

Settembre

#35

È GENIALE

magazine culturale

*non siamo i proprietari del mondo,
Ne siamo parenti*



“è Geniale” è un magazine di approfondimento culturale mensile

offre Spunti di riflessione sempre diversi per valorizzare il lavoro di intellettuali e pensatori
che contribuiscono quotidianamente ad arricchire il bagaglio culturale di tutti noi.

Ci auguriamo che “È Geniale!” diventi l’esclamazione che farete alla fine di ogni articolo.

BUONA LETTURA allora, Amici Geniali!

uscita n. 35 15\09\26

Direttrice responsabile ed editoriale: Rosa Di Stefano

Redazione: Marisa Di Simone, Simona La Rosa

“È Geniale” è una testata giornalistica registrata. Autorizzazione del Tribunale di
Palermo n. 10 del 21/11/2023

Indice

- 01 **L'EDITORIALE DI ROSA DI STEFANO**
- 02 **INTERVISTA A PATRIZIA D'ANTONA**
Marisa Di Simone
- 03 **GINO MORICI A PALERMO
TRA GLI ANNI VENTI E GLI ANNI SESSANTA**
Gabriella Maggio
- 04 **IL MANDOLINO CHE RACCONTA LA SICILIA NEL MONDO**
Maurizio Piscopo
- 05 **IL MÄRCHEN TEDESCO TRA DIFFIDENZA ED INCANTO**
Eugenia Storti
- 06 **RECENSIONE A: ALFONSO MOSCATO, MANUALE D'ISTRUZIONI
PER PERDERE LE CHIAVI DI CASA**
Gian Paolo Renello
- 07 **RECENSIONI DI TRE TRAGEDIE ANDATE IN SCENA NELLA V EDIZIONE
DEL TEATRO FESTIVAL SEGESTA**
Valeria Torta
- 08 **LA SICILIA CHE CAMBIA TRA MEMORIA E LIBERTÀ: LA FIGLIA DI DON FOFÒ DI
GIUSEPPE MAURIZIO PISCOPO E ADELAIDE COSTA**
Francesco Pintaldi
- 09 **QUANDO UN FIORE DIVENTA IMMORTALE**
Francesco Pintaldi
- 10 **MICHELE FODERÀ. L'OTTOCENTO TRA SCIENZA E POLITICA**
Adelaide J. Pellitteri
- 11 **LA RICERCA DELLO STUPORE TRA INCANTO E SMARRIMENTO**
Eugenia Storti
- 12 **LA LINGUA DI EMANUELE NAVARRO DELLA MIRAGLIA
NE LE MACCHIETTE PARIGINE**
Mariza Rusignuolo
- 13 **RECENSIONE DEL FILM "THE ECHO CHAMBER" DI ANDREA PALLAORO**
Maurizio Guarneri
- 14 **RECENSIONE A "LE VITI DEL PIANTO" DI LAURA PAGANI**
Ornella Mallo



L'editoriale di Rosa Di Stefano



Speciale. Potrei definire così questo mio editoriale, che segna il punto di arrivo di È Geniale e, in contemporanea, l'avvio di un nuovo corso della rivista, chiamata a rinnovarsi nel titolo, nel formato, nella grafica, nei contenuti. Nuovo corso che prevede una necessaria pausa di alcuni mesi. Ma non voglio spoleirare oltre...

Un editoriale speciale, dunque, sia perché è l'ultimo di È Geniale per come l'abbiamo conosciuta finora sia perché rimanda a un anniversario importante di questo ottobre 2026: gli 800 anni della morte di san Francesco d'Assisi. E, potrà sembrare strano, nel riscoprire la figura del Poverello mi ha aiutato non un teologo né uno storico ma un geologo della nostra Sicilia: Roberto Franco. È lui l'autore di Francesco e il canto della terra, pubblicato in settembre dalla casa editrice Il Pozzo di Giacobbe e prefato dall'arcivescovo di Assisi Felice Accrocca.

C'è un'immagine, in questo libro, che non sono riuscita a dimenticare. Non è una teoria. Non è una scoperta scientifica. Non è nemmeno uno dei versi immortali del Cantico delle creature. È Francesco. In un affresco a Greccio lui si asciuga l'occhio sinistro con un fazzoletto. Un gesto piccolo, quasi insignificante. Eppure, per me, il libro comincia davvero lì. Perché Francesco non sta piangendo rapito da un'estasi mistica. Ha male. L'occhio è malato, irritato, stanco della luce. All'improvviso il santo esce dal santino. Diventa corpo. Ed è esattamente quello che Roberto Franco riesce a fare con il Cantico delle creature: gli restituisce un corpo. E, insieme al corpo, gli restituisce la Terra.

L'editoriale di Rosa Di Stefano

Per otto secoli abbiamo letto quei versi quasi come si guarda una vetrata: meravigliosa, luminosa, intoccabile. Ma anche distante. Franco, invece, apre una porta e ci dice: – Entrate. Entrate a San Damiano. Provate a stare dentro quella stanza. Provate a essere quell'uomo.

Francesco è quasi cieco. Il paesaggio umbro che immaginiamo dietro le sue parole, probabilmente, non riesce quasi più a vederlo. E allora accade qualcosa di straordinario: proprio mentre perde il mondo attraverso gli occhi, sembra sentirlo con maggiore intensità attraverso tutto il resto del corpo: il calore sulla pelle, l'aria, l'acqua che dà sollievo, il fuoco, la pietra sotto i piedi, la terra. Il mondo si restringe e, paradossalmente, diventa immenso. Sole, luna, vento, acqua, fuoco, terra smettono di essere paesaggio. Diventano fratelli e sorelle. Parenti. Questa è una delle intuizioni che più mi hanno colpita, perché va molto oltre Francesco. Riguarda noi. Prima o poi la vita ci insegna che la fragilità non significa necessariamente vedere meno. A volte significa vedere finalmente.

Poi Roberto Franco cambia lente. E qui il libro diventa qualcosa di davvero insolito. Perché accanto al poeta compare il geologo. E il sole non è più soltanto frate Sole. L'acqua non è soltanto sora Acqua. Il vento, il fuoco, la terra diventano processi. Forze. Trasformazioni. Parti di un sistema nel quale nulla esiste davvero da solo. Persino la grammatica del Cantico, osservata da questa prospettiva, cambia significato: quel per che ritorna continuamente, quel cum, quei verbi che mettono ogni cosa in movimento...



L'editoriale di Rosa Di Stefano

Non sono dettagli, ma elementi essenziali che disegnano una «grammatica delle relazioni». Espressione, questa, che mi è rimasta addosso. Perché noi continuiamo a comportarci come se il mondo fosse fatto di oggetti separati: l'uomo da una parte, la natura dall'altra. Le città. Le montagne. Il mare. Le pietre. Ma niente è separato. E niente è davvero immobile. Lo sappiamo bene noi siciliani. Basta guardare una montagna, o le pietre delle Madonie, per capire che ciò che ai nostri occhi sembra eterno è, in realtà, soltanto qualcosa che cambia molto più lentamente di noi.

Ed è qui che arriva, a mio avviso, una delle pagine più potenti del libro: quella dei due tempi. Il nostro e quello della Terra. Il nostro tempo è minuscolo, affollato, rumoroso: è fatto di compleanni, figli, amori, case, successi, fallimenti, partenze, lutti; contiamo tutto in giorni, anni, generazioni. Poi c'è il tempo geologico. E lì le nostre misure saltano. Roberto Franco propone un'immagine quasi crudele nella sua semplicità: se ogni anno della storia della Terra durasse appena un secondo, per contarli tutti occorrerebbero più di centoquarant'anni. Una vita non basterebbe.

Confesso che davanti a questa proporzione ho provato una strana vertigine. Perché noi trascorriamo una quantità enorme di energia a sentirci il centro delle cose. E invece siamo qui da pochissimo. Un istante. Ma attenzione: il libro non usa questa sproporzione per umiliarci. Fa qualcosa di molto più interessante: ci rimette al nostro posto. Che non significa renderci irrilevanti, ma ricordarci che siamo ospiti di una storia cominciata molto prima di noi e destinata a continuare dopo di noi. Io la trovo una forma di consolazione molto adulta. Senza zucchero.



L'editoriale di Rosa Di Stefano

C'è poi un merito che riconosco particolarmente a Roberto Franco: non tenta mai il matrimonio forzato tra scienza e fede. E sarebbe stato facilissimo cadere nella trappola. Non usa la geologia per dimostrare Francesco. E non usa Francesco per spiegare ciò che la scienza ancora non sa. Lascia che le due lingue restino diverse, si guardino, si interrogino, si sfiorino persino a volte. Ed è proprio per questo che il dialogo funziona.

Ne viene fuori un Francesco molto più interessante di quello rassicurante che abbiamo addomesticato nei secoli. Non il santo buono circondato dagli uccellini. Non l'ambientalista ante litteram costruito a posteriori per renderlo contemporaneo. Ma un uomo malato, fragile, lucidissimo, che arriva alla fine della propria vita e compie un gesto radicale: invece di separarsi dal mondo, vi si riconosce dentro. Anche nel dolore. Anche nella morte. E qui il libro smette di parlare soltanto del Duecento. Parla brutalmente di noi. Viviamo nell'epoca in cui l'uomo è diventato capace di modificare il pianeta su scala geologica. Abbiamo acquisito una potenza enorme senza essere altrettanto rapidamente cresciuti nella consapevolezza delle conseguenze. Sappiamo trasformare la Terra. Molto meno bene sappiamo abitarla. Forse è questa la provocazione più contemporanea del Cantico delle creature: non salvare la natura perché è qualcosa fuori di noi ma piuttosto capire che non esiste un "fuori".



L'editoriale di Rosa Di Stefano

Naturalmente il libro non è sempre facile. Ci sono pagine in cui la geologia prende spazio, il linguaggio diventa più tecnico e al lettore viene chiesto di rallentare. Qualcuno farà fatica. Lo riconosce, con grande eleganza, anche Felice Accrocca nella prefazione. Ma forse va bene così. Non tutti i libri devono venirci incontro. Alcuni ci chiedono di fare qualche passo noi.

Ho chiuso Francesco e il canto della terra con una domanda che continua a tornarmi in mente. E se avessimo letto male il Cantico delle creature? Se non fosse soltanto un inno alla bellezza del creato? Se fosse, invece, una lezione molto più difficile su come stare dentro un mondo che cambia? Perché Francesco scrive quelle parole mentre anche il suo corpo sta cambiando. Si sta spegnendo. Eppure loda. Non credo che lo faccia per rassegnazione. Credo che lo faccia per appartenenza.

Ed è forse qui che Roberto Franco ci consegna la cosa più preziosa. Noi diciamo "la Terra" come se fosse il luogo sul quale viviamo. Ma non viviamo semplicemente sulla Terra. Siamo Terra. Abbiamo dentro gli stessi elementi, la stessa materia, la stessa storia remotissima. Persino gli atomi che ci compongono vengono da molto più lontano di noi. Allora chiamare il sole fratello o l'acqua sorella smette di essere soltanto poesia e diventa qualcosa di sorprendentemente concreto. Forse Francesco, otto secoli fa, non stava soltanto cantando il creato. Stava ricordando all'uomo una cosa che, nel frattempo, abbiamo dimenticato: non siamo i proprietari del mondo. Ne siamo parenti.

INTERVISTA A PATRIZIA D'ANTONA

Marisa Di Simone



Per la rubrica “Un’intervista dietro le quinte” io e Maurizio Guarneri abbiamo incontrato l’attrice e regista Patrizia D’Antona. Un’occasione per conoscere gli operatori culturali che lavorano senza riflettori spazio ideato all’interno della rassegna letteraria “Un tè con l’autore” diretto dalla giornalista Rosa Di Stefano.

Parlare con Patrizia è stato come ritrovare un’amica di lunga data. Basta un caffè e pochi minuti di conversazione per essere trascinati dalla sua energia e dal suo amore profondo per il teatro. Un amore che affonda le radici nell’infanzia. Oggi questa sua passione si traduce anche nell’insegnamento. A Cinisi conduce un laboratorio permanente di teatro presso Casa Felicia in un percorso che utilizza il teatro come strumento di crescita, memoria e condivisione.

Ma nessuna biografia può raccontare davvero fino in fondo il percorso di un’artista. Per questo abbiamo deciso d’intervistarla

Sei un’artista poliedrica, come ti definisci e come vorresti essere definita?

Domanda difficilissima, perché autodefinirsi o essere definita è molto complicato

Mi piacerebbe che la mia espressione teatrale arrivasse al cuore del pubblico e potesse portarlo da un’altra parte, su un altro pianeta. Questo è quello che accade nei laboratori, definiti dai miei allievi adulti salvifici. Per due ore andiamo in uno spazio completamente altro e la cosa forse più bella è lasciare una traccia. Ogni tanto mi è successo, soprattutto con i giovani che hanno visto i miei spettacoli tanti anni fa, li ritrovo dopo 15 anni e quando dopo tanti anni li incontro si ricordano e questa è la gratificazione più grande, lasciare una traccia.

Palermo torna spesso nel tuo percorso. Che tipo di relazione hai con questa città? È una fonte d'ispirazione, una sfida, una ferita, una casa?

Palermo da un lato mi appartiene a livello viscerale, ma devo dire che è un sentimento che provo fondamentalmente nei confronti della Sicilia. Essere un'artista che comunque si muove senza canoni senza schemi rende difficile l'appartenenza. Io sono molto fluttuante, non a caso una parte della mia formazione professionale è stata all'estero, quindi quando poi ho tentato di recuperare dei legami con la città mi sono trovata a non avere stretto alcun tipo di alleanze. Negli ambienti artistici ed istituzionali c'è una sorta di simpatia, di rispetto nei miei confronti, però io sono sempre un po' fuori da tutti quelli che sono i giochi della città. Nonostante tutto questo lavoro perché comunque produco, ma al di fuori di appartenenze che hanno un'etichetta.



In “Josephine, gli ormoni e la libertà” parli di menopausa rompendo un tabù. Hai avuto la sensazione di dare voce a qualcosa che molte donne sentivano ma non riuscivano a raccontare?

Josephine è il mio alter ego che mi ha guidato nelle impervie acque della menopausa. Ve lo racconto nello stile di Josephine.

La menopausa è questo periodo in cui tutto tende verso il centro della terra e noi ci domandiamo che fare? C'è una sorta di agitazione profonda. La pressione sale, l'umore scende e tu non sai come mantenerti calmo. È tutto un movimento che ha a che fare con la libertà degli ormoni. Nella mia vita gli ormoni mi hanno sempre sbattuto da tutte le parti e orriamente facero delle scelte sentimentali guidate dall'ormone, poi prendevo cantonate una dietro l'altra, perché era l'ormone che mi guidava. Poi devo dire che quando è arrivata la liberazione della menopausa, è stato fantastico, perché diciamo che posso ancora incontrarlo l'ormone, ma non prendo più cantonate. Adesso c'è una libertà assoluta.

Hai dedicato molto spazio alla poesia, da Mariangela Gualtieri a Franco Arminio fino alla valorizzazione del poeta siciliano Giuseppe Giovanni Battaglia. Pensi che oggi la poesia può fare qualcosa che altri linguaggi non riescono più a fare?

Certamente, perché la poesia ha questa sua capacità di condensare in poche frasi tutta una storia.

Ad Alda Merini ho dedicato uno spettacolo che introdurrei con una sua poesia dedicata al canto degli alberi. I versi iniziali “tu non sai, ci sono betulle che di notte levano le loro radici e tu non crederesti mai che di notte gli alberi camminano e diventano sogni” ti apre subito in uno spazio con pochissimo. Secondo me la poesia è assolutamente necessaria. Uno dei miei ultimi spettacoli insieme alla vocalista Anita Vitale, la jazzista Rita Collura e un quartetto d'arti, l'abbiamo intitolato “Un posto chiamato poesia”. La poesia crea immagini, apre la visione quindi sicuramente ancora oggi la poesia può fare qualcosa che altri linguaggi non riescono più a fare.

Il labirinto di Ecuba” affronta il tema della memoria psichica della Grande Madre. Da dove nasce il tuo interesse per il mito e per le figure femminili tragiche?

Per me questa passione per il mito, la mitologia, c'è sempre stata. Ho sempre avuto questa gioia di camminare a piedi nudi sulle pietre, non solo quelle di Capogallo, ma per esempio quelle bianche ed antiche del teatro greco di Siracusa. Questo per me significa essere vicina a questi luoghi mitici che mi fanno parlare. Io dico che le pietre in Sicilia cantano.

La mitologia in qualche modo ci racconta ancora molto di noi. I greci sono stati straordinari, perché in un pantheon dove ci sono tutte le figure non c'è il nostro giudizio cattolico che ti limita. Nel Pantheon si parla di tutto, ci sono tutte le sfaccettature dell'umano. Medea mi aveva colpita per la sua duplice dimensione interiore. Da un lato una donna fortissima, la maga, capace di osare il tradimento al padre, e poi la sua fragilità femminile rispetto a un Giasone.

Quale incontro pensi che ti abbia cambiato la vita?

Uno è Marcello Cappelli, il mio primo regista, che ho incontrato mentre facevo il mio primo laboratorio al teatro Libero per mettere in scena le sorelle di Cechov.

Marcello in qualche modo mi stimolò molto a diffondere la mia territorialità facendomi incontrare Enrique Pardo del Centre International Roy Hart, in cui il presidente era James Hillman, che si occupava di mitologia e alchimia.

Enrique Pardo, è stato il mio maestro di voce, di eloquenza immaginale. Noi facevamo un lavoro insieme agli alchimisti, un lavoro di, di coro in cui l'attore doveva essere, consapevole dell'immagine che stava mettendo in moto. E quindi quando io pensai per la prima volta di fare da sola Medea, avevamo fatto dei lavori di improvvisazione, e lui mi disse "lo devi fare".

E quella è stata una spinta e che poi lo faccio tutto da sola, insomma sono un'artigiana di teatro

Come vivi la tua esperienza di insegnante di teatro? Raccontaci chi è Patrizia al laboratorio teatrale di Cinisi

Ma io sono esattamente quella che sono. Quella che vedete. Non lavoro con giovani attori che vogliono fare gli attori.

I miei allievi sono adulti che si stanno misurando con qualcosa di importante, di grave.

Quindi io mi cerco insieme a loro. Infatti ho mantenuto sempre legami molto intensi, posso dire viscerali, anche se poi non ci siamo più visti. Nel laboratorio accade qualcosa. Io dico tante volte che ho gli amici storici, però ho anche gli amici con cui ho condiviso il ritmo, il canto, la musica. E quindi questo è come se ci desse un livello di conoscenza profondo, pur non sapendo chi sei, che cosa hai fatto. L'intimità nasce dal teatro, non perché tu mi racconti che cosa hai fatto o a chi ti vuole, non c'entra niente.

Com'è cambiata la tua idea di libertà rispetto al passato?

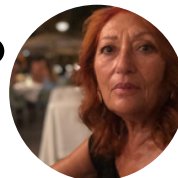
Sento che prima la libertà doveva essere manifestata molto di più all'esterno.

C'era subito mettere le carte in tavola subito, cosa di cui per fortuna non sento più questa necessità. Quindi la libertà invece sempre di più è uno spazio interiore che si amplifica nello stare con se stessi e di essere tranquilli nel cammino da afre. Di più interno. Sì, è più interno, è meno, non c'è bisogno di dichiararlo.



GINO MORICI A PALERMO TRA GLI ANNI VENTI E GLI ANNI SESSANTA

Gabriella Maggio



L'opera di Eugenio Morici, in arte Gino, è protagonista del bel volume *Gino Morici a Palermo tra gli anni Venti e gli anni Sessanta* edito da Salvare Palermo Fondazione ETS curato da Silvana Lo Giudice e Anna Maria Ruta. Ritorna all'attenzione del pubblico un artista spesso dimenticato, che fu geniale e curioso. Dotato di una fantasia trasbordante e fine umorismo come sottolinea Anna Maria Ruta, che nel volume riprende lo studio di Morici dopo avergli dedicato i numerosi testi riportati nella Bibliografia. L'insigne studiosa cura nel volume quattro capitoli densi di notizie e interpretazioni: "L'invenzione della scrittura: eclettismo, eccentricità ed estro nella penna di Gino Morici"; "Il sacro nella pittura di Gino Morici"; "Società Siciliana per la Storia Patria-Le tele della Sala Luigi Di Maggio"; "Biografia di Gino Morici"; "Bibliografia". Il capitolo "L'invenzione della scrittura" fa riferimento ad un recente ritrovamento, fra le carte di una nota famiglia palermitana, del dattiloscritto che contiene "I suggerimenti del colonnello Morrice" (pubblicato integralmente insieme ai disegni nell'Appendice del volume) dedicato Al N.G.Kit (Nobile Gatto Kit) che tanto conforto ci diede con la sua dignitosa comprensione. Un vero compendio, scrive A. M. Ruta, della enciclopedia cognitiva di Morici, ma anche delle sue fantasiose creazioni linguistiche che danno alle brevi prose un andamento ritmico. "Architetto, scenografo, cineasta, personaggio duttile, poliedrico, eclettico" ha subito un'influenza determinante, fino all'immedesimazione, del personaggio di Don Chisciotte, "eroe puro, fuori dal tempo, figura metafisica che evoca tempi di immacolate virtù". Morici ne fa un "eroe meccanico" costituito da bulloni, viti, ruote, dando vita a una ampia serie di hidalgo, ben rappresentata dalle immagini del volume, con l'intento di mettere in crisi la "macchinolatria" del tempo, connotandola di un personale pessimismo ilare. Parimenti originale appare la pittura sacra ascrivibile a una "sacralità antropologica che guarda alla famiglia, alla persona, alla natura", tratto distintivo delle sue "poetiche Annunciazioni".

Una pittura memore del Rinascimento pur “nell’essenzialità del realismo novecentista”. Storia e invenzione letteraria si fondono nella fantasia pittorica che anima la scenografia ampia e complessa della Sala Luigi Di Maggio :” La corte di Federico II”, ” Il conte Ruggero alla battaglia di Cerami” e “L’ingresso in Palermo di Pietro d’Aragona”. “Gino Morici a Palermo” è un’esauriente disamina di un’attività artistica che non ha conosciuto limiti di genere, spaziando dal teatro lirico a quello di prosa al cinema come scenografo e costumista ben illustrato dai saggi di Isabella Vesco “Gino Morici tra teatro e scenografia” e Umberto Cantone “Nuovo cinema Morici”. Mentre Silvana Lo Giudice in “Un itinerario moriciano tra architettura e decorazione” individua “lungo l’asse di via Roma un interessante percorso moriciano che consente di scoprire la bellezza delle opere di Morici e di comprendere il dialogo continuo tra architettura e decorazione”. E ancora Carmelo Bajamonte con “I beati Paoli di Gino Morici per il giornale L’Ora” e Daniele Anselmo con “Gino Morici e Pietro Emanuele Sgadari di Lo Monaco” che tratteggia il milieu culturale nel quale visse l’artista. Un volume ricchissimo, quindi, frutto della passione di diversi studiosi, necessario alla comprensione di un artista poliedrico, dotato di “indiscutibili doti” e finora settorialmente conosciuto.

Presentazione del libro

Gino Morici a Palermo

tra gli anni Venti e gli anni Sessanta

a cura di
Silvana Lo Giudice
Anna Maria Ruta



MORICI

Sala Luigi Di Maggio
Società Siciliana per la Storia Patria
venerdì 26 giugno 2026 ore 18:00

Saluti
Giovanni Puglisi
Presidente Società Siciliana per la Storia Patria

Roberto Lagalla
Sindaco di Palermo

Selima Giorgia Giuliano
*Superintendente
per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo*

Antonio Rini
Assessore alla Cultura Comune di Palermo

Giuseppe Di Forti
Presidente SICILBANCA e Fondazione Sicana

Daniele Anselmo
Presidente Fondazione Salvare Palermo ETS

Presentano
Paola Barbera
*Professoressa ordinaria
di Storia dell'Architettura
presso l'Università di Catania*

Antonio Di Lorenzo
*Architetto del Comune di Palermo
Area Politiche Ambientali*

Interverrà
Antonio Polizzotto
Progettista grafico editoriale

SICILBANCA
BANCA D'INTERESSE REGIONALE

SICANA
FONDAZIONE

Salvare Palermo
FONDAZIONE ETS

IL MANDOLINO CHE RACCONTA LA SICILIA NEL MONDO

Maurizio Piscopo



Jona Giuseppe Patitò, è un maestro di mandolino e discipline musicali, impegnato in tutta Europa a divulgare progetti che valorizzano gli strumenti a pizzico... È un musicista fuoriclasse che convive con la musica fin dalla tenera età. L'incontro con il nonno ha cambiato la sua vita. Nell'ascolto di un brano non gli sfugge nulla è attento e rigoroso. Possiede le qualità dell'arrangiatore e del direttore d'orchestra. Ha l'orecchio assoluto e una straordinaria sensibilità musicale che gli permette di giocare con le note. Me l'ha fatto conoscere Riccardo Lo Coco. La conoscenza di Jona, di Riccardo e di Roberta Stanio sono stati per me gli incontri più belli del 2026. Ma andiamo a conoscere Jona da vicino...

Quando nasce la tua passione per il mandolino?

Nasce grazie alla grande passione trasmessa da mio nonno, dal suo modo di comunicare con il mandolino e dall'appoggio della mia famiglia, che fin da piccolo mi ha fatto capire l'importanza di fare musica, di socializzare con le note, scegliendo la musica come lavoro quotidiano e allo stesso tempo permettendo di divertirmi ed esplorare i segreti del mondo.

Quando hai avuto tra le mani il primo mandolino?

All'età di 8-9 anni, durante una classica e splendida giornata di festa, dopo un pranzo in famiglia a casa dei nonni. Ero seduto nel divano, iniziai a parlare con mio nonno che stava suonando una mazurka, una tipica serenata dal titolo "Cara Rusidda affacciati"...

Ricordi il primo brano che hai eseguito?

Dopo aver ascoltato la melodia della serenata che mio nonno mi aveva fatto ascoltare, mi diede il mandolino, così per farmi provare. Con quello strumento in mano, mi sentivo speciale. Ero molto piccolo, e lo strumento era alla mia portata mi rendeva felice ed orgoglioso al centro dell'attenzione. Quel mandolino aveva un suono meraviglioso. Mi sono subito innamorato di questo strumento. La prima composizione che ho suonato è stata una scala musicale in Sol maggiore, e dopo una polka tradizionale.

Cosa rappresenta il mandolino nella tua vita?

Una via di sfogo, di creatività, una condivisione, un modo per lavorare e allo stesso tempo uno svago che mi permette di vedere il lato più bello della vita.

Quanto tempo occorre per imparare le tecniche del mandolino?

Il tempo non si può stabilire. Occorre certamente una forte motivazione e una continuità negli studi. Posso affermare, che se si parte dalle prime basi, per imparare occorre almeno un anno.

Cosa nasconde questo strumento definito nell'ottocento il "passatempo" delle dame?

Il mandolino nasce come strumento colto suonato in contesti nobiliari e di corte. Veniva suonato maggiormente dalle donne, prima di passare negli anni successivi ai barbieri e al genere popolare. Le donne hanno rappresentato un punto cardine per l'affermazione del mandolino.

Quanto ha influito la tua famiglia negli studi musicali?

Se non fosse stato per loro non avrei potuto studiare al conservatorio, e neanche avrei potuto completare i miei studi musicali.

Mi puoi parlare dell'influenza che ha avuto tuo nonno in particolare nell'educazione musicale?

Mio nonno non era un amante della teoria musicale, suonava tutto ad orecchio, e se gli dicero che quel passaggio quella frase di un brano che mi faceva ascoltare, non era giusta, lui si arrabbiava e per qualche istante non mi dava retta. Comunque non dava mai l'impressione di stancarsi o di non essere interessato, quando suonavamo insieme, era veramente felice e non vedeva l'ora di riprendere a suonare, tutte le occasioni erano buone!

Mi puoi raccontare un ricordo degli spettacoli che avete vissuto insieme?

Il primo spettacolo è stato ad un resort vicino Palazzo Adriano, un concertino per i turisti americani, alla fine dell'esibizione ci hanno anche dato una mancia sostanziosa. Abbiamo suonato tutto il tempo tarantelle e contradanze.



Sei un polistrumentista. Quali strumenti sai suonare oltre alla chitarra e il mandolino?

Flicorno baritone, contralto, flauto, pianoforte, mandola, ukulele e tromba.

Con quali gruppi musicali continui a collaborare?

Sono veramente un sacco i gruppi in cui suono, l'unico con cui non suono più da tempo è il primo gruppo di liscio che ho formato, quando avevo 14 anni. Poi ci sono gruppi con cui suono meno e gruppi con cui suono sempre.

Prova ad immaginare cosa succede nella tua mente prima di un concerto...

Innanzitutto provo a soddisfare me stesso e coloro per i quali sto suonando, poi a provo a star bene, dimostrando lucidità, armonia e attenzione verso il pubblico.

Musicisti si nasce o si diventa?

Si nasce con delle doti, si può diventare grandi musicisti con degli studi rigorosi.

Se Dio fosse un mandolinista cosa suonerebbe?

La musica da film e le musiche tratte dalle pagine della Bibbia.

Chi sono i tuoi musicisti di riferimento?

Caterina Lichtenberg, Mike Marshall, Avi Avital, Fernando Cesar e il mio Maestro Emanuele Buzi.

In quali città del mondo hai suonato finora?

Ho suonato in molte città, ne elenco alcune: Londra, Lussemburgo, Parigi, Berlino, Budapest, Aiud, Colonia, Bruxelles, Porto, Osaka, Perth, Roma e molte altre città italiane.

Quanti sono i musicisti che suonano il mandolino in Sicilia?

A livello professionale pochi, a livello amatoriale moltissimi.

Quali sono i tuoi progetti per il futuro?

Insegnare musica all'estero, in lingua inglese, diffondere il mandolino e lavorare con la musica a tempo pieno. Rendere omaggio alla memoria di mio nonno e dei sacrifici della mia famiglia. Realizzare il mio grande sogno, diventare uno dei mandolinisti migliori al mondo.



IL MÄRCHEN TEDESCO TRA DIFFIDENZA ED INCANTO

Eugenia Storti



In Germania, i poeti della seconda generazione amarono e coltivarono l'idea dello stupore attraverso le fiabe. Inizialmente viste come "creazioni di natura ambigua" lontane dal reale, furono considerate con diffidenza o ignorate. Così il Märchen, che ebbe il suo prototipo nel componimento goethiano, apparso nella seconda metà del Settecento, parve ai romantici il genere a cui all'incanto si frammistava l'ingenuità del canto popolare, quale ad esempio "Il Corno Meraviglioso del Fanciullo" di Arnim Brentano ed il gusto esotico delle Novelle Orientali, come "Le Mille ed Una Notte". Una delle fiabe più discusse di quel periodo è proprio "Il Vaso d'Oro" di T. E. A. Hoffmann, in cui il protagonista, lo studente Anselmo, grazie al suo connaturato "stupore", nonché alla sua fede nella poesia, arriva al possesso del "Vaso d' Oro", talismano che restituisce alla condizione paradisiaca, precedente alla scissione tra natura e spirito, illustrando il carattere della fiaba romantica, sospesa tra il favolistico ed i dati del reale. Prima ancora di Hoffmann, Ludwig Tieck, dirà nella sua celebre osservazione: " C'è un modo di guardare alla vita quotidiana come ad una favola, che consenta la frequentazione del meraviglioso, quasi si trattasse della materia di ogni giorno". Con determinazione Tieck dunque ribadisce il concetto che lo stupore non va rintracciato solo in pochi momenti estatici e miracolosi, ma può essere colto dal poeta ogni giorno in piccole cose. Lo stupore e l'incanto, emozioni primigenie, che rivelano il loro miracolo nella preziosità degli elementi naturali e nel sublime fondersi dell'uomo con essi e con il divino, assumono altre forme nell'evocazione del bello, soprattutto più avanti nell'età del decadentismo, laddove alle novità formali si aggiungono elaborazioni concettuali. Novalis già afferma che tutto "il visibile riposa su un fondo di invisibile". Nelle teorie decadenti si possono trovare i capisaldi concettuali che si riscontrano in Novalis. "Ogni concetto spirituale assomiglia al contatto di una bacchetta magica, tutto può diventare uno strumento magico".

RECENSIONE A MANUALE D'ISTRUZIONI PER PERDERE LE CHIAVI DI CASA

Gian Paolo Renello



Il titolo, innanzitutto. Si sa che i manuali sono oggetti normalmente abbastanza apatici, con frasi di circostanza, generiche, concetti semplici e privi di estro (d'altronde, che ci sta a fare la fantasia in un manuale?). Tutto questo è vero, a patto, però, che l'autore del suddetto manuale abbia effettivamente scritto un oggetto corrispondente al titolo. Ma, ecco il punto. Questo volumetto dice di sé, con un certo understatement, che la sua utilità sta tutta e sola nel trovare le chiavi di casa, e in questo modo entra e ci fa entrare in un loop interminabile perché sembra così dichiarare la sua totale inutilità. La verità è allora che forse ci troviamo di fronte a qualcosa di diverso e ciò impone a tutti noi di muoverci con una certa cautela durante la lettura.

E infatti, non appena si apre la porta del libro (e senza chiavi!) la voce interiore di chi legge cambia, e la sua attitudine mentale e il suo stupore. Perché sin dall'inizio l'autore confessa che quanto si trova su quelle pagine non è, apparentemente, un progetto ordinato, pensato o strutturato; non è una guida sicura per arrivare a una determinata meta. È invece, come dice con acutezza, uno storywalking, una narrazione che si fa passo dopo passo, un brogliaccio di appunti tutti connessi fra loro e che si rimandano l'uno con l'altro (internet è nata non nel XX secolo, ma migliaia di anni fa, con la scrittura). Così, gironzolando fra le pagine, in mezzo a poesie e aforismi, si trovano definizioni sorprendenti sulla poesia, sull'amore e la morte, sul senso e sulla sua negazione, che però non lo inficia. E il lettore si trova di colpo sospeso su uno strano abisso, non oscuro, non chiaro; non pericoloso ma affascinante, in cui riconosce mille voci che si rincorrono, mille letture mille immagini di Alfonso mescolate alle mille riflessioni che quelle letture, religiose, filosofiche, storiche, politiche che sono anche scatti interiori della persona, sofferenza e felicità, stupore e improvvisazione, musica e sonno.

E piano piano le chiavi di casa assumono allora un senso nuovo. Ritrovarle. Ritrovarsi. Il manuale diventa un percorso di ricerca non tanto di sé, ma del sé, di una forma di interiorità di una (sottolineo: una) verità che non è quella dell'autore ma è quella di ciascuno di noi vista però in un'ottica più distaccata e distante, quasi dall'alto, come attraverso un deus absconditus e disinteressato alle vicende umane o forse come Apollo, non casualmente chiamato anche il Lossia, vale a dire «l'ambiguo», del quale Eraclio dice in un suo celebre frammento «il signore, cui appartiene quell'oracolo che sta a Delfi, non dice né nasconde, ma accenna». E questo fa esattamente l'ultimo breve racconto che chiude il manuale nel quale il titolo si rivela in tutta la sua peinezza.



RECENSIONI DI TRE TRAGEDIE ANDATE IN SCENA NELLA V EDIZIONE DEL TEATRO FESTIVAL SEGESTA (29 LUGLIO – 30 AGOSTO 2026. DIREZIONE ARTISTICA CLAUDIO COLLOVÀ

Valeria Torta

ORESTE

L'Oreste è una tragedia di Euripide, rappresentata per la prima volta nel 408 a.C. nel teatro di Dioniso, ad Atene.

L'azione si svolge in cinque giorni, dopo il compimento dell'assassinio di Clitennestra, regina di Argo, da parte del figlio Oreste.

Il protagonista giace malato e delirante nella reggia di Argo, oppresso dai rimorsi e dalla furia delle Erinni, in attesa che l'assemblea degli Argivi ne decreti la condanna a morte. La sua malattia fisica e psichica si fa metafora della malattia del sistema politico ateniese e ne rispecchia la stasis che lacerava la città priva ormai di punti di riferimento e vicina alla dissoluzione.

Circondato, nella messa in scena del regista Dario Battaglia, da un medico e infermieri, Oreste riceve la visita di vari personaggi a lui vicini, la sorella Elettra, Elena e Menelao, l'amico Pilade, la giovane Ermione e interagisce con ognuno di loro, in un rapporto viscerale, dominato da opportunismo, disperazione, legami di sangue patologici, odio, paura e spietata complicità criminale.

Il regista coglie bene un elemento fondamentale della tragedia euripidea dove il mito si spoglia della sua aura eroica e mostra i protagonisti in tutta la loro fragilità e il loro cinismo, guidati dall'istinto della sopravvivenza.

Agli occhi degli spettatori la tragedia di Oreste si svela in tutta la sua modernità nella rappresentazione realistica, ma a tratti anche grottesca, della malattia fisica e psichica, nella umanizzazione del mito, nel dar voce all'isolamento e all'abbandono (Menelao che si rifiuta di aiutare il nipote per motivi politici) ma anche alla fedeltà e alla solidarietà incondizionate (Elettra e Pilade pronti ad uccidere Elena e a rapirne la figlia Ermione).

Da evidenziare la rilettura del mito in chiave di conflitto generazionale (il peso delle colpe dei padri sui figli, che si esprime attraverso il contrasto fra il desiderio di ribellione e l'accettazione passiva delle colpe familiari e del fato), il confine labile fra vendetta e responsabilità, legge e coscienza, una scrittura onirica e grottesca, che alterna atmosfere sospese fra il sonno e la veglia a momenti folli, uno stile cinematografico contemporaneo da gangster movie, una scenografia tanto essenziale quanto efficace, che lascia ai giovani e bravi attori l'opportunità di colmare il vuoto con una presenza scenica fortemente fisica e drammatica, e al luogo stesso, il magnifico teatro greco di Segesta, di esaltare le proprie potenzialità monumentali e paesaggistiche.

La tragedia si conclude con l'intervento risolutivo di Apollo, il *deus ex machina*, che ristabilisce l'ordine cosmico e impone un lieto fine: Elena non è morta, ma è fra gli dei dell'Olimpo, Oreste subirà un processo ad Atene e verrà assolto, sposerà Ermione mentre Elettra sposerà Pilade.

E' un finale ironico e provocatorio, una risoluzione forzata, che lascia il pubblico inquieto.

L'assoluzione, infatti, non guarisce Oreste dalla sua instabilità mentale e il sangue versato non è cancellato ma solo "archiviato" per volere divino.

Dunque dal caos del mondo e della coscienza non si può realisticamente guarire e la pace è raggiungibile solo attraverso un miracolo divino.

L'ultima scena è emblematica: ad Oreste viene fatta indossare una camicia di forza, la sua follia rimane, egli non è più l'eroe tragico perseguitato dal destino, ma un paziente psichiatrico come tanti altri ridotto al silenzio, reso innocuo da uno strumento di contenimento.

In definitiva non c'è posto per una rigenerazione totale, di fronte ad un sistema che preferisce curare i sintomi di una ribellione giovanile piuttosto che rimuoverne le cause profonde.

LE SUPPLICI

Rappresentata probabilmente nel 463 a. C., *Le Supplici* è una tragedia di Eschilo facente parte di una trilogia che comprende anche *gli Egizi* e *le Danaidi* oltre a un dramma satiresco.

E' la vicenda delle 50 figlie di Danao, in esilio in terra di Argo per sfuggire al matrimonio forzato con i 50 cugini figli di Egitto. Il re Pelasgo le accoglie ma, temendo una guerra contro l'Egitto, consulta l'assemblea popolare che vota per dare asilo e protezione alle fuggiasche. Al sopraggiungere di un araldo, inviato dai figli di Egitto, che vuole portare via le Danaidi con la forza, Pelasgo interviene risolutamente e afferma la sovranità della legge di Argo. La tragedia si conclude con le donne che si rifugiano dentro le mura di Argo accompagnate dal coro delle ancelle.

Nel suggestivo e accattivante allestimento scenico di Moni Ovadia e Mario Incudine il testo classico, che affonda radici nel diritto sacro d'asilo e nella democrazia (Pelasgo rifiuta il potere assoluto e afferma chiaramente che il suo potere deriva dal popolo), rivive nella contemporaneità e si trasforma in un manifesto politico e umano sulla vicenda dei flussi migratori del Mediterraneo.

Nell'adattamento di Ovadia, Incudine, Kaballà il testo di Eschilo si trasforma in una sorta di musical contemporaneo, scritto e cantato interamente in ottava rima, con una forte impronta popolare e civile, in lingua siciliana con apporti di greco moderno e di arabo.

La Sicilia, come Argo, è storicamente luogo di accoglienza e di fusione fra popoli e culture.

Le Danaidi sono in fuga dall'Africa, come i migranti di oggi che attraversano lo stretto di Sicilia.

Il narratore, nell'interpretazione potente e incisiva di Mario Incudine, utilizza a tratti la tecnica del *cuntu* per raccontare la trama, mentre al tradizionale coro greco si sostituiscono i canti accorati e le preghiere delle *Supplici* che ricalcano la tradizione devozionale popolare siciliana.

Solenne ed essenziale l'interpretazione di Moni Ovadia, che sulla scena non ha bisogno di alzare la voce per farsi ascoltare, una presenza che trasforma il mito in parola civile.

Gli altri protagonisti sono di grande prestigio: Federica Vincenti, Eugenio Mastandrea e Paride Benassai.

Molto suggestivo il coro di cantanti-danzatrici, le Supplici che si muovono con maestria, a volte come Danaidi, a volte come dervisci, altre come Menadi.

Tutte le caratteristiche della tragedia di Eschilo, il fascino del mito, l'incanto della parola antica mantengono la loro bellezza e la loro potenza espressiva, in un insieme di canti, suoni, lingue, movenze, atmosfere che coinvolgono e commuovono lo spettatore.

Le Supplici cantano di esilio, di confine, di sacralità dell'ospitalità e il messaggio finale di Eschilo, che non esiste città giusta senza il rischio dell'ospitalità, ritorna immutato dopo millecinquecento anni a farci emozionare e discutere, forse perché, a distanza di tanti anni, i classici hanno ancora tanto da insegnarci e forse perché la strada dell'accoglienza e della solidarietà è ancora tanto lunga da percorrere.



L'Agamennone

L'Agamennone è una tragedia di Eschilo che fa parte della trilogia dell'Orestea, seguita dal dramma satiresco Proteo, fu rappresentata ad Atene nel 458 a. C. Vi si racconta del ritorno del re Agamennone ad Argo e della sua uccisione per mano della moglie Clitennestra, con l'aiuto di Egisto, amante della regina e cugino del re.

Nella riscrittura del poeta e drammaturgo Fabrizio Sinisi, andata in scena a Segesta per la regia di Gianluigi Fogacci, l'azione si concentra sul nòstos: il tempo del ritorno di Agamennone appare notevolmente dilatato per dare spazio al confronto diretto e intimo fra i personaggi (Agamennone e Cassandra, Agamennone e Clitennestra, Clitennestra e Cassandra)

Manca il coro degli anziani, portavoce dei valori morali e commentatore esterno della giustizia, sostituito da un personaggio unico che partecipa attivamente all'azione scenica e interagisce con gli altri personaggi condividendone la condizione interiore e non avendo più una morale superiore da difendere.

Il re non è più l'invincibile trionfatore di Troia cantato da Eschilo, ma un reduce fragile, un uomo in preda ai rimorsi e ai ricordi, stanco di guerra e consapevole della propria condizione di crisi esistenziale e di potere, "Ho paura di tutto: il potere, la politica, la storia", dichiara senza enfasi ma con convinzione.

Lo accoglie la regina in un palazzo dall'aspetto chiuso e opprimente, dominato dall'inadeguatezza e dal peso di un dolore antico, rappresentato dallo stesso spazio teatrale su cui giacciono oggetti vari fra cui scarpe, indumenti, siringhe, bottiglie di plastica, persino un profilattico usato, segno di una degradazione fisica e morale, di una corruzione interiore, di un vizio perpetrato da anni. Il potere non abita più fra stanze regali ma fra i rifiuti delle proprie colpe.

Clitennestra, l'attrice Maddalena Crippa, regina di questo degrado, dichiara di vivere murata fuori dal mondo degli umani, nella tana del palazzo reale, incapace di amare e di essere amata dal popolo, logorata da dieci anni di attesa, tramando la vendetta per l'uccisione della figlia Ifigenia da parte del padre, di sé dice ancora "e io, Clitennestra, io sola sono l'essere unico, diverso, inconciliabile". Per la machiavellica regina il popolo è un'entità astratta, lontana, incapace di comprendere i reali meccanismi emotivi del potere, "il popolo è cattivo, però non mente mai" dichiara Clitennestra, dunque esso mostra il proprio cinismo e la propria violenza a viso aperto, "il popolo ama la libertà, ma la libertà è inquietante, può far male".



Nella riscrittura di Sinisi, il popolo, quindi, non è più la voce della polis, della moralità collettiva e della memoria storica, come in Eschilo, ma uditorio passivo, distante dalle dinamiche del potere.

Anche Cassandra appare molto lontana dalla ieratica e sacrale profetessa eschilea, la sua è una presenza profondamente umana che riflette i traumi e le macerie del nostro presente, è una giovane oppressa dalla propria chiaroveggenza. Anche la sua morte è emblematica: ella non è uccisa da Clitennestra nella reggia, come nel testo classico, ma abbandonata alla furia del popolo perché venga linciata e bruciata. Cassandra stessa descrive in terza persona, con senso di straniamento, la propria morte: Alla fine hanno appiccato il fuoco /a quel poco che di lei rimaneva/ groppo carbonizzato/ che era stato la giovane profetessa Cassandra/ maledetta dal dio, /maledetta dagli uomini.

La tragedia si conclude con un monologo inaspettato di Maddalena Crippa che, svestiti gli abiti di Clitennestra, si rivolge al pubblico, rompendo la “quarta parete”; è il momento di una riflessione sul presente, che chiama in causa gli spettatori, trasformandoli in testimoni del reiterarsi della violenza nella storia dell'uomo.

Le tre tragedie, Le Supplici, l'Oreste e l'Agamennone, rappresentate nel suggestivo teatro di Segesta, hanno fatto registrare il tutto esaurito e sono state accolte dal pubblico con molto entusiasmo e tanti applausi.



LA SICILIA CHE CAMBIA TRA MEMORIA E LIBERTÀ “LA FIGLIA DI DON FOFÒ” DI GIUSEPPE MAURIZIO PISCOPO E ADELAIDE COSTA

Francesco Pintaldi



Ci sono libri che raccontano una storia e altri che riescono a restituire un intero mondo. La figlia di Don Fofò, scritto da Giuseppe Maurizio Piscopo e Adelaide Costa e pubblicato da Navarra Editore, appartiene a questa seconda categoria. Ambientato in un immaginario paese dell'entroterra siciliano negli anni Sessanta, il romanzo conduce il lettore in una Sicilia ancora profondamente legata ai ritmi della tradizione, ma già attraversata dai primi fermenti del cambiamento.

La protagonista, Catena, è una giovane donna che rifiuta il destino già scritto per molte sue coetanee. Attraverso la musica e, in particolare, il mandolino, sceglie di affermare la propria identità, trasformando uno strumento della tradizione in simbolo di libertà e di emancipazione. Attorno a lei ruota una galleria di personaggi vivaci e ben caratterizzati che animano Zabara, paese immaginario ma straordinariamente verosimile, nel quale ogni vicolo, ogni bottega e ogni piazza raccontano un frammento della storia collettiva della Sicilia.

Uno degli aspetti più riusciti del romanzo è la sua capacità di coniugare leggerezza e profondità. L'ironia attraversa molte pagine senza mai scadere nella caricatura, mentre i dialoghi, i proverbi popolari e le espressioni dialettali restituiscono al racconto una naturalezza che richiama la migliore tradizione del racconto popolare siciliano. La lingua alterna italiano e siciliano con equilibrio, facendo del dialetto non un semplice elemento folkloristico, ma una componente essenziale dell'identità culturale dei personaggi.

Il libro possiede inoltre un evidente valore documentario. Le descrizioni delle feste patronali, dei mestieri ormai scomparsi, dei venditori ambulanti, delle botteghe artigiane, delle usanze matrimoniali e della vita quotidiana trasformano il romanzo in una sorta di archivio della memoria popolare. Piscopo, da sempre attento ricercatore delle tradizioni siciliane, trasferisce nella narrazione un patrimonio di conoscenze che va oltre la semplice invenzione letteraria, mentre Adelaide Costa contribuisce ad arricchire il racconto con una particolare sensibilità nella costruzione dell'universo femminile.

La struttura è volutamente corale. Più che inseguire una trama serrata, il romanzo preferisce soffermarsi sulle persone, sulle loro storie e sulle relazioni che intrecciano il tessuto sociale della comunità. Ne deriva una narrazione ricca di episodi autonomi che, come tessere di un mosaico, finiscono per comporre il ritratto di un'epoca sospesa tra passato e modernità.

Il tema dell'emancipazione femminile costituisce il filo conduttore dell'opera, ma non è affrontato con toni ideologici. Al contrario, emerge attraverso i piccoli gesti quotidiani, le scelte personali e la volontà della protagonista di costruire il proprio futuro senza rinnegare le radici culturali da cui proviene. In questo senso il mandolino assume un valore simbolico che accompagna l'intera narrazione: non è soltanto uno strumento musicale, ma la voce di una libertà conquistata con discrezione e determinazione.

La figlia di Don Fofò è, in definitiva, un romanzo che parla della Sicilia, ma non soltanto ai siciliani. È una riflessione sul valore della memoria, sul rapporto tra tradizione e cambiamento e sulla forza con cui la cultura può diventare strumento di crescita personale e collettiva. Gli autori dimostrano che raccontare il passato non significa indulgere nella nostalgia, bensì offrire al presente una chiave di lettura per comprendere meglio ciò che siamo diventati.

È un libro che si legge con piacere, capace di alternare sorrisi e riflessioni e che lascia al termine della lettura la sensazione di aver visitato un luogo forse immaginario, ma sorprendentemente autentico. Per questo merita di essere letto non solo come un romanzo, ma anche come un affettuoso omaggio alla memoria culturale della Sicilia e alla sua straordinaria capacità di rinnovarsi senza perdere la propria anima.

Il libro si avvale di 27 splendide illustrazioni realizzate dai pittori internazionali Calapanama ispirate al romanzo e 5 composizioni per mandolino e fisarmonica eseguite da grandi musicisti come Pier Paolo Petta, Carlo Aonzo, Renzo Luise, Luciano Puppo Calogero Emanuele, Franco Montagna, Antonio Livoti, Delfio Plantemoli, Raffaele Pullara, Giuseppe Calabrese Domenico Pontillo, Gioacchino Zimmardi. I brani sono ascoltabili con il Qr code. La prefazione del romanzo è del Maestro Carlo Aonzo maggiore mandolinista internazionale.

QUANDO UN FIORE DIVENTA IMMORTALE

Francesco Pintaldi



La camelia. Oggi la consideriamo un simbolo di eleganza e raffinatezza, ma nell'Europa dell'Ottocento questo fiore parlava un linguaggio tutto suo. Nei salotti aristocratici era apprezzato per la perfezione dei suoi petali, per l'assenza di spine e per quella bellezza quasi aristocratica che sembrava immune al trascorrere del tempo. Curiosamente, la camelia è quasi priva di profumo: una bellezza che conquista gli occhi più che l'olfatto, sobria e discreta. Questa sua natura la rende il fiore ideale per una giovane donna destinata a diventare leggenda.

Marie e le camelie

Marie Duplessis aveva appena ventitré anni quando morì a Parigi, nel febbraio del 1847. Era una delle cortigiane più celebri della capitale francese, ammirata per l'intelligenza, il fascino e l'eleganza. Chi la incontrava la ricordava quasi sempre con un mazzo di camelie. La tradizione racconta che indossasse camelie bianche per gran parte del mese e camelie rosse in pochi giorni del mese. Che questa usanza fosse realmente un codice condiviso nei salotti parigini o soltanto una leggenda alimentata dal tempo, poco importa. Le camelie finirono per identificarsi con la sua persona.

Ma fu la letteratura a renderle immortali.

Tra coloro che conobbero Marie vi era un giovane scrittore destinato a lasciare un segno profondo nella narrativa francese. Colpito dalla sua vicenda, dopo la sua morte trasformò quella ragazza reale nella protagonista di un romanzo che avrebbe conquistato l'Europa. Nasce così *La signora delle camelie* di Alexander Dumas. Da quel momento la camelia cessò di essere soltanto un fiore. Divenne il simbolo di una donna in bilico tra splendore e fragilità, tra amore e sacrificio, tra la vita reale e la sua trasfigurazione artistica.

È uno dei casi più affascinanti in cui la letteratura non inventa un personaggio, ma trasforma una persona realmente esistita in un mito universale.



La storia, tuttavia, non si fermò al romanzo.

Pochi anni più tardi un compositore italiano lesse quella vicenda e ne comprese immediatamente la forza drammatica. Da quelle pagine nacque un'opera destinata a diventare uno dei capolavori assoluti del melodramma. Marguerite Gautier divenne Violetta Valéry nella Traviata di Giuseppe Verdi. La giovane cortigiana parigina continuò così a vivere sulla scena dei teatri di tutto il mondo, trasformandosi in uno dei personaggi più amati dell'opera lirica.

Il significato di un fiore

Perché proprio la camelia? Forse perché nessun altro fiore rappresenta meglio il destino della sua protagonista. La rosa possiede spine e profumo. La camelia, invece, offre una bellezza composta, quasi perfetta, ma destinata anch'essa a sfiorire. È il simbolo di una giovinezza intensa e breve. È l'immagine di un'eleganza che cela una profonda fragilità. È il confine sottile tra la persona e il personaggio. La sua vita durò appena ventitré anni. Il suo mito, invece, continua a fiorire.



MICHELE FODERÀ. L'OTTOCENTO TRA SCIENZA E POLITICA

Adelaide J. Pellitteri



Irene Foderà, discendente del ramo collaterale del fisiologo Michele Foderà, si è immersa nello studio di una figura di spicco della medicina dell'Ottocento.

Il testo, frutto di un'attenta ricerca, è ricco di informazioni, comprese notizie biografiche emerse anche dall'archivio familiare, e accompagna il lettore tra personaggi illustri e contesti che restituiscono il volto di una Sicilia ottocentesca in pieno fermento culturale e scientifico.

Con Michele Foderà. L'Ottocento tra scienza e politica, Irene Foderà restituisce al lettore la figura di uno dei protagonisti meno conosciuti ma più significativi della cultura scientifica siciliana del XIX secolo. La narrazione intreccia biografia, storia della medicina e vicende politiche, ricostruendo il percorso umano e intellettuale di Michele Foderà: medico, fisiologo e pensatore impegnato nel rinnovamento della società del suo tempo.

Il libro segue Foderà dagli anni della formazione e della permanenza a Parigi, centro nevralgico della ricerca scientifica europea, fino al ritorno a Palermo, dove assunse la cattedra di fisiologia alla Reggia Università. In queste pagine emerge il ritratto di uno studioso brillante e indipendente, capace di confrontarsi senza timori reverenziali con le maggiori autorità della medicina francese. Emblematico è lo scontro intellettuale con François Broussais, figura dominante della medicina parigina (sostenitore di salassi e sanguisughe, come rimedio "universale"), le cui teorie Foderà osò mettere in discussione in nome di un approccio più rigorosamente scientifico, che tenesse conto di ogni singolo organo.

Leggendo il libro ci si rende conto di come, nell'Ottocento, i confini tra discipline fossero estremamente permeabili. Religione, filosofia, scienza, politica e morale si intrecciano continuamente, dando vita a un dibattito culturale vivace e spesso conflittuale. Non è un caso che attorno alla duchessa Maria Amalia di Borbone-Orléans gravitassero medici, filosofi e scienziati di fama europea, in un ambiente dove il sapere era considerato strumento di progresso civile oltre che di conoscenza.

L'opera si sofferma inoltre su alcuni dei grandi temi del secolo, come il dibattito sull'omeopatia, che vede inizialmente Foderà assumere una posizione critica e prudente, coerente con il suo rigore scientifico. Le discussioni accademiche vengono raccontate non come questioni tecniche riservate agli specialisti, ma come espressione di una società in trasformazione, alla ricerca di nuovi strumenti per comprendere e curare la realtà.

Particolarmente coinvolgenti sono le pagine dedicate all'epidemia di colera del 1837; mostrano il clima di paura, superstizione e tensione sociale che attraversava la Sicilia. Le dicerie sugli "avvelenatori", la sfiducia verso le istituzioni e il crescente malcontento popolare diventano il simbolo di una crisi più profonda che investe l'intero assetto politico del Regno borbonico.

Accanto allo scienziato emerge il riformatore. Foderà denuncia l'arretratezza del sistema universitario, i favoritismi e la scarsa qualità dell'insegnamento, sostenendo con forza la necessità di modernizzare gli atenei e investire nella ricerca. Ancora più attuali appaiono le sue riflessioni sull'istruzione pubblica: il progresso, secondo Foderà, deve partire dalla scuola di base, accessibile a tutti indipendentemente dalla condizione sociale, perché solo la diffusione del sapere può favorire il progresso civile ed economico di una nazione.

Interessanti anche le pagine dedicate ai suoi allievi, tra cui il giovane Stanislao Cannizzaro, destinato a diventare uno dei più importanti chimici italiani, e quelle che raccontano il clima di controllo e sospetto che gravava sull'Università, con docenti considerati potenziali cospiratori dalle autorità borboniche.

La parte finale del volume si apre alla grande storia con la ricostruzione della rivoluzione siciliana del 1848. Pur rappresentando una digressione rispetto alla biografia del protagonista, questa sezione contribuisce a contestualizzare il mondo in cui Foderà visse e operò, mostrando come le aspirazioni scientifiche e quelle politiche fossero spesso alimentate dalla stessa tensione verso il progresso e la libertà.

L'autrice ha il merito di avere riportato alla luce una figura poco nota, trasformandola in una chiave di lettura dell'intero Ottocento siciliano. Michele Foderà appare come un intellettuale moderno, convinto che la ricerca della verità, l'educazione e il sapere scientifico siano strumenti indispensabili per il miglioramento della società. Una convinzione che attraversa tutta l'opera e che conferisce alla sua vicenda una sorprendente attualità.

In conclusione, una lettura interessante non solo per gli studiosi di storia della medicina, ma anche per chi desidera comprendere il rapporto tra scienza, politica e cultura in un secolo decisivo per la formazione dell'Italia contemporanea.

LA RICERCA DELLO STUPORE TRA INCANTO E SMARRIMENTO

Eugenia Storti



L'icona dello stupore, di matrice filosofica, brilla in particolare nella letteratura romantica europea e gli archetipi di riferimento, rintracciabili in antichi miti, rimangono legati prevalentemente alle tematiche psico-pedagogiche.

“Tutti gli uomini tendono per natura alla conoscenza: ne è un segno evidente la gioia che essi provano per le sensazioni (...) Gli uomini, all’inizio come adesso, hanno preso spunto per filosofare dalla meraviglia, poiché dapprincipio essi si stupivano dei fenomeni più semplici di cui non sapevano rendersi conto e poi, a poco a poco si trovarono di fronte a problemi più complessi quali le condizioni della luna, quelle del sole e le stelle e le origini dell’universo”. (Aristotele, Metafisica, 1,2).

L’attività conoscitiva, come è noto, riceve il primo impulso dalla “meraviglia”, dallo stupore dell’uomo di fronte all’universo ed alle questioni più alte che ne derivano. L’archetipo junghiano relativo al mito di Eros e Psiche) ad esempio, inerente alla meraviglia (“Il risveglio di Psiche in quanto Psiche”), si snoda attraverso un processo interiore che lega l’entusiasmo dell’uomo al bello. Lo stupore dei Romantici inglesi può essere visto come ingenuità, ma talvolta può tradursi in sgomento. L’emotività di Shelley, colma di “appassionata astrattezza” nella sua famosa “Difesa della Poesia”, nonché l’emozione non analizzata, ma quasi illustrata nell’*Endimione* di Keats e lo sgomento nella “Bella dama senza pietà”, che come è noto, si traduce in inganno. In Germania i poeti della seconda generazione coltivarono l’dea dello stupore attraverso le fiabe. Inizialmente viste come “creazioni di natura ambigua”, lontane dal reale, furono considerate con diffidenza o ignoranza. Così il *Marchen*, che ebbe il suo prototipo nel componimento goethiano, apparso nella seconda metà del Settecento, parve ai romantici il genere a cui all’incanto si frammistava l’ingenuità del canto popolare, quale ad esempio *Il Corno Meraviglioso del Fanciullo* di Arnim-Brentano ed il gusto esotico delle *Novelle Orientali*, come *Le Mille ed Una Notte*). Una delle fiabe più discusse di quel periodo è proprio *Il Vaso d’Oro* di T. E. A. Hoffmann, in cui il protagonista, lo studente Anselmo, grazie al suo connaturato stupore, nonché alla sua fede nella poesia, arriva al possesso del “Vaso d’Oro”, talismano che restituisce alla condizione paradisiaca, precedente alla scissione tra natura e spirito, illustrando il carattere della fiaba romantica, sospesa tra il favolistico ed i dati del reale. Prima ancora di Hoffmann, Ludwig Tieck, dirà nella sua celebre osservazione: “C’è un modo di guardare alla vita quotidiana come ad una favola, che consenta la frequentazione del meraviglioso, quasi si trattasse di una materia di ogni giorno”. Con determinazione Tieck ribadisce il concetto che lo stupore non va rintracciato solo in pochi momenti estatici e miracolosi, ma può essere colto dal poeta ogni giorno in piccole cose. Lo stupore e l’incanto, emozioni primigenie, rivelano il loro miracolo nel sublime fondersi dell’uomo con gli elementi naturali. Nell’età del decadentismo le novità formali si aggiungono ad elaborazioni concettuali. Novalis ad esempio affermerà: “Ogni concetto spirituale assomiglia al contatto di una bacchetta magica, tutto può diventare uno strumento magico”.

LA LINGUA DI EMANUELE NAVARRO DELLA MIRAGLIA NE LE MACCHIETTE PARIGINE

Mariza Rusignuolo



Le macchiette parigine (1881) si connotano, senza dubbio, come l'opera più interessante della produzione letteraria di Emanuele Navarro Della Miraglia ed esplora in modo puntuale e capillare, l'esperienza francese del Nostro che investe gli anni che vanno dal 1864 al 1872. Nonostante la ricchezza dei materiali che l'opera fornisce per conoscere l'uomo Navarro e la sua scrittura che ha delle forti connotazioni visive, l'attenzione della critica verso l'opera non è stata profonda ed adeguata. Da un'attenta disamina dell'opera, infatti, emerge una sensibilità non comune del Nostro nel vagliare aspetti, situazioni e personaggi della società borghese parigina e, nel contempo, si fa luce sulla sua attività, le sue frequentazioni, la considerazione di cui godette negli ambienti culturali dell'epoca, durante il suo soggiorno parigino. Il merito di Emanuele Navarro, a ben guardare, non solo è quello di averci consegnato un affresco socio-culturale della Parigi del Secondo Impero, ma di averci delineato, attraverso la lente d'ingrandimento della macchietta, un caleidoscopio di personaggi della società colta e aristocratica parigina, con una lingua a tratti graffiante e con dei caratteri grotteschi e deformanti che si distanziano notevolmente dalle peculiarità linguistiche e stilistiche del romanzo *La nana* e delle *Novelle siciliane*. Tra le righe dei bozzetti sembra cogliere il respiro dell'autore e il suo temperamento irrequieto, alla ricerca di una salda identità che, da Sambuca, paese dell'entroterra siciliano, si avventura, per una sua vocazione decisamente transnazionale e cosmopolita, nella Parigi decadente e simbolista. L'autore, attraverso la macchietta, punta il suo sguardo su venti ritratti scegliendoli tra scrittori, artisti, politici alcuni dei quali, per il linguaggio affilato e dissacrante che adopera nel delinearli, sono dei veri e propri capolavori di arguzia e ironia. In alcuni di essi, inoltre, c'è un riverbero delle molteplici sfaccettature del carattere del sambucese che, simile ad un prisma che rifrange una policromia di luci, si rispecchia in una variegata campionatura di alter-ego paragonabile alla strategia narrativa di Pessoa nelle cui opere poeti e scrittori che sostengono tesi opposte altro non sono che proiezioni del suo io dissociato. Ma quale la vera identità di Emanuele Navarro Della Miraglia? Già un tassello significativo, come osserva Licia Cardillo Di Prima nel suo saggio "Spigolando tra le macchiette di Navarro", emerge dalla prefazione di Donnine in cui l'autore nel sintagma: «Io non so cosa sono, ma in ogni tempo ho cercato di esprimere coscientemente il mio pensiero» evidenzia la consapevolezza che l'identità è un concetto mutevole e soggettivo, in continuo divenire, rivelandosi precursore della poetica pirandelliana.

Ne Le macchiette parigine tutte le identità sembrano convergere e ricomporsi in virtù del ruolo che il sambucese riveste di critico letterario per cui l'autore si arroga la responsabilità di affondare la sua penna nei meandri più reconditi dei personaggi oggetto d'indagine con un'irruenza travolgente e con uno stile tagliente, essenziale, incisivo che rispecchia appieno le contraddizioni di coloro che pone sotto osservazione e di cui coglie, con onestà intellettuale, il talento e la specificità. Dalla carrellata dei personaggi maschili che il Nostro prende in esame nelle Macchiette si è posto l'accento su alcuni nei quali E. Navarro punta maggiormente i suoi strali e che appaiono particolarmente significativi al fine di un'analisi linguistica. Sono quelli di Sthendal, Courbet, Barbey D'Aureville, Baudelaire in cui si riscontrano, peraltro, altre connotazioni della poliedrica personalità di Emanuele Navarro. Nei tratti caratteriali con cui l'autore ritrae nell'opera Sthendal come facilmente irritabile, permaloso, sempre di opinione diversa a quella degli altri, già Natale Tedesco aveva enucleato una proiezione del sé ma il ritratto è anche interessante per il giudizio che E. Navarro esprime sullo scrittore «cominciò a scrivere tardi, a trent'anni suonati, e i suoi primi libri sono un plagio o un riflesso della letteratura italiana». I difetti più evidenti di Sthendal, secondo il Nostro, sono la crudezza, la mancanza di stile, la freddezza, il cinismo ma sicuramente tale giudizio negativo nei confronti dell'autore de *La Chartreuse de Parme* fu frutto di un atteggiamento diffuso a Parigi durante il suo soggiorno, non avendo lui conosciuto personalmente Sthendal, morto nel 1842. Come ha osservato Leonardo Sciascia, nella sua postilla su Sthendal e Navarro (1970) lo scrittore francese era per lo più considerato in quel momento: «un personaggio pieno di comiche contraddizioni e mistificazioni, ostentatamente cinico ma in sostanza patetico se non addirittura pietoso». Il Medaglione di Navarro non concede alcun attenuante allo scrittore per quanto riguarda la sua tumultuosa biografia e con un lessico incalzante, parole crude e, a tratti sprezzanti, sembra dar credito alla sua fama di avventuriero cinico tramandata in quegli anni, come si evidenzia nel seguente sintagma: «la ostentazione perenne di un'impassibilità che spesso lo fa parere cinico, l'assenza completa e voluta di ogni sentimento generoso, rendono antipatiche le sue creazioni alla maggior parte dei lettori». La sua opinione è, però contraddittoria e ambigua perché, pur proclamandosi palesemente aderente all'opinione pubblica, è anche vero, come osserva nella sua postilla Leonardo Sciascia, che «non riusciva a non appassionarsi a quei libri, a quello scrittore, a quell'uomo su cui non stavano per cadere le tenebre dell'oblio ma stava per sorgere un culto».

Dai bozzetti di Courbet e Barbey D'Aurevilly, personaggi che il Nostro, per motivazioni diverse, pone sotto accusa, emerge il suo amore per il lusso e per il mondo aristocratico parigino in cui, pur tacciandolo di vacuità e apparenza, si immerge con voracità. Il peccato di Courbet, secondo il sambucense, è quello di avere scelto, nelle sue rappresentazioni, un realismo proletario e provinciale, non della borghesia cittadina. I suoi quadri, sono in gran parte, osserva E. Navarro, «una lunga serie di proteste contro i ricchi» disprezzando lo sguardo del pittore sugli aspetti più miseri e materialistici della vita che lo allontanano da quella bellezza che è il valore navarriano per eccellenza. Il medaglione si caratterizza per una prosa svelta, nervosa, per uno sguardo soggettivo ed interventi personali nel corso della narrazione ovvero, come ebbe a dire Leonardo Sciascia, per uno sguardo aristocratico che non riesce mai a far davvero sua la lezione realista dell'impersonalità. Ritraendo poi Barbey D'Aurevilly come: 'una caricatura ambulante' che: «si tinge e si dipinge [...]» egli vuole simboleggiare l'uso sconsiderato dell'apparenza e della vita lussuosa parigina. Per ritrarlo il Nostro usa la metafora del circo che connota la sua qualità artistica come artefatta, falsa, esagerata. La lingua diventa corrosiva, impulsiva, sarcastica, e si ha l'impressione che il Nostro si compiaccia della sua foga polemica, della sua violenza verbale e della sua ironia, strategie stilistiche che usa con sfumature e dovizie di particolari. Anche Baudelaire, di cui il Nostro coglie molti tratti comuni a Barbey D'Aurevilly, è dipinto come un poeta bizzarro e inautentico e viene ridimensionato con pennellate satiriche e lessemi pungenti: «era un buon figliuolo un po' matto, un bel vaso che aveva un'incrinatura». E. Navarro non solo critica il metodo di lavoro dell'autore come si evidenzia in tale giudizio «Spesso sciupava un'intera giornata ad esprimere un concetto e, trovando la lingua francese ribelle al pensiero, riscontrava i dizionari latini, inglesi, ebrei, tedeschi» ma mette in dubbio perfino l'autenticità della sua creatività, facendo trasparire che egli, seppure con molta abilità e velatamente, abbia imitato Edgard Allan Poe e Sainte Beuve. Pur sottolineando l'arditezza della poesia di Baudelaire però Navarro ne coglie i pregi e le sottili sfumature, consapevole che i suoi fleurs du mal si connotano per il verso «costruito con arte immensa», per la strofa che: «si culla e si dondola armoniosamente», per la lingua che è «di una duttilità e di un'efficacia meravigliose». Come emerge da tali asserzioni Navarro con abilità passa da un registro linguistico ironico ad uno in cui per l'intensità e il lirismo del lessico adottato si rivela, anche per il ritmo e la musicalità che attraversa i sintagmi, un poeta della parola.

Interessanti da un punto di vista linguistico e stilistico sono i bozzetti in cui Emanuele Navarro ritrae le donne dell'aristocrazia parigina da cui viene ammaliato dalla bellezza ma anche dall'intelligenza, dal genio, dal talento. Ed ecco zampillare dalle pagine delle macchiette due donne controcorrente, emblema di emancipazione, di seduzione, di genialità, George Sand e Sarah Bernard che vengono indagate ed esplorate nelle pieghe più intime. Di George Sand, la romantica scrittrice di *Lei e Lui*, E. Navarro frequenta assiduamente il salotto letterario, entrando in contatto con intellettuali quali Merimée, De Musset e Chopin. È una George Sand di cui il Nostro ridimensiona il mito tracciandone un ritratto che segue le turbinose vicende della vita dell'autrice sottolineandone l'irrequietezza, l'inquietudine, la volubilità. Pur non approvandola moralmente perché fuori dalle righe per l'abbigliamento maschile, gli amori, la condotta, il Nostro riconosce che la signora Sand ha dato prova che si può essere donna e avere del genio. In un periodo in cui critici e scrittori nutrivano molti pregiudizi nei confronti della donna intellettuale – scrittrice e lo stesso Barbey scriveva che: «les femmes qui écrivent ne sont plus des femmes» simile alla scrittrice netina Mariannina Coffa che, in una lettera al suo Ascenso affermava che: «lo scrivere rende le donne disoneste», Emanuele Navarro, pur non discostandosi molto dai suoi contemporanei, ne riconosce le qualità e la genialità. I tempi, di fatto, nel diciannovesimo secolo non erano ancora maturi per le donne talentuose le cui opere, erano giudicate più che per il loro valore, dall'appartenenza di genere. La scrittrice, comunque, viene esaltata da Emanuele Navarro che la giudica molto positivamente dal punto di vista letterario come si evince dalle seguenti parole di ammirazione: «il suo ingegno ha lasciato sgorgare, senza mai affievolirsi una lunga serie di opere stupende». Navarro ne coglie appieno le peculiarità che la contraddistinguono rendendola così originale. I significanti si dilatano restituendo alla lingua significati multipli e intensità e sonorità atti a trasferire nell'oculata scelta linguistica non solo le caratteristiche esteriori ma anche psicologiche della Sand. Un altro ritratto femminile molto intenso è quello di Sarah Bernard, l'ultimo delle macchiette, il personaggio più giovane della sua galleria e, probabilmente quello che più lo affascina. Già l'incipit della macchietta è un'apoteosi, un panegirico del personaggio che il Nostro descrive indugiando in particolari seducenti anche nelle scelte lessicali e sintattiche: «È una tra le riproduzioni del tipo femminile eterno; riunisce in sé i difetti e le qualità della donna moderna». Il ritratto che Navarro ne ritrae è così affascinante che sembra riprodurre nei dettagli e nei colori la tela di qualche pittore fiammingo. Segue il riconoscimento del suo talento di interprete, sulle scene e nel cinema muto, dei più grandi capolavori di scrittori francesi e non, compreso il nostro D'Annunzio. «[...] tutto quello che dice sembra che sgorgi dall'anima; ella dà alla poesia l'intensità delle sue impressioni [...] senza che parli il suo gesto esprime il pensiero». Come George Sand, Sarah Bernard ha un'indole irrequieta e la sua figura, piena di irregolarità ha un incanto, asserisce Navarro, «che non si spiega, un'attrattiva a cui non si resiste». Come fulmen in clausola la macchietta si chiude con una profezia negativa che l'autore esprime con un paragone efficace ed incisivo: «Assetata di fama [...] la sua gloria sarà fugace e passerà come quelle comete che splendono all'orizzonte e che poi scompaiono senza lasciare traccia».

Probabilmente il Nostro ritrae le due donne con pennellate linguistiche così intimistiche e articolate perché, si specchia nella loro irrequietezza, nel loro amore per il lusso e per la vita agiata e ne è indiscutibilmente folgorato dalla bellezza e dalla genialità. La cura di Navarro nella descrizione di ambedue i personaggi femminili è così meticolosa da renderli quasi tangibili e sembrare pienamente aderenti a quella 'lingua dipinta' di cui parla Pirandello nel suo saggio *Arte e Scienza* (1808). E un altro profilo di donna a cui viene dedicato un breve ritratto in controluce si trova nella macchietta dedicata ad Alexandre Dumas figlio; si tratta di Alphonsine Plessis in arte Maria Duplessis che ispirò a Dumas, *La dame aux camelias* di cui l'autore con tratti chiaroscurali e con piglio originale scandaglia l'animo, con linguaggio sinestetico ed iconografico. Le Macchiette, nel loro insieme, costituiscono un'opera da cui non si può prescindere per conoscere l'uomo ed il letterato Navarro e costituiscono un ponte di congiunzione tra l'esperienza parigina e quella siciliana e un indubbio riconoscimento degli apporti della cultura francese del Secondo Impero alla cultura italiana di cui, senza dubbio, il Nostro fu tramite indiscusso. L'opera, inoltre, costituisce un'importante fonte letteraria per scandagliare la complessa identità dell'autore e la sua capacità nell'uso della lingua che modula a suo piacere, spinto dai sentimenti che la macchietta di volta in volta presa in esame gli ispira, livore, sarcasmo, polemica, ma anche ammirazione, un amalgama eversivo ma seducente nella sua unicità ed originalità. Dalle osservazioni che si enucleano nelle macchiette, inoltre, emerge un Emanuele Navarro puntiglioso raccoglitore di documenti, che fotografa la realtà analiticamente, che è maestro nel rendere atmosfere, nel catturare vizi e virtù, nel ritrarre i personaggi nella loro interezza, indagandone il carattere con la sua vis polemica e il suo sorriso sornione e distaccato. Con uno stile chiaro ed efficace l'autore ha anche il merito di avere diffuso in Italia un genere innovativo, quello della macchietta, molto in uso in Francia con le relative implicazioni linguistiche. La sua, a ben guardare, è una lingua un po' spietata e un po' cruda ma permeata a tratti, da un soffuso lirismo tardo-romantico che affiora, soprattutto, quando viene catturato, suo malgrado - lui palesemente antifemminista, come si evince dalle novelle *I denti della Signora Piccalunga* o in *La morale dell'istinto*- dalla bellezza e dall'intelligenza femminile. E allora la sua penna diventa, quasi inconsapevolmente, dal tratto più gentile, vibrante, armonico che domina sulla vis polemica che serpeggia per tutta l'opera e ad emergere è il suo sguardo curioso che si muove in uno spazio narrativo in cui la parola diventa evocativa e ricca, per dirla con Pessoa, di una 'poetica di sensazioni'. Se: «garbo, finezza, buon gusto, scioltezza e musicalità del narrare» hanno la capacità - come osserva Enzo Randazzo - di farci assaporare la bellezza de *La Nana*, la sinuosa modulazione della lingua de *Le macchiette Parigine* ci immette in un altro solco della bellezza, nel fascino dell'argomentare acuto, energico e brillante, prerogative che rivelano E. Navarro un intellettuale controcorrente, che si destreggia tra realtà e visione, rivelandosi, con lo stile e l'effervescenza linguistica policromatica de *Le Macchiette*, non canonica nell'Italia del XIX sec., un precursore di modernità. Anche nel suo abbinare al ritratto fisico il carattere, si rivela un anticipatore della scienza moderna della fisiognomica, rivestendo, tout court, un ruolo non secondario nel panorama letterario a lui coevo.

RECENSIONE DEL FILM “THE ECHO CHAMBER “ DI ANDREA PALLAORO

Maurizio Guarneri



LA CASA DI LEO .La casa di Leo è una protagonista del film *The Echo Chamber* , che si svolge completamente all'interno di un appartamento londinese molto bello e claustrofobico ,e nello stesso tempo luogo dove si esplora tutto lo spettro emotivo dei vari soggetti in gioco. Anne dice a Leo:” Mi piace la tua casa, è piena di oggetti interessanti ,la mia è vuota, non c’è nulla ,nemmeno la cucina”. Le case come metafora del mondo interiore di lui e di lei : il pieno e il vuoto. Lei abbandona il suo spazio ed entra in quello di lui. Vi entra prima come medico per occuparsi del suo dolore fisico e poi si fa carico del suo dolore psichico. In tutto il film vi è questa doppia dimensione fisica e psichica del disagio .Prendersi cura del dolore fisico è la chiave per entrare totalmente nell’ esistenza dell’altro, fino a che ,ad un certo punto , ne diverrà padrona.

RELAZIONE TRA LEO ED ANNE .Nasce una relazione tra i due caratterizzata dalla oscillazione tra distanza e vicinanza, attrazione e repulsione, altalenante e in bilico tra presenza e assenza . Leo cita la parabola dei porcospini : quando arriva l’inferno si avvicinano perché sentono freddo ma se sono troppo vicini si pungono, si fanno male ed allora si allontanano. E’ inquietante il fatto che lei entri nella casa di Leo quando lui è assente, di nascosto, curiosa ,esplora, indaga, anche nel periodo in cui non stanno insieme e c’è una crisi fra loro. Si stabilisce una relazione asimmetrica, di cura ,dove vi è Anne che si occupa di Leo; ma oltre ad essere una relazione di cura, diventa una relazione di dipendenza , di potere di una sull’altro. Lei“ riempie “ il suo “vuoto”facendosi carico dei problemi e della vita di lui.

RELAZIONE TRA LEO ED AVA .All’interno dello stesso appartamento avvengono gli incontri tra Leo e una matura cantante ,Ava, che si è ritirata dalle scene e Leo ha convinto ad incidere un altro disco. Questa relazione è un’ “amore “ platonico , si crea una certa intimità , confidenza, soprattutto da parte di Ava che intuisce gli stati di animo di Leo , cerca di far venire fuori quello che lui prova, è a tratti complice e a tratti materna. Questa relazione si basa innanzitutto su una rinascita di Ava , sulla creatività di entrambi, sulla musica ,su una comprensione che va oltre le parole ; quando Leo prova a sospendere l’assunzione di sostanze stupefacenti , lei gli dice che sa cosa sta provando perché ha vissuto la stessa esperienza .” Se non avessi avuto l’eroina mi sarei uccisa”.Lei è riuscita a smettere, ma sa cosa significa l’astinenza, è empatica. La relazione di Leo con Ava fa da controaltare alla relazione di Leo con Anne.

LA MUSICA. La musica è presente in tutto il film , si ripete più volte la canzone che Ava sta incidendo, Leo suona al piano, riascolta le registrazioni e ad un certo punto Anne ricorda che da piccola la sua mamma le cantava una canzone di Ava , questa canzone sarà il trait d' union tra le due relazioni. Si sa poco dell' infanzia di Leo , soltanto che la madre era una pianista , e che lo ha spinto ad imparare a suonare il piano , mentre Anne dice :” Mia madre era una infermiera e mi ha cresciuta da sola”. Quindi entrambi hanno seguito le orme materne , mentre non vengono citati i padri. Anne chiede a Leo ; “ Qual’ è il contrario della musica ,il silenzio o il rumore?” Il silenzio può essere un mezzo per ascoltare , riflettere, ritrovarsi ,il rumore è’ caos ,disturbo ; la musica è’ melodia ,armonia ,ha un’onda acustica regolare e periodica mentre il rumore ha un’onda irregolare. Se consideriamo la musica una metafora per descrivere la relazione allora potremmo dire che un rapporto che funziona oscilla tra silenzio e musica prevalentemente, con qualche momento di rumore; una relazione che non funziona è prevalentemente rumore.

“LEI E’ UN ANGELO”. Alla fine Ava dice a Leo : “ Anne è un angelo, non lo so se mi piacciono gli angeli ”. Ava intuisce che vi sia una patologia nella relazione tra Anne e Leo : lei attiva ,finisce con l’averne un potere assoluto, sostenuto dalla assistenza, dalla cura , lui totalmente passivo. Lei si nutre di lui, riempie la sua vita : ciò che a prima vista può apparire “ angelico “ in realtà’ può essere “diabolico “; sino alla fine lui vuole mandarla via ma lei gli dice :”Tu non puoi decidere per me” ma nello stesso tempo lei decide per lui nel momento che rimane . Anne dice :” sarebbe confortante sapere che siamo noi a scegliere tutte le nostre sfortune.” E Leo le chiede:”E tu quale sfortuna ti sei scelta ?” Anne gli risponde :” Tu ed io sappiamo cosa farci del dolore”

LA TAZZA . Durante una delle incursioni di Anne nell’appartamento mentre Leo è assente, lei va a frugare nella spazzatura e trova i cocci di una tazza che Leo ,in un momento di nervosismo ha lanciato a terra rompendola in pezzi .Anne rimette insieme i cocci con la tecnica del kintsugi che i giapponesi utilizzano per riparare gli oggetti in ceramica rotti usando una lacca speciale mista a polvere d’oro ed evidenziando in questo modo le rotture con linee dorate per rendere l’oggetto così più unico e prezioso. Ciò ha il significato di accettazione dell’imperfezione : le “ ferite” ,i momenti difficili , non vanno nascosti ma trasformati in punti di forza. L’arte del kintsugi è un simbolo, una metafora, della resilienza. In The Echo chamber è simbolo e metafora del progetto di Anne riguardo al suo rapporto con Leo. Mentre nel caso degli oggetti in ceramica è sempre possibile , non sempre si riesce nel rimettere insieme i “cocci” di una vita a “pezzi” e nel trasformare la relazione in qualcosa di unico e prezioso.

CAMERA DELL'ECO. Una camera dell'eco descrive una situazione in cui un gruppo di persone ,all'interno di un sistema chiuso, rafforza le stesse convinzioni attraverso la continua ripetizione e il confronto esclusivo con idee simili. In una metaforica camera d'eco le opinioni divergenti vengono ignorate , creando la falsa impressione che un'idea sia universalmente accettata. Deriva dal fenomeno fisico dell'eco , che viene utilizzato nella registrazione della canzone di Ava che afferma che in tal modo viene sottolineata la voce , mentre Leo teme che possa coprirlo. L'eco di una voce origina dalla stessa voce così' come l'ombra di una persona è legata al suo corpo. Uscendo dalla metafora ,possiamo dire che manca nella relazione tra Anne e Leo una parte che crei una differenza ,che può far nascere un conflitto, una dinamica dialettica e quindi una risoluzione dei problemi e una conseguente crescita. Vi è la "falsa impressione " che tutto sia chiaro, che non ci siano problemi, che ci sia una visione condivisa che come in una cassa di risonanza viene amplificata e sopravvalutata. La camera dell'eco possiamo anche riferirla al mondo interiore di Anne e Leo , ai quali manca una parte che consenta di fare un confronto con sé stessi , che permetta di valutare e criticare, ciascuno per proprio conto e in seguito l'uno con l'altra. Invece entrambi hanno difficoltà ad avere a che fare con la solitudine , che viene percepita come vuoto che Leo riempie con le droghe e i farmaci mentre Anne lo colma appropriandosi del mondo e dei problemi di Leo, il quale a sua volta percepisce tutto ciò e cerca di rifiutarlo.

RECENSIONE A “LE VITI DEL PIANTO” DI LARA PAGANI

Ornella Mallo



Palermo, 2 dicembre 2025, ore 21.43

Scriveva Jean Genet ne “L’atelier di Giacometti”: “Non v’è altra origine, per la bellezza, che la ferita, individuale, irripetibile, celata o visibile, che ogni uomo custodisce in sé e difende – dove si rifugia quando vuole abbandonare il mondo per una solitudine temporanea ma profonda.”

Questa citazione è quanto mai appropriata alla raccolta poetica “Le viti del pianto” di Lara Pagani, perché le sue liriche sembrano sgorgare come gocce di sangue copiose e inarrestabili da un’unica ferita: quella arrecata dalla perdita di persone care, perdita generativa di un tipo particolare di dolore, ossia quello scaturente dall’amputazione di una parte importante di sé. La sofferenza è la stessa, sia che questa amputazione dipenda da eventi naturali, come la morte fisica, sia che venga comminata o subita mentre si è in vita, come nel caso di una separazione dalla persona amata. “Il tempo della ferita è genesi”, scrive Daïta Martinez nella quarta di copertina.

In ogni caso, leggendo la silloge si ha la percezione netta di essere in presenza di una vera e propria “fenomenologia degli addii”, a prescindere dalla loro scaturigine. “Non so se esista un addio che si spieghi - /”, scrive la Nostra, “eppure tutto per me tiene il senso / in pugno: solo talvolta lo svela / con anni di ritardo.” “Anno dopo anno credo [...] che tu sia arrivato / per un motivo più che naturale: / imparare a guardare l’altro capo / dell’abisso che ci guarda da secoli - / smettere di avere paura, finalmente / disconoscere la parola addio / dove siamo sempre stati insieme.”

Come leggiamo, la fenomenologia che descrive l’Autrice non si esaurisce affatto in uno scandaglio fine a sé stesso delle cause che hanno determinato la frattura, ma si tratta di un vero e proprio percorso che avvia alla guarigione: “spero // che il tempo prenda le mie parti[...] e un bel giorno mi dichiari [...] che se ho perso la tua voce nella mia voce è giusto / così”. Per cui, se la prima poesia, - preceduta significativamente da un esergo sulla “scintilla” da cui è nato l’innamoramento, l’ultima a morire -, racconta l’inevitabile stupore che deriva dall’essere abbandonati all’improvviso, l’ultima narra di un “dolore debile”, necessario alla formazione di un sé autonomo e indipendente, in grado di superare le traversie della vita. “[La strada prende a sberle, devi darle / per non prenderle a tua volta la volta / che può costarti le costole, la retina. [...]”, scrive Pagani.

La poetessa ha l'abilità di sparire del tutto dietro la sua scrittura, per cui arriva al lettore non il grido di dolore individuale dell'autrice, ma il grido di dolore della donna in quanto tale, la sua delusione, coerentemente a quanto asseriva Antoine De Saint-Exupery: "L'uomo raggiunge la sua vera grandezza quando scompare dietro ciò che crea". Non solo, ma la scrittura di Pagani colpisce per un altro pregio, ossia la sua estrema duttilità: essa si plasma perfettamente su quanto di più mutevole possa esistere, ossia il mondo interiore. La Nostra mostra la capacità di lasciare affiorare nella loro contraddittorietà e complessità gli abissi dell'animo umano, in particolare di quello femminile, adoperando un linguaggio visionario, surreale, ricchissimo di figure metaforiche attinte dall'onirico. Ricorda Kafka, che nelle "Lettere a Milena" scriveva: "Io cerco sempre di comunicare qualcosa di non comunicabile, di spiegare qualcosa di inspiegabile, di parlare di ciò che ho nelle ossa e che soltanto in queste ossa può essere vissuto." Il richiamo al famoso scrittore boemo non nasce soltanto dall'indagine psichica che Pagani affronta nelle sue poesie, ma anche dall'incipit della silloge, che tanto fa pensare alla "Metamorfosi" kafkiana. In Kafka leggiamo: "Gregorio Samsa, svegliandosi una mattina da sogni agitati, si trovò trasformato, nel suo letto, in un enorme insetto immondo." E la narrazione prosegue: "la sorella [...] Non lo trovò subito, ma quando lo scoprì sotto al canapè [...] ne ebbe tanto spavento che senza riuscire a dominarsi, scappò via, sbattendo la porta." Allo stesso modo, nella prima parte della silloge, intitolata "Columba Livia", assistiamo a una metamorfosi della protagonista, che da donna eterea e sensuale a un tempo, portata in palmo di mano dal suo amante, si trasforma in un piccione disgustoso non appena l'uomo che diceva tanto di amarla si stanca di lei. "Gli piacevo da matti, mi adorava", leggiamo, [...] "Un mattino / mi sono svegliata, [...] ero diventata uno splendido piccione." "Avevo piume, potevo volare. / [...] strabuzzavano / i passanti alla mia vista – tiravano / via i bambini con le mani perché / ero sporca, portavo malattia." [...] "fossi stata al posto loro [...] mi sarei fatta ribrezzo."

Originalissimo il rivolgersi ai lettori, esternando con concitazione la costernazione provata per essere stata abbandonata così, all'improvviso: "Gli piaceva / la mia testa, capite, la mia testa"; [...]. "Di me si stufo presto: un pomeriggio / mi mise il guinzaglio, inforcò la vera bici / per quattro isolati – i film americani, hai / presente? Finché la lingua rase al suolo / l'asfalto, la mia. Ero sgraziata, spinosa - / inaccettabile."

In comune con Kafka c'è quel sentimento di alienazione per cui il proprio valore viene erroneamente riposto nella considerazione che hanno gli altri di noi. "Tutti gli esseri feriti sono costretti a una metamorfosi.", scriveva Kafka. Differente è l'epilogo perché, se nel racconto kafkiano Gregorio Samsa resta insetto e come tale viene soppresso dai suoi familiari, Pagani si ribella alla metamorfosi in un ributtante piccione, e ripercorre la storia d'amore vissuta, dagli esiti così infelici, esaminandola sotto un'altra ottica, ossia quella del sereno riconoscimento dell'abbaglio, e della successiva rinascita: la poeta ammette, senza ombra di acredine o risentimento, di essersi lasciata incantare dalle belle parole e dai modi del seduttore, facendosi trascinare dal sogno anche se vigile. "Che mi prendesse in giro l'ho pensato / più d'una volta, poi stavo a guardarlo / da vicino e lontano – mezzo curvo / sullo specchio si contava i capelli.", leggiamo. Colpisce l'onestà intellettuale di Lara che scrive: "Non crediate che parli di nuovo / di abusi di potere, di carnefici / e di vittime. La storia non è questa: / non è bianco né nero, non è grigio - / è tutti i colori meno uno."

Quest'ultimo verso apre a un'altra riflessione sul linguaggio di Pagani, ossia la sua ambiguità. Se da un lato, infatti, servendosi di immagini metaforiche, l'Autrice riveste di visibilità ciò che per sua natura sfugge a una percezione empirica, ossia la sfera sentimentale, dall'altro lato la parola impiegata non definisce mai del tutto, lasciando "intuire", da "intus – ire", ossia "andare dentro", la possibilità di altre interpretazioni e di altre visioni, come giustamente osserva Franca Alaimo nella sua prefazione. Il che fa della parola della Nostra una parola poetica, dal momento che l'ambiguità è connaturata alla poesia, come anche rilevava Montale nei suoi componimenti: "Non chiederci la parola che squadri da ogni lato / l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco / lo dichiari e risplenda come un croco / perduto in mezzo a un polveroso prato." Dal significato polisemico, e in quanto tale ambivalente, è anche il titolo della raccolta, "Le viti del pianto": il verso che intitola la silloge così recita: "tu - / passi e gli angeli si piegano, girano / le viti del pianto." Una lettura potrebbe essere quella delle viti di metallo che girando nella carne generano dolore e quindi pianto, come potrebbe essere possibile un'altra interpretazione, ossia quella delle "viti" i cui grappoli sono composti da chicchi rotondi come lacrime. E d'altra parte le lacrime irrorano tutta la raccolta, perché l'Autrice racconta un percorso di crescita doloroso, anche se vittorioso: "Piangere non si può, ti hanno rubato / il nido delle lacrime per nascere."

Opportuno rilevare come uno dei colori che pervadono la raccolta è il viola, anch'esso ambivalente: se da un lato, infatti, il viola è un colore luttuoso, al punto da essere evitato dagli artisti in quanto foriero di sventure, - "viola come la notte / quando è impossibile da spegnere."-, dall'altro lato è simbolo di regalità, proprio per la sua rarità. Pagani ne fa un simbolo di rinascita. Per cui si passa dai versi in cui la donna rifulge di ametista in quanto venerata dall'uomo amato, ai versi in cui l'Autrice vede "sbocciare viole dalla schiena" della donna stessa, e dunque la vede splendere di luce propria: "Nulla / esiste che riesca a scalfirti, a strapparti / dall'ingorgo matto delle stagioni: nulla / tranne l'ametista che scorre dalla pianta / del tuo piede alla radice dei capelli. Solo / tu puoi recidere stelle, svernare chi sei - / sovvertire la corolla delle possibilità."

La poeta riscrive il mito di Orfeo ed Euridice: "Ti chiamerò Orfeo. Euridice / scriverà la storia da capo, mi dice / all'orecchio. È l'ora del disincanto: / taci. Amami o niente – scorda / la tua dolce cetra, scordami come / i vivi sempre si scordano dei vivi." Viene in mente Goliarda Sapienza, che nell'"Arte della gioia" scriveva: "Trovai le parole per uccidere Carmine. Trovai ciò che tutti i poeti sanno, che si può uccidere con le parole, oltre che con il coltello e il veleno." Il controcanto di Lara: "Scrivo [...] per l'uomo amato che vuole morire."

I riferimenti intertestuali sono molteplici: si passa dallo scorgere echi delle più importanti rappresentanti della poesia femminile, da Sylvia Plath ad Anna Achmatova, al cogliere riferimenti a tanti poeti dell'Ottocento e del Novecento, stranieri e italiani: da Keats e Hölderlin, a Whitman, che da Pagani viene addirittura rielaborato ponendosi in contrasto con lui. Se Whitman, nella poesia dal titolo "Attraversai una volta una città popolosa", per rendere l'intensità del momento vissuto con una donna appassionata che a lui si stringeva, scriveva: "una notte dopo l'altra si stava insieme – tutto il resto del tempo l'ho scordato", Pagani scrive: "[Nel pozzo nessuna luna né stelle. / Eravamo insieme, tutto il resto / l'hai inventato.] Viene in mente Nazim Hikmet e i famosi versi: "Ciò che ho scritto di noi è tutta una bugia / Ciò che ho scritto di noi è tutta verità". Difficile stabilire il confine tra reale e percepito, in amore. "Vagheggio prima di chiudere gli occhi / un mare qualunque raggiunto insieme - / quasi due gocce d'acqua nella vampa / del fuoco chiamato cognome, noi due - / un affare di sangue e documenti.", scrive Lara, lasciando intendere che questa sua visione dell'amore resta rinchiusa entro i confini del sogno, e che nella realtà è difficilmente realizzabile. L'Autrice ha piuttosto conosciuto un amore che è "una stella / che non brilla bensì trama sotto il ventre / azzurro delle nuvole logorandomi / in altalena la curva dei fianchi."

I poeti italiani del Novecento citati espressamente da Pagani come riferimenti intertestuali sono, per citarne alcuni, Saba, Penna, Sanguineti e Montale. Quest'ultimo viene rievocato nella seconda sezione della silloge, intitolata "Poesie per Clizia". Clizia, oltre a essere la figura mitologica della ninfa rifiutata dal Sole, per Montale rappresentava la donna salvifica in quanto eterea, angelica, e Pagani la raffigura dandole estrema plasticità, movimento: "All'indietro, lentamente / hai rovesciato la testa. Il fermaglio / a tenerti non ha avuto il tempo / che ci vuole per cadere." La fluidità è metafora di quel mimetismo necessario a fronteggiare i mutamenti della vita: gli alberi condannati a indossare sempre il verde, sono invidiosi dei cambi d'abito della donna: "Tu porti / abiti lunghi più del mondo, tessuta / per un tempo che ride e ci sorpassa." Accanto a Clizia affiora la figura della "Volpe": chiamava così Montale la donna sensuale che salva l'uomo con la sua carnalità. In Pagani è una donna che 'si' salva, che resta indenne nonostante tutto: "Nella vita di prima ero una volpe / piccola, poco scaltra – tagliole dappertutto eppure mi riusciva / difficile morire, non morivo mai // abbastanza da togliermi di mezzo."

Altra figura femminile decantata da Pagani è la madre, che insieme al padre è un importante riferimento. Alla madre dedica i bellissimi versi: “Ti si può solo ascoltare, sperare / un giorno di somigliarti. [...] Tu comprendi tutto: / anche morire è una fatica, dici / mentre sgombri la tavola dai resti / del pranzo che non abbiamo diviso.” La poetessa scrive di voler ereditare dal padre “la sconsiderata fiducia nel futuro”. : “Mio padre doveva morire / quando avevo tre anni [...] Non ne parla, oggi / che vorrei sapere come ti senti al mondo - / se sasso che affonda o lago che accoglie.”, lasciando intendere come la sospensione tra vita e morte sia una condizione comune non solo a coloro che sono sul punto di morire fisicamente, ma anche a chi è in bilico tra l’essere presente o assente, tra l’essere “la rondine del Principe felice” di Wilde o “l’alieno rovinato / sulla terra, totalmente estraneo / a qualsiasi nozione di gravità”.

La terza sezione si intitola “Tempismi” ed è dedicata al tempo. Il tempo è visto in tutte le sue ambivalenze: è un nemico quando, scorrendo, ci veicola verso la morte: “Spesso sorrido / sapendo che ci basta un soffio solo / per sparire nel nero.”; benevolo, quando aiuta, offrendoci uno sguardo retroattivo, a comprendere la nostra storia alleviandone così il dolore.

L’ultima sezione si intitola “Dolore debile”, ed è quella della rinascita. La morte di una persona amata, sia essa una morte fisica, o una separazione, è sicuramente un evento doloroso: “un corpo amato dismette l’amore / dei gesti, inizia a giungerci per spifferi - / dal sogno.” Ma, conclude Pagani, “Persino le stelle hanno capacità / innata di morire, amore mio.”, e “Un battesimo può succedere / funerale dopo funerale, per gradi.”

Per cui mi pare opportuno concludere la nostra disamina con una bellissima immagine attinta sempre dai versi di questa poetessa, che seppure all’opera prima, dà enorme prova del suo talento letterario e umano. La poesia recita così: “No, non è la pioggia ancora. / Guarda bene come le pozzanghere / vibrano di luce al piccolo vento / rimasto in giardino – nulla le scalfisce, / non chiodi d’acqua dal cielo, non più. / Danzano e ferite lo sembrano soltanto.”

