

*Sogni di carta. Magari in sedicesimi.
Più la quarta di copertina.*

*A ricordarci che in ogni Montag abita la curiosità
inguaribile dei bambini e dei loro sogni a colori.*



ilteatrodelsole

IL VOLUME DEL FUTURO

Lecture, divagazioni ed altro
intorno a questi nostri tempi

A cura di
Giuseppe Marsala e Gianfranco Perriera

Testi di

Giuseppe Marsala
Gianfranco Perriera
Salvatore Ferlita
Maria Antonietta La Barbera
Giovanni Isgrò
Andrea Libero Carbone
Franco Di Maria
Marco Betta

Qanat

© Copyright 2013 Qanat Edizioni
Editor, progetto grafico e impaginazione: Toni Saetta

Diritti riservati.

I testi contenuti in questo libro, sono di proprietà degli autori e sono protetti dalle leggi internazionali sul *copyright*.

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile, è vietata la riproduzione anche parziale, e per qualsiasi uso, e con qualunque mezzo, in qualunque forma: meccanica, elettronica, digitale, incluso fotocopie, né trasmessa con mezzi conosciuti o sconosciuti, senza l'autorizzazione scritta degli autori e della Qanat Edizioni.

La responsabilità dei testi è esclusivamente attribuibile agli autori.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of the copyright holder.

Printed in Italy

Qanat
Editoria & Arti visive

Qanat • Editoria e Arti Visive di Toni Saetta

Sede legale: Via Silvano Franzolin 9 • 90147 Palermo

Uffici: Via Simone Cuccia 11 • 90144 Palermo

tel / fax 091.342613 • Mobile 334.6227878

www.qanat.it • info@qanat.it

INDICE

Prefazione	7
<i>Giuseppe Marsala</i> Il paesaggio dei libri	11
<i>Gianfranco Perriera</i> La corteccia e la linfa	15
<i>Salvatore Ferlita</i> La crudeltà di Cervantes	29
<i>Maria Antonietta La Barbera</i> Invito alla lettura de <i>Le Solitaire</i> di Eugène Ionesco	37
<i>Giovanni Isgrò</i> La commedia urbana di Tommaso Aversa	57
<i>Andrea Libero Carbone</i> Autostoppisti della galassia postgutemberghiana	71
<i>Franco Di Maria</i> Politica della bellezza e bellezza della politica: la <i>Polis</i> tra segno e simbolo <i>Alcune riflessioni a partire dalla lettura di "Politica della bellezza" di J. Hillman.</i>	79
<i>Marco Betta</i> Quattro letture da: Il trono vuoto di Roberto Andò Fuoco su Napoli di Ruggero Cappuccio I baci mai dati di Roberta Torre Almanacco delle morti presunte di Roberto Alajmo	91



Ph Toni Saetta ©

Prefazione

L'idea di questo ciclo d'incontri prende forma in una domenica di agosto in cui, in una conversazione apparentemente ordinaria, ci raccontavamo delle nostre ultime letture. Di quell'autore o di quel tal'altro; di quel libro dato in prestito e mai più riavuto indietro, o di quell'altro letto per caso perché dimenticato da un amico sul tavolo della cucina. La chiacchiera si inframmezzava di altri discorsi: la politica, la società, i rapporti umani, il teatro, l'amore. Sembravano, insomma, discorsi di un pomeriggio di estate. Eppure tra noi, nel parlare, scorreva costante un sottinteso. Una specie di piccola ansia che ci attraversava e che difficilmente riuscivamo a colmare. Essa riguardava la difficoltà a capire fino in fondo il nostro tempo.

Entrambi vivevamo quel sentimento di strana indeterminatezza di chi si sente vicino a ciò che è, ma senza esserlo del tutto; di chi cerca di rintracciare nelle parola scritta i frammenti per orientarsi in una condizione che per qualche verso gli sfugge; di chi, infine, per qualche motivo, si sente in un certo senso "inattuale".

Questa condizione ci spinse a interrogarci entrambi su cosa sia davvero il contemporaneo.

Ed ecco che a uno dei due veniva in soccorso

una delle letture che in quei giorni gli ronzavano nella testa: «È davvero contemporaneo chi non coincide perfettamente col suo tempo né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo (...) Coloro che coincidono troppo pienamente con la loro epoca, combaciando perfettamente con essa in ogni punto, non sono contemporanei perché, proprio per questo, non riescono a vederla». A questo soccorso teoretico, che si riferiva al saggio di Giorgio Agamben *Che cos'è il contemporaneo?*, edito da Nottetempo, l'altro rispondeva citando la storia di Cosimo Piovasco di Rondò, il calviniano *Barone rampante* che visse la sua vita tra un ramo di elce e quello di un olmo, di un carrubo e di un frassino; e di come la sua minima ma invalicabile distanza dalla terra gli consentisse di osservarla senza coincidere esattamente con essa.

La distanza, dunque, che sentivamo dal nostro tempo era infondo la misura necessaria affinché noi, attraversati dal buio del presente, non coincidessimo esattamente con esso. Dopo aver divagato ancora attraverso altri libri e altri dubbi, ci salutammo promettendoci che presto avremmo allargato ad altri i temi della nostra conversazione.

E così, dopo qualche mese, la domanda di fondo e il ricorso ai libri come boe di una navigazione a vista, sono diventati la struttura di questo ciclo di incontri che vede uomini di cultura della nostra città presentarci un libro che a loro giudizio ci aiuti a spiegare e a capire il nostro tempo; un romanzo, un saggio, un poema o un epistolario - a prescindere dal suo genere e dal tempo in cui è

stato scritto – come viatico che ci aiuti a leggere e a comprendere il contemporaneo; un accadimento attraverso cui la parola raccontata, letta, recitata, o interpretata dai linguaggi delle arti, coniughi i diversi sensi con cui possiamo accoglierla dentro di noi.

Un relatore, due lettori e una performance costituiranno, pertanto, il setting di ogni incontro; uno spazio in cui parola, corpo, suono e azione costruiranno la rappresentazione che ciascun relatore farà del suo libro.

Una scelta che guarda alla letteratura e alle arti in genere come “luoghi da abitare” necessari e inesauribili per la convivenza consapevole di ogni comunità; e che invita programmaticamente a riflettere sul libro (in quanto manufatto materiale) come costruttore di paesaggi fisici, oltre che mentali; e come oggetto “transazionale” ineliminabile e “incombustibile” – per dirla con Bradbury – oggi che *l'e-book* e le tecnologie del web sembrano minacciarne il suo futuro. Un futuro che vogliamo immaginare come un volume: un corpo denso, tridimensionale, attraversabile e sfogliabile.

Sebbene fatto della leggerezza che solo le parole e la letteratura sono capaci di donare; e di cui il nostro tempo ha bisogno per farci immaginare la materia di cui sarà fatto.

E per poterne vedere non tanto le sue luci; ma, piuttosto, per farcene percepire le sue oscurità.



Il paesaggio dei libri

di Giuseppe Marsala

Quando pensiamo a un libro che abbiamo letto - quando egli ci torna a frullare nella mente in nome delle tante associazioni che le letture generano in noi - quasi sempre ci imbattiamo in un paesaggio. È il variegato e caleidoscopico paesaggio interiore che i libri costruiscono e depositano dentro di noi, mescolandolo ai paesaggi della memoria, dei desideri, dei sogni. I libri, cioè, diventano in primo luogo "oggetti" della mente.

Eppure essi, nella materialità di cui sono fatti, sono fondamentali pezzi mobili dei nostri paesaggi domestici. Sono costruttori di un paesaggio ordinario e quotidiano di cui sembriamo non accorgerci, salvo quando, traslocando in un'altra casa e togliendoli dagli scaffali ne ritroviamo il valore, il peso, l'odore. Come di oggetti che si fanno corpi - come fossero persone - ne ritroviamo l'affezione, il fastidio, la passione.

Ed ecco che allora ogni minimo dettaglio ci fa muovere ed orientare nella nostra casa, costruendo fili invisibili tra noi e loro... il dorso bianco struzzo di Borges, o il grigio petrolio di Pasolini... quello giallo di Geymonat o quelle due strisce rosse con cui tante notti ho ritrovato Marcel

Proust, messo lì, chissà poi perché, vicino a Bradbury... Già. Proprio lui: *Fahrenheit 451*. Stretto tra La strada di Swann e Il Mestiere di vivere, a far da sentinella ai compagni affinché un qualche Montag della prima ora, imbonito a dovere dal potere, non decida di perseguire il "reato di lettura" e dare fuoco a tutto.

E poi c'è un altro motivo per cui stanno accanto: perché sono alti uguale; e così mi sembra che le cose siano in ordine. Per anni, ordinando e riordinando, i libri ho provato mille modi prima di decidere come disporli: per autore, per colore, per dimensione, per altezza, per spessore, per genere o per casa editrice. E ogni volta quel rito domestico e riedificatore mi dava l'illusione di rimettere in ordine la vita e le cose; che quel paesaggio - che sapevo in verità essere instabile e temporaneo - fosse il giusto punto di equilibrio per abitare la casa.

I libri come oggetti sono costruttori di paesaggi. Della casa e della mente - che poi è una specie di casa di cui scopriamo continuamente nuove stanze; di paesaggi fisici e di memoria.

Oggi che le memorie ram dei micro processori aspirano ad archiviare il mondo in scatole sempre più piccole - e che i libri in quanto manufatti, oggetti fisici e materiali, - subiscono la minaccia di una prossima estinzione - forse vale la pena ricordarsi che né la casa né la mente sono un archivio. Ma sono piuttosto paesaggi. E che le decine di migliaia di parole che ogni giorno abitano con noi, fitte fitte, una accanto all'altra - come fossero addormentate sulla carta - ci ricordano che tutto ha un corpo, almeno sino a un certo tempo; e

che spesso i loro corpi sopravvivono ai nostri trasmigrando in altre case e in altri paesaggi.

Le ram, dunque, ci aiutano. Ma in fondo sono le cose lette e dimenticate a fare le culture; e le amnesie a istruire la memoria: quelle dimenticanze necessarie che fanno della nostra mente non un archivio, bensì un paesaggio.

Quel paesaggio che vorrei vedere sempre in ogni casa che abito o che attraverso. E che mi orienta di notte, tra quei dorsi colorati, a ritrovare le parole perdute. O anche solo dimenticate.

Nasce anche da queste riflessioni l'idea di questo ciclo di incontri che Gianfranco Perriera ed io consideriamo in qualche modo "necessario". Per capire meglio, insieme ai libri e ai lettori un po' speciali che ce li raccontano, il nostro tempo e la nostra società; e per ricordarci che il peso delle parole scritte può essere grave come un macigno; ovvero lieve come l'anima.

Oggi che i fantasmi bradburyani e le immagini di Truffaut sono superate da una realtà in cui lo strapotere della televisione comincia a essere incalzato dalla rete, i libri assistono allo spettacolo. Fermi lì. Sornioni. Nei loro scaffali. Testimoni perenni di un tempo che cambia. Un tempo in cui, a stare alle statistiche, i figli, nonostante Debord, leggono più dei genitori. Portando i libri con sé a letto, la sera, mentre noi stiamo incollati al pc.

A ricordarci che in ogni Montag abita la curiosità inguaribile dei bambini e dei loro sogni a colori.

Sogni di carta. Magari in sedicesimi. Più la quarta di copertina.



La corteccia e la linfa

di Gianfranco Perriera

Librum: un suono liquido nella prima sillaba. Come ad indicare la linfa, la linfa vitale che vi scorre all'interno. Un sonoro crepitio nella seconda sillaba. Come a proteggere, sigillare, stendere un manto protettivo sulla linfa vitale. *Librum*, cioè corteccia. Come negli alberi, la scorza preserva il succo vitale, le consente di ramificare e fogliare, ne accompagna il rinsecchire nelle brutte stagioni, ne custodisce il rigoglio in quelle belle. Come negli alberi, la corteccia, scagliosa, come una pelle segnata dalle rughe del tempo, dall'azione di diversi elementi, ripara il cuore più tenero e le vene che conducono il succo vitale dal fondo della terra sino al cielo spazioso. Nominare il libro, che rendeva più trasmissibili racconti e saperi, dal materiale di cui è composto, insistere, pertanto, nella traduzione letterale dal greco, è stata forse una scelta facile, ma anche un'opportuna intuizione. Le pagine di quest'oggetto, sicuramente più comodamente trasportabile e fruibile, la lieve carezza dei polpastrelli per lasciar scorrere le pagine, il gioco fra il denso infittirsi dei caratteri e la bianca cornice che li inquadra, il ricorso, col tempo, alle spaziature tra le parole, l'odore della

carta, la consistenza della copertina e la maggiore delicatezza delle pagine racchiuse: tutto alludeva al rapporto di custodia- rilancio che sussisteva tra la materialità del corpo squadrato e dei caratteri spessi da una parte, il flusso immateriale dei significati, dei concetti, delle idee, dall'altra. Flusso che si consegnava alla memoria e alle interpretazioni future, talmente arricchente che, come sosteneva Friedrich Schlegel, si può "comprendere un autore meglio di quanto egli abbia compreso se stesso". La scrittura, aveva sentenziato Platone, si sarebbe presentata inerme all'appuntamento coi posteri. Una cultura smemorata, temeva il grande metafisico, non avrebbe più saputo difendere se stessa, avrebbe affidato la sua voce muta, senza possibilità di replica, alle mille e mille voci dei destinatari. Eppure - sia pur morto l'autore come scriveva Barthes nel 1968 o, come preferisco, si sia allentato e complicato ma non sia stato abolito il legame tra autore e opera, come avvisava Ricoeur - per tanti secoli la fragile corteccia istoriata di segni grafici ha saputo mostrare un certo carattere. Ha saputo offrire il sapere - un tempo riservato ad una ristrettissima casta - ad un numero sempre maggiore di esseri umani. Ha saputo far viaggiare le storie - un tempo limitate all'oralità di poche tribù - nello spazio e nel tempo di innumerevoli popoli e generazioni. Le storie e i saperi che portava sovraimpressi si sono riconosciuti insieme locali ed universali, temporali ed eterni: rispondendosi, riprendendosi, variandosi, riarticolandosi, smentendosi e riscoprendosi di tempo in tempo racconti e saperi hanno riflettuto i luoghi e i tempi di cui e in cui si sono fatti

scrittura, ma hanno insieme accresciuto il loro significato e il loro sapore delle letture diverse che li hanno accolti. La linfa che scorre in essi, quando sono buone cortecce, ha la composizione favolosa dei filtri di eterna giovinezza. O almeno dei filtri che garantiscono una qualche immortalità: i libri più grandi possono vedere inaridite alcune loro risposte, ma sono le loro domande, l'inquietudine e lo stupore che essi lasciano, l'incanto o l'angoscia che le loro parole conservano, il colore o il buio improvviso che una loro descrizione ha comunicato nello strappare le cose alla ovvietà della reiterata percezione, a garantire loro - e tramite loro - un'ipotesi d'avvenire. Quand'anche fossero stati, per lunga pezza, imbucati nell'oblio, potevano sempre confidare in qualche solitario (*monakos*) che li ricopiassero, in un bibliotecario che li collezionasse in qualche ordine e tutti provasse a leggerli (i possibili e gli immaginabili compresi, come favoleggiò Leibniz), in un essere umano che li mandasse a memoria, trasformandosi in libro parlante (come in *Fahrenheit 451*). Ai nostri giorni però, pervasi quanto si voglia di questo amore romantico per le cortecce parlanti, non possiamo tacere che abbiamo varcato la soglia di una nuova mutazione tecnologica. Il libro cartaceo potrebbe sparire. Naturalmente i libri ancora si impilano fino al tetto o si affollano negli scaffali delle librerie (sempre più quelle gestite dai colossi, perché le piccole librerie - come potrebbero competere? - continuano a scomparire). Certamente ancora tanti libri si ricoprono della polvere nelle bancarelle dell'usato. E certamente può consolare i nostalgici l'affermazione dello storico Robert

Darnton secondo cui i libri di carta dureranno ancora un bel po': se per tre secoli dopo l'invenzione della stampa continuarono a circolare libri scritti a mano come non supporre lo stessa durata almeno per libri a stampa ben confezionati?

Ad ogni modo, ribadita la totale ignoranza riguardo a quel che il futuro ci riserverà, non si possono negare i notevoli progressi – sia in termini di diffusione quantitativa che in termini di risoluzione qualitativa – dei libri elettronici. E, soprattutto, non si può non riconoscere il potere invasivo che le immagini hanno nella nostra cultura.

Creatura instabile per antonomasia, l'essere umano si barcamena *ab aeterno* tra desiderio e timore della novità. In tempi che da più di cento anni producono, a ritmo vorticoso e vorticante, mutazioni già ben al di là della misura d'uomo, qualche riflessione, però, è doveroso farla, qualche domanda è giusto porsi. Almeno per non farsi investire troppo sprovveduti dall'uragano della storia. L'entusiasmo per la novità, in effetti, è la stessa residua ragione dell'epoca attuale. Quella che in tanti si deliziano di chiamare post storica. Ma se c'è un qualche motivo nell'appellativo di post storica affibbiato all'epoca, esso sta, probabilmente, nell'incuranza per il passato – e ancor meglio per il passare – che tale epoca denuncia. Oggi tende a contare solo il successo del momento e il godimento pulsionale che qualcosa o qualcuno può offrire. E la storia si fa a pezzi, diventa spettacolo, biografia pruriginosa, monumento frammentario da utilizzare. Perde in complessità e profondità. Ma una storia c'è comunque (basterebbe dare un'occhiata alle foto

di un qualsiasi essere vivente). Almeno sino a che non si conceda a tutti gli esseri umani una pillola che assicuri l'amnesia. Di post storico allora c'è soltanto il tentativo di ignorarla e camuffarla la storia. E lo strisciante nervosismo che tutti ci accompagna è forse la prova che un tale infingimento non ci viene ancora bene. Ora i libri, nella loro materialità cartacea, sono stati a lungo i custodi proprio della storia. Anzi delle storie. E tra i custodi sono stati i più trasportabili e i più maneggiabili. Come avviene per ogni monumento, anche in loro la (le) storia (storie) si condensa, si arresta, qualcosa si omette, ma anche in loro, forse più in loro che in altri, la storia si apre alle interpretazioni future. Tra i monumenti, il libro per far mutare paesaggio non ha la necessità di abbattere e riedificare sopra, di cancellare e ridipingere sopra: i libri di epoche lontane si possono sistemare uno accanto all'altro e i più antichi non danno vita necessariamente ad un'area monumentale sottratta al traffico.

Tra i media-riproduttivi, il libro è quello che nel processo di riproduzione dà luogo al minor numero di elucubrazioni sul rapporto tra originale e copia. Dato per acclarato lo iato che comunque si instaura nel cuore del rapporto tra parola e realtà, perché, come già diceva Gorgia, "noi comunichiamo ai nostri vicini non le cose esistenti, ma la parola, che è diversa dagli oggetti", la riproduzione a stampa non pone i problemi interpretativi riguardanti il rapporto originale - copia che possono presentare la riproduzione in miniatura o quella esatta di un monumento, il poster o la copia di un dipinto, l'esecuzione di una sonata

o la mise en scene di un testo teatrale, per non parlare di tutte quelle opere d'arte al tempo della riproducibilità tecnica che hanno messo scompiglio nella questione. Nel libro tale questione, invece, non è mai venuta davvero in primo piano. Certo editing, impaginazione, copertina, caratteri tipografici hanno un loro impatto nel processo di ricezione dell'opera. Ma, in fondo, a meno che l'autore o il curatore non se ne dissoci pubblicamente, si tende a riconoscere nelle più svariate duplicazioni, la stessa originaria volontà di chi ha steso l'opera o almeno ne ha avallato la pubblicazione. A nessuno verrebbe in mente di sollevare problemi raffinatamente euristici a proposito del rapporto tra dattiloscritto e riproduzione in volume (le eventuali varianti, cancellazioni o correzioni sarebbero studiate in quanto esempi del processo creativo e della contro azione della lingua e della tradizione sociale e artistica, non in quanto esemplificazione del rapporto dilemmatico originale - copia). Nel mondo dell'immagine senza referenza, le parole, così diverse dalle cose, si rivelano, insomma, più pesanti di qualsiasi altro medium artistico. Se non altro - da quando c'è la stampa - svaniscono assai meno lentamente e si riproducono in formati, caratteri, contenitori diversi senza perdere troppo della loro origine. Contemporaneamente, però, la scrittura, proprio per la sostanziale diversità fra segno grafico e realtà, deve riconoscere la propria natura vagabonda e straniera. "Ciò che è fissato per iscritto si è ormai liberato definitivamente dalla contingenza della propria origine - scriveva Gadamer - e dal proprio autore, e si apre positivamente a un

nuovo rapporto". Dunque anche leggerissime le parole, volano di tempo in tempo. Mai a casa, sempre ad invitare nuovi compagni di viaggio.

Adesso il libro cartaceo è divenuto inattuale. Il libro elettronico si profila all'orizzonte. Come sempre, nei periodi di trapasso, sono i nomi, il loro permanere divenuto incongruo rispetto al significato di cui si fanno portatori, che divengono i primi indicatori dell'incertezza in cui i tempi precipitano. Metafora improvvida, quasi ossimoro, quello che lega un termine che fa riferimento ad un elemento naturale, libro-corteccia, a uno tecnologico, quale elettronico. Gli opposti si accoppiano e il paradosso ci strappa alla quiete delle abitudini. La concreta, fragile, corposa, localizzata, vissuta, storica consistenza della corteccia da un lato, la impalpabile, potentissima, ubiqua, luminosa, scientifica, mutevolissima evanescenza dell'elettronica. La dematerializzazione è, in effetti, il diktat festoso della nostra epoca. È l'ultima frontiera in un rapporto con le cose, col mondo, con gli altri che ne cancella troppo spesso ogni spessore, ogni entità; che individua nella durata una stantia e controproducente stasi; che deresponsabilizza gli atti e fa della nostra storia personale e comunitaria una simpatica mascherata da cancellare o riaggiornare con un semplice clic. Il libro elettronico fa risparmiare spazio e salva tanti alberi. Mentre il libro di carta, poverello, se ne rimane lì, immoto e immodificabile, con il suo pesante impolverato, l'*ebook* consente - probabilmente - una diffusione più capillare e meno costosa della cultura. Ci si può portare appresso, ovunque, un'enorme biblioteca sottobraccio e si

può dar vita ad una relazione sempre più interattiva. Si può arricchire la scrittura di immagini e commenti sonori. Si possono estrapolare brani, ingigantirli, colorarli. A ben pensarci, il libro elettronico è l'apoteosi di un'estetica della ricezione. I testi si potranno rimodulare, ricompattare, ricollegare in infinite combinazioni. Al bignami che faceva storcere il muso ai vecchi intellettuali, si potrebbe sostituire il febbrile *sudoku* di una digitazione appassionata. Del resto anche la produzione di un testo è investita nella sua stessa struttura dalle nuove possibilità tecnologiche. Nella composizione attraverso il computer non restano tracce dei passaggi che hanno dato origine alla stesura definitiva. Si pigia un tasto e un rigo, un paragrafo, una pagina, un intero capitolo scompare. Precipita nel vuoto di un cestino senza fondo. Il copia e incolla permette, favorisce forse, spostamenti e smottamenti, persino da opera ad opera. Il libro elettronico, soprattutto, sembra consegnare ai pensieri e alle parole un'agilità inusitata. Forse deresponsabilizzata? Il pensiero sotto vetro si può far scorrere velocemente con un cursore o con la lieve pressione di un polpastrello. Alla sensazione di potere immenso (tutto il sapere e l'accadere del mondo agli ordini del tuo dito) si unisce una curiosa sensazione di evanescenza. Più sai più rendi tragica la tua vita, diceva pressappoco il *Qoelet*, uno dei libri più scandalosi dell'Antico Testamento. Più hai in mano del sapere più lo rendi effimero, sembra poter dire il libro elettronico e l'insaziabile *tablet* che nella sua memoria ne ingoierà infiniti esemplari. Il che, magari, libererà dalla fatica della scelta. Allevierà le fatiche di

un'interpretazione troppo lenta e troppo paziente. La spiralicca biblioteca di borgesiana memoria pare a portata di ... clic. Ma il pozzo senza fondo se apre possibilità sconosciute, anche di una maggiore democrazia del sapere, lascia insieme precipitare storie e saperi in un abisso. Quando il metodo di lettura sarà sufficientemente indicizzato e *linkato* sapremo ancora accogliere e lasciarci accogliere da una cultura che non sia caotica e disseminata in schizofrenico stile patchwork?

Non è il mezzo che fa la ricezione. Non è il mezzo, meglio, che fa il messaggio. Ci sono "contenuti" che sono impermeabili alla voracità del mezzo. È questo lo scongiuro, sordo alle sirene di McLuhan, che tanta cultura di derivazione umanistica oppone al dilagare del tecnologico, alla elefantiasi del suo potere che sconfina in territori sempre più inconcepibili all'immaginazione del cervello umano. Se dunque dobbiamo rifiutare qualsiasi fatalismo apocalittico - ricordando a noi stessi che le innovazioni portano con sé motivi d'imbarazzo perché non garantiscono più che il futuro reitererà il passato - non dobbiamo però limitarci a subire o a cantare addirittura le trasformazioni globali consentite dalla tecnologia. Dobbiamo allora, soprattutto, non dimenticare quel che il libro, nella sua concreta materialità, ha significato per l'umanità. I libri, i libri di racconti soprattutto, ma non solo quelli, tracciano rigo per rigo, pagina per pagina, un percorso di senso che sottrae la vita - che non conclude - e il reale - che si dà sempre all'interno di pre-giudizi percettivi e cognitivi, ma che trasborda oltre ogni limite che volesse contenerlo o obliarlo - alla dispersione e

all'insignificanza. Ma, contemporaneamente, ogni libro, ogni libro che si rispetti, conosce la fragilità del proprio percorso di senso: lo consegna alla cura dell'altro, di ogni altro lettore, perché se ne faccia testimone, interprete, critico. Ogni libro, ogni libro che si rispetti, racconta le insufficienze della vita, le manchevolezze e le ingiustizie. Anche quando, come nella commedia, il lieto fine regala un sorriso soddisfatto e liberatorio, il libro che si rispetti fa conoscere l'ombra che si distende malinconica sul giorno più radioso: come nel caso degli aiutanti dei protagonisti che tanto spesso ci lasciano le penne. "Per me essere scrittore - scrive Orhan Pamuk - significa prendere coscienza delle ferite segrete che portiamo dentro di noi, ferite così segrete che noi stessi ne siamo a mala pena consapevoli, esplorarle pazientemente, studiarle, illuminarle e fare di queste ferite e di questi dolori una parte della nostra scrittura e della nostra identità". Ma se un individuo si isola, continua Pamuk, per un certo momento dal rapporto col mondo, per stendere segni tipografici che raccontano una storia, un tale atto non si rivela vacuo proprio perché da questa solitudine deriva un testo che si consegna ad altri, da questo appartarsi deriva un'apertura di un mondo e un'apertura al mondo. Tale apertura, che si dischiude da una scelta di solitudine (per quanto possa essere prodotta in gruppo, come vuole una parte della letteratura senza autore contemporanea, e per quanto, soprattutto, presupponga una conoscenza del mondo e delle tradizioni sociali e letterarie, la scrittura necessita di un tempo in cui ci si allontani dalla compagnia degli altri), che instaura un

tempo di sospensione (sottrae infatti agli eventi e alle dispersioni della vita quotidiana, immettendo destinatario e destinatario - gli richieda o no una risposta pragmatica negli ambiti della vita sociale - in un tempo concentrato e alternativo) riposa insieme sul fatto che gli uomini si somigliano e sul fatto che nessun uomo, nessuna cultura può pretendere di essere il centro del mondo. Tale apertura insiste, soprattutto, sul fatto che nessuna esistenza, col suo dolore e con la sua gioia, merita di andarsene senza significato. Nel romanzo *Nel paese delle ultime cose* di Paul Auster la protagonista Anna Blume, partita alla ricerca del fratello scomparso, si ritrova in una città dove ogni catastrofe appare irrimediabilmente compiuta. Non c'è via di fuga. Non c'è salvezza. Lì si campa accontentandosi del meno possibile, combattendo la fame e continuamente rischiando di esser sopraffatti. I cadaveri vengono derubati di ogni avere e l'unica forma d'arte è lo scegliere di suicidarsi o di farsi sopprimere. Si può sopravvivere solo se niente ti è necessario. Eppure Anna non rinuncia alla sua umanità, non rinuncia all'amore, alla cura del prossimo, alla memoria e alla scrittura. Nelle sue peregrinazioni incontrerà una donna anziana, Isabel, cui salverà la vita. Isabel la accoglie in casa, ma poi si ammala e peggiora sempre più, perdendo motilità prima, la voce poi. Per aiutarla ad esprimersi Anna le compra un bel quaderno blu, sei matite gialle e un temperino. "Isabel - scrive Auster - non riuscì a utilizzarlo molto, scrisse non più di 5 o 6 pagine, e dopo la sua morte non ebbi la forza di gettarlo via. Lo portai con me nei miei spostamenti e da allora l'ho sem-

pre conservato. [...] E ora è l'unica cosa che importa: raccontare finalmente la mia storia, buttar giù tutto per iscritto in queste pagine prima che sia troppo tardi. Tremo al pensiero di quanto tutto sia strettamente collegato. Se Isabel non avesse perso la voce, nessuna di queste parole sarebbe esistita. Poiché lei non aveva più parole sue, queste altre sono uscite da me. Voglio che tu lo ricordi. Se non ci fosse stata Isabel, non ci sarebbe nulla ora. Non avrei mai iniziato". Di questo i migliori libri sono fatti. Della voce di chi non ha potuto o saputo parlare e di quella di chi non ha voluto tacere, non ha voluto restare indifferente alla noncuranza e alla dissipazione dei tempi. Una voce che non smette di parlare se e proprio perché non si smette di interpretarla, di arricchirla. Che la corteccia non si sgretoli nella totale indifferenza. Che il suono liquido della sua prima sillaba in cui abbiamo riconosciuto la linfa e il suono plosivo in cui abbiamo riconosciuto il crepitare vivente della corteccia non si trasformino nella liquidità senza forma e in un sonoro pernacchio beffardo, che preceda l'evanescenza finale: questo, al di là di cartaceo od elettronico, possiamo sperare.

P. S.

Di fronte al dolore più cupo, alla malattia più efferata, alla sofferenza più bieca, di fronte alla perdita dell'essere umano più caro, i libri, la musica, la filosofia, l'arte tutta non serve a nulla. Così sentenzia Reger, il protagonista ottantaduenne, ossessivamente nichilista e lucidamente disperato, del romanzo *Antichi Maestri* di Thomas

Bernhard. "Shakespeare e Kant e tutti gli altri, che noi nella nostra vita abbiamo innalzato al rango di cosiddetti grandi - scrive Bernhard sulla conclusione del romanzo - ci piantano in asso proprio nel momento in cui avremmo un grandissimo bisogno di loro, così Reger, non sono una soluzione per noi e non ci sono di alcun conforto". In effetti a chi ti minaccia con una pistola puoi forse solo provare a tirarlo in testa un libro e con ben poche speranze di farla franca; a chi vuole violentarti non potrai recitare un verso di Romeo e Giulietta; *Se questo è un uomo* non farà né caldo né freddo a chi propugna la pulizia etnica; la *Critica della Ragion Pratica* non ti proteggerà dalle bombe che piovono sulla tua città nel caso di una guerra; la *Consolatio ad Helviam matrem* non prosciugherà le lacrime di chi piange la scomparsa di un proprio caro. Nessuna parola è più forte della volenza nelle sue diverse forme. Il dolore più forte del resto è muto. Ritrova voce solo dopo un periodo di decantazione. L'amore, invece, è loquace. Come sapeva Dante, che per Beatrice scrisse cento cantiche. Ma anch'esso ritrova la voce soltanto se sa *dittare* da una qualche distanza. Nessuno può esser così ingenuo da credere che la letteratura o l'arte in generale garantisca una vita priva di dolore. Casomai è proprio dalla consapevolezza del dolore che l'arte prende le mosse. Anche quando voglia essere solo decorativa o edonistica. Ci sono tante altre forme di divagazione che l'arte, se avesse solo questo scopo, sarebbe superflua. Sarà mica per questo che l'arte è da più tempo data per morta? Per il fatto cioè che il mondo dominato dalla tecnica ha trovato tante forme di

godimento ben più intense di un'opera d'arte? A un prossimo appuntamento l'ardua sentenza.

Per quanto riguarda i libri e la loro impotenza nei confronti della violenza, non possiamo illuderci che ci facciano scudo da essa. Che rendano la vita meno banale e pertanto meno brutale: questo possiamo invece supporre. Che ci proteggano, coi loro racconti e il loro sapere, dal precipitare nella violenza, quando sarà cioè troppo tardi per non essere banali e brutali: questo possiamo augurarci.

La crudeltà di Cervantes

di Salvatore Ferlita

Sul capolavoro di Cervantes, Vladimir Nabokov ha scritto uno dei suoi libri più viscerali, mettendo insieme le lezioni che tenne su invito della Harvard University, per il semestre estivo dell'anno accademico 1951-1952.

In preda a una vera e propria impertinenza ermeneutica, l'autore di *Lolita* si mette all'opera per smontare il *Don Chisciotte*, sezionarlo per poi mostrarne i pezzi ai suoi ascoltatori, atterriti e insieme esterrefatti. Li prende poi, questi pezzi, li frantuma, ne raccoglie i brandelli per osservarli al microscopio. A un certo momento tira fuori dal taschino del suo camice una stranissima lente di ingrandimento: l'avvicina ad alcuni frammenti, li deforma ingigantendoli a dismisura. Finalmente individua quel che cercava con furore quasi ossessivo: il tema della crudeltà.

Diamo subito la parola allo scrittore: "È nelle mie intenzioni affrontare ora il tema della mistificazione, il tema della crudeltà. Ecco come procederò. Prima di tutto, passerò in rassegna qualche esempio di spensierata crudeltà fisica contenuto nella prima parte del romanzo. Ricordate, la completa descrizione delle vittorie e delle sconfitte di

don Chisciotte ve la farò più avanti: non vedrete l'ora di ascoltarla. Per il presente, mi limiterò a illuminare un angolo della stanza della tortura (viene alla mente, a questo proposito, il titolo del bel saggio dedicato da Giovanni Macchia a Luigi Pirandello, *Pirandello o la stanza della tortura*), con la mia torcia tascabile, ed è appunto questo che farò oggi – fornire esempi di allegra crudeltà fisica tratti dalla prima parte. In un secondo momento esaminerò le crudeltà mentali della seconda parte del libro; e poiché queste crudeltà sono per lo più mistificazioni, dovrò occuparmi di incantatori e di incantesimi... Sento che qualche cosa riguardo l'etica del nostro libro getta una livida luce di laboratorio sulla carne orgogliosa di alcuni dei suoi più sanguigni episodi. Stiamo per affrontare il tema della crudeltà. L'autore sembra metterla così: vieni con me, sgarbato lettore, cui piace vedere un cane vivo gonfiato e preso a calci come un pallone; lettore che ami, la domenica mattina, sulla strada che conduce in chiesa, carezzare col bastone e inondare di saliva un povero vagabondo alla berlina; seguimi, brutale lettore, e considera a quali mani ingenerose e crudeli sono stato capace di affidare il mio eroe ridicolmente vulnerabile. Spero che gradirai quel che ho da offrirti... Che dire dell'odiosa crudeltà che – sia o meno l'autore intenzionato o consenziente – percorre da cima a fondo il libro e insudicia il suo umorismo?... Le due parti del *Don Chisciotte* formano una vera e propria enciclopedia della crudeltà. Da questo punto di vista è uno dei libri più barbari e sgradevoli mai scritti. Si tratta di una crudeltà artistica" (*Lezioni sul don Chisciotte*, Garzanti 1989).

Ora, proprio a questo proposito, va detto che nel 1934, quindi quasi vent'anni prima di Nabokov, Thomas Mann aveva scritto quasi le stesse cose, nel suo delizioso *pamphlet* intitolato *Una traversata con don Chisciotte* (pubblicato in Italia dal Saggiatore nel 1995), in cui sono confluiti gli appunti di lettura presi durante un viaggio effettuato nel maggio del 1934, a bordo della nave Volendam diretta a New York.

Una brevissima parentesi, a proposito di viaggi e di *Don Chisciotte*: anche Giacomo Leopardi, che da Recanati si era spostato a Roma, aveva portato seco il capolavoro di Cervantes, come si apprende da una lettera spedita dal poeta al padre: "*Il Torto e il Diritto* del Batoli, il piccolo Luciano greco, e il primo tomo del *Don Quijote* di Madrid, sono qui con me, che gli ho portati per non aver ad interrompere la mia lettura quotidiana di greco, italiano e spagnolo, neppure per viaggio".

Ma torniamo agli appunti di lettura di Mann: "Di tanto in tanto leggo il mio volumetto arancione e mi stupisco della crudeltà sfrenata di Cervantes. Nonostante l'ampia solidarietà dell'autore con il suo eroe, di cui ebbi a scrivere ieri, nonostante la sua stima per esso, è inesauribile nell'inventare umiliazioni ridicole e meschine per lui e per la sua magnanimità, nell'escogitare comiche fantasie avvilenti, come l'incidente dei formaggi che il 'volgare' Sancio conserva nell'elmo di don Chisciotte e che nell'istante più patetico cominciano a sciogliersi, inondandogli occhi e barba di latte cagliato, tanto che egli crede di avere il cervello in dissoluzione o di sudare un misterioso sudore, smentendo però con ira che

possa mai essere effetto della paura. V'è qualche cosa di sardonico e di violentemente umoristico in queste trovate, come in quell'altra vicenda, in realtà ripugnante, per cui don Chisciotte viene 'ingabbiato' e portato attorno a una stia, estremo avvillimento! Piglia busse senza fine, tante, quasi quante Lucio nel romanzo dell'asino... Tutta questa crudeltà non rivela forse lo scherno, la penitenza, la macerazione di se stesso? A me sembra che qui un artista dia in pasto allo spasso e alle risate la sua vilipesa fiducia nell'idea, nell'uomo e nella sua capacità di elevarsi, e che appunto in tale amara complicità con la realtà volgare consista in fondo la definizione dell'umorismo".

Nulla da eccepire. Cervantes, scrive dunque l'autore della *Montagna incantata*, è inesauribile nell'inventare umiliazioni ridicole e meschine: "Tutta questa crudeltà non rivela forse lo scherno, la penitenza, la macerazione di se stesso?". Cosa, questa, quanto mai contigua a quella scritta, parecchi anni dopo, da Nabokov: "Le due parti del *Don Chisciotte* formano una vera e propria enciclopedia della crudeltà".

Come abbiamo visto, dunque, Mann prima e Nabokov poi, mettono in luce l'atteggiamento crudele di Cervantes nei confronti dei suoi personaggi.

Ma le cose stanno veramente così? È proprio il caso, a proposito del romanzo di Cervantes, di parlare di crudeltà, scherno, penitenza?

Non è di certo di questo avviso Milan Kundera, l'autore di *L'insostenibile leggerezza dell'essere*: "Nel suo libro su Cervantes, Vladimir Nabokov esprime un parere provocatoriamente negativo sul

Don Chisciotte, che considera un libro sopravvalutato, ingenuo, ripetitivo e di una ferocia intollerabile e inverosimile; questa "ferocia orrenda" ne ha fatto uno dei libri "più crudeli e barbari che siano mai stati scritti" (il povero Sancio, per dirne una, fra una scarica di legnate e l'altra, perde tutti i denti almeno cinque volte).

È vero, Nabokov ha colto nel segno: Sancio perde troppi denti, ma qui non ci troviamo nel mondo di Zola, dove un episodio crudele, meticolosamente descritto in ogni suo dettaglio, diventa autentico documento di una realtà sociale; con Cervantes siamo in un mondo creato dai sortilegi del narratore, il quale inventa, esagera e si lascia trascinare dalle sue fantasie, dai suoi eccessi - e i centotré denti rotti di Sancho non vanno presi alla lettera, come del resto nulla in questo romanzo... La grande opera fondatrice di Cervantes era animata dallo spirito della non-serietà".

Ha forse ragione Kundera: la crudeltà di Cervantes, la sua ferocia, sono così smaccate, a tal punto esacerbate, da celare, sotto sotto, la loro natura di cartapesta.

Ad esprimere un parere non meno provocatoriamente negativo sul *Don Chisciotte*, proprio in direzione di quello detto da Nabokov e da Mann, troviamo anche Federico Nietzsche, il quale fu certo sedotto dalla figura del cavaliere errante, fin quasi a identificarsi con lui. Ma l'autore de *L'anticristo* criticò Cervantes per aver reso il suo eroe così ridicolo. Ridicolo il suo eroe, dunque, e dannoso il romanzo: così infatti Nietzsche annotò: "Uno dei libri più dannosi è *Don Chisciotte*", per poi approfondire la cosa più avanti: "Cervantes

avrebbe potuto combattere l'inquisizione, ma preferiva fare apparire ridicole le sue vittime, cioè gli eretici e gli idealisti di tutti i tipi...".

L'attacco di Cervantes al romanzo cavalleresco divenne, sempre per Nietzsche, la "più generale ironizzazione di tutte le aspirazioni più elevate" e il libro lo considerò alla stregua di un sintomo della "decadenza della cultura spagnola" e una sorta di "disgrazia nazionale".

Nella stessa nota, Nietzsche protestò contro la conclusione del libro di Cervantes: "Egli non risparmia neanche al suo eroe la terribile illuminazione sulla sua condizione al termine della vita". E in un altro punto, fa di nuovo riferimento alla "terribile fine" di Don Chisciotte e così chiosa: "L'umanità è sempre minacciata da questa ignominiosa negazione di se stessi alla fine della propria lotta". Rimase in Nietzsche un desiderio inespresso, quello di voler un'altra morte per Don Chisciotte. La sua morte non restituisce il preciso significato della vicenda narrata; al contrario, rappresenta la negazione di se stessi, la morte del significato di una vita. Don Chisciotte muore togliendosi la maschera che aveva indossato: "Rallegratevi con me, signori miei, perché io non sono più Don Chisciotte della Mancia, ma Alonso Chisciano, a cui gli esemplari costumi meritano il nome di buono".

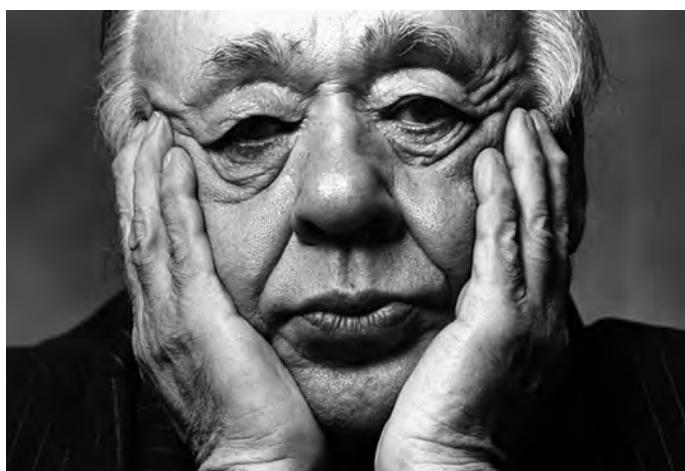
Don Chisciotte va incontro alla morte smentendo se stesso, negando proprio le qualità e i caratteri della sua vita, che potevano in qualche modo essere sigillati con una morte diversa. In tal modo, Nietzsche è come se avesse voluto prendere le parti di Sancio, il quale, sapendo che Don

Chisciotte stava morendo, disse: "Non muoia, signor padrone, non muoia. Accetti il mio consiglio, e viva molti anni, perché la maggior pazzia che possa fare un uomo in questa vita è quella di lasciarsi morir così senza un motivo, senza che nessuno lo ammazzi, sfinito dai dispiaceri e dall'avvilimento. Su, non faccia il pigro, si alzi da questo letto, e andiamocene in campagna vestiti da pastori come s'è fissato...".

E a proposito del rapporto tra Cervantes e Nietzsche, c'è stato qualcuno che ha messo in relazione le due pazzie: quella dell'eroe cervantino e quella del filosofo tedesco. Si racconta che la follia di Nietzsche sia stata suggellata dall'abbraccio a un cavallo, in una mattina del 3 gennaio 1889, in piazza Carlo Alberto a Torino. Fatto, questo, che può farci venire in mente circostanze inquietanti, coincidenze significative.

La vita e la morte di Nietzsche si possono confondere con la vita e la morte di Don Chisciotte, quasi si sovrappongono.

Un ronzinante lega queste due figure: ma quando don Chisciotte scende da cavallo, torna assennato; nel momento in cui Nietzsche, invece, abbraccia un cavallo, afferma, donchisciottesca-mente, tutta la sua pazzia.



Invito alla lettura
de *Le Solitaire* di Eugène Ionesco
di Maria Antonietta La Barbera

*Vous savez, tout est surprenant.*¹

Sì, Ionesco è davvero “*sorprendente*”.

“*Il re dell’assurdo*”² generalmente conosciuto come l’autore della *Cantatrice Calva*, invita il suo pubblico ad impegnarsi a non sprofondare nell’assurdità di un quotidiano sempre più svuotato di senso, rivelato da un linguaggio inquinato, banalizzato, dissacrato. Un non-linguaggio che tradisce la sua identità, poiché non è più finalizzato alla comunicazione.

Ogni sua opera - teatrale e non - potrebbe pertanto essere considerata come un invito al suo spettatore/lettore alla riflessione: **SIGNORE E SIGNORI, FERMIAMOCI UN MOMENTINO, PER FAVORE!**

Fermiamoci un momentino! Scrittori e spettatori, lettrici e lettori...

¹ “*Sapete? Tutto è sorprendente*”. IONESCO, *Ce formidable bordel!*, Paris, Gallimard, 1973, p.54.

² L’etichetta di “*teatro dell’assurdo*”, ha trovato origine nel titolo di una monografia del critico inglese Martin ESSLIN (*Théâtre de l’absurde*, Buchet Chastel, 1994), dedicata al teatro degli anni Cinquanta, ma tale definizione non è mai stata condivisa da Ionesco: “*Io assurdo? Che assurdità!*”, intervista ad Ionesco di Stefano M. PACI, pubblicata in 30G, n. 8-9, agosto-settembre 1988.

Fermiamoci e facciamo silenzio, facciamo tacere le mille parole, questioni, problematiche, luoghi comuni che ci ingarbugliano cuore e mente, per scegliere consapevolmente di esserci. Di essere... presenti.

Altro che assurdo e assurdità!

PERCHÉ HO SCELTO *IL SOLITARIO* DI IONESCO?

Ritengo sia corretto evitare di stereotipare uno scrittore, considerandolo l'autore di una sola sua opera. Circoscrivere Ionesco alla *Cantatrice* è come identificare Flaubert a *Madame Bovary* o Saint-Exupéry al *Piccolo Principe*. Nulla di più inesatto.

Ionesco è certamente divenuto popolare per l'insuccesso-successo della sua *Cantatrice* e per la successiva produzione drammaturgica elaborata con ritmo incessante, a partire dal 1950, per poco più di quindici anni. Ma sono svariate le forme di scrittura praticate oltre quella teatrale: ha infatti pubblicato una raccolta di poesie, numerosi articoli di critica letteraria, novelle, un libretto d'opera, sceneggiature cinematografiche, saggi e diari. Non va infine dimenticata la sua predilezione per il linguaggio dei colori e delle forme.

Ma, quale che sia la forma di scrittura praticata, il linguaggio ioneschiano rivela sempre il travagliato percorso esistenziale dello scrittore e rende il lettore partecipe di quell'incessante andirivieni fra spazi tenebrosi ed interstizi di luce, tra "nero e bianco".³

³ IONESCO, *Le blanc et le noir*, Paris, Gallimard, 1985. È un testo di Ionesco che comprende quindici disegni commentati dall'autore ed una sua interessante introduzione.

Ionesco è convinto che: *“l’universo intasato di materia è vuoto di presenza”*⁴. Il suo timore-angoscia riguardo all’uomo intasato di parole vuote, di ideologie stereotipate e di materia/merce è certamente stato quanto mai profetico. Un uomo che si trasforma in rinoceronte, che vive da comparsa, da figurante. Un’assenza. Oggi non è più “visione”, ma il nostro drammatico quotidiano.

La materia per Ionesco non è solo ciò che è materiale, ma tutto quanto, attraverso la ripetizione anonima, viene banalizzato e pertanto svuotato del suo più profondo significato. Dunque anche un procedimento squisitamente razionale, un percorso spirituale eccessivamente centrato ossessivamente sull’io possono trasformarsi in materia.

In lui, ossessioni e paure si intessono incessantemente con certezze e desideri, e la coscienza del presente, dell’istante risvegliato, del briciolo d’esistenza vissuto nell’oggi, quasi sempre finisce col dissolversi nella consapevolezza della *“atrocità universale”*. E come soffio vitale, lo stupore: *“Che cos’è tutto questo?”*

Tale profondo senso di *“meraviglia”* talvolta dà consistenza all’intima lacerazione e si apre dunque ad un’esperienza di caduta, di tragica pesantezza, di incontrollabile paura di ritrovarsi disperso nel caos; altre volte, dallo stupore si genera l’esperienza della leggerezza, del trionfo della luce, della gioia di esistere.

Come il tempo, nell’opera ioneschiana, non è più punto di riferimento, così anche lo spazio è *“caricato d’angoscia, poiché è labirintico”*.⁵

⁴ IONESCO, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, p. 119.

⁵ Marie-Claude HUBERT, *Eugène Ionesco*, Paris, Seuil, 1990.

Tutti i suoi testi rivelano un uomo che ha smarrito le sue coordinate e che si sente disperso dinanzi alla tragedia del mondo, ma che continua a cercare, ad attendere la "*Manifestazione*"; un uomo che si sforza di superare un'angoscia profonda e permanente, alimentata dalla sua riflessione, talvolta ossessiva, sulla vita e sulla morte.

La scrittura viene così vissuta come una possibilità di trovare - o quantomeno di invocare - risposte a drammatici interrogativi, per trarsi fuori dall'angoscia, per avere uno sguardo più trasparente fra le tenebre, le ossessioni, i dubbi, le paure.

Una delle ragioni principali per le quali scrivo è per ritrovare il meraviglioso della mia infanzia al di là del quotidiano, la gioia al di là del dramma, la freschezza al di là della grossolanità.

Tutti i miei libri, tutte le mie opere teatrali sono una chiamata, l'espressione di una nostalgia, io cerco un tesoro inabissato nell'oceano, perduto nella tragedia della storia. È per ritrovare la bellezza originaria, intatta in mezzo al fango, che io non solo faccio letteratura, ma me ne sono nutrito. È la luce che io cerco e mi sembra di ritrovarla di tanto in tanto. Sempre alla ricerca di questa luce certa oltre le tenebre.⁶

Una parola-chiave del suo universo è certamente "*interrogazione*", da alcuni critici indicata come il segno caratteristico del linguaggio dell'esiliato.

Interrogarsi, e interrogarsi sul perché ci si interroga, porsi delle domande e insieme affer-

⁶ IONESCO, *Antidotes*, p.315.

mare che non ci sono risposte-soluzioni alla tragicità della vita: è questo l'intrigo di quell'opera scritta da Ionesco che è la sua vita.⁷

Il Solitario è certamente il libro di Ionesco che più di altri esplicita questo aspetto.

Il romanzo, che non racconta alcuna particolare trama, può considerarsi un'ecografia dell'attività razionale di chi si lascia irretire in una solitudine che non è autentica solitudine ma isolamento, aggrovigliando mente e cuore in interrogativi in sé certamente interessanti, ma che nella ripetizione soffocante anch'essi svuotano l'esistenza del Solitario, incapace di porre attenzione ad altro se non alle sue domande e senza possibilità di alcuna risposta certa.

Due stati di coscienza fondamentali sono all'origine di tutte le mie opere: predomina talvolta l'uno, talvolta l'altro, talvolta essi si mescolano. Queste due prese di coscienza originarie sono quelle dell'evanescenza e della pesantezza; del vuoto e della troppa presenza; dell'irreale trasparenza del mondo e della sua opacità; della luce e delle tenebre spesse.

Un muro invalicabile si frappone tra me e il mondo, tra me e me stesso, la materia riempie tutto, occupa ogni spazio, annulla ogni libertà sotto il suo peso, l'orizzonte si rimpicciolisce, il mondo diviene una prigione soffocante."⁸

Il Solitario è l'unico romanzo scritto da Ionesco

⁷ Tra gli altri, Y. MORAUD, *Ionesco: un théâtre de l'exil et du rituel*, in *Ionesco*, Colloque de Cerisy, Paris, Belfond, 1980, p. 87.

⁸ IONESCO, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, p. 231.

e l'ho scelto almeno per due motivazioni:

1. perché il drammaturgo sceglie la scrittura narrativa, quasi del tutto ignorata dal suo pubblico, che di lui conosce la scrittura teatrale;

2. perché il romanzo analizza una più sofisticata e subdola esperienza di materializzazione e omologazione propria dell'uomo d'oggi, ossia l'eccesso di individualismo, di abitudinarietà e di razionalizzazione.

In un contesto svuotato di senso, secondo Ionesco, per l'uomo che vive nel grigiore e nel vuoto di valori, anche gli interrogativi esistenziali si possono trasformare in materia, in eccesso di materia soffocante. In assenza.

BREVE PROFILO DE *IL SOLITARIO*

Nel 1973 la casa editrice "Mercure de France" pubblica *Le Solitaire*, il primo e unico romanzo di Ionesco che, come sempre, disattende le attese del pubblico, ormai abituato ad applaudire l'autore come drammaturgo.

Il Solitario, in quanto testo narrativo, rappresenta nella sua "fisicità", una rottura con la precedente produzione, almeno con quella più conosciuta, rottura che viene ulteriormente accentuata dal fatto che, dopo essersi servito del dialogo serrato nelle sue *pièces*, Ionesco, nel romanzo, dà forma a un prolungato e quasi ininterrotto monologo. I dialoghi con i personaggi secondari: Lucienne, J. Dupont, Yvonne, la portiera, che interrompono il movimento introspettivo del protagonista, sono assolutamente insignificanti all'interno del dinamismo del romanzo.

Ma se la forma espressiva si differenzia, ad essere comunicate sono sempre le stesse ossessioni, attese, delusioni dell'autore. Tutte le tematiche più significative della sua produzione teatrale vengono recuperate ed analizzate quasi ossessivamente: non un solo aspetto privilegiato rispetto ad altri, non questo o quel tema, ma il nucleo originante tutto l'essere-uomo-scrittore di Ionesco è portato sulla pagina, ossia la sua riflessione sull'esistenza umana.

È innegabile nello scrittore l'ansia di comunicare, di rapportarsi profondamente a qualcuno. I personaggi del suo teatro, soffocati dalla proliferazione di parole-oggetti che, con ritmo sempre crescente, sembrano invaderli e svuotarli progressivamente, sono, in negativo, la visibilizzazione dell'esigenza ineliminabile dello scrittore che urla la sua necessità, e quella di ogni persona umana, di relazionarsi autenticamente ad un "tu".

Alla domanda: "*M. Ionesco, perché ha scelto la scrittura romanzesca?*", così lo scrittore risponde:

- Non lo so. Potrei inventare delle motivazioni, ma non le inventerò, cercherò di trovarle. Molto semplicemente - credo - desideravo "*soliloquer*", sì, soliloquiare. Volevo parlare a lungo con qualcuno. Confessarmi a qualcuno. Scrivere per qualcuno.
- Posso affermare che ho spesso desiderato di essere ri-conosciuto e di mostrarmi a viso aperto. Forse è questa la ragione principale per cui ho scritto *Il Solitario*, che non è affatto la descrizione del mio "io" sociale perché io non sono né celibe né pensionato, ma che è piuttosto - o almeno voleva esserlo - l'espressione della mia angoscia e della mia realtà esistenziale. Ho tentato di descrivermi integralmente, di raccontarmi.

- Quando si scrivono delle pièces teatrali, si scrive per un sacco di gente, per un pubblico. Quando si scrive un romanzo, almeno così come ho fatto io, si scrive per una sola persona, sperando evidentemente che ci saranno molte e molte “una sola persona”.
 - Ognuno è solitario, quando si scrive, quando si legge. Ognuno è solitario, è ciò che significa il titolo del romanzo. Volevo rivolgermi agli uomini che sono dei solitari, indirizzarmi alla solitudine di ciascuno e farlo da solitario.
- In breve, se ho scritto un romanzo, è perché mi sembra che la scrittura sia più intima, più segreta, più adeguata a risvegliare la sensibilità solitaria.”⁹

Il romanzo viene scritto in un momento in cui dominano due opposti atteggiamenti:

- a) l’impegno per l’impegno, capace di saturare del tutto l’uomo, riducendo al silenzio ogni suo dinamismo profondo, giacché risucchiato da un frenetico attivismo;
- b) lo sganciamento da ogni punto fermo, lo smarrimento di qualsiasi “significato” e la conseguente, plenaria, sterile rassegnazione nei confronti di una esistenza che non sembra avere alcun valore tale da stimolare l’essere umano a dare consistenza alla sua interiorità più profonda.

Nel *Solitario* do la parola a un personaggio che è in conflitto con la storia, o piuttosto che vive parallelamente alla storia.

La storia e la politica tentano inutilmente di risolvere o mascherare il problema fundamenta-

⁹ Questa e tante altre domande sono la trama di una lunga intervista di Claude BONNEFOY a Ionesco, pubblicata col titolo *Entre la vie et le rêve*, Paris, Belfond, 1977, un testo insostituibile per conoscere Ionesco. *Entre la vie et le rêve*, p.108.

le della nostra condizione, poiché non possono rispondere a queste domande:

- *Cosa faccio qui?*
- *Perché sono qui?*
- *Cos'è questo mondo intorno a me?*
- *Cosa c'è al di là del muro?*
- *Chi vive in stato di grazia?*
- *Cos'è domandarsi che cos'è?*

Queste sono domande elementari, che la storia fa dimenticare, ma che non si può non porsi. Non si deve mai perdere la coscienza di sé.¹⁰

Ionesco propone infatti un personaggio che, del tutto sganciato dall'impegno nel sociale, si sforza di ricercare la sua identità, il senso della sua esistenza, il valore della vita, la dignità degli altri uomini.

Ad un pubblico ormai quasi del tutto pervaso da una sfiducia plenaria nelle forze interiori dell'uomo e nella ricchezza insondabile della vita, Ionesco offre un testo in cui manifesta la sua convinzione che *"la necessità della religione. della metafisica o della filosofia, perfino di una filosofia vissuta, si farà sentire presto"*.¹¹

In contrasto con la tendenza ad aggregarsi per qualsiasi motivazione e in ogni momento, - è l'era delle riunioni, dibattiti, consigli, gruppi, associazioni -, Ionesco si fa portavoce del bisogno profondo che ha l'uomo della vera solitudine, ossia di uno spazio in cui ritrovarsi per porsi in relazione con la realtà.

¹⁰ *Ibidem*, p.165.

¹¹ *Ibidem*, p. 110.

Le persone hanno un profondo bisogno di solitudine. Ciò di cui soffre il mondo moderno è l'assenza di solitudine. La vera solitudine non è isolamento ma raccoglimento. E solo nella solitudine che io sono davvero con me stesso e con gli altri. Quel che è drammatico è la solitudine delle folle, la promiscuità, ossia di ritrovarsi sempre esteriormente con gli altri. Il "gomito a gomito".¹²

Come nel suo teatro, ne *Il Solitario* Ionesco realizza il suo progetto di scrittore, poco compreso dalla maggior parte del pubblico, ma anche dalla critica letteraria, ossia rendere sempre più intensa la "nostalgia della solitudine, di una vita personale".¹³

Cosa volevo fare?... No, forse è troppo solenne dirlo: metafisica, della metafisica, semplicemente.

Ho parlato di qualcosa che mi sembrava essenziale, che non riesco a esprimere veramente sul palcoscenico e che è la nostra condizione esistenziale.

Ciò che per me è più importante non è la condizione economica o sociale, ma la condizione esistenziale.¹⁴

Ma, come in tutta la produzione ioneschiana, anche nel romanzo riemerge la contraddizione insolubile, come dinamismo primario. In effetti il personaggio si interroga, si pone delle domande essenziali, ma la ripetizione ossessiva e il suo isolamento

¹² *Ibidem*, p.125.

¹³ *Ibidem*, p.128.

¹⁴ *Ibidem*, p.165.

fanno di queste domande nient'altro che una "materia" che invade mente e cuore del protagonista.

Eppure, nel suo concreto immobilismo soffocante, *Il Solitario* suggerisce contemporaneamente e contraddittoriamente l'esigenza-possibilità di un dinamismo positivo di apertura alla "novità".

Questo continuo interrogarsi e contraddirsi potrebbe stare ad indicare l'urgenza di una consapevolezza che impedisca di accettare delle verità come scontate e, insieme, la necessità di una Luce-Verità da cercare-incontrare.

La luminosa trasparenza che vivifica l'ultima scena potrebbe esplicitare pertanto, con un linguaggio poetico-teatrale, l'impossibilità di volersi fermare al già detto-compreso, al tutto razionalizzato di ogni giorno, ai luoghi comuni dominanti, che rendono il vissuto tragicamente banale e disumano.

La sete di Infinito costituirebbe allora il "cuore" del romanzo, così come il nucleo della vita-attività di Ionesco.

SCRITTURA NARRATIVA

Come in ogni comunicazione linguistica, in ogni testo letterario sono compresenti tutte le funzioni della lingua, anche se a prevalere è spesso la funzione poetica: l'autore cura in modo privilegiato la forma del messaggio, perché questa arricchisca in modo unico il messaggio stesso, che *saràdirà* quel che *èdice* solo perché ha quella forma, perché così lo ha formato il suo autore.

A proposito di *Il Solitario*, oltre la funzione poetica, va notato il ruolo rilevante della funzione emotiva, proprio in quell'insistenza dell'autore

nell'esprimere se stesso, i suoi moti interiori: attese, angosce, dubbi, sensazioni, nausea, stupore.

a) È indicativo l'uso della prima persona. Tale scelta narrativa è significativa di un ben preciso rapporto fra l'autore e la materia narrata: il narratore che racconta in terza persona si pone fuori della storia narrata, la domina perché la conosce in tutti i suoi aspetti. Al contrario, il narratore che racconta in prima persona conosce solo gli eventi cui assiste e i sentimenti-sensazioni che va sperimentando.

Il passaggio dall'*egli* all'*io*, caratteristico della narrativa contemporanea, è segno di un rapporto meno sicuro e più problematico con la realtà, e, ne *Il Solitario*, è l'espressione evidentissima dei dubbi-angosce-inquietudini di Ionesco.

b) Il personaggio-narratore, fin dalle prime battute, si esprime in modo sentenzioso. Ma tale drasticità nel giudizio è spesso contraddetta da un'immediata affermazione lapidaria, che discredita quanto affermato, mettendone in dubbio la consistenza, o addirittura opponendosi del tutto alla tesi precedentemente sostenuta.

- A trentacinque anni è tempo di ritirarsi dalla corsa. Sempre che ci sia una corsa.¹⁵

- Nessuno è colpevole di nulla. Ma anche tutti sono colpevoli di tutto.¹⁶

c) Così come nelle opere teatrali, anche nel suo romanzo, Ionesco utilizza la tecnica della ripeti-

¹⁵ IONESCO, *Il Solitario*, trad. di Gabriella Bosco, Gaffi, Roma 2007, p. 7. Nelle citazioni seguenti, riferendomi al romanzo, userò la sigla S, seguita dal numero della pagina.

¹⁶ S, 43.

tività e dell'inatteso, che inducono il lettore a registrare una diversità e colpiscono la sua attenzione richiedendogli, nella lettura, una consapevolezza più attiva e libera: le monotone azioni di ogni giorno assumono uno spessore ancora più opaco se messe in opposizione alla sanguinosa e del tutto inattesa rivoluzione, o alle esperienze di stupore-luce che lo colgono all'improvviso.

- d) Il romanzo si presenta come un quasi un interrotto monologo, in cui il momento presente del *Solitario* spesso consiste nel ricordo di passate sensazioni, interrogativi, esperienze che introducono così nella sua esistenza, personaggi diversi, tutti però quasi evanescenti, senza alcuna reale consistenza. Unico protagonista: il mondo interiore di Ionesco.
- e) La dimensione temporale non offre quasi mai una collocazione ben definita delle situazioni descritte: questa è una costante nella produzione di Ionesco. Basterebbe il titolo del suo testodiario: *Présent passé Passé présent* per far comprendere con immediatezza questo andirivieni dello scrittore nei suoi sogni, angosce, ricordi, attese, che si compenetrano e alimentano vicendevolmente. Tale incessante "*va et vient*" dal presente ai tempi storici: imperfetto, passato prossimo e remoto si concretizza nella scrittura de *Il Solitario*.
- f) La predilezione del protagonista per gli ambienti chiusi, e lo scegliere, all'interno di essi, sempre gli stessi spazi (lo stesso tavolo al ristorante) e sem-

pre più ridimensionati (all'interno del suo appartamento "*la stanza in fondo*") è la visibilizzazione della sua esperienza di crescente isolamento, di prigionia, comunicata attraverso l'immagine della gabbia: "*L'universo mi sembrava una specie di grande gabbia o piuttosto una specie di grande prigionie*".¹⁷

g) La compresenza di stati contraddittori del personaggio-narratore: *noia, angoscia, sofferenza, paura, euforia, malessere, gioia, estraniamento, nausea, stupore* è tradotta, nella scrittura romanzesca, da enunciati lapidari, che si alternano con un periodare articolato soprattutto da frasi temporali, che immergono il protagonista in uno spaziotempo "altro".

h) Le ricorrenti frasi interrogative spesso non sono che domande quasi lanciate al lettore, a cui non segue alcuna risposta: "*Aspettare. Aspettare nell'angoscia. Che cosa?*"¹⁸

Altre volte la risposta nullifica la domanda, proponendo due soluzioni contrarie: "*Era un segreto tra me e me. Perché un segreto? Non è né un segreto né un non segreto*".¹⁹

L'ESISTENZA DEL SOLITARIO

Nelle prime pagine del romanzo, il Solitario presenta di sé un profilo sintetico, ma esauriente: "*Io sono come tutti quanti oggi: scettico, disincantato, sempre stanco e affaticato, che vive senza un obiettivo,*

¹⁷ S, 22.

¹⁸ S, 113.

¹⁹ S, 59

*che cerca di lavorare il meno possibile, un po' goloso.*²⁰

Il Solitario è del tutto isolato con i suoi perché, riflessioni-attese-angosce. Nessuno dei personaggi che gli ruotano intorno condivide la sua problematica, nessuno lo capisce. Il suo modo di essere-vivere è giudicato da tutti irrazionale, quantomeno "*strano*"; eppure lui, il Solitario, è convinto che folli siano gli altri uomini, giacché corrono, si preoccupano, si agitano senza conoscere il perché delle loro azioni, senza angosciarsi per il fatto che tutto finisce, che, col passare del tempo, tutto scompare, che tutto è come se non fosse mai stato.

L'angoscia che lo assale a causa della paura della morte, o a causa dell'impossibilità riconosciuta di poter abbracciare pienamente tutto il sapere, egli tenta di combatterla con un suo "metodo", con cui, in qualche modo, s'illude di uscir fuori dalla sua sterile riflessione.

Avevo un metodo per tirarmi fuori dalla tristezza o dalla paura, ma non mi riusciva sempre. Il metodo consisteva nel guardare intorno a me gli oggetti, le persone, con la più grande attenzione possibile. Fissarmi su di loro. Guardare e riguardare, con estrema attenzione e all'improvviso era come se vedessi il mondo per la prima volta. E questo diventava allora incomprensibile e insolito.²¹

Tutto quanto lo circonda: ogni oggetto, situazione, persona è come svuotato del suo contenuto-significato ordinario; resta vuoto, o meglio non rimane che il vuoto di tutto, tragicamente insieme

²⁰ S, 8.

²¹ S, 46.

alla certezza di esistere. E così ogni parola: vuota, priva di senso. Un suono, un grido. Nulla.

Tale esperienza dinanzi al reale suscita nel Solitario differenti reazioni: talvolta è “*un’angoscia inespriabile*”²² che lo pervade; talvolta una paura incontrollabile che lo spinge a spostarsi di continuo da un ambiente all’altro dell’appartamento; o ancora: “*Il malessere. Non ritrovarsi dentro di sé*”²³, ossia non riconoscersi.

Ma ancora *l’estraniamento-stupore* è la causa di quei rari momenti di gioia, che il Solitario vive. Tale esperienza infatti gli dà la capacità di vedere con occhi nuovi, di intuire la verginità dell’Essere: è come se gli consentisse di superare il *muro*, di penetrare nel profondo più profondo delle cose. Egli la percepisce quasi una ricreazione: “*Ero in un’altra creazione. E io ero un altro*”.²⁴

Tale esperienza di *estraniamento*, ora descritta, riecheggia diversi brani degli scritti autobiografici, in cui viene minuziosamente analizzata e partecipata al lettore.

Dopo essersi installato nel suo nuovo alloggio, avendo interrotto l’attività lavorativa, che gli sembrava lo costringesse a scenesituazioni del tutto ripetitive e scontate, il Solitario assapora l’attesa di un cambiamento, di un’esistenza che possa offrirgli qualcosa di “nuovo”. Ma i ritmi che, senza accorgersene, egli si va programmando, tutti dettati dal soddisfacimento quanto più immediato e comodo di bisogni fisiologici o di piccoli piaceri sensoriali, non sono molto dissimi-

²² S, 84.

²³ S, 86.

²⁴ S, 86.

li dai precedenti e non lasciano molto spazio alla novità: è il risveglio, il caffè, e poi la pulizia personale, il giornale, le parole crociate, l'aperitivo, il pranzo, la siesta, il pomeriggio vuoto, quindi la cena... e sempre, insieme a queste azioni, lo stupore: *"Lo stupore dinanzi al fatto che io esisto e che le cose esistono. Ma c'è questa incapacità di concepire l'infinito. L'indomani mattina, la stessa sfiducia, e poi il bar, e poi il rientro a casa e sempre così."*²⁵

Così trascorsa, tutta la giornata è pertanto avvertita come una inutile e insieme ineliminabile lotta contro la noia.

"Fatica, malessere, angoscia, nausea" (conseguenza di tale *noia*) sono le costanti della sua giornata, determinano la sua impossibilità a relazionarsi autenticamente con gli altri, col mondo e anche con se stesso.

*"Il mistero universale"*²⁶ attira tutta l'attenzione del Solitario, ma in modo ossessivamente sterile, provocandogli uno stato di continuo sgomento-impotenza: una serie di interrogativi lo assedia e, insieme ad essi, la certezza che nessun uomo può darsi delle risposte esaustive né concepire l'infinito.

Egli sa bene che le stesse domande sono già state poste prima di lui e che ogni filosofia-storia-teologia non è che il tentativo di dare risposte accettabili ai suoi interrogativi. Ma giacché egli è convinto che *"i valori assoluti non esistono"*²⁷, ecco che allora, conseguentemente, sa bene di non avanzare di un solo passo nel sapere. Ma questa consapevolezza di non potere sapere tutto, e

²⁵ S, 80.

²⁶ S, 19.

²⁷ S, 58.

insieme di volere abbracciare il mistero nella sua totalità, non gli è accettabile. Dinanzi all'angoscia e alla noia causate da tale consapevolezza non resta che la rassegnazione: «*Occorre rassegnarsi per non soffrire*»²⁸. Ma una tale soluzione non soddisfa né coinvolge pienamente il Solitario. Se si trattasse di vera rassegnazione, ciò comporterebbe una qualche accettazione del mondo, del suo mistero, del mistero dell'uomo, e dunque una certa *quiétude* nel porsi dinanzi all'Infinito. Ma l'angoscia profonda continua ad assalire il protagonista: "*Mai mi rassegnerò, mai potrò dimenticare, non vedere oltre questo "muro" che sale fino al cielo. Come rassegnarsi all'ignoranza nella quale siamo immersi?*"²⁹

Il Solitario si trova pertanto immerso in tale problematica sull'uomo, sprofondata nel finito, ma insieme del tutto distaccato dai suoi simili, da se stesso, estraneo a qualunque interesse, passione, desiderio: ha abbandonato tutto, ma si trova dinanzi al "*muro*" invalicabile, e completamente solo. Gli sembra che tutti accettino di dimenticare la "*domanda essenziale*", non ricercando la vera vita, ma accontentandosi di quanto ogni giorno si va offrendo alla loro possibilità di presa. Lui, il Solitario, rifiuta di accontentarsi del finito, ma concretamente si chiude anche all'infinito, ricercando in sé la risposta ai suoi interrogativi, pretendendo di comprendere tutto il mistero.

Ne consegue che non può giungere, ma neppure appena aprirsi alla verità infinita, immensa, relazionale, perché isolato nella sua "*gabbia*", in cui preferisce accontentarsi di un onirico "*paradi-*

²⁸ S, 53.

²⁹ S, 53.

so" fatto di immagini luminose che si susseguono e lo inebriano, ma che continuano a fargli sperimentare la tragicità del suo essere solo, giacché è il "suo" paradiso, quello che egli si è creato, fatto a sua misura, in cui non c'è posto per nessun altro.

Ma... c'è quel fiore, sul tavolo.

Inequivocabile segno di un "oltre". Di un "sempre" nel "mai".

La commedia urbana di Tommaso Aversa

di Giovanni Isgrò

Esistono nella prima metà del '600, in particolare a Palermo, due momenti favorevoli al teatro comico, entrambi collegati a contingenti motivi di interesse e di attenzione di chi si trova alla guida del governo vicereale.¹

È nel secondo di questi due momenti che si colloca il più importante contributo artistico di Tommaso Aversa, testimonianza fondamentale non soltanto per mettere ordine su un aspetto non secondario del teatro siciliano, ma per offrire elementi utili ad ampliare la tipologia e possibilmente anche la problematica complessiva della produzione del teatro italiano del '600.

L'originalità e l'importanza dell'attività artistica di Tommaso Aversa nell'ambito del teatro comico si basano su un'unica opera, *La notti di Palermu*, scritta nel 1637 e pubblicata nel 1638, interamente in lingua siciliana. Essa tuttavia non è l'unica commedia di questo autore pervenutaci,

¹ Sulla prima stagione seicentesca del teatro comico a Palermo rimando ai miei saggi: *Il teatro negato*, Bari, di Pagina, 2011 e *Gli intrighi del Tasso in Sicilia*, Palermo, Saladino editore, 2012.

poiché *Notte, fato, amore*,² il rifacimento in lingua toscana successivo di circa vent'anni, risulta, nonostante le parziali analogie, un testo ideologicamente diverso e proiettato verso un uditorio sovranazionale quale la corte pontificia nella quale Aversa si trovò ad operare, proponeva. Come è noto, nel 1636 il governo della Sicilia è affidato dal viceré spagnolo duca di Alcalà a Luigi Moncada, principe di Paternò e duca di Montalto, presidente del regno, il quale rimane alla guida dell'isola fino al novembre del 1638. È la prima volta, dopo più di 60 anni, che un titolato siciliano ottiene per un periodo così lungo una responsabilità e una autorità così importante, soprattutto se si pensa che dal 1637, in seguito alla morte improvvisa del viceré fuori della Sicilia, non si trattò neppure di una ordinaria supplenza.

Per quanto il viceré duca di Alcalà avesse amministrato con una certa saggezza, il governo di Luigi Moncada fu sentito dalla nobiltà palermitana come una grande occasione, non soltanto di orgoglio civico ma di attestazione di identità culturale. In questo clima persino gli interventi urbanistici, pur nella *routine* di rifinitura del processo di rifondazione della città iniziato nella seconda metà del Cinquecento, spesso oltre ad avere una connotazione personalistica, come fu per la realizzazione della porta di Montalto, non mancarono di esprimere chiari riferimenti alla tradizione culturale siciliana, come fu per la fontana del "Vecchio Palermo", il mitico fondatore della città,alzata nell'area della

² Sta in T. Aversa, *La corte nelle selve. Trattenimenti modesti e utili, distinti in più vegghie per gli ultimi di carnevale*, Roma, Lazzari, 1657.

Fieravecchia. In questo quadro in cui la città capitale precisa più di ogni altra in Sicilia il ruolo di città di rappresentanza dell'*hispanidad* mediterranea, *La notti di Palermu*, in quanto commedia ampiamente connotata da riferimenti alla vita non soltanto culturale cittadina, si rivela documento emblematico.

Questo spiega del resto anche il particolare spazio festivo e il carattere di ufficialità che dovette esserle dedicato, e che molto verisimilmente deve essere individuato nell'eccezionalmente lungo carnevale del 1638. Dal cerimoniale vicereale di quell'anno si evince infatti che, a partire dal 3 gennaio, mascherate a cavallo e giostre furono organizzate sul piano del palazzo reale dal principe di Paternò nella veste di viceré³, ed anche se mancano testimonianze dirette sulla rappresentazione di questa commedia, riteniamo che l'opera, già ultimata nel settembre del 1637, dovette essere giudicata estremamente idonea dalla committenza massima della città a quel clima festivo.

La commedia, dedicata al Senato di Palermo e preceduta da un prologo *fori di l'opera*, da recitarsi in presenza di don Luigi Moncada e della consorte, donna Maria di Rivera, è in realtà un lavoro ideato e scritto nella prospettiva di una fruizione ufficiale.

Per meglio capire il collegamento fra l'opera e l'ideologia culturale dominante, e quindi il rapporto con la situazione politica del momento, non si può ignorare la collocazione di Aversa nel soda-

³ Arch. di Stato di Palermo, *Protonotaro del Regno*, v. 1060, 308, pubblicato in E. Mazzaresse Fardella-Fatta del Bosco-Basile Piaggia, *Ceremoniale dei signori viceré*, Palermo, 1976, 141.

lizio dei Riaccesi, l'Accademia cioè ufficialmente privilegiata e accreditata sin dalla sua fondazione, ad opera del viceré Filiberto di Savoia (1622), a svolgere un ruolo centrale sul piano delle strategie culturali della corte e del governo della città capitale. Si pensi alla sempre maggiore diffusione della pratica dei ragguagli, cioè delle relazioni a stampa redatte da questi accademici, in particolare per esaltare lo splendore e il fasto della cerimonialità e del teatro festivo barocco, e che bene si integrano con l'ufficialità di tante orazioni celebrative e di tanta versificazione encomiastica.

Quando Tommaso Aversa è accolto tra i Riaccesi con l'appellativo di "arido", è appena un giovanetto, che tuttavia mostra ben presto la sua predisposizione alla scrittura teatrale, e in particolare al genere comico.

L'esercizio accademico del giovane autore dovette bene impressionare l'*entourage* della corte, che probabilmente si prese cura anche di incoraggiarlo nel proseguire l'iniziata attività. Dal canto suo, l'Aversa dovette avere la possibilità di assimilare l'orientamento ideologico dei suoi protettori, ma al tempo stesso di comprendere, al di là della *routine* encomiastica e del puro esercizio letterario, quanto la situazione contingente della sua città potesse offrire di interessante al fine di una originale teatralizzazione.

Al di là dell'intreccio amoroso, che costituisce per così dire il pretesto centrale della trama, e della comicità dei servi, sulla quale in particolare si misura, come vedremo, il collegamento ma anche l'originalità rispetto alle forme del teatro comico contemporaneo, la componente che più

colpisce ne *La notti di Palermu* è, come si accennava, la presenza della città, e in particolare l'idea che di essa si vuole esibire. A differenza di *Notte, fato, amore*, dove l'immagine è collocata nel secondo atto, ne *La notti di Palermu*, la descrizione dello splendore dell'urbe compare nella prima scena del primo atto, come in un vero e proprio prologo di ambientazione scenografica che, allargandosi dalla scena reale della rappresentazione, la piazza Bologni, peraltro emblematica in quanto luogo teatrale canonico nella articolazione del teatro festivo urbano, si estende all'immagine complessiva della città felice. È così che gli assi viari urbani, gli spazi di parata, i frontespizi dei palazzi, le porte degli ingressi trionfali delle cerimonie celebrative barocche, la piazza dell'Ottangolo, si succedono nella mente dello spettatore insieme a immagini di carrozze e di titolati, di giostre, di mascherate, di pompe e di cortigiani, attraverso la descrizione di don Alfonsu, come proiezione fedele della cultura del teatro e dello spettacolo, propria della città.

In una Palermo totalmente rifondata per diventare spazio di rappresentanza massimo della Sicilia e luogo scenico composito per la rappresentazione dei fasti dell'urbe, in cui anche il teatro dello Spasimo, il teatro pubblico a ingresso gratuito, si apre soltanto nelle occasioni celebrative come uno dei momenti della festa e mai come spettacolo autonomo, l'esaltazione della scenografia urbana diventa essa stessa esaltazione della politica culturale del potere civico e di quello viceregio, confermando, al tempo stesso, la logica fondante dello specifico teatrale. In questo senso (ma

non soltanto in questo) *La notti di Palermu* si distacca dalla stessa produzione comica locale precedente e coeva. Nonostante nelle commedie degli autori palermitani dell'epoca normalmente si dichiara che la scena è in Palermo, i rari effettivi riferimenti alla città (in particolare riscontrabili ne *Gli amorosi ritratti* di Francesco Cavanna e ne *La moglie odiata* di Francesco Maiorana) risultano marginali e comunque circoscritti al momento della descrizione informativa.

Ne *La notti di Palermu* invece l'idea della cultura festiva della città per così dire attraversa, e per certi aspetti anche inquadra, la materia in una sorta di cornice che fa parte integrante del testo. L'azione prende avvio proprio da un preciso riferimento al teatro dello Spasimo (quello stesso nel quale la commedia fu rappresentata) e in questo medesimo luogo si intende sia avvenuto il primo incontro di una delle due coppie di innamorati dell'opera. Allo stesso modo, nella parte finale, ricompare *l'apparatu superbu de lu gran teatru in cui s'avia di fari sta gran cumedia*, mentre i versi conclusivi dell'opera danno una definizione testuale inequivocabile: «*la nostra farsa ditta la cumedia | di la Filici notti di Palermu*», dove il termine *filici* non è né generico né occasionale, ma perfettamente rispondente ad una definizione ufficialmente acquisita nella pratica dei ragguagli e nella logica della celebrazione e della rappresentazione dell'urbe. A parte la descrizione iniziale e conclusiva, ampie e dettagliate sono, nel corso della commedia, le puntualizzazioni sul modo di stare a teatro, sulla disposizione del pubblico e delle autorità, sulle strutture provvisorie della

platea; ma si fa anche riferimento alle macchine e ai dispositivi della scena, mentre la descrizione dell'azione rappresentata, al di là della esaltazione esplicita del buffo siciliano, come attestazione di identità regionalistica dell'*ars comica* ispirata alla nostra cultura, è anche testimonianza diretta assai efficace della vitalità teatrale a Palermo, in quel particolare periodo di festiva sicilianità. La presenza del comico napoletano, nella parte di Coviello, probabilmente da identificare nel celebre Ambrogio Buonomo, particolarmente apprezzato da quell'appassionato di teatro quale fu il viceré di Napoli Monterey⁴, lascia pienamente intendere il transito di comici professionisti nella nostra isola in questo periodo; il che è confermato da una testimonianza dell'Ottonelli, il quale, riferendosi proprio all'anno in cui verisimilmente fu rappresentata la nostra commedia, dice testualmente: «Trovandomi nell'impiego della predica l'anno 1638 in Palermo, e facendo riverenza dopo quaresima allo Eminentissimo Sig. Cardinale Doria Arcivescovo, per partire a predicar l'estate altrove, mi disse chiaro e con molto senso: spiace mi che parta, perché mi sarebbe stato caro che avesse predicato contro le comedie oscene, alle quali lo star presente io stimo peccato mortale; e però comando che le attioni si riveggano avanti il pubblico recita mento»⁵. La preoccupazione di Doria, cui fa riferimento l'Ottonelli, doveva essere rivolta più che altro alla presenza di comici mino-

⁴ Cfr. in proposito B. Croce, *I teatri di Napoli*, Bari, Laterza, 1926, p. 76.

⁵ G. D. Ottonelli, *Della christiana moderazione del teatro*, Firenze, 1646, V, 286.

ri che, sulla scia delle compagnie ufficialmente accolte allo Spasimo, doveva fare da cassa di risonanza al clima festivo in particolare del carnevale. A integrazione di questi riferimenti direttamente riscontrabili nel testo, su un altro versante, le polemiche di Aversa contro il teatro spagnolo nel prologo de *La notti di Palermu* oltre a vivacizzare e arricchire la moda dei dibattiti teorici sui generi teatrali, in larga parte impostati sull'esaltazione della poetica di Aristotele, e quindi sull'importanza della drammatica sacra regolare⁶, lascia implicitamente intendere una articolata presenza di generi di teatro profano importato, nella Palermo

⁶ Ricordiamo fra gli altri: M. La Farina, *Discorso della tragedia*, in *Delle tragedie sacre e morali del molto rev. Hortensio Scammacca*, II, Palermo, 1633; G. Spucces, *Discorso del modo di componer la tragedia*, Palermo, 1633; Leodegario D'Arezzo, prefazione a *Delle tragedie sacre e morali*, cit., X, Palermo, 1644; F. Mugnos, *Discorso contro coloro che dicono essersi ritrovata un'arte nuova di compor tragedie*, in *Delle tragedie sacre e morali*, cit., II, Palermo, 1645. In particolare negli scritti teorici introduttivi ai diversi tomi delle tragedie dello Scammacca la polemica è contro gli autori ostili alle tre unità e contro gli autori di intermezzi. Si tratta quindi di componimenti legati allo spirito del teatro gesuitico più ortodosso e più incline alla classicità, al di là della pratica dello stesso Scammacca, che pure abolisce dalle tragedie gli intermezzi e recupera dalla tragedia greca l'uso del coro danzante. Riguardo al dibattito sulla commedia, oltre ai *Discorsi di Tonino da Amistrato ed osservazioni di lui sopra la commedia intitolata Notte, fato e amore*, in *La corte nella selva*, citiamo: E. Scipione, *Le rivolte di Parnaso*, Venezia, 1625, la cui dedica tratta il tema della commedia antica e moderna, e *Delle liti di Pindaro*, Messina, 1634. Per quanto riguarda la commedia pastorale, ricordiamo L. Eredia, *Apologia nella quale si difendono Teocrito e i Doresi poeti e Ciciliani dalle accuse di B. Guarino*, Palermo, 1603; opera scritta in rapporto a quella di G. Galluzzo, *Apologia del Pastor Fido* (codice magliobechiano, VII, 184).

del momento⁷. Il preciso riferimento fatto da Micuni ai personaggi della rappresentazione che si intende essere avvenuta fuori scena al teatro dello Spasimo nel tempo festivo del carnevale e il costume di scena delle due protagoniste, definite *babbaluti* per il loro travestimento con mantello e cappuccio, secondo l'usanza femminile di recarsi anche ad assistere alla commedia senza essere riconosciute, doveva costituire per lo spettatore di quel carnevale una occasione di immediato rispecchiamento. L'osmosi che dalla platea portava verso il palcoscenico e viceversa, doveva costituire la garanzia del successo di un genere di teatro/festa in cui, senza soluzione di continuità, scena e spettatori si trovavano idealmente insieme per celebrare e vedere celebrati se stessi, le proprie abitudini, la propria città, e soprattutto i propri governanti. Per raggiungere questo risultato, Aversa all'espedito del riferimento diretto e della descrizione per così dire realistica dei personaggi che agiscono, aggiunge quella, teatralmente più catturante, dell'*imagerie* e del racconto fantastico. È così che lo stato di vaneggiamento di don Federico (III, 7) consente all'autore, come per una sorta di dissolvenza, di trasformare, nella fantasia dello spettatore, l'immagine del balcone illuminato dalle torce e del frontespizio del palazzo che fa da fondale alla scena della piazza, in un carro trionfale ricco di luminarie di straordinaria grandezza, mentre subito dopo, l'uso di una semplice

⁷ Sulla fortuna della commedia spagnola a Palermo, e in particolare sulle recite nella "Galleria" del palazzo reale, cfr. il mio *Festa, teatro, rito nella storia della Sicilia*, Palermo, Cavallotto, 1981.

canna, a cavallo della quale don Federico, divenuto ormai folle per gelosia, si è presentato poco prima in scena, e la collaborazione del servo Tiberiu che si presta all'occasione, improvvisando con la bocca squilli di tromba, consente ai personaggi di creare il movimento di una giostra in piena regola, con steccato, lizza, assalti e premio finale. In questo modo l'azione della commedia si trasforma in una vera e propria scena di festa barocca, grazie anche alla complicità di un pubblico che, abituato alla pratica del teatro festivo urbano, è in grado di accogliere visivamente e di apprezzare concretamente, come per una convenzione, i riferimenti scenografici e spettacolari forniti dai personaggi. La tecnica della "scenografia verbale", per usare un termine utilizzato con successo a proposito del teatro Shakespeariano⁸, e che, come vedremo, è adoperata dall'Aversa in forme e con espedienti diversi nel corso dell'opera, consente all'autore di indirizzare l'illusione della platea verso tutta l'articolazione del *set* urbano. Il percorso della restituzione verbale della scena cittadina, non è tuttavia l'unica forma di riferimento al teatro festivo. A volte l'esempio di sequenze e di singoli dispositivi costituisce il modello da adattare alle specifiche esigenze di una scena in stretto rapporto con la cultura palermitana dello spettacolo. In questo caso i collegamenti con i modelli continentali della scenotecnica del teatro comico, risultano necessariamente

⁸ Oltre al noto saggio di M. D'Amico, *Scene e parola in Shakespeare*, Torino, 1974, rimandiamo al meno recente lavoro di R. Stamm, *Shakespeare's Word-Scenery*, Zürich, 1954, dove per la prima volta compare il termine "scenografia verbale".

alterati e le soluzioni sceniche infine, originali. L'uso del già citato balcone praticabile, ad esempio, sembrerebbe richiamare le forme ormai acquisite sia nell'ambito della commedia dell'arte che della "ridicolosa", sennonché il prolungamento della verticalizzazione del dispositivo, che arriva a comprendere anche una finestra praticabile su un piano superiore a quello del balcone, sembra ispirarsi all'impianto del "teatro del sole", nella palermitana piazza dell'Ottangolo.

Lo stesso impianto della Porta Nuova, così come i provvisori archi trionfali praticabili a più piani, per l'esibizione di musicisti, cantori e attori, costituiscono un riferimento assai vicino al quale certamente l'Aversa dovette ispirarsi per la realizzazione della idea scenica. Lo stesso documento iconografico riprodotto l'immagine della scena, l'unica che possediamo di tutta la produzione teatrale dell'Aversa, riportata nell'edizione a stampa de *La corte nelle selve*, e che si riferisce a *Notte, fato, amore*, lascia chiaramente comprendere la concezione, per così dire monumentale del dispositivo frontale che, per quanto privo del secondo piano di calpestio, appare ampiamente ispirato alle macchine e agli impianti, anche fissi, del teatro festivo. Per precisare e al tempo stesso rinforzare l'ambientazione emblematica, allusiva della felice condizione dell'urbe, l'Aversa aggiunge a quella della pratica festiva un'altra griglia composta di riferimenti al quotidiano, come anche ai servizi e alle consuetudini sociali, specifici della città rappresentata.

La frequente citazione che diversi personaggi fanno della *sciurta*, cioè del servizio di vigilanza

notturna, e delle sue rigorose perquisizioni, e la visualizzazione di un suo efficace intervento in scena, ad esempio, è il rassicurante contrappeso alla piaga degli *smargiazzì* cioè dei bravi, spesso presenti, ma con connotazioni profondamente diverse di millanteria e tara psicologica, nel teatro comico seicentesco, e che nella commedia dell' Aversa appaiono abbastanza meno sanguinari e molto più bonaccioni e scalcagnati persino rispetto alla stessa realtà locale. Sul versante delle consuetudini private, la regola assai diffusa nei palazzi dei titolari del dover apparire più ricchi e potenti di quanto in realtà non si fosse, in contrapposizione all' effettiva avarizia del quotidiano, normalmente subita dalla servitù, oltre a costituire un collaudato pretesto per ottenere effetti di comicità⁹, è, sia pure in piccolo, la misura di una esibizione e di un gusto di parata che impegna quasi come un dovere civico di rappresentanza, in proporzioni diverse, tutta la società del tempo in tutta la distribuzione delle gerarchie sociali e delle categorie associative. L' acquisizione di questa regola sociale, ben si integra con l' immagine della città felice e ben regolata, in cui le relazioni materiali di dominio, fissate e confermate nelle piazze, nelle strade e nei luoghi di rispetto dai cerimoniali, si estendono e si ramificano grazie all' intervento didascalico della commedia, anche nel privato.

⁹ Ricordiamo che il tema dello sfarzo e del benessere esibito dalla nobiltà palermitana, in contrapposizione al reale declino, è ancora argomento di successo nel teatro comico popolare della fine del '700, come si evince dall' unica vastasata pervenutaci, *Lu curtrigghiu di li Raunisi*, e per la quale si rimanda all' introduzione dell' edizione da me curata (Palermo, 1980).

Così è per esempio per quanto riguarda l'atteggiamento dei servi che, pur lamentando talvolta come si diceva, l'avarizia dei padroni, o talvolta burlandoli innocuamente, dichiarano la saggezza del servirli e del rispettarli¹⁰.

L'assenza di una sostanziale protesta contro la gerarchia e l'ordine stabilito, ben si collega a sua volta all'assenza di trivialità e di oscenità nel linguaggio e nel gesto degli innamorati, come dei servi. Il che da un lato sembra aggiungere ulteriore distanza, non solo nei confronti dell'"improvvisa" e della "ridicolosa", ma anche nei confronti degli esempi locali di commedia letteraria popolare dei primi decenni del Seicento, ampiamente ispirati dalla produzione del Della Porta. La vicinanza dell'Aversa all'ambiente clericale, e in particolare al vescovo Giannettino Doria, l'attenta vigilanza della censura ecclesiastica, in special modo gesuitica, e la logica di uno spettacolo di stato che fosse divertente, ma al tempo stesso esemplare, fanno sì che *La notti di Palermu*, nonostante sia ancora un componimento giovanile, ha nel complesso un suo equilibrio, peraltro individuabile anche da un punto di vista strutturale. Ciò fa sì che il divario, che pure esiste, fra il pio zelo nelle composizioni religiose e l'aggressiva, ma lecita, comicità della commedia, non è tale da rientrare nella nota tipologia evidenziata da Quondam di una "doppia coscienza e di una doppia vita, carat-

¹⁰ Così don Albertu: "Lassamu stari sti sunti, Agatuni, | chi sempri azzerta (benchi pari ch'erra) | cui fa soccu cumanda so patruni |" (vv. 926-28); e così Agatuni alla padrona Sabedda: "di stu modi si cunserva | la grazzia di lu patruni | pri staricci sempri in grazzia |" (vv. 1639-41).

teristica in epoche di egemonia ideologica senza alternativa"¹¹.

Per quanto evidenti siano le analogie e i riferimenti al teatro barocco in tutta la sua articolazione, si ha l'impressione che questi siano più da attribuire al clima culturale complessivo, che a uno specifico collegamento a un genere, e che l'Aversa, proprio perché implicitamente disimpegnato da una osservanza per così dire tipologica, una volta centrati i tratti fondanti del suo teatro urbano, costruisce l'opera con notevole libertà compositiva. Ciò a partire dalla struttura stessa del lavoro che, pur nel rispetto delle unità di luogo, di tempo e d'azione, secondo i precetti di Aristotele, si presenta diviso in tre atti, avvicinandosi in questo, più allo schema della commedia dell'arte che a quello del teatro comico popolare-sco e delle commedie letterarie locali, normalmente divise in cinque atti.

¹¹ A. Quondam, *L'Accademia*, in *Letteratura italiana*, I, Torino, Einaudi, 1982, p. 875.

**Autostoppisti
della galassia postgutemberghiana**

di Andrea Libero Carbone

Battute: 9586

*NB. da pubblicare con licenza
Creative Commons BY-NC-SA*

I vecchi libri di fantascienza ci regalano l'occasione di uno sguardo obliquo sul tempo. A volte in una di queste storie capita anche di ritrovare il nostro presente, ma è trasfigurato e sbilenco, come una sorta di futuro passato. È denso di aspettative e timori che spesso in parte si sono realizzati, magari anche in buona parte, con un po' di fortuna o sfortuna, ma non nel modo previsto. Queste aspettative e questi timori sono fatti della stessa materia di quelli che riguardano i figli, che poi fanno sempre di testa loro. Così nelle utopie e nelle distopie fantascientifiche troviamo somiglianze di famiglia con le nostre società, déjà vu rovesciati e jamais vu. Ma insomma tutto questo lo sa benissimo chiunque almeno una volta abbia sfogliato un vecchio libro di fantascienza, non c'è proprio bisogno di tirarla per le lunghe. Il vecchio libro di fantascienza che più mi ha fatto

vivere questa esperienza perturbante del tempo, oltre che di gran lunga il più divertente, è *The Hitchhiker's Guide to the galaxy*, la *Guida galattica per gli autostoppisti* di Douglas Adams. Insomma, non così vecchio, visto che è di tre anni più giovane di me. E a dire il vero non sono sicuro che si tratti di fantascienza. In effetti a dirla tutta non è un libro, ma cinque, o meglio una "trilogia in cinque parti", come diceva la quarta di copertina del quinto volume: c'è anche *The Restaurant at the End of the Universe* (*Ristorante al termine dell'universo*), *Life, the Universe and Everything* (*La vita, l'universo e tutto quanto*), *So Long, and Thanks for All the Fish* (*Addio, e grazie per tutto il pesce*) e *Mostly Harmless* (*Praticamente innocuo*). Anzi, a essere proprio precisi, inizialmente, nel 1978, non c'erano neppure questi cinque libri, ma una serie radiofonica trasmessa dalla BBC. Poi diventò anche una serie TV, un fumetto, perfino un videogioco, e naturalmente un film.

Ed ecco il punto. Questa disseminazione del libro, questa sua diffrazione o differimento, e in fin dei conti l'impossibilità di trattenerlo in una forma definitiva e cristallizzata, quindi anche di affezionarsi a una forma, quale che sia, e coltivare abitudini durature che in qualche modo includano la fruizione del libro nell'aspetto che aveva quando lo abbiamo conosciuto, è ciò che nel nostro tempo caratterizza il libro in generale, nella sua essenza più squisita, e via via anche nella sua quotidianità più diffusa. E la Guida galattica per gli autostoppisti non solo lo ha previsto e raccontato, ma lo ha anche di fatto materialmente prefigurato, incarnando nelle sue vicende editoriali

una rispettabile quantità di queste metamorfosi. Prima di arrivarci, però, mi sembra doveroso richiamare uno strumento essenziale, citato in *Ristorante al termine dell'universo*, che permetterà di inquadrare e risolvere definitivamente i problemi legati al modo di esprimersi per descrivere gli slittamenti e i loop temporali di cui dicevo prima, un libro del Dr. Dan Streetmentioner intitolato *Manuale dei milleuno tempi grammaticali utili al viaggiatore nel tempo*. Con un po' di applicazione, si tratterebbe di basarsi su questo libro per portare tutto il mio discorso all'aoristo plagale, cioè il passato indeterminato armonico del congiuntivo futuro intenzionale invertito in condizionale multiplo imperativo, e il gioco sarebbe fatto. Lascio l'esercizio al lettore più volenteroso. E torno al punto. La *Guida galattica per gli autostoppisti*, pubblicata dalla casa editrice Megadodo di Luce City su Orsa Minore Beta, famosa per la scritta rossa DON'T PANIC sulla copertina, altro non è che il secondo e-book su e-reader della storia. Certo, sarebbe stato più utile ai fini di questo articolo poter dire che è il primo, ma purtroppo pare che questo titolo spetti ai Readies di Robert Carlton Brown II (1886-1959), meglio noto come Bob Brown, che nel 1930 progettò una "macchina per leggere" e ottenne da scrittori come Marinetti, Pound, W.C. Williams e Gertrude Stein testi da elaborare in un formato adatto a questo lettore: «Per continuare a leggere alla velocità di oggi, devo avere una macchina. Una macchina per leggere semplice e mobile, che posso portarmi in giro, connettere a una qualunque vecchia presa di corrente e leggere romanzi di centinaia di migliaia

di parole in dieci minuti, se voglio, e io voglio. Una macchina maneggevole come un fonografo portatile, una macchina da scrivere o una radio, compatta, di dimensioni ridotte, elettrica». Così, precisava Brown, «La rivoluzione della lettura e la rivoluzione del mondo saranno compiute senza spargimento d'inchiostro».

La cosa a cui Brown non aveva pensato, però, o almeno non in dettaglio, era che i contenuti di questo lettore potessero estendersi e aggiornarsi attraverso il collegamento a una qualche rete (diversa da quella elettrica), ed è in questo che precisamente consiste il primato della nostra Guida galattica. Il fatto è che Brown voleva davvero provare a costruire il suo lettore, e per questo si era rivolto ai produttori di microfilm e tecnologie simili, mentre Adams stava solo facendo letteratura, e quindi poteva permettersi una certa libertà e uno sguardo più lungo. Insomma, la *Guida galattica* è il primo vero antenato degli e-book su e-reader di oggi, con tanto di schermo e connessione alla rete sub-eta, attraverso cui i redattori sparsi in tutti i mondi conosciuti e in via di scoperta la aggiornano progressivamente. Di tutto questo Adams aveva intuito anche gli sviluppi più oscuri. In *Praticamente innocuo*, il volume che chiude la serie, infatti, in una parte dell'intreccio (straordinariamente complesso, come si conviene a un'opera del genere) che non troverà mai uno sviluppo compiuto, si trova un accenno a un prototipo sperimentale della *Guida galattica*, una versione 2.0 che presenta caratteristiche inquietanti, com'è del resto anche la sua genesi. Se ai bei vecchi tempi i redattori della guida erano

zuzzurelloni che se ne andavano in giro per pianeti conducendo una vita libera e scanzonata, ora la casa editrice ha assunto l'organigramma di una multinazionale, anzi di una multiplanetaria, la cui struttura verticistica impone un rigidissimo controllo sui contenuti. Il marketing si è fatto aggressivo, invadente, il software interno è in grado di "profilare" l'utente fin nei suoi aspetti più intimi. Soprattutto la guida è in grado di cambiare - letteralmente - il mondo che circonda il lettore per meglio corrispondere ai suoi desideri.

Adams immagina questi sviluppi nel 1992, l'anno del mercoledì nero, quando la sterlina inglese e la lira italiana sono sospese dal mercato europeo dei cambi. Se questo scenario vi sembra familiare, naturalmente non è un caso. Le mutazioni del libro che oggi sono in atto vanno rendendo sempre più marginale il ruolo di carta e inchiostro, compiendo probabilmente l'atto ultimo e più definitivo della metamorfosi materiale e tecnologica del libro, cioè la sua transizione all'immateriale, dove il volume non ha più alcun volume, eppure si diffonde nello spazio senza alcun limite. Sarebbe sconsiderato sottovalutare l'importanza di passaggi di stato di tale portata, come anche pensare di poter abbozzare in queste poche righe una previsione delle loro conseguenze. Ma, per limitarci al racconto della *Guida galattica*, possiamo dire che la rivoluzione editoriale, oltre alle luminarie digitali porta con sé anche le molte ombre del mercato globale e del pensiero unico. Le concentrazioni monopolizzano il mercato e riducono la diversità della produzione libraria, la cosiddetta "bibliodiversità". Allo stile indi-

pendente, per sua natura zuzzurellone e curioso di scoprire cose nuove anche al rischio di dover rinunciare a qualche comfort, si va sostituendo l'approccio manageriale, tutto indici di rotazione e profilazione dell'utente, nonché la creazione di mondi chiusi, dove la limitazione dell'accesso diventa strumento di controllo, per esempio attraverso vincoli all'uso di ambienti proprietari. Ma oggi, ed è questa la parte più divertente, possiamo fare molto per rimediare a questo stato di cose. È andata crescendo una consapevolezza del fatto che i comportamenti quotidiani in apparenza più banali sono comportamenti politici, la loro sommatoria su scala globale – sembra banale ma non lo era per nulla fino a pochi anni fa – ha una ricaduta globale. E questo vale anche nel mondo del libro, o di qualunque altra cosa ci capiterà di scorrere su uno schermo di qui in poi per saziare la nostra fame di cultura nella modalità assorta e concentrata che finora è stata il tratto distintivo della lettura di testi (giusto una parentesi all'indirizzo dei più conservatori per ricordare che fino al Quarto secolo a.C. e ben oltre la fruizione dei testi avveniva con modalità del tutto diverse, cioè principalmente mediante la lettura ad alta voce, con tutto quel che ne consegue). Insomma, sta a noi lettori rivendicare il diritto di essere autostoppisti della galassia postgutemberghiana in cui ormai ci troviamo a viaggiare. In questo sta tutta la differenza tra ritrovarsi su un pullman di turisti condotti in visita guidata nei luoghi programmati, con tanto di vendita promozionale di pentole alla fine del giro, o farsi il proprio itinerario dell'anima, fatto di incontri, noia, scoperte, false piste

e rivelazioni. La prossima volta che compriamo un libro, allora, chiediamoci se la libreria o il sito internet in cui l'abbiamo scelto, l'editore, l'autore ecc. ci fanno pensare più al villaggio turistico con animazione o al viaggio di formazione in autostop negli angoli più sorprendenti dell'universo. E scegliamo in base a quel che ci aspettiamo dalla vita.



Ph Tomi Saetta ©

**Politica della bellezza e bellezza
della politica: la Polis tra segno e simbolo**

*Alcune riflessioni a partire dalla lettura
di "Politica della bellezza" di J. Hillman.*

di Franco Di Maria

(Dipartimento di Psicologia, Università di Palermo)

Il Sé e la Polis

In "Politica della bellezza", James Hillman scrive nella prefazione: "sono fermamente convinto che se i cittadini si rendessero conto della loro fame di bellezza, ci sarebbe ribellione per le strade. Non è stata forse l'estetica, ad abbattere il muro di Berlino ed ad aprire la Cina? (...) oggi diventare coscienti significa non soltanto diventare coscienti dei nostri sentimenti e dei ricordi, ma soprattutto risvegliare le nostre risposte personali al bello e al brutto".

A partire da questo, l'autore conduce poi un affascinante e convincente analisi della risposta estetica come azione politica, prendendo le mosse da una nuova coscienza del Sé. della città e della polis come spazio della convivenza.

La polis, quindi, come segno e come simbolo. Hillman considera il Sé come "interiorizzazione

della comunità”, mentre la polis è concepita come “l’esibizione tangibile dell’anima comunitaria”. Troviamo di straordinario interesse questa prospettiva, perché ci suggerisce, da un lato, la sostanziale indivisibilità psicologica tra il Sé e la Polis, tra l’esserci e il con-esserci, e dall’altro, ci indica la necessità di un superamento di quell’illusione coltivata per lunghi anni nel mondo analitico, secondo la quale sarebbe possibile conoscere e comprendere la persona indipendentemente dal contesto politico in cui è immerso o, per dirla diversamente, concepire il soggetto come trascendente la Comunità che abita e dalla quale, in un certo senso, è abitato. Riacciandoci ad Hillman, riteniamo che oggi saper essere “cittadini competenti”, sentire dentro noi il senso di “cittadinà” (*polietis* come abbiamo provato a definirlo, forse un po’ forzatamente), aver cura (e non solo da un punto di vista ecologico) dei luoghi di appartenenza, aumentarne la loro bellezza e quindi migliorarli, saper cogliere tutto questo, migliora noi, produce benessere, definisce meglio il Sé di ciascuna persona di quella città. Nonostante ciò, sembra che come analisti, nelle nostre stanze di analisi, spesso dimentichiamo che i nostri pazienti sono prima di tutto cittadini, membri della polis; siamo, cioè, degli ottimi indagatori dei “famigliari” (direbbe Cigoli) dei nostri pazienti, dei loro sogni, delle loro emozioni, ma abbiamo maggiore resistenza ad indagare la vita politica del paziente, conoscere il suo impegno (politico) nella comunità e il riflesso di tutto questo sul clima familiare.

Questa omissione ha creato una barriera, una separazione, non solo fra interno ed esterno, ma

soprattutto fra persona come paziente (dimensione psicologica) e la persona come cittadino (dimensione politica). La proposta scientifica sulla quale ormai da molti anni stiamo lavorando è molto diversa. Noi pensiamo che, l'omissione alla quale abbiamo riferimento prima, sia legata ad un errore epistemologico "dei nostri modelli analitici" che, forse, andrebbero rivisti. Fino a quando andremo a restringere la psicopatologia alla persona umana a sostenere che la psiche riguarda ontologicamente soltanto il soggetto umano, considerare il mondo come esterno alla terapia, non riconoscere la primaria culturalità della psiche, ed il suo esserci nella cultura, difficilmente il paziente sarà considerato un cittadino. Troviamo molto profonde le parole di Hilman quando afferma che, in quanto "pruriginosa mistica dell'interiore", la terapia psicoanalitica è rimasta troppo dentro i confini del suo territorio. Perché, allora, non considerare la psicologico e la politico come due discorsi indistinguibili? Perché non riconoscere che l'inconscio non è più solo sede del rimosso, cioè non più solo assimilabile allo psichico, e avanzare l'ipotesi che oggi è la *polis* l'inconscio, è la psiche della polis che noi rimuoviamo? Riteniamo che sia il mondo là fuori, che noi sentiamo insopportabile, sono gli altri da noi che temiamo (non certo le pulsioni) per i quali soffriamo, nei confronti dei quali alziamo e costruiamo dei confini più sicuri. Sampson, citato da Hillman, afferma: "Non esistono persone che possono essere definite indipendentemente dal mondo; le persone sono costituite dai loro affetti, i loro legami, le loro relazioni, e attraverso di essi". Si vuole

sostenere aristotelicamente che non solo siamo per natura animali politici, ma siamo completi e realizzati compiutamente come animali politici.

La stessa psicologia dinamica ha da sempre approfondito l'importanza della dimensione politico-culturale nello sviluppo dell'individuo. Sappiamo bene che l'identità si caratterizza fin dalle origini per la sua culturalità, cioè per l'inseadimento, tanto più stabile quanto più precoce, di segmenti relazionali dell'ambiente che comunque riguardano l'individuo che in quell'ambiente nasce e si va esprimendo. Pensiamo al fecondo dialogo che la Psicologia dinamica da molti anni sta portando avanti con quell'area più avanzata dell'antropologia culturale, secondo la quale la natura dell'uomo coincide primariamente con la sua cultura, nel senso che il piccolo dell'uomo nasce in un mondo culturale, e cioè dall'uomo stesso già trasformato. Va ricordato il concetto di *inconscio sociale* col quale ci si riferisce all'esistenza ed ai condizionamenti delle disposizioni sociali, culturali, relazionali, comunicazionali, dei quali la gente è inconsapevole, ma con profondi effetti sulla loro esistenza.

Uno spazio per un pensare ed un agire politico, è, allora, possibile solo se esiste un "qualcosa", un rapporto che leghi i soggetti della comunità tra loro. La politica quindi, come luogo dell'azione per il bene comune, ci appartiene in quanto noi, come soggetti, condividiamo, un sentimento di appartenenza ad una comunità, che ci costituisce come soggetti politici, in quanto noi, come soggetti, costituiamo una comunità. Crediamo che, a partire da queste considerazioni, parafrasando

Hillman, la psicologia dinamica debba realizzare un importante spostamento del suo focus d'azione, restituendo lo statuto di "cittadinà" agli Individui.

Convivenza e Polis

La società di oggi necessita più che mai di una cultura della *polis*, della comunità, di spazi mentali in cui far incontrare ed interagire persone e gruppi. La società ha bisogno di Politica, intesa come network fra immaginario, possibilità, azioni, vincoli e risorse. Il modo di esserci, di soggiornare all'interno della comunità significa - in un certo senso - occuparsi della qualità dell'interumano e dei rapporti inter-soggettivi. Non può esistere nessuna convivenza lì dove non riconosciamo gli altri come soggetti che nella loro *alterità* sono portatori di risorse, nostri potenziali interlocutori in un rapporto di reciproco scambio e visibilità delle differenze.

La città-stato, oggetto del nostro interesse, non costituisce semplicemente un particolare assetto societario, ma il contenitore di realtà sociali e dunque di schemi razionali ed affettivi che assumono una configurazione a rete. La *polis* riunisce più comunità sotto il segno dei valori e delle tradizioni condivise, di volontà e di comportamenti che da questi si fanno guidare. Le configurazioni sociali che possiamo assimilare morfologicamente alle reti sono formati da nodi e da nessi, ossia legami tra nodi, dove i nodi sono dati dagli esseri umani che la costituiscono e le connessioni tra i nodi sono la manifestazione del legame sociale. Sono quindi esempi di rete: la famiglia, i gruppi

più o meno allargati, per certi versi la comunità. È a partire da questa riflessione che si vuole restituire all'essere umano la sua soggettività individuale, attraverso un relazionarsi all'ambiente che è personale e fondato su capacità trasformative. È da questa attività delle e nelle reti che si strutturano le organizzazioni e le istituzioni: il modo attraverso cui l'individuo assimila l'ambiente, secondo questo punto di vista, si concretizza nella nascita delle organizzazioni adatte a trasformarlo, mentre la coscienza della soggettività individuale e collettiva diventa l'anima delle istituzioni che hanno il compito di farsene garanti. Va, tuttavia, detto, che il modello di convivenza che troviamo in questo particolare assetto societario che è la *polis*, non è ai nostri giorni, di facile replicazione. Ricordiamo che l'uomo greco era pago di vivere dentro mura e confini limitati; paradossalmente potremmo dire che dentro la *polis* ci si poteva sentire liberi.

Diversamente, il bisogno attuale è quello di costruire comunità sempre più ampie, in grado di contenere interessi diversi, spazi diversi e dove fare maturare la proposta di andare fuori i confini, oltre i conflitti.

Nell'*agorà* della *polis* si svolge infatti il conflitto: tra certezza della tradizione ed incertezza del cambiamento, tra vecchio e nuovo, tra somiglianze e diversità, tra individuo e collettivo. Grazie a questo, la città vive e si trasforma. La *polis* svolge la sua vita consentendo l'esistenza di uno spazio destinato al conflitto ed alla sua negoziazione. Ecco allora il bisogno di convivenza. Convivere non è sopravvivere, non appartiene, cioè, alla dimensione del vivere sopra la soglia di visibilità,

ma neppure del vivere oltre, ma come suggerisce l'etimologia latina della parola (*cum-vivere*) del vivere con l'Altro. La convivenza è, dunque, un pensiero della relazione con sé e con l'altro, con i gruppi che l'altro rappresenta e con i gruppi che occupano i nostri stessi spazi, oltre che geografici anche mentali.

È questo il contributo che le teorie psicologiche ci offrono: il gruppo ci permette di approfondire alcuni nodi delle relazioni non solo per ciò che riguarda la relazione tra gli individui ma anche perché propone e permette un cambiamento della mentalità. Sin dalla nascita, ogni individuo riceve quell'eredità culturale che assicura la sua formazione, il suo orientamento, il suo sviluppo di essere sociale; essa dirige gli stimoli e le inibizioni e stabilisce quali debbano essere i tabù, gli imperativi, il sistema educativo e i modelli di comportamento nella società e nei gruppi. Evidentemente il gruppo si presta bene a questa operazione, poiché rappresenta tutt'altro che una realtà statica; viceversa un terreno-spazio di incontro e di ambivalenza regolato dalla dinamica resistenza-cambiamento. I gruppi nascono, si sviluppano, persistono, si disperdono, configgono, si fondano, si mescolano. Un gruppo esprime un progetto, un'impresa, un'avventura, un modo di stare insieme, un *Noi*. Questa espressione svela implicitamente il bisogno di pervenire ad una soddisfacente *teoria del legame e della convivenza* che non abbiamo l'ambizione di proporre in senso definitivo, bensì di esporre le condizioni di base che sono in grado di indicare alcune caratteristiche del legame stesso, provando ad offrire un contributo per la

costruzione di un paradigma del legame sociale.

Tutto questo si trova dentro una cultura della polis che proponiamo per un superamento di un'ottica che presume di essere "pacifista" senza affrontare il problema degli strumenti teorici e pratici per la risoluzione del conflitto, un'ottica che possa essere di prevenzione e promozione del benessere. La polis è allora: cultura in quanto fatto pubblico, che appartiene al "noi", al collettivo; rete di legami che si costituisce come struttura permeabile ed impermeabile (in grado cioè di ristrutturare le connessioni e affrontare il cambiamento); delimitazione di uno spazio con le sue strutture linguistiche, comunicative e concettuali, vere e proprie mappe di significati in cui alcuni elementi sono valorizzati, altri ammessi, altri ancora esclusi. Bisogna ricordare che nella dimensione che collega il politico e l'ambiente trovano spazio di espressione i conflitti. Non a caso il gruppo si pone come luogo più adatto all'analisi dei conflitti che esplodono all'interno delle istituzioni (famiglia, azienda, nazione, etc.) rendendoli *parlabili*. In questo senso possiamo comprendere e farci carico del disagio del conflitto che, almeno inizialmente, si presenta come paralisi, *pietrificazione ed impotenza* dell'attività progettuale richiesta dal cambiamento. Per fare un esempio, in questo spazio collocheremo l'annoso dibattito sviluppatosi in Italia sul federalismo e sulle ragioni di una scelta *autonomista* o di una *secessionista*. Il bisogno di *sezionare*, di tagliare e dividere, è un bisogno di frontiera e di confini. Questo bisogno attiene alla possibilità di rendere legittima l'operazione di delimitazione, di demarcazione, di individuazio-

ne di una linea che divida certezze da incertezze, l'amico dal nemico, costruendo un capro espiatorio, un falso nemico da collocare al di là del confine. Come dire che l'impossibilità di fare fronte al conflitto in modo costruttivo impone di aderire ad una parte contro l'altra, per liberarsi dalla contraddizione e dal *dialogo* con le differenze.

Ancora una volta Hillman ci ricorda che per restituire agli individui lo statuto di "cittadinà", dovremo saper restituire al mondo le emozioni che risvegliano gli individui nei confronti del mondo.

Bellezza della politica

«Il comportamento politico è presente in tutte le culture umane. Tale evidenza mostra, innanzitutto, la natura sociale dell'essere umano che si concreta in una rete relazionale primaria: la famiglia, ed in reti relazionali secondarie più o meno complesse: i gruppi, le organizzazioni, le comunità. La politica nasce da tali reti, attraversandole senza che queste ne abbiano consapevolezza. In questo senso la politica è parte dell'universo psichico del soggetto e delle configurazioni relazionali cui egli dà origina; si mostra come motivazione ad agire sul mondo per modificarlo. La politica è un'attività mentale protesa verso la progettazione e sostanziata dall'immaginazione, il tempo fisiologico è il futuro. Essa si anima dall'incontro-scontro di polarità, tra le quali: individualità/gruppaltà, trasformazione/conservazione. Per questo la politica è lo spazio fisiologico del conflitto e della composizione del conflitto.» (Innocenzo Fiore).

La dimensione politica è una dimensione culturale e mentale certamente complessa e per molti

versi problematica, non fosse altro in quanto dimensione che costantemente pone la questione con l'altro, con l'alterità, con la differenza, dimensioni dolorosamente irriducibili all'univocità dei propri bisogni e dei propri desideri, ed a un tempo irrinunciabile nutrimento e completamente relazionale.

La dimensione politica è lo spazio relazionale istituito in cui si contrattano costantemente le regole e i modi stessi della convivenza civile, nel quale si prova a governare le molteplicità di interessi e bisogni spesso contrapposti ed antagonisti, salvaguardando comunque il diritto di appartenenza e di cittadinanza comune. Capacità collettiva che distingue, quando esercitata, una buona politica da una cattiva politica, che teoricamente poco o nulla ha a che vedere con le pratiche di dominio e sopraffazione.

Esiste il bisogno del governo politico delle comunità proprio perché esistono antagonismi irriducibili, difficili da comporre a priori in un quadro armonico.

La Politica è dunque l'arte della Convivenza. La Psicologia è la Scienza della Convivenza e del Contesto.

“Il Contesto è l'insieme delle relazioni e della loro struttura organizzata all'interno della quale ciascun individuo vive la propria esperienza... la Convivenza è la componente simbolica della relazione sociale” (Renzo Carli).

La Convivenza si situa all'incrocio di tre componenti che la originano:

1) *i sistemi di appartenenza*, cioè quei sistemi sociali organizzati intorno alla negazione

dell'Estraneo (Per esempio il sistema familiare à la famiglia Mafiosa).

2) *l'Estraneo* (il Barbaro) che è la diversità che va esplorata e conosciuta e non negata o rimossa. Si dà Convivenza quando si persegue la conoscenza e la relazione con l'Estraneità. Soltanto l'incontro tra Diversi è generativo.

3) *le regole del gioco*, che consistono sull'indispensabile convenire sui modi di relazione tra sistemi di appartenenza ed Estraneo. Le regole consentono di aprire i sistemi di appartenenza alla diversità, senza che questa apertura al Diverso diventi distruttiva degli stessi sistemi di appartenenza, dell'Estraneo o di entrambi.

Convivere significa integrare questi tre elementi della relazione al fine di creare prodotti innovativi.

È questa la bellezza della Politica!



Quattro letture da:

Il trono vuoto

di Roberto Andò

Fuoco su Napoli

di Ruggero Cappuccio

I baci mai dati

di Roberta Torre

Almanacco delle morti presunte

di Roberto Alajmo

di Marco Betta

Leggo i libri cercando di ascoltarne il suono, le parole diventano ritmo, un ritmo mentale che vibra e fa emergere una sorta di lago interiore nel quale i significati e i suoni diventano rapporti musicali, armonie, figure geometriche. Ogni libro ha per me una sua musica, un suo colore, ho scelto questi quattro testi perchè raccontano per me il nostro tempo. Ogni parola è suono, il flusso mentale della lettura accompagna significati e sensi, le consonanti e le vocali che si aggregano fluttuano sul ritmo della lettura. Il mistero della musica sta nel suo collegarsi agli eventi, ai fatti, ai momenti, alle situazioni che attraversano la nostra esistenza. Questi quattro lavori evocano in me una sorta di diario di melodie, canti, composizioni.

L'ascolto della musica dei libri restituisce un paesaggio di sensazioni ed emozioni, rifugio per l'immaginazione. L'intercettazione dei suoni di un testo è un processo centripeto di interiorizzazione della forma, dei materiali della musica e delle immagini sonore contenute dentro i significati. I libri svegliano le coscienze ed il risveglio delle idee ha sempre una sua musica non apparente ma interiore ma non per questo meno fragorosa. I libri che ho scelto sono strumenti di carta, come i flauti di canna evocano l'aria e il vento, le conchiglie il mare, le percussioni gli alberi, la terra e la sabbia. I libri che ho scelto sono strumenti anche vocali, la voce definisce la vocazione alla musica dell'uomo, ed ha infatti sempre avuto un posto particolare nell'evoluzione della musica.

Probabilmente dopo i primi ascolti nel grembo materno i primi eventi sonori ascoltati sono quelli provenienti dalle vibrazioni delle nostre corde vocali. La voce evoca un insieme indescrivibile di sensazioni musicali altezze, cadenze, timbri, è uno strumento complesso e articolato capace di rappresentare un enorme quantità di atteggiamenti sonori. Il ritmo mentale dei pensieri e della lettura è una forma sonora, l'alternarsi fra consonanti e vocali, intonazioni, accenti è una sorta di flusso che genera scansioni di tempo al cui interno i significati si sospendono sul suono delle parole.

In particolare la poesia è il luogo nel quale più evidente appare il senso musicale delle parole, ogni termine risuona insieme al suo significato, non a caso testi e musica costituiscono un indissolubile rapporto fin dalle epoche più antiche. Nel rapporto col testo la musica trova uno svelamen-

to apparente dei suoi significati, un insieme di atteggiamenti che sembrano assumere la direzione narrativa che il testo indica. Il Novecento lentamente si allontana da noi con un lungo abbraccio e cominciamo a prendere coscienza della grande eredità musicale che questo secolo ci consegna, un lascito enorme, imponente mosaico di atteggiamenti, culture, e pensieri che nella tolleranza delle diversità delle espressioni artistiche ha coltivato e custodito il profondo spirito di libertà che è insito nelle arti. È sempre difficile raccontare le direttrici ideali, il senso profondo, i legami che sottendono alle trame interne di un libro. In queste opere personalmente ritengo che sia possibile guardare al passato da una prospettiva ideale: il nostro tempo è ascolto, un'orchestrazione-riflesso del grande mare di suoni che vive in noi, specchio del nostro tempo. Ho trovato in questi testi resoconti, frammenti di diario, sinfonie con variazioni che parlano di oggi, di un oggi che è già domani.

Ogni libro è un viaggio, la sistematicità della narrazione ci aiuta ad entrare dentro un marchindegno che riflette ciò che riusciamo a vedere intorno e dentro di noi perché ogni argomento è posizionato come in una scacchiera, ogni rilettura può iniziare partendo da qualsiasi capitolo, si può navigare andando avanti e indietro. Questi quattro libri sono per me quattro clessidre, quattro bussole per orientarsi nel nostro tempo, raccontano la nostra storia, il passato prossimo recente ed il futuro, quattro come la terza armonica 4:1 ma anche 4:3 la quarta che insieme alla quinta e all'ottava sono le chiavi della musica antica.



ilibridelsole

Sandro La Rosa

- Una casa a Hammamet (2012) Isbn 978.88.96414.12.5
Cortile della gomena (2010) Isbn 978.88.96414.35.4
Cosa avete fatto al mare (2011) Isbn 978.88.96414.58.3
Il signore degli anelletti (2012) Isbn 978.88.96414.89.7

Amelia Mannone

- Acquando (2013) Isbn 978.88.96245.14.7
La domenica di Al (2013) Isbn 978.88.96245.15.4

Pietro Piraino Papoff

- A cu' apparteni (2012) Isbn 978.88.98245.05.5

Giuseppe Musso

- Tra il cielo e il mare (2011) Isbn 978.88.96414.71.2

Salvo Ales - Claudia Cincotta

- Gli amanti di Magritte (2010) Isbn 978.88.96414.34.7

Salvo Ales

- I sandali di Hermes (2011) Isbn 978.88.96414.53.8
L'ombra della parola (2012) Isbn 978.88.98245.07.9
Il silenzio ritrovato (2012) Isbn 978.88.98245.06.2
La luce delle coincidenze (2012) Isbn 978.88.98245.08.6

Elio Carreca - Sandro La Rosa - Antonio Musotto

- Niente accade. Niente (2010) Isbn 978.88.96414.19.4

Fosca Medizza

- La Busacchinara (2013) Isbn 978.88.98245.13.0

Maria Francesca Rizzo

- L'Italia chiamò (2013) Isbn 978.88.98245.16.1

Qanat
Editoria & Arti visive

Finito di stampare nel 2013
per Qanat • Editoria e Arti Visive
(Palermo)

www.qanat.it