

Direttore Responsabile:
Salvatore Vecchio

Consiglio di Redazione
Donato Accodo, Oreste Carbonero
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.L.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
www.ilapalmaproduzioni.com
e-mail: info@ilapalmaproduzioni.com

In copertina
Immagine di Palermo
(fotografia di Claudio Cannizzaro)



Sommario

• Saggi

- 3 – *Antonio Cremona*
Premessa a un discorso su Quasimodo a cinquant'anni dal «Premio Nobel»
- 5 – *Salvatore Vecchio*
Alessio Di Giovanni poeta del popolo
- 16 – *Giacomo Giacomazzi*
La leggenda di Tristano e Isotta in Inghilterra
- 21 – *Maria Paola Altese*
Shakespeare e i romantici
- 25 – *Isabella Barcellona*
Per salvare una pagina di storia e d'arte in Sicilia: la pittura di «regime» di Alfonso Amorelli

• Argomenti

- 31 – *Giuseppe Melis*
La scienza dello Stato nella Costituzione italiana
- 33 – *Nino Piccione*
Un Centro linguistico multimediale d'Ateneo per l'apprendimento specialistico delle lingue

• Antologia

- *Poesie di D. A. Carrigan*, 36 - Roger Mc Gough, 37
Chen Hai Bo, 38 - Liu Cong, 38 - Chen Xiao, 38, 39
Li Hui, 39 - Lai Pi, 39 - Liao Wenjun, 39
Peng Kan, 40 - Mu Yun, 40 - Joanyr de Oliveira, 41
Maria José Giglio, 41 - Elizabeth Oliveira, 42
Maria de Lourdes Alba, 42 - Juareyz Correya, 42
Marigê Quirino Marchi, 42 - Rosani Abou Adal, 43
Wanda Cristina Cunha, 43 - Laire Dutra Sena Matos, 44
Jorge Medauar, 44 - Yeda Prates Bernis, 44
Beatriz de Alcântara, 44 - Mariazinha Congílio, 45
Anderson Braga Horta, 46 - Eunice Arruda, 46
Aluysio Mendonça Sampaio, 47 - Renata Pallottini, 47
Jean Claude Martin, 48 - Valentino Laru, 48
Salvatore Ingrassia, 48 - Titti Del Greco, 49
Carmelo Depetro, 49 - Anna Bellina Alessandro, 50

• Profili

- 51 – *Salvatore Vecchio*
Ricordo di Giovanni Salucci
- 52 – *Silvia Scarpulla*
Serena La Scuola. Un dolore oltre lo specchio

• Schede bibliografiche

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

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. 54 - Franco Nicastro, *Mafia e partiti. Il bifrontismo del P.c.i. Nelle panie del consociativismo economico*, vol. IV
- 56 - Giuseppe Palmeri, *Giornali di Palermo. Settimanali d'opinione dal dopoguerra agli anni '80*
- 57 - Giuseppe Barbaccia, *La comunità cosmopolitica*
- 57 - Giulia Adriana Pennisi, *All-inclusiveness in Legal Language. Cross Cultural Perspectives in Specialized Discourse*
- 58 - Alessandra Pera, *La tutela degli interessi collettivi dei consumatori. Modelli e regole in una analisi comparatistica*
- 59 - Antonio Licari, *Giovani di 300 anni fa e d'oggi*
- 60 - Stanislao Minuto e Marina Di Novo, *La chiesa madre di Sciara. Un segno della memoria e il simbolo di una identità controversa*
- 60 - Giovanni Giordano, *Cuntari Bellanova. Campofiorito tra storia e memoria popolare*
- 61 - Vincenzo Noto, *Vendiamo grazie a Dio*
- 62 - Salvo Lombardo, *La clandestina dell'Aldilà*
- 62 - Filippo Giganti, *Ritorno a Jaffna*
- 63 - Biagio Scrimizzi, *Spigolature dall'isola*
- 64 - Giorgia Stecher, *Album*
- 65 - Pino Giacobelli, *Quando verrà*

Di scena è la Poesia

La compagnia «QProjet» ha in programma, per il 2009, una tournée del «Quasimodo Concert» in Italia e all'estero, per celebrare la figura del poeta siciliano nel cinquantennale del Nobel con spettacoli ispirati alla sua poesia

Promozione «Identità Italia»,
Associazione culturale,
in collaborazione
con «TRP Agency»,
piazzale Principessa Clotilde, 11 - 20121 Milano
Resp. Lalla Alogna, tf. 349.8610905,
fax 02.58309846 - info@trpagency.it





Premessa a un discorso su Quasimodo a cinquant'anni dal «Premio Nobel»

di Antonino Cremona

Vi è stato un tempo in cui le tazze avevano due manici, affinché si potesse bere agevolmente. Epitteto, però, diceva che non solo le tazze ma – generalmente – ogni cosa ha due manici; molto tempo dopo, gli entusiasti del *premiatissimo* si sono accorti del rovescio della medaglia: un secondo manico, di forma diversa. In definitiva, Epitteto ci informava che vi è più di un modo per prendere le cose: prima da un manico, poi dall'altro, e ciascuna volta l'oggetto risulta diverso. A certo punto, le tazze hanno perso un manico: per effetto d' un assolutismo unidirezionale. Sicché è rimasto un solo modo per prendere le cose. Infine, l'invenzione del bicchiere ha eliminato anche l'ultimo manico: non vi è più modo di prendere le cose. Rimane, però, l'avvertenza di Epitteto: alle idee, agli argomenti, alle persone, alle cose, ci si può accostare in modi diversi; intanto, possiedono diversi modi di manifestarsi. Un autore può essere preso – come si dice – per quello che è, o nel contesto del suo tempo. Ancora: può essere colto negli elementi che ci tramanda, o per la marea dei suoi discepoli.

Ma queste sono soltanto delle apparenze. Infatti, nessun autore può mai essere «quello che è» (la sua opera non può venire considerata come se il resto del mondo non esistesse). Ogni autore consiste, invece, nella sua storia; ch'è

composta di due parti: la prima, sino al momento in cui produce; la seconda – in perenne formazione – inizia nel momento in cui ha smesso di produrre. A volte, l'assegnazione di un premio Nobel (o la semplice pubblicazione dell'*opera omnia*) vale un decesso. Non è stato il caso di Montale, né di Quasimodo.

La prima parte della storia di un autore è la sua opera che si va formando, e pure vi appartengono gli effetti della sua opera ancora in via di composizione; la seconda parte della sua storia sono gli effetti dell'opera ormai conclusa, anzi interrotta da un qualche evento. Ma vi è da sospettare che l'opera è di quell'autore in quanto è di sua scrittura: egli e il suo ambiente si esprimono attraverso quella scrittura. Pure vi è da considerare che nessun autore ha bottega, non si sceglie i propri adepti, non li conosce nemmeno; lavora per suo conto (non è un artista – pittore, o scultore, architetto – di tipo rinascimentale), non si occupa di discepoli. Se ve ne sono, stanno fuori dall'officina; si trovano fra i suoi lettori. Dalle nostre parti, non abbiamo autori di letteratura che possano essere conosciuti attraverso i loro adepti. Si vuole dire che l'opera di Salvatore Quasimodo non può essere valutata guardandone i seguaci ed epigoni: il fatto che vi siano quasimodiani segnala la forza di suggestione che l'autore è capace di imprimere-



re, ma non può attribuire a lui alcuna responsabilità (appunto, non ha bottega) circa gli esiti dei suoi ospiti. I quali, come avviene al seguito di ogni fortuna letteraria, hanno frainteso il senso della sua scrittura. Equivocano le derivazioni decadentistiche – certamente quelle che provengono dal più fine decadentismo degli europei – scarabocchiando paesaggi in forma di bozzetto; sicché il civismo meridionalistico di Quasimodo viene tradotto in un disgustoso lamento sulle proprie sorti, e su quelle di un Sud inesistente; l'emigrazione si presenta, in questo modo, ancora più esecrabile.

Le dimensioni dell'opera di Quasimodo si accrescono, e si arricchiscono, quanto più essa si inoltra nella seconda parte della sua storia. Sicché diviene pressante che vengano condotte alcune indagini: rintracciare le influenze quasimodee su altri traduttori e poeti; così pure i legami di Quasimodo con i suoi contemporanei e i suoi antecedenti.

I suoi contemporanei non sono autori delle altre latitudini. Sono, innanzitutto, la gente (non necessariamente la sola gente di cultura) con cui egli è vissuto nei vari luoghi della sua vita; e sono i libri delle sue letture. I suoi contemporanei, dunque, si risolvono nelle riflessioni: dovute a persone che vivevano con lui (direttamente, oppure attraverso quanto egli era disposto a ricevere dalle loro attività artistiche). Una critica attenta a componenti di questo tipo darebbe risultati amari al criticismo astratto: troverebbe, peraltro, notevoli – e quasi sconosciute – personalità accanto e intorno a Quasimodo e lui accanto e attorno a costoro. Per conseguenza, si ridurrebbe l'immagine del poeta in una luce di solitudine all'interno della triade ermetica. Certo, un poeta è sempre un passero solitario; ma in senso diverso da

quello per cui possa divenire un migratore sperduto. Chi è privo di passione per la solitudine – un amore appassionato, quasi esclusivo – non riesce a scrivere, mai: la vocazione del poeta è la vocazione alle proprie riflessioni solitarie, pubbliche e private.

La solitudine di Quasimodo è tutta un fervore di relazioni, di scambi, di interessi, con quelli che possono essere ritenuti i suoi contemporanei, ma anche i suoi antecedenti, di tante epoche, con i quali ha tenuto contatti da contemporaneo.

Stranamente, il concetto di ermetismo non è una sintesi *a posteriori*. È – invece – un ritrovato di critici, in linea parallela allo sviluppo dell'attività di alcuni poeti e saggisti. È una sorta di programma, come quello che Adriano Tilgher stese a un certo punto del lavoro teatrale di Luigi Pirandello. Sappiamo tutti che i programmi in materia d'arte sono tentativi ogni volta falliti. L'arte se ne va sempre per il suo verso, sfuggendo alle regole. Va a finire che, rispetto alla gabbia messa su da Tilgher, Pirandello ha poi sbagliato; e che, allo scopo di rinserrarsi in quella gabbia, Pirandello cerchi di non sbagliare: con alcune conseguenze rispetto a se stesso. Va, pure, a finire che l'ermetismo rimane un'ipotesi; un movimento poetico nel quale (paradossalmente) tutto è fermo, e non vi sta dentro nemmeno un autore: ovvero alcuni letterati, che la poesia ha lasciato in desolazione (così nel romanticismo, nel classicismo, negli *ismi*).

Ne viene fuori che la triade si allarga. Interrogati, uno ad uno, i componenti della triade negano di farne parte (non solo di appartenere alla triade, ma allo stesso ermetismo), e oggettivamente non vi appartengono. Ognuno si è messo nella propria solitudine: lavora all'in-



terno della propria poetica. La triade si allarga perché – indicata con persone di varie generazioni, circostanza che metodologicamente non sembra idonea, e l’ermetismo non essendo esistito, almeno come denominatore comune – bisogna che altri poeti di pari dignità (qui non si dice di analoghe dimensioni della scrittura, se non per pochissimi, fra i quali Umberto Saba) siano riconosciuti attivi nel primo sessantennio del ventesimo secolo in lingua italiana. D’accordo, la vita operativa di ciascuno dei tre è andata generalmente oltre quel tempo, e le date stanno bene solo al calendario. Né conviene fidarsi delle dichiarazioni di poetica, quantunque ogni scrittore avverta il dovere di farle conoscere.

Del resto, ciascun autore conosce se stesso in breve misura. E ogni proposito viene puntualmente smentito dal risultato dell’arte; tant’è che si generano (ad esempio) le poesie a cannocchiale: l’una appresso all’altra, nella rincorsa ad esprimere quella determinata sensazione che, invece, sempre più a fondo si rintana. In verità, ogni autore è altro da sé; ciascuna opera è diversa da come l’autore riesce a vederla. Perché quello che resta, che vale, è solo quanto ognuno venga a trarne. Io non ne so nulla (saggiamente rispondeva Eugenio Montale): sono soltanto l’autore. Nei fatti, non sappiamo se si stava nel giusto durante il lunghissimo tempo in cui il poema di Dante è apparso privo di interesse; né se Petrarca s’indovinava quando riteneva di avere consegnato ai versi latini il meglio della sua espressione, o se gli attuali studi rivalutativi conducano le prose di pensiero del Leopardi allo stesso livello dei suoi *Canti*. Solamente sappiamo quanto, oggi, ci capita di avvalorarci dell’opera di ognuno.

Questi dell’ultima triade (in ordine

d’ingresso: Ungaretti, Montale, Quasimodo) sono comunque riconoscibili maestri di quanti si siano successivamente dedicati alla scrittura delle parole (esclusi, dunque, quelli che scrivono suoni in forma di parole e i telematici) perché diedero segno di come la poesia dovesse scriversi senza maiuscole. Intanto senza le maiuscole dei crepuscolari, iniziarono ad avvicinare la poesia ai suoi lettori, allontanandola dalla letteratura; non solo dalla retorica, dal patriotardismo, dal nazionalismo, dalla magniloquenza. Sognarono e fecero poesia pura: lirica quanto più viene ad essere, insieme, civile; attratta quanto più ci persuade. E quanto il suo oggetto si localizza tanto riesce universale.

Le dichiarazioni di Quasimodo rispecchiano (ed è un’eccezione) la sua poetica. Nel *Discorso sulla poesia* Quasimodo si appassiona contro i filosofi (che gli appaiono «i nemici naturali dei poeti»: bisogna dire a torto, se non s’intende che sta discorrendo di quelli che presumono di avere definitivamente sistemato il mondo), però siede nell’essenza del proprio lavoro quando ribadisce che la letteratura «si riflette» mentre la poesia «si fa». Ed è vero: stiano i letterati nei loro paludamenti, con mitrie e aureole; decantino, invece, i poeti le voci del tempo, uniscano spazi, ritrovino l’uomo e i suoi miti, la natura femminile e maschile della terra, operando in precisa umiltà, ma nella consapevolezza di offrirsi come trasgressori di forme e di contenuti, come irregolari nei sistemi precostituiti, dunque vittime possibili.

E, ancora, Quasimodo s’incetra nel colmo dei propri significati quando separa le questioni grevi della morale dalla libertà della poesia: nella quale nulla può avere un senso immorale, o morale, ma unicamente poetico (concetto, da



tempo, acquisito a proposito delle arti figurative ma tuttora non del tutto penetrato nelle valutazioni della parola scritta). E in quanto è trasgressione, la poesia è libertà; in quanto è creazione, è verità; «non insegnano, i poeti, che a vivere»: forse è questo il valore sociale della poesia (la socialità su cui il poeta insiste e alla quale assegna valore etico).

In noi si scolpisce questo passaggio del *Discorso sulla poesia* (apparso nel 1956, come appendice a *Il falso e vero verde*), che individua responsabilità senza limiti: «Un poeta è tale quando non rinuncia alla sua presenza in una data terra, in un tempo esatto, definito politicamente. E poesia è libertà e verità di quel tempo e non modulazioni astratte del sentimento.» Questo si tentava di indicare: un autore ci appartiene, quale che sia la sua epoca, per la misura di libertà e di verità che per suo tramite riusciamo a riconoscere nel nostro tempo.

Negli «autoritratti critici» (raccolti da Ferdinando Camon nel 1965 nel volume *Il mestiere di poeta*) Quasimodo teneva a fare evidente questo concetto: «La ricerca di un linguaggio è la ragione principale della poesia.» E avvertiva: non si confonda il linguaggio con la filologia; si distingua la creazione del linguaggio poetico dall'elaborazione filologica. In tutti e tre i periodi della sua lirica (l'iniziale collegamento stilnovistico, poi quello coevo alla rivisitazione dei classici, infine il periodo della più assoluta laicizzazione) Quasimodo non smise la ricerca (da poeta autentico, non poteva considerarla esaurita) anzi fece costante l'approfondimento dell'espressione nella *qualità* della parola, una quantità metrica ricca delle proprie risonanze, in contrasto con la qualità dannunziana. Quantità anteriore, in Quasimodo, allo

stesso famoso suo accenno «al palo del telegrafo», cioè a un oggetto considerato impoetico. Sta nella sua musica quantitativa la capacità di elevare il canto da situazioni e cose impoetiche; la stessa capacità di rivelare originaria e inalienabile l'intonazione della sua voce. Ciò è in una tale efficienza che fu Quasimodo a dare ai classici, traducendoli, il proprio linguaggio. Lui stesso sapeva «non di una chiarezza ricevuta, ma di una chiarezza data» (intervista a Camon). Questo argomento suggerisce la particolarità del lindore della sua scrittura, che riconduce nell'area del canto pure se intrisa – o forse proprio per questo – delle materialità e delle crisi della sua epoca. Bisogna, riconoscere che il suo dettato diviene canto, perché *si fa*: crea e si crea, così come, in origine, la poesia era musica per la cetra.

Un'ultima cosa, a chiudere questa premessa a un discorso su Quasimodo. Può dispiacere ad alcuni, che preferiscono gli itinerari consueti (nazionali o di influenza europea); può essere gradita, invece, a quanti vedono la cosiddetta lingua italiana come filiazione di parlate siciliane – pure se (ragionevolmente) non considerano quella che comunemente si chiama letteratura siciliana come una letteratura nazionale, di una nazione Sicilia che in ambito di cultura non vi è mai stata perché sempre si è fatta sintesi e insieme lievito della vita mediterranea – però è utile tentare un'indagine a proposito di quanto derivi (e sia affine) a Quasimodo e quanto alla sua parola, immagine, metafora, si ri-colleghi – nel senso della poesia – dentro l'area, sua, mediterranea (quest'altro mondo assai spesso dimenticato, anche da noi stessi che lo respiriamo).

A. C.



Alessio Di Giovanni *poeta del popolo**

di Salvatore Vecchio

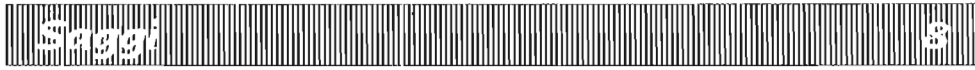
Non esagera chi afferma che Alessio Di Giovanni è un grande poeta, sia pure dialettale, certamente uno dei maggiori del '900, e non solo siciliano. La sua è una poesia che esprime le variegature sfaccettature dell'uomo nella quotidianità e nel contesto della terra in cui vive, facendola palpitar di vita negli usi, nei costumi, nella parlata della gente che quella terra popola. È una poesia che parla all'uomo, qualunque sia la sua appartenenza geografica, perché è a lui connaturata e, per questo, è universale.

Il poeta, dopo le sue prime esperienze di scrittura, che sono vere sperimentazioni di poetica e di una ricerca tutta sua, auspica, un ritorno alla natura con i richiami che sono suoi: la campagna sterminata (*'a campìa*), ove si sente la voce del vento e quella degli animali che pare dicano: ci siamo, e si tocca con mano il lavoro dell'uomo, sia quello all'aria aperta che nelle cavità del sottosuolo. Con la differenza, rispetto agli altri poeti siciliani (in dialetto e no, e il riferimento è al Veneziano, al Meli, allo stesso Verga, al Martoglio), che in Di Giovanni ci sono un'aderenza e una fedeltà al vero *effettivo*, cioè, non sono letterarie e di moda. La scelta del dialetto o, meglio, della parlata, ne è conferma, come lo confermano la sua adesione al felibrisimo di Mistral e degli altri poeti di Provenza e le simpatie e le at-

trazioni per il Santo d'Assisi che esternò in diverse occasioni e con altrettante opere.

L'intento di Alessio Di Giovanni fu quello di fare uscire dal solco tradizionale la poesia dialettale siciliana e di rinnovarla sotto il segno della semplicità e della verità delle cose. Scrive in una nota che pospone a *Lu fattu di Bbis-sana*: «Bisogna ritornare alla natura: all'osservazione amorosa, sincera ed ingenua del vero.» Ed è quello che farà in tutta la sua produzione, sia in versi che in prosa, nella lingua della gente. Perché, per lui come per noi, quelli che noi chiamiamo dialetti, vedi il siciliano, sono lingue che per ragioni storiche sono state asservite o, se vogliamo, soggiogate da altre, anche se continuano ad esserne linfa.

Scrive ancora Di Giovanni: «La lingua è il gran fiume regale che può rispecchiare nitidamente il roseo e continuo trasformarsi delle nuvole vaganti per il cielo, e la massa verde degli alberi fluviali, e persino l'ombra d'un branco d'uccelli migratori, e può attraversare e fecondare pianure e città, senza correre il pericolo d'anneghittirsi in limacciose paludi e perdersi in selvatiche lande acquitrinose, solo fin quando gli ignoti fiumicelli montani non si dimenticheranno d'apportargli con inconsueta vena, le pure acque fresche, limpidissi-



me acque che loro concede l'alta montagna inviolata. Fate che codesti fiumicelli inaridiscano e il gran fiume perderà tutta la sua maestosa travolgente bellezza, per diventare un polveroso sentiero, irto di ciottoli e di inutili erbacce!.»

Il dialetto, la cui importanza è fuori di dubbio, per Di Giovanni, è il mezzo migliore con cui non solo si comunica, ma permette di aderire meglio alla verità delle cose, perché rappresenta la parlata genuina della gente, spontanea e non mediata. E per soddisfare questa sua esigenza in lui non mancò mai né lo studio, né il bisogno continuo di confrontarsi con il patrimonio linguistico delle diverse parlate, né tanto meno l'esigenza di dare ascolto ai *cunta* della tradizione orale.

Maju sicilianu è la sua prima opera, pubblicata nel 1896, divisa in tre parti: la prima, *Amuri rusticanu*, dedicata a «Garibaldù Cepparelli, pitturi a Firenze»; la seconda, *Vuci di li cosi*, a «Ciccu Lujacunu, paesista»; e la terza, *Tipi e sceni paisani*, a «Luici Di Giovanni, pitturi». Sulla scia della poesia classica, il poeta apre la silloge con una invocazione alla Poesia, perché gli stia vicino e lo ispiri, e con essa motiva il titolo: «Ora ca, a maju, spuntanu li rosi / E li gigli s'adornanu pumpusi; /... / Jetta supra di mia li to grann'ali / Eccu... t'aspettu cu affannu murtali?.»

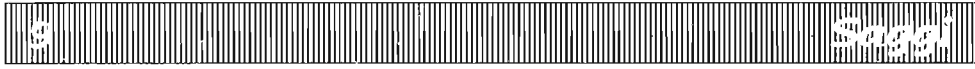
Il tema che caratterizza la prima parte è quello dell'amore, contornato qua e là da spunti che richiamano la vita della natura nel tempo che incede. Per lo più si tratta di ottave siciliane, ma anche ottave e quartine abbinata, con rima alternata (ABABABAB, sulla scia delle canzonette popolari e delle ottave classiche di Antonio Veneziano), come questa: «E cantanu li gaddi a lu matinu / Ji mi susu pi jiri a cacciari. / M'accumpagna pi via

lu me vicinu: / Cu iddu ti vegnu, bedda, a salutari. / Sùsiti di ssu lettu beddu finnu, / Sùsiti di ssu lettu e nun tardari. / Ca c'è l'amanti to, ccà, a tia vicinu, / Ca ti voli, o bidduzza, salutari¹.»

Il sentimento d'amore è qui espresso in modo rozzo, da contadini e da gente di paese quali sono. Essi non conoscevano altri modi, né giri di parole, eppure il loro è un amore sentito, espressione di uno stato d'animo che dice il bene che si vuole alla donna amata, un bene che spesso fa smaniare e non prendere sonno o, non potendolo godere nella realtà, sognare, come è nell'ottava IX (ottava toscana, rima alternata e negli ultimi due versi baciata, ABABABCC).

Di Giovanni si rivela già abile conoscitore dell'uomo inserito nel contesto in cui vive; perciò ritrae strade e case di paese e campagne aperte, ricche di odori e di colori, come un bravo pittore sa fare. E si rivela anche abile dosatore della parola, capace di cogliere nel suo piccolo tanto sentire, com'era il parlare della gente umile, scarno nel suo insieme, di poche parole, ma ricco e aperto nel suo significante. Ma è pure un buon conoscitore di metrica, mai forzata nel glorioso endecasillabo e nella rima. Sicché la sua poesia è come un canto che ci è tramandato, perché possa dire la vita dell'uomo che, se di altri tempi, nel suo intimo è sempre lo stesso.

La seconda parte della silloge, *Vuci di li cosi*, cambia registro dal punto di vista tematico, che è più variegato e ricco. C'è pure il tema dell'amore, ma gareggia con le voci e i rumori propri della campagna. Leggiamo: «Passi ntra li lavura tu cantannu, / C'un fazzulettu rissu a la to testa. / Ni la vuccuzza to perli ci stannu, Di ddà la vuci nesci duci e mesta. / Li lavura ti vannu curtiggiannu, / Comu tu passi abbàscianu la testa. / Li



paparini dicinu lampiannu: / – Binvinuta, bidduzza! Oh chi gran festa!⁴»

Ormai il poeta dà ascolto a tutto ciò che lo circonda. E sono i prodotti della terra, le semine, i lavori ciclici dei campi, e gli uomini che s'apprestano ad accudirvi, a dare voce ad una poesia che comincia a cambiare tonalità e ad essere più attenta alle cose degli uomini e della natura. Perciò, ora è la voce del padrone che chiama alla pausa le ciurme lavoratrici, ora è una considerazione che il poeta fa al termine della mietitura, ora sono il vento e il caldo afoso, che s'impongono e si fanno sentire, oppure è la solitudine della campagna, ove si sentono solo le stancanti serenate dei grilli. Ecco: «Ch'è occupusu lu cantu di li griddi / Ni la tacita notti rimitusa! / A du', a tri, a quattru, a vinti, a centu, / a middi... / Ah! Cumincia l'urchestra piatusa. / E comu lu curaggiu a mia spiddi! / Comu si fussi arrè all'età scantusa: / Ca mi pari ci fussi ji sulu ed iddi / Ni sta gran sulitudini scurusa.⁵»

Nella terza parte, *Tipi e sceni paisani*, abbiamo un insieme di sonetti, in tutto ventinove, alcuni dei quali raggruppati sotto un unico titolo ma numerati, come «Priludiu», che si compone di due sonetti, i quali, a mo' di monologo rivolto all'amico della dedica, introducono una nota di nostalgia, da parte del poeta, per i trascorsi giovanili comuni, per essere lontano dai luoghi cari, e per il senso del passato che non torna più.

I sonetti sono tutti di buona fattura; risentono qua e là dell'influenza di Nino Martoglio, ma non più di tanto, come ben sottolinea anche Salvatore Di Marco⁶, perché in Di Giovanni c'è già l'esigenza di riprendere, attraverso l'arte di cui comincia ad essere padrone, nei pregi e nei difetti, la gente di Sicilia nella quotidianità della vita, che spesso nel

suo lato comico nasconde il tragico dell'esistenza.

In *Centona* di Martoglio il dialetto è più contaminato dalla lingua; volutamente è storpiato (tanto per citare un sonetto, «Il telefrico senza fili»: ci troviamo dinanzi al popolano che, abitando in un grosso centro, è più evoluto, rispetto a quello di un paese contadino) e, inoltre, nel poeta di Belpasso c'è una fine vena comico-burlesca che caratterizza la sua poesia. Cosa che in Di Giovanni non troviamo; nei suoi versi trapelano, e via via divengono più forti, il disagio e la miseria di una vita di stenti, e c'è anche un forte senso religioso che spinge all'accettazione e alla speranza.

Pregi e difetti di gente paesana e campagnola, dicevamo. E Di Giovanni sa bene coglierli, come in «La carità di la genti» o i sonetti del «Jòvidi Santu», e in tutti gli altri, nei quali ci sono usi e consuetudini assodati nel tempo, registrati così bene che difficilmente verranno dimenticati. Anche perché ci troviamo dinanzi a un dialetto che è la lingua di questi popolani, siano essi i garzoni di bottega che i contadini. Essi parlano la loro lingua, e sono veri e ci si stagliano davanti, e s'impongono all'attenzione dei lettori per quelli che sono, con gli assenti e le battute asciutte che nella loro essenzialità dicono tutto. Perciò, quando ci si chiede come abbia fatto il Nostro a passare dalla poesia al teatro, la risposta si trova proprio là, in quel modo di fare poesia che è la sintesi di tante voci raccolte, a cui il poeta ha posto l'orecchio e il cuore. Ancora non è nella sua piena maturità (si nota sia nei temi, che saranno diversi, sia in certe ricadute nella lingua), ma già conosce bene il suo mestiere e riesce a fare proprio un sentimento di tutti, come in «La Batti Matri», che dice tutta la religiosità che

è nella gente nel giro di quattordici versi che sembrano cesellati a misura.

«Ch'è bellu, ad ata notti, l'ascutari / La Batti Matri, ddu piatusu cantu! / O chi durmiti o chi stati a vigliari / Sempri è pi vu' un suavi, duci, 'ncantu. / [...] Tu sula, Matri pia, m'arricupari, / Tu sula m' à salvarni nni ssu mantu. / [...] Acchiànanu li vuci a lu rimpianu. / Ni la quieti vasta a risunari: / - Tu, Matri, stàvatu a la cruci accantu!⁷»

Il poeta fa degli altri quello che è un suo stato d'animo, un sentire religioso che lo prende tutto e gli fa respirare un desiderio di pace, solo a sentirsi tutelato dalla Madonna, che conosce il dolore e il perdono e, perciò, a lei si rivolge e da lei vuole essere tutelato («Tu sula m' à salvarni nni ssu mantu.») e, nel canto che s'innalza e si diffonde nel silenzio della notte, la sua diviene una preghiera composta e riverente che tutti accomuna nel ricordo dell'atroce sofferenza di Cristo e al pensiero della pia Madre che, desolata, non lo lasciò un istante.

L'anno 1900 fu un anno proficuo per Alessio Di Giovanni, sia dal punto di vista della produzione, che lo vide impegnato nell'ode *Cristu*, pubblicata poi nel 1905, nel saggio *Contadini di Valdensa e Villani di Realmonte*, in *Lu fattu di Bbissana* e in *Fatuzzi razziusi*, sia da quello di una elaborazione di poetica che caratterizzerà le sue opere successive. Fino a questa data, dietro l'influenza di amici, quali Garibaldo Cepparelli e Giuseppe Tumbarello, aveva sperimentato, aderendovi, il fonografismo in piena stagione veristica, e lo scopo era quello di voler riportare sulla carta la parlata viva della gente, riproducendo con la grafia anche i suoni (*Bissana*: Bbissana; *ziti*: zziti; *bonu*: bbonu; ecc.). Dopo quell'anno, Di Giovanni accantonerà la *fonografia* per scrivere in un dia-

letto fedele alle varie aree linguistiche isolate. Già anni prima aveva scritto: «Ma certamente nella poesia non si può trovare la vera arte che non è posseduta dal contadino e dal popolano. Il poeta dialettale, quindi, deve ricorrere alla grazia del dialetto nativo ma non può dimenticare la sua arte e i suoi studi. La poesia dialettale possiede una spontaneità riflessa, cioè una spontaneità popolare, unita all'Arte. Il poeta deve dare a quella poesia la forza immaginosa e fantastica della sua mente⁸.»

Più semplicemente, egli anticipava quanto, a proposito dello scontro-incontro che Di Giovanni ebbe con Verga (il Ciancianese non accettava che *I Malavoglia* fossero stati scritti in lingua dialettale), ebbe a scrivere P. P. Pasolini: «Il dialetto è materiale che riceve forma da una poetica che la trascende, che appartiene alla cultura in lingua, i cui centri non sono solo nel continente italiano, ma in Europa. Di Giovanni appartiene a questa cultura come ci appartiene il Verga. In realtà, tra *I Malavoglia*, scritti in lingua dialettale ma non ancora in dialetto, e *Lu fattu di Bbissana*, scritto nel più chiuso dei dialetti, la differenza è solo apparente. Ambedue sono scritti in un linguaggio che non è in realtà né lingua né dialetto, ma è contaminazione, non solo fisica, non solo grammaticale o sintattica, ma di cultura e cultura. La cultura superiore dello scrivente e la cultura inferiore del parlante⁹.» Che significa che è il poeta, con gli strumenti di cui dispone, qualunque essi siano, il manipolatore della materia grezza della sua poesia, l'artefice capace di elevarla, perché diventi patrimonio e documento, e canto indelebile e vero, capace di sfidare le intemperie del tempo e le miserie degli uomini.

In quegli anni c'erano tutte le condi-



zioni perché poeti e letterati cominciasero realisticamente a interessarsi di ciò che stava loro attorno. Tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, in Europa come in Italia, sulle ceneri del romanticismo andava covando il naturalismo-verismo con tutta una serie di problematiche che aprivano a nuovi scenari sociali mai prima di allora evidenziati: lo sfruttamento e le condizioni di miseria dei lavoratori, sia nel Nord che nel Sud, sfruttato, questo, dai grossi proprietari di terra e di miniere. Ad appesantire il disagio delle popolazioni c'era la disastrosa politica economica di Crispi, in attrito con la Francia, e tesa a concretare e potenziare l'idea di rendere grande l'Italia con possedimenti oltremare.

Forte era il malcontento della povera gente, ora sostenuto dal movimento operaio che stava organizzandosi (il «Partito dei lavoratori italiani», fondato nel 1892, diventerà «Partito socialista italiano» nel 1895) ora dalla Chiesa che aveva fatto sentire la sua voce di protesta con l'enciclica *Rerum Novarum* (1891). Ci fu così nell'aria un bisogno di giustizia e di solidarietà che si traduceva in richieste di terra, di aumenti salariali e di un'adeguata legislazione che mettesse fine ad ogni forma di sfruttamento e di ingiustizie, anche da parte dello Stato. Proprio in questo periodo i contadini e minatori dell'agrigentino si organizzavano nei «Fasci dei lavoratori» (1892-1894) che in poco tempo si estesero in quasi tutta la Sicilia. Ed era tutto da sperare, se Crispi, ridivenuto capo del governo nel dicembre 1893, non avesse stroncato tutto sul sorgere, proclamando lo stato d'assedio.

L'amarezza in tutto il paese fu grande, e alle reazioni di piazza subentrarono quelle degli animi più eletti che cominciarono a fare proprie le altrui sofferen-

ze e aspettative per riproporle nelle varie forme artistiche. Alessio Di Giovanni fu uno di questi e sentì, ancor giovane, l'esigenza di un rinnovamento della poesia che desse voce ai fatti per evidenziare l'umanità che è in essi, o denunciassero, per dare inizio ad un riscatto, la miseria e i lavori disumani in cui la povera gente era stata da sempre relegata.

Lu fattu di Bbissana (Bbotta di sangu) è il poemetto, composto di sei sonetti, che dà inizio alla grande poesia di Alessio Di Giovanni. L'argomento già faceva parte della tradizione orale. Attratto dal *cuntu* di un contadino, il poeta lo elabora e poeticamente lo ricrea, dando risalto al sentire degli uomini e al dramma che essi consumano, a cui sembra partecipare anche la natura con i suoi odori, i colori e i rumori che la animano, pur nell'afa d'un meriggio assolato. Non spargimenti di sangue, non risse; è un dolore forte, cupo, tutto interiore che prende Caluzza tradita nell'amore e la stramazza a terra come folgorata. È uccisa da una «botta di sangue», mentre nessuno sa niente e tutt'attorno continua la vita di sempre, allorché il canto dei mietitori invita al lavoro usato.

I sonetti di *Fatuzzi razziusi* riprendono nel dialetto di Noto il tema dell'amore e della bellezza femminile. Solo a chiusura della silloge un sonetto affronta il tema del lavoro nella zolfara e della sofferenza dei carusi («Iu la sientu ssa vuci ri turruri / c'acciana, acciana sempri ccìu ccunfusa / comu timpesta ri milli furturi»), che fanno venire i brividi a sentirli nel loro lamento angoscioso, indistinto, come tempesta combattuta da mille altri fortunali. Ancora poca cosa, ma già il poeta comincia a calarsi nell'«osservazione amorosa, sincera ed ingenua del vero».

L'ode a *Cristu*, composta in quegli anni e pubblicata nel 1905, segna il definitivo trapasso dalla poesia tradizionale a quella nuova, fatta di sussulti e di richiami che spingono a guardare in faccia una realtà di stenti e di miseria, sia che si tratti della vita dei campi, sia che riprenda il lavoro duro, faticoso e inumano della zolfara, lavoro fatto di lamenti («ddi lamenti / ca pàrinu suspira, e 'na prijera / Scura di morti») imprecanti l'essere nati e lo stesso Dio che li tiene in quelle condizioni di vita, «misi comu li cani a li catini».

L'andante è discorsivo, e chi parla è il poeta, mentre Cristo non fa alcun cenno. Perché tanto silenzio? «Chinu di scantu, / Cu la vuci ca trema puru idda, / Cu lu pettu affannatu di lu chiantu, / Ti gridu e dicu: / - Chi è ca penzi? Puru tu, tu puru / Vo' abbannunari stu munnazzu anticu?¹⁰». E in quel silenzio il poeta riscopre l'umanità del Cristo, impotente dinanzi alla malvagità del male, implorante serenità, gioia di vivere, auspicante maggiore giustizia e un mondo di liberi e uguali.

L'ode è intrisa di una forte spiritualità, ed è un'ode bella, ricca di armonia, ma drammatica, forte. Alessio Di Giovanni qui ha recuperato il senso del divino, che è nelle cose e negli uomini, ma perché ritorni ad essere palese e vivo, perché Cristo non continui a guardare triste («Ma di lu muru, / ora cu l'occhju 'nfuscu mi talii»), è bene che quelle ingiustizie vengano denunciate: l'uomo deve tornare libero e non deve essere più crocifisso. Per questo il poeta chiede un lampo di quello sguardo, perché la sua sia voce di fuoco, e di sentenze: «Dammi, o Signuri, un lampu di ssu sguardu, / Dammi vuci di focu e di sintènzi!»).

È la stessa spiritualità che riscontriamo in *A lu passu di Girgenti* del 1902.

Fra' Matteo, animato di buona volontà, è travagliato dalle contraddizioni, ma non vuole venir meno al suo credo e alla sua missione, e niente può se non dare un esempio di dedizione e di coraggio, andando incontro alla morte. Ma è anche la stessa spiritualità che troviamo in *Lu puvireddu amurusu* (poema francescano), pubblicato nel 1907. Sono diciotto componimenti in siciliano con traduzione italiana a fronte, costituiti di quartine di settenari ed endecasillabi a rima baciata, andante, carica di una musicalità che dice la gioia di vivere nell'armonia e nella pace tra le creature, figlie tutte di un Dio, a cui devono essere riconoscenti. «Pirchi in ogni armaluzzu / Sempri vidivi tu lu Signiruzzu! / Nni tia tutti l'armali, / Puru li vermi, puru li cicali, / Truvavanu la mamma / Cu lu sò amuri ardenti comu ciamma¹¹.»

L'anelito alla fratellanza e all'amore reciproco è il tema portante del poema, in cui il poeta riprende i momenti salienti della vita del Santo d'Assisi, calandoli nella *campia* della sua Valplàtani, nella zona della Difisa, e rivivendoli col desiderio di vedere attuato ovunque quel disegno evangelico che tutto riporta nella luce gioiosa del Creatore. È l'anelito ad un socialismo umanitario, cristiano, un socialismo di cui i cattolici più spinti, come Miglioli e Murri, si facevano portatori. Ma in Alessio Di Giovanni non c'è alcuna spinta alla lotta sociale, non c'è nemmeno una rivendicazione, c'è una ferma fiducia negli uomini, nel loro buon senso e nella capacità che hanno di compenetrarsi nei bisogni altrui.

Il poeta di Cianciana è come se stesse al di sopra delle parti, speranzoso di concordia («Pòviri cci nni su', / Ma 'un stannu cu li ricchi a tu pir tu... / Invidia, no, nun n'hannu / E passanu la vita tra-

vagghiannu¹²», fiducioso che prima o poi potrà realizzarsi una pace sociale capace di annullare ogni contrasto e di vivere in una amorosa cooperazione. È l'aspirazione di Francesco e, ancor prima, di Gesù, di Pascoli e di tanti altri che esularono dalla realtà, dimenticando che l'uomo rimane sempre abbarbicato nel suo egoismo che fa rivendicare a sé quello che dovrebbe essere degli altri.

Al 1904 risale un opuscolo, *Nella Valplàtani. Versi siciliani*, pubblicato per il matrimonio dell'amico Giuseppe Tumbarello di Realmonte, comprendente tre componimenti («La fava», «Morti scunzulata» e «Ni la massaria di lu Mavaru», con traduzione francese a fronte di Tommaso Cannizzaro), che successivamente Di Giovanni inserirà in *Voci del feudo*. Sono tre gioielli di vivo realismo nei quali il poeta infonde un senso di virile accettazione. La miseria, il freddo, le privazioni sono come se fossero un dato di fatto naturale che solo l'avanzare della bella stagione porta via.

L'immagine delle fave che cuociono e l'attesa gioiosa di chi aspetta per mangiare sono indimenticabili; così pure non è da dimenticare la morte a cui va incontro la zz'Annuzza, che dopo una vita di stenti e di fame muore nell'abbandono e nella solitudine come era vissuta («Pari ca dormi, 'n'arma nun si senti... / Comu si 'un asistissi cchiù lu munnu»). Come se il mondo non esistesse! È quello che capita a questa povera donna, ma tanti nel mondo vivono ai margini, sconsolati e soli!

Non così è nel terzo componimento. «Codda lentu lu sulì [...] Mancu 'n'arma si vidi nni lu feu, / 'Mmenzu li terri gerbi e li ristucci, / 'Ntra poja e 'ntra vaddati, e la campana / Di li vacchi ca pascinu, arrispunni, / Cu 'na mota ca pari ca chiancissi, / A 'na vava di ventu ca

trasporta / Pi ddi tempi lu sciàvuru di l'ervi¹³.»

Qui è la natura, con le sue voci, i rumori e il gesticolare delle creature che la popolano ed animano, ed essa s'impone offrendo un idillio di vita campestre che distende e riposa. Non c'è il tema teocriteo dell'amore, anzi il poeta fa trapeolare un certo malessere (il boiario è vecchio, stecchito e pallido), eppure la descrizione è tutta un palpitar di vita fino a tramonto inoltrato, quando i grilli fanno ancora sentire il loro canto. È l'attaccamento alla terra, alla propria terra, che spinge il poeta ad allargare lo sguardo e a cogliere tutto in un insieme che piace.

La silloge *Nni la dispensa di la surfara*, pubblicata a Palermo nel 1910, si compone di quarantaquattro sonetti e, a dire di Alessio Di Giovanni, dovevano far parte di *'Nfernu veru*, rimasto incompiuto. Qui il poeta riprende usi e costumi della sua gente e, in particolare, degli zolfatai. Il tutto è affidato al *cunta-cunta*, ad un affabulatore assoldato dai padroni per abbonire con racconti, che si tramandavano oralmente, i lavoratori stressati e smunti dall'inumano lavoro delle miniere. Unico diversivo sono il vino e il gioco delle carte, poi poche altre ore di riposo per riprendere a lavorare con le prime luci dell'alba. L'intento del poeta è, sì, letterario, perché realisticamente descrive la vita fuori delle miniere, nell'unico ritrovo di dopolavoro, ma il suo vero scopo è far conoscere la miseria e gli stenti degli zolfatai, e il loro disagio esistenziale che fa preferire loro il non vivere piuttosto che soffrire ed essere sfruttati.

Voci del feudo è del 1938. Il poeta vi include alcuni componimenti già pubblicati e i *Sunetti di la surfara*, anch'essi destinati a far parte di *'Nfernu veru*. In *Voci del feudo* c'è tutto il mondo poe-



tico di Alessio Di Giovanni, consistente nella poesia che canta la vita nel feudo, accostata a quella che tanta altra povera gente vive nelle miniere di zolfo della zona. È un mondo accomunato da enormi sacrifici e da miseria, da cui non sembra esserci scampo. Il poeta lo ritrae nelle voci, nelle cose, nella gente che lo vive, ma non va oltre. Solo in qualche tratto assume un tono di protesta, di una denuncia silenziosa, come se tutto dipendesse da una mano misteriosa che da un momento all'altro potrebbe alleviare ogni ingiustizia e ridare dignità all'uomo.

Il poeta dà voce alle cose e agli uomini: il lamento dei mietitori, una giornata al pascolo nelle terre del Mavaro, un ritorno nella casa natia, reso amaro dai ricordi e dal tempo passato che non torna più.

«Lu vidi ca turnavi? / Cchiù vecchiu, è veru, e stancu: ma chi 'mporta? / Lu me' cori nun cancia: 'un ti scurdavi¹⁴.» E il poeta enumera oggetti familiari, rievoca una persona cara, e la sente vicina, intenta a lavorare, mentre la consapevolezza che s'impadronisce di lui gli fa dire che è inutile «ripensare a quel tempo felice che non torna più». Bellissimo componimento, in cui Di Giovanni ricrea un momento di *pathos* indimenticabile e lo partecipa al lettore che con lui condivide la nostalgia degli anni che furono vissuti nella casa che lo vide crescere e gioire.

Il feudo era anche luogo di insidie e di morte. In *La minnitta* il poeta riprende un agguato, ritraendolo nei particolari, tra la malvagità dell'uomo e lo stupore della natura che assiste inorridita e senza parole: «Nisciu di lu pagghiaru / E s'appustò ddassutta la trazzera: / Eccu du' cani... doppu un picuraru. / Po' mancu 'n'arma... /... 'Na lustrura, / 'Na botta... un sgriddu: ahjai! 'na vuci: mori! / E lu punenti / Chiuji... Spunta la luna e

talia tutta / Scantata unu ca scappa, e poi... cchiù nenti¹⁵.»

C'è uno sbalordimento generale, un rimanere di stucco proprio di chi assiste, quasi inconsapevolmente, ad una malvagità, e qui a rimanere stordita è la natura che non concepisce la vendetta, perché non sta scritta in nessuna parte.

Troviamo inseriti in *Voci del feudo* alcuni sonetti dedicati ai minatori di zolfo¹⁶, sfruttati in modo inumano e senza ritegno da padroni privi di scrupoli. Le zolfare, veri e propri «carnai, non di morti ma di vivi», sono il terrore degli zolfatai che invidiano gli animali i quali, se non altro, vivono a cielo aperto e godono del sole. In «Scinninu a la pirrera», ecco come il poeta esprime la loro amarezza: «Oh, putissiru, allora, abbannunari / Dda vita 'nfami, dda vita assassina, / Comu l'armali, 'nfunnu a li vadduna!»

I *Sunetti di la surfàra* sono componimenti nei quali dominano la desolazione e lo sconforto dei minatori, costretti a lavorare dalle prime luci dell'alba al tramonto, chiusi nella profondità della terra e soli. Sembra siano stati abbandonati da tutti, persino dal vento, che nelle poesie del feudo fa sentire viva la sua voce, scuotendo le cime degli alberi o carezzando le biade, facendole ondeggiare, mentre qui, nella zolfara, esso tace o, se dapprima sibila qua e là, sentendo il lamento dei minatori, simile ad un pianto, esso va subito a rintanarsi, facendo perdere le sue tracce.

Leggiamo da «Lu cantu di li surfàri»: «E sempri di ddassutta veni un cantu / Ca pari di ddu scuru lu lamentu. / Si ferma un pocu... ddoppu, ad ogni tantu, / S'jsa cchiù malancònicu, cchiù lentu. / Ogni acidduzzu, pigghiatu di scantu, / Fùji ddu locu scuru, ddu spaventu: / Li timpì, muti, ascùtanu ddu chiantu / E si va 'ntanari macari lu ventu¹⁷.» È un lamento che si



diffonde ovunque e nessuno vorrebbe sentire, perché è innaturale, oltre che struggente. Lo si può ben notare: al poeta non sfugge niente, ma tutto è intriso di questo dolore che attanaglia e strugge.

Poco sopra è stato citato «Scìnninu a la pirrera»: agli zolfatai è negato persino il sole («Cà no pi iddi, pi l'ervi di lu chianu, / Luci lu sulì biunnu a la campìa», che splende per le erbe dei campi, e non per gli uomini. È uno splendido sonetto nel quale il poeta delinea con tratti da pittore conoscitore dell'animo umano, l'intimo sentire degli zolfatai e dei carusi, il loro interiore contrasto, la ribellione che non porta a niente, se non all'accettazione di quello stato di cose.

Alessio Di Giovanni è il cantore della sua terra e della sua gente, sia che lavori nei campi, che si cali nel fondo di una miniera, ed egli ne rimane il custode depositario della storia, che spesso non viene scritta, degli usi atavici, come lo furono il padre Gaetano e l'amico Corrado Avolio. La sua importanza è certamente destinata a crescere, perché con la sua opera, che andrebbe divulgata anche nelle scuole, rappresenta una pietra miliare nel contesto letterario del primo quarantennio del Novecento. Egli, da grande poeta qual è, ha saputo fare verismo nel senso vero del termine, senza fronzoli, senza sguainare coltelli, con una parola sempre pesata, lavorata, scavata come pietra dall'acqua, martellata dall'uso secolare che ne avevano fatto i padri; una parola ricca di significati che sa di cantilena e, anche, di cristiana speranza.

S. V.

NOTE

* Cianciana (Ag.), 1872 - Palermo, 1946. Poeta, romanziere, drammaturgo, demopsicologo, scrisse le sue opere in siciliano, in versi e in prosa, alcune delle quali con la traduzione italiana a

fronte. In lingua pubblicò saggi di demopsicologia, di arte e letteratura: *Canti popolari agrigentini*, 1894; *Saru Platania e la scuola popolare siciliana*, 1896; *Federico Mistral*, 1915; *L'arte di Giovanni Verga*, 1920; *Il dialetto e la lingua*, 1924 e *La vita e l'opera di Giovanni Meli*.

¹ A. Di Giovanni, *L'arte di Giovanni Verga*, Palermo, Sandron, 1920, pag. 20.

² Id., *Maju sicilianu* (a cura di S. Di Marco), Comune di Cianciana, 2003, pag. 30: «Ora che a maggio sbocciano le rose / E i gigli s'adornano pomposi; /... / Getta su di me le tue grandi ali / Ecco... t'aspetto con affanno mortale.»

³ *Ivi*, pag. 34: «Al cantare dei galli, al mattino, / Mi alzo per andare a cacciare. / M'accompagna per via il mio vicino: / Con lui ti vengo a salutare. / Alzati da un letto così comodo, / Alzati dal letto e non tardare. / C'è l'amante tuo, qui, vicino, / Che ti vuole, belluccia, salutare.»

⁴ *Ivi*, pag. 55: «Passi tra le biade cantando / Con un fazzoletto rosso in testa. / Nella boccuccia tua perle ci stanno, / Di là la voce esce dolce e mesta. / Le biade ti vanno corteggiando, / Al tuo passare abbassano la testa. / I papaveri dicono lampeggiando: / Belluccia, benvenuta! Che gran festa!»

⁵ *Ivi*, pag. 55: «Vero soffocante è il canto dei grilli / Nella tacita notte solitaria! / A due, a tre, a quattro, a venti, a mille... / Ah! Comincia l'orchestra pietosa. / Sembra che il coraggio venga meno! / Come se fossi ancora nell'età delle paure. / Sembra esserci solo io e loro / In questa gran solitudine tutta scura.»

⁶ A. Di Giovanni, *Maju sicilianu* (a cura di S. Di Marco), cit., pag. 16.

⁷ *Ivi*, pag. 72: «Ch'è bello, a notte fonda, ascoltare / Lo *Stabat Mater*, quel pietoso canto! / Sia che dormiate sia che siate svegli / Per voi è sempre soave, dolce incanto. /... / Tu sola, Madre pia, devi accogliermi / Tu sola devi salvarmi sotto il tuo manto. /... / S'innalza il canto al rimpianto. / Nella quiete immensa senti risuonare: / - Tu stavi, Madre, alla croce accanto!»

⁸ A. Di Giovanni, *Saru Platania e la scuola popolare siciliana*, Napoli, Chiurazzi, 1896, pag. 61.

⁹ P. P. Pasolini, *Noterella su una polemica Verga-Di Giovanni*, in "Galleria", a. VI, nn.5-6, sett.-dic. 1956, pagg. 330-332.

¹⁰ « Preso di paura, / Con la voce tremante anch'essa, / Col petto ansante di pianto, / Grido e dico: / Che pensi? Pure tu, tu pure / Vuoi abbandonare questo mondaccio antico?»

(continua a pag. 20)

La leggenda di Tristano e Isotta in Inghilterra

di Giacomo Giacomazzi

La leggenda di Tristano e Isotta è stata definita «il grande mito europeo dell'adulterio»¹: Tristano, il più nobile cavaliere del re Marco (di cui è anche nipote) conquista la mano della principessa d'Irlanda Isotta, per darla in sposa allo zio. Durante il viaggio in mare tra l'Irlanda e l'Inghilterra, i due protagonisti bevono per errore un filtro magico con il potere di far innamorare perdutamente, preparato dalla madre d'Isotta per la prima notte di nozze tra gli sposi. Tra i due, dunque, inizia una turbolenta relazione adultera, condotta tra mille peripezie (inganni, separazioni, ricongiungimenti, combattimenti). Inesorabilmente, i due amanti si potranno ricongiungere solo nella morte, che li coglierà entrambi a breve distanza l'uno dall'altra².

Come per tutti i miti che si rispettino, le sue origini si perdono nei meandri del tempo e dello spazio. Ciò nonostante, più di cent'anni di studi filologici e letterari (coadiuvati dal supporto non indifferente di quelli archeologici) ne hanno significativamente individuato la chiara provenienza dalla Cornovaglia celtica³.

La leggenda tristaniana, dunque, ha la sua origine proprio nelle isole britanniche; e originariamente si presenta indipendente e parallela a quella arturiana tramandata da Geoffrey of Monmouth e

da Wace; e che successivamente la assorbirà al suo interno, in quella che, alla fine del XII secolo, viene definita da Jean Bodel *Matire de Bretagne*.

È ancora nelle isole britanniche che sembra 'iniziare' la storia prettamente letteraria di Tristano e Isotta. Infatti, l'adattamento degli originali elementi 'primitivi' della leggenda celtica al più raffinato clima culturale dell'allora nascente letteratura cortese si verifica alla corte di Enrico II Plantageneto, attraverso la contaminazione con elementi provenienti dalla cultura classica (in particolare modo Ovidio).

Due sono gli autori operanti in seno alla corte plantageneta che, narrando in anglonormanno, rivestono un ruolo determinante in questa evoluzione della tradizione tristaniana: Marie de France e Thomas d'Angleterre.

«Marie de France» è la firma di una poetessa di cui si ignora qualunque notizia biografica, posta su tre opere: i *Lais*, dodici componimenti probabilmente scritti nel 1165; una raccolta di *Fables* esopiche, composta verso il 1180; l'*Espurgatoire de Saint Patrice*, che risale all'incirca al 1189⁴.

Nel *Lai du Chevrefoil*, la poetessa narra l'episodio di uno dei tanti incontri segreti tra Tristano e Isotta. Pur nella sua brevità (si tratta di 118 versi ottosillabici), questo poemetto si presenta ricco di

elementi estremamente interessanti, grazie ai quali Marie riesce volontariamente a creare un perfetto *trait d'union* fra tradizione orale celto-bretone e letteratura cortese.

È già la definizione del componimento come *lai* che costituisce un chiaro rimando alla tradizione orale insulare: si tratta, infatti, di un termine che originariamente designava un componimento musicale, cantato o semplicemente suonato da arpisti irlandesi e cantastorie bretoni. E, infatti, Marie stessa dichiara esplicitamente di averlo «più volte ascoltato» (*plusurs le m'unt cunté e dit*); ma, subito dopo, aggiunge un 'elemento letterario', dichiarando di averlo anche trovato «messo per iscritto» (*E jeo l'ai trové en escrit*)⁶. Anche la tipologia episodica e allusiva della narrazione rimanda in sé alla recitazione giullaresca; e presuppone – in virtù dell'essenzialità e condensazione degli elementi narrati – che il pubblico conosca perfettamente la storia nel suo insieme. Un altro elemento che esplicitamente manifesta l'intenzione autorale di creare la continuità tra i due sistemi culturali è contenuto nell'epilogo, quando Marie riporta il titolo del *lai* sia in inglese (*Gotelef*) che in francese (*Chevrefoil*), attribuendone la creazione allo stesso Tristano⁷.

Ma è, forse, il tema centrale dell'unione indissolubile tra il noce e il caprifoglio, simboleggiante quella tra gli amanti, a rievocare dei precisi elementi provenienti da entrambi gli universi culturali, sintetizzandone la sovrapposizione e suggellandone la continuità. Se da un lato, infatti, questo tema richiama la tradizione classica della poesia d'amore latina – in particolare, le *Metamorfosi* di Ovidio –, dall'altro presuppone un chiaro legame con il ruolo magico ed evocativo delle piante nella

cultura celto-bretone. Inoltre, sempre su un ramo di noce (cui era riconosciuta soprattutto la virtù di donare l'ispirazione poetica), Tristano incide il messaggio cifrato che solo Isotta riesce a comprendere e che, molto probabilmente, è scritto in caratteri ogamici (corrispondente celtico del runico germanico), facilmente comprensibili da una principessa irlandese⁸.

Come per Marie de France, anche di Thomas d'Angleterre ignoriamo praticamente tutto. Di lui rimane solo il nome, citato due volte all'interno del suo *Roman de Tristran*, e da Gottfried von Strassburg che nel prologo della propria versione delle leggenda tristaniana nomina «Thômas von Britanje» come suo modello. L'opera stessa è stata tramandata in stato frammentario e lacunoso da sei manoscritti, che ne contengono parti differenti. Si pensi che dei 13.000 versi ipotizzati da Felix Lecoy, se ne sono conservati solo 3298⁹.

Se il *Lai du Chevrefoil* si presenta come una 'sintesi perfetta' fra la tradizione orale celto-bretone e l'allora recente narrativa cortese in lingua d'oïl, il *roman* di Thomas d'Angleterre presenta dei caratteri molto più spiccatamente letterari, fortemente legati alla componente più dotta della cultura del XII secolo.

È già la natura *romanzesca* della narrazione thomasiana a rivelare come egli 'propenda' (molto più della contemporanea Marie) verso la cultura continentale. Se è vero, infatti, che il termine *roman* come tipo di componimento narrativo, è indicativo del processo di 'volgarizzazione' della cultura dotta di origine latina, allo stesso tempo, però, ne rivela anche l'ideale continuità¹⁰.

E pur tuttavia, rimangono delle evidenti tracce dell'origine celto-bretone della leggenda. Tra quelle più palesi si hanno:



l'esplicito riferimento alla tradizione orale¹¹; il riferimento a un certo *conteur* bretonne Breri come al migliore conoscitore della *matire de Bretagne*¹²; la composizione ed esecuzione di un *lai* da parte di Isotta¹³; l'indipendenza della leggenda tristaniana da quella arturiana¹⁴.

Il mondo tristaniano di Thomas, comunque, è pienamente cortese, ben lontano dagli eroi della tradizione celtobretone. Non a caso, infatti, proprio la sua versione è indicata come capostipite del filone 'cortese' della tradizione, in contrapposizione a quello 'comune' dai caratteri più 'primitivi'¹⁵.

Lo stile narrativo thomasiano si presenta, inoltre, estremamente distante dallo spirito originale della leggenda. Esso manifesta, infatti, un chiaro intento didattico-moraleggiante, molto vicino al modello argomentativo della filosofia scolastica¹⁶. Questo aspetto non appare affatto casuale, dato che, attraverso un'attenta lettura del testo, sembra possibile riscontrare dei rimandi ad alcune delle più importanti e dibattute questioni filosofiche dell'epoca. Queste tematiche filosofiche si legherebbero all'intenso dibattito sull'amore e sul libero arbitrio che percorre tutto il XII secolo. Un ruolo predominante sarebbe ricoperto, innanzitutto, dalla riflessione filosofica di Pietro Abelardo, a partire dalla posizione che egli assume nella famosa *querelle des universaux*, e che avrebbe ispirato il progetto didattico-culturale del cosiddetto 'Circolo di Canterbury', i cui 'aspetti teorici e programmatici' risulterebbero evidenti nel *Metalogicon* di John of Salisbury¹⁷.

Anche se chiaramente derivato dal *Roman de Tristan* di Thomas, l'anonimo *Sir Tristrem* in *middle english* della prima metà del XIV secolo si discosta molto dallo spirito del proprio modello.

Quest'opera è stata tramandata da un unico manoscritto, il Codice Auchinleck, conservato alla National Library of Scotland. Questo codice è di notevole importanza per lo studio della letteratura inglese medievale, poiché costituisce una delle più vaste e antiche antologie di opere scritte in *middle english*; di cui otto in copia unica (tra cui proprio il *Sir Tristrem*). Quando nel 1804 Walter Scott ne fece l'*editio princeps*, prestando fede alla prima strofa del poema ne attribuì la paternità a Thomas the Rhymer of Erceldoun, leggendario vate del XIII secolo, giungendo financo a identificarlo proprio con il Thômas von Britanje citato da Gottfried von Strassburg¹⁸.

Il *Sir Tristrem* presenta delle caratteristiche che ne hanno sempre fatto un'opera molto controversa¹⁹: è, infatti, estremamente allusiva ed ellittica; i nessi logici narrativi non sono esplicitati, come se chi scrive dia per scontato che il proprio pubblico conosca fin nei minimi dettagli il racconto.

Il metro utilizzato, inoltre, è estremamente complesso: si tratta di strofe di undici versi, divise in una fronte di otto versi a rima alternata (ABABABAB), seguita da una coda di tre versi collegati alla fronte dallo schema rimico (cBC). Ogni verso presenta solo tre sillabe accentate, tranne il primo della coda che ne contiene uno. Data la complessità della stanza, la sintassi risulta spesso stravolta, vengono utilizzate parole strane e poco adatte, si fa ricorso spesso all'uso di zeppe.

Tutte queste caratteristiche, in realtà, risultano essere tipiche della poesia anglosassone. Dal punto di vista stilistico, ad esempio, è riscontrabile un chiaro rinvio al *Beowulf*²⁰. Ma ancora più significativo è, certamente, il fatto che la stanza del *Sir Tristrem* si configura co-

me una forma ridotta della cosiddetta *bob and wheel stanza*, la strofa del *Sir Gawain and the Green Knight*, considerato il capolavoro della letteratura arturiana in *middle english* del XIV secolo¹.

Oltre alla tradizione diretta, nell'Inghilterra medievale sono numerose anche le attestazioni «indirette», che testimoniano la popolarità e diffusione della leggenda tristaniana. Geoffrey Chaucer, per esempio, vi allude nella ballata ironica *To Rosemounde*, in *The Parliament of Fowls*, in *The Legend of Good Women* e in *The House of Fame*. Inoltre è possibile trovare un po' ovunque in Inghilterra vetrate, arazzi, sculture, miniature, piastrelle decorate, risalenti al Medioevo che rappresentano le scene più famose della leggenda.

G. G.

NOTE

¹ «Il existe un grand mythe européen de l'adulterè: *le Roman de Tristan et Yseut*», D. de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris, 1972³, p. 18.

² Riassumere esaustivamente e brevemente l'intera storia risulta essere piuttosto problematico, anche in virtù delle numerose varianti della leggenda che sono state tramandate. Per un approfondimento, cfr. A. Punzi, *Tristano. Storia di un mito*, Roma, 2005.

³ Gli studi sull'argomento sono piuttosto numerosi; per una sintesi abbastanza esaustiva, si vedano: J. Chocheyras, *Tristan et Yseut: genèse d'un mythe littéraire*, Paris, 1996; F. Benozzo, *Tristano e Isotta. Cent'anni di studi sulle origini della leggenda*, in *Francofonia*, 33, 1997, pp. 105-130.

⁴ Per informazioni più dettagliate su Marie, cfr. C. Rossi, «Marie ki en sun tens pas ne s'oblîe». *Marie de France: la Storia oltre l'enigma*, Roma, 2007.

⁵ Marie de France, *Lai du Chevrefoil*, in Ch. Marchello-Nizia (a cura di), *Tristan et Yseut*.

Les premières versions européennes, Paris, 1995, pp. 213-216: p. 213, v. 5.

⁶ *Ibid.*, v. 6. Ci si è chiesti se Marie non alluda al 'famigerato' poema archetipo che Joseph Bédier ha tentato di ricostruire con metodo lachmanniano (cfr. J. Bédier, *Le Roman de Tristan par Thomas: poème du XII siècle*, Paris, 1902-1905).

⁷ «*Pur les paroles remember, / Tristram, ki bien savoir harper, / En aveit fet un nuvel lai. / Asez brefment le numerai: / Gotelef l'apelent Engleis, / Chevrefoil le nument Franceis*»: Marie de France, op. cit., pp. 215-216, vv. 111-116.

⁸ Su questo aspetto della narrazione di Marie de France, cfr. M. Cagnon, «*Chievrefueil*» and the *Ogamic Tradition*, in *Romania*, XCI, 1970, pp. 238-255; M. Demaules, *Notice au Lai du Chèvrefeuille*, in Ch. Marchello-Nizia, op. cit., pp. 1287-1298.

⁹ Per notizie più dettagliate, cfr. I. Short, *Notice au Fragment inédit de Carlisle*, in Ch. Marchello-Nizia, op. cit., pp. 1208-1214; Ch. Marchello-Nizia, *Notice au Tristan et Yseut par Thomas*, in *Id.*, op. cit., pp. 1218-1247.

¹⁰ Allo stesso modo in cui, scegliendo la forma del *lai*, Marie dimostra invece di volersi collegare idealmente con la tradizione orale celtobretone.

¹¹ Anche Thomas, così come Marie, riferisce sia di narrazioni orali di tipo giullaresco, sia di versioni scritte della leggenda tristaniana: «*Oi en ai de plusur gent / asez sai que chescun en dit / e ço que il unt mis en escrit*»: Thomas, *Roman de Tristan*, in Ch. Marchello-Nizia, op. cit., pp. 123-212: p. 184, vv. 2270-2272.

¹² Si tratta forse del «*famosus ille Bledhericus*» citato da Giraud de Barri (Giraldus Cambrensis) nella *Topographia Hiberniae*, scritta nel 1194. Oppure potrebbe essere anche quel Bléheri, citato da Wauchier de Denain nella continuazione dell'incompleto *Conte du Graal* di Chrétien de Troyes, che avrebbe narrato la storia di Tristano e Isotta alla corte di Poitiers (cfr. P. Gallais, *Bleheri, la cour de Poitiers et la diffusion des récits arthuriens sur le continent*, in *Actes du VIII Congrès National de la Société Française de Littérature comparée [Poitiers, 27-29 mai 1965]*, Paris, 1967, pp. 47-79).

¹³ Si tratta del *Lai du Guiron*, famoso componimento sul tema del «cuore mangiato», non conservatosi, ma più volte citato nel corso del Medioevo; cfr. Thomas, op. cit., pp. 150-151, vv. 987-1000.

¹⁴ Thomas cita Artù esclusivamente in relazione al suo duello con un gigante, il cui nipote viene a sua volta affrontato e battuto da Tristano, in un episodio che egli stesso dichiara del tutto gratuito nell'economia della narrazione: «*A la matire n'afirt mie, / nequedent boen est quel vos die*» (ibid., p. 149, vv. 935-936).

¹⁵ L'origine di questa distinzione all'interno della tradizione tristaniana in «versione comune» e «versione cortese» è dovuta a Joseph Bédier. Quando si allude alla versione comune, ci si riferisce a quelle opere che risulterebbero fedeli alla struttura e al senso del presunto archetipo: Bérout, Eilhart von Oberg, la *Folie de Berne*. Quando si parla, invece, della versione cortese, si intende il *roman* di Thomas e le opere ad esso ispirate: Gottfried von Strassburg, la *Tristamsaga* norrena, la *Folie d'Oxford*, il *Sir Tristrem*.

¹⁶ Cfr. V. Bertolucci Pizzorusso, *La retorica nel «Tristano» di Thomas*, in *Studi Mediolatini e Volgari*, 6-7, 1959, pp. 26-61.

¹⁷ Questo aspetto del *roman* di Thomas costituisce il punto di partenza del mio progetto di ricerca attualmente in corso nell'ambito del dottorato di ricerca in Letterature moderne e Studi filologico-linguistici presso l'Università degli Studi di Palermo.

¹⁸ Per maggiori informazioni a riguardo, cfr. C. Fennell (a cura di), *Sir Tristrem*, Milano-Trento, 2000; A. Crépin, *Notice au Sire Tristrem*, in Ch. Marchello-Nizia, op. cit., pp. 1541-1554.

¹⁹ Già Robert Mannyng of Brune, nella *Story of Englande* (1338), citava il *Sir Tristrem* come esempio di narrazione storpiata e incomprensibile agli ascoltatori, a causa della pretestuosa arte di «menestrelli vanagloriosi»; cfr. C. Fennell, op. cit., pp. 51-52.

²⁰ Cfr. C. Fennell, op. cit., p. 42.

²¹ Per un'analisi della *bob and wheel stanza* e un confronto con quella del *Sir Tristrem*, cfr. A. Crépin, op. cit., pp. 1545-1548.

G. G.

Alessio Di Giovanni poeta del popolo

(segue da pag. 15)

¹¹ «Perché in ogni bestiola / Tu vedevi sempre il Signore! / In te, tutti gli animali, anche i vermi, anche le cicale / Trovavano la madre / Con il suo amore ardente come fiamma.»

¹² «Poveri ce ne sono; / Ma non stanno in contrasto con i ricchi... / Non hanno invidie / E passano la vita lavorando...»

¹³ «Tramonta lento il sole [...] Non c'è anima viva nel feudo, / Tra terre incolte e stoppie, / Tra poggi e vallate, e la campana / Delle mucche che pascolano risponde, / Con un tocco simile ad un pianto, / Al lieve venticello che trasporta / Per i dirupi il profumo delle erbe.»

¹⁴ «Lo vedi che sono tornato? Più vecchio, vero, e stanco: che importa? / Il mio cuore non cambia: non ti ho scordato.»

¹⁵ «Uscì dal pagliaio / E s'appostò sotto la trazzera: / Ecco due cani... poi un pecoraio. / Dopo neanche un'anima... /... Un lampo, / Un botto... un grido: ahjai! Una voce: muori! / E il ponente / Chiuse... Spunta la luna e guarda tutta / Impaurita uno che scappa, e poi... niente.

¹⁶ Salvatore Di Marco ha dedicato un interessante studio all'argomento dal titolo: *Sopra fioriva la ginestra. Alessio Di Giovanni e la Sicilia delle zolfare*, Palermo, Nuova Ipsa, 2006, che si consiglia, perché, nel contesto dell'opera digiovannea, dà un ampio quadro di questa realtà isolana che dava ricchezza, in cambio di lavoro sfruttato e disumano.

¹⁷ «E sempre da lì sotto sale un canto / Che sembra il lamento del buio. / S'arresta un poco... dopo, di tanto in tanto, / S'alza più malinconico, più fioco. / Ogni uccellino, impaurito, / Fugge quel luogo buio, quello spavento: / I poggi, muti, ascoltano quel pianto / E lo stesso vento va a rintanarsi.»

S. V.



Cratere etrusco, sec. VII a.C.

Shakespeare e i romantici

di Maria Paola Altese

Wilhelm Meister, protagonista dell'omonimo romanzo di formazione di Goethe, legge Shakespeare e ne rimane folgorato. Nella prima parte de *Gli anni d'apprendistato di Wilhelm Meister*¹, il distacco da una famiglia borghese di solidi mercanti e l'incontro con una compagnia di attori sarà determinante per il giovane Wilhelm (forse già profetica versione tedesca di William) e per la sua evoluzione spirituale, segnata profondamente dalla scoperta della possente e umana verità che muove il mondo di Shakespeare, e soprattutto dalla lettura, illuminante, dell'*Amleto*.

I romantici furono gli ammirati costruttori di un'interpretazione psicologica e problematica del personaggio di Amleto: un intellettuale imprigionato nei labirinti del pensiero, dentro oscuri interrogativi mai soddisfatti sull'uomo e sul suo destino. «It is we who are Hamlet»². Con questa frase Hazlitt sottolineò la presenza di un teatro della mente, una corrispondenza rivelatoria, universale, tra lettore (o spettatore) e personaggio. Amleto, scriverà Coleridge, è un punto di partenza nella strada della speculazione filosofica; è l'opera di Shakespeare che più di ogni altra riflette il genio del suo creatore³.

Nel dibattito tra classici e romantici, a sostegno delle idee 'moderne' sulla poesia e sull'arte, Shakespeare diventa un

simbolo del nuovo spirito, e accanto a lui compaiono i nomi di Omero, Dante, Milton.

Il nazionalismo storico ottocentesco contribuì certamente a consolidare la coscienza di una pluralità di letterature differenziate, e in questo modo venne dato impulso ad una maggiore circolazione di opere straniere, di traduzioni, di scambi. Uno dei risultati più significativi fu il diffondersi delle idee intrise di un rinnovato senso di spiritualismo provenienti dalla Germania, che da più parti sottolineavano l'universalità della facoltà poetica e il primato dell'immaginazione.

Così, l'opera di Shakespeare, nel corso del Settecento avversata da illustri detrattori come Voltaire, che, ribaltando una posizione inizialmente favorevole, la giudicò rozza e priva di gusto⁴, rappresentò, nell'Ottocento romantico, un esempio di quella ricerca del sublime che in Inghilterra aveva preso le mosse dal trattato di Burke⁵. Il sublime veniva codificato come una nuova categoria estetica che trascendeva i canoni classici del bello formale, per affermare una visione grandiosa, irregolare, spesso oscura o terrificata, ma capace di suscitare una profonda risonanza emotiva. L'atmosfera di cupa attesa e di sospensione all'inizio del primo atto dell'*Amleto*, seguita dall'apparizione dello spett-

tro, è letta da Coleridge in questi termini: «It does indeed convey to the mind more than the eye can see»⁶. Un approccio all'arte che diventa psicologico e che in poesia come in pittura apre la via ad una visione non mediata della natura, e a quello che sarà il soggettivismo romantico⁷.

L'irregolare poeta del teatro elisabetiano offriva un modello drammatico che non poteva essere uniformato agli ideali classici e neo-classici di poesia epica, lirica e tragica, riconducibili maggiormente a Virgilio, Petrarca e Racine. Ma fu proprio nella mescolanza di stili e di generi (tragico, comico, patetico) e nel rifiuto pressoché totale delle unità aristoteliche, che Shakespeare ebbe un ruolo importante nella trasformazione del sistema letterario europeo in senso moderno.

È celebre la battuta di Polonio nel secondo atto dell'*Amleto*, dove in un arguto gioco linguistico vengono proiettate le innumerevoli combinazioni dell'invenzione drammatica:

The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, scene individable or poem unlimited.

*Seneca cannot be too heavy nor Plautus too light. For the law of writ and the liberty, these are the only men*⁸.

Un effetto qui chiaramente parodico, ma che esprime una tensione intrisa di scetticismo verso una realtà inafferrabile e in continua trasformazione, che tanto assomiglia all'anelito perenne del poeta romantico, non di rado declinato nelle forme dell'ironia.

Il «modello shakespeariano» passò anche grazie alle monumentali traduzioni che già sul finire del Settecento cir-

colavano in Europa; basti citare *Le Tourneur* in Francia, o Schlegel e Tieck in Germania, e l'immaginario romantico si nutrì del mondo multiforme e dei personaggi creati da Shakespeare.

La passione per il bardo ebbe tuttavia un suo contraltare ideologico che svela un orientamento anti-francese: le lezioni di A. W. Schlegel così come alcune conferenze shakespeariane di Coleridge vengono concepite all'ombra dell'espansionismo napoleonico. A. W. Schlegel tiene le sue lezioni nel 1808 in una Vienna occupata dai francesi, e la stessa Madame de Staël, sostenitrice del nuovo vento letterario proveniente dalla Germania, e ammiratrice di Shakespeare, sarà esiliata da Napoleone per ben due volte, nel 1803 e nel 1806.

Contro le tendenze egemoniche e pan-europee della Francia e della cultura neo-classica, i cui precetti si erano diffusi in Europa soprattutto attraverso l'opera di Boileau⁹, Shakespeare rappresentava una individualità poetica che, secondo Herder¹⁰, nasceva piuttosto da una tradizione nazionale e nordica, da una lingua e da un teatro nazionali. E al tempo stesso i filosofi romantici sottolinearono il valore universale del genio shakespeariano: A. W. Schlegel definì Shakespeare su «Athenäum» come «il vero e proprio centro, il nocciolo della fantasia romantica»¹¹.

Coleridge è stato un importante mediatore tra Germania e Inghilterra, e la sua teoria del genio appare improntata sul pensiero di Kant come di Schelling e Schlegel. Il genio per prima cosa doveva essere oggettivo ed esprimere l'universalità e la verità della natura umana nella lingua stessa della natura, conferendo così alla poesia unità di sentimento. E contemporaneamente, in Shakespeare, il genio coincide con la capacità

poetica di creare e trasformare: l'atto creativo è esso stesso fusione in una unità¹². Coleridge interpreta la scrittura drammatica di Shakespeare all'interno di una visione organicistica che contiene una sintesi di matrice idealista tra due principi opposti: il dramma è «una *syngenesia* (una specie di fiore), ciascuno ha invero una propria vita ed è un *individuum*, ma è nello stesso tempo un organo dell'insieme»¹³.

La questione della verità come aderenza alla natura rimbalza alla critica romantica inglese dalla autorevole voce di Johnson, che nella prefazione alla sua edizione di Shakespeare del 1765 lodava il drammaturgo quale sommo poeta della natura, assolvendolo così dalla mancata osservanza dei precetti classici. Una ammirazione oscurata tuttavia da alcune ombre.

Come annoterà Hazlitt¹⁴ più di un cinquantennio dopo, Johnson giudicava la natura nella sua regolarità, secondo un'idea di ordine proveniente dal senso comune, così che il poeta doveva essere pittore della natura; ma è una natura che, secondo Hazlitt, appare in ultimo come morta. Le tinte fosche o i bagliori improvvisi non potevano interessare l'intellettuale-simbolo dell'età augustea, attento al disegno generale piuttosto che all'originalità del particolare.

Nei personaggi shakespeariani, soprattutto nei grandi eroi tragici, Amleto, Otello, Macbeth, Lear, convivono passioni contrastanti, e l'universalità della natura umana si riflette, e persino si compie all'interno di un destino individuale.

Da Stendhal¹⁵ a Manzoni emerge l'idea della verosimiglianza nella rappresentazione della storia e dei personaggi. In Shakespeare passioni e azioni si combinano secondo frequenze dai toni più diversi, e l'effetto è un senso di realtà.

Nella *Lettre manzoniana*¹⁶ a Chauvet, l'*Otello* viene preso ad esempio del nuovo sistema tragico, in opposizione alla *Zaira* di Voltaire.

Il tema della gelosia, corrispondente nelle due tragedie, trova nella creazione dei personaggi di Shakespeare una forza genuina, che per Manzoni viene dalla verosimiglianza nella resa dei sentimenti, in relazione ad un percorso unitario in cui anche gli oggetti (il ruolo centrale del fazzoletto) posseggono un proprio, naturale valore drammatico. Il fazzoletto è un potente strumento che risuona cupo nella mostruosa trama di Iago:

*Her honour is an essence that's not seen;
They have it very oft that have it not.
But for the handkerchief...*¹⁷ (IV, I)

E Iago apparirà alla critica romantica come «il male senza ragione», nella famosa espressione di Coleridge¹⁸, il male che travolge gli uomini e i loro destini, «il male per il male»¹⁹, scriverà Croce nel primo Novecento.

La fascinazione per il male, per gli abissi oscuri della mente, incubi o sogni, sarà un tratto riconoscibile di tutta la cultura romantica e oltre, che attinge all'immaginario shakespeariano producendo incroci e passaggi tra le arti: musica, pittura, letteratura. Dalle composizioni di un giovane Berlioz che dedica una sinfonia drammatica all'amore di Romeo e Giulietta, al melodramma ottocentesco, ritroviamo titoli e opere ispirate direttamente al teatro di Shakespeare; e se l'*Otello* più celebre rimane oggi quello di Verdi, Rossini lo aveva musicato nel 1816 e fu al tempo un'opera molto amata.

Dall'incubo al sogno, la pittura di Füssli ha saputo modulare i temi di un'arte che tende al sublime; e compaiono visioni magiche e oniriche popo-

late di elfi e fate tratte dal *Sogno di una notte di mezz'estate*, oppure lo squarcio infernale che illumina i volti scarni, contorti in una smorfia deforme, delle streghe di *Macbeth*. O ancora, sarà l'ennesima lettura della storia di re Lear ad offrire a Keats una meditazione poetica su quello che definisce «the bitter sweet of this Shakespearian Fruit»²⁰.

E infine anche il romanticismo francese tributerà il suo omaggio senza riserve al genio shakespeariano. Nella prefazione al *Cromwell*, datata 1827 e considerata manifesto del movimento, Victor Hugo scriverà: «Shakespeare è il teatro». Un teatro in cui grottesco e sublime, tragedia e commedia risuonano nel medesimo afflato. Un teatro che eternamente muove l'umanità, e nel quale ancora si rispecchia il nostro presente.

M.P.A.

NOTE

¹ W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1796. La redazione del *Meister* attraverserà un lungo arco di tempo e l'ultima edizione sarà pubblicata nel 1829.

² «Amleto siamo noi.» W. Hazlitt, *Characters of Shakespeare's Plays*, «Hamlet», London, 1817.

³ S. T. Coleridge, *Lectures on Shakespeare*, 1813. Sulle interpretazioni romantiche di Shakespeare si veda J. Bate (a cura di), *The Romantics on Shakespeare*, 1992.

⁴ Voltaire, *Lettres écrites de Londres sur les Anglois*, Paris, 1734.

⁵ E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1757.

⁶ «Essa trasferisce alla mente più di ciò che gli occhi sono in grado di percepire.» S. T. Coleridge, *Lectures on Shakespeare* in J. Bate cit. p. 311.

⁷ Si veda in proposito S. Perosa, *Transitabilità*, Palermo, 2005.

⁸ «I migliori del mondo per tragedia, commedia, storia, pastorale, pastorale comica, pastorale storica, tragedia storica, pastorale tragicomicostorica,

scene a composizione e poema a filastrocca. Seneca non può essere troppo grave né Plauto leggero per questa gente. Per lavori scritti o capricci inventati sono i soli.» (II, ii). *Amleto*, trad. it. di E. Montale, in *Teatro completo di William Shakespeare* a cura di G. Melchiori, Milano, 1994.

⁹ N. Boileau, *L'Art Poétique*, 1674.

¹⁰ J. G. Herder, «Shakespeare» in *Von deutscher Art und Kunst*, 1773.

¹¹ Si veda in proposito A. O. Lovejoy, *Essays in the History of Ideas* (1948), trad. it. *L'albero della conoscenza*, Bologna, 1982, p. 129.

¹² Sui debiti verso i filosofi tedeschi nel pensiero critico di Coleridge si veda R. Wellek, *Storia della critica moderna*, «L'età romantica», cap. VI, Bologna, 1990.

¹³ R. Wellek, cit. p. 186-187.

¹⁴ W. Hazlitt, cit.

¹⁵ H. B. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, 1823.

¹⁶ A. Manzoni, *Lettre à M. Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, 1819, pubbl. 1823.

¹⁷ «Il suo onore è un'essenza che non si vede / Spesso ce l'hanno quelli che non l'hanno / Ma in quanto al fazzoletto...» (IV, I) W. Shakespeare, *Otello*, trad. it. a cura di A. Lombardo, Milano, 1996.

¹⁸ S. T. Coleridge, *Coleridge's Shakespeare Criticism*, edited by T. M. Raysor, 1930.

¹⁹ B. Croce, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, 1920.

²⁰ «La dolcezza amara di questo frutto shakespeariano.» J. Keats, *On Sitting down to read King Lear once again*, in *Poems*, 1817.





*Per salvare una pagina di storia e d'arte
in Sicilia: la pittura di «regime»
di Alfonso Amorelli*

di Isabella Barcellona

A quasi quarant'anni dal lontano novembre del 1969 quando, come egli stesso ebbe a dire nel suo diario *Il tempo vola*, raggiunse «gli dei, spero quelli veri», sembra che da più parti un rinnovato interesse preme per aggiungere nuovi tasselli al mosaico della biografia artistica di un pittore palermitano forse troppo presto caduto nell'oblio, Alfonso Amorelli (Palermo 1898-1969)¹.

Alla propria pittura, colta ed ingenua al contempo, ma sempre elegante ed armoniosa nel segno, «chiara, gioiosa» nella succosità degli arditi contrasti cromatici, spesso ironica nell'intenzione, per circa un cinquantennio, dagli anni '20 allo scorcio degli anni '70, l'artista chiede di essere «l'unico godimento», il solo spensierato «gioco», capace di aprirgli un varco nel dolore del mondo durante gli anni soffocanti delle due guerre mondiali e dei rispettivi dopoguerra, permettendogli così di continuare a vivere.

L'iscrizione nel 1913 al Regio Istituto di Belle Arti gli permetterà di fruire dell'insegnamento dei più autorevoli maestri palermitani di inizio secolo, quali Ettore De Maria Bergler ed Ernesto Basile, ma saranno i suoi numerosi viaggi, le otto volte in cui attraversa l'intera Europa in macchina, a consentirgli un'approfondita conoscenza dei movimenti e degli esponenti più significativi dell'ar-

te italiana e mitteleuropea novecentesca, individuabili in filigrana nell'intera sua produzione artistica.

Dietro i suoi *pastiches* culturali sono stati rintracciati nomi di noti artisti extraisolani, dai macchiaioli Mancini, Spadini e soprattutto Fattori e Signorini, ai *metafisici* De Chirico e Carrà, da Balla a de Pisis, a diversi protagonisti di «Novecento», ma anche di respiro europeo, dai *fauves* Matisse e Dufy, agli espressionisti Schmidt-Rottluff, Kirchner, Heckel e da Cézanne a Chagall. Ma la grandezza di Amorelli consta nell'operare una distillazione frazionata di queste componenti culturali rielaborandole attraverso l'apparente scioltezza di un tracciato segnico che riesce a sintetizzare mirabilmente l'intimo significato delle cose.

Quando, intorno alla metà degli anni venti, Amorelli, terminati gli studi all'Accademia, cominciò la sua attività artistica, due erano sostanzialmente le strade che in termini di scelte stilistiche potevano essere intraprese da un giovane smanioso di modernità, l'adesione all'arte futurista o a quella di stampo novecentista.

Pur partecipando alle mostre organizzate da Pippo Rizzo e dal gruppo dei futuristi siciliani, Amorelli non aderì mai alle formule futuriste accostandosi invece abbastanza precocemente alla sintas-

si del movimento artistico denominato «Novecento» «con una pittura che, da un lato, sembra voler riprendere nella nettezza geometrica della composizione alcune soluzioni di Casorati e, dall'altro, indulge a una maggiore vivacità cromatica sul modello dell'opera di Carona»².

Nel marzo del 1923 veniva, infatti, inaugurata alla «Galleria Pesaro» di Milano una esposizione di sette pittori che, pur provenendo da esperienze artistiche diverse spesso legate alle grandi avanguardie storiche, si ritrovavano nella comune aderenza al generico principio di *rappel à l'ordre*, attuando cioè in pittura il recupero di temi e modi espressivi della grande tradizione italiana del passato, specie del '300 e del primo '400.

Ne nacque un'arte «novecentista», severa e arcaizzante, dalle plastiche forme e dai limpidi volumi, dalle luci nette e dai colori compatti, permeata da una sorta di *realismo magico*, talmente in linea con i dettami della retorica fascista, che, pur proclamando la propria indipendenza, apparve ben presto come arte di regime, arte di Stato.

L'adesione convinta, anche se a tratti eterodossa, di Amorelli al gruppo, così come quella degli altri novecentisti isolani, durerà pochi anni non superando il limite del decennio, ma negli anni tren-

ta, quando comincerà la sua attività di decoratore parietale per ordine del regime, attingerà motivi e forme proprio dalla poetica di «Novecento».

Al 1932 risale il primo articolo sulla pittura murale di Mario Sironi, tra i più convinti sostenitori del ritorno alla grande arte italiana e della necessità di creare un'estetica fascista, cui seguirà nel 1933 la pubblicazione del *Manifesto della pittura murale*, firmato, oltre che da Sironi, anche da Carlo Carrà e Achille Funi.

Il regime, rispolverando non a caso una tecnica tradizionale quale l'affresco, attribuiva alla pittura murale un valore morale e una funzione di propaganda sociale ed educativa, in grado, attraverso figure monumentali e architetture romaneggianti, di condurre le masse al consenso.

Dopo la decorazione della sede della Triennale di Milano nel 1933, anche in Sicilia si susseguirono esperimenti in tal senso e in quegli anni Amorelli, come Duilio Cambellotti, Arduino Angelucci e altri, fu chiamato ad affrescare spazi pubblici, in particolare l'Aula Magna del Rettorato (ora Facoltà di Giurisprudenza) e il vestibolo d'ingresso alla palermitana Galleria delle Vittorie dal lato di via Maqueda.

Mentre l'affresco della sala del Retto-



Alfonso Amorelli, *Allegoria della Conquista* (foto d'archivio «Stanze di luce», Cappellani)
Galleria delle Vittorie, via Maqueda - via Napoli, Palermo



Alfonso Amorelli, *Celebrazione del lavoro*
(foto «Stanze di luce», Cappellani)

rato raffigura un tema della storia passata, l'epopea di Garibaldi a cavallo tra i Mille, i cui gesti enfatizzati come in un melodramma teatrale sono asserviti all'esaltazione delle aspirazioni patriottiche risorgimentali, le pareti della Galleria delle Vittorie celebrano un evento di storia contemporanea, la nascita dell'impero coloniale fascista in Etiopia.

Lo stesso giorno in cui venne inaugurata la Galleria, il 2 ottobre 1935, Mussolini dichiarava guerra all'Etiopia dal balcone di Palazzo Venezia, auspicando così un novello impero sullo stile di quello dell'antica Roma. Il trionfo venne ufficialmente comunicato dal Duce al popolo italiano la sera del 5 maggio 1936, seguito dalla proclamazione dell'impero d'Etiopia, esattamente il 9 maggio 1936, probabile termine *post quem* per la datazione degli affreschi di Alfonso Amorelli alla Galleria delle Vittorie.

Le immagini raffigurate, allo stato attuale talmente in degrado da risultare pressoché illeggibili, possono essere ricostruite solo con l'ausilio di alcune foto d'epoca, datate appunto 1936 e appartenenti all'archivio storico fotografico di Dante Cappellani, oggi assemblate negli studi di «Stanze di luce», società addetta alla catalogazione, conservazione e restauro di beni fotografici. Il collage fotografico fa scorrere come in

una sequenza cinematografica tutti i valori e i miti della retorica fascista, l'esaltazione della patria, della famiglia, del lavoro, la celebrazione della guerra e la «riapparizione dell'Impero sui colli fatali di Roma».

Nell'affresco sulla parete sinistra dell'andito troviamo uomini nudi su magnifici destrieri dalla code e criniere fluenti, che ricordano i cavalli di De Chirico, soldati in trionfo con le insegne imperiali, una Vittoria alata con in mano una serto di alloro pronta ad incoronare il vincitore, e, sullo sfondo, monumenti di Roma, dal Vittoriano, divenuto dopo la prima guerra mondiale tomba del Milite Ignoto e, come tale, Altare della Patria, ad una colonna onoraria, ai resti del colonnato di un antico tempio. Seguono operai a torso nudo dalla muscolatura tesa nello sforzo di spingere un carro armato e ancora il paesaggio roccioso e arido dell'Abissinia con un etiope che ha ai polsi catene spezzate, nell'intento di far risaltare l'occupazione dell'Etiopia come guerra di liberazione. Sul margine sinistro la scritta Vittorio Veneto funge da ideale collegamento tra la famosa battaglia combattuta tra il 24 ottobre ed il 3 novembre del 1918, che segnò la fine della prima guerra mondiale sul fronte italiano con la disfatta dell'esercito austro-ungarico, e la vittoriosa



Allegoria della Vittoria, 1936, affresco
(foto Cappellani «Stanze di luce», particolare)

impresa coloniale operata dal fascismo.

Sull'affresco di destra momenti di lavoro umano nelle officine, nei campi e nei cantieri navali enfatizzano la fatica degli uomini e degli animali nel supremo sforzo della conquista della natura, del progresso e della civiltà, alternandosi a figure femminili portatrici di ceste, immagini di maternità. La donna dal seno scoperto che tiene in grembo due bambini sembra una riproposizione della Madre Terra, la *Saturnia Tellus*, uno tra i rilievi più belli dell'*Ara Pacis Augustae*, eretta in Campo Marzio tra il 13° e il 9° secolo a.C. per celebrare le vittorie di Augusto e la pace portata nell'Impero, e che proprio in quegli anni veniva ristabilita dal governo fascista.

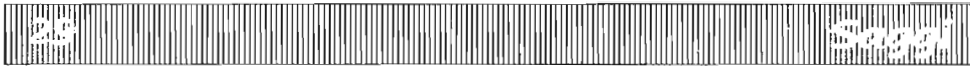
Il linguaggio di «Novecento» si palesa nel «realismo neomichelangiotesco» dei corpi dei lavoratori, arsi dal sole e quasi imprigionati nelle forme titaniche dell'eroe greco «di un realismo nitido e limpido, esaltato da un tessuto cromatico in cui primeggiano ocre e terre di Siena»³, nella sublimazione del quotidiano. Un muralismo dai toni retorici, celebrativo della mitologia nazionalista e di una romanità di cartapesta, in linea con i valori epico-popolari cari alla mi-

topoiesi fascista, cui Amorelli, pur mostrando una tecnica consumata, non sembra aderire sentimentalmente.

Agli inizi degli anni Quaranta Alfonso Amorelli riceve un'altra importante commissione da parte del governo fascista, il compito cioè di affrescare gli edifici pubblici e di culto di alcuni borghi rurali costruiti in varie zone dell'isola nell'ambito della vasta attività di colonizzazione, il cosiddetto «assalto al latifondo», operata dal regime per il ripopolamento delle campagne siciliane.

La politica economica della dittatura, volta a far raggiungere al Paese l'indipendenza dalle importazioni straniere e a ridurre i costi, spingeva i costruttori ad avvalersi di materiali e tecniche costruttive locali abolendo il superfluo specie nelle decorazioni.

Nel 1940, nasce nel Comune di Trapani il borgo «Amerigo Fazio», su progetto dell'architetto Luigi Epifanio, con una chiesetta all'interno dedicata, come già prima la Galleria delle Vittorie, alla «Beata Maria Vergine della Vittoria»⁴. Nel suo studio sulla colonizzazione del latifondo siciliano Maria Accascina, riguardo all'opera decorativa di Amorelli, cita solo gli affreschi dell'edificio di culto proprio di Borgo Fazio fornendoci una preziosa testimonianza del soggetto raffigurato: «Nella chiesa il candore delle pareti è appena variato dai tagli delle arcate e delle linee delle paraste che ascendono agli occhi e ne ricadono come parati. Solo nell'abside, seguendo la tradizione meridionale, interviene, con la sua nota vivida di colore, un affresco del pittore Amorelli rievocante la Vergine col Bimbo che accetta l'offerta del borgo»⁵. Purtroppo dell'affresco, distrutto dall'incuria degli uomini, così come l'intero borgo, rimane oggi appena visibile un piccolo brano, raffiguran-



te un uomo affiancato da un cane con esili alberelli stilizzati sullo sfondo, e in alto il piede di un angelo inginocchiato e i terminali delle due ali.

Nello stesso torno di anni vennero edificati altri piccoli centri, tra cui Borgo Rizza, progettato da Pietro Gramignani nel comune di Siracusa, e Borgo Bonsignore, su disegno di Donato Mendolia ad Agrigento, arricchiti dagli affreschi di Amorelli, come ricorda la nipote del pittore Maria Teresa Amorelli: «Appena arrivata a Palermo trovai Fofò impegnato nella preparazione degli affreschi per alcuni borghi rurali, progettati dall'architetto Luigi Epifanio, nell'agrigentino, nel trapanese e nel siracusano (Borgo Bonsignore, Borgo Fazio e Borgo Rizzo) e fui molto felice di posare per qualche bozzetto. Il suo tratto era immediato e la mia posa era di breve durata»⁶.

A Borgo Bonsignore le pitture che decoravano la casa del Fascio sono del tutto scomparse, rimane invece l'affresco absidale della chiesa, incautamente restaurato nel 1977 da un certo Alfonso Marino, che rappresenta, come già nel centro rurale trapanese, l'omaggio del Borgo alla Vergine. Nel registro inferiore sono, infatti, uomini in atto di riverenza e donne con ceste di frutti sulle spalle o sul capo che richiamano la portatrice dal seno scoperto della Galleria delle Vittorie, mentre in alto la Vergine con il Bambino sono affiancati da due angeli inginocchiati verosimilmente nella posizione dell'angelo di Borgo Fazio di cui rimane solo un frammento.

A proposito dell'impegno decorativo di quel periodo, lo stesso Amorelli, parecchi decenni dopo, nel suo diario *Il tempo vola* scrive: «In Sicilia nascevano i borghi rurali. Ricevetti l'incarico di decorarne alcuni. Chiese, case del fa-



Trapani, Borgo Fazio, *Affresco della Vergine col Bambino, che accetta le offerte dei contadini.*

scio. Mancava acqua, strade e la luce; ma non gli affreschi ed il fondatore dell'impero a cavallo», accompagnando il suo pensiero con un interessante disegno stilizzato raffigurante in basso un uomo a cavallo con la spada sguainata e in alto una Madonna col Bambino tra due angeli, ovvero la medesima iconografia utilizzata per affrescare le absidi delle chiese dei borghi Fazio e Bonsignore⁷.

Nulla, invece, perdura dell'attività decorativa del pittore a Borgo Rizza, vicino Carlentini, ormai abbandonato e distrutto. Fortunatamente parecchi anni fa un hobbista del luogo, appassionato di fotografia, ha voluto immortalare i pochi resti degli affreschi allora visibili. L'immagine mostra una sorta di *collage* di iconografie amorelliane, in primo piano un uomo all'aratro con due buoi aggiogati, del tutto identico all'analogo soggetto della Galleria delle Vittorie,

una madre col figlio e un altro uomo piegato, forse intento a togliere dei massi per agevolare il dissodamento, mentre sullo sfondo si intravedono un acquedotto romano e contadini al lavoro nei campi. Sono scene di vita reale dove uomini e animali condividono l'esistenza quotidiana in una esaltazione dell'etica del lavoro e della famiglia funzionali all'estetica del regime.

Da quegli inizi Alfonso Amorelli continuerà l'opera di decoratore parietale per tutto l'arco della sua esistenza sia in case private che in luoghi pubblici, ma di questa attività purtroppo, a causa della demolizione degli edifici palermitani Liberty e *decò* in alcuni casi e dell'opera di ammodernamento in altri, come l'Extrabar Olimpia, ben poco ci rimane.

Tra gli affreschi ancora godibili, anche se di alcuni decenni più tardi rispetto ai dipinti *fascisti*, si conservano quelli eseguiti per alcuni padiglioni della Fiera del Mediterraneo, il pannello dell'Albergo Mediterraneo in via Rosolino Pilo e il fregio recentemente restaurato dell'ippodromo di Palermo. Al realismo lirico degli anni Trenta si sostituisce quasi sempre in queste ultime opere murali, così come in quelle coeve su cavalletto e nei disegni, una vena ironica e decorativa che si sostanzia di una stilizzazione cristallina e di colori brillanti, programmaticamente disimpegnata e avulsa dalle ideologie e dalle diatribe del tempo e di segno del tutto diverso rispetto alla decorazione commissionata dal regime.

Nella sua autobiografia *Il tempo vola* scritta negli ultimi anni di vita, tra disegni e brevi riflessioni, Amorelli dedica una pagina alla figura del Duce riproducendolo con una enorme ciste sulla testa calva e annotando: «Mussolini venne ad inaugurare la Quadriennale romana. La grossa ciste sulla testa rapata, mi ridi-

mensionò il mito Benito»⁸. L'avversione che l'artista, per «istintivo convincimento», professò sempre nei confronti della «verbosità confusionaria» spiega la mancata adesione sentimentale, l'estraneità nei confronti della retorica fascista, che nulla toglie, comunque, al valore intrinseco storico e artistico della sua pittura di propaganda.

Appare, dunque, imprescindibile l'immediato restauro degli affreschi della Galleria delle Vittorie che, insieme all'inedita produzione dei borghi rurali, costituiscono un documento di storia e d'arte, testimonianza di un evento fatidico del nostro recente passato nazionale e pagina essenziale per la comprensione della biografia artistica del pittore Amorelli che, purtroppo, il passare del tempo e la distrazione degli uomini rischiano di stracciare per sempre.

I.B.

NOTE

¹ Per una bibliografia esaustiva su Alfonso Amorelli cfr.: *Amorelli*, a cura di A. M. Schmidt, catalogo della mostra, Palazzo Steri, Palermo, 14 febbraio - 8 marzo 1997; *Alfonso Amorelli*, a cura di A. Schmidt, Roma, 2002.

² S. Troisi, *Amorelli, Alfonso*, in *La pittura in Italia, Il Novecento / 1, 1900-1945*, tomo secondo, Milano 1992, p. 733.

³ A. M. Ruta, *C'era una volta la Galleria delle Vittorie. Palermo, città senza memoria*, in «Palermo», gennaio 1993, pp. 42-43.

⁴ La notizia si evince da un manoscritto redatto nel febbraio del 1947 da Salvator Ballo Guercio «Episcopus Mazarien» e attualmente depositato presso l'archivio della Curia Episcopale di Mazara del Vallo.

⁵ M. Accascina, *La colonizzazione del latifondo siciliano. I borghi di Sicilia*, estratto della rivista «Architettura», fasc. maggio 1941 - XIX - Annata XX.

⁶ M. T. Amorelli, *Lo zio Fofò*, in *Amorelli...*, p. 29.

⁷ A. Amorelli, *Il tempo vola*, Roma, 1970.

⁸ *Ibidem.*

La scienza dello Stato nella Costituzione italiana

di Giuseppe Melis

Nella nostra Costituzione la volontà dei costituenti si mostra impegnata a chiedere al diritto quanto di meglio si potesse realizzare, nello Stato, in un determinato momento storico: in ciò dimostrano un'intuizione della scienza dello Stato, pur essendo inconsapevoli della sua reale esistenza¹. È logico che fosse così. C'è uno stretto rapporto tra scienza del diritto pubblico, con le sue prescrizioni formalistiche, e scienza dello Stato, che si concentra in realizzazioni determinate con loro caratteri specifici²: la realtà, tra i suoi elementi e aspetti diversi, ha connessioni ineludibili. Così notiamo, nella nostra Costituzione, che il legislatore si comporta come se conoscesse la scienza dello Stato.

La civiltà si concreta in una nazione guidata dai valori del pieno sviluppo della persona umana e del dovere congiunto al diritto del lavoro per conseguire il progresso materiale e spirituale della società³: il lavoro appare uno strumento di sviluppo della persona soprattutto nella ricerca scientifica e tecnica, nella diffusione della cultura fino a culminare in una elevatezza morale fatta di coerenza coi propri principi d'azione⁴; tutti questi valori, tra loro organicamente connessi, costituiscono un sostrato comune per amalgamare e unificare gli animi al di sopra delle distinzioni sociali e delle fedi religiose.

I governanti devono essere omogenei allo scopo dello Stato, che ha per contenuto i valori della nazione: così la Costituzione prescrive che coloro, cui sono affidate funzioni pubbliche, rappresentano la Nazione e sono al suo servizio esclusivo; nell'espletare le loro funzioni hanno il dovere di adempierle con disciplina e onore⁵. Altra forma di omogeneità si rileva nei limiti posti al legislatore nel suo potere di legiferare: la legge è limitata dal rispetto della persona⁶ e dalle esigenze associative e religiose⁷; assumono una dignità che si impone alla stessa legislazione.

La giustizia distributiva viene postulata con l'espressione di «giustizia nell'amministrazione»⁸ e viene prescritta col carattere di imparzialità⁹, che deve essere il piedistallo su cui si basa il buon andamento amministrativo. Si guarda anche ai presupposti umani perché la giustizia si attui e cioè al fatto che i funzionari non sentano di restare impuniti per le loro azioni inique: perciò i funzionari pubblici sono riconosciuti direttamente responsabili per gli atti commessi in violazione dei diritti¹⁰.

Questo è un mezzo per prevenire gli abusi: conseguentemente si può proporre azione giudiziaria contro tutti gli atti della Pubblica Amministrazione – senza restringimenti a determinate categorie di atti o a particolari mezzi di impugna-



zione – per tutelare diritti e interessi legittimi¹¹. Nelle controversie o davanti a reati, la giustizia dovrebbe attuarsi mediante il «giusto processo»: qui il giudice deve essere terzo e imparziale, le parti devono essere poste in condizioni di parità e tra loro in contraddittorio specialmente nella formazione della prova, mentre va assicurata la ragionevole durata dei processi¹².

Da una linea politica improntata alla giustizia distributiva dovrebbe sorgere, alimentarsi, mantenersi il carattere dell'uomo civile. Egli ha innanzitutto il diritto alla salute che è riconosciuto di interesse della collettività ed è fondamentale per l'individuo¹³. Importantissimo è il diritto al lavoro: va curata la formazione e l'elevazione professionale, mentre la retribuzione deve essere proporzionata alla qualità e quantità del lavoro svolto e, in ogni caso, sufficiente per un'esistenza libera e dignitosa¹⁴.

Spetta a tutti il diritto di frequentare la scuola e ai capaci e meritevoli quello di raggiungere i più alti gradi degli studi¹⁵. La scienza e l'arte sono libere e libere ne è l'insegnamento, mentre sono promossi la ricerca scientifica e tecnica e lo sviluppo della cultura¹⁶.

Così i diritti di libertà e uguaglianza non sono solo riconosciuti formalmente, ma devono realizzarsi con l'impegno a rimuovere gli ostacoli, in modo da conseguire lo sviluppo della persona umana e la partecipazione all'organizzazione complessiva del Paese¹⁷.

La meta ultima, cui tutto si volge, è il progresso materiale e spirituale della società, mediante cui si mantengono elevati i valori della nazione.

La realizzazione dei diritti è compito dell'indirizzo politico e amministrativo del governo: i suoi componenti ne sono

responsabili e per tale scopo sono investiti delle loro cariche¹⁸.

Così la nostra Costituzione cerca di realizzare i principi della scienza dello Stato: si sforza di costituire un tipo di uomo civile, di attuare la giustizia distributiva, di postulare l'omogeneità dei governanti allo scopo dello Stato, il quale coincide con i valori della civiltà e della nazione. I costituenti intuirono una tale scienza anche se non la conoscevano: la loro intuizione si fondava sulla conoscenza dell'affine scienza giuridica e sul contatto con la realtà, la quale si impone con la sua organicità totale.

G. M.

NOTE

¹ La Costituzione è stata redatta tra il 1946 e il 1947: la scoperta ufficiale della scienza dello Stato è del 2005, con la pubblicazione dei *Lineamenti di scienza dello Stato*.

² Il rapporto tra scienza del diritto pubblico e scienza dello Stato viene messo da J.J. Rousseau nel famoso articolo *Economia politica*, pubblicato quale voce dell'*Enciclopedia* nel 1755: il rapporto si pone non specificamente tra scienze, ma nel descrivere organicamente la società, lo Stato, l'esercizio del potere, la situazione del cittadino.

³ Cfr. specialmente art. 3 co. 2 e art. 4.

⁴ La libertà di manifestare il proprio pensiero attraverso stampa e spettacoli (art. 21 co. 6) e di professare la propria fede religiosa con l'esercizio del culto (art. 19) trova il suo limite nelle norme sul buon costume.

⁵ Artt. 54 co. 2, 67, 98 co. 1.

⁶ Cfr. soprattutto l'art. 32 co. 2: è importante l'art. 13 co. 4 che, anche se non attiene direttamente alla legge, la implica.

⁷ Cfr. specialmente l'art. 20.

⁸ Art. 100 co. 1.

⁹ Art. 97 co. 1.

¹⁰ Art. 28.

¹¹ Art. 113.

¹² Cfr. art. 111 co. 1-5: questi commi non sono originari della nostra Costituzione, ma sono stati introdotti con legge cost. 23-11-1999 n. 2.

¹³ Art. 32 co. 1.

¹⁴ Art. 35 co. 1-2 e art. 36.

¹⁵ Art. 34.

¹⁶ Art. 9 co. 1, art. 33 co. 1.

¹⁷ Art. 3 co. 2.

¹⁸ Art. 95.



Un Centro linguistico multimediale d'Ateneo per l'apprendimento specialistico delle lingue

*Intervista di Nino Piccione
a Rosario Portale, dell'Università di Catania*

Nuova sede a Catania del Centro linguistico multimediale d'Ateneo (C.l.m.a.), la più prestigiosa struttura didattica dell'Italia meridionale, all'avanguardia nel campo delle attrezzature informatiche. Il Centro è presieduto dal prof. Rosario Portale, titolare della cattedra d'inglese della università etnea, eminente studioso, riconosciuto in una dimensione culturale europea. Incontriamo il prof. Portale in un antico palazzo, nel cuore della Catania barocca, e gli rivolgiamo alcune domande.

- Professor Portale, cos'è il Centro linguistico multimediale?

- È stato istituito nel 1995 dall'Ateneo catanese, con lo scopo di promuovere, con l'ausilio delle più sofisticate tecnologie multimediali, la diffusione delle lingue straniere. Sappiamo che oggi la conoscenza di almeno una lingua straniera, oltre ad essere fondamentale per lo sviluppo personale, è determinante per quello professionale. L'Europa è multilingue e pertanto saper parlare bene le lingue, sottolineo bene, diventa necessario, poiché il rischio è di rimanere tagliati fuori dalla realtà europea e non solo.

Il C.l.m.a. dal 1998 è socio A.i.c.l.u. (Associazione Italiana Centri Linguistici Universitari), si avvale, per l'insegnamento delle lingue e l'assistenza tecnica, di *tutor* linguistici, di esperti in didat-

tica, di tecnici informatici e di formatori madrelingua. In qualità di presidente del Centro sono orgoglioso di dire che all'ultimo G8, tenutosi a maggio in Giappone, abbiamo inviato una nostra traduttrice ufficiale. Nella gestione della struttura sono affiancato da uno *staff* di giovani altamente qualificati, oltre che dal direttore scientifico e dal Comitato tecnico scientifico.

- Quali sono le finalità del Centro?

- Le finalità e i compiti del Centro sono molteplici: promuovere l'apprendimento strumentale della lingua straniera, la pratica e lo studio per gli allievi dei corsi di dottorato di ricerca, specializzazione, perfezionamento, ma anche per gli assegnisti di ricerca, per il personale docente e tecnico-amministrativo dell'università. Il C.l.m.a., che è anche un centro di ricerca, risponde in maniera adeguata alle esigenze culturali di approfondimento nel settore dell'insegnamento linguistico. Questo Centro è una struttura aperta al territorio e perciò, oltre ad organizzare corsi di microlingua e a programmare corsi per formatori di lingua italiana per stranieri e per studenti universitari, promuove importanti iniziative come il *Learn by Movies*. Inoltre collabora coi vari Centri linguistici presenti sul territorio nazionale; stabilisce accordi con enti locali, pubblici e privati; stipula convenzioni con l'Irssae Sicilia per la realizzazione di corsi di formazione e

aggiornamento per il personale degli uffici scolastici provinciali, i docenti di lingua straniera e le scuole di ogni ordine e grado.

- *Di quali strumenti dispone il Centro?*

- Il Centro è un gioiello dell'elettronica e dell'informatica. I nostri spazi, tutti appositamente progettati, sono ampi e confortevoli. La fase di progettazione è stata seguita da un collega della facoltà di Ingegneria dell'Università di Catania e sono fiero che per la realizzazione di questo ambizioso progetto l'Ateneo catanese non abbia dovuto pagare consulenze esterne. Disponiamo di tre laboratori multimediali, dotati di *software* sofisticati, di cui uno attrezzato con postazioni Apple, di tre aule per corsi frontali e di una fornitissima mediateca a disposizione degli utenti. Tutte le nostre classi possono essere utilizzate anche per riunioni e seminari. Esse consentono di ospitare fino a 15 studenti (oltre alla postazione docente) in un ambiente altamente professionale, *high-tech* e anche piacevole. Siamo in grado di ospitare circa cento utenti ogni ora.

- *Qual è la tipologia dei corsi?*

- Il C.I.M.A., dove, oltre all'inglese, vengono insegnate altre lingue, come il francese, lo spagnolo, il tedesco, l'arabo, il russo e, quanto prima, anche il cinese, offre una vasta gamma di corsi. La loro tipologia è varia. Il nostro obiettivo è di soddisfare le richieste dei nostri utenti anche in termini di flessibilità di orario e di pagamento delle tariffe; e così, gli studenti possono concludere agevolmente il percorso di studio! Tenga presente che i corsi non sono aperti soltanto agli studenti universitari, ma a tutti coloro che, indipendentemente dal titolo di studio, dalla professione, dall'età e dal grado di competenza linguistica ne facciano richiesta. Il nostro obiettivo è di rispondere alle esigenze degli utenti. Non

è un caso che il nostro *slogan* sia: «Da noi le lingue sono una cosa seria.»

Ci sono corsi multimediali di conversazione e di preparazione alle certificazioni internazionali (Cambridge, Dele, Toefl, etc.). Siamo l'*unico* ente certificatore universitario per la preparazione del prestigioso esame Toefl, richiesto dalle università straniere. Ci sono poi i corsi «uno a uno», dove lo studente ha la possibilità di avere un docente tutto per sé. I corsi multimediali, tenuti tutti rigorosamente da formatori madrelingua, hanno una durata che varia dalle 40 alle 90 o più ore, con frequenza bi o tri-settimanale, e si offrono strumenti e opportunità per sviluppare tutte le abilità linguistiche (lettura, ascolto, scrittura, etc.). Quelli di «conversazione in lingua» hanno una frequenza bi-settimanale, per un *training* complessivo di 40h. Tutte le lezioni hanno come obiettivo lo sviluppo dell'abilità di *speaking* (produzione e interazione orale) attraverso un percorso di studio coerente e mirato nell'ambito dei livelli e dei parametri stabiliti dal QCER (Quadro comune europeo di riferimento per le lingue).

Anche i corsi di preparazione agli esami Cambridge PET (Preliminary English Test), FCE (First Certificate in English) e CAE (Certificate in Advanced English) e alla certificazione americana Toefl IBT (Test of English as a Foreign Language internet based) sono tenuti da formatori madrelingua ed hanno come obiettivo l'acquisizione delle tecniche più idonee al superamento dell'esame. Ogni corso può avere un numero massimo di quindici studenti e si avvale dell'ausilio di *software* e attrezzature glotto-didattiche sofisticate. Siamo molto attenti a non superare il numero di 15 utenti, poiché è ritenuto il numero ideale al fine di ottimizzare la capacità di apprendimento di ogni singolo studente.

- *Ma tocchiamo una nota dolente in questi tempi di recessione. Mi riferisco ai prezzi...*

- Le nostre tariffe sono assolutamente abbordabili e competitive. A coloro che fruiscono dei nostri servizi viene richiesto il pagamento di una cifra stabilita dal Consiglio di amministrazione dell'Università. I prezzi variano a seconda del tipo di corso. Faccio un esempio. Il corso di preparazione al PET si svolge in 90 ore, con una frequenza tri-settimanale, e costa 650 euro, con possibilità di rateizzare il pagamento. Le iscrizioni, si possono effettuare *on line*, collegandosi al sito www.clma.unict.it. Chi vorrà iscriversi dovrà sottoporsi a un *test* gratuito della durata di 30 minuti, cui seguirà un colloquio con un formatore, al fine di stabilire il livello di conoscenza linguistica e il relativo inserimento in una classe.

- *Ci sono nuove iniziative in cantiere?*

- Gliene anticipo tre. La prima riguarda i neolaureati: per loro sto attivando un corso per «esperto in editoria e comunicazione», realizzato in collaborazione con la nota casa editrice *Lumières Internationales* di Lugano. Si tratta di un progetto che non è mai stato realizzato da Bologna in giù e che offrirà ai nostri laureati maggiori opportunità di impiego. La seconda novità è il corso «The Language of International Politics», della durata di tre mesi, con due incontri settimanali di un'ora, tenuto da docenti ed esperti universitari. L'altra iniziativa, di cui sono particolarmente orgoglioso, riguarda l'istituzione di un «Centro traduzioni», che sarà fra i pochissimi esistenti in Italia e che nasce con l'obiettivo di offrire, ad un costo moderato, come è nella nostra filosofia, servizi altamente qualificati e di alto livello, grazie anche alla collaborazione di traduttori esperti, referenziati nei diversi campi della tra-

duzione (giuridico-legale, tecnico-scientifico, letterario, medico, economico, etc.). Il «Centro traduzioni» offrirà un accurato servizio di traduzione, revisione e consulenza linguistica in regime di prestazioni a pagamento in conto terzi. Oltre che per le più diffuse lingue europee, cercheremo di garantire servizi anche per quelle extraeuropee che si sono ormai imposte sulla scena internazionale, quali la cinese e l'araba. Come per i corsi di lingua, esso non soddisferà solo le richieste dell'Università e delle sue strutture didattiche, scientifiche e amministrative, ma anche quelle di tutti gli utenti esterni (pubbliche amministrazioni, enti locali, tribunali, imprese, privati) che si rivolgeranno a noi. Anche con questa iniziativa ci si propone l'obiettivo di diventare un punto di riferimento per tutto il territorio.

La conversazione è finita. Vogliamo ricordare l'attività e le opere principali del prof. Portale. Ha collaborato, come responsabile unico e di settore per la letteratura inglese e del Commonwealth, a numerose pubblicazioni edite dall'Istituto dell'Enciclopedia Italiana. Tra le sue pubblicazioni: «Plays of the Absurd. Beckett, Pinter, Simpson», studio su tre dei maggiori esponenti dell'Assurdo; «Virgilio in Inghilterra», raccolta di saggi di comparatistica sull'influenza del poeta latino su alcuni grandi scrittori inglesi dal 1500 al 1800. Ha curato la traduzione di T.L. Peacock, «Le quattro età della poesia»; di P.B. Shelley, «Difesa della poesia»; di John Dryden, «Un viaggio in Sicilia e a Malta nel 1700-1701»; e due volumi di autori vari su «La traduzione poetica nel segno di Giacomo Leopardi» e «Omaggio a Keats e Leopardi».

Nino Piccione



Dal poemetto inedito «Panormus» di David Andrew Carrigan

IL «GENIO» DI PALERMO

in oblivionem Patriae

Saintly eyes cast towards heaven,
crown askew and beard tangled
your faithful dog
not here to save you
only the benediction of water
(the water that saves me too).
O once beheaded Genius
your pain so evident
with that fat, coiled serpent
clutched close to your breast
biting deep; another Laocoon
venom coursing in your now marbled
blood
all in full view of a sympathetic
but disinterested public.

Gli occhi ascetici rivolti al cielo,
la corona storta e la barba aggrovigliata
il tuo cane fedele
non è qui a salvarti
soltanto la benedizione dell'acqua
(l'acqua che salva anche me).
O Genio dalla testa un giorno violata
il tuo dolore così acceso
con quel grosso serpente che si avvolge
e ti si avvinghia al petto
in un morso profondo; un altro Laocoon
nel tuo sangue ora di marmo sta scorrendo
veleno
per lo spettacolo di un indulgente
ma disattento pubblico.

ΝΙΨΟΝ ΑΝΟΜΗΜΑΤΑ ΜΗ ΜΟΝΑΝ ΟΨΙΝ

I wash my transgressions, not only my face

Io lavo le mie trasgressioni, non solo la faccia

The sacrifice you make in a city full
of martyrs;
wrong prices, domestic injustices,
defiling corruption
mother, brother, *sorella, padre, zio*
blind justice is the sister to blind fortune.
Each and everyone has paid before
some never finishing, others
only beginning
a cycle without an end.

Il tuo sacrificio in una città
di martiri;
prezzi sbagliati, ingiustizie domestiche,
corruzione profanatrice
madre, fratello, *sorella, padre, zio*
giustizia cieca è sorella di cieca fortuna.
Uno e tutti abbiamo pagato prima
alcuni mai finendo, altri soltanto
cominciando
un ciclo senza una fine.

By this means they are combined
here is labor, and there is rest.

In questo modo si combinano
qui il lavoro, là il riposo.

Traduzione italiana di Maria Paola Altese

Pubblichiamo due «stanze» del poemetto inedito *Panormus* di David Andrew Carrigan, articolato in venti stanze e ispirato alla città da cui prende il titolo, città che il poeta ha scelto come tappa metaforica e, insieme, viva e mediterranea di un esilio volontario dalla sua terra d'origine, la Nuova Zelanda. La prima stanza è dedicata alla fontana del «Genio di Palermo», sita nella storica piazza Rivoluzione. (M.P.A.)



Composizioni di Roger Mc Gough

MRS MOON

Mrs Moon
sitting up in the sky
little old lady
rock-a-bye
with a ball of fading light
and silvery needles
knitting the night.



SIGNORA LUNA

Signora Luna
nel cielo si posò
piccola dolce donna
ninna-nanna-ninna-o
come sfera di luce abbaglia
e con argentei ferri
la notte lavora a maglia.

THE LEADER

Wanna be the leader,
wanna be the leader.
Can I be the leader?
Can I? Can I?
Promise? Promise?
YIPPIE, I'M THE LEADER
I'M THE LEADER.
OK, what shall we do?

IL CAPO

Voglio essere il capo,
voglio essere il capo.
Posso essere il capo?
Posso? Posso?
Promesso? Promesso?
EVVIVA, SONO IL CAPO
SONO IL CAPO.
OK, ed ora che si fa?

I'M A GROWN MAN NOW

I'm a grown man now.
Don't easily scare
(if you don't believe me
ask my teddy bear).



SONO ADULTO ORMAI

Sono un uomo adulto ormai
e niente mi spaventa
(beh, se non mi credete
al mio orsacchiotto chiedete).

YELLOW POEM

Each evening I eat lots of bread
with lots of yellow butter.
Enjoy my yellow omelette
with a little yellow cheese.
And before I make my yellow bed
in my tidy yellow room
I thank the Lord for yellowness
on my little yellow knees.
Q. - Why were your knees yellow?
A. - Because I'd been kneeling in mustard.

POESIA GIALLA

Ogni sera mangio una montagna di pane
con una montagna di burro giallo.
Mi piace gialla la frittata
se anche giallo è il formaggio
E prima di fare il mio letto giallo
nella mia stanza giallo pannocchia
grazie, Signore, per la giallitudine
sulle mie piccole gialle ginocchia.
D. - Ma perché le tue ginocchia erano gialle?
R. - Mah, mi sarò inginocchiato nella mostarda.



Otto giovani poeti cinesi dall'Università Normale di Pechino.

INNAMORARSI

di Chen Hai Bo
(n.1986, Shuni, Hubei)

C'era una volta un uomo
in riva a un fiume
che amava la corrente
e decise di mettersi ogni giorno
a tagliare tre alberi con l'ascia
per costruire zattere: una al giorno.
Vi si metteva sopra e si affidava
alla corrente
per andare lontano dai suoi simili
(che sono sempre gli altri).
Lui amava il suo fiume e la sua fonte
perenne
come la sua corrente senza fine.

□

LA QUERCIA NERA

di Liu Cong
(n. 1988, Pechino)

Vecchia quercia è la notte trapuntata
di bacche nere
tra i cui rami la luna ha fatto il nido
ed io non ho parole per cantare
le note di un dolore che mi fanno
rabbrivire come
sotto un cielo di stelle con la neve.

Una corda ingiallita
della mia arpa ridiventa calda
al tocco delle dita, mentre ondeggia
lassù la chioma della vecchia quercia
nel silenzio notturno.

Ora è inverno e mi accade di sostare
sotto la quercia mentre le sue foglie
cadono stanche quasi in un lamento
sulla terra assopita nel suo sogno.

CONFUSIONE

di Chen Xiao
(n. 1987, Hunan)

Questo è l'amore, o no?, quando ti trovi
davanti a un fiore che si sta schiudendo
e la bellezza o il giro d'un istante
basta
a darti il senso dell'appartenenza?
È dunque amore il fiore che si apre?
E tu domani tornerai a cercarlo,
il fiore, ad innaffiarlo,
se per te è amore quella nuova vita?
Sono piccole astuzie le sue luci
ed il tuo piede posa
su sfumature d'immaginazione...
Ora mi accade
di ritrovarmi nella mia illusione,
lunghi i capelli sciolti alla carezza
del vento,
e mi sembra che stiano scorrendo
come acqua le tue dita.
Se non è amore, allora il desiderio
di te sarà rinuncia?
Ho portato i miei passi sino a dove
tramonta il sole,
e il suo cammino incerto,
per sapere la meta.
Quando il tuo sguardo
illumina il mio viso
intento
io non posso non chiederti se credi
in noi o vuoi
solo allevare uccellini in gabbia.
Se la gabbia è invisibile, io spero
che gli occhi almeno sentano.

Al calare del sole, a luci spente,
ho fatto una scommessa con me stessa
ed umilmente dico: è tutto falso,
assurdo, e poi
la scena che rivedo ad occhi aperti
cala il sipario sulla mia sconfitta.



Forse era proprio quello che volevo...
Ma in gioco non avevo messo mai
il cuore, e onestamente
ti prego ora di stringermi al tuo petto,
perché è soltanto ciò che mi rimane.

□

MEZZOGIORNO ALLA FINESTRA

Perché solo al mattino
si affaccia il sole alla mia finestra
e appena è sera
le sue scarpine gialle lucidate
vanno a far mostra nelle più lontane
vetrine
d'un altro mondo che non m'appartiene?

Chen Xiao

□

IRONIA DELLE COSE

di Li Hui

(n. 1984, Lishui, Zhejiang)

Ho lavorato duro per crearmi
una maschera di serenità
vicino alla natura
e parlarne il linguaggio, eppure vedo
d'essermi spinto sino
a un punto estremo
di solitudine e di vanità,
tra le anse del fiume e le sue insidie...
o le benedizioni.
Per esempio, una frase
acquista un senso
tradotta a tempo in gesto
o in sentimento,
o somiglia ad un foglio scritto invano
se lasciato su un piano
esposto al vento.

UN TRENO CHIAMATO MORTE

di Lai Pi

(n. 1987, Pechino)

La speranza non c'è ed il dolore
non dura per natura.
Al via si slancia
il treno del mattino contro il vento.
Tesse la gente un lungo andirivieni
per le strade costrette: tutti stretti
per amore o per odio... Chi lo sa?
E la città
trabocca di notizie-imprecazioni
di morte
con fragore di vetri
che il capriccio innocente di bambini
manda in frantumi
per gioco in un allegro girotondo.
Il mondo
è un concerto di suoni e di motori:
le nuove voci prive di motivi
consolatori.
Più non ci sono orecchie per intendere
e il cielo è chiuso in sé
senza una nuvola
che prometta una pioggia di ristoro.

□

IL TORRENTE

di Liao Wenjun

(n. 1990, Yue Yang, Hunan)

Capisco
che ci sia un torrente che riversa
il suo tormento, mentre tu contempli
meraviglie che fluttuano nei cieli
dove noi non siamo...

Capisco che le nuvole là, in alto,
appese nella luce
si scioglano e si lascino cadere,
perché ogni realtà non dura a lungo.



Guarda questo torrente come vive,
guardalo attentamente:
so che non ti interessa,
ma ha una sua bellezza nel tormento.

So che un giorno le nuvole
non avranno più senso, perché il cielo
spegnerà le sue luci
ed il torrente stenterà il cammino.
Perché il torrente è anch'esso
un riflesso del cielo e le sue nuvole.

Intanto lui è convinto di potere
sempre correre e scorrere a suo modo
per la sua strada (sua?)
e a me non resta che lasciarlo andare...

□

ESSERE COME POLVERE

di Peng Kan

(n. 1988, Hengyang, Hunan)

Avevo camminato sulla spiaggia
a piedi nudi
che pestavano sabbia ed acque amare,
e quando la marea rifluiva
ad ogni passo
avvertivo un'immensità ritrarsi.

Avevo pianto e riso senza freno
ascoltando la voce mia narrare
storie inventate
(perché ormai passate),
futili ombre nella notte buia.
Il cuore non sa mai se un'onda o quale
potrà levarlo verso un altro cuore,
se la parola è un soffio
o un coltello che lacera la carne
e ti fa sanguinare.

Urge allora il silenzio...
Sempre i sospetti restano nel fondo
del cuore e la bugia
risale sulla punta della lingua
come la luna sul lucente specchio
del mare.

Ora vorrei essere soltanto
polvere che ad un soffio si solleva
e tu la vedi e non la puoi toccare.

□

ORMEGGIO

di Mu Yun

(n. 1986, Pechino)

Sono arrivato qui nella città
sul lago
e ho visto per le vie
un fluttuare instancabile di gente
come fossero in cerca d'un legame.

Era un mio sogno
abbattere una quercia per aprire
il mio cammino dentro la città,
ma svaniva sul fare del mattino.
Perché nella città tutti i mattoni
erano già occupati... Ed io non ero
venuto per cercare un altro spazio:
volevo solo esprimere un saluto
a una ragazza ancora non andata
in sposa, e dirle
che il grano nel suo cesto era maturo
e la vita ha un valore duraturo.

Io, che non ho trascorso
mai una notte sul mare, mi distendo
adesso
in riva al lago immerso nella luce
ad aspettare che si chiuda il giorno.

Una poesia-presagio di Joanyr de Oliveira

REQUIEM PER UN IMPERO DEL NEGRO B. H. OBAMA

Barack Hussein Obama
 punta la prora sulla Casa Bianca.
 Viene da lontananze il suo sorriso
 sventolando bandiere solidarie
 d'amore
 nel crogiolo di razze ch'è nel mondo.
 A te, compagno Obama, il benvenuto!
 La terra è pronta
 a seguire i tuoi passi
 per l'allegria ch'emana dal tuo viso.
 Mentre intristisce la tua patria bianca
 e un mostro di mattoni
 (ormai in-stabili)
 e i posteri (i suoi postumi?)
 decretano la fine del gigante
 nel coro di lamenti di un tramonto
 nel caos,
 sii benvenuto, amico...
 (Gli imperi
 hanno tutti un'aurora ed un tramonto:
 così avvenne il tracollo dei Macedoni,
 dei Romani, dei Franchi, degli Inglesi
 o di altre potenze, grazie a Dio...)
 Chissà che alle tue mani,
 amico Obama,
 non tocchi di dirigere il cammino
 dell'avidio Zio Sam alla sua fossa,
 preludio
 al requiem che Wall Street
 ha guadagnato.
 Già l'USA più non usa calpestare
 l'onore
 di popoli indigenti e indifesi,
 né osa proclamarsi più sceriffo
 del mondo intero... Il dollaro
 smagrisce
 e insonne si corrode nel confronto
 con l'euro neonato. Non gli resta
 che il ripudio di tutti i meridiani.
 Caro fratello Obama,
 è pena che tu sia entrato in scena
 in un clima confuso di tragedie,

costretto a camminare tra le fiamme
 appiccate nel cuore dell'Oriente
 da incaute mani.
 Meriti dunque un canto che confonda
 quanti sotto qualunque latitudine
 stanno a discriminare e che risuoni
 sui ruderi del continente nero
 sino all'estremo sud.
 Di te conservo tristi ricordanze
 di quelli che preclusero ai tuoi avi
 le porte ai sogni.
 Anche se in te confido, amico mio,
 e nella gente tua semplice e onesta,
 labirinti antivedo e abissi, il buio
 dalla mano di Dio predestinato
 sui vaticini di profeti falsi
 per i falsi cristiani, falsi amici
 dei popoli, dell'uomo,
 costruttori di imperi che hanno sparso
 lacrime sulla terra.

Brasilia, 8 giugno 2008

□

SOLTANTO IL SOGNO

di Maria José Giglio

Sono i sogni la nostra eternità
 perché nel sogno il tempo non trascorre.
 Permane,
 ma non come un rifugio nell'inerzia:
 movimento in cui tutto si riflette.
 Siamo sin dall'origine nel sogno,
 è l'universo il mondo immaginario,
 l'unica forma che possiamo intendere.
 Non c'è animale che non abbia un sogno:
 anche nel sonno
 girano intorno a volte gli occhi suoi.
 E s'agita
 chissà per quali oscure aspirazioni.
 Soltanto il sogno vendica l'effimero
 dell'esistenza.

POEMA ALLA MUSICA

Il grembo delle femmine assomiglia
al fondo dei pianeti,
che fermenta ed esplose
in nuove essenze,
magia del Verbo, musica del Cosmo
che in note intense plasmano gli dei.
È il suono ciò che resta e ricomincia
nel colore, in un bacio
o nella con-fusione del pensiero
e ogni attimo
di questo mio incantesimo
è musica divina,
recondito vibrare.
Quante note compone la natura
nella sua sinfonia?
Con il linguaggio degli illuminati
per gli angeli si creano universi
e gli uomini
si fanno incontro all'intima scintilla.
Il liquido che brucia nelle vene
ha il brusio delle api
sul polline dei fiori
e somiglia alla musica creativa

Elizabeth Oliveira

□

DOVE LA PACE?

Dove la pace
se non negli occhi tuoi?
Dove si poseranno le mie labbra
se non su quelle tue dopo il tuo canto?
Alla scuola dei passeri hai appreso
la danza e i volteggi negli spazi:
non serviva la logica del volo.
Smisurato è l'azzurro, senza inizio
e senza fine,
come il brillio continuo dei tuoi occhi,
come la vita.

Maria de Lourdes Alba

AL TERZO MILLENNIO

Siamo i giovani padri creatori
d'un migliore avvenire,
un tempo nuovo.
E creiamo con imperfette mani
ciò che nessuna
generazione seppa mai creare
tra terra e cielo.
Coi nostri scampoli di umanità
creiamo ciò che mai
s'era a memoria d'uomo registrato
ed ogni dio ci invidia: noi sappiamo
da una vita finita
con l'amore far nascere il domani,
la nostra eternità.

Juareyz Correya

□

«DIO AMA IL MULTIPLO»

*Per una poesia di Neruda
con un richiamo a J.B. Sayeg*

Dio ama il multiplo,
uno stormo di passeri migranti,
gli artropodi in classi e sottoclassi,
api, formiche, indigeni aggruppati,
grappoli d'uva, liane aggrovigliate
in infinite ramificazioni,
moltitudini umane nel lavoro,
e l'«amatevi e moltiplicatevi»
delle scritte,
e gli animali
ognuno con un codice di vita,
le specie e sottospecie,
sciame di pesci nel profondo mare:
Iddio ama il multiplo
con i cori degli angeli d'intorno
e galassie, bilioni di galassie
che esplodono e si accendono
in anni luce.

Marigê Quirino Marchi

QUANDO FA GIORNO

di Rosani Abou Adal

Nella notte distesa come un manto
 il fischiotto del vigile notturno
 è un sibilo lungo ed uno breve.
 Latra una cagna quasi di paura
 al giorno che rivela le sue astuzie.

Sdraiata sull'asfalto, con le zampe
 in alto,
 si lecca... Si ripete
 il fischio acuto nella notte vuota.
 Silenzio nelle case
 ad avvolgere il sonno della gente
 chiusa tra quattro mura
 a covare segreti di famiglia.

A un angolo di strada fa le fusa
 la gatta e pare voglia dire cose
 confidenziali.
 La cagna sulla soglia d'un portone
 già veglia sulla notte che dirada.

Un uomo
 si rifugia nel sogno e il materasso
 ritma frasi d'amore, mentre lente
 rientrano le amiche della notte.
 Sotto la mia finestra fa due fischi
 il vigile notturno
 e tira oltre misurando il passo.

Nella mia solitudine raccolta
 ascolto i fischi e penso
 a chi è solo e vive chiuso in sé.
 Sul mio letto distesa, qui, al riparo
 delle lenzuola, vago col pensiero...
 Nel giorno che si apre mi accompagna
 il vigile notturno
 con la gatta e la cagna.

*Poesie di Wanda Cristina Cunha*

POEMA DELL'ESSERE COSÌ

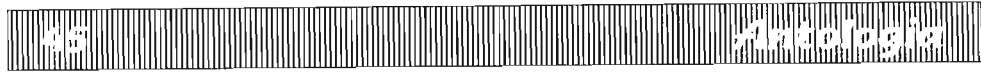
Io so la solitudine.
 È piccolina, fatta come me,
 gracile, triste
 e fuma tutte le malinconie
 che chiunque da sempre abbia fumato.
 Fa poesia ispirata
 al Modernismo senza usar l'inglese
 come Gonçalves Dias...
 È vagabonda come Baudelaire,
 beve la moltitudine in un sorso
 ubriacandosi alla perdizione
 per non smettere mai
 d'essere l'ubriaca prediletta
 delle taverne con le porte aperte
 a tutti.

Io so la solitudine...
 È la coscienza,
 il rifugio, la chiave d'ogni porta
 che custodisce
 il segreto di essere così...
 Essa non è mai morta
 dentro di chi non è già morto prima.

□

ALLITTERAZIONE IN "F"

Voglio danzare dentro la poesia
 con te
 come il popolo può danzare dentro
 le istituzioni.
 Voglio con te ancheggiare in ogni rima
 come il popolo dentro il suo salario.
 Ora io scelgo per la nostra vita
 un'allitterazione
 in effe:
 figli, felicità, tutto in famiglia
 con fagioli e farina... E con la festa
 della folla che fodera la fame
 col foot-ball ed un po' di fantasia.



Liriche di Mariazinha Congilio

FESTA DELLA VITA

Io, strana convitata,
forse ho vissuto prima d'esser nata.
Ed ho amato prima d'incontrare
l'amato.
E l'ho baciato prima di accostare
le mie alle sue labbra.
Mi sono data prima d'esser presa.
Intravedo mattini mentre è notte.
Conosco luoghi e gente ancora prima
di avvicinarli.
Ed assaporo frutta ancora in fiore.
Mi bagno della pioggia
che non è ancora scesa dalle nuvole.
Ma, strana convitata,
sono arrivata a festa già inoltrata
quando già molti erano andati via
e mentre altri
si affannavano ad occuparne i posti.
Io sono come chi sa che gli tocca
di andare via prima che la festa
spenga le luci. Eppure
grande è la voglia mia di assaporare
la festa della vita.

□

NOTTURNO SULLA SPIAGGIA

Su un materasso soffice di sabbia
sotto
un lenzuolo di spume ricamate
il cielo era il mio tetto
fitto di stelle
e il mare mi faceva compagnia.
Fu mia stanza la spiaggia
con la luna affacciata alla finestra
e lì mi alimentai di silenzio
sorseggiando la mia solitudine.

NON MI RICORDO PIÙ

Nell'album dei ricordi
una bambina dallo sguardo sperso
e i capelli ondulati
ma è da tanto tempo ch'è partita
da me,
da quando non ricordo.
Non so dove sia andata la ragazza
che dispensava sogni e accumulava
speranze... La ritrovo qui, in un'altra
foto: con gli occhi tristi
su labbra sorridenti.
Da me lei se n'è andata
ormai da tempo.
In questo vecchio album
è già da tanto tempo ch'io esisto,
tanto che non ricordo più da quando.

□

DIVISIONE DEI BENI

Puoi prendere per te alla rinfusa
la casa l'automobile i gioielli
il pianoforte e i libri
radio e televisore...
Dei quadri mi riservo solo quella
Marina.

Per una giusta
divisione dei beni lascio tutto,
tranne me stessa, certo non è molto,
ma è quanto mi basta:
le braccia anche se stanche
e gli occhi tristi,
un resto di speranza, con un misto
di nostalgia.
Ormai il sorriso non lo trovo più
ma in me composta mi porterò via
la libertà. Addio.



Poesie di Anderson Braga Horta

Poesie di Eunice Arruda

INVENZIONE DELLA NOTTE

Io da questo silenzio, io dal buio
costruisco la notte,
la mia notte privata ed esclusiva.
Inventare le stelle a me non serve,
esse nascono e brillano per sé.
A mezzanotte una luna triste
all'orizzonte mostra la sua faccia
d'argento, ed io
sento un brivido in me.
Una lacrima scende dai miei occhi.

□

INCOMUNICAZIONE / 2

È mia compagna questa lampadina
anche se fredda
e fa luce per me con ironia,
mi rischiarava ma è falsa: mi rivela
poveri arredi
che rivestono e adornano il mio nulla.
Colora l'apparenza delle cose
appena, mentre cerco di scoprire
invano
il mistero che ho presentito altrove.

□

HAICAI

Tremò la notte
e cadde di repente
dalla mano sinistra del divino.

□

Cercare è realizzarsi.
Trovare il senso delle cose è chiudere
ad una ad una tutte le finestre.

(da *Fragmentos da paixão*, Massao Hono, São Paulo, 2000)

DOLORE

Sto male, sono dolorante, afflitta
al sereno notturno.
Attaccano un acuto le cicale.
Dormo dentro di me profondamente.
E va la sera
là fuori, avanza lenta
come un vecchio carretto cigolante.
Più niente importa.
Chi piange se sto male?
Se io sono ferita,
chi si dissangua?
Sono stata sbattuta contro un muro.
Mi avevano protetto
le braccia e la mia ombra,
ma ora
il sale non si scioglie sulla pietra
e mi addormento
come un bambino scosso dai singhiozzi
o forse
come uno scarabeo rivoltato
sul marciapiede. Invano
il dolore mi assolve da ogni colpa.

□

NOSTALGIA / 1

Chi abita la mia casa
mi presta il corpo e sale
sottili bianche scale.
Spade
mi graffiano ed io sanguino.
Di stanza in stanza
io palpo sulle vuote.
Giorni ciechi mi spingono
lungo le notti
verso altri giorni...
Ma chi abita in me, questa mia casa?

(da *Risco*, Nonakin, São Paulo, 1998)



Due poesie di Aluysio Mendonça Sampaio

CANZONE DEL QUOTIDIANO

Può cadere la notte ed oscurarsi
lo splendore degli astri...
L'onda del mare
continuerà a baciare l'arenile
e le turgide dune della bionda
sabbia.
Si avrà sempre un'aureola
a cingere di verde la montagna
e ci sarà qualcuno nella notte
sempre a sciogliere un canto,
un ubriaco che alzerà il bicchiere
e svestirà di senso le parole.
Il fischietto del vigile notturno
sarà un filo sottile dentro il buio.
Ci sarà come ieri
una scalea di marmo e tra i gradini
corpi distesi al freddo.
Ci sarà un savio curvo sopra un libro
ed una prima al cinema e a teatro
e il pulcinella stretto
al petto del bambino addormentato.

Può calare la notte ed oscurarsi
lo splendore degli astri...
ma è tutto come prima il quotidiano.
L'orologio non ferma il suo pulsare,
come non ferma i battiti il mio cuore
per te,
che sei nel mio pensiero
ornamento e sostanza, carne e sangue,
sei luce,
sei musica e parole del mio canto
quotidiano.

Può calare la notte
ed oscurarsi il luccichio degli astri
ma l'orologio
là, sarà sempre a misurare il tempo
anche dopo che il sole avrà lanciato
saette sulla luna.

L'OROLOGIO

Lungo è il silenzio della notte insonne,
ha l'orologio i battiti del cuore.
Tic tac, tocco incessante
metallico dell'attimo che passa,
la cadenza marziale verso il nulla.
Eppure
è ridente il fluire della vita
lo sbocciare di un fiore
festa di luce il sorgere del sole.
Nel suo ventre la vita
ha il germe della morte, silenziosa
lama che il tempo affila.
Vorrei fermare il cuore delle ere,
il nostro istante eterno, il nostro amore
perenne... Maledetto
orologio, coscienza dell'effimero,
perché non la finisci di segnare
il ritmo monocorde,
del minuto che passa?
Lasciami consistere nell'istante
ch'è la mia eternità.

□

VIAGGIO

di Renata Pallottini

Io faccio un lungo viaggio
del quale non so il senso
e preparo un bagaglio
di futili perché...
Nulla che mi motivi
eccetto questo cuore
carico ed emotivo
che mi guarda negli occhi
e dice che ho ragione,
anche senza motivo.
Meglio così che no...

LA GATTA E LA PRINCIPESSA

Al numero 30 di Francis Avenue
 a Cambridge, Massachusetts,
 c'era un bel giardino,
 una casa bella.
 Il padrone di casa, John Kenneth,
 era molto alto.
 La padrona di casa, Catherine,
 era molto dolce.
 Peter, uno dei figli, era serio e simpatico.
 La gatta, lei, si chiamava Nounouche,
 amava la casa, amava il giardino.
 E poi, un giorno, i padroni sono andati
 lontano, molto lontano, in India,
 e la gatta è andata a Parigi
 e lì è morta.

E i padroni sono tornati
 al 30 di Francis Avenue.
 La casa era bella
 e bello il giardino.
 La principessa si chiamava Benazir.
 A Radcliffe,
 Benazir dimorava a Eliot Hall.
 A Harvard, Benazir abitava a Eliot House.
 La chiamavano Pinkie Bhutto.
 Amava il 30 di Francis Avenue,
 amava quella bella casa,
 le piaceva passeggiare in giardino.
 E poi un giorno se n'è andata lontano,
 molto lontano.
 E poi, un giorno è morta,
 lontano dal 30 di Francis Avenue.

Morta assassinata,
 il 27 dicembre 2007.

Jean-Claude Martin
 (trad. it. di Giovanna de Nola)

Jean-Claude Martin, già docente di letteratura francese ad Harvard (1960-1968), e nella New-York City University (1968-1995), risiede a Parigi. È autore di saggi critici e alcune raccolte di poesia, tra cui *Pavane pour Bénédicte*, premiata dall'Accademia di Francia.

IO NON AMO...

Io non amo la sera, essa mi spinge
 inesorabilmente dentro il buio,
 che acceca. E si fa notte.
 Eppure amo la notte: se mi illude
 coi sogni, essa alla fine
 si lascia penetrare dalla luce.

Valentino Laru

□

PRIMAVERA

E quannu s'arruspighia primavera
 mi pari un jocufocu di culura
 chi rallegranu la cilesti sfera,
 ma vinci ogni artificiu la natura
 e c'è nall'aria 'na malia chi ddici
 cu li ciuri, l'aceddi e la calura
 chi propriu s'avi ad essiri filici
 e chi veni l'estati 'un viri l'ura
 pi jittari luntanu la cuperta
 pi nescitinni di 'sti quattu mura
 e gòriri la vita all'aria aperta!
 Russi li paparini 'n mezz'all'ervi
 e giarni e bianchi su' li margariti;
 jetta 'stu capputtazzu. A chi ti servi?
 Fineru i tempi di li purmuniti!
 Natura rinverdisci e tu chi fai?
 Gùstati 'sta staciuni 'mprofumata
 e scotula luntanu li to' vai!
 Ora cumincia la vita biata,
 di goritilla 'un ti scurdari mai!
 Si spoghianu li beddi 'nna li spiaggi
 li longhi jammi affusulati e lisci
 vannu trippiannu li putri sarvaggi,
 e l'occhiu gori e 'u desiderju crisci
 ed a quarcunu ci arresta nne argi,
 ch'un su' cosi pi vecchi si capisci;
 cuntintativi sulu di taliari
 sta bedda giuvintù chi nni ciurisci
 e siddu aviti li mughghieri lari
 anticchia 'i fantasia vi l'abbillisci!

Salvatore Ingrassia



Liriche inedite di Titti del Greco

CERTEZZA SUL LAGO

Immersa nella gioia del mio giorno
guardo le foglie incerte di settembre
e te sicuro accanto a me
che irradi
le pulsioni del cuore.
Perciò io t'amo. E non temo...

□

GOCCE D'ETERNITÀ

L'eternità è entrata nel mio tempo
la prima volta: eterea sensazione
di gioia pura.
Guardavo attorno e tutto era al suo posto,
leggevo e tutto,
tutto aveva un registro nel mio cuore.
Cos'altro io potrò desiderare
se ho avuto per un attimo quel dono
di contemplare il mondo
con gli occhi del Signore?

□

SPERANZA

Quando la porta della gioia si chiude
accade
che se ne apre un'altra,
ma accade pure che restiamo intenti
a guardare la prima
e non ancora quella che si apriva.
La gioia, dunque, la felicità
non è una stazione
di arrivo,
dove ogni viaggio mette la parola
fine,
ma solo una stazione di passaggio
obbligato, ed in cui
chissà perché non ci si sa fermare.

IL QUARTIERE

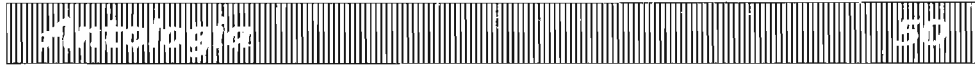
di Carmelo Depetro

Quasi pentito di esistere,
il vecchio quartiere
grida, stracci, vento
respira
e vagabonda senza peso
sin dal mattino.
Tenero e saggio il vecchio,
un rondone al raggio di sole.
Sull'uscio morsi di cielo
ed erba chiudono la soglia.
Tardi arriva il politico,
in fretta, indaffarato.
I fedelissimi attorno.
Subito pronto il fotografo.

Accanto un bambino
in posa: nuovo spirito pervade,
Egli parla per tutti e tutto dice
a tutti: sugli errori del passato
sulle speranze del futuro.

A sera grande pausa per tutti.
Il deserto sui petali del politico
fiorirà ricco di frutti.
Sulla soglia di casa sonnacchia,
ormai vecchio Mosè.
Il bianco profumo del gelsomino
al giorno che muore
s'attacca, confusa preghiera.

Una morte rovesciata
il pane della miseria.
Godono in tumulto i passerai
con l'ultima luce
incorniciata nelle strade.
Parole già sfatte
appassiscono
su angoli di memorie.
Fuori, la notte
scivola chiusa in se stessa:
non fa rumore.
Delle illusioni
ciò che resta muore sul cuscino.



Poesie inedite di Anna Bellina Alessandro

LA LUNA STASERA

Distruggo la luna stasera.
Vecchia meretrice pagata dal sole
ci ha sempre ingannati!
Ha illuso santi e poeti
vergini e gatti in amore
mosche che si sentono lucciole
maiali che si credono in frac.
Anch'io ho visto
neri voli di corvi
diventare colombe
bocche bugiarde - gocce di rugiada
cuori traditori - rubini splendenti.
Distruggo la luna stasera.
Non voglio che con moine scontate
pretenda tutto più bello.

□

CHE VUOI CHE SAPPIA?

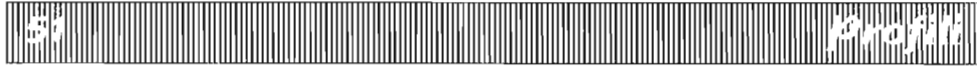
Che vuoi che sappia il mio cuore
dei pensieri lontani
inquietanti
che sono nell'aria stasera?
Lui ascolta soltanto
i suoi misteriosi battiti.
Approfondirò il dolore che mi tormenta
ma non alzerò la voce per implorare
una lacrima al destino.
Voglio che un compagno invisibile
straordinario
mi porti nella valle della speranza.
Là sentirò arrivare tutti i venti:
il libeccio profumato di mare
il voluttuoso scirocco
l'euro lieve che sa di desideri.
L'oggi già domani
il resto fermo nel sogno.
Tu, ruffiana realtà,
mani rugose sazie di cattiveria,

spegnerai il faro.
Resterò sola nell'onnivora folla
patria crudele della mia anima.

□

MEZZANOTTE A PORT SAID

Era mezzanotte a Port Said
quando sono arrivata.
Piena di voluttà l'aria profumava
d'Africa
predominava la saccenteria
inglese
buttata lì come nulla avesse sconvolto.
Tu eri ad aspettarmi.
Intravedevo l'incanto tra mille scintille
e ho goduto, assetata, nell'immaginario
quella notte.
Raccontata da te, Port Said
era nella mia memoria, nei miei sogni
nel ricordo della tua voce
luminosa nella presenza del tuo spirito
unito alla mia carne
al sangue che scorreva nelle vene
fecondo,
a quell'estasi che passava dalla mente
all'anima
come verità sprofondata in una vita
incendiata di rimpianti. Oltre la vita!
Perché chi aspetta nell'infinito
non ha morte.
Così parlava con malinconia
un amato fantasma
ed io volevo restare
immobile sulle tue strade, Port Said.
In quel folle fascino che svuotava,
che logorava la realtà del mio tempo
ho ritrovato immersi nella verità antica
amore, tenerezza, passione, gioia.
E la tua vita e la mia vita
assolutamente
parallele, lontane.



Ricordo di Giovanni Salucci

di Salvatore Vecchio

Giovanni Salucci, scrittore, poeta, nostro collaboratore (faceva parte del Comitato di redazione di «Spiragli»), è morto dopo un ricovero ospedaliero. Aveva 83 anni. Era nato nel 1925 a Scurocola Marsicana, frazione di Cappelle dei Marsi (L'Aquila).

Trasferitosi giovanissimo a Roma, dove, avendo avuto come maestri De Ruggiero e Sapegno, conseguì la laurea in Lettere e Filosofia, lavorò presso il Ministero dei Beni Culturali e ambientali, occupando la carica di dirigente superiore e ispettore generale. Scrisse vari romanzi e saggi (*La lampada rossa, La mafia dietro la scrivania, Bibbia, Vangelo e Corano*) e poesie, che denotano una fine sensibilità e un'aspirazione ad un mondo più giusto e umano.

Donato Accodo scrive in un suo profilo critico: «Come in Silone, è viva in Salucci una profonda sete di giustizia, un'aspirazione non retorica ad un mondo, dove domini il rispetto per la creatura umana e sia posto al bando il sopruso, la prevaricazione, l'egoismo. È vivo in lui, come nell'altro, anche il senso dello Stato e di qualunque struttura sociale (sia essa laica o confessionale) come organizzazione al servizio effettivo dei bisogni, delle esigenze del cittadino e dell'uomo e non a sua rovina. I tempi diversi in cui si sono trovati ad operare i due scrittori abruzzesi hanno dato una

sfaccettatura diversa, un timbro diverso alla medesima ansia di riscatto, alla medesima fede in un avvenire migliore per tutti gli uomini.»

Al di là di ogni giudizio sulla sua figura di operatore culturale, che può essere suscettibile di variazione, nell'arte come nella vita, Giovanni Salucci fu soprattutto poeta e vide sempre la realtà con gli occhi del fanciullo che era in lui. Di qui l'esigenza di conciliare i contrasti per ricondurli ad un bene comune e salutare per la pacifica convivenza tra tutte le genti.

Bibbia, Vangelo e Corano trae spunto dalla sentita esigenza di cogliere le positività proprie di queste religioni per scongiurare ogni forma di fanatismo che spesso degenera nell'odio e nella guerra. Ne era fermamente convinto, e a questa idea dedicò gli ultimi anni della sua laboriosa esistenza.

Per questo, e per quelli che lo conobbero e lo ebbero amico caro e disinteressato, Giovanni Salucci non è morto; egli vive in noi col suo sorriso, con le sue idee e il bisogno di condividerle. E, mentre siamo vicini al dolore della moglie Emma e dei due figli, esprimiamo l'auspicio di veder pubblicati i suoi inediti, perché possa essere conosciuto da un pubblico più vasto, e apprezzato, nei suoi valori ideali, come è giusto che sia. □

Serena La Scola. Un dolore oltre lo specchio

di Silvia Scarpulla



Un viaggio nei labirinti dell'inconscio, un richiamo alle dimensioni immaginarie del sogno, uno sguardo al dolore e alle malinconie di una artista. Non sempre le parole riescono a comunicare stati d'animo; spesso occorre un lessico parallelo dove segni, colori, luci, ombre, volti, sono note di uno spartito più complesso. Le barriere dello spirito cedono, anche per pochi istanti, e visioni enigmatiche affiorano da sentieri nascosti per creare un cosmo pittorico misterioso e affascinante.

Per Serena La Scola, dipingere è una urgenza inspiegabile, una continua ricerca della propria essenza, un eterno immaginare dove le angosce di una coscienza lacerata si trasfigurano in donne

provenienti da universi lontani. L'artista racconta percezioni emotive proiettate oltre il contingente, traccia spazi irreali e interpreta lo smarrimento dell'io in figure immobili, imperturbabili. E nell'intima coesione tra contenuto e forma, emozione ed espressione, sensazione e figurazione, dà sostanza visibile a pensieri e ricordi, nella tensione simultanea di mano, cuore e mente. E lo fa con maestria su tela, su legno e su ceramica.

Come automatismi dettati da sconosciute risonanze poetiche, le donne di Serena La Scola, messaggere elusive e inafferrabili, emergono magicamente da condizioni metafisiche e atemporali, dove materia, luce e colore diventano elegie di un sapiente alchimista. Euridice, Penelope, Persefone, Ester, Ottavia, Lucia... scaturiscono da memorie mitologiche, esoteriche e sacre, secondo dialetti-



Euridice, olio su tela, 2008 (particolare)

che interiori, proiettate in orizzonti infiniti.

Euridice vive di sospensioni nostalgiche, incantata in un oblio onirico. Il dipinto è un inno al colore e si perde nell'annuncio di una luminosità che non annulla i tratti di una presenza concreta. Se *Euridice* sogna in un incanto di luce dorata, *Penelope* tesse la sua tela e pensa al suo amore lontano. Il capo leggermente inclinato, gli occhi socchiusi evocano il sapore dei ricordi in un universo quasi insondabile. L'azzurro modula le profondità del mare, brilla nel manto pittorico e si trasforma in materia fluida e pulsante.

Complesse atmosfere segniche-gestuali descrivono il mondo delle eroine bibliche, visioni interiori evocate in luoghi pittorici percorsi da un'agitazione estrema.

L'artista studia la matericità del colore, ne afferma le innumerevoli potenzialità espressive concentrando l'attenzione sull'energia interna delle tinte. *Giuditta* è la proiezione di un animo inquieto, di una forza trattenuta ma pronta ad esplodere in pennellate e rivoli rossi che precipitano verso il basso. Le tonalità giallo-arancio vivono dei loro accenti più profondi in contrasto con strutture nere indipendenti, che come lame squarciano la tela. *Ester* ci fissa da uno sfondo popolato di gesti allargati e respiri immensi. Uno spazio frammentato in cui le ombre divengono elementi dominanti, e il blu esprime un'inedita tensione formale nella percezione di un colore drammatico.

L'artista dipinge poesie come echi materializzati di una coscienza percepita come espressione di un sentimento poetico. Ci conduce negli spazi siderali del mito e del sacro, ma ci immerge anche



In un buio labirinto, olio su tela, 2008

nei recessi più nascosti della psiche. Solitudini non confessate prendono forma negli specchi «melanconici» di *Ottavia*, *Lucia*, *Melanconia*. Le prigioni dell'io sono evocazioni di silenzi strazianti. *Ottavia* dissolve suggestioni struggenti nei ricordi di un amore appena perduto. Come un viandante solitario, identifica una visione tormentata, in un sintetismo di cromie viola, nella sagoma del corpo come proiezioni notturne dei propri conflitti. In una simbiosi diretta tra intuizione e realizzazione, Serena La Scola, avvinta dai continui naufragi dell'essere, sa dare linfa vitale alle espressioni simultanee del suo labirinto emotivo, tradotto in scelte estetiche precise e dense di poesia.

S. S.



In libreria

a cura di Ugo Carruba

FRANCO NICASTRO, *Mafia e Partiti. Il bifrontismo del P.c.i. Nelle panie del consociativismo economico*. 1980-90, v. IV, collana «Memorie/Testimonianze», Ila-Palma, Palermo, 2008, pp. 430.

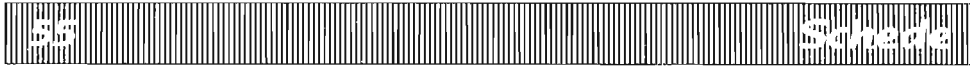
Franco Nicastro, autore di diverse opere sulla storia dell'autonomia regionale, ha una consolidata tradizione di impegno contro la mafia, dimostrato dal 1961 al 1978 attraverso il giornale «*Sicilia domani*» e testimoniato da Romolo Menighetti nel libro *Un giornale contro la Mafia* (Ila Palma, Palermo, 1984).

Nei 4 volumi dedicati ai rapporti tra mafia e Pci, Nicastro ha insistito sull'intento dei comunisti di fare della lotta alla mafia solo uno strumento di competizione politica, e sulla loro incapacità di condurre una valida azione di contrasto al fenomeno mafioso. Intento dell'Autore non è di allargare l'arco delle responsabilità come alibi per una sanatoria delle responsabilità della D.C. e delle altre forze politiche, ma precisare che l'aver strumentalizzato l'antimafia ha impedito il formarsi di un fronte comune per una incisiva azione contro quella piaga storica della società siciliana.

La conclusione non è di pareggiare i conti, attribuendo a *tutte* le forze politiche la responsabilità del *deficit* nella lotta alla mafia, ma di rilevare che il Pci con il suo comportamento ha impedito

alle forze politiche di saldarsi in un fronte unico contro quello che Giovanni Paolo II ha chiamato «prodotto del diavolo».

Nei primi due volumi dell'opera, si dimostra che la linea della *purezza* anti mafiosa del Pci si era inclinata fin dal 1944, con l'invito alla *giovane* mafia, rivolto su *La Voce Comunista*, di staccarsi dai padrini tradizionali e mettersi a disposizione del Pci! Purezza ulteriormente offuscata nel 1947, con l'appello di Girolamo Li Causi al bandito Giuliano; con l'appoggio dato nelle prime elezioni regionali del 1947, dallo stesso bandito al separatismo di sinistra, confluito nel Pci; con l'ospitalità offerta nelle proprie liste nazionali, nel 1953, al capo del separatismo agrario Andrea Finocchiaro Aprile (per il quale, se la mafia non fosse esistita, bisognava inventarla); infine col sostegno dato dalla mafia all'operazione Milazzo, voluta dal Pci, come è anche dimostrato dallo schiaffo del *boss* Paolo Bontade a un deputato che si rifiutava di votare per Milazzo. Per cui nel mondo massmediatico si è diffusa la convinzione che «le coppole storte pendevano a sinistra». Di ciò si può trovare riscontro nel *nulla di fatto* con cui nel 1959 si conclusero i lavori della Commissione di studio sulla mafia, nominata dall'A.R.S. a fine 1956 e presieduta da un esponente comunista.



Nicastro osserva che di una mafia di sinistra aveva scritto per primo l'ufficiale dei carabinieri Renato Candida, nel libro *Questa mafia*, trovando conferma in quanto affermato da Leonardo Sciascia sull'esistenza, in alcune zone dell'agrigentino, di una mafia di centro-sinistra superiore a quella di centro-destra, nonché dal mafiologo Michele Pantaleone (secondo cui, nel nisseno l'atteggiamento dei comunisti verso la mafia era improntato al «vivi e lascia vivere»).

Mentre nel 1° e 2° volume si contesta la pretesa verginità comunista nei confronti della mafia, nel 3° e 4° si oppugna un altro *topos* creato dal Pci sulla sua diversità etica rispetto alle altre forze politiche. Per contrastare l'assunto, Nicastro richiama la partecipazione del Pci al sistema dei finanziamenti occulti e delle tangenti pubbliche. Ad iniziare dal saggio monumentale, *Oro da Mosca*, in cui Valerio Riva riferisce sui finanziamenti erogati dal PCUS al Pci, sulla tangente multimiliardaria per il gasdotto Urss-Italia, e sulle risorse finanziarie ricavate dal Pci attraverso la rete di società di *export-import* organizzate fin dal dopoguerra. Nel volume *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta* di Guido Crainz sono i verbali del Pci, da cui si rileva il malessere suscitato in alcune componenti dell'alta dirigenza del partito (tra cui Giorgio Napolitano) «dalle entrate straordinarie derivanti da alcune attività malsane».

A dare corpo al sistema che consentiva tale pratica Nicastro riporta dai volumi *Le carte del Pci* di Giuseppe Averardi e *L'oro di Mosca* di Gianni Cerneti, il sistema per introitare fondi attraverso militanti disposti a scagionare il partito e ad assumersi ogni responsabilità (emblematico il caso giudiziario di Primo Greganti e il dissenso di Eugenio Reale da Pal-

miro Togliatti). Altre testimonianze vengono da *Misteri d'Italia* di Fabio Tamburini, suocero di Achille Occhetto, definito il re Mida della borsa, e la *Politica a memoria d'uomo* di Paolo Emilio Taviani, nonché da un servizio di Filippo Caccarelli su *la Repubblica* nel vivo dello scandalo Unipol.

Ma Nicastro non abbandona il filo dell'incoerenza del Pci sul tema mafia. Così non manca di coglierne un aspetto eclatante nella decisione del Pci di accordarsi, nel 1976 e fino al 1979, per l'amministrazione del Comune e della Provincia di Palermo con gli esponenti della Dc, che nello stesso anno Pio La Torre aveva indicato come i più *esposti*. Di questa tregua beneficerà Vito Ciancimino, allora segretario della Dc palermitana e come tale interlocutore dei dirigenti comunisti locali. Un'operazione inutilmente contestata da Emanuele Macaluso in sede di direzione nazionale. L'accordo avviene nel contesto del compromesso storico, per cui il Pci manifesta la sua disponibilità a smettere la lotta alla Dc, pur di *averè* responsabilità di governo. Tale linea si realizza, oltre che al Comune e alla Provincia di Palermo, alla Regione siciliana con il governo di unità autonomistica di Piersanti Mattarella. In questo contesto si consuma l'esperienza governativa di Mattarella, che i comunisti, ai primi del 1979, mettono in crisi avviando una deriva che si concluderà con il disimpegno dei socialisti, e nella tragica epifania del 1980. Così come i comunisti avevano fatto con l'on. Giuseppe D'Angelo, il cui governo, come quello di Mattarella, rappresentava la trincea istituzionale più avanzata contro il prepotere mafioso.

Sulla discontinuità e la strumentalità comunista nella lotta alla mafia, Nicastro

riporta le critiche del libro *Un lungo incantesimo* di Simona Mafai al Comune di Palermo negli anni Ottanta, e segnala i possibili riscontri in Sicilia alla politica della doppia morale comunista, citando la dichiarazione dell'esattore Nino Salvo di aver finanziato tutti i partiti, *compreso quello comunista*. La cosa assumerebbe contorni significativi, se rispondesse al vero la denuncia di Bettino Craxi alla Camera, secondo cui una cantina sociale dei Salvo era grande esportatrice in Urss; e c'è una dichiarazione del senatore Ludovico Corrao, secondo cui il presidente dell'Ente minerario siciliano, Graziano Verzotto, aveva distribuito soldi a tutti i partiti, *compreso il Pci*. Significativo è il fatto che le querele annunciate non abbiano avuto seguito, come eloquente è il fatto che, a proposito del procedimento giudiziario per la costruzione della raffineria Isab in provincia di Siracusa, gli inquirenti fondavano le accuse su un *file* in cui comparivano finanziamenti a partiti, burocrati e giornali, tra cui il Pci e «l'Ora». Certo l'attività delle Commissioni antimafia nazionali non corrispose alle speranze suscitate. Si veda l'esito fallimentare dei processi di mafia celebrati tra la fine degli anni '60 e i primi '70, nonché l'evoluzione della mafia, trovando una logica nelle uccisioni di magistrati, giornalisti, funzionari e imprenditori, avvenute non per il ruolo che ricoprivano ma secondo il grado di pericolosità per i loro affari. È il tempo delle uccisioni del giornalista Mauro De Mauro, del procuratore della Repubblica, Pietro Scaglione, del segretario provinciale della Dc palermitana Michele Reina e del giudice Cesare Terranova.

Il libro è corredato da una attenta postfazione di Ferdinando Mannino, che riferisce dei tentativi di tacitare le tesi soste-

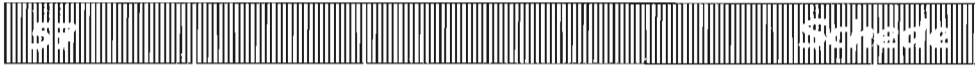
nute da Nicastro e cioè che «qualitativamente la morale pubblica del Pci non è stata dissimile da quella degli altri partiti. Escludendo i finanziamenti sovietici e delle attività commerciali, la misura dei proventi illeciti può essere stata inferiore, per il fatto che l'area di governo del Pci era molto più ristretta di quella della Dc e dello stesso P.s.i.». La conclusione è che nessun partito può chiamarsi fuori da collusioni con la mafia, e non serve proseguire il tragico balletto per cui ogni partito continua a scandalizzarsi della mafia degli altri.

Adele Liberati

□

GIUSEPPE PALMERI, *Giornali di Palermo. Settimanali d'opinione dal dopoguerra agli anni '80*, Ilpalma, Palermo.

Giuseppe Palmeri nei *Giornali di Palermo*, tra un gelato di *scorzonera e cannella* sotto le *Mura delle cattive*, le *stighiole* arrostiti dello *Spasimo* e della *Kalsa* e i *primuneddi* salati, descrive in maniera puntuale gli odori ed i sapori della sua città, nel trentennio successivo alla Seconda Guerra Mondiale. Partendo dalle bombe che hanno devastato Palermo nel 1943, passando poi al dopoguerra e all'autonomia siciliana e finendo con la rinascita della città ed il boom edilizio incondizionato, l'autore crea una breccia nella realtà politico-culturale del capoluogo siciliano. Interessante soprattutto il modo in cui Giuseppe Palmeri incrocia la descrizione dello stato in cui giace la Palermo del dopoguerra alla carta stampata locale del periodo; si sofferma soprattutto su *I vespri d'Italia* (1949-1963), *Semaforo* (1961-1964), *La Rivolta* (1965-1968), *Il Domani* (1957-



1985) e *Voce Nostra* (1968-1980), emblemi di un giornalismo politico palermitano libero e spontaneo. La prosa di Palmeri è quindi una lettura educativa, oltre che piacevole, perché permette di capire, attraverso i suoi settimanali di opinione, una parte importante della storia della città di Palermo in un periodo in cui, secondo l'autore, si predilige «clientelismo, particolarismo e spreco di risorse».

Bettina Agria

□

GIUSEPPE BARBACCIA, *La comunità cosmopolitica*, Studi e ricerche di Scienze politiche, Ila Palma - Athena, Palermo, 2007.

La comunità cosmopolitica di Giuseppe Barbaccia è un originale testo filosofico-politico. Iniziando con un approfondito *excursus* sulle tendenze cosmopolitiche, a partire dal VI secolo a.C., l'autore finisce per delineare un quadro completo delle caratteristiche e delle necessità di una comunità cosmopolitica; passando per Cicerone, Leibniz, Kant, Habermas e la nascita dell'O.N.U., solo per citare alcuni passaggi, l'autore arriva ai nostri giorni, in cui ad una integrazione (sociale, culturale ed economica) cosmopolitica deve corrispondere un'altrettanto adatta struttura, basata sulla democrazia e con appositi poteri e strutture operative. Fondamentale per lo scopo è l'O.N.U. che, però, secondo Barbaccia, deve superare le sovranità statali per giungere ad essere unitaria ed universale. Il tema è complesso e non fruibile da tutti, ma l'autore lo tratta in modo chiaro e lineare, tale da renderlo adatto a tutti i lettori interessati a questo attuale e fondamentale argomento, che ci riserviamo di trattare ampiamente.

Lisa Fontana

GIULIA ADRIANA PENNISI, *All-inclusiveness in Legal Language, Cross-Cultural Perspectives in Specialized Discourse*, Ila Palma - Athena, Palermo, 2008.

È un approfondito studio sui recenti cambiamenti avvenuti nell'analisi del linguaggio, diviso in due sezioni in quanto l'autrice, esplora inizialmente il rapporto generale tra linguaggio e contesto, per sviscerare lo studio di un linguaggio legale specializzato in questioni di diritto comparato. La prima sezione è dedicata alla teoria e ai metodi di analisi del linguaggio, basandosi sull'idea che qualunque approccio allo studio non possa essere condotto al livello meramente grammaticale, ma che debba tener conto anche del contesto sociale e del *background* istituzionale. Importanti correlazioni si scoprono, infatti, sull'organizzazione ed interpretazione di un testo quando si studia il retroscena socioculturale e psico-cognitivo.

La seconda parte approfondisce il *discourse* specifico e analizza il rapporto esistente tra il linguaggio legale, la cultura ed il contesto legale. Esemplificativo è il paragrafo che compara, in maniera volutamente semplificata, alcuni termini ed il relativo significato nel linguaggio della *common law* e della *civil law*: ad esempio *contract*/contratto.

Il libro, strutturato in maniera semplice, permette, anche a chi non è del mestiere, di capire i progressi avvenuti nello studio del rapporto tra linguaggio e contesto nel discorso legale. Illustra anche come il linguaggio non sia uno strumento neutrale, ma tenga conto dei cambiamenti politici, sociali e culturali del contesto di riferimento; lo fa perfino un linguaggio specializzato e professionale come quello, appunto, legale.

Giulia A. Pennisi è ricercatrice in lin-

gua e traduzione inglese presso la Facoltà di Scienze Politiche dell'Università di Palermo, con diploma Master in «Arts in Comparative Literature» presso la Michigan State University (U.S.A.), specializzata nell'insegnamento della seconda lingua per scopi specialistici. Il suo ambito di ricerca verte sugli *specialized discourses*, con particolare riferimento all'analisi lessico-grammaticale del linguaggio giuridico-legale in un contesto multiculturale.

Fra le pubblicazioni di G. A. Pennisi, si menzionano *La traduzione legale nel panorama internazionale*, Agorà 2004; *Decodificazione del testo normativo. Conoscere per tradurre*, Ila Palma 2004; e il saggio *The lexicon of community "acquis": how to negotiate the non-negotiable*, in Atti del XXIII Convegno dell'Associazione italiana di Anglistica «Forms of Migration», Università di Bari, 2007.

Elisabetta Lipari

□

ALESSANDRA PERA, *La tutela degli interessi collettivi dei consumatori. Modelli e regole in una analisi comparatistica*, Ila Palma - Athena, Palermo, 2008.

L'autrice analizza l'insidioso e complesso campo dell'accesso dei consumatori alla giustizia, attraverso un approccio metodologico storico e comparatistico. In particolare, lo studio condotto riguarda gli strumenti rimediali, contenziosi e non, concessi ai consumatori a livello comunitario e non solo. Più precisamente, nei primi capitoli l'autrice analizza i modelli comunitari di azione inibitoria collettiva e individuale, nonché di conciliazione, e li raffronta con gli omologhi modelli di attuazione nel-

l'ordinamento italiano ed in quello inglese. Nell'ultimo capitolo, l'Autrice si confronta con un istituto risarcitorio extracomunitario – la *class action* americana – pure utilizzato quale strumento di tutela degli interessi collettivi dei consumatori e imitato in ordinamenti sia di *civil law* che di *common law*, caratterizzati da una tradizione giuridica e processuale diversa da quella statunitense.

In generale, l'analisi è stata condotta non soltanto attraverso l'esposizione delle regole normative di riferimento, ma con attenzione ai meccanismi con i quali le regole, le definizioni e i principi si compongono, mettendo in rilievo il processo storico, culturale, giurisprudenziale, dottrinale, che porta all'affermazione di una determinata regola. La prospettiva dinamica con cui l'analisi è condotta viene valorizzata dall'utilizzo del metodo comparatistico, che permette al lettore, soprattutto nella prima parte riguardante modelli intraeuropei, di comprendere il grado di armonizzazione ed omogeneizzazione sistematica delle regole a tutela dei consumatori, segnalandone pregi e difetti.

Nella seconda parte, si affronta il modello extra-europeo della *class action* americana, raffrontandolo con l'omologo inglese, cercando di individuare pro e contro, ed anche al fine di valutare il recente trapianto dell'azione risarcitoria nell'ordinamento italiano. Tale indagine è condotta, partendo da una analisi dell'evoluzione storica dell'istituto e proseguendo con un raffronto tra le regole americane e inglesi, con quelle contenute nelle proposte di legge italiane, che hanno portato all'introduzione dell'art. 140-bis del Codice del Consumo. Si tratta, però, di una vana aspirazione. Infatti, l'Autrice si mostra particolarmente critica rispetto all'intervento del no-



stro legislatore in questa materia, peraltro non ancora riuscito, atteso che la norma non entrerà in vigore prima di luglio 2009, viste le proposte di *restyling* in corso d'opera.

Dall'analisi condotta emerge che il modello italiano di *azione risarcitoria collettiva* si allontana per molti aspetti dagli omologhi inglese e americano e che le limitazioni che tale modello condivide con gli analoghi europei vanno contro lo spirito di uno strumento geneticamente predisposto ad assicurare l'effettività dei diritti sostanziali attraverso l'accorpamento in un unico procedimento di più pretese simili. Infatti, se l'obiettivo è ridurre i costi privati e pubblici della giustizia, allontanare le imprese da comportamenti opportunistici, realizzando economie di scala, il legislatore italiano ha fallito già nel momento in cui ha previsto una procedura farraginoso ed ha negato la legittimazione ad avviare l'azione al singolo consumatore, limitandola alle associazioni e, comunque, ad enti collettivi rappresentativi di interessi diffusi, senza peraltro disciplinare il regime delle spese legali e processuali, che nei sistemi di *common law* è il motore di queste macchine complesse.

Adele Liberati

□

ANTONIO LICARI, *Giovani di 300 anni fa e d'oggi*, Club Unesco, Marsala, 2007.

Le distanze tra i giovani e gli adulti, come quelle tra padri e figli, sono state sempre incolmabili e così sarà, fin quando non prevarrà la piena consapevolezza di agire nel rispetto dell'uomo, sia pure un giovane. Il prepotere che gli adulti esercitano sui giovani, il servirse-

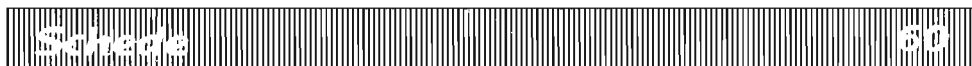
ne per i propri esclusivi interessi, senza considerare bisogni né esigenze altrui, l'escluderli, senza peraltro rinunciare al loro sfruttamento, il decidere su ciò che riguarda loro spesso senza consultarli, sono motivi di continui attriti e di astio senza fine.

Il saggio di Antonio Licari, medico, interessato ai problemi dell'adolescenza e scrittore, attivo e impegnato nella ricerca, mette a confronto i giovani di 300 anni fa che, magari, abitavano la splendida e ricca Mozia e quelli di oggi, facendoci notare come i giovani soffrano e come, anche nel silenzio, rinchiudendosi in sé, rigettino le decisioni degli adulti prese senza averli consultati, arroganti e spesso prepotenti.

«La presa di coscienza che l'adolescente è una persona a tutti gli effetti», scrive A. Licari, «con peculiarità specifiche, può aiutare la nostra società ad evitare conflitti fra giovani e adulti (ne parlava già Platone), a ridurre le morti di tanti giovani d'oggi che, come al tempo dei Fenici, per una sorta di analogia psicodinamica, vengono sacrificati sull'altare di Moloch.»

L'analisi condotta da Antonio Licari è corredata da pezze d'appoggio di carattere storico e scientifico convincenti. Ci riferiamo alla proiezione guidata dei simboli e ai casi clinici riportati: sia nella prima ricerca effettuata tra gli studenti di un liceo che nei casi clinici, i cui attori sono giovani, emerge il bisogno di dare un senso alla esistenza che non sia condizionato dagli altri, il volere operare veramente in un mondo libero da prevaricazioni in cui giochino un ruolo primario i sentimenti, al di là degli interessi che alzano steccati e tendono ad emarginare e a sottomettere.

I giovani cercano certezze e fiducia per cooperare e realizzarsi, in poche pa-



role, vogliono essere considerati alla pari e avere uno spazio per potere gestire al meglio la loro vita. «Essi cercano», scrive a conclusione Licari, «comprensione, affetto, speranza; verità rispetto all'ignoto, bellezza di fronte al degrado, libertà di fronte alla schiavitù, in un periodo della vita in cui si rivelano il mistero dell'esistenza e la caducità.»

Un discorso convincente che è auspicabile arrivi ai giovani e agli adulti, perché se ne facciano carico e da ambo le parti con responsabilità si adoperino per un mondo più giusto e più buono, dove ogni individuo possa realizzarsi e dire in libertà e nella pienezza di sé sì alla vita.

Ugo Carruba



STANISLAO MINUTO E MARINA DI NOVO, *La chiesa madre di Sciara*. Un segno della memoria e il simbolo di una identità controversa. Premessa di Raimondo Piazza, «Prisma», Ila Palma, Palermo, 2008.

La chiesa madre di Sciara, redatto da Stanislao Minuto e Marina Di Novo, racchiude in ampia sintesi la sofferta storia della chiesa di Sant'Anna, a Sciara. Il testo è un omaggio fatto ai suoi abitanti in seguito alla riapertura della chiesa madre. Evento accolto con immensa gioia da parte degli abitanti del paese che, ormai da troppi anni, erano rimasti privi di un luogo dove potersi riunire per pregare. La chiesa, realizzata nel 1681, fu chiusa dopo solo 61 anni perché ritenuta pericolosa per i fedeli; fu demolita e ricostruita dall'ingegnere Lo Bianco ed inaugurata nuovamente nel 1934. Ancora nel 1970 venne vietato l'ingresso perché inagibile e solamente nel maggio 2008 la chiesa madre di Sciara è stata riaperta al culto ed ai suoi fedeli. La

chiesa è a croce latina con tre navate, quella centrale è più ampia; ha il presbiterio e due cappelle esagonali. All'esterno si trovano due torri che conferiscono all'edificio un'aurea medievaleggiante. Tutta la decorazione, interna ed esterna, è molto sobria.

In poche pagine gli autori riescono a far patire, al lettore, le pene sofferte dagli abitanti di Sciara, privati per anni della loro chiesa e, alla fine, riesce ugualmente a farlo gioire per la sua riapertura. È un testo che unisce magistralmente architettura e vita sociale, svelando la storia di Sciara tramite quella della sua chiesa.

Elisabetta Lipari



GIOVANNI GIORDANO, *Cuntari Bellanova. Campofiorito tra storia e memoria popolare*, collana «Memorie/Testimonianze», Ila Palma, Palermo, 2008.

Il *cuntu* su Campofiorito di Giovanni Giordano, *Cuntari Bellanova* è un tripudio di colori, immagini, suoni e parole di questa *terra fiorita di pensieri inascoltati, fiorita da gemme di desideri irrealizzati*. Dall'origine misteriosa e nefasta della città, fondata dal Principe di Campofiorito, l'autore ripercorre sentieri tortuosi in cui si racconta di miti, episodi ed usanze del piccolo centro dell'entroterra palermitano.

Il nobile scopo di Giovanni Giordano è quello di realizzare un dono, per le generazioni presenti e future, per svelare e far conoscere l'identità e l'anima di Bellanova, termine ancora usato nel dialetto locale. Durante la lettura si partecipa, così, a diverse occasioni tipiche della «città nuova» come la festa di San Giuseppe, 'A festa d'u Signuri, 'A Festa d'i

Morti, 'A Festa d'u Bamminu e per finire all'addio al *pupu* nella notte di Capodanno; si assaporano, sempre mentalmente, alcuni cibi tipici comè i *ficu sicchi e nuci* della feste dei morti, la *cuccìa* di Santa Lucia, i *cucciddati e cuddured-di* di San Giuseppe.

La lettura del *cuntu* è accattivante e formativa perché permette al lettore di conoscere la profonda e nobile identità antropologica di Campofiorito, inspiegabilmente ignota ai più.

Elisabetta Lipari

□

VINCENZO NOTO, *Vendiamo grazie a Dio*, collana di narrativa e diaristica, «Mondi d'ogni giorno», Ila Palma, Palermo, 2008.

Un libro di narrativa, del genere dei racconti lunghi, certo tra i più riusciti, nell'intensa e molteplice attività di pubblicista e di saggista di Vincenzo Noto. Si tratta però di un tipo di narrativa con un preciso carattere di impegno sociale, dato che in esso è ben chiaro, anche se implicito, un messaggio invogliante i lettori in generale e quanti ne hanno il compito specifico in particolare a svolgere attività umanitaria e/o di recupero in favore di quegli umili la cui esistenza è travagliata da sofferenze di vario tipo.

Il libro, infatti, racconta le varie opere di aiuto compiute da un generoso sacerdote, che è poi lo stesso Narrante, a beneficio di un pover'uomo, Nonò, quasi quarantenne e di limitate capacità mentali, sfortunato fin dalla nascita perché la madre gli morì nel partorirlo. Non avendo imparato alcun mestiere, Nonò sopravvive aiutato dalla sorella, ma questa, quando si sposa, lo deve mandar via di casa per obbedire alla volontà del

marito. Venuto così a trovarsi in povertà totale, Nonò si sostenta con le elemosine che raccoglie frequentando tutte le sere una chiesa e che va a spendere in una vicina osteria, pagandosi da bere più che da mangiare, fino a ubriacarsi. Una sera, durante la messa, a chiusura della lettura del Vangelo, dà a mo' di risposta le parole che formano il titolo del libro. La frase rimane senza spiegazione, suscita qualche risata nel corso di una riunione intesa a discutere di carità e, subito dopo, la benevola curiosità di don Vincenzo che, commosso dalla triste sorte di quell'infelice, si impegna come meglio può, e badando a evitare la scussettebbilità del suo protetto, a procurargli cibo, scarpe, vestiti, altre utilità e, soprattutto, a dargli il conforto di una saggia guida.

Nonò si affida pur con qualche riserva istintiva al suo benefattore, ma non sa liberarsi dal vizio del bere, sicché si ammala di una cirrosi che non perdona. Muore assistito dal generoso sacerdote, dalla sorella che lo stesso sacerdote ha rintracciata superando tante difficoltà, e da molti compagni di osteria, di cui l'Autore fa notare la solidale presenza. È venuta anche Carmelina, una ragazza per la quale «Nonò era stato l'uomo della sua vita e forse lo amava ancora».

Questa, in sintesi, la 'materia' dell'opera, una ammirevole successione di atti di esemplare umanità attestanti nel senso più completo il vero valore pratico del concetto di amore del prossimo, specie di quel prossimo che soffre le conseguenze di una vita particolarmente penosa e che tuttavia spesso dà prova di conoscere i buoni sentimenti e di praticarli. Eppure tante volte questi nullatenenti incorrono nell'incomprensione e nelle critiche, ora severe ora ironiche, dei benestanti. Sono critiche che l'Autore garbatamente biasima, in difesa di

una classe sociale che ha pure buone qualità umane e quindi merita una valutazione più serena e solidarietà operosa.

Altro aspetto positivo dell'opera sono i meriti letterari del linguaggio, ben valido quanto a precisione del racconto, a descrizione di ambienti, a caratterizzazione dei personaggi, e nel suo essere efficacemente comunicativo.

Antonino De Rosalia

□

SALVO LOMBARDO, *La clandestina dell'Aldilà*, Editrice Sicilander, Partinico, 2007.

Un nuovo romanzo, complesso da raccontare, ma coinvolgente da leggere. La sua storia è un pretesto per parlare dell'uomo, della sua vita distratta e sempre di fretta, della sua anima confusa dal frastuono della vita moderna.

La protagonista del romanzo non è una persona in carne ed ossa, come il lettore si aspetterebbe, ma un Soffio Vitale, *Habel* in ebraico, che impersona il desiderio dell'uomo di dare un senso alla propria vita, di trovare il significato ultimo della propria esistenza.

Il libro inizia con la risalita di Habel nell'Eden; espediente che permette all'autore di introdurre il lettore in questo mondo immaginario e di intrattenerlo sulla creazione del mondo, e sul *disegno divino*. Nella seconda parte Habel viene promossa ad *Aghné*, non più quindi semplice Soffio Vitale ma Anima completa, e le viene assegnata una missione sulla terra. In seguito a un imprevisto, l'Anima si trova a viaggiare, spinta dalla sua curiosità insaziabile, da clandestina sull'Arca delle Anime. Tutta questa parte è incentrata sul viaggio di Aghné, sui mondi che visita e le anime che co-

nosce. Infine l'Anima, si incarna in una bambina e riesce a portare a termine in modo esemplare la sua missione terrena, l'Amore. La protagonista, prima come Soffio Vitale e poi come Anima, non smette mai di interrogarsi sul perché della vita. Infatti, sia i singoli personaggi incontrati che le esperienze vissute sono espedienti che le permettono di crescere, e giungere all'illuminazione.

Il lettore, durante questo viaggio, rimane incantato non solo dalla descrizione degli scenari e dei colori, ma soprattutto dalla semplicità e spontaneità con cui vengono trattate tematiche forti e impegnative, come l'arroganza, l'amore e la pace. Il linguaggio usato da Salvo Lombardo è semplice, ed emotivamente intrigante tanto da invitarti a leggere d'un fiato l'intero romanzo; ma soprattutto è da notare la fanciullesca ed incantata descrizione dell'ambiente onirico circostante che, attraverso l'emozione e la suggestione dell'Anima-protagonista, meraviglia anche il lettore. Questo finisce per riflettere ed interrogarsi sulla vita e sui suoi valori.

L'odissea di quest'Anima è un misto di fantasia e realtà, sensazioni immaginarie ed altre realmente esperite nei numerosi viaggi di documentazione che, Salvo Lombardo ha compiuto, a supporto della credibilità del racconto.

Lisa Fontana

□

FILIPPO GIGANTI, *Ritorno a Jaffna*, collana di narrativa «Meridiana», Ila-Palma, Palermo 1993, pp. 352.

Ci sono tragedie che, volutamente, vengono ignorate e non fanno più notizia, non essendo collegate a quegli interessi di cui si fanno garanti, forse nel



proprio interesse, le grandi potenze mondiali. Il genocidio operato da più di un quarto di secolo nei confronti della minoranza di etnia tamil, da parte del governo cingalese di Sri Lanka è una di queste tragedie.

Con il romanzo *Ritorno a Jaffna*, Filippo Giganti ha cercato di sensibilizzare l'opinione pubblica sul problema dei Tamil che, in una penosa diaspora, hanno lasciato la loro «Isola splendente», cercando rifugio in altre parti del mondo. Innestandosi sulle vicende di alcuni componenti della comunità vivente a Palermo, l'autore, in prima persona, riesce a condurre per mano il lettore da questa terra di immigrazione a quella di origine con una prosa viva e scorrevole che illustra una vicenda carica di avventure, in cui decine di personaggi, ora abbozzati, ora a tutto tondo, scorrono davanti agli occhi del lettore evidenziando problemi personali e familiari, tradizioni e fede religiosa senza che tutto scada nella tentazione della ricerca folclorica. Questa «opera prima» di un apprezzato notaio di professione, che ha sempre coltivato l'esercizio letterario con particolare inclinazione, sorprende per la naturalezza con cui si passa da momenti di forte drammaticità a situazioni di struggente tenerezza, da descrizioni paesaggistiche a intimi approfondimenti. Quei lettori che hanno già dimestichezza con i Tamil, che lavorano nelle loro case o aziende potranno aprire nuovi orizzonti nel reciproco rapporto quotidiano, mentre gli altri, che forse mai ne hanno sentito parlare, potranno apprendere fatti e situazioni ai quali i brevi trafiletti di agenzia, che raramente appaiono sui nostri giornali, non rendono giustizia alcuna.

Il romanzo è permeato da una costante vena di *suspence* che suscita tutta una serie di speranze destinate, in gran par-

te, a rimanere romanticamente inappagate, lasciando il desiderio di un ulteriore complemento, che ciascuno potrà integrare, interpretando a suo modo lo snodarsi degli eventi. E questo è forse il suo maggior pregio.

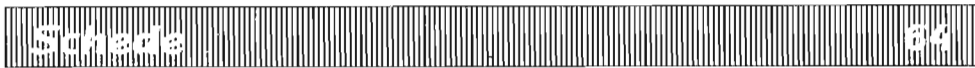
Bettina Agria

□

BIAGIO SCRIMIZZI, *Spigolature dall'isola*, prefazione di Tommaso Romano. collana «Le Giade», Ila Palma, Palermo, 2008.

Spigolature dall'isola di Biagio Scrimizzi: più di questo non si dovrebbe scrivere per non far innamorare, il lettore di quest'opera. Il libro è equiparabile ad un viaggio che sviscera le fiabe e le superstizioni dell'isola, i suoi modi di dire come anche i suoi paesaggi. Ogni capitolo è abilmente composto da diversi elementi intrecciati tra loro in modo da creare una melodia perfetta; ritroviamo infatti parti di racconti e di storie di personaggi più o meno noti, riferimenti all'esperienze di vita proprie dell'autore, così come citazioni religiose, filosofiche, letterarie e storiche. Biagio Scrimizzi, solamente per citarne alcune, richiama alla memoria parole di Pitrè, Leonardo Sciascia, Ariosto, Plinio e Martin Lutero; citazioni che rivelano quanto la conoscenza dell'autore sia vasta e profonda. Le stesse poesie che Scrimizzi inserisce nei capitoli per spiegare, completare o agghindare ciò di cui sta parlando, sono tratte da sue opere precedenti ma anche da quelle di Pablo Neruda, Federico Garcia Lorca e tanti altri.

Tutto il libro è realmente coinvolgente; tanto per citare un argomento: il capitolo sui modi di dire in cui l'autore disamina il *perché* ed il *per come* di mol-



te frasi fatte o di termini che si usano correntemente nella lingua italiana, di cui noi frequentemente ignoriamo l'origine o il reale significato. Una tra tutte la spiegazione del mobile di tradizionale uso domestico, comunemente chiamato *credenza*.

Con piccole *Spigolature dall'isola*, con i riferimenti alle storie ed ai personaggi siciliani, ma non solo, e con le sue poesie l'autore racconta la storia della sua terra, la Sicilia. E lo fa creando un'assoluta armonia tra un linguaggio raffinato, colto, ma nello stesso tempo semplice e comprensibile; lo fa abbagliando il lettore con un uso puntuale dell'italiano ma intercalato, come in un tentativo di fusione, ad un dialetto siciliano colto ed elegante. Un dialetto, purtroppo, spesso abbandonato e deprezzato dai giovani.

La descrizione accurata e realistica di alcuni luoghi palermitani, come la Villa Giulia, permette a chi conosce la città di rivederla nella propria mente e, a chi invece non c'è mai stato, di immaginarsi la bellezza dei luoghi. La lettura del libro è per tutti; per chi è già innamorato della Sicilia ma anche per chi ha ancora voglia di innamorarsi di «una Sicilia alla quale, forse più che a ogni altra regione italiana, si può adattare l'appellativo di sconosciuta, anche da parte dei suoi stessi abitanti, che poco o niente sanno del luogo in cui sono nati, delle splendide chiese antiche, dei monumenti favolosi, dei palazzi aristocratici e di quant'altro la Sicilia è ricca».

Elisabetta Lipari

□

GIORGIA STECHER, *Album*, editrice «Il Vertice», Palermo, 2008.

Di solito gli album, soprattutto quelli di famiglia, sono ingialliti dal tempo e a

sfogliarli emanano odore di stantio che respinge la curiosità e allontana l'interesse. Vi si accumula polvere e vi si abbarbica una patina rugginosa che smaglia le immagini e rende cupi i volti, sfuggenti le espressioni.

Questo *Album* di Giorgia Stecher è riuscito a compiere un miracolo, ad annullare il tempo cronologico e ci dà ritratti che non hanno subito contaminazioni. Pochi, essenziali connotati, qualche volta solo un particolare per focalizzare una persona che poi però è simbolo di un mondo, di un'epoca, di un clima. Forse perché «*sono sempre con me/ quelli che se ne andarono*», come avvisa Giorgia *in limine*, le figure disegnate dal ricordo e dalla memoria appaiono vivi riflessi della poetessa che evita quasi sempre di *raccontare* senza ricorrere ad altri.

Nella sua mente di artista le immagini si sono accumulate e adesso guardano idealizzando e partecipando, addirittura mitizzando taluni particolari che sembrano sfumature e sono invece il nucleo vitale delle esistenze. La zia Angelina che mette sette calze una sull'altra per difendersi dalla magrezza, zio Salvatore che inforca quattro lenti, sono elementi di rituali nei quali si risolveva la giornata, ma la poetessa non esalta e non s'identifica, la sua vita è interamente sua e non è proiettata nel passato e forse per questo il sapore che ne cogliamo è genuino e autentico, privo di finzione e di frustrazione. Per evidenziare ciò Giorgia mette a fuoco degli autoscatti, in modo che la sua vita si stagli nel suo percorso e non interferisca in quella degli avi e comunque delle persone che entrano a far parte dell'album.

Il «vigile pudore» di cui parla Carmelo Pirrera mi sembra sia il tocco di finezza che regge queste poesie che san-



no creare forti emozioni senza mai indulgere a false carezze o a momenti di nostalgia e sanno entrare nell'animo con forza e persuasione. *Foto di Eufemio* (ma anche *Altra foto di mia madre*) mi sembra compendii il volumetto nei suoi vari aspetti, aspetti che non restano nel loro limite e illuminano, con grande efficacia, anche ciò che sta dietro le cose, dietro l'apparenza delle forme.

Dante Maffia

□

PINO GIACOPELLI, *Quando verrà*, Edizioni Fotograf, Palermo, 2008.

Quando verrà di Pino Giacopelli, un testo della maturità in cui confluiscono, amalgamate, in misure perfette, istanze poetiche di diversa germinazione e trovano un assetto espressivo efficace e denso. La poesia di Giacopelli ha sempre avuto più anime. Si è mossa in un andirivieni di accensioni che vanno dalle sperimentazioni labirintiche di Sanguineti e Pagliarani, fino alle sperimentazioni di Ezra Pound, ma non si è mai infossata nel gorgo morto che ha affidato ai soli significati il senso primo e ultimo del suo dire. Egli è poeta a tutto tondo, che sa discernere e valutare, riuscire a calibrare forti emozioni con rigore linguistico: « *E adesso, come se un obliquo / pensiero avesse attraversato / improvvisamente la mia mente ormai / ròsa da false certezze / voglio capire essere sapere / e, soprattutto, non dimenticare che ogni / vera passione è senza speranza...* » Ecco una dichiarazione di poetica: vuole capire, essere, sapere, cioè entrare per la via maestra dentro il senso riposto della vita, e per ottenere ciò non si deve passare dai circuiti consueti, ma cercare ciò che s'addensa dietro le facciate.

In fondo, è la lezione dilatata di Baudelaire che serpeggia e riannoda Giacopelli ad una stagione felice della poesia, quella simbolista. Comunque, egli non si è adagiato in quel clima, ne ha tratto soltanto indicazioni da sviluppare ed è arrivato agli esiti odierni che sono soltanto suoi. A questo proposito, si leggano *Perché tutto ricominci*, *E questo è il momento*, *Verso Nord*, *La leggerezza della parola*, *Siamo noi il futuro*, testi emblematici di un percorso che ha saputo far tesoro della cultura e della vita per trarne il miele del canto fermo e robusto, capace di affrontare i temi più scabrosi, come quello della morte, con la serenità necessaria per guardarla in faccia e sorridere.

Insomma, la saggezza si è congiunta con le passioni, i desideri si sono coniugati con la serenità e le parole ormai grondano di quella vita che occorre perché siano portatrici di messaggi alti, di inviti che travalicano la pura occasione e si fanno testimonianza dell'eternità.

La poesia di Giacopelli, in altri termini, è consustanziata dalla necessità di squarciare il velo del mistero e farlo diventare un incontro normale: « *Da qui la mia aspirazione all'illimito / che si nutre di sguardi e si abbevera di assenze / in una sorta di tempo dell'anima / che mi riporta a maggio / nel suo fragore di odori sospesi nell'aria vuota / senza sconti sulla verità.* » Giacopelli è poeta di grande tempra, rara oggi a trovarsi, poeta in pienezza, che sa maneggiare il verso con una perizia davvero invidiabile.

Dante Maffia





Laura Cutuli, *Nostalgia*

(foto Arenaria)