

VITA

Anno VIII

17

N.17- Aprile 2018



PENSATA

Registrata presso il Tribunale di Milano n. 378 del 23/06/2010 - ISSN 2038-4386



«Jede Auslegung hinausgehen muß» - «Ogni interpretazione deve essere un andare oltre», Martin Heidegger, *L'essenza della verità* (1932), § 41.

LA FILOSOFIA COME VITA PENSATA



DIRETTORE RESPONSABILE
Augusto Cavadi

DIRETTORI SCIENTIFICI
Alberto Giovanni Biuso
Giuseppina Randazzo

RIVISTA DI FILOSOFIA ON LINE
Registrata presso il
Tribunale di Milano
N° 378 del 23/06/2010
ISSN 2038-4386

INDICE



ANNO VIII N.17
APRILE 2018
RIVISTA DI FILOSOFIA
ISSN 2038-4386



SITO INTERNET
WWW.VITAPENSATA.EU

QUARTA DI COPERTINA



IN COPERTINA
DA *IL VALZER DI UN GIORNO*

FOTOGRAFIA DI
© FRANCO CARLISI

RIVISTADIFILOSOFIAVITAPENSATA Anno VIII N.17 - Aprile 2018

EDITORIALE

AGB & GR *Interpretazioni* [4](#)

TEMI

LIBORIO BARBARINO *SCIENZE DELL'INTERPRETAZIONE: UN'INTRODUZIONE* [5](#)

GIAN MARIO ANSELMI *IL GIOCO DELLA NARRAZIONE* [6](#)

ROBERTO ANTONELLI *LE ORIGINI E IL DUECENTO: FILOLOGIA D'AUTORE E FILOLOGIA DEL LETTORE* [13](#)

BARBARA IVANČIĆ *IL DIALOGO TRA AUTORI E TRADUTTORI* [21](#)

EUGENIO MAZZARELLA *LIRICA E POESIA* [36](#)

DANIELE IOZZIA *ESTETICA DA CAMERA. NOTE SULLA DECORAZIONE D'INTERNI* [45](#)

GIUSY RANDAZZO *SOCIAL-MENTE* [50](#)

AUTORI

ALBERTO GIOVANNI BIUSO *INTRODUZIONE ALLA FILOSOFIA DI EUGENIO MAZZARELLA* [55](#)

GIUSEPPE PALAZZOLO *ULISSE 1947* [59](#)

MASSIMO SCHILIRÒ *IL ROMANZO DELLA CACCIATA. SU ARACOELI DI ELSA MORANTE* [65](#)

ANTONIO SICHERA *LA NUOVA LIRICA DI GIUSEPPE PONTIGGIA: IL MOTO DELLE COSE* [71](#)

RECENSIONI

DARIA BAGLIERI *TEMPORALITÀ E DIFFERENZA* [74](#)

ALBERTO GIOVANNI BIUSO *PAGANESIMI E GNOSTICISMI. SU KRISIS - N. 47 "PAGANISME?"* [78](#)

ANTONIO SICHERA *GLI ANNI DEL NOSTRO INCANTO* [81](#)

VISIONI

GIUSY RANDAZZO *LA TRAVIATA AL TEATRO CARLO FELICE DI GENOVA* [83](#)

NEES

MOSÈ SIMONE GALLUZZO *INTERVISTA AD AGNESE MORO* [87](#)

SCRITTURA CREATIVA

GIUSY RANDAZZO *LEI È LIBERA* [92](#)

PORTFOLIO

FRANCO CARLISI *IL VALZER DI UN GIORNO* [96](#)

il timore per l'“acutezza” intellettuale dell'ebraismo europeo, che i due giovani sentono simile a quella dei compagni di Ulisse, e di cui in quel momento si riconoscono rappresentanti ed eredi». Si tratta di una possibile spiegazione che, con la cautela determinata dal pubblico a cui si rivolge, prova a chiudere un interrogativo inquietante. Ma ‘comprendere’, cioè abbracciare con lo sguardo della mente, l'altrui disegno è davvero possibile? O non sarebbe, forse, la stessa *libido sciendi* dell'Ulisse dantesco? Si può ‘considerare’ la semenza dell'uomo, e ‘considerare’ se questo è un uomo, «che lavora nel fango / che non conosce pace / che lotta per mezzo pane...», ma si possono ‘comprendere’ le ragioni del naufragio, della distinzione tra i sommersi e i salvati? L'opera e la vita di Primo Levi sono state attraversate incessantemente da questa domanda. Nel capitolo di *Se questo è un uomo* la babele di lingue che annuncia la zuppa di cavoli e rape non lascia spazio per l'interrogazione. Un ultimo verso suggella il canto: «Infin che 'l mar fu sopra noi rinchiuso».

Dall'applicazione di Pavese e Levi al racconto di Ulisse sono scaturite due letture che hanno, almeno, un aspetto in comune: impegnano l'esistenza stessa dell'uomo, coinvolgono le domande di senso che lo radicano nel proprio tempo, cercano di risalire al nucleo pulsante del mito dove si cela la parola che salva. C'è, però, ancora un altro Odisseo in questo 1947, ed è bene ricordarlo. Si tratta dell'incarnazione della dialettica dell'illuminismo secondo Horkheimer e Adorno, ovvero il ritratto più antico dell'immagine ‘europea’ dell'uomo, paradigma originario della razionalità impiegata come strumento di autoconservazione, di autoaffermazione, di sopraffazione dell'altro. È l'Odisseo che rappresenta l'umanità che si è staccata dalla natura primigenia, ma vuole ascoltare il canto delle Sirene, sebbene sappia come esso rappresenti la lusinga del ritorno alle origini e quindi la perdita del Sé. L'organizzazione razionale degli uomini come mezzi, l'espedito tecnico escogitato da Odisseo – farsi legare all'albero della nave – consente all'eroe ‘illuministico’ di sentire il canto senza il rischio di cadere vittima del suo sortilegio. Ma per l'uomo separato dall'attività lavorativa dei compagni, isolato nella sua impotenza, la bellezza del canto è solo lo struggimento per una felicità irraggiungibile, perché la storia e la società hanno provveduto a ridurre l'arte a puro godimento estetico.

C'è anche questo Odisseo, nel 1947, antitetico a quello di Levi e di Pavese. Simbolicamente, nel medesimo anno, l'arte come parola che dà senso e cerca salvezza si contrappone al *divertissement* dell'esperienza estetica moderna.

Note

¹Ora si può leggere in O. del Buono, *La parte difficile e altri scritti*, Scheiwiller, Milano 2003.

²La presentazione è riprodotta anche nelle edizioni successive. Cito da C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, introduzione di S. Givone, Einaudi, Torino 2014, p. XVII. I corsivi sono dell'autore.

³Rendono conto di questa centralità ermeneutica le osservazioni penetranti di A. Sicchera, *Il ritorno del mito, il tempo dell'altro: l'Ulisse di Pavese*, in «Rivista di letteratura italiana», 2017, 1, pp. 107-120.

⁴C. Pavese, *Saggi letterari*, Einaudi, Torino 1968, p. 311.

⁵Ricavo queste informazioni dalle *Note al testo* all'edizione citata: C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, cit., pp. 75-182.

⁶C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 102.

⁷*Ibidem*.

⁸*Ibidem*.

⁹Ivi, p. 103.

¹⁰Ivi, p. 114.

¹¹*Ibidem*.

¹²Ivi, p. 116.

¹³*Ibidem*.

¹⁴Ivi, pp. 116-117.

¹⁵P. Levi, *Se questo è un uomo*, ora in Id., *Opere*, a cura di M. Belpoliti, introd. di D. Del Giudice, 2 voll., Einaudi, Torino 1997, I, p. 108.

¹⁶P. Levi, *I sommersi e i salvati*, ora in Id., *Opere*, cit., II, pp. 1100-1101.

¹⁷Cfr. L. Pertile, *L'inferno, il lager, la poesia*, in «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», vol. VII, 2010, pp. 11-34.

¹⁸P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 108.

¹⁹Ivi, p. 109.

²⁰Ricavo queste informazioni dalle *Note al testo* all'edizione citata, p. CLXIII.

²¹P. Boitani, *L'ombra di Ulisse*, ora in Id., *Il grande racconto di Ulisse*, il Mulino, Bologna 2016, p. 393.

²²P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 110.

²³Ivi, pp. 110-111.

²⁴Edita da Einaudi nel 1986, ma la prima edizione con prefazione e note è del 1973.

IL ROMANZO DELLA CACCIATA SU ARACOELI DI ELSA MORANTE

di
MASSIMO SCHILIRÒ

Provissimo a scompare l'incipit di *Aracoeli*, il suo congegno semplice di soggetto e predicato, «Mia madre | era | andalusia»¹ in effetti esso restituirebbe immediatamente l'argomento, il tempo e lo spazio dell'intero racconto. A proposito di cosa parla? Della madre. Cosa ne dice? Che era e che era straniera. L'argomento, dunque: il materno, ovvero l'origine, l'inizio. Il tempo: il passato, nell'imperfetto dell'universo ciclico e della narrazione mitica. Lo spazio: una periferia del mondo, quindi uno spazio disponibile al favoloso ma anche al sacro. Troveremmo però anche l'informazione supplementiva, nella determinazione di appartenenza che instaura la posizione primo-personale della narrazione, di un soggetto che ha o deve trovare un rapporto con il tema, il tempo e lo spazio mitico-favoloso che si accinge a raccontare. Che deve, lui, condurre un'inchiesta sulla madre, il passato, l'origine.

Le informazioni subito fornite nelle prime pagine del romanzo indicano un movimento (un viaggio) e un territorio (elevato: «paradiso serrano», «città serrana»²). Il romanzo è il racconto del viaggio verso e nel territorio del materno. Il viaggio (*dove è la madre?*) ha per fine un'inchiesta sull'enigma del materno (*cos'è la madre?*).

L'incipit del romanzo è una tradizionale scheda anagrafica del personaggio indicato nel titolo. Si noti l'anticlimax dell'onomastica: l'etnonimo; i cognomi uguali dei due rami familiari paterno e materno; per ultimo il nome del battesimo, con non minore connotazione esotica e allusività multidirezionale, anche per via della grafia incassata³. Subito dopo si indicano, questa volta del protagonista-narratore, i tratti somatici ereditari paterno e materno (rispettivamente, «los ojos

azules / la cara morena», *A*, p. 1190), anch'essi riferibili ai paesi di provenienza, ai luoghi parentali. Il «suo territorio natale», si dice dell'Andalusia materna; del padre si tiene a precisare che è un «italiano del Piemonte». L'ascendenza del narratore viene campita in uno spazio-tempo mitico: «Del tempo che ero bello [...]» (*A*, p. 1039). Ma è soprattutto il luogo materno ad avere espansione descrittiva. Di esso rimane poco. Canzoncine infantili, soprattutto: un vestigio canoro dell'éthnos («fra le poche testimonianze a me rimaste della sua cultura originaria», *A*, p. 1039) e quindi del luogo dell'origine materna, e insieme una traccia del tempo dell'infanzia del narratore («la mia piccola età felice»). Il luogo materno in quanto mitico è inaccessibile per via di una separazione spaziale la cui sutura si rivelerà illusoria; il tempo infantile è parimenti inaccessibile perché il tempo è irreversibile, e la nostalgia è come sappiamo il dolore dell'irreversibile⁴. Il luogo originario quindi è una figura dell'immaginario del narratore, e nell'oggi del personaggio quarantatreenne l'oggetto del ricordo non è la realtà del luogo (non conosciuto) ma il simulacro del luogo *sub specie* sonora. Perciò il territorio mitico-originario si rifiuta alla mappa⁵: El Almendral è «una sorta di sassaia desertica, succhiata da un vento africano, dove spuntavano arbusti che davano solo spine, e la poca erba appena nata si moriva di sete»; oppure «un giardino – d'aranci – e gelsomini d'Arabia – e roseti – e ferie pasquali – gonne a volanti chitarre e nacchere» (*A*, p. 1040)? Fin dall'incipit il luogo è investito da una doppia visione: il deserto (realtà testimoniata) per l'abitante (Aracoeli), paradiso (immaginario stereotipico, coloniale) per la straniera (zia Monda). Per il bambino (e per il lettore), a ben guardare, l'una immagine di El Almendral non è meno favolosa dell'altra. Sul piano della *visione* si muove l'immaginazione in-

fantile del luogo preistorico-materno, prima ancora dell'esplorazione dell'adulto resa parimenti inattendibile dai sensi alterati dall'abuso alcolico. A questa costruzione tutta interna dello spazio si associa dunque un'analoga scissione del passato prima della nascita rispetto al passato vissuto, legittimo, quello dei Quartieri Alti. In ogni caso la madre viene subito situata in un tempo e in uno spazio antecedenti alla nascita: tutto quello che conta di Aracoeli è *prima e altrove*.

In sintesi, la figura materna è subito inclusa/confusa con un territorio. Cercare la madre significa collocarla in uno spazio di appartenenza, circondarla di un mondo, *dare un luogo* al desiderio di lei. Per questo alla madre si fa un pellegrinaggio: perché lei non si esaurisce nella presenza (lo spazio di qui e ora), ma rimanda a un'alterità (lo spazio di là e allora). Alterità sacra, e spazio sacro quindi, perché fornito della particolare potenza di spiegare l'origine. In quanto sacro, lo spazio materno-originario è caratterizzato dall'impotenza del linguaggio (l'inutilità della «traduzione terrestre»). A esso si viaggia in quanto è il luogo di una via d'uscita, tuttavia nella speranza di un ritorno.

Il luogo sacro di questo pellegrinaggio è il villaggio della continuità matrilineare. Esso è sacro non in quanto ancora vi risiedano i membri o gli eredi della comunità materna, e la madre che pure originariamente vi risiedeva. Il *territorio* materno-originario è infatti abitato da figure favolose: creature naturali-animale (la capra, la capretta, il gatto) e naturali-umane (una vecchissima sibilla con frequentazioni ctonie). Su tutte Manuel-Manolo-Manuelito, lo zio: l'eroe del luogo? un analogo dell'antenato originario fondatore del lignaggio? Fatto sta che sembra figura di santo infantile-paesano (oltre che figura residuale del mito morantiano dell'adolescente), la cui nomina si associa a «note festanti e sacrali, fra di girotondo e di alleluia», oppure a «un coro di laudi» (4, p. 1042). Il luogo tuttavia è sacro per la stessa ragione per cui Émile Durkheim diceva che un totem nasce legato a un luogo, nel quale si crede risiedano i resti degli antenati del gruppo totemico.

È chiara la connotazione paradisiaca della cop-

pia El Almendral-Totetaco, il luogo materno e la dimora dell'infanzia. Ora, il paradiso è sempre associato alla tensione dell'uomo al ritorno. L'eden è sempre un luogo verso cui tornare, uno spazio di attrazione nostalgica⁶. Il paradiso è il passato prima dell'uomo. Il viaggio di Manuele, dice lui stesso, si svolge nel tempo oltre che nello spazio. Il tempo cui tende, che gli sta davanti durante il cammino, è un passato salvifico.

Il tema del romanzo sembrerebbe essere la ricerca/creazione di un luogo felice. Ovvero il desiderio di un altro luogo, che è anche desiderio di un altro tempo. Forse potrebbe dirsi che il desiderio che muove Manuele è quello di vedere in un luogo il tempo felice. Le narrazioni del paradiso individuano una nostalgia paradossale, che commuta passato e futuro, anzi inventa un «passato sperato» e un «futuro ricordato»⁷. In genere queste formazioni mitiche o utopiche sono inventate semplicemente rovesciando in positivo l'immagine del presente sentito come anomico. È questa l'operazione compiuta dalla nostalgia, che costruisce spesso il suo movimento a ritroso attraverso una connessione sincretica di spazi e tempi diversi e altrimenti frammentati, unificati fittiziamente attraverso una visione del tempo come decadenza e perdita di totalità. Risalendo il tempo, il moto nostalgico pretende di attingere l'origine, che quindi è cercata sia perché consente di sapere la propria provenienza, sia perché consente di fuggire dal presente. L'origine rappresenta la purezza, la pienezza, l'aconflittualità, la permanenza dell'identico, e in questo senso, che è quello che qui conta, l'origine e il compimento, la nascita e la resurrezione dei morti coincidono.

Nell'interpretazione del luogo è bene partire dal toponimo, che è poi in questo caso un toponimo reale: El Almendral, il mandorleto. Non ci sono, per quanto ne sappiamo, occorrenze del mandorleto come figura del paradiso, sebbene il mandorlo abbia un posto rilevante nella Bibbia. Il mandorlo ha la stessa radice di 'vegliare', a causa della precoce fioritura, quindi rinvierebbe alla veglia di Dio sulle cose umane. Poiché il mandorlo è il primo a fiorire, esso è simbolo di nascita e resurrezione. Un mito vorrebbe addirittura che la mandorla sia la vulva di Cibebe, la

dea madre, e quindi sia connesso per questa via al simbolismo della fecondità e della maternità. Soprattutto la mandorla indica la verginità della madre di Dio. La mandorla inoltre, a causa del guscio, è simbolo di segreto, protezione, tesoro da scoprire: mangiare la mandorla significa scoprire un segreto e nutrirsi. Rinvia ai temi della luce e indica un luogo di immortalità. È un simbolo dell'armonia dell'esistente, del superamento del dualismo cielo/terra, quindi dell'unità. Nella mitologia greca è commessa al tema dell'ermafrodito. Nel mito metamorfico di Fillide, trasformata in mandorlo dopo la morte per l'estenuazione dell'attesa dell'amato, il tema è sempre la mancanza d'amore, l'interminabilità del lutto.

Quindi, in sintesi, queste sono le linee lungo le quali si sviluppa la capacità proiettiva del toponimo El Almendral, il suo alone semantico: il mandorlo/mandorleto rinvia alla protezione, alla fecondità, al parto virginale, al nutrimento, tutti attributi del materno; ma anche all'unità originaria; e infine all'assenza. Il nome instaura una catena associativa: mandorleto = luogo della maternità virginale = un mondo senza sesso = paradiso = coppia adamitica; di contro, comparsa del sesso nel paradiso = apocalisse. Infatti il viaggio di Manuele è il percorso di riconoscimento dell'irruzione del corpo nel paradiso⁸, ovvero l'incontro alterato con il mondo, con il reale *vs* l'immaginato, con l'esistente *vs* il possibile.

In ogni caso, la doppia visione di cui parlavamo sopra conferisce una specifica duplicità al nome del paese. L'unico nome di El Almendral nasconde due mondi possibili/immaginati, proprio come Balbec è doppia nella *rêverie* del narratore della *Recherche* per via delle due diverse descrizioni di Legrandin e di Swann, la brumosa e la persiana⁹. Allo stesso modo El Almendral è un mandorleto risonante di nacchere e un deserto. Il nome ha il potere di creare un mondo (possibile) e talvolta più di un mondo. Se alla base di ogni desiderio c'è un'assenza, il nome è un tentativo di colmare questa assenza. Forse anche in questo caso potrebbe dirsi che il viaggio è «appropriazione – spesso illusoria – di un universo del desiderio, dischiuso dal potere allusivo dei nomi»¹⁰.

Sia El Almendral quanto Andalusia sono no-

mi-calamita, sebbene vada valutato che El Almendral, secondo il resoconto della Morante¹¹ e anche di Carlo Cecchi¹², è effettivamente un luogo trovato e non un luogo scelto. Nel senso che fu suggerito, su richiesta di un luogo con certe caratteristiche, da un tassista che ne propose il sopralluogo durante uno dei due viaggi della Morante in Andalusia. La scrittrice aveva fino a quel punto solo scelto la regione di Almería. Se ne può facilmente dedurre, però, che tra le ragioni della scelta possa avere influito anche la suggestività del nome, oltre che quella del luogo effettuale (un villaggio abbandonato).

Il fallimento del viaggio e della memoria si verificheranno nel mancato riconoscimento, nel disinganno, del luogo immaginario (il giardino, il paradiso), poiché non vi si darà coincidenza nome/luogo. Il tema è proustiano: come nelle etimologie di Brichot, il nome non rende riconoscibile il proprio contenuto. La nostalgia è la ricerca di una casa ideale, ma essa cela sempre il pericolo di scambiare la casa ideale con la nostra casa immaginaria¹³.

Nell'avantesto di *Aracoeli*, si trovano le *NOTE IMPORTANTI per il corso del romanzo*. Si tratta di un foglio¹⁴ di cui, nonostante l'assidua frequentazione della critica, non tutto il contenuto parrebbe essere chiarito. L'ultima annotazione rimanda a un intertesto che è già di suo di proverbiale indecifrabilità: «Ricordare *La tempesta* di Giorgione. (Il soldato di guardia è il fratello Manolo, l'eroe)». Nelle interpretazioni proposte il riferimento al dipinto di Giorgione viene attribuito al tema materno espresso nella figura in primo piano che allatta un infante «senza guardarlo, come la femmina di una qualunque specie mammifera animale»¹⁵: esso declinerebbe il motivo morantiano della «creatura», dell'umanità semplice. La critica insiste altresì sul valore simbolico delle rovine sullo sfondo, che portano sulla scena della maternità il senso della fine e del tempo. Carlo Cecchi riferisce di una visita alla Gallerie dell'Accademia, dove la Morante vide la *Tempesta* insieme alla *Madonna con bambino tra San Giovanni Battista e una santa* di Giovanni Bellini. A distanza di tempo la stessa scrittrice interpretò la visita al museo veneziano come una premonizio-

ne dei suoi due successivi romanzi sulla maternità¹⁶: *Aracoeli* appunto e *La Storia*.

Delle figure della *Tempesta*, la donna è sempre stata identificata con una «cingana». Facile inferire che la zingana sia Aracoeli e il lattante sia Manuele, il protagonista. Pertanto la coppia giorgionesca madre/figlio potrebbe essere citata nel romanzo attraverso una delle canzoncine materne dell'incipit, nella quale è la prolessi del destino nomadico di Manuele: «Esto niño chiquito / no tiene madre. / Lo parió una gitana / lo echó nella calle» (*A*, p. 1047, corsivo nostro). Inoltre, la Morante interpreta la figura maschile sulla sinistra come un soldato e quindi può identificarlo con il personaggio-eroe locale del villaggio materno, ovvero Manuel, «caduto ucciso» (*A*, p. 1216) contro il fascismo. La scena così rappresentata sostituisce il padre con lo zio materno e condensa quindi l'immaginario della genealogia matrilineare di cui abbiamo detto sopra. Il luogo è minacciato (dalla tempesta imminente), ma il milite ne assicura la custodia.

Ora, da due punti del racconto, sappiamo che la tensione verso il luogo abitato dalle due figure dell'universo materno è anticipata dalla fuga del ragazzino dal convitto in cui è ricoverato durante la guerra, alla ricerca dei partigiani in montagna. Nell'episodio si racconta come il protagonista fuggito cercasse in realtà (per la prima volta) i fantasmi della coppia madre-zio: «Difatti, anche là, rincorrendo gli eroi della montagna, io corteggiavo, in realtà, Aracoeli-Manuel. Era il paradiso serrano della ninna e della gloria che mi adescava, raggiando di sopra a quei colli nebbiosi» (*A*, p. 1248). Il *paradiso della ninna* e della *gloria*, ovvero la scena giorgionesca abitata dalle due figure rispettivamente della madre e del milite. Qualche pagina prima questo luogo oltreterreno del materno e della milizia emanava un doppio richiamo di morte e Manuel abitava «in una Sierra eccelsa, radiosa di un azzurro oceanico, dove lui correva in gara con altri suoi prodi» (*A*, p. 1216): un paradiso dei morti in battaglia.

Questo potrebbe bastare all'attribuzione di un senso all'interesse dichiarato dall'annotazione autoriale. Ma è possibile formulare un'ipotesi più complessa. Si consideri che il personaggio

di Manuel nel romanzo è una figura proiettiva dello stesso protagonista: «Compagni e uguali come nel nome, io Manuele il brutto e Manuel il bellissimo» (*A*, p. 1220). Ma si potrebbe ancora citare il sogno omoerotico nel quale in effetti i due personaggi si scambiano (*A*, pp. 1175-1176), o anche la certificazione della stessa Aracoeli (*A*, p. 1190). Il paradiso della ninna e della gloria presenta una coppia di omonimi che in verità sono lo stesso personaggio, sdoppiato nel lattante e nel soldato. Se è così, nel sottotesto, il luogo della tensione del viaggio è abitato da una coppia e non da una terna di personaggi. Il paradiso serrano è il paradiso adamitico?

La Morante potrebbe avere conosciuto la nota lettura della *Tempesta* pubblicata nel 1978 da Salvatore Settis¹⁷. Cercando di individuare il soggetto iconografico della *Tempesta* con il metodo dei *loci paralleli*, Settis interpreta l'opera giorgionesca come una scena sincretica della Cacciata (il soldato sarebbe Adamo, la donna sarebbe Eva, il figlio sarebbe Caino) centrata sulla meditazione di Adamo sulla condizione umana dopo «la chiusura dell'eden»¹⁸. Settis fornisce una efficace sintesi della composizione, che diluisce i momenti della storia adamitica e nello stesso tempo li sincretizza in un unico istante¹⁹. L'istante sarebbe quello immediatamente successivo alla nascita di Caino. Quindi, per la nostra interpretazione di *Aracoeli*, c'è anche il tema della nascita. Nel romanzo della Morante ritroviamo altri temi del quadro di Giorgione. Nell'ordine in cui li indica lo studio di Settis: la Colpa, la Vergogna, la Maledizione, il Lavoro, il Parto, la Morte, la Dannazione²⁰. Inoltre, per Settis: «L'Adamo della *Tempesta* è un po' meno Adamo, perché indossa abiti contemporanei; o è Adamo quanto ognuno di noi lo è. L'attualizzazione del tema è, in pari tempo, uno dei modi di nascondere il soggetto»²¹.

A rigore, comunque, non è necessaria l'ipotesi che Manuel e Manuele siano commutabili e che Adamo sia identificabile con il protagonista. Quello che conta per la nostra interpretazione è che El Almendral sia associabile all'eden del *Genesi*, con il doppio corollario che la coppia fusionale madre-figlio è figurata come la coppia adamitica e che il tema del romanzo è individuabile

nell'allontanamento dall'eden di questa coppia. *Aracoeli* è il romanzo della Cacciata²².

Il tema genesiaco è peraltro esplicito nel romanzo. L'eccitazione visiva del risveglio anticipato, per effetto della luce elettrica filtrata dalle persiane, produce i fosfeni che rinviano alla separazione della luce dalla tenebra («in quel punto – fra il terzo e il quarto giorno – che precede la creazione dei grandi astri»²³, si modellano come «palloncini da fiera colorati» (una *Genesi* parodica) e poi si compongono dapprima in un simulacro vegetale, dopo in «un campo solare di erbe e fiori e frutta giganti» (*A*, pp. 1176-1177). La fantasmagoria del *locus amoenus* sorta nel dormiveglia spinge il personaggio a riconoscerli il simulacro di luoghi esperiti: «Nella mia fanciullezza si contano due giardini scandalosi – in diverso modo – e proibiti. E questo fu il primo. Era il giardinetto (poche decine di metri quadri) della mia prima casa. La villetta del quartiere Monte Sacro a Roma, dove – per la prima volta sulla terra – i miei occhi avevano veduto Aracoeli» (*A*, p. 1177). Da notare: Totetaco (deformazione infantile del toponimo del quartiere) non è, a questo stadio della narrazione, ancora stato nominato. Totetaco ed El Almendral sono ovviamente in stretto rapporto: se non di identificazione (come in *A*, p. 1192), sempre di stretto rimando. Totetaco, non El Almendral, è propriamente il soggiorno paradisiaco, da cui la Cacciata che è il tema del romanzo. L'altro giardino proibito (terza manifestazione in questo romanzo di quella che Northrop Frye chiama l'*imagery* dell'Oasi) è il giardino del postribolo, la Quinta, nel quale troverà albergo la madre malata, a questo punto ancora innominato, che in qualche modo sdoppia il giardino genesiaco (Totetaco = la Beatitudine; la Quinta = il Peccato).

È «scandaloso» anche Totetaco, perché eslege, fuori dalle convenzioni sociali, «clandestino», illegittimo: «la casa della mia nascita bastarda» (*A*, p. 1178), come poi chiarirà brutalmente il passo in cui Aracoeli dice di volere partorire la seconda figlia nella «nostra» casa. Totetaco (dimora materna) è prima della legge (patrilocale). Per questo, è sottoposto a un interdetto («tabù»), per cui non se ne può parlare e non lo si può ricordare

nella nuova residenza legittimata dal matrimonio. Dal silenzio imposto al nome e al luogo viene, ancora una volta, una destituzione della certezza del passato (cfr. *A*, p. 1178). La destituzione di certezza è ancora più radicale se si considera che la *visione* del paradiso sorge dai fosfeni. È insomma una scoria, o un'eccedenza, della vista alterata, invalida all'accertamento del reale.

Nell'«irrisorio» paradiso infantile ricostruito dalla «fantasia mitomane» del narratore, l'unità cosmica si manifesta nel segno della luce (*A*, p. 1183)²⁴ e dell'*excessus* visivo. La cosmogonia fantastica di Totetaco produce una natura alterata. Metamorfica: gli uccelli-foglie, i fiori vegetali-astri o vegetali-animati, le variazioni della luce e dello spazio («il cielo si travoltava nella terra e nell'acqua», *A*, p. 1183, con l'intensificazione del prefisso verbale), la parentela universale delle cose. Smisurata: l'eccesso dei fiori (le margherite-girasoli), delle condizioni luminose e atmosferiche. Il carattere edenico del giardino è marcato dall'assenza di coltivazione umana. Sebbene il giardino umano partecipi ancora della natura edenica, esso è comunque sempre dentro la storia, dentro il tempo (dentro la morte); Totetaco invece ne è fuori. Come la coppia adamitica nell'eden, i suoi abitanti sono esentati dalla cura, sono prima della responsabilità e della vita morale²⁵. Poiché non conoscono la procreazione, sono anche prima della morte e della nascita.

Note

¹ È stato rilevato che l'incipit è un settenario con un andamento ritmico analogo al settenario che apre la traduzione pavesiana di *Moby Dick* (G. Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Carocci, Roma 2012, p. 246).

² E. Morante, *Aracoeli*, in *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, vol. II, Mondadori, Milano 1988, p. 1248. Da ora in poi i riferimenti all'opera verranno segnalati nel corpo del testo con la sigla *A*.

³ Poiché in spagnolo la grafia esatta è Araceli, non Aracoeli, sia C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, Carocci, Roma 2003, p. 84, che H. Serkowska, *Uscire da una camera delle favole. I romanzi di Elsa Morante*,

Rabid, Kraków 2002, p. 166n, notano che la Morante opera una forzatura volontaria per accostare il nome del personaggio alla chiesa romana dell'Ara Coeli, altare del cielo.

⁴ Cfr. V. Jankélévitch, «La nostalgia», in A. Prete, *Nostalgia*, Raffaello Cortina, Milano 1992.

⁵ Cfr. F. Siddell, *Death or Deception: Sense of Place in Buzzati and Morante*, Troubador, Leicester 2006, p. 128, che poggia la sua argomentazione sulla coppia Giardino/Mappa derivata da J.E. Vernon, *The Garden and the Map. A Phenomenology of Literary and Cultural Schizophrenia*, University of California, Davis 1969.

⁶ L'interpretazione allegorico-neoplatonica del paradiso stabilisce che Dio crea un Adamo celeste, immortale, a sua immagine e somiglianza, abitatore dell'eden; e un Adamo terrestre, corruttibile, portato al peccato per via della colpa originaria (A. Scafi, *Il paradiso in terra. Mappe del giardino dell'Eden*, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 27, corsivo nostro).

⁷ A.J. Lehmann, «Paradiso», in N. Pethes e J. Ruchatz, *Dizionario della memoria e del ricordo*, Bruno Mondadori, Milano 2002, p. 412.

⁸ È stato ben sostenuto da G. Stellardi, «La fabbrica del tempo: strutture della temporalità in *Aracoelò*», in *Contro la barbarie. Elsa Morante e la scrittura*, numero especial di «Cuadernos de Filología Italiana», 21, 2014, che il tragico del romanzo dipende dall'irruzione del corpo nel paradiso.

⁹ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, I, trad. di G. Raboni, Mondadori, Milano 1985³, pp. 464-465.

¹⁰ A. Bonomi, *Le immagini dei nomi*, Garzanti, Milano 1987, p. 175n.

¹¹ J.-N. Schifano, «La divina barbara», in *Cahiers Elsa Morante*, a cura di J.-N. Schifano e T. Notarbartolo, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1993, p. 11.

¹² Cfr. G. Bernabò, *La fiaba estrema*, cit., p. 245.

¹³ S. Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001, p. XVI.

¹⁴ Cfr. il ms. Vitt. Em. 1621/B.3, 83r, conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, consultabile anche in *Le stanze di Elsa*, a cura di G. Zagra e S. Buttò, Colombo, Roma 2006, fig. 25.

¹⁵ F. Pilato, *La voce delle 'creature' nella narrazione di Elsa Morante*, «Strumenti critici», 1, 2013, p. 135.

¹⁶ Per Garboli *La Storia* e *Aracoeli*, sono due Annunciazioni, ovvero semplicemente due romanzi sulla maternità (C. Garboli, *Il gioco segreto*, Adelphi,

Milano 1995, p. 196, ma cfr. anche p. 166).

¹⁷ S. Settis, *La "Tempesta" interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Einaudi, Torino 1978, p. 17.

¹⁸ Ivi, p. 103.

¹⁹ Ivi, pp. 105-106.

²⁰ Ivi, p. 107.

²¹ Ivi, p. 147 (corsivo nostro).

²² Trattando dei personaggi della Morante, in questi stessi termini si pronuncia brevemente F. Ramondino, «La più bella dichiarazione?», in *Festa per Elsa*, a cura di G. Fofi e A. Sofri, Sellerio, Palermo 2011, p. 54.

²³ Infatti Northrop Frye nota che l'inizio nella Bibbia non si associa metaforicamente alla nascita ma al risveglio (N. Frye, *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, Einaudi, Torino 1986, p. 149).

²⁴ Vi insiste M.A. Bazzocchi, *Personaggio e romanzo nel Novecento italiano*, Bruno Mondadori, Milano 2009, p. 147.

²⁵ Cfr. R. Pogue Harrison, *Giardini. Riflessioni sulla condizione umana*, Fazi, Roma 2017, p. 24.

LA NUOVA LIRICA DI GIANCARLO PONTIGGIA: IL MOTO DELLE COSE

di
ANTONIO SICHERA

Dopo aver raccolto il proprio percorso poetico nel libro *summa* intitolato *Origini*, Giancarlo Pontiggia si è assunto il rischio di un nuovo movimento, di una mossa che sa di ripartenza, di profonda novità pur nella continuità. Il suo ultimo libro – *Il moto delle cose* (Mondadori, Lo Specchio, 2017) – con le sue modulazioni, i suoi sussurri, la sua profonda intimità, ha certo un suono familiare per il lettore attento del poeta di Seregno, eppure ciò che nei libri precedenti era costantemente sullo sfondo qui ora fa figura, immettendo nei testi una pulsazione diversa, provocando un fine riorientamento del pensiero.

Il motivo di questo rilancio della poesia è presto detto. Il poeta si trova ad una svolta 'dantesca' della vita – lo dico nel senso del collocarsi su una soglia decisiva –, nella quale le parole e i temi del passato sembrano scolorirsi o comunque rivelarsi insufficienti. Quel che è finito, notizia sconvolgente nel cosmo di Pontiggia, è il tempo dei nomi. Il poeta che più di tutti nella lirica italiana contemporanea aveva incarnato una tensione anti-mallarmeana verso una pronunzia netta del nome delle cose, quale gesto poetico di una felicità certa, seppur sempre ventura («Cerco nomi felici»), ora si trova di fronte alla sensazione inquietante, quasi lancinante, che i nomi non bastano più, che la loro consistenza classica (e adamitica) va disfacendosi inesorabilmente. Agli occhi di colui che parla nel *Moto delle cose* «i nomi si sgretolano, uno per uno, ostinati, in polvere di suoni e di niente» (*Vita, ma cos'è vita*).

Il poeta si sente chiamato ad una poesia diversa, ad un diverso modo di dire e di configurare il mondo. È una autentica 'vocazione' che gli giunge da un'ombra troppo amata», dal mondo di là che agisce su di lui in forme oniriche potenti

e realissime. Colui o colei che lo chiama da una dimensione altra della vita gli chiede qualcosa di preciso, gli pone un'esigenza improrogabile: «di', se sai, qualcosa / che valga la pena», dilla per me, dilla per noi, per tutti coloro che ti sono davanti, per un 'noi' in cui anche il lettore si sente compreso, quasi adottato nel grembo familiare e antico delle persone care al poeta. La direzione è chiara e la provocazione è raccolta: «Pochi versi, ma veri. / Valgano per te, come per me» (*Pochi versi, ma veri*).

Ma a cosa devono valere questi versi, in maniera radicale, senza infingimenti? A dare un senso al tempo, a 'scardinare il suo corso', a fare i conti con la morte. Non si tratta però in Pontiggia, e non potrebbe non essere così, di un romantico agone della parola poetica che pretenda di salvare dalla morte grazie alla sua chiusura in sé stessa, in un universo 'altro' e duraturo. Il poeta del *Moto delle cose* è anzi sgomento di fronte al pensiero del persistere dei suoi versi quando egli non ci sarà più. Nessuna mistica estetica nel libro, nessuna indulgenza al potere divino della poesia. La questione capitale dell'esistenza di ognuno è qui dichiarata e quasi scolpita: «Una linea infinita di tempo / ci precede; un'altra / ci segue: attoniti le contempliamo, / sospesi tra due mondi / indifferenti, lontani. Eppure, niente li separa // se non te, che guardi» (*Una linea infinita*). Il poeta del *Moto delle cose* sente il battito della «pioggia del tempo» che 'sgretola' i corpi; soffre l'imprimersi dell'«unghia del tempo» nella nostra carne, non si nasconde l'ingorgarsi di *Kronos* verso un'oscurità abissale che ci sfugge e ci inghiotte («pensi // che niente, ma proprio niente / ti potrebbe scampare da questo / franare di ore che sembrano giorni», *Vita, ma cos'è vita*).

Per far fronte con onestà a tutto questo però non serve salire, tendere verso l'alto, fuggire. Non