

«SINESTESIEONLINE»

Periodico quadrimestrale di studi sulla letteratura e le arti
Supplemento della rivista «Sinestesie»

ANNO 4
NUMERO 12
GIUGNO 2015

«SINESTESIEONLINE»

Periodico quadrimestrale di studi sulla letteratura e le arti
Supplemento della rivista «Sinestesia»

ISSN 2280-6849

Direzione scientifica

Carlo Santoli
Alessandra Ottieri

Direttore responsabile

Paola De Ciuceis

Coordinamento di redazione

Laura Cannavacciuolo

Redazione

Domenico Cipriano
Maria De Santis Proja
Carlangelo Mauro
Mario Soscia
Apollonia Striano
Gian Piero Testa

© **Associazione Culturale**

Internazionale

Edizioni Sinestesia

(Proprietà letteraria)

Via Tagliamento, 154

83100 Avellino

www.rivistasinestesia.it - info@rivistasinestesia.it

Direzione e redazione

c/o Dott.ssa Alessandra Ottieri

Via Giovanni Nicotera, 10

80132 Napoli

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati.

Comitato Scientifico

LEONARDO ACONE (Università di Salerno)
EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno)
RENATO AYMONE (Università di Salerno)
ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata)
ZYGMUNT G. BARANSKI (Università di Cambridge-Notre Dame)
MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”)
GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”)
RINO L. CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”)
ANGELO CARDILLO (Università di Salerno)
MARC WILLIAM EPSTEIN (Università di Princeton)
LUCIO ANTONIO GIANNONE (Università Del Salento)
ROSA GIULIO (Università di Salerno)
ALBERTO GRANESE (Università di Salerno)
EMMA GRIMALDI (Università di Salerno)
SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno)
MILENA MONTANILE (Università di Salerno)
FABRIZIO NATALINI (Università di Roma “Tor Vergata”)
ANTONIO PIETROPAOLI (Università di Salerno)
MARA SANTI (Università di Gent)

SOMMARIO

ARTICOLI

MICHELE BIANCO

L'estetismo nella poesia di Giovanni Pascoli

MICHELE BIANCO

Vivere balenando in burrasca.

Le "armoniche disarmonie" del mondo poetico di Gennaro Iannarone

MILENA CONTINI

*Plagio dal Villebrune apposto al Petrarca:
un'appassionata confutazione di «meschine, arroganti
e scortesi» calunnie sull'Africa*

DOMENICO D'ARIENZO

Tra Ercole I e Alfonso II: il potere e le arti nella Ferrara degli Este

MILENA MONTANILE

Omaggio ad Angelo Gorruso

FABRIZIO NATALINI

Leonor Fini e la torre del surreale

MIRIAM POLLI

Francesco Cangiullo. Arti-Giano del Futurismo

MARIO SOSCIA

Il dualismo psico affettivo di Axel Munthe

ANTONELLA TREDICINE

*Pier Paolo Pasolini e lo «stupendo privilegio di pensare»
una diversa umanità*

INTERVISTE

STEFANO PIGNATARO

*L'opera di Italo Calvino in rapporto
con le altre opere del Dopoguerra italiano.
Conversazione con Antonia Arslan*

STEFANO PIGNATARO

*Sguardo geometrico in Italo Calvino, sguardo creaturale
in Pier Paolo Pasolini Conversazione con Corrado Bologna*

STEFANO PIGNATARO

*Lo sguardo di Italo Calvino: percorso dal Barone rampante a Palomar.
Conversazione con Silvio Perrella*

STEFANO PIGNATARO

*L'esperienza di Pier Paolo Pasolini a «Tempo Illustrato»
Conversazione con Ermanno Rea*

SEZIONI

L'isola che c'è. Orizzonti letterari per bambini e ragazzi

a cura di LEONARDO ACONE

Università degli Studi di Salerno

COMITATO SCIENTIFICO

LEONARDO ACONE (Università di Salerno)

ANNA ASCENZI (Università di Macerata)

MARINELLA ATTINÀ (Università di Salerno)

FLAVIA BACCHETTI (Università di Firenze)

MILENA BERNARDI (Università di Bologna)

EMY BESEGGI (Università di Bologna)

PINO BOERO (Università di Genova)

LORENZO CANTATORE (Università Rome Tre)

SABRINA FAVA UNIVERSITÀ (Cattolica di Milano)

SIMONETTA POLENGHI (Università Cattolica di Milano)

LEONARDO ACONE

Presentazione del Comitato Scientifico di Sezione

GIOVANNI SAVARESE

Sempre su due ruote: Il fuori-classe di Sauro Marianelli

Dialoghi. La letteratura e le arti

A cura di Milena Montanile

Università degli Studi di Salerno

COMITATO SCIENTIFICO

EPIFANIO AJELLO (Università degli Studi di Salerno)

BEATRICE ALFONZETTI (Università degli Studi di Roma "La Sapienza")

FRANCESCO COTTICELLI (Seconda Università degli Studi di Napoli)

ALESSANDRA DI RICCO (Università degli Studi di Trento)

PAOLO GIOVANNI MAIONE (Conservatorio di Napoli
"San Pietro a Majella")

SEBASTIANO MARTELLI (Università degli Studi di Salerno)

LUCIO TUFANO (Napoli)
ROBERTA TURCHI (Università degli Studi di Firenze)

MILENA MONTANILE
Presentazione della sezione

RECENSIONI

CHIARA ROSATO
AA.Vv., *Scrittori fantasma. Bartleby, D.B. Caulfield e gli altri interpretati da sei narratori italiani*, a cura di Piero Sorrentino e Massimiliano Virgilio, Elliot editore, Roma 2013

ANTONIO R. DANIELE
AA.Vv., *Alberto Moravia e La Ciociara. Letteratura. Storia. Cinema, III*, Atti del convegno internazionale, Fondi, 10 maggio 2013, introduzione e cura di Angelo Fàvaro, Edizioni Sinestesie, 30, Avellino 2015

BRUNO MELLARINI
AA.Vv., *Vasco Pratolini (1913-2013)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, (Firenze, 17-19 ottobre 2013), a cura di M.C. Papini, G. Manghetti, T. Spignoli, Olschki, Firenze 2015

CAROLA FARACI
Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole, a cura di Sylvie Cocco, Valeria Pala e Pier Paolo Argiolas, AIPSA, Cagliari 2015

ISABELLA CORRADO
Valeria Giannantonio, Giulio Salvadori nel mondo delle idee, Franco Cesati Editore, Firenze 2015

ANGELO FÀVARO

Roberto Salsano, Fra scrittura e riscrittura. Saggi e note su Alfieri tragico, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 2014

CHIARA SCHEPIS

Dario Tomasello, *Eduardo e Pirandello. Una questione "familiare" nella drammaturgia italiana*, Carocci, Roma, 2014

GIORGIO MOBILI

Luigi Fontanella, *L'adolescenza e la notte*, Firenze, Passigli, 2015

EMANUELE BROCCIO

Giuliana Adamo, *L'inizio e la fine. I confini del romanzo nel canone occidentale* Longo, Ravenna, 2013

Michele Bianco

VIVERE BALENANDO IN BURRASCA¹.
LE “ARMONICHE DISARMONIE” DEL MONDO POETICO DI GENNARO IANNARONE

1. *Presentazione generale e titolo*

Presentare il poeta Gennaro Iannarone e parlare della sua statura civica e morale, come emerge dai suoi mirabili versi, è per me una sollecitudine di grande suggestione. Sicuramente anche per la sua indiscussa grandezza artistica di scrittore poliedrico e polimorfo, quantunque ogni cantore, quale che sia il suo valore estetico, la sua collocazione di pensiero, la sua preparazione e la sua vocazione, è pur sempre un'anima che tenta d'instaurare un dialogo armonioso e metalinguistico col cosmo e con altre voci. Perciò, sintetizzare la sua opera in uno spazio che non concede sufficiente respiro, esula dalle finalità della presente analisi, mirante principalmente ad evidenziare da una *lectura per verba* delle sue liriche, la vastità della sua cultura e la profondità del suo pensiero², convergenti in quell'uno, che, per Platone³, racchiude l'essenza di tutte le cose, e in Dio⁴, a cui ritornano. *Exitus a Deo et reditus ad Deum*: il primo momento è quello del frammento e della dispersione dell'anima, il secondo della sua reintegrazione. A questa conclusione perviene il poeta a seguito della lunga militanza in Magistratura (da cui pure si dimette nel 2004, come egli stesso dice in quattro poesie: *Fine del diritto*, *Fiore di stoffa*, e *Un viaggio sognato*, rinunciando anche alla toga d'ermellino della Cassazione, stando a quanto afferma nell'ultima lirica *Il destino e l'anima*: “Le carte erano tutte in regola per la toga / d'ermellino, ma io non desiderai indossarla”), in cui ha esplicito il suo impegno serio e concreto in pro della Cosa Pubblica, nell'accezione platonica di *politiké téchne*, arte o scienza del Governo, ossia “scienza regia”⁵, per dedicarsi “per circa dieci anni agli incontri con gli studenti sull'Educazione alla Legalità, e a numerosi convegni su materie artistiche e letterarie”, come egli stesso assevera nella *Biografia*⁶. L'opera è un *itinerarium animae* sul modello del Petrarca; essa, per certi versi, richiama l'intimo dialogo tra il poeta e Sant'Agostino – raccontato nel *De secreto conflictu curarum mearum*, in cui egli confessa le proprie colpe e i propri peccati e, dopo un severo esame di coscienza, promette di cambiare vita -, ma, ancor più, con la sua profonda analisi psicologica e introspettiva rievoca il *Canzoniere* anche se, al contrario dell'Aretino, il cui amore non corrisposto per Laura, determinerà la storia della sua anima tormentata, il nostro poeta, sarà appagato proprio dall'amore muliebre; e, proprio come avviene per la seconda corona fiorentina l'anima e la donna sono l'essenza della lirica dell'Irpino, confrontato con l'insigne poeta, che è considerato fondatore della poesia lirica. Già dalla poesia incipitaria, *Parto distocico*, vi è il concetto di dialettica, ovvero di contrapposizione di due elementi in totalità organica: l'“anima intera” e i “frantumi”, che troveranno una loro sintetica ricomposizione solo nell'ultima poesia, *Il destino e l'anima*, con la vittoria dell'Anima sul Destino del Quarto Concerto di Beethoven, grazie all'amore della sua attuale donna, la sua seconda moglie Anna, “fonte di incommensurabile gioia”⁷. Partiamo dal titolo

¹ Scudieri Editrice, Avellino 2015.

² Come testimoniano i suoi numerosi saggi letterari, filosofici, di estetica e analisi musicale, nonché giuridici.

³ *Soph.* 242 d. c.

⁴ L'elemento del divino è colto anche dall'insigne critico letterario Giorgio Bárberi Squarotti che, in una lettera inviata all'autore - che ne autorizza la riproduzione, datata Torino, 27 febbraio 2015 – nel ringraziarlo del gentile e gradito dono del volumetto di poesie, scrive: “Caro Iannarone, ho letto con piacere e con molto interesse la Sua raccolta di versi. La Sua poesia è compatta, rigorosa, profonda, con un ampio e solenne respiro. Rievoca vicende della memoria e medita sulla vita, sul senso che essa deve avere, sul sacro e sul divino che ne dice il valore. Il verso è ampio, ottimamente ritmato”.

⁵ *Pol.* 259 a. b.

⁶ G. IANNARONE, *Vivere balenando in burrasca*, cit., p. 43.

⁷ Il cui ruolo, unitamente a quello della sua prima moglie, prematuramente scomparsa, e a quello dei suoi genitori, è fondamentale nella lirica iannaroniana. Il volumetto, del resto, in esergo, è dedicato a lei: “ad Anna”, che ha sempre desiderato che io le dedicassi una poesia. Scrisi per lei i primi due Meriggi e così ... scoprii la poesia”.

della silloge *Vivere balenando in burrasca*. Si tratta del verso finale di *Gabbiani*, della raccolta *Poesie* di Vincenzo Cardarelli⁸. Per stabilire un'affinità tra i due poeti è opportuno leggere per intero la breve, ma bellissima lirica: “Non so dove i gabbiani abbiano il nido, / ove trovino pace. / Io son come loro, / in perpetuo volo. / La vita la sfioro / com'essi l'acqua ad acciuffare il cibo. / E come forse anch'essi amo la quiete, la gran quiete marina, / ma il mio destino è vivere / balenando in burrasca”. Guardando il volo dei gabbiani, il poeta medita sulla propria vita, paragonandosi a loro, che son sempre in movimento, senza una meta fissa: essi sono simbolo e metafora di se stesso. Leopardianamente la lirica esprime la condizione di chi sfiora la felicità, ma non l'afferra concretamente. “A me la vita è male”, dice l'infelice Recanatese al v. 104 del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*. Senza citare altri suoi celebri versi della poesia *A Silvia*, o quelli de *La quiete dopo la tempesta*, o ancora de *La sera del dì di festa*, le riflessioni dello *Zibaldone* o del *Dialogo della Natura e di un islandese*, o del *Cantico del gallo silvestre*, vorrei, invece, presentare versi meno noti al pubblico non specialistico, ma in perfetta sintonia con la poesia di Cardarelli, fatta propria da Gennaro Iannarone, tratti dal *Bruto Minore*: “oh casi ! o gener vano ! abbieta parte / Siam delle cose; e non le tinte glebe, / Non gli ululati spechi / Turbò nostra sciagura, / Né scolorò le stelle umana cura”, e dall'*Ultimo canto di Saffo*: “Arcano è tutto, / Fuor che il nostro dolor. / Negletta prole / Nascemmo al pianto [...] / Morremo”. Versi che fan da *pandant* con la poesia *Felicità raggiunta* di Eugenio Montale, dove la gioia è descritta con efficaci metafore, che ne evidenziano l'inconsistente fragilità: è “barlume che vacilla”, è “ghiaccio teso / che s'incrina”, e però, nota amaramente il poeta, “non ti tocchi chi più t'ama”. *Mutatis mutandis*, il mal di vivere, che si riflette nella critica al progresso e nell'arte come specchio della crisi (Pirandello, *Arte e coscienza d'oggi*, 1893), o nella società malata di Svevo (*Una vita*, 1892, *Senilità*, 1898, *La coscienza di Zeno*, 1923), o nell'omologazione e nelle pulsioni vitali di Pasolini (*Scritti corsari*, 1975), o nella poesia di Montale (*Spesso il male di vivere ho incontrato*), è la difficile eredità del Novecento, che apre il pensiero della crisi e che si esprime emblematicamente negli autori citati, e in altri ancora. Tornando, conclusivamente, alla poesia *Gabbiani* di Cardarelli, l'esistenza è come il mare, inafferrabile e sfuggente nella sua instabilità. Sulla soglia del dubbio, l'*insecuritas* è nella cosa stessa: *insecuritas*? No, *insecura insecuritas*. Il mare, come metafora della vita, non appare più nella lirica iannaroniana, ma, presente implicitamente nel titolo, dà sostanza all'intera silloge. Riecheggiano alla memoria i noti versi di Baudelaire della poesia *L'uomo e il mare*, della raccolta *I fiori del male*, del 1857: “Uomo libero, tu amerai sempre il mare! / Il mare è il tuo specchio; / tu contempi la tua anima / Nello svolgersi infinito della sua onda, / E il tuo spirito non è un abisso meno amaro”. Come si può osservare, la metafora talattica in Cardarelli e Baudelaire, ma anche, implicitamente, in Iannarone, è il tentativo di vedere oltre il velo, che spesso copre il nostro sguardo. Il mare è perciò una voce universale in cui rivivono le anime della Grande Europa: il Mediterraneo, bacino di civiltà millenaria, e il Settentrione, spazio sconfinato. Negli ultimi versi Cardarelli accentua la differenza tra lui e i gabbiani: torna il tema della “gran quiete marina”; ma mentre i volatili agiscono così, in perenne movimento, compulsati da necessità puramente naturali, il poeta, invece, si sente condannato ad una condizione di incertezza e provvisorietà, a “vivere”, giustappunto, “balenando in burrasca”. La sua vita è una costellazione infinita di domande; e lo spettacolo dei gabbiani in volo è l'abbrivio di una meditazione esistenziale. E se il poeta ama la tranquillità del mare, la sua sorte è di vivere nella tempesta della vita, saettando come un lampo. Eppure questa splendida poesia appare come un canto di speranza: nonostante la burrasca, la nostra vita, tra alterne vicissitudini, continua, pur con il malessere interiore, come un lampo che in una tempesta guizza nel cielo. Ciò nonpertanto, quantunque il dottor Iannarone abbia scelto un verso cardarelliano come titolo della sua silloge, c'è profonda differenza tra lui, tendenzialmente ermetico e crepuscolare, e il poeta di Tarquinia, che non partecipa al movimento ermetico del suo tempo, prediligendo il culto per lo stile, in senso quasi leopardiano. Inoltre, il titolo della lirica cardarelliana caratterizza sicuramente la prima, lunga e travagliata *trance de vie* del nostro cantore che, però, dalla burrasca perviene, in età adulta, all'armonioso equilibrio di una perdurante quiete dell'animo che, finalmente, vibra e canta, al contrario di Cardarelli, il cui destino fu e rimase quello di “vivere balenando in

⁸ Mondadori, Milano 1942.

burrasca”, giustappunto. Dai “frantumi” iniziali in cui “si è sparsa” l’”anima intera”, il poeta giunge infatti, grazie all’amore della sua donna, a “ricomporre la sua vita”, come asserisce nella poesia conclusiva (*Il destino e l’anima*). La sua vita appare come “disegnata” fin dall’inizio: *Parto distocico* e *Un viaggio sognato*, ma, spesso, si svolge come in un sogno: *Meriggio sonnolento*, *Meriggio pensoso*, *Crepuscolo al paese* e *Una vita sognata*. Per scrutare l’animo del poeta e entrare nelle più intime latebre del suo cuore, è necessario conoscere i suoi versi e decrittare le immagini che li creano, giacché la poesia è, platonicamente, creazione di immagini, ossia la sua parola è *phonè kai schêma*⁹: suono che disegna, che delinea e dà figura (*imago*). Parola sonora e schematica, ovverosia del poeta che è anche pittore, che ha reso, plotinianamente, molteplice l’uno: *pollà epótese ten mían*¹⁰. In questo senso si può stabilire un paragone tra Gennaro Iannarone e Mario Luzi¹¹, nel confronto della parola sonora e schematica che diventa un “frammento totale”. Ogni testo poetico presenta due livelli di lettura: primaria o denotativa (che prevede, cioè, un’interpretazione letterale dei versi, e però oggettiva, *sicut littera dicit*), e secondaria o connotativa (le parole sono usate nel loro significato allusivo, e quindi soggettivo), ricorrendo all’uso di figure retoriche di senso (similitudine, metafora, metonimia, sinestesia, antonomasia, litote, enfasi, iperbole, ecc.). Con la parafrasi restiamo al piano denotativo, o di superficie. Per leggere, analizzare e interpretare una poesia *intus et in cute*, bisogna ricorrere ad altri livelli: struttura metrica, ritmo, significato delle parole e linguaggio figurato, contesto e interpretazione; e siamo così a livello connotativo. Mi soffermerò su entrambi i versanti per penetrare nella polisemia dell’autore. In quasi tutte le poesie si notano elementi intradiegetici: il narratore, che è anche personaggio, descrive lo svolgimento del racconto della propria vita in un “discorso poetico-narrativo che rappresenta una biografia in versi¹²” - come rileva opportunamente Anna Maria Picillo -, che parte dalla nascita, *Parto distocico*, che è la prima lirica della raccolta. Presumibilmente il medico segue il parto eutocico, cioè spontaneo, ma per una complicazione, forse un’insufficiente dilatazione, deve ricorrere a quello distocico, che non si svolge cioè in maniera naturale e che, per essere portato a termine, richiede l’utilizzo del forcipe, che ha lasciato un segno indelebile nel poeta: “Apparve di necessità, mi dicevi, / padre che fossi tirato fuori a pezzi / [...] quando ti oscillò sul capo / il pesante pendolo di due vite in bilico”, assevera il Nostro, ovvero quelle della genitrice e del nascituro, che occorreva estrarre “a pezzi / senza pietà”, nel tentativo di salvare la vita della madre, non potendosi applicare al caso di specie il principio del doppio effetto, che prevede, moralmente, la possibilità di salvare o la vita della partoriente o quella del nascituro. Ma al neonato “che a sorpresa / venne alla luce intero”, dice il poeta al genitore, “disegnasti / una vita lineare, compatta come la tua”, con l’amara constatazione finale, “Ah, se fossi vissuto tanto da vedere / in quanti frantumi si è sparsa / quell’anima intera!”. Dal punto di vista letterario si nota l’espressione “anima intera”, che ricorre in Dante¹³, ed è il titolo di un libro di Carmine di Biase dedicato a Papini¹⁴. Filosoficamente, l’ultimo verso testé citato, costituisce un’analisi impietosa della nostra situazione, in sintonia con Levinas, che dichiara illusoria la pretesa dell’*animal rationale* di un posto privilegiato nel cosmo, la sua capacità di dominare e di integrare nell’autocoscienza la totalità (leggi l’anima intera) dell’essere¹⁵. Già Scheler, nel 1928, notava che “l’uomo è diventato problematico a se stesso [...]. Così non possediamo più una qualche idea completa di quel che l’uomo è”¹⁶, deplorando la parcellizzazione delle discipline particolari e dell’antropologia divisa in scientifica, filosofica e teologica, che si ignorano vicendevolmente, a discapito del concetto di totalità. Eppure il bisogno di certezza è fondamentale per l’uomo che oggi si muove tra dubbio e attestazione morale, rivendicando un’identità pratica dopo la caduta di senso dell’orizzonte teoretico della post-modernità. Se il dubbio denuncia una situazione critica,

⁹ Crat. 423 d.

¹⁰ En. VI, 7, 15.

¹¹ V. M. LUZI, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, Garzanti, Milano 1994.

¹² www.cinquerighe.it. – Poesie; “Vivere balenando in burrasca”.

¹³ Pg. IV, 11 e Conv. II, Xiii, 24, in riferimento alla musica.

¹⁴ C. DI BIASE, *Giovanni Papini. L’anima intera*, ESI, Napoli 1999.

¹⁵ E. LÉVINAS, *Umanesimo dell’altro uomo*, Il Melangolo, Genova 1985, p. 96.

¹⁶ M SCHELER, *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, Reiche, Darmstadt 1928, p. 13.

l'attestazione morale invoca un "dover essere" come risposta. Il dubbio riflessivo per dirla con linguaggio fenomenologico è la consapevolezza di un'adeguazione o intenzione fallita; è una scissione che riguarda il sapere che l'uomo ha di se stesso. Alla domanda classica "chi è l'uomo"? si sostituisce più correttamente l'altra "chi sono io?". All'astratto principio di determinazione subentra la struttura simbolica del soggetto umano. La frammentazione di senso esige una ricomposizione, e quindi nuovi percorsi. Se la rottura si colloca sul piano dell'ego, la ricomposizione deve riemergere da una sua ricomprensione. La totalità degli ego è denominata da Husserl Io Totale, inteso però non come semplice nome collettivo di soggetti-io, ma come universale¹⁷. La molteplicità è per Levinas "la decadenza ontologica di esseri, che si limitano vicendevolmente attraverso la loro vicinanza. Da Parmenide attraverso Plotino non riusciamo a pensare diversamente. Infatti la molteplicità appare unita in una totalità, la cui molteplicità non può essere che apparenza, peraltro verso inspiegabile"¹⁸. L'uomo è spinto a cercare il proprio riempimento di senso come significante alla ricerca del proprio significato, seguendo l'itinerario agostiniano dell'*intentio*, *extensio* e *distensio*¹⁹. Il bisogno dell'altro è desiderio di unità, dell'essere unico, originariamente scisso, in senso biblico: l'identità a partire dalla differenza e l'unità nella e attraverso la differenza. Come si sa il termine greco *symbolon* indicava un frammento di un pezzetto di legno che unito all'altro costituiva una tessera di riconoscimento. Simbolo è ciò che per sua natura rinvia a qualcosa d'altro da sé, pone la differenza come costitutiva e insieme però questa differenza indica mancanza ed è esigenza di *syn-ballein*, di riunificazione. Il frammento si ritrova così nell'unità: essere per l'altro come oltrepassamento del semplice essere per sé. Nella breve lirica di Iannarone si rinvengono tutte queste tematiche filosofiche, ovvero l'antico problema dell'uno e del molteplice, *en kai pan*, che, esteticamente, si risolve, per Acardo²⁰, nella bellezza, luogo senza luogo, dove tutto è riportato all'uno, *reductio ad unum*, a quel bello che è, secondo Hans Urs von Balthasar, lettore di Tommaso, "il tutto nel frammento: Das Ganze im Fragment"²¹, presenza assente, che l'ossimoro fa avvertire, e che la via del simbolo e dell'analogia svelano, come succede in poesia, e come avviene anche nella lirica iannaroniana, che promette ed augura e assurge già ai fasti della gloria letteraria, preludio a ulteriori e nuovi successi editoriali. Anima e donne, nascita, morte, infanzia, matrimonio, tristezza al risveglio, paese natio, scelte di vita, amore per Cristo, ricordo onirico in chiave simbolica del suo futuro professionale, e, finalmente, i frantumi sparsi di un'esistenza che si ricompongono grazie all'amore di una donna, sono il tutto nel frammento dell'anima intera del poeta, la verità della sua vita, che si ritrova nel dono dell'altra come fedeltà e rapporto. Dalla prima all'ultima poesia vi è il passaggio dalla verità intesa come uno-molti, *aletheia*, che domina il destino dell'Occidente, all'epistemologia biblica ebraico-cristiana, del due, cioè del patto, il rapporto all'altro come fedeltà e amore a se stesso, *emet*.

2. Reminiscenze²²

Pur senza il proposito di voler per forza impostare un processo alle intenzioni del nostro autore, pure, però, emergono, dalla lettura di alcuni suoi versi espressi nelle sue liriche, degli echi poetici che richiamano autori di fama a lui precedenti .

Per esempio:

¹⁷ V. E. HUSSERL, *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*, in "Husserliana" III, XV, p. 385.

¹⁸ E. LÉVINAS, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Jaca Boock, Milano 1980, p. 105.

¹⁹ AGOSTINO, *De Trinitate*, IX, 1 e *Conf.* L, XI. Il passato, inteso come ricordi, e il futuro, come speranza, sono vissuti nell'eterno presente, come avviene nella poesia di Iannarone.

²⁰ ACARDO, *De unitate Dei et pluralitate creaturarum*, Martineau, Paris 1987, p. 74.

²¹ H. URS VON BALTHASAR, *Das Ganze im Fragment*, Benzinger, Ensiedeln 1963.

²² Per agevolare l'identificazione dei versi, la prima cifra, quella precedente la parentesi tonda, indica il numero della pagina riportata in calce al volumetto del poeta e la cifra dopo la virgola indica il numero del verso, calcolato in ordine progressivo dall'inizio alla fine. I titoli e l'epigrafe, la cui posizione sta prima del testo dei componimenti, sono contrassegnati con la cifra -, 00-.

- il verso 12), 07 (*Fratelli di latte*): *nell'angusto vicolo dirimpettaio* riconduce a Salvatore Di Giacomo, non solo per la frequente presenza del “vicolo”, addirittura nei titoli (‘O vico d’è suspire – ‘O vico d’è scuppettiere), ma anche per la menzione esplicita di: “*dorme ‘o vico*” e “*cupo ‘o vico*” nella nota: *Pianefforte ‘e notte*; di: “*lu vico s’è scetato*” e “*lu vico addò affacciate*” rispettivamente in: *Nannina II* e *Nannina III* e soprattutto di: “*stu vico ‘ntruppecuso e stuorto*” in: *’O Funneco*;

- il verso 12), 10 (*Ivi*): *dalla rapida luce dei tuoi occhi* richiama non solo Giacomo Leopardi in: *A Silvia* con i versi “*negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi*”, nonché “*degli sguardi innamorati e schivi*”, ma anche Giuseppe Ungaretti in: *La madre* col verso: “*avrà negli occhi un rapido sospiro*”;

- i versi 13, 3-4 (*Nozze d’amore*): *mentre la bellezza del tuo volto non lieto, / saliva pensosa il limitar di quelle scale* ci riportano a Giacomo Leopardi in *A Silvia*: “*beltà splendea negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi, / e tu lieta e pensosa, / il limitar di gioventù salivi*”;

- il verso 13), 06 (*Ivi*): *il pensier mio si strugge* riproduce quasi alla lettera il titolo della rima 135 del *Canzoniere* di Francesco Petrarca: “*Se’l pensier che mi strugge*” e riecheggia sia pur lontanamente il Giacomo Leopardi de: *L’infinito*, quando scrive: “*s’annega il pensier mio*”, e de *Il sogno* “*Per le sventure nostre, e per l’amore che mi strugge*”; e, ancora, l’Ugo Foscolo de *La sera*: “*Delle cure onde meco egli si strugge*”;

- il verso 18), 1 (*Meriggio sonnolento*): *Nel meriggio sonnolento* rispecchia quello di Eugenio Montale: “*nella sonnolenza del meriggio*” della poesia *Spesso il male di vivere ho incontrato*;

- il verso 18), 3 (*Ivi*): *ai rintocchi del cucco* rinvia a quello del Pascoli: “*e non s’era inteso il doppio accento / del cucco*”, *Il cuculo*, della raccolta *Nuovi poemetti*;

- il verso 21), 7 (*Crepuscolo al paese*): *nel buio nessuna fronde sogna* avverte l’eco di Garcia Lorca della poesia *Cuerpo presente*: “*la piedra es una frente donde los sueños gimen*”.

- i versi 21), 08-9 (*Ivi*): *Cigola un lampione e la sua lampada / quando il vento* sembrerebbe quasi riprendere l’espressione di Eugenio Montale: “*Cigola la carrucola del pozzo*” nell’omonima poesia di *Ossi di seppia*, e, ancor più, di Dante, *Inferno*, XIII, 42: “*e cigola per vento che va via*”;

- i versi 23), 07 e 12 (*Chiarità della notte*): *Calate ormai da tempo Luna e Pleiadi e mi distendo lieto nel mio letto solitario* rispettivamente richiamano entrambi il frammento 20 della poetessa greca del VII – VI secolo a. C., Saffo, la quale ci ha lasciato scritto: “*È tramontata la luna, e le Pleiadi; e la notte è a metà, ed il tempo trapassa, ed io riposo in solitudine*”;

- il verso 24), 08 (*Natio borgo straniero*): *Il mio cuore ha ormai terminato tutte le sue visite* rimanda a Giuseppe Ungaretti, quando in: *San Martino del Carso* scrive: “*Ma nel cuore/ nessuna croce manca/ È il mio cuore/ il paese più straziato*”;

- il verso 28), 02 (*Anteo deluso*): *per dare un sollievo al tuo mal di vivere* sembra affondare le radici in Eugenio Montale, quando dice: “*Spesso il male di vivere ho incontrato*” nell’omonima poesia di *Ossi di seppia*;

- il verso 32), 03 (*Cella San Pio*): *c’è il confine dell’anima che non si può varcare*, mostra degli addentellati con una poesia di Mario Luzi: *Città lombarda* e cioè: “*al di là dell’anima che muore*” [non si può guardare];

- il verso 32), 04 (*Ivi*): *Ti attenderò a lungo* richiama il Giuseppe Ungaretti de: *La madre*, che recita: “*Ricorderai d’avermi atteso tanto*”;

- il verso 34), 17 (*Un viaggio sognato*): una piccola falce della cangiante luna riconduce non solo a Giacomo Leopardi de: *Il sabato del villaggio*, che così si esprime: “al biancheggiar della recente luna”, ma ancor di più a Gabriele D’Annunzio, che scrive: “O falce di luna calante” nella sua omonima lirica;

- il verso: 35), 22 (*Ivi*): in una notte ... senza mutamento richiama Gabriele D’Annunzio de: *I pastori*, quando afferma: “Senza mutamento è l’aria”.

- infine i versi 34, 4-5 e 20 (*Ivi*): *Ma io, come nel sonno ebbi ad entrare / in quella strada che si rivelò una selva, una foresta oscura* risentono chiaramente dell’influsso del primo canto dell’*Inferno* di Dante Alighieri: “io non so ben ridir com’io v’entrai”, “mi ritrovai per una selva oscura”.

Per correttezza bisogna notare riguardo a “vicolo” del verso 12), 07 che il lemma è ripreso al plurale in 21), 09 e che l’attributo “cangiante” del verso 34), 17 era già stato utilizzato al maschile plurale in 28), 06.

Oltre a queste somiglianze, il nostro autore onestamente cita delle riprese da Dante sfruttate nei versi: 13), 05 e 32), 07 e singolarmente in 34), 00 richiama l’inglese di Shakespeare in epigrafe.

3. *Motivi*

Già dalla prima poesia, che celebra la nascita, come abbiamo notato, incombe, indirettamente, il tema della morte, accennato nelle liriche *Nozze d’amore*, in cui il poeta recita: “prima del tuo doloroso, annunciato morire”, e *Crepuscolo al paese*, ove dice: “le foto delle lapidi”, ed affrontato ne *L’ultima dimora*, in cui afferma: “ma dalla realtà di un sogno un risveglio / molto amaro ci aveva riservato un Dio. / Imprevisto progetto la tua ultima dimora”: la tomba di Liliana a Frigento, che, come asserisce nell’ultima poesia, *Il destino e l’anima*, è “il più grave lutto che di lì a pochi mesi / avrebbe frantumato le nozze ancor d’argento”, riferendosi anche alla dipartita degli amati genitori, *Morte dei genitori*, a distanza di pochi mesi dalla scomparsa della moglie. Un anno tragico il 1993-94 ! Ritorna ancora la morte nella *Paura dell’attesa*, in cui il poeta non ce la fa più ad “aspettare solo, in malinconia, / il momento in cui [...] si fermi il [suo] cuore”, immaginando che, a casa, si compia “l’ultimo [...] gesto”, allontanando l’“oscuro accostamento” e cacciando via il “violento e duro artiglio, / che arpioni e blocchi la [sua] mano sul telefono d’aiuto”, e che gli impedisce anche “la via per strisciare in bagno, / dove poter esalare un rigurgito, acido di terrore”. Così, “Cacciato via dall’ansia sulla strada”, desidera solo di morire fra le braccia di Anna, “su un monte brullo, o in una grotta buia”, a cui si rivolge idealmente: “stammi vicina, stretta, conforto sii al [mio] passo estremo”. La morte è di nuovo protagonista in *Cella San Pio*, un’area del cimitero del capoluogo irpino, ove il poeta vorrà riposare, in attesa di incontrarsi per l’eternità con Anna: “non ha spazio il pensiero della morte che separi, / c’è il confine dell’anima che non si può varcare. / Ti attenderò a lungo”... Uniti per sempre in guisa di Francesca e Paolo, come ci ricorda a chiusa della poesia, citando e adattando il verso 135 del V Canto dell’*Inferno* dantesco: “tu che mai da me non fia divisa”, che nell’Alighieri suona “che mai da me non fia diviso”: qui è Francesca che sta parlando di Paolo, mentre il nostro poeta si rivolge ad Anna. La scelta di voler essere seppellito al cimitero di Avellino risponde - credo - ad esigenze logistiche e geografiche. Nella lontana Frigento, ove riposano i suoi genitori e Liliana, quest’ultima rievocata, come già ricordato, ne *L’ultima dimora*, non avrebbe la carità di un fiore, come qui, ad Avellino, dove ha vissuto per la maggior parte della sua vita. Ho preferito iniziare col tema della morte - su cui si sono soffermati i più grandi filosofi, da Socrate ad Heidegger: per il primo essa è mutamento e migrazione dell’anima da questo luogo a un altro (Platone, *Apologia di Socrate*, 399-388) e, per il secondo, unico stato assolutamente certo della condizione umana “essere-per-la morte” (*Essere e tempo*, 1927) -, che è fondamentale per capire la poesia di Gennaro Iannarone, che, in sintonia con

JanKélévitch, giocando sulle sfumature, può dire che è “l’assenza di senso a dare un senso alla vita²³”; ma, a differenza del filosofo laico, il Nostro, in una prospettiva religiosa, vede il “senso della vita” nell’iniziale frantumato, che, finalmente, si ricompatta per ricostruire l’anima intera. Procederò ora, in questa prima parte, all’analisi prevalentemente denotativa dell’universo poetico iannaroniano, facendo seguire, nella seconda quello connotativo, ossia delle figure retoriche. La silloge si apre, come già ricordato, con *Parto distocico*, e si chiude con *Il destino e l’anima*, felice conclusione di una iniziale frammentazione quale miracolo dell’amore della bellezza femminile che, sola, può donare pace e benessere olistico al poeta, e al cuore di chi ama. Dalla densa riflessione metafisica della vita, dapprima ridotta in frammenti e poi, per una catarsi d’amore, ricostruita, quasi divina palingenesi, Gennaro Iannarone ci riconduce alla sua infanzia (*Fratelli di latte*). Egli dichiara di non aver avuto fratelli e sorelle germani, ma solo di latte, a motivo della mancanza del latte materno; e fu allevato perciò da più madri (due o forse tre), del suo paese, definite “mamme improvvisate”, da cui ha “succhiato”, in attesa, probabilmente, di una sola nutrice. Se, quindi, come figlio unico, fu allattato da più mamme, ebbe diversi fratelli, di cui tace il nome, menzionando solo la “sorella Delia”, che gli passa avanti “In qualche raro giorno d’estate / [...] come un’apparizione, [...] nell’angusto vicolo dirimpettaio”, nell’atto di raccogliere felice un suo sorriso, e lui un’emozione fugace, dalla subitanea luminosità del suo sguardo, per poi svanire, e, ora, rivivere nell’eternità dell’attimo nel ricordo del poeta. Si trattò, pertanto, di un simulacro, di una parvenza cioè di un “affetto fraterno sconosciuto”. Il tema della rimembranza che fa capolino sin dalla prima lirica, è una costante della poesia di Iannarone, in cui la parola è vortice di luce. Dall’infanzia al giorno più bello della sua vita: il matrimonio (*Nozze d’amore*). In “Nozze d’amore”, come recita il titolo, il poeta descrive il suo matrimonio, nella Chiesa del Carmine di Sorrento, la “rosata chiesa sorrentina”; ma, mentre il suo cuore trabocca di gioia, speranzoso di vivere a lungo con l’amata, in coniugio, bene e in pace, attendendo la sposa sull’altare, scorge il viso di lei “non lieto”, che fa trasparir ancor più la sua bellezza, mentre sale “pensosa” le scale della Chiesa, forse presaga del suo futuro. Il poeta si chiede ora, rivolgendosi idealmente all’amata, “se non fu già la vita a separarci l’anima, / prima del tuo doloroso, annunciato morire”. Una bella storia d’amore tra Liliana e Gennaro, bilanciata tra la delicatezza discreta della donna e il suo forte istinto di maternità e la maggiore passionalità del poeta, come si può leggere in controtuce nelle liriche che fanno riferimento alla stabilità del loro affetto. Poesia sincera, ma molto sofferta, in cui si notano, come è stato evidenziato, echi leopardiani, foscoliani e petrarcheschi. Al contrario di Leopardi, non vi è, però, la coppia lieta / pensosa; l’aggettivo lieto, riferito da Iannarone al volto dell’amata, è preceduto dall’avverbio non; ma l’aggettivo pensosa e il sostantivo letterario limitar, propri del Recanatese, sia pure in un contesto diverso, conferiscono fascino e suggestione alla delicata lirica del poeta irpino. Pensosa è Liliana, come Silvia, forse cosciente dell’incerto avvenire. Chissà se il poeta avrà pensato alla situazione convenzionale del congedo di Petrarca che si rivolge alla sua stessa poesia e la licenzia, mandandola a dialogare con la sua “udienza”. Il poeta parla alle acque, al ramo, e via dicendo, perché ascoltino le sue parole e rievochino con lui immagini e memorie, proprio come fa Iannarone, che dialoga con l’“udienza” dei suoi lettori a cui narra le memorie lieti e tristi della sua vita. E, come Petrarca, anche il nostro poeta, si richiama a motivi stilnovistici, citando i celeberrimi versi 52-53 del XXXIV canto del *Purgatorio* dantesco, “i’ mi son un, che quando / Amor mi spira [...]”, ossia io sono un poeta che quando amore mi ispira, scrivo e mi esprimo con le parole che lui mi detta interiormente. Bonagiunta Orbicciani aveva chiesto a Dante se egli era colui che aveva iniziato le *Rime nove* e questi gli aveva risposto di essere un poeta della nuova scuola, di cui fanno parte altri molto valenti, Guido Cavalcanti e Lapo Gianni, ma che non imitava freddamente e pedissequamente i maestri provenzali e siciliani, toscani e bolognesi; egli è il poeta che scrive quando ha l’ispirazione interiore, suscitata dall’amore, suo

²³ Ivi, p. 53.

vero maestro, che gli scalda il cuore e gli accende la fantasia e gli dà una parola viva e calda, rifiutando i suoni duri e le forme artificiali di Guittone. Come nel poeta di Recanati, anche nel cuore di Iannarone, ora c'è la presenza ancor più viva della donna amata. La memoria costante di Liliana è legata al suo insegnamento (*La sua prima scuola*). Il poeta si abbandona al “bagaglio dei ricordi” che “ordinano nella memoria su binari certi / una lontana realtà vissuta [...] Cervinara, Tufara, Roccabascerana. / Qui finì il tempo in cui [Liliana] con il pianto / accettava supplenze di una settimana”. Epperò “Finite le delusioni, le ingiuste attese, / baciò felice i banchi dei suoi scolari”. Continuando a sfogliare l'album della sua vita e frugando nel baule dei ricordi come in un *flashback* cinematografico, il pensiero corre ora all'ultima dimora della sua amata, ossia alla tomba di Liliana nel cimitero di Frigento (*Ultima dimora*). Rimembra perciò “Il fresco di montagna” e la “casa natia / [...] che posero fine ad una torrida luna di miele”, e i “piccoli, cari tre vani di Santa Lucia”, il rione storico di Napoli, nel quartiere San Ferdinando, ove fu pretore per qualche anno, e dove Liliana si sentì “già madre”, per esserlo poi ad Avellino; e, ancora, “le case ai Cappuccini”, in fitto, nel capoluogo irpino, in cui “crebbero i figli”; il “Cottage e giardino, / sul declivio del collinare Montefredane”; le ventennali vacanze abruzzesi “tutte uguali”, e, finalmente, la bella casa di proprietà. Ma il destino crudele aveva deciso diversamente: “dalla realtà di un sogno un risveglio / molto amaro ci aveva riservato un Dio. / Imprevisto progetto la tua ultima dimora, / stravolse ogni piano il breve tuo viaggio”, conclude il poeta. Dal sogno al risveglio amaro: vita, maternità e morte si intrecciano tra ricordo e realtà. Restando al tema della morte, centrale, e già ricordato, ora il poeta racconta quella degli autori dei suoi giorni, i suoi amatissimi e indimenticati genitori (*Morte dei genitori*). È una poesia molto sentita. Il poeta rimpiange di non essere stato loro “accanto”, trovandosi “lontano” nel momento della loro dipartita, che avvenne nello stesso anno, non precisato, ma essendo venuta a mancare la sua Liliana nel 1994, come è specificato nella *Biografia*, fu il 1993: la genitrice “colse il sonno all'alba del Battista”, cioè alle prime luci del 24 giugno dell'anno in corso, e il papà “prima che al solstizio rinascesse il sole”, ovvero il 20 dicembre. Dal 24 giugno 1993 al 24 aprile 1994 vi fu il “breve arco di un anno, come un lampo, / [che] aveva agognato risucchiare anche un'orchidea”, Liliana. Dalla commossa lirica si evidenzia che il papà del poeta assistette la moglie con totale abnegazione, forse colpita da un male che le tolse l'autonomia e le forze, costringendola a stare a letto. Non dovette mai staccarsi da lei, amandola fino alla follia, relegato con lei in quella camera, “ove l'amor tuo consumò l'ultima follia”, come asserisce il poeta, che usa parole forti: “L'ingiustizia di un Dio [leggi del divino], adorato padre, / recluse voi nello studio al pianterreno, / vi sprofondò entrambi in quella stanza, / come in una cella d'attesa della morte”. Il tempo dello spirito si consuma insieme con me, sembra dire il Nostro, e con esso fuggono gli innumerevoli affanni “e van con lui le torme delle cure”, come assevera il Foscolo. Ricorda poi i suoi meriggi sonnolenti, pensosi e tristi, preludio a un affetto grande e profondo che avrebbe ridato senso alla sua vita, dopo la dipartita dei genitori, della moglie, e a seguito dell'abbandono della magistratura e di tante altre delusioni e fratture che avrebbero segnato la sua vita “personale e professionale”, come ci racconta nell'*Introduzione* al testo che si sta commentando. I primi due Meriggi furono scritti dall'autore su sollecitazione della sua seconda e attuale moglie Anna – e si avverte in essi fortemente la sua presenza -, con cui si è sposato nel 2010, sedici anni dopo la morte di Liliana, perché proprio Anna, come ci tiene a sottolineare il poeta, gli ha fatto scoprire la poesia. Nelle tre liriche *Meriggio sonnolento*, *Meriggio pensoso* e *Meriggio triste*, si respira la tristezza e la sofferenza delle cose di casa: “squilli di telefono”, “porte mal chiuse”, “rintocchi del cucco e della pendola”, “fischiante vortice della lavatrice”, “sciacquio della lavastoviglie”, “tremite stridulo del frigorifero” ... “Poi tutto è fermo - dice il poeta” -, e ora son fasciato / in un letto dove mi pare d'esser solo ...” ma il ricordo di Anna “è ancor sospeso / come la promessa di un [suo] bacio”. La poesia avverte di averla scritta mentre già era tra le braccia di Morfeo; e i versi gli “son giunti” quando sognava, allorché il suo corpo era disteso vicino ad Anna e il volto di lei era “più che vivo. Da rilevare il termine letterario cucco, per cuculo, che

ricorre in Pascoli (*Il cuculo*, della raccolta *Nuovi poemetti*): “e non s’era inteso il doppio accento / del cucco”. Nel verso “Poi tutto è fermo”, per un attimo si coglie lo “stridulo [aggettivo peraltro usato dal poeta in questa lirica] / Batticuore dell’acqua torrida” – con ricercato barocchismo nella lirica *Meriggio triste* scriverà di “Un’acqua appena munta [che] ingravida un boccale” – della poesia *L’isola* di Giuseppe Ungaretti, della raccolta *Sentimento del tempo*, che descrive un paesaggio immobile, atemporale e indefinito. In *Meriggio pensoso*, come scrive l’autore nell’introduzione alla silloge, egli racconta un “momento della giornata in cui sentivo la solitudine nella casa di via Tuoro Cappuccini, in un’atmosfera che però preludeva al sorgere di un affetto che avrebbe nutrito la mia vita”. La poesia si apre con due domande retoriche all’amata. Il cuscino dei loro pomeriggi, avvolto dalla sua donna nella federa del suo letto di casa, continua a serbare il profumo della pelle del poeta, mentre ella ripensa a lui, lontano, nella “notte che s’avvicina”, e il ricordo di lui è vivissimo. Ma l’amata vive “ancora nel luogo dei [...] sogni”, avendo “forse ancora una volta [...] perso la parola”. “Ma i pensieri son densi, per non sentirmi, / per non sentirti sola”, dice il poeta. Ad ogni modo l’intensità del loro amore trionfa: “omnia vincit amor et nos cedamus amori”²⁴, ha cantato Publio Virgilio Marone; e, ora, il cuore del Nostro è già legato ad Anna, quantunque nei loro “intervalli di cuore c’è un battito / d’ala spezzato da un colpo del destino, / che continua un volo radente”, il ricordo dolce di Liliana, il cui posto il destino ha voluto che prendesse Anna. Il cuscino e la notte, nonché la condizione di solitudine, rievocano i versi di Garcia Lorca, autore caro al poeta: “il mio cuscino mi guarda di notte / con durezza come una pietra tombale; / non avrei mai immaginato che tanto amaro fosse / essere solo / e non essere adagiato nei tuoi capelli” (*In silenzio*). Nel *Meriggio triste*, fra le poesie più ermetiche di Iannarone, più che la sofferenza degli oggetti della casa, o della “stagnante piazza” Kennedy, vi è la sofferenza del poeta al suo risveglio triste e solitario, che si trasmette nelle cose, come in uno specchio. È il momento negativo della contemplazione: “Un’acqua appena munta [che] ingravida un boccale, / [...] è priva di una effervescenza di colori”. “Qual fummo in aere, ed in acqua la schiuma” direbbe Dante²⁵, cioè nessun segno rimane in aria del fumo che svanisce, e nessun segno nell’acqua rimane dell’eccitata e poi disciolta schiuma. “Fanti e Cavalieri [... son] fermi nelle loro caselle”, “un respiro di densa nebbia [che] entra dai balconi [... e] Fiochi lampioni, tremuli come lucciole, [sono] negli abeti della stagnante piazza”. In verità il poeta freudianamente descrive la melanconia e cupezza del suo animo al risveglio, ma, al contrario di Montale, dalla cui citata poesia, *Spesso il male di vivere ho incontrato*, ha tratto l’ispirazione della sua prima lirica scritta, *Meriggio sonnolento*, egli non perviene alla “divina indifferenza” del momento negativo, all’atarassia del Genovese, o alla profonda autocommiserazione o al vittimismo cronico di Leopardi e Foscolo. Le immagini-simbolo dell’insofferenza e dell’immobilità statica della seconda parte delle liriche iannaroniane si oppongono alla prima, contraddistinta da un dinamismo, sia pur sofferente. Il *topos* del meriggio è ricorrente in filosofia e in letteratura: Nietzsche, Mallarmé, D’Annunzio, Montale. È possibile, inoltre, stabilire un confronto tra l’alcyonico *Meriggio dannunziano* e *Il Meriggio pallido e assorto* di Montale e gli stessi meriggi iannaroniani. Vi è in comune il grande silenzio: ma mentre nel Pescarese si perviene alla teofania di un soggetto attivo ed egocentrico che agisce sullo scenario panico della natura, che fa risaltare la sensibilità visiva e uditiva: “Il mio nome è meriggio. In tutto io vivo”, negli anzidetti poeti, i segni-simboli fondamentali sono le forme concise quali correlativi formali del loro interiore disagio, ovvero il momento di sospensione quasi assoluta in cui la vita sembra essersi fermata in un colloquio muto con le cose di un soggetto passivo: è ciò che è visto a impossessarsi di chi guarda. Gennaro Iannarone è preso dal “Folle [...] desiderio [...] di “annullare la notte, / come per non morire” (*Chiarità della notte*). Per Omero Thanatos è fratello di Hypnos e, per Esiodo, nascono insieme dalla stessa notte. “Calate ormai da tempo Luna e Pleiadi”, dice con

²⁴ VIRGILIO, *Bucoliche* X, 69.

²⁵ *Inferno* XXIV, 51.

la bella immagine, mutuata dalla poetessa greca Saffo “Tramontata è la luna / e le Pleiadi a mezzo della notte”, cioè al tramonto di Selene e delle stelle, intravede “sparute isole di luce, due piccoli paesi”, Montefredane e Grottolella, e, nel suo “letto solitario”, proprio come la poetessa greca, “e ora nel mio letto resto sola”, si rilassa al cinguettio del “primo timido uccellino”, contento “di aver sottratto la vita, / solo un briciolo, all’ingordigia della notte”, mentre è già spuntato il giorno. E quantunque egli abbia un legame empatico con la sua terra d’origine, ove ama passeggiare da solo, nondimeno il suo paese gli appare ormai “straniero” (*Natio borgo straniero*). All’interlocutore impersonale chiede di essere portato via, “dalle antiche pietre” di quel “luogo straniero”, che non avverte più come suo, ove non ha “più corrispondenza con alcuno”; e non osa domandar “l’identità ai giovani, pur attratto / dai volti per istintivo affetto”, avendo timore “di scoprire / un motivo di tristezza nel saper delle radici loro”; il suo “cuore ha ormai terminato tutte le sue visite” affettive e a parlargli ora sono solo le ombre degli amici estinti - che egli immagina che si rivolgano a lui dall’uscio delle loro case: “da ogni porta gli ha parlato l’ombra di un amico” -, e le voci femminili, dalle stelle, dove ora dimorano: “da ogni stella ha udito una voce non straniera”. E qui si avverte l’influsso della teoria platonica del *Timeo*²⁶, ripresa da Dante: “parer tornarsi l’anime alle stelle, secondo la sentenza di Platone²⁷”. L’espressione “natio borgo” ricorre nelle *Ricordanze* di Leopardi, ma lì è un “borgo selvaggio”, e il poeta, spinto da un disperato bisogno di viaggiare, vuole allontanarsi della grettezza della sua “gente / Zotica”. Nessun giudizio morale di Iannarone sulle sue radici, ma solo la tristezza e nostalgia di una terra che sente ormai come straniera. Tristezza e desolazione avverte viepiù il poeta in *Crepuscolo al paese*, in quell’ora in cui si accinge a visitarlo; la tenue luce che segue il tramonto “incombe su vie desolate”; e solo il silenzio è padrone delle case, ormai disabitate, ove non vi sono più persone che sognano: “nessuna fronte sogna”, dice il vate; e perciò sono più tristi delle stesse lapidi cimiteriali, che, al contrario, nella loro solitaria tranquillità, “sotto le brillanti stelle”, rimembrano un paese vivo e popolato al “brulicar di passi sotto il balcone”. Nella bella espressione “nel buio nessuna fronte sogna” si avverte l’eco della poesia *Cuerpo presente* di Garcia Lorca: “la piedra es una frende donde los sueños gimen”. Il ricordo del paese natale ritorna anche in *Anteo deluso*. Il gigante mitologico-figlio di Posidone e della dea Gea, che vinceva tutti quelli con i quali lottava, e con i cui crani decorava il tempio paterno, e che dovette essere sollevato da terra, che era la sua forza, da Eracle, per essere sconfitto -, “non ha più valore per l’uomo / slegato dalla terra, in volo con la scienza”, rileva il poeta. Anteo deluso è l’autore stesso che tenta più volte di rinascere “con un viaggio nelle strade dell’anima, [...] per cercare ciò ch’è morale, / per ritrovare dov’è amore”, come dimostrano le sue opere e questi versi che si stanno commentando. Occorre, agostinianamente, ritornare a se stessi: “noli foras ire, in te ipsum redi, in interiore hominis habitat veritas²⁸”: “conosci te stesso”, come recita la sentenza delfica: “*gnoti seauthon, nosce te ipsum*”; piuttosto che metterti alla ricerca di “una risorsa nelle origini”, ci ammonisce il poeta. Bisogna bandire ogni forma di filautia e filopsichia e tornare semplici per potersi ritrovare. Tre liriche si riferiscono esplicitamente alla sua dimissione dalla magistratura, *Fine del diritto*, *Fiore di stoffa*, e *Un viaggio sognato*; ma vi accenna pure nell’ultima poesia, come si è già detto. In *Fine del diritto*, il genitore, anch’egli magistrato per lunghissimi anni, guida e mentore nelle scelte professionali del poeta, gli appare, nella sua essenzialità, ormai spogliato dagli orpelli del giure, come colui che gli ha insegnato “Legge e dottrina, con la logica e il cuore”, che non l’“inganneranno mai”; e al momento sono solo i testi di legge e di dottrina che fanno bella mostra di sé nella Biblioteca paterna, come asserisce il poeta: “ora per ogni tuo libro / c’è più respiro”, atteso che egli stesso, alla fine del suo legame con il diritto, “Al suono di campana del mio ultimo giro”, “preso da un forte impulso a distruggere [che]

²⁶ HERMANN, p. 41 A.

²⁷ Pd. IV, 23-24.

²⁸ AGOSTINO, *De vera religione*, 39, 78.

ha segnato / l'ora notturna, fatale alle giurisprudenze", si è disfatto delle riviste della Cassazione, gettandole in una discarica abusiva [...] / giusto contrappasso / al tanto di disumano che hanno sparso" coi loro astratti formalismi. Alla moderna giustizia proceduralista (e disumanamente formalista nell'applicazione giurisprudenziale delle leggi, e però giustizialista), il poeta, sull'esempio del genitore, preferisce quella sostanzialista, antica e sicura, e quindi più umana e indulgente. In *Fiore di stoffa* il nostro cantore allude ancora alla sua scelta di lasciare la magistratura: "mondo della finzione, ove si racconta / sempre lo stesso fatto, né sorpresa alcuna, / dov'è scritta tutta la storia e il suo finale". Avverte che non c'è "più posto per una figura antica", la sua; al contrario di ciò che avviene per la sua giovane allieva, bella e ammirata nello "splendore dei [...] vent'anni", un'avvocatesa, che vive "nel mondo del diritto con una fede cieca / innamorata delle verità di un Tribunale". L'amara conclusione è che lui, il suo antico maestro, si è "trasformato / in un bel fiore di stoffa, per non appassire". Con il *Quadro di Gesù* si presenta il tema religioso dell'amore per Cristo, che è rappresentato in un ovale fra il "possidente di campagna, / bello e pasciuto", e il "gentiluomo barbuto e di nobile casata", anch'essi in un ovale. Mentre il gentiluomo "pare guardi solo nel vuoto che gli è dentro", l'agrario, voltandosi "verso il nobile [...] sembra che voglia dire che una vita ricca / val più di grandi amori, o di freddi ideali". Ma in mezzo a loro sta Gesù, come lo fu fra i due ladroni, i "due compagni di sventura". Ma, nota il poeta, "Uno di loro non t'insultò, fu con te buono, / chissà perché anche per lui vi fu la croce". L'agrario rappresenta il ladrone ingordo di ricchezza, il gentiluomo quello senza contenuti spirituali; sono lontani da Gesù entrambi, per "una vita ingorda o per un'anima vuota". Tralascero di esaminare l'ultima poesia, a cui si è fatto riferimento in più punti, di più facile lettura, e che rappresenta l'approdo dell'anima intera ritrovata dall'autore, per soffermarmi, invece, sulla penultima, *Un viaggio sognato*, che è la lirica più significativa, a mio parere, dell'intera raccolta. L'autore cita, in esergo, in inglese, i versi di Shakespeare, *La tempesta*, Atto IV, Scena I: "Siamo della stessa materia di cui sono fatti i sogni; e la nostra breve vita è essa stessa un sogno". È la lirica più ermetica della silloge e va letta in veste simbolista. Il Nostro è spinto dal genitore a scegliere la facoltà di Giurisprudenza (perciò "una decisione indotta"): "Destinazione certa, con strada segnata, / [...] non viaggio ignoto per porti di nebbia"; ma la "strada segnata", cioè gli studi del diritto, si rivelò una selva, ove solo di rado filtrava un po' di sole, "dove una luce solo a sprazzi giù cadeva". "Altro e più intenso chiarore" poi gli "aprì l'ultimo varco", allorquando si smarrì "tra il fogliame fitto"; si tratta dell'aiuto paterno a orientarsi nel mondo del giure, ma fu solo un'illusione: "Era però solo parvenza di attinta meta", perché poi penetrò, da quella selva, in una foresta persino più oscura, illune, la magistratura: "in altro bosco il mio viaggio procedeva, / ove non v'era sentiero che avesse lume", e che gli offriva perciò incognite e incertezze, pendendo su di essa la luce non fissa e mutevole della "cangiante luna": "una piccola falce della cangiante luna". Ma egli bramava, invece, "la stella senza tramonto", la stella polare, che lo "orientasse, / fino all'uscita da quella foresta oscura", ossia dalla magistratura, come dianzi detto. "Stanco del cammino interminabile, / in una notte assurda senza mutamento", volgendo lo "sguardo ansioso intorno", scorse "un'incerta alba in una nube rosa", ma, "tardando l'ampiezza di pieno sole", cioè per insufficiente luce, non riusciva a guardare oltre, e "Solo quando fu diradata la boscaglia", gli "si aprì davanti una verde radura", circondata da un "lago di acque chiare", lambite in superficie dalla luce, in cui "danzava superbo un bianco cigno" dal "bellissimo canto, forse ultimo", che pareva avvisarlo che il viaggio della sua vita si concludeva "in visioni / d'arte e di poesia". Fuor di metafora, la radura illuminata è il palcoscenico del Teatro Carlo Gesualdo, che diresse dal 2004 al 2007; il superbo cigno del lago richiama, invece, *il lago dei cigni*, il primo dei tre grandi balletti del compositore russo Cajkovskij; essi sono il simbolo dell'arte e della poesia, che, insieme con i versi di Shakespeare, che anticipano il sogno, indicano l'universalità della cultura, anche musicologica. La sua vita è ora "per il resto sognata", ossia vagheggiata di fronte a tali supremi valori della nuova "realtà del sogno". Dal punto di vista

letterario la ricorrenza dei termini: selva, sonno, smarrito, richiamano alla mente lo smarrimento di Dante nella selva dell'errore e del peccato nel primo canto dell'*Inferno*, come si è visto. Da notare l'espressione "stella senza tramonto", *astron adiiiton*, riferita alla Madre di Dio nel celebre Inno *Akathistos* del V secolo, attribuito a Romano il Melode, e capolavoro della liturgia bizantina, che, forse, Iannarone mutua dal *Tabarro* di Puccini, la prima opera in atto musicata del suo trittico, che comprende anche *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi*. Il sonno languido, il tenue chiarore della luna e l'elemento naturalistico, rappresentato dal bosco e dalla radura, e via discorrendo, ci ricordano la celebre poesia di D'Annunzio *O falce di luna calante*, come già specificato, ove l'aggettivo calante richiama per assonanza cangiante.

4. Lessico

In un tessuto prevalentemente prosaico, colloquiale e narrativo, il lessico del nostro autore oscilla tra termini scientifici e voci comuni, quando non si abbandona a sfoggi eruditi, per lo più classicheggianti.

Del campo semantico scientifico-artistico si possono riconoscere le seguenti branche:

ASTRONOMIA: *solstizio*: 17), 09 *polare*: 35), 19;

ECOLOGIA: *discarica*: 25), 09;

ECONOMIA: *supplenze*: 14),11 *L'agrario*: 30), 09;

ELETTRONICA: *virtuali*: 28), 22;

FOTOGRAFIA: *foto*: 21),01;

GEOGRAFIA: *Cervinara*: 14), 09 *Tufara*: 14), 09 *Roccabascera*: 14), 09
Montefredane: 15), 07 *Abruzzo*: 15), 11;

GIURISPRUDENZA: *Legge*: 25), 04 *dottrina*: 25), 04 *Tribunale*: 26), 06
scienza: 28), 19;

MECCANICA: *ruote*: 14), 01 *binari*: 14), 02 *manopole* :20), 03
spie: 20), 04 *motore*: 31), 10 *ruote*: 31), 10;

MEDICINA: *distocico*: 11), 00 *memoria*: 14), 02 *vertigini*: 28), 15
strabico: 30), 09 *rigurgito*: 31), 08 *sonnambulo*: 34), 09.

I vocaboli comuni sono quelli d'uso quotidiano, domestico e familiare. Eccone degli esempi:

pendolo: 11), 04 *latte*: 12), 01 *mamme*: 12), 02 *banchi*: 14), 13

pianterreno: 17), 03 *telefono*: 18), 02 *lavatrice*: 18), 04 *lavastoviglie*: 18), 05
frigorifero: 18), 06 *letto*: 18), 09 *cuscino*: 19), 01 *federa*: 19), 02
letto: 19), 02 *pendola*: 20), 02 *letto*: 23), 12 *persiane*: 23), 13
mamma: 25), 14 *letto*: 28), 10 *telefono*: 31), 06 *bagno*: 31), 07

I termini di estrazione erudita, compreso uno di origine inglese, tradiscono una solida cultura del nostro autore, che spazia dal classicismo, alla mitologia, alla poesia, alle lingue straniere.

Per esempio:

silenti: 12), 11 *limitar*: 13), 04 *strugge*: 13), 06 *Cottage*: 15), 06
declivio: 15), 07 *blanditi*: 21), 02 *Pleiadi*: 23), 07 *contrappasso*: 25), 10
cangianti: 28), 06 *Anteo*: 28), 18 *travaglia*: 29), 27 *travaglio*: 31), 12
lucerna: 34), 16 *cangiante*: 34), 17 *radura*: 35), 29.

5. Considerazioni

Le composizioni contenute nel volumetto assumono per lo più il carattere e l'aspetto di un *diario lirico*, ordinate cronologicamente a partire fin dalla nascita, per poi passare a prendere in considerazione la prima infanzia, le nozze, i lutti familiari, la professione volontariamente interrotta, le reminiscenze e i rapporti con le origini, le relazioni giovanili, e, quindi, infine, concludersi con le prospettive per il prosieguo dell'esistenza.

Questo effemeride, però, tradisce una urgenza di farsi ascoltare; perciò le esperienze raccontate sono orientate verso alcuni destinatari più o meno espliciti, non escluso sé stesso, o genericamente rivolte ad un vasto pubblico.

Lo scrittore, pertanto, non fa altro che trasformare spesso la forma letteraria del proprio diario in *lettera*, anche se egli non si attende risposte, né pone quasi mai degli interrogativi epperò, mediante il dialogo-monologo con i propri interlocutori, personale ed emozionale, egli racconta la storia della sua anima.

I *destinatari*, tuttavia, sono rappresentati innanzitutto:

dal suo adorato padre, come nei componimenti: *Parto distocico*, *Morte dei genitori*, *Fine del diritto*, *Il destino e l'anima*; dalla mamma, come in *Morte dei genitori* e *Il destino e l'anima*;

ma anche dalla prima moglie, per esempio in: *Nozze d'amore*, *L'ultima dimora*, da quella attuale, in *Meriggio sonnolento*, *Meriggio pensoso*, *Paura dell'attesa*, *Cella San Pio*;

e da Delia, in *Fratelli di latte*, o da un'allieva, come in *Fiore di stoffa*.

Destinatari generici sono quelli delle otto rimanenti poesie, dal tema narrativo, riflessivo o bozzettistico.

Nei confronti dei precedenti destinatari menzionati, il poeta si esprime spesso con la seconda persona singolare del verbo o con vocativi espliciti, correlati con il pronome personale o possessivo, sempre di seconda persona singolare, il che avviene in 14 componimenti su un totale di 20; addirittura *non gli è estraneo neppure l'imperativo, consumato in tre liriche*:

Natio borgo straniero, dove si legge: “*portami presto via*”;

Paura dell'attesa, che contiene non solo: “*deportami su un monte*”, ma anche: “*stammi vicina*”;

Il destino e l'anima, dove, tra l'altro, sta scritto: “*Ti prego, mamma, parla*”.

I *vocativi*, invece, espressi sono:

per il padre (*Parto distocico e Morte dei genitori*), dove rispettivamente si leggono pure: “*una vita come la tua*” e “*l'amor tuo*”;

per Delia (*Fratelli di latte*), che contiene l'enunciato: “*luce dei tuoi occhi*”;

per la madre (*Il destino e l'anima*), dove tra l'altro si trova riferito al padre: “*al tuo cupo pessimismo*”.

Da queste considerazioni e da questi esempi emerge chiaramente che il nostro scrittore si rivolge perentoriamente ai suoi destinatari, non tanto per il timore della solitudine, quanto per il bisogno di comunicare loro le proprie impressioni emotive della sua burrascosa esistenza. Quello che si rileva in queste composizioni è l'-io- e il -tu- e per dirla con Roman Jakobson, linguista e semiologo russo che ha riconosciuto nel linguaggio sei funzioni principali, oltre alla funzione emotiva, che proietta l'-io-, esisterebbe in questi componimenti chiaramente anche quella *conativa*, che è orientata sul -tu- destinatario.

6. Caratteri

La poesia, ben lo sappiamo, è un rivestimento festoso e paludato dell'espressione linguistica; per rimanere nell'orbita del Circolo linguistico di Praga, a cui apparteneva pure il citato semiologo, la funzione *estetica* o poetica è un'espressione concentrata sul livello del messaggio, con l'esaltazione della peculiarità del segno, e ritiene banale il contenuto della catena parlata. Ora il nostro autore, pressato dall'urgenza di comunicare agli altri i contenuti della propria vita, ha trascurato la veste linguistica della comunicazione, per questo essa risulta piuttosto denotativa che connotativa, più vicina all'oggettività della prosa che non all'esibizione festosa del linguaggio.

Si prenda, ad esempio, il componimento “Paura dell'attesa” e si noti che ad ogni fine di verso c'è un segno d'interpunzione, il che testimonia che lo scrittore va a capo non perché è finito il verso, ma perché è concluso il senso, istituendo così una sorta di *parallelismo* fono-semantico, che soddisfa più i requisiti logici che formali. È come se egli fosse condizionato dal contenuto referenziale più che dall'armonia dell'espressione. Ecco perché le inarcature sono soltanto occasionali, giacché egli non è costretto dal prestabilito numero delle sillabe a spezzare un unico blocco logico in due versi consecutivi.

I versi, poi, non sono *versi* regolari, perché essi non ottemperano ai requisiti tradizionali, in quanto non sono soltanto sciolti dalla rima, ma sono anche liberi dalla metrica. Alcuni endecasillabi ci sono pure, ma non documentano un progetto sistematico di versificazione. Né per metro, né per ritmo le codificazioni del nostro autore si possono definire versi regolari.

Le strofe non hanno cittadinanza in questo genere compositivo, di conseguenza le *rime*, le assonanze e le consonanze sono sporadiche e quando pure sono presenti, non obbediscono ad alcuno schema regolare. Sotto il profilo di questo piano formale si può parlare di poesia sotto forma di prosa.

Pure la *prosa*, però, potrebbe essere artistica, per esempio con i suoi “*cursus*” (“*planus*”, “*tardus*”, “*velox*”) di medioevale memoria, per non parlare della “*inventio*” né della “*dispositio*”, tanto meno dell’“*elocutio*”, insegnate dal maestro di retorica Quintiliano, ma al nostro autore interessano più i contenuti che la forma. La sua prosa poetica è, pertanto, referenziale, colloquiale e sostanzialmente corretta.

Nel suo processo *espressivo*, tuttavia, il nostro autore si lascia ghermire da improvvisate impennate verso l’analogia e si rivela bilanciato tra il polo paradigmatico (metafora e sinestesia), basato sulla similarità e quello sintagmatico (sineddoche e metonimia), impostato sulla contiguità. Per spezzare un’ulteriore lancia a suo favore, occorre affermare pure che il suo orecchio è ben esercitato ai fonemi della lingua, come testimoniano le sue frequenti allitterazioni e paronomasie.

7. *Paralleli*

I *contenuti* di questo volumetto non sono, poi, banali; leggendo i suoi componimenti, ci si accorge che il poeta è stato segnato da due “scacchi” e lui, per essere un bravo giocatore di partite a scacchi, conosce bene che cos’è uno “scacco”, specie se è “matto”. Hanno, infatti, lasciato un indelebile segno nella sua sfera emozionale il voluto abbandono, dopo quarant’anni della propria carriera professionale da un lato, che lo ha visto come un protagonista responsabile, e dall’altro la scomparsa, pure prematura, della giovane moglie, lutto attribuibile al destino avverso di cui lui è stato la vittima.

Per questi due naufragi della sua vita l’autore si può accostare ai filosofi *esistenzialisti*, non escluso Soren Kierkegaard, che appunto in antitesi al concetto hegeliano dell’Essenza, propone il proprio, definito dell’Esistenza, che riguarda l’individuo concreto, dotato di libertà e responsabilità, in quanto creatura forgiata ad immagine e somiglianza di Dio, e calato nella dinamica esistenziale, nella quale diviene suscettibile di fallimenti e quindi di angoscia e disperazione

Oltre che a Kierkegaard, il nostro autore si può paragonare anche ad Eugenio Montale, se non altro:

perché il tessuto discorsivo dei suoi componimenti risulta alquanto scabro ed essenziale, come la tecnica montaliana aspra e disarmonica;

giacché il suo lessico, come quello di Montale, è conversevole, prosastico e quotidiano, costituito anche da termini tecnici dal nitido contorno con toni dimessi in situazione di realismo quotidiano,

ma soprattutto perché egli si è saputo con dignità piegare ai colpi del destino avverso, a quella situazione soffocante che il Montale definisce: “male di vivere”.

Il nostro autore si può avvicinare anche a Mario Luzi, specie quello della sua seconda fase poetica, perché:

entrambi vogliono uscire dal solipsismo, per cercare negli altri solidarietà e coinvolgerli nella costruzione di edifici di speranza nella lotta al male che sta nell’uomo e nella storia;

ambidue convergono sul concetto di un pessimismo tutto cristiano, superabile grazie alla comune concezione religiosa di poeti di fede cattolica;

tutti e due adoperano una cadenza di linguaggio esercitato in forma discorsiva, il che li rende capaci di superare l'oscurità ermetica, chiusa circolarmente in sé stessa, e l'exasperato soggettivismo.

Per quanto concerne l'*Ermetismo*, a questo punto, non è difficile dimostrare che il nostro autore, pur essendo alquanto criptico nelle sue enunciazioni, non può rigorosamente essere ritenuto ermetico in senso tecnico, per le seguenti ragioni.

Gli ermetici aboliscono gli *articoli*, invece egli li usa tranquillamente;

i poeti ermetici adoperano le *preposizioni* (ovviamente semplici, dal momento che quelle articolate sono abolite) con vaga indeterminatezza, senza un significato univoco, mentre egli non sfuma né stravolge le preposizioni;

sul versante *sintattico*, poi, gli ermetici sono scarsamente motivati all'esercizio dei legami logici, ma si affidano all'intuizione immaginativa del lettore; al contrario il nostro autore costruisce sistematicamente le relazioni complete tra le varie proposizioni, subordinate comprese;

una peculiare caratteristica del linguaggio ermetico, infine, è quella di prediligere l'uso di termini *astratti*, specialmente al plurale, il che non è consuetudine del nostro autore nel suo tessuto lessicale, in quanto egli sa adoperare pure i termini concreti, affiancandoli all'occorrenza senza pregiudizio a quelli astratti e non al plurale.

Per queste ragioni egli può essere considerato un ermetico non ortodosso, e non è sempre intelligibile, perché, per esempio, chi potrebbe immaginare, senza essere un fruitore del cimitero di Avellino, che la "Cella di San Pio" è una zona del detto camposanto? Quelli che non sono addetti ai lavori, all'udire "Cella di San Pio" pensano al convento di Padre Pio da Pietrelcina.

Dell'Ermetismo, al massimo, ma non è soltanto da questo modello che si possa attingere, egli ha preso, magari, la carica allusiva ed il senso ambiguo e velato, per esempio, del sogno narrato ed esposto nella poesia "Un viaggio sognato", che si riferisce con immagini simboliche alla sua carriera professionale, dalla giurisprudenza all'arte musicale, teatrale e poetica.

Se i legami letterari del nostro autore con l'Ermetismo sono significativi, col movimento *crepuscolare*, invece, sono più robusti.

Entrambi, infatti, tendono sul piano linguistico a ridurre la poesia a prosa e concordano con l'affermazione del verso libero.

Ambedue in campo espressivo si orientano su forme piane, dimesse e colloquiali, vicine al linguaggio parlato quotidianamente.

L'uno e l'altro prediligono gli ambienti provinciali, si pensi per quanto riguarda il nostro scrittore a *Cervinara, Tufara, Roccabasciana*: 14), 09 (*La sua prima scuola*).

Tutti e due, ancora, assumono aspetti sfiduciati e convergono su tonalità dimesse, spente, tristi e malinconiche: si pensi, per esempio, alla "*stagnante piazza*": 20, 12 (*Meriggio triste*) o al "*crocicchio*" dove "*si frantuma il vento*": 21), 10 (*Crepuscolo al paese*) oppure all' "*angusto vicolo dirimpettaio*": 12), 07.

Entrambi, infine, amano parlare delle piccole cose, anche modeste ed umili, come, per esempio: "*un boccale*", la "*densa nebbia*" e i "*Fiochi lampioni*" (*Meriggio triste*).

8. *Conclusion*

La poesia di Iannarone è discorsiva, e però può essere definita morale. Certamente è così, e la tensione etica non si costruisce nella scansione metrica regolare, né con la rima né con altre abilità stilistiche; essa ha il respiro lungo del discorso, ha l'ampiezza della sintassi. A prevalere nella cristallina purezza dei suoi versi è proprio il *logos* di un pensiero religioso laico, segnato dalla fede e dalla sofferenza e che permette la dimensione discorsiva del pensiero razionale in poesia, proprio come avviene in Luzi. Nel momento in cui il mondo è teleologicamente ordinato a Dio, il pensiero ha una sua oggettiva potenza: la parola poetica si fa portatrice di senso, esprime una ricerca, per quanto tormentata e incerta che sia, zetetica, ma pur sempre orientata alla verità; ed è ciò che permette la qualifica etica della sua lirica, che perviene, come lo stesso autore asserisce, "ad una totale ricapitolazione del vissuto"²⁹ che è, biblicamente, un *ba'al teshuvà*, ossia un ritorno a Dio, un riscoprire la retta via. Secondo Nachman di Breslav, "non vi è cuore più integro di un cuore spezzato". La vita, analogicamente alla redenzione, consiste soprattutto nel processo di aggiustamento di una rottura o nella riunificazione delle scintille dell'anima alla fonte luminosa del divino. Con il suo ritrovamento diventa testimone della verità come nel Salmo 147, 2-3. Nei quattro verbi del Salmo "Il Signore ricostruisce, riunisce, guarisce e lascia" sta la fede di farsi perdonare da Dio e di perdonare se stessi, di tornare nuovi quando si è vecchi e di poter guardare ogni giorno al mondo con leggerezza e magnanimità. La poesia è l'alter ego del suo autore, perché ogni autore non può che scrivere in quel modo e non può cambiare la propria impronta - se è un vero poeta, e Iannarone lo è -; se, invece, è un letterato può fare quel che vuole. Invero, leggendo le precedenti pubblicazioni del poeta, qualcosa mi sfuggiva: di là dal suo procedere argomentativo sempre lineare e geometrico, con grande finezza letteraria, si celava in lui il fuoco sacro della poesia, che covava sotto le ceneri della razionalità, e che ora è divampato con tutta la sua inarrestabile energia. Il verso di Iannarone segue il periodare, e la prosodia (la metrica) ha il passo del racconto che pensa: la sua poesia è un racconto pensante, ma è poesia lirica di una specie del tutto singolare, che conserva le radici simboliste e, a tratti, il dono della folgorazione epigrammatica, come per i veri poeti, al cui coro si avvicina ora il dott. Gennaro Iannarone: Penna, Anedda, Bertolucci, Zanzotto, Cucchi, ecc. A prevalere nella lirica di Iannarone è il polo entropico caratterizzato dalla massima economia dei significati, come nei poeti contemporanei, che rischiano l'incomunicabilità fondandosi sulle relazioni interlocutorie con i lettori, che dovrebbero "capire" automaticamente i contenuti sommersi, speso esoterici e criptici, che costituiscono l'ossatura di un linguaggio immaginifico, al limite della capacità comunicativa tipica dei poeti ermetici. Gennaro Iannarone si avvicina ai grandi ermetici del Novecento, sia pure con le riserve espresse sul suo ermetismo: Quasimodo, Montale, Ungaretti, Gatto, e ai lirici Rebora Luzi, Caproni Giudici, e al già citato Zanzotto, che hanno saputo coniugare magicamente l'afflato della lirica con la ricerca linguistica. Nel nostro autore è importante il soggetto, o io narrante, cioè il punto di incontro tra il mondo delle cose e l'inconscio. Il mondo delle cose (epifenomeno), anche quelle ordinarie e quotidiane - è questo l'aspetto crepuscolare della sua lirica-, non esiste senza l'uomo che le produce e l'inconscio come tale, neppure (o siamo di nuovo nella metafisica). Sono le immagini che fanno i versi, i cui simboli vanno spiegati, come ci dimostra Iannarone nel "Viaggio sognato", in cui fonde mirabilmente ermetismo e simbolismo, nella piena affermazione del verso libero.

²⁹ G. IANNARONE, *Vivere balenando in burrasca*, cit. p. 8.

Appendice 1 - Aggiustamenti metrici

Alcuni versi del nostro autore risultano non metricamente perfetti, il che tradisce un interesse ritmico e metrico abbastanza modesto, a tutto vantaggio dell'afflato lirico ed esistenziale da lui espresso.

Eccone qualche esempio:

Il verso 12), 05: (*Fratelli di latte*) *In qualche raro giorno d'estate* è un endecasillabo (6[^], 10[^]) mancato, bastava sostituire “d” con “dell”;

il verso 13), 07: (*Nozze d'amore*) *se non fu già la vita a separarci l'anima* diventerebbe un endecasillabo perfetto (6[^], 10[^]), se perdesse “l'anima”;

il verso 17), 07: (*Morte dei genitori*) *tu cacciasti via il mondo dal tuo cuore*, se fosse modificato in “*tu respingesti il mondo dal tuo cuore*”, diventerebbe un endecasillabo (6[^], 10[^]) regolare;

il verso 21), 06: (*Crepuscolo al paese*) *solo il silenzio è padrone nelle case*, se perdesse la vocale finale di “*padrone*”, risulterebbe un endecasillabo tritonico regolare, con cadenza ritmica sulla 4[^], 7[^] e 10[^] sillaba; sarebbe bastato un licenzioso, ma blando troncamento in “*padron*”;

il verso 21), 08: (*Ivi*) *Cigola un lampione e la sua lampada* si trasformerebbe in un endecasillabo, magari sdrucchiolo, con cadenza tonica sulla 6[^] e 10[^] sillaba, se accogliesse l'inserimento di “*bel*” tra *un* e *lampione*;

il verso 23), 11 (*Chiarità della notte*): *Appena sento il primo timido uccellino* dovrebbe perdere “*primo*”, per risultare un normale endecasillabo (6[^], 10[^]): “*Appena sento un timido uccellino*”;

il verso 25), 11 (*Ivi*): *al tanto di disumano che hanno sparso*, se fosse privato del “*di*”, diventerebbe un sicuro endecasillabo (6[^], 10[^]): “*al tanto disumano che hanno sparso*”;

il verso 26), 11 (*Ivi*): *sempre lo stesso fatto, né sorpresa alcuna* sarebbe già un perfetto endecasillabo (6[^], 10[^]) senza la finale: “*alcuna*”: bastava interromperlo a: “*sorpresa*”;

il verso 28), 18 (*Anteo deluso*): *Anteo, che non ha più valore per l'uomo*, senza la vocale finale in: “*valore*” sarebbe un regolare endecasillabo (6[^], 10[^]); con una innocente apocope (quante licenze si concedono ai poeti!) il verso risulterebbe metricamente regolare;

il verso 30), 13 (*Il quadro di Gesù*): *Tu stai in mezzo a loro, mio Gesù, pensoso*, se fosse interrotto a “*Gesù*”, diventerebbe un endecasillabo, dialettico tra “*stai*” ed “*in*” e tronco con cadenza: 6[^], 10[^];

il verso 30), 20 (*Ivi*): *chissà perché anche per lui vi fu la croce*, si trasformerebbe in un endecasillabo normale (6[^], 10[^]) se fosse privo di “*anche*”;

il verso 31), 08 (*Paura dell'attesa*): *dove poter esalare un rigurgito, acido di terrore*, così com'è, non è un endecasillabo, però lo potrebbe diventare sopprimendo le due parole finali “*acido di terrore*” ed in questo modo si otterrebbe un regolare endecasillabo della varietà sdrucchiola con cadenza sulla 4[^], 7[^] e 10[^] sillaba;

il verso 34), 02 (*Un viaggio sognato*): *percorso non difficile, con chiara meta*, alleggerito della coda “*meta*” risulterebbe già un regolare endecasillabo (6[^], 10[^]);

il verso 34), 07 (*Ivi*): *da spogli alberi di autunno, e stampava*, così com'è composto risulta prosa, però se fosse modificato in: “*da alberi spogli di autunno, e stampava*”, allora recherebbe la 4[^], 7[^] e 10[^] sillaba tonica e perciò stesso diventerebbe un perfetto endecasillabo;

il verso 34), 15 (*Ivi*): *ove non v'era sentiero che avesse lume*, senza la finale “*lume*”, interrotto ad “*avesse*”, avrebbe la cadenza ritmica sulla 4[^], 7[^] e 10[^] sillaba, e sarebbe un endecasillabo;

il verso 34), 16 (*Ivi*): *Una sola lucerna sul capo mi pendeva*, acquisterebbe una scansione ritmica bitonica sulla 6[^] e 10[^] sillaba, se perdesse “*sul capo*”, e per questo, oltre al congruo numero di sillabe, si trasformerebbe in un endecasillabo;

il verso 35), 20 (*Ivi*): *fino all'uscita da quella foresta oscura*, pur avendo una sequenza ritmica canonica sulla 4[^], 7[^] e 10[^] sillaba, misura due sillabe in più, per risultare un endecasillabo regolare, quindi basterebbe mozzarci la coda: “*oscura*”;

il verso 35), 27 (*Ivi*): *innanzi a me l'occhio non si spingeva.*, se fosse riformulato in: “*l'occhio non si spingeva innanzi a me*”, è vero che perderebbe l'anastrofe della stesura originale, però acquisterebbe la sequenza ritmica sulla 6[^] e 10[^] sillaba, il che lo renderebbe un perfetto endecasillabo tronco.

Appendice 2 - Aggiustamenti ritmici

Indipendentemente dal metro endecasillabo, i versi italiani possono contenere dei ritmi in analogia con la metrica classica, solo che all'alternanza quantitativa di sillabe brevi e lunghe, nella prosodia romanza si sostituisce l'avvicendamento di valori tonali, pertanto alla *tesi* (sillaba breve con tempo debole) corrisponde negli schemi moderni la sillaba atona ed all'*arsi* (sillaba lunga o tempo forte) equivale la sillaba tonica, dove cade l'*ictus*. Pure su questo versante ritmico il nostro autore mostra di non preferire la precisione meramente tecnica. Come è dimostrato da:

il verso 21), 06 (*Il quadro di Gesù*): *solo il silenzio è padrone nelle case*, se perdesse la vocale finale di “*padrone*” non solo diventerebbe endecasillabo, ma acquisterebbe pure un ritmo dattilico (_ ~ ~):

solo il silenzio è padron nelle case;

il verso 25), 11 (*Fine del diritto*): *al tanto di disumano che hanno sparso* conterrebbe un deciso ritmo giambico (~ _), se perdesse la preposizione “*di*”: *al tanto disumano che hanno sparso*, oltre al fatto che in questa nuova veste sarebbe pure un endecasillabo regolare;

il verso 28), 18 (*Anteo deluso*): *Anteo, che non ha più valore per l'uomo*, oltre al fatto che grazie all'apocope della “*e*” in “*valore*” è già diventato un endecasillabo, ora in sede ritmica diviene pure un giambo (~ _): *Ante_o, che non ha più valor per l'uomo*;

il verso 28), 22 (*Ivi*): *in tutti i mondi estinti o soltanto virtuali*, se sostituisse “*soltanto*” con “*solo*”, senza tema di fallare nel significato, perderebbe opportunamente una sillaba, perché acquisterebbe un ritmo giambico (~ _): *in tutti_i mondi_estinti_o solo virtuali*, grazie pure alla dieresi (-ü-);

il verso 30), 08 (*Il quadro di Gesù*): *pare guardi solo nel vuoto che gli è dentro*, così com'è formulato, stona all'orecchio, perché “*nel*” non è sostituito da “*il*”, che si legherebbe per sinalefe alla vocale precedente e quindi potrebbe divenire: *pare guardi solo_il vuoto che gli_ è dentro*, un perfetto ritmo trocaico (_ ~);

il verso 30), 15 (*Ivi*): *il finale destino sulla Croce è annunciato* grazie ad un troncamento di “*destino*” per apocope in “*destin*”, conterrebbe un ritmo anapestico (~ ~ _), che è ternario e, come quasi sempre avviene, è catalettico: *il finale destin sulla Croce_è_annunciato*;

il verso 30), 20 (*Ivi*): *chissà perché anche per lui vi fu la croce*, che grazie alla soppressione di “*anche*” è già diventato un endecasillabo regolare, mostrerebbe in questa nuova formulazione pure un ritmo giambico (_ ^): *chissà perché per lui vi fu la croce*;

il verso 31), 08 (*Ivi*): *dove poter esalare un rigurgito, acido di terrore.*, se perdesse la coda “*di terrore*”, sarebbe un esempio di ritmo dattilico (_ ^ ^): *dove poter esalare_un rigurgito,/ acido*, nel quale la barretta (-| -) visualizza la dialefe, oltre al fatto che l’interpunzione della virgola già di per sé nella lettura separa “*acido*” da “*rigurgito*”;

il verso 31), 10 (*Paura dell’attesa*): *il motore si accende ma disorientate son le ruote*, con la sua rispettabile mole di ben 17 sillabe, contiene soltanto un neo per offrire un corretto ritmo trocaico (_ ^), e cioè la presenza della “-e” finale in “*motore*”, tolta la quale con un’innocente apocope, si avrebbe una sequenza ritmica impeccabile: *il motor si_accende ma disorientate son le ruote*;

il verso 31), 11 (*Ivi*): *unica guida diviene lo spavento, che a te mi porta.*, per una corretta scansione danzante a ritmo dattilico (_ ^ ^), per la sua consistenza di ben 18 sillabe, dovrebbe innanzitutto troncare “*diviene*” in “*divien*” e poi trasformare “*porta*” in “*riporta*” e senz’altra alterazione darebbe: *unica guida divien lo spavento, che_a te mi riporta*;

il verso 34), 07 (*Un viaggio sognato*): *da spogli alberi di autunno, e stampava*, se fosse modificato in *da alberi spogli di autunno, e stampava*, oltre al fatto che così modificato è già divenuto un endecasillabo regolare, possiederebbe pure un ritmo dattilico (_ ^ ^): *da_alberi spogli di_autunno,_e stampava*;

il verso 34), 15 (*Ivi*) *ove non v’era sentiero che avesse lume*, intero così com’è, contiene un ritmo dattilico (_ ^ ^) mancato, per colpa della coda “*lume*”, togliendo la quale, si avrebbe, quindi : *ove non v’era sentiero che_avesse*, senza poi dire che già questa modifica lo ha ascritto tra gli endecasillabi;

il verso 35), 20 (*Ivi*): *fino all’uscita da quella foresta oscura.*, che già è diventato un endecasillabo grazie alla soppressione di “*oscura.*”, ora in sede ritmica diviene una sequenza dattilica (_ ^ ^): *fino_all’uscita da quella foresta*.

Ovviamente in questi ultimi calcoli occorre tener presente gli accenti secondari, che possono essere rizonici, prefissati, o intertonici, secondo un criterio anche elastico di cadenze ritmiche.

Appendice 3 - Versi Giambici

Come acutamente ha scoperto il Pascoli e ordinatamente espone nella sua Lettera al Chiarini, “Della metrica neoclassica”, nella parola antica dei Latini gli accenti non erano tutti principali, ma nella concatenazione del parlato esistevano anche accenti secondari, “*che non s’hanno a chiamare secondari perché sonassero meno forti, ma perché secondario era il loro uffizio*” e “*non sonavano più forti o meno del primo, ma diversamente*”.

La distinzione tra principale e secondario è la stessa distinzione, proposta sempre dal Pascoli, tra accento “melodico”, che altro non è che una elevazione del tono della voce e coincide con l’accento grammaticale, e “ritmico”, che è secondario per la grammatica, ma, essendo una battuta percussiva di tempo lungo, ben si presta alla scansione cadenzata del verso, in quanto coincide con una intensificazione del suono sillabico. Così si esprime nella stessa lettera il Pascoli: “*In quel picchietto di note c’è come un flusso e riflusso. Le note cadono e poi rimbalzano. E così di continuo, a precipizio, su e giù, giù e su, come nel cinguettio d’un uccello*”. La distinzione tra accento principale e secondario è la stessa che vi è tra modulazione e percussione, cioè tra melodia e ritmo.

Quello che è importante, in questi casi, è che i due accenti non debbano occupare posizioni consecutive, ma cadere su sillabe toniche intervallate da due o tre atone, come se si trattasse di pilastri, per quanto concerne l'elevazione della voce, e di arcate vuote, per quanto riguarda la depressione tonica. I ritmi ternari sono il dattilo (_ ^ ^) e l'anapesto (^ ^ _), quelli binari sono il trocheo (_ ^) e il giambo (^ _).

Senza scomodare ora il Pascoli, pure il nostro autore, grazie allo sfruttamento dell'accento secondario ritmico, che può cadere sulla radice (rizotonico), o può anche essere con un criterio di una certa elasticità pretonico od intertonico [§ 3), in fondo], ha prodotto alcuni ritmi prosodici classici, prevalentemente coincidenti col giambo: ^ _ cioè la sequenza binaria di una breve atona e di una lunga tonica. Questa volta indovinati, non mancati:

- il pensier mio si strugge _e_ allor si chiede* 13), 06 rizotonico;
- se non fu già la vita_a separarci l'anima* 13), 07 sdrucciolo;
- Alfine_entrammo nella nostra bella casa* 15), 13 sinalefico;
- vi sprofondò entrambi_in quella stanza* 17), 04 intertonico;
- Lei colse_il sonno _all'alba del Battista* 17), 07 intertonico;
- Poi tutto_è fermo,_ e | ora son fasciato* 18), 08 dialefico;
- e_il volto tuo vicino più che vivo* 18), 16 sinalefico;
- Un'acqua_appena munta ingravida_un boccale* 20), 05 intertonico;
- Calate_ormai da tempo Luna_e Pleiadi* 23), 07 sdrucciolo;
- Appena sento_il primo timido_uccellino* 23), 11 sinalefico;
- mentre_ĩ/o mescolo_alla gioia del mattino* 23), 14 dieresico;
- innamorata delle verità di_un Tribunale* 26), 06 rizotonico;
- Perché si_avvita | anche nella tu/a | anima* 28), 07 dialefico;
- Ma non cadrà nel vuoto. Capirai, | invece* 28), 16 dialefico;
- slegato dalla terra,_in volo con la scienza* 28), 19 intertonico;
- Deluso rientrerà nel quotidiano_affanno* 28), 20 pretonico;
- Per ritrovare dov'è amore,_e dominare* 29), 26 rizotonico;
- L'agrario | ha | un occhio strabico,_e lo gira* 30), 09 dialefico;
- Tu stai | in mezzo_a loro, mio Gesù, pensoso* 30), 13 dialefico;
- Cacciato via dall'ansia sulla strada, spinto_in auto* 31), 09 intertonico;
- in quella strada che si rivelò_una selva* 34), 05 intertonico;
- in una notte_assurda senza mutamento* 35), 22 sinalefico.