

Direttore Responsabile:
Salvatore Vecchio

Consiglio di Redazione
Donato Accodo, Oreste Carbonero
Giovanni Salucci, Renzo Mazzone

Segreteria di Redazione
Rita Vecchio

Direzione Redazione Amministrazione:
C/da S.G. Tafalia, 74/B
91020 TABACCARO (Tp)
Tel. 0923.989772
E-mail: rivistaspiragli@libero.it

Redazione romana
c/o E.I.L.E.S.
Edizioni Internazionali
di Letteratura e Scienze
Via Casal Selce, 264 - 00166 Roma
Tel. 06.61905463

L'attività editoriale del Centro Internazionale di Cultura «Lilybaeum», è di natura non commerciale a norma degli artt. 4 e 5 del D.P.R. del 26 ottobre 1972, n. 633, s.m.

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

ISSN 1120-6500

Sped. abb. post. gr. IV - 50%

Stampa a cura dell'Editrice
Ila Palma Mazzone Produzioni
Via S. Puglisi, 63 - 90143 Palermo
Tel. 331.6191221

In copertina
illustrazione di Serena La Scala

Retro copertina
foto di Nino Bellia



Sommario

• Saggi

- 3 – *Salvatore Vecchio*
Omaggio a Helmut Georg Koenigsberger
- 5 – *H.G. Koenigsberger*
Monarchie, Stati Generali e Parlamenti
- 17 – *Anna Vania Stallone*
Rousseau: teorico della democrazia
o padre del totalitarismo?
- 21 – *Rita Vecchio*
La multidimensionalità e la pluricontestualità
di un insegnante-educatore
- 24 – *Gregorio di Siracusa*
Una lirica liturgica bizantina: «A San Marciano»
- 25 – Pagine di studi anglistici e comparatistici
- 26 – *Maria Paola Altese*
Il peccato dello straniero:
riflessi mitici nell'*Othello* di Shakespeare
- 30 – *Maxine Louise Lawson*
Imagery, Metaphor and Symbol
in James Joyce's *The Dead*
- 38 – *David Boyd Carrigan*
Acting Prospero

• Antologia

- *Poesie di D. Boyd Carrigan*, 42 - Fergus Cloughley, 43
- Elena Saviano, 44 - Pino Giacomelli, 45
- Daniela Scimecca, 46 - Valentino Larù, 46
- Piera Macaluso, 47 - Alessandro Orlando, 47
- Renzo Mazzone, 48 - Salvator d'Anna, 48 - Pio Vigo, 48
- Carlos Drummond de Andrade, 49
- Levi Bucalem Ferrari, 50 - Vivian Emmer, 50
- Mário Quintana, 51 - Lenita Miranda, 51
- Maria José Giglio, 51 - João Baptista Sayeg, 51
- Antonieta Dias de Moraes, 51
- Maria de Lourdes Alba, 52 - Mariazinha Congílio, 54
- Rosani Abou Adal, 54

• Profili

- 53 – *Caio Porfirio Carneiro*
Per Aluysio Mendonça Sampaio

• Schede bibliografiche

- 55 – «*In libreria*» a cura di Ugo Carruba

• Notizie

- 65 – *Attività culturali*, a cura di Salvo Marotta

La collaborazione è libera e gratuita. Si accettano articoli nelle più note lingue europee e in latino. Articoli, saggi e illustrazioni vanno inviati in CD con riproduzione cartacea. Non ne è prevista la restituzione. Ogni articolo espone l'idea dell'Autore, che se ne assume le responsabilità. È consentita la riproduzione citandone la fonte.

Recensioni

- Pag. 55 – Rosanna Marsala, *Popolarismo e costituzionalismo in Filippo Meda. Lettere a Giuseppe Toniolo, 1890-1917*
55 – Elio Giunta, *Il diritto al disprezzo. Cosa pensa la gente della politica*
56 – Luigi Piazza, *Identità e turismo. Città di costa lineari italiane*
57 – Sabina Caruso, *Sale cinematografiche a Palermo. Dalle origini al 1953*
58 – Maria Cristina Maggio, *Il soprabito all'ingresso*
59 – Salvatore Giuliano, *Corrado Ursi, l'uomo dell'Amen e dell'Alleluia*
60 – Fabrizio Molina, *Seydnaya*
61 – Anna Bellina Alessandra, *Diario impertinente*
62 – Lucia Mezzasalma, *Amo la pace*
63 – Giuseppe Bagnasco, *L'amore viola*
64 – Maria Rosaria Mutolo, *Lu paradisu è cca*
64 – Domenico Fiore, *Uomini contro*





Omaggio a Helmut Georg Koenigsberger

di Salvatore Vecchio

Lo storico inglese H.G. Koenigsberger festeggia quest'anno il suo novantesimo compleanno con la versione digitale dell'interessantissima opera: *Monarchies, States Generals and Parliaments*, edita dalla Cambridge University Press nel 2001. Per onorare la figura e l'opera dello storico amico, pubblichiamo, nella traduzione di P. Bruna Scimone, il Prologo, che già da solo dà la misura e l'idea dello spessore storico-culturale dell'opera.

Tedesco di nascita, all'avvento del nazismo Koenigsberger dovette abbandonare insieme con la sua famiglia la Germania, per andare a stabilirsi a Londra, dove poté continuare gli studi. Alla fine della II Guerra mondiale fu in Sicilia per una sua ricerca sul Cinquecento siciliano. Era il 1947 quando fece il suo primo soggiorno nell'isola. Vi tornò ancora tantissime volte, l'ultima nel 1996, per tenere una conferenza a Marsala su *Il nazionalismo: passato e futuro* e, al tempo stesso, per assistere alla presentazione del poema: *Simone cerca l'oracolo* della moglie Dorothy, pubblicato nei quaderni di «Spiragli».

I suoi soggiorni siciliani, che confermano l'attaccamento alla Sicilia, sono riportati in *Atmosfera di Sicilia (Una frequentazione che dura da cinquant'anni)*, un diario di viaggio denso di annotazioni, ma soprattutto una testimonianza del-

la trasformazione lenta che in Sicilia si stava avendo in quegli anni e un ritratto dei Siciliani, che niente ha a che fare con i tanti abbozzati, spesso faziosi, tentati dai nostri scrittori.

Tra le sue opere più importanti, ormai ritenute classiche e tradotte nelle maggiori lingue europee, sono da ricordare: *The government of Sicily under Philip II of Spain* (1951), pubblicato in Italia da Sellerio nel 1997 con il titolo: *L'esercizio dell'impero: L'Europa del Cinquecento* (in collaborazione con G. L. Mosse), in Italia pubblicato da Laterza nel 1969; *Medieval Europe 400-1500 (A History of Europe)*; *Early modern Europe 1500-1789 (A History of Europe)*, del 1986, entrambe pubblicate anche in Spagna nel 1987.

Helmut G. Koenigsberger ha insegnato nelle università di Belfast, di Manchester, di Nottingham, di Cornell e, dal 1973 al 1984, nel King's College di Londra. Nel 1984 lo troviamo come «stipendiato» all'Historisches Kolleg di Monaco. Intensa è anche la sua collaborazione a prestigiose riviste, quale «European History Quarterly», da cui nel 1996 «Spiragli» ha pubblicato *Il nazionalismo: passato e futuro*.

Da tutte queste opere emerge un ritratto di storico attento e di osservatore inconsueto. Koenigsberger non si ferma al fatto, non si limita a descrivere gli



eventi; egli va alla ricerca del documento apparentemente insignificante per dargli vita e collocarlo nel contesto oggetto di studio. Allora il fatto si palesa nella sua luce migliore, diventando fruibile, anche da chi ha poca dimestichezza con la storia, e piacevole, perché acquista fluidità e suscita interesse. Questo si nota già a partire dalla sua prima opera, che tanto successo riscosse al suo apparire: la Sicilia è studiata nei suoi vari aspetti, pur rimanendo come punto fermo il governo dell'isola sotto Filippo II, e l'economia, la realtà sociale, la politica e la cultura costituiscono un *unicum* che interessa il lettore e lo apre alla curiosità e al piacere intellettuale.

Monarchies, States Generals and Parliaments corona il lavoro di tutta una vita e segna una tappa fondamentale della ricerca storica di Koenigsberger. Già negli anni Novanta del secolo scorso ci aveva anticipato il tema di ricerca e ce ne aveva parlato con tanto entusiasmo che solo ora comprendiamo. È un'opera di grande spessore culturale e di enorme interesse per chi voglia studiare la nascita e l'evolversi delle moderne democrazie, che nei paesi europei del Medioevo, a partire dall'Olanda, hanno la loro origine nelle Assemblee rappresentative e negli Stati Generali. Per questo ci auguriamo che l'opera sia pubblicata anche in italiano. Sarebbe un peccato non vederla diffusa al più presto nella nostra lingua. Come scrive in una nota la traduttrice P. Bruna Scimonelli, Koenigsberger fa «una trattazione rigorosa dei fatti storici, ma leggibilissima e appassionante anche per il grande pubblico».

Lo studio e la conoscenza del mondo classico permettono allo storico di fare riferimento alle costituzioni greche, di risalire al diritto romano, senza trascurare quello canonico, e alle prime forme

rappresentative dell'ordine dei Domenicani. Ma sono la consultazione e lo studio di una vasta mole di documenti nelle diverse biblioteche e negli archivi di Stato di mezza Europa che portano Koenigsberger alle conclusioni a cui è pervenuto, magistralmente inquadrando la lunga lenta storia delle democrazie europee fatta di «lotta più o meno esplicita tra monarchia e parlamento basata su due questioni di fondo: il potere e la libertà» (Scimonelli).

Koenigsberger non manca di fare riferimento alla storia della Sicilia e alle sue prime forme di assemblee parlamentari, presenti già in epoca normanna e abbastanza attive alla fine del sec. XIII. Lo storico ricorda come i rappresentanti parlamentari si rivolsero a don Pietro d'Aragona, offrendogli appoggio nella guerra contro i d'Angiò, per riceverne in cambio privilegi. Emerge di qui una costante del parlamento siciliano, che consisteva nel tutelare i suoi interessi e, al tempo stesso, nel rispettare il proprio sovrano, a cui sarà generoso di donativi e di denaro.

Dopo tanti secoli, Koenigsberger risconterà ancora oggi questo carattere insito nel popolo siciliano e non mancherà di annotarlo in *Atmosfere di Sicilia (Una frequentazione che dura da cinquant'anni)*, in cui mette in risalto, oltre alla voglia di cambiare e di avvicinarsi al resto del mondo, il senso del rispetto e dell'amicizia. Proprio quel rispetto e amicizia che si traducono nella calda ospitalità che i Siciliani sono soliti offrire e che tante volte misero in atto nei confronti dei loro re, riservando onori, feste e tanto ossequio, anche se li delusero sempre, non mantenendo le promesse date o negando loro le costituzioni concesse.

S.V.



Monarchie, Stati Generali e Parlamenti

di Helmut G. Koenigsberger

Re Riccardo: «...i leoni domano i leopardi.»

T. MOWBRAY DUCA DI NORFOLK: «Sì, ma non possono cambiare le loro macchie.»

(Riccardo II, I, 1, 5-6.)

Machiavelli fu bandito dal Parnaso «perché fu sorpreso di notte con un gregge di pecore a cui insegnava ad usare falsi denti di cani... così che in futuro esse non potessero essere ridotte all'obbedienza col fischio e con la frusta».

(Traiano Boccalini, *Ragguagli di Parnaso*, LXXXIX)

PROLOGO

Lo Stato, che nasce per rendere possibile la vita, in realtà esiste per rendere possibile una vita felice.

(Aristotele, *Politica*, libro 1, cap. 2)

ELEUTHERIA - L'epigramma di Aristotele costituisce la più rivoluzionaria definizione di Stato nella storia del pensiero politico. La maggior parte degli Stati e, ancora di più, la maggior parte degli imperi sono stati fondati e governati per il bene dei governanti o per il bene della tribù. Sia la tribù che i governanti hanno sempre cercato di giustificare la loro azione di governo come volontà degli dei o di Dio. Si riteneva, naturalmente, che la volontà degli dei fosse per il bene dei sudditi. Tutto ciò era, nel migliore dei casi, un ripensamento o, più spesso, semplice propaganda.

Non che il pensiero di Aristotele fosse originale. Perché almeno 250 anni prima del suo scritto la vita felice era già equiparata all'*eleutheria*, la libertà, definita sia come libertà del governo da

regimi esterni che come libertà dei cittadini dalla tirannia, dal dominio senza leggi di un singolo governante o, a volte, di gruppi di governanti. Ciò che i Greci inventarono nel loro ordinamento politico, fu la cittadinanza, la *polis* o città-stato, vale a dire la partecipazione dei cittadini alla vita civica nel promulgare o far rispettare la legge, nell'approvare tasse e spese, nel prendere decisioni sulle relazioni con le città vicine e, se necessario, nel prestare servizio nell'esercito. Tutto questo avveniva tramite il dialogo, l'attività reciproca di parlare e ascoltare e le conclusioni razionali che scaturivano da tale attività. Era una relazione dinamica, aperta, incerta nelle sue conclusioni e che sempre correva il rischio di essere sopraffatta dal suo opposto: governo e servitù, comando e obbedienza, certezza e accettazione.

Per i Greci solo la vita di questa cittadinanza partecipativa costituiva una vera libertà politica. In pratica, essi trovavano questa libertà – che Machiavelli nel XVI sec. avrebbe chiamato *un vivere politico* – difficile da raggiungere e quando ci riuscivano era solo all'interno del circolo ristretto della *polis* e dei suoi cittadini a pieno titolo. Donne, stranieri e schiavi erano esclusi, sebbene le donne fossero considerate libere se sposate con un cittadino. Aristotele era interessato solo alla *polis*. Quando mandava i



suoi studenti a studiare le costituzioni fuori di Atene – uno dei maggiori programmi di ricerca mai intrapreso nel campo delle scienze politiche – li mandava solo in altre città-stato del Mediterraneo. La cosa rivoluzionaria era la sua definizione del principio dello scopo di uno Stato: la vita felice.

Sin dalla riscoperta della *Politica* da parte della Cristianità latina, nel XII sec., essa ha avuto una profonda influenza sulla pratica e sul pensiero politico in Europa e, recentemente, in quelle civiltà al di fuori dell'Europa influenzata dal pensiero europeo, anche nei casi in cui tale influenza non è stata apertamente riconosciuta. A volte questo principio è stato deliberatamente ignorato, anche nella nostra epoca e, di solito, con conseguenze disastrose per gli abitanti dello Stato stesso e di quelli vicini.

Nel Medioevo il principio di Aristotele cadde su un terreno fertile. I principi dell'*eleutheria* non erano mai andati del tutto perduti nell'Impero Romano. Negli Stati che nacquero dalle sue ceneri, questi principi furono rafforzati dalla pratica dei re germanici di convocare i propri liberi guerrieri in assemblee generali, per discutere le politiche perseguite dai re e per il consiglio (*consilium*) e l'aiuto (*auxilium*) che i vassalli potevano fornire.

RAPPRESENTANZA - Tutto ciò andava bene per unità politiche relativamente piccole e questa pratica sopravvisse in alcune parti marginali d'Europa. In molte vallate alpine e in alcune aree costiere meno accessibili della Frigia, della Norvegia o dell'Islanda. Il problema era inventare una forma di relazione partecipatoria nelle unità politiche più grandi. La soluzione al problema era sfuggita agli abitanti della Grecia classica o, me-

glio, essi non l'avevano considerato un problema. Concentrando la loro discussione politica sulla *polis*, avevano considerato i grandi Stati, come l'Impero persiano o la Macedonia, in ogni caso privi del principio dell'*eleutheria*.

Nell'Europa medievale i principi della relazione feudale tra signore e vassallo non erano di per sé una base per l'*eleutheria*. La principale virtù medievale, l'ideale verso cui tutti i giovani uomini venivano educati, era tipicamente la lealtà. Non era un ideale da mettere in discussione. Il signore, o il re, era solito rivolgersi ai suoi vassalli per consigli e aiuto; ma per le discussioni e i dibattiti si circondava solo di pochi individui scelti con cura. C'era bisogno di qualcosa'altro che potesse associare sezioni molto più ampie della società alla politica del re. Da questo bisogno nacque il principio della rappresentanza.

Essa era in origine una pratica apolitica derivata dal diritto romano, in cui un avvocato rappresentava il suo cliente o clienti nelle cause civili. Non sorprende che tale pratica si trovi per la prima volta tra gli uomini di Chiesa, cioè, tra quella parte di società che conosceva il latino. I grandi ordini religiosi internazionali trovavano utile la rappresentanza per incrementare la reciproca coesione tra le varie case religiose. Così, nel XIII sec., i Domenicani svilupparono un sistema complesso formato da una gerarchia di consigli elettivi che rappresentavano le singole case, le assemblee provinciali e, infine, l'intero ordine.

Anche prima che i Domenicani sviluppassero pienamente il loro sistema di rappresentanza, i papi del XII sec. convocavano i prelati dagli Stati papali per consultarli. Nel 1213 Innocenzo III fece un ulteriore passo in avanti. Nel convocare il IV Concilio Laterano, egli invitò



non solo il clero cristiano, rappresentato dai prelati, i vescovi e gli abati dei grandi monasteri, ma anche gli ambasciatori dei re e di alcune città-stato italiane.

In modo ancora più incerto, i governanti cominciarono anch'essi a convocare i grandi vassalli in persona e talvolta i rappresentanti del clero e delle città. Se non l'avessero fatto, le conseguenze avrebbero potuto essere imprevedibili e nefaste. Nel 1158 l'imperatore Federico I Barbarossa convocò una grande assemblea feudale, una dieta, a Roncaglia, in Italia, per ottenere tasse su un certo tipo di commercio, sulla zecca e sui diritti delle miniere. Esse erano considerate tradizionalmente prerogative del re o dell'imperatore, le *regalie*. I notabili di Federico, per la maggior parte tedeschi, non ebbero difficoltà nell'imporre queste tasse alle città italiane dell'Imperatore. Ma queste città non erano state consultate. Esse formarono leghe contro l'Imperatore e lo contrastarono con successo, finché non ottennero virtualmente l'indipendenza dal suo dominio.

Con maggior successo, alcuni principi riunirono delle assemblee in cui i prelati, i nobili e le città erano tutti rappresentati. Tale fu la prima Corte Spagnola del re di León nel 1188. Questi incontri erano ancora sporadici e non istituzionalizzati. Furono i teologi, specialmente gli avvocati di diritto canonico, dal XII al XIV sec., a sviluppare teorie sistematiche sulla rappresentanza, collegandole all'assunto aristotelico che lo Stato esiste per il bene dei suoi cittadini (sebbene i notabili e i prelati non avrebbero certo approvato questa affermazione) e furono essi ad impegnarsi in un dialogo moderno sul modello greco con i loro principi e tra loro stessi.

C'erano buone ragioni perché il pensiero politico ecclesiastico del tardo

Medioevo insistesse su quest'argomento. Per cominciare, c'erano le parole di Gesù, secondo cui bisognava dare a Cesare quel che è di Cesare e a Dio quel che è di Dio. Ma questo precetto da solo non bastava a spiegare lo sviluppo di elaborate teorie politiche. Niente del genere avvenne nella teologia bizantina né nella sua erede, la Chiesa russa ortodossa. Nell'Impero bizantino e in Russia (e *a fortiori* negli Stati islamici successivi all'Impero Romano) qualsiasi reale opposizione tra l'Imperatore e la Chiesa (o tra i califfi e le leggi dell'Islam) era impensabile. Ma in Occidente il collasso dell'Impero Romano nel V sec. aveva reso il capo della Chiesa, il papa, virtualmente indipendente dall'Imperatore. Anche se per gran tempo non si pensò in termini di opposizione, era impossibile che a lungo andare i loro interessi, politici o teologici, coincidessero sempre.

Ci vollero parecchi secoli prima che venissero pienamente apprezzate le conseguenze intellettuali di questa situazione contingente e, nella prospettiva della storia mondiale, anomala. Ciò divenne inevitabile, però, quando dall'XI al XIV sec., sia i papi che gli imperatori del Sacro Romano Impero, e in seguito anche i re degli Stati europei indipendenti, cominciarono a richiedere la supremazia. Ogni tanto ci fu guerra aperta e in tutto quel periodo si ebbe un'accesa campagna di propaganda da ambo le parti. Tutti i protagonisti del dibattito scrivevano in latino e tutti si rifacevano alla Bibbia come la fonte più autorevole in questo campo. Questa situazione costringeva gli uomini ad argomentazioni razionali. Inevitabilmente, specie dopo la scoperta della *Politica* di Aristotele, che divenne un testo base nella formazione universitaria di diritto civile e canonico, queste argomentazioni razionali dove-



vano occuparsi della natura dello Stato e dell'autorità politica. Ci si trovò a discutere in maniera fondamentale sia sul *locus* che sui limiti dell'autorità e su quali rimedi ci fossero se un tiranno ne abusava. Poiché, sebbene Gesù avesse affermato che tutto il potere viene da Dio, rimaneva da risolvere la questione pratica di come i re ottenessero il potere: se direttamente da Dio o indirettamente dalla volontà del popolo. E se il potere veniva dal popolo, che diritto aveva il popolo di toglierlo a un re tirannico o, perlomeno, di limitarne i poteri? Chi aveva l'autorità di fare le leggi? E il principe era soggetto alle leggi che lui stesso o i suoi predecessori avevano promulgato? In pratica, quali leggi poteva emanare, come imporre certi tributi, che non fossero in conflitto con le leggi naturali di Dio? E la legge naturale comprendeva significativamente i diritti sulla proprietà.

Tali discussioni non venivano necessariamente portate avanti in ogni assemblea che il principe convocava. Ma costituivano le questioni fondamentali che determinavano lo scopo e le prerogative delle assemblee rappresentative. Esse erano sostenute da un principio derivato dal codice di Giustiniano: *quod omnes tangit ab omnibus approbetur*: ciò che riguarda tutti deve essere approvato da tutti. Ancora una volta questa era già stata una procedura puramente tecnica nel diritto romano. Si applicava nelle cause civili, come la tutela di un minore da parte di diverse persone. Ma nel corso dei secoli XIII e XIV questo cavillo tecnico, qualche volta formulato in maniera leggermente diversa, diventò un principio politico. Si sarebbe rivelato un principio dagli effetti sconvolgenti. Era usato da coloro che adunavano le assemblee allo scopo di trovare sostegno da parte dei sudditi; fu questo il caso di

Edoardo I d'Inghilterra quando convocò il *Model Parliament* nel 1295. Questo principio veniva usato regolarmente da coloro che ritenevano di dover essere convocati. Perché dare consigli aveva un duplice aspetto: era il dovere del vassallo nei confronti del suo signore o principe e finì per essere considerato un diritto. Così il principio del *quod omnes tangit*, associato a quello della rappresentanza, finì per riproporre il principio greco della partecipazione alle decisioni politiche cui si arrivava grazie al dialogo razionale e «approvato da tutti».

ASSEMBLEE RAPPRESENTATIVE - Nel tardo Medioevo il principio della rappresentanza si diffuse in tutta l'Europa cristiana cattolica. Si adattava bene sia alle necessità dei principi che alle tradizioni dei vari governi locali. Queste tradizioni differivano enormemente dalla partecipazione dei latifondisti inglesi alle corti della contea, all'autogoverno virtuale delle comunità dei villaggi in varie parti d'Europa e, soprattutto, alle corporazioni cittadine, con i loro statuti reali o episcopali, che stabilivano sia la natura che i particolari dei loro diritti.

I principi, da parte loro, avevano bisogno di tutto l'aiuto possibile da parte dei loro sudditi nella feroce competizione militare che era diventata la norma in Europa dopo che i grandi imperi dei Franchi e dei Danesi erano scomparsi, sepolti in un irripetibile passato. I principi ricevevano sia informazioni che aiuto dalle loro assemblee. Nel corso del XIII sec. divenne più comodo adunare non solo i notabili ma anche le città; perché erano proprio queste ultime a poter fornire più prontamente denaro per le imprese belliche dei loro principi.

Per le città era fastidioso e costoso mandare i propri rappresentanti alle as-



semblee; ma era anche una buona opportunità per far approvare i propri statuti, discutere argomenti di interesse comune, come i rapporti commerciali con le potenze straniere o il conio locale e, soprattutto, tenere il fisco entro limiti ragionevoli. Le città potevano formare leghe, come le *hermandades* di Castiglia, che si riunirono regolarmente a partire dal 1282 e che, alla fine, svilupparono istituzioni stabili per regolare la loro lega. Nelle Fiandre, i rappresentanti dei quattro *membri*, le città principali di Bruges, Ghent, Ypres e la zona degli agglomerati urbani e dei castelli tra Bruges e il mare, chiamata la Franc de Bruges (het Vrije van Brugge) tennero più di 4000 incontri tra il 1384 e il 1506, spesso in luoghi diversi e contemporaneamente. In Olanda, tra il 1401 e il 1433, si tennero più di 700 assemblee. Loro scopo principale era discutere di questioni commerciali. Nei principati più estesi e nelle zone prevalentemente rurali gli incontri erano per lo più gestiti dai notabili laici ed ecclesiastici, anche quando vi partecipavano alcune città. Queste riunioni erano molto meno frequenti, a volte con intervalli di parecchi anni, ma a differenza delle assemblee urbane erano molto più complesse e formali. Spesso le presenziava il principe in prima persona.

La cosa sorprendente è che le città-stato italiane, pur sviluppando la loro indipendenza nella lotta contro gli imperatori tedeschi, non presero parte al movimento di costituzione delle assemblee rappresentative. Le loro leghe, come la Lega Lombarda che combatté Federico Barbarossa, erano poco più che alleanze di unità indipendenti, proprio come lo furono più tardi i membri della Lega Anseatica nel nord Europa. Questa Lega teneva i suoi raduni occasionali:

assemblee dei rappresentanti di alcune città anseatiche, ma raramente vi parteciparono tutte. Queste riunioni non si trasformarono mai in istituzioni formali, con membri fissi.

Le città-stato italiane svilupparono una forte tradizione di libertà politica. Proprio come l'*eleutheria* per i Greci, questa libertà era vista sia come libertà dall'oppressione straniera che come libertà dalla tirannia interna. I teorici politici umanisti italiani, compreso Machiavelli, non dubitarono mai che la vera libertà dovesse essere repubblicana. Le loro discussioni riguardavano piuttosto la natura del regime repubblicano: se dovesse essere aristocratico, democratico o misto. La rappresentanza era propria delle monarchie e dunque non era considerata un *vivere politico*, sebbene Machiavelli ritenesse che quando veniva perduta doveva essere ristabilita da un uomo di «virtù».

Ma c'erano ragioni pratiche perché le città-stato in Italia rifiutassero la rappresentanza. Nei confronti delle aree circostanti il loro *contado*, esse si comportavano come principi. Le soggiogavano, le tassavano e le usavano come basi di arruolamento per i soldati che avrebbero combattuto per loro. Né le città del contado né la nobiltà rurale venivano consultate per queste guerre e i nobili erano convocati solo quando era necessaria la loro presenza individuale nell'esercito. Per quanto riguarda le città suddite, una che ne aveva in gran numero, come Firenze, non avrebbe mai convocato i rappresentanti delle città toscane insieme, dando loro modo di allearsi l'una con l'altra contro la città «imperiale». Questa tradizione anti-stato era così forte che impedì lo sviluppo delle assemblee rappresentative anche laddove una città-repubblica era diven-



tata principato, come accadde a Milano e Verona e in altre città. Così, né una prevalenza di città, né di relazioni feudali, e nemmeno l'abbondanza di corporazioni ecclesiastiche e la presenza di giuristi canonici, possono da sole spiegare la comparsa di istituzioni rappresentative. Perché ciò avvenisse era assolutamente necessaria un'ulteriore condizione, un elemento inerente all'idea stessa di rappresentanze di località, corporazioni e Stati che si riunissero in assemblea. Mancava il senso della comunità di una struttura politica. Al di fuori delle città, che certamente svilupparono sentimenti comunitari, ma dove, come detto, la rappresentanza non si sviluppò, tale sentimento in origine poteva essere di tipo tribale. Ma più spesso, durante il Medioevo, le origini tribali vennero dimenticate in favore di tradizioni di cooperazione politica e militare e di obbedienza al principe locale.

Nel 1128, durante una crisi dinastica nelle Fiandre, i membri della nobiltà e molte grandi città formarono leghe per gestire la crisi ed eleggere il nuovo conte delle Fiandre. Fino a quel momento le leghe non erano assemblee rappresentative (anche se alcuni storici le hanno considerate veri e propri pre-parlamenti) e non ci sono prove che la massima *quod omnes tangit* venisse applicata. Ma tali eventi costituivano in sé una collaborazione tra la nobiltà e le città ed evitarono che le Fiandre si spezzettassero in una serie di città-stato indipendenti come accadde in Italia settentrionale. Ciò è più sorprendente se si considera che le città principali, Bruges, Ghent e Ypres, si comportavano in buona misura come se fossero città-stato, dominavano e sfruttavano le campagne e i villaggi circostanti come un contado italiano. A partire dalla fine del XII e per tut-

to il XIII sec. i conti furono spinti a cooperare regolarmente con le assemblee dei loro Stati per potersi difendere dai re di Francia che cercavano di ristabilire il loro dominio nel Paese.

In questo caso, come spesso accadeva nei rapporti tra i principi e le loro assemblee rappresentative, il corso degli eventi e l'equilibrio finale dei poteri non furono determinati soltanto dalla storia interna del Paese in questione, ma anche dall'intervento esterno. La storia dei principi e dei parlamenti non si svolge quasi mai in un sistema chiuso.

Questo vale anche per i parlamenti delle isole. La storia della Magna Carta forse sarebbe stata diversa se la rivolta dei baroni contro re Giovanni, nel 1215, non fosse stata sostenuta dalla Francia. Nello stesso tempo, e ciò evidenzia in maniera cruciale lo spirito di comunità che c'era nel Paese, i diritti e i privilegi che i baroni estorsero al re, specialmente il processo davanti ai propri pari secondo la legge, sarebbero valsi per tutti gli uomini liberi della nazione. Alla morte di Giovanni, il governo di reggenza per conto del figlio minore riamò la legge altre tre volte. Anche se le tre versioni differivano in alcuni dettagli, le copie furono inviate a tutti i tribunali delle contee, quindi coinvolsero deliberatamente la comunità di tutto il regno. Fu questo il modo in cui la Magna Carta finì per essere interpretata. I parlamenti successivi insistettero per promulgarla ancora. La reputazione del parlamento e della Magna Carta, entrambi considerati a salvaguardia dei diritti fondamentali dei cittadini inglesi, si rinforzavano l'un l'altro, e si svilupparono insieme fino a formare la tipica simbiosi dell'idea di governo di diritto, dei diritti e privilegi dei sudditi e della rappresentanza dell'intera comunità.



Ci volle tempo perché venissero stabilite in Inghilterra adunanze regolari del Parlamento e lo stesso valeva per le altre assemblee rappresentative sul Continente. Inevitabilmente esse si svilupparono in tempi diversi, dal XIII al XV sec. Vi erano i tre stati classici: clero, nobiltà e popolo; ma vi era anche il principato d'Olanda in cui le assemblee erano di solito limitate alla nobiltà e alle sei città maggiori (sebbene a volte venivano convocate anche le città più piccole) e non aperte al clero. In Polonia solo la nobiltà veniva considerata come rappresentativa della comunità. Le città venivano lasciate fuori dalla Sejm, la dieta di tutto il regno, anche se dominavano l'assemblea provinciale della Prussia Reale. In Svezia, al contrario, il clero era costituito non solo dai prelati ma anche dal clero locale, e c'era persino uno stato dei contadini. Molto dipendeva dallo sviluppo degli stati come gruppi o raggruppamenti auto-consapevoli all'interno dello Stato stesso, come la divisione tra notabili (*ricos hombres*) e bassa nobiltà (*hijosdalgo*) nelle Cortes di Aragona.

C'erano assemblee rappresentative dappertutto al di fuori delle città-stato, a parte alcune comunità contadine nelle valli alpine e le paludi della costa settentrionale della Frigia, nel mare del Nord, che conservavano antiche tradizioni di riunioni degli uomini liberi.

Le assemblee rappresentative non erano mai democratiche. Solo in Inghilterra c'era qualcosa di simile alle elezioni dei membri effettivi del Parlamento e nessuno immaginava che queste elezioni fossero democratiche. La democrazia era apprezzata da alcuni umanisti. Ma, al di fuori di alcune città-stato italiane e svizzere e delle poche comunità contadine indipendenti, la democrazia era disprezzata ed evitata. La

rappresentanza era presente negli ordini ecclesiastici e nelle monarchie. Certamente aveva il compito di coinvolgere le comunità nella vita politica, ma mai nessuno pensava che dovesse cambiare la struttura sociale della comunità. Era rivoluzionaria nel senso aristotelico che dava l'opportunità di una vita felice difendendo le libertà, i privilegi particolari di corporazioni e gruppi, all'interno della comunità. Doveva preservare la comunità dal governo arbitrario del principe. Ma la rappresentanza non era intesa come uguaglianza o uguali diritti. La forma esatta delle assemblee e i loro rapporti col principe dipendevano dalla struttura sociale delle comunità che rappresentavano. Questi rapporti, a loro volta, erano spesso influenzati dalle alleanze e dall'intervento delle comunità limitrofe. Una volta stabilite, le assemblee tendevano ad assumere una forma istituzionale. Come tali, cominciarono a sviluppare una loro vita propria con certe forme tradizionali talora rigide, e ciò accadeva persino quando le condizioni socio-politiche originarie erano cambiate. Se la comparsa delle assemblee rappresentative dipese dall'esistenza di un certo senso della comunità, le assemblee aumentarono questo sentire.

I principi avevano un atteggiamento ambivalente verso le loro assemblee. Le consideravano utili per assicurarsi il sostegno della comunità, l'osservanza delle leggi e in misura ancora maggiore, per la concessione di denaro sotto forma di tasse. Nel 1282 i Siciliani rovesciarono il loro re della casa francese di Anjou (Vespri Siciliani) e si rivolsero al re d'Aragona perché prendesse la corona e li aiutasse a mantenere la loro indipendenza. Pietro III d'Aragona, pur reclamando la corona di Sicilia per diritto ereditario, convocò molti parlamenti in



Sicilia per farsi confermare re. Questi parlamenti evitarono che il regno si spezzettasse in una miriade di città-stato, come nell'Italia settentrionale, e così ottennero da re Pietro un certo numero di privilegi, in cambio di somme di denaro per finanziare la guerra con la casa di Anjou che si trovava ancora a Napoli. Non sorprende che Pietro d'Angiò abbia convocato anche un'assemblea nel suo principato di Catalogna allo scopo di ottenere supporto finanziario per la sua politica in Sicilia.

Eppure i principi erano ben consapevoli del pericolo costituito dalle assemblee che potevano diventare potenziali rivali dell'autorità. Sia essi che i loro avvocati erano sempre molto suscettibili a questo argomento. Se la massima romana del *quod omnes tangit* era ormai generalmente accettata, lo era anche quella del diritto romano che considerava il principe come *legibus solutus*, al di sopra della legge. Secondo alcuni giuristi, questo principio era rinforzato dal detto del Codice Giustiniano: *quod principi placuit leges habet vigorem*, poiché piace al principe ha forza di legge. Cosa realmente significassero queste massime romane era un argomento di costante dibattito e di sottili e colte argomentazioni da parte di magistrati civili e canonici. Più comunemente, si sosteneva che solo il principe aveva il diritto di formulare le leggi che poi l'assemblea rappresentativa aveva il dovere di confermare.

Ma cosa accadeva alle leggi che risultavano dalla *presentazione* di lamentele? Questa presentazione era una delle funzioni riconosciute alle assemblee. I principi erano ansiosi di non perdere il proprio diritto di accettare o rifiutare i suggerimenti delle assemblee. Talora, specie, quando si trattava di una disputa

dinastica, le assemblee si riunivano di loro iniziativa. Ma i principi scoraggiavano simili azioni indipendenti e insistevano che solo essi avevano il diritto di convocare, prorogare o sciogliere il parlamento. Ma i parlamenti e le assemblee rappresentative non erano uguali ad un consiglio regale. In assenza di una vera e propria amministrazione civile, i parlamenti tornavano utili alla politica proprio perché rappresentavano interessi, informazioni e autorità indipendenti da quelli del principe e del consiglio che lui nominava. Essi costituivano un'opportunità di dialogo politico per la comunità.

CONCILIARISMO - L'ambiguità fondamentale di questo equilibrio dei poteri tardo-medievali, divenne evidente nella prima metà del XV sec. nella storia dei grandi consigli ecclesiastici e del loro confronto con la monarchia papale. Non era un confronto intenzionale. I leader dell'Europa cristiana, sia religiosi che laici, decisero di porre fine allo scisma papale (1378). Un concilio a Pisa (1408-'09), convocato da un gruppo di cardinali, fu rigettato da entrambi i papi e finì per aggiungere un terzo papa ai due in lotta. Il concilio successivo a Costanza (1414-1418) fu convocato su iniziativa del Sacro Romano Imperatore e vi parteciparono un certo numero di re e principi europei o i loro rappresentanti, oltre una sfilza impressionante di prelati e teologi. Allora i papi e gli antipapi furono deposti con successo e ne fu eletto uno nuovo, Martino V, che fu accettato da tutti. Questo è molto simile all'operato delle assemblee rappresentative locali, come quello delle Fiandre, che aveva deposto un principe indegno e ne aveva eletto uno nuovo. Adesso, col Concilio di Costanza ciò era avvenuto su scala più vasta. Frequentato o, perlo-



meno, seguito avidamente dal fior fiore degli intellettuali europei, il concilio produsse naturalmente una giustificazione teorica alle sue decisioni. Essa si trova nel famoso decreto *Haec Sancta* (6 aprile 1415), dove si afferma che il concilio derivava la sua autorità direttamente da Cristo e questa autorità era superiore a quella del papa, il successore di San Pietro e vicario di Cristo. I padri della Chiesa erano attenti a reclamare tale autorità solo per le questioni di fede, ma come si potevano distinguere tali questioni da quelle organizzative e politiche? Il concilio procedette a riorganizzare la Chiesa e ad eleggere un nuovo capo.

Questi erano i problemi fondamentali sulla natura dell'autorità che i teologi avevano dibattuto per secoli in senso astratto. Erano problemi essenzialmente analoghi a quelli dell'autorità del principe e dell'assemblea rappresentativa. Il confronto divenne più aperto nel corso del concilio successivo, a Basilea (1431-1449). Naturalmente gli scontri ora si svilupparono per il tentativo del papa Eugenio IV di sciogliere il concilio, mentre quest'ultimo replicava che solo lo stesso concilio poteva decretare il proprio scioglimento o la propria proroga. Si finì per formulare un decreto ancora più innovativo dell'*Haec Sancta*, in cui si stabiliva che il concilio aveva semplicemente un'autorità superiore a quella del papa.

La posizione conciliare fu discussa soprattutto nelle università, in special modo nella facoltà di teologia di Parigi. Alla fine i teologi non poterono opporsi al potere del papa di usare le diverse potenze temporali l'una contro l'altra. Inoltre, egli aveva il vantaggio, nella propaganda spirituale, di avere concluso da poco un accordo apparentemente riu-

scito con la Chiesa greca ortodossa (1437). Già a metà del XV sec., il papato era riuscito ad emergere come monarchia autocratica dal confronto con i principi della rappresentanza dei conciliaristi. Nessuno poteva prevedere che il papato diventasse ora vulnerabile, non solo a causa dei riformatori della Chiesa - tutti concordavano nella necessità di riforme - ma anche nella ricerca da parte dei principi di indipendenza ecclesiastica e di controllo sulle loro chiese.

A riflettere sul dibattito del XV sec., l'aspetto sorprendente non è la partita persa dal movimento conciliarista. Gli interessi dei protagonisti erano troppo diversi. Le mere dimensioni dell'operazione conciliare e l'enorme territorio sul quale doveva essere coordinata, erano troppo persino per i più accaniti sostenitori. Così Nicola di Cusa, una delle menti più brillanti di quell'epoca, abbandonò i conciliaristi e si schierò dalla parte del papato. La vera sorpresa invece è quanto in avanti fossero riusciti a spingersi i conciliaristi. Era un segno della vitalità dell'idea di unità dei Cristiani, un segno analogo a quello comunitario che sarebbe stato essenziale per la nascita della rappresentanza nei singoli Stati europei.

Allora l'idea di rappresentanza fu sconfitta assieme all'idea di conciliarismo? La storia non è così logica né così simmetrica. La nozione di un concilio sopravvisse come idea, come aspirazione, come un mezzo per guarire i mali del tempo. Era ancora un'idea forte nella prima generazione della Riforma, e rimase tale da ambo le parti del dibattito riformista. Ma poi la connessione tra concilio e rappresentanza svanì sempre più sullo sfondo, cedendo alle sempre maggiori certezze dei dogmi di entrambi gli schieramenti. Al Concilio di Tren-



to (1545 - 1564) pochi erano interessati alla rappresentanza, tranne che per la necessità dei Protestanti di far udire la propria voce e dei Cattolici di negarla.

STATI COMPOSITI E STATI GENERALI

I concili ecclesiastici del XV sec. furono dei grandiosi, ma inefficaci, tentativi di creare un'istituzione rappresentativa composita. L'idea stessa, comunque, era tutt'altro che morta, né i Concili di Basilea e di Costanza furono i soli esempi. Le assemblee rappresentative composite furono la conseguenza logica della comparsa di monarchie composite o multiple. Nel tardo Medioevo, queste monarchie erano diventate la forma più importante di organizzazione politica in Europa. Più era potente la monarchia – e il potere era l'obiettivo internazionale nella maggior parte delle monarchie – meno probabile era che fosse uniforme. Le parti costitutive di una monarchia multipla, nella maggioranza dei casi, si univano insieme per volere comune, come nel caso della Sicilia o d'Aragona, o più spesso per eredità dinastica o di matrimonio, come la maggior parte dei domini della Casa d'Austria, o nel caso dell'Inghilterra e della Scozia con la successione di Giacomo VI e I nel 1603.

In tutti questi casi il principe giurava di osservare le leggi e i privilegi preesistenti del suo nuovo Stato. Nel XV sec. queste leggi e questi privilegi di solito comprendevano un'assemblea rappresentativa che considerava suo dovere difendere i propri interessi e quelli dei suoi membri. Nei pochi casi in cui una monarchia acquisiva uno Stato o una provincia per conquista, si riteneva ci fosse il diritto di abrogare tutte le leggi e i privilegi preesistenti. In pratica, comunque, i poteri della monarchia erano

limitati dalla necessità di riconciliare a sé almeno una parte dell'*élite* del nuovo territorio. Machiavelli consigliava al suo principe o di distruggere la nuova provincia, o di risiedervi lui stesso (e dispensare generoso patronato ai nativi), oppure lasciarla vivere secondo le proprie leggi. Persino quando gli abitanti di una provincia, che passava da una mano all'altra, non venivano consultati sul cambiamento, ci si aspettava che queste leggi venissero osservate. Nel 1482 Maria di Borgogna fu costretta dai suoi Stati Generali a firmare il Trattato di Arras e cedere l'Artois e la Franche-Comté alla Francia, come dote per la figlia neonata che avrebbe sposato il delfino. Al futuro sposo (che nel caso specifico non sposò mai la principessa Margaret) fu chiesto «di tenere in particolare considerazione le contee di Artois e Borgogna e i poveri abitanti che troverete essere i migliori e più leali sudditi».

In questo modo i principi potenti, abili o semplicemente fortunati, potevano aggiungere al loro regno provincia su provincia, e Stato su Stato, ognuno con le sue leggi e le sue istituzioni ben consolidate. Per ottenere una maggiore coesione dei suoi domini, il principe spesso trovava utile convocare insieme tutti i membri delle assemblee rappresentative. Non poteva dare per scontato che tutte le province sostenessero la sua politica, specialmente la guerra che per il principe era essenziale. Così nel 1485 le terre della Prussia Reale, una provincia di lingua tedesca che sin dal 1466 viveva felicemente sotto il regno di Polonia, rifiutarono di sostenere la guerra con i Turchi Ottomani. Essi affermavano persino che, secondo i loro privilegi, il re di Polonia era obbligato a proteggerli dall'aggressione, ma non il contrario.

La monarchia francese aveva già fat-



to esperienze simili nel XV sec. Alcune delle province francesi non avevano alcun interesse nella guerra contro l'Inghilterra e preferivano tenere per sé le proprie risorse. I re francesi allora convocarono molte assemblee in tutto il Paese, *les états généraux*, solo raramente e non sempre con grande successo. Inoltre c'era il pericolo che gli Stati Generali, un'assemblea composita per un regno grande e complesso, potessero diventare molto potenti e cominciare ad usurpare l'autorità reale. Ciò accadde in Francia anche quando re Giovanni II fu fatto prigioniero dagli Inglesi nella battaglia di Poitiers (1356). Gli Stati Generali approvarono l'imposizione di tasse per poter continuare la guerra e per pagare l'enorme riscatto per liberare il re. Nello stesso tempo cercarono di riformare il governo centrale la cui incompetenza aveva portato alla disfatta militare. Ma gli Stati Generali per un Paese così esteso e vario come la Francia si rivelarono troppo impacciati, e il nuovo energico re Carlo V preferì regnare facendone a meno. La monarchia francese era l'unica, a parte alcuni principati italiani, che era riuscita a mettere su un'amministrazione tributaria che funzionasse nella maggior parte del Paese. Sin dal tempo di Carlo V, esso aveva acquisito la reputazione di *dominium regale*, un regime che poteva imporre liberamente tassazioni importanti. Al contrario, in un *dominium politicum et regale* la monarchia non aveva tale diritto. La linea di demarcazione tra i due tipi di regime non era sempre così netta, ma gli esperti del tempo indicavano chiaramente che tale differenza esisteva e anche da quale lato si poneva la Francia. Forse la situazione si può meglio riassumere con l'aneddoto di un ambasciatore veneziano, che Francesco I era

solito ripetere. Egli diceva che l'imperatore Massimiliano gli aveva riferito che lui, l'imperatore, era il re dei re, perché nessuno eseguiva i suoi ordini; Ferdinando il Cattolico era il re degli uomini, perché gli uomini gli obbedivano solo quando decidevano di farlo; ma Francesco, re di Francia, era il re delle bestie, perché tutti gli obbedivano sempre.

Questa battuta era ovviamente un'esagerazione. Lo storico ha ben ragione di chiedersi, però, perché Francesco lo raccontasse così spesso. Il giudice Fortescue, a cui si deve la particolare formulazione della definizione dei due diversi tipi di regime nel XV sec., non si inventò certo l'idea. L'aggettivo «politico» derivava dalla *Politica* di Aristotele ed era usato di frequente sul continente per indicare un regime limitato o misto.

Se i governanti delle monarchie multiple nutrivano sentimenti ambivalenti verso le assemblee rappresentative multiple, così era anche per le proprietà delle singole province. Quelle degli Asburgo d'Austria, nell'Europa centrale, erano spesso riluttanti a mandare i loro deputati al di fuori dei propri confini. I Boemi, per esempio, si rifiutavano di andare in Austria. I privilegi che i governanti avevano giurato di mantenere erano sempre i privilegi locali di quella particolare provincia. Non si mettevano da parte tali privilegi con leggerezza, per paura di perderli del tutto. Se si riteneva necessario farlo, si pretendevano altri privilegi maggiori. Se negli incontri degli Stati Generali le province più piccole in genere seguivano le indicazioni di quelle più grandi, per esempio, nella concessione di tasse, tutti opponevano strenua resistenza verso qualsiasi mozione di voto di maggioranza, specialmente in questioni finanziarie.

Questa è un'altra ragione per cui,



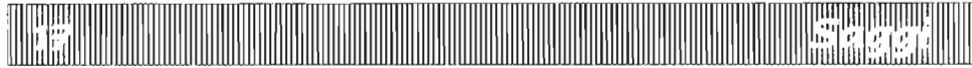
con pochissime eccezioni, gli Stati Generali funzionavano solo in territori contigui. Una striscia di mare tra due territori sotto la stessa corona, costituiva un serio ostacolo. Ma anche in questi casi, le storie di Inghilterra e Irlanda, di Svezia e Finlandia e di Aragona e Sardegna dimostrano che il mare non era una barriera assoluta. Questi esempi, però, erano relativamente rari e la ragione principale era che i membri degli Stati Generali, ancor più di quelli delle unità singole, insistevano nel restringere i poteri dei deputati e pretendevano che sulle questioni importanti essi si consultassero con coloro che li avevano mandati. C'erano buone ragioni per tutto ciò. I borgomastri, i sindaci e i segretari comunali trovavano naturalmente più facile far valere il loro coraggio all'interno della propria comunità, rispetto a quando si trovavano a viaggiare come deputati e ad affrontare i grandi signori del consiglio reale o persino lo stesso re o il suo reggente. Respingere le richieste dell'autorità era più facile se si poteva affermare di non avere il potere di decidere personalmente. Al contrario, era più facile per il governo intimidire i singoli deputati che dover affrontare l'intero consiglio di una grande città. Nonostante ciò, non era sempre chiaro chi rappresentassero i deputati. Le assemblee provinciali o le città parlamentari e le corporazioni ecclesiastiche? Né era sempre chiaro il ruolo dei notabili nelle assemblee, specialmente se essi facevano parte anche del consiglio del re. La storia degli Stati Generali non può quindi essere separata nettamente dalla storia delle assemblee delle province costituenti di una monarchia multipla. Gli uomini non cedono volentieri il potere che esercitano o che pensano di dovere esercitare. Se l'ideale di *domi-*

nium politicum et regale era cooperare per il bene della comunità, ci potevano essere idee molto diverse riguardo a chi e che cosa fosse la comunità.

Ci potevano anche essere svariate e appassionate idee riguardo a cosa fosse il bene, aristotelico o meno. E se queste differenze conducevano a conflitti aperti, come spesso accadeva, era inevitabile che gli Stati vicini fossero coinvolti in tali conflitti. Lo storico, dunque, osserva certe tendenze e certe regolarità in queste storie. Ma le contingenze influenzavano sempre il risultato. Ciò che lo storico non può fare è predire l'esito di queste storie, né per l'Europa né per i singoli Stati.

Una storia comparata ed esaustiva degli Stati Generali sarebbe quindi equiparabile alla storia politica dell'Europa moderna. Anche se fosse possibile scriverla – e finora non esiste – non ci fornirebbe una legge generale dei rapporti storici tra monarchia e parlamento. Per questa ragione ho scelto un formato diverso: quello di descrivere in modo approfondito i rapporti fra la monarchia e gli Stati Generali dei Paesi Bassi in un periodo di duecento anni. La ragione di questa scelta è la storia infinitamente varia di questo rapporto. Ci troviamo davanti a un'organizzazione politica multipla all'interno di uno Stato multiplo, aperto sia alle idee che all'intervento esterno. Il leone per una volta è riuscito ad alienare tutti i leopardi dal suo comando. Metà di loro scelsero di ritornare a lui, per svariate ragioni, non ultima quella della paura di pecore con denti di cane. L'altra metà dei leopardi scelse di non ritornare sotto il comando del leone perché scelse di non nascondere le proprie macchie. Tutti scelsero di tenere

(segue a pag. 17)



«L'uomo è nato libero e ovunque è in catene»

Rousseau: teorico della democrazia o padre del totalitarismo?

di Anna Vania Stallone

Riflettere su un'immagine di democrazia quale forma di regime politico, sia pure del popolo, è necessario per prendere consapevolezza dei limiti di questa forma di governo e della sua vulnerabilità. Il fatto che della democrazia venga spesso fornita un'immagine fuorviante deve portare a comprendere fino a che punto sia lecito definire Rousseau «padre del totalitarismo» quanto piuttosto non sia opportuno continuare a considerarlo il teorico della democrazia, come si è fatto finora. La riflessione inevitabilmente deve partire da un'analisi attenta del pensiero di Jean Jacques Rousseau, anche se di democrazia e di forme di governo non fu certo il primo a parlare.

~~~~~  
(segue da pag. 16)

le pecore, con o senza i denti, all'oscuro. Il *Riccardo II* di Shakespeare riassume quest'atteggiamento quando caratterizza la stranezza della ribellione di Bolingbroke:

*Ho avuto modo di osservare io stesso,  
e con me anche Bagot, Green e Bushy,  
com'ei riesca a corteggiare il popolo,  
e penetrare in fondo ai loro cuori  
con umili ed affabili maniere;  
e prodigarsi a loro in grandi gesti  
corteggiando quei poveri artigiani  
con l'arte del sorriso.*

RICCARDO II (I, 4)

(trad. italiana di Bruna P. Scimonelli)

H.G.K.

Già Erodoto, portavoce della saggezza politica della Grecia antica, parlava di tre forme di governo: di *uno*, di *pochi* e di *molti*, considerando la democrazia la migliore tra queste, anche se come le altre due era soggetta a degenerazione, scadendo nella demagogia. Platone, poi, nella *Repubblica* teorizzava lo Stato perfetto, concependo in modo ideale l'aristocrazia o governo dei filosofi, ma, come Erodoto, contemplava le diverse forme di governo, individuando le possibili degenerazioni nella *timocrazia*, nella *oligarchia* e nella *tirannide*. Anche nel *Politico* Platone si sofferma a riflettere sulle diverse forme di governo e precisa ulteriormente che è la presenza o la privazione delle leggi a dare ad un governo un'impronta positiva o a determinarne la degenerazione.

Seppure le leggi non possano prescrivere il bene per ognuno, considerato il loro carattere generale, Platone ne ribadisce comunque la necessità, poiché esse, data questa loro caratteristica, indicano ciò che è meglio per tutti. Fissate le leggi nel miglior modo possibile, esse vanno rispettate e conservate, poiché la loro assenza determina la rovina dello Stato. È Platone a dare lezione di autentica arte politica, individuando nella giusta misura la caratteristica dell'uomo politico che deve evitare l'eccesso o il difetto.

Una riflessione politica di tutto ri-



spetto viene ancora fornita, in ambito filosofico, da Aristotele, il quale, partendo dalla necessità per l'individuo della vita associata, poiché egli non basta a se stesso, si pone il problema della costituzione più adatta, affermando, nel IV libro della *Politica*, la necessità di un governo non solo perfetto, ma attuabile ed adattabile a tutti i popoli. Egli parte da una critica rivolta alle costituzioni esistenti per pervenire alla costituzione perfetta. Come Platone, anch'egli prende in considerazione monarchia, aristocrazia e democrazia e ne analizza le corrispondenti degenerazioni che vengono messe in atto quando il governo non ha più come fine il vantaggio comune, bensì il proprio. In modo specifico, soffermandosi sulla democrazia, egli distingue la democrazia, che si fonda sull'eguaglianza assoluta dei cittadini, da quella in cui il governo è riservato a cittadini con speciali requisiti, e quando nella democrazia prevale l'arbitrio della moltitudine, a scapito delle leggi, essa, dice Aristotele, si trasforma in tirannide.

Facendo un salto nell'età moderna, la riflessione politica, passando attraverso il giusnaturalismo, concentra l'attenzione sul rapporto individuo-libertà, ponendo l'idea del diritto di natura al centro delle varie teorie. Dallo Stato assoluto di Thomas Hobbes a quello liberale di John Locke, la democrazia di Jean-Jacques Rousseau è sicuramente una delle più grandi concezioni politiche del mondo moderno. Considerare quello che la storia dall'età moderna ad oggi ha offerto in termini di rivoluzioni e conflitti induce, non a formulare la costituzione perfetta, come è accaduto ad Aristotele, ma ad utilizzare differenti chiavi di lettura per gettare discredito su quelli che sono stati da sempre conside-

rati i punti di riferimento ideologici del pensiero liberale, democratico o totalitario. Con molta disinvoltura è più semplice abbandonarsi a forzature revisionistiche piuttosto che ancorarsi a teorie e a principî difficilmente confutabili.

Considerare Rousseau «padre del totalitarismo» è di certo una forma di revisionismo che disorienta il lettore comune, ma che certamente costituisce un *input* molto forte per chi è invece fermamente convinto che Rousseau non possa essere attaccato sui principî cardini del suo pensiero democratico. Seppure nel *Contratto sociale* sia egli stesso ad utilizzare espressioni che si prestano ad interpretazioni fuorvianti, come per esempio: «Il patto sociale dà al corpo politico un potere assoluto» (1), certamente Rousseau vede la nuova condizione dell'individuo, dopo la stipulazione del patto sociale, non in termini di peggioramento, come in apparenza potrebbe sembrare, bensì come un miglioramento, in quanto, mentre nello *stato di natura* l'individuo era esposto all'arbitrio degli altri individui, nello *stato civile* il vivere nel diritto comune gli dà quella sicurezza e quella certezza che mancava nello stato di natura: l'individuo nello stato civile si sente, dunque, protetto e in questo consiste il miglioramento.

L'origine del contratto nasce comunque da esigenze ben precise: «Trovare una forma di associazione che protegga e difenda con tutta la forza comune la persona e i beni di ciascun associato, mediante la quale ognuno unendosi a tutti non obbedisca tuttavia che a se stesso e resti libero come prima.» Da queste parole è facile cogliere la teorizzazione e l'esaltazione della sovranità del popolo, che fanno del *Contratto sociale* il testo per eccellenza del pensiero



democratico. Il contratto mira, infatti, a conciliare la difesa della vita, peraltro considerata punto forte anche del pensiero di Hobbes (teorico dello Stato assoluto), con la libertà, conciliazione che segna le distanze di Rousseau dall'assolutismo di Hobbes.

Rousseau, infatti, non considera il superamento della guerra civile come obiettivo della sovranità del popolo: «usare la forza e i mezzi di tutti loro nel modo che riterrà utile per la loro pace e per la difesa comune» (2), ma obiettivo della sovranità popolare è il superamento di uno stato di schiavitù per una vita da uomini liberi, e la libertà di autodeterminarsi per l'uomo si realizza solo nella società civile e mediante il contratto sociale. Conciliare, allora, difesa della vita e libertà è possibile per Rousseau, se tutti gli uomini diano se stessi e i propri diritti a tutta la comunità: è questa la clausola fondamentale del contratto, che pone gli individui in condizione di radicale uguaglianza, poiché entrano nella società creata dal patto tutti allo stesso modo: «dando tutti se stessi».

Pregnante e densa di significato e di valore democratico è l'espressione che, ancora, si legge nel *Contratto*: «Chi si dà a tutti non si dà a nessuno, e siccome non vi è associato sul quale ciascuno non si acquisti un diritto pari a quello che gli si cede su di sé, tutti guadagnano l'equivalente di quello che perdono e una maggiore forza per conservare quello che hanno» (3). Forse è da questa affermazione finale che nasce l'equivoco di Rousseau «padre del totalitarismo»? O non è più consono riflettere sulla prima parte dell'assunto e cogliervi, piuttosto, l'esaltazione della libertà? L'individuo, infatti, perde ciò che riceve e, dunque, mantiene la libertà che aveva in origine.

Spostando l'attenzione sul concetto di volontà generale che fa tanto discutere, poiché a tale concetto si associa, come peraltro fa lo stesso Rousseau, quello di alienazione dell'individuo, va precisato che «l'alienazione totale di ciascun associato con tutti i suoi diritti a tutta la comunità» (4) comporta che nessuno (poiché tutti si trovano nella medesima condizione di eguaglianza) ha interesse a prevaricare sugli altri e la società stessa garantirà i diritti di ciascuno e servirà gli interessi di ciascuno e di tutti. L'alienazione è, dunque, a vantaggio dell'io comune, della volontà generale, l'alienazione è di sé a se stesso: «Ciascuno di noi mette in comune la sua persona e ogni suo potere sotto la suprema direzione della volontà generale; e riceviamo, inoltre, ciascun membro come parte indivisibile del tutto» (5). La volontà generale è per Rousseau l'espressione del bene comune, essa è ciò che vi è di comune negli interessi particolari di ciascuno: «Soltanto la volontà generale può dirigere le forze dello Stato secondo il fine della sua istituzione, che è il bene comune.»

La fiducia totale nella volontà generale è bene evidenziata da Rousseau laddove, ancora nel *Contratto*, si legge: «La volontà generale è sempre retta e tende sempre all'utilità pubblica» (6), anche se tale fiducia non è condivisa dagli esponenti del pensiero liberale che paventano, proprio a partire da tale volontà, una sorta di «dispotismo della maggioranza», timore che anche Aristotele, come già detto, aveva manifestato riguardo alla democrazia, la quale, quando lascia prevalere l'arbitrio della moltitudine, rischia di trasformarsi in tirannide. A questo punto, timori e perplessità, non presenti certo in Rousseau, potrebbero portare ad interrogarsi: chi è



divenuto storicamente l'interprete della volontà generale? Il partito, il führer, le oligarchie...

Che la storia offra esempi numerosi di degenerazioni delle varie forme di governo, degenerazioni già teorizzate nell'antichità classica, è un dato di fatto e, in quanto tale, inconfutabile, questo però non deve portare a pensare che chi ha teorizzato dette forme di governo debba essere etichettato a partire dalle degenerazioni e non, piuttosto, dalle idee, sane peraltro, che ha messo a punto! Sostanzialmente si vuole affermare che definire Rousseau «padre del totalitarismo», a partire da quelle che sono state storicamente le degenerazioni del sistema democratico moderno da lui teorizzato, è davvero una forzatura. Prendere in esame il periodo del Terrore e non considerarlo quale degenerazione politica della Convenzione che avrebbe dovuto governare la Francia democraticamente, mentre si è scaduti nella dittatura di Robespierre, e attribuirne la paternità a Rousseau, potrebbe portare, *mutatis mutandis*, a riflettere sul fenomeno fascismo e, anziché considerarlo frutto della crisi del liberalismo italiano, attribuirne la paternità a Jonh Locke. Cosicché anche Locke, come Rousseau, si vedrebbe addossata l'etichetta di «padre del totalitarismo».

Tutto ciò rasenta l'assurdo. È lecito, semmai, concordare con Jonh Stuart Mill, quando parla della tirannia della maggioranza, che è più pericolosa del dispotismo dei re del passato, così come è lecito difendere la libertà non solo dal dispotismo ma anche dal conformismo di massa in cui sono scadute le moderne democrazie. Alexis de Tocqueville, nella sua opera *La democrazia in America*, è tra coloro che ritengono legittimo rispettare il *majority rule*, cioè il princi-

pio di maggioranza. E la democrazia, infatti, trova la sua sostanzialità proprio nella maggioranza che, sulla base dei consensi ottenuti alle elezioni, governa, mentre la minoranza costituisce l'opposizione. Questo è il sistema migliore per la democrazia. Ma la preoccupazione di Tocqueville emerge quando sostiene: «Non vorrei che il potere di fare tutto, che rifiuto ad un uomo solo, fosse accordato a parecchi» (7), preoccupazione che è rivolta a quella degenerazione cui la democrazia potrebbe andare incontro sconfinando nel potere tirannico della maggioranza che comporta, per l'individuo, la perdita della libertà.

Chiamare in causa Karl Popper potrebbe tornare utile per meglio comprendere il senso di quanto finora detto. Nell'opera *La società aperta e i suoi nemici* Popper ritiene che la democrazia non possa semplicemente caratterizzarsi come governo della maggioranza, ciò sarebbe, infatti, riduttivo. La democrazia si sostanzia, per Popper, nel limite che i governanti incontrano nel poter essere licenziati dai governati senza spargimento di sangue. La democrazia è tale nella misura in cui chi detiene il governo sia in grado di salvaguardare alla minoranza la possibilità di operare per un cambiamento pacifico della società, in caso contrario non si potrà parlare di democrazia, ma di tirannia. La lezione di Popper sulla società aperta, da lui considerata continuamente riformabile e migliorabile, apre la strada ad un ripristino della paternità del pensiero democratico che va, senza ombra di dubbio, attribuita a Rousseau.

Avere definito Rousseau «padre del totalitarismo» significa essere partiti da un errore di fondo: avere considerato, cioè, gli avvenimenti storici dell'età

(segue a pag. 23)



## *La multidimensionalità e la pluricontestualità di un insegnante-educatore*

*di Rita Vecchio*

*Multi-dimensionalità e pluri-contestualità* sono termini nodali e chiarificatori del *modus essendi* di un insegnante-educatore, in quanto tale deve essere il suo carattere *de facto* in una società in cui non si procede più in maniera unidirezionale.

L'atto di operare in una scuola tutta integrante, luogo che trasforma il *sapere* in una sorta di conoscenza circolare ed enciclopedica, sommativa ed integrativa del *saper fare* e del *saper essere*, presuppone la continua ricerca-azione intrisa di saggezza umana e di *sapienzialità* nelle interazioni personalizzate in più contesti e in più dimensioni, e richiede agli educatori una *metànoia* interiore profonda capace di leggere l'intero nel frammento, la pluricontestualità nella *mono-tematica* vita scolastica. Il campo d'azione dell'insegnante, quindi, si allarga; esce da quella chiusura cui era relegato precedentemente, divenendo l'educatore-insegnante specializzato con compiti specifici e molteplici perché tali sono le caratteristiche richieste, e con una *saggezza* e un equilibrio di personalità che lo rendono esperto in umanità e che gli permettono di propagandare il ciceroniano detto della scuola come *animi cultura*. In tal modo, il ruolo dell'insegnante ha, *iter* facendo, mutato la sua funzione, ampliandosi e arricchendosi, rappresentando adesso il

punto focale attraverso cui sicuramente transita l'integrazione e, nello stesso tempo, si pone come una presenza di natura preventiva rispetto a situazioni di difficoltà.

«Ottimo maestro è colui nel quale il fanciullo vede se stesso, l'interprete del suo mondo interiore in cui egli stesso non sa guardare a fondo, in certo modo la continuazione e l'esplicazione di se stesso come in un piano più elevato, la cui guida e direzione, lungi dall'essere temuta o aborrita, è desiderata e aborrita», così La Manna scriveva più di quaranta anni fa. Come non condividere questo pensiero? Il ruolo e la formazione dell'insegnante devono essere centrati sulla relazione e sulla comunicazione, sui rapporti tra area formativa e area informativa: gran parte della professionalità dell'insegnante specializzato consiste nella capacità di intervenire attraverso corrette modalità relazionali sia con gli alunni che con gli altri insegnanti.

Questa è una caratteristica strategica elettiva che deve essere considerata come tratto fondamentale della figura professionale. Il fatto stesso di *co-operare, inter-agire, co-agire e relazionarsi* presuppone la molteplicità di situazioni che deve assemblarsi in questa figura: i diversamente abili, d'altronde, presentano ai docenti delle discipline



difficoltà di insegnamento per il fatto che sono diversificati i processi di apprendimento (1).

L'insegnante, perciò, per rispondere alle specifiche e diverse esigenze di apprendimento e di sviluppo umano dei soggetti in difficoltà, deve essere in grado di operare scelte consapevolmente critiche, come scrive Larocca, in base all'offerta di *senso pedagogico*, alla consapevolezza della dimensione formativo-educativa delle tecniche usate nelle azioni didattiche e degli elementi significativi per la rappresentazione *meta-poietica* della realtà, e alle molteplici funzioni della scuola nel contesto della società contemporanea. Presupposto indispensabile per l'attuazione di ciò sono la capacità e la fattiva realizzazione del dialogo tra agenti diversi, cui l'insegnante-educatore si deve adoperare per attuare quale mediatore privilegiato in una società pluri-dimensionale che, molto spesso, ascolta poco e che allo «stare con gli altri» deve far combaciare «il fare con gli altri». La condizione di dovere operare nei vari aspetti della realtà (antropologici, filosofici, neurologici, pedagogici e didattici) e nella difficile dinamica del rapporto dicotomico fra l'insegnamento ad apprendere e l'apprendimento stesso di tutti gli studenti, tutti diversamente abili (Gardner *docet*), è la prospettiva principale cui deve tendere (2).

La multidimensionalità e la pluricontestualità sono insite nel suo ruolo di «progettare azioni», dove, al fine di mirare l'azione, si esige la *conoscenza* delle diverse dimensioni dell'insegnamento in generale e i contenuti della disciplina che si conosce di più, nonché la *conoscenza* della logica latente e interna che presiede a quella disciplina, ossia degli aspetti epistemologici più profon-

di. Tutto ciò che interviene nell'atto didattico occorre sia adeguato non tanto o non solo al contenuto, ma ai processi interiori necessari per far propri i contenuti. Ne deriva che l'insegnante deve essere capace di conoscere se stesso, le singole personalità, la realtà sociale intorno, e quant'altro entri in relazione con il soggetto, non facendo ricorso solo a strumenti standardizzati, quanto alle sue sensibili capacità di lettura dei dati rilevabili da una perenne ricerca-azione. Solo così potrà riuscire ad operare e mettere in pratica modalità e strategie adeguate e differenziate e pianificare un *progetto di vita* flessibile, *dinamico* e *funzionale*, avendo coscienza di tutte le variabili in gioco: dalle premesse antropologiche di fondo degli attori, alla capacità di dominio in situazione delle variabili intervenienti.

L'essere esperto in situazione richiede all'insegnante un'acuta capacità di osservatore delle personalità in sviluppo, di moderatore di situazioni difficili e di portatore di un modo di insegnare che deve andare oltre la *letio ex cathedra*. Non fu Collodi che fece acquistare la stima e la simpatia di tutti al suo personaggio che era stato inizialmente deriso e beffato, perché, *a differenza* degli altri, era un burattino? Il piccolo Pinocchio, alla fine, va dicendo: «Badate ragazzi: io non sono venuto qui per essere il vostro buffone. Io rispetto gli altri e voglio essere rispettato!» (3).

Essere disponibile verso l'altro, sia a livello *numerico* che *analogico*, significa ascoltare e capire l'altro mettendosi in una dimensione *unisona*, di essere al servizio dei colleghi e dei genitori in quanto diventa capace di fruire di tutte le risorse presenti nell'istituzione in cui opera che egli aiuta a mettere insieme e a co-ordinare, per il miglioramento glo-



bale e generale della situazione delle classi in cui lavora, comprendendo i momenti più consoni per fare proposte di natura didattica capaci di aiutare gli allievi ad apprendere, come quando, prendendo spunto da eventi naturali o sociali, suggerisce azioni capaci di coinvolgere più docenti per problematizzare e contestualizzare le situazioni e gli apprendimenti in modo multi o pluridisciplinare e interdisciplinare, coinvolgendo l'intera comunità sociale in cui vive l'istituto scolastico: ne conosce le potenziali ricchezze e stimola i responsabili affinché da tali ricchezze non vengano esclusi tutti gli allievi, ma soprattutto i soggetti in difficoltà.

In una moneta del Medioevo si legge «*Humanitas humana ferre*» (l'umanità sostenga l'uomo), riconnettendosi all'immagine cara del buon samaritano: «Un uomo viene derubato, spogliato, battuto, lasciato morente per strada. Passa un sacerdote e non si ferma, passa un levita e non si ferma... Si ferma solo il buon samaritano, *scendendo da cavallo...*» Questo sta a significare come, in una società così complessa e plurima, molte volte si perdono di vista le cose più vere! Bisognerebbe anche imparare a ricoprire il ruolo del *buon samaritano*.

R. V.

#### NOTE

(1) N. Cuomo, *Pensami adulto*, Torino, UTET, 1995.

(2) E. Fromm, *Avere-o-essere*, Milano, Mondadori, 1995.

(3) R. Lambruschini, *Dell'autorità e della libertà*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

### **Rousseau: teorico della democrazia o padre del totalitarismo?**

(segue da pag. 20)

moderna, in modo particolare la fase della radicalizzazione del processo rivoluzionario francese, non come «tentativi ed errori» della messa in atto delle teorie democratiche, ma come deliberate scelte politiche scaturite dalla coincidenza della volontà individuale con la volontà generale, scelte che avrebbero determinato una società in cui le parti, cioè gli individui, sono state subordinate al «tutto», dove il tutto ha prevalso ed ha predominato sulle parti. «In ogni campo possiamo imparare attraverso tentativi ed errori, facendo sbagli e miglioramenti [...]». Dobbiamo aspettarci che, data la nostra mancanza di esperienza, saranno commessi molti errori che possono essere eliminati solo mediante un lungo e laborioso processo di piccoli aggiustamenti» (8).

A. V. S.

#### NOTE

(1) J. J. Rousseau, *Il contratto sociale*, a cura di V. Gerratana, Torino, 1977, p. 44.

(2) T. Hobbes, *Leviatano*, a cura di A. Pacchi, Roma-Bari, 2000.

(3) J. J. Rousseau, *op. cit.*, p. 24.

(4) J. J. Rousseau, *op. cit.*, p. 24.

(5) J. J. Rousseau, *op. cit.*, p. 24.

(6) J. J. Rousseau, *op. cit.*, p. 42.

(7) A. de Tocqueville, *La democrazia in America* (a cura di G. Candeloro), Milano 1996, p. 257.

(8) K. Popper, *La società aperta e i suoi nemici*, tr. It. R. Pavetto, Roma, 1973, p. 230.





## *Una lirica liturgica bizantina*

# *A San Marciano*

*di Gregorio di Siracusa*

*Gregorio di Siracusa (vissuto nella seconda metà del secolo VII), di cui non abbiamo altre notizie, è autore di tre «contàci» (preghiere ritmate accompagnate da musica, che erano alla base della liturgia bizantina), tutti incompleti, perché si fermano alla terza strofa, scritti in onore di san Marciano, di san Niceta martire e di san Luca evangelista.*

*Nel canto per san Marciano (tradotto dal greco da Oreste Carbonero, gentilmente approntato per «Spiragli»), si fa cenno alla Sicilia, patria di Gregorio. Dopo una premessa, in cui sono esaltate le figure di Gesù, «sole di giustizia», di Pietro, «fulgida roccia», e di Marciano, «raggio profetico», inviato a predicare la parola di Dio, «vera conoscenza», e ad aprire alla fede gli uomini, l'encomiaste invoca il Santo, perché lo faccia avanzare nella conoscenza, per rendersi degno e potersi avvicinare a Dio, e insieme con lui le genti affidategli e la Sicilia, perché prosperino e crescano nella fede.*

*È una preghiera entrata a far parte della liturgia bizantina, segno di una grande spiritualità, propria di quell'epoca, in cui le eresie e il paganesimo ritornante, mettendo a dura prova i credenti, ne corroboravano la fede e inculcavano loro una forte vitalità.*

S.V.

La fulgida roccia, il principe supremo  
degli apostoli,  
dalle terre d'Oriente  
te, come più splendida stella  
di Cristo nostro Dio sole di giustizia,  
agli uomini d'Occidente  
inviò come raggio profetico  
per illuminare i loro pensieri  
indirizzandoli alla conoscenza divina;  
e per mezzo di tali pii propositi  
da te inculcati,  
confermandolo nella retta fede,  
tu tempri e riscaldi il tuo gregge,  
o santissimo Marciano,  
svolgendo assiduamente le tue funzioni  
di intermediario a favore di tutti noi.

Tu che hai acquisito l'arcana sapienza,  
tu che tutti hai sopravanzato  
nel pretenderti  
verso il destino ultimo dell'anima,  
o venerabile e santo Marciano,  
sii ora mediatore di grazia  
nell'infondermi la conoscenza  
del verbo divino,  
nel far risuonare il tuo nome, o padre,  
davanti alla santa Trinità,  
al cui cospetto ti sei elevato  
e accostato,  
nel liberarmi da tutte le passioni  
corporee  
e dai legami materiali, nel farmi tornare,  
allontanandomi dall'apatia  
indifferenza,  
al cammino che conduce verso Dio,





nel quale tu sei stato stimato degno  
di precederci,  
svolgendo assiduamente le tue funzioni  
di intermediario a favore di tutti noi.

Tu che detieni il bastone del comando,  
che hai fatto tua la croce del Signore,  
sei stato scelto come guida  
e compagno di viaggio  
per i suoi seguaci:  
infatti il nostro benefattore, inchiodato  
alla croce,  
risvegliatosi dal sepolcro e sconfitta  
la morte,  
come investito ormai di pieni poteri  
sul mondo ha mandato i suoi discepoli  
a battezzare tutte le genti  
nel nome del Padre, del figlio  
e dello Spirito Santo:  
dalle quali potenze celesti  
anche tu inviato  
come battezzatore dei popoli  
hai accumulato ingenti ricchezze  
spirituali  
svolgendo assiduamente le tue funzioni  
di intermediario a favore di tutti noi.

Queste parole Pietro udì dal Signore:  
«Se mi sei sinceramente devoto  
e mi ami ardentemente,  
pascola le mie greggi,  
impartisci loro insegnamenti,  
facendo sì che maturino e procedano  
dall'ignoranza alla conoscenza  
della santa Trinità.»

Da quella stessa fonte tu,  
avendo ricevuto il mandato divino,  
lo adempisti zelantemente,  
come si addice a un capo e a un iniziato;  
e a te è stata affidata  
quest'isola di noi Siciliani,  
e tu hai ricevuto e accettato  
quest'eredità, o lume di sapienza,  
svolgendo assiduamente  
le tue funzioni  
di intermediario a favore di tutti noi.

(Trad. di O. Carbonero)

## ***Pagine di Studi Anglistici e Comparatistici***

*a cura di Maria Paola Altese*

*Gentili lettori, inauguriamo all'interno di questo numero di «Spiragli» un nuovo spazio dedicato al mondo della letteratura inglese e più estesamente in lingua inglese, riflettendo così una attenzione verso tutte quelle aree del mondo in cui l'inglese, anche quando storicamente imposto sulla cultura nativa, si piega ad una urgenza di comunicazione artistica talvolta contraddittoria ma dalla vocazione globale.*

*Nell'intento della curatrice e dell'editore c'è il desiderio di accogliere le spinte dinamiche provenienti da un dialogo interno alla letteratura stessa: l'ottica comparatistica riflette il fenomeno più ampio della «transitabilità», come suggerisce il critico Sergio Perosa, in altre parole, fenomeni cosiddetti di «intertestualità», percorsi tematici, passaggi tra generi letterari e persino attraverso le arti.*

*È nostro auspicio coinvolgere autori che contribuiscano con il loro lavoro di studiosi, ricercatori, o anche di cultori e appassionati, alla circolazione delle idee, al dibattito e alla riflessione. Per questo guardiamo con interesse ai giovani che trovano poco spazio nelle riviste più note e autorevoli, mentre ci onorerà il contributo di docenti, professori, accademici che vorranno offrirci qualche frutto della loro ricerca.*

*In apertura, pagine di studi shakespeariani, una quasi doverosa evocazione propiziatoria del grande Bardo, con un saggio sull'«Othello», opera che ha avuto una recente edizione teatrale rappresentata nei palcoscenici siciliani. E poi ancora riflessioni su «The Tempest» di Shakespeare, e un contributo dedicato a uno dei grandi maestri della letteratura del Novecento, James Joyce. Infine alcune poesie di giovani autori contemporanei, interessanti testimonianze della presenza dinamica della lingua e cultura anglosassone in diverse regioni del mondo. Buona lettura.*



## *Il peccato dello straniero riflessi mitici nell'Othello di Shakespeare*

*di Maria Paola Altese*

C'è in Otello la fascinazione dell'esotico e una suggestiva dissonanza nella costruzione drammatica del personaggio. Egli è infatti il «Moro di Venezia», un guerriero nobile e valoroso ed anche, unico tra i potenti generali al servizio della Repubblica, uomo dalla pelle nera con evidenti connotazioni di *wilderness*. Uno straniero dunque, che in una terra non nativa viene accolto e legittimato in funzione delle sue doti militari.

Per il suo personaggio, protagonista dell'omonima tragedia scritta intorno al 1603, Shakespeare trasse ispirazione da fonti riconosciute nella tradizione novellistica italiana (1), ma la diversità etnica di Otello trascende l'uso di un modello letterario, seppure significativo e si innesta su un terreno vastissimo di implicazioni culturali che ne giustificano le innumerevoli letture sia sul piano meramente critico che dell'interpretazione scenica.

La questione qui esaminata è legata all'esito tragico del personaggio di Otello che nello sviluppo della vicenda mantiene la sua condizione di alterità, anzi, questa viene esaltata drammaticamente in un progressivo auto-isolamento all'interno di pensieri ossessivi e malati (2).

Così, il piano di Iago ai danni del Moro agisce doppiamente come una perversa macchinazione che punisce l'orgogliosa diffidenza dello straniero.

*(But he, as loving his own pride and*

*purposes, I, I) e al contempo svela l'ingenuità di chi rimane alla superficie di una cultura non pienamente assimilata (l'insistenza di Otello nell'appellare Iago *honest*).*

Non a caso, contro l'interpretazione romantica ed eroica di Otello che soccombe di fronte al «male senza ragione» (*a motiveless malignity*, scriveva Coleridge) rappresentato da Iago, la linea interpretativa inaugurata da T.S. Eliot e seguita da Leavis (3) ha avuto il merito storico di mettere in evidenza un tratto di egotismo e di ottusa autocelebrazione di un eroe che nell'ultimo monologo sembra ridotto a stereotipo tragico.

La fondamentale dicotomia tra una visione prevalentemente idealistica e una visione anti-romantica, riemerge variamente nell'articolato percorso della critica che di volta in volta ha sottolineato (sebbene attraverso sempre nuove prospettive e mode letterarie) aspetti legati all'attitudine visionaria e trascendente della mente di Otello come di Iago (4), oppure, dall'altro lato, ha evidenziato contingenze ideologiche quali il tema del potere esteso anche alla sfera della sessualità (5), e che si riflette nelle interazioni tra i personaggi e nella struttura drammatica.

Ma ritornando all'impianto tragico della vicenda, soffermiamoci sulla questione della colpa. Perché non è soltanto



Iago, tra i più perfetti *villains* shakespeariani, come ha osservato Harold Bloom (6), una anticipazione del satana miltoniano, ad avere la colpa di tessere la caduta dell'eroe, ma è Otello stesso che sin dall'inizio appare segnato da un oscuro peccato originale.

Questo va oltre il torto ai danni di Iago quando Otello gli preferisce Cassio come suo luogotenente, il «peccato» di Otello è quello di uno *stranger* che ha varcato una frontiera culturale sulla base di una eroica reputazione pubblica: egli è comunque un Moro che si unisce con una bianca e giovane nobildonna veneziana. E la fuga d'amore dei due, nottetempo verso nozze segrete, non basta a cancellare negli altri oscene fantasie di accoppiamento.

Durante il primo atto Iago e Rodrigo informano il padre di Desdemona:

*Even now, now, very now, an old black ram / Is tugging your white ewe. Arise, arise! / Awake the snorting citizens with the bell, / Or else the devil will make a grandsire of you* (7), (I, I)

Le fantasie suggerite da Iago a Brabanzio si evolvono culminando in un'immagine da bestiario medievale («vostra figlia e il Moro stanno facendo la bestia a due groppa»).

Prima ancora della nobile e valorosa immagine di Otello, Shakespeare ci consegna, attraverso le parole di Iago, un personaggio il cui colore della pelle si estende a connotazioni peccaminose e bestiali.

Otello non è certo un «Moor» sanguinario, il «super-villain» Aroon dipinto in *Titus Andronicus*, ma segretamente, in un'ottica che oppone pubblico e privato, pesa in lui una doppia natura, il soldato valoroso e il Moro lascivo, una doppia immagine che richiama la medesima doppiezza di Iago.

E il tema del doppio coinvolge anche il personaggio di Desdemona che Otello comincerà ad immaginare come prostituta, richiamando così la figura di Bianca nel suo legame con Cassio.

*Was this fair paper, this most goodly book, / Made to write «whore» upon? What committed! / Committed! O thou public commoner!* (8). (IV, II)

Eppure nel primo atto Otello aveva difeso davanti al Doge la sincerità del suo amore per Desdemona, ricordando come lei si era innamorata mentre ascoltava il racconto delle sue imprese eroiche in terre lontane.

*She lov'd me for the dangers I had pass'd, / And I lov'd her that she did pity them. / This only is the witchcraft I have us'd* (9). (I, III)

È dunque Desdemona che per prima s'innamora di Otello e dal suo desiderio verso uno straniero di colore che nelle parole di Brabanzio è «contro ogni legge della natura» ha origine la sua condanna ad un destino tragico, che viene adombrata nel risentimento paterno:

*Look to her, Moor, if thou hast eyes to see: / She has deceiv'd her father, and may thee* (10). (I, III)

Possiamo ipotizzare, nella tessitura della vicenda di Otello e Desdemona, l'utilizzo da parte di Shakespeare di un sotterraneo riferimento mitologico che condurrebbe all'immagine mostruosa del Minotauro e al mito di Arianna, ad esso collegato.

Shakespeare, che in *Otello* non menziona mai direttamente elementi legati ai due miti, aveva utilizzato l'immagine del Minotauro nell'*Enrico VI* (1591), dove il conte di Suffolk si guarda dall'avventurarsi nel labirinto degli intrighi



perché lì «si nascondono Minotauri e perfidi tradimenti». L'allusione, che però non viene ulteriormente sviluppata, è probabilmente sia ad una categoria generale di mostri (associati all'idea del tradimento) che al figlio di Pasifae e del toro. E certamente anche all'interno di una autorevole tradizione medievale da Dante a Boccaccio, a Chaucer, compariva variamente questo tema.

Il Minotauro è un mostro metà toro e metà uomo la cui mostruosità risulta dal modo in cui è stato generato. Ed è la sua preistoria ad essere ancora più significativa della sua storia, che lo vede confinato nel labirinto, fino a che Teseo non lo uccida. Frutto del desiderio illecito della regina Pasifae per il toro che Poseidone reca in dono a Minosse, il Minotauro è il simbolo osceno di una natura bestiale e libidinoso. Nell'attrazione per Otello, Desdemona si proietta in una parabola mitica che apre uno spazio verso un segreto desiderio femminile al di là di un legittimo confine etico e culturale, che già nella scelta di un'ambientazione italiana e soprattutto veneziana (11), sembra spostato in avanti:

*Iago: I know our country disposition well; / In Venice they do let heaven see the pranks / They dare not show their husbands* (12) (III, III),

ma che in ultimo sarà punito.

E Otello, il «Moro libidinoso» in preda ad una «mostruosa» gelosia e vittima di una altrettanto «mostruosa» cospirazione ad opera di Iago, teme il doppio volto di Desdemona, l'idea di una insopportabile sessualità femminile il cui simbolo più eloquente sarà il fazzoletto che la sposa «lascia cadere distrattamente».

Shakespeare potrebbe essersi rivolto anche al mito di Arianna che aiuta l'amato Teseo ad uscire dal labirinto dopo che il giovane ateniese uccide il Minotauro.

Nel Rinascimento il mito di Arianna viene celebrato nella duplice immagine di Arianna abbandonata da Teseo e in quella di Arianna sposa di Baccho (13).

Nel caso di una possibile ripresa della figura di Arianna nella Desdemona shakespeariana, il tema utilizzato riguarderebbe l'eroina abbandonata (su di un'isola come recita il mito). Dunque nella canzone del Salice cantata da Desdemona risuonerebbe lo stesso lamento di Arianna vittima dell'abbandono di Teseo. E in effetti Shakespeare introduce un passaggio che afferma un'origine femminile e lontana di quella canzone, nelle parole di Desdemona:

*My mother had a maid call'd Barbara; / She was in love, and he she love'd prov'd mad / And did forsake; she had a song of «willow»; / An old thing 'twas, but it express'd her fortune, / And she died singing it* (14) (IV, III)

In Desdemona convivono due immagini opposte: Pasifae che trasgredisce «contro ogni legge di natura», ed Arianna che piange per il suo abbandono, vittima di un ordine tutto maschile del mondo. E quale, all'interno di questo schema, il ruolo di Iago, se non quello dell'artefice, costruttore satanico (che poi è il rovescio di divino) di una architettura della mente in cui si mescolano realtà e illusione? C'è in lui un'impronta del mitico inventore del labirinto, e la sua malvagità si trascende infine in un'urgenza estetica:

*Virtue! A fig! 'tis in ourselves that we are thus, or / Thus. Our bodies are our gardens, to the which our / Wills are gardeners* (15) (I, III)

Secondo una visione rinascimentale, il labirinto viene collegato ad una esperienza soggettiva intricata ed oscura (l'imma-



gine del labirinto associata al tema della foresta compare ad esempio nel XXII canto dell'*Orlando Furioso*). In Shakespeare il topos del labirinto compare in *A Midsummer Night's Dream* (1595). Qui il bosco, teatro dei sortilegi e delle schermaglie magiche tra Oberon e Titania, diventa un luogo abitato dagli spiriti, «haunted grove»; ed è un mondo alla rovescia: il corso delle stagioni sospeso e gli uomini che dimenticano di danzare e di attraversare i labirinti: («*And the quaint mazes in the wanton green / for lack of tread are undistinguishable*» (16) II, I).

L'espressione «to tread a maze» riprende l'idea di un uso rituale del labirinto, non solo effetto di un sortilegio, ma anche simbolo del mondo nella sua esistenza ingannevole, metafora stessa del gioco teatrale che svela la continua tensione tra realtà ed apparenza.

*I am not what I am* (I, I).

Realtà e finzione, redenzione e colpa, come bianco e nero, in Otello diventano simboli interscambiabili, archetipi culturali dalle inesauribili possibilità interpretative; e così il «nero» di Otello si riflette progressivamente negli altri personaggi, come è stato evidenziato in una suggestiva rilettura teatrale di Carmelo Bene (17), in cui l'effetto più significativo è proprio lo scambio cromatico tra l'eroe e il *villain*: un Otello sbiancato e uno Iago clamorosamente nero.

Il peccato dello straniero ritorna attraverso modulazioni diverse, un complesso «teatro dell'invidia», come ha scritto Girard (18), il cui motore è infine un mitico desiderio dell'altro da sé.

M.P.A.

#### NOTE

(1) «L'unica fonte delle grandi linee dell'intreccio di *Othello* è la settima novella della terza decade degli *Hecatommithi* di Gian Battista Gi-

raldi Cinthio (1565), novella della quale non esisteva alcuna traduzione inglese, ma soltanto una francese nel *Premier Volume des Cent Excellent Nouvelles* di Gabriel Chappuys (1584)». Alcuni particolari derivano probabilmente da altre fonti: da una novella del Bandello e perfino dall'*Orlando Furioso* (tradotto in inglese nel 1591). G. Melchiori (a cura di), *Teatro completo di William Shakespeare*, vol. IV, *Le Tragedie*, Milano, 1995.

(2) In proposito si veda uno studio fondamentale di A. Serpieri, *Otello: l'eros negato: psicoanalisi di una proiezione distruttiva*, Milano, 1976.

(3) T.S. Eliot, *Selected Essays*, London, 1932; F.R. Leavis, *Diabolic Intellect and The Noble Hero*, 1952.

(4) «Il dramma tragico non deve essere per forza metafisico, ma Iago, che dice di non essere altro che critico, non è altro che metafisico. La sua grandiosa vanteria: «Io non sono quello che sembro» ricorda volutamente il «Per grazia di Dio, io sono quel che sono» di San Paolo.» H. Bloom, *Shakespeare: l'invenzione dell'uomo* (1998), Milano, 2001.

(5) Riflessioni in questo senso si trovano nel libro di Valerie Traub: *Desire and Anxiety: Circulation of Sexuality in Shakespearean Drama*, London, 1992.

(6) H. Bloom, cit.

(7) *Ora, ora, proprio ora / un vecchio montone nero sta montando / la vostra candida pecorella. Su, su, svegliate / con la campana a martello tutti i cittadini. / prima che il diavolo vi faccia nonno* (trad. it. di Salvatore Quasimodo, in *Teatro completo di William Shakespeare*, vol. IV, cit.).

(8) *Questa bella carta, questo magnifico libro d'amore / fu fatto per scrivervi su la parola «puttana»? / Quale peccato hai commesso? E me lo domandi? Tu, donnaccia pubblica!*

(9) *Essa si era innamorata di me / al racconto di tutti i miei pericoli, / e io l'amavo per la pietà che mi aveva dimostrato. / E questa è tutta quanta la mia magia!*

(10) *Non perderla mai d'occhio. Moro, se hai occhi per vedere. / Come ha ingannato suo padre, potrebbe ingannare anche te!*

(11) Un'ampia rassegna critica sulle ambientazioni italiane nel teatro di Shakespeare si trova in M. Marrapodi, A. J. Hoenselaars, M. Cappuzzo, L. Falzon (a cura di), *Shakespeare's Italy. Functions of Italian location in Renaissance Drama*, Manchester, 1993.

(12) *Conosco troppo bene i costumi del nostro paese: a Venezia le donne / fanno vedere soltanto al cielo / i peccati che nascondono ai loro mariti.*





## *Imagery, Metaphor and Symbol in James Joyce's The Dead*

by Maxine Louise Lawson

That meaning is not merely a matter of words is repeatedly underlined by George Lakoff and Mark Johnson in *Metaphors We Live By*, a study into the embedded presence of conceptual metaphor within the fabric of non-literary language – ‘The meaning is not right there in the sentence, it matters a lot who is saying or listening to the sentence and what his social and political attitudes are.’ (1) In collaboration with Mark Turner, Lakoff then goes on to point out that a

related confusion arises in literary studies,



(segue da pag. 29)

(13) Cfr. A.G. Word, *The quest for Theseus*, London, 1970.

(14) *Mia madre aveva una cameriera che si chiamava Barbara. / Questa Barbara era innamorata, ma l'uomo che essa amava, / un giorno, commise la follia di abbandonarla. / Barbara cantava spesso «La canzone del salice», / una vecchia canzone, ma che esprimeva bene / un destino simile al suo. E morì cantandola.*

(15) *Virtù un fico secco! Dipende soltanto da noi / essere in un modo piuttosto che in un altro. Il nostro / corpo è un giardino e il suo giardiniere è la nostra volontà.*

(16) *E gli ingegnosi labirinti nel verde lussureggiante, / da tempo non usati, più non si distinguono.*

(17) *Otello* (da Shakespeare), secondo Carmelo Bene, è stato rappresentato in due versioni teatrali nel 1979 e nel 1985.

(18) René Girard, *Shakespeare, il Teatro dell'invidia* (1990), Milano, 1998.

[...] that the meaning of a poem or other literary work resides in the words themselves. Words are sound sequences that conventionally express concepts that are within conceptual schemas [...]. That is, words evoke in the mind much more than they strictly designate. [...]. Literary works can't mean just anything. But, because what is meaningful is in the mind [...] there is an enormous range of possibilities open for reasonable interpretation of a literary work. Literary works are open to widely varying construals. For any given person, some construals will seem more natural than others, and those are the ones that are often ascribed to the intention of the poet. Our construals [...] are of value, whether they coincide with the author's or not. That is not to say that literary scholars should not engage in historical study that attempts to home in on the author's intended construals. [...]

But that is a separate enterprise from what readers normally do when they encounter works of literature (2).

Nowhere is the multi-faceted nature of meaning more evident than in the linguistic extravaganzas of the experimentalist James Joyce whose in-depth exploration into the semantic possibilities offered by imagery, metaphor and symbolism is apparent in the following passage which closes *The Dead* (3), the final story in his collection, *Dubliners* (1914).

In a letter to Grant Richards dated 15<sup>th</sup> October 1905, Joyce explains that being a Dubliner



seems to me to have some meaning ... I think people might be willing to pay for the special odour of corruption which, I hope, floats over my stories (4).

The 'special odour of corruption' seems to announce the multi-sensorial, synaesthetic effects Joyce was aiming at through the deployment of carefully implanted imagery which, working on readers' sense of smell and hearing as well as on the visual, adds layer upon layer of sensorial suggestiveness to his earthy naturalistic description of his native town. Joyce's single, solid images are the starting point onto which metaphorical nuances are heaped, transporting the original image through differing semantic levels into symbolically charged areas of complex esotericism. Visual, auditory and olfactory images pervade Joyce's collected tales of early twentieth-century Dublin, helping create his characteristic fusion of naturalism with symbolism in a prose style that is at once realistic and poetical, in refutation of the traditional dichotomy between realist fiction and romance fiction that had pervaded the nineteenth-century novel.

#### **From The Dead (*Dubliners*)**

A few light taps upon the pane made him turn to the window. It had begun to snow again. He watched sleepily the flakes, silver and dark, falling obliquely against the lamp-light. The time had come for him to set out on his journey west-ward. Yes, the newspapers were right, snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses

and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead.

Two different imagic groupings immediately stand out – the allusively-charged depiction of various tangible elements in the churchyard and the snow, 'general all over Ireland'.

If the single visual objects/images are separately removed from the body of the description of the churchyard, they can be seen to form a related lexical cluster which, observed as a single semantic unit, appears to be evoking the Christian Crucifixion: churchyard – a place of burial, an echo of the death already inherent in the novella's title, hill (the hill of Calvary), crosses, headstones, spears, thorns – all details which a western reader of Judaeo-Christian background would likely associate with the biblical account of the agonized passion and lingering death of the Crucified Christ. The single images seminated throughout the description of the churchyard appear to blend into an extended metaphor which slides the literal image of a cemetery into the figurative one of the Golgotha.

These allusory elements of visual imagery are immediately accompanied by striking auditory images produced through specific phonetic techniques:

Sibilance - 'his soul swooned slowly as, snow',

Alliterative aspiration on 'h' - '*he heard*',

Alliteration on 'f' - '*falling faintly*', '*faintly falling*'.

Combined together these phonetic devices resonate into the typical sounds associated with physiological phenome-



na like swooning, laboured breathing and final expiration as echoed in the heavy thudding sound of the closing climactic word 'dead'. The insistent repetition of the adverb 'faintly' reinforces the auditory imagery even further, the verb 'to faint' meaning to lose consciousness, to swoon. The overall onomatopoeic effect then, is to echo the sound of swooning which re-echoes the biblical account of the crucified Christ's last moments. The auditory effect of this phonetically moulded language is such that readers 'hear' the carefully implanted image, effectively perceiving the laboured breathing of a fainting, agonising Christ-like figure already mentally produced by the preceding visual images.

If, then, the lexical repetition of the gerund 'falling', obsessively repeated seven times, is also noted, the mental image of a body hanging on a cross, slowly falling and fainting emerges from the text with no need for any direct reference to Catholic iconography.

Joyce has implanted an iconic, verbal depiction of the Crucifixion through the deployment of highly suggestive and closely associated visual and auditory imagery. Terry Eagleton points out that the novelist

'regarded writing as a form of sweated labour, as he toiled for a whole day over a couple of sentences ... a form of writing far too esoteric to be easily absorbed. Instead it turned the reader into a kind of producer as well, labouring away to decipher the text' (5).

Given Joyce's universally acknowledged penchant for paronomasia and innovating stylistic experimentation, there seems to be no accident either in the fact that the word 'falling' occurs precisely seven times. According to Holy Scripture, the Christ figure was

nailed to the Cross in order to expiate the 'seven deadly sins' of which mortal man is, according to Christian dogma, guilty. That is to say the Crucifixion scene itself symbolizes the conflation of all seven deadly sins in one momentous sacrificial act of expiation through blood ritual. That sin and moral degradation were uppermost in Joyce's mind when writing *Dubliners* was underlined by the critic Brewster Ghiselin in a 1956 essay:

'Each story in *Dubliners* is an action defining, amid different circumstances of degradation and difficulty in the environment, a frustration or defeat of the soul in a different state of strength or debility. Each state is related to the preceding by conventional associations or by casual connections or by both, and the entire sequence represents the whole course of moral deterioration ending in the death of the soul' (6).

The critic observed that seven of the short stories compiling *Dubliners* are tales of moral degradation where protagonists manifest their lack of one specific virtue. *Eveline*, for example, fails in the cardinal virtue of moral fortitude and courage. The other seven stories, however, register the triumph of one of each of the seven deadly sins – pride, covetousness, lust, envy, anger, gluttony and sloth. *The Dead* is an exceptional case, its complexity preventing it from being reduced to the simple manifestation of one single vice or sin. However, the evocation of the Crucifixion and the wealth of symbolism surrounding that event may well suggest that all seven deadly sins conflate here in the seven repetitions of the gerund 'falling', a verb loaded with connotations of original sin as expressed in the biblical/poetic concept – the primordial Fall of Satan:





'Who first seduced them to that foul revolt / [...]?  
The infernal serpent; he it was whose guile,  
Had cast him out from heaven, with all his  
host  
Of rebel angels...  
but, O how *fallen!*' (7)

Moreover, Joyce added *The Dead* as an afterthought to the two groups of seven tales in *Dubliners* as the climactic point of the entire vice-invested sequence. To suggest therefore that the religious symbolism associated with the number seven is insidiously concentrated here, while also threading its way throughout the collection, seems legitimate. Furthermore in Joyce's *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), the number seven assumes precisely the same sort of religious/symbolical valence suggested in *Dubliners*:

'On each of the *seven* days of the week he further prayed that one of the *seven* gifts of the Holy Ghost might descend upon his soul and drive out of it day by day the *seven* deadly sins which had defiled it in the past; and he prayed for each gift on its appointed day' (8).

A further profoundly evocative image is that of the snowfall. Depicted as 'general all over Ireland', the snow is also seen 'thickly drifted' over those elements composing the imagic Crucifixion scene already conjured up.

If the term 'image' is applied in its strictest sense of that which is imagined or perceived with the mind's eye, then the snow forms the visual image of an immense white sheet completely blanketing not only the churchyard itself but also the entire Irish nation. Snow as an image bears particularly allusive lexical connotations – its coldness imbues it with associations of death, recalling the cold pallor of an inanimate body; universally associated with the season of

winter marked by the apparent 'death' of nature during extended periods of darkness, snow conjures up chromatically symbolical shades of death. Given the specific death-scene which Joyce has woven into the texture of this passage, the snow appears to be blanketing the visualized Crucifixion scene just like the ritualistic death-shroud which reportedly enwrapped the crucified Christ's body.

Joyce's passage, then, indicatively entitled *The Dead*, deploys imagery – both visual and auditory – with highly specific and deliberate intentions. Joyce recreates the Golgotha, the iconic Christian image of Jesus Christ's death by Crucifixion on Calvary hill, arguably the most famous death scene in documented human history and pivotal in launching the Christian faith and its development into Roman Catholicism. However, this Joycean Crucifixion scene is unusual and deviant, enfolded within a chilling sheet of snow, suggestive of a burial-shroud. The question is – to what effect and for what reason?

In his original version of *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) entitled *Stephen Hero*, Joyce attributes to Stephen this definition of 'epiphany', an element pervasive in much of his work:

'By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation. [...] He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments.'

Joyce then has Stephen himself expound and develop his theory:

'First we recognise that the object is *one* integral thing, then we recognise that it is an organised composite structure, a *thing* in fact...The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems



to us radiant. The object achieves its epiphany' (9).

Stephen's definition implies that if an 'epiphany' qualifies as an 'object', Joycean epiphany finds its root level of primary expression in such intricate use of imagery evident in the passage under investigation.

Joyce's theory of epiphany borrows largely from religious tradition. Originally, the term Epiphany referred to the Gentiles' first sight of the Christ-child, the arrival of the Biblical Magi still commemorated on January 6<sup>th</sup>, twelve days after Christmas, by extension implying the manifestation of a divinity or some super-human being or entity. By an 'epiphany' Joyce was referring to any sudden spiritual and/or artistic manifestation or revelatory vision. His literary doctrine was to carefully record these numinous moments, believing that such evanescent visions represent the most spiritually and artistically significant of all human experience. They represent the climactic highs in Joyce's work, usually counterbalanced by a subsequent manic slide downwards into a naturalistic wallowing in the degradation of moral and spiritual squalor.

In Joyce's writings an epiphany, a fleeting moment of spiritual enlightenment, results from highly intuitive, spiritually inspired perception, evanescent moments of human experience which do not find expression in rational or abstract terms.

By adopting the term 'epiphany' for his aesthetic theory, Joyce deliberately added a halo of sanctity to the figure of the novelist as an artist in search of beauty and truth whose dedication to his art must equal that of the devotion of priest or guru in their search for the

epiphanic moment in which the deity will reveal itself.

Given that the above passage presents such an epiphanic vision and having observed how painstakingly Joyce re-invents the Crucifixion scene in a new light by enveloping it in a shroud-like blanket of snow, it should also be evident that various elements in this passage form a bizarre antithetical clash with the original biblical accounts as recorded in the Gospels.

Firstly, the setting obviously distances itself both geographically and temporally - the scene is early twentieth-century Dublin, not the city of Jerusalem, 2000 years ago at the dawn of Christianity. Secondly and more importantly, Joyce's lexicon appears to negate the basic Christian message of the Crucifixion, in Christian doctrine a sign that man's sins may be expiated by granting him the choice of attaining Eternal Life through acceptance of and faith in the Christ figure.

And yet, in Joyce's modern Crucifixion Scene, the language appears to perversely distort the Christian message of Eternal Life into its diametrical opposite - paralysis and Eternal Death.

Peculiar lexical choices, for example, invert the positive Christian message into a grimly negative one - the 'churchyard on the hill' is described as 'lonely' while all four Gospels report the historical event as witnessed by a large crowd of onlookers. The thorns which initially seemed to re-evoked Jesus's crown of thorns are here qualified by the modifying adjective 'barren', implying sterility, the inability to give or pro-create life, quite the reverse of the Christian message of rebirth and regeneration through expiation of sin. Most importantly, the expression 'crooked crosses' inverts in-



to its diametric opposite the fundamental creed behind the Christian emblem of the Crucifixion. *Crooked crosses* self-consciously announce themselves as pivotal to what appear to be Joyce's heretical intentions:

«*crooked crosses*» echo alliteratively  
«*crooked crosses*» echo vocally

while also forming obvious consonantic and syllabic repetition. Joyce's unprecedented portrayal of the Christian Cross as '*crooked*', then, is intended to leap out of the text and strike both the readers' eyes and ears in a revelatory moment made manifest through a blend of visual and auditory imagery. It should be remembered that '*crooked*' does not simply mean 'bent' or 'twisted', but carries secondary semantic levels of criminality, falsehood and evil, the word 'crook' a common colloquial synonym for 'criminal'. Therefore, this moment of undoubted vision distances itself from the traditional Christian sense of the term 'epiphany', the revelation certainly appearing to re-evolve the Golgotha but distorting it into a negatively '*crooked*' and disturbingly aberrant anti-Crucifixion. By calling his crosses '*crooked*', Joyce injects shades of criminality, hypocrisy and corruption into his epiphany, deliberately inverting the primary emblem of Catholicism – the Christian Cross – into its diametrically opposite, a subversive emblem of perverted corruption, producing precisely the 'special odour of corruption' Joyce claimed to be seeking.

Neither do the lexical ambiguities and inversions finish here – 'falling softly' inverts in the following line into 'softly falling', 'falling faintly' then immediately inverts into 'faintly falling', exam-

ples of chiasmus which suggest a volte face, a switch in detectable semantic levels. Even the snowflakes themselves are oddly antithetical, peculiarly qualified as both 'silver and dark' and, like the twisted, crooked crosses, the snowfall too is distorted – 'falling *obliquely* against the lamplight.' Such combined lexical/semantic inversion creates a disquieting overall sense of divergence from the conventional norm stretching into the extravagance of aberrancy.

Thus the Christian message of the Golgotha bearing a spiritual promise of Eternal Life appears to be contorted and twisted into its exact opposite – a warning of grim darkness enveloped in Joyce's foreboding vision of eternally paralysing death. That the novelist was deeply sensitive to what he termed the 'paralysis' at the heart of Dublin is confirmed by his brother Stanislaus who records the youthful Joyce telling him 'The city is suffering from hemiplegia of the will' (10) It is this 'paralysis' which negatively colours *Dubliners*, leading into Joyce's apparent rejection of his native Ireland, one of the most devoutly Catholic states in Christendom. In fact, as Terry Eagleton observes – 'He savaged the Roman Catholic Church, but substituted a priesthood of art for a religious one' (11).

Concrete imagery can thus be clearly seen here expanding into metaphorically-charged language, then lifting and stretching into loftier realms of religious symbolism. Joyce's poetic metaphors and symbols spring from the basic imagery on which they depend for their fundamental genesis and development within the fabric of this kaleidoscopic prose which builds into a multi-levelled verbal tableau open to a depth of potential significance.



Imagery is also closely involved in perspective. The imagic perception of concrete objects changes dramatically with roving perspectives. Here the unidentified observing eye is that of Gabriel, a name reminiscent of the Archangel of Revelatory Annunciation and it is Gabriel's subjective viewpoint which reveals and announces the visionary epiphany. Gabriel, we are told, turned 'to the window', that is a transparent barrier where exterior and interior appear to meet. Figuratively speaking, a window represents the symbolical point of contact between the objective external and the subjective internal. The fact that Gabriel's vision is filtered through a window is obviously symbolical – a man literally posited within the confines of social structure and, by implication, trapped within his own psychological restraints peering outwards firstly through the subjective medium of his eyes and secondly through an objective external medium, a window framing this snow-covered Irish picture. What Gabriel perceives through the window is micro-cosmic, an infinitesimal fragment of Ireland. From the micro-cosmic image the perspective shifts backwards in time and in space to one of the most celebrated death scenes in all of documented human history – the Golgotha. Gabriel's view thus expands from the deathly-connotated wintry scene in front of him, reflecting his own inner feelings of spiritual paralysis, to a flashback vision of a far more significantly-charged death, that which laid down the roots for the spread of Christianity and Roman Catholicism and which, in Joyce's Ireland, influenced life, culture and politics to an extraordinary degree.

Finally, it is the sound of snow falling, a lingering auditory image of cold-white

death, which shifts the perspective for the last time. The language now opens macro-cosmically outwards and upwards to encompass a universally apocalyptic view of the end of all time:

'he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling like the descent of their last end on all the living and the dead'.

where the hyperbolic simile transports the sixth and seventh references to 'falling' into a macro-cosmic image of a snowfall not only traversing the entire universe but also burying beneath its deathly cold whiteness 'all the living and the dead'. The term 'dead' re-echoes the title of the novella itself and also brings intensely definitive closure to this final epiphanic moment of universal revelation with which *Dubliners* concludes – 'dead' resounds semantically, symbolically and phonetically, its monosyllabic nature, composed of the hard-sounding consonant 'd' embracing a short vowel, has the onomatopoeic effect of cursory finality in violence. That Joyce was aiming at a macro-cosmically universal perspective is confirmed by the novelist himself: 'If I can get to the heart of Dublin, I can get to the heart of all the cities in the world. In the particular is contained the universal' (12).

Relating this passage to the rest of the novella, it's difficult not to read the closure as one of cold despair in mortal paralysis. Readers are left ignorant of Gabriel's fate, his yearning to escape the sterility of Ireland remaining as Harry Levin noted, 'arrested in mid-air' (13). An analogous comment was made by M. Magalaner and R.M. Kain who observed that 'to mention Joyce's main characters is to establish a gallery of thwarted escapees' (14). And since this



epiphanic finale filters Joyce's own feelings through Gabriel's perceiving consciousness, Patrick Rafroidi suggests that 'What we get, at best, is a projection of Joyce's fears of what he might have become, had he stayed in Dublin' (15).

This critic, however, also proposes a more positive reading to the closure of *Dubliners*. Since it is difficult to ignore the fact that the image of cold, white snow necessarily encapsulates the symbolical value of purification, the ambiguously lyrical conclusion to *The Dead*, may also announce the defeat of death through the purification inherent in the symbologies investing the colour white.

Such an interpretation harmonizes with the promising developments recorded in the Scriptures which record the Crucifixion scene as followed by Christ's Resurrection and the consequential promise of potential Redemption which springs from it. Therefore, though Joyce himself makes no directly explicit references, his epiphanic manifestation of the Crucifixion may perhaps extend to embrace its positive biblical conclusion. Prof. Rafroidi certainly tends to support this less grim conclusion to *The Dead* proposing that

'Perhaps [...] Joyce's last story does not point to a burial but is the intimation of an awakening (16).

He (Gabriel) is then left alone [...] to meditate on the living and the dead, in a conclusion that is ambiguous enough for some readers to think that he yields to the final paralysis symbolized by the snow, and others – like the present writer – to believe he rises from the shades through generosity, love and a closer union with nature' (17).

#### NOTE

(1) George Lakoff and Mark Johnson (1980), *Metaphors We Live By* (2003), p. 12. Chicago: The University of Chicago Press.

(2) George Lakoff and Mark Turner, *More than Cool Reason, a Field Guide to Poetic Metaphor*, (1989), pp. 109-10. Chicago: The University of Chicago Press.

(3) James Joyce, *The Dead*, (1914) in *The Essential James Joyce*, 1963, p. 514, ed. Harry Levin, Harmondsworth: Penguin Books.

(4) James Joyce's *Letters* in *James Joyce, Dubliners* (1992), p. 180. Writers of the English Speaking World, a cura di Mariella Stagi Scarpa, Torino: Società Editrice Internazionale.

(5) Terry Eagleton, *The English Novel, an Introduction*, 2005, p. 295. Oxford: Blackwell.

(6) Brewster Ghiselin in *James Joyce, Dubliners*, in *Writers of The English Speaking World*, p. 187, op. cit.

(7) John Milton, *Paradise Lost* (1667) 1973. Book I vv. 33-84, in *The Oxford Anthology of English Literature*, Vol. I, pp. 1261-62 New York: Oxford University Press.

(8) James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* p. 167, op. cit.

(9) James Joyce, *Stephen Hero*, (early draft of *A Portrait*) (1944) ed. Theodore Spencer, Norfolk, Conn: New Directions in *James Joyce, Dubliners* Writers of the English Speaking World, pp. 182-83, op. cit.

(10) Stanislaus Joyce, *My Brother's Keeper. James Joyce's Early Years* (1958) p. 248 ed. Richard Ellman, New York: The Viking Press.

(11) Terry Eagleton, *The English Novel, an Introduction*, p. 291, op. cit.

(12) James Joyce quoted in Patrick Rafroidi, *Notes on Dubliners*, (1985), p. 12. Beirut: Longman York Press.

(13) Harry Levin, *James Joyce, A Critical Introduction*, (1960), p. 30. Norfolk, Conn: New Directions.

(14) M. Magalaner and R.M. Kain, *Joyce, The Man, The Work, The Reputation* (1956), p. 61. New York: Collier Books.

(15) Patrick Rafroidi, *Notes on Dubliners*, p. 14, op. cit.

(16) *Ibidem*. p. 72.

(17) *Ibidem*. p. 63.





## *Acting Prospero*

*So rare a wondered father and wise...  
The Tempest, ACT IV, SCENE I*

*by David Boyd-Carrigan*

«He's a hard man to like, until the last scene.» This was an observation I noted from a colleague at a recent workshop on Shakespeare held in Auckland New Zealand. The play which was the focus piece of the four days was Shakespeare's *The Tempest*. The view he expressed is commonly held, but what he said is only partly true, in my view. In recent years, the stage portrayal of Prospero has suffered. Both critics and theatregoers alike have confused the character's intentions and methods. Often characterizing him as autocratic, cold, and manipulative. Granted at times some of these observations are valid, they are so only in part. A closer examination of the relationship that Prospero has with the island's native inhabitants shows a man attempting to create *ordo ab chaos*. We also discover a man, who demonstrates a strong parental role to each character. He isn't the enslaver of the noble savage but rather a man acting in a capacity of a corrective father. When we consider the character's performance, lines and history, we find a man whose intentions are all but good and not exploitive nor autocratic.

Firstly, lets consider his relationship with the island's two native inhabitants: Ariel and Caliban. Both of these characters Prospero deals with in very different

ways. This is best illustrated in the way Prospero addresses them, side by side on stage. Interestingly, this is where the audience will meet Caliban for the first time:

PROSPERO - *Come forth, I say! There's other business for thee. / Come, thou tortoise! When?*

(Enter Ariel like a water nymph)

*Fine apparition! My quaint Ariel! / Hark in thine ear.*

ARIEL - *My lord, it shall be done (Exit).*

PROSPERO - *Thou poisonous slave, got by the devil himself / Upon thy wicked dam, come forth! (Enter CALIBAN).*

ACT I, SCENE II, LINES 315-329

What an introduction, and what an impression it leaves for the audience. This is where we start to dislike the character of Prospero. His abuse of the malformed and sullen character of Caliban, causes us to feel sympathy for the creature. Immediately, the audience is making choices and establishing likes and dislikes for the characters. But it is too early for these conclusions, as Caliban replies:

*As wicked dew as e'er my mother brushed / With raven's feather from unwholesome fen / Drop you both. A south-west blow on ye / And blister you all o'er.*



ACT I, SCENE II, LINES 321-324

It is striking from an actor's point of view, the lack of exclamation marks in these lines. It suggests a certain tolerance for the abuse. But this is short lived. A little later on in the scene, when Prospero issues a counter curse, Caliban loses his temper, and Shakespeare employs a more vigorous retort.

The audience wonders at the disparity in treatment between Ariel and Caliban, and this has led to the popular belief that Prospero was a kind of autocratic enslaver. Although tough on both, favoring one over the other. But this is not the case. We mustn't lose sight of Prospero's off stage history and mind. He was a highly educated and enlightened man for his times. In his own words:

*...being so reputed, / in dignity, and  
for the liberal arts / without parallel...*

ACT I, SCENE II, LINES 73-75

This is a man, who washed up on a desert island would have seen the need to provide structure. To give *ordo ab chaos*. He deals fairly with each of the island's inhabitants and instills in them (as best he can) the values, morals and teachings he has learnt through his studies. He did this with Caliban. We learn that Prospero educated Caliban; as Caliban says:

*Thou strok'st me, and made much of  
me, wouldst give me / Water with  
berries in't, and teach me how / To name  
the bigger light, and how the less...*

ACT I, SCENE II, LINES 333-335

Prospero essentially takes Caliban under his wing, so to speak, and cares for him. We also learn that Caliban has no parents. His mother, the witch Sycorax, died sometime before Prospero's

arrival in the island; Caliban's father and his identity are never spoken of in the play. Except the mention of a devil. So Prospero becomes a kind of surrogate father role model, which Caliban sees and accepts. By both accounts this surrogate father-and-son relationship worked and was productive. In return Caliban offers assistance and in his own way educates Prospero. Caliban states:

*And then I loved thee, / And showed thee  
all the qualities o'th'isle, / The fresh  
springs, brine-pits, barren place and  
fertile.*

ACT I, SCENE II, LINES 336-338

The relationship is sufficiently close enough for Caliban to live with Prospero and his daughter Miranda. Prospero says:

*...and lodged thee / In mine own cell...*

ACT I, SCENE II, LINES 346-347

But the next line in this scene explains the current resentment that we see before us:

*...till thou didst seek to violate / The  
honor of my child.*

ACT I, SCENE II, LINES 347-348

The attempted rape of Miranda is the conflict point between the two characters, and this upsets the family synergy that existed before. Prospero in his role as father must punish his son. He does this by making a slave of Caliban. But Caliban does something very subtle here. He turns the punishment as a separation of father and son. He then tries to reassert his authority on the island through his birthright and claim the island as his own. Caliban's enslavement is punishment from his surrogate-father Prospero isn't an enslaver of the noble savage, but



rather a corrective father, who is being stern with his son. Prospero's motivation: a crime like this, must be punished, as in any just society. Caliban and Prospero both acknowledge the crime; only Caliban resents the punishment coming from someone he now views as a stranger. No longer the surrogate father. Prospero sincerely believes that his enslavement can correct this behavior in Caliban. But Caliban is bent on revenge, and as this becomes more apparent, Prospero loses faith in Caliban's habilitation.

The separation, punishment and perceived theft of his island, causes the resentment in Caliban to escalate. Later, in the play the opportunity to kill his surrogate father arises, and Caliban colludes with the other characters to plot Prospero's downfall. Shakespeare deals with this in a very unusual way. From the beginning when the plot is hatched, an almost comical result is foreseen. Caliban's plans and the resulting discovery is similar to that of a child who wants to run away from home, but is unable to do so, because he can't cross the road. His plan is futile and naïve. Again the corrective father is there; this time willing to forgive his son:

*Go, sirrah, to my cell. / Take with you your companions. As you look / To have my pardon...*

ACT V, SCENE I, LINES 292-294

Had Prospero been truly autocratic. This would have been the end of Caliban. Instead he invites him back to the fold like the prodigal son. Ariel, the apparent favored of the two, is also part of this family. We learn early on in act I scene II that Ariel was imprisoned by Caliban's mother: Sycorax. Entombed within the rift of a pine tree; Prospero

discovers the poor sprite, in a terrible state:

*...Thy groans / Did make wolves howl, and penetrate the breasts / Of ever-angry bears.*

ACT I, SCENE II, LINES 287-289

One must remember that Prospero was a magician and held powers over the natural and the supernatural worlds. When spirits are found in distress or imprisoned, they must be handled with care. Demons and spirits will say almost anything to get their freedom; willing to beguile anyone. So, offering Ariel freedom for service over a set period of time, was both prudent and logical of Prospero. He wasn't enslaving but rather liberating with protocol. This type of contract with spirits is common in magical lore.

The reasons for Ariel's imprisonment aren't clear. We learn that Ariel refused to carry out the orders of Sycorax. In Act I scene II, Prospero recounts Ariel's story:

*As thou report'st thyself, was then her servant. / And for thou wast a spirit too delicate / To act her earthly and abhorred commands, / Refusing her grandhests, she did confine thee / By the help of her more potent ministers / And in her most unmitigable rage, / Into a cloven pine, within which rift / Imprisoned, thou didst painfully remain...*

ACT I, SCENE II, LINES 271-278

This retelling of Ariel's plight comes about when Ariel remarks:

*Is there more toil? Since thou dost give me pains. / Let me remember thee what thou hast promised, / Which is not yet performed me.*

ACT I, SCENE II, LINES 242-244

Again, Prospero recognizes the in-





subordinate behavior, and like the corrective father, reminds Ariel of his duty and contract. Prospero knows all too well where a lack of attention on these matters leads. Like his brother, to whom he entrusted his kingdom, when matters go uncorrected, disaster ensues. Prospero recalls:

*...and my trust, / Like a good parent, did beget of him / A falsehood in its contrary, as great / As my trust was, which had indeed no limit, / A confidence sans bound.*

ACT I, SCENE II, LINES 93-97

Prospero's sternness, is a result of this experience. He has learnt to trust but now trusts with caution. The loss of his kingdom to a brother provides a motivation for him to prevent a similar situation happening within his island family. Order must be respected, and a father must be obeyed. Prospero may have also noted an unwillingness to work on Ariel's part and this maybe the same reason Ariel was imprisoned by Sycorax; so he is keen to avoid a similar pattern of behavior developing again.

Ariel is extremely helpful and Prospero recognizes this. Indeed he uses Ariel in almost every scheme. From the sinking of the fleet at the beginning of the play to the sealing of the happy ending. Prospero, although tough at times, genuinely loves Ariel. He is not a mean overlord. At all points throughout, Prospero keeps his promise with Ariel, setting him free at the end of the play. As the following lines support:

*Shortly shall all my labours end, and thou / Shalt have the air at freedom. For a little / Follow, and do me service.*

ACT IV, SCENE I, LINES 267-269

*Why, that's my dainty Ariel! I shall miss thee, / But yet thou shalt have freedom...*

ACT V, SCENE I, LINES 95-96

Ariel fared better in Prospero's eyes because he followed commands. When he exhibited any kind of grudge or grumbling it was corrected by Prospero and Ariel accepted. Ariel was the good son. The one Prospero could rely on and the one character Prospero trusted most. Caliban on the other hand, was Prospero's failure. He tried and was consistent with his treatment but ultimately failed. To reconcile his failed work. Prospero takes the view that Caliban's nature is unchangeable and at fault:

*A devil, a born devil, on whose nature / Nurture can never stick; on whom my pains, / Humanely taken, all, all lost, quite lost. / And as with age his body uglier grows, / So his mind cankers.*

ACT IV, SCENE I, LINES 188-192

But it was not all lost, as the alchemy of change affects Prospero. He learns to forgive at the plays closing.

Prospero isn't cold or imperial, as he explains to Ferdinand:

*If I have too austere punished you, / Your compensation makes amends, for I / Have given you here a third of mine own life,...*

ACT IV, SCENE I, LINES 1-4

These words and this gift are not that of an autocrat, but that of a caring father.

Prospero as a father figure is not often presented on stage. It is a brave step for the actor to do so, when so many acclaimed performances have passed before him. However, the importance of line and meaning and matching the actions on stage, asks for a far broader and sympathetic interpretation of Prospero.

D.B.C.



*Liriche di David Boyd Carrigan* (trad. it. di Maria Paola Altese)

HE BRINGS THE RAIN

Every time he turns up  
It's rain on the way  
If he arrives at my doorstep,  
Or a mutually agreed café,  
Dark clouds begin to gather.  
The mere act of calling him  
Will bring lighting and thunder  
Followed by heavy rain  
He's the red sky in the morning,  
He's a forecaster's dread.  
Spring showers in April  
Lighting and more rain in June  
He's a man for only one season:  
The Monsoon  
I'm glad I don't see him anymore.

ARCADES AMBO

Fingers retrace the words:  
ET IN ARCADIA EGO  
a thousand times,  
but ours is heart shaped.  
What will remain of our love?  
A forgotten memorial  
that passing shepherds  
pay homage to  
or this paper,  
a perfect memorial  
to our love and times,  
paper burns  
and ink will fade,  
stone crumbles too.

CANTERBURY CATHEDRAL

The stones they are singing  
man's Amphionian charm,  
but blood seeps  
and God speaks / (in mysterious ways).

L'UOMO CHE PORTA LA PIOGGIA

Tutte le volte che compare  
pioggia per la strada  
se arriva alla mia porta,  
o a un caffè che abbiamo scelto  
nubi scure che si addensano.  
Il solo gesto di chiamarlo  
porterà fulmini e tuoni  
seguiti da una pioggia torrenziale  
Lui è il cielo rosso del mattino,  
è del tempo il terribile annunciatore.  
Piogge di primavera in aprile  
fulmini e ancora pioggia in giugno  
è l'uomo di una sola stagione:  
il monzone  
sono lieto che non lo rivedrò più.

ARCADES AMBO

Dita ritracciano le parole:  
ET IN ARCADIA EGO  
mille volte,  
ma il nostro è un cuore riflesso.  
Cosa rimarrà del nostro amore?  
Un memoriale dimenticato  
che il passaggio di pastori  
ingrazia  
o questo foglio,  
perfetto memoriale  
del nostro amore e il tempo,  
la carta brucia  
e l'inchiostro impallidisce,  
anche la pietra si sgretola.

CATTEDRALE DI CANTERBURY

Le pietre stanno cantando  
il fascino di Anfione,  
ma sangue trasuda  
e Dio parla / (in modi misteriosi).



## *Liriche di Fergus Cloughley*

### OCEAN

You think you are a fisher, my dear,  
your love a golden net.  
I tell you I'm the river  
that knew its course was set.

I thought I was a river, my dear,  
which flowed without a choice.  
Until you spoke and changed my path  
with your sweet voice.

I thought you'd changed my path,  
my dear,  
made my wanderings less free.  
Until I found my wanderings  
were always to your sea.

Always to your tranquil sea,  
I've dreamily made my way,  
where we'll unite, and become  
two children, lost in play.

### OCEANO

Tu pensi che sei un pescatore,  
mio amore,  
il tuo amore una rete dorata.  
Ti dico: io sono il fiume  
che sapeva già deciso il suo corso.

Io pensavo di essere un fiume,  
mio amore  
che scorre senza una meta.  
Finché non hai parlato e cambiato  
il mio corso,  
con la tua dolce voce.

Pensavo che avresti cambiato  
il mio corso, mio amore,  
e fatto meno libero il mio vagabondare.  
Finché non ho capito che il mio  
vagabondare  
giungeva sempre al tuo mare.

Sempre al tuo mare tranquillo  
ho fatto sognante il mio corso  
dove noi saremo uniti per essere  
due bambini, perduti nel gioco.

### SIROCCO

The little birds make loud noises  
Bougainvillea leaves  
Blood-stained in early summer  
The green carob seeds  
Yawns in the afternoon  
Sweat sliding off the first-tanned  
skins  
Breathing all around that same  
african dust  
Lodged in lungs, next to smoke  
particles.

### SCIROCCO

Gli uccellini fabbricano suoni acuti  
foglie di bouganvillea  
macchiate di sangue all'inizio d'estate  
verdi semi di carruba  
sbadigli nel pomeriggio  
sudore che scivola sulle pelli  
appena brunito  
e respirano tutto intorno quella stessa  
polvere africana  
che abita i polmoni, accanto a leggere  
particelle di fumo.



## *Liriche di Elena Saviano*

### VULCANO

Trasparenze smeraldine  
scendono  
in vulcano capriccioso  
risvegliano  
fumi condensati  
sapori antichi  
rapiscono  
lancette corrose  
sensi  
umano oblio  
investono  
presenze incontrollate  
universi surreali.

Rievocano favori  
tra pareti  
di smania vissuta  
edere  
bambole incantate  
valli profumate.

(da *Trasparenze smeraldine*, Thule, Palermo, 2001)

### IL SILENZIO DEGLI ASSENTI

L'edera silente  
invade orme  
cadute  
sopra carcasse d'alberi.

Echeggia un canto.  
Compunto disumano  
in coro uguale.

Crepaccio  
calpestato a fatica  
strada perduta  
battuta da passi impietriti  
di anime umane.

(da *Un cielo che non c'è*, Federico, Palermo, 2000)

### VILLA INCANTATA

a Lucio Piccolo

La penombra  
ascolta  
sussurri di foglie stinte  
narrare  
il verde degli anni  
incamminare  
viali alberati  
all'aroma  
di glicini e roseti  
intiepidire  
spoglie animali  
nell'abbraccio eterno  
zittire  
lo strinire di cicale  
all'ascolto del poeta.

La parola  
miscela  
canicola e arsura  
il Gattopardo  
riposa  
stanchezze scritte

trachetili fatati  
addolciscono  
tele umane  
balli di gnomi  
koboldi e farfalle  
gestiscono segreti.

La notte si sveglia  
al passare dei paesi  
Raniero, Lucio  
e Papilio  
nel cerchio di Ippocrate  
sottendono conoscenze  
sottratte all'Ade  
cosparse come cipria  
sulla pochezza del mondo.

(da *Apis*, Pungitopo, Marina di Patti, 2005)



DAL SUD di Pino Giacopelli

Vengo dal sud, quel mito che abita ere  
trapassate e si dissolve nella zona  
degli uccelli  
nel pendio scorticato dagli artigli  
del grifone,  
quella strada in salita merlata turrata  
vaga di essenze esotiche, di cedri,  
sulfuree pietraie  
e scende nel mare della mattanza  
dove leggiadro veleggia un catamarano  
corindone,  
e le donne (stordite dal profumo  
di tuberose?) si aprono al piacere  
forse senza sensi di colpa, degustando  
sorbetti  
al gelsomino, senza coturni ai piedi.  
Corpi che sono labbra spalancate.  
Per amare  
e mentire, sognare e tradire.  
Voci della *boucherie*, necropoli  
macchiata  
di fantasmi che il mattino accende  
di lucerne  
e si perdono nel crocevia che spezza  
la speranza, negli ancestrali mal(umori)  
tellurici,  
nelle confidenze custodite della prima  
età e diventano marzapane e malvasia.

Vengo dal sud, quella sciarada  
che traveste  
di verità ventri di madreperla, dove  
per le coccinelle i pipistrelli sono  
angeli  
e lo spaventapasseri attira i corvi senza  
spaurirli nemmeno.  
Quel percorso triangolare dei gufi dove  
la gente  
viene a deporre lame di coltelli,  
a perdere  
la testa (almeno una volta)  
per somigliare  
a se stessi e sceglie la libertà che

non conosce  
e crede che le stazioni dei metrò  
sono catacombe e l'oceano una latomia  
abissale  
che inghiotte il sole, dove la maschera  
rugosa  
della morte ha il volto di una P-38  
carica  
di polvere di eroina, dove hai paura  
di assopirti  
e di svegliarti, mani nelle mani,  
nella morte  
che passa e ripassa sul corpo disteso  
portando  
via, poco per volta, la luce dagli occhi.  
Un'amàca tramata,  
dove allungarsi per addormentare  
il dolore  
attraversando i secoli, paesi, oscurità  
silvestri  
cariche di porfido, sfrascando steccati  
fra i passi della storia e vetrine ex voto.

Vengo dal sud, la schiena contro  
la solitudine,  
i colori mescolati ai sapori,  
la fronte contro le illusioni (orecchie  
di cane che spazzano le pietre),  
le pietre  
pagine scritte e cancellate con rametti  
di mentastro,  
l'amante contro il fascino fatale,  
l'azzardo e il rimorso bleu cobalto,  
i ricordi contro il computer,  
vivere come i segreti, sottoterra,  
i santi contro l'assenza della vita,  
la fedeltà l'enigma, dove le brillanze  
di percorsi  
labirintici sono nascondigli, cartilagini  
di favi d'api e fuga, rifugio del tempo  
a venire,  
dove il sole ha nostalgia dell'ombra  
e il querceto bagnato tinnisce allibito.



M'aggrappo alla terra che si muove  
senza legami  
con la terraferma, un ponte verso  
lo zenit.  
Resto al sud, progetti di futuro: andare  
a fragole,  
arrivare alla vecchiaia con la faccia  
rivolta  
all'infanzia, senza memoria, non senza  
immaginazione. Incontrarsi vicino  
al piccolo  
castello di Eloisa, alla Ciambriana,  
la minuscola  
medina segreta e misteriosa intarsiata  
di ciottoli spuntati che schiudono  
le porte  
all'utopia evocata dagli artisti,  
dove nelle notti di luna, negli intarsi  
absidali venati di madore adamantino,  
fa capolino  
l'anima nuda, l'aurora della vita  
e si potrà *vedere* l'aria e l'erba crescere  
e, nel vento che gonfia la camicia  
ed accarezza il petto, le ancore levare.  
I sogni, nervosi tentacoli barbicati  
di gemme ascellari, sono sempre  
più importanti di chi li ha generati.

P.G.

\*

#### AVVERTENZA

Conosco  
la viltà delle foglie che si staccano  
dall'albero agli schiaffi dell'inverno.  
Ma l'albero starà ad aspettare  
un'altra primavera  
e dalle sue  
rughe rifiorirà un'espressione  
verde di vita.

*Valentino Laru*

#### AD UN AMICO

A volte cammino a fatica  
negli ardui percorsi dell'esistenza  
sono bui e pieni di pericoli che sento  
brancolare,  
avverto ululati di anime inquiete,  
e striduli lamenti,  
avverto simboli, una volta significanti,  
ormai consumati  
dall'usura epocale, e immagini  
ben confezionate dal crudele presente  
il mio sentire si incupisce  
e gela il fluido delle carni vene  
mi adagio allora su irti muri  
e a stento continuo il folle  
cammino; dove sono diretta? chi potrà  
offrirmi passaggio  
verso i limpidi e tersi cieli di Venere?  
chi mai oserà  
sfiorare la mia mano  
con placida carezza che avvolge  
e rigenera? qual mai presenza mi darà  
la definizione di insieme?  
Sei tu AMICO e compagno a condividere  
con me la lotta contro  
lancinanti incubi e pressanti incertezze  
in questa dimensione  
non fantastica ma paradossalmente vera,  
tu porti con te  
l'arma coraggio, tu trovi sempre  
erba medica per le mie ferite  
e mi doni nuova salvezza,  
rendi tutto questo  
vivibile e mi dai la forza di compiere  
sempre l'ultimo passo vespertino  
prima del consueto riposo umano  
grazie per essere con me,  
in questo viaggio altalenante  
qui, ora e per sempre.

*Daniela Scimeca*





## *Liriche inedite di Piera Macaluso*

### LA MIA ISOLA FELICE

Là, all'orizzonte,  
dove il cielo si china e bacia il mare  
e l'azzurro dell'uno si confonde  
col blu dell'altro,  
vele spiegate corrono veloci  
senza una meta:  
vanno là dove le sospinge il vento  
leggere, ma fremendo,  
come il mio cuore quando vola a te.

\*

### MOMENTO INTIMO

Io chiudo gli occhi e ascolto  
il silenzio che sa  
parlare all'anima.  
Così  
perdermi nell'ardesia dei tuoi occhi,  
perdere  
nell'anima tua nuda  
il sogno mio,  
mia unica speranza per un giorno  
felice.

### ALLO SPECCHIO

Chi sei,  
tu che mi stai di fronte?  
Un viso non più giovane  
senza più l'ornamento dei capelli,  
con occhi spenti tra profonde rughe...  
È questo il segno  
della vecchiezza, il tempo  
spietato, inesorabile, è passato  
graffiando la tua pelle  
e cenere lasciando  
sul fuoco dei tuoi sguardi...  
Chi sei? Perché mi osservi?  
Sì, sono sempre io, ma mi chiedo  
perché ritorno  
a mettermi ogni giorno  
davanti a te, a guardarmi  
come a cercarmi senza ritrovarmi,  
specchio della mia vita?



## *Liriche inedite di Alessandro Orlando*

### IL POETA

Ho nell'anima  
un gomitolo  
di mille lane intrecciate.  
Ogni tanto  
ne tiro fuori un filo  
(oltre il capo non so come sia),  
una poesia.

### COME SI INNAMORA UN UOMO

Nella notte severa  
c'è un cane  
che dà un po' del suo piscio  
ad ogni albero che trova...  
A quelli che gli piacciono, di più...  
Così, senza logica:  
come s'innamora un uomo.



## MONOTONIA

Monotonia  
della mia vita che m'ha spinto a dare  
sempre, per gioia o forza (o per viltà?)  
a chi un dono d'amore, a chi il perdono.

Monotonia  
del canto degli uccelli all'albeggiare,  
del cicalare a sera nella siepe,  
della mensa allestita ad ore certe,  
d'un amore lasciato al rituale,  
del mio respiro senza alternative,  
del giorno che si spegne puntuale.

Monotonia  
del firmamento superpopolato  
di fuochi fatui,  
vividi nella notte, che il mattino  
spegne... nella sua luce.

Monotonia  
del ferro arroventato sull'incudine  
e il ritmo del martello,  
dell'orologio al muro  
che sillaba le ore coi minuti,  
dell'ultime notizie dei giornali  
uguali, sempre uguali.

Monotonia  
della pioggia incessante di parole  
sui deserti d'amore.

*Renzo Mazzone*

## A RITMO DI SAMBA

Voglio in pelle di gatto  
la mia carta  
di identità,  
stirata in una *culca*  
per farmi riconoscere felice  
cittadino del mondo di domani,  
il paese che ha il mondo per bandiera,  
dove a ritmo di samba puoi pregare  
senza più ipocrisie, in allegria  
sciogliere un canto

che sia accetto al Dio  
dei poveri, che sono  
il buon lievito dell'umanità,  
dove in ogni favola tra il fogliame  
verde dei *morros*,

come in ogni *quarto*  
dei grattacieli  
o dentro le esclusive  
*magioni*,  
ogni Natale verrà al mondo il figlio  
dell'uomo-Dio

redento-Redentore;  
la terra eletta dove la mia mano  
potrà cogliere senza più sbagliare  
dal ramo tentatore della scienza  
il frutto dell'amore.

*Salvator d'Anna*

\*

## ARDONO ANCHE NEL BUIO *di Pio Vigo*

Ho riordinato le piccole gioie  
dei miei anni  
dimenticate in un paniere  
appeso fra tanti  
alla parete della cantina.

Erano fili deboli di allegria  
schegge, pagliuzze,  
frammenti di esultanza  
ritrovati in tante storie vissute:

ceri accesi  
lungo il sentiero faticoso.  
Con essi ho tessuto le corde  
della mia altalena.

Mi lascerò ora dondolare  
come quand'ero bambino  
dalla spinta soave dei miei sogni  
che lasciano intravedere  
la bellezza della vita.





## *Omaggio a Carlos Drummond de Andrade*

*Grida la rospèria  
la sua critica scettica:  
non c'è più poesia  
ma c'è l'arte poetica...*

Manuel Bandeira, *Os sapos*, 1918

### CON MACHADO DE ASSIS

Sul tram per Cosme-Velho il ragazzino  
e lo stregone  
parlano di Camões  
e l'isola incantata degli Amori.  
La poesia è un lusso  
che si veste, con gusto, di rumori  
confusi.

\*

### RAGAZZI DI STRADA

Dove saranno  
Culò, Zeca Mulato, Encarnadinho?  
Ed Ivan il Terribile e il Maluco  
o l'intero terzetto del Curvelo?  
Passano il tempo  
a vivere qui intorno rassegnati,  
sperduti in un immenso anonimato?  
O tutti immersi in un profondo sonno?  
  
No. Tenendosi tutti per la mano  
i ragazzi che portano il carbone  
casa per casa  
i ragazzi di strada affascinati  
dai palloncini  
colorati alla fiera del quartiere  
e i monelli di Via del Sapone  
sono tutti presenti, tutti uniti  
tutti per uno nella tenerezza  
d'una canzone.

### IL PROFESSORE

Disserta il professore  
su un difficile punto del programma,  
e un alunno dorme  
stanco delle stanchezze della vita.  
Lo scuote il professore?  
Lo va a rimproverare?  
Anzi, abbassa la voce  
temendo di svegliarlo.

\*

### ANTOLOGIA

Per fortuna c'è l'alcool nella vita,  
chi s'ubbria e chi va per la coca.  
Io  
bevo solo allegria...  
Dissimulata è la mia tenerezza  
dai miei denti sporgenti.  
Io ho tutti i motivi meno uno  
d'essere triste.  
E sono stanco di lirismo puro.  
E forse è bene perdere la testa  
per una donna brutta...

Pura o macchiata d'infima bassezza  
voglio per me la stella del mattino.  
Sempre i corpi s'intendono  
non l'anime.

Benedetta la morte ch'è la fine  
d'ogni miracolo!

\*

### POESIA E SOGNO

La poesia nel sogno ti persegue  
e al risveglio ti segue come un servo.

RITORNO IN PAESE

Intorno a me si scheggia una granata  
di ricordi che sanguinano  
e bruciano la pelle,  
s'infilano nei pori

sino al midollo:  
ma chi ha cambiato  
quest'angolo di strada  
dove ho fatto o non fatto  
quel che volevo?

La nostalgia mi dà una stretta al petto:  
la vita  
poteva andare per un altro verso...  
senza cambiare il mondo.  
Dei miei amici  
uno è uscito di senno  
l'altro si è dato all'alcool  
e il terzo non si sa dov'è finito  
da quando la sua donna l'ha lasciato.

E quelle fanciulline così linde  
che suonavano il piano  
ora saranno sfatte più di me:  
una si sposò tardi  
l'altra per sbaglio  
la terza non riuscì a sposarsi affatto  
e sta a suonare ancora

il pianoforte,  
le mani a carezzare la tastiera  
bianca e nera.  
È come se da anni mi aspettasse:  
mi invita  
a prendere un caffè,  
caffè e biscotti...

Qui ha fermato il tempo l'orologio,  
c'è un buco  
nel muro, che nessuno  
ha riparato.

Levi Bucalem Ferrari

DOVE NON PASSA L'UOMO

Per una poesia malinconica di Ungaretti

*Dove non passa l'uomo*, la natura...  
ride, ride anche il sole...  
cantano in coro i Verdi...

Essi non sanno  
che l'uomo non distrugge:

madre-natura,  
il cui fine è la vita,  
e ne compensa

il destino di morte generando  
altre vite (è sua legge),  
non l'individuo solo, ma la specie  
(la pianta o l'animale come l'uomo,  
tutti u-gu-a-li).

I Verdi non lo sanno  
che io e i miei fratelli  
siamo riusciti ad arrivare a Dio  
creatore.

Così  
non credo all'*erba lieta* del poeta  
*dove non passa l'uomo*...

Lì dove l'uomo non ha messo piede  
il sole  
ha riarso la terra e gli uragani  
l'hanno sommersa.

Invece, il più caino  
degli uomini non ha mai calpestato  
*i prati, se ce n'è, dei cimiteri*...

Da sola, la natura sopravvive  
a stento  
o dà in escandescenze  
o si desola.

Forse per questo fu creato l'uomo:  
è la mano dell'uomo che lavora  
ad arte e crea vita, come vuole  
Iddio.

Vivian Emmer





### LA POESIA

Una poesia come un sorso d'acqua  
al buio,  
come una cagnolina che si accuccia  
con un guaito,  
una moneta spicciola d'argento  
smarrita nella notte in una immensa  
foresta,  
è un poema senza altro tormento  
che la sua misteriosa condizione  
di poesia:  
unico, triste,  
solitario, ferito da mortale  
bellezza.

*Mário Quintana*

\*

### LUCE NELLA STRADA

Divideremo il pane  
e berremo la luce in gocce chiare.  
Tracciando solchi  
semineremo questa terra a grano  
che nel tempo di mezzo sarà in spighe.  
Prima viene la terra,  
la vita, il pane caldo del mattino.  
Vengono poi i fiumi  
ad aprire le loro vene d'acqua,  
e a cingere gli spazi e a fecondare  
di rugiada le superfici grige.  
E dall'humus dorato  
germoglieranno vigne inaspettate.  
Nell'ora insonne  
lampade accenderemo nella strada  
per aprire la notte ai nostri occhi.  
Entriamo infine tutti in questa casa:  
sulla tovaglia stesa della mensa  
divideremo il pane a noi dovuto  
e berremo la luce in gocce chiare.

*Antonieta Dias de Moraes*

(da «*Literatura Brasileira*»)

### LA VITA NON È SOGNO

Guardai il cielo quella notte e vidi  
il passato, cadevano le luci  
fredde di stelle,  
che io non so se esistano davvero  
ovvero se lí ci sia un futuro.  
È assurdo immaginare; ma per loro  
il futuro ero io, nella grandezza  
dell'universo,  
io ch'ero riuscito a intravedere  
nella distanza il tempo e la certezza  
d'una esistenza fisica/reale:  
la vita  
non può essere sogno (forse il sogno  
esiste?),  
tutto è reale, pure se infinito  
mistero del creato e le sue stelle...

*J.B. Sayeg*

\*

### INVITO / I

Vieni,  
senza magie, senza incantamento  
senza filtri d'amore.  
I pori aperti all'intendimento  
e il passo corto che ci dà la vita  
nell'infinito.  
Amore / l'Angelo.  
La porta s'apre tutta verso il fondo,  
dentro il grembo del mondo  
e tu sei qui.

*Maria José Giglio*

(da *Poema total*, Ilha Palma, São Paulo)

\*

### INTIMITÀ GRAFICA

Stringi il mio corpo-sei senza interlinee  
rimani unito a me senza uno spazio  
e poi scriviamo un titolo d'amore  
su due colonne.

*Lenita Miranda de Figueiredo*

(da *Meia noite especial*, Ilha Palma, São Paulo)



## Liriche di Maria de Lourdes Alba

### SEMPLICEMENTE

Semplicemente  
i fiori sono stati condannati  
a non fiorire  
e le specie animali condannate  
semplicemente a estinguersi.  
Il cielo ha smesso  
                          il suo mantello blu  
semplicemente  
quando ha visto sparire le sue stelle.  
Anche il chiaro di luna più lucente  
semplicemente  
s'è perso al buio.  
                          E accade  
semplicemente che vien meno l'aria  
viene meno la terra  
ci manca il mare  
ci manca un focolare  
e il bisogno di amare...  
Senza più luna, senza più brillio  
di stelle  
è un deserto l'amore  
semplicemente.

\*

### DUNQUE È FINITA?

Pane e burro e il riso coi fagioli  
il latte col caffè...  
E l'aroma? Non c'è.  
I tuoi sguardi, il sorriso sulle labbra  
e le parole...  
E l'amore? Non c'è.  
La macchina da scrivere  
e l'orologio per marcare il tempo  
al lavoro, alla vita...  
Dunque è finita?

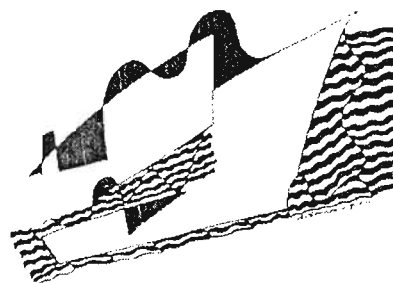
### RIMORSO

Un turbine è il rimorso  
che gira  
e gira per corrodere e distruggere  
strati profondi  
                          fondi  
e va  
                          e va  
                          e va  
                          nel suo girare  
nel giro della vita e dei rimorsi.  
Se il pentimento non arriva in tempo  
il rimorso corrode  
                          sino all'osso,  
e così esso trasforma l'individuo  
in involucro vuoto che nel vuoto  
si dissolve ad un tratto.  
Non fare niente  
niente che tu non voglia  
                          e non avrai  
motivo di rimorso  
mai.

\*

### NAVIGARE

Vivere è navigare rotte incerte  
per mari aperti,  
monotoni nel loro irrequieto  
rimareggiare.



(disegno di Aluysio Mendonça Sampaio)



## Per Aluysio Mendonça Sampaio

di Caio Porfírio Carneiro

*La sera dell'11 aprile scorso, la nostra amica scrittrice Maria de Lourdes Alba ci ha dato da São Paulo per fax la triste notizia della fine di Aluysio Mendonça Sampaio, direttore della rivista «Literatura Brasileira».*

*Alla sua memoria dedichiamo questo breve profilo, allestito per noi da Caio Porfírio Carneiro, segretario dell'Unione Brasileira Scrittori pualista, esprimendo insieme il nostro cordoglio alla signora Esther Crêmaschi, che con Aluysio condivise la vita familiare e il lavoro giornalistico. E salutiamo l'amico scomparso con i suoi stessi versi, qui posti in epigrafe: un significativo haical sul senso della vita, pubblicato nella penultima pagina di «Spiragli» / 2007.*

*Naviga la mia nave solitudini  
nel mare senza fine  
verso orizzonti che non hanno approdi.*

A.M.S.

L'11 aprile abbiamo perduto Aluysio Mendonça Sampaio, uno dei nomi eminenti del Sergipe, dove era nato; della Bahia, dove studiò e si laureò in giurisprudenza; di São Paulo, dove lavorò e mise su famiglia; del Brasile intero, per l'orma che ora lascia nel campo delle lettere, del diritto, della cultura in generale, e pure delle arti figurative.

La mia amicizia con Aluysio veniva dagli inizi degli anni '60, quando lui cominciò a frequentare l'U.B.E., coprendovi cariche direttive e lavorando con impegno.

Fu uomo semplice, di cultura vasta e

convincente, dal campo giuridico al filosofico, dal sociologico allo storico, all'artistico-letterario. Fermo nelle sue idee e nei principî, pur senza farne proselitismo, aperto com'era a qualunque discussione, non assumeva arie dottorali. Amava pure gli scambi di battute allegre e le girandole aneddotiche, ma senza spirito *bohémien*, disciplinato com'era nei suoi doveri e nelle espressioni di vita.

Uomo attivo e innovatore, instancabile studioso, era soprattutto un artista, nel senso ampio della parola. Faceva tutto con serietà e determinazione, con un tocco d'arte e con un pizzico di dolore sul piano creativo. Iniziò nella magistratura del lavoro nel 1957, sino alla quiescenza nel 1991, col grado di giudice togato del Tribunale regionale. Autore di alcuni saggi giuridici, fondò e diresse per dieci anni la «Rivista di diritto del lavoro» (Editora Revista dos Tribunais), in campo letterario scrisse poesie, racconti, romanzi e memoriali. Il suo libro *Os anônimos* meritò il prestigioso premio «Afonso Arinos» dell'Academia Brasileira de Letras (Rio de Janeiro). La sua scrittura, accurata ed eccellente anche in chiave critica, spicca in alcuni titoli: *Senhores e escravos, A escravidão do indígena no Brasil*, in materia storica; *Jorge Amado, o romancista*, uno degli studi più completi sul grande scritto-



re nazionale; *Noite azul*, poesia (che ebbe come editori due poeti: Clovis Moura e Wolney Milhomem).

Merita anche attenzione la prova di Aluysio nelle arti figurative, suo *hobby* preferito, cui seppe dare forme in pregevoli quadri e disegni, che sono stati apprezzati in varie esposizioni.

Andato in quiescenza dal lavoro professionale, fondò la rivista «Literatura Brasileira», in cui cercò di mettere in luce le nuove espressioni della poesia e della narrativa brasiliana, regione per regione, lavoro poco agevole e molto impegnativo che ha permesso alla rivista di imporsi sul piano nazionale.

A questo impegno ho collaborato con amore, ed è stato un attento lavoro di indagine, rilevamento e mappatura della produzione letteraria, creativa o critica, non esclusa la ricerca di tanti lavori, per così dire, archiviati o riposti nei cassetti senza aver visto la luce. Lavori poi trasformati in due antologie corpose e di rilievo nazionale.

Come autore e come operatore culturale, Aluysio Mendonça Sampaio fu anche valido traduttore dall'inglese. Ricordiamo in particolare *O Corvo*, la sua versione del poema universale *The Raven* di Edgar Allan Poe, cui l'avevano motivato certe imprecisioni nelle varie traduzioni esistenti.

Nato ad Aracaju il 29 settembre 1926, fu attivo nel lavoro letterario sino alla fine. Il suo ultimo libro, *L'uomo col sigaro*, del 2007, è una scelta di racconti che avevano superato il vaglio di critici letterari come Tristão de Athayde.

Lascia la moglie Esther Cremaschi e quattro figli e nipoti.

Un abbraccio, Aluysio. Tu non te ne sei andato. Sei rimasto e rimarrai con noi.

C.P.C.

## STUDIO PER UN INVERNO

Inverno è la tristezza degli addii,  
la confusa ricerca dei perché,  
fra le ceneri calde  
della parola fine  
o forse (chi lo sa?)  
d'un nuovo incontro.

*Mariazinha Congllo*

\*

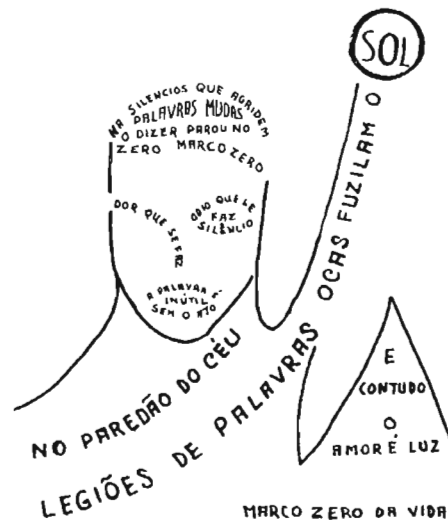
## LUNA PIENA DEI VAMPIRI

Sono il sole che nasce sopra i monti  
la nebbiolina delle cordigliere  
sono il vento che ripulisce i campi  
sono la luna piena dei vampiri  
ed io ti aggredirò

con i miei morsi  
e tu saprai il nettare-veleno  
trascendentale  
che io racchiudo.

E arderai di febbre  
e sarò io la febbre che ti uccide.

*Rosani Abou Adal*



disegno di Aluysio Mendonça Sampaio



## In libreria

a cura di Ugo Carruba

ROSANNA MARSALA, *Popolarismo e costituzionalismo in Filippo Meda. Lettere a Giuseppe Toniolo, 1890-1917*, collana «Quadrante», Ila Palma, Palermo, 2007.

### Un protagonista del pensiero democratico e cristiano

Filippo Meda (1869-1939), personaggio politico nell'Italia di fine Ottocento e del primo Novecento, fu colui che sentì l'esigenza di un chiaro inserimento dei cattolici nella vita politica dello Stato. Pur riconoscendo la necessità di restare fedele alle indicazioni di Santa Madre Chiesa, ritenne indispensabile l'accettazione dei valori dello Stato moderno e delle istituzioni rappresentative della società. Per Meda, definito a ragione «il più politico dei giovani democratici cristiani», era di primaria importanza creare una coscienza costituzionale che preparasse i cattolici alla partecipazione alle elezioni politiche in Italia.

Nel tentativo di dare un ruolo al laicato cattolico, si scontrerà con la posizione prevalente, in quel momento, all'interno della maggiore organizzazione nazionale del XIX secolo, l'Opera dei congressi. Ma il suo punto di riferimento sarà sempre Giuseppe Toniolo (1845-1918), altro personaggio primario e fondamentale del movimento cristiano-democratico, del quale Meda condivise in gran parte le teo-

rie politiche e al quale si rivolgeva frequentemente per avere consigli e sostegno.

Il travaglio interiore sofferto da Meda è attestato dal rapporto epistolare che egli intrattenne con Toniolo per quasi un trentennio. Al di là di ogni possibile giudizio, a Meda si deve riconoscere il merito di avere svolto un'importante funzione storica: aver condotto il movimento cattolico da partito astensionista a partito cattolico costituzionale.

*Elisabetta Lipari*



ELIO GIUNTA, *Il diritto al disprezzo. Cosa pensa la gente della politica*, collana «I corsivi», Ila Palma, Palermo, 2007.

### L'antipolitica del poeta

Il poeta Elio Giunta non è nuovo a pubblicazioni di forte impegno socio-culturale, tant'è che la sua produzione ha sempre registrato l'alternanza di scritti tipicamente letterari con *libretti* riguardanti problematiche del tempo, in genere provocatori e polemici. Non c'è da meravigliarsi, dunque, se, nell'odierno clima di malcontento generale della gente contro il tipo di politica che si pratica, egli se ne fa interprete e ci dà una urtante pubblicazione col titolo *Il diritto*



*al disprezzo*. In sostanza, per Elio Giunta ormai la gente non è più capita dai politici, è demotivata dall'esercizio di una vera democrazia, sa che le pretese cadono nel vuoto; le rimane *il diritto al disprezzo* di una politica, per così dire, sceneggiata sul gioco elettorale o presappoco.

Il discorso che l'Autore porta avanti nelle pagine è tuttavia tutt'altro che sbrigativamente polemico. Vi sono addotte, seppure in sintesi, profonde motivazioni corredate di esemplificazioni. In una prima parte, rivolta a modo di lettera a suoi ex allievi illustri (e tra questi figurano Leoluca Orlando e Marcello Dell'Utri, il procuratore De Francisci, Gianni Puglisi e il prefetto Finazzo), si pongono le basi storico-sociologiche del recriminare: la crisi della civiltà che sacrifica l'uomo al mercato, la tecnologia che accelera il processo di disumanizzazione, la televisione che mistifica la politica e la reale portata dei suoi problemi, non ultimo quello che ormai le decisioni della politica sono quasi nulle rispetto a quelle dei poteri forti, della finanza, cui la politica è asservita.

Di fatto, in Italia non si è riusciti ad avere ricambio, per cui i politici sono sempre quelli, anche se legati a un sistema usurato, responsabile dell'abituale dissenso del paese. Insomma, la politica in Italia è solo gioco di conservazione del potere. Il che è quanto accade anche nel mondo della cultura, a proposito del quale Giunta rileva il tradimento degli intellettuali, la loro libidine di primi piani, i loro asservimenti o lo spirito di cricca.

La seconda parte parrebbe indirizzata a suggerire lo slancio, specie dei giovani, verso l'utopia, ma in realtà finisce solo per attualizzare la prima, con l'aggiunta di sollecitanti esemplificazioni circa le principali tematiche dei nostri

giorni, come la crisi dell'Europa, il problema del lavoro precario e del futuro dei giovani, l'impossibile liberazione della politica dalle trame clientelari, con l'auspicio tuttavia che sorgano nuovi attori disposti a far *tabula rasa* di quanto in politica si vede fare per puntare a ciò che si deve fare, purché sia connesso a un fine il più umano possibile.

*Adele Liberati*



LUIGI PIAZZA, *Identità e turismo. Città di costa lineari italiane*, collana «Progetto e Architettura», Ila Palma, Palermo 2008.

### **Trasmutazioni dell'identità territoriale e architettura**

Il libro tratta il difficile rapporto tra il fenomeno del turismo di massa ed il mutare dell'Identità locale dei luoghi che esso attraversa, con una particolare attenzione ai sistemi urbani lineari costieri italiani inseriti in un contesto più ampio del fenomeno di antropizzazione delle coste del bacino del Mediterraneo.

Con una metodologia comparativa e con il ricorso al confronto continuo di dati omogenei, si è analizzato il complesso dei fenomeni di interazione tra insediamenti turistici e territorio ed identità locale, sviluppando in maniera più approfondita l'analisi, come caso studio, di una realtà urbana, quale quella di Cefalù, che ha subito profonde modificazioni urbanistiche, territoriali e sociali, nel suo contatto con i flussi turistici internazionali.

La tesi, che rimane in subordine e che aleggia in secondo piano, è che il depauperamento dell'aspetto paesaggistico e le modificazioni del territorio della fascia costiera non sono connessi diret-





tamente con l'insediamento urbano, purché questo sia preordinato in un piano che, tenendo conto degli aspetti ambientali, geo-morfologici del luogo, sia teso a realizzare un rapporto simbiotico tra natura e artificio.

Il ruolo del progetto di architettura in un contesto di fenomeni e di scale così ampio è questione non secondaria, che rimane sullo sfondo e che si è cercato di sviluppare attraverso l'esame di alcuni progetti di intervento sul costruito, finalizzati a ridare una qualità al territorio degradato, e di nuove installazioni turistiche a ridosso della fascia costiera in un dialogo con l'elemento territoriale e paesaggistico pre-estistente teso a rafforzare le caratteristiche identitarie del luogo.

La conclusione cui il testo perviene, che è anche la tesi che si voleva dimostrare, è che l'Architettura, quando non scade e si dequalifica in mera edilizia, non è mai antitetica alla qualità del paesaggio, anzi è lo strumento attraverso cui evidenziarne le peculiarità.

*Lisa Fontana*



SABINA CARUSO, *Sale cinematografiche a Palermo, dalle origini al 1953*, Campo, Alcamo, 2007.

### **I luoghi di uno spettacolo che fiorì a Palermo nella prima metà del '900**

Questo libro, oltre che studio storico-architettonico delle sale destinate a cinema, dalle origini a metà degli anni '50 del '900, sembra dare l'idea di un documentario-manifesto per rilanciare, con la rievocazione degli anni d'oro del cinema, l'interesse per questa forma di spettacolo. Il cinema, infatti, ha esordito a Palermo in un momento in cui la città vi-

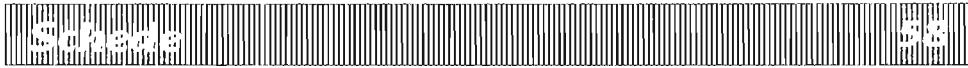
veva un periodo felice, grazie alla forza trainante della dinastia Florio che, coinvolgendo l'imprenditoria locale e straniera, aveva risollevato le sorti dell'intera isola, facendo del suo capoluogo una capitale dal respiro mitteleuropeo: Floriopoli.

L'atmosfera brillante della Belle Époque favorì più che altrove il veloce attecchimento del cinematografo, che entrò nelle abitudini dei palermitani modificandone gli stili di vita. Il fenomeno si protrasse anche dopo il declino dei Florio e la grave crisi economica, sociale e culturale che investì la Sicilia a ridosso del primo conflitto mondiale.

L'evoluzione di una tipologia architettonica per i cinematografi, messa a punto nel 1913-1925, rispecchia il perdurante entusiasmo di quegli anni alimentato da una committenza privata lungimirante (Biondo, Finocchiaro, Utveglio, Bonci, Mangano, per citare i più rappresentativi) che seppe intuire la forza di espansione di questo mezzo di comunicazione e vi investì risorse per assecondare le istanze di un pubblico sempre più esigente e numeroso.

I progetti per le sale cinematografiche vennero affidati alle firme più prestigiose dell'epoca, a cominciare da Ernesto Basile che, col Kursaal Biondo, cominciò ad allontanarsi dallo schema del teatro ottocentesco, ponendo le premesse di una ricerca tipologica atta a connotare questi edifici sia strutturalmente sia per il linguaggio architettonico.

Passare in rassegna attraverso documenti fotografici i vari locali dall'origine sin quando televisione e discoteche ne hanno contratto la frequentazione assume un doppio significato: da una parte far rivivere le immagini di quella che può definirsi un'epopea che ha caratterizzato la nostra storia urbana; dall'altra



indurre riflessioni sulla necessità di recuperare quel che resta di un patrimonio storico-culturale che rischia di disperdersi per incuria o disinteresse. Ne ricordiamo i nomi più rilevanti:

Gran Salone Biondo - Teatro Olympia - Kursaal Biondo - Cinema Excelsior, - Palazzo-Cinematografo Utveggio - Palazzo-Cinema Massimo - Palazzo Finocchiaro - Supercinema - Cinema «Il Modernissimo» - Cinema Imperia - Cine-teatro Diana - Cinema Orfeo - Cine-teatro Dante - Cine-teatro Colajanni - Cinema-teatro Arena Trianon - Cine-teatro San Lorenzo - Cinema Gaudium - Cinema Astoria.

Oltre il profilo architettonico, lo studio ha contestualizzato la società dell'epoca e i suoi rituali mondani, di cui il cinematografo divenne il luogo più rappresentativo.

E opportune ci sono parse le rievocazioni di vari interventi nella produzione cinematografica di alcuni gestori e architetti, come Paolo Bonci e Raffaello Lucarelli.

Per completare il quadro, ricordiamo le principali sale di spettacolo.

*Bettina Agria*

□

MARIA CRISTINA MAGGIO, *Il soprabito all'ingresso*, collana di narrativa «Meridiana», I.l.a. Palma, Palermo 2008.

### **Se la vita di un uomo trascorre come un soprabito appeso all'ingresso**

Il soprabito all'ingresso è il nuovo coinvolgente romanzo della scrittrice Maria Cristina Maggio, ambientato nella Palermo, anni trenta e incentrato sulla vita di Santi e della sua tipica fami-

glia sicula, costretta a fingere per non subire l'onta di quel «peccato» che solo alla fine il protagonista comprende realmente. Il racconto si dipana agli occhi del lettore come un viaggio mentale che il protagonista fa rievocando il passato, «un'infanzia tabù, con un padre inesistente, una nonna fulcro e una madre che potevo chiamare mamma sempre con il timore di vederla sbiancare in viso». Lo fa, a ritroso, nel momento in cui la sua vita sta subendo una svolta, nel momento in cui rischia di perdere un membro della sua particolare famiglia.

Il libro, che privilegia un taglio psicologico ed emotivo, è incentrato su riflessioni che il protagonista svela, a noi lettori, meditando sulle relazioni che ha tessuto con chi ha colorato la sua dissimulata esistenza. In questa storia il lettore è emotivamente coinvolto fino a divenire il confidente del narratore e del suo riscatto da una pedissequa quiescenza, da una vita trascorsa... come un «abito da uomo appeso in un armadio» in casa propria.

Il contesto in cui si svolge la storia è descritto in modo tanto accurato da permettere, a chi legge, di crearsi un'immagine nitida e particolareggiata della situazione narrata. Così come dettagliati sono i gustosi spaccati della Palermo di allora.

I personaggi sono presentati, uno ad uno, attraverso gli occhi del protagonista con una semplicità ed innocenza tipicamente infantile, fusa però ad una matura saggezza; bagaglio interiore che la scrittrice riesce abilmente a trasmettere al suo personaggio.

L'autrice continua a meravigliarci sposando passato e presente, dettagli e personaggi reali, ripescati dal suo passato, con altri magistralmente inventati e descritti con una puntigliosità tale da



apparire realmente vissuti. Esempiare è la descrizione del lavaggio delle mani di uno dei personaggi che il protagonista-bambino osserva, rimanendone sempre affascinato e ammutolito; la minuziosa descrizione fa vacillare la mente del lettore tra realtà e fantasia. Altro elemento di rilievo è il linguaggio, che possiamo dire antitetico. Infatti riesce ad armonizzare quotidianità e poesia, semplicità e raffinatezza, dialetto e lingua italiana, in un modo che solo una scrittrice e palermitana *doc* può fare. I dialoghi concitati e le descrizioni lente completano l'articolata struttura del romanzo.

*Il soprabito all'ingresso* è un *exploit*, un delirio di sentimenti, emozioni, colori e profumi indimenticabili. Credo che Maria Cristina Maggio continuerà ancora ad emozionarci con i suoi romanzi.

Elisabetta Lipari



SALVATORE GIULIANO, *Corrado Ursi, l'Uomo dell'Amen e dell'Alleluja*, collana «Memorie / Testimonianze», Ila Palma, Palermo, 2007.

### **Una nuova figura esemplare dell'apostolato cattolico in Italia**

Salvatore Giuliano è riuscito a fotografare la figura del cardinale Ursi e la sua *eroica* azione pastorale, l'uomo che è stato promotore di una novità assoluta per il suo tempo: infatti, seguendo l'esempio di papa Giovanni XXIII e Paolo VI, convocò, nel 30° Sinodo, non solo i religiosi ma anche rappresentanti del mondo laico, risvegliando l'interesse della comunità cristiana tutta.

Per la documentazione del testo, Sal-

vatore Giuliano ha utilizzato come fonti gli scritti lasciati dal cardinale alla diocesi, oltre i molteplici articoli, i lavori accademici e le testimonianze orali. Ovviamente, come lo stesso autore afferma, Corrado Ursi non ha mai avuto l'intenzione di creare un manuale di teologia, quindi gli scritti sono sempre da intercalare con le sue azioni pratiche.

Dopo una motivata prefazione del cardinale Crescenzo Sepe, successore di Ursi nella cattedra di S. Aspreno, il testo si divide in due parti. Nella prima si delinea il profilo umano e spirituale del cardinale, con la descrizione dei passaggi principali: la formazione, il ministero di rettore, l'episcopato e l'esperienza del Concilio Vaticano II. La seconda parte è dedicata all'illustrazione dei tre pilastri del programma pastorale dell'arcivescovo di Napoli. Si può quindi suddividere in tre sezioni. La prima dedicata alla Cristologia pasquale, che si concretizza nell'eucaristia. La seconda relativa all'Ecclesiologia pastorale, centrata sul vivere intensamente il momento «della tenda», ossia la comunione eucaristica, per poi diventare Chiesa «della strada», impegnata nell'aiuto missionario. La terza incentrata sulla Teologia ecumenica, con cui il cardinale Ursi riuscì a creare un clima di fiducia tra le confessioni cristiane di Napoli. Per lui la fede in Cristo è fede nella Chiesa, in quanto la comunità dei credenti è soggetto di fede.

Don Giuliano usa, nel suo testo, un linguaggio lineare, che permette al lettore di crearsi un'immagine completa del cardinale Ursi, con la vita esemplare e il corredo delle sue rilevanti attività sociali, che ne santificano la figura.

Lisa Fontana



FABRIZIO MOLINA, *Seydnaya*, romanzo, collana di narrativa «Meridiana», Ila Palma, Palermo, 2007.

### **Un monastero ortodosso in Oriente e una toccante storia di solidarietà**

Seydnaya è una storia. Seydnaya è un luogo. Seydnaya è amicizia, misticità. Seydnaya può essere la storia di chi cerca di capire chi è, chi vorrebbe essere. Il romanzo è ambientato in un monastero singolare che raccoglie donne di religiosità diversa: cristiane, musulmane, ebrei vi pregano per la Vergine, perché credono nella sua maternità e credono che «dal Suo grembo passi ogni figlio come ogni speranza del mondo».

Ci sono due protagonisti e attraverso i loro pensieri, le loro azioni, il loro passato, il lettore impara a conoscerli e ad affezionarsi ad entrambi, seppure così diversi tra loro. Solamente nell'ultima parte i due personaggi si incontrano e basta un solo sguardo per far nascere una profonda amicizia: «Restarono convinti per sempre che in quei primi attimi della loro conoscenza si fossero detti tutto l'essenziale; le parole che quel giorno seguirono furono semplice conversazione, mentre i molti discorsi degli anni successivi rappresentarono la conferma di ciò che avevano provato nell'attimo del loro incontro».

Il monastero ortodosso tra la Siria e la Terra Santa diviene luogo d'incontro, fisico e spirituale, di questi due personaggi, Gérard e Kurt, e delle loro anime. Due caratteri diversi ma uniti dal destino. Gérard un borghese alla ricerca di un ultimo congiungimento con sua moglie Anna; Kurt un fotoreporter che insegue il successo, la foto perfetta. Entrambi finiscono per trovare a Seydnaya sé stessi e la loro amicizia.

Pochissime parole sono spese dall'autore nella descrizione del paesaggio, poiché ciò che importa non è l'esteriore ma l'interiore, non l'apparire ma l'essere. Non è il viaggio, né sono le storie dei protagonisti a costituire il cuore del romanzo, quanto piuttosto le loro anime e la loro crescita spirituale.

Fabrizio Molina usa termini semplici, consueti, ma finisce per strutturarli in discorsi complessi, profondi, che si addentrano nella ricerca dell'essere. Questo linguaggio, unito all'arcano monastero, contribuisce a creare un'atmosfera mistica, in cui il lettore si trova immerso. Infine, vale sottolineare anche l'obiettivo umanitario prefisso alla diffusione del libro, il cui netto ricavo è destinato ai bambini di «Nessun luogo è lontano-Onlus», di cui l'autore fa parte e che, sin dal 1998, agisce in campo socio-culturale.

Bettina Agria



ANNA BELLINA ALESSANDRO, *Diario impertinente*, collana di narrativa «Meridiana», Ila Palma, Palermo, 2007.

Questo *Diario impertinente* è la quarta prova letteraria di Anna Bellina Alessandro, già autrice delle sillogi liriche *Anna e Anna* (a due voci, con la Maida Adragna), *Ho toccato la corda pazza dell'amore*, e di una raccolta di poesie in dialetto siciliano, *Caminu di la vita*. È un diario scritto in punta di penna, in uno stile lineare, semplice e al tempo stesso raffinato, intimo ma anche razionale, che incuriosisce, intriga, fa riflettere e apre al dialogo.

Fin dalle prime pagine, colpisce lo sforzo di ricordare, di non voler dimenticare nulla: felicità, attese, gioventù,



sorrisi, emozioni, morte e pianto; e ancora, come sostiene l'autrice, abbracci e qualche schiaffo che la vita le ha dato. Tutto custodito come in uno scrigno prezioso segretamente chiuso che ora l'autrice apre al lettore per condividere «i cari anni della sua infanzia; anni insostituibili, impareggiabili: sono i giganti immobili del suo pensiero, il rifugio, il relax, il pozzo incantato da cui attingere acqua limpida, mani fresche da poggiare sulla fronte che scotta».

C'è, in questo *Diario*, l'autrice bambina, vagabonda del pensiero, che guarda il mondo con gli occhi curiosi e attenti, con la disinvoltura frutto di una felice ingenuità, con l'anima lieta e gioiosa delle cose semplici e belle, con il coraggio di affrontare situazioni di ogni tipo. C'è la donna che inizia a capire che la vita è tutta un senso, il senso di viverla in tutti i suoi passaggi, il senso dato dall'amore che lei definisce «il contagio sano di un sentimento, che ha un'immunità ben delineata». Quell'amore puro e semplice fatto di calorose e piacevoli lettere ora sostituite dagli *sms* sterili e freddi, privi d'attesa, orfani di personalità. C'è ancora la moglie che si scopre a volte impotente e sconvolta, la mamma che si sente indifesa da un mondo ora pieno di indifferenza, ma non smarrita perché comunque la «vita rimane così bella e con amore la voglio possedere follemente, pur sapendo che da ogni finestra non si può vedere tutto un panorama. Mi accontento di ciò che possono guardare i miei occhi sempre bruciati di amore per il bello». C'è anche la nonna preoccupata per i giovani che rifiutano sia la realtà che i sogni e ancora più tristemente la speranza.

L'autrice ci porta ad acute riflessioni sui valori attuali; un mondo sfasciato,

fatto di invidia e distruzione, indifferenza e ignoranza, che l'autrice definisce una cella la cui chiave si è perduta. Quale allora la chiave per aprirla? Bisogna, dice la Bellina, recuperare la coscienza, perché è proprio la carenza di questo dono che ci ha traditi, annullandoci.

*Maria Angela Cacioppo*

□

LUCIA MEZZASALMA. *Amo la pace*, poesie, I.I.a. Palma, Palermo, 2006.

### **La poesia come messaggio sociale**

Dopo *Amo la vita* del 1999 Lucia Mezzasalma è tornata a sorprenderci con una nuova silloge lirica dai toni pacati e sereni, ispirata a temi universali: la pace, l'incontro tra i popoli, la solidarietà, l'amore per la vita... Ed è questa sua capacità di saper saldare lirica ed etica, visionarietà e saggezza, che marca a tinte forti l'appartenenza ad una cultura intrisa di valori, tradizioni e sentimenti. Una cultura in contrasto con quella formale alla moda, che usa tutti i mezzi per ridurla a espressione di contro cultura. La quale non risparmia nessuno dei media, conniventi nelle *ipocrisie* con cui si offrono i fatti all'opinione pubblica; agli inganni del capitalismo sfrenato, della falsa democrazia; alla miopia degli intellettuali che non vedono le dinamiche del mondo.

I fatti che cita ricordano tante tragedie dimenticate, i falsi miti del mondo d'oggi, spiegato come prosperità e acquiescenza all'amore del cosiddetto consumismo, in un ordine in cui la *deregulation* significa nessuna regola di vita associata al cinismo individuale. A cominciare dal mondo del lavoro, coi suoi falsi miti, come quello dei vantaggi



della *flessibilità* indiscriminata, che tradotta in parole povere significa: «se oggi avete un lavoro, domani chissà». Il risultato è un baratro che aumenta l'insicurezza e minaccia la società, strangolata nella morsa tra i privilegi di pochi e la riduzione dei diritti dei molti.

Come milioni di altri uomini subiamo un bombardamento di bugie sull'economia, sulla sanità, sulla qualità della vita, e giorno dopo giorno sentiamo il bisogno di dire basta e riprendere il filo di un ragionamento, così come ha fatto Lucia Mezzasalma. In *Amo la Pace*, il verso suona vasto, ridondando dignità e altezza alla parola, oggi così abusata e vana. Difficilmente in poesia si trova questa globalità, resa come se avesse il compito di innalzare la parola ad invocazione universale purificante.

Questo libro si impone come voce di tantissime voci che non hanno tempo e rappresentano il dramma di una umanità nella sua intima storia. E non serve citare questa o quella poesia, perché l'intera silloge si muove sul filo della memoria, per visitare le note tristi dei periodi bui della vita e chiedere ai ricordi il senso di ciò che accade; per riconfermare alla vita la voglia di esserne partecipe e offrire un contributo per l'affermazione della pace e dell'amore.

Un libro nel quale la donna e il poeta camminano insieme e l'Autrice non si risparmia in sincerità, come nel suo primo libro *Amo la vita*, dove c'è già il nucleo del messaggio spirituale che Lucia sviluppa in *Amo la Pace*, in un crescendo di visione allargata per un programma di pace e di incontro con l'altro, sia l'espressione dei nostri fantasmi inconsci, sia l'uomo estraneo al suo stesso nucleo sociale e dunque nemico...

La poesia ha certo una funzione di ricerca ontologica, ma non ha poteri tau-

maturgici per guarire i mali del mondo. E tuttavia essa può rappresentare una spina nel fianco della demenziale attitudine alla sopraffazione e all'egoismo; può rappresentare un grido di protesta lanciato a profanare i sacrari della prepotenza ideologica e sociale; può rappresentare un momento di riflessione e uno stimolo all'azione.

Adriano Peritore



GIUSEPPE BAGNASCO, *L'amore viola*, collana «Poesia Oggi», I.l.a. Palma, Palermo, 2008.

### **Il colore del sentimento e la vitalità della memoria**

*L'amore viola*, cioè, l'amore come un nome, come un colore, forse come uno strumento a corda che vibra e produce suoni profondi. Sono poesie che, in una fitta trama di rimandi e nell'inarcatura tra verso e verso, ci restituiscono lo stupore, la magia, il dolore di un canzoniere d'amore che, come tale, si sottrae ai livelli della storicizzazione, che esprime l'uomo, la sua cultura, i suoi vissuti.

È una poesia dell'io, che parla all'amore e dell'amore, che guarda dentro di sé per scavare le vibrazioni più intime.

Fra le cinquanta poesie, ce ne sono almeno cinque (*Felice il vento*, *La pazzia*, *Senza cuore*, *Poi arrivasti tu e Mura il tuo silenzio*), in alcuni versi delle quali abbiamo trovato, quel senso del labirinto assunto emblematicamente da alcuni poeti siciliani della fine del '500, in *primis* il poeta di «Celia» nelle sue *Canzuni amurusi*, il monrealese Antonio Veneziano – limitatamente alla esperienza amorosa. Laddove il sentire la passione d'amore con un lirismo che ci conferma



quanto il sentimento amoroso sia consonantico e senza tempo, e come la poesia di Bagnasco raggiunga vertici di espressione così nobili e rari.

Fare poesia significa mettersi a servizio della natura, non per imitarla nel canto, ma per darle espressione: significa esplorare quel luogo segreto all'interno di noi per tirarne fuori immagini e fantasie che non appartengono solo a noi, ma che racchiudono tutti i sogni del mondo. Non a caso Hermann Hesse ha scritto che «nei sogni dei poeti risiedono una bellezza e una grazia che si cercano invano nelle cose reali».

Il poeta scrive una poesia, non inizia affatto un libro. Soltanto dopo si rende conto che, tra le diverse poesie scritte, si *ri-trova* la linea di un percorso, il tracciato di un discorso. Dove iterazioni, sineddoche, sinestesie, anafore, metonimie, ispirano ed evocano stati d'animo che si trasformano in immagini.

Bagnasco propone una poesia in cui fantasia e verità si incontrano nel segno di una superiore armonia: «E poi arrivasti tu / e il tempo / non fu più il tempo. / Si accesero le vetrine dell'amore...». Molte sono anche le suggestioni (da *sub gerere*) con cui, attraverso metafore fortemente fisiche, i testi poetici si possono leggere come partiture dell'anima: «Se dovessi descrivere l'amore / disegnerei un chiodo / e lì appenderei tutti i suoi sogni / e per vincere la solitudine / starei solo assieme a un cane / a dividere la zuppa con lui» (*Calcinacci*).

Una poesia, dunque, che più sembra lontana dalla vita veloce ed ipertecnologica di oggi, più riporta alla condizione eterna dell'uomo, alla maledizione e alla ricchezza della sua corporeità. Sì, perché la poesia non dà risposte, ma interroga «il silenzio delle cose» (Luzi).

Voglio concludere riportando alcuni

versi della poesia *Mi manchi*. Qui l'amore si fa confidenza e si circonda di letteratura senza perdere nulla della sua immediatezza. E per me è come chiudere un cerchio: come se l'ultimo pezzo del puzzle fosse stato già pronto a combaciare: «E tu mi manchi / mi manchi appena dopo / esserci lasciati / [...] Mi manchi oltre la vita / perché in me non c'è vita / se tu mi manchi...».

Pino Giacopelli

□

MARIA ROSARIA MUTOLO, *Lu paradisu è cca*, Repertorio siciliano, Ila Palma, Palermo, 2007.

### **Il borgo marinaro dell'Arenella motivo ispiratore di poesia**

La poesia dialettale siciliana di questi primi anni del Duemila ora canta pure – insieme a tutte quelle che già la rappresentano validamente – con una voce nuova, calda e appassionata, quella di Maria Rosaria Mutolo, la quale per il suo battesimo porta alle stampe il volume di liriche *Lu paradisu è cca*, in cui ci consegna della poesia autentica da un lato e dall'altro poesia in cammino alla ricerca di quelle stimate formali e stilistiche che garantiscono ai poeti veri identità di dettato e stabilità degli esiti sulle valenze letterarie.

In questa circostanza la nostra autrice ha voluto coniugare (evitando la mediazione dei modelli archetipici della progettazione poetica) il proprio patrimonio interiore di esperienze, di sensibilità, di idealità e di memoria, con la innata spinta creativa che ne caratterizza la personalità e la visione del mondo. In senso più lato si potrebbe dire che la Mutolo abbia d'istinto coniugato fem-



minilità a parola, umanità a poesia, sotto il segno di una risposta radicalità esistenziale, per risalire dalle emozioni ai contenuti spirituali della propria ragion d'essere. E quel patrimonio si è costituito nel corso della intera esistenza, segnata dai luoghi dove è nata, dalla umanità che in quei luoghi si identifica, dalle vicende grandi e piccole che, nello scorrere della vita, vi si sono depositate. Ecco perciò coesistere, nella sua ispirazione, tradizione e futuro, la nostalgia e il sogno, il coraggio della fedeltà e il coraggio dell'eresia, la cultura popolare e il filtro della modernità. Si aprono così in questo libro gli spazi tematici che il respiro della immaginazione attraversa e riporta a nuova, emblematica esistenza. «Il paradiso è qua» è una suggestiva metafora: se restiamo alla lettera, il paradiso di cui parla la Mutolo è la sua Arenella, la borgata marinara di Palermo, con le sue barche, i pescatori, le case, le tradizioni della civiltà del mare, i linguaggi della gente. Averla definita «paradiso» è un atto linguistico-simbolico che riferisce in chiave lirica del suo amore per quel luogo dove è nata e cresciuta, dove si sono formate le basi su cui si sono strutturate la sua personalità sociale, la sua anima di donna, l'impegno intellettuale. E la nozione di paradiso può essere estesa a Palermo, alla Sicilia.

Sotto tale profilo la sua premessa alla silloge è rivelatrice («non illudiamoci che fuori dalla Sicilia tutto sia più facile» ci dice, e invoca la «speranza di cambiare con coraggio» mantenendo «attaccamento alle tradizioni») della sua intensa sicilianità, come pure i contenuti delle sue liriche ce ne cantano la «paternità» culturale-antropologica. Ma è sul *qua* che bisogna riflettere. In questo caso si va al di là della fisicità dei luoghi e della storicità del vissuto: il

«qua» nasconde il punto segreto dell'anima: il luogo del sogno e della verità. Diceva Sant'Agostino che nella interiorità dell'uomo vive la verità: quando la si raggiunge, il paradiso non è più né altrove né lontano, ma *qua*. Questo, a me pare il cammino di Maria Rosaria Mutolo che è cominciato dall'Arenella di Palermo, dal dialetto vivo della sua gente, e che si orienta verso più maturi traguardi di poesia.

Salvatore Di Marco

□

DOMENICO FIORE, *Uomini contro*, collana «Poesia/ Oggi», Ilia Palma, Palermo.

### **L'ultimo canto di Domenico Fiore, poeta agrigentino**

Partendo dalla prefazione di Enrica Di Giorgi e dal saggio introduttivo di Pietro Mazzamuto vorrei soffermarmi sul contesto filosofico della poesia di Domenico Fiore, poeta siciliano di notevole spessore, venuto meno nel 2004. Il suo verso è una dichiarazione di pensiero, carico dei dubbi dell'umana esistenza, ma fiducioso nella misericordia di un Dio dell'Oltre che spesso l'Autore cita quasi ad evocarne una fine alla quale si sente destinato precocemente.

La ricerca morale che anima molti versi lo spinge alla conoscenza del suo animo aperto agli altri, disponibile al dialogo ed alla conoscenza, che cerca di approfondire in un discorso che diventa ricerca dell'*humus* umano, parola che si fa pensiero e pensiero che diventa costruito, anche se spesso è celato dietro l'analogia di certe espressioni, di nude confessioni, che mutano il verso in pura vocalità, nell'esame della fragilità umana e nella compiutezza addensata (cioè





carica di impulsi e di rifrazioni) delle vanità umane, delle passioni e della continua ricerca dell'Eterno.

In molti versi traspare una vocazione all'ermetismo, come definito da Francesco Flora (nei confronti di Giuseppe Ungaretti): «in fondo, un rifugio di difesa»; ed è dalle ripetizioni di alcuni temi che si rivelano nati da una certa intemperanza nel voler ampliare a tutti i costi la notazione descrittiva ed analogica, che invece nella base dello scritto sorge spontanea.

È questa una caratteristica di Fiore e non si può disconoscere che merita una particolare attenzione di originalità. Forse il poeta vuole lasciare al lettore il compito di trarre dalla parola tutto ciò che va *oltre*, fuori dalla realtà contingente e umana, quasi un neo impressionista della realtà, che produce però affascinanti giunture che legano il verso con una musicalità accennata, ma viva verso un profondo sentimento poetico religioso.

Peccato che questo filosofo del verso ci abbia lasciato così presto. Lo ricordiamo con rinnovata stima, anche per le sue sillogi poetiche *Un'ora dopo l'altra* (Ila Palma, 1967) e *Sosia e uomini verosimili* (Ags, 1995).

Giovanni Matta



Il 1° febbraio, a palazzo Petix, sede di Palermo della Banca Sant'Angelo, è stata presentata la silloge lirica di Francesca Simonetti, edita da Carello. Relatori: Tommaso Romano, Ida Rampolla, Franca Alaimo e Francesca Luzio. Era presente Francesca di Carpinello, autrice del disegno di copertina. Faceva gli onori di casa Cristina Curella.

Il 20 febbraio, a palazzo Isnello, per la Società italiana dei francesisti il prof. Gabriele Ferrante, del liceo linguistico Regina Margherita di Palermo, ha trattato il tema «Du texte littéraire à la représentation théâtrale», illustrando le strategie metodologiche destinate a catturare l'attenzione degli allievi e a stimolare i loro interessi culturali. In ottimo francese sei ex-studenti hanno recitato poesie. La presentazione è stata curata da Laura Catalano, fiduciaria provinciale della Società dei francesisti, e da Ida Rampolla del Tindaro, fiduciaria regionale per la Sicilia.

Oreste Carbonero, docente di lettere classiche presso il liceo di Alessandria, ha ottenuto, nel 50° *Certamen Vaticanum*, l'oro per la prosa con il componimento *Requiescat in pace* e l'argento per la poesia con il carne *Pueritia* in endecasillabi faleci. Al nostro collaboratore porgiamo i migliori auguri per i rinnovati riconoscimenti.

La Fondazione Ermitage Italia, dal 5 aprile al 6 luglio 2008, al Castello Estense di Ferrara tiene una mostra dedicata a Benvenuto Tisi, detto Garofalo (1481-1559). Soprannominato anche il Raffaello ferrarese, ebbe fama in tutta Europa, sino alla corte dello zar Pietro il Grande.

«Caravaggio. L'immagine del divino» è il titolo della mostra al Museo Pepoli di Trapani da febbraio a marzo 2008. Maestro del colore e dei giochi di luce, Caravaggio si fa portatore di un'umanità sofferente, dove aleggia la speranza e la fiducia nella grazia divina. Alla mostra è stata, in contemporanea, abbinata una *fiction* televisiva.



Affresco attribuito alla scuola di Wilhelm Borremans (1726 c.) nel palazzo Aragona-Cutò di Bagheria, sede della Biblioteca Comunale (foto Nino Bellia, [www.ninobellia.too.it](http://www.ninobellia.too.it))