

IV.1- *L'avventura dei tre don Giovanni*. Romanzo d'evasione? Singolare ribaltamento di un *topos* letterario.

Pubblicato nel '44, il romanzo *L'avventura dei tre don Giovanni* svolge un ruolo di cerniera tra la seconda e l'ultima fase produttiva demariana.

L'opera si propone una rielaborazione del *topos* letterario dongiovannesco, che viene ribaltato.

In pieno clima bellico la scelta letteraria dell'evasione è solo apparente se si considera la critica ai falsi miti di forza e potenza sottesa alla vicenda narrata. Quella dongiovannesca che tradizionalmente si faceva portatrice di tali aspirazioni, assurge idealmente per De Maria, come, prima di lui, per Brancati,¹ a icona fascista. Da qui le sperimentazioni dei due siciliani volte a consegnare un personaggio atipico che dell'originario svela pirandellianamente i travestimenti.

La stessa scelta del genere letterario operata da De Maria mira a invertire le tendenze conservatrici imposte dal regime con una provocatoria rottura del "ritorno all'ordine", realizzata attraverso la sperimentale commistione tra il romanzo picaresco e la commedia. Il genere picaresco, di per sé, si fonda su una certa promiscuità di forme narrative e su un'alternanza di toni comici e tragici. Così infatti De Maria:

Purtroppo l'uomo propone e Dio dispone. Così pensò il Maggiordomo quando vide volgere al drammatico gli eventi che egli aveva creduto di poter avviare a un fine lieto. Ma pensò anche, e pensiamo anche noi, che la vita è un libro di pagine tristi che si alternano con le allegre, e in fondo il torto è di chi vuol farne tutta commedia o tutta tragedia. Ecco perché Shakespeare, creatore del dramma, ha avuto più ragione di Eschilo e di Aristofane.²

Anche rispetto al romanzo picaresco, però, l'autore attua una profonda innovazione, incentrata su un protagonista *sui generis*. Di bassa estrazione sociale, vagabondo e trovatello, come il *picaro*, egli, novizio del convento di Salamanca, fugge dall'asfittico microcosmo in cui è cresciuto tra studi e litanie, col proposito di cercare la madre in base ai

¹ V. Brancati, *Don Giovanni in Sicilia*, Milano, Rizzoli, 1941.

² F. De Maria, *L'avventura dei tre don Giovanni*, Milano, Montuoro, 1944, p. 74

pochi dati incisi sul medaglione che porta fin dal suo ritrovamento. Seguendo quelle esigue tracce, giunge a Siviglia, ignorando la sua vera identità e, libero da qualsiasi ruolo sociale, si distingue per schiettezza e ingenuità. Gli astuti inganni e gli stratagemmi ideati dal classico personaggio picaresco nell'aspirazione a un miglioramento della disagiata condizione di partenza, non si confanno al protagonista demariano, che riveste il ruolo del giovane integro, bello e virile della commedia antica, quanto, piuttosto, al personaggio che si propone di fargli da spalla, quasi fosse il suo *servus callidus* ma mirando, in realtà, solo al profitto personale.

I riferimenti alla commedia, espliciti nel «preambolo» metaletterario, «che l'autore ritiene necessario, alla vecchia e disusata maniera»,³ rivelano, ancora una volta, l'influenza del pensiero pirandelliano sullo scrittore palermitano, che ne riprende l'amara concezione secondo la quale la finzione scenica si ispira a una più ampia messinscena sociale:

[...] in fondo, non sono commedia tutti gli atti della vita, e ogni uomo non diventa un commediante appena è a contatto con gli altri e magari con un altro, e - non di rado - quando si pone da solo dinanzi allo specchio? Eppure, qualunque cosa si faccia anche quando l'attore è scadente e imita male la vita dei personaggi che tenta rifare, sotto il trucco e il costume posticcio, non ha sempre il suo vero cuore di sia pure piccolo uomo?⁴

L'autore specifica, ancora, che, sebbene i fatti narrati «potrebbero svolgersi in qualunque paese e in qualsiasi epoca»,⁵ tuttavia egli intende rispettare le coordinate spazio-temporali fissate da Tirso de Molina nella Siviglia seicentesca, ironizzando sulla propria fedeltà alle consuetudini letterarie e a un pubblico conservatore. Tale espediente ha lo scopo di accentuare, per contrasto, la parallela divergenza dalla tradizione, realizzatasi nel carattere rivoluzionario del don Giovanni demariano:

Noi vi parleremo, sì, di alcuni don Giovanni; ma giuriamo di evitare quello di Mozart e della *Forza del destino* di Verdi! Solo che noi abbiamo un fiero attaccamento alle tradizioni; e siccome la tradizione colloca a Siviglia tutti gli avvenimenti che vanno sotto

³ *Ivi*, p.3. Alla maniera di Miguel de Cervantes, nel *Don Chisciotte della Mancia*, i venticinque capitoli del romanzo demariano sono introdotti da titoli che ne anticipano i tratti salienti, come nell'esempio sopra riportato.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

l'etichetta di don Giovanni, [...] non potendo attenerci a una località imprecisata perché [...] sarebbe un'innovazione che il lettore - al favore del quale teniamo moltissimo - potrebbe non gradire, ci atterremo a Siviglia. Ma sarà, se non vi dispiace, una Siviglia un po' di maniera, linda e quasi di smalto, dalle linee e dai colori aggraziati, quale sarebbe uscita dal pennello di Antonio Watteau se avesse una volta visto e pensato di rappresentare Siviglia per una sua scena di attrici e di attori in costumi spagnuoli.⁶

La connotazione scenografica dello sfondo narrativo enfatizza il carattere teatrale assegnato al romanzo e ne rafforza la denuncia, affine a quella pirandelliana, rivolta al "gioco delle parti" sociali e ai miti che, imposti dall'ideologia politica vigente, lo favoriscono.

Ulteriore elemento che riconduce alla commedia è il ricorso a personaggi archetipici, a cui difatti viene assegnato un nome generico che corrisponde all'identità pubblica di ciascuno e muta con essa: il Novizio diventa il don Giovanni, così come l'Ubrriaco incontrato a Siviglia, ex professore di lettere e filosofia («Son l'uomo di lettere»⁷), veste poi i panni di fedele Maggiordomo del noto seduttore. Qualunque nominazione, per quanto indeterminata, falsifica l'essenza dell'individuo con l'imposizione di una maschera, caduta la quale ne sopraggiunge un'altra e ancora una all'infinito. Segue, un iperbolico gioco onomastico teso a illustrare l'azione dissimulante del nome o del titolo, quasi un superstrato che rende impenetrabile l'interiorità di chi lo porta:

[...] il vostro devotissimo e sempre memore amico Don Blasco Ximenes y Formentera y Nunez y Torre Hermosa, conte di Peñaflor, barone di Entre Rios Blancos de Estremadura, commendatore della Croce di Malta, grande di Spagna di prima classe, cameriere segreto di S. Santità, cav. del Santo Sepolcro ecc.⁸

All'estremismo risolutivo sperimentato in *Uno, nessuno e centomila* da Vitangelo Moscarda, che arriva a privarsi del pensiero e dell'inconscio per non correre il rischio di acquisire una qualsiasi identità sociale, De Maria propone, già nella conclusione de *La vita al vento*, una soluzione opposta, legata alla profonda coscienza di sé e all'abbandono dei ruoli autoimpostisi. L'individuazione di una discordanza tra l'io intimo e la

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ivi*, p. 11.

⁸ *Ivi*, p. 31.

maschera pubblica che gli si sovrappone dà accesso alla cognizione dei valori personali più autentici e consente di reagire con indifferenza alla visione deformata che la società restituisce di ciascuno. La consapevolezza degli autoinganni, che, secondo Pirandello, ci rende *maschere nude*, per De Maria non collima più con un sentimento di impotenza; rappresenta, bensì, un nuovo punto di partenza dal quale l'individuo, svincolato dalle passate illusioni, ricerca l'esatta coincidenza tra interiorità e le proprie scelte di vita. Al "nessuno" pirandelliano, De Maria oppone l'autenticità dell'"Io":

Che cosa è un nome, in fin dei conti? Un'arbitraria marchiatura verbale. Ma un uomo che cosa ha in comune col suo nome? Che cosa ha da farsene? Ogni uomo ha un suo grandissimo nome che vale per sé solo pur essendo comune: "Io,,. E per chi gli vuol bene è "Tu,,. Sono questi i due soli nomi umani che contemporaneamente appartengono alla stessa persona.⁹

L'onestà interiore conduce Bruno Soveria a considerare la vacuità degli ideali superomistici e dongiovanneschi e la natura velleitaria dei personaggi interpretati. Conseguente, come abbiamo visto, il ritorno alla genuinità originaria e la possibilità di abbattere le complesse sovrastrutture mentali che tutti i simboli sociali – ne producono la borghesia e l'aristocrazia, ma anche la politica, la religione, la cultura - contribuiscono a erigere. Bruno ammette:

[...] io non ho che l'ambizione e l'orgoglio di fare di me l'uomo capace di stare nella vita governandosi soltanto alle leggi naturali della vita, come le creature più semplici [...]. Io sono felice, finalmente, della mia utopia che tende a fare di me e di quanti mi somigliano i capostipiti di un'umanità più semplice e meno numerosa, più paga di se stessa e del mondo, alunna della terra [...]. La civiltà si seppellisce sotto cataste di cose opportune, piacevoli, utili: leggi, scienze, strumenti, macchine. [...] Noi nascemmo [...] col dono della coscienza [...].¹⁰

Con *L'avventura dei tre don Giovanni* l'autore si propone, allora, uno sviluppo de *La vita al vento*, e il giovane novizio sembra faccia tesoro dei traguardi di Bruno Soveria, quasi che ne sia il fratello minore. Benché alla ricerca di un'identità anagrafica, ne possiede già una interiore così

⁹ *Ivi*, p.101.

¹⁰ F. De Maria, *La vita al vento*, cit., pp. 256-257.

marcata da rendere superflua la prima, come emerge fin dal «prologo della [...] commedia»¹¹, «in cui si apprende in quale modo insolito avvenisse l'incontro fra i due personaggi principali».¹² Il Novizio e l'Ubriaco ritraggono i due volti dell'uomo *tout court*:¹³ l'uno sognatore, ingenuo e integerrimo, l'altro disilluso, cinico e freddo calcolatore; il primo incarna i valori della famiglia e dell'amore disinteressato, il secondo i disvalori del denaro e dei piaceri più effimeri:

- Avevo poche monete di mio, [...]. Sono partito di soppiatto, con quel poco viatico e col resto del mio patrimonio che consiste in una medaglia... questa che porto al collo... Essa racchiude la mia ignota storia, il mio passato e forse anche il mio avvenire: c'è uno stemma, una data (certo quella della mia nascita: secondo essa, io avrei ventidue anni) e il nome di questa città. Ecco perché sono venuto giusto fino a Siviglia.... Vi sono venuto anche per seguire una giovinetta incontrata per caso, giorni fa, in una *posada* ove mi ero soffermato per riposarmi una notte... Era bella: non avevo mai visto nulla di più bello. [...] raccolsi quanto mi rimaneva nella mia scarsella, lo spesi in una pergamena dai margini dorati e dipinti, vi scrissi dei versi per lei così bella senza tacerle che io sono povero e solo. [...]

- Nobile allievo delle Muse, che ne direste se per ora lasciassimo dove sono la fanciulla, la mamma e il genitore, e pensassimo d'urgenza al resto? Il resto, per voi, guardate, è quasi infinito... Cominciamo dal ventricolo, che nel corpo umano e nella vita sociale occupa un posto più ampio del cuore.¹⁴

Dal confronto tra i protagonisti emergono, inoltre, due aspetti distinti dell'essere intellettuali: l'irrefrenabile ansia di scoperta del giovane idealista e la sincerità delle proprie intime confessioni costituiscono, per l'Ubriaco barbone, le prime tappe di una complessa maturazione ideologica.¹⁵ Costantemente abbandonato e tradito da coloro che più ama – i genitori, la moglie, i figli e persino la serva - e deluso

¹¹ F. De Maria, *L'avventura dei tre don Giovanni*, cit., p.4.

¹² *Ivi*, p. 3. Si tratta del titolo che introduce il II capitolo del romanzo.

¹³ Cfr. *Ivi*, p. 4: «la lanterna si abbassa, [...] mentre il portatore di essa esclama, come esclama ed esclamerà sempre, in simili casi, qualsiasi individuo parlante, anche se non è novizio di Salamanca».

¹⁴ *Ivi*, p. 7.

¹⁵ Cfr. *Ivi*, p. 6. Si noti come la divergenza tra i due personaggi emerga dal seguente scambio di battute:

«- Allora... tu sei felice? - Toh, vi pare che passi la vita a ripetermi che non lo sono? - Certamente hai qualcuno che ti vuol bene... conosci tuo padre... tua madre... Sai dove trovare una moglie, un' amante... dei figli... - Quanta roba! Da farne?... So ancora quanto basta di filosofia e di lettere da tenermi compagnia da me stesso. Ho avuto... ho avuto... sì. Ma adesso, solità, santità. Babbo e mamma, mai visti ! - Come me! Possibile? E puoi essere così tranquillo, anzi allegro? E mai neanche da giovane hai sentito, come lo sento io, l' angoscia di cercare di apprendere... [...] - Giovanotto, andiamo a bere?»

dalle convinzioni giovanili circa la priorità degli affetti, egli sviluppa una visione profondamente disincantata della realtà, che lo induce a offuscarne i tratti e a costruirne una parallela in cui riparare. Da qui la sua ode al vino:

Beviamo. [...] un gocciolino. Esso brucia tutto, anche i pensieri cattivi e i ricordi penosi, [...]. Ne sentite la forza trionfante? [...] lo preferisco i bei sogni che il vino e i liquori fabbricano nella anima mia, alle realtà amorose e ad ogni altra realtà che voi perseguite con tanto sprecato candore [...]. Se provaste a mandarne giù un sorso piano piano, come faccio io, sentireste uno strano calore, che somiglia a una carezza ardente, scendere giù per l'esofago e, passando, rapirvi il cuore e liquefarlo deliziosamente. Il cuore con tutti i suoi mali... Non credete voi che si possa adottare il rito di Bacco appunto per rimedio a certi mali cardiaci e a certi pensieri fissi, che v'ossessionano, che fanno della vostra vita allo stato normale un supplizio? [...].¹⁶

Il divario vissuto tra *Spleen et Idéal* porta l'Ubriaco a concepire la parola come strumento tramite cui simulare una condizione esistenziale alternativa e modellarla a piacimento. Nel corso dell'intera vicenda la capacità oratoria caratterizza questo secondo protagonista che, non a caso, vestirà i panni del servo astuto, il personaggio della commedia antica che si distingue per i motti arguti e i giochi linguistici. Eccone pochi esempi:

- Che il mio don Chisciotte avesse invece trovato una Dulcinea addormentata? E se mentre egli cerca nel piano superiore, io scendessi a fare un sopralluogo nelle cantine? Lì c'è pure da trovare: del Lieo, che dorme in una botte.

- Signore [...] ai nodi d'amore si mischia talvolta qualche altro nodo che viene al pettine: un nodo coniugale. [...] C'è chi, unito alla metà che avete accanto, forma l'intero.

- Ho uno sdegno profondo contro la mia entità mondana, mentre voglio ancora bene alle immagini e alle immaginazioni che mi frullano pel cervello quando sollevo la fantasia sulle ali eteree dello spirito di vino!¹⁷

E ancora si noti la *vis* comica di questo scambio di battute tra il garzone del fornaio e l'Ubriaco:

¹⁶ *Ivi*, p. 101.

¹⁷ *Ivi*, pp. 11, 50, 101.

- Non ci si vede ancora chiaro, - spiegò il dispensiere del bene quotidiano - e aver sentito chiasso appressandomi... e aver poi trovato voi alla svolta del cantone... anzi all'angolo d'una porta... in queste parti... ma questa porta... da questa parte perché è aperta?

- Finiscila col tuo scioglilingua, figlio d'un cane d'un portapane: la porta è aperta, gli è cosa certa, perché non si usa lasciarla chiusa... Non ti venga il ghiribizzo di gareggiare con me in fatto di versi e di rime [...].¹⁸

Al pari del tradizionale *servus callidus*, l'Ubriaco, artefice degli intrighi e delle menzogne ordite, costituisce il motore della vicenda e si impone sulla scena e sul futuro del giovane viandante come suo mentore - «Chi vi dice che la vostra sorte, anzi, chiamiamolo più classicamente, il vostro destino, non sia proprio io?» -.¹⁹ L'incontro col Novizio, nella piazza sivigliana, avviene nei pressi del vecchio e disabitato palazzo che fu del leggendario conte di Marana, don Giovanni Tenorio, colui che, secondo l'invenzione moliniana, promette «colpi di spada agli uomini e amore alle donne»,²⁰ come recita il cartello affisso al portone. In cerca di un riparo per la notte, i due vi penetrano incuriositi. L'idea di inscenare la ricomparsa del cavaliere nasce all'Ubriaco da una supposizione, fattasi poi certezza, del giovane panettiere, che, alla vista del portone spalancato, non ammette un'ipotesi alternativa a quella del ritorno dell'originario padrone e corre a dare l'annuncio ai concittadini.²¹ Al determinismo naturalistico del romanzo del '12, *Santa Maria della Spina*, subentra, già in Pirandello, quello sociale in base al quale la verità non è più prodotto di una condizione oggettiva ma di un'apparenza di oggettività: basta che l'opinione pubblica reputi reale un qualsiasi elemento perché lo diventi. Così, «per volere di popolo»,²² il ritorno di don Giovanni è celebrato ancor prima che se ne insceni l'apparizione pubblica e «per voce di popolo»²³ il Novizio prende possesso del palazzo da cui tutti gli vedono fare la sua prima uscita trionfale nelle vesti del noto seduttore.

¹⁸ *Ivi*, p. 11.

¹⁹ *Ivi*, p. 5.

²⁰ *Ivi*, p. 9.

²¹ Cfr. *Ivi*, p. 12: «Il panettiere [...] domandò [...]: -È tornato il padrone?- Toccò all'Ubriaco [...] avere un soprassalto: -Eh? che ti frulla? Saranno... sì, mio Dio... saranno dei pignionali nuovi.- Il panettiere divenne furbissimo: -Ed io vi dico che è lui!-/ -Ma che dici?-/ -Don Giovanni! [...]-/ -Se questo può farti piacere...-/ [...] -Vado a darne l'annuncio. [...]- Spiccò un salto [...] e via a lunghe gambate gridando: -Ehi, buona gente, è tornato don Giovanni! È tornato don Giovanni!-»

²² *Ivi*, p.13.

²³ *Ivi*, p. 33.

L'autore si diletta a ritrarre il quadretto popolare con le sue macchiette: «[...] la piazza dinanzi al palazzotto fatidico è colma di folla cicalante e gesticolante, con gli occhi tesi alle finestre e al portone, in attesa del prodigio»;²⁴ il fornaio e il padrone panettiere, increduli, seguono fino al palazzo il garzone, che enfatizza la realtà dei fatti con la sua versione distorta («[...] vi dico che l'ho visto coi miei occhi! [...] il suo staffiere m'ha raccontato per filo e per segno la storia del suo ritorno»);²⁵ sopraggiungono anche lo spazzino e il prete - «dopo colui che cura la nettezza dei selciati, [...] colui che cura la nettezza delle coscienze»-, un cavaliere «sdegnato», una lavandaia «pronta a sfidare anche il bargello», una vecchia «carica di memoria e d'esperienze», una droghiera e una giovane cortigiana. Il folto gruppo è costituito dai principali rappresentanti della vita cittadina.

Nella scenetta raffigurata l'autore intende celatamente rilevare la carenza di autocritica, tipica del popolano che trova identità solo all'interno del gruppo, fa sue le convinzioni della massa e si entusiasma per una causa comune. Proprio sull'assenza di un'autonomia di giudizio fanno leva gli attraenti miti socio-politici diffusi dall'ideologia fascista. Essi, infatti, sono incarnati dalla folla raccolta nella piazza sivigliana e inneggiante alla gioventù, dopo uno scambio di battute tra la vecchia e l'arguta cortigiana, diverbio in cui quest'ultima riscuote l'approvazione generale:

Una risata generale, che si propagò per tutta la folla, a ondata, accolse l'arguzia della giovane donna. *Risero anche i lontani, quelli che non avevano udito.* [...] - Questa è buona... è buona!... Nonna, a cuccia! Evviva la gioventù!²⁶

²⁴ *Ivi*, p. 15.

²⁵ *Ivi*, p. 14.

²⁶ *Ivi*, p. 17. Nostro il corsivo con cui si vuole evidenziare la frecciata dell'autore alla mancanza di autonomia critica dimostrata dalla massa. Si confrontino parallelamente alcune riflessioni de *La vita al vento* (p. 254): «[...] grida lontane e calpestio, [...] una moltitudine che avanzava tra i filari d'alberi del viale: operai in sciopero [...]. Si proponevano di dare l'assalto ai negozi [...], saccheggiare a man salva. - Abbasso i ladri! Morte agli affamatori - urlava una gran voce selvaggia, fatta di mille voci. C'erano facce contratte, infocate, irose, di sconosciuti, di quei senza nome che compongono la folla che crea gli eventi e fa la storia: così, pensava Bruno, suol dirsi. Ma c'erano anche facce ingenue, incerte, prese a una a una, di uomini che avevano altri affetti, dolori, speranze. Eppure, condurre ove si voglia costoro, o dominarli, vincerli, disperderli era stato nelle forze dei grandi, di coloro che non si dimenticano.»

Il Don Giovanni demariano stenta a interpretare la parte del noto predecessore -«[...] ho [...] la sensazione di recitare una parte che non mi si attaglia»-,²⁷ risultando poco credibile, fin dall'obsoleto travestimento che lascia trapelare, dai suoi strappi, la realtà celata al di sotto. Ciononostante, è sufficiente che la società lo creda un donnaiolo per vestire quella maschera:

L'uomo apollineo scendeva gli ultimi gradini avvolto in un mantello bianco, che nascondeva in parte le malefatte delle tignole sul costume un po' antiquato, visto su un seggiolone dell'appartamento disabitato. Egli appoggiava la mano sinistra sull'elsa della spada, che con l'estremità opposta sollevava intrepidamente il lembo del mantello, come la coda di un gallo. La destra trascinava un ampio sombrero dalle lunghissime piume, troppo compromettenti forse per la loro vetustà a tenersi sul capo. La giovinezza del cavaliere, [...] le fattezze indubbiamente belle [...] aumentavano l'effetto dell'apparizione. [...] La folla ondeggiava, aumentando il suo mormorio ammirativo [...]. Soffermato sulla soglia del portone, [...] il giovane si rimetteva dall'emozione del colpo di scena affrontato e accolto con inequivocabile successo. Girava intorno gli occhi sulla massa gesticolante del pubblico, senza distinguerne i particolari; e ciò dava ai suo sguardo una svagatezza che poteva sembrare indifferenza e aumentava agli occhi della folla il suo prestigio.²⁸

Il ruolo da ricoprire prevede l'esternazione di una determinata serie di atteggiamenti che si attengano a un preciso codice comportamentale, contrario ai principi del giovane protagonista e alla sua natura di moralizzatore e irriducibile sentimentale: il *modus vivendi* dongiovannesco corrisponde alla nota definizione kierkegaardiana di "stadio estetico", che comporta il distacco dall'etica tradizionale, fino al suo sovvertimento, e l'affermazione dei valori di bellezza e piacere a cui vengono subordinati tutti gli altri. La tensione dell'esteta al continuo godimento è dettata dalla sua inclinazione a vivere in un perenne presente, facendo a meno del ricordo e del concepimento di qualsiasi aspirazione per il futuro. Si tratta di una scelta di vita che è in realtà una non-scelta, dal momento che svincola da ogni impegno, legame o decisione da prendere. Al contempo il personaggio del don Giovanni è rivestito da un'aura di arroganza e superiorità aristocratica tale da rispecchiare il modello fascista del giovane che si impone.

²⁷ *Ivi*, p. 59.

²⁸ *Ivi*, p.19. Poco prima (p. 13), il narratore punta l'attenzione anche sulla «spada un po' arrugginita».

Il Novizio persegue invece degli obiettivi ben precisi, fondati sull'intenzione di stabilire una continuità tra il suo offuscato passato, l'incerto presente e un avvenire da cui si attende chiarezza e stabilità. Il prototipo del seduttore libertino che egli dovrebbe impersonare si addice maggiormente alla tipologia umana rappresentata dall'Ubriaco, che si presta a fare da Maggiordomo²⁹ a quel secondo don Giovanni che è frutto di una sua ideazione e del quale, infatti, interpreta verosimilmente lo spirito originario.

Il giovane presta solo la sua avvenente fisicità al personaggio da emulare, il suo «consigliere e ispiratore», intraprendente e facondo, ne è l'anima.³⁰ Per tanto egli si assume il compito del mentore - «[...] il servitore continuava a impartire piano suggerimenti e consigli [...]» -, sopperendo ai passi falsi di quell'innaturale attore ingaggiato - «[...] gli teneva dietro il più che sveglio Ubriaco, il quale [...] lo manteneva in continua allerta»³¹ -, fino a sostituirgli, parlando in sua vece:

[...] egli non mi dice nulla. Non occorre che mi dica mai nulla. Io ho l'onore di essere stato il pedagogo della sua infanzia ed in seguito il suo uomo di fiducia, ho avuto modo di plasmarlo prima e poi di leggere a menadito nei suoi pensieri e nei suoi desideri, e prevenirli a tempo.³²

Nelle continue indicazioni al ragazzo sulle mosse da compiere e nell'exasperante necessità che egli si attenga ai costumi codificati, annullando la propria individualità, si ravvisano nuovi parallelismi con la realtà dittatoriale contemporanea all'autore. Tuttavia il giovane Novizio, che non dimentica il vero scopo del suo viaggio a Siviglia e si lascia trascinare nell'avventura dongiovannesca nella ferma convinzione di accelerare, così, il ritrovamento dell'amata e della madre, non appare succube del maestro. La sua acuta capacità di giudizio emerge da moti di

²⁹ Cfr. *Ivi*, p. 25: « Sono il confidente e il cameriere particolare del bel cavaliere [...]. Qualche volta sono anche la sua voce poiché stanco e annoiato com'è, non ama spesso parlare. Si vede però che non avete letto don Tirso de Molina, né don Antonio de Zamora, e tanto meno Molière, perché allora sapreste che il valletto di don Giovanni si chiama Sganarello. Ma siccome io non amo i plagi, anzi mi piace essere originale anche nelle generalità, vi prego chiamarmi semplicemente Maggiordomo.»

³⁰ Cfr. *Ivi*, p. 38. Il rapporto di complementarità tra le due componenti da cui risulta il personaggio, è individuato dallo stesso Maggiordomo: «[...] il fondamento c'è, e doppio: il vostro fascino e la mia eloquenza.»

³¹ *Ivi*, pp. 21, 25.

³² *Ivi*, p. 34.

ribellione, man mano sempre più espliciti, verso chi vorrebbe imporgli un'ideologia. L'episodio dell'incontro con la cortigiana Estrella ne dà una prima dimostrazione:

[...] come a *teatro*, o in un'arena, quando si festeggia un torero vittorioso, gli *spettatori* videro nostra signora dei baci dorati gittare, con un gesto che si sarebbe detto l'inizio d'un *rito*, il suo ventaglio ai piedi dell'eroe. [...] Si vede intanto colui che faceva da servo a don Giovanni venirgli alle spalle, e all'orecchio dirgli qualche cosa che nessuno capì, ma che noi siamo in grado di trascrivere: - Presto, raccoglietelo e da galante cavaliere baciato. E la prima conquista è fatta-. Il silenzio si ristabilì di colpo, quando si vide l'eroe chinarsi a raccogliere il messaggio d'ammirazione, l'invito all'amore caduto ai suoi piedi. Ma egli non lo baciò. Aveva una sua volontà e teneva a dimostrare al suo stesso compare di sapere essere originale.³³

La donna, per il ruolo sociale che ricopre, si presta a diventare un'ulteriore attrice della «commedia che egli si era accinto a recitare, e in cui non sapeva bene la propria parte».³⁴ Il brano, difatti, è ricco di termini che rimandano all'ambito scenico e ne rivelano la natura metateatrale: «[...] spettatrice..., attrice..., commedia..., recitare..., pubblico..., personaggio principale..., spettacolo..., protagonista..., scena..., teatro..., spettatori..., azione [...]».³⁵

La professione della cortigiana, di per sé, si fonda sulla finzione scenica che trapela dall'aspetto della donna e dalla sua abilità nel travestimento, cosa che si traduce in attitudine a far credere agli altri ciò che più desiderano:

Le ragazze si misero ad esaminare con attenzione la donna [...] affascinante. Ed elegante, poi! Guardate, che pettinatura! E quello sulla guancia sinistra! E quei gioielli al collo, alle orecchie, alle dita! E il vellutato della cipria di cui si sentiva il profumo a dieci passi!... Certo, però, che a potere spendere senza contare il denaro, alla stessa guisa di lei, tutte si figurerebbe un pochino!...

[...] Estrella [...] era la salamandra; fingeva, qualche volta per pietà, qualche altra volta per spassarsi, ma più spesso, così, perché doveva farlo; e rispondeva alla questua degli innumerevoli amori che l'incalzavano, con un'elemosina carnale, concedendo un po' della sua superficie. Niente altro, del resto, le chiedevano.³⁶

³³ *Ivi*, p. 20. Nostro il corsivo.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*. L'elenco riportato fa riferimento a una sequenza narrativa più ampia di quella sopraccitata.

³⁶ *Ivi*, pp. 18, 26.

«La felicità può essere cortigiana come costei?»,³⁷ ovvero, si chiede il don Giovanni demariano, può comprarsi come si fa con un corpo o, altresì, coincidere con la finzione? Un idealista della sua portata non può concepire di provare amore per Estrella né che essa stessa possa nutrirne. La cortigiana sembrerebbe essere l'esatta antitesi della sconosciuta fanciulla ricercata e idealizzata per la purezza e la nobiltà spirituale - «era di nobile casato, era un giglio di purezza, un angelo di bontà, una dea di gentilezza e di grazia...» -.³⁸ Ma l'evoluzione della vicenda dimostrerà che nulla è così come appare e Estrella rivelerà sentimenti sinceri e profondi che la indurranno a rinunciare alla sua maschera senza più temere di svelare un'intima fragilità:

Anch'io sarei malinconica, se non sapessi che è perfettamente inutile esserlo [...] Prima di conoscere te, io sfogavo la mia malinconia quando ero sola: mi mettevo dinanzi a uno specchio e cominciavo a guardare quell'altra me stessa così immusonita [...]. Mi dava anche noia vedermi sempre la stessa. «Su, Estrella, - le dicevo - cambia!» E cambiavo vestito, e tornavo a guardarmi. E quando m'ero stuccata anche di quell'altra Estrella, mi toglievo quell'abito e ne indossavo un altro... e poi un terzo..., [...] finché [...] m'ero stancata di ritornare ogni volta a fare il manichino di me stessa [...]. Finalmente presi a guardarmi nuda. Ero più autentica.³⁹

Il suo stesso nome di battesimo, Maria del Pilar, ispirato alla beata Vergine, è in aperto contrasto col personaggio costruitosi e si confà, invece, alla sua interiorità inviolata: «[...] il suo cuore era lieve come un bocciuolo e la sua anima limpida come una fonte a cui nessuno si è mai dissetato».⁴⁰

Da maestra di recitazione qual è, fa presto a smascherare il falso seduttore, tuttavia se ne innamora, colpita proprio dai suoi aspetti meno dongiovanneschi:

«Tu [...] non mi offri nulla, non mi chiedi nulla, sei muto e assente, non mi sembri nemmeno ricco, e mi piaci tanto, che se mi guardi sento qualche cosa che mi carezza [...]».

³⁷ *Ivi*, p. 22.

³⁸ *Ivi*, p. 31.

³⁹ *Ivi*, pp. 28, 29.

⁴⁰ *Ivi*, p. 26.

Sei l'opposto di quello che m'aspettavo e mi piaci anzi di più. [...]hai non so che tristezza in fondo agli occhi.

[...] sei [...] un po' ignorante in materia d'amore.⁴¹

Dopo un periodo trascorso con Estrella, da cui apprende l'arte della simulazione, nel bel giovane, invece, torna a imporsi il ricordo della fanciulla incontrata sulla strada tra Salamanca e Siviglia, colei alla quale aveva sacrificato tutti i suoi esigui averi per dichiararle degnamente amore. Quell'immagine «leggiadra» desta in lui l'assopito «sentimento, il criterio razziocinante, la critica e l'autocritica», fino a farsi voce della sua coscienza:

Lasciarsi mantenere da una mantenuta! Un marchese, un conte e un duca pagano i vostri piaceri e i vostri lussi, per l'interposta persona della loro sultana. Ahimè, a qual grado di abiezione avete abbassato il nome dei conti di Marana!⁴²

E al Maggiordomo, che, stupito da tanta mestizia, lo invita a godere delle occasioni offerte dai «numi benigni», ribatte: «Mi vorreste incosciente a tal punto?»⁴³

È tra le principali intenzioni del narratore la puntuale sottolineatura della divergenza d'ottica dei due protagonisti. Anche quando essi muovono nella stessa direzione, appaiono motivati da esigenze opposte. Ad esempio, comune è la decisione di rifiutare l'accoglienza che Estrella continua a offrire loro; mentre, tuttavia, il ragazzo è pressato dai suddetti scrupoli, l'astuto servitore reputa ormai giunto il momento che il giovane prenda possesso del suo palazzo e si lanci in vere e proprie avventure dongiovannesche, senza gli impedimenti frapposti dalla loro ospite sempre più innamorata:

Tocca a me correggere i difetti della gioventù, organizzare un modo di vivere, trarre profitto dalle situazioni favorevoli. Noi dobbiamo [...] riacquistare la nostra indipendenza per mettere in valore il nostro prestigio. Bisogna [...] iniziare in pieno la nostra attività [...]. E iniziarla come? Con un nuovo colpo pubblicitario, di cui può benissimo offrirci il destro questa prossima grande festa dell'Assunzione che richiamerà sul fiume e lungo le rive del fiume tutta Siviglia e dintorni. Don Giovanni deve mettersi in vetrina e

⁴¹ *Ivi*, pp. 26, 27, 29.

⁴² *Ivi*, pp. 30, 31.

⁴³ *Ivi*, p. 32.

prestarsi alla gara fra le migliori offerenti. Naturalmente, [...] con lui bisognerà agire coi maggiori riguardi, toccare con le molle la sua suscettibilità idealistica e presentargli soltanto una superficie color di rosa. In pochi mesi, gioco la mia testa che ci saremo fatta una posizione di prim'ordine e che finiremo con lo sposare la più ricca ereditiera d'Andalusia, chissà, forse anche la stessa di cui siamo innamorati senza saperne il nome. Quanto al babbo e alla mamma, è questione di secondaria importanza.⁴⁴

Allo stesso modo, dopo la sfarzosa comparsa alla festa floreale sul Guadalquivir a bordo di uno scenografico battello dalle forme di cigno che suscita lo stupore dei tanti convenuti, il Maggiordomo si compiace delle numerose lettere e dei doni seguiti al successo di quell'uscita pubblica, assaporando i primi frutti del suo sotterraneo operato. Il giovane protagonista, dal canto suo, nei messaggi giunti ricerca indizi che possano ricondurlo alla «bella incognita dei suoi pensieri»⁴⁵ e, non trovandone, straccia tutto sdegnato o lascia che sia il suo secondo, «San Pietro di quel piccolo paradiso profano»,⁴⁶ a occuparsi delle risposte, asserendo di essere annoiato da tutte quelle donne. La sincerità delle sue affermazioni, ispirate ai valori di «lealtà» e «naturalezza», contraddice le esortazioni del servitore al rispetto dei «dettami della cortesia» e gli imperativi della falsità e dell'apparenza, prescritti nei rapporti sociali,⁴⁷ in cui tutti recitano la propria parte.

De Maria mira a compiere un'indagine che mostri la «persona» celata dal «personaggio» e dal suo ruolo sociale: l'autore svela apertamente di don Giovanni la natura di forzato commediante, le debolezze interiori di una *femme fatale* come la cortigiana, i drammi familiari del cinico Ubriaco, la tenerezza paterna di Don Gonzalo, l'illustre primo notaio andaluso dall'espressione seria e grave, che invoca umilmente il conte Tenorio di restituirgli la moglie, donna Elvira, disposta a abbandonare marito e figlio, in nome dell'amore teatralmente dichiarato per il noto rovina-famiglie, che in realtà conosce appena («[...] dagli occhi del primo notaio d'Andalusia sgorgarono e scivolarono giù per le gote due lucciconi poco consoni alla gravità della sua carica»)⁴⁸. La stessa donna Elvira, estremamente compiaciuta di impersonare la parte di colei che è

⁴⁴ *Ivi*, p. 39.

⁴⁵ *Ivi*, p. 38.

⁴⁶ *Ivi*, p. 45.

⁴⁷ Cfr. *Ivi*, p. 48.

⁴⁸ *Ivi*, p. 52.

contesa dal marito e dal potenziale amante, in realtà per nulla intenzionato a distoglierla dai suoi doveri coniugali, rivela un istintivo senso di protezione per il suo bimbo, minacciato di morte da don Giovanni, che si finge «feroce odiatore di bambini»⁴⁹ per stimolare la reazione materna della sua ammiratrice.

L'integerrimo Novizio rimane, dunque, fedele a se stesso anche quando prova a immedesimarsi nel suo leggendario predecessore.

Di quest'ultimo e della sua psiche, nel corso del romanzo, egli darà un'interpretazione singolare, attraverso la quale modellerà la maschera sul proprio volto, compiendo un'operazione inversa a quella solita, in cui è la "persona" a essere plasmata dal ruolo ricoperto, eclissandosi in esso. Secondo il protomedico don Filippo Ugarte, il tipo umano che don Giovanni incarna, rientra nella specie dell'«*homo amans a vita*», affetto in maniera cronica dal «morbo amoroso».⁵⁰ A tale male il giovane protagonista attribuisce una causa ben precisa, che rispecchia il motivo della sua personale inquietudine. A suo dire, l'«uomo che passa di amore in amore» non sempre è spinto da un bisogno carnale, ma spesso da uno spirituale, stimolo alla ricerca della donna ideale, che, sintetizzando in sé i singoli tratti degli amori fugaci, riuscirebbe ad appagarlo completamente:

L'uomo che passa di amore in amore non ubbidisce sempre a un istinto materiale. C'è quando pei suoi occhi o pel suo cuore ogni donna ha un vezzo nuovo, un incanto diverso, che non di rado svaniscono quando egli si appressa per coglierli. Se egli potesse, invece, riunire in una soltanto tutti i vezzi e gl'incanti del mondo, le gioie fuggitive raccolte fra tutte le donne incontrate nella scorribanda affannosa da bocca a bocca, da cuore a cuore, che non è stato in fondo piacere, ma pena, amarezza continua! Eppure esiste quella, l'unica, che basterebbe a colmare la sua vita: esiste vicina o lontana, ignota, non trovata e forse non trovabile, che si appagherebbe anche lei di lui solo e gli porterebbe tutti i doni che lui chiede inconsapevolmente alla vita: la purità, la bontà, la bellezza!...⁵¹

La "fiera delle falsità", a cui il Maggiordomo vuol far partecipare don Giovanni, richiede che quest'ultimo si distingua in gesta eroiche, che lo innalzino al di sopra della mediocrità e normalità borghese. Il filo

⁴⁹ *Ivi*, p. 53.

⁵⁰ *Ivi*, p. 81.

⁵¹ *Ivi*, p. 82.

conduttore è ancora una volta quello del romanzo precedente, come palesano le osservazioni volte a chiarire la distinzione tra «la borghesia ceto» e «la borghesia simbolo». L'appartenenza alla prima tipologia non viene rifiutata dal Maggiordomo, che, «uomo di lettere», al contrario è onorato di figurare nella schiera di coloro che diedero, continuando a farlo, «il maggior contributo spirituale alla civiltà umana»:

medici, [...] pedagoghi, causidici, magistrati, ingegneri, notai, speciali sono in massima parte borghesi. Borghesi in massima parte artisti, letterati, filosofi. Borghese fu Omero e fu Esiodo; borghesi furono Euripide, Socrate, Platone, Aristotele, Virgilio Marone, Orazio Flacco, Ovidio, Lucano, Seneca, i padri della Chiesa, Dante Alighieri, Ariosto, Tasso, Donatello, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffaello Sanzio, Tiziano, Velasquez, Rubens, Rembrandt, Murillo, Rabelais, Corneille, Molière, Racine, Pascal, Descartes, Shakespeare, Galilei, Newton, Monteverdi, Scarlatti, Bach...⁵²

In un momento di estraneazione dalla sua parte di freddo calcolatore e nella celebrazione di ideali progressisti improntati ai principi di pacifica convivenza, armonia e sapienza, egli rispecchia con chiarezza le aspirazioni giovanili, frustrate, del suo autore:

[...] quando la storia non si scriverà più secondo la cronologia dei sovrani e dei guerrieri e non sarà più fondata sulla narrazione di quei successivi massacri che vengono chiamati guerre, né sulla cosiddetta gloria di quei masnadieri in grande stile che vanno sotto il nome di uomini di stato e di grandi capitani, ma si comincerà a scrivere per ricordare ed esaltare il progresso intellettuale umano attraverso le grandi opere, le invenzioni, le scoperte, i viaggi, le azioni di bene, di bellezza e di utilità, allora apparirà chiaro che la borghesia è stata il fiore della società, mentre l'aristocrazia, tranne poche eccezioni, non ha prodotto che i già mentovati capi di stato, ministri e generali.⁵³

Vista dall'ottica del «volgo» la borghesia contraddirebbe l'idealizzato modello superomistico, simboleggiando «l'antitesi dell'eroismo e del genio [...], ma anche del coraggio, della bravura, del talento, dell'avventurosità e della personalità.» Se tale opinione è giudicata «discutibilissima» dal colto servitore, egli tuttavia ritiene indispensabile accontentare le aspettative di quel pubblico il cui unico criterio di giudizio si fonda sul paragone con i miti sociali, da cui si lascia facilmente abbindolare. È

⁵² *Ivi*, p. 59.

⁵³ *Ibidem*.

necessario, dunque, il ricorso a «colpi di scena», attraverso un'impresa che possa essere ricondotta all'audacia superomistica propria della maschera dongiovannesca:

Signore, voi siete don Giovanni: ma finora non avete fatto nulla di simile a quello che fece il cavaliere di cui prendeste il nome [...]. Quegli uccise padri, fratelli e mariti delle donne di cui s'incapricciò, derise e burlò in malo modo fidanzati ed amanti, pose lo scompiglio in non so quante case dabbene, mandò a rovina parecchie famiglie, eccetera eccetera. Noi siamo ancora ben lontani dal meno importante di questi fatti. La nostra fama finirà presto con lo scapitarne. Le donne, e anche gli uomini, si attendono da noi qualche cosa di grosso, d'insolito, di scandalistico. E' un impegno morale che abbiamo, a cui non possiamo venir meno senza diventare banali e farci ridere dietro.⁵⁴

L'occasione è offerta dall'arrivo di una lettera da parte di una fanciulla punita con la clausura perché in possesso di un biglietto d'amore anonimo, che si immagina inviato dal leggendario seduttore. Il rapimento della suora, sorella Rosario, gesto che il Maggiordomo giudica essere abbastanza empio da equiparare la famosa irriverenza del conte Tenorio, costituisce, secondo il ragazzo, una nuova opportunità di rintracciare l'amata, che potrebbe nascondersi dietro la destinataria della lettera incriminata. Nello stile del teatro antico, la situazione precipita a causa di un'imprevista scoperta: durante la fuga dal monastero con la novizia, in cui don Giovanni proietta se stesso e le sue passate pene conventuali, egli nota, al collo della ragazza, una medaglietta identica alla sua, fin nello stemma distintivo. L'elemento incestuoso, evocato beffardamente già nell'appellativo monasteriale di "sorella", è un *topos* del teatro antico, come lo è la casualità del ritrovamento di un indizio sull'origine di uno o più personaggi, atto a favorire la risoluzione di complessi intrecci. Tale modalità di sviluppo narrativo resta estranea all'autore palermitano teso, più che altro, a creare un nuovo parallelismo tra Bruno Soveria, i cui rapporti hanno tutti connotazioni incestuose,⁵⁵ e il Novizio. Dall'accostamento emerge però una netta divergenza di quest'ultimo dalle propensioni del protagonista de *La vita al vento*, del quale rappresenta la seconda faccia, quella della maturità: il Novizio più che essere attratto dall'empietà dell'ipotetica relazione con la sorella, ne è

⁵⁴ *Ivi*, p. 60.

⁵⁵ Cfr. cap. III, nota 156, del presente studio.

inorridito e si dà alla fuga, confermando le sue inclinazioni antidongiovannesche.

La ribellione del ragazzo ai precetti del suo consigliere tocca l'apice durante un ballo in maschera, occasione mondana tipicamente secentesca che eleva a potenza il gioco dei ruoli sociali, rappresentando la forma per eccellenza di teatro nel teatro. Il contesto carnevalesco scelto dall'autore non potrebbe essere più adeguato a ritrarre la caduta, quasi canzonatoria, delle utopie, alla realizzazione delle quali il Novizio ha fin lì teso e alle quali, nonostante ciò, continuerà caparbiamente a prestare fede. Egli individua tra le figure mascherate la sconosciuta dei suoi sogni e, raggiuntala, si accerta che sia proprio la stessa a cui ha mandato la pergamena dai bordi dorati. La fanciulla, Catalina, a parere del narratore, che commenta puntualmente l'azione dall'esterno,⁵⁶ «era carina, [...] ma niente di straordinario», dai «lineamenti piuttosto comuni».⁵⁷ Il confronto con il giudizio estasiato del protagonista - «vedessi quanto è bella!» -⁵⁸ dà la percezione della pluralità delle angolature da cui è osservata la vicenda e del relativismo dominante, come poi puntualizza il Maggiordomo - «la bellezza è un punto di vista [...]» -⁵⁹ cosciente, avendone sperimentato le amare conseguenze, degli autoinganni con cui coincidono valori e ideologie. Così come non può darsi alcuna oggettiva verità, allo stesso modo crollano le certezze soggettive determinando un assoluto relativismo. A differenza di Pirandello, la cui visione esistenziale è resa dall'amarezza delle riflessioni dell'Ubriaco, De Maria, pur acuendo la propria visione pessimistica, continua con tenacia a nutrire la speranza di un'ultima Verità, propensione affidata al suo giovane protagonista. Dopo aver sperimentato che la realtà è l'opposto di ciò che appare - colei che credeva una nobile fanciulla è una serva della donna che aveva ritenuta la sua accompagnatrice - egli, in preda a un profondo

⁵⁶ Il narratore mette in risalto la sua visione sulla vicenda con continue intromissioni. Se ne dà qualche altro esempio: «(Questo attributo dell'anima di don Giovanni non è nostro, teniamo a dichiararlo, ma proprio suo: se dovessimo, anzi, esprimere un parere, non esiteremmo a definirlo esagerato)»; «Neanche questo è giudizio nostro, anzi lo riteniamo eccessivo anch'esso; ma i gusti son gusti: noi stiamo per Estrella, il nostro don Giovanni diede i suoi suffragi alla sconosciuta per varie ragioni. Agli occhi suoi, oltre essere più bella, aveva altri pregi incomparabili: era una fanciulla, era di nobile casato, era un giglio di purezza, un angelo di bontà, una dea di gentilezza e di grazia ...» (*Ivi*, pp.30-31).

⁵⁷ F. De Maria, *L'avventura dei tre don Giovanni*, cit., p. 91.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

smarrimento, ripudia il ruolo impersonato dichiarando la propria avversione per le donne, pubblico a cui si rivolge specificatamente la sua recita: «don Giovanni, [...] al colmo dell'esaltazione, cavò la spada e cominciò a rotarla, concludendo il suo dire: - ...ed ho schifo del vostro amore!»⁶⁰ L'intervento di Estrella alla festa in maschera e la sua trovata di far credere che quella del giovane sia una «mascherata» - «don Giovanni sconfessato da don Giovanni» -⁶¹ richiesta dalla circostanza carnevalesca, salva *in extremis* la situazione, rivelandone, al contempo, un aspetto paradossale: nel momento in cui un uomo si spoglia della sua maschera, si preferisce credere che stia recitando o che sia folle; si continua, insomma, a prediligere l'apparenza alla verità.

Facendo affidamento su tale consapevolezza, il Maggiordomo reputa sufficiente a risolvere le complicazioni sopraggiunte, la sostituzione dell'attore che non riesce a immedesimarsi nella parte richiestagli con uno più propenso a farsi ammaestrare docilmente. Lo staffiere Alfonso, credulone e desideroso di vivere mille avventure galanti, risulta la controfigura più adatta alle esigenze del Maggiordomo, come emerge dal dialogo tra i due:

- [...] tu non capisci, non puoi capire. Si vede dall'impalcatura della tua persona, in cui la testa è troppo piccola in proporzione del corpo [...]. Senti, Alfonso, sforzati di capirmi. Dice un antico proverbio: val meglio un asino vivo che un dottore morto. Quel giovanotto, il nostro fino a stamane padrone, come dottore non è da disprezzarsi: è intelligente e ha una certa cultura. Ma è defunto. Tu sei quel che si dice un asino; ma un bell'asinone di grossa portata. Se riuscirai a essere vivace quanto egli è malinconico, noi saremo a posto.

- A posto per far che cosa? - domandò Alfonso, diffidente.

- Diamine! per fare quel che fa lui, o meglio quel che non fa lui.

Un raggio si aprì varco attraverso la dura scatola cranica del vigoroso servitore e si rifletté anche nel suo volto.

- Con le signore?

- Precisamente.

- Giurammio! mi piacerebbe un'enormità!...[...] purché non ci sia da chiaccherar troppo, come fa lui, vedrete di che cosa sarò capace!⁶²

⁶⁰ *Ivi*, p. 99.

⁶¹ *Ivi*, p. 100.

⁶² *Ivi*, pp. 109-110.

L'autore prosegue la sua denuncia al fascismo con velati parallelismi tra lo sciocco personaggio e l'ampia fascia sociale, che priva di autonomia critica, si lascia facilmente allettare dai falsi miti delle ideologie dominanti.

La prima conquista del terzo don Giovanni⁶³ sarà Catalina. Tornato Novizio, il giovane non intende rinunciare al suo amore per l'attesa fanciulla, che, benché manchi di nobili origini, vanterebbe, secondo la sua idealizzazione, una superiorità spirituale che sarebbe l'origine del sentimento per lei. In un confronto con Estrella che, pur messa di fronte alla vera identità del ragazzo, se ne dichiara follemente innamorata - «il mio piccolo sogno sei tu, nudo e crudo» -,⁶⁴ egli continua a anteporle Catalina - «[...] essa è pura come non siamo né tu né io! [...] basta la purità a far felici!» -,⁶⁵ che, invece, si dimostra attratta solo dal personaggio di don Giovanni e non perde tempo nel preferirgli Alfonso che le si presenta come l'autentico conte Tenorio.

Sottratto ormai anche a quell'ultima illusione e privato delle sue più intime certezze, il Novizio, interiormente annullato, cerca la morte. A salvarlo è Consuelo, la donna difesa tempo prima dall'assalto di due uomini. In quell'occasione il ragazzo era rimasto colpito da quell'amabile figura che, benché di aspetto estremamente modesto e di età avanzata, effondeva attraverso la voce e i grandi occhi azzurri una soavità mai sentita prima, poiché intrisa di dolcezza materna. Le piacevoli sensazioni suscitate da quell'incontro, non vengono sminuite nemmeno dal disprezzo con cui il maggiordomo si rivolge alla donna:

⁶³ Il titolo del romanzo fa riferimento a tre don Giovanni: «il primo fu», ma è idealmente presente sulla scena come modello a cui rifarsi, come personaggio leggendario di cui si sviscera l'ideologia e, lo abbiamo visto, anche la psiche; «il secondo non può, il terzo sarà» (cfr. *Ivi*, p. 116). Tuttavia, poiché è il Maggiordomo a interpretare con maggiore fedeltà la filosofia dongiovannesca, si dovrebbe o giudicare lui come il primo don Giovanni del romanzo demariano, o, altrimenti, considerare la presenza di un quarto don Giovanni. Si noti, inoltre, che il termine avventura, sulle prime riconducibile alla particolare concezione che ne dà Vitaliano Brancati secondo il quale la vita si può intensificare o con continue novità o con la ritualizzazione delle abitudini, (cfr. V. Brancati, *Singolare avventura di un viaggio*, Milano, Mondadori, 1934; Idem, *Il vecchio con gli stivali. Singolare avventura di Francesco Maria*, in "La Giarrettiera" (collezione di autori moderni), Roma, L'Acquario Editore, 1945), fa piuttosto riferimento alla peripezia di matrice comica. Tuttavia un passo del romanzo sembra avere un sapore brancatiano: «Alcuni fanno lontani viaggi, da un cantuccio di focolare di cui misconoscono la dolcezza; altri, ingrati verso le avventure di cui la Provvidenza fa loro dono, carezzano il sogno di una vita casalinga racchiusa in uno spazio di pochi metri...» (*Ivi*, p. 30).

⁶⁴ *Ivi*, p.112.

⁶⁵ *Ibidem*.

- Consuelo. Che bel nome [...] ha lei! Tu la conosci? È chiaro che tenevi molto a farmi sapere che non gode la tua stima. Chi è dunque? Dimmelo pure.
- Una procuratrice. [...] una che, non potendo più dare direttamente, procura quel che occorre per fare felice un giovanotto.
- Possibile? Con quegli occhi e quel viso, stanco, ma ancora bello e soprattutto pieno d'espressione.⁶⁶

La gioia conclusiva, seguita all'aver scoperto in Consuelo la madre tanto invocata, segna anche, nel parallelismo che si instaura indirettamente con Estrella, il riscatto di quest'ultima, fin lì respinta dal protagonista come la peggiore delle donne. Egli ha acquistato adesso la capacità di guardare oltre la superficie e di rinunciare alle proprie idealizzazioni ma non ai propri valori identificativi; essi, al contrario, accostati al piano della cruda realtà, acquistano autenticità:

- Sei tu?... Consuelo! Che dolce nome!
[...]
- No, che cosa credi, ragazzo mio?... Essa è un'altra... essa è come l'angelo che tu hai sempre pensato... [...] Io sono la più orribile fra quante donne conosci...
- No! Sei la più bella!
- No, non sono io quella... Certo tu l'hai immaginata ben diversa... Una sciagurata come me non può stare allato alle donne pure, innocenti, che tu sogni...
- No! Sei tu la più pura! [...] Tu sei la più amata [...].⁶⁷

Il lieto fine non ha quel carattere assoluto proprio della commedia, viceversa, esso conferma il relativismo che pervade tutta l'opera: i valori positivi iniziali, che sono poi i medesimi asseriti nella conclusione de *La vita al vento*, vengono ribaditi, ma la loro difesa comporta ormai una strenua lotta e l'immissione e il conseguente adeguamento a un contesto storico fattosi più buio.

Il romanzo del '44 si pone, come già detto, in continuità con il precedente, realizzandone però un'evoluzione in direzione più pessimistica: il decennio che li separa, d'altronde, vede lo scoppio del secondo conflitto mondiale e l'ascesa dei regimi dittatoriali.

All'antierico Giovanni Percolla brancatiano, pago della sua capacità immaginifica che gli consente un'alternativa allo squallore reale, De Maria assegna quasi un fratello che del primo condivide la svolta

⁶⁶ *Ivi*, p.57.

⁶⁷ *Ivi*, p. 397.

antitradizionalista e la polemica antifascista, sviluppandola, però, con l'eliminazione di ogni finzione. Quindi l'apatia e l'inanità etica dell'essere meridionale, che in Brancati fanno lo sberleffo al regime, cedono il passo a un vigore che si lascia dietro falsi miti dongiovanneschi, metafora di quelli politico-sociali del tempo, e che viene invece incanalato verso il raggiungimento dei valori più autentici: gli affetti.

III.1- *Sillabe*.

Un nuovo periodo di silenziosa riflessione dona all'opera di Federico De Maria l'energia necessaria alla stesura di *Sillabe* e di *Incantesimo del fuoco*,⁶⁸ «in cui si esprime – a detta di Lionello Fiumi – con sì patetico accento, lo stato d'animo dell'uomo che compie il difficile tragitto fra i sessanta e i settanta».⁶⁹ Con quelle che Pedrina chiama «le nozze d'oro con la Musa (1901-1951), [...] egli mostra di procedere spedito, a fianco ed in testa ai modernissimi con una continuità di evoluzione e di spiriti che rivela in lui un *humus* particolarmente fecondo alla germinazione spontanea del candido fiore della poesia».⁷⁰

Se le raccolte demariane, nel loro insieme, non possono considerarsi come opere a sé stanti, saldate, come appaiono, da più anelli di congiunzione che formano una lunga catena di motivi, figure e tonalità, a maggior ragione non possono essere scisse, l'una dall'altra, le raccolte della piena maturità. Esse sono separate unicamente dalla breve pausa di tre anni, lasso di tempo in cui il poeta acquisisce gli accenti pessimistici della sua poesia,⁷¹ i quali trovano una chiara e sicura premessa nei versi del '49.

A farsi più evidente, benché non manchi nelle precedenti opere, è l'universalità assunta dai motivi del De Maria, che fa della propria angoscia, della propria amarezza e dei propri nostalgici rimpianti, lo

⁶⁸ F. De Maria, *Sillabe*, cit.; idem, *Incantesimo del fuoco*, cit.

⁶⁹ L. Fiumi, *In riva alla Senna l'alloro del Mediterraneo*, «L'arena», 7 novembre 1951.

⁷⁰ F. Pedrina, *op. cit.*, p.3.

⁷¹ Cfr. le liriche *Maggio* e *Muro* in F. De Maria, *Incantesimo del fuoco*, cit., pp.135, 137.

spunto per riflessioni che estendono lo sguardo all'umanità contemporanea.

Nel secondo dopoguerra, ritiratosi definitivamente nella sua Palermo dopo i continui spostamenti,⁷² De Maria è indotto a esprimersi sulla guerra, sul male imperante e sulla conseguente personale estraneazione dal mondo e dalle sue illusioni. Questi i motivi dominanti toccati dalle due raccolte.

Motivi eterni quelli che sgorgano dall'anima nativa del cantore [...]: toccare con le dita leggere e trasfigurare le comuni apparenze le comuni apparenze del mondo e i più facili sentimenti, dalle aurore alle notti tenebrose, e dall'odio all'amore: arrivare insospettato compagno al tuo cuore, sentirtelo fratello nelle gioie e nei patimenti, nella contemplazione e nel presentimento sereno della morte, nell'anelito e nell'ansia verso le mete dei giorni e il traguardo supremo, questo è il pentagramma del De Maria, e di tanto è tessuta la sua orchestrazione.⁷³

Ricca è la simbologia che ruota attorno a *Sillabe*, come possiamo desumere dalla lirica eponima, introduttiva alla raccolta. Già ne *La vita al vento*, a conclusione della prima parte, si scorge il nucleo concettuale ispiratore attorno al quale, anni dopo, si organizzerà l'opera:

Che affastellarsi di attimi diversi, attimi che pareva anche portassero eternità, scivolanti a onde, come questo mare, verso l'orizzonte e di là precipitanti in cascata invisibile negli abissi ove l'occhio non giunge, per non ritornare mai più, come tornano soltanto queste luci aeree, sillabe di una verità sconosciuta.⁷⁴

Le sillabe costituiscono parti di un tutto; sono frammenti linguistici privi in sé di significato, tasselli da connettere l'un l'altro per assumere una funzione espressiva. De Maria denuncia per questa via la propria difficoltà nel manifestare con chiarezza stati d'animo, «inespressi pensieri», «desideri/ ancora vivi».⁷⁵ La singola poesia è solo un frammento dell'intero e necessita dell'accostamento agli altri frammenti per essere colta nel suo pieno significato: la raccolta assume, allora, la struttura di un poema unitario ed i suoi vari pezzi vanno letti come parti di una

⁷² Cfr. F. De Maria, *La vita al vento*, cit.

⁷³ Segnalibro, *Federico de Maria: Sillabe*, "MAIA": pubblicazioni, 1954.

⁷⁴ Cfr. F. De Maria, *La vita al vento*, cit., p. 122.

⁷⁵ F. De Maria, *Sillabe*, in *Sillabe*, cit., p.11.

singola opera. La sillaba simboleggia, inoltre, il tempo e la sua corsa, i «fuggitivi/ attimi»,⁷⁶ che sopravvivono unicamente in ricordi spezzati e stinti. L'uomo, definito «poco più/ d'un niente/ dalla nascita morituro»,⁷⁷ può al massimo percepire nebulosamente la verità e sforzarsi di rivelarla; ma anche le parole sono umane e quindi inadeguate ad esprimere il sovrumano e l'eterno, come ci ricorda Dante in varie circostanze del suo poema, in particolare nel *Paradiso*. Ecco, allora, cosa intende il poeta con l'espressione «sillabe [...] del cosmo attorno a me sopravvivate»⁷⁸.

Va puntualizzato che la concisione di molti componimenti della raccolta rimanda unicamente alla rapidità e all'essenzialità propria della sillaba e non può essere associata ai flash ermetici, in voga negli anni '40.

De Maria ha sempre rifiutato le etichette nella convinzione che l'imposizione di parametri fissi e univoci falsasse l'espressione artistica, costringendola all'interno di griglie e violasse, in tal modo, il principio «della individualità e del relativismo artistico».⁷⁹ Si comprende bene, allora, che la giovanile battaglia, portata avanti dal poeta contro i canoni classicisti, assume, nella fase della maturità, dimensioni più vaste e si generalizza, rivolgendosi ad ogni scuola, per quanto contemporanea essa sia, e ai vincoli espressivi che essa comporta.

Dunque l'opera del siciliano, sebbene attraversata, com'è inevitabile che sia, dagli echi delle correnti letterarie novecentesche, non vi aderisce totalmente, così da poter essere etichettata, solo per comodità classificatoria, di volta in volta come futurista, crepuscolare o ermetica, ma si distingue per una sua autonomia formale e per una certa originalità nella trattazione di quei temi che la avvicinano ai movimenti letterari del Novecento, con i quali, lo abbiamo detto, instaura un rapporto di tangenza.

⁷⁶ *Ivi*, vv.1-2.

⁷⁷ *Ivi*, vv.6-8.

⁷⁸ *Ivi*, v.9. Della raccolta Biondolillo (*op. cit.*, p.35) precisava i motivi di fondo: «[...] raccoglie, sì, palpiti umani destinati a spegnersi (ed è, questo, perenne motivo di tristezza), ma in ciascuno di questi palpiti, che sono come le sillabe di un linguaggio universale, si sente pure il cosmo che all'uomo sopravvive. La sua poesia svela l'eterno ch'è nel contingente, svela il divino ch'è nell'umano, svela la storia ch'è divenire, traendola da un breve e fuggitivo attimo.»

⁷⁹ Cfr. F. De Maria, *La mia estetica. Della individualità e del relativismo artistico*, cit.

L'evoluzione artistica di De Maria è costante, ma avviene nella fedeltà all'originario spirito poetico.⁸⁰

C'è poi da precisare che, se concreta è l'affinità della poesia demariana con alcune tematiche e tonalità futuriste e crepuscolari, solo apparente è quella con i poeti ermetici, definiti provocatoriamente dallo stesso De Maria «poeti del contagocce»,⁸¹ ai quali contrappone l'ampiezza del respiro assunto dal proprio messaggio poetico. Egli non condivide dell'ermetismo i principi poetici fondati su una scelta letteraria evasiva e elitaria. Il linguaggio demariano, pur nell'ampio ricorso al simbolo, rifugge l'oscurità e la chiusura della poesia iniziatica degli ermetici. Al contrario, l'uso dei traslati, in De Maria, non è mai assolutizzato, non diventa, cioè, l'unica via per comunicare l'arcano ed è sempre finalizzato al conseguimento di una maggiore chiarezza espressiva.⁸²

L'aspirazione al disvelamento del mistero che circonda l'uomo nel suo rapporto con l'assoluto - tematica che si è vista dispiegarsi lungo

⁸⁰ Così Gino Cucchetti: «Federico De Maria non ha mai imitato nessuno, così come è vero che non ha mai tradito sé stesso, nel lungo andare degli anni, quando lusinghe potevano venirgli dalle scuole di tutti gli *ismi*, nostrane e straniere. Se un qualche mutamento può cogliersi nella sua più attuale poesia, esso incide, più che nella forma, nella sostanza del suo cantare» (G. Cucchetti, «*Incantesimo del fuoco*» di Federico De Maria, «L'AVVENIRE D'ITALIA», 16 aprile 1953).

⁸¹ F. De Maria, *Note su Aldo Capasso. "Dramma a Guayaqui"*, «Corriere di Sicilia», senza data, presso la Biblioteca Comunale di Palermo alla segnatura De Maria D 60, n.10.

⁸² La distanza tra la poesia demariana e quella ermetica è stata segnata da Lorenzo Giusso, polemico nei confronti della seconda: «[...] Dopo le cinquemila raccolte ermetiche che mi è stato dato compulsare in questi anni, un'opera come quest'*Incantesimo del fuoco* fa l'effetto del giardino di Alcàzar a chi ha traversato dei chilometri di steppa. La carenza di materia pesa spaventosamente sulle nostre lettere, ma soprattutto su quella poesia della macchina pneumatica, che è la mia definizione della poesia ermetizzante e che merita ampiamente la qualifica, elargita da Stendhal alla di lui coeva letteratura di Perticari e di Arici, di essere, cioè, "un deserto di idee ed un oceano di parole". In quest'*incantesimo del fuoco* fanno capolino il mare, i cieli, le solitudini campestri, le macchine, l'aspetto terribile e grandioso delle città solcate dal vapore e dall'elettricità ed anche gli aspetti della storia [...]» (L. Giusso, *Incantesimo del fuoco*, «IDEA», 12 luglio 1953). Relativamente all'estraneità del De Maria all'ermetismo, chiarificanti risultano, ancora, le affermazioni di Luigi Vita: « Esiste il De Maria di ieri e di oggi? In verità, no. Proprio no. Perché la poesia d'oggi del De Maria è sana, combattiva, concludente come quella d'ieri, solo che la vivacità d'allora, dovuta al carattere spigliato del poeta, viene leggermente sostituita dal freno della disciplina sentimentale odierna. Il resto è intatto. Per saperci intendere De Maria non fu, non è mai stato e non è un ermetico. Quindi volendo misurare il verso attraverso la tendenza, dobbiamo pur dare a De Maria un segno, un indice, un indirizzo. Quale? Coscienziosamente nessuno; soltanto quello della sua anima, ma peccheremmo di debolezza se ammettessimo l'assenza di un realismo lirico nella tecnica demariana. Oggi più di ieri, De Maria [...] appare più chiaro nella metrica e si avvicina alla poesia cosmica. È un fatto [...]» (L. Vita, *L'anima che parla* (Cardarelli, *De Maria, Fiume*), Messina, ed. Faro, 1954, p.33). Gli fa eco Giuseppe Tedeschi definendo *Sillabe* un «sereno libro, carico di afflato cosmico. Qua e là, soltanto, qualche dolente grumo d'ombra che tende ad allargarsi [...]» (G. Tedeschi, *Federico De Maria: Sillabe*, «La voce di Calabria», Reggio Calabria, 21 settembre 1950).

tutto l'arco dell'opera demariana e che, partendo dalle liriche di *Voci*,⁸³ giunge a toccare quelle di *Estate di San Martino*⁸⁴ e di *Sillabe*⁸⁵ - è complementare al rifiuto dell'apparenza e dell'effimero.

È un De Maria, quello ritrovato alla fine degli anni '40, che ama isolarsi, prediligendo la solitudine delle sue intime riflessioni ai palcoscenici della letteratura nazionale.⁸⁶ Il poeta distingue due tipologie di esilio: uno fisico, intenzionalmente scelto, e uno, platonicamente inteso, subito dallo spirito che si distacca dalla sua sede iperuranica, tutt'altro che esente da una sofferta percezione di inadeguatezza, conseguente alla perdita della sede d'origine. *L'Esilio*⁸⁷ di *Sillabe* viene, difatti, concepito non come separazione dal resto del mondo, bensì come forzata reclusione in esso, «in questi bassifondi/ della sconfinata immanenza».⁸⁸ La terra rappresenta una piccola caduca isola nel mare dell'eterna immensità universale o, per dirla con De Maria, «una molecola dei mondi».⁸⁹ «Uomini... lumi... case.../ veicoli... strade... città...» divengono uno «sciame effimero di vite»;⁹⁰ l'evanescenza della terra e di quanto vi vive è accentuata, oltre che dai punti di sospensione, dal paragone tra umanità e pulviscolo: gli uomini, come puntini piccolissimi di polvere, possono essere spazzati via con un soffio; quel che di loro resta, dopo la morte, coinciderà con la polvere. De Maria pertanto concepisce come «angusto esilio»⁹¹ l'allontanamento dello «spirito lieve» «dalle vie infinite»⁹² per precipitare nella vita corporale la cui fine è vista

⁸³ Cfr. *Io, Infinito, La battaglia del mare*, in F. De Maria, *Voci*, cit., pp.40, 61, 25.

⁸⁴ Cfr. *Notte, Grembo* in F. De Maria, *Estate di San Martino*, cit., p.94, 88.

⁸⁵ Cfr. *Il senso della vita, La verità, Il cielo*, in F. De Maria, *Sillabe*, cit., p.38, 45, 26.

⁸⁶ Così Vita (*op.cit.*, p. 30): «Dopo la pubblicazione, il successo e il sequestro di *La Ritornata*, De Maria ebbe un periodo di crisi, cioè, ebbe anche lui il tempo buio, come accade a tutti gli uomini grandi [...] e chiuso nella sua Conca d'Oro fu dimenticato dal mondo. Questo esilio volontario servì molto al poeta il quale [...] risorse più grande, più battagliero, [...] poeta civile, cosmico [...]»

⁸⁷ F. De Maria, *Esilio*, in *Sillabe*, cit., p.51. Nella lettera del 19 luglio 1949 di Tito Marrone a De Maria, in *Tito Marrone poeta e commediografo trapanese tra crepuscolarismo e futurismo*, a cura di S. Mugno, *op. cit.*, p.76, il trapanese, a proposito del suo volume in fieri, afferma. «Non posso accedere al tuo desiderio di mutarlo semplicemente in *Esilio*, perché non appaia romantico. [...] Oltre che [...] non si tratta di "esilio" in generale, ma della mia vera vita esiliatasi da me, rimasto a contemplarla da una distaccata lontananza, e che talvolta ha risonanza cosmica [...]. La poesia, come oggi io eticamente l'intendo, non è gioco di alessandrini e ghiribizzo intellettuale, ma profonda esplorazione d'un petto d'uomo, ma sintesi severa di una vita sofferta».

⁸⁸ *Ivi*, vv.8-9.

⁸⁹ *Ivi*, v.4.

⁹⁰ *Ivi*, vv.1-2, 3.

⁹¹ *Ivi*, v.8.

⁹² *Ivi*, vv.10, 6.

come liberazione dell'anima dalla reclusione nel mondo, come il ritorno dello spirito, «cittadino dell'Universo»,⁹³ alla sua patria.

Parallelamente, ne *Il mondo gira*,⁹⁴ il poeta prende coscienza della vanità di ogni aspetto terreno e di quanto fallace sia la felicità rincorsa. L'estraneità alle illusioni umane viene manifestata dall'autore attraverso la propria stasi nei confronti del tempo che gli ruota attorno e del mondo che «giro giro s'allontana». ⁹⁵ Questo suo star «fermo in mezzo alla vita»⁹⁶ coincide con una scelta d'esilio da una dimensione di cui De Maria ha ben chiari i profili, legati soprattutto agli inganni giovanili: «questo mondo oggi ricco di piaceri/ ma povero di gioie», con le sue luci ed i suoi colori, appaga temporaneamente i sensi ma lascia con un «fardello immenso/ e vano dei miraggi», col «pugno di cenere» delle glorie che si crede di aver guadagnato.⁹⁷

Così Alfio Ossino:

Nella lirica *Il mondo gira* il poeta fa il consuntivo della vita trascorsa e conclude che, di tutti i miraggi, altro non gli resta che un pugno di cenere. Solo la giovinezza ora gli dà il senso della continuità nel mondo; al resto non crede: tutta la vita è andato dietro ad un fantasma, il fantasma della Gloria, ma poi ad un tratto le onde che sorreggevano la sua nave, si tramutano in branchi di fiere canute e ululanti, bramose di lui, solo nell'immenso deserto: O Nausicaa, Nausicaa, l'ultimo filo di vita già si spezza... [...].⁹⁸

Ossino crea, quindi, un ponte con la lirica *Io, Ulisse*.⁹⁹

Io vedo – uomo fuori del mio corpo
e dell'anima mia – vedo il travaglio
della piccola nave
che mi portava, dopo la bonaccia,
nei giorni accesi e sotto i firmamenti
brulicanti di fiamme
vive, tra le onde divenute a un tratto
branchi di fiere canute e ululanti,
bramose di me solo nell'immenso

⁹³ *Ivi*, v.11.

⁹⁴ F. Maria, *Il mondo gira*, in *Sillabe*, cit., p.52.

⁹⁵ *Ivi*, v.5.

⁹⁶ *Ivi*, v.8.

⁹⁷ *Ivi*, vv. 6-7, 14-15, 17.

⁹⁸ A. Ossino, *Federico De Maria*, «Le cronache scolastiche», 10-20 maggio 1954.

⁹⁹ F. Maria, *Io, Ulisse*, in *Sillabe*, cit., p.60.

deserto. Vedo il naufragio, già in vista
della terra sperata,
me divelto dall'ultimo relitto
che mi reggeva, la persona mia
inerte rotolata dai marosi,
scagliata
priva di sensi su la spiaggia, e li
rimasta presso la quieta foce
del fiume, fra i detriti della terra
e del mare ...

E sono li da allora.
E fuori di me stesso,
ecco, mi vedo pesto e sfigurato,
come un cetaceo esangue, tra la melma
e i fuchi marci, non ancora morto
ma cadavere più che uomo mal vivo.
[...]
[...] Ma so che la salvezza
può venire, se lei,
la giovinetta dalle bianche braccia,
udirà il muto richiamo
del mio spirito già presso a svanire.
O Nausicaa, Nausicaa,
l'ultimo filo
di vita già si spezza: accorri, tergi
il corpo immondo del naufrago, rischiara
la brancolante anima già ricinta
dalla tenebra: ancora
qualche giorno di piena luce fa
su di lui che cercò il bene
supremo, e che tuttora li, morente,
l'attende. Accorri, accorri,
Nausicaa, amata amante
della fine: altra nave
con bianche vele appresterai domani
al suo viaggio per la sterminata notte,
- ma che l'affronti e vi diletgui
egli, portando seco
l'oblio di tutto e solo l'immortale
desiderio di te, non posseduta!

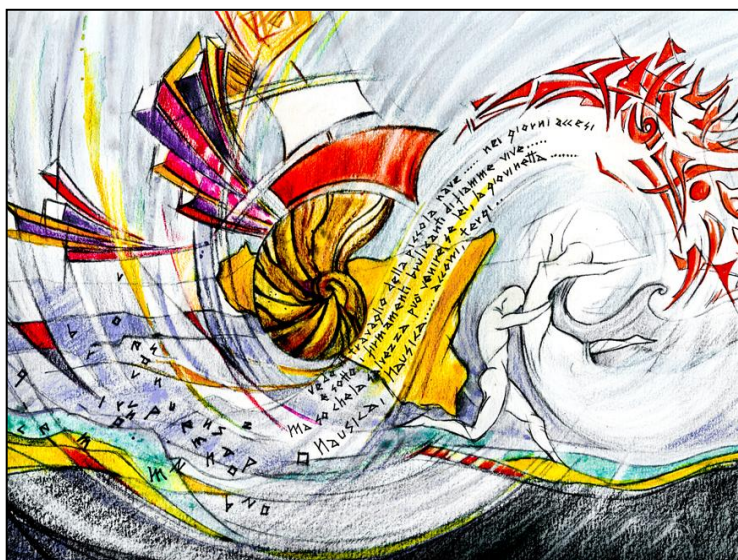


Fig.: Carlo Greco, *Io, Ulisse*, tecnica mista.

De Maria, osserva Fiumi, «si incarna in un mito universale: in Ulisse e proprio nell'Ulisse del naufragio, al momento in cui gli appare Nausicaa gentile». ¹⁰⁰

Il re di Itaca è, anche secondo la versione dantesca, l'emblema dell'uomo che, non pago del potere di sovrano, avvertendolo effimero così come ogni «grandezza» ¹⁰¹ terrena, si mette in viaggio, traducendo in esso l'aspirazione al superamento del limite e la concezione della vita come percorso destinato a protrarsi oltre la morte.

Questa doppia valenza assume il viaggio intrapreso da De Maria.

Il poeta volge lo sguardo al proprio passato: come l'Ulisse dantesco, egli è condotto dalla sua smania di conoscenza e di fama a spostarsi di città in città, in cerca dell'alta meta. Ma, «già in vista/ della terra sperata», ¹⁰² arriva il naufragio. La ricerca della verità viene ostacolata dall'ondata delle passioni terrene che sommergono l'uomo, lasciandolo senza punti di riferimento -«Vedo [...] / me divolto dall' ultimo relitto / che mi reggeva»- ¹⁰³ e sviandolo dal suo obiettivo. Dunque, dopo il lungo viaggio, il poeta si ritrova «presso la quieta foce» ¹⁰⁴ della fiumana della vita, «fra i detriti della terra / e del mare ... / [...] tra la melma / e i fuchi

¹⁰⁰ L. Fiumi, *Federico De Maria*, «La Sicilia», 3 aprile 1954.

¹⁰¹ Cfr. F. De Maria, *Grandezza*, in *Sillabe*, cit., p.25.

¹⁰² F. Maria, *Io, Ulisse*, in *Sillabe*, cit., p. 60, vv.10-11.

¹⁰³ *Ivi*, vv.10, 12-13.

¹⁰⁴ *Ivi*, v.17.

marci, non ancora morto/ ma cadavere più che uomo malvivo»,¹⁰⁵ turpi immagini di una vecchiaia a cui il poeta giunge spossato, spoglio di illusioni e rassegnato all'ineluttabile destino di una morte ormai prossima.

L'avversativa «Ma», al verso 29, segnala, tuttavia, una possibile svolta, una via di scampo: «la salvezza/ può venire, se lei,/ la giovinetta dalle bianche braccia,/ udrà il muto richiamo/ dello [...] spirito [del poeta] già presso a svanire».¹⁰⁶ Nausicaa fa, allora, pensare all'originaria freschezza dell'uomo, suggerita, peraltro con compattezza semantica da termini quali «bianche», «tergi», «rischiara», «piena luce»,¹⁰⁷ in antitesi a «immondo», «tenebra», «morente», «notte».¹⁰⁸ Tale purezza, sfiorata appena, permetterà al neo-Ulisse di rinvigorirsi e, guardando con occhi nuovi, attingere la verità ultraterrena da sempre ricercata nel candore giovanile, solo appena avvertita ma «non posseduta»¹⁰⁹, ancora, in tutta la sua pienezza. Di essa il poeta farà la sua guida, la sua bianca vela, per il viaggio nella «sterminata notte».¹¹⁰ Difatti, se le cure di Nausicaa permettono ad Ulisse di riprendere, in modo più agevole, il cammino interrotto, alla stessa maniera De Maria, rinfrancato da quel barlume di verità che il ritorno alle origini gli permette di scorgere, è pronto per l'ultimo fatale tratto del percorso iniziato.

L'invocazione duplicata, «O Nausicaa, Nausicaa [...] Accorri, accorri [...]»,¹¹¹ esprime nella sua enfasi il vitale bisogno di un ultimo frammento di eterno.¹¹²

¹⁰⁵ *Ivi*, vv.18-19, 23-25. Cfr. F. De Maria, *Maggio*, in *Incantesimo del fuoco*, cit., vv.5-9.

¹⁰⁶ *Ivi*, vv.29-33.

¹⁰⁷ *Ivi*, vv.31/46, 36, 37, 40.

¹⁰⁸ *Ivi*, vv.37, 39, 42, 47.

¹⁰⁹ *Ivi*, v.50.

¹¹⁰ *Ivi*, v.47.

¹¹¹ *Ivi*, vv.34, 43.

¹¹² Cfr. F. Pedrina, *op. cit.*, pp.4, 7-8. Pedrina sostiene: «il poeta si cala in un antico mito, per trarne una superba figurazione dell'anelito della sua anima d'uomo moderno. [...] Con la voce si è irrobustito, nell'ultimo De Maria, anche il pathos umano. Basti a testimoniarlo la figurazione tragica dell' *Io, Ulisse*. Già è tratto originalissimo quel calarsi nel naufrago eroe, là, dai millenni, e pur non spento ancora ed è bello che nel soffio di vita che rimane ancora legato a quel corpo immondo viva l'inesausto, andante desiderio di un bene, già invano cercato dal mitico navigatore per tanti mari e popoli sconosciuti; ed è intuizione di poeta far proprio quel desiderio e dar così forma fantastica tutta nuova ad un vecchio motivo. [...] Del momentaneo collasso dell'eroe il poeta ha fatto il suo torpore secolare (di queste trovate fantastiche si nutre la vera poesia) e come dal suo spirito già presso a svanire sale l'invocazione suprema ("O Nausicaa, o Nausicaa..."), tutto un mondo di bellezza gli si avvisa intorno e la giovinetta dalle bianche braccia assurge senza sforzo a simbolo dell'attesa folgorazione, per cui l'anima intravede, senza attingerla, la felicità suprema. Dopo di che il poeta potrà avviarsi tranquillo alle prode deserte della notte

Il mito di Ulisse e del viaggio attraversa con articolazioni e accenti diversi tutta la cultura occidentale, da quella omerica a Dante e giù fino a Foscolo, a Pascoli e a Saba, passando per l'Ungaretti de *L'Isola*.¹¹³

La figura di Ulisse rappresenta una delle due facce della medaglia demariana, l'altra coincide con l'immagine dell'*Albero Antico*,¹¹⁴ la cui esistenza millenaria diventa per De Maria un emblema di saggezza.¹¹⁵

Già nella giovanile *Canzone nuova*,¹¹⁶ il poeta aveva scelto l'immagine dell'albero come allegoria della propria poesia e della propria personalità lirica. In *Sillabe* il motivo d'un tempo si rinnova e l'«Anima dell'antico/ gigante albero»¹¹⁷ assurge a maestra di vita. La fermezza che l'albero trae dalle radici, salde al suolo, non esprime una condizione statica, bensì al contrario esprime la tenacia che lo fa innalzare verso il cielo.

Il poeta vede nei rami protesi «negli spazi immensi»¹¹⁸ il simbolo di quelle aspirazioni semplici, come l'«azzurro e il vento carico di buoni/ pollini, o la luce di baleni»¹¹⁹ ma, al contempo, totalizzanti, come il contemplare i principi che governano l'universo. Di ciò l'albero è pago: «non passioni adombrano il suo puro/ spirito e mai l'affanna/ quest'angoscioso genio di conquiste/ umane [...]», «gli basta [...] il ritmo/ sempre uguale e preciso delle grandi/ cose, il semplice e tremendo/ principio del Cosmo e della Divinità».¹²⁰ Da qui l'apostrofe finale: il poeta invoca la guida dell'albero che lo protegga e lo renda immune da «[...]

perpetua, recando seco, sacro lume della misera vita, il ricordo della serenante visione e il suo rimpianto. Ma non è il solo afflato poetico che rende singolare questa lirica, ma anche il suo pregio formale, che è poi una cosa sola con quello. Il grido a Nausicaa si prolunga, sale d'intensità, riveste un attimo la luce del sogno, si fa preghiera, voto, e il ritmo s'adegua ai moti dell'anima, sale anch'esso e rifluisce come onda sospinta da un soffio uguale e potente.»

¹¹³ Cfr. N. Nicosia (a cura di), *Ulisse nel tempo, La metafora infinita*, Venezia, Marsilio Editori, 2003. Nel volume non si fa riferimento a De Maria.

¹¹⁴ F. Maria, *Albero antico*, in *Sillabe*, cit., p.54.

¹¹⁵ Interessanti, a tal proposito, le considerazioni di Gino Cucchetti: «Nel cuore del poeta parla una voce di più cauta meditata saggezza, i ricordi gli valgono soprattutto per quelle dure esperienze della vita che, in questo caso, hanno pur lasciato nell'anima sua solchi benefici, e il trascendente, vincendo sulle ultime fiammelle delle sue illusioni, fa ch'egli parli più alla Natura, al Cosmo, all'eterno ed infinito Dio, che agli uomini [...]» (G. Cucchetti, «*Incantesimo del fuoco*» di Federico De Maria, «L'AVVENIRE D'ITALIA», 16 aprile 1953).

¹¹⁶ F. De Maria, *Canzone nuova*, in *Canzoni Rosse*, cit., p.9.

¹¹⁷ F. Maria, *Albero antico*, in *Sillabe*, cit., p.54, vv.18-19.

¹¹⁸ *Ivi*, v.13.

¹¹⁹ *Ivi*, vv.6-7.

¹²⁰ *Ivi*, vv.8-11, 14-17.

ogni insana/ passione e lusinga/ comune ai progrediti/ uomini, [...] immemore e sereno/ [...], sordo a ogni grandezza umana».¹²¹

La vanità delle glorie terrene a cui la maggior parte degli uomini aspira, è, quindi, tra le tematiche su cui più insiste il poeta all'interno della raccolta e la propone come una delle certezze a cui egli approda nella sua ultima produzione – si è potuto costatarlo già nei romanzi *La vita al vento* e *L'avventura dei tre don Giovanni* -. L'inverno della vita dimostra, così, di avere ancora in serbo grandi doni per De Maria e la ponderatezza conseguita sembra trasfondere in lui la serenità di chi avverte, sempre più prossimo, un porto sicuro.

Volendo dar credito al romanzo *La vita al vento*,¹²² il cui protagonista presenta molti tratti del suo autore, il giovane De Maria fu ricco di ambizioni e aspirò sempre ad assaporare il gusto più intenso dell'esistenza, rifiutando la condizione piccolo-borghese e mirando all'assunzione di ruoli che potessero dargli visibilità nella società. I toni e gli episodi romanzeschi, pur se volutamente caricati, contengono, nell'esagerazione, un fondo veritiero. La lucidità ed il disincanto acquisiti nella vecchiaia portano il poeta a rifiutare lo stile di vita dannunziano, in quanto illusorio, e a preferire alla *Grandezza*¹²³ dei vari «Napoleone»,¹²⁴ «Quella di uno sconosciuto/ uomo qualsiasi/ che non divenne/ console o imperatore,/ per aver rifiutato/ un suo diciotto brumale!»,¹²⁵ la modestia di quegli individui, cioè, le cui alte virtù si manifestano nella quotidianità e nell'anonimato. Tale scelta è anche, se si vuole, una forma di riscatto dell'eroismo quotidiano dei tanti Emilio e di tutte le Terese e Mamme Silenzio, personaggi del poemetto del 1915.¹²⁶

La concezione pascoliana del mondo come «atomo opaco del Male»¹²⁷ è presente nei sette versi metroliberi de *Gli uomini*,¹²⁸ che dal componimento del poeta romagnolo sembrano riprendere anche il contrasto tra la bellezza, l'immensità, la luminosità degli spazi celesti e la

¹²¹ *Ivi*, vv.24-25.

¹²² F. De Maria, *La vita al vento*, cit.

¹²³ F. De Maria, *Grandezza*, in *Sillabe*, cit., p.25.

¹²⁴ *Ivi*, p.25, v.2.

¹²⁵ *Ivi*, p.25, vv.3-8.

¹²⁶ F. De Maria, *Mamma Silenzio*, in *La Ritornata*, cit., p.122.

¹²⁷ G. Pascoli, *X Agosto, Myricae*, in *Poesie*, Milano, Mondadori, 1919, v.24.

¹²⁸ F. De Maria, *Gli uomini*, in *Sillabe*, cit., p.24.

Terra piccola e «semibuia»,¹²⁹ «molecola di mondi», come era stata già definita in *Esilio*.¹³⁰ Ad oscurare lo splendore della terra sono gli uomini e, con più precisione, il male che li dilania e pesa sulle loro spalle come un fardello su cui gravano i «sette peccati mortali». ¹³¹ A dare il senso della sopraffazione esercitata dal male sugli esseri umani è la sproporzione tra la piccolezza umana («brulicano/ i piccoli uomini») ¹³² e l'imponenza del peccato («carichi»). ¹³³

In *Dal caos al caos*,¹³⁴ con l'incisività comune a tanti componimenti di *Sillabe*, il poeta descrive il carattere distruttivo del progresso novecentesco, che si vanifica nel momento in cui l'uomo se ne serve senza controllo alcuno, sprezzante di infrangere ogni giusto limite nella sua frenesia superomistica. La lirica si articola in due parti. Nella prima l'autore riassume, con estrema concisione, le fasi della creazione quando «Dio separò la luce dalla chiusa/ ombra, trasse dal caos i mondi,/ e con la sua potenza/ infinita creò l'uomo innocente». ¹³⁵ Nella seconda parte, alla forza creatrice divina si oppone quella demolitrice di un uomo che ha perso ormai la sua originaria purezza e che, sempre più ebbro di potere, «armato d'ira e di scienza,/ vuole uccidere Dio,/ e ridurrà i mondi al caos». ¹³⁶ Il passaggio dal caos primordiale ad uno nuovo, sottolinea la perdita, nell'uomo moderno, di qualsiasi senso etico e il precipitare in un mondo privo di Dio, pago solo di sé, del suo progresso e dei suoi ritmi meccanici, fini a sé stessi. Pur tuttavia è ancora una volta l'essere umano a oscurare le meraviglie terrene.

Interessante risulta il confronto con una lirica posteriore del conterraneo Quasimodo, *Alla nuova luna*,¹³⁷ scritta in occasione del primo lancio, da parte dell'Unione Sovietica, di un satellite artificiale, lo Sputnik.

Come nel componimento demariano, i primi versi tracciano, per linee essenziali, l'opera della creazione universale:

¹²⁹ *Ivi*, v.1.

¹³⁰ F. De Maria, *Esilio*, in *Sillabe*, cit., p.51, v.4.

¹³¹ F. De Maria, *Gli uomini*, in *Sillabe*, cit., p.24, v.7.

¹³² *Ivi*, vv.5-6.

¹³³ *Ivi*, v.6.

¹³⁴ F. De Maria, *Dal caos al caos*, in *Sillabe*, cit., p.44.

¹³⁵ *Ivi*, vv.1-4.

¹³⁶ *Ivi*, vv.5-7.

¹³⁷ S. Quasimodo, *Alla luna nuova*, da *La terra impareggiabile (1955-1958)*, in *Poesie e discorsi sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1971.

In principio Dio creò il cielo
e la terra, poi nel suo giorno
esatto mise luminari in cielo
e al settimo giorno si riposò.¹³⁸

La lirica si evolve attraverso il confronto dell'uomo con Dio, nella celebrazione della potenza umana, illuminata dalla Ragione, nume della modernità che ha permesso all'uomo di eguagliare l'Artefice Divino:

Dopo miliardi di anni l'uomo,
fatto a sua immagine e somiglianza,
senza mai riposare, con la sua
intelligenza laica,
senza timore, nel cielo sereno
d'una notte d'ottobre,
mise altri luminari uguali
a quelli che giravano
della creazione del mondo. Amen.¹³⁹

Nella lirica, è assente il tono amaramente critico del *De Maria*, ma non sfugge l'ironia dell'espressione «senza mai riposare» o dell'«Amen» finale. La polemica verso la tracotante superbia dell'uomo novecentesco, presuntuosamente convinto di poter proseguire, superandola, l'opera creatrice di Dio e di essere capace di ergersi a nuovo idolo della terra, è più velata e si confonde tra i toni sarcasticamente celebrativi, ma è ugualmente viva.

Nell'opera demariana l'accento cade, invece, sull'inclinazione umana alla devastazione. La colpa di aver tramutato il “paradiso terrestre” in una trincea, peserà sempre sull'uomo moderno; egli è bollato dell'indelebile macchia di due guerre mondiali e della bomba atomica.

Il poeta siciliano, da giovane cantore del progresso, diviene un suo detrattore quando comprende la superficialità e l'incompetenza umana nella gestione egoistica della “forza” della tecnologia e la conseguente degenerazione degli scopi ai quali essa dovrebbe essere finalizzata.

L'autore prende, allora, le distanze dall'uomo del XX secolo e, nella lirica *Progresso*,¹⁴⁰ definendolo «il vecchio simile mio»,¹⁴¹ precisa con

¹³⁸ *Ivi*, vv.1-4.

¹³⁹ *Ivi*, vv.5-13.

efficacia che il legame con il prossimo si è spezzato e l'esperienza resta confinata a un passato lontano. A determinare la rottura le ambizioni smodate dell'uomo, che il progresso ha ubriacato e privato di un lucido sguardo su sé e sul reale. Convinto di riuscire a eguagliare la potenza divina, egli emula, invece, quella malefica di Lucifero, l'angelo ribelle che votò la propria forza al male. L'antinomia Dio-Lucifero illustra rapidamente i danni dello sviluppo contemporaneo tra i quali, primo tra tutti, emerge l'inasprimento dell'antica conflittualità tra i popoli. In *Alle genti del futuro* De Maria, ancora ingenuamente convinto del potere civilizzatore del progresso, aveva sognato l'inizio di una nuova epoca di pace, pur intuendo che la «ferocia»¹⁴² umana non s'era ancora esaurita.

Il poeta è, adesso, tristemente consapevole della realtà intuita nei presentimenti giovanili attestati dalla lirica *A noi due*,¹⁴³ che Biondolillo ha definito «un lungo angoscioso atto di accusa contro sè stesso e contro il suo simile, i quali dalla preistoria non si sono mai amati e mai si ameranno ma pur in questo momento l'uno sente segreto il bisogno di amare l'altro e gridargli in un impeto d'amore: "Fratello!"».¹⁴⁴ La situazione illustrata riecheggia *I due fanciulli* del Pascoli.

Il componimento pur risalendo al 1906, resta così attuale da indurre De Maria a pubblicarlo nella raccolta del 1949.

Il poeta riflette sulle cause che, sin dalle origini dell'umanità, provocano l'esplosione di una guerra e le addebita all'immutata identità dell'uomo, sempre uguale a sé stesso nella ferocia pur nel procedere del corso della storia. Ogni epoca si contraddistingue per alcuni tratti peculiari, ma la diversità riguarda solo le apparenze degli eventi, mentre non muta l'intima essenza umana. De Maria sostiene che «il noi veritiero/ ritorna dissimile e uguale/ nel mondo che già lo contenne».¹⁴⁵ L'uomo moderno ha in sé, sua eredità, le tracce di chi lo ha preceduto, fin dalla bestia primordiale:

Io e Tu fummo i primi villosi
emuli della belva;

¹⁴⁰ F. De Maria, *Progresso*, in *Sillabe*, cit., p.23.

¹⁴¹ *Ivi*, v.1.

¹⁴² F. De Maria, *Alle genti del futuro*, in *Canzoni Rosse*, cit., p.93, v.86.

¹⁴³ F. De Maria, *A noi due*, in *Sillabe*, cit., p.12.

¹⁴⁴ F. Biondolillo, *op. cit.*, p.35.

¹⁴⁵ F. De Maria, *A noi due*, in *Sillabe*, cit., p.12., vv.15-17.

uscimmo un dì dalla selva
oscura sul vasto pianoro
e l'aria e l'acqua e la terra ci offriron il vergin tesoro
a cui ci mutammo.
Io e Tu rapimmo il fuoco
al mitico Dio.
Perpetuandoci, amammo:
ed ogni cosa pure mutava sul nostro cammino.¹⁴⁶

Unitamente al titolo, *A noi due*, l' anafora «Io e tu»,¹⁴⁷ mette in evidenza, in un primo momento, l'inclinazione umana all'unione in società e alla perpetuazione del genere umano. Successivamente si concentra sulla compresenza, in ogni individuo, di due aspetti, il bene e il male. La prevalenza dell'uno sull'altro, determina l'alternanza, fra gli uomini, degli «Abele» e dei «Caino»:

A volta a volta, tu e io
fummo l'eroe, l'assassino,
il ladro, il vile, il perverso
come il buono, il giusto come
l'ingiusto [...].
Ma il nostro antico nome
né tu né io ricordiamo.
Chi di noi due fu Abele e chi Caino?.¹⁴⁸

Riprendendo per la terza volta il sintagma «tu e io», il poeta sottolinea l'ambiguità che governa il rapporto dell'uomo con il suo simile. Il legame di solidarietà che vige tra gli esseri umani è intaccato da un odio latente ma sempre pronto a riemergere e ad esplodere:

[...] ci incontrammo
su la medesima strada
ostili sempre, nemici
in ogni atto, in ogni pensiero,
e sempre, gai o tristi, gloriosi o vinti, infelici!

[...]

[...] Io non t'amo
e tu non m' ami ancora, dopo cento-

¹⁴⁶ *Ivi*, vv.27-36.

¹⁴⁷ *Ivi*, vv.1, 27, 52; in variatio al v.33, «Io o tu», ai vv.37, 41, «tu e io», ai vv.44, 46, «né tu né io», espressione riassunta in «noi» (vv.15, 23, 45, 56, 66, 73).

¹⁴⁸ *Ivi*, vv. 37-41, 43-45.

mila lunghissimi anni.
E siamo vecchi, ed insieme
abbiamo sofferto ogni stento
e più di un'opera, pure odiandoci, insieme abbiam fatto!
Strano! Neppure nel tacito patto
noi ci affratellammo ancora.¹⁴⁹

L'intolleranza e l'odio, dunque, non hanno impedito agli uomini di accomunarsi per un mero istintivo bisogno di sopravvivenza, ma si è sempre trattato di un legame superficiale, fondato su un egoistico interesse e, pronto a essere spezzato dalla loro latente ostilità. De Maria vagheggia, nonostante le smentite della storia, un'umanità organizzata come una grande famiglia retta da rapporti di fratellanza. Ne è mancata la realizzazione – egli crede – per la diffidenza che ha impedito all'individuo di riconoscere nell'altro un suo simile e di farsi riconoscere come tale:

[...] finora
tu non m'hai conosciuto, io non t'ho
conosciuto, ed abbiamo mentito per l'egoismo comune,
senza che io ti svelassi tutta l'anima mia
vera che rassomiglia a la tua come un infimo
ad un altro infimo!¹⁵⁰

L'esclusione della guerra dalla storia si lega, per il poeta, alla totale apertura dell'uomo al suo simile nella prospettiva di una ritrovata fratellanza:

Ecco: qualunque sia
la tua parola, io mi do
tutto a te, io ti narro la storia
mia ch'è l'istessa tua storia
-intera, per rigettar tutto quello
che ci pesa, perché – palesato ogni errore
comune- tu possa, con cuore
leggero dirmi, come io voglio dirti: "Fratello!".¹⁵¹

Ma le aspirazioni di un intellettuale non hanno mai bloccato l'insorgere di un conflitto e De Maria vede prendere corpo nelle due

¹⁴⁹ *Ivi*, vv.47-51, 66-73.

¹⁵⁰ *Ivi*, vv.74-80.

¹⁵¹ *Ivi*, vv.81-88.

guerre mondiali i propri timori, espressi nei versi giovanili e raggruppati in quel «delitto che noi respiriamo/ nell'aria, senza abborrirlo/ a bastanza». ¹⁵²

L'idea della sopraffazione che la guerra esercita sull'uomo, emerge da *Notte di guerra*, datata «Roma, ottobre 1940». ¹⁵³ L'atmosfera ritratta è quella di una «fumida notte senza stelle», ¹⁵⁴ preludio di morte assieme ai diversi spettri che la popolano: i «fantasmi violacei di lumi», il «fantasma» del poeta «invisibile» a sé stesso, i «fantasmi di muri» e ancora il «riflesso/ di veicoli trascorrenti, colmi/ d'orme» e «altre ombre [...] / quali buie ed appena palesate/ da un batter d'aria, quali precedute/ dal fuoco fatuo d'una lampadina». ¹⁵⁵

È come se il buio avesse fagocitato ogni persona e la vita che la animava e «[...] la luce trascorsa pare sia/ spenta da tanto tempo e senza più/ certezza di ritorno [...]». ¹⁵⁶ Un'esclamazione di sofferenza, «Oh», e l'avversativa «ma» ¹⁵⁷ segnano il passaggio dal piano esterno a quello dell'interiorità. Il buio è metafora di una condizione spirituale e, dallo smarrimento che esso provoca, il pensiero è annientato, rivolto com'è all'immediato presente. Il futuro e il passato divengono preoccupazioni senza alcun senso. A differenza, infatti, di altri componimenti in cui De Maria compie ampi salti temporali, confrontando in verticale le tre dimensioni, in questo caso si sposta orizzontalmente, raggiungendo i luoghi di guerra. Il trascorrere del tempo perde di significato, quando si è in bilico tra vita e morte, ed è l'attimo ad acquistare valore, il presente nella sua istantaneità:

[...]il mio pensiero [...],
è intento solo all'ardua
ricerca della strada pel mio passo
incognito fra incogniti altri passi
e tutto quel che fu prima e potrà
esser dopo non gli è più che un ingombro
sgomento.

¹⁵² F. De Maria, *Alle genti del futuro*, in *Canzoni Rosse*, cit., p.93, vv.84-86.

¹⁵³ F. De Maria, *Notte di guerra*, in *Sillabe*, cit., p.20.

¹⁵⁴ *Ivi*, v.1.

¹⁵⁵ *Ivi*, vv.3, 4, 5, 6-8, 8-11.

¹⁵⁶ *Ivi*, vv.14-16. Il senso d'oscurità è accentuato dal costante ricorso a termini quali «nera/ bruma» (vv.18-19), «città cieca» (v.19), «tenebra» (v.21), «nero» (v.27), «buio» (v.29, 37), «oscurità» (v.58).

¹⁵⁷ *Ivi*, v.16.

Il poeta parla, ancora, di «[...] uomini simili, invano/ mescolati col buio, senza ieri/ né domani [...]».¹⁵⁸

Il nero che soffoca il pensiero si riferisce, oltre al disorientamento, anche a un senso di “sporczia” interiore - «groviglio nero/ della coscienza»- ,¹⁵⁹ dovuta all’ignavia umana che impedisce una decisa condanna del drammatico conflitto. De Maria specifica: «Io sono questa pena per noi tutti/ resi ora privi del divino dono/ dell’amore, della pietà e, più, della volontà [...]».¹⁶⁰

Allora, nel poeta, «[...] affiora il senso d’altre strade/ celate, d’altre genti che si mascherano/ d’oscurità, di cieli come questo/ fumidi in cui passa, cercando preda,/ l’uccello della morte [...]».¹⁶¹ Il buio, in questo caso, sembra assumere una funzione protettiva atta a occultare la terra ai bombardamenti degli aerei da guerra, “rimbombanti” e “frullanti”¹⁶² nell’aria (le due voci onomatopeiche che ne mimano il fragore), tuttavia la copertura dell’oscurità risulta vana di fronte alla morte che «piove da quelle ali».¹⁶³

La natura assiste attonita al processo di autodistruzione umana: la strage arriva dal cielo ma le stelle sono «innocenti».¹⁶⁴

Ciò che assilla il poeta è l’ansia del non sapere quando arriverà la fine, unita alla consapevolezza della sua potenziale immediatezza, «fra breve forse», «forse più tardi».¹⁶⁵ Ma un turbamento maggiore e, forse, il ricordo della poesia *Fratelli* di Ungaretti, producono in lui il timore di potere essere ucciso per mano di un «fratello/ uomo nemico»,¹⁶⁶ ossimoro che, evidenziato dall’*enjambement*, denuncia il paradosso di ogni guerra. Se l’«Umanità novella», nata dal «connubio di tutte le razze», va concepita come un unico popolo ed il mondo come «sola patria», come si auspicava in *Alle genti del futuro*,¹⁶⁷ tutti i conflitti diventano intestini e fratricidi,

¹⁵⁸ *Ivi*, vv.20-26, 36-38.

¹⁵⁹ *Ivi*, vv.27-28.

¹⁶⁰ *Ivi*, vv.53-56.

¹⁶¹ *Ivi*, vv.29-33.

¹⁶² Cfr. *Ivi*, vv. 38-42: «[...] Fra breve forse l’aria/ sopra i passanti a me vicini, sopra/ il dubbio avanzo di me stesso, udrà/ il frullo di quelle ali, il rovinoso/ rimbombo della strage...»

¹⁶³ *Ivi*, v.35.

¹⁶⁴ *Ivi*, v.34.

¹⁶⁵ *Ivi*, vv.38, 49.

¹⁶⁶ *Ivi*, vv.46-47.

¹⁶⁷ F. De Maria, *Alle genti del futuro*, in *Canzoni Rosse*, cit., p.93, vv.22-23, 25.

gravidi di lutti e privi di alcun profitto. Nell'azione del nemico agisce solo l'incoscienza, come sottolinea il chiasmo «carni sconosciute [...] sconosciuti pensieri», rafforzato dalla ripetizione dell'aggettivo. Essa sfocia nell'esecuzione meccanica di un ordine portato a termine «forse senza odio per le nostre carni/ sconosciute e pei nostri sconosciuti/ pensieri che sono pure, in parte suoi».

Questo stato di smarrimento interiore, in cui vengono meno i sentimenti e la volontà, disumanizza l'individuo, relegandolo al ruolo di ombra: «noi fummo uomini ed ormai/ altro non siamo che ombre, sommerse/ nell'oscurità, in cerca della strada».¹⁶⁸

Costante è, quindi, all'interno della raccolta l'insistenza sulla condizione di disagio interiore, espresso da una scelta di solitudine e da una totale sfiducia nei confronti dell'uomo che ha mutato i benefici mezzi del progresso in strumenti di autodistruzione. Gli esseri umani, il mondo e i suoi inganni angosciano De Maria che, trova un'ancora di salvezza, nelle proprie capacità di uomo e di artista, in cerca di risposte agli interrogativi esistenziali e di certezze da diffondere, così come, con altra fiducia, si era proposto nella giovanile lirica *Il Fabbro*.

Dall'altra parte il ripiegamento del poeta siciliano su sé stesso e su tematiche relative alla propria individualità, provoca inevitabilmente il ritorno a un motivo già delineato nelle raccolte degli anni '30, ma avvertito, adesso, con angosciante urgenza: l'assillo del carattere effimero dell'universo e di quanto in esso vive, si acuisce nel poeta, ora che la percezione della prossimità alla morte si è fatta più forte.

Il poeta, giovane, ha vissuto quest'esperienza in maniera indiretta, assistendo, di volta in volta, alla dipartita dei propri cari, il cui ricordo, che ne assicura la sopravvivenza, si fa sempre più sbiadito nel tempo. L'uomo si distoglie dalla consapevolezza di dover morire, preso com'è dalla dimensione terrena, in cui l'idea della fine, pur presente, è trasposta «in una lontananza/ spessa di muri, di montagne, d'ombra/ e d'eternità»,¹⁶⁹ ad una distanza tale, cioè, da essere avvertita come irreal.

¹⁶⁸ F. De Maria, *Notte di guerra*, in *Sillabe*, cit., p.20, vv.56-58.

¹⁶⁹ F. De Maria, *Commemorazione*, in *Sillabe*, cit., p.41, vv.3-5.

De Maria ammette: «Vissi le mie intense giornate/ che avevano di buio soltanto il sonno./ Io vivevo e vedevo nella luce». ¹⁷⁰

Se proprio la distrazione dal pensiero di una lontana dipartita permette all'uomo di vivere, il momento della piena coscienza della sorte che attende tutti, non tarda a giungere e le riflessioni che lo accompagnano non nascondono l'inquietudine che esso genera. Sebbene ancora vivo, il poeta si sente già partecipe di quel mondo fatto di ombre, che sembra lo invitino a seguirle, e, viceversa, vede allontanarsi «[...] gli uomini/ e le cose già care del mondo». ¹⁷¹

Il tema della morte diventa, dunque, un altro *leit-motiv* della raccolta del '49. Molteplici i passi che consentono di analizzarlo da diverse angolazioni, permettendo di valutarne i punti di continuità e i cambiamenti rispetto alla precedente produzione.

Nella poetica di *Sillabe*, è ravvisabile, riguardo al tema in questione, un'ansia e una malinconia di fondo molto più forti rispetto alla serena razionalità con cui l'argomento era già stato affrontato. *Il cadavere*, ad esempio, lirica del '32, celebrava «l'occulta e rinnovatrice bontà della morte», ¹⁷² concepita come motore dell'incessante divenire e, quindi, come garanzia di nuova vita, mentre la trattazione del medesimo argomento acquisisce, nei componimenti posteriori, tinte più inquiete e amare:

Su un davanzale insiste
da quarant'anni a fiorire la fuxia.
[...]
[...] Nulla in me
[...] segna un ritorno.
[...]
[...] nessuno di noi
ritroverà più quel giorno! ¹⁷³

Lo stesso senso di ineluttabile non ritorno trova continuità in *Maggio*, ¹⁷⁴ lirica di *Incantesimo del fuoco*, dove l'angosciante dubbio circa il rinascere dell'uomo ad una nuova primavera di giovinezza

¹⁷⁰ F. De Maria, *Quelli che ritornano*, in *Sillabe*, cit., p.35, vv.10-12.

¹⁷¹ *Ivi*, p.35, vv.37-38.

¹⁷² F. De Maria, *Cadavere*, in *La Ritornata*, cit., p.69, v.56.

¹⁷³ F. De Maria, *Ritorni*, in *Sillabe*, cit., p.58, vv. 1-2, 9-10, 15-16.

¹⁷⁴ F. De Maria, *Maggio*, in *Incantesimo del fuoco*, cit., p.135.

(«Tornerà?»¹⁷⁵), traduce esplicitamente la consapevolezza dell'illusorietà che ciò possa avvenire.

De Maria si spinge poi a indagare fin sulla sorte dell'uomo oltre la morte. L'inadeguatezza umana a risolvere tale inestricabile mistero induce il poeta siciliano a un discorso poetico disancorato da punti fermi. Da qui i continui spostamenti di prospettiva che emergono dal confronto tra alcune liriche.

Una certa continuità tematica si può osservare tra la lirica *Infinito*, edita nel 1903, precedentemente analizzata,¹⁷⁶ e alcuni versi del '49. *Il senso della vita*¹⁷⁷ attesta quanto l'indagine di De Maria sull'esistenza e sul suo significato si sia approfondita. Nel breve giro di dieci versi, la lirica riepiloga la mutevole percezione che l'uomo ha del suo vivere, nelle sue diverse fasi biologiche, la fanciullezza, la maturità, la vecchiaia. La conclusione coincide con la constatazione dei propri limiti intellettivi: «Vita - dico oggi - fosti invano sole e poi stella/ che di minuto in minuto si consuma:/quel che cerco non s'è palesato./ Mi s'illuminerà finalmente/ il tuo senso con l'ultima favilla?»¹⁷⁸

Lo stesso disincanto affiora nei cinque agili versi di *Cielo*,¹⁷⁹ rappresentato come un velo che cela la fatale verità dell'irrilevanza dell'uomo. Il poeta si ribella eroicamente a tale inganno e riesce a "svelarlo". A dare rilievo al messaggio tendono i parallelismi dei versi finali: «l'eterno con l'effimero, con poco azzurro e poco calore/ un'incommensurabilità di tenebre e di gelo».¹⁸⁰ La ripetizione dell'avverbio «poco», in contrasto con l'«incommensurabilità» eterna, rafforza il senso di evanescenza e d'inconsistenza attribuito al vivere. Nessun epilogo di beatitudine viene concepito nella morte: il caldo azzurro del cielo degli umani è destinato a tramutarsi, non in un'accecante luce divina, ma in fredda oscurità.

La poesia *La verità*¹⁸¹ appare il punto d'arrivo del cammino di ricerca intrapreso dal poeta. «Il giorno è circoscritta illusione/ vaga di

¹⁷⁵ *Ivi*, v.32.

¹⁷⁶ F. De Maria, *Infinito*, in *Voci*, cit. Cfr. pp. 231-232 del presente studio.

¹⁷⁷ F. De Maria, *Il senso della vita*, in *Sillabe*, cit., p.38.

¹⁷⁸ *Ivi*, vv.5-10.

¹⁷⁹ F. De Maria, *Cielo*, in *Sillabe*, cit., p.26.

¹⁸⁰ *Ivi*, vv.4-5.

¹⁸¹ F. De Maria, *La Verità*, in *Sillabe*, cit., p.45.

luci,/ di colori e di forme»,¹⁸² questo è chiaro; ma anche le «rotanti fiammelle/ millenarie»¹⁸³ della notte sono destinate ad estinguersi così come il giorno, alla cui morte e rinascita assistiamo quotidianamente, finché questa ciclicità approderà, anch'essa, a una fine. Se persino le stelle sono «moriture»,¹⁸⁴ nulla rimarrà oltre il buio: «la verità non è che nella tenebra»¹⁸⁵ e la notte è preludio della nostra sorte, della nostra meta finale. Gli ultimi versi del componimento, nella loro incisività, delineano l'accentuarsi del pessimismo del poeta che, in *Notte*, aveva concepito il buio eterno animato da «qualche luce d'astro». ¹⁸⁶ La conclusione aperta alla speranza di *Notte* viene cancellata dalla chiusa de *La verità*.

La facilità con la quale il poeta muta la propria visione non è limitata a componimenti legati a fasi storico-poetiche lontane tra loro, come nel caso precedente che chiama in causa liriche separate da una distanza di quattordici anni, ma è ravvisabile anche tra componimenti che appartengono alla stessa temperie e alla stessa raccolta. La convinzione, che traspare da *Quelli che ritornano*,¹⁸⁷ circa la possibilità di una vita ultraterrena, è negata, subito dopo, dal nichilismo di *Presagio?*¹⁸⁸

E quando un'ultima volta
ritorneranno, non più
labili e fuggitivi
ma palesi al fine e io palese a me stesso,
mi verranno incontro per trarmi su da questa ombra
nella loro arcana luce.¹⁸⁹

Stridente risulta l'accostamento ai versi di *Presagio?*:

[...] il mondo ove si va
[...] mi appare
nel presagio di quell'istante
terribilmente diverso
dall'eternità che mi facesti sperare,

¹⁸² *Ivi*, vv.3-5.

¹⁸³ *Ivi*, vv.8-9.

¹⁸⁴ *Ivi*, v.10.

¹⁸⁵ *Ivi*, v.11.

¹⁸⁶ F. De Maria, *Notte*, in *Estate di San Martino*, cit., p.94.

¹⁸⁷ F. De Maria, *Quelli che ritornano*, in *Sillabe*, p. 35, cit.

¹⁸⁸ F. De Maria, *Presagio?*, in *Sillabe*, cit., p.39.

¹⁸⁹ F. De Maria, *Quelli che ritornano*, in *Sillabe*, cit., p.35, vv.42-48.

Dio, dal tuo cielo.
Mi appare come immota insensibilità
eterna di un universo
avvolto in un insopprimibile velo
di nebbia gelida e nera.
E al presentimento del terrore
di quell'attimo di agonia,
vacilla
già su un abisso di angoscia il mio cuore.¹⁹⁰

E' bene precisare, tuttavia, che il nichilismo dell'autore non si accampa mai come dato assoluto, viceversa si pone come una delle tante possibilità da lui vagliate. La ricerca del De Maria è ininterrotta e non ha mai la pretesa di pervenire a conclusioni definitive, ma, unicamente, a ipotesi approssimative sul significato intimo del vivere, accompagnate da molteplici domande, come avviene in *Presagio?*. Gli interrogativi testimoniano l'umiltà del poeta, consapevole dei limiti di chi si sofferma sugli enigmi esistenziali.

L'autore siciliano si apre poi foscolianamente a una articolazione del tema preso in considerazione: la sopravvivenza, oltre la morte dell'artista, dello spirito originario trasfuso nella sua opera oltre che del ricordo di sé come persona. L'argomento tocca il poeta molto da vicino, ma lo induce a note dolenti soffuse di amaro pessimismo: nessuno di coloro che leggeranno la sua opera dopo la sua morte, saprà davvero chi egli sia stato:

L'uomo che oggi si vuol far rivivere
qui, con tanta dovizia di parole,
è lontano, [...]
[...]
se l'opera sua rimane,
nessuno vi ritroverà domani
la sua voce, le sue
fattezze: lui, carni e pensieri.
Un giorno, forse,
anche me commemoreranno.
Come oggi, forse, questa stessa sala
sarà colma: persone compunte,
altre distratte, qualcuno
sonnecchiante – più tedio che benevolenza...
Il mio ritratto: segni sulla carta;

¹⁹⁰ F. De Maria, *Presagio?*, in *Sillabe*, cit., p.39, vv.10-23.

il mio nome: sillabe fuggenti;
i miei scritti: ancora da leggere
pei più, e dove nessuno
coglierà il vero me, la completa
essenza di quello che fui.
L'entità mia sarà lontana, in una
lontananza eterna di muri, di mondi...¹⁹¹

I versi di *Commemorazione* ci riconducono ad alcune liriche del '32, *Studio* e *Tu*, dalle quali emerge la stessa rassegnata convinzione di una sopravvivenza dell'artista in una effimera, sfocata e distorta immagine della memoria, in un "guizzo del momento" di qualche lettore: «i versi,/ i romanzi, i drammi son/ dispersi/ accenti». Così egli si esprime al riguardo:

La mia [anima] [...] passa e non si
riproduce
- fedele, intatta, qual è – in
nulla. I versi,
i romanzi ed i drammi son
dispersi
accenti; ma il mio buio o la mia
luce
chi domani saprà da uno scaffale
coglierli a pieno, intenderli,
sapere
come fui fatto, riveder le vere
mie fattezze? Io non rivivrò più
eguale!
Nessuna cosa è in me chiara, ma
tronca
o deformata [...];¹⁹²

[...] [tu] leggerai forse un giorno
il mio nome, con indifferenza,
un mio scritto. Sarà un mio ritorno
effimero dentro l'esistenza
tua. La mia entità, che sento
vasta, ricca di sensazioni,
di ricordi e di ambizioni,
per te sarà il guizzo di un momento.¹⁹³

¹⁹¹ F. De Maria, *Commemorazione*, in *Sillabe*, cit., p.41, vv. 1-3, 22-39.

¹⁹² F. De Maria, *Studio*, in *La Ritornata*, cit., p.197, vv.75-91.

¹⁹³ F. De Maria, *Tu*, in *La Ritornata*, cit., p.200, vv.29-36.

Tali convincimenti si rifanno alla teoria del relativismo conoscitivo secondo la quale le interpretazioni di un'opera possono essere molteplici e frantumano la vera essenza dell'io poetico, l'unico ad avere piena cognizione di sé.

Un'altra angolazione del tema della morte e del declino che la precede, si può desumere da quei componimenti nei quali la centralità assunta dalla donna e dalla sua decadenza veicola le riflessioni demariane sul veloce trascorrere del tempo. E' un procedimento che si è già osservato in alcune poesie precedenti, quali *Dall'abisso*¹⁹⁴ o *Le mie donne*.¹⁹⁵

Mentre nelle liriche de *La Ritornata*¹⁹⁶ e di *Estate di San Martino*¹⁹⁷ prevale la volontà di rendere eterna la giovinezza della donna, immortalandola nel canto poetico, i versi di *Sillabe* dimostrano, attraverso l'antitesi vecchiaia-fanciullezza, il raggiungimento di una più serena accettazione del passare del tempo e dei cicli che lo connotano:

Una strada deserta
ove i passi rimbombano.
Solitario genio del luogo,
dai vetri di una chiusa
finestra, in lontananze secolari,
traspare un'immobile vecchiaia.

¹⁹⁴ F. De Maria, *Dall'abisso*, in *La Ritornata*, cit., p.183. È utile mettere a confronto tre componimenti de *La Ritornata: Cité Bergerè* e *Corsa in Metropolitaine* da una parte, *Dall'abisso* dall'altra. I primi due componimenti scaturiscono dal ricordo di un lontano soggiorno parigino e finiscono col giungere al grigio disincanto del tempo presente. La donna, che la memoria lega ai luoghi della città francese, è caratterizzata da contorni sbiaditi. Il poeta è entusiasta all'idea di un nuovo incontro con l'amata, ma rapida giunge l'amara constatazione che «[...] Nulla ritorna. La vita/ mia non è fatta che d'attimi/ che splendettero, ma che ricadono/ ora sul mio vacillante/ cuore, freddi, come lapilli/ spenti» (F.De Maria, *Corsa in Metropolitaine*, ne *La Ritornata*, cit., p.179, vv.34-39). In *Dall'abisso* il punto di partenza è, invece, il presente di vecchiaia, di cui si fa simbolo la donna, che, rivista dopo tempo, non viene riconosciuta dal poeta, poiché la sua immagine non corrisponde più a quella del ricordo. Egli si rifiuta di credere che quella «larva, stanca/ di tutto, smarrita...», (vv.2-3) possa essere l'amata di un tempo ma, in un secondo momento, la sfiorita bellezza femminile diventa lo spunto per una considerazione sulla «[...] vita/ trascorsa» e sull'«amarezza» (vv.11-12, 12) che essa lascia. Gli ultimi versi sono dominati dalla sfera del ricordo; non si tratta più, però, come nelle precedenti poesie, di reminiscenze vaghe, imprecise; al contrario, la giovane figura della donna rivive intatta nella mente del poeta che la eternizza e la fissa «in un perenne presente» (v.16). De Maria non accetta che l'amata, eterna nella sua bellezza, possa essere, anch'essa, vittima del tempo e dell'abisso che lascia il suo trascorrere, come attestano anche i versi di *Le mie donne*: «Ritornano [...] / [...] nel regno/ delle larve, le donne della mia/ vita [...] / [...] mi stanno spesso attorno/ [...] ma sempre/ ferme nel tempo e belle/ come nel primo giorno/ che mi entrarono nell'anima/ o che mi uscirono dalla fantasia» (vv.1-13).

¹⁹⁵ F. De Maria, *Le mie donne*, in *Estate di San Martino*, cit., p.24.

¹⁹⁶ F. De Maria, *La Ritornata*, cit.

¹⁹⁷ F. De Maria, *Estate di San Martino*, cit.

Ma irrompe gaia e fuggitiva
un' adolescente bellissima
seminuda tra svolazzanti vesti.
Afrodite! Afrodite sempre viva!¹⁹⁸

La decadenza dell'amata è, spesso, nelle raccolte precedenti, un pretesto per riflettere sulla propria, così come l'accettazione del declino femminile traduce la rassegnazione del poeta di fronte all'inarrestabile avanzamento della vecchiaia.

La fine degli anni quaranta è anche il tempo dei rimpianti e dei ricordi per De Maria. Emerge nel poeta, il bisogno di tracciare un bilancio della propria vita, e a dominare la riflessione è lo stacco tra ciò che è stato e ciò che sarebbe potuto essere:

Perché navigare non osai
nei giorni degli ardimenti,
abbandonare affetti, amori,
piccole glorie, sorriso
cittadino dei migliori giorni,
per veder sorgere innanzi alla prua della mia caravella
il fascinoso ignoto di nuovi continenti,
per conquistarmi la vita come un vello d'oro,
o anche per morire nella tempesta
come Ulisse, intravista la montagna che sale al Paradiso?
Perché da Gafsa, da Gabes,
da El Tarhuna, alle soglie
del Sahara, non rifiutai
per sempre la civiltà invisita,
non mi spinsi fino al misterioso Tombuctù
e al Baghirmi, ove ragazzo sognai
"dormire sotto la stellata tenda
del ciel, col capo sulla belva uccisa"?¹⁹⁹

De Maria non è stato capace di osare. Il rammarico maggiore, per il poeta, sta proprio in questa sua mancanza di coraggio che lo ha incatenato ad illusorie sicurezze sociali, impedendogli di compiere ardite conquiste. Si viene pertanto a determinare un'incolmabile distanza tra il mondo reale e quello onirico; è questo il motivo conducente nella poesia *Due Mondi*²⁰⁰. La forza dell'immaginazione ha avuto un peso rilevante

¹⁹⁸ F. De Maria, *Erice*, in *Sillabe*, cit., p.57.

¹⁹⁹ F. De Maria, *Due Mondi*, in *Sillabe*, cit., p.46, vv.1-17.

²⁰⁰ *Ibidem*.

lungo tutto l'arco della esistenza del poeta. Egli ha sempre lasciato il compito di guidare il carro della propria vita alle convenzioni sociali e intanto, nell'attesa di riprenderne le redini, si accontenta del sogno che gli dispiega un orizzonte di libertà, da vivere appieno. Ma rapida giunge la caduta di ogni aspettativa futura:

Manoa, che io mai vidi eppure descrissi,
ma dove un'altra volta vorrei vivere
quei giorni che solo nel sogno vissi!
Vita, vita, la tua maggiore bellezza
era nella mia radiosa fantasia,
che ora ritorna in luce di tramonto
fra nuvole d'amarezza.
Allora essa mi stava dinanzi
come avvenire;
e ora invece non è che l'agonia
del sogno.
Ci toccherà morire
non tra eroici miraggi,
ma in un mondo volgare ed ingiusto,
nel brago della realtà
presente, ove l'ultimo senso
non sarà che il disgusto.²⁰¹

Il tarlo di tali pensieri si ripresenta nei versi della successiva lirica,
Immagini del passato e del futuro:

Le cotidiane bisogne, i consueti
atti del viver comune
prendono tutte le brevi ore.
Soltanto nelle notti insonni
il mio pensiero si possiede,
ma come galleggiante in un'onda di sgomento:
perché non sono più i variopinti
sogni, le fantasie che costruivano mondi
- labili, sì, eppure tripudianti;
sono ora le facce dei ricordi,
le immagini delle memorie
e dei rimpianti di quel che fu
o che poteva essere gioioso, ma atteggiate a quella mestizia
che hanno i ritratti delle persone morte.²⁰²

²⁰¹ *Ivi*, p.46, vv.30-46.

²⁰² F. De Maria, *Immagini del passato e del futuro*, in *Sillabe*, cit., p.49, vv.7-21.

Sembra di leggere il seguito della giovanile *Magia*, ricca di esultanza per il potere creativo della mente umana:

Ecco, ad un gesto della fantasia,
io fiorisco la terra di prodigi
dispargendo in fondo ai mari, su i fastigi
dei monti, per i cieli, la magia.
Io dò tinte di porpora e di croco
al vespertino cielo, [...]
[...]
Sono il pittore d'ogni forma e d'ogni
spirito; chiedo al cielo, ai campi, al mare,
alle fiamme i colori; i lievi sogni
so in visibili palpiti fermare.
[...]
Io vidi nuove terre galleggianti
in lor pompa di verde sopra ignoti
pelaghi, [...]
[...]
io fo sbocciare mille nuovi mondi.²⁰³

Il filo che lega le due fasi della poesia demariana viene suggerito dallo stesso autore, quando in *Due Mondi*, del '49, cita fedelmente, virgolettandoli due versi²⁰⁴ - «dormire sotto la stellata tenda/ del ciel, col capo sulla belva uccisa» - di *Nostalgia d'Oriente*,²⁰⁵ componimento anteriore di quarant'anni.

Ciò che è stato non può subire alcun cambiamento e ciò che sarà coincide con il muro della fine, per il settantenne De Maria:

[...] il futuro non appare
più che con desolato volto,
frusto e sbilenco – meschino
viandante dalla bisaccia
vuota -
che attende, con la mano tesa,
giunto al deserto destino.
O mendico mio futuro,
attendimi: l'ultimo obolo
lo riceverai da me stesso.²⁰⁶

²⁰³ F. De Maria, *Magia*, in *La leggenda della vita*, Milano, cit., p.59, vv.1-6, 13-16, 21-23, 64.

²⁰⁴ F. De Maria, *Due Mondi*, in *Sillabe*, cit., p.46, vv.16-17.

²⁰⁵ F. De Maria, *Nostalgia d'Oriente*, in *La leggenda della vita*, cit., p.37, vv.27-28.

²⁰⁶ F. De Maria, *Immagini del passato e del futuro*, in *Sillabe*, cit., p.49, vv. 22-31.

Questo è il doloroso grido conclusivo che riecheggia nei componimenti della terza fase della poesia demariana, quella della vecchiaia, ove desolata, ove ancora aperta a finali piccole attese.

III.2- La rottura dell'*Incantesimo del fuoco*.

La raccolta del '52, *Incantesimo del fuoco*,²⁰⁷ accoglie, oltre ad una silloge della passata opera poetica, otto liriche di nuova produzione. L'antologia del siciliano è, infatti, strutturata in quattro sezioni. Le prime due – *Lirica* ed *Epica* – accorpano, in un repertorio piuttosto ampio, le liriche che costituiscono le principali tappe dell'iter poetico demariano, spaziando dagli esordi di *La canzone dell'usignolo*,²⁰⁸ di *Un adagio di Beethoven*, di *Malinconia di un tramonto*²⁰⁹, di *Czolgocz*,²¹⁰ etc., alla fase più matura di componimenti come *Mamma Silenzio*, *Il ricordo più bello*, *Corsa in Metropolitaine*, *Dall'abisso*, *Studio*, *Tu*,²¹¹ *Viaggio*, *Divenire*, *Grembo*, *Notte*,²¹² etc.

La terza parte seleziona alcune tra le poesie di *Sillabe*, mentre la quarta – *Incantesimo del fuoco* – conclude, attraverso le nuove composizioni, il ciclo poetico di Federico De Maria.²¹³

²⁰⁷ F. De Maria, *Incantesimo del fuoco*, cit.

²⁰⁸ *La Canzone dell'Usignolo* fu pubblicata già nel maggio 1901, come si evince dal saggio demariano *Prima esegesi del metro libero*, in F. De Maria, *La Ritornata*, cit. Nel saggio non viene, però, specificato in quale rivista era stato pubblicato il componimento nel 1901, successivamente inserito in F. De Maria, *Voci*, cit. Negli anni '50 lo ritroviamo in F. De Maria, *Incantesimo del fuoco*, cit.

²⁰⁹ Le liriche *Un adagio di Beethoven* e *Malinconia di un tramonto* furono pubblicate, per la prima volta, in F. De Maria, *Canzoni Rosse*, cit., per confluire, infine, in idem, *Incantesimo del fuoco*, cit.

²¹⁰ Il componimento *Czolgocz* apparve, per la prima volta, in F. De Maria, *Voci*, cit., l'autore lo prescelse, poi, come una delle sue poesie più rappresentative, da inserire, quindi, nell'ultima raccolta: F. De Maria, *Incantesimo del fuoco*, cit.

²¹¹ La prima pubblicazione delle liriche *Mamma silenzio*, *Il ricordo più bello*, *Corsa in Metropolitaine*, *Dall'abisso*, *Studio*, *Tu*, risale a quella di F. De Maria, *La Ritornata*, cit. In seguito furono tutte inserite in idem, *Incantesimo del fuoco*, cit.

²¹² *Viaggio*, *Divenire*, *Grembo*, *Notte*, in origine appartenenti alla raccolta F. De Maria, *Estate di San Martino*, cit., confluirono anch'esse in idem, *Incantesimo del fuoco*, cit.

²¹³ G. Manzella Frontini considera: «Abbiamo chiamati “tempi” le varie tappe, anzi le “stazioni” che segnano l'ascesa del calvario, perché tali vogliamo considerare i frammenti tolti dai diversi volumi di liriche e posti come “grani” a costituire il rosario che con *Incantesimo del fuoco* [...] conclude il ciclo delle esperienze [...]» (G. Manzella Frontini, *“Incantesimo del fuoco” di Federico De Maria*, «ULTIMISSIME», 13-14 ottobre 1953). Gesualdo Manzella Frontini (Catania 1885 – Acitrezza 1965) fu uno scrittore, un poeta ed

«Da *Voci ad Incantesimo del fuoco* – conferma Luigi Vita – è tutta una storia attraverso la quale, De Maria segna il suo passaggio poetico»,²¹⁴ e questa «storia» si trova tutta sintetizzata nell'opera del '52.

La valenza riepilogativa e l'intento di costruire una sorta di autobiografia in versi fu compreso dai francesi quando, «quasi a coronamento della sua nobile e alta attività poetica»,²¹⁵ nell'autunno del 1953, alla Sorbona di Parigi, gli conferirono il “Gran Prix International pour la poesie de la Méditerranée” per la sua ultima fatica.²¹⁶

L'intenzione di restituire, attraverso il compendio realizzato nell'ultima raccolta, il più completo dei ritratti poetici demariani, è

un critico letterario siciliano. Amico di De Maria, fu uno tra i primi siciliani ad aderire al movimento futurista e per questo, nel 1911, fu definito dallo stesso Marinetti “fratello”. Comparve, inoltre, nella prima antologia dei *Poeti futuristi* (1912) con tre componimenti. Finirà poi, come De Maria e Cardile, per distaccarsi da Marinetti, rifiutando la rivoluzione tecnica delle parole in libertà.

²¹⁴ L. Vita, *L'anima che parla* (Cardarelli, *De Maria, Fiumi*), cit., p.27.

²¹⁵ G. Manzella Frontini, *op. cit.*

²¹⁶ Cfr. L. Vita, *op. cit.*, pp.33-35: «La più recente opera [di Federico De Maria] è una grande testimonianza della poesia demariana. Mettendo da parte tutte le pause di tendenza lirica, ci basta osservare da vicino, la vitalità del verso, la potenza di penetrazione in questo De Maria dal cuore immenso e dallo spirito indomabile. Ieri come oggi! Si riconosce attraverso *Incantesimo del fuoco* in cui tra una poesia e l'altra c'è un distacco di età e non di pensiero, una diversa esperienza eppur c'è tanta analoga maturità di sentimenti e tanto tecnicismo di punti, al di sopra del vivacissimo Carducci. Nella quale opera riscontriamo, dal 1901 al 1952, tutto il mondo poetico di De Maria, vasto di immagini, di personaggi, di visioni. D'anno in anno De Maria canta la sua Musa con la stessa armonia. Con *Incantesimo del fuoco* De Maria concretizza lo sviluppo della sua arte lungo il percorso dei tempi e noi possiamo bene mettere in evidenza la cura del poeta in uno stile proprio ed in una tecnica minuziosamente indipendente. Vero è quanto Capasso ci fa conoscere: “Federico De Maria è un vero poeta. Non soltanto: un indipendentissimo poeta”. Bene, e se anche De Maria ha la sostanza del realismo, è indipendente perché appunto nel suo atto ribelle, dal primo intuito poetico, al Carducci, al D'Annunzio, all'ermetismo ecc. ha saputo rendersi libero da qualsiasi velo. In definitiva, analizzando lo spirito del verso nella poesia del poeta, troviamo ponderato il significato cosmico a cui De Maria è arrivato con l'esperienza e la raffinatezza dell'arte, la quale penetra istintivamente nella cellula armoniosa dell'Universo: del suo mondo.» Giuseppe Virgadamo (in *Federico De Maria. Atto di fede*, «Pagine Libere», ottobre-dicembre 1954) afferma poi: «Le opere di Federico De Maria sono tutte pervase da un senso di umanità e da un alone spirituale di poesia alla ricerca dei motivi e dei valori della vita. Egli è soprattutto un poeta. Poeta dell'amore e del dolore. Cantore della giustizia e della purificazione. *Incantesimo del fuoco* è la sua opera maggiore: fede convinta e coscienza morale sono i motivi ispiratori. La figura del poeta, uomo libero, si staglia imperiosa in uno sfondo di umanità e di giustizia. Contenuto e forma sono ben delineate nella raffigurazione dei sentimenti e delle passioni dell'anima del poeta». Relativamente alla forma dei componimenti del '52, così si è espresso Lorenzo Giusso (in *Incantesimo del fuoco*, «IDEA», 12 luglio 1953): «Anche in questo *Incantesimo del fuoco* ci sfilano sotto gli occhi, insieme con reviviscenze di forme antiche e moderne, combinazioni di versi audaci, impensate, ingegnosissime. [...] De Maria, con la sua copiosa invenzione, confuta vittoriosamente l'istanza negativa contro le forme obbligate prodotte dai professionali dell'ermetismo. La polimetria di un Verhaeren, di un D'Annunzio, dello stesso Mallarmè, provano come non si dia solo l'alternativa tra l'ossequio alla prosodia di un tempo e l'anarchia totale. Si può optare tra l'assimilazione di fatto alla prosa ed una sonorità ed un melismo più liberi, che però non spoglino il verso della sua musicale magia».

chiarito fin dal riferimento del titolo al terzo atto delle *Walkirie*, noto dramma musicale wagneriano.²¹⁷

Da un rapido passo de *La vita al vento*, relativo alla fase della prima guerra mondiale, deduciamo che la fonte wagneriana, ispiratrice dell'ultima raccolta, va ricondotta a una memoria passata:

Una nota lontana, dapprima lieve e fluida nel silenzio, a poco a poco divenne canto, dilagò sotto i cieli. Era la liquida voce del Reno, il fiume della musica divina, da cui pareva salissero le sinfonie di Lohengrin e di Sigfrido. Quante immagini belle s'innalzarono allora in quel suono miracoloso, ricordo di bei giorni che dovevano tornare, desiderio di un pianto ricreante!²¹⁸

Wagner costituisce, infatti, per De Maria un modello giovanile, assorbito probabilmente dalla poetica scapigliata.²¹⁹

L'attenzione riservata ancora una volta alla componente musicale della parola conferisce una struttura circolare alla produzione poetica demariana, inaugurata dagli sperimentali giochi fonici della raccolta *Voci*. Al contempo va, però, riconosciuta l'evoluzione subita nell'arco di un cinquantennio: nel ritrovare il modello di un tempo, De Maria lo attualizza e dal terzo atto delle *Walkirie* ricava una metafora sintetica del proprio percorso umano e artistico. L'assoluto, che è possibile cogliere nel mondo terreno, non è inficiato da questo contatto con l'immanenza, dal momento che la sua verità è protetta dal "fuoco" divino al cospetto del quale riescono a stare solo i valorosi che raggiungono la cima dell'arduo viaggio affrontato per attingerla. Come in Cristo che ha assunto sembianze umane, la natura divina non è svilita dalla contiguità con il piano terreno, poiché essa non implica il declino del divino che si profonda nell'immanenza, bensì l'assurgere dell'uomo ad un'altezza suprema della quale riporta in sillabe qualche scintilla.

Incantesimo del fuoco si pone come ideale prosecuzione di *Sillabe*. Da un avvio focalizzato su tematiche relative alla contingenza umana, la

²¹⁷ R. Wagner, *Walkirie*, prima rappresentazione: Munich, 26-6-1870.

²¹⁸ F. De Maria, *La vita al vento*, cit., p. 201.

²¹⁹ Cfr. Giovanna Scarsi, *op. cit.*, pp.79, 208. Nel capitolo *Le arti nella scapigliatura: Rovani e Dossi*, la studiosa sottolinea che della «concezione unitaria delle tre arti, [...] Wagner sembrò l'alfiere in Europa» e che «il wagnerismo si faceva sinonimo di avvenirismo».

decadenza, la morte, il male, il poeta finisce con lo svincolarsi da esse per rivolgere lo sguardo solo alla sua *Stella*.²²⁰

Il senso della raccolta²²¹ viene illustrato, con maggiore precisione, dalle indicazioni apposte dallo stesso autore ai versi di *Walkiria*, la lirica che inaugura la quarta sezione della raccolta: «Comincia, piano e distante, ma crescendo, la musica: *l'Incantesimo del fuoco* della *Walkiria* di R. Wagner»; «La musica prosegue, altissima, sino alla fine».²²² L'autore siciliano rende, quindi, esplicito il proprio riferimento al dramma wagneriano²²³ il cui incalzante ritmo viene tradotto in poesia²²⁴.

Una considerazione più attenta della parabola della sua poesia, ne consentirà una più agevole ricostruzione.

Walkiria,²²⁵ che apre la sezione dei componimenti inediti, riprende, dalle liriche *Cité Bérgère*, *Dall'abisso*,²²⁶ *Le mie donne*,²²⁷ *Erice*,²²⁸ il conflitto tra «l'immagine evidente, quasi/ reale del'amata [...] / [...] dei vent'anni» e «la stanca sua persona viva/ d'oggi».²²⁹

Il tentativo di arrestare l'attimo fuggente della giovinezza, immortalando in poesia i tratti della donna, è chiaro già dal titolo, *Walkiria* che, attraverso un paragone implicito fra la mitica vergine e l'amata, conferisce a quest'ultima la dote divina della perenne fanciullezza.

²²⁰ F. De Maria, *Stella*, in *Incantesimo del fuoco*, cit., p.149. Cfr. F. De Maria, *Colloqui con le stelle*, parte II de *La vita al vento*, cit., p. 122.

²²¹ Il significato di *Incantesimo del fuoco* così viene compendiato da Alfio Ossino: «[De Maria] non scrisse verso o prosa che non risentisse del fuoco che gli ardeva nel petto e della luce che splendeva nei suoi occhi di eterno e nobile fanciullo innamorato. "Et quid volo nisi ut ardeat?", così suona una sua insegna preferita[...]» (A. Ossino, *Federico De Maria*, «Le Cronache Scolastiche», 10-20 maggio 1954).

²²² F. De Maria, *Walkiria*, in *Incantesimo del fuoco*, cit., p.133.

²²³ La vicinanza del poeta al compositore tedesco era già stata colta da Pina Ballario quando, nel 1934, notava: «Col coraggio del missionario che combatte per la sua fede, De Maria sviscera la vita, sempre uguale in ogni tempo, anche se mutano le età, e il suo [...] è l'uomo che lotta col destino e le miserie dell'umanità, assurgendo per gradi, attraverso ogni ardore, ogni passione, ogni sofferenza al concetto eterno dell'amore universale. Per altre vie a questo identico concetto, sono giunti Dante e Leopardi e con la musica lo espressero Wagner e Beethoven» (P. Ballario, *Vita al vento*, «L'Italia giovane», 1934).

²²⁴ Manzella Frontini (*op. cit.*) ha osservato: «l'incantesimo è durato da *Un adagio di Beethoven* (1904) alla wagneriana *Walkiria* (1952), rassegnata contemplazione di sé e del mondo, di sé, atomo, e del cosmo, mentre il dramma si squaderna nascendo, talvolta, da episodi e spunti di quotidiana contingenza: lassù in cima al monte si compie il prodigio della raggiunta totale rivelazione. Il poeta ha liberato l'uomo, così che nell'animo rimane soltanto la musica, scevra della contingenza, la pura bellezza del canto, e quello che doveva essere il Cristo-uomo è divenuto il Mago.»

²²⁵ F. De Maria, *Walkiria*, in *Incantesimo del fuoco*, cit., p.133.

²²⁶ F. De Maria, *Cité Bérgère*, *Dall'abisso*, ne *La Ritornata*, cit., p.179, 183.

²²⁷ F. De Maria, *Le mie donne*, in *Estate di San Martino*, cit., p.24.

²²⁸ F. De Maria, *Erice*, in *Sillabe*, cit., p.57.

²²⁹ F. De Maria, *Walkiria*, in *Incantesimo del fuoco*, cit., p.133, vv.4-6, 8-9.

La rievocazione del passato, di una lontana serata teatrale di sapore wagneriano, e il ricorso a un vecchio espediente poetico, che spoglia la donna dei tratti umani per eternarla nella sua freschezza, non costituiscono un passo indietro rispetto alla matura e pacata rassegnazione alla logica del tempo dei versi di *Sillabe*.²³⁰ L'autore mira, piuttosto, a fare di *Walkiria* il punto di partenza della rappresentazione del suo viaggio interiore.

Si tratta, infatti, del momento in cui «[...] la notturna/ ninfa, cinta di fiamme,/ s'adagiava in letargo, inaccessibile».²³¹ Il poeta intende, così, rievocare la fase del suo passato in cui restava invischiato, come nelle successive *Maggio* e *Muro*,²³² in futili problematiche dell'umana contingenza, che gli impedivano di battersi per acquisire le virtù necessarie a rompere l'incantesimo del fuoco.

Questo componimento, tuttavia, rispetto alle liriche con le quali si sono in precedenza segnalate della analogie, fa già intravedere la luce di traguardi futuri nell'attribuire alla morte la capacità di unire, in eterno, due amanti e di custodire integro il loro sentimento, come si deduce dai versi conclusivi:

[...] Tu aspettavi che io ti raggiungessi per nuovo
sentiero, diverso da quelli del mondo,
ed ora, solo ora, al confine
dell'eterno, intatta, per sempre ti trovo!²³³

Nella lirica *Muro* la morte dell'amata infonde nel poeta un profondo senso di vuoto e solitudine, reso rispettivamente attraverso le metafore dell'«abisso nero» e del «muro di silenzio»²³⁴ e, ancora, attraverso le antitesi insistenti: «colmava»-«abisso nero/senza fondo»; «voce», «grida»-

²³⁰ Cfr. F. De Maria, *Erice*, in *Sillabe*, cit., p.57.

²³¹ F. De Maria, *Walkiria*, in *Incantesimo del fuoco*, cit., p.133, vv.36-38.

²³² F. De Maria, *Maggio, Muro*, in *Incantesimo del fuoco*, cit., pp. 135, 137.

²³³ F. De Maria, *Walkiria*, in *Incantesimo del fuoco*, cit., p.133, vv.46-50. Fiumi ha messo a confronto la lirica del '52 con una degli esordi, anch'essa inserita nell'ultima raccolta tra le poesie di *Lirica*, la prima delle quattro sezioni in cui la siloge è organizzata: «Abbiamo accostato queste due liriche – la *Valkiria* (1952) ad - *Un adagio di Beethoven* (1904), la recente e la remota, ad intenzione, non soltanto per una singolare affinità di motivi, sorretta dal sortilegio incantato della musica, ma altresì perché esse ci mostrano l'esemplare continuità dell'arte di Federico De Maria, ch'essendo passato attraverso le più diverse esperienze cruciali del cinquantennio, dal futurismo al realismo lirico, mai s'è bruciato le ali, rimanendo innanzitutto e soprattutto sé stesso» (L. Fiumi in L. Vita, *op. cit.*, p.35).

²³⁴ F. De Maria, *Muro*, in *Incantesimo del fuoco*, cit., p.137, vv. 8, 4.

«tace», «silenzio», «deserto»; «buio», «nero»-«luce»; «angusto»-«vasto».²³⁵ De Maria è soffocato dall'impossibilità del dialogo con la donna, tanto da avere la sensazione che il silenzio, così fitto, infrangibile («duro e compatto come acciaio»),²³⁶ invalicabile, lo privi dello spazio («angusto lembo di deserto»),²³⁷ alzandosi, come fa, verso il cielo e precipitando l'amante «verso il buio profondo».²³⁸ Va notato che, poiché, solitamente, il silenzio e l'abisso rappresentano la condizione del morire, nel componimento, in realtà, il ruolo tra vivo e morto si inverte: il poeta, ancora in vita, è investito da un senso di fine, mentre immagina che l'amata morta, al di là del muro che li divide, trionfi in un mondo di «[...] luce e amore e giovinezza e riso/ di vita[...]»:²³⁹ il polisindeto, che movimentata il verso, trasmette quella vitalità che la donna, andandosene, ha portato con sé. Il muro simboleggia la separazione dovuta alla morte e causa di solitudine e silenzio.

In *Maggio*,²⁴⁰ percepiamo tutta l'angoscia dell'autore al pensiero della morte ormai prossima. Il mondo si profila come un'unità compatta di bellezza, fervida di rinnovamento e il poeta si sente partecipe di questo processo di rinascita:

anch'io sento dissolvermi
in atomi beati nell'immenso
e l'anima salire nell'afflato
che passa dai fili d'erba alle stelle.²⁴¹

Sembra che tutto nasca per restare intatto in eterno: «[...] Ogni cosa/ esprime nuova vita, eternità/ di vita!».²⁴² Lo splendore di maggio distoglie dal pensiero della fine, eppure la distrazione dura solo un attimo, a romperla è l'avversativa «Ma», che introduce l'immagine della «coppa/ di nettare» con, al fondo, «l'amarognola/feccia».²⁴³ Questo termine riprende, a livello concettuale, «i detriti/ fradici», «i fuchi e le

²³⁵ *Ivi*, vv. 1, 8-9; 1, 25, 3, 4, 6; 15, 8, 17; 6, 16.

²³⁶ *Ivi*, v. 5.

²³⁷ *Ivi*, v. 6.

²³⁸ *Ivi*, v. 15.

²³⁹ *Ivi*, vv. 17-18.

²⁴⁰ F. De Maria, *Maggio*, in *Incantesimo del fuoco*, cit., p.135.

²⁴¹ *Ivi*, vv.23-26.

²⁴² *Ivi*, vv.18-20.

²⁴³ *Ivi*, vv.27-28, 30-31.

alghe/ agonizzanti», «il concime» e «i vermi»²⁴⁴ della prima strofa e chiude circolarmente la lirica con il motivo del disfacimento. Il rinnovamento della natura investe anche il poeta, ma gli ricorda, tuttavia, che l'esistenza procede, sì, per cicli che si ripetono, ma al tempo stesso che ai singoli esseri viventi essa riserva la dolorosa strozzatura della fine che blocca tale ciclicità. La primavera risveglia quindi nel poeta il pensiero angosciante che si succederanno altri mesi di maggio dei quali egli non sarà partecipe: «Tornerà?».²⁴⁵ Il componimento si apre con un inno alla vita e si conclude con un soffocante senso di non-ritorno.

L'insistenza sulla tematica bellica, che attraversa già molte liriche di *Sillabe*, segnala un vivo coinvolgimento del poeta in problematiche ancora legate al contingente. Le due raccolte finali, del resto, risalgono alla critica fase del secondo dopoguerra.

La poesia *Solitudini nella foresta*²⁴⁶ è aperta dal quadro di una natura notturna, silenziosa, dai contorni sfumati, della cui armonia partecipa anche il poeta, in quella fusione tra terra e cielo, materia e spirito che coinvolge ogni elemento.

Per De Maria si tratta di un ritorno alle radici poetiche simboliste e alle origini dell'umanità, quando tutto era retto dalla sintonia universale, contatto che l'uomo moderno può stabilire solo isolandosi dalla civiltà per rifugiarsi nella solitudine di una foresta: «[...] l'universo, ecco, paterno,/ svela a me, solitario/ uomo, il suo senso recondito: "Amore"».²⁴⁷

Ma la violenza umana giunge a profanare persino la sacralità dell'unico tempio dell'amore e della pace rimasto al XX secolo. L'arrivo nella foresta di un altro uomo è annunciato da uno sparo che infrange «le armonie della notte e della sacra/ solitudine»,²⁴⁸ quasi a voler far convergere l'attenzione sia sulla distruttiva forza umana ingigantita dal progresso, sia sul sentimento d'odio che induce gli uomini a farsi l'un l'altro guerra. Bastano due individui a generare un conflitto²⁴⁹.

²⁴⁴ *Ivi*, vv.5-6, 6-7, 7, 9.

²⁴⁵ *Ivi*, v.32.

²⁴⁶ F. De Maria, *Solitudini nella foresta*, in *Incantesimo del fuoco*, cit., p.139.

²⁴⁷ *Ivi*, vv.34-36.

²⁴⁸ *Ivi*, vv.41-42.

²⁴⁹ Nel suo commento alla lirica, Giovanni Filipponi scrive che «le forze sane e feconde della natura vengono alterate sempre, turbate spesso, distrutte talvolta, dall'irrompere dell'uomo, che domina uccidendo» (G. Filipponi, *Federico De Maria parla alla casa degli artisti*, «Sicilia del Popolo», 13 giugno 1952). Giovanni Filipponi fu un giornalista siciliano vissuto nella prima metà del '900.

Il componimento ne evoca un altro (scritto durante la guerra, benché pubblicato nel '49), *Eremo delle due Porte*,²⁵⁰ che mette in luce la stessa aspirazione a estraniarsi dal contesto bellico e a trovare «un angolo lieto/ dove, sotto un inviolato/ cielo, fiorisce un roseto»,²⁵¹ mentre fuori «infuria la romba/ degli odii».²⁵²

La narrazione in versi continua in *Piazza della Concordia*,²⁵³ lirica nella quale vengono approfonditi i concetti-chiave della matura poetica demariana, intenta com'è a sviluppare un'articolata indagine sulla duplice natura umana.

Il senso di pace, profuso dalla piazza parigina, quasi riflesso della sua denominazione, pervade il poeta seduto a contemplarne la bellezza. Lo splendore che lo circonda è, sì, frutto della luce divina, ma è esaltato dall'opera dell'uomo:

[...] Alla pallida
luna ed alle smarrite stelle in cielo
rispondono mille lune e centomila
stelle dalla supina terra [...].
[...]
[...] Il cielo,
la bellezza degli astri,
non sono compimento
divino dell'immensità di questo
mondo umano, di questa altra bellezza
nata nel tempo
da volitivi spiriti? Oh bellezza,
connubio di natura
con creativo genio
e con lavoro d'uomini [...].²⁵⁴

De Maria che in *Progresso*²⁵⁵ aveva rinnegato l'uomo come suo simile, riconosce la «gioia e [l']orgoglio d'esser uomo [...],²⁵⁶ giacché egli, con l'arte, ha reso la terra più lucente del cielo, affiancando il potere

²⁵⁰ F. De Maria, *Eremo delle due porte*, in *Sillabe*, cit., p.18.

²⁵¹ *Ivi*, vv3-5.

²⁵² *Ivi*, vv2-3.

²⁵³ F. De Maria, *Piazza della Concordia*, in *Incantesimo del fuoco*, cit., p.141.

²⁵⁴ *Ivi*, vv.9-12, 22-31.

²⁵⁵ F. De Maria, *Progresso*, in *Sillabe*, cit., p.23.

²⁵⁶ F. De Maria, *Piazza della Concordia*, in *Incantesimo del fuoco*, cit., p.141, v.35.

creativo di Dio («[...] questo cielo, meno/ lucente della terra/ che l'arte umana ha ornato [...]).²⁵⁷

L'avverbio «Eppure»,²⁵⁸ creando uno stacco, introduce la seconda parte della lirica, che contrappone alla luce della bellezza il buio dell'odio umano, generato dalla «fame d'oro e di dominio».²⁵⁹ La “divina” creatività dell'essere umano è prontamente annientata dal rancore e dalla brama di potere capace di alimentare nell'uomo istinti distruttivi, che si giovano di «mezzi di lavoro sempre più/inumani», di «macchine terribili» e di un «folle progresso».²⁶⁰ Dio e la bestia convivono nell'uomo, ribadisce De Maria ne *Lo specchio*.²⁶¹

L'uomo ha ereditato dalla bestia progenitrice la parte istintiva ridestata dalla guerra e dalla sua propensione alla violenza. L'aspetto sociale dell'uomo è solo una copertura che ne occulta gli istinti animaleschi, «la fiera originaria»,²⁶² che De Maria riconosce in sé stesso posto di fronte al nemico con l'intenzione «di stritolarlo a vendetta».²⁶³

La seconda natura proviene, invece, da Dio, artefice dell'universo, che ha trasfuso nell'uomo parte della propria sublimità nella capacità, ad esempio, di generare bellezza. De Maria si mostra incredulo di fronte ad un tale drammatico dualismo dell'uomo e sgomento per l'incontrollabilità dei suoi istinti primordiali:

Ed io che avevo elevato
il mio pensiero alle sfere più eccelse
dei cieli, io che avevo parlato con Dio,
ero anche colui
che imbestia, pronto alla violenza?
Io, sublime in un'opera bella,
in una parola d'amore,
ero anche l'efferata
belva che dà in un attimo la morte?²⁶⁴

²⁵⁷ *Ivi*, vv.40-42. Di «opera eretta a gara con Dio» si parla anche in una lirica della raccolta *Sillabe, Templi di Agrigento*. Tuttavia si tratta solo di un breve accenno ad un motivo approfondito più avanti.

²⁵⁸ *Ivi*, v.51.

²⁵⁹ *Ivi*, v.53.

²⁶⁰ *Ivi*, vv.61, 62, 63.

²⁶¹ F. De Maria, *Lo specchio*, in *Incantesimo del fuoco*, cit., p.144.

²⁶² *Ivi*, v.9.

²⁶³ *Ivi*, v.3.

²⁶⁴ *Ivi*, vv.13-21. Pedrina commenta: «Scorrendo le liriche di *Incantesimo del fuoco* non parrebbe, che anzi ve n'è una dove ricorre un fenomeno di sdoppiamento dovuto ad uno specchio che ha un lontano precedente in una lirica del 1904, Adagio di Beethoven, e lo supera per intensità e forza drammatica. [...] Nella nuova lirica – a un cinquantennio

L'uomo demariano è estremamente combattuto tra le sue opposte inclinazioni, e cerca una possibilità di equilibrio, e quasi di salvezza, nell'Arte, in qualunque modo essa si esprima, perché in grado di suscitare, nei suoi attori e nei suoi fruitori, sentimenti di pietà e d'amore che innalzano a Dio.

Questa convinzione porta De Maria ad appellarsi, nella parte finale di *Piazza della Concordia*, alla «Bellezza della Terra/ e del Cielo»²⁶⁵ affinché distolga l'uomo dalla sua foga distruttiva. Un appello simile riecheggia nella chiusa del *Poema del Mediterraneo*:

Civiltà dello Spirito e della Bellezza, risorgi!
Mediterraneo, salva ancora il mondo!
Aiuta, Dio: precipita un'altra volta il demonio.²⁶⁶

Già nel 1905, concludendo la lirica *Alle genti del futuro*, affine era l'augurio dell'autore:

che questi secoli truci
sian soltanto illuminati da le divine luci
dei figli d'ogni tempo e d'ogni terra,
arcangeli d'ogni bellezza, profeti di pace [...].²⁶⁷

«Il carattere "storico", pieno di aderenze ai tempi»,²⁶⁸ come lo ha definito Lorenzo Giusso, è uno dei più evidenti tra quelli della lirica

quasi di distanza – muta lo stato d'animo, non il modo della visione, che nasce dalla vena più segreta e perenne del poeta [...]. Uno sdoppiamento perfettamente drammatizzato, due personaggi posti di fronte di cui l'uno inorridisce dell'altro, e sono una persona sola. A questo genere di sdoppiamento ci aveva abituati Pirandello, ma negli eterni e spesso convulsi dibattiti de' suoi personaggi, che non vivono ma si guardano vivere, difficile trovare un passo di tanta chiarezza e perspicuità. E non è un fatuo problema di celebrare la psicologia che qui si pone, ma l'eterna capacità di rimordi mento – come bene nota il Carpasso – acuita dalla secolare educazione cristiana» (F. Pedrina, *op. cit.*, p.10).

²⁶⁵ F. De Maria, *Piazza della Concordia*, in *Incantesimo del fuoco*, cit., p.141, vv.67-68.

²⁶⁶ F. De Maria, *Poema del Mediterraneo*, in *Incantesimo del fuoco*, cit., p.146, vv.57-59.

²⁶⁷ F. De Maria, *Alle genti del futuro*, in *Canzoni Rosse*, cit., p.93, vv.90-93.

²⁶⁸ Così constatata poi Lorenzo Giusso: «Attraverso questa raccolta, - o meglio antologia della sua fatica poetica – noi potremmo stabilire l'intero grafico degli indirizzi artistici, ed anche sociali ed etico-politici che sollevarono alla più alta tensione la vita italiana d'allora. La poesia di ogni vero poeta – checché i trovatelli della critica ermetica argomentino in contrario – è sempre storica. È, come la verità, *filia temporis*. Ed è impossibile a un poeta vero restare come un sasso fra i marosi. La raccolta di *Incantesimo del fuoco*, fa sfilare sotto gli occhi incandescenze, entusiasmi, febbri di crescente vita italiana» (L. Giusso, *op. cit.*).

demariana. L'attenzione riservata a quest'aspetto emerge con forza in *Incantesimo del fuoco*.²⁶⁹

Si è spesso constatato il ricorso, da parte del poeta, a congiunzioni avversative, a antitesi, a antinomie, unitamente alla tendenza alla costruzione di inaspettate rotture interne del testo poetico, tutte vie di espressione del carattere conflittuale dell'indole umana, il cui disvelamento costituisce il fulcro dell'intero "poema"²⁷⁰ del siciliano. L'uomo-De Maria è, soprattutto, in lotta con sé stesso, contro i propri limiti, contro i propri istinti luciferini e bestiali, in costante cammino verso mete più alte, nell'aspirazione a un definitivo ultimo approdo in cui sia capace di guardare, abbagliato, ma non accecato, la Verità suprema: «[...] lassù, in cima al monte, si compie il prodigio della raggiunta totale rivelazione. Il poeta ha liberato l'uomo [...]».²⁷¹

Il poeta, giunto in cima, si rivolge nell'omonima poesia alla sua *Stella*,²⁷² ormai proteso verso una dimensione ultraterrena che gli infonde pace, non più sgomento. Sebbene la stella sia sempre rimasta ferma sin dal momento originario, a emanare la sua luce, l'anima del poeta, nata a un tempo con essa millenni prima di farsi "anima dell'uomo", ha iniziato un cammino evolutivo contraddistinto da continui cambiamenti in una progressiva ricerca di purezza e di luce (le stelle). Questi i versi della poesia *Stella* che cantano di questo singolare viaggio del pensiero:

C'è una stella, da quando s'accese
il cielo
e il primo atomo di me nacque,
che mi veglia: da millenni.

²⁶⁹ Le mille sfaccettature dell'uomo-De Maria, emerse lungo tutto l'arco del presente excursus sulla produzione poetica, vengono colte in un'efficace sintesi da Gesualdo Manzella Frontini, «[...] le ampie strofe del De Maria investono l'eterno dramma dell'uomo [...]. L'uomo nel suo smisurato orgoglio e nella sua inattività davanti all'immensità del Tutto, l'uomo attimo fuggente del baratro dell'Eterno, l'uomo Amore anelante di possedere e confondersi con le creature e le cose create, e che l'odio divora, l'uomo ansioso di cieli e di paradisi e che alla barriera del suono precipita nello spasimo dell'ignoto irraggiungibile dal suo spirito, l'uomo De Maria, che sente dentro di sé «l'altro», il fratello, il rivale, l'amato e l'esecrato, l'uomo De Maria, che rinserra il dramma del tempo e dello spazio, e vorrebbe essere Dio per un superamento felice perché ha paura della Morte: la grande sinfonia divisa in più «tempi» e ripresa nei vari motivi con variazioni molteplici ed insospettate». (G. Manzella Frontini, *op. cit.*)

²⁷⁰ I molteplici fili rossi che attraversano l'intera produzione poetica di Federico De Maria, si traducono in una struttura unitaria, qual è quella di un poema, assunta dal corpus delle raccolte demariane.

²⁷¹ G. Manzella Frontini, *op. cit.*

²⁷² F. De Maria, *Stella*, in *Incantesimo del fuoco*, cit., p.149.

Io ricordo i millenni alla sua luce.
 L'anima mia era un filo
 di nebbia in mucillagini informi,
 e la stella era stella e splendeva
 su me dal centro del cielo.
 Finché l'anima chiusa in velami
 d'insensibilità cominciò a intravedere
 luci, la sua luce;
 [...]
 E i millenni trasfusero un'anima
 più sveglia in un'ardente creatura
 trascorrente leggera
 per lande e steppe, su cui
 dal centro del cielo
 sempre la stella era stella e splendeva.
 [...]
 E passarono i millenni
 finché l'anima fu anima d'uomo [...].²⁷³

Non può passare inosservato l'influsso, entro certi termini, della filosofia neoplatonica, nel richiamo all'originaria appartenenza dell'anima al mondo, all'unità del cosmo, alle sue gerarchie e armonie. La visione della stella stimola, nell'uomo, il ricordo dell'esperienza preterrena, iperuranica, caratterizzata dal processo già illustrato che consente all'anima di riscattarsi da uno stato caotico e informe -«mucillagini informi»²⁷⁴- e di raggiungere una condizione di pienezza e consapevolezza del suo essere.

La lirica *Stella* chiude la raccolta del '52 e rappresenta, così, il saluto del poeta all'amata poesia che lo ha condotto fino alle soglie estreme dell'esistenza e del senso ultimo che in essa si racchiude.

Stella appare complementare alle ultime parole pronunciate in punto di morte da De Maria, «vorrei tornare a riveder le stelle».²⁷⁵ Esse attestano lo slancio del poeta verso un'estrema speranza, quella di una vita ultraterrena.

Nell'espressione del morente risuona il verso dantesco - «[...] quindi uscimmo a riveder le stelle»-.²⁷⁶ De Maria, nel fare proprio il verso conclusivo dell'*Inferno*, ne riprende anche la simbologia. Egli aveva, in

²⁷³ *Ivi*, vv.11-22, 28-33, 40-41.

²⁷⁴ *Ivi*, v.48.

²⁷⁵ L'informazione proviene da una mia intervista a Federico De Maria, nipote dello scrittore.

²⁷⁶ D. Alighieri, *Inferno*, da *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1997, p.385, v.139.

precedenza,²⁷⁷ affissato lo sguardo alle stelle ma come meri corpi celesti, cioè perituri, mentre ora, il riferimento agli astri va concepito come metafora di luce divina, esistente da sempre e per sempre: si è in presenza di quell'«inestinguibile fiamma»²⁷⁸ che accoglie in sé ogni forma, ogni essenza dell'universo.

De Maria ha rotto l'incantesimo del fuoco. Ma ha fatto ancora di più, ha tradotto in *logos* tutti gli aspetti – stasi, delusioni e traguardi - del suo viaggio esistenziale.

²⁷⁷ Cfr. *La verità* in F. De Maria, *Sillabe*, cit., p.45.

²⁷⁸ F. De Maria, *Stella*, in *Incantesimo del fuoco*, cit., p.149, v.59.