



SEMESTRALE DI  
LETTERATURA  
E ARTE

2.15

# APPENNINO



CONSIGLIO REGIONALE  
DELLA BASILICATA

*Albino Pierro*



## SOMMARIO

3. **Geografie variabili**
6. Márquez e noi  
Raffaele Nigro
10. Ipotesi per una narrativa dell'Appennino  
Giuseppe Lupo
18. L'Italia dei "canipardi"  
Geografia della penisola secondo Elio Vittorini  
Silvia Cavalli
26. **Passepartout**  
Felice Lovisco
32. **Incontri sull'Appennino**
34. Salto della pagana  
Laura Pariani
42. Lachrimae  
Antonio Riccardi
44. Guccini e l'Appennino  
Alberto Bertoni
50. Ambientato a Maratea  
*Fuoco grande*, il romanzo a quattro mani  
di Cesare Pavese e Bianca Garufi  
Francesco De Napoli
60. Quando Levi candidò Scotellaro al Viareggio  
Santino Salerno
70. I poeti lucani nel "Semaforo"  
di «Civiltà delle Macchine» / 2  
Biagio Russo
82. Beppe Salvia, il poeta dei cieli celesti  
Mimmo Sammartino
88. Il gallo di Sant'Antonio  
Competizioni rituali di Carnevale  
Vincenzo Maria Spera
108. Silenzio  
Enrica Simonetti
110. **Passepartout**  
Luca Liccioni
116. La luce, l'impegno in Maria Padula  
Dora Celeste Amato
126. La poesia a colori di Maria Padula  
Anna Mollica
132. Albino Pierro vent'anni fa  
Antonio Motta
136. L'invidia della poesia  
Nicola Merola



## Geografie variabili

Raffaele Nigro

# Márquez e noi

**L**a fortuna del *Gattopardo*, di *Metello*, del *Dottor Zivago* fu forse l'ultimo incantamento della narrativa epica perché aprì una stagione apocalittica, quella in cui si ripeteva una litania senza fine: il romanzo è malato e il romanzo è morto. Sembrò improvvisamente che non si dovesse più scrivere, perché era stata già detta ogni cosa e il cinema per la sua presa immediata sul pubblico metteva la narrativa nell'angolo. Tutto coincise anche con la fine del senso delle avanguardie e con l'incapacità della scrittura di agire sul lettore e sulla società. L'irruzione di García Márquez nella cultura europea avvenne in quella stagione, proprio quando il mondo intero era immerso in un funerale che chiudeva la lunga agonia del narrare. Non c'era più speranza per la scrittura narrativa, il romanzo aveva fatto la sua strada e non aveva più senso parlare di storie.

Un tentativo di fuga da questa visione era stata l'esplosione di un realismo esasperato che si collocava in coda al neorealismo e a un realismo di denuncia, per esempio dopo Moravia, Cassola Fenoglio e dopo Pasolini, «Officina», Sanguineti, venne la letteratura operaia e più tardi quella dei Franchi narratori, del pulp, del trash, del noir siculo e napoletano. Márquez entrò in Italia con quel Feltrinelli che godeva allora di credito e di meriti politici. Entrò con Guimarães Rosa ma non si trascinò dietro un Borges che non era accettato per via

L'irruzione di García Márquez nella cultura europea avvenne in quella stagione, proprio quando il mondo intero era immerso in un funerale che chiudeva la lunga agonia del narrare

della sua scelta politica che sapeva di reazione, quando il suo silenzio parve stridere con la guerra in Cile, con l'uccisione di Che Guevara, con la frattura tra Cuba e Stati Uniti, con gli sviluppi della Guerra fredda. Márquez ebbe un improvviso successo, perché parlava di storie che avevano in sé le ragioni del popolo e del fantasioso che domina la mente di un mondo bambino, si avvicinava ai giovani innamorati delle ragioni del popolo, delle campagne, dei contadini e fu guardato come un nuovo Rousseau che tornava al mito del buono o del feroce selvaggio. Era possibile una scrittura onirica, fantastica, politicamente valida e l'antropologia aveva ancora un senso. Márquez tirava lo sguardo verso il suo mondo e divideva la grande solitudine di un paese dallo sviluppo più lento, fatta di corallità, da quella della modernità abitata dall'individualismo borghese. Erano gli anni in cui la Rusconi introduceva Tolkien e il fantasy, contro una critica marxista che voleva a tutti i costi la concretezza. In Italia la strada al racconto antropologico l'avevano aperta Carlo Levi, Tommaso Fiore, Ernesto De Martino e dunque il terreno era fertile per un tipo di narrativa improntato all'etnologia, allo stupore fantastico di fangosità pagana e di religiosità popolare. Márquez riuscì a sedare i litigi, con la sua metafora della solitudine mise d'accordo lettori marxisti e fascisti, apocalittici e sostenitori della longevità del narrare.

In Italia ebbe un successo immediato e geograficamente distribuito su tutto il territorio nazionale, ma furono credo i narratori meridionali e delle isole a sposarne sia il mondo tematico che quello narrativo. Perché nel sud persistevano la cultura contadina e la memoria di un mondo magico, dominato dalla fascinazione, dal malocchio, dall'analfabetismo, dalle fortissime divisioni di classe. Per quel che mi riguarda io non riuscivo ancora a condividere il geometrismo lombardo e persino uno scrittore e talent scout come Raffaele Crovi, che veniva dall'esperienza narrativa di Elio Vittorini, aveva scritto sul «menabò» nel 1960 di attendere un narratore del Sud che riprendesse la grande tradizione meridionale, quella che partiva da Verga e passava attraverso Capuana, De Roberto, Levi, Soldati e la rinnovasse alla luce dei nuovi mutamenti sociali. Lo stesso Crovi piegò nel tempo la sua narrativa dalla geometria razionale e sentenziosa delle prime opere all'epica storicistica e antropologica dei romanzi della maturità.

Travasato nell'età industriale e in un individualismo metropolitano che cancellava la cultura della corallità, il nord era assimilabile alla cultura della Svezia e della Norvegia, alla solitudine algida di quei luoghi dove si narravano solo storie di interni. Bergman per esempio, Strindberg, Joyce, Schnitzler, autori che raccontavano i disastri dell'individuo che non può confidare in una rete autentica e si chiudono all'analisi dei rapporti io-io e io-tu. La borghesia del nord Europa non aveva nulla da spartire con la corallità dei meridionali, dove la solitudine era una metafora della miseria, dell'arretratezza, dell'emigrazione,

dell'analfabetismo. Il razionalismo settentrionale faceva a pugni con il barocco del sud. Dove uno scrittore come Pirandello denunciava proprio l'avvento di una società individualistica che avrebbe ucciso la corallità.

Allora io avevo cominciato a studiare i movimenti banditeschi dell'Italia meridionale e tra i libri che avevo consultato me ne era capitato uno di Alessandro Dumas, *Cent'anni di brigantaggio nel Regno di Napoli*. I *Cent'anni di solitudine* di Márquez mi parvero un ricalco di quel libro, del suo titolo e di quelle atmosfere e mi costrinsero ad accostare la solitudine al brigantaggio, la sua narrativa alla ricostruzione dell'antico Regno di Napoli fatta da Dumas. Un fenomeno che si ripropose più tardi con l'arrivo a Napoli di Maradona, del suo folklore, del genio calcistico e della sregolatezza comportamentale fatta di trash e di naïf. Contemporaneamente stavo leggendo una raccolta di racconti e romanzi brevi di Guimarães Rosa editi da Feltrinelli, *Corpo di ballo*. Mi colpì moltissimo quella scrittura dove uomo e natura erano tutt'uno, dove il nido in cui cresceva la civiltà del *sertão* faceva allignare la stessa miseria di Macondo. Le storie di Macondo mi parvero all'inizio le storie del Regno di Napoli, i contadini lucani calabresi abruzzesi che tornavano a sera tarda dai campi, sparivano di mattino presto inghiottiti dai tratturi. Più tardi mi si aprì la mente e Macondo incarnò le storie planetarie della terra dei poveri. La scrittura di Faulkner e poi di Márquez aprì la nostra letteratura meridionalistica a una meridianità dove non c'erano più soltanto Nitti, Fortunato, Salvemini, Guido Dorso, ma i sociologi che discutevano delle condizioni arretrate di tutti i sud. La paura descritta da De Martino e Lévi-Strauss nella fascinazione delle campagne si allargava ai villaggi dell'equatore. Una paura che persiste tutt'ora nelle barche di superstiti che cercano lavoro e benessere dall'Africa in Europa o dal Messico negli Stati Uniti. La stessa paura che vivono i paesi moderni, spaventati dall'invasione, memori di invasioni barbariche lette e studiate sui libri di storia.

Erano quelli anni in cui venivamo a conoscere anche ciò che i sociologi americani, Friedmann, Cid Corman, Banfield, avevano intuito nei borghi chiusi tra Matera, Bari, Napoli, nello studio di una società arcaica colta nel cuore della modernità europea.

Márquez aprì una frontiera alle ristrettezze del meridionalismo, disse che i nostri ritardi erano i ritardi del centro e sud America e bisognava guardare non soltanto alle culture avanzate europee e statunitensi per capire lo stato del mondo, ma a quelle dell'Africa e dell'oriente, ai mondi sommersi nell'est e nel sud del sud e che si affacciavano con ritardo alla modernità. Ci disponemmo a leggere Ben Jelloun, Thomas Mofolo, Mohamed Chukri, Driss Chraïbi, Nagib Mafhuz, tutto un universo di narratori e di scritture che utilizzavano il realismo magico e il barocco popolare al modo in cui lo trovavamo in Márquez, in Sabato, in Guimarães Rosa, in Vargas Llosa, in Borges.

La scrittura di  
Faulkner e poi di  
Márquez aprì  
la nostra letteratura  
merdionalistica a  
una meridianità  
dove non c'erano  
più soltanto  
Nitti, Fortunato,  
Salvemini,  
Guido Dorso, ma i  
sociologi che  
discutevano  
delle condizioni  
arretrate  
di tutti i sud

Al fondo c'era uno strato sociale unico, quello contadino che si era addormentato nel sonno della fantasia, della corallità tribale e della collettività animistica abitata da piante uccelli fiumi animali spiriti uomini. Uno strato arcaico pietrificato eppure illuminato a tratti dalla creatività.

Gli Stati Uniti avevano intanto reagito alla letteratura corale di Márquez con quella scrittura della quotidianità acculturata e moderna, che descriveva la società della ricchezza e del benessere e dell'urbanizzazione fatta di grattacieli, di separazione tra gli individui, dei rapporti umani, dell'infanzia del mondo e del dialogo col metafisico. Avevano superato il mondo della ruralità per portare la civiltà verso gli asfalti, il mondo meccanico, le catene di montaggio. Fu il minimalismo e aprì all'inizio un varco tra le scritture del nord e del sud. In Italia creammo un raccontare antropologico che descriveva la stagione di passaggio e trovò dei seguaci di Márquez come me, nel mio *I fuochi del Basento* e ne *La baronessa dell'Olivento*, con i quali spiegavo che la società pietrificata di Levi stava tramontando, perché se mio nonno aveva la quinta elementare, io avevo frequentato università e master e, grazie alla Rai dove lavoravo, dalla civiltà gutenberghiana ero passato al linguaggio iconico della televisione. Ma le radici non svanivano. Le molecole di una civiltà millenaria resistevano nel nostro corpo e nel corpo della nostra società. Dopo di me vennero Salvatore Niffoi, Mariolina Venezia, Giuseppe Lupo, Carmine Abate, Gianni Celati e molti altri, narratori che si avventurarono in quella scrittura di analisi di una società dominata da una modernità fatta di nuove regole, provarono a inventare una narrativa antropologica e descrittiva e a volte epica che reagì al modernismo tout court e riconobbero in Márquez una giusta prosecuzione di Levi, Soldati e Pavese, ma anche un travaso della scienza etno-antropologica di Lévi-Strauss, di Frazier, di De Martino alla narrativa. Consapevoli che un conto è analizzare scientificamente dei dati, un altro utilizzarli senza freddezza accademica e descrittiva, dall'interno delle storie e delle situazioni narrate. E soprattutto riguadagnarono il convincimento che il romanzo non era morto, che il cinema e la civiltà dell'immagine non avevano ucciso la parola ma c'era ancora spazio per narrare e per coltivare il piacere della lettura.

Giuseppe Lupo

# Ipotesi per una narrativa dell'Appennino\*

**D**all'Italia orizzontale all'Italia verticale

Il primo dato da cui cominciare l'indagine sulle scritture dell'Appennino va individuato in una raccolta di racconti di Gianni Celati, *Narratori delle pianure* (1984): un libro che denuncia un'accentuata propensione per il racconto orale e che – sottolinea Italo Calvino nel risvolto di copertina – «ha al suo centro la rappresentazione del mondo visibile, e più ancora una accettazione interiore del paesaggio quotidiano». “Mondo visibile” e “paesaggio quotidiano” sono formule che identificano l'esperienza della concretezza e della pragmaticità. Segnano il punto di raccordo all'interno della tradizione letteraria che si sviluppa negli orizzonti pianeggianti e mettono in dialogo l'antica funzione di narrare durante le veglie nelle stalle con la cronaca di ciò che è abituale e giornaliero: una categoria, quest'ultima, legata al contingente e al minimo, davvero agli antipodi rispetto ai tempi dilatati della scrittura epica e della cultura del mito.

Una seconda suggestione è rintracciabile nel romanzo di Sebastiano Vassalli, *La chimera* (1990), in particolare nel capitolo *Il caccetta*, in cui si legge: «È del resto una caratteristica della *bassa*, questa che tutto passi in fretta e nulla, o quasi, lasci un segno di sé: la memoria non incide solchi, al contrario di quanto accade nelle valli alpine, dove il



I presupposti ideologici individuati da Calvino e da Vassalli accreditano la possibile esistenza di una letteratura di pianura e autorizzano a pensare che l'aspetto orografico di un paesaggio non soltanto i caratteri antropologici, ma anche quelli letterari

ricordo o la leggenda di un fatto possono conservarsi da un millennio all'altro; la pianura è un mare dove le onde del tempo si succedono e si annullano, evento dopo evento, secolo dopo secolo: migrazioni, invasioni, epidemie, carestie, guerre vengono oggi ricordate soltanto perché scritte nei libri; se non ci fosse la scrittura, non ne resterebbe traccia».

Con questo frammento Vassalli ci consegna l'immagine di una pianura che assomiglia a un mare privo di ricordi e si affida disperatamente alla scrittura con l'obiettivo di conservare la memoria, cioè di tramandare. Nel contempo, pronuncia anche un atto di sfiducia nei confronti di una geografia instabile e magmatica, incapace di cristallizzare il fluire del tempo e di fissare i punti fermi della storia, al contrario delle attitudini conservative dei luoghi montani, dove gli avvenimenti, proprio perché rari, sono ricordati a lungo. Lo stesso Vassalli, in un contributo posteriore di dieci anni, giunge a nominare la distesa piatta e acquitrinosa della campagna novarese, in cui ambienta gran parte dei suoi romanzi, un «non-luogo», perché – osserva – «la più grande tra le sue storie non raccontate è la sua stessa storia o, se si preferisce, quella del suo paesaggio» (*Il mio Piemonte*, 2002).

I presupposti ideologici individuati da Calvino e da Vassalli accreditano, almeno in termini generali, la possibile esistenza di una letteratura di pianura e autorizzano a pensare che l'aspetto orografico di un paesaggio, la presenza di rilievi o fiumi o valli, condizionino non soltanto i caratteri antropologici, ma anche quelli letterari. Sulla base di tali suggerimenti e facendo idealmente riferimento al celebre saggio di Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana* (1967), bisognerebbe variare il punto di vista da cui analizzare la produzione narrativa degli scrittori italiani, almeno nel Novecento, assecondando la conformazione del territorio che per sua natura, come si sa, si sviluppa assai più in lunghezza che in larghezza. Non a caso, in un passo del *Pensiero meridiano* (1996), Franco Cassano riconosce una dimensione trasversale che influenza i fenomeni culturali. «L'ovest» – afferma – «narra la storia della libertà individuale, del romanzo del singolo, che attraversa il mondo facendone esperienza. L'est narra invece l'importanza di ciò che ci precede, della coesione sociale, di tutto ciò che attornia l'avventura dell'“io”».

Sono ben chiari i riferimenti, per quanto riguarda l'ovest, all'archetipo di Ulisse (che si muove verso le Colonne d'Ercole per «seguir virtute e canoscenza») e, per quanto riguarda l'est, al personaggio di Enea, fondatore della civiltà occidentale. Al contrario di Walter Benjamin, che fissa due tipologie narrative a monte del canone letterario occidentale – il racconto del mercante e il racconto dell'artigiano – Cassano non solo accredita una chiave di lettura euro-mediterranea come sbocco ideale ai problemi del Mezzogiorno, legittima l'idea di osservare l'Italia non più in orizzontale (seguendo le linee dei paralle-

li), ma in verticale (seguendo la direzione dei meridiani). Grazie a questa rivoluzione copernicana emergerebbero una linea di levante (da Venezia a Lecce), una linea di ponente (da Genova a Reggio Calabria) e una linea mediana (dall'Emilia all'Aspromonte), che per convenzione si può definire appenninica, ma che andrebbe valutata in termini più latamente geografici, come destino individuale, esperienza antropologica, condizione dell'anima. Al di sopra di queste trasversalità si estende il grande bacino compreso tra Piemonte e Veneto, che con tutta probabilità orienta le prospettive della letteratura secondo le modalità osservate da Calvino e Vassalli, all'insegna della "quotidianità del paesaggio" e del "mare senza contorno".

Non è detto che all'interno di queste traiettorie vi sia totale uniformità e che i risultati raggiunti dai singoli autori (che appartengono a ciascuna di esse) si assomiglino fra loro solo ed esclusivamente per un puro criterio di appartenenza geografica. Ogni scrittore, infatti, non è solo frutto di un territorio, ma anche di una vicenda storica. Raffaele Nigro, infatti, nel condividere l'esistenza di un'identità del levante, ci avverte però che le popolazioni dell'alto e del basso Adriatico hanno declinato in forma del tutto dissimile il loro rapporto con il mare. «Le due città oggi più importanti per la vita dell'Adriatico» – riflette in *Diario mediterraneo* (2001) – «se hanno un destino comune di traffici, non hanno un identico dialogo col mare. Venezia produce viaggiatori o condottieri, avvia il dialogo con l'Oriente più lontano [...], guarda al mare e lo solca, lo domina, ne fa un campo di lavoro e di conquista, gli si affida cercando terre e mercati. Puglia e Calabria non hanno grandi viaggiatori, hanno gli occhi rivolti alla campagna e alla montagna e guardano al mare con paura, quasi identificandolo con la minaccia araba prima e turca poi».

Tra Venezia e Bari, insomma, ci sarebbero differenze così macroscopiche da favorire, nel primo caso, lo sguardo interessato all'Oriente e, nel secondo, verso l'entroterra appenninico. Alcuni marcatori comuni segnano tuttavia le molteplici esperienze culturali, per cui si può davvero ipotizzare una letteratura del levante e del ponente, della pianura e delle aree interne. Limitiamoci per il momento a queste ultime due.

### **Scritture di pianura: il "caso Vassalli" e il "fattore Gadda"**

Se la pianura tende a inglobare e a confondere anziché dividere e frammentare, sia pure rischiando di diventare una realtà priva di connotazioni identitarie o addirittura un non-luogo, si dovrebbe presupporre che siano queste (e non altre) le caratteristiche di una letteratura germinata nei "territori bassi" e impostata sui criteri della mescolanza e dell'inclusività. Una conferma viene proprio dai libri di Vassalli dotati

**Se la pianura tende a inglobare e a confondere anziché dividere e frammentare si dovrebbe presupporre che siano queste (e non altre) le caratteristiche di una letteratura germinata nei "territori bassi" e impostata sui criteri della mescolanza e dell'inclusività**

di maggior spessore narratologico: dall'*Oro del mondo* (1987) alla *Chimera* (1990), da *Marco e Mattio* (1992) a *Cuore di pietra* (1996), da *Stella avvelenata* (2003) alle *Due chiese* (2010). I quali non sono solamente un concentrato di personaggi e di vicende, ma dispongono su carta la materia narrativa come qualcosa che si origina dentro un magma indistinto (che si intitola *Il nulla* nella *Chimera* e che in altri romanzi assume nomi diversi: *Gli Dei* in *Cuore di pietra*, *Questa storia* in *Stella avvelenata*), da cui prende opportunamente avvio la narrazione. I capitoli dei singoli libri di Vassalli, in altre parole, pare che affondino nel sentimento qoeletiano dell'*omnia vanitas*, sembrano nascere da un generale stato di dissipazione (anche se contengono una profonda convinzione nella facoltà eternatrice della scrittura), vengono alla luce il tempo necessario per diventare romanzo e poi si fanno nuovamente riassorbire dalla condizione di indefinitzza che li ha generati. Questo gioco di estremi conferma l'impressione del mare senza contorni o del non-luogo quale elemento che avvolge il prologo e l'epilogo di tutte le sue storie.

Ma la pianura determina un tipo di scrittura "inclusiva" non soltanto per l'intreccio di vicende e personaggi (il cui modello paradigmatico, con tutta probabilità, va fissato nell'*Orlando furioso* di Ariosto: un poema scritto da un autore nato a Reggio Emilia, però di formazione ferrarese), ma anche nella componente formale, cioè nel linguaggio adoperato, che obbedisce alla natura del pasticcio. Gli autori abituati all'orizzonte piatto e dilatato spesso amano mescolare la loro lingua con gli umori dialettali, dando vita a un codice completamente nuovo. Ciò vale tanto in area lombarda – si pensi a Carlo Emilio Gadda, a Giovanni Testori, a Lucio Mastronardi e, più recentemente, a Laura Pariani (ma non diverso è pure il *grammelot* di Dario Fo) –, quanto in area veneta, per esempio a Luigi Meneghello (e, per ciò che attiene alla poesia, a Noventa e Zanzotto). Più che riconoscere in essi una spiccata tendenza alla tradizione orale, come indica il libro di Gianni Celati (un dato peraltro comune anche alla linea appenninica), bisognerebbe accogliere quale elemento peculiare di questa letteratura di pianura lo spunto di Calvino: l'interiorizzazione del paesaggio. Il quale paesaggio, essendo piatto, invoglia all'inclusività e dunque apre la strada al problema della lingua, cioè alla qualità mescolata dell'espressione formale, che fa rassomigliare il caos degli idiomi all'immagine del mare senza contorno o del magma.

### **Scritture dell'Appennino: sradicamento e utopia**

Tutt'altre ragioni condizionano le opere degli autori di Appennino. In esse, infatti, ricorre un duplice aspetto: lo sradicamento dalla terra originaria che apre alla ricerca utopica di un altro luogo. Facendo ancora una volta riferimento al discorso di Franco Cassano, diventa facile supporre che le narrazioni generatesi lungo la dorsale interna si mantengono in una posizione equidistante rispetto alle linee di levante e di

ponente, lasciando prevalere a volte la dimensione individuale (Ulisse per l'ovest), altre volte la dimensione fondativa (Enea per l'est). A ciò, semmai, andrebbe aggiunto un ulteriore dato. Chi osserva il mondo orientale (il mondo greco) probabilmente eredita da esso il senso della storia come evento tragico. Chi invece guarda a occidente (verso l'America) recupera il senso della storia come ricerca del “nuovo mondo” e, di fatto, si colloca nell'orizzonte del “comico” (inteso alla maniera dantesca: qualcosa che può finire bene).

Se ciò è vero, gli esiti narrativi dipendono dalla direzione dello sguardo e, poiché implicano una serie di riferimenti ideologici e politici assai più accentuati rispetto agli scrittori di pianura, spesso si propongono a testimonianza etico-civile. In particolare, la letteratura appenninica denuncia un forte legame con le radici (antropologiche, etniche, sociologiche), sottolinea la condizione di emarginazione e di periferia (che provoca disagio e movimento centrifugo), esprime la consapevolezza di dover andar via (il che implica il rischio dello sradicamento doloroso, spesso irreversibile), presuppone la ricerca di una geografia ideale e reale, dove scongiurare la condizione di straniamento, e dove riedificare la propria coscienza messa in crisi dalla partenza.

Mentre la pianura – suggerisce Vassalli – è un non-luogo, un “nulla ricco di storie” (dal titolo di un volume-intervista rilasciata a Giovanni Tesio nel 2010), negli scrittori che appartengono alla linea mediana tra levante e ponente il distacco dal “giardino di eden” conduce verso i territori dell'utopia. Questo termine non va inteso nell'accezione di *u-topos* (non-luogo), ma quale proiezione della memoria collettiva, quindi *eu-topos* (luogo felice): luogo in cui rifondare o ritrovare la propria identità. La cacciata dall'eden, per lo scrittore di Appennino, è un evento profetico: da azione tragica si capovolge in incipit di una nuova umanità.

Procedendo da nord a sud, assumiamo a campione le testimonianze letterarie di Raffaele Crovi (autore d'origine reggiana e trapiantato a Milano), di Paolo Volponi (marchigiano, vissuto a Ivrea, Torino, Milano e Roma), di Ignazio Silone (abruzzese, vissuto in esilio in Svizzera, poi a Roma), di Mario Pomilio (abruzzese, trapiantato a Napoli), di Raffaele Nigro (lucano, trasferitosi a Bari) e di Carmine Abate (calabrese, emigrato in Germania e ora residente in provincia di Trento). Per quanto essi appartengano a generazioni differenti (Crovi nasce nel 1934, Volponi nel 1924, Silone nel 1900, Pomilio nel 1921, Nigro nel 1947, Abate nel 1954), c'è un comune dato di partenza ed è il distacco dalla condizione primigenia che si realizza per ragioni diverse: politiche (Silone esule in Svizzera), di lavoro (Volponi si trasferisce a Ivrea, Abate emigra ad Amburgo poco più che adolescente), di studio (Pomilio frequenta la Normale di Pisa, Crovi l'Università Cattolica di Milano, Nigro l'Università di Bari).

A conferma della felice intuizione di Franco Cassano (che parlava

**Chi osserva  
il mondo orientale  
(il mondo greco)  
probabilmente eredita  
da esso il senso  
della storia come  
evento tragico.  
Chi invece guarda  
a occidente  
(verso l'America)  
recupera il senso  
della storia  
come ricerca  
del “nuovo mondo”**

del romanzo dell'ovest come romanzo del destino individuale), le partenze di questi autori sono modellate sulla figura dell'Ulisse dantesco, l'eroe che torna in mare dopo essere approdato finalmente a Itaca, ma non vi fa più ritorno. Lo scrittore che abbandona la propria dimora per altre geografie vive sulla cresta di due mondi, diviso tra fuga e ritorno, indeciso tra partenze e approdi. Silone fotografa perfettamente la situazione con queste parole: «Quanti, rimasti sempre qui e qui sepolti [sull'Appennino], han vissuto sospirando isole lontane, città remote; mentre il mal del paese è l'ossessione degli emigranti» (*Usita di sicurezza*, 1965). Al “mal di paese” si contrappone il sogno di “isole lontane”: la carta d'identità dello scrittore appenninico è tutta contenuta in questa oscillazione.

### **Sacralizzare la storia**

Non che manchino casi di definitivo spaesamento, inteso come perdita della dimora senza che vi sia la benché minima possibilità di “accasarsi” – uno su tutti: Silvio D'Arzo, autore di *Casa d'altri* (1952) –, ma certo le osservazioni di Silone ipotizzano la ricerca di un approdo come antidoto al rischio della dispersione. Dal sentirsi sradicati, profughi e migranti, scaturisce la necessità di mantenere in vita il progetto di memoria personale e collettiva. A differenza del narratore di pianura, dove la scrittura ha il compito di suscitare dal caos le storie, nei narratori di Appennino essa serve a riedificare la casa o la città. Perciò a ciascuna delle diverse partenze corrisponde il ritrovamento (o il riconoscimento) di un luogo o di una dimensione etica, in cui mettere radici.

Nel caso di Crovi, l'utopia può essere individuata nella condizione di “convivialità” che si attua attraverso la festa del Natale (dal titolo della raccolta poetica del 1982: *L'utopia del Natale*), intesa quale rigenerazione della storia o nell'archetipo del banchetto (*La convivenza*, 1985), simbolo del dialogo tra gli uomini, che si tramuta in progetto culturale (l'editoria che genera la *polis* di carta) o progetto politico (la costruzione della società sulla base di un codice etico: il personaggio di Lino Lodi in *La valle dei cavalieri*, 1993). Volponi, invece, fa riferimento all'utopia industriale di Adriano Olivetti, all'idea di fabbrica-comunità che fa da sfondo alla vicenda dell'operaio Albino Saluggia (*Memoriale*, 1962). Silone, dal canto suo, muove nella direzione di una religiosità pauperistica e francescana, condensata nell'immagine del “Cristo col camice rosso”, che tende al riscatto degli umili (*Fontamara*, 1933) e schiva qualsiasi forma di potere (*L'avventura di un povero cristiano*, 1968). Ed è il cristianesimo, inteso come manifesto di povertà e come consacrazione dell'uomo, a segnare la ricerca utopica anche in Pomilio. Egli, infatti, partito dalla rappresentazione di un intellettuale che rinuncia ai “furori politici” in nome di una quieta vita borghese



(*La compromissione*, 1965), si metterà sulle tracce di un inedito *Quinto evangelio* (1975), che ha una forza così profetica e rigenerante da trasformarsi in annuncio di una nuova chiesa.

I casi finora citati dimostrano che negli autori dell'Appennino il programma utopico si traduce quasi sempre in missione di speranza. Non dissimile è il sogno di una "repubblica contadina", cioè di uno Stato dove finalmente gli umili aspirano alla libertà e alla dignità della storia, che Nigro racconta nei *Fuochi del Basento* (1987). Ma questa non è l'unica utopia dell'autore lucano. La sua fuga dall'Appennino determina l'apertura verso quelle realtà da dove arrivano i popoli migranti, attirati dal miraggio del benessere (*Adriatico*, 1998). La letteratura diventa così un luogo di dialogo tra nazioni abitate da miserabili e un Occidente che si è rivelato imperfetto e malato per il troppo benessere, prigioniero del suo stesso mito, quello dell'*homo oeconomicus*, incapace di accogliere ciò che Nigro chiama «sentimento del Mediterraneo» (*Diario mediterraneo*, 2001).

Torniamo alle preoccupazioni espresse a suo tempo da Cassano e alla sua proposta di invertire la rotta: anziché rincorrere il modello "calvinista" del lavoro e del profitto, invece che avvalorare il trionfo dell'etica individuale sulle ragioni solidaristiche, il meridione dovrebbe riconoscersi dentro una comune cifra mediterranea. Il discorso ora tocca questioni ben più vaste del semplice spostarsi da una latitudine all'altra. In gioco entrano dinamiche che riguardano il destino di un'umanità migrante, sia quella che dall'Appennino si sposta nella cultura della modernità cittadina in cerca di un'utopia, sia quella che da altre condizioni di marginalità (l'Est europeo, il Medioriente, l'Africa) guardano all'Italia come punto di approdo, come nuova utopia.

Una linea di sostanziale continuità lega l'esperienza di Nigro a quella di Abate. Il primo, infatti, ha raccontato nella *Baronessa dell'Olivento* (1990) l'arrivo in Lucania del popolo albanese, avvenuto alla fine del Quattrocento sulle orme dell'eroe Giorgio Castriota Scanderbeg (1430-1468). Abate invece, che di quegli esuli è un lontanissimo discendente, a partire dal *Ballo tondo* (1991) e fino al *Mosaico del tempo grande* (2006) ha costruito una letteratura a cerniera tra le origini arbëreshë (che stanno nel dialetto, nelle tradizioni, nella memoria) e un'Europa del Nord, produttiva ed efficiente, che si tinge dei caratteri dell'eldorado dinanzi agli occhi degli emigranti in cerca di lavoro. Da un'emigrazione antica a un'emigrazione novecentesca: lo scrittore dell'Appennino continua a interrogarsi sul senso della storia e, senza perdere di vista le coordinate delle radici e dell'utopia, vive la letteratura come profezia del futuro, progetto di speranza.

\* Per gentile concessione di Vita e Pensiero.

**Da un'emigrazione  
antica a un'emigrazione  
novecentesca:  
lo scrittore  
dell'Appennino  
continua a interrogarsi  
sul senso della storia  
senza perdere di vista  
le coordinate delle  
radici e dell'utopia**



Foto di Valerio Bianco


 Silvia Cavalli

# L'Italia dei "canipardi"

## Geografia della penisola secondo Elio Vittorini

**L**a tradizionale divisione geografica che legge l'Italia sotto il segno della latitudine, spartendola in due metà, Nord e Sud, non è certo l'unica possibile. Raffaele Nigro e Giuseppe Lupo hanno avanzato una interpretazione longitudinale della nostra penisola, individuando nello spartiacque appenninico il discrimine antropologico fra l'area delle nostre origini culturali (il Medio ed Estremo Oriente, la Grecia, la Palestina) e l'occidente delle utopie (l'America). Prima di loro anche Elio Vittorini aveva tracciato una mappa alternativa dello "stivale" italiano, che aveva l'obiettivo di superare l'idea di un Meridione opposto al Settentrione e di pensare a una divisione radiale del nostro territorio, dove al centro facesse da contrappeso la periferia, alle città le campagne, dunque una parte della provincia. Questa riflessione, presente in maniera carsica in alcuni interventi degli anni Cinquanta, emerge nel corso dei Sessanta e sfocia nella seconda edizione delle *Donne di Messina* (1964), ma trova il proprio punto di svolta a cavallo dei due decenni.

Nel 1960 esce il terzo fascicolo del «menabò», la rivista che Vittorini dirige insieme a Italo Calvino per Einaudi. È il centenario dell'acquisizione del Mezzogiorno al progetto di Unità nazionale e la testata celebra la ricorrenza con interventi di natura eterogenea: si va dal taglio antropologico del saggio di Raffaele Crovi sulla narrativa me-

Lo scrittore siciliano aveva tracciato una mappa alternativa dello 'stivale' italiano, che aveva l'obiettivo di superare l'idea di un Meridione opposto al Settentrione e di pensare a una divisione radiale del nostro territorio

ridionalista, al *nóstos* dei *Giorni della fiera* di Stefano D'Arrigo (germe di *Horcynus Orca*, 1975), passando per *Racconto di provincia* di Raul Lunardi e *Infinito presente* di Luigi Di Jacovo. L'immagine del Meridione così proposta è decisamente insolita, se non problematica, a partire dalla collocazione regionale degli autori presentati nel fascicolo, che disegna una geografia alterata del Mezzogiorno. Infatti, se è vero che D'Arrigo è siciliano e Di Jacovo molisano, Lunardi è invece marchigiano, proviene cioè da un territorio che difficilmente – secondo la logica latitudinale – collocheremmo nel Sud, quanto piuttosto nel centro Italia. Questa apparente anomalia (che rispecchia i vecchi confini del Regno di Napoli) è la spia che ci consente di aprire una finestra sull'immagine del Sud che Vittorini e Calvino intendono veicolare.

Iniziamo da una precisazione: il titolo che Lunardi mette al racconto destinato al «menabò» è originariamente *Racconto abruzzese*. È Calvino a suggerire di modificare questo titolo, perché – cito da una lettera del 15 luglio 1960, pubblicata in *La storia dei "Gettoni" di Elio Vittorini*, Aragno, Torino 2007, I, p. 467 – «non vorrei che su di te, su di me, su Vittorini e sul "menabò" si appuntassero le ire degli abruzzesi, che potrebbero accusarci di identificare l'intera popolazione con quel tipo di persone di cui racconti». Calvino suggerisce invece di chiamarlo *Racconto di provincia*, indicando con ciò (contrariamente a quanto ci aspetteremmo dal teorico di una lezione sull'*Esattezza*) un'ambientazione vaga, che ben si adatta all'ambiente descritto. Lunardi approva la scelta del titolo e, rispondendo a Vittorini il 19 luglio 1960, ammette che esso può applicarsi a «un certo tipo di società italiana di quest'ultimi anni, che grosso modo potrebbe essere chiamata centro-meridionale (dalla Marca meridionale alla Puglia settentrionale, e di cui gli Abruzzi costituiscono pertanto una specie di centro geografico)» (*Ibi*, pp. 467-468). In queste parole troviamo, da una parte, una definizione per così dire idiografica del termine «provincia» adoperato nel «menabò 3» (idiografica perché proposta da Calvino, ma approvata tanto dall'autore Lunardi quanto dal direttore Vittorini); dall'altra parte, abbiamo invece la conferma che il Meridione inteso da Vittorini e Calvino è un concetto allargato: i suoi confini si estendono fino a comprendere tutto ciò che sta a sud della fascia propriamente settentrionale, al punto che il termine «provincia» può diventare un sinonimo perfetto non solo delle aree periferiche rispetto ai centri urbani, ma anche dell'interno territorio meridionale. Ciò in parallelo con quanto negli stessi anni portava avanti una rivista come «Prospettive Meridionali» (1955-1963) attraverso il dibattito sulla narrativa meridionale (in rivista tra il maggio 1955 e il febbraio 1956, sfociato nello stesso anno in un quaderno monografico) e, soprattutto, con la rubrica *Lettere dalla provincia*, la quale, attiva sin dal 1955, ha prodotto anch'essa un'omonima pubblicazione nel 1957 ed è proseguita fino al 1959.



Per capire che cosa si intenda, nel «menabò 3», con il termine “provincia”, dobbiamo però fare un passo indietro e andare alla collana “I gettoni”, che Vittorini dirige sempre per Einaudi, dal 1951 al 1958, con la collaborazione di Calvino. Ci interessano soprattutto alcune questioni inerenti alla *Malora*, il racconto di Beppe Fenoglio che Vittorini accoglie nella collana nel 1954. È significativo il risvolto, che riporta le seguenti parole (causa scatenante di una controversia poi all’origine dell’abbandono da parte di Fenoglio della casa editrice torinese e del passaggio in Garzanti): *La malora*, scrive Vittorini, «ci conferma [...] il timore che, appena [questi giovani scrittori] non trattino più di cose sperimentate personalmente, essi corrano il rischio di ritrovarsi al punto in cui erano, verso la fine dell’Ottocento, i provinciali del naturalismo». “Provincia” e “naturalismo” diventano dunque i termini negativi attorno ai quali si appunta l’attenzione non solo di Vittorini, ma anche di Calvino. Il risvolto per *La malora* è, infatti, l’esito pubblico di un dibattito condotto sul versante privato, nei carteggi editoriali. Parole simili a quelle del risvolto si trovano in una lettera, datata 31 dicembre 1953 e indirizzata a Calvino, nella quale Vittorini avanza il dubbio che il racconto si esponga al «pericolo di rinculare, a forza di dialetto, fin giù giù ai naturalisti piemontesi» (*Ibi*, p. 380), mostrando così di sottoscrivere un giudizio (non del tutto positivo) che lo stesso Calvino aveva poco prima espresso a proposito della *Malora*, definendolo imprigionato «nel giro del naturalismo» (*Ibi*, p. 379).

Date queste premesse, l’accostamento di Fenoglio e Lunardi non sembrerà azzardato: *La malora* e *Racconto di provincia*, secondo Vittorini e Calvino, hanno più aspetti in comune di quanto possa apparire a un primo sguardo. È vero che gli autori provengono da regioni differenti, l’uno dalle Langhe (Piemonte), l’altro dalle Marche. Ma l’ambiente che descrivono presenta alcune somiglianze. In entrambi i casi si tratta di luoghi provinciali, marginali, chiusi al fermento culturale che caratterizza una grande città. Tanto le Langhe, quanto le Marche sono territori geograficamente appartati, lontani dallo sviluppo economico e industriale su cui si sta allineando parte dell’Italia degli anni Cinquanta e poi Sessanta. La direzione verso la quale punta Vittorini (oramai indipendentemente rispetto a Calvino) è quella che andrà tracciando in *Industria e letteratura* nel «menabò 4» del 1961, dove il mondo “naturale” degli alberi, della campagna, viene contrapposto a quello “industriale” anche in termini narrativi, per scongiurare il rischio del bozzettismo di stampo naturalistico.

È quest’ultimo l’obiettivo polemico di Vittorini. Il risvolto di un altro “gettone”, *Le domeniche di Napoli* di Aldo De Jaco, dato alle stampe nel 1954 come *La malora*, partecipa dello stesso clima che ha portato alla pubblicazione del giudizio su Fenoglio: «Si legga *Passeggiata panoramica*», scrive Vittorini; «è una nenia di stupenda freschezza [...]». Non c’è più altro del libro che soddisfi, al confronto: o perché meno

“Provincia” e  
“naturalismo”  
diventano dunque  
i termini negativi  
attorno ai quali si  
appunta l’attenzione  
non solo di  
Vittorini, ma anche  
di Calvino

vivido e immediato, meno pungente d’impressioni; o perché, nel tentativo di approfondire, finisce che risbucca fuori sul vecchio terreno del naturalismo napoletano». Anche in questo caso il risultato artistico non sarebbe pienamente soddisfacente, ma l’osservazione di natura geografico-narrativa è complicata dall’insofferenza per l’ideologia di partito, che Vittorini (contro il parere di Calvino) denuncia nelle prime righe del risguardo di copertina, memore della disputa con Togliatti che costò la chiusura del «Politecnico» («Non mi piace il lirismo di partito. Per qualunque emblema venga fatto è sempre la stessa solfa»). Non si tratta di marginalità territoriale, non è in questione l’ambientazione napoletana del libro, ma la connotazione ideologica del suo autore, che, seppur in modi differenti da quelli di Fenoglio e Lunardi, è ugualmente decentrata e marginale.

Il problema non è solo geografico e culturale, ma anche letterario e il discorso – come reso evidente dal caso di Fenoglio – è ben più ampio rispetto a una prospettiva esclusivamente meridionale, poiché chiama la narrativa contemporanea tutta a rispondere delle proprie scelte. Di fronte al bivio tra l’attardarsi su stilemi logori e l’azzardo del nuovo, Vittorini non ha esitazioni: ai “Gettoni” chiedeva le accensioni fantastiche, irrazionali o eccentriche di una «linea minoritaria» (è il discorso esplicitato nel 1956 nel risvolto a *Fumo, fuoco e dispetto* di Francesco Leonetti, ma già anticipato in una lettera a Calvino del 4 febbraio 1950 a proposito di *L’altro elemento* di Giovanni Pirelli); ora esige di lasciare da parte sia gli strumenti livellanti della cronaca per descrivere la realtà (la stagione del neorealismo è conclusa, segnata anch’essa dall’ideologia), sia le tentazioni di un ritorno al romanzo naturalista o presunto tale.

La questione sembra essere centrale nella seconda metà degli anni Cinquanta, tanto che – in termini lievemente mutati – è affrontata anche in merito ad altre opere. Il 20 dicembre 1957 Vittorini scrive a Calvino a proposito di *Sabbietta*, un romanzo dell’esordiente Lorenzo Dulevant. Il libro non sarà mai pubblicato, ma ciò che interessa a Vittorini – e la prospettiva è già della rivista a quell’altezza cronologica – è il pretesto che questa opera gli offrirebbe per condurre «un discorso sul “pavesismo” (come in partenza, per questi giovani scrittori, sia un vantaggio e come sia, invece, un freno sulla dirittura d’arrivo)» (Archivio Einaudi, sez. Corrispondenza autori e collaboratori italiani, fasc. Elio Vittorini). Non si tratta evidentemente di una polemica diretta all’autore di *La casa in collina*, scomparso nel 1950, ma contro il manierismo di coloro che a lui si ispirano per riprodurre il mondo provinciale e contadino con gli occhi incantati di un visitatore estraneo (pensiamo al personaggio di Anguilla in *La luna e i falò*). La scrittura che in Pavese era, più che epica, mitografia, corre il rischio di diventare nei suoi epigoni un naturalismo che li riporta indietro di un secolo. Non è un giudizio del tutto privo di alcun appiglio critico

se già Calvino, commentando il saggio di Giuseppe Cintioli, *Guerra e letteratura di guerra*, pubblicato sul «menabò 1», condivide con Vittorini un'osservazione che si muove nella direzione delineata: «Convengo anche nel giudizio su Pavese, sul suo non esser mai dentro alla realtà (della guerra come di ogni altra cosa) cui cerca di dar ragione su un piano mitico-assoluto, e aver tutta la sua tensione in questa impossibilità (e rifiuto) a toccare alcuna cosa, pur sempre continuando a cimentarcisi» (I. Calvino, *I libri degli altri*, a cura di G. Tesio, Einaudi, Torino 1991, p. 295). I «nipotini di Pavese» – per fare il calco a una nota espressione di Alberto Arbasino – finiscono per distaccarsi dalla realtà che raccontano, ma al contempo non sono in grado (come invece lo era Pavese) di trasformare il distacco in mito, cioè renderlo specchio di una condizione umana che, tanto nelle Langhe quanto nei sobborghi napoletani o nella provincia meridionale, possa assurgere a simbolo universale.

Che il discorso sul «pavesismo» sia connesso alla polemica vittoriniana non solo contro il naturalismo, ma anche, in generale, contro il romanzo di stampo ottocentesco – come peraltro dimostra, all'incirca negli stessi anni (1957), la *querelle* sul *Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, ampiamente indagata nelle sue implicazioni – è confermato per contrasto da un parere di Crovi a proposito dei racconti del pugliese Tommaso Anzoino selezionati per il «menabò 3». Il giudizio viene inviato per lettera a Calvino e non è datato, ma presumibilmente è antecedente all'estate del 1959. Pur esprimendo alcune perplessità sulla qualità del testo (che richiederebbe, tra l'altro, un cospicuo lavoro di editing), Crovi sottolinea «la diversità fondamentale dell'Anzoino dalla base meridionalistica da cui pure proviene» e, al contempo, mette in guardia dall'acquisizione dei suoi racconti all'interno della rivista in quanto espressione di una letteratura che lo fa esclamare in un monito tanto divertente quanto indicativo: «Ricordiamoci di essere, e per libera scelta, «canipardi»», con evidente slittamento dell'immagine dal piano araldico a quello proverbiale dell'inimicizia tra bestie. A tal segno è ancora viva l'eco delle discussioni sul «naturalismo» e la «provincia», avviate cinque anni prima, che Crovi prosegue con le seguenti parole: «È importante il modo in cui egli capovolge, pure usando una tematica equivalente, il rapporto uomo-mondo, soprattutto per introduzione di *humor*, che non è altro, gira gira, che una presa di coscienza non verghiana. Questo mi sembra il punto. Quindi, anti-pavesismo, anti-provincia, eccetera» (Archivio Einaudi, sez. Corrispondenza collana «I gettoni», fasc. Raffaele Crovi).

Manifestare una «presa di coscienza non verghiana» significa anzitutto che lo scrittore rinuncia a fingersi un medium invisibile per entrare nella narrazione in prima persona, riportandone le proprie impressioni. Ammesso che Verga possa considerarsi un rappresentante del naturalismo (e non invece un caso a sé, come capostipite del

Nelle parole  
di Crovi, il termine  
«provincia»  
indica tutti quei  
territori italiani  
che occupano  
una posizione  
decentrata,  
marginale,  
a prescindere  
dall'appartenenza  
meridionale o no

verismo), è probabile che Crovi, sulla scorta di Vittorini, stia usando l'espressione «coscienza non verghiana» come sinonimo di «non naturalistica», quindi in una accezione positiva. Leggiamo, a tale proposito, le annotazioni di Vittorini contenute negli appunti delle *Due tensioni*, da cui Verga emerge come «il più reazionario tra gli scrittori moderni», poiché «ricorre alla vita ancora arcaica del proletariato per poter continuare ad usare dei mezzi arcaici – non già per problematizzare anche la vita del proletariato ma per salvare la propria inerzia e il proprio gusto in essa». Vittorini intende denunciare l'assenza di oggettività nella corrente del naturalismo e la presenza di «una coscienza dell'autore (soggettiva) che rimane fuori da tutto, come una volontà esplicita, non identica con la classe dell'autore e tanto meno con quella dei personaggi», che finisce per generare un «equivoco» che si ripropone in tutto «il romanzo classico di fine Ottocento». Queste osservazioni, pubblicate postume nel 1967 nel volume *Le due tensioni*, risalgono agli anni 1961-1964, ma non è improbabile che fossero state in precedenza condivise con il giovane collaboratore.

Un riscontro che conferma tale ipotesi – e che giustifica dunque la sovrapposizione dei termini «verghiano» e «naturalistico» – è in una lettera di Crovi a Calvino, datata 1° ottobre 1960, nella quale si trova la seguente affermazione: «Elio vagheggia una nota su Verga a proposito di «Meridione e lett[eratura]»» (Archivio Einaudi, sez. Corrispondenza autori e collaboratori italiani, fasc. Raffaele Crovi). Per questa strada i due capi del discorso (Verga e la polemica sulla narrativa meridionalista condotta da Crovi) verrebbero quindi riallacciati e si potrebbe meglio comprendere lo scarto di pensiero grazie al quale l'«anti-pavesismo» e l'«anti-provincia» – a parere di Crovi presenti nei racconti di Anzoino sulla provincia pugliese – si configura come una negazione di lirismo grazie allo *humour*, inteso come manifestazione esplicita della soggettività dell'autore.

Ecco allora che, nelle parole di Crovi, il termine «provincia», finalmente accostato al discorso sul «pavesismo» riemerge a ridosso degli anni Sessanta con un significato sempre più connotato: indica tutti quei territori italiani che occupano una posizione decentrata, marginale, a prescindere dall'appartenenza meridionale o no. Sia le Marche di Lunardi nel «menabò 3» sia le Langhe di Fenoglio nei «Gettoni», da luoghi geografici quali sono, diventano emblemi di una geografia anche culturalmente periferica, e la rimozione dei nomi di luogo dal «menabò 3» (con l'indicazione di un *Racconto di provincia* in luogo del *Racconto abruzzese*) fa proprio il gioco di questo Meridione allargato, nel quale convergono anche le regioni centrali e al quale – paradossalmente – potrebbe appartenere qualsiasi territorio di provincia, anche settentrionale. Come sarà poi, un decennio più tardi, nella visione proposta da altre due riviste, «Il Lettore di Provincia» (fondato a Ravenna nel 1970) e «Microprovincia» (fondato a Stresa nel 1979), a loro

modo eredi del discorso avviato da «Prospettive Meridionali».

Per questa via, l'usuale e scontata divisione geografica che legge l'Italia sotto il segno della latitudine, spartendola in due metà, Nord e Sud, viene dunque scartata e sostituita dall'antitesi di centro e periferia, spostando i termini della questione dall'asse orizzontale a una divisione del territorio di tipo radiale. In altre parole, Vittorini non combatte una battaglia contro il Meridione in favore del Settentrione (lui siciliano trasferito in terra milanese), ma contro la provincia contadina e in direzione della modernità industriale rappresentata dalle città che stanno trascinando l'Italia nel pieno del boom economico. Il periodico promosso da Francesco Compagna, significativamente denominato «Nord e Sud», nasce non a caso in quegli stessi anni (dal 1954) e l'inchiesta *I terroni in città* è di poco successiva (1959), a dimostrare come fosse urgente una prospettiva in grado di rivedere il rapporto tra le diverse aree del paese in un momento in cui le trasformazioni socio-economiche ne stavano stravolgendo la morfologia.

Nella narrativa di Vittorini questa riflessione trova un riscontro preciso nella seconda edizione delle *Donne di Messina*, come ho accennato all'inizio della comunicazione. Rispetto alla *princeps* del 1949, si assiste nell'edizione del 1964 a un ripensamento dei caratteri distintivi di ciò che dovrebbe costituire l'utopia di una comunità. Dall'originario paese dell'Appennino tosco-emiliano in cui, nella prima, viene fondato un prototipo di società nuova dopo le distruzioni della guerra, l'asse nevralgico si sposta nella seconda verso il centro cittadino, in ottemperanza alla necessità, già asserita in *Industria e letteratura*, di immergersi nelle conseguenze dello sviluppo economico-industriale. Quest'ultimo tassello serve come conclusione per dimostrare che in Vittorini riflessione geografica, critica letteraria e narrativa finiscono per intersecarsi inscindibilmente e contribuiscono a costruire, lungo la linea "Gettoni"-«menabò», una rappresentazione mentale dell'Italia attiva ancora oggi.

Per questa via,  
l'usuale e scontata  
divisione geografica  
che legge l'Italia  
sotto il segno  
della latitudine,  
spartendola  
in due metà,  
Nord e Sud, viene  
dunque scartata e  
sostituita dall'antitesi  
di centro e periferia





Felice Lovisco

**PASSEPARTOUT**

▲ *Figure*, 87x183, tecnica mista su tavola, 2009



▲ *Viva l'Italia*, 70x147, tecnica mista, 2011

◀ *Figura*, 73x32, tecnica mista su tavola, 2008

▼ *La morte del grassiere*, 91x9, tecnica mista su tavola, 1982

▼ *Figura 10*

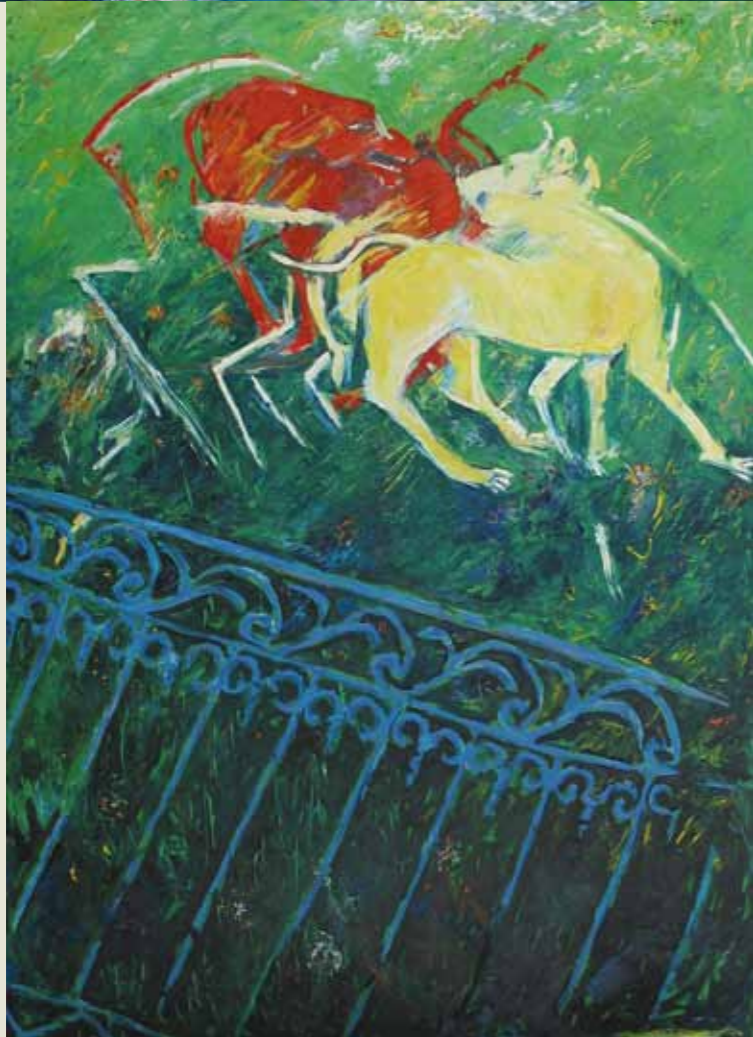




▲ *Cane 3*  
◀ *Cani randagi*, 150x200, olio su tela, 1983



▲ *Amazzone 2*  
▼ *Teschio con frutta*







**Incontri sull'Appennino**

Laura Pariani

# Salto della pagana

**D**alla parte di Rocco

Mai fatta altra vita, vossignoria, qui non si può scegliere: la raccolta di fichi e olive giù a fondovalle, le pecore da pascolare, la legna per l'inverno... La sorte è questa, ché è una terra volpina la nostra: madre severa, con i calanchi che Nostro Signore ci ha dato in sorte, il campanile che dà il segnale dell'Angelus, i poderi magri che basta una zappata di femmina; e 'ncoppa al paese le cime dei Triboli Santi. Epperchiò tutti noi uomini si finisce prima o poi a faticare alla Crèia; e nei periodi cattivi, quando l'annata è più matri-gna, a restarci tutto il dì fino a ordòmini.

Ci pensi un po' vossignoria alla Crèia, dove l'ha messa Nostro Signore: sull'erta scoscesa, ché noi del paese ci dobbiamo salire per un sentiero lungo come la fame. Cammino nato dallo scavo di passi per gli anta-millanta seculòrum, tra pietroni alti come scalini di giganti, che nel nostro andare faticoso fanno pensare a chissà come dev'essere dura la scala del paradiso... Quasi un'ora di salita, così ha voluto Nostro

Signore, sia sempre fatta la Sua volontà così in cielo come in terra. Chiaro che per la discesa ci vuol di meno: ché il sentiero va giù, dovrei dire precipita...

Una persona studiata come vossignoria non può sapere: il peggio della vita è il lavoro alla Crèia; ché la sera, tornando abbàscio in paese, siamo stracchi finiti: le spalle a pezzi e le dita grónchie... Le donne in miniera non ci entrano, no, Dio ne guardi. Mai, a memoria d'uomo, è successo: porterebbe male. Chi l'ha detto? Che importa, da che mondo è mondo questa è la regola, ché i nostri vecchi stavano cent'anni col culo al bagnato prima di darne una...

E la nostra misera vita ci bastava, finché è arrivato il maestro Gambaro, con l'idea balzana della "scuola serale per adulte". Ma quando mai alle femmine ci abbisogna 'mparà a leggere e scrivere?... Io personalmente trovo che è roba da piemuntési. Una fantasticheria.

Vossignoria dirà che quaggiù siamo gen-

te chiusa, che non amiamo legare con i forèsti. Verità santa: ognuno bazzica con quelli del suo stampo. Ma, lo ammetto, sulla faccenda della scuola ero disposto anche a lasciar correre. Ché il mondo sta cambiando. Tutto è e non è.

Però la 'mpampillònia vera l'ha causata Dolinda, la sorella del maestro Gambaro... Non so di preciso perché il maestro l'abbia portata con sé: corre voce che al paese suo non avesse altri parenti a cui affidarla. Ma l'abbiamo capito tutti, fin dall'inizio, che quella giovane in paese non poteva portare niente di buono. Due trecce bionde come da noi non se ne sono mai viste, uno spillone d'argento che mentre chiacchiava se lo toglieva facendolo girellare intorno alle labbra e alle sopracciglia, con noncuranza: da rimanerci bocchinapèrta a rimirla, ché astuzia di pagàna le vince tutte... E quegli occhi poi: un lampo di fuoco verde nei tagli ombrati di ciglia lunghe. Eh? Immaginazione mia?... Come gatta malevola, lo giuro.

Bene. E allora vossignoria dirà: in fin dei salmi come li avete accolti quei due?... Eh, noialtri, gente del posto, non abbiamo mai legato con loro: buondi, bonasera, Dio sia lodato e via. Certo che, se invece vossignoria domanderà alle femmine nostre, storie se ne sentirà raccontare per sette impiccati: che quella piemuntésa apparve fin dal principio una diavola figlia di diavola. Ché così sanno 'nzullare le donne: gli uomini hanno la bocca nel cuore, ma le donne hanno il cuore in bocca. Comunque, vero o falso quel che dicevano di lei, che ce n'importava a noi? Anche se di sicuro la razza da cui uno nasce la conta. Ah sì. Verità principe. E i piemuntési... Basta, meglio che non dica.

Se adesso qualcuno dirà che la mia Francesca se la fece amica, vossignoria non deve credere. Al massimo ci avrà parlato assieme qualche volta. Che so io, alla fontana: in fin dei salmi mia figlia e quella piemuntésa son ragazze della stessa età, quattordici anni, anche se quella Dolinda sembra già una femmina fatta e finita. Larga di fianchetti, non so se mi spiego. Ché io adesso sarei già andato da lei a castigarla come si deve fare

con le pagàne, se non mi sentissi queste gambe di pezza che oggi mi porto.

E pensare che era un paese così tranquillo qui da noi, fin da quando, tanti secula-seculòrum avanti, gli àvoli nostri scelsero ste montagne, e salirono per questi boschi a misurare, falciare, cavare.

Massi, Suintina, la moglièra mia, storceva il naso e mi aveva avvertito: voleva che io intervenissi, che proibissi a Francesca di vedere quella tal giovane. Fin dalla prima volta che si trovò davanti la piemuntésa, lei si crociò la fronte dalla paura e se la incise di cristiani scongiuri. «Marito mio, state accorto, ché quella giovane porta malasorte» mi disse fin da subito. E io rispondeva: «Col tempo e con la paglia maturan le sorbe; vedremo». Poi, a furia di sentir ripetere sta solfa, mi son deciso a ordinare a Francesca di stare alla larga dalla forestiera, che non si sapeva da dove venisse. Ma alle ragazze di quella età è come predicare alle fave. E che ce ne possiamo noi uomini? Fuori di casa tutto il giorno come siamo. O merli o gazze, i figli son così, rari come le mosche bianche sono quelli che obbediscono. Eppoi, Vossignoria mi creda, non avevo tempo di pensare alle lecherie di Suintina. Lo sapete, no? come son fatte le femmine: ché gli viene un cervello di gallina a furia di stare tra becchime, odor di fumo sterco e penna, giaculatorie, foglie di salvia e lardelli... Che adesso però mi smangio il fegato di non averci prestato orecchio bastante. Ma poco vale il pensiero, se il male è già intravenuto.

Se ho colpa, è che il lavoro quest'inverno mi ha tenebrato il cervello. Ché, già l'ho detto, alla miniera della Crèia è lavoro da spaccarsi la schiena: quando al mattino ognuno di noi attacca la roccia, nel suo buco, dove la fatica lasciata a mezzo la sera prima dà più facile presa al piccone; e così avanti, a misura che la caverna va interrandosi. Giù a mordere la montagna, a infuriare a mazzate, quando ancora fa buio e la galleria puzza di chiuso; a battere i denti di freddo tra le pozzanghere di acqua stagnante. Quante volte a quell'ora ci si sente l'un l'altro sacramentare e

stramaledire il cielo, la terra, la malasorte e questo lavoro che sa di oscuro castigo; borbottando tra i denti, martellando appaiati: uno che regge con le due mani il ferro, l'altro affondandolo a mazzate. Ché, a ogni colpo, quello che regge il ferro gli rintrona il capo e chiude gli occhi dal dolore. Avanti per ore, senza un minuto di posa, perché il freddo non ci incolli alla pelle la camicia zuppa di sudore. Finché, a metà mattina, viene la pausa per mangiare oliata con aglio, quando il sole arriva a lambire l'apertura della grotta; e allora, con la luce, nella Crèia entrano le chiacchiere che ingannano la fatica e le canzoni imparate alla festa del patrono. E poi, a stomaco pieno, tutto diventa occasione di storielle: le mazzuole e picconi suggeriscono battute, la galleria diventa viscere di femmina da percuotere e forare con forza...

Poi, col passare delle ore, ammonticchiamo il materiale cavato da portare giù a spalla. No, non usiamo né somari né muli: si tratta di carichi così gravi e pesi che una bestia non ce la farebbe, ché man mano che si scende la corsa invelocisce. Perfino un mulo non saprebbe puntare gli zoccoli a sufficco: ne avrebbe rotte le osse pezzelle e fiaccato il filo delle reni. Epperò è lavoro per le figlie nostre. Ché a ogni mulo morto corrono soldi, mentre a ogni femmina morta basta una croce. E di croci, a consacrare il punto dove qualcuna è volata giù, ce ne sono tante; pace all'anima loro. Scendono con i sacchi di pietre sulle spalle e la polvere tra i denti serrati, dai tempi dei tempi ci sono abitate: le femmine nostre sono fatte come si deve...

E i figli maschi che fanno?... I guagliòni nostri fin da piccoli lavorano con noi alla Crèia: a fare la cernita dei materiali, a sminuzzare le pietre nei mortai, a dare una mano nelle fucine. È la regola degli antichi che ci diedero il sangue; e il segreto del lavoro nostro l'abbiamo sempre ben difeso - con gli Statuti che proibiscono di andare a servire in fucine forestiere, per esempio - e in fin della fiera l'onore della comunità è salvo: abbiamo sempre avuto di che pagare il tributo ai signori del momento, senza contare ché le femmine nostre han sempre potuto portare gli ori

“ Finché, a metà mattina, viene la pausa per mangiare oliata con aglio, quando il sole arriva a lambire l'apertura della grotta; e allora, con la luce, nella Crèia entrano le chiacchiere che ingannano la fatica e le canzoni imparate alla festa del patrono ”

alla festa del patrono.

E invece eccoci qui disperati, con la bocca che ci fa due pieghe di male, la preghiera Tominepatifilispíritusanti che ci si gela sulle labbra, lo sguardo sgomento a ripensare al maledetto incidente dell'altro giorno... Come sia successo, lo sa Dio, la galleria era sicura: noi stessi l'abbiamo scavata e armata, tanto che potevamo dire che era parte di noi, roba nostra. Eppoi ciascuno sta sempre sul chi vive. Se uno dei cani che teniamo sempre in galleria se la dà a gambe, allora occorre mettersi in salvo: perché una bestia sa prima di qualsisia se qualcosa sta per rompersi, e allora è tempo di scappare e alla svelta; oppure se un cuneo dei pali-spia è nella tal posizione: gambe in spalla... Invece no, all'ispezione di mezzogiorno tutto era normale. Perfino il mio cagnetto c'è rimasto sotto, schiacciato. Tre morti... A scavare tutto un giorno siamo stati, per tirarli fuori, con quella polvere gialla finissima che accecava e mordeva la pelle...

Così, quando oggi Francesca è venuta a riferirmi che la piemuntésa quel giorno era entrata nella Crèia, non ci ho visto più. Ve l'ho detto: quando una donna entra in miniera, piove disgrazia; allora bisogna smettere il lavoro, per quel

giorno basta. Altrimenti si rischia grosso. Lo so bene io che son covato da gallina vecchia. Una volta una femmina, che si era precipitata in una galleria per dire al fratello che il padre stava male, fu picchiata con tanta furia che ne ebbe le gambe rotte: ché, se si tratta della sicurezza della miniera, il sangue di noialtri può perfino comandare di uccidere.

Ecco, adesso quel che dovevo dire l'ho detto. Mica potevo tenermi in cuore sta verità. Ora vossignoria consiglierà e io ascolterò. Ché se c'è da pestarla in poltiglia, quella piemuntésa, son pronto anch'io.

### Dalla parte di Dolinda

Quel che mi manca di più è il Ticino, la valle larga e luminosa dove sentivi lento l'andare delle stagioni, lo sbarluciare del fiume tra le rame foglie, la cappella col dipinto di san Rocch e dul só cagnö; ché io sono sempre stata divota a questo santo, perché è un paritt che va pé-in-tèra... Ma laggiù al mepaés non ci potevo più vivere dopo che son rimasta sola, ché memà l'è morta di coleramòrbo, sepolta nella fossa comune, senza piatti di fave, con soltanto un bicchiere di vino rovesciato... Della mè famiglia mi è rimasto ben poco, tranne questo spillone d'argento che tengo tra i capelli; senza contare la cintura di bombasina rossa, tramandata di madre in figlia e ricamata coi nomi delle mie nonnàve: la Viulànta che mai rideva, la Pulònia che mai piangeva, la Demètria che mai mangiava, la Martiria che mai dormiva... La porto alla vita, la cintura rossa; sulla pelle nuda, come mi insegnò memà.

Ogni fiurén al nàss cunt ul só cavagnö, ma il mio è stato davvero troppo pesante. Colpa del fatto che la nostra era la casa del Mancatutto: mepà l'ha portato via la pulmonia, mefradèll Maurilio era in seminario; eccosì, senza un uomo a difenderle, per una donna l'è dura, per cui io e memà ci siamo ingegnate come si poteva. Certo memà mi ha insegnato anche a me a andar per prati e boschi in cerca di erbe da farne medicine,

come lei aveva appreso dalle só zie. Ma la gente si sa com'è fatta: quando la va bene ti cerca, quando la va male comincia a mormorare; come spola attraverso il telaio volano le male dicerie. E i legami di sangue pesano: una catena dagli anelli enormi che qualcuno mi ha caricato sulle spalle; di piombo grigio e peso, da cui posso mica liberarmi: erbèra del diàvol chiamavano memà e lo stesso nome è passato a me.

Eccosì nessuno mi ha cercata per morosare: di un'erbèra nessuno si fida... Allora, quando mefradèll s'è spretato e ha fatto la firma per venire qua in Bassitàlia a fare il maestro, l'ho seguito. Epperò, una volta qui, lui s'è infermato di febbri maligne; gli è venuto il mal d'arco, insomma ha la faccia gialla e non può più tenere la scuola... Eccosì a me è toccato andare a servizio e arrangiarmi a lavorare cunt i dòn de sto paés. Ma qui non è gente buona, tutti crapòni chiusi. Presèmpio, la famiglia del gabelliere: lei, l'è stizzènta tame 'na passera biotta; lui, si crede 'l padrùn de la melunéra, ma quando mangia si ingozza e fa rumore disgustoso con la bocca e a stargli vicino ti volta l'anima dal tanto che spuzza d'aglio. Però il Maurilio, mefradèll poverettino, dal suo letto di triboli mi continua a ripetere di tener da conto 'l fiato e di adattarmi: «Gnanca le dita da la man hinn longhi-nó cumpàgn: devi sopportare, Dolinda, col tempo passa...» Ah, quanti discorsi sul tempo galantuomo mi devo sorbire: che Roma non fu fatta in un giorno, che la gatta frettolosa fece i gattini ciechi, che presto e bene non stanno insieme, che la più lunga strada è la più prossima a casa... Così, per tutti questi mesi, mi è toccato mandar giù strangugliòni: mangiare pan e spù da farmi risciarare le busecche, perché tutti in questo paese dell'òstrega dormono cunt ul cù traverso.

Ci ho provato a adattarmi, giuri sprefóndu, oh se ci ho provato, ma le cose mica si sono agjustate. Paura e pena, ecco cosa sono state le mie giornate qui. Unico momento tranquillo è quando la sera vado a letto, con il mattone scaldato; oppure quando siedo in cucina da sola a guardare il fuoco. E l'onda calda del sangue mi

agguanta... «La fiamma è fiato di Domineddio» diceva memà... E quanti colori sa fare: dal verde al rosso fino all'oro. Sto lì a rimiarlo e mi sento come la regina di una favola che mi contavano da piscinina. Ecco: è il tempo del c'era-una-volta-e-una-volta-non-c'era, sono una regina in viaggio per i miei possedimenti, e ora mi sono fermata un momento a riposare che la strada è lunga lunga, e ripeto sottovoce i nomi delle mie nonnàve che porto ricamati sulla cintura rossa come il sangue... Sì, sarebbe bello essere regina di terre e di uomini, padrona di qualcosa che mi facesse trionfante e sicura; nessuno oserebbe toccarmi, farmi del male...

Invece sono soltanto una poratùsa strappata al sopaés, con intorno sta gente che parla alla turchesca, infilzando una frase cattiva dietro l'altra... Una poratùsa stanca, ché dopo aver fatto tutto il giorno buche e banche per i piantamenti, chinata a spargere letame da ingrasso, ga vegn la dranèra. In queste settimane poi che i maiali son stati ammazzati e c'era da pelarli con le raschie di ferro, prima di attaccarli coi cavicchi alla scala a pioli... E poi a cuocere sanguinacci, a macinare la carne. Lavoro, sempre lavoro...

La sapete la cansùn dui Barbatùs? Fa così:

*La cansùn del Barbatùs  
ché ul fig l'é mèa la nùs,  
e la nùs l'é mèa ul fig,  
né l'parént l'é mèa l'amìs,  
né la tèra l'é mèa l'fromént,  
né l'fromént l'é mèa la tèra,  
né la pàs l'é mèa la guèra...*

Ah, al mio paese perlomeno la sera si cantava e si ballava nei filò. Invece qui in montagna le sere non passano mai. Sempre in circolo a menare il torrone con quelle lunghe favole truci sui lupi della foresta, stupide storie sulle trappole delle gallerie che affondano nella Crèia...

Apriti cielo quando ho detto che mi sarebbe piaciuto andare a vedere la mina! Impossibile! divieto assoluto di entrarci... Ché a una donna tocca soltanto guardarla da fuori, la Crèia, allo steccato di Santa Maddalena, dove ci portano le cavagne piene di materiale cavato; rimiarla

da lontano quella bocca smisurata aperta all'aria, mentre mugola il vento. Altrimenti, se una ci entrasse, guàja. Quanti ball da Pédar Gali, direbbe memà buonanima, che la Madonna l'abbracci tutta là dove sta adesso... Figurarsi! le femmine non ci possono entrare «perché la mina è cosa di uomini!». E allora perché tocca alle femmine sgonnellare giù a fondovalle con le gerle in spalla? Siamo noi ragazze le portarè: facciamo a turno, e quando tocca a me, tremo per la strada ripida e il troppo peso e il passo che spitùga sull'erba secca. Ché il cuore per lo stremizzi si sente di più e nella bocca fa saliva amara... Ogni tanto qualcuna vola giù nel burrone, e s'cià. Poi ti mettono una croce, pensa che soddisfazione... Ché a chi è poveretta il Signore le manda sta morte improvvisa, eccosì una va all'altro mondo senza gnanche fare in tempo a vedere il sò buco del culo.

Un posto lugubre la Creia. Pare che la montagna sia ferita. Epperquesto la gente di questo paese è sempre trista, scura in volto... Per non parlare delle ragazze, tutte dei pezzi di sasso, che pensano oggi e parlano domani. Ché qui c'è un proverbio sulle donne: per essere lodata o morta o maritata. Nessun'altra possibilità per chi è nata femmina. E, per soprassello della malasorte, io sono forèsta. I primi tempi neanche mi capivano quando parlavo. Facevano come se non fossi presente. Proprio vero che è meglio essere di man battuta che di lingua ferita... È stata dura, delle sere crollavo sul mio paglione e piangevo di nascondòni; ché solo quando nessuno ti vede, si può piangere, diceva memà.

Senza contare poi che gli uomini mi fanno l'occhiolino e dicono cose che mi metton vergogna. Delle volte, di notte, dentro i visceri mi girano le loro parole bassitàlia sull'amore della carne, mi pare di agitarmi come in un lago di palta schifosa. L'ossessione rapinosa e feroce nel loro sguardo quando vengon giù dalla mina, con quella striscia di sporco intorno agli occhi, il gorgoglio delle risa grasse dopo una battuta, con tale scuotimento di reni...

Incassare e tacere mi tocca, come mi ha insegnato memà; a incassare in silenzio e odiare. Odiarli tutti.

L'unico conforto è stata l'amicizia con la Francesca che ha la mia stessa età, anche se pare più bambina perché non ci ha ancora avuto le sue regole. Ché non sa proprio niente la Francesca, delle cose dell'amore... Perciò le ho spiegato come si fa a sapere che uomo si avrà in sorte: basta mettere sotto il cuscino tre scartòzzi con dentro un fagiolo: nel primo uno pelato, nel secondo uno pelato a metà e nel terzo uno intero. Allo svegliarsi si buttan via a caso due scartòzzini e si guarda nell'ultimo: se c'è dentro il fagiolo pelato, ti devi aspettare un marito disperato; se è intiero, invece sarà ricco; se a metà, così così... Poi alla fine di gennaio, quando viene san Paolo dei Segni, si mette fuori dalla finestra una scodella d'acqua con dentro un soldino di rame; e all'alba il ghiaccio che si è formato nella scodella ti indica che lavoro farà lo sposo che ti ha assegnato la sorte. Son cose che mi ha insegnato memà. Mefradèll, se gliene parlo, scuote la testa e dice che son scemenze dell'epoca di Carlo Còdega; e che il mondo adesso è tutto cambiato. Non si può parlare con lui, non capisce. Mi rimprovera che non voglio imparare a leggere e scrivere, ma io dopo aver finito i servizi a casa del gabelliere son stanca, ho solo voglia di star qui davanti al fuoco a rivangare i ricordi del paese dove son nata... E le parole di memà mi vampano fuori dalla testa, senza rumore.

È che l'inverno da queste parti è davvero troppo lungo. Nelle altre stagioni è diverso. Presèmpio, l'estate scorsa, quando mi han mandato a seguire pecore e capre, era bello: le bestie cercano i pendii soleggiati e da ogni parte è tutto uno scampanellare, un continuo di belati... Ma adesso che è gennaio, come tarda il sole in questa valle. E da lontano vengon i colpi delle mazze degli uomini della mina, che battono i minuti delle ore eterne. Un paesaggio triste che sprofonda nei calanchi gialli.

Sì, alla Crèia ci volevo andar dentro da tempo: spesso sono stata a spiare gli uomini quando a

mezzodì lasciavano la grotta per andare a imboscarsi per fare i sò bisogni, per poi stravacàssgiò sfiniti nel prato, alla piena luce del sole. Neri come fichi. Ma avvicinarsi di più non osavo. Quando ti tocca la giornata che devi fare la portarina, le gerle te le fanno trovare allo steccato di Santa Maddalena, più sotto, mica ti lasciano andare fino all'apertura...

Cosa negata rende curiosi. Epperciò smanavo di sapere come fosse fatta la mina, dal di dentro. Soprattutto quel mistero della sera, quel silenzio ansioso di rovina imminente, quando i colpi di piccone smettevano; seguito poi da un rimbombo spaventevole, di un grido come di bestia. M'han detto che sono gli uomini che gridano a una voce quando il più anziano dà il segnale di smettere. Chissà...

La notte qui è muta come un deserto. Più di una volta ho sognato di entrarci alla Crèia: si apriva la terra, uomini nudi mi si facevano attorno circondandomi, curvi su di me, ispidi la barba di molti giorni. E mi facevano sentire come farfalla presa nel vischio. Mi svegliavo agitando le mani come una matta-biràga, con la voglia di pulirmele nelle coperte.

È successo che chissà come ho imboccato il sentiero per la bocca della caverna; il tempo al gh'avea giò 'na musella e mi aveva presa una tal noia... Sentivo, lontano, nel profondo delle gallerie, quel martellare accanito. Ho fatto qualche passo dentro. Le pareti dell'ingresso gettavano ombre strane, spezzavano raggi; le rocce avevano facce lucentissime di brillante e spaccature sottili sottili come tagli di lama affilata. Ma, a far paura più di ogni altra cosa, era la rabbia di quel picchiare che veniva dal fondo... Dietro una svolta ho intravisto ombre di giganti che si muovevano sulla parete. Li ho spiatati: nudi, le guance e gli occhi accesi di collera cieca, patapim, patapam. Spaventosi... Sono scappata via, la schiena curva per non toccare la volta, ho sbattuto la testa, abbrancata alla parete.

Poi ho saputo che quel pomeriggio è crollata una galleria, qualcuno c'è rimasto, la campana ha suonato a lutto. Proprio tre giorni fa.

Non dovevo raccontarlo alla Francesca: adesso nessuno mi rivolge più la parola, e de sora-giònta mi sono accorta che mi sorvegliano. Ma io non ho fatto niente. Basta, tira molla e mes-séda, non dirò più nulla, mi dovranno cavar fuori i parèli cunt la tenàja. E comunque al finale che castigo potranno darmi? Al massimo mi cacceranno via da qui...

Ecco, la padrona che arriva. Non parla, con un cenno degli occhi mi ordina di andare a svuotare la cenere e mi tende la secchia.

«Datemi» rispondo, e vado fuori richiudendomi la porta alle spalle.

Fa un freddo becco in questi giorni di gennaio, ché la terra, guardatela, pare un corpo enorme e dolorito che si torce dal male sotto il soffio di questo ventaccio.

C'è qualcuno che mi sta spiando, lo sento, laggiù oltre l'orto. Farò finta di niente, scaverò una buca qui al piede dell'olivo, per buttarvi la cenere in modo che il vento non se la porti via. La terra è dura come metallo... Amen, cercherò di calcare la cenere con il piede. Sì, ho proprio l'impressione che qualcosa stia per succedere, che qualcuno abbia alzato il paletto della portina e stia entrando nell'orto. Ho paura.

Non mi volterò a guardarlo, farò finta di niente. Come mi batte forte il cuore. È che questa cenere grigia mi dà un senso di tristezza e di morte.

Sono più di uno, li intravedo con la coda dell'occhio. Sono venuti a punirmi, ma perché, se io non ho fatto niente? Devo buttarmi in ginocchio? Chiedere pietà?

Senza sapere perché lo faccio - come insegnamento di tutte le mie nonnàve, venuto da dentro... - mi levo lo spillone d'argento; infilo la mano sotto la veste, mi slego la cintura che porto a fior di pelle, coi nomi ricamati - la Viulànta che mai rideva, la Pulònia che mai piangeva, la Demètria che mai mangiava, la Martùria che mai dormiva... - la lascio cadere sul terreno. Poi poggio la spalla sul tronco dell'olivo, la mano sulla parte sinistra del petto, come faceva memà. Chiudo gli occhi, aspetto...

### Dalla parte di Francesca

Strana era. Raccontava cose che non stanno né in cielo né in terra: che al suo paese si mangiava così, che ci si vestiva cosà, e parlava diverso da noi. Quando dovevo dirle qualcosa, mi toccava scandire una parola adagio adagio, sapevo che se avessi fatto in fretta lei non avrebbe capito. Qualche volta la trovavo immobile in cucina, poggiate alla madia, come una statua, mica pareva una persona viva; succedeva spesso che restasse imbalordita anche per ore in qualche sua fantasticheria. Proprio una statua senza vita, vi dico: non sentiva e non rispondeva, inutile insistere; se la scuotevi, era perfino capace di strillare.

Madre vedeva la piemuntésa come il fumo negli occhi; diceva che era malcreata come tutti i forèsti e che poteva insegnarmi soltanto malesempi... Ma io la cercavo lo stesso: avevamo la stessa età, Dolinda e io, anche se lei aveva già tirato fuori il germoglio, mentre a me ce ne mancava... Lei sempre a inventare qualche modo per imbrogliare, per lavorar di meno, che ci aveva l'osso pagano dell'indolenza. Epperchiò Madre diceva: «Stacci lontana, ché il carbone o scotta o tinge».

Così qualche giorno fa, quando l'ho incontrata alla fontana, che veniva giù dalla discesa della Crèia correndo come una furia, subito ho capito che aveva combinato un guaio: mi ha fatto proprio paura, scarmigliata com'era, la faccia imbrattata di polvere, il parlare confuso a pappasàle... Quando ho inteso che era entrata nella miniera, mi son fatta un crocesegno e l'ho lasciata sola.

Quel pomeriggio poi, quando ho sentito la campanella della Crèia suonare a martello, mi sono mancati i ginocchi. Davvero «chi non l'ha mai sentita è meglio», ripete sempre Madre. Perché, quando lassù qualcuno la suona, vuol dire sciagura. Le femmine tutte che hanno padri figli fratelli mariti a lavorare alla Crèia lo sanno bene; e si domandano, quando sentono la campana: a chi sarà toccato? E corrono su per l'erta, urlando, e s'attaccano allo steccato di Santa Maddalena, finché non arriva un uomo a spiegare; e solo al

momento della certezza, tacciono e piegano la testa, sia fatta la volontà di Nostro Signore.

La sera stessa Dolinda è venuta a cercarmi nel cortile della legnaia. «Ho sentito dire che è crollata una galleria» mi ha detto. Si vedeva che era spaventata a morte.

Le ho scosso il braccio con rabbia: «Non ci dovevi entrare. Lo sapevi».

E lei a difendersi: «Non avevo brutte intenzioni, ho dato solo un'occhiatina».

«Sei pazza» ho ribattuto. «Lo sai cosa significa una donna in una miniera?» Lei piangeva, io urlavo: «Hai visto cosa hai combinato?»

«Ti prego, non dire così...» era bianca come un lenzuolo.

«Sono morti in tre!»

«Non dare a me la colpa!»

«Io la colpa la do a chi se la merita» ho urlato. Eppoi sono rientrata sbattendo la porta.

Lei è rimasta là fuori, zitta zitta, ché non sapeva più che dire.

Come avrà fatto a entrare senza che nessuno se ne accorgesse, non lo capisco proprio: forse è vero che l'ha aiutata il diavolo, come dice Madre?

Eccosì ho raccontato tutta la storia a Padre. Dovere mio. È peccato tacere certe cose... Dolinda non l'ho più cercata. Tanto, che senso aveva avvertirla della rabbia degli uomini? Non potevo, l'avrebbero fatta pagare anche a me.

Adesso, a ripensarci, sento dentro un gran rimescolio, anche se il curato in confessione mi ha confermato stamattina che ho agito giusto. E infine basta, non voglio chiedermi il perché, nessun perché: ché quando cominci a farti certe domande, ti vien voglia di scappare... Domande che sembrano certi steccati di legno marcio, su certi dannati sentierini sospesi sui burroni; posti a cui non ci si deve poggiare, avvicinare, perché dietro c'è il vuoto, si vola giù... Comunque, quel che è fatto è fatto. È la legge del nostro paese.

Io non c'entro. Io sono diversa dalla piemuntésa, io certe cose mai le avrei fatte, lei era una... be' forse non proprio una pagàna...

Comunque ieri sera, dopo che gli uomini l'hanno presa, non sono riuscita a combinare

niente di buono. Mi son messa vicino al camino. C'era un silenzio di tomba. Ho cercato di quietarmi nel lavoro: a ricamare federe per la dote di quando andrò sposa, che chissà quando sarà, il giorno del mai... Certo può anche essere bello guardare i fiori di filo azzurro che nascono sulla tela, compiacersi del lavoro ben fatto, delle parole di lode delle zie. Per qualche momento ti pare perfino di star facendo cose molto importanti... Erano tutte gentili con me ieri sera, ché mi sono venute le regole e Madre mi ha detto: «Ora sei donna, devi rigare diritto!»... E stanotte non riuscivo a dormire, sarà stato per questi maledetti dolori di ventre, sarà perché, ogni volta che chiudevono gli occhi, la piemuntésa mi si parava davanti.

Ché io gli uomini li ho spiatati: hanno aspettato la sera per riunirsi a parlare, a rompere il pianeta... Ho visto quando Padre l'ha seguita nell'orto. Mi aspettavo che lei scappasse via, come fa il maiale quando viene la sua ora, che gira il cortile in giostra per sfuggire il coltello. Invece no, s'è lasciata legare. Da non crederci. Gli uomini l'hanno portata al burrone. Ho sentito contare che non c'è stato bisogno di spingerla: ha fatto il salto da sola.

Che silenzio adesso, qualsiasi parola sembra far male, e il fruscio del vento tra le rame pare l'andare del sangue nelle tempie, lo sgocciolare del sangue tra le mie gambe.

Se mi fa pena, la piemuntésa? Non so.

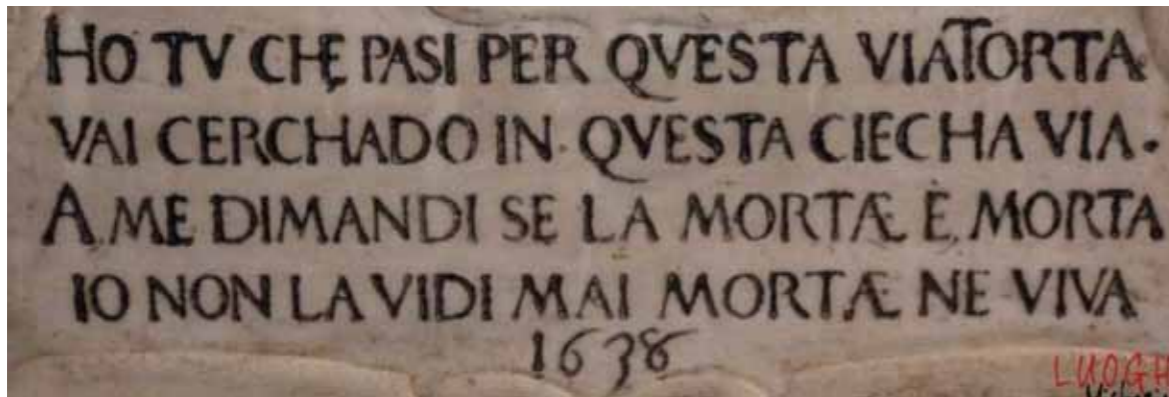
Cosa sono venuta a fare qui nell'orto, alla panca dove lei si metteva a sedere quando finiva un lavoro? Vedete questa cintura che tengo in mano? L'ho trovata lì, sotto l'ulivo, vicino alla secchia di cenere che qualcuno ha rovesciato con un calcio. Così rossa, come sangue. Pare la fascia che porta santa Maddalena, così come i pittori frescanti l'hanno raffigurata nella nostra cappella.



Antonio Riccardi

# Lachrimae

a Carlo Bocchialini, magistercenotaphii



*Vita prodezze e morte  
di  
Antonio Riccardi  
soldato della ventura  
nato a C. dell'Appennino  
vissuto secondo dedizione  
e sparso in luogo incerto  
avanti che intera fosse scorsa  
la sua forte età di mezzo  
ma di molto seguendo  
l'ultima glaciazione*

*Respicefinem*

*Vita turbanza e morte  
di  
Antonio Riccardi  
soldato della ventura  
nato a C. dell'Appennino  
forte prima e dopo punto  
da fondissima nocte  
mutato agl'altri e a sé come muta  
il serpe con glamori  
e per ciò venuto insulare e solo*

*Respicefinem*

*Vita doglienza e morte  
di  
Antonio Riccardi  
soldato della ventura  
nato a C. dell'Appennino  
centauro in arme araldica  
ma formica in altrui scettri  
vissuto tra guerre e lampi  
nella terra degl'acciai  
e poi disperso  
imperando nel suo tempo i draghi*

*Respicefinem*

*Vita tribolazioni e morte  
di  
Antonio Riccardi  
soldato della ventura  
nato a C. dell'Appennino  
cercator di fere, uccisore di giganti  
disparve  
per che vipera serpendo 'l morse*

*Respicefinem*

Alberto Bertoni

# Guccini e l'Appennino

La chiave per capire davvero personalità e stile di Francesco Guccini è la *memoria*: una memoria che coinvolge in primo luogo il DNA familiare, com'è ovvio, ma anche gli scrittori letti e riletti, gli amici cui chiede soprattutto di trattare bene la propria lingua, le donne amate o soltanto conosciute, i «colleghi cantautori, eletta schiera», i compagni di strada della sua stessa generazione, i giovani che continuano a fermarlo per strada e a svolgere tesi di laurea su di lui e i maestri incontrati a scuola, dal Franco Violi dell'Istituto Magistrale di Modena all'Ezio Raimondi dell'Università di Bologna.

Poi, la memoria di Guccini è insieme storica e geografica, perché si chiude come uno scrigno nel luogo dove vive, orientando tempi e gesti della sua vita quotidiana, ma poi sa spingerlo anche molto lontano – fino al limite di “un'isola non trovata” o di un'Asia che coincide con quella di Marco Polo e dell'Italo Calvino delle *Città invisibili* piuttosto che con la “Cindia” rampante di

oggi o con la Pechino da cartolina intravista alle Olimpiadi.

Così, al di là degli eventi e delle inclinazioni, degli incontri e delle occasioni che hanno determinato la sua storia individuale, Francesco Guccini tende sempre – in tutte le forme della sua ricerca espressiva – a scavare fino alle radici del proprio albero genealogico. E questo è senz'altro il primo segreto di una durata e di un successo che raggiungono ormai quasi il mezzo secolo, oltre che di quel sigillo di onestà e di verità che si porta dentro fin dall'inizio della sua carriera di cantautore. *Auschwitz* è stata scritta nel 1964 e continua ad essere una delle canzoni più attuali mai composte in Europa. Ed è anche molto diretta nel trasmettere un messaggio di alto profilo morale: la necessità – oggi più che mai – di conservare memoria della Shoah, la persecuzione e l'olocausto degli Ebrei da parte dei nazifascisti, durante la Seconda Guerra Mondiale.

Punto focale dell'esistenza di Francesco è il

borgo avito di Pàvana, luogo originario del padre Ferruccio Guccini (nata invece a Carpi, nel Modenese, la madre Ester Prandi) nel quale Francesco trascorse il quinquennio bambino e dov'è tornato a vivere in coincidenza con l'inizio del nuovo millennio, nel gennaio del 2001, in una casa che i suoi nonni usavano dare in affitto e via via da lui ristrutturata (però nel segno di un rispetto atavico per la struttura originaria), distante solo poche decine di metri dall'ormai storico mulino degli anni d'infanzia. Ma anche il mulino è stato restaurato e vive ancora, come suggestivo bed & breakfast, grazie alle cure di Silvano Bonaiuti, marito della cugina Maria Rosa Prandi.

Viluppo di grappoli sparsi di case lungo la statale Porrettana (che unisce Pistoia a Ferrara), frazione di Sambuca Pistoiese, Pàvana venne confermata in possesso al vescovo di Pistoia dall'imperatore Ottone III, sulla soglia di quell'anno Mille che segnò il crinale di una rinascita profonda dell'Europa. Per quanto toscana dal punto di vista amministrativo, Pàvana si situa però al di qua del crinale d'Appennino e le acque dei suoi due Limentra (quello del mulino dei Guccini è il Limentra occidentale), attraverso il confluente Reno, vanno a buttarsi non nel Tirreno, ma nell'Adriatico.

In realtà, Guccini è nato a Modena, al numero 22 di via Domenico Cucchiari (una strada lunga e diritta che unisce via Emilia Est alla Stazione Piccola, quella da cui tuttora partono i trenini per Sassuolo e per la Stazione Grande), il 14 giugno 1940. La nascita di Francesco sembra una delle rarissime buone nuove giunte da quella data, perché una doppia eco di sciagura rimbombava nelle stesse, terribili ore: la catastrofica dichiarazione di guerra pronunciata da Mussolini quattro giorni prima («Un'ora segnata dal destino batte nel cielo della nostra patria...»), pessima letteratura e metafora da sicuro menagramo) e l'entrata delle truppe del Terzo Reich hitleriano a Parigi, esattamente quel giorno 14. Per questa duplice e serissima ragione, Francesco è una delle persone più integralmente e radicalmente antifasciste che si conoscano; e sembra non amare troppo Parigi.

L'entrata in guerra dell'Italia fascista provocò immediate restrizioni sul piano alimentare e mamma Ester non esitò a portare il già robusto infante al mulino di Pàvana (una leggenda che è anche l'inizio di una canzone, *Milano* – «Quando son nato io pesavo sei chili: avevo spalle da uomo/ e mani grandi come badili» – narra che Francesco pesasse già quasi 6 kg, al momento della nascita), nel cuore della tribù di Ferruccio, di lì a poco costretto ad abbandonare il suo lavoro di impiegato delle Poste e a partire per la guerra: la seconda – per lui – perché aveva già partecipato, negli anni Trenta, alla campagna d'Africa che aveva tanto pomposamente quanto vanamente trasformato in “Impero” il nostro paese.

Il mulino di Pàvana consisteva nella grande casa patriarcale sulla *rive gauche* del fiume Limentra, che – con l'arrivo di Francesco – si apprestava così ad accogliere la quarta generazione dei Guccini, da bisnonni a bisnipote. In questa casa/mulino, nella quale tra l'altro Francesco – nel giugno del 2000 – ha festeggiato con una festa molto spontanea e divertente il suo sessantesimo compleanno, si deve identificare una sorta di luogo sacro o nido di esperienze originarie, vero centro motore di quella doppia spinta che rappresenta il suo rapporto più autentico con il mondo: un'energia centripeta che, negli anni, almeno tutte le estati, lo ha sempre riportato indietro a quell'ombelico naturale; combinata però con l'energia centrifuga che per esempio lo ha indotto a conoscere bene l'America, a girare per concerti l'Italia e l'Europa, a dialogare fittamente ogni giorno con moltissime persone.

La casa, d'altra parte, è il tabernacolo che c'è, che consiste, la cui materia è il solido sasso appenninico: ma la casa è ubicata sul fiume e il fiume scende verso Bologna, è l'elemento materno della sorgente, ma è anche il veicolo di un movimento nel tempo e nello spazio, emblema di una discesa dalla montagna alla pianura e poi al mare ed emblema anche del trascorrere delle diverse età della vita umana.

C'è un disco fondante, nella storia creativa di

Guccini e anche nella storia della nostra canzone d'autore, che è *Radici*, del 1972: il disco che contiene canzoni memorabili quali *Piccola città, Il vecchio e il bambino, Incontro* e *La locomotiva*. Questo disco, però, è aperto dalla canzone che lo intitola e che comincia proprio con la constatazione di un rapporto davvero vincolante (e tutt'altro che scontato, privo com'è di risposte certe o – in qualche caso – di risposte *tout court*) tra la pietra e l'acqua, il silenzio e la voce, la natura e la città, i fondamenti atavici dell'umano e i più drammatici interrogativi esistenziali, che chiamano necessariamente in causa il dolore dell'apprendistato alla vita, l'appartenenza alla propria generazione, il gran teatro della storia.

Da un punto di vista formale, il testo di *Radici* introduce tra l'altro una metrica quant'altre mai narrativa e rischiosa, perché si apre con una serie di endecasillabi doppi, perfettamente congegnati, prima di consegnarsi – nel ritornello – a misure più rapide e più spurie:

La casa sul confine della sera oscura e silenziosa se ne sta:

respiri un'aria limpida e leggera, e senti voci forse di altra età.

La casa sul confine dei ricordi, la stessa sempre, come tu la sai

e tu ricerchi là le tue radici se vuoi capire l'anima che hai.

Quanti tempi e quante vite sono scivolate via da te

come il fiume che ti passa attorno;

tu che hai visto nascere e morire gli antenati miei

lentamente, giorno dopo giorno;

ed io l'ultimo ti chiedo se conosci in me qualche segno, qualche traccia di ogni vita

o se solamente io ricerco in te risposta ad ogni cosa non capita.

Esempio riuscito – e molto in anticipo sui tempi – di interrogazione sul rapporto tra biologia e storia, DNA ed esistenza, vitalità della paro-

la e impenetrabile mutismo della pietra, *Radici* è una canzone inaugurale anche sul piano storico, soprattutto se si riflette sul suo tempo di composizione: primi anni Settanta, anni di piombo, manicheismi ideologici espressi in forma di slogan, terrorismi di Stato e Antistato, strategie della tensione. Guccini – come anche De André, con lui riconosciuto capostipite della genia dei cantautori italiani – sceglie la strada dell'antropologia e di una rivisitazione dell'esperienza interiore dell'individuo, tra istinto regressivo (ma tutt'altro che reazionario) e utopia. Ed è probabilmente questo il motivo profondo della sua durata nel tempo e del gradimento intergenerazionale di cui tuttora gode: egli – infatti – ha saputo sempre evitare la parte effimera dell'esistenza privata e sociale, interrogando piuttosto «il solito silenzio senza fine» che abita ognuno di noi. Guccini, poi, è uno straordinario inventore di rime (in questo, anche a fermarsi alla parte testuale delle sue canzoni, davvero non inferiore ai poeti di primo piano) e *Radici* finisce proprio con una rima semplice e folgorante, tutta umana, «saggezza : dolcezza».

È tempo però di lasciare a lui stesso la parola, dal momento che a Pavana e ai suoi anni bambini ha dedicato il suo primo romanzo, *Cròniche epafàniche* (uscito con successo da Feltrinelli nel 1989), magari avvertendo – con formula sua – che anche in questo caso si tratta di parola dettata dalla «labilità della memoria» e dai «filtri incerti della fantasia e dell'affetto». Ascoltiamolo, dunque. Mentre parla, sta guardando dalla finestra sul retro di casa sua:

«Qui sotto c'è il campo e la casa dei contadini e dei nonni e poi c'era il campo che andava fino al fiume. E sul fiume c'era questo mulino, mulino ad acqua, che era uno dei tre mulini di Pavana, appartenuti tutti per un certo periodo ai Guccini o ai loro parenti. Il terzo mulino, poi, è stato abbandonato quando hanno costruito la centrale elettrica, che sarebbe stata fatta saltare in aria dai tedeschi in fase di ritirata. Quindi c'erano due mulini, quello dei miei e quello di un fratello del mio bisnonno, più a valle. Tra loro, però, non

intercorrevano rapporti economici.

Negli anni della guerra io sono cresciuto in questo mulino, in questa casa isolata ma agitata e vivacissima, perché abitata e frequentata da molti parenti, che componevano la classica famiglia patriarcale. Oltre al bisnonno Francesco – ancora vivo quando sono nato io – ci vivevano infatti nonno Pietro (morto poi nei primi anni Cinquanta) con nonna Amabilia, suo fratello Enrico (morto nel '63) e la di lui moglie Rina, le sorelle Maria Luisa e Peppina, e i loro figli, tra cui – naturalmente – mio padre Ferruccio.

A loro si aggiungeva la gente che veniva a macinare e così era assicurato un costante movimento di persone. Non solo: essendo in mezzo alla vallata, la casa era anche in mezzo al traffico della gente che andava e veniva dal paese. Molti del paese, infatti, possedevano dei campi di là dall'acqua, vale a dire “d d'là da l'acqua”, sulla riva destra del Limentra: altri ci abitavano ed erano chiamati “spinaioli”, perché di qua c'è il castagno, mentre di là prevale il cerro ed è pieno di spini, rovi, biancospini, more, prugnoli... Allora coltivavano quasi tutti, molti erano stanziali ed erano contadini che vivevano là e che venivano ogni giorno in paese. Si creava dunque un movimento continuo di gente che andava e gente che veniva, visto che tutti portavano al mulino il proprio grano e quindi la casa dei Guccini – per quanto isolata – era sempre piena di gente, tutt'altro che morta.

Questa casa, per me bambino, era il centro di un mondo fantastico: popolato di persone, sul fiume, con i boschi attorno e gli echi terribili ma abbastanza lontani della guerra, perché qui la guerra – fortunatamente – non ha avuto grandi ripercussioni. Pavana infatti non ha subito bombardamenti né uccisioni efferate, né rappresaglie. E invece ricordo nitidamente quando, una notte d'estate, abbiamo visto il cielo rosseggiare là sotto, dalla parte di Bologna, e mia zia che diceva: “Guarda, bombardano Bologna, povera gente!”.

Qualche piccolo caso qua e là coinvolse anche noi: il più eclatante dei quali ha chiamato in causa proprio mia madre, tanto che ero stato

**Guccini sceglie la strada dell'antropologia e di una rivisitazione dell'esperienza interiore dell'individuo, tra istinto regressivo (ma tutt'altro che reazionario) e utopia**

tentato – quando Berlusconi poco credibilmente narrò che sua madre Rosa aveva insultato un soldato tedesco – di raccontare anch'io di quando mia madre si era comportata allo stesso modo con due militi del Reich. Insieme, infatti, eravamo andati a nascondere il maiale in una casetta, la “Ca' d Bondina” (uno zio di mia nonna), che mia nonna possedeva di là dall'acqua, con qualche campo attorno. Tra l'altro, anche di quella casa, ho prima di tutto un ricordo acustico. Fra piano terra e piano letto, infatti, c'era una scala a pioli per andare su e i materassi erano in foglia di granoturco: non appena ci si muove, fanno un rumore indimenticabile. Comunque, a un certo punto comparvero questi soldati tedeschi che volevano requisire il fieno e mia madre disse: “Andate a prenderlo a Hitler e a Mussolini, il fieno!”.

Ne conservo tuttora un ricordo vaghissimo, ma l'episodio non finì lì, perché i due sergenti tedeschi, un vecchio e un giovane: ed era il vecchio che cercava di moderare i deliri aggressivi dell'altro, davvero molto agitato. Ma entrambi, alla fine, giurarono a mia madre che sarebbero tornati a riprendersela il giorno dopo. E così fecero, ma per fortuna mi misi di mezzo proprio io che – appunto – il mattino successivo pensai



bene di procurarmi un vasto taglio a un braccio, con una canna di bambù. Molto sangue perso e ricerca disperata di un dottore: ma non ce n'era nessuno, in paese, perché era cominciato un movimento d'aeroplani (Pàvana per fortuna non fu mai bombardata) ed erano scappati tutti. Insomma, non ci fu chi sapesse applicarmi i punti necessari, tanto che porto tuttora sul braccio una cicatrice irregolare. In questo modo, però, salvai mia madre, perché davvero (e sembra incredibile) i due sergenti tedeschi si erano ripresentati alla "Ca' d Bondina" per portarla via.

Un altro episodio che riguarda la trasformazione dei tedeschi da alleati in invasori e aguzzini, dopo l'8 settembre del '43, coinvolge un prigioniero russo: uno di tre che erano scappati da un campo di concentramento. Una mattina che eravamo sfollati per l'appunto nella "Ca' d Bondina" abbiamo sentito bussare alla porta e c'erano dei tedeschi armati che cercavano questi prigionieri russi. Uno, il nostro prigioniero, l'aveva trovato un contadino in un campo di granoturco davanti al mulino, l'aveva messo in una "gòrgola" (un cestone per il fieno a maglie molto larghe, che giù a Modena si chiama còrga) e l'aveva portato nella cavanna, cioè nel fienile dei nonni, proprio mentre arrivavano i tedeschi. Era ferito, ma poi vennero a prelevare i partigiani e si salvò.

Dopo, nell'ottobre del '44, sono arrivati gli americani: e per un bambino è stato tutto sommato un periodo bello. Naturalmente, gli americani me li ricordo meglio dei tedeschi, perché quando sono arrivati avevo già compiuto quattro anni. Ma dei tedeschi, per esempio, mi ricordo ancora che due di loro dormivano in casa, adattati alla meglio sotto il tavolo dell'androne, perché avevano paura dei bombardamenti, dal momento che c'era la diga a 300 metri...

Gli americani avevano i carri armati giù di fianco a casa, le tende, un capitano che dormiva in casa, dov'era stata destinata una stanzetta per altri due ufficiali, che non si sapeva bene cosa facessero, al di là di uno studio continuo delle carte topografiche. Venivano spesso a casa di mia nonna perché amavano moltissimo la polenta, la

**La scelta di Guccini  
a favore del plurilinguismo  
si ripercuote a livelli  
molto più ampi di stile e  
di struttura e coincide  
con una visione del mondo che  
– quando diventa racconto –  
si alimenta di digressioni,  
di apertura autentica  
alle voci popolari**

pastasciutta. A me piaceva andare a mangiare alla mensa che avevano fatto alla centrale idroelettrica, quella fatta saltare dai tedeschi prima di andar via, con un'esplosione per la quale ci avevano avvertito così (almeno nella traduzione dei miei): "Aprite le finestre, perché sennò i vetri cioccano!". Ricordo la botta di fumo e la disperazione di un mio coetaneo, che piangeva perché suo papà lavorava in centrale e aveva paura che fosse morto».

Venendo all'opera del Guccini narratore, in ogni caso, vale la pena di porre in conclusione l'accento sul racconto *La cena*, pubblicato in prima battuta nel '94 e accolto da Enzo Siciliano nel "Meridiano" in tre volumi da lui curato nel 2001 dei *Racconti italiani del Novecento*. Nella sua rapida nota introduttiva, Siciliano centra almeno una questione critica davvero rilevante. È giusto, certo, che egli parli di un «fervido novellare» che dà luogo a «una sua obliqua festosità», calata sul «confine antropologico» che separa Emilia e Toscana, dopo la constatazione che – sulla scia

dei «novellatori di tradizione» – «il caso narrato [...] viene strinato da un'arezza di fondo, dal cadere nella pania di una vita soltanto presa in prestito».

Il punto centrale tuttavia è un altro e Siciliano lo introduce con molta proprietà: «Qualcuno annoterà scontento: – storie di paese. Appunto: una vera storia paesana, d'infatuazione amicale e sbornia, pacche sulle spalle e peggio. Il tutto innestato sul filo teso e sornione del discorso libero indiretto, gonfio di una verbosità che fa smalto, però, sulle risorse d'affetto e di esclamazione che il cuore può dettare con verità». L'intuizione critica decisiva coinvolge il riconoscimento del «discorso libero indiretto» quale istituto formale dominante della *Cena*: la parola – vale a dire – è pronunciata dal narratore a voce alta anche quando sono chiuse le virgolette del discorso diretto. Così, anche quando lui o un personaggio parlano a se stessi (nel cosiddetto monologo interiore), le loro frasi sono sempre agite, animate, e ci coinvolgono con una vibrazione di straordinaria autenticità.

Ecco, allora, un punto capitale: la passione per le lingue del Guccini narratore non rimane mai fine a se stessa, né si limita a dar luogo a eleganti intarsi lessicali o a saporite cadenze neodialettali, nel bel mezzo di scenari provinciali. La sua scelta a favore del plurilinguismo si ripercuote a livelli molto più ampi di stile e di struttura e coincide con una visione del mondo che – quando diventa racconto – si alimenta di digressioni, di enumerazioni più o meno caotiche, di aperture autentiche alle voci popolari, di dialoghi lenti e meditati, di memorie che s'intrecciano ad altre memorie.

I modelli più espliciti della *Cena* sono piuttosto lontani tra loro: per il destino di emigrazione montanara, si può infatti pensare al racconto *Il taglio del bosco* di Carlo Cassola; mentre – per la capacità di trasformare la cena prenatalizia del titolo in un dialogo tra vivi e morti, sospesi su una soglia tutta metafisica – si deve risalire al magnifico *The Dead (I Morti)*, appunto, che conclude i *Dubliners* di James Joyce. La *Cena* svela un'abilità narratologica davvero considerevole, a partire

dalla dichiarazione d'autore che è una storia sentita «raccontare tante volte».

L'evento introdotto dal titolo si colloca verso la fine degli anni Trenta, poi l'andamento del racconto non è mai lineare, costellato com'è di *flashback*, con racconti di emigrazione in Toscana, Sardegna, Calabria, America; e squarci di rientri per partecipare al macello/lavacro della Prima Guerra Mondiale. Su un altro versante, però, non sono poche nemmeno le prolessi, vale a dire le anticipazioni del futuro, a proposito della vita dei quattro protagonisti (verosimilmente pavanesi): Libero suicida, Balotta disperso in Russia, gli altri due con destini diversi che raccontano come una «birichinata giovanile» la loro avventura appenninica in quella notte di neve, mentre l'Europa tracollava tutt'attorno e loro – dentro una perfetta struttura circolare, che sembra scritta da un Borges appena un poco alticcio – «senza dire più niente tornarono ad abbracciarsi e andarono, ognuno verso casa, ognuno, inconsapevole come tutti noi, verso la propria sorte».

Nella *Cena*, in definitiva, a legare i due protagonisti superstiti e narranti (Mezzonécio, in particolare), noi lettori e un narratore che rivendica a sé il diritto di metter su pagina «una storia di quelle quasi come le favole che ci raccontavano da piccoli, già sentita tante volte ma che amavamo ci raccontassero ancora e ancora, per il solo piacere di stare lì ad ascoltare un narratore» è il filo davvero vitale della memoria: meglio, proprio, l'interazione delle rispettive memorie.



Francesco De Napoli

# Ambientato a Maratea

## *Fuoco grande*, il romanzo a quattro mani di Cesare Pavese e Bianca Garufi

**F***uoco grande* è l'opera meno nota di Cesare Pavese (Santo Stefano Belbo, 9 settembre 1908 - Torino, 27 agosto 1950), scritta a quattro mani insieme con Bianca Garufi (Roma, 21 luglio 1918 - 26 maggio 2006), la sua amica e collaboratrice d'origine siciliana, di cui il poeta s'innamorò nel corso d'un rapporto complesso e conflittuale.

È un romanzo breve, ideato tra la fine dell'inverno 1946 e la primavera successiva, buttato giù a tempo di record pur avendo avuto una gestazione assai travagliata. L'editore Giulio Einaudi lo diede alle stampe solo nel 1959 – quando il Poeta delle Langhe era ormai scomparso –, centesimo volume della collana *I Coralli*, con in copertina una riproduzione del dipinto *Fuoco*, di Renato Guttuso.

Il romanzo è ambientato, inaspettatamente, in Lucania, a Maratea. Accanto a *Il carcere*, scaturito tuttavia da ben altre pressanti istanze, è l'unico romanzo del “profondo Sud” di Pavese. L'opzione tutta lucana è un aspetto impensabile



Copertina della prima edizione Einaudi (1959)

per un autore come Pavese, legato visceralmente, anima e corpo, alle sue Langhe. A quel tempo, il territorio del piccolo comune della Basilicata attraversato dal fiume Noce, era impervio, isolato ed arretrato, completamente diverso da come si presenta oggi che, di fatto, rappresenta una tra le più attraenti località turistiche del Mezzogiorno.

Con ogni probabilità, il piemontese Pavese e la siciliana Garufi – che, nel romanzo, incarnano rispettivamente Giovanni e Silvia – nello scegliere la località in cui ambientare il romanzo, avevano individuato la Lucania come l'auspicato ed ideale “punto d'incontro” per la loro instabile relazione affettiva. Né va esclusa un'altra questione: entrambi coltivavano la passione per gli studi etno-antropologici, che proprio in quegli anni spingevano gli studiosi di tutto il mondo a compiere, particolarmente in Lucania, le loro ricerche sul campo. Maratea fu certamente visitata dalla Garufi nel corso dei suoi frequenti viaggi: fu lei, verosimilmente, a suggerire quella cittadina come lo scenario più adeguato per il romanzo. Dal canto suo, Pavese mostrò di conoscere bene quei luoghi del paesaggio lucano, come attestano le piantine autografe abbozzate di suo pugno.

In una lettera a Bianca del 26 febbraio 1946, Pavese commentò positivamente il più recente capitolo da lei firmato, contrassegnato con l'appellativo *La Cava*. Nella stesura definitiva, rivista come sempre da Pavese e recante una numerazione diversa, il medesimo luogo è indicato, invece, come *La Rupe*. Nel lodare quel brano, Pavese aveva aggiunto una cifrata riflessione: «Hai trovato una voce narrativa che batte il *Piccolo libro*. Credo sia frutto degli sforzi di Maratea».

Mariarosa Masoero, nel volume *Una bellissima coppia discorde. Il carteggio tra Cesare Pavese e Bianca Garufi (1945-1950)*, spiega come la Garufi, prima di *Fuoco grande*, avesse scritto un altro romanzo, «fortemente autobiografico, *Libro postumo*, a tutt'oggi inedito». È un'opera che Pavese aveva già visionato e commentato, definendola nella lettera, per l'appunto, il *Piccolo libro*. Tra le varie annotazioni, aggiunge la Masoero: «In esso troviamo un personaggio di nome Silvia, una madre

odiata e amata, un figlio mai nato, singole parole e intere frasi destinate a passare in *Fuoco grande*. Anche Lorenzo Mondo, nella biografia *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, ribadisce che «il primo nucleo fantastico del romanzo appartiene a Bianca, ne aveva già dato un anticipo in un romanzo breve rimasto inedito (*Libro postumo*), e ne scriverà molti anni dopo il seguito (*Il fossile*)».

Rimasto infatti incompiuto all'undicesimo capitolo, *Fuoco grande* fu portato a termine dopo quasi un ventennio, sotto il titolo *Il fossile* (Einaudi, Torino 1962), dalla sola Garufi, la quale si fece carico di proseguire anche la parte della voce narrante maschile impersonata da Pavese.

La storia del dattiloscritto è abbastanza singolare. Il testo fu scoperto da Italo Calvino nell'inventariare gli inediti contenuti nell'archivio di Pavese, nell'intento di raccogliere in un'unica edizione tutti i racconti editi e inediti, compresi i numerosi appunti, dello scrittore delle Langhe. Sfuggita a precedenti ricerche, l'opera era contenuta in una cartellina di colore giallo, recante il titolo a matita *Viaggio nel sangue*, con scrittura autografa di Pavese, seguito dalle date: «4 febbraio 1946 - 6 (?) 1946».

Giulio Einaudi ritenne opportuno sostituire il titolo assegnato da Pavese al romanzo con quello forse più pertinente, ed anche più stimolante, ai fini della pubblicazione e dell'immissione sul mercato: *Fuoco grande*, riprendendo un'espressione popolare – contenuta nel Capitolo VI del libro – usata da un personaggio minore, la domestica Catina. È una frase tipica del vernacolo meridionale (in senso lato, siculo-calabro-lucano), per l'appunto: “fuoco grande” (in dialetto, *focu rran-ni*), che sta ad indicare situazioni caratterizzate da una passionalità accesa, penosa e tormentata.

Il romanzo rimane tra i più significativi non soltanto dello smisurato estro creativo di Pavese, ma dell'intera produzione narrativa italiana nella fertile stagione nata dalle ceneri della seconda guerra mondiale, a cavallo tra primo e secondo Novecento. Trattasi d'una straordinaria opera a carattere sperimentale piuttosto trascurata dalla critica, dall'impostazione limpida e lineare, so-

stanzialmente ben equilibrata e ponderata nel suo tenace tentativo di rinnovamento contenutistico e formale, legata – per quanto involontariamente – alla tradizione nel senso proprio inteso da Gramsci. Un lavoro da annoverare pertanto tra i classici, epperò assolutamente provocatorio

sviluppi, possedendo nel contempo una rara capacità di scavo e di introspezione psicologica dei personaggi, facendo leva su elementi descrittivi e paesaggistici rivelatori del clima generale rappresentato. Il romanzo fu al centro d'una accesa discussione da parte dei due autori: al riguardo,



Cesare Pavese e Bianca Garufi



e di rottura a livello concettuale, oltre che per la circostanza, insolita per quei tempi, d'essere stato scritto da due autori diversi.

Notevolissima la capacità di scrittura che rende la trama stringata e spedita nei suoi incalzanti

Pavese ne preavvertì e indicò subito il valore «come scandalo», come scrisse in una lettera alla Garufi del 27 aprile 1946.

Cesare Pavese e Bianca Garufi s'erano conosciuti nella sede romana dell'Einaudi, dove lo

scrittore era stato inviato dall'editore come persona di fiducia e suo sostituto, e dove la donna aveva iniziato a lavorare come segretaria a partire dal 1945.

Fra i due si sviluppò subito un intenso *feeling* intellettuale, il cui itinerario, con i relativi svilup-

**Fra i due si sviluppò subito un intenso *feeling* intellettuale, il cui itinerario, con i relativi sviluppi, rimase assai controverso: in effetti, si trattò d'un rapporto più cerebrale ed astratto che carnale e sentimentale, almeno così fu vissuto e subito dalla Garufi**

pi, rimase assai controverso: in effetti, si trattò d'un rapporto più cerebrale ed astratto che carnale e sentimentale, almeno così fu vissuto e subito dalla Garufi. Per Pavese le cose andarono diversamente: bisognoso com'era di un solido le-

game affettivo che non ebbe mai, si innamorò perdutamente della donna, alla quale dedicò le nove struggenti poesie del canzoniere *La terra e la morte*. Sono liriche scritte tra il 27 ottobre e il 3 dicembre 1945, sicuramente tra le più belle e disperate poesie d'amore della letteratura italiana di tutti i tempi. Nei suoi ultimi anni di vita, Pavese dedicherà ancora a Bianca il testamento-confessione *Dialoghi con Leucò* (1947), mentre sarà l'attrice americana Constance Dowling la musa ispiratrice del romanzo *La luna e i falò* (1950) e dei versi postumi *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (1951), che daranno il titolo al volume complessivo contenente anche le poesie di *La terra e la morte*.

A svolgere il ruolo di collante fra gli interessi dei due scrittori fu certo la passione reciproca per tutto quanto concerneva l'allora inesplorato universo del *mito*. Pavese, che da sempre rincorreva e coltivava l'*archetipo* dell'infanzia intesa come irraggiungibile *modello* ideale, aveva iniziato già da tempo ad accostarsi a quel tipo di studi, stimolato dal rapporto di collaborazione editoriale instaurato con l'etnografo napoletano Ernesto de Martino (Napoli, 1 dicembre 1908 - Roma, 6 maggio 1965), un sodalizio intellettuale che portò alla nascita, sempre presso Einaudi, della "collana viola", ossia della prima collezione di saggi a carattere etno-antropologico-religioso mai pubblicata in Italia.

Molto è stato scritto sull'ultimo periodo dell'esistenza e della produzione letteraria di Pavese. Una cosa è certa: i suoi interessi per le scienze umane si identificavano, grazie alla sua ipersensibilità di poeta, nella ricerca ad un tempo disperata e consolatoria di un'*oasi* di serenità e tregua, *d'un rifugio* seppure momentaneo, in grado di pacificare in qualche modo il suo senso di lancinante solitudine, il *vizio assurdo* che tormentò l'intera sua esistenza.

Il dramma esistenziale di Cesare Pavese, almeno nei suoi punti essenziali, è stato oggetto di innumerevoli studi da parte della critica, nel tentativo di comprenderlo nei suoi aspetti più segreti. In questa sede, può essere sufficiente ripre-

correre le tappe fondamentali della sua vicenda umana e intellettuale. Respinto da tutte le donne di cui s'era invaghito, a partire dalla misteriosa ballerina Pucci negli anni della formazione liceale, passando per Tina Pizzardo, la combattiva antifascista dalla «voce rauca», fino alla scrittrice Fernanda Pivano e alla *vedette* Constance Dowling, il Poeta sembrò maturare progressivamente una forma di odio/amore, di attrazione/repulsione nei confronti delle donne, insieme con l'idea che il *gentil sesso* fosse un frutto malefico e proibito, da sognare semmai di possedere brutalmente come Elena, il personaggio femminile de *Il carcere* (1939), che Pavese descrisse come una «capra, pronta a tutti i caproni».

Va considerata, inoltre, la sua condizione di intellettuale di sinistra 'anomalo', che gli aveva procurato un anno di confino a Brancaleone Calabro, nonostante la sua militanza politica fosse quasi nulla. Un impegno sincero frutto semplicemente di un convincimento morale, al di sopra quindi di qualsiasi vincolo o calcolo, al quale Pavese non poteva concedere più di tanto sia per le sue innumerevoli responsabilità di direttore editoriale e di scrittore, sia a causa della sua indole riservata e introversa. Per questo la sua posizione era ritenuta troppo defilata, e non piacque né ai vertici né alla base del Partito Comunista al quale era iscritto, anzi le polemiche a sinistra aumentarono allorché Pavese e de Martino diedero vita alla citata «collana viola».

Il Poeta si sentiva invidiato e tuttavia snobbato, accerchiato epperò rifiutato, e questo non fu certo frutto della sua immaginazione, ma il singolare risultato d'una incompresa (a quel tempo incomprensibile) condizione intellettuale, guardata con sospetto in quanto ritenuta equivoca, se inquadrata nella mentalità diffusa di quegli anni. Si capisce, dunque, perché la *concezione mitica* finisse per rappresentare per Pavese l'agognato luogo dell'anima, il limbo ideale nel quale rifugiarsi e dal quale scrutare il mondo per individuarne e tratteggiarne i limiti, le miserie, le meschinità.

Per quanto riguarda Bianca Garufi, la sua passione per il *mito* era nata già prima dell'incontro

con Pavese e non si esaurì con il sodalizio con il Poeta delle Langhe. Ancora una volta, le vicende biografiche rappresentano un vero e proprio 'libro aperto' in grado di aiutarci a capire aspetti particolari della personalità d'un autore. La madre, Giuseppina Melita, era una siciliana originaria di Letojanni, a pochi chilometri da Taormina, e fu l'unica della sua numerosa famiglia a salvarsi dal terremoto del 1908. Cresciuta a Roma, Bianca nei mesi estivi tornava spesso in Sicilia, nell'antico palazzo settecentesco appartenente alla famiglia materna. I legami affettivi con la terra siciliana ci aiutano a capire come poté radicarsi, nell'animo della Garufi, un interesse così acceso per le discipline psico-antropologiche. Uno degli stimoli iniziali le fu inculcato, infatti, dagli interminabili racconti che le capitava d'ascoltare negli anni dell'infanzia in Sicilia. Erano storie in cui si intrecciavano inquietanti episodi d'ingiustizia e ignoranza, di occultismo e paranormale, come lei stessa confesserà nel romanzo *Rosa Cardinale* (1968), carico di riferimenti personali e autobiografici: «L'infanzia in Sicilia con una nonna infatuata di spiritismo, l'adolescenza a Roma in un ambiente di intellettuali progressisti, l'amore impegnato ma al tempo stesso disincantato».

Parlando della propria formazione e del proprio carattere introverso e ribelle, Bianca Garufi amava autodefinirsi: «*Je suis infâme à le public*». Negli anni Settanta intraprese la professione di psicoterapeuta junghiana, fino a diventare vicepresidente dell'Associazione Internazionale di Psicologia Analitica. Tradusse dal francese opere di Jacques Charbonnier, Simone de Beauvoir, Monique Lange, Claude Levi-Strauss, Maurice Sachs, ecc.

L'incontro con Pavese nella filiale romana dell'Einaudi dev'essere considerato non del tutto fortuito, in quanto la sede dell'illuminato editore torinese era, a quel tempo, uno dei pochi fari in grado di avvicinare intellettuali progressisti, legati da passioni comuni, culturali e politiche. «Niente avviene per puro caso, hanno detto poeti e matematici», amava ricordare il grande Leonardo Sinigaglia (*Intorno alla figura del poeta*, in *Quadernetto alla*

*polvere*, Edizioni della Meridiana, Milano 1948; lo scritto è stato ripubblicato da Avagliano nel 1994). Quell'incontro pose l'uno accanto all'altra due personaggi profondamente segnati dalla vita e dall'animo disilluso, forse inaridito. La mentalità e gli ideali del binomio Pavese-Garufi erano straordinariamente convergenti, ma vennero a mancare le condizioni ottimali – il trasporto, il calore, la disponibilità – che avrebbero consentito ai due di compiere il piccolo grande salto in grado di congiungerli saldamente sul piano affettivo.

Uno studio estremamente proficuo sarebbe quello di scandagliare a fondo, e nei dettagli, le ragioni – per sommi capi, già note – che spinsero uno scrittore taciturno e riservato come Cesare Pavese a lasciarsi coinvolgere nell'avventura di condividere con una donna – per quanto potesse esserne infatuato –, le ragioni delicate e complesse della stesura d'un romanzo che, oltretutto, lo obbligava a scavare e portare alla luce gli abissi della propria solitudine e incomunicabilità. «Farò con te grandi sciocchezze. Oltre ai romanzi», le aveva annunciato in data 7 marzo 1945, e di sicuro egli era convinto di avere finalmente incontrato la donna capace di «fargli guardare in faccia la sua anima» (lettera del 25 novembre 1945).

In Pavese era predominante la componente contemplativo-riflessiva di studioso rigoroso, che lo induceva a comportamenti razionali e assai poco impulsivi, non in linea con le sue nascoste aspirazioni di ribellione e soprattutto con quelle che potevano essere le aspettative di una donna. Il 26 febbraio 1946 così concludeva una lettera indirizzata a Bianca dalla Capitale: «Qui sono solo e felice. Non c'è niente che renda più felici che avere lontano una persona che si ricorda di noi con dolcezza. È quasi meglio che averla vicina. Ma l'assenza non deve durare troppo. Con questo intanto vengo a dire che sono tutt'altro che deciso di venirti a trovare. Rompere la lontananza è quasi un peccato».

In una successiva lettera di fine febbraio 1946 (senza data precisa), egli manifestò il proprio stato d'animo disorientato, spossato: «Sapevo bene, imbarcandomi in questo libro, che questa impre-

sa avrebbe portato a galla tutto il *pus* che abbiamo dentro, e non mi spavento delle parole, ma so che queste parole esprimono un subconscio che ha avuto ed ha per noi un significato non soltanto letterario».

Il romanzo era stato concepito in una Roma «bellissima e dannata», annotò Pavese il 19 giugno 1945. Tuttavia, i due co-autori furono portati, spesso costretti, a confrontarsi a distanza, scambiandosi per posta quasi ogni riflessione e finanche i singoli capitoli, a causa dei continui spostamenti dell'ardente e incontenibile Bianca Garufi.

Nell'Introduzione alla prima edizione, uscita dopo la tragica fine del Poeta, la Garufi chiarì: «Nel romanzo, che procede a capitoli alterni, un capitolo scritto da Pavese e uno da me, Pavese seguiva la vicenda dal punto di vista dell'uomo, Giovanni; io facevo altrettanto dal punto di vista della donna, Silvia».

Direi superfluo rimarcare che, dietro il personaggio di Giovanni, si nasconde senza dubbio alcuno Cesare Pavese: è lui l'uomo estraniato, scosso, spossato, con cui si apre il romanzo: «Non era lei ch'era sparita; lei non aveva cambiato per nulla il suo modo di vivere; sapevo la casa, le stanze, le parole che diceva, il suo risveglio, le strade; chi s'era perduto ero io e non mi vedevo più intorno cosa che conoscessi [...]. Invece un'alba si levò e rividi Silvia». Quest'ultima, la protagonista – dietro la quale pare di vedere, parimenti, l'autrice –, fa visita all'amico e gli comunica di aver ricevuto un telegramma. Deve urgentemente tornare in Lucania, a Maratea, suo paese natale. Chiede a Giovanni di accompagnarla nel viaggio, nel mentre ripete, angosciata: «Vuoi aiutarmi?»

È pieno inverno, tutt'intorno l'atmosfera tipica del Natale... La sera prima della partenza, Giovanni si reca a cena in una modesta trattoria con Giorgio, il suo confidente «sciocco e testardo». Come prefigurando gli eventi, impaziente e cupo, Giovanni gli espone una sua ferma convinzione che stabilisce subito i parametri entro i quali si svolgerà il romanzo: «Tutti vogliamo quel che abbiamo in fondo al sangue».

Giovanni pensa con insistenza al viaggio imminente. Inizia un gioco di premonizioni, timori, attese. Quanta incredibile poesia nelle scabre e limpide descrizioni, fatte da Pavese: «Respiravo quel vento che veniva di lontano. Maratea era alle falde di un monte selvoso e bagnava le sue case al mare. Silvia era quel paese. Quante volte ne aveva parlato».

Incantevole e al tempo stesso salda, concreta, è l'inquietante descrizione che Pavese/Giovanni fa, all'arrivo a Maratea, non soltanto del paesaggio, ma anche degli abitanti del posto:

Dietro le case di Maratea la montagna, prima di farsi bosco, era una rupe a strapiombo, enorme e sanguigna, ch'era nido perenne agli uccelli svolazzanti dal mare. Silvia mi disse che, in passato, correva là sotto ogni sera a raccogliere piccole piume. Camminammo su un viottolo brullo, avendo il mare alle spalle e intorno, nell'ultima luce, focaie d'india e tronchi morti. L'orizzonte era tutto montagne, accidentate, nere. Prima, in mezzo alle case, la gente sugli usci s'era tolto il berretto o taciuta un istante, al vederci passare. Eran uomini secchi, villosi, donne tarchiate e gutturali, che sbirciavano furtive la grossa pelliccia di Silvia. Sembravano sorpresi, non contenti come avrebbero dovuto. Perfino un cane si fermò a guardarci. La casa di Silvia era fuori paese, su una costa di faggi. Brillava una luce e un finestrone. Tanto tempo è trascorso, tante cose terribili abbiamo commesso, e vili e indegne di noi, ma quei muri nella notte che scende, e la luce tranquilla e i portici scuri, mi appaiono ancora, a ripensarci, qualcosa di misterioso e di ricco, quasi che là fosse trascorsa la mia infanzia, con la sua.

In questo densissimo brano è racchiusa l'intera poetica di Pavese: le colline, il paese, la campagna, la memoria, l'infanzia, il sangue, la morte... E poi gli odori e i colori ancestrali, il misterioso e inafferrabile consumarsi del tempo, la crudezza delle rappresentazioni e la potenza simbolica delle immagini, l'angosciante senso di solitudine e di abbandono che incombe sulla narrazione. Si scorge chiaramente come dietro il dramma esistenziale del protagonista c'è, tutto intero, Pavese. È lui a sentirsi emotivamente coinvolto, è sempre lui a *ri/percorrere, a ri/vivere* le situazioni descritte.

Dal canto suo, Garufi/Silvia così descrive l'aspra bellezza di Maratea e dintorni: «È magnifico [...] Non c'è nessun altro luogo che io conosca che sia valido in me come questo che vedi. I colori, l'aria di questa terra, il paesaggio così combinato. I colori soprattutto, sono colori primordiali. Gli altri colori, quelli delle altre terre, mi sembrano rifatti, impalliditi. Qui ogni cosa ha un colore supremo, non si può immaginare che ci sia altro dopo». È da ritenere che impressioni di Silvia, così convinte e vivide, sono quelle vissute da Bianca Garufi in persona, il cui argomentare denota, inoltre, una serie di confronti ripetuti e diretti, ricavati da più visite negli stessi luoghi.

Uno sconvolgente, originalissimo romanzo «bisessuato» (dalla lettera di Pavese del 21 febbraio 1946) che ritrae il febbrile, tormentato «gioco di specchi» messo in atto dai due autori. La narrazione, per quanto appassionata e sorvegliata, è un pretesto: in realtà, sono Pavese e Garufi che si confrontano, si scontrano, si studiano, si confondono e infine si perdono...

In effetti, Bianca Garufi, che in base alle sue stesse ammissioni – nonché a detta di Pavese –, non è che avesse una così grande vocazione di narratrice, aveva accettato l'idea di scrivere *Fuoco grande* poiché avvertiva l'esigenza comune di «svuotare il bubbone» attraverso il romanzo, come confessò in una lettera del 22 febbraio 1946, e come ben sottolinea Mariarosa Masoero, la curatrice della nuova edizione di *Fuoco grande*.

Emerge allora il ruolo di conduttore e di 'guida' esercitato da *Pavese/scrittore*, che quasi si compiace nel rappresentare se stesso in maniera impassibile, se vogliamo spietata: «Cara Bianca, lo sai benissimo che quand'io scrivo lettere, maltratto. È un risultato della fusione tra il realismo americano e la mitopeia preomerica. Sono villano e impaziente» (dalla lettera del 26 febbraio 1946). Di converso, il *Pavese/uomo* si conferma sfuocato e inconcludente, reso come impotente: questo il motivo reale per il quale, presumibilmente, la Garufi si allontanerà da lui.

«Silvia era nata di terra e di sangue»: la narrazione ci pone subito di fronte alla tragica realtà di un Sud primitivo e arcaico. All'età di tredici anni Silvia aveva subito, a Maratea, l'abuso sessuale da parte del patrigno, l'avvocato Dino, tanto da rimanere incinta. Per evitare lo scandalo, nel corso dell'intera gravidanza la madre – descritta come «un ragno, una bestia acquattata» – aveva tenuto segregata la ragazza nella sua camera, giungendo addirittura ad inchiodare le imposte. Quindi, non appena Silvia partorì, le sottrasse il neonato, a cui fu dato il nome di Giustino, un nome tipico del *profondo Sud*, che sta qui ad indicare la *beffa*, l'ingiusto dilleggio del destino nei confronti dei deboli e dei *vinti*. A Giovanni, Silvia aveva lasciato intendere che Giustino, gravemente malato e dato per moribondo nel telegramma, fosse il suo fratellastro, nato dalla relazione della madre con il patrigno, e non suo figlio.

Sono segreti ritenuti immondi, infamanti, che le genti del Sud si portano dentro da sempre. È gente abituata alla sopportazione più dura, ad atroci silenzi. Solo una volta, all'inizio del romanzo, Silvia aveva avuto la forza di sfogarsi con la sua amica Flavia, per sentirsi però, alla fine, «come dissanguata». Anche le mezze frasi spacciate all'indirizzo di Giovanni, dopo la morte di Giustino, la lasciano «chiusa, oscurata»: «Mi sembra di rimestare un pozzo nero», confessa.

Giunto a Maratea, Giovanni percepisce immediatamente, osservando ambienti, situazioni e personaggi, l'incombere di qualcosa di tenebroso e di cupo, ma riconduce le cause di tutto que-

**Le colline, il paese,  
la campagna, la memoria,  
l'infanzia, il sangue,  
la morte nella poetica di Pavese.  
E poi gli odori e  
i colori ancestrali, il misterioso  
e inafferrabile consumarsi  
del tempo,  
l'angosciante senso  
di solitudine  
e di abbandono che  
incombe sulla narrazione**

sto alla grave malattia del bambino, motivo per il quale è stato intrapreso il precipitoso viaggio. Sconvolgenti le pagine nelle quali Pavese ritrae il senso di disagio e di sconcerto di Giovanni: «Ero entrato in un mondo di passato e di sangue, di cose compatte e ignote, come si entra nel letto di un altro».

Anche dopo la scomparsa di Giustino – il cui rito funebre è avvolto da usanze pagane, primordiali –, Giovanni seguita ad ignorare la verità, in un alternarsi di stati d'animo di rabbia e di prostrazione, ma non di confusione mentale, perché il protagonista appare lucidissimo: tutto egli osserva con implacabile cura. L'uomo si sente estraneo ad un mondo che non comprende, oppresso da usanze mitiche, primitive, arcaiche.

Al riguardo, va sottolineata la formidabile padronanza concettuale – sorretta da adeguata pregnanza stilistica – con la quale sia Pavese che la Garufi si addentrano in tematiche specifiche

delle scienze antropologiche: una materia all'epoca rivoluzionaria, sovvertitrice di tutti gli schemi usuali.

Giovanni contempla lungamente la propria immagine riflessa in uno specchio della grande e antica casa, una abitazione che almeno quanto ad atmosfera e dimensioni sembra ricordare il palazzo della famiglia materna di Bianca in Sicilia. Giovanni aveva desiderato quel viaggio, ritenendo che lo avrebbe aiutato a capire e conoscere meglio la sua compagna, ma ora che è là non può far altro che commentare, fra sé: «E adesso che c'ero non sapevo che fermarmi davanti a uno specchio e chiedermi che cosa facesse quest'uomo in questa casa».

Lentamente, in Giovanni nasce «un profondo rancore per Silvia, per tutti». Si rende conto che l'aver voluto ignorare per tanto tempo, con colpevole egoismo, aspetti così importanti dell'esistenza di Silvia, era come averla «tradita in qualcosa».

In momenti diversi della vicenda assistiamo ad un estenuante gioco di allusioni e descrizioni, fatte dalla stessa ragazza e da sua madre, volte a ricostruire aspetti insoliti e dolorosi degli anni trascorsi da Silvia nel paese natio. Ad un certo punto, accade un fatto inatteso: dopo la morte del bambino, Silvia si lascia convincere dal patrigno – un gretto e ipocrita benpensante –, a recarsi da sola con lui nel vicino paese di Lauria, dove è in corso una caratteristica fiera, a bordo di un calessino per due sole persone. Giovanni è costretto a rimanere a casa con l'anziana madre, la cui indole appare certamente «cattiva» (meglio, *incattivita*) ma ingenua, forse un po' stupida. La donna riprende a comporre il mosaico dei ricordi degli anni lontani, bisognosa anch'essa di un po' di comprensione, nella convinzione che Giovanni faccia parte ormai della famiglia. Per quanto le confidenze dell'anziana donna si sforzino di mantenere il segreto sul conto di Giustino, in un crescendo di episodi penosi che consentono a Giovanni di compiere i necessari collegamenti, questi arriva finalmente ad afferrare tutto quanto tenutogli nascosto.

La terribile verità emersa fa sì che il protagonista apra, in un certo senso, gli occhi sulla realtà. Silvia appartiene ad un altro mondo, diverso e selvaggio, inafferrabile, affascinante epperò agghiacciante: «La casa, il cortile e la campagna contenevano una Silvia immutabile e antica, cui potevo pensare senz'affanno né dolcezza. Mi bastava sentire e assorbire quant'era grande e diversa e familiare quella realtà che l'aveva fatta e cui lei, pur dibattendosi, anzi perché ci si dibatteva, veniva ad appartenere sempre più. Poter fare a meno di lei perché tanto ero giunto a toccare qualcosa di più profondo della sua presenza, mi liberava e mi saziava».

Giovanni esce dalla casa nella notte, stupefatto e ferito dalla rivelazione improvvisa, devastante, che tuttavia assume forme curiose, quasi di pacificazione, di appagamento, di liberazione: «Fu poco dopo – ero già a letto – che il cuore prese a battermi, prima ancora che capissi il perché. Non mi mossi, non dissi parola con me stesso. Feci finta di nulla. Credo perfino che sorrisi. Ma fu come chi si è presa una fucilata in pieno petto. L'evidenza sgorgò come sangue [...] l'odore di quel sangue travolse ogni cosa [...]. Stavo disteso, immobile, come una bestia che fa il morto. A due pareti di distanza quella gente dormiva [...]. A un certo punto saltai fuori, mi vestii e discesi le scale. Non avevo più freddo. Aprii piano la porta e mi fermai sotto le stelle. Volevo andare fino al mare».

Ora il profilo di *Silvia* – alter ego di *Bianca* – combacia perfettamente con quello della *Circe-Leucò* lungamente vagheggiata e inseguita da Pavese. Contemporaneo ai *Dialoghi con Leucò* e alle poesie di *La terra e la morte*, *Fuoco grande* si interrompe esattamente laddove deflagra definitivamente la speranza, o illusione, d'un amore fra due individualità estremamente vicine ma profondamente diverse: Cesare Pavese, uomo avveduto e scontroso del profondo Nord; Bianca Garuffi, donna impulsiva e passionale del profondo Sud.

Il fascino che tuttora continua ad esercitare la figura – che ha assunto contorni quasi mitici – di

Pavese tende ad oscurare il valore eccelso della sua opera. Non mi sembra corretto, né onesto, spiegare la seduzione di quest'incessante richiamo con i ricorrenti riferimenti alla sua vicenda sentimentale, che assumono troppo spesso il valore di pettegolezzi. Semplici maldicenze e indiscrezioni, che lo Scrittore aborrisse fortemente fino al suo ultimo istante di vita. Mi pare giusto, invece, porre ancora una volta l'accento sul significato profondamente radicato della presenza e del ruolo di Pavese nel panorama letterario, ed anche politico, del tempo. Una presenza tanto ferma e costante quanto discreta e apparentemente marginale: mai opprimente e quindi *odiosa*, come accadde ad altri protagonisti della vita culturale negli anni a cavallo tra fascismo, guerra e dopoguerra. Pavese occupò la posizione adeguata, quella più imparziale e misurata: impegnato sì ma criticamente severo, lucido, distaccato.

Essere direttore dell'Einaudi in quegli anni significava detenere un potere non indifferente, considerato che alla casa editrice torinese faceva capo la quasi totalità dell'*intelligentia* di sinistra in Italia. Pavese non fece mai pesare quel ruolo, non assunse mai posizioni dettate da gratuito protagonismo, né si nascose quando gli toccava accollarsi determinate responsabilità. Lavorava nell'ombra pesantemente e senza requie – al tempo stesso dirigente e gregario –, fino a sfiarsi totalmente nel fisico e nella mente. In data 1 gennaio 1946, annotò nel *Diario (Il mestiere di vivere. 1935-1950)*, con un impietoso senso dell'autocritica, autodistruttivo certo ma ammirevole per l'inflessibile severità con la quale egli giudicava se stesso: «Anche questa è finita. Le colline, Torino, Roma. Bruciato quattro donne, stampato un libro, scritte poesie belle, scoperta una nuova forma che sintetizza molti filoni (il dialogo di Circe). Sei felice? Sì, sei felice. Hai la forza, hai il genio, hai da fare. Sei solo. Hai due volte sfiorato il suicidio quest'anno. Tutti ti ammirano, ti complimentano, ti ballano intorno. Ebbene? Non hai mai combattuto, ricordalo. Non combatterai mai. Conti qualcosa per qualcuno?»

Cesare Pavese da elevare, quindi, ad esem-

pio positivo nonostante la sua tragica fine: un particolare, questo, ingigantito a dismisura ma secondario di fronte alla grandezza e al valore incommensurabile della sua opera. Le sue ripetute vicissitudini affettive non possono non essere rapportate ed inserite nel contesto più ampio della sua parabola esistenziale, nobilitate al punto da perdere quegli aspetti *banali* tipici d'una comune esperienza amorosa, e rivestendo invece un peso specifico assolutamente peculiare e diverso. Tutto ciò rende la figura di Cesare Pavese – poeta *maudit*, accanto a Pasolini e al pari di Baudelaire e Rimbaud –, la sua immagine e il suo insegnamento, così ricchi di un superiore turbamento, misterioso, inquietante, unico.




 Santino Salerno

# Quando Levi candidò Scotellaro al Viareggio

Quando Carlo Levi, il 9 luglio 1954, scrisse a Leonida Répaci segnalando per il Viareggio *È fatto giorno*, la silloge apparsa quell'anno per i tipi di Mondadori, e che lo stesso Levi aveva corredato di una sua prefazione, l'autore, Rocco Scotellaro, era morto da sette mesi. Si trattava dunque di assegnare un premio alla memoria dello scrittore e poeta che era stato sindaco di Tricarico, che era stato ingiustamente arrestato e che aveva portato avanti con impegno e determinazione la causa meridionalista. C'era un precedente nella storia del Viareggio, precisamente nel 1947, alla prima edizione dopo la guerra, quando erano state premiate *Le lettere dal carcere* appena pubblicate da Einaudi e l'autore, Gramsci, era scomparso già da un decennio. Ma si sa, il premio Viareggio è stato, nel panorama dei premi italiani, sicuramente quello che si è caratterizzato per aver avuto sempre un occhio rivolto verso autori "emeriti" e verso opere giudicate "esem-

plari" perché agitavano problemi di natura sociale e politica soprattutto con orientamento progressista.

Quell'anno in giuria c'erano Franco Antonicelli, Antonio Baldini, Libero Bigiaretti, Alberto Colantuoni, Primo Conti, Giacomo Debenedetti, Francesco Flora, Niccolò Gallo, Piero Jahier, Elpidio Jenco, Eugenio Montale, Geno Pampaloni, Giuseppe Ravagnani, Carlo Salsa, Leone Sbrana, Giovanni Titta Rosa, Giuseppe Ungaretti, Diego Valeri e Cesare Zavattini; una giuria eminentemente "letteraria" e per di più di area centro-settentrionale. L'unico meridionale, oltre a Répaci, era il casertano Elpidio Jenco e, pertanto, un'opera proveniente da un poeta esordiente ancorché animato da una dirompente passione civile e a cui pure Amelia Rosselli, affascinata, aveva dedicato i versi di *Cantilena*, difficilmente avrebbe potuto destare l'attenzione di una siffatta brigata. Ma la lettera di Levi toccava le corde dell'animo e

la sensibilità dell'uomo e del meridionalista e pertanto non poteva essere ignorata da Répaci:

Carissimo Leonida.

Ti ho telefonato alcune volte, nei miei passaggi per Roma: ma tu non c'eri. Volevo ringraziarti dei tuoi bellissimi libri [...]:che io trovo assolutamente eccezionali e perfettamente realizzati.

Visto che, purtroppo, non puoi dare a te stesso il Premio Viareggio, vorrei parlarti di una questione che mi sta molto a cuore, e che credo della massima importanza per quegli scopi di cultura libera e antifascista che ci sono comuni. Non intendo, naturalmente, darti né un consiglio, né un suggerimento, cose di cui non hai bisogno e che non spetterebbe a me darti, ma soltanto metterti al corrente di fatti che mi sembrano interessanti, per il nostro Mezzogiorno contadino. Sono stato questo mese in cento paesi di Puglia e Lucania, e ho potuto per mille prove constatare che la figura di Rocco Scotellaro ha già preso, a pochi mesi della sua morte, i caratteri mitologici di un eroe popolare. I contadini aspettano i suoi libri, ne parlano, lo considerano il loro poeta; e attraverso di lui si sentono essi stessi appartenere al mondo della cultura, come protagonisti, come autori, non come oggetti di romanzo. Il libro *Contadini del Sud*, si vende a decine di copie in ogni villaggio: e chi lo compra lo legge e lo custodisce come una reliquia non sono i signori, i ricconi, i galantuomini, ma soltanto i braccianti. Maggior successo, se possibile, avrà il libro delle poesie *È fatto giorno*. Ora i contadini sanno del premio Viareggio e lo aspettano, per Rocco e per se stessi. Se si sentissero, con il primo premio di Viareggio, messi alla ribalta della cultura nazionale, essi, i contadini poveri, milioni di contadini poveri del Sud, sarebbero incoraggiati nella loro vita; se no ne avrebbero, te lo assicuro, la più profonda delusione. Ancora una volta Roma li avrebbe respinti e disprezzati, rifiutando al loro rappresentante il riconoscimento che obiettivamente gli spetta. Devo dire, per quello che ho sentito e che so, che essi non capirebbero. Tu li conosci almeno quanto li conosco io e forse più,

e sai quanto, nei rapporti con l'"altro mondo" essi siano, e giustamente, diffidenti. Le eventuali ragioni di procedura, regolamento, "prassi", ecc. che potrebbero eventualmente creare qualche dubbio nella attribuzione del primo premio a Rocco Scotellaro (il fatto che egli sia morto da pochi mesi, e l'omaggio alla sua persona datogli a S. Pellegrino) sarebbero certamente dai contadini interpretate come puri pretesti, come le eterne ragioni avvocatistiche e luiginesche per escluderli dal mondo della cultura e dalla direzione del paese. Ancora una volta, per essi, Cristo si sarebbe fermato a Eboli. Questo non deve avvenire, se ci sta a cuore che l'Italia sia un paese di uomini veri, e non un'Arcadia di letterati [...].

Il Premio Viareggio, per la sua autorità, può contare molto, in questi tempi morti. Non dobbiamo creare questa delusione; tanto più che, dall'elenco dei concorrenti, vedo che, per quanto molti siano autori degni e buoni e ottimi, nessuno ha le qualità uniche di genio che si vedono nella Poesia di Rocco Scotellaro. (Aggiungo, tra parentesi, che i 3 milioni del primo premio non potrebbero servire ad altri più che alla poverissima famiglia contadina di Rocco, carica di debiti e di malattie, e che attendeva un po' di respiro soltanto dagli aiuti che, vivendo, Rocco avrebbe potuto, anno per anno, portare in futuro.)

Sono sicuro che terrai conto di questo stato di attesa contadina, che è un fatto bellissimo, che dimostra come la cultura e la passione per la cultura si sia ormai trasferita al mondo popolare. Non sarai certamente tu, che sei dei nostri, in primissima fila da sempre, a non tener conto di questo nuovo mondo che è il nostro. Se il Premio Viareggio si intollererà, quest'anno, a Rocco Scotellaro, sarà, credo una grande vittoria per tutti noi, affermazione di vera libertà. Ti abbraccio. Carlo Levi [*Répaci '70 e la cultura italiana*, a cura di Elio Filippo Accrocca, Costanzi, Roma 1968, II, pp. 89-90].

La segnalazione di Carlo Levi, tuttavia, mise in difficoltà Répaci che, in sintonia con altri giurati, si era già espresso a favore del *Prete bello* di



Al centro della foto, Leonida Rèpaci e Pietro Nenni.

Goffredo Parise, mentre Jahier e Flora insistevano nel sostenere il saggio *La mente di Leonardo* di Cesare Luporini; si creò un' *impasse* da cui si stentò a venirne fuori. Rèpaci intuisce che è il momento buono per cambiare obiettivo e proporre l'alternativa Scotellaro, su cui converge l'appoggio del casertano Elpidio Jenco e, inaspettatamente, quello di Ungaretti e, infine, la decisiva aggregazione degli altri poeti che sono in giuria. La cosa è fatta, ma restano molti malumori. Forse in Ungaretti giocò il sentimento di simpatia e di stima nutrita per un suo ex allievo dell'università di Roma, Franco Costabile, considerato, per

alcuni punti di contatto, l'omologo calabrese di Scotellaro, e comunque anch'egli meridionalista tormentato e disilluso, nonché autore di versi accorati e pieni di disperazione per la sua terra. Costabile, che faceva parte della cerchia amicale ungarettiana insieme a Elio Filippo Accrocca, Raffaello Brignetti e a una scelta schiera di giovani e promettenti intellettuali, morirà suicida nel 1965.

La vittoria di Scotellaro raggiunge un altro obiettivo, perché va incontro anche al desiderio espresso da Pietro Nenni, con una segnalazione a Rèpaci, di poco precedente quella di Levi:

«Caro Rèpaci, ho letto stando a letto per un incidente di pesca *Contadini del Sud* di Rocco Scotellaro. Di lui non ho ancora letto *È fatto giorno*. Mi pare impossibile che l'opera di Scotellaro non riceva il premio Viareggio. Non è il libro di un uomo, ma quello di una classe. Ad essa spero darete il premio compenso di tante pene. Ti saluto affettuosamente. Tuo Nenni» (*Ibi*, p. 76).

Conclusi i lavori della giuria, Rèpaci si premurerà di comunicargli telegraficamente la vittoria di Scotellaro, e Nenni, come si conviene ad un politico del suo rango, risponde soddisfatto ma con misurata distanza: «Caro Rèpaci, grazie del telegramma. Immagino le incomprensioni. Ma il premio a Rocco Scotellaro onora te e i tuoi colleghi. Cordialmente Tuo Nenni» (*Ibi*, p. 79). Rèpaci e Nenni erano amici di vecchia data; insieme, nel 1923, erano stati padrini a Castelvetro Piacentino, nei pressi di Cremona, nel duello tra Farinacci e Cecchino Buffoni direttore dell'«Avanti!»; poi i rapporti si sono intensificati durante la lotta clandestina contro il nazifascismo, quando entrambi erano a Roma avevano come punto d'incontro la casa di Flora Volpini a Viale Liegi. C'era anche Guido Piovene e c'erano Sandro Pertini e Giuseppe Saragat e Carlo Andreoni e Mario Zagari, e Mario Fioretti ed Eugenio Colorni, l'uno e l'altro, questi ultimi, uccisi dalla milizia fascista.

Non sempre, in verità, Rèpaci e Nenni si erano trovati sulle stesse posizioni politiche e anzi, furono su fronti opposti, nel 1947, a Palazzo Barberini, quando lo scrittore calabrese si schierò dalla parte degli autonomisti di Saragat entrando nelle file del PSI e assumendo la direzione del quotidiano «L'Umanità» insieme a Virgilio Dagnino e Giuseppe Faravelli. Fu un'esperienza di breve durata, come lo era stata quella del «Tempo», nel 1945, per i dissensi con il cofondatore Renato Angiolillo; anche questa durerà appena pochi mesi per i contrasti sorti tra Rèpaci e Faravelli, che, fautore inflessibile della linea socialdemocratica, non tollera l'«infantilismo estremista» di Rèpaci sostenitore della linea di collaborazione con i comunisti.

Rèpaci, «dimesso d'ufficio» insieme a Dagni-

“ “ Caro Rèpaci, ho letto stando a letto per un incidente di pesca *Contadini del Sud* di Rocco Scotellaro. Mi pare impossibile che l'opera non riceva il premio Viareggio. Non è il libro di un uomo, ma quello di una classe. Ad essa spero darete il premio compenso di tante pene. Ti saluto affettuosamente. Tuo Nenni ” ”

no, restituirà nelle mani di Saragat la tessera del partito e la direzione del giornale passerà prima allo stesso Saragat e poi a Giuliano Vassalli, con il quale, negli anni a venire, Rèpaci stabilirà un rapporto amicale più che fraterno. Tornerà nel PSI nel 1955, indirizzando la domanda di nuova ammissione direttamente a Nenni che la pubblicherà sull'«Avanti!», ma prima la passa alla Federazione romana del partito a cui – comunicherà per lettera a Rèpaci – «non voglio sottrarre l'esame e l'accettazione della tua iscrizione» (*Ibi*, p. 98).

L'amicizia investe rapporti che vanno oltre il credo politico e che si radicano nella stima e nella fiducia reciproca. Nenni talvolta gli si rivolge per segnalare un compagno in cerca di lavoro o qualche autore che ritiene meritevole di uscire dall'anonimato o, semplicemente per chiedere di commemorare un compagno, uno scrittore, un poeta, o di partecipare a qualche convegno. Rèpaci ri-



serverà al vecchio *leader* socialista, nel 1977, nella stagione funestata dal terrorismo, il conferimento del premio “Viareggio-Versilia”, una sezione internazionale istituzionalizzata dieci anni prima come riconoscimento da conferire a personalità di fama mondiale, per l’opera svolta a favore della cultura, dell’intesa tra i popoli, del progresso sociale e della pace e che, prima di Nenni, avevano avuto Pablo Neruda, Aimè Césaire, Elder Camara, Loretta King, Murilo Mendes, Maurice Muller, Ranuccio Bianchi Bandinelli, Giorgio Strehler, Alfonso Sastre. All’accettazione di Nenni, Répaci risponde con una lettera che contiene in parte la motivazione del premio: «Ti ringrazio di aver accettato, caro grande compagno Pietro [...]. Siamo sicuri che il nostro riconoscimento sarà salutato non solo dal mondo della cultura ma in ogni ambiente con un caldissimo consenso [...]. Il riconoscimento a Nenni è una medaglia al valore luminosissima che pochi possono portare sul petto con pari dignità, con la coscienza di aver lavorato senza darsi mai tregua per una società a misura d’uomo, per la difesa dei suoi sacrosanti diritti [...]. Mentre tutto appare stravolto nel mondo in cui viviamo, il ricordo delle tue battaglie per la libertà, per il socialismo, per la democrazia, ci fa, malgrado tutto, ancora sperare in un domani che realizzi le tue e le nostre speranze» (cfr. S. Salerno, *A Leonida Répaci. Dediche dal Nocevento*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003).

Anche l’amicizia tra Répaci e Levi, è lontana nel tempo e poggia su un sentire comune; intanto l’antifascismo. Levi – si sa – era stato al confino politico a Grassano e poi ad Aliano, nel 1935 e propri da quella esperienza era nata la sua opera maggiore. E poi c’è un *feeling* tra lo scrittore calabrese e lo scrittore piemontese, fondato sull’impegno meridionalista e, soprattutto, sull’illuministica fiduciosa concezione della cultura come fattore di riscatto sociale. Per di più Répaci si è formato alla “scuola socialista torinese” dell’«Ordine nuovo» accanto ad Andrea Viglongo, ad Alfonso Leonetti; a Torino partecipa alla stagione delle lotte operaie del primo dopoguerra e da

“ Il riconoscimento a Nenni è una medaglia al valore che pochi possono portare sul petto con pari dignità, con la coscienza di aver lavorato senza darsi mai tregua per una società a misura d’uomo, per la difesa dei suoi sacrosanti diritti ”

Gramsci, “amico e maestro”, apprende il modo di trasformare le idee in forze concrete; da Piero Gobetti l’insegnamento che la cultura è azione. Nel 1949, quando fonderà il premio “Sila”, la motivazione e il dichiarato intento sono nella fiducia che possa servire alla causa del Mezzogiorno. Questi elementi di comunanza ideale vedranno i due intellettuali insieme ed operanti in tante occasioni. Levi aderì con una partecipazione attiva al convegno “La Resistenza e la Cultura italiana”, promosso da Répaci, Mario Socrate e Franco Antonicelli e che si svolse al Palazzo ducale di Venezia dal 22 al 26 aprile 1950; un evento di eccezionale portata che registrò, tra decine e decine di adesioni di intellettuali e di antifascisti, anche quella di Benedetto Croce e vide l’ampia partecipazione del mondo accademico nazionale e quella di scrittori, registi, attori di cinema e di teatro provenienti da tutte le regioni d’Italia.

Anche Levi nel ’56 riceverà il Viareggio, per *Le parole sono pietre*, dividendolo *ex aequo* con *La spaviera* di Gianna Manzini. E quando, nel 1970, il premio rischia di naufragare per mancanza di fondi, sarà Levi, tra i primi, con Attardi, Guttuso, Greco, Sironi, Turcato, Zavattini, Manzù, De Chirico, ad accogliere l’appello di Répaci e a conferire le proprie opere pittoriche da destinare ai vincitori di quel premio.



Da sinistra: A. Moravia, J. P. Sartre, L. Répaci, S. De Beauvoir, C. Levi.

Saranno ancora insieme, Levi e Répaci, e con loro Alberto Moravia, Sibilla Aleramo, Giacomo Debenedetti, ad accogliere Jan Paul Sartre, Simone De Beauvoir e lo scrittore russo Il’ja Erenburg a Roma nel 1958. Levi ha già incontrato Sartre e la De Beauvoir negli anni Quaranta a Parigi, e anzi, il filoso francese pubblicherà brani del *Cristo* su «Les temps modernes». Erenburg è una conoscenza più recente; Levi lo ha incontrato a Mosca negli anni Sessanta. Gli appuntamenti romani si realizzano anche grazie alle sue sollecitazioni rivolte al filosofo francese e allo scrittore russo, ancorché rientrino nell’ambito degli eventi

promossi da Répaci quale presidente dell’Associazione Artistica internazionale della Capitale.

A Roma, in occasione delle predette iniziative è presente un meridionalista di lunga navigazione, il professore Tommaso Fiore, che fu vicino a Guido Dorso, a Guido Salvemini, a Piero Gobetti. I rapporti sono tali che nel 1947, quando Fiore apprende che Répaci sta per fondare un quotidiano a Napoli, si premura di segnalargli come “diretto collaboratore” il potentino Michele Abbate garantendo sulle qualità e la serietà del giovane amico, «il cui nome forse non ti è ignoto per aver ospitato nella tua “Epoca” un ar-



Premio Viareggio, 1956: Da sinistra: L. Sbrana, C. Levi, L. Répaci, G. Manzini, R. Paone, N. Gallo, G. Debenedetti.

ticolo su *Le responsabilità dei liberali* o per aver letto qualche scritto in “Acropoli”, “Realtà Politica”, “Civiltà liberale”, o “Il nuovo Risorgimento” che egli ha diretto assieme al mio Vittore. È giovane di vivace e pronto intelletto, di saldi studi storici, filosofici e letterari. Fervido meridionalista, era fra gl'intimi di Dorso ed è senza dubbio uno dei pochi che escono dal grigiore della nuova generazione dirigente del Mezzogiorno».

Tommaso Fiore, pugliese di Altamura, socialista, era stato in carcere per antifascismo negli anni Quaranta; così come Répaci vi era stato nel 1925 accusato di cospirazione contro i poteri

dello Stato e incitamento alla guerra civile. Nel 1952, quando per i tipi di Laterza esce *Un popolo di formiche*, Fiore vincerà il premio Viareggio. Quell'opera, in cui “il professore” aveva raccolto le sue “Lettere meridionali”, pubblicate a metà degli anni Venti, su «Conscientia» e su «La Rivoluzione Liberale» di Piero Gobetti, non poteva passare inosservata all'attenzione di Leonida Répaci. Quelle corrispondenze raccontavano il mondo contadino pugliese, «serrato nel dolore, senza conforto e senza dolcezza», un mondo così prossimo a quello calabrese che, negli stessi anni, Répaci aveva raccontato ne *La carne inquiete*

ta (Ceschina, Milano 1930) e, prima ancora, in *Cacciadiavoli* (Ceschina, Milano 1929). Fiore intuisce le ragioni sottostanti a quel premio e scrive: «Caro Répaci [...], l'assegnazione del premio a me è soprattutto opera tua, della tua sensibilità verso i problemi del Mezzogiorno e del tuo indomabile spirito di Resistenza. Spero che altre prove ci siano risparmiate; in caso contrario ci troveremo senza dubbio l'uno accanto all'altro. Io non so se sono stato una figura esemplare di maestro, come tu dici, ma nella scuola mi sono formato e alla scuola, a creare anime vive, si è rivolta tutta la mia attività: non ho formato discepoli, ma creature vive senza numero. Se qualche borghesuccio di questi giorni ha schermato il professore, io me ne faccio una gloria. Per il 20 settembre sarò a Roma e prenderò parte a un convegno organizzato insieme con Pepe dalla “Giordano Bruno”. Nell'occasione spero di vederti e di stare con te insieme. Ti abbraccio affettuosamente. Tuo, Tommaso Fiore».

Già, il mezzogiorno, il problema meridionale, temi cari a Répaci, il quale più volte dichiarò e scrisse che non sarebbe mai diventato scrittore se non fosse nato in Calabria, perché «si diventa scrittori guardando la realtà che ci circonda, vivendo in un certo ambiente, osservando certe condizioni di vita, riflettendo su di esse per trovarne le cause e traducendo queste condizioni e queste causa in discorso narrativo» (in Mario Foglietti, *TV. Un'ora con Répaci*, Catania, 1974, p. 28). E del resto gran parte della sua narrativa riflette i mali della Calabria, una terra popolata di contadini, come i perseguitati della *Carne inquieta*, come gli sfruttati di *Un riccone torna alla terra*; contadini e operai piegati e piagati dalla fatica sono anche nella *Storia dei Rupe* e nei racconti, e nei saggi *Calabria grande e amara* e il *Sud su un binario morto*, dove pure si prospettano vie e strategie per il riscatto sociale, e ancora nel poemetto *Calabria* dedicato alla terra perennemente in doglia di parto. Vale la pena ricordare che il movimento contadino della fine degli anni Quaranta in Calabria, ovvero l'occupazione delle terre baronali nel marchesato di Crotona, entra per la prima volta

“ Si diventa scrittori guardando la realtà che ci circonda, vivendo in un certo ambiente, osservando certe condizioni di vita, riflettendo su di esse per trovarne le cause e traducendo queste condizioni e queste causa in discorso narrativo ”

in letteratura proprio con il racconto di Répaci intitolato *La marcia dei braccianti di Melissa*: a quegli eventi, interpretati figurativamente nei disegni dal milanese Ernesto Treccani ma anche nella pittura da Carlo Levi, Répaci dedicherà pagine d'intensa forza emotiva; e anche ne *La terra può finire*, il volume che racconta gli anni dal secondo dopoguerra fino ai Settanta e che chiude il ciclo dei Rupe; in quelle pagine il lamento funebre della madre di Angelina Mauro che piange l'adolescente figlia caduta a Fragalà sotto il fuoco dei celerini, raggiunge livelli di alta drammaticità. E non a caso il volume si chiude con la descrizione di una vecchia contadina, una madre, che, vittima di un sopruso, si presenta in tribunale tenendo in mano una lanterna accesa e quando il giudice, quasi indispettito, chiede ragione di quell'oggetto inusuale, la donna risponde: «Eccellenza, 'a portai pe' 'lluminari la giustizia», ovvero: «Eccellenza l'ho portata per illuminare la Giustizia». Il premio Viareggio a Tommaso Fiore è il primo di una serie di riconoscimenti che verranno conferiti ad altri autori impegnati nell'organizzazione politica e nelle battaglie sociali per il Mezzogiorno.

Nello stesso anno della premiazione di Carlo Levi, il 1956, avrà una segnalazione pure Michele Parrella, lucano di Laurenziana, per la silloge *Poesia e pietre di Lucania*, anch'egli vicino all'ambiente meridionalista con Scotellaro, Giovannino Russo, Leonardo Sinisgalli. Albino Pierro, il poeta di Tursi, sarà invece segnalato, ma senza successo, nel 1967, da Vittoria De Martino, moglie dell'etnologo Ernesto, e dal pittore Pericle Fazzini, che aveva disegnato la sovraccoperta, per *Metaponto*, la raccolta in dialetto edita l'anno prima da Garzanti. E così, nel 1955, tre anni dopo *Un popolo di formiche* di Tommaso Fiore e un anno prima del *Cristo* di Levi, a Viareggio, è la volta di *Baroni e contadini*, opera prima di Giovannino Russo, in cui il giornalista denuncia l'arretratezza, le ingiustizie sociali e la fatica di vivere nelle province del Sud. Si deve a lui, e ad altri giovani come Giuseppe Ciranna e Leonardo Sacco, l'organizzazione delle sezioni azioniste nei centri rurali della Basilicata. Considerato "uno degli eredi spirituali di Carlo Levi", Russo sarà "dirottato" verso il giornalismo dallo scrittore piemontese che gli procura una collaborazione prima a «Italia libera», organo del Partito d'Azione, e poi al «Mondo» di Pannunzio. Sarà una svolta radicale nella vita del giovane meridionalista che, fresco di laurea in giurisprudenza, si accingeva a preparare il concorso in magistratura. Giovannino aveva conosciuto Levi subito dopo la caduta del fascismo, a Potenza, in Piazza 18 agosto, detta anche Piazza Zanardelli, mentre si aspettava il ritorno dall'esilio di Francesco Saverio Nitti. Si ritrovano ancora nel 1946; è in corso la campagna per il Referendum istituzionale e per l'Assemblea costituente. Levi è candidato nella lista di "Alleanza repubblicana" nel collegio di Potenza-Matera e in quello di Bari-Foggia, dove ci sono, tra gli altri candidati, Guido Dorso e Tommaso Fiore. Nel giro elettorale, lo accompagna Manlio Rossi Doria, e a Tricarico Levi conosce Rocco Mazzarone e Rocco Scotellaro, con cui è amore a prima vista; Giovannino Russo è con loro e tutti insieme raggiungono Acerenza, «dove andammo a cena nel ristorante del vecchio albergo Lombardo in

## Il premio Viareggio a Scotellaro fu disapprovato soprattutto da parte della critica militante che ravvisava nell'opera echi di ascendenze leviane che, come nel *Cristo*, perpetuavano il mito conservatore della civiltà contadina

via Pretoria» – ricorda il giornalista – «mangiammo peperoni "cruschi" (che significa croccanti) essiccati al sole e soppessata e bevemmo Aglianico del Volture, un vino rosso cupo con riflessi turchini» (G. Russo, *Lettera a Carlo Levi*, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 10).

Levi non è troppo ben visto in Basilicata e non sarà neppure eletto; i lucani, ad esclusione di quelli appartenenti al mondo rurale non padronale, non lo apprezzano, risentiti, perché col *Cristo* aveva propagandato l'immagine di una terra troppo arretrata. Quando Levi scrive a Répaci per segnalare l'opera di Scotellaro, il mondo della cultura nazionale è già a conoscenza delle condizioni di arretratezza e di miseria in cui versava il Mezzogiorno; e proprio sulla base di quel romanzo-verità in quegli anni fioriranno le inchieste parlamentari, mentre, a Portici, Manlio Rossi Doria aprirà l'osservatorio di economia della Facoltà di agraria alla sperimentazione della sociologia rurale americana, dell'antropologia legata alla politica di sviluppo sociale, e sarà elaborato il Piano regionale della Basilicata, commissionato dalla Svimez.

Alla elaborazione di quel piano collaborerà anche Rocco Scotellaro che, da quella attività di ricerca e di studio, trarrà la materia per *Contadini del Sud*, anch'esso pubblicato postumo lo stesso anno di *È fatto giorno*, la silloge premiata a Viareggio. Il premio Viareggio a Scotellaro, fu disapprovato soprattutto da parte della critica militante che ravvisava nell'opera echi di ascendenze leviane che, come nel *Cristo*, perpetuavano il mito conservatore della civiltà contadina. Carlo Salinari, meridionale lucano, di posizioni marxiste, il 28 agosto 1954 intervenne con un articolo intitolato *Tre errori a Viareggio*: uno di questi, secondo il critico, fu l'assegnazione del premio a Rocco Scotellaro, in quanto nella sua opera i contadini non erano visti come soggetti autonomi, indipendenti e capaci di indirizzare i processi storici verso il cambiamento. Ancora più radicali i giudizi che all'indomani della pubblicazione delle opere postume di Scotellaro esprimerà Mario Alicata su «Cronache Meridionali» del 9 settembre 1954, contestando a Carlo Levi e a Manlio Rossi Doria, maestri di Scotellaro, una visione romantica del Sud e come tali, colpevoli di «aver contribuito ad alimentare il mito ruralista di tipo reazionario». In particolare, l'errore di Levi sarebbe stato quello di «aver costruito il mito di Scotellaro senza accorgersi che la sua poesia è influenzata da una "tradizione letteraria aristocratica"». In questo giudizio fu accomunato anche Ernesto De Martino, che sarà premiato, al Viareggio nel 1958, per *Morte e pianto rituale nel mondo antico* e che invece «aveva cercato una originale saldatura tra storicismo e antropologia in un senso rivoluzionario» (S. Misiani, *Manlio Rossi Doria. Un riformatore del Novecento*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2010, p. 501).

Alla premiazione del libro di Scotellaro, Levi arriva in compagnia dell'editore Alberto Mondadori. La cerimonia unisce in un *unicum*, la dimensione culturale e il lato spettacolare e mondano; Levi soddisfatto, ritira il premio in nome e per conto dei familiari di Rocco Scotellaro, poi, «il pittore-scrittore col naso a civetta» – scrive Aldo Santini, storico del Viareggio – «se la gode un

mondo per il parapiglia provocato dal verdetto a sorpresa. E conclude la serata sdraiato come un'odalisca sul divano del "Royal", con vestito efebico a righe bianche e celesti, sorseggiando un whisky dietro l'altro e carezzando i capelli e le braccia dell'inevitabile Elsa De Giorgi».



Biagio Russo

# I poeti lucani nel "Semaforo" di «Civiltà delle Macchine» / 2

**S**e nella prima parte del saggio, pubblicato nel numero 1 della rivista «Appennino», l'analisi della rubrica "Semaforo" verteva in modo particolare sulle poesie tecniche (alcune nascoste) di Leonardo Sinisgalli e sullo sperimentalismo di una rubrica che concedeva spazio ad un'avanguardia di poeti nuovi, non letterati, né romantici, ma figli di una nuova stagione di ottimismo e modernità, legata ai capannoni industriali e a un background tecnico-scientifico, questa seconda parte analizza il rapporto tra Leonardo Sinisgalli, la rubrica del "Semaforo" e la giovane pattuglia di intellettuali, artisti, poeti e scrittori, che si stava formando in Basilicata, agli inizi degli anni Cinquanta: Michele Parrella, Giulio Stolfi, Vito Riviello, Mario Truffelli. Ma anche Antonello Leone, Maria Padula, Mario La Cava, Luigi Guericchio, Francesco Nitti, Leonardo Sacco, Mauro Masi, Vincenzo Lacorazza, Paolo Appella.

Con il numero di marzo 1954, il "Semaforo" si presenta sostanzialmente uguale nella prima parte: prose lunghe e brevi, immagini e disegni,

un commento alla copertina che riproduce l'agitazione delle molecole. Nel "Semaforo" poetico, di spalla, lo scenario muta radicalmente. Non più la sua poesia tecnica e scientifica – infatti dopo le sette poesie "tecniche", del 1953 e degli inizi del 1954, egli non ne pubblicherà più –, ma uno squarcio repentino sulla Lucania, sulla sua terra e sulla sua poesia.

Il motivo è probabilmente legato ad una serie di eventi che emotivamente ed intellettualmente stimolano un *regressus ad uterum*: la morte giovanissima di Rocco Scotellaro (15 dicembre 1953), il poeta-contadino; la morte del padre di qualche mese prima (4 agosto 1953); la pubblicazione di un libretto di poesie di Michele Parrella di Laurenzana, che aveva iniziato a collaborare alla rivista dal n. 3 del 1953 (sarà uno dei più assidui dopo Paolo Portoghesi).

Si avverte nelle poche righe di presentazione di Michele Parrella, quasi una chiamata alle armi, il bisogno di dar voce ai giovani poeti del-



Archivio Fondazione Leonardo Sinisgalli

la sua periferia contadina, distante anni-luce dal futuristico pannello di controllo di «Civiltà delle Macchine». Da uomo ricco e famoso, da intellettuale che dialoga con i grandi del suo tempo, egli spalanca le porte della rivista alle solitarie rapsodie di Michele Parrella, Giulio Stolfi, Vito Riviello e Mario Truffelli.

E se scompare un poeta-guerriero del calibro di Scotellaro, allora bisogna cooptare, spronare, aiutare la nuova generazione di poeti che smania nel tentativo di svincolarsi dalla matassa di una concezione immobilistica del Sud. Sono cantori che hanno delibato sia il vino aspro dei *Contadini del Sud* che il miele nostalgico di *Vidi le Muse*.

Sinisgalli si sente profondamente complice, vuol far festa a Parrella e alla sua pubblicazione («Civiltà delle Macchine», n. 3, 1954, p. 75):

Michele Parrella è un giovane poeta lucano, nato nel 1929. Era un ragazzo fino a ieri. Il suo libretto *Poesia e pietra di Lucania*, stampato dalla biblioteca di «Momenti», la rivista torinese pensosa, viva e tra le pochissime impegnate a un lavoro di letteratura e di cultura, è uscito in questi giorni. Vogliamo fargli festa. Il mese scorso la Lucania ha perduto un figlio giovanissimo, Rocco Scotellaro. Scotellaro era amico nostro e amico fraterno di Parrella. Lavorava col prof. Rossi Doria a Portici per un vasto programma di bonifica del Sud. Raccogliere qui una voce nuova non vuol significare solo un gesto di amicizia, vuole testimoniare una complicità. Il Sud bisogna intenderlo in queste voci sparse più che nei bilanci e nei programmi della Cassa per il Mezzogiorno. Noi che siamo pronti a segnalare i primati strumentali della scienza vogliamo dedicare ora la nostra rubrica più discreta alla denuncia di uno scacco. In Lucania, ce lo dice con parole coraggiose questa testimonianza irrefutabile, la speranza è di là da venire, la civiltà una lontana promessa. Giustino Fortunato aveva ammonito: «Il Mezzogiorno, signori sarà la fortuna o la sventura di Italia».

### Lucania persa

A Rocco Scotellaro

Lucania persa,  
le camicie perse nella fiumana  
i nostri morti che respirano  
nelle pietre dei conventi.  
Oh! Le ginestre umiliate,  
terra mia gettata sopra il letto delle serve,  
la serva battuta e persa.  
Oh! La chitarra spezzata alla ringhiera,  
i poeti non ti possono alzare,  
sono semenze gettate nella ruota  
che macina i pezzenti.  
Lucania teatro perso,  
le marionette si aggrappano a noi,  
non ce la facciamo più  
a cucire gli arlecchini  
appesi alle monete.  
Solo i fanciulli restano a te,  
i tuoi figli carcerati e persi,  
madre mia coi capezzoli rotti  
la tua voce è dilaniata e persa.

### Le tue piaghe, Lucania

Ti hanno avvolta in un manto nero  
ma le tue piaghe non si possono nascondere.  
Non ci sono veli né bende  
per coprire i tuoi fianchi di ginestra  
e il grembo scavato dalle frane.  
Non ci sono più veli  
per i fanciulli e le ragazze  
che battono il piede nella piazza,  
né bende per fermare la rivolta  
perché i muri splendono come lame  
e la quercia si apre  
per gettare a terra i secoli,  
e riunire i semi ai frutti  
i semi ai frutti.  
Ti hanno chiusa in una leggenda  
terra che non hai confini,  
e ti dilaniano i fiumi,  
i fiumi dividono le tue carni,  
è salita a noi la piena  
a riunire i vivi e i morti  
i vivi e i morti.

Ti hanno abbellita  
con frasi splendenti,  
ma non ci sono parole né ghirlande  
per racchiudere il tuo respiro,  
né balconi e chitarre  
per cantare le notti e i giorni  
le notti e i giorni.

### A mia madre

I poeti vanno molto lontano  
ma c'è di che digiunare.  
Dai ristoranti risuonano i piatti,  
come monete battono le palpebre,  
siamo le piante lasciate alle strade  
le stagioni e niente più.  
Madre mia non sapevi che dire  
eri triste e niente più.  
E tu certo hai sentito  
che aspetto solo un po' di vento,  
un po' di vento e niente più.  
Potessi almeno cantare  
ai passanti stralunati,  
m'hanno tolto la chitarra  
che mi lasciò lo zio.  
Anche le scarpe mi hanno rubato  
dormendo sul marciapiede,  
m'hanno messo i pugni negli occhi  
e un cartello in mano.  
Oggi più nessuno mi tocca  
...

La malinconia è un urlo struggente, il manto del lutto non può celare le antiche ferite di una Lucania persa, che non sa rialzarsi, che non conosce il cammino. Sono legati i polsi e i poeti sono anacoreti che nulla possono.

Di diverso tenore è la poesia, *Ora mettiamoci le ali*, che Sinisgalli pubblicherà a Michele Parrella nel "Semaforo" del primo numero del 1956. Quasi un invito, un'esortazione ad un maggior impegno meridionalistico, ad un risveglio dal torpore. «Non è più tempo di sambuco», dice Parrella, citando l'ermetismo del primo Sinisgalli. «Non è più il tempo del salice», di quasimodiana memoria. È l'ora di indossare un «cimiero di foglie»,

perché non si può più attendere.

Nel numero successivo di «Civiltà delle Macchine» sono ben quattro gli articoli dedicati al Sud: *L'industrializzazione del Mezzogiorno*, di Leo Solari; *La Bibbia del vicinato*, di Amedeo Serra; *I Sassi sotto inchiesta*, di Lidia De Rita; *I fabbri di oggi e gli operai di domani*, di Francesco Nitti. E in copertina campeggia la pianta di un vicinato tipico di Matera.

*Ora mettiamoci le ali* è preceduta da un breve commento di Sinisgalli sul «tono ascendente» dei versi di Parrella e «una confessione» dello stesso poeta di Laurenzana:

Bisogna sfruttare queste correnti d'aria invernali. La poesia di Parrella è un invito. Ai nostri lettori egli anticipa una raccolta di versi di tono ascendente alla quale lo spirito di «Civiltà delle Macchine» non è estraneo, come si può leggere nella sua confessione:

«Solo pochi anni fa, giravo per i paesi della Basilicata, nelle vesti di propagandista politico, sostenendo che i socialisti, nel nostro paese, devono essere tutti uniti e non dipendere da nessuno. A forza di ripetere ciò, mi sono trovato quasi automaticamente fuori dalla "politica". Solo più tardi ho compreso che le vie della politica passano attraverso alla pazienza, all'attesa, o quanto meno attraverso una forma di raziocinio alla rovescia, non certo attraverso la ragione. Avevo già allora scritto i primi versi, che sono, poi, stati raccolti nel volumetto *Poesia e pietra di Lucania*. Nel medesimo periodo ho scritto pure i primi articoli su un settimanale politico, che aveva tra i collaboratori anche Ignazio Silone. Gli argomenti via via riguardavano fatti e personaggi delle mie parti: il sindaco, il funzionario politico, il procacciatore di voti, il deputato, il prefetto, i senza mestiere, quelli, poi, che hanno solo un quarto di mestiere, e i morbi, infine la lebbra che vidi in una contrada, senza la luce elettrica ancora, la lebbra addosso al padre, alla madre, e alla figlia di quindici anni. Poi è venuto il contraccollo quasi fossi un vago senza freni, spinto all'improvviso in un binario

morto. Oggi si parla ovunque di tregua. In quei giorni, invece, in quei mesi esistevano soltanto due trincee, e bisognava necessariamente stare da una parte o dall'altra. Io mi sono ripreso scrivendo per questa rivista, dapprima articoli sugli utensili che si vendono sui marciapiedi le "macchine da due soldi", e quasi contemporaneamente sugli utensili primitivi, che sono allineati al Museo di Matera. Poi sono venuti i reportages – più racconti in verità che reportages – sulle navi, i frigoriferi, la bonifica agraria, l'architettura, l'uranio, l'impianto di una nuova fabbrica per macchine da scrivere. In una di queste ultime mattine mi è accaduto di scrivere altre poesie. Uno, due, tre, quattro, duecento versi in una sola mattina.

Sono nato ventisei anni fa a Laurenzana, un piccolo paese della Basilicata, e tutto ciò che ho premesso potrebbe forse apparire come accaduto a un uomo più vecchio di me. Ma da quando ho scoperto che si può riuscire veramente a vivere in una sola mattina, tutto il resto del tempo potrebbe, anche, non avere importanza. A Roma, la sera, il mio amico Vincenzo e io passiamo rasenti ai caffè, alle piazze, dove si annida la cultura, parlando di quelli che vediamo, di quelli che salutiamo, come se fossero già morti».

### Ora mettiamoci le ali

I giorni si aprono,  
da anni siamo fermi  
a una pentola, un muro, una finestra,  
per anni e anni prima di nascere  
al medesimo muro, orologio, pentola.  
I giorni si aprivano prima di noi  
per un istante e poi farci morire.

Ora mettiamoci le ali, possiamo osare  
non cadremo più, non cadremo ancora  
i giorni ci aprono un varco,  
siamo sempre state metalliche cornacchie  
di ferro battuto all'imbrunire,  
quelle che scattando sulle alture  
gridano come raspe sulle ringhiere.  
Mettiamoci le ali, possiamo tentare  
ma cucite col ferro filato

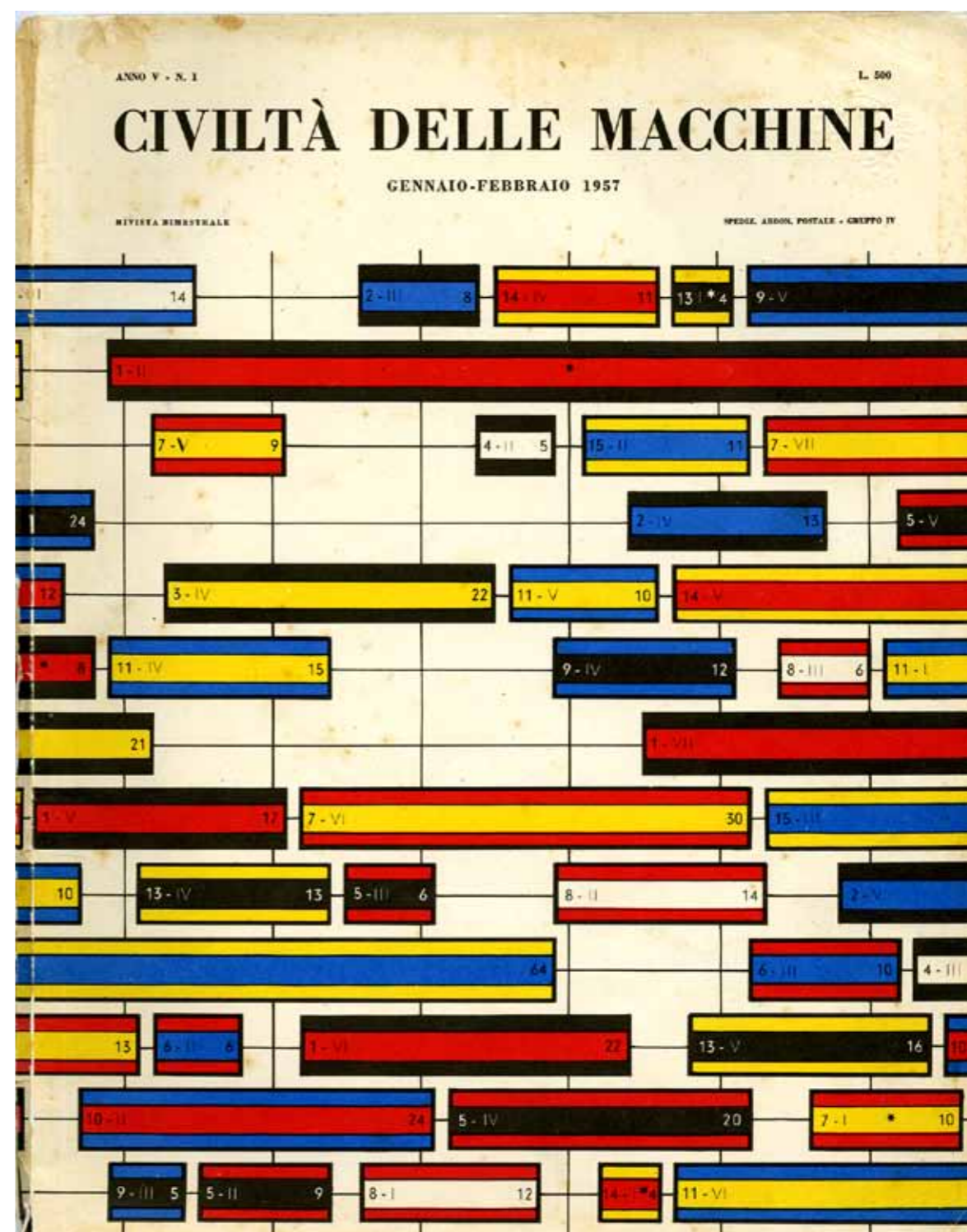
non è più tempo di sambuco  
non è più tempo del salice,  
(la cera si consuma a vista d'occhio).  
E mettiamoci un cimiero di foglie,  
noi siamo le querce spaccate dal fulmine  
che saltano in frantumi.

Non possiamo più attendere,  
non c'è più tempo  
non c'è più gloria  
non più vanità, né respiro,  
non ci sono più specchi  
per segnare il passo,  
non più elogi, né più medaglie.  
Ora possiamo davvero tentare.  
Mettiamoci ancora una volta le ali,  
quelle cresciute nella bufera,  
non cadremo più nei vuoti letti del sole  
i giorni si aprono, si aprono.

Dar voce al Sud, al Sud senza speranza, al Sud che annaspa, mentre esplode la "civiltà delle macchine" e del progresso nel Centro-nord del Paese, è una pulsione che pervade la linea editoriale di Sinisgalli e di tutta la rivista – non solo nella rubrica del "Semaforo" – in modo particolare nel periodo 1954-56.

Oltre a Michele Parrella, furono invitati a collaborare, sui problemi del Sud e della Lucania, Mario La Cava, Francesco Nitti, Leonardo Sacco, Enzo Sellerio, Paolo Appella, Leo Solari, Lidia De Rita, Paolo Portoghesi, Gennaro Scognamiglio, Amedeo Serra. Lo stesso Sinisgalli pubblicò un saggio rivisitando poeticamente alcune antiche filastrocche lucane (*Poesie lucane, scelte e trascritte dai dialetti indigeni*, «Civiltà delle Macchine», n. 2, 1956, pp. 45-47).

Alla corte della rivista trovarono spazio anche pittori e artisti alle loro prime armi, ancora ignoti, come Antonello Leone le cui illustrazioni arricchiscono il saggio di Sinisgalli *Poesie lucane*; Maria Padula che illustra l'articolo di Mario La Cava *Tra Sinni, Agri e Basento* (n. 2, 1956, pp. 41-43); Luigi Guerricchio, di Matera, le cui tavole sono a corredo di *La Bibbia del vicinato* di Amedeo Serra (n. 2,



Archivio Fondazione Leonardo Sinisgalli

1956, pp. 24-26), *I fabbri di oggi e gli operai di domani* di Francesco Nitti (n. 2, 1956, pp. 76-78), *La bonifica nella piana di Metaponto* di Leonardo Sacco (n. 6, 1956, pagg. 34-35); Mauro Masi, di Rivello, i cui disegni illustrano le pagine 15-22 del numero 1 del 1956. L'articolo in cui sono inserite è *Altre immagini del Sud*, un reportage di Montemurro a firma di Vincenzo Sinisgalli.

Nel numero di giugno 1954, "Semaforo" ospita un altro poeta lucano, meno giovane e meno scotellariano, Giulio Stolfi, il cui merito per Sinisgalli è di saper cogliere attraverso «testimonianze acerbe ma più immediate», ciò che spesso tante profonde analisi socio-economiche non registrano.

In questa occasione Sinisgalli ribadisce ciò che aveva già espresso presentando Parrella, che «al Sud bisogna intenderlo in queste voci sparse più che nei bilanci e nei programmi della Cassa del Mezzogiorno».

La poesia di Stolfi, venata di neorealismo, è "poesia sociale", quindi impegnata, a cui bisogna dar voce:

Giulio Stolfi è un altro poeta lucano che, dopo Parrella, viene presentato nella biblioteca di «Momenti». Il volume dal quale togliamo le tre poesie pubblicate qui sotto è uscito recentemente col titolo *Giallo d'argilla e ginestre*. Giulio Stolfi è nato a Potenza il 1917, è laureato in legge, è impiegato presso il Provveditorato alle Opere Pubbliche di Potenza, è sposato, ha un figlio. Se si aggiungono alla numerosa letteratura tecnica sul Mezzogiorno queste altre testimonianze più acerbe ma più immediate delle requisitorie di Guido Dorso, di Rossi-Doria, di Francesco Compagna, si ha un'immagine più dolorosa del Sud e più indimenticabile. La preoccupazione dei nostri parenti di laggiù è infatti quella di non essere dimenticati come la preoccupazione dei nostri amici meridionali e di noi stessi è quella di essere presenti. In questi versi e in quelli degli altri libretti della collana torinese, l'istanza sociale appare il motivo dominante di tale presenza.

### Paesi sui monti

Paesi della mia terra,  
caparbiamente piantati  
sugli aspri monti a sfidare  
l'urto rabbioso del vento,  
chiusi nel cerchio dei giorni  
lunghi ed eguali, fermati  
senza domani nel tempo.  
Il falegname prepara  
col rozzo legno d'abete  
la nuova culla e la bara.

### Lucania

È amara l'acqua dei nostri fiumi:  
troppe lacrime abbiamo versato.  
Se ci mangia la frana i magri campi  
e ci spia la malaria dai canneti,  
più ci attacchiamo a questa terra dura,  
senza canti e leggende, terra chiusa  
tra la roccia e i dirupi, noi che amiamo  
l'ulivo che piantiamo nell'argilla  
e il grano stento, conteso alla gramigna  
e alla palude.

### In queste contrade

In queste contrade,  
nude di verde,  
l'autunno avvolge  
alle case basse  
l'imminente tristezza  
degli alberi spogli  
e ancora s'offusca  
lo specchio del cielo.  
Così presto scompare l'immagine  
dei rami secchi sul colle  
come s'incrina la gioia  
dei fanciulli svagati  
al volo zoppo e contorto  
dell'aquilone.  
Ostile ristagna la sera  
sui panni incolori  
della povera gente.

Negli ultimi "Semafori" dell'anno 1954, ritorna la poesia scientifica e operaia, con un ano-

nimo *Inno al numero* e con i versi intensi, «per la matura semplicità», di Franco Fortini dedicati a *L'officina*, forse scritti a Ivrea durante il periodo di lavoro alla Olivetti. Seguono una poesia *I miei paesi d'Irpinia* di Giuseppe Tedeschi, avellinese, ma «vissuto a Matera e a Roma», e una lirica *Alla valle Padana*, tra memoria e guerra, tra nebbie e capannoni, di Gino Baglio, redattore del «Radiocorriere».

*Matera capitale del mondo contadino*, era stato il titolo di un articolo di Francesco Nitti apparso qualche mese prima nel numero 2 del 1955. Nello stesso numero comparivano *Tra Sinni, Agri e Basento* di Mario La Cava e *Poesie lucane* dello stesso Sinisgalli.

L'attenzione per il Sud della rivista non conosce tregua. Il numero 5 si apre con un articolo di Giuseppe Luraghi dal titolo *Il Sud non chiede elemosine*. E sempre sullo stesso numero Paolo Portoghesi scrive *Si leggano i paesi e*, nell'ultimo numero del 1955 *L'esperimento La Martella*.

A seguire, e per la prima volta, compare la firma di Paolo Appella, un «giovane di Castronuovo S. Andrea», che illustra *Memorie e problemi della Lucania*, il titolo del suo articolo è *I nostri Messia*.

La spalla poetica del "Semaforo" del n. 5 del 1955, si apre con una "voce materana", quella di Mario Trufelli, che si affianca a quelle di Michele Parrella e Giulio Stolfi:

Il sig. Mario Trufelli di Tricarico, impiegato presso la segreteria provinciale della D.C. di Matera ci ha mandato dalla "capitale del mondo contadino" le poesie che qui pubblichiamo:

### Matera '55

La città nuova si diverte  
la spiano i fanciulli dalle grotte.  
Qui passammo un giorno ad emigrare  
con tutte le nostre cose  
col fardello pesante del paese.  
E la città ci prese, ancora  
battevano i falchetti  
nelle sue membra antiche.

Da ieri è cresciuto il tempo  
la città nuova è in fasce  
la toccano i sentieri,  
s'affossa la Gravina assetata  
che non sa morire.

### E noi ci fermeremo ancora

Ieri hanno mietuto il fieno  
quelli della valle  
i più vicini al fiume  
e domani il fieno lo porteranno i carri  
per le vie delle cicale  
a districarsi tra un letto di cardi.  
Gli uomini stanchi  
avranno l'occhio paziente dei muli  
dietro il volo ampio del primo nibbio.

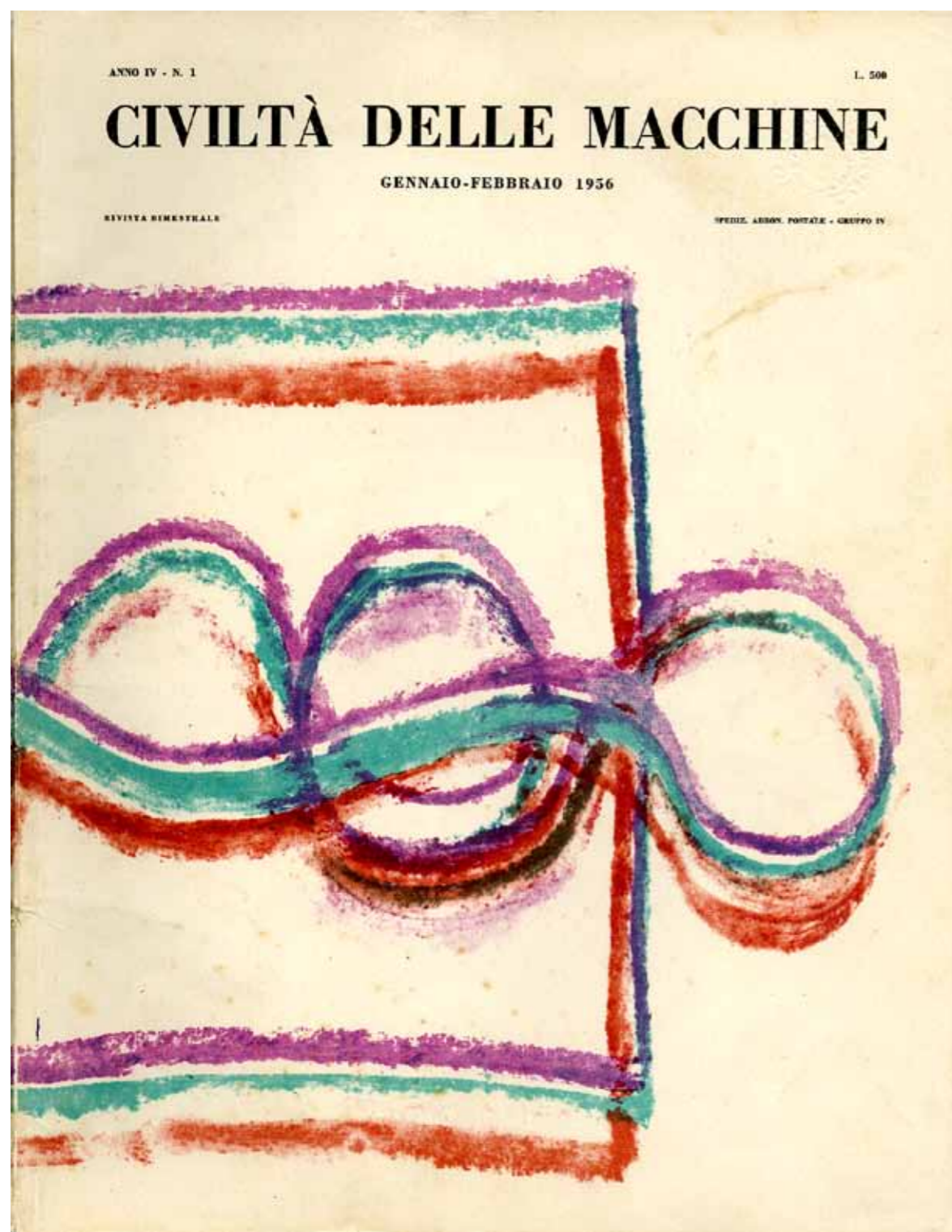
Domani verranno dalla valle  
saliranno lungo le coste i carri  
delle nostre memorie  
e noi ci fermeremo ancora  
all'incrocio della provinciale  
fino a sera tarda, per aspettarli  
i carichi di fieno profumato.  
Dell'uomo che guida i muli  
sentiremo il caldo secco della mano  
mentre ci darà un fiore rossochiaro  
con un'ombra allungata sugli occhi.

### Statue di pietra

Bevono il sole i pini di Matera  
al di là dei palazzi di tufo.  
Desolati i Sassi alla Gravina  
sono statue di pietra crocifisse  
ad una sola croce,  
e si danno sommessi la voce  
d'una strana paura che rovina  
ai fossati spaventosi.

### Ci basta un po' di sole

Ci leghiamo alla nostra storia  
ch'è la storia del cieco mendicante



Archivio Fondazione Leonardo Sinisgalli

del banditore ubriaco  
delle serenate a squarciagola.

Ci portiamo in giro i nostri santi  
tutti gli anni allo stesso giorno  
e balliamo la tarantella  
nei nostri festini.

Ci leghiamo alla nostra storia  
come le talpe alla terra  
e ci basta soltanto un po' di sole  
per vivere come le cicale.

### Sta solo a reggersi il cielo

C'è un paese che diventa vivo  
quando la luna è alta.  
E conosce baldorie di venti  
e lunghe veglie d'uomini.  
È un paese senza tempo  
che aspetta da secoli la vita,  
dove ognuno conosce il silenzio  
che ci ha dati alla luce  
che ci condurrà alla morte.  
C'è un paese in alto sulla terra  
che ha un suo povero cuore nascosto  
e sta solo a reggersi il cielo  
con le sue vecchie case di pietra.

La desolazione di Trufelli è intensa ma contenuta. Sotto la cenere dell'anima si avverte un modulato risentimento, uno sconforto moderno e impotente per un paese che da secoli si lega alla propria storia come la talpa alla terra. Il sole che sazia il villaggio non basta a chi aspetta la vita, non basta a Trufelli.

Diversa è la posizione di Vito Riviello che viene accolto – il paragrafetto del "Semaforo" reca il titolo di *Ritratto di Potenza*, «Civiltà delle Macchine», n. 1, 1956, p. 79 – nella palestra poetica di Sinisgalli, dopo aver pubblicato un libretto dal titolo *Città fra paesi*. Riviello non ha retroterra contadino, non ha un'anima popolare, né ansie libertarie. La sua analisi tende all'ironia e allo sberleffo. La sua Potenza non

è paese, ma neanche città, non veste gli stracci del cafone né il gilet convinto del borghese. La concezione dissacrante della realtà, che lo porterà a definirsi "clown della poesia", si intravede in queste poesie che fustigano le contraddizioni della sua cittadina, pettegola e ambiziosa, smodata e ridicola:

### Teatro municipale "F. Stabile"

Nel teatro dorato e regale  
vive un semplice passato  
di ballerine napoletane.  
Vi sono lampioni a quattro  
che come gatti tendono  
al velluto dei palchi.  
Un cielo di putti sporchi  
ha raccolto gli sguardi distratti  
di chi amava i balli antichi.

### Funerale

Eterno passò Don Pietro  
per tutta la via Pretoria.  
Gli erano cadute le stanghette d'oro  
mentre intrecciava piano  
le carte napoletane.  
Come è lontano dal neon  
il suo negozio triste  
di legno giallo d'autunno.  
I cani latrano a lungo  
per un'alba di caccia.

### Città tra paesi

Potenza del fiume e Potenza della montagna  
siamo una cosa sola  
dalla collina alla valle.  
Ci sono autobus verdi e chiari,  
rari sono i muli che passano  
e hanno un uomo smarrito sul dorso.  
Siamo città fra paesi  
antica capitale di fontane e chiese.

### Napoli-Potenza

Ci rifacciamo tutti i monti e i balconi  
a Napoli torniamo  
con gli occhi tristi sul pomo dei bastoni.





Sinisgalli con Giulio Turcato - Archivio Fondazione Leonardo Sinisgalli

Napoli è capitale e Potenza liberale.  
Le fanciulle napoletane scherzano  
coi nostri mantelli,  
ma le ballerine ci perdono completamente.  
Il mandolino ha il suono più fino della chitarra,  
io il cuore più fino dei commercianti  
ed è per questo che m'incanto a Piazza Carità  
vicino al muro di La Vista.

### Canto di vecchie

Stiamo coi piedi nella cenere  
recitando il rosario  
e aspettiamo i mariti.

I nostri figli già dormono  
stanchi di tramonti senza favola  
e la campana ci dice  
di saziarci con un segno di croce.

### Vecchi

I vecchi col gilé del tempo eterno  
vivono intorno ai vicoli  
con fanali di luci lente.  
Ebbero del Basento pallide visioni  
come un lontano nastro d'argento  
visto dal ferro dei propri veroni.  
Furono i giovani del tempo che fu

che scherzarono i contadini  
e amarono le sciantose  
venute da Napoli  
a far piangere le spose.

### Costruzioni

A piazza 18 agosto dove c'era la villa  
ora sorge un palazzo.  
Lo so che l'erba va tagliata  
quando una via s'incontra con la piazza.  
L'infiorata dei mandorli svanisce  
e perisce la fontana con la testa barocca.  
Ma finisce un respiro di malva  
su cui correvano i bambini,  
che vogliono alzare il palazzo  
per ritrovare la palla di pezza.

Altra poesia di Vito Riviello, pubblicata nel  
"Semaforo" è *Storia di un giovane* («Civiltà delle  
Macchine», n. 1, 1957, p. 83). È la storia di una  
partenza, di un esilio, di una lacerazione. "Sema-  
foro" è anche grembo di affetti, rinculo di vissuti  
personali e ironici:

### Storia d'un giovane

La stazione nell'alba  
rifioriva, villino  
di tacita partenza.  
Con candida ironia  
di figlio di Potenza  
alla madre piangente  
un saluto romano,  
sulle colline d'intorno  
i balilla facevano  
la battaglia del grano.  
Il convoglio correva  
a un calcolo limitato  
da quell'anno preciso  
di progresso meccanico,  
venivano da un lato  
con nostalgico vento  
siepi d'uccelli.  
Passati i boschi  
mirai senza rancore  
al fiocco del cappello.

A Napoli m'accorsi  
d'ombrese famiglie  
sedute da Zi Teresa.  
Al fronte si cantava  
la vita va,  
la vita se ne andava  
dalla stanza in cui nacqui.  
Fu piombo la scarica  
o fu borotalco?

Contemporanea all'esperienza poetica dei  
giovani lucani su «Civiltà delle Macchine» è la  
pubblicazione di Leonardo Sinisgalli de *La vi-  
gna vecchia* nel 1956 per "I poeti dello specchio"  
della Mondadori. Nella raccolta confluiscono le  
sezioni, già pubblicate, di *Quadernetto alla polvere*  
e *Vigna vecchia*. A queste si aggiungono *Era un fan-  
tasma saturnino*, dedicata al padre morto da poco,  
e *L'albero delle rose*, in cui ripropone i canti popo-  
lari e le filastrocche trascritte dal dialetto lucano  
(riprende una tesi di laurea della d.ssa Andretta  
di Potenza), che aveva già pubblicato sulla rivista  
nel numero 2 del 1955.

Dopo la morte del padre, in Sinisgalli era au-  
mentato il bisogno affettivo di portare con sé,  
nell'esilio della città moderna, nel suo lavoro  
frenetico e creativo, i lacerti della propria terra  
e dell'infanzia perduta. L'attenzione per i giochi,  
per i rituali, per le tradizioni si era sostanzialmente  
in un lavoro quasi "etnografico", sul proprio dialet-  
to e sulla propria cultura, in una cornice di vivo  
realismo.

Oltre quella emotiva, vi era però anche un'ul-  
teriore motivazione, che affondava le proprie  
radici nello spirito della rivista e nella grande at-  
tenzione che aveva dedicato alle tematiche meri-  
dionali. Il *reportage* poetico de *L'albero delle rose* va  
letto quindi sia in coerenza con il forte interesse  
antropologico e sociologico verso la Lucania, in  
quel periodo, sia come il naturale controcanto  
del Maestro di fronte alle fresche energie degli  
allievi che aveva accolto a braccia larghe nella sua  
rivista.

Mimmo Sammartino

## Beppe Salvia, il poeta dei cieli celesti

**B**eppi Salvia è stato poeta di fine Novecento, dal verso folgorante, dalla parola potente. È stato poeta fuori dai cliché. Poeta sempre fuori moda. I suoi versi sublimi trattengono fra le righe stupori, colori, profumi di Appennino. Trent'anni fa, quando egli aveva appena trent'anni, ha deciso che il suo tempo dovesse ritenersi concluso. Così se n'è andato in una vigilia di Pasqua del 1985 ma, nella sua pur breve esistenza, è stato capace di imprimere un segno importante nel mondo della poesia italiana.

Salvia è nato e si è formato nella città di Potenza. Ha avuto come suoi luoghi di riferimento, oltre alla stessa Basilicata, la Sicilia e poi Roma dove s'è dedicato alla creazione di versi. Con passione, lacerazione e solitudine. Ma il tempo trascorso, persino in questi suoi luoghi d'elezione, sembra aver fatto prevalere un doloroso oblio.

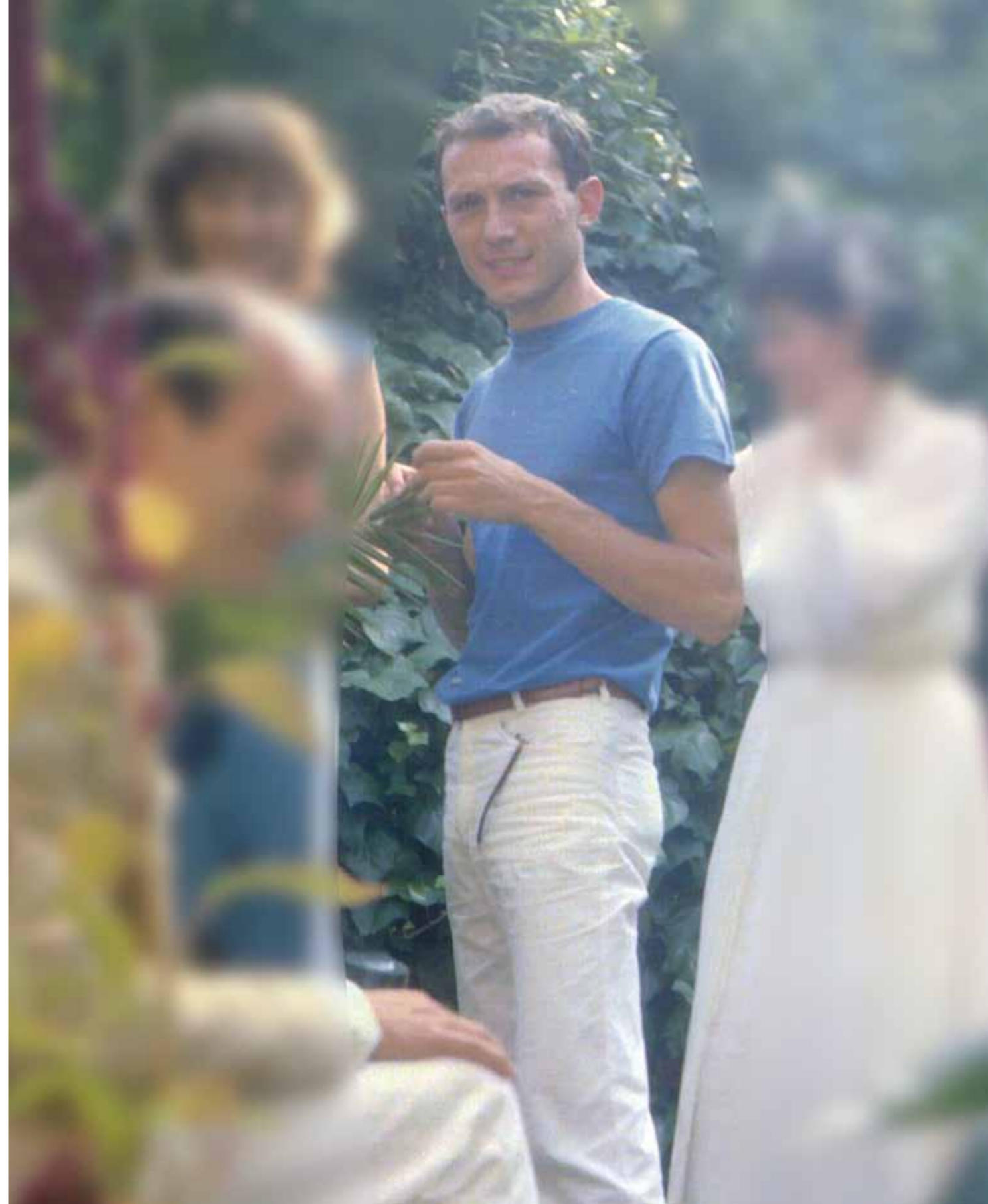
I poeti, quelli veri, non possono però essere dimenticati come se fosse un destino già scritto. È stata dunque un'idea felice quella di organiz-

zare un incontro sulla sua figura complessa e sul suo lavoro poetico. Una serata intensa di versi, musiche, memorie. Si è tenuta a Potenza lo scorso 10 ottobre, giorno che sarebbe coinciso con il suo sessantunesimo compleanno.

### Chi era

Ma chi è stato Beppe Salvia? Il poeta Andrea Zanzotto ha scritto: «La sua poesia, che ha una luce di giovinezza e di alba e nello stesso tempo qualcosa appunto di terribilmente teso verso lontananze imprevedibili, lascia una parola lacerata fra gli uomini e la volontà di riprendere contatto con il "cuore" del mondo». E ancora sulla sua poesia: «Si è fatta subito notare per una straordinaria limpidezza dello spalancarsi di una potenza e di un'unità lirica. Tutto resta preso come in un abbraccio di una sconcertante luce, che da una parte sorregge e dall'altra, però, crea un inquietante sfondo di allontanamento».

Il potentino Salvia fu protagonista di primo



piano del rinnovamento poetico degli anni Ottanta. Ha pubblicato le prime opere sulla rivista «Nuovi Argomenti». È stato quindi artefice di altre due riviste: «Prato Pagano» (diretta da Gabriella Sica) e «Braci» (che fondò egli stesso insieme a Marco Lodoli, Claudio Damiani, Arnaldo Colasanti).

Come si può capire, Salvia – seppure subito riconosciuto nella sua originalità poetica – non ha potuto contare su grandi editori in vita. Forse, come suggerisce chi lo conosceva, egli stesso viveva con disagio e timore la decisione di calarsi pienamente all'interno di percorsi editoriali strutturati. Era un talento indiscutibile, ma sempre schivo. Aveva carisma, ma era anche fragile e irregolare nel modo di interpretare la propria vocazione. È stato questo il suo limite e la sua forza. Immaginava il poeta come un «portatore di fuoco».

Uno dei suoi compagni di viaggio, Edoardo Albinati, ricorda come Beppe «recalcitrasse a mettere ordine tra le sue poesie che conservava in fogli spiegazzati nelle tasche della giacca. Spesso leggeva ai redattori delle riviste letterarie liriche bellissime che poi distruggeva, o che finivano smarrite». In fondo, sembrava che faticasse a tenere con sé la sua stessa opera. Poesie che, a volte, gli davano un senso di sfinimento «come se fossero sassi che l'appesantivano».

### Gli scritti

Il suo primo libro, *Estate di Elisa Sansovino*, esce postumo nel 1985 (Il Melograno-Abete Edizioni, Roma) come «Quaderno di Prato Pagano». Sono stati pubblicati poi *Cuore, cieli celesti* (Rotundo, Roma 1988), *Elemosine cleusine* (Edizioni della Cometa, Roma 1989). Un gruppo di poeti veneti (Munaro, Cecchinell, Casagrande, Di Palmo), fondatori delle edizioni Il Ponte del Sale, ha voluto raccogliere le sue opere nel volume *I begli occhi del ladro* (Il Ponte del Sale, Rovigo 2004). Infine l'uscita della raccolta *Un solitario amore* (Fandango, Roma 2006).

Per il critico Arnaldo Colasanti, Salvia «cerca con i suoi versi finestre accese in cielo; così non

**Salvia era un talento indiscutibile, ma sempre schivo. Aveva carisma, ma era anche fragile e irregolare nel modo di interpretare la propria vocazione. È stato questo il suo limite e la sua forza. Immaginava il poeta come un “portatore di fuoco”**

scrive un canto alla sua donna, ma una lettera votiva alla musa: a quella sconosciuta Serena, invocata appena in un soffio, quasi fosse il cuore stesso della poesia e di tutta l'esistenza dinanzi agli incanti delle cose».

Beppe è stato figlio del suo tempo. Una stagione in cui una generazione era convinta di poter cambiare il mondo. E anche se stessa. Ha condiviso con i ragazzi di quegli anni questa urgenza. Lo ha fatto amando in modo totalizzante, con il proprio cuore e il proprio corpo, la bellezza: l'arte, la musica (soprattutto il jazz), la parola poetica.

Ha pagato questa sua irriducibilità con la delusione di chi vede la realtà quotidiana tradire il sogno. Rinunciare alla bella utopia. Ha pagato con laceranti solitudini. Ha pagato anche con quello che prese la forma di un nichilismo autodistruttivo. Un progressivo auto annientamento che procedeva parallelamente a una consapevole estraneità allo *status quo*. Alle convenzioni e ai conformismi della società e del tempo.

Una rivolta che però faceva sentire sé stessi come ostaggi in terra straniera, in una condizione claustrofobica e di sofferenza che lui ha provato a contrastare con la scrittura. «Fui prigioniero di cifre d'alfabeto...», rivelava. Una prigionia comunque vissuta con trasporto e intimità: «Io guardo queste cose e mi dico: qui è sepolto il mio cuore». Nella sua *Nemesi* confessa: «Scrivo da un punto inesistente». Nonostante questa paventata inesistenza, Beppe non rinuncia a sollevare lo sguardo verso l'alto dove ha la sensazione di poter riconoscere un'antica innocenza: «le rondini che volano al tramonto han nelle ossa e nel sangue soltanto cielo».

### Colori, profumi, casa

C'è sempre stato un folgorante intreccio tra profondità e leggerezza nei concerti di parole di Beppe Salvia. Nei suoi versi sono scandite suggestioni palpabili. A cominciare dal richiamo dei colori (il bianco sopra tutti, forse perché sintesi additiva di tutte le variazioni dell'iride). Sono evocati profumi e indizi che, pur senza espliciti riferimenti, indicano traiettorie vissute. E richiamano i suoi luoghi (la Lucania, la Sicilia, Roma) e un bisogno di casa che è tutt'uno con la ricerca di una dimensione squisitamente esistenziale. Una dimensione capace di fondere i sentimenti, le stagioni, le ragioni del cuore e dell'intelletto, gli immaginari, le memorie, i sogni.

Beppe Salvia scrive infatti di «volpi nella baia di neve tra alberi quieti». Di ritorni degli «odori della neve». Di «spina del gelo negli occhi, nei cuori il colore del sangue...». Questo candore di neve, questi boschi freddi di alberi quieti, queste volpi in fuga, denunciano un Appennino custodito dentro. In un gelo che somiglia a segreti dolori.

«È quasi primavera, io dipingo / già fuori sul terrazzo, tra odori / di mari lontani e queste vicine / piante di odori. La salvia la menta / il basilico e i sedani dipingo / su tele bianche con pochi colori...». Ancora colori e profumi in perfetti endecasillabi ci regala Beppe Salvia... Cose tangibili che paiono ritrovare vita e concretezza

nella parola pronunciata. Parola pesante perché creativa e creatrice. Parola che dice e riplasma il mondo. Parola affidata al poeta demiurgo. Parola detta perché accada: «come fiori di pesco le parole...». Il poeta ci suggerisce che esse sono realtà capaci di sbocciare, di avere vita e restituire la propria bellezza a chi è d'intorno. Echi di casa. «Parole-case», come le chiama lui.

Nella struggente *Sillabe* ci racconta: «Adesso io ho una nuova casa, bella / anche adesso che non v'ho messo mano / ancora. Tutta grigia e malandata, / con tutte le finestre rotte, i vetri / infranti, il legno fradicio. Ma bella / per il sole che prende ed il terrazzo / ch'è ancora tutto ingombro di ferraglia, / e perché da qui si può vedere quasi / tutta la città...».

### Ombre di Lucania

Per il poeta la casa resta un posto dell'anima. Davanti allo sguardo può esserci Roma (dove viveva) ma, nei versi, gli immaginari lo conducono oltre. «Non c'è che un bianco lupo nella neve / vive coi denti bianchi digrignati / vive e poi muore e lo gela la neve / bianca ferita sulla bianca neve...». È immagine di solitudine che pare descrivere, per chi ne ha ancora memoria, «gli inverni di una volta» a Potenza. I colori, l'odore del freddo, i lupi avvistati all'Epitaffio, le grandi neviccate, le interminabili glaciazioni. C'è sapore di Lucania. Ma, anche in questo caso, è una Lucania interiorizzata nei ricordi. O semplicemente custodita nel cuore con la stessa cura e tenerezza che si può dedicare alle memorie dell'infanzia.

### Stagioni

Le parole sono attraversate, come presagi, dallo scorrere inesorabile del tempo. Dal ripetersi delle stagioni. Ci dice in proposito Salvia: «In mia vita ho scritto versi di quattro stagioni: inverno fu la prima, e dello scrivere nemico. Venne dunque l'estate, d'Elisa Sansovino. E per la primavera un semplice e celeste quadernetto, cieli celesti suo poverissimo titolo. L'autunno ahimè io non l'ho scritto. Perché, come per tutta la poesia grande, esso è l'implicito, sta dietro assai a

tutti quanti i miei versi, nella mia vita vana».

C'è un tempo narrato nella poesia di Salvia. Ma è tempo sommerso. Segreta consapevolezza di quel che il tempo, in fondo, è: il nome che gli uomini danno alla materia che si corrompe, che si consuma. Al fiore che sboccia e poi marcisce. Al rincorrersi continuo dei giorni e delle notti. Autunni e primavera. Al proprio stesso disfacimento. Così, per cercare scampo dall'angoscia, il tempo diventa introspezione, memoria, nostalgia.

E Beppe Salvia, accogliendo la sfida, tende lo sguardo per scavarsi dentro. «Abbiamo nel cuore un solitario / amore, nostra vita infinita, / e negli occhi il cielo per nostro vario / cammino...». Prova a restituire forme e colori alla vita che sfuma: «...Questi nostri volti vagabondi / come musi / di cani ci somigliano. Il vento / il sole le corolle rosse e blu, / i sogni mai sognati i nostri sogni...».

### Il verso

In Beppe c'è un amore quasi ossessivo per la nitidezza del verso. Per la ricerca del termine non usurato. Per questo coltiva la parola rara. Parola mai fine a se stessa. Semmai strumento per inoltrarsi oltre la banalità della superficie. Per cercare, con disperazione, il senso delle cose.

La sua poesia è ritmo e gioco delle rime in versi accorti, distesi, luminosi di fioriture: «come sono belle le giovani parole! / rosa come i fiori del pesco, bianche come i fiori / del mandorlo. Sorridono, allegre come belle fanciulle». Parole a contrappunto degli inferi che incombono. Dell'ombra oscena della morte sempre in agguato.

### Il mito

Dentro la poesia di Beppe Salvia la lacerazione, lo struggimento, il sogno diventano mito. Il mito «è ciò che non è mai accaduto e accade sempre». Valery spiega che «mito è ciò che accade soltanto nella parola e solo questo gli conferisce verità che attraversa il tempo». Il mito, che è racconto, indaga il mistero custodito dentro

le cose. Ne ricerca senso e significati. Lo fa con l'alfabeto dei simboli. Degli immaginari condivisi. Anzi, quegli immaginari contribuisce esso stesso a crearli. La poesia è strumento formidabile per far vivere questa capacità di guardare alla realtà con stupore. Questo talento a trasformare il risaputo apparente in meraviglia.

Il mito transita attraverso la parola poetica. Anche se, come fa rilevare Claudio Magris: «Non è il poeta che crea la parola [...]. È la parola che gli piomba addosso e lo fa poeta». Anche per questo «la poesia non è mai solo tua, ma di tutti». Sergio Corazzini, giovane poeta di fine '800, morto suicida a diciannove anni nel 1907, domandava: «Perché tu mi dici: poeta? / io non sono un poeta / io non sono / che un piccolo fanciullo / che piange».

I poeti però esistono. Anche quando sono misconosciuti. Anche quando sono dimenticati. Mimmo Cervellino, poeta originario di Oppido Lucano, recentemente scomparso, ha scritto parole disincantate in proposito: «I poeti e i porci / sono buoni dopo morti». E neanche sempre, si potrebbe aggiungere.

### Qui e ora

Anche il rischio dell'oblio può considerarsi come un prezzo pagato da chi ha preteso di creare in condizione di libertà. Emancipandosi consapevolmente dal senso di opportunità e di convenienza. Dalla riduzione della sua capacità espressiva al «qui e ora».

L'opera di Beppe Salvia ci dice che non tutto è ridicibile a questo «qui e ora». «Qui e ora» c'è qualcosa. Solo qualcosa. Ma è soltanto un passo, l'ultimo compiuto sino a questo momento, di un cammino che ha orizzonti ben più vasti. Non è al «qui e ora» che può essere ridotto il viaggio.

Salvia questo lo sapeva: «M'innamoro di cose lontane e vicine, / lavoro e sono rispettato, infine / anch'io ho trovato un leggero confine, / a questo mondo che non si può sfuggire...». Fino a rivelare: «...Ma io ho nostalgia / delle cose impossibili, voglio tornare / indietro...».

### Malattia

Eccolo qui il viaggio del poeta. Un viaggio che è tutta la strada già percorsa da chi è venuto prima di te e che sarà proseguita, con inevitabili differenze, da quelli che verranno dopo.

Il viaggio è ricerca dell'inatteso. Una tensione creativa vissuta come una fitta lancinante. Come una malattia. Abbandonarsi al viaggio è una maniera di fare i conti con questa malattia: («Quanto fu lunga la mia malattia / e tanto amara la mia vita in quella / fu stretta e spiegazzata come un cencio...»). «...M'immaginavo mondi tutti assai / più lievi e volatili di questo mio, / che tanto m'affliggeva e tormentava, / e vaneggiavo di nascoste verità / e cieli quieti di pensieri chiari / ove più mio l'animo affranto potesse / dimorare, e non trovavo queste / cose che non esistono, e soffrivo»). Versi scritti fra parentesi, come a indicare un bisbiglio. Un pensiero pronunciato a bassa voce.

### Parola

Ma il poeta avverte la necessità di porsi una ulteriore domanda: quale parola sarà degna di restare per dire il mondo che, con fatica, abbiamo attraversato? E, per tentare risposte, cerca di appartarsi dal vociare indistinto, dal cicaleccio superficiale, dallo stereotipo. Compreso le vie predefinite della stessa poesia. Si isola per poter sentire il canto delle moltitudini che germoglia oltre il rumore. Per riconoscere la bellezza che pure, nonostante tutto, ci circonda.

Quella bellezza ha necessità di essere detta. Ma con una parola che sia capace di una ritrovata innocenza. Che sia in grado di restituire dignità e significato al vissuto, liberandolo dalla zavorra mistificante. La parola che Beppe Salvia cerca è parola illuminante, nuova e antica nello stesso tempo. È parola che assume su di sé il compito di dare voce alla forma del mondo nel suo perenne mutare, al senso della vita e della morte. Per cercare questa parola Salvia ha necessità di raccoglimento e contemplazione. Di silenzi e lontananze. Ma è un cammino che costa dolore.

### Fra cieli celesti e pane

In queste distanze Beppe, con le sue inquietudini e la sua poesia, cerca scampo sotto «cieli celesti». Sotto quei cieli cerca sollievi al suo «mal di vivere». Ma può la poesia davvero lenire quell'afflizione? Rossella Milone, riferendosi al lavoro di Anna Maria Ortese, formula una ipotesi: con la parola poetica, sostiene, la scrittrice «cerca di arrivare al grumo di sangue che lascia l'ago quando punge la pelle. Un puntino soltanto, un dolore circoscritto che porta a galla un grido».

È il grido del poeta. O forse il grido di molti altri. E comunque di tutti quelli che, insieme a Beppe Salvia, sentono quel richiamo del destino raccolto nei versi profetici di *Elemosine eleusine*: «Sono io che ho da diventarlo santo. E prima ancora ho da nascermi e crearmi con mani un corpo nudo d'argilla. E devo darmi un nome. Devo trebbiare e arare. E far pane».



Vincenzo Maria Spera

# Il gallo di Sant'Antonio

Competizioni rituali di Carnevale

**I**l “gioco del gallo”, consiste nella decapitazione di un gallo, ma anche di altri di animali vivi con la falce messoria.

La vigilia della festa di s. Antonio abate del 1985, ho potuto documentarne forse l'ultima edizione.

Per poter assistere al gioco, di cui avevo notizie contraddittorie, ho cercato, per circa un anno, di mettermi in contatto con qualcuno degli organizzatori. Quasi tutti gli interpellati, contattati in un primo sopralluogo a Calvello, negavano di sapere di cosa stessi parlando. Le indicazioni giuste le ho ottenute da un commerciante che frequentava Calvello in occasione del mercato settimanale e delle feste patronali. Questi mi ha indicato un suo conoscente, proprietario di un forno. Grazie al suo interessamento ho potuto osservare il gioco del gallo.

Il 16 gennaio del 1985, con Angelo Saponara, foto-antropologo attivo in Puglia, sono arrivato in paese in serata, come mi era stato consiglia-

to. Il locale, dove si sarebbe svolto il gioco, era un vecchio forno a legna nella periferia del rione Sant'Antonio. Davanti all'ingresso, il fornaio mi ha indicato alcuni anziani rimasti all'esterno. Dopo aver dato loro la parola d'onore che non avremmo mostrato almeno per vent'anni le fotografie, siamo entrati nel locale con l'impegno di non fare domande ai presenti durante lo svolgimento del gioco.

Al centro di una stanza non molto grande pendeva dal soffitto una fettuccia azzurra. Sul fondo la nera bocca del forno. A lato, poggiata di taglio su un piolo nel muro, una falce sottile. Sotto il filo dell'interruttore della luce alcuni santini della Madonna con Cristo morto, di s. Antonio da Padova e di s. Antonio abate. Ai lati del forno due locali: deposito della legna e delle assi su cui veniva fatto raffreddare il pane appena sfornato e quello da infornare. In una c'erano diversi galli, due tacchini, due anatre; nell'altra dei conigli e un agnello. Altri animali sarebbero stati portati più tardi.

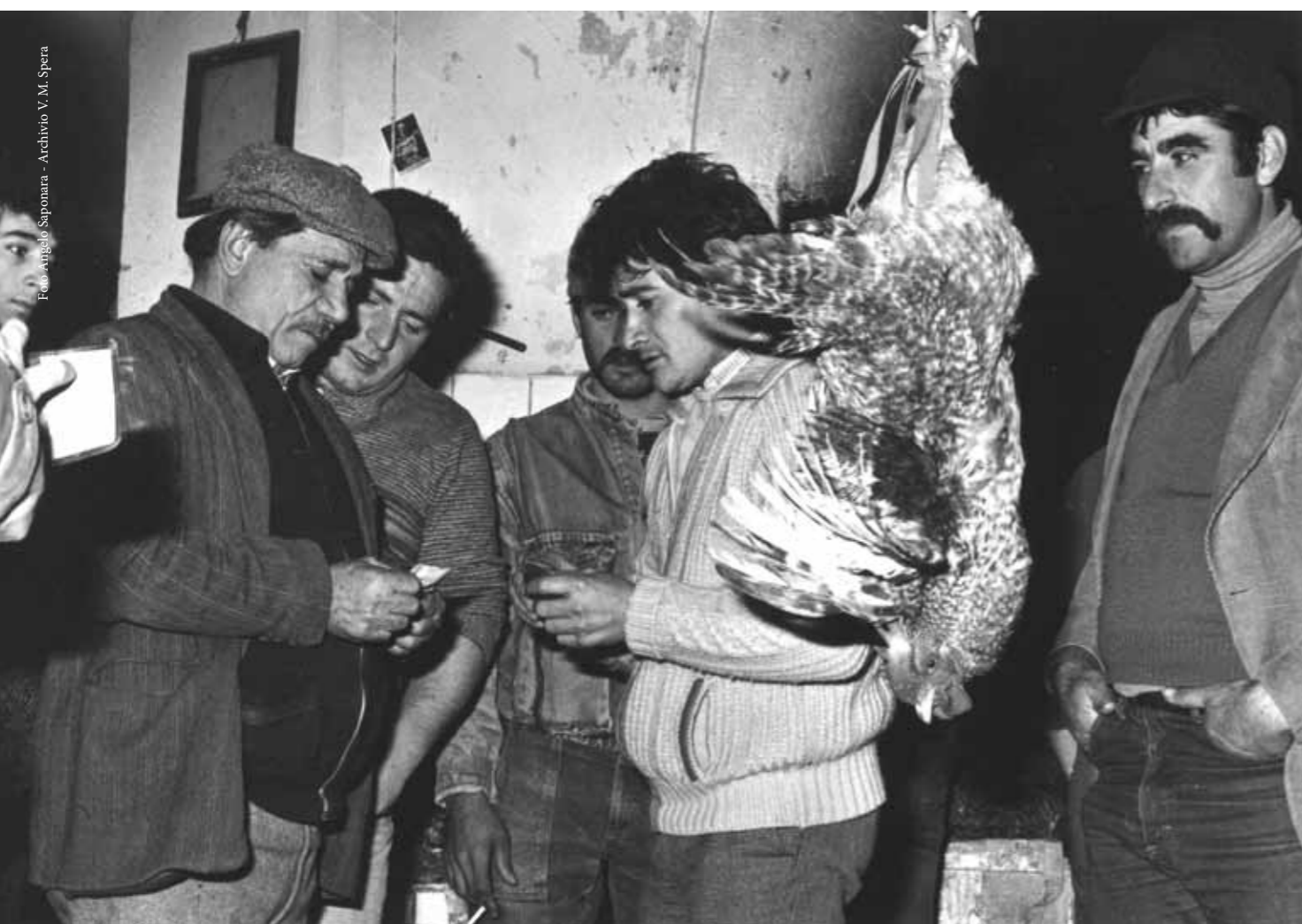


Calvello, Vigilia S. Antonio Abate 1985

I due anziani, ex braccianti e mietitori, ci controllavano con diffidenza. Dissero che la proibizione del gioco era ingiusta, che da sempre i giovani del paese, in particolare quelli del rione Sant'Antonio, «facevano il gioco del gallo; che era una cosa seria, una sfida». Ricordarono più volte che «la tradizione doveva essere rispettata proprio per devozione al protettore degli animali che tutti mangiamo perché lui li protegge. S. Antonio, senza mangiare e bere nel deserto, per quaranta giorni aveva fatto la guerra al diavolo».

La proibizione del gioco, secondo i due anzia-

ni e lo stesso fornaio, «era una scusa dei signori, dei “borghesi”, che volevano fare i moderni». Affiora un vecchio conflitto fra gli abitanti del rione Sant'Antonio, contadini poveri e braccianti, e gli altri abitanti del paese, per lo sfruttamento delle acque del fiume che separa i due nuclei abitativi. Nel XIII secolo fu costruito un ponte dai benedettini che avevano determinato lo sviluppo dell'insediamento intorno al Cenobio. Il collegamento delle due sponde del fiume accentuò il conflitto che, più contenuto, è durato fino al secolo scorso (De Bonis, 1996). «Nessuno ricorda



Calvello, Vigilia S. Antonio Abate 1985

che erano le donne che tagliavano o torcevano la testa ai polli. Tacchini, conigli, agnelli e capretti venivano ammazzati in casa e nessuno diceva niente; era normale. L'uccisione del maiale fino a poco tempo fa si faceva per strada lo stesso giorno di *Sand'Andune*. Era una festa con tutti gli amici, i parenti e i vicini di casa».

Verso le 23 cominciarono ad arrivare alcuni uomini, tutti piuttosto giovani, e alcuni adolescenti. Altri anziani e un vecchio più che ottantenne si unirono al gruppo disponendosi lungo le pareti. Il fornaio prese un gallo e lo legò per i

piedi. Mentre l'animale sbatteva le ali, il fornaio iniziò la contrattazione del gallo. Dopo l'accordo gli uomini si disposero in cerchio. Al centro il fornaio ordinò e controllò la conta. Venne stabilito il turno di chi doveva vibrare il colpo; sempre uno solo per ciascun giocatore, fino a decapitare l'animale. Le teste e tutto ciò che cadeva a terra spettavano al padrone del locale.

Tra i giocatori si erano formati dei gruppi. In ciascun gruppo venne designato chi avrebbe dovuto vibrare il colpo decisivo. Il gallo continuava a sbattere le ali. Il gioco ebbe inizio. Il primo gio-

catore impugnò la falce con due mani. L'operazione sembrava facile, ma non lo era. Il gallo si era fermato, le ali chiuse, il collo dritto verso il basso e la testa leggermente sollevata. Sembrava che avesse capito cosa gli stessero facendo e volesse controllare il suo boia. Attese il colpo, veloce piegò in su la testa. Il colpo andò a vuoto. Seguirono alcune risate e sfoffimenti. La falce passò al secondo giocatore, ad un terzo. Finalmente il gallo fu colpito, ma la testa non cadde. Ormai l'animale penzolava, con le ali aperte a ventaglio. Era il momento conclusivo, ma anche il più difficile. L'animale era molle, per ciò era difficile effettuare il taglio. La falce doveva essere usata con abilità per staccare a strappo la testa del gallo. La sciabola dei mietitori fu ceduta ad un uomo rimasto in disparte. Con una mano fermò il movimento del gallo, quindi vibrò un colpo secco, dall'alto in basso. La testa volò via. Uno schizzo di sangue ci venne addosso. Il gallo decapitato gocciolava senza testa al centro della stanza. Seguì un secondo gallo, poi un terzo, un quarto, ed altri ancora. Quindi ad essere appesi a testa in giù finirono i tacchini. L'operazione richiedeva maggiore attenzione ed energia. La falce continuò a passare di mano in mano, finché i più abili staccarono anche le teste dei tacchini. Venne la volta di due anatre. Le più facili da decapitare, dissero. Meno veloci dei galli e dei tacchini, tenevano il colo e la testa paralleli al pavimento. Il compito quindi fu affidato a due adolescenti. Era la prima volta che impugnavano una falce. Emozionati ridevano per nascondere la tensione. Tagliate le teste alle anatre i due ragazzi furono festeggiati e furono oggetto di apprezzamenti e di gesti osceni. Uno dei vecchi bagnò un dito nel sangue gocciolante e segnò la fronte dei due ragazzi.

Una pozza rossa, densa e scivolosa, segnava il pavimento. Costellazioni di goccioline rubino punteggiavano il mio giaccone impermeabile beige, appannavano gli occhiali. «Porta bene», ci dissero, mentre pulivamo gli obbiettivi delle macchine fotografiche.

Dopo le anatre, i conigli vennero appesi per le zampe posteriori. I tentativi di corsa delle be-

stiole, che si chiudevano ad arco e si distendevano a scatti, facevano ondeggiare la fettuccia. Tutti morirono subito dopo il primo colpo. Per la loro decapitazione, però, ci vollero diversi colpi. «Ormai» – dissero i vecchi – «non c'è più nessuno che sa usare a dovere la falce. Non li sanno fare al primo colpo». Per ultimo fu appeso un agnello. Per tutto il tempo era stato in silenzio, forse dormiva. Arrivato il suo turno, stretto tra le braccia del fornaio, cominciò a belare. Appeso per le zampe posteriori, l'agnello belava sempre più forte e correva nell'aria. Tremando continuò a piangere con voce di bambino. I giocatori, con il fornaio al centro, contrattarono il prezzo, pagarono e rifecero la conta. Il belato, sempre più fiavole, cessò al terzo colpo di falce. I colpi che seguirono furono più di una decina. L'agnello decapitato lasciò una lunga striscia sul pavimento. La sua testa andò ad aggiungersi a quelle dei galli, dei tacchini, delle anatre, dei conigli.

Furono tutti decapitati i protagonisti di un rituale di sangue celebrato senza cattiveria, per onorare il Santo protettore dei carnefici e delle vittime.

Era notte inoltrata quando il fornaio, con un cesto pieno di teste, chiuse il locale, preceduto dai giocatori con i corpi degli animali vinti. Il giorno dopo galli, tacchini, anatre, conigli e l'agnello sarebbero stati il pasto centrale del pranzo per la festa di s. Antonio abate. Le teste dei galli, delle anatre e dei tacchini avrebbero dato sostanza al brodo; quelle dei conigli e dell'agnello sarebbero finite al forno con le patate.

### Il gioco nei primi decenni del secolo scorso

Andati via tutti, riuscii a parlare con il vecchio ultra ottantenne, contro la volontà di un nipote che lo sollecitava a rincasare. Anche lui volle restare anonimo. Raccontò che dall'età di diciassette anni era stato mietitore nei latifondi delle "marine" dello Ionio, della Basilicata e della Calabria. Qualche anno dopo, grazie proprio alla sua abilità nell'uso della falce, che gli consentì di prendere moglie, poté formare una "paranza" di

mietitori. Bisognava essere molto esperti, resistenti e veloci. La concorrenza dei leccesi e dei calabresi era spietata «perché avevano più fame degli altri».

Lusingato dall'attenzione rivoltagli e per il piacere di ricordare anni ormai molto lontani, il vecchio descrisse come si svolgeva «in antico» il gioco in onore e per devozione a s. *Antuono*, che era anche il nome del rione dove lui abitava e dove c'era la chiesa dedicata al «Santo degli animali». (Le notizie che seguono sono il risultato della ricostruzione degli appunti presi nell'intervista al vecchio ex bracciante e mietitore, la notte tra il 16 e il 17 gennaio 1985, e di notizie raccolte lo stesso anno l'ultimo giorno di Carnevale.)

Il gioco del gallo di sant'Antonio, così come si sarebbe svolto agli inizi del secolo scorso, secondo il vecchio informatore, prevedeva il furto dei galli più belli del paese, delle masserie e dei paesi vicini. Ma c'era anche chi li comprava e diceva di averli rubati. Come si faceva anche per procurare la legna per il falò del giorno successivo. Gli altri animali, tacchini, oche, anatre, conigli, agnelli e capretti erano offerti per devozione. I soldi ricavati dalla vendita nel gioco erano destinati al Santo. Gli animali venivano raccolti nei pressi della chiesa poco prima dell'inizio del gioco. A cominciare dai galli più belli, erano appesi per i piedi ad una trave che usciva direttamente da una finestra sulla sinistra della facciata della chiesa. Ogni volta l'animale appeso era messo in gioco. I partecipanti, soprattutto i giovani, organizzati in squadre, acquistavano il gallo e si accordavano su chi, riconosciuto il più abile del gruppo, dovesse effettuare la decapitazione. Prima di ogni decapitazione il sacrestano, o una persona responsabile della festa, chiamava la conta per definire l'ordine di successione dei gruppi. Ogni partecipante utilizzava la propria falce.

Il giocatore particolarmente abile poteva decapitare il gallo già al primo colpo, cosa molto ambita e difficile, ma possibile. In quel caso il gallo, con testa e corpo andava a lui. Se un gruppo non riusciva a decapitare l'animale, questi poteva essere «fatto» dal gruppo che, per sorteggio,



Calvello, Vigilia S. Antonio Abate 1985

lo seguiva nel gioco. In questo caso potevano sorgere discussioni e litigi, anche violenti e pericolosi perché tutti i partecipanti erano armati di falce. Gli animali decapitati erano consumati nel pranzo collettivo organizzato dai componenti del gruppo. Le teste e tutto ciò che cadeva spettavano al sacrestano.

La decapitazione del gallo, effettuata con un sol colpo, consentiva, a chi vi riusciva, di presentarsi alla famiglia della ragazza che egli intendeva corteggiare e sposare. L'offerta del gallo, corpo e testa, era una sorta di attestato di abilità nell'uso

della falce e di capacità di organizzare un gruppo di persone che avrebbero costituito la futura «paranza» che da fine maggio a luglio avrebbe lavorato alla mietitura. Il gallo, vinto la vigilia di s. Antonio, dimostrava che chi lo aveva decapitato era in grado di organizzare una paranza e poteva mantenere moglie e figli.

Sul motivo della proibizione del gioco l'anziano informatore, hanno raccontato alcune versioni, riconducibili a tre nuclei aneddotici tra loro confusi.

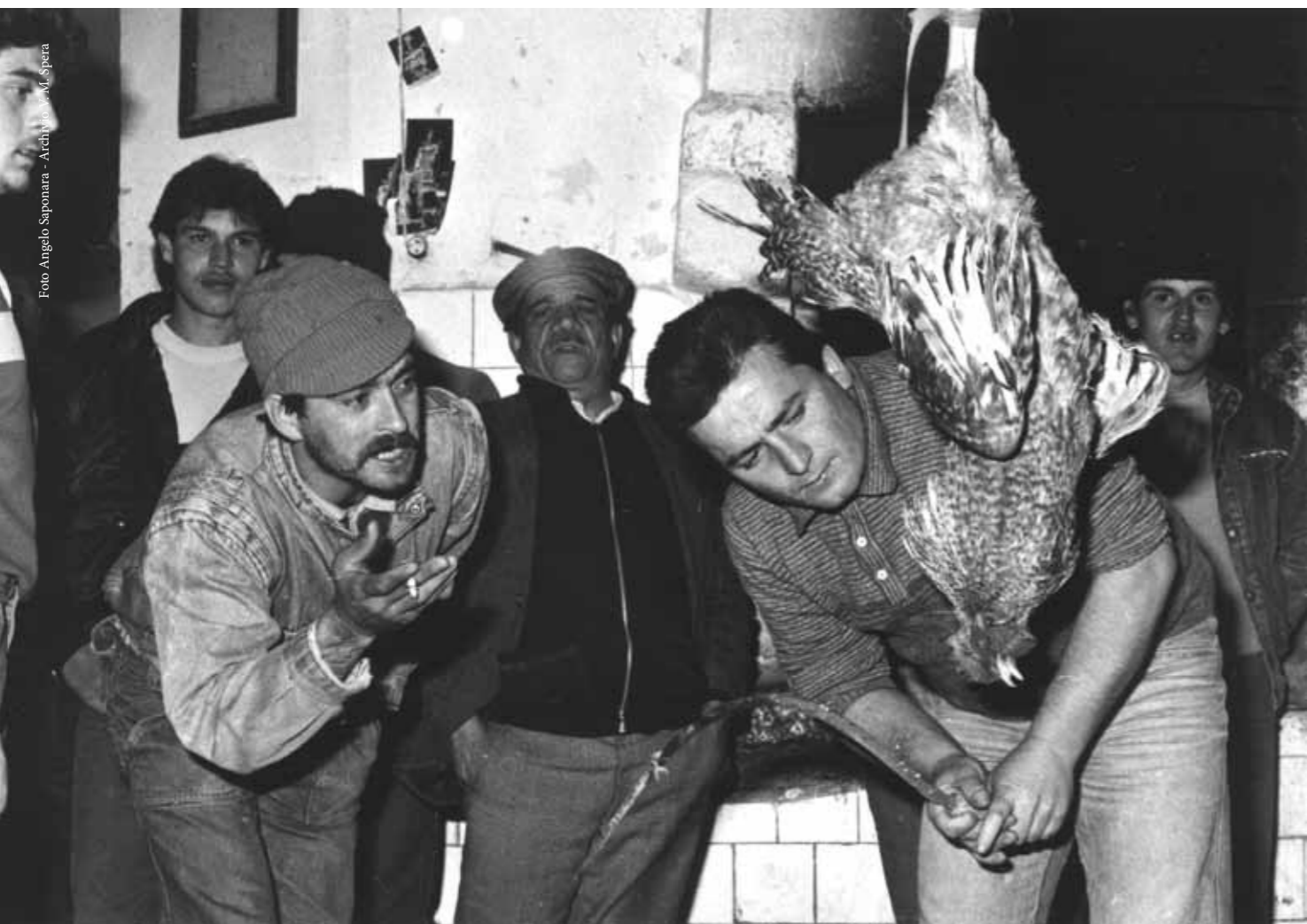
Una delle più severe proibizioni risalirebbe al

gennaio 1931. Un giudice che si trovava in paese da meno di un anno, ordinò alla serva di comprare un gallo per cena. La serva girò tutto il paese, ma non trovò galli da comprare. La sera la serva disse che tutti i galli erano spariti perché era la vigilia della festa di s. Antonio abate e che i giovani facevano il gioco del gallo, ignorando un vecchio divieto e la condanna all'espulsione dal paese.

La sera della festa molti uomini si erano radunati davanti alla cappella del Santo, nell'omonimo rione, dov'era anche acceso un grande falò. Un gallo vivo, legato per le zampe, era appeso ad un palo che usciva da una finestra della chiesa. Diversi galli, uno più bello dell'altro, erano chiusi in una gabbia con altri animali. Per l'esecuzione del gioco era necessario l'uso della falce. I carabinieri, chiamati dal giudice tentarono di interrompere il gioco. Una vecchia legge del re Borbone, che era ancora attiva, proibiva di usare la falce in paese e tra la gente. La falce, infatti, era anche un'arma e non la si poteva tenere «nuda», soprattutto in paese (quando non utilizzata, la falce doveva essere vestita, cioè fasciata da strisce di tessuto, in genere di ginestra).

I carabinieri, non ascoltati, spararono tre colpi in aria. La folla non si disperse, ma aggredì i carabinieri con tizzoni accesi, bastoni e sassi. Alcuni militari furono feriti: uno, si disse, morì di paura. Arrivarono dai paesi vicini altri militari che circondarono Calvello. Alcuni responsabili degli scontri riuscirono a fuggire e nascondersi nelle campagne, altri vennero presi. Al processo furono tutti dichiarati innocenti e messi in libertà. Il gioco della falce continuò ad essere praticato di nascosto, e tutti ne erano a conoscenza. L'episodio è anche ricordato come la prima manifestazione popolare, il primo sciopero contro il fascismo (qualche mese dopo la rilevazione ho ricevuto la copia di un giornalino della scuola media di Calvello, contenente un articolo firmato Lenge).

Un'altra versione, fatta risalire alla fine del XIX secolo, ha come protagonista un parroco, da poco arrivato in paese, che ordinò alla perpetua di preparargli un gallo per cena. La perpetua



Calvello, Vigilia S. Antonio Abate 1985

non ne trovò: erano stati tutti venduti o rubati per fare il gioco del gallo. Il parroco, venuto a conoscenza del vecchio divieto, cercò di fermare i giocatori radunati davanti alla chiesa di s. Antonio e al falò. Non fu ascoltato. Allora chiamò le guardie che interruppero il gioco e sequestrarono le falci. Il giorno dopo il parroco dovette lasciare il paese. Il gioco del gallo non fu più praticato davanti alla cappella di s. Antonio. Da quel giorno il gioco continuò di nascosto in cantine e case private.

Il gioco del gallo rilevato a Calvello, in pas-

sato era molto diffuso anche nelle altre regioni. A solo titolo esemplificativo ricordo quanto avveniva, o avviene ancora in forma meno cruenta con l'uso di simulacri, in Puglia, a Locorotondo, in alcuni centri molisani, in Sardegna, e in diverse località dell'Italia del Nord. Affine al gioco di Calvello il gioco o la festa de *El Gal* nel Canavese, in Piemonte. Il primo giorno di Carnevale o il martedì grasso un gallo o un tacchino erano decapitati con la falce in una competizione tra i giovani (Gallo Pecca, 1987: 127, 288, 469).

### Il divieto del gioco

Secondo un'altra versione, purtroppo piuttosto vaga, il divieto risalirebbe a molto prima dell'Unità d'Italia. Dalle scarse notizie riferitemi da un artigiano della famosa maiolica locale, arricchite da fantasie relative ai briganti attivi in zona dopo la seconda restaurazione borbonica, si potrebbe dedurre che il gioco della falce, praticato a Calvello, fosse anche causa di conflitti e scontri fra gli abitanti, filo francesi, e i soldati borbonici che dovevano riprendere il controllo del territorio (Calvello partecipò alla Rivoluzione Partenopea del 1799; fu più volte focolaio di insurrezioni anti borboniche, aderì al movimento liberale, sostenne Garibaldi, costituì tra i primi la lega dei contadini che occuparono i latifondi). Dopo la fucilazione di Gioacchino Murat (ottobre 1815) vi furono molti episodi di rivolta, poi classificati come brigantaggio preunitario, innescati dai moti napoletani che nella fase più intensa interessarono tutto il Regno, in particolare dal 1816 al 1820. Da qui il divieto di utilizzare, se non per l'uso lavorativo e tanto meno in paese, utensili come la falce che poteva diventare un'arma.

La realizzazione del gioco prevedeva anche che i galli da decapitare dovessero essere rubati. Così come poteva essere rubata la legna per il falò (il furto della legna per il falò di s. Antonio abate è ancora oggi compiuto da bambini e ragazzi e ovunque tollerato). Pratiche, in particolare la prima, che devono aver causato parecchi problemi e che spiegherebbero la difficoltà della serva del "giudice" e della perpetua di trovare galli da acquistare, in giorni in cui gli esemplari più belli erano stati venduti, o rubati, oppure nascosti. I due episodi, probabilmente, sono la storizzazione e attualizzazione di eventi risalenti ad epoche precedenti, di cui era persa la collocazione temporale e storica.

Il divieto del gioco del gallo praticato a Calvello, che oggi poniamo in riferimento alla nostra sensibilità e moda animalista, è più comprensibile se separiamo lo scandalo – che è tale per noi, solo oggi – della decapitazione degli ani-

Il gioco del gallo rilevato a Calvello era molto diffuso anche nelle altre regioni. Ricordo quanto avveniva, o avviene ancora in forma meno cruenta con l'uso di simulacri, in Puglia, a Locorotondo, in alcuni centri molisani, in Sardegna, e in diverse località dell'Italia del Nord

mali dall'uso della falce. La falce messoria è un attrezzo da lavoro che può diventare una vera e propria arma, in passato utilizzata anche per aggressioni e omicidi. Omicidi sarebbero stati compiuti dai briganti, tra fine XVIII e il XIX secolo, e in duelli mortali tra mietitori anche agli inizi del secolo scorso. Un mietitore con la falce poteva costringere le streghe a non uscire dalla chiesa; recitando particolari orazioni la falce era usta per allontanava la grandine (Spera, 2000: 70). Dobbiamo dunque risalire al tempo in cui ai contadini, artigiani, al popolo minuto, insomma, non era consentito possesso e uso armi. Da qui, dunque, il motivo della proibizione del gioco del gallo che richiedeva l'uso della falce, considerata un'arma pericolosa per l'ordine pubblico, in eventuali sommosse, oltre che nelle possibili degenerazioni violente del gioco, e non perché venivano decapitati degli animali.

L'antica proibizione, del resto mai rispettata, deve essere correlata allo spirito ribelle e libertario degli abitanti di Calvello. L'uso delle armi e il girare armati era consentito solo ai nobili, ai tuto-



ri dell'ordine e ai rappresentanti dell'autorità costituita. Il gioco che innesca meccanismi di forte rivalità e competizione, come rilevato in altre competizioni con l'uso della falce poteva facilmente degenerare (Spera, 2000: 69-71). Gruppi di braccianti armati di falce, radunati per il gioco e circolanti in paese, eccitati anche dall'atmosfera festiva, costituivano un serio pericolo. Si temeva che potessero compiere aggressioni, per esempio, contro i proprietari terrieri; come il rituale dell'ultimo covone prevedeva che si facesse, sia pure simbolicamente – ma non tanto – a conclusione della mietitura. L'usanza, rilevata in Basilicata e in Calabria, consisteva nell'aggressione del proprietario cui era richiesto altro vino. Per sollecitare l'offerta, i mietitori spogliavano l'uomo fino a lasciarlo in mutande. Esempio, a riguardo, quanto accaduto, probabilmente agli inizi del XIX secolo, a Episcopia, nella stessa provincia, dove ci fu una rivolta di contadini che, armati di falci aggredirono e segregarono i signori del luogo (Spera, 2000: 53).

Unica documentazione indiretta che certamente deve aver condizionato e proibito l'uso di armi e di attrezzi utilizzabili come armi, è una Ordinanza dell'Intendente della Provincia di Basilicata, del 1819, in cui è disciplinato e sottoposto al controllo di polizia tutto quanto attiene alle celebrazioni di Carnevale, con divieto assoluto «di portar bastone, spada, o armi di qualunque specie» (Giornale degli Atti della Intendenza, 1819: 29). L'ordinanza ha poi maggior senso se ricordiamo che in quegli anni molti centri della regione erano in fermento, con diversi episodi di scontri tra filo francesi e la gendarmeria borbonica.

### La riattivazione della festa di S. Antonio abate

Negli ultimi decenni è sempre più frequente la ricerca, nelle tradizioni festive e nei cerimoniali locali non più attivi, di elementi, occasioni o pretesti da utilizzare come riferimenti fondativi di una nuova volontà di esibizione identitaria. Questo processo riguarda molte comunità,

soprattutto quelle piccole e periferiche, che vogliono presentare la propria immagine legittimata dal riconoscimento di un patrimonio culturale immateriale e materiale posto e concepito come storicamente rilevante. L'usanza, rilevata in Basilicata e in Calabria, consisteva nella aggressione del proprietario del campo per la richiesta di altro vino. Se il vino non era subito concesso i mietitori, per sollecitare l'offerta spogliavano l'uomo fino a lasciarlo in mutande, utilizzando con grande abilità la punta delle falci, senza produrre ferite o strappi ai vestiti. Gli eventi che sono così proposti e gli stessi paesi si configurano, come rileva Jocelyne Bonnet (1995) con felice espressione: «*vetrines identitaires*» (Fournier, 2009: 258). Si tratta di un fenomeno ormai ampiamente presente e documentato in diversi paesi europei.

Il patrimonio di feste e pratiche rituali, nelle forme ed espressioni più accattivanti, presuppone uniche e originali, è presentato come in una vetrina ben confezionata ed illuminata. Il ruolo e l'immagine centrale di quanto è presentato nella «*vetrina folclorica*» sono definiti dalla rigenerata genuinità e tradizionalità, riscoperte come caratteri identificativi. Il tutto sempre in aderenza e in risposta alle richieste e alla sensibilità dell'ipotetico spettatore turista e consumatore, la cui presenza, reale o possibile, serve da giustificazione alle comunità che confezionano le «*vetrines identitaires*».

Rileva Laurent Sébastien Fournier (2009: 256-259): «*des communautés locales, parce qu'elles sont de plus en plus confrontées aux regards extérieurs des touristes ou des néo-résidentes, à la mobilité généralisée, à la médiatisation, à la sécularisation, sont aussi de plus en plus intéressées par la valorisation des ressources festives locales*». Osservazione valida anche per la situazione italiana.

Quest'atteggiamento caratterizza gran parte dell'attuale interesse per la cultura tradizionale locale che determina, di conseguenza e in simmetria con il processo di antichizzazione (Spera, 2004: 168-216), il processo di modernizzazione



Calvello, Vigilia S. Antonio Abate 1985

e ricontestualizzazione del patrimonio folclorico. Il risultato è ciò che potremmo indicare come neo-folclore del localismo turistico-identitario. L'attenzione per la ri-fondazione e ri-attivazione, a fini turistici, economici e identitari delle culture locali, spesso causa una sorta di ipertrofia folclorica; come ho avuto modo di osservare, a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, in diverse ricerche sul campo nelle regioni del Mezzogiorno.

La stessa attenzione, ma in direzione opposta, è riservata all'inserimento nelle *vetrines identitaires* di eventi, feste, contenenti cerimoniali e compor-

tamenti ritenuti non più praticabili, espressioni di un passato da dimenticare. Sulle feste e tradizioni popolari riattivate viene operata una vera e propria purificazione che cancella, rinnega o nasconde gli elementi non più comprensibili e funzionali, in genere ritenuti residuati pagani e barbari. Ciò che oggi, in particolare con l'urbanizzazione e omogeneizzazione mediatica della cultura, è ritenuto improponibile deve essere espunto, perché non più adatto all'immagine che una comunità vuol presentare e pubblicizzare di se stessa.

L'operazione di purificazione, spesso posta come modernizzazione di alcune pratiche rituali e cerimoniali delle tradizioni ritrovate, riguarda moltissime feste attualmente attive in tutto il Paese. Una delle pratiche ritenute barbare, pagane, è proprio quella dell'uccisione di un animale in occasione della festa di s. Antonio abate. Giochi e tornei analoghi avevano luogo l'ultima domenica o il Martedì Grasso, a conclusione del ciclo di Carnevale, in apertura del ciclo della Quaresima, o in occasione di feste patronali, come ampiamente documentato nel folklore di tutta Europa, e particolarmente nella penisola Iberica (Buñuel, 1932; Barroja, 1983: 75-90). Molte di queste competizioni e giostre con animali, ormai deprivate della portata rituale e simbolica, sono confluite come corredo ludico, agonistico e spettacolare nelle feste patronali, in particolare nel Mezzogiorno, in occasione della festa, per esempio, di s. Rocco, che coincide con la fine del ciclo della raccolta del grano, o in occasione delle nuove feste di recente reintroduzione o invenzione, ormai innumerevoli, presenti in tutto il Paese. In questo caso gli animali, in genere galli, oche, tacchini, agnelli, maiali, un tempo appesi vivi, sono utilizzati vivi (chiusi in gabbie vicine al bersaglio sostitutivo), o già uccisi (agnello, maiale), o sostituiti dai loro simulacri.

In questa direzione è interessante la motivazione e la censura relative alla riproposizione e purificazione della festa di s. Antonio abate a Calvello; così come appare nei diversi siti di Internet a cura del Comune e di altre organizzazioni interessate alla pubblicizzazione dell'immagine del paese. Nel sito ufficiale del Comune, in cui è ricordata la festa di s. Antonio abate, è scritto, senza indicare a quale periodo la descrizione si riferisca: «Si è già detto dei fuochi che divampano in ricorrenza della festa dei galli e degli altri animali minuti, sacrificati al gioco della falce, in una gara rusticana di dubbia civiltà. Con decenza queste crudeltà vengono consumate nella segretezza delle stalle o altri meandri, lontano dalla vista della gente sensibile e delicata» ([www.comunecalvello.com/index.php?option=com\\_content](http://www.comunecalvello.com/index.php?option=com_content)).

## Molte di queste giostre con animali, ormai deprivate della portata rituale e simbolica, sono confluite come corredo ludico, agonistico e spettacolare nelle feste patronali, in particolare nel Mezzogiorno

Il riferimento al gioco della falce è interessante proprio per il nesso tra la competizione in onore del Santo eremita e un rituale ancora attivo nella regione fino alla metà del secolo scorso. Mi riferisco al “gioco della falce” e alla “caccia al capro dell'ultimo covone” (De Martino, 1960, 1980; Spera, 2000, 2004). In un altro sito del Comune di Calvello è riportata la notazione che «è stata ripristinata da alcuni anni per recuperare le sane tradizioni dei nostri antenati e il grande fervore religioso che si manifestava innalzando al Santo inni e canti ed effettuando balli intorno al fuoco acceso nel piazzale antistante la chiesa, posta al centro del rione Sant'Antuono. Una quarantina d'anni fa la vigilia della festa si appendeva al ramo di un albero un agnello o un gallo o un capretto e, dopo aver designato a sorte uno dei concorrenti, si recideva con un colpo di falce la testa dell'animale. Se il colpo non andava a segno, la falce passava nelle mani del secondo, poi del terzo e così via fino alla decapitazione della bestiola. Oggi questo macabro rito, dopo l'intervento dell'Ente Nazionale Protezione Animali, non si celebra più».

Il riferimento all'albero, su cui in passato si sarebbero appesi gli animali da decapitare, non è stato mai menzionato dagli informatori che hanno reso le descrizioni raccolte nel 1985. Gli

animali, invece, come tutti gli informatori, interpellati durante la rilevazione sul campo, in occasione della festa di s. Antonio e durante lo svolgimento del Carnevale, come già detto, venivano appesi ad una trave di legno che sporgeva da una finestra a destra della facciata della chiesa di s. Antonio abate. Questo è un particolare che il curatore del sito, che ha tratto la descrizione dal testo di uno storico locale, ha ignorato, forse per non coinvolgere la chiesa e il clero locale nello scenario di un rituale definito «macabro», in cui aveva un ruolo anche il sacrestano.

Il riferimento all'albero, ai cui rami sarebbero stati appesi gli animali da decapitare, collegherebbe il rituale al tempo in cui Calvello era una roccaforte longobarda, secondo quanto la storiografia locale assume come riferimento. Ma era anche il tempo in cui il centro abitato si era sviluppato grazie alla presenza molto importante di monasteri e di cenobi benedettini. Ai monaci è attribuita la costruzione, nel XII secolo, del ponte detto di Sant'Antonio, ancora in piedi, per collegare le due parti dell'abitato separate dal fiume. La stessa edificazione della chiesa di s. Antonio abate è attribuita alla loro attività.

L'indicazione dello storico locale evocerebbe alcune competizioni dei cavalieri longobardi relative al culto dell'albero. Il culto severamente condannato da s. Barbato, protettore di Benevento e di tutta la Longobardia Minor (quindi anche del Gastaldato di Acerenza e Calvello), fu ufficialmente proibito e sanzionato già nel 713 con le *Leges Liutprandi* (Azzara, Gasparri, 2005: 137). Inoltre il rituale equestre riferito al culto dell'albero, che secondo alcuni sarebbe il mitico noce di Benevento fatto abbattere da s. Barbato (VII secolo), prevedeva un cerimoniale di altro genere. Prima di un'azione guerresca i cavalieri longobardi, galoppando di spalle verso l'albero, dovevano strappare e poi mangiare un brandello della pelle di caprone che vi era appesa.

Il richiamo all'albero, riferito al gioco del gallo, con gli animali appesi avrebbe una duplice scopo. Il primo sposterebbe a qualche secolo prima del Mille l'origine di una pratica rituale

che si sarebbe poco verosimilmente conservata quasi del tutto intatta fino al XX secolo. In questo modo al gioco del gallo di Calvello sarebbe riconosciuta una grande rilevanza storica e di antichità. Connotazioni sempre più ricercate, enfatizzate ed esibite negli attuali processi, spesso ipertrofici, di rivitalizzazione e riproposizione del patrimonio immateriale e folclorico.

Il secondo attribuirebbe una connotazione pagana al rito che rimanderebbe ai Longobardi, di cui si conosce il legame con le loro tradizioni tribali, condannate da s. Barbato. Riconoscimento che ulteriormente legittimerebbe la proibizione del gioco, residuo pagano, connesso al culto di s. Antonio abate. Proibizione che secondo un aneddoto prima riferito coinvolgerebbe l'intervento di un sacerdote, anche se non direttamente per motivi religiosi.

Queste affermazioni suggeriscono un doppio e contraddittorio atteggiamento circa la definizione del gioco. Da un lato, la supposta antichità che lo colloca in una sorta di importante antica vetrina storica, accanto all'ipotesi dell'origine greca del paese. Dall'altro lato, la presentazione della condanna del gioco lo collocherebbe in una nuova vetrina modernista, rispettosa delle esigenze e sensibilità attuali. Sarebbero così rassicurati l'ipotetico turista e la comunità locale, che la «gara rusticana di dubbia civiltà», che il «macabro rito non si celebra più dopo l'intervento dell'Ente Nazionale Protezione Animali». In proposito anche la Lega Anti Vivisezione, in un apposito sito comunica, tra i successi conseguiti, che «A Calvello non si sgozzano più polli, conigli, capretti appesi ad una corda» ([www.lav.it/index.php?id=503](http://www.lav.it/index.php?id=503)). Nel stesso sito del Comune di Calvello è ricordata anche la tradizione del falò acceso il 17 gennaio. Il fuoco, viene ricordato, era benedetto dal parroco. Consuetudine ancora oggi osservata in tutta la regione e comune all'intero Mezzogiorno.

La tradizione, non più attiva, è stata riproposta a Calvello nel quadro della riattivazione delle locali tradizioni popolari, ma solo limitatamente al falò. In passato il falò di s. Antonio era colle-



Foto Angelo Saponara - Archivio V. M. Spera

Calvello, Vigilia S. Antonio Abate 1985

gato anche all'uccisione di uno o più maiali. Si trattava dei cosiddetti porcelli di s. Antonio che, liberi di girare per le strade dell'abitato fino alla vigilia della festa, erano stati rispettati e ben nutriti da tutti per un anno intero, per devozione al Santo cui erano dedicati. L'uccisione per sgozzamento dei maiali – così come era pratica comune – avveniva in pubblico la vigilia del giorno della festa. Le carni erano cotte sulle braci del falò il giorno successivo, utilizzando la legna offerta o anche rubata da bande di ragazzi, secondo una prassi comune ovunque.

Sempre nel medesimo sito è ricordato che «tutto veniva venduto tra cotto e crudo e ognuno agognava portarsi a casa, in mancanza di altro, almeno una setola, quale benedizione, de "lu puorc" di Sant'Antonio!». I carboni e la cenere del falò, alla fine della festa erano raccolti e contesi, per essere custodite come benedizione e medicamento per persone e animali, a protezione del focolare e contro gli incendi. Consuetudine direttamente rilevata in molti altri centri della regione e ampiamente documentato nel Mezzogiorno e nel resto del Paese.

### Il gallo, gli animali e il porco di S. Antonio

Da quanto finora presentato si può affermare, sia pure con le dovute cautele, che le pratiche cerimoniali del 16 e 17 gennaio a Calvello possano essere interpretate come espressioni di un unico sistema di segni e comportamenti tra loro coerenti, riferibili a una concezione mitico rituale che ne giustificerebbe il senso. Ciascuno e tutti sono direttamente correlati al culto per il Santo eremita, alle varie rappresentazioni di Carnevale, al significato attribuito alle pratiche rituali in esso seguite. Pratiche e cerimoniali che vanno considerati oltre l'aspetto ludico e competitivo, così come noi oggi li intendiamo. Altri significati più articolati e altri riferimenti latori di un senso vanno individuati nelle azioni compiute entro le strutture festive, intese quali riferimenti fondamentali della locale società contadina tradizionale. Va subito detto che in Basilicata e nel Mezzogiorno le competizioni rituali erano ancora significanti agli inizi del secolo scorso. Contemporaneamente va anche tenuto presente che esse, così come sono state riferite ed osservate, sono definite e trasmesse in una realtà certamente a forte connotazione agro-pastorale e periferica, in cui grande influenza hanno esercitato prima i Benedettini, poi, dal XV secolo, i Francescani. Inoltre va ricordato che i Borbone del Regno di Napoli e delle Due Sicilie erano e sostenuti dal potere ecclesiastico, fino alla loro caduta nel 1860.

Il gioco del gallo, l'uccisione, macellazione e distribuzione delle carni del maiale di s. Antonio abate, la raccolta dei residui del falò hanno avuto un ruolo importante nella configurazione della prassi mitico-rituale, devozionale, economica e sociale della comunità. La società contadina e bracciantile di Calvello era legittimata dall'esecuzione del gioco e della festa, che prevedevano il sacrificio degli animali, la dispersione in tutte le case e famiglie del paese di parti, anche minute e non edibili, «una setola» del corpo del maiale e dei frammenti reliquiari del falò.

Sulla base di queste considerazioni che ri-

guardano direttamente l'uccisione degli animali, dalle vittime della falce al maiale, propongo due possibili interpretazioni tra loro interdipendenti. La prima accomuna tutte le uccisioni degli animali compiute la vigilia e la festa di s. Antonio abate. L'altra è focalizzata sulla specificità del gioco, delle sue implicazioni e sull'uso della falce.

La prima riguarda il nesso mitico-rituale che collega gli animali al Santo eremita, così come si è configurato nella tradizione popolare. Sulle motivazioni che hanno reso S. Antonio abate, il protettore degli animali, per cui nelle immagini di devozione popolare è attorniato dagli animali da cortile e da un porcello, rimando ad Alfonso M. Di Nola (1976: 182-265).

Nelle varie agiografie popolari s. Antonio abate è presentato come colui che ha vittoriosamente combattuto con il DemONIO, il quale, nel deserto, lo ha tentato manifestandosi sotto i molteplici aspetti con cui può essere figurato l'appetito della carne, in senso alimentare e sessuale: gli animali più vicini all'uomo, destinati alla nutrizione, e la donna. Tentazioni che a Campobasso sono presentate con una giovane donna attorniata da Diavoli, in uno dei Misteri della processione del Corpus Domini. Figurazione scenica che lascia volutamente da parte la zoofobia dell'eremita di cui parlano le antiche agiografie (Di Nola, 219), lì dove l'azione rappresentativa è collocata al di fuori del rituale espulsivo, purificatorio e propiziatorio del Carnevale, in cui è prevista e significativa la presenza degli animali.

Gli animali decapitati nel gioco del gallo sono tutti riconducibili a questa tipologia. Il gallo fin dall'antichità collegato alla potenza virile, era considerato lussurioso. Ricordo come a Potenza, poco distante da Calvello, la testa del gallo, con tutto il collo, fosse offerta durante il pranzo di nozze alla sposa. L'offerta era causa delle allusioni erotiche dei convitati (Riviello, 1894: 27-28). Ancora oggi, a Rutigliano, in Puglia, il giorno di s. Antonio abate, i corteggiatori e i fidanzati regalano alle loro ragazze un cestino di fiori e dolci in cui c'è anche un fischietto di terracotta a forma di gallo. Dal modo con cui la ragazza soffiava nel

fischietto si dedurrebbe l'accettazione del fidanzato e la sua disponibilità amorosa.

Al gallo è assimilato il tacchino, di introduzione piuttosto recente, e gli altri volatili da cortile, tutti utilizzati come metafore del sesso maschile. Stessa cosa per il coniglio, considerato lussuoso, sostituto della lepre che, in passato, era catturata apposta per il gioco. Il capretto, ricordato nelle edizioni più antiche, cui è aggiunto, forse in sostituzione, l'agnello, rimanda al caprone, più che mai immagine demoniaca affermata nel Medioevo. Si tratta di animali considerati nelle cui sembianze il Demonio avrebbe tentato s. Antonio. Da ricordare, a riguardo, le tante e diffuse rappresentazioni della lotta tra il Diavolo e il Santo, con cui è ritualizzato l'inizio del Carnevale, ancora attive in Abruzzo e in Molise.

Considerando, poi, che la Chiesa, dedicata a S. Antonio abate, era il luogo in cui in passato si svolgeva l'azione, si potrebbe ipotizzare che il gioco del gallo sia stato anche una sorta di rappresentazione – competizione in cui i giovani annientavano i possibili portatori di tentazioni e influenze negative, inscenando qualcosa di assimilabile ad una rivincita contro il Demonio. In nome del Santo eremita le tentazioni e il Male erano espulsi.

Un'altra annotazione, per quanto affine alla precedente, riguarda il maiale, ambigua presenza nell'immaginario mitico-rituale europeo. Lungo tutta la dorsale appenninica, l'allevamento familiare del maiale era un segnalatore delle condizioni economiche di chi poteva permettersi di allevare più animali. L'allevamento e il consumo del maiale connotavano anche l'appartenenza religiosa cristiana. Da qui, allora, il passo alla sua enfaticizzazione è breve, tanto più se aggiungiamo il rapporto con questo animale stabilito dall'ordine degli Antoniani, istituito in Francia, a Vienne, in dipendenza dai benedettini fino alla fine del XIII secolo. L'ordine ebbe il privilegio di allevare i maiali, utilizzati anche per fini terapeutici, che potevano circolare liberi e essere nutriti dalla comunità dove vi erano le case dell'Ordine. Il ricavato dalle macellazioni andava ai monaci.

Tale privilegio, divenuto consuetudine diffusa, fu utilizzato dai frati di s. Antonio, quindi assunto anche dalle città che, attraverso questa forma di elemosina e devozione al Santo si intendeva proteggere gli animali domestici (Di Nola, 1976: 224-231). Da questa prassi, probabilmente deriva la consuetudine di macellare il maiale la vigilia e il giorno di s. Antonio abate. Il santo del porcello ne proteggerebbe il confezionamento e la conservazione delle carni.

Allevato in nome e per devozione del Santo, il maiale, principale fonte proteica che garantiva la riserva annuale e invernale, non può essere luogo in cui si incarnava la manifestazione del Male. Il porcello di s. Antonio è il rappresentante, a lato del santo, di tutti i maiali allevati nelle famiglie, così come lo sono anche gli altri animali. Quella collocazione ne garantisce l'innocuità. La loro uccisione rituale, in un gioco che mette in scena l'aggressione alle manifestazioni del Male, libera e scagiona dalle colpe tutti gli animali, di cui sono i rappresentanti, di essere stati il luogo e lo strumento con cui il Demonio può insediarsi e tentare, minacciare il buon cristiano. Perché l'esorcismo e la vittoria sul demonio continuino ad essere attivi, ecco che gli animali da cortile e il maiale, tutti a continuo contatto fisico con l'uomo, sono sempre presentati accanto al Santo, anzi gli sono dedicati, ne diventano la definizione stessa dell'immagine.

Da qui, allora, il senso rituale e liberatorio della loro uccisione e macellazione compiute in occasione di quella che è stata la festività più importante e significativa nella cultura contadina.

A riguardo, tra i tanti esempi in cui il gallo e gli animali da cortile sono collegati al Santo eremita, è interessante ricordare il rituale del gallo di s. Antonio, ancora attivo a Penna Sant'Andrea, in provincia di Teramo. Il 17 gennaio gruppi di uomini, i Sant'Antoniani, girano per le case del paese e di campagna. Il gruppo è composto da un uomo, che indossa saio e cappuccio e reca il bastone con una campanella, e da altri con organetto, chitarra, campanellino e strumenti tradizionali locali. Il gruppo canta, dinanzi ad ogni casa

il saluto: «Bona sera buona gente, / che vivete allegramente. Vi saluta Sant'Antonio, protettore contro il Demonio». La tradizione vuole che ai questuanti, ricevuti in casa e dopo l'esecuzione del canto della vita del Santo, sia offerto un grosso gallo vivo, che costituisce il ringraziamento per la benedizione che s. Antonio, presente realmente nella sua rappresentazione, ha elargito alla casa, ai suoi abitanti, agli amali e contro il male. Una variante dell'agiografia popolare, a Piglio, in provincia di Frosinone, narra l'episodio in cui s. Antonio è tentato dal Demonio che gli offre cibi di carni di ogni genere di animali. Il Santo benedice quelle carni e gli animali ritornano in vita. In questo modo è spiegato il patronato sugli animali.

### Gli animali e la falce

L'uccisione per decapitazione degli animali potrebbe avere una valenza esorcistica, da rinnovarsi ogni anno, all'inizio o nel corso del ciclo di Carnevale. Ciclo festivo di rifondazione, il cui senso rituale si comprende meglio se inserito nel ciclo cristologico, che dà senso al calendario cattolico, e preordina il calendario agricolo. Questo ordinamento del tempo è messo in scena, con personaggi viventi, nelle tante Rappresentazioni dei Mesi, ancora attive a Carnevale in molte località del Mezzogiorno. In queste rappresentazioni, i cui numerosissimi equivalenti scultorei e iconici adornano tante chiese, sono prefigurati e sceneggiati i lavori che saranno eseguiti nel corso dell'anno a venire. In entrambe le forme, queste rappresentazioni sono state utilizzate per l'evangelizzazione delle genti rurali e l'organizzazione del lavoro agricolo. Attività, queste come, le molte altre correlate al ciclo cristologico, che hanno segnato l'attività dei benedettini, dei francescani e dei vari ordini monastici che hanno esercitato il loro potere anche in Basilicata e in altre regioni del Mezzogiorno, dove ancora numerose e attive sono le Rappresentazioni carnevalesche dei Mesi e delle Stagioni. Tali rappresentazioni non sono semplici azioni sceniche.

Il senso della messa in scena dei lavori agrico-

li, attraverso l'azione mimata e cantata evocanti le varie pratiche lavorative, hanno la funzione di figurare e quindi evocare in un tempo e in uno spazio cerimoniale protetti (questo è il senso della loro presenza nelle chiese) e con finalità adoristiche, tutto quanto si vuole e si prega che debba poter essere fatto e raccolto al tempo opportuno.

Una seconda lettura, direttamente correlata al senso della precedente, riguarda il ruolo del gallo e degli altri animali e il senso della loro decapitazione con la falce eseguita in apertura del Carnevale. Non si tratta di una scelta casuale o solo di una competizione in cui i giovani mostravano l'abilità nell'uso della falce messoria. Fondamentale chiave di lettura è la presenza centrale del gallo, che dà il nome al gioco. Nelle immaginette di devozione, nei santini la raffigurazione del gallo è sempre posta ai piedi dell'immagine di S. Antonio, come quella del porcello.

Dalla rilevazione del 1985, risulta che fin quando la mietitura era ancora fatta a mano, la decapitazione del gallo poteva essere motivo per realizzare la proposta di fidanzamento e la formazione della "paranza" di mietitori. Entrambe correlate alla decapitazione dell'animale, intesa come dimostrazione di particolari doti di abilità che avrebbero consentito un ruolo di preminenza nella paranza. Il capo paranza, infatti, era colui che sceglieva non solo i latifondi in cui andare a mietere, era anche colui che imponeva i tempi del lavoro, che contrattava e riscuoteva il pagamento. Il ruolo di capo gli derivava dall'abilità nell'uso della falce e dal fatto che aveva ucciso un animale simbolicamente molto importante nella concezione mitico-rituale e devozionale popolare. Dalla conquista del gallo, e da tutto ciò che esso significava, il mietitore giustiziere, che aveva agito per devozione a s. Antonio, traeva il ruolo e la legittimazione di capo e la responsabilità di futuro *pater familias*.

Da questo punto di vista era importante e aveva senso che il gioco si svolgesse davanti alla chiesa di s. Antonio, dalla quale doveva sporgere la trave cui erano appesi gli animali. La trave, che

collegava lo spazio consacrato interno, casa del Santo, allo spazio profano esterno, degli uomini, conferiva senso compiuto all'azione sacrificale e rappresentativa. L'azione era destinata all'espulsione delle varie possibili manifestazioni del Demonio, che possono insediarsi ovunque, anche in chiesa e proprio nelle raffigurazioni che completano l'icona del Santo. Gli animali, reali o figurati, erano pur sempre i corpi dai quali s. Antonio avrebbe cacciato il Demonio. Azione esorcistica che ha liberato dalla possessione gli animali, fondamentali per l'alimentazione, che diventano la rappresentazione della sua potenza. Da qui il patronato del santo su tutti gli animali che vivono a contatto fisico con l'uomo. Procedimento del tutto simile nel culto di s. Martino, anch'egli in guerra con il Demonio. Secondo l'agiografia popolare, Martino libera una vacca dalla possessione demoniaca (Iacopo da Varazze, 1995: 915). Per lo stesso meccanismo identificativo, s. Martino è il patrono dei bovini e degli animali cornuti.

### Il gioco del gallo e l'ultimo covone

Sulla base di quanto proposto, circa il rapporto del Santo eremita con le manifestazioni demoniache in figura di animali e il modo con cui egli è stato rielaborato nell'agiografia e nel culto popolare, propongo una possibile interpretazione della presenza degli altri animali nel gioco del gallo e in un altro rituale importante nell'universo contadino. Mi riferisco al rituale agrario dell'ultimo covone, diffuso in tutta Europa e presente anche in Italia e in Basilicata (negli anni a cavallo della rilevazione del gioco del gallo, conducevo una ricerca sui rituali della mietitura, non più attivi, attraverso la raccolta di testimonianze orali e la loro riattivazione, in chiave turistico identitaria, a corredo spettacolare di alcune feste patronali; alcuni risultati sono stati presentati nel 1999 a Nicosia, Cipro, nel XIII Atelier Européen Pact-Eurethno, Fondation Leventis, Nicosie, 22-25 settembre 1999; Spera, 2000, 2004). In entrambi i rituali gli animali sono decapitati, o uccisi in altro modo, non solo a scopo ludico e competitivo, ma anche con finalità propiziatorie e con

la stessa funzione sollecitativa dei lavori agricoli figurati nella Rappresentazione dei Mesi.

Nel rituale del taglio dell'ultimo covone, come rilevato in diversi centri della Basilicata, i mietitori non solo si sfidavano in una competizione, a volte violenta, per tagliare l'ultimo manello di grano in cui era figurato che fosse nascosto la bestia che lo devastava. La competizione, e la pantomima che seguiva, rappresentavano, in funzione esorcistica e purificatoria, la caccia e l'uccisione del capro che infestava il campo di grano (De Martino, 1980: 213-214; Spera, 2000: 47-78, 2004: 152-177), rendendolo domestico e disponibile alla successiva seminazione. I mietitori liberando le messi dalla presenza demoniaca, legittimavano la violenza necessaria per la raccolta del grano. Secondo una delle possibili letture, il caprone cacciato e ucciso con le falci dai mietitori rappresenterebbe, nell'immaginario comune, la più diffusa raffigurazione del diavolo. Ricordo che una delle raffigurazioni delle tentazioni di s. Antonio, anche di ambito ecclesiastico e ufficiale, è quella che lo presenta in lotta con il diavolo, spesso con sembianze caprine.

La rifondazione mitica cristiana, in particolare nelle società a forte connotazione agraria e naturalistica, ha demonizzato le rappresentazioni delle forze della natura. Tutto ciò va poi inquadrato nella stessa ambiguità e plurivalenza delle espressioni e dei segni passati dalle religioni naturalistiche al cristianesimo popolare, ancora oggi oggetto di continua evangelizzazione.

In Basilicata a conclusione della falciatura dell'ultimo covone, il mitico caprone, originaria e panica rappresentazione dello spirito del grano, è cacciato e ucciso dai mietitori. Nella stessa regione il proprietario del grano offriva ai mietitori un pranzo a base di carne pecora, di montone o di agnellone. In altre regioni italiane e europee il ruolo del capro è assegnato ad altri animali, alcuni dei quali sono gli stessi che venivano decapitati a Calvello e negli altri giochi rituali simili all'inizio e a conclusione del ciclo di Carnevale.

Nel Polesine ammazzare l'oca significava tagliare l'ultimo covone in cui si immaginava vi

fosse nascosto l'animale, e un'oca o un gallo erano il pasto festivo a conclusione della mietitura. Nella stessa area il giovedì grasso si svolge anche il gioco dell'oca. Appesa a testa in giù ad una trave, un'oca veniva conquistata da chi, saltando, riusciva a strappargli la testa con le mani. Nell'alto Polesine i mietitori cercavano di prendere la lepre che immaginavano nascosta nell'ultimo covone. Cacciare la lepre del campo significava mieterlo (Vecchi, 1991: 446-455). Altri esempi sono stati rilevati in Piemonte. Nel Canavese, dove un gallo era la vittima dei giochi di Carnevale e in occasione della mietitura, il sangue e le penne di un gallo erano conservati nel sacco del grano dell'ultimo covone (Gallo Pecca, 1987: 127). Una pratica simile, seguita in Transilvania, è riportata da Frazer (1983: 183), il quale riferisce anche che, in diverse regioni europee, nell'ultimo covone era collocato un gallo vivo, o in simulacro, per essere decapitato con un colpo di falce (Frazer, 181-183). Arnold Van Gennep raccoglie una ricca documentazione per la Francia. Nella Mosella, per esempio, un gallo o un tacchino, messi vivi nell'ultimo covone, erano decapitati con la falce (1951: 2237, 2253, 2256, 2266, 2270). Anche nel ciclo di Carnevale, in diverse regioni della Francia, avevano luogo gieste e decapitazioni di galli e oche (Van Gennep, 1979: 1102-1105).

L'uccisione di animali con la falce è comune con alcuni rituali di Carnevale e della mietitura. Il gallo è presente nelle documentazioni folcloriche di tutta Europa. Altri animali, anche se non tutti con la stessa diffusione, sono utilizzati negli stessi rituali invernali ed estivi. Il collegamento di queste uccisioni rituali è nel significato attribuito all'azione sacrificale e all'animale sacrificato.

Nella proposta di interpretazione della decapitazione con la falce messoria di galli, tacchini, anatre, conigli e agnelli, cui va aggiunto il porcello, nei giorni di apertura del Carnevale e dunque dedicati a s. Antonio abate, ho evidenziato come tutti siano stati considerati personificazione del Demonio e delle sue tentazioni. I galli rossi o neri erano ritenuti animali diabolici, mentre il gallo bianco proteggeva dai male-

**Il gallo è presente nelle documentazioni folcloriche di tutta Europa.**

**Altri animali sono utilizzati negli stessi rituali invernali ed estivi. Il collegamento di queste uccisioni rituali è nel significato attribuito all'azione sacrificale e all'animale sacrificato**

fici (Petzoldt, 1995: 97). Nell'iconografia popolare dei paesi slavi il gallo bianco è raffigurato accanto a s. Vito, probabilmente in riferimento alla luce evocata dal colore. La distinzione indicherebbe la doppia e ambigua natura di questo uccello che non vola. Il colori nero e rosso e il bianco del gallo compendiano la collocazione psicopompa, tenebre e alla luce, di cui annunzia il succedersi, come nella cultura cristiana il gallo di s. Pietro indica il succedersi della menzogna alla verità. La loro uccisione avrebbe una doppia funzione. Una esorcistica e liberatoria in riferimento alle tentazioni e aggressioni demoniache subite dal Santo, e purificatoria per la comunità devota dalle possibili presenze demoniache che albergherebbero negli animali con cui la gente vive e il cui possesso è segnale positivo di benessere. L'altra funzione è propiziatoria ed evocativa di ciò che si vuole che si possa ripetere nella mietitura, cacciando e uccidendo quegli stessi animali, considerati manifestazioni demoniache, che infesterebbero le messi rovinando il raccolto. Animali e messi sono tra loro doppiamente correlati. Entrambi sono necessari all'uomo che li controlla e se ne nutre.

Nei due rituali ruolo centrale è dato agli stessi animali, prima considerati espressione dello spirito delle messi e oggetto di devozione e di rispetto in una concezione naturalistica del sacro. In seguito, col cristianesimo, proprio per questa origine, sono considerati veicolo di tentazione, di lussuria. Nelle narrazioni evangeliche, Gesù avrebbe trasferito i diavoli dell'indemoniato nei maiali che precipitano nell'abisso (Mt 8,39 e ss; Mc 5,9; Lc 8,30).

Un altro aspetto che andrebbe considerato, riguarda il fatto che sono tutti animali competitori dell'uomo e che l'oggetto della competizione è proprio il campo di grano e tutto quanto è tratto dalla natura. L'affermazione del dominio sui campi e la giustificazione del prelievo alimentare per aver senso deve essere legittimato da un'azione rituale. Che può essere la condanna per una colpa, l'esecuzione di una sentenza, la sfida in una gara in cui gli animali, contemporaneamente manifestazioni demoniache, principali sostegni alimentari, spiriti della natura e delle messi, devono essere ciclicamente cacciati, sconfitti, uccisi, perché possano ciclicamente essere allevati, seminati, rinascere. Con i rituali, tra loro complementari e simmetrici, dei giochi cruenti di Carnevale e con le cacce rivolte agli stessi animali che riprendono corpo benefico e demoniaco nell'ultimo covone, può essere affermata e superata l'ambigua e pericolosa valenza della loro esistenza, aumentata dai timori e dalle demonizzazioni cristiane di tutto ciò che è nel mondo della natura, ma che è indispensabile per la sopravvivenza.

#### Bibliografia

- Azzara, Claudio, Gasparri, Stefano, (dir.). 2005 (1992). *Le leggi dei Longobardi. Storia, memoria e diritto di un popolo germanico*, Roma, Viella.
- Bonnet, Jocelyne. 1995. *Les vitrines identitaires, une nouvelle source pour l'étude des recompositions identitaires*, in Charles-Olivier Carbonnel (dir.), *De L'Europe, identités et identité*, Toulouse, Presses Universitaires des Sciences Sociales de Toulouse, pp. 183-190.
- Bunuel, Luis. 1932. *Las Hurdas. Tierra sin pan*, Film documentario, b/n, 28 min.
- Caro Baroja, Julio. 1989. *El carnaval*, Madrid, Edizioni Taurus.
- Da Varazze, Iacopo. 1995. *Legenda aurea*, Alessando e Lucetta Vitale Boverone (a cura di), Torino, Einaudi.
- De Bonis, Luigi. 1996 (1982). *Calvello. Storia, arte, tradizioni*, Calvello, Amministrazione Comunale.
- De Martin, Alonso. 1993. *La corsa del Gallo in Mecerreyes*, Tomo 13°, N. 148, pp. 117-127.
- De Martino, Ernesto. 1960. *Il gioco della falce. Ogni estate la passione del grano*, «L'Espresso Mese», Agosto.
- De Martino, Ernesto. 1975 (1958). *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Boringhieri.
- De Martino, Ernesto. 1980 (1962). *Furore Simbolo Valore*. Milano, Feltrinelli.
- Di Nola, Alfonso M. 1976. *Gli aspetti magico-religiosi di una cultura subalterna italiana*, Torino, Boringhieri.
- Fournier, Laurent Sébastien. 2009. *Gestes rituels et festifs en Provence*, in Laurent Sébastien Fournier, Dominique Crozart, Catherine Bernié-Boissard, Claude Chastagner, (dir.), *La fête au présent. Mutations des fêtes au sein des loisirs*. Paris, L'Harmattan, pp. 251-260.
- Frazer, James George. 1983, *Le Rameau d'Or. Esprit des blés et des bois*, vol. III, Paris, Robert Laffont.
- Gallo Pecca, Luciano. 1987. *Le maschere il Carnevale e le feste per l'avvento della primavera in Piemonte e nella Valle d'Aosta*, Cavallermaggiore, Gribaudo.

Giornale degli Atti della Intendenza della Provincia di Basilicata. 1819. *Ordinanza intorno alle maschere, e feste di ballo in maschere*, N. 27, pp. 25-32.

Lenge, (s.d.). *In prigione per un pollo*, «Il Redacchio», Calvello, Scuola Media C. Mazziotta, Numero unico, p. 9.

Petzoldt, Leander. 1995 (1990). *Piccolo dizionario dei Demoni e Spiriti elementari*, Napoli, Guida.

Riviello, Raffaele. 1894. *Costumanze, vita e pregiudizi del popolo potentino*, Potenza, Garramone e Marchesiello.

Spera, Vincenzo M. 2000. *L'ultimo covone ed il gioco della falce. Testi, documenti e resoconti di ricerca sul campo*, Perugia, Gramma.

Spera, Vincenzo M. 2004. *Esprit du blé, Madones et saints patrons: "la dernière gerbe" et "le jeu de la faucille" en Italie du Sud*, in Jocelyn Bonnet et Laurent Sébastien Fournier (dir), *Fêtes et rites agraires en Europe Métamorphoses?*, Paris, L'Harmattan, pp. 143-180.

Spera, Vincenzo M. 2009 (2004). *Il sarmento e l'edera. Metamorfosi di un Carnevale contadino. Le Propaggini di Putignano tra arcaismo e televisione*, Perugia, Gramma.

Van Gennep, Arnold. 1951. *Manuel de folklore français contemporain*, Tome I, V, Paris, Picard.

Van Gennep, Arnold, 1979. *Manuel de folklore français contemporain*, Tome I, III, Paris, Picard.

Vecchi, Alberto. 1991. *Religiosità Culto Folklore*, Padova, Messaggero.

#### Sitografia

[http://www.comunecalvello.com/index.php?option=com\\_content](http://www.comunecalvello.com/index.php?option=com_content)

<http://www.comunedicalvello.pz.it/santonio.html>

<http://ilcamminodellamusica.it>




 Enrica Simonetti

# Silenzio

**U**n alito di vento, una porta che sbatte, qualche foglia che fa sentire la sua presenza sotto i nostri passi. Viviamo tra silenzi e rumori, tra pace e frastuono: ma c'è una terza via, ci sono i piccoli fremiti che nulla hanno a che fare con il fragore e la confusione perché sembrano l'essenza stessa della quiete. Lo si pensa camminando in certi angoli dell'Appennino lucano: nel paese svuotato di Craco o tra gli scalini del quartiere arabo di Pietrapertosa; lo si pensa guardando le cime delle Dolomiti lucane oppure avventurandosi nel Bosco Magnano, sul Pollino. Qui può accadere che attimi di silenzio assoluto facciano dimenticare il mondo rumoroso, quel mondo che finisce per coprire e annullare ogni nostra emozione, perché qui si è circondati da un "tutto" che è anche un "nihil", un modo di stare alla vita lasciando spazio alla riservatezza, al segreto, a quell'arte del tacere che è la gentilezza dell'universo, l'ultimo baluardo contro il vivere assordati.

La cultura del silenzio sembra un concetto depressivo, dato che ci attorniamo sempre più di rumore, evitando con cura ogni minima possibilità di restare senza ascolto e proviamo una sottile angoscia quando ci capita di rimanere "prigionieri" del viver muto, catturati da quella ecologia mentale che ormai non sappiamo più cogliere. «Forse solo il silenzio esiste davvero», diceva José Saramago, regalando ancora più mistero alla voglia di non restare assordati.

Servirebbe a tutti abbandonarsi alla serenità del tacere, a quel cammino interiore che solo alcuni attimi possono riservarci: ebbene, non è necessario finire su un'isola deserta o in un paradiso naturale distante migliaia di chilometri perché il silenzio – se si vuole – è a portata di mano anche molto vicino a noi. La Basilicata, terra di città, grotte, rocce e arte, potrebbe organizzare un tour nei silenzi delle sue svariate identità, spaziando ad esempio dalle guglie rocciose che si affacciano su Castelmezzano alle distese di sab-

bia di Metaponto in inverno. Non è malinconia guardare un altopiano giallo con il grano a perdita d'occhio, prendendo la strada per Ferrandina in pieno giugno; così come non lo è quando s'infilta il vuoto di certe strade, il vuoto di certe case. Il terreno che frana in silenzio e racconta storie, come quello che nel 1963 ha provocato l'abbandono di un borgo come Craco, luogo in cui oggi i turisti girano sentendosi sul set di un film western o nel luogo fantasma di una vita immaginaria.

L'esilio è una forma di silenzio e lo si prova ancora oggi qui, in certe parti della Basilicata svuotata, figlia dell'antico esilio in cui hanno vissuto le generazioni passate e oggi rimasta a tratti sospesa, ora vuota e spettrale, ora moderna e lanciata verso il futuro. Una Grande Bellezza che si alimenta dei suoi stessi contrasti. Un fascino che ammutolisce (e quindi genera altri silenzi!) perché le crepe dei muri di Craco continuano ad avere un'anima anche senza che ci sia qualcuno a vivere lì, nelle case che trascinano nel tempo la loro testimonianza. È come se quel *Cristo si è fermato a Eboli* di Francesco Rosi continuasse il suo viaggio metaforico, tra i mille chiaroscuri. Già, i contrasti, perché qui in Basilicata silenzi e fragori sono le due *nuances* di una stessa faccia, di una stessa affascinante Terra che ti fa sentire in Europa quando vedi le moltitudini di turisti tra i Sassi di Matera e in un deserto quando attraversi i campi del Vulture. E poi, invece, a Bernalda sei ancora tra la gente, tra noi e il cinema americano di Francis Ford Coppola, ma se vai a Melfi balzi ancora nella meraviglia dell'antico che qui è tangibile, è Storia da godersi con gli occhi e con la fantasia.

Il silenzio non ha un'unica faccia da queste parti. Così come non lo ha nella vita dell'universo sociale in cui siamo immersi. Perché ci sono i silenzi accoglienti e i rumori molesti. Oppure, i silenzi che dividono, i quali appartengono a un modo omertoso di vivere il quotidiano: quasi a dimostrarci quanti diversi aspetti può avere lo stesso modo di tacere. Approfittiamo del giro tra i luoghi di pace della Basilicata per riflettere sul

significato del "tacere", quello che già Shakespeare ai suoi tempi definiva "l'araldo della gioia". Il silenzio non è una pausa dovuta alla stanchezza del parlare ma ha una sua identità, essendo l'essenza di ogni lingua, di ogni pensiero. In questa inquadratura, non riusciamo a considerare parola e silenzio come due concetti opposti, perché la presenza dell'uno determina l'inclusione dell'altro. Nessuna conflittualità, quindi, dato che la parola per certi versi, trova la sua vita nel silenzio il suo contesto più coerente. Abitiamo un'epoca in cui i tanti rumori e le tante parole sembrano avere il sopravvento, eppure, quanto valore ha il silenzio... Charles De Gaulle non a caso definiva il silenzio come una delle armi del potere. Sì, il silenzio ha la sua forza intrinseca, non è certo un'onda debole dell'espressione. L'uomo ha la sua libertà di esprimere con il silenzio la sua posizione e, se ci pensiamo bene, anche il silenzio obbliga ad una scelta. I riferimenti filosofici in questo campo sono migliaia; uno per tutti, è universale, come la Bibbia, il libro del silenzio di Dio. Un logos che è anche una parola non detta.

Ma i silenzi sono anche curativi. Lo stesso Kierkegaard affermava che «nell'odierno stato del mondo la vita intera è malata. Se fossi medico e uno mi domandasse un consiglio, risponderci: crea il silenzio! Porta l'uomo al silenzio!».

La psicanalisi – tramite Jung – precisa ancor più il ruolo chiave del tacere, quando richiama il fatto che chi ha paura di se stesso ricerca rumori strepitosi, perché questi infondono un senso di sicurezza e ci proteggono da penose riflessioni. Tutto ciò spiega per quale motivo ci attorniamo di brusii, usiamo il rimbombo delle parole come compagnia assoluta di ogni rantolo di vita.

Ma se torniamo lì, all'alito di vento sulle Dolomiti lucane, troviamo per un attimo il respiro di noi stessi, percepiamo il mormorio dell'anima, calibriamo la voglia di ascoltarci e di ascoltare il calpestio dei nostri passi. Per camminare più sicuri alla meta.





Luca Liccioni

**PASSEPARTOUT**

Alle falde del Vulture con effetto miniatura







◀ Profitto rinnovabile



▲ Melfi, stazione  
▼ Colline lucane

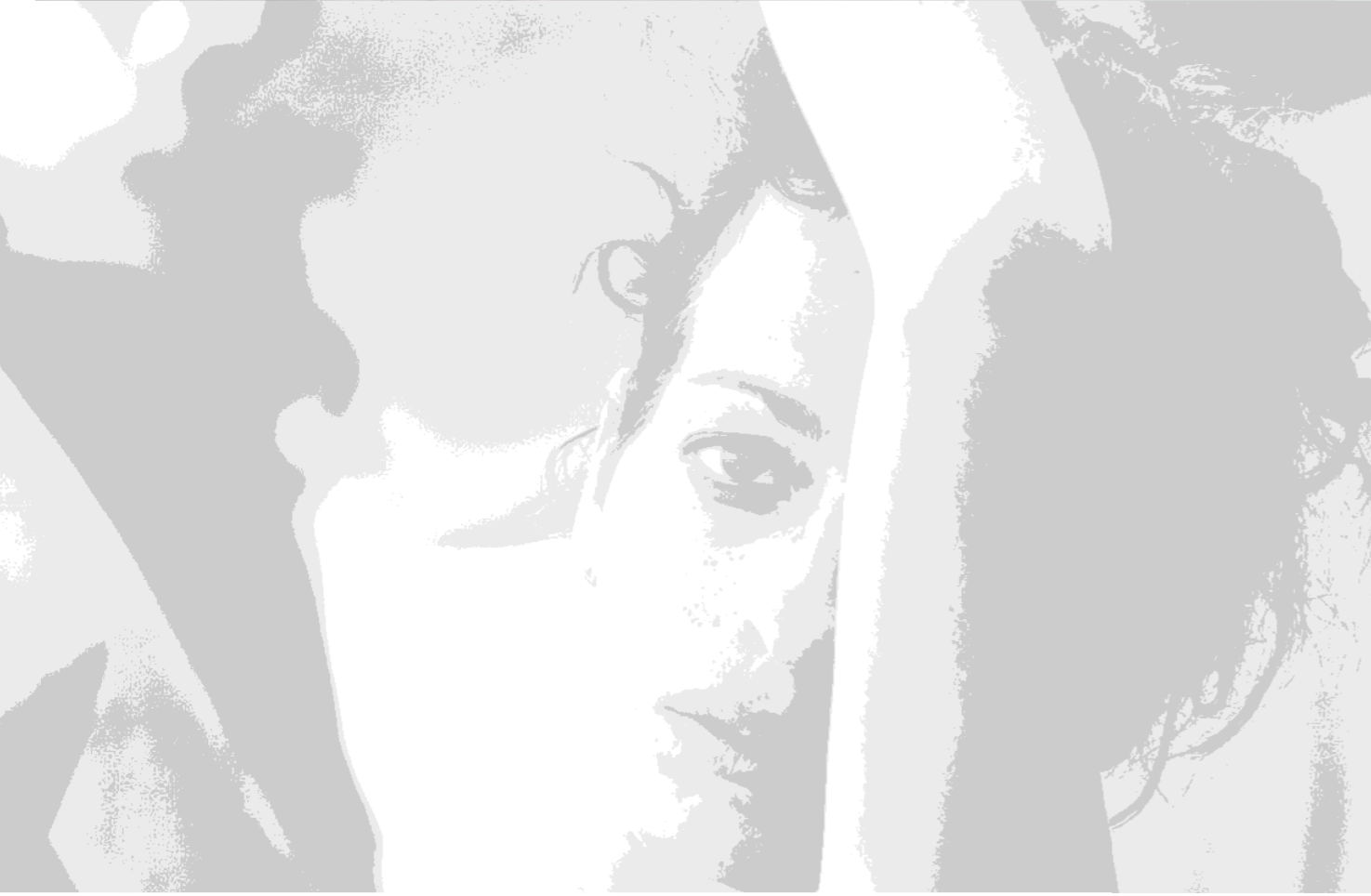




▲ Aliano, terrazza di casa Levi



Yoga in un paesino della Basilicata



Dora Celeste Amato

# La luce, l'impegno in Maria Padula

Quella *Bambina che legge* è tornata a farmi compagnia. Il tempo, lo spazio, i luoghi, qui, sono puri concetti di astrazione. Una musa, una ninfa senza età sul sedile di pietra, lungo il viale dell'uva fragola, luce e colori smorzati a farla da padroni, un libro tra le mani, laggiù l'eco lontana di una pecora che bela, tra le ombre dei pampini la testa fulva della Nonna, la nobile Celeste, che 'spia' la nipotina tutta libri e pensieri, un sorriso per ogni ragazzina della sua età, una predisposizione conaturata all'ascolto e al dialogo. Forse già Maria?

Quella *Bambina*, dunque, è stata 'mia' appena l'ho vista nella casa cenacolo, da sempre sosta di arte, unione, religiosità. Nel senso più alto e più nobile del termine. Andavo a leggere nel viale di un palazzotto dell'800, sempre in Lucania, sola, scrivevo, ero felice. Fuori dalla pazzia folle delle varie grandi città, da cui provenivo e dove vivevo. Volta a volta.

E ora la ritrovavo! Sorta di filo conduttore mai reciso, un sogno, una favola.

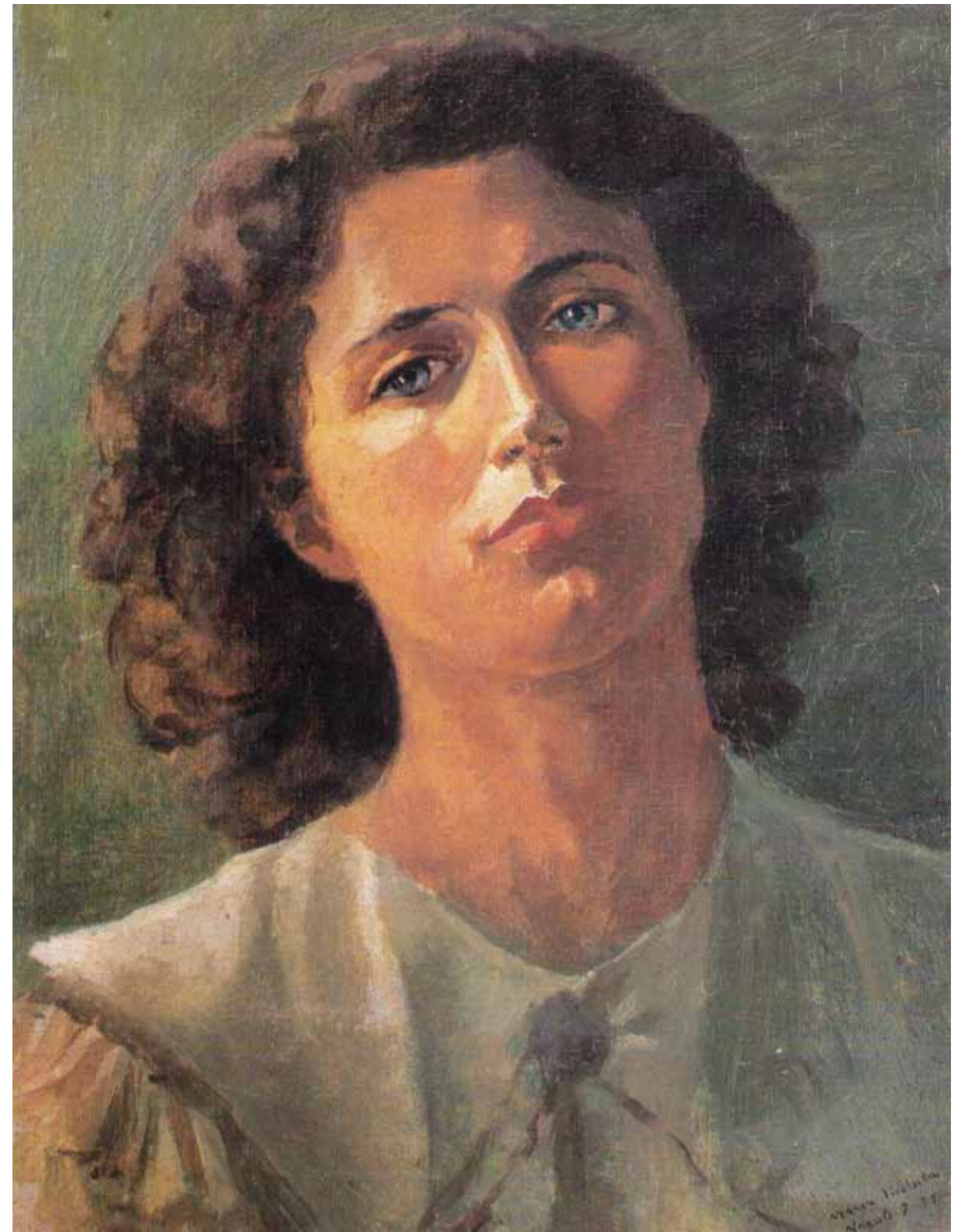
Un vaso di fiori, rose bianche, era stato il primo suo dipinto che mi aveva regalato, 1986.

Giovane, avevo scritto di lei, di loro, di *Una famiglia in ricerca di verità sull'uomo dentro i sogni dell'arte*. Forse, troppo coinvolta emotivamente, avevo viaggiato lungo 'brividi' apparentemente ctoni. Era soltanto un segno di appartenenza, di radici.

Maria, «sensibile come un filo di seta», come reciterà anni dopo una dedica a me invece scritta da un grande romanziere del Sud, volle offrirmi la sua purezza e la sua mano amica.

Oggi, nel mio salone colorato, volo di mongolfiere verso quel golfo di Napoli diverso da tutti, un'intera, grande, parete Leone e, riposta, una, più piccola, dedicata a Maria, quasi una sorta di 'citazione' di tutto ciò, tanto, inimmaginabile, che ha fatto nella vita. Impossibile ad imbrigliarsi. Conclusasi presto, a Napoli, nel 1987.

Ora riposa a Montemurro (Potenza), tra i suoi calanchi, il suo spirito di serena complicità



Autoritratto, 1935, Coll. Leone



Maria Padula dipinge

in difesa di ogni sopruso, rivolta a quella luce di Val d'Agri, talmente variegata e tenue da rendersi indefinibile: Maria Padula dipinge la *Bambina*, straordinario inno alla riflessione, alla speranza, alla «sfida ai pregiudizi», al bisogno di conoscersi e conoscere, a soli diciannove anni.

Nata, infatti, a Montemurro, nel 1915, paese-tavolozza, potremmo dire, tanto i suoi colori sono fusi con la luce del paesaggio e viceversa. A volte, pensiamo di non saper più distinguere i colori 'di Maria', mai un ritocco sulla tela, da quelli del suo cielo, dei suoi vicoli di pietra eppure senza grigio, dei suoi calanchi, di Monte Jaso, della campagna di Bracalichio una pace ed una continuità senza soluzione, tra la natura e la sua arte, di pittrice e scrittrice. Donna, prima di tutto.

In punta di piedi ma con serena sicurezza, mi sento di dire che il "meridiano" di Maria Padula non è stato ancora scritto; non nel senso letterario ma in quello culturale in senso lato. Tesi su di lei, certo, testimonianze nel tempo, dalle numerose recensioni alle sue riflessioni, sino alla voce *Maria Padula* sul *Dizionario enciclopedico* Treccani, ad opera di Maria Adelaide Cuozzo, docente di Storia dell'Arte contemporanea all'Università di Basilicata. Che è entrata con perizia nuova e profonda in ogni fibra dell'artista. Ma la sua riservatezza, pur nell'impegno profuso in ogni ramo della sua vita, la sua levità, la sua purezza, la sua sincerità, forse non hanno consentito di usare per lei una sorta di *Cannocchiale e grandangolo* che la potessero annoverare – come meritava e meriterebbe – tra i grandi della nostra cultura. Ma lei, con suo marito, il geniale scultore, pittore, poeta, Giuseppe Antonello Leone, 98 anni, ha sempre pensato che sarebbe arrivato un giorno – anche nei periodi più bui – in cui una mano li avrebbe accolti, fatti volare, forse sul magico tappeto di Aladino.

Occorre resistere, non arrendersi e seguire ciò che ora si sta facendo, con i figli, vestale la più giovane, Rosellina, un vulcano d'idee, spesso realizzate, sino al nipote Davide Leone, architetto, che un anno fa ha progettato, con Giuseppe Lobbocchiaro, il progetto *I luoghi della pittrice*, accolto

dall'entusiasmo di centinaia di testimoni, ideandolo insieme a Rosa Maria Leone, Giusi Candia e Valentina Dibiasi.

Maria nasce 'pudica' e tormentata, per così dire: presto si accorgerà, di avere due madri, dirimpettaie, amate e rispettate entrambe. La madre naturale, Giuseppina Pascarella, giovanissima contadina che la partorisce dopo una breve storia con un signorotto del paese. Ma, forse, allora, la parola non era questa... Si trattava di consuetudini, specialmente nel Sud, ahimè, e se anche l'uomo era celibe, come in questo caso, era impossibile che sposasse la giovane madre e riconoscesse il bambino. Era più 'maschile' questo che fare il proprio dovere.

Giuseppina continua a lavorare nei campi e Maria viene affidata sempre più spesso agli anziani, colti, borghesi Padula e, poi alla figlia Rosina, dama della Regina, e al marito, don Nicolino, avvocato, senza figli. Che sarà sempre chiamato così, 'don', da Maria, mentre Rosina sarà sempre la sua Mamma. Infatti Maria, riceveva spesso, da bambina, le visite del padre naturale e, limpida sin da allora, non 'riconosceva' come genitore né questi, né don Nicolino, pur ammirato, su cui il paese aveva cominciato a spargere assurde dicerie.

Autonoma, ribelle, assetata di cultura, aveva trovato tutto ciò che desiderava o che aveva in sé, forse ignorandolo, in Mamma Rosina: in casa si leggevano i romanzi russi – sarà molto influenzata dal 'socialismo' di Tolstoj –, francesi, inglesi, si faceva musica, si dipingeva, si assecondava ogni propensione spirituale e culturale di Maria.

Qui occorre una brevissima sosta per il lettore: si era appena usciti dalla prima guerra mondiale, Maria era un'adolescente! Nulla, dunque, è scontato, tutto ha dell'incredibile! In questa famiglia della borghesia terriera e delle professioni si volava alto. Come in tutto il sud dei piccoli centri, ove era di casa una differenza di vita senza limiti, tra le due classi principali, quella appena nominata e quella artigiano-contadina.

Maria viaggiava con la sua Mamma e la meta più frequente era Napoli, ove prendevano in af-



Maria Padula e Giuseppe Antonello Leone

fitto una piccola 'Villa vesuviana' di Portici – il 'Miglio d'oro' – e visitavano mostre, teatri e Musei. In particolare il Museo Nazionale ove, allora, era situata la Pinacoteca e dove Maria poteva 'confrontarsi' con pittori di ogni tempo. Eppure si sente libera, subito, di essere se stessa.

Dipinge con uno spirito realista e con negli occhi i boschi di Montemurro: non è ancora il tempo della 'luce', il dono più grande, unico, che ci ha dato Padula, Ma è tempo di Scuole (licenza media e ammissione al Liceo artistico, 1932, a Napoli); insieme, è tempo di Maestri: il primo sarà un copista del Museo nazionale, seguito da Gennaro Luciano, della Scuola dei grandi paesaggisti napoletani dell'800 e restauratore di affreschi pompeiani. Severo, utile.

Dopo il Liceo artistico, l'Accademia di Belle Arti, sezione Pittura. Maestri di rango ma si accorge presto che con Pietro Gaudenzi, 'chiarista', non funziona: autoritario, non faceva 'crescere' gli allievi. Lei ha già raggiunto una sua espressività ed il colore non ammette ripensamenti. Decide, al terzo anno, 1935, di trasferirsi a Firenze ove Felice Carena (seguito, poi, nei suoi approfondimenti, da Notte e Colacicchi), le restituirà il rispetto per il discepolo.

Nel senso vero del termine, per ciò che la riguarda: la sua vera scuola, un cenacolo, era stata la famiglia adottiva, le loro radici, il paese, la ricerca del vero, la disponibilità verso tutti, una sorta di ecumenismo ante litteram che la accomunava alle letture su e di Francesco e su e di Agostino. Oltre alla sua fede, la sua religiosità verso gli ultimi, del tutto priva di bigottismo paesano, il dialogo aperto con il suo Padre spirituale, Monsignor delle Nocche, Vescovo di Tricarico.

A Firenze 'l'incontro' con Giotto, Masaccio, il mondo, persino lo studio della genealogia della famiglia che più fiorentina non si può, i Medici. E, sempre lungo la propria scia dell'interesse per i "dimenticati", ecco l'ammirazione per Giuliano de' Medici, il meno noto fratello di Lorenzo, morto a soli 25 anni, 1478, e dedito ad arte e cultura. Oltre alla passione per Simonetta Vespucci, musa di Botticelli, il cui ritratto, in palio

per la *Stanza per la giostra*, cantata da Agnolo Poliziano, fu vinto da Giuliano. E *pour cause*. Infatti, tra le giovani più belle di Firenze, sembra che i due ragazzi abbiano vissuto una storia d'amore. E, con lo stesso destino, siano morti a poco più di vent'anni. Pare che il secondo nome del primogenito di Maria, Nicola, sia Giuliano, perché sorta di legame alla formazione fiorentina, così determinata da Maria.

Poi, oltre al suo spirito libero, unico, e alla consonanza con la Madre, ecco l'incontro, in Accademia, a Napoli, con Leone. Lo lasciamo a Lei:

«Fra i compagni c'era un gruppo di giovani che veniva tutte le mattine col treno della provincia [...]. Il migliore di tutti era Leone. Magro, tutto nervi, aveva due occhi vivi e ardenti [...]. Non stava mai fermo, lavorava intensamente, utilizzando persino gli intervalli tra una posa e l'altra. Cinque ore di treno, mettendosi in viaggio dalle tre di notte dopo aver percorso dodici chilometri a piedi. Rincasava poco prima di mezzanotte e nella madia trovava, dopo una giornata di quasi digiuno, il frugale pasto conservato per lui dalla madre all'ora del desinare. Era il primo di sette fratelli, il padre invalido. Queste cose le ho sapute molto più tardi.

Parlava solo quando si accendeva e diceva cose interessantissime ma in modo caotico [...]. Agli esami stupiva la Commissione e aveva sempre il massimo dei voti, nonostante spesso si esprimesse nel dialetto del suo paese [...]. Aveva un solo difetto, quello di essere troppo educato e di credere nei simboli. Il Maestro era il Maestro e gli distrusse il migliore dei suoi lavori [...], un nudo. Sembrava un Rembrandt [...]. Il Maestro prese la spatola e raschiò tutto. Leone, immobile, come impietrito, con le dita sventrò dietro la schiena un tubetto di biacca con le dita contratte [...].

A Montemurro c'è il diavolo che di esso ha qualità e difetti, compresi la nostalgia del cielo [...]. Io, fin da piccola, sentivo una specie di protezione da quella parte e non ho avuto mai paura del diavolo [...]. Ero ansiosa d'incontrare

Leone ma non veniva ancora. Aveva mandato un bozzetto per la Biennale e lo avevano prescelto. Stava facendo il cartone per l'affresco di Venezia [...]. A scuola le cose andavano di male in peggio. Decisi di cambiare Accademia. Lo scrissi a Leone che rispose che “non ero padrona di andare o di venire perché lui mi amava”. Mi sentii vivamente offesa. Leone tornò da Venezia con la sua aria da padrone [...]. Leone mi cercava [...]. Poi, era una fulgida giornata di maggio ed eravamo sul Vomero Vecchio, in un'ampia strada quasi deserta, sotto un albero di acacia. Quando mi disse, “Per l'ultima volta, sì o no?” “Sì o no...”, “Ma non pare anche a te che fra noi ci sia troppa distanza...” Divenne livido e i suoi occhi parvero fosforescenti: “Villano sono e villano resto, se mi vuoi così, bene, sennò...” Era già pronto ad andarsene, furente. Un singhiozzo mi strinse la gola e dissi “Allora, sì”. Rimase quasi aggrappato al ponte. Poi, senza parlare, ci prendemmo per mano e ci avviammo verso la funicolare [...]. Non mi rendevo conto di cosa mi legasse a lui ma so che la mia mano chiusa nella sua ci stava volentieri» [*Il vento portava le voci. Storia di una ragazza lucana*, IGEL, Napoli 1986, pp. 51-63].

Si sposeranno all'inizio del '43, tandem d'intenti, diversi e simili, valori e persino committenze artistiche di natura ecclesiastica.

Questo lungo inciso mi dà la stura per parlare di Maria scrittrice, quattro libri ed infiniti contributi di arte, di politica, d'impegno sociale. In particolare questo volume è un gioiello, 'il gioiello. Scritto a Vietri sul mare, tra il '52 ed il '56, apprezzato da Leonardo Sinisgalli, l'ingegnere-poeta, suo conterraneo, cui Maria ha fatto il ritratto ufficiale – ora in Fondazione Sinisgalli –, sarà limato per decenni dall'autrice, quasi il pudore di sé le impedisse di raccontarsi, di raccontare. *Livre de chevet* di stampo europeo, famiglia, arte, desideri, una straordinaria testimonianza di madre, il carattere dei suoi quattro figli che sembra già iscritto nelle sue corde alla loro nascita, il dire a sé – e poi al lettore – la differenza, per lei, tra scrittura e pittura: mi permetto di stimola-

## Cattolica del dissenso? Perché etichettarla? Maria è stata la libertà fatta persona, senza mai autocompiacimenti o commiserazioni. Interprete del meridionalismo di oggi e non di ieri, di battaglia, attraversando quasi l'intero secolo “breve”

re l'ipotesi di ripubblicarlo, un minimo di editor nuovo, con una casa editrice nazionale, come, cotanto nome, la spingeva già Mario Bonfantini negli anni '60. Uscirà invece nell'86. Oggi i suoi argomenti, il sud, un meridionalismo di ritorno, ove l'inurbamento è un valore ma anche un tormento, il valore delle radici, hanno di nuovo una 'sostanza' più che valida. E, poi, romanzo di formazione, può essere visto come una summa di ciò per cui vale la pena vivere.

Gli esodi o le andate e i ritorni di Maria, dopo il matrimonio, tra Montemurro, Vietri, Potenza, Napoli, hanno come punti di riferimento il paese di origine – ogni estate, spesso anche d'inverno, persino dopo il terremoto del'80, nella casa 'di campagna' –, fonte di ogni ispirazione, di «appagamento ancestrale e di comunicazione del senso della vita ma senza esaltazione, paesaggi nutriti solo attraverso la sua straordinaria sensibilità» e Napoli, ove scrive, prosa in consonanza con la pittura, «specchio di un'intelligenza rigorosa e vivace».

Napoli, a volte dura ma ove Maria può insegnare (lo ha già fatto, privatamente, a Vietri, e poi a Potenza), riunirsi ai tre figli, rimasti qui dopo il trasferimento a Potenza dei genitori, aderire ai Movimenti di base (prima alle Acli, per un po'), persino prendere la tessera del PCI, anni '70, pri-

ma donna lucana, dopo aver frequentato, ad Albano Laziale, la Scuola delle Frattocchie, di Enrico Berlinguer, con la figlia Rosamaria (Rosellina).

Cattolica del dissenso? Perché etichettarla? Maria è stata la libertà fatta persona, senza mai autocompiacimenti o commiserazioni. Interprete del meridionalismo di oggi e non di ieri, di battaglia, attraversando quasi l'intero secolo 'breve'. E alla prima tessera del PCI si aggiunge l'essere la prima donna artista lucana, in senso di 'strutturata', con scuola, Liceo ed Accademia alle spalle. Oltre alla lotta all'analfabetismo, alla riconquista delle terre, sempre insieme a Bepi Leone e a tutti gli amici nominati in questo 'incontro' con Maria. E se pensiamo che molto avveniva prima del '46, anno del voto alle donne, è inutile qualsiasi commento.

Radici, formazione, Giuseppe Antonello Leone, uomo rinascimentale, Maria sembra aver vissuto cento, mille vite. Oggi può essere un film. Come eravamo? No, come possiamo ancora essere. Perché a Montemurro, grumo di case dense di anima ma luogo-mondo, dai Leone-Padula e viceversa, arrivavano i Levi, i Rossi Doria, gli Scotellaro, i De Martino, i Giovannino Russo, i Sereni, i Sinisgalli, i Rivello, i Calice, i Truffelli, i Lacorazza, fino ai grandi studiosi di Matera, da tutto il mondo. Prima, i Manecchia, i Sellitto, gli Albini, i Latorraca, i Giliberti, nella Storia e nel contemporaneo. E oggi, questo può essere radice e parete per 'ricominciare'. Anche allargando questa Storia infinita a Napoli, ove Maria e Bepi fondarono, con altri, Circoli culturali, Associazioni, conobbero i nomi degli uomini di cultura più intrisi d'impegno del dopo '68. Valenzi, Valenza, Lucrezi, Malecore, Piscopo, Compagnone, Prisco, Rea, Massarese, Masullo, Montano. Molti, forse tutti, scriveranno di lei. E ci scusiamo per le sicure, non volute omissioni.

Napoli, dunque, dove Maria arriva «vaccinata dalla durezza della terra lucana e dove ha visto le grandi intelligenze del sud. Dove riesce ad essere anche splendida madre per figli di un'età difficile, attraverso una grande capacità di dialogo e di ascolto, di rispetto per il prossimo e di certezza

che esiste una verità superiore alla contingenza. Sicura che ciò si trasferirà, in autonomia, nell'imprevedibilità della vita».

Dialogo, ascolto, particolarmente vivi durante la 'Scuola potentina di Maria Padula', da cui molti artisti contemporanei. Scuola, metà anni '60, che la mise 'a capo', pur donna, di una 'pattuglia' di operatori creativi.

E con le sue opere denunciò il momento storico, improvviso e pieno d'incognite: «l'industrializzazione e l'inurbamento avrebbero comportato lo svuotamento dei rapporti umani».

Dunque, sin dalla giovinezza, capelli al vento, casacca da pittore e cavalletto, lungo i vicoli e gli 'slarghi?' del suo paese, seguita da uno stuolo di ragazzini affascinati, comincia a trasferire sulla tela l'impegno 'politico'. Il suo esempio doveva, poteva essere una guida verso il coraggio di osare.

Non si contano le Mostre di entrambi, a volte insieme a volte personali. In tutto il mondo. Premi per entrambi, spesso molta gente ma... poche vendite. Nessun mercante d'arte, mai, per entrambi, molti doni, la generosità come bandiera.

Maria, donna, simbiosi con Leone ma autonoma: nell'arte che, premessa alla vita, ha condotto alla possibilità di unione ma non di sotto-missione. E come avrebbe potuto viverla, Maria, dopo aver sempre difeso le donne dai soprusi e dall'essere 'la moglie di'?

Coerenza persino nell'essere senza età. «Stupenda, dipingeva, ballava, suonava il piano [...], era di Peppino, ormai, il suo trofeo più splendido, che offuscava tutti i suoi premi. Inconsapevole del suo fascino, voce umbratile e retrattile insieme [che è anche di alcuni dei suoi figli, ndr], al riparo dal sole e dal rumore, sembrava una Madonna del Trecento»: perché avrebbe dovuto allinearsi ad una tabellina o ad un pallottoliere? Antesignana in tutto, persino negli abiti: anni '50-'60 già vestita come oggi, con il desiderio di avere una motocicletta, desiderio tentato ma mai esaudito!

Ma quali sono i veri 'Maestri' di Maria? Forse tutti coloro che hanno la luce ed il colore-non

colore, il paesaggio nelle loro corde, certamente Giotto, il Rinascimento fiorentino, i pittori di Provenza, Cézanne, sino ad una sorta di sporadica 'protesta' con le 'sue' armi, l'arrivo dell'Agip, i contadini inermi, «senza caratteri istintivi di matrice espressionista che, per alcuni, potevano accomunarla a Carlo Levi. Maria non ha fretta, pensa, ha autodisciplina, le interessano le dimensioni alte della vita». Dunque può esistere un artista che percorre le strade dell'antropologo? Certo. Molte sono quelle per 'esplorare' l'uomo: la coralità di Maria, sorta di canto popolare lungo calanchi, balze e città del "suo" sud spesso è giunta prima di ogni conferenza, riunione 'politica' al cuore di chi aveva bisogno di accoglienza e di parlare lo stesso linguaggio, fuori dal limbo.

E, così, paesi, campagne, monti, città si prendono per mano e, ad ognuno il suo, scelgono il sentiero più giusto. «La sua lucida libertà le consente di 'parlare' con tutti, senza formule, lungo uno stato d'ansia vigile e controllato e lungo la sua pittura, il suo scrivere, segrete corrispondenze tra vita della natura e vita degli esseri umani. Ogni attimo, in lei, è conoscenza, sincerità, fare poesia ma anche redenzione dalle affezioni umane».

Serenità ma non ottimismo superficiale.

Qualcuno (tanti, di grande livello, i contributi alle sue Mostre e la corrispondenza privata) ha scritto anche del senso della tridimensionalità della pittura toscana su cui si è formata Maria, proseguito, poi, quasi un senso architettonico, verso un paesaggio costruito come una tarsia, un mosaico. Riaffiora, dunque, nel procedere per frammenti compatti e densi l'antico amore per l'arte pompeiana studiata con Gennaro Luciano.

Nella sua volontà di contrastare la sua clandestinità esistenziale di donna, possiamo, dunque, dire che Maria Padula sceglie l'arte per essere libera: «racconta e dipinge; costruisce, così, il riscatto del Sud, consapevole della fatica degli impossibili equilibrismi. I suoi sono segni per comunicare non per trasgredire. Per esistere e non per lasciarsi esistere».

Oggi, oltre all'interesse precipuo insito ne-

gli studi di questa Rivista, nei tanti progetti di Museo sacro, di Mostre all'estero, della speranza di una Fondazione, ecco un unicum italiano, "I luoghi della pittrice". Tradizione ed innovazione.

Ne abbiamo accennato all'inizio, ora vi raccontiamo una favola vera, una lanterna magica che, ogni tanto, illumina vicoli, slarghi e soprattutto persone con la 'luce' di Maria Padula.

"I luoghi della pittrice" è un «progetto di promozione territoriale che restituisce ai luoghi di Montemurro e della Val d'Agri l'opera pittorica, le suggestioni e l'impegno politico della pittrice Maria Padula. È un'iniziativa portata avanti dall'Associazione Bellivergari e promossa e sostenuta dal Comune di Montemurro e dal GAL Akiris.

Padula ha dedicato tutta la sua opera a questo gioco con il reale. Un gioco nel quale la luce e la materia dei colori sono i protagonisti. Il luogo su cui ha operato di più è la sua terra: la Val d'Agri. Per questo nel suo paese, quando si vestiva di tuniche multicolori imbrattate dalla vernice, di paglietta e di occhiali esageratamente grandi, smetteva di essere Maria Padula e diventava la Pittrice: un assoluto. Il Progetto tenta di svelare un po' della magia dell'interpretazione artistica di Maria Padula e lo fa seguendo differenti strade. Innanzitutto riposiziona la memoria dell'artista, attraverso le testimonianze di chi l'ha conosciuta. Esse sono raccolte in un canale youtube ed hanno coinvolto persone diversissime. Non si vuole proporre uno sguardo critico sulla sua opera, ma tratteggiare chi fosse Maria Padula. Tutto ciò ha attivato un'ingente comunità di persone che si è raccolta attorno alla pagina facebook del progetto.

I "Luoghi della pittrice" ricolloca nello spazio le opere di Maria Padula per costruire un vero e proprio Museo diffuso (o errante). Sono stati rintracciati i luoghi di presa dei suoi quadri. Questi luoghi, insieme alle descrizioni dei suoi libri ed alle testimonianze di chi l'ha conosciuta, sono situati su due mappe, una a scala territoriale ed una alla scala del paese.

In questo modo si riesce a ripercorrere il gioco dell'interpretazione artistica in nuovo

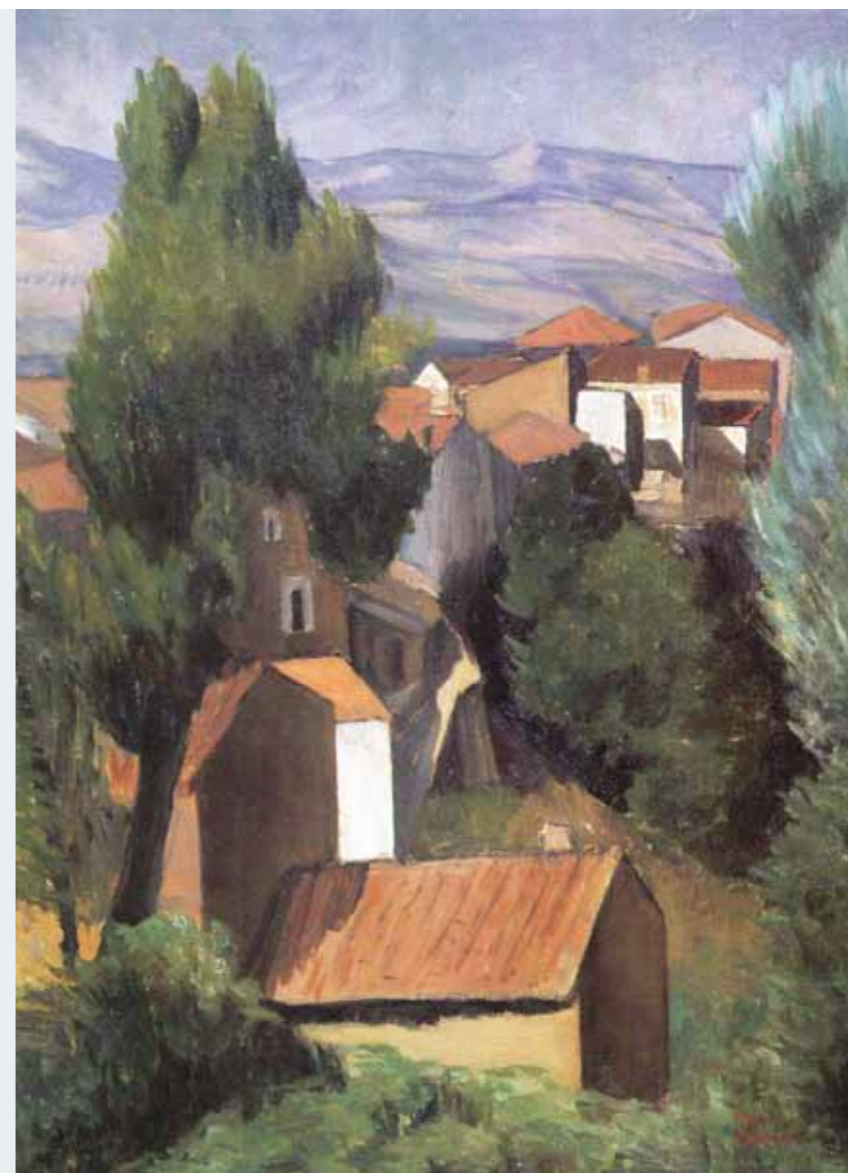
rimando tra realtà ed interpretazione.

L'ultimo aspetto riguarda la strutturazione del "Museo diffuso" urbano di Montemurro. In questo caso sono state usate delle mattonelle tecnologiche in grado sia di far individuare i luoghi di presa del quadro che di far apparire sui display di cellulari e tablet le opere di Maria Padula nel luogo da cui furono dipinte.

Dunque un luogo viene sublimato nell'opera e avvicina chi guarda all'esperienza dell'ar-

tista, anche attraverso le interviste a testimoni e a lei stessa. Si costruisce, così, un 'iperluogo' in cui la realtà geografica è arricchita di ulteriori contenuti, soprattutto riflettendo il valore di testimonianza antropologica delle opere che, spesso, ritraggono un mondo contadino in dissolvimento».

Dunque il ricrearsi di una comunità, anche di quelle lontane, degli emigranti, pensiero dominante della vita, delle opere di Maria Padula.



Fosso di Libritti, 1940, Coll. Leone

Anna Mollica

# La poesia a colori di Maria Padula

«**L**a Val d'Agri somiglia molto alla campagna toscana, entrambi hanno la stessa luce, lo stesso clima». Maria Padula aveva studiato all'Accademia delle Belle Arti di Firenze dopo aver lasciato quella di Napoli la cui didattica non era conforme al suo spirito libero che non amava il predefinito ma la libertà di espressione. Così faceva con i suoi studenti degli Istituti Artistici di Potenza e Napoli dove aveva insegnato dando loro facoltà di rappresentare le loro emozioni senza condizionamenti. Così era stata cresciuta dalla famiglia che l'aveva adottata da ragazzina. Una famiglia benestante, discendente da quella borghesia terriera, professionale e liberale che aveva fatto l'Unità d'Italia. La mamma Rosina era nipote, infatti, di Vittoria Albinì sorella del noto Giacinto che guidò il Risorgimento lucano. Quegli ideali di libertà erano stati propagati proprio da Montemurro, paese dove Maria era nata il 12 gennaio del 1915. Gli stessi che la giovane aveva appreso leggendo i tanti testi che arricchivano la

biblioteca di famiglia e che le avevano permesso di conoscere i classici, il diritto e la letteratura ottocentesca europea. Gli stessi che avevano accresciuto il suo livello culturale e la cognizione su tematiche sociali che in questa casa venivano frequentemente discusse. Questo clima condizionò l'intera esistenza di Maria rendendola sensibile ai problemi degli altri, soprattutto a quelli dei meno fortunati, in linea peraltro con lo spirito cattolico maturato grazie anche agli insegnamenti di Raffaello Delle Nocche, l'allora vescovo di Tricarico.

Maria Padula si era allontanata da Montemurro a 18 anni per iscriversi al Liceo Artistico di Napoli. La visita due anni prima al locale Museo Nazionale aveva lasciato il segno nella giovane, totalmente folgorata dalla bellezza di quelle magnifiche opere. L'Accademia delle Belle Arti fu il logico prosieguo di un percorso che l'avrebbe resa una delle maggiori esponenti della pittura Neorealista del Novecento.

La pittura era insita in lei. Dipingeva la realtà.



Gina, 1948, Coll. Leone

La cattedra di “Disegno dal vero” ottenuta negli Istituti d'Arte era il ruolo che faceva per lei. Le permetteva di manifestare la sua persona e le sue convinzioni a studenti che voleva responsabili di se stessi e consapevoli delle loro scelte. «Occorre lavorare insieme ai ragazzi» – diceva – «conoscerli individualmente, seguirli, capirli e, anzitutto, svegliare in loro l'interesse per il mondo che ci circonda, mettendoli in condizione di reperirne i dati come forma, colore, materia, peso ed atmosfera senza venir meno a quei principi che

sono propri dell'arte nostra». Sosteneva: «Nulla è più difficile che guidare l'adolescente sulla via dell'apprendimento. Non bastano l'apprendimento e la preparazione, occorrono l'onestà e l'umiltà ossia quella particolare predisposizione a cogliere lealmente la verità, che ci faccia sereni e disinteressati». «Il disegno dal vero» – spiegava – «a mio avviso, è una delle discipline più atte a svegliare nell'uomo il senso dell'equilibrio e della consapevolezza, operando alla sua crescita spirituale ed intellettuale assai più che altre discipline,





Valeria e Felice

risolvibili anche solo con il semplice l'ausilio della memoria». Continuando, «permette ai ragazzi di educare l'occhio a quella "lettura selettiva" la quale ci mette in condizione non solo di percepire la realtà, ma di saperne cogliere i dati essenziali o che più c'interessano. Dominare una matita o un carboncino è piuttosto facile, difficile è sapere cosa si voglia trarne».

A Montemurro Maria Padula tornava spesso. «Dire che amo quei posti non ha senso, direi piuttosto che sono connaturata ad essi. La Val

d'Agri mi appartiene». Costretta a starvi lontano per motivi di lavoro, trascorreva qui i mesi estivi. Era facile trovarla ai bordi delle vie o nei vicoli del paese seduta davanti al suo cavalletto con in mano la tavolozza di colori intenta a dipingerli. Intorno a lei bambini, giovani, uomini, donne incuriositi nel vedere la pittrice "rapita" dal mondo che le stava dinanzi. Non era il movimento che le interessava ma la realtà della quale cercava di capire ogni cosa. Su quei vicoli era come se volesse fermare il tempo. Bloccare l'inevitabile

trasformazione che il susseguirsi delle epoche impongono con nuove architetture e cromie. Desiderava farli uscire dall'antico silenzio per restituire loro dignità regale perché protagonisti di un antico passato ed un futuro tutto da scrivere. E poi i volti, tanti, che ritraeva conferendo loro grazia. Volti di persone semplici, di amici del paese, di familiari che "leggeva" come se fossero libri aperti di cui raccontarne il vissuto. Contadini, letterati, giovani, bambini ed anziani ognuno portatore di una storia degna di essere rivelata. Quindi le nature morte e i paesaggi. «Alcuni dicono che sono ferma perché non sono ancora stanca di dipingere gli ulivi, il cielo, le case, ma non è vero: perché queste cose io le scopro ogni volta e non cessano di stupirmi. Sono attentissima a quello che accade intorno a me, e partecipo; però non posso rinunciare al cielo, alla luce, alle montagne, che continuano a tingersi di azzurro e di violetto». «Il cielo che piove sulle cose», spiegava quando osservava i suoi quadri intrisi di quei, per lei preziosi riflessi che donano alle cose contorni nuovi. Ribadiva che «in natura esistono gli accostamenti non confini». Per questo usava colori pastello, per questo non definiva i contorni ma li sfumava con un tocco di colore che non riprendeva mai. La pittrice imprimeva sulle sue tele l'universo intimo ed esteriore traendo la spiritualità dalla realtà ben distinguibile nei dipinti. I soggetti definiti e i contorni sfumati rappresentano quella continuità stretta tra materia ed anima che lei cercava e trovava negli oggetti, nei paesaggi oltre che nelle persone in carne ed ossa. «La serenità, il distacco mi provengono da quella terra incontaminata, dove la luce regna sovrana e il cielo si mescola alle cose: lo ritrovi nei monti, sui tetti delle case, nelle piazze. Uno spazio nitido, intatto. Non sento il bisogno di distaccarmi dalla realtà, del resto ho sempre ritenuto che la verità è più inverosimile d'ogni cosa inventata e il giorno in cui cessassi di stupirmi della realtà credo che non scriverei né dipingerei più». Era il suo dialogo con il mondo.

Il Neorealismo di Maria Padula benché prevalentemente pittorico viveva anche nelle sue

prose. Prose autobiografiche dove ritroviamo la sua Montemurro, la Val d'Agri, personaggi da cui traeva ispirazione raccontandone le storie tipiche dei periodi che ha vissuto. *Il paese è paese d'inverno, Il traguardo, Il vento portava le voci, L'uovo del cuculo* sono i romanzi che hanno diversificato la sua produzione e fatto affiorare in lei ricordi e sensazioni. Sono episodi di guerre, di regimi, di confino, di povertà, di ricchezza, di usanze, di credenze e di fede narrate con il docile tono di chi racconta soltanto e non giudica. Che a volte pesano sul cuore e che scrivendoli si vuole allontanare e, nello stesso tempo, conservare per consegnarle giustamente alla storia. Il suo era un atto di rispetto profondo per un mondo che conosceva bene, che viveva ogni giorno condividendo speranze e disillusioni che colpivano, benché in diversa maniera, sia il ricco che il povero.

Oltre i romanzi Maria Padula scriveva articoli e saggi in riviste dedicate all'arte e all'impegno politico-sociale. Educata già da mamma Rosina ai principi di eguaglianza e parità, da adulta aveva maturato idee femministe, convinta che le donne hanno notevoli capacità in tutto. La sua era una lotta tendente alla valorizzazione della donna, delle sue peculiarità. Affermava infatti: «Dobbiamo accettare di essere donna. Il nostro sforzo deve essere per la parità non l'uguaglianza». Da qui il rifiuto di ogni più piccolo sintomo di discriminazione, di violenza e di sopraffazione. «Va estirpato», diceva, «se non vogliamo più guerre: se davvero vogliamo una società civile nella quale ciascuno abbia il suo spazio, senza togliere nulla al suo vicino». La sua onestà intellettuale la portava a dire sempre quello che pensava. Confessava: «Mi è caro il "no". È il no che rende liberi». Politicamente di sinistra, eccellente organizzatrice di eventi, metteva su mostre, dibattiti dove i temi sociali erano ricorrenti, mossa da quegli ideali che contemplavano il bene di tutti contro ogni egoistico interesse. Amava lo stare insieme, il condividere speranze e sogni. In uno dei suoi articoli scriveva: «La gente ha bisogno di credere in qualcosa e di sentirsi unita. In ciascuno di noi c'è un potenziale entusiasmo che non va deluso. Di ogni

deviazione o caduta siamo responsabili tutti».

Coronava l'intensa vita artistica e professionale la sua famiglia che aveva creato con un altro maestro dei nostritempi: Giuseppe Antonello Leone. Nato il 6 luglio 1917 a Pratola Serra in provincia di Avellino, i due si erano conosciuti all'Accademia delle Belle Arti di Napoli. Di lui Maria ammirava la creatività. Si sposarono nel

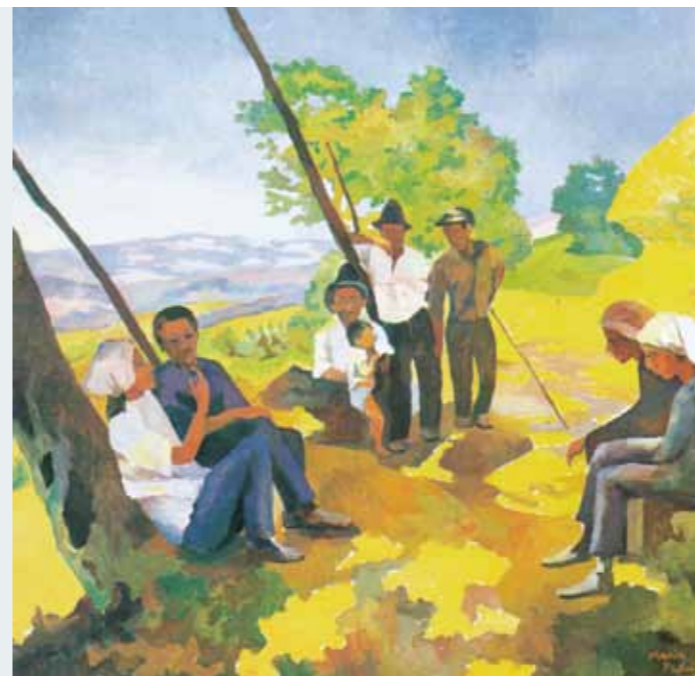
Istituti d'Arte, Cascano di Sessa Aurunca (Caserta), San Leucio (Caserta) e Secondo Istituto Statale di Napoli. Il professore è dotato di un raro istinto compositivo. Conosce benissimo i segreti della materia che plasma facendo un uso edotto dell'acqua, della terra, del fuoco e dell'aria. Tutti elementi di cui conosce ogni segreto avendoli appresi giovanissimo nella bottega di famiglia



1943 ed ebbero quattro figli. La lunga esperienza acquisita nell'insegnamento negli Istituti d'Arte tra Basilicata e Campania unita ad un crescente prestigio artistico, avevano portato Antonello Leone alla nomina di direttore dell'Istituto d'Arte di Potenza che praticamente nasceva con lui. Un ruolo di dirigente che svolse anche in altri

dove si intagliava, si modellavano le argille, si forgiavano i legni e i metalli. Attento osservatore studia le cose per cercarne il senso. Guarda oltre il percettibile anche nelle cose più semplici ricavandone altri aspetti che uno sguardo veloce e distratto non coglie. E li ricrea mettendo in atto quel processo di "risignificazione" con il quale

oggetti, plastiche, pietre, apparentemente inutili, rinascono a vita nuova. Con nuove forme o con lievi ritocchi. Esperto ceramista, pittore e scultore raffinato, è istintivamente portato ad imparare arti e tecniche nuove spinto dalla curiosità di chi sa che nella vita non si smette mai di imparare. Una convinzione che lo ha portato a crescere in professionalità, umanità e cultura



*Dopo la trebbiatura, 1986, Coll. Leone*

*La fontana di Gannano, 1943, Coll. Comune Montemurro*

insieme alla volontà di trasmettere ad altri il suo Sapere. Il graffito polistrato, una delle sue tante creature, è da oltre 10 anni una Scuola vera che a Montemurro, paese che lo ha orgogliosamente adottato, insegna questa tecnica di raffigurazione per rimozione della materia (graffio) ad allievi ed artisti anche stranieri. Una sensibilità profonda la

sua che ha saputo esprimere attraverso poesie e che lo hanno avvicinato, analogamente come la moglie Maria, agli altri, ai loro problemi. Nel secondo dopoguerra è stato partecipe ai movimenti del riscatto del Sud: Riforma Agraria, rivendicazioni dei contadini, lotta all'analfabetismo e alla povertà, a fianco di personalità importanti del panorama lucano e nazionale come Rocco Scotellaro, Manlio Rossi Doria, Carlo Levi, con cui i Leone strinsero amicizie vere.

Maria ed Antonello, due persone dai caratteri opposti, due carriere avanzate parallele su percorsi diversi. Paesaggista contemplativa lei, creativo concettuale lui, li accomuna il rigore scientifico, la serietà e l'impegno nel fare le cose. La passione per l'arte che li ha condotti alla notorietà con esposizioni in tutta Italia e con restauri ed abbellimenti di diverse chiese di Basilicata e Campania, che si sono impresiosite delle loro opere pittoriche. E ovviamente li accomuna l'amore e il rispetto che ognuno ha verso l'altro. Sono un'unica medaglia di cui si possono ammirare le differenti facce brillare con la medesima intensità. Due stelle nel firmamento artistico italiano che ha loro tributato sempre onori ed ammirazione.

La stella di Maria Padula ha smesso di brillare a Napoli il 10 dicembre del 1987. Da allora riposa nella sua amata Montemurro. Tra i molti riconoscimenti e premi da lei vinti ricordiamo il premio postumo internazionale "Olympus" che ricevette un anno dopo in Campidoglio, organizzato dal Corriere di Roma e riservato a coloro che sono «pervenuti ad una collocazione di rilievo nella società contemporanea, costituendo un punto di riferimento per le arti, le lettere, le scienze». La signora dell'arte lasciava nel cuore dei tantissimi che l'hanno amata, familiari, amici, colleghi, compagni di partito, ex-studenti, la consapevolezza e l'onore di aver conosciuto una donna straordinaria, simbolo di amore universale. E nell'animo dell'amato marito Beppe una dolce poesia: «Ti ho sognata luminosa, trasparente come un cristallo. Mi hai detto: "Quando hai bisogno di me bussa tre volte alla porta di casa". Io busso tre volte».

Antonio Motta

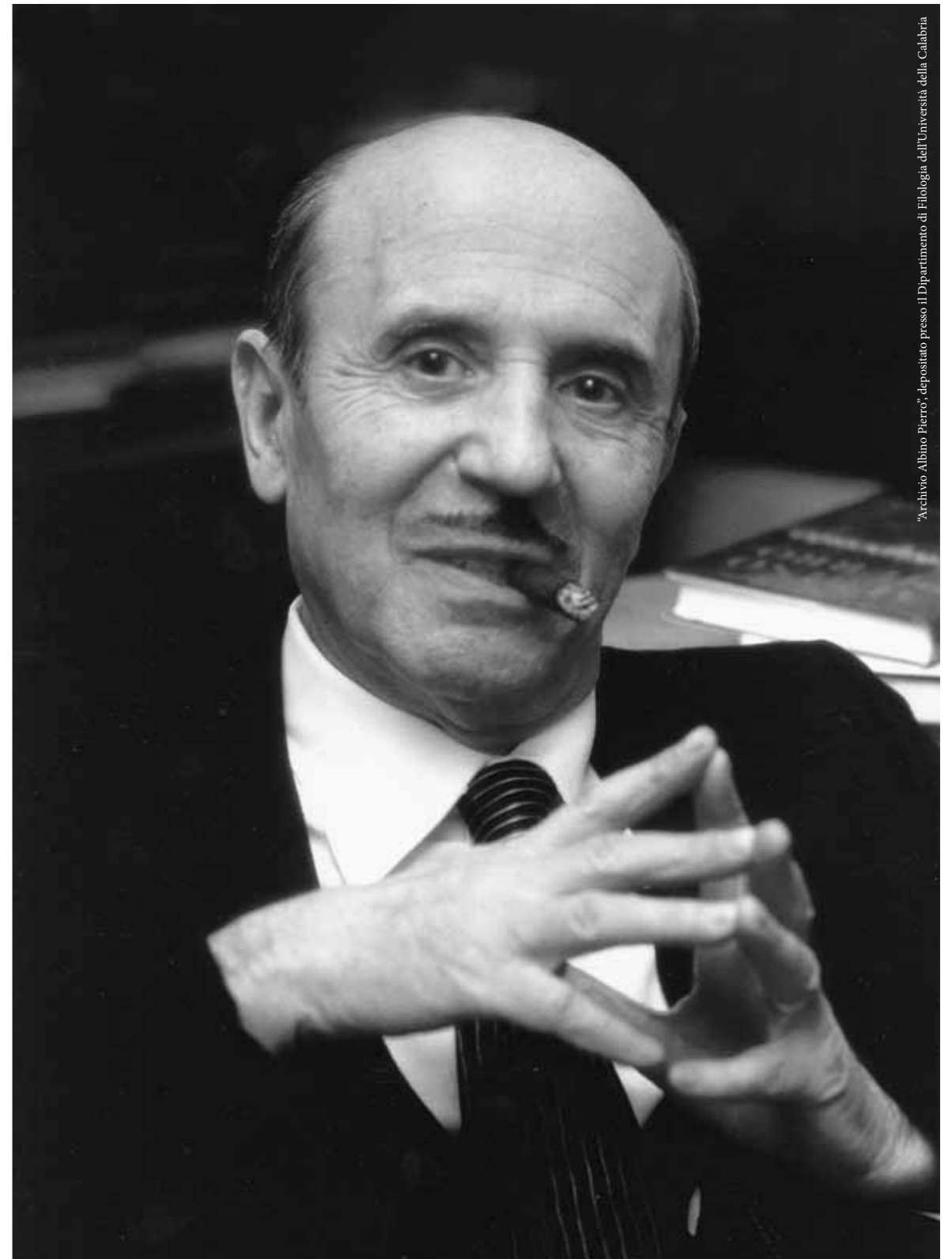
# Albino Pierro vent'anni fa

**A**lbino Pierro quando l'ho conosciuto era già carico di gloria. Era arrivato a Roma dai calanchi friabili, dalle slamature, della Lucania. Non si era portato dietro solo sé stesso, ma un intero paese, Tursi, resa famosa in tutto il mondo dal suo dialetto, che non è né quello della Tursi prenatale, materna; né quello ammodernato e slavato del Novecento, ma un idioletto direbbero i filologi. Una lingua dubbiosa, piena di interrogativi, di denie, di amori, di destini.

Lo incontrai nel '73. In quel tempo, egli era in servizio presso il Ministero della Pubblica Istruzione come ispettore ministeriale. Ci andava raramente, perché si considerava fuori della mischia burocratica. Quella mattina avevo un doppio appuntamento: Piazzola mi aspettava al bar Canova e Pierro nel suo bunker di Piazza Ottavilla, alcune ore dopo. Vi arrivai, dopo una salita a schianta petto, col cuore in gola. Mi venne incontro col suo sigaro toscano, che stropicciava in bocca, facendo finta di accenderlo più volte.

Ogni volta si pentiva forse per rispetto dell'ospite. Io guardavo il ritratto di Carlo Levi, in verità non sapevo da dove cominciare. Mi venne l'idea di farmi raccontare com'era nato *Metaponto*, che sancisce il suo divorzio dalla lingua. Allora non erano di moda i festival di poesia dove i poeti recitano se stessi in piazza; lui non aveva mai recitato i suoi versi, solo una volta lesse *'A Ravetana* a Tommaso Fiore. Il quale si commosse – gli ricordava i suoi anni giovanili d'insegnamento a Matera – e tradusse quei suoni all'impronta. Nacque così *Metaponto* che, nella versione italiana dell'autore delle *Lettere a Gobetti*, fu pubblicata da Vito Laterza – fatto inconsueto per una casa editrice che non aveva in catalogo opere di poeti e narratori.

L'amicizia con Pierro crebbe negli anni. Ogni volta che andavo a Roma, ci incontravamo da qualche parte: una volta al bar Canova, ritrovo di letterati famosi, un'altra volta all'Alessandrina o a Piazza Esedra vicino alle bancarelle dei libri.



Archivio Albino Pierro, depositato presso il Dipartimento di Filologia dell'Università della Calabria

## Il più bel ricordo di Pierro è il viaggio ipnotico sul Gargano.

Ancora mi risuona nell'orecchio il distico «Uéra turnè cchi ssèmpe addù ci scürrete, / come nd'i ddrùpe ll'acque, 'a vita méje»  
[Vorrei tornare per sempre dove ci scorre come fra i dirupi l'acqua, la vita mia]

Non amava passeggiare. Per la paura di perdere nel caos della città le sue adorate cartelle con le poesie restavamo tutto il tempo seduti al bar di un caffè. Il menù era piuttosto monotono. Pierro parlava solo della sua poesia, ma quando apriva squarci sulla sua “funebre adolescenza”, quando parlava della sua teoria dell'anima, come un novello James Hillman, della metempsicosi, dei suoi morti, degli dei fantastici e colorati, che abitavano la Rabatana, era adorabile.

Il più bel ricordo di Pierro è il viaggio ipnotico sul Gargano. Ancora mi risuona nell'orecchio il distico «Uéra turnè cchi ssèmpe addù ci scürrete, / come nd'i ddrùpe ll'acque, 'a vita méje» [Vorrei tornare per sempre dove ci scorre come fra i dirupi l'acqua, la vita mia]. Eravamo fermi sullo scoglio di Rodi Garganico detto “Il cane” a correggere le bozze di *Ci uéra turnè*. Ero andato a prenderlo alla stazione di San Severo per un giro sul Gargano per festeggiare l'uscita dell'*O-maggio a Pierro* che avevo curato per l'editore Lacaïta. Pierro, che non voleva muoversi da Roma per nessun motivo, quella volta accettò l'invito a patto che facessimo il giro del Gargano con la locomotiva. Per quanto insistetti che il trenino

della Garganica era come un mulo che scalpita e si ferma ad ogni pietra, non ne volle sapere di andare in macchina. Un trenino che correva tra gli ulivi e il mare non l'aveva mai visto. E quelle stazioncine bianche, turchine, gialle, che erano state posate lì per caso, dove avrebbe potuto incontrarle?

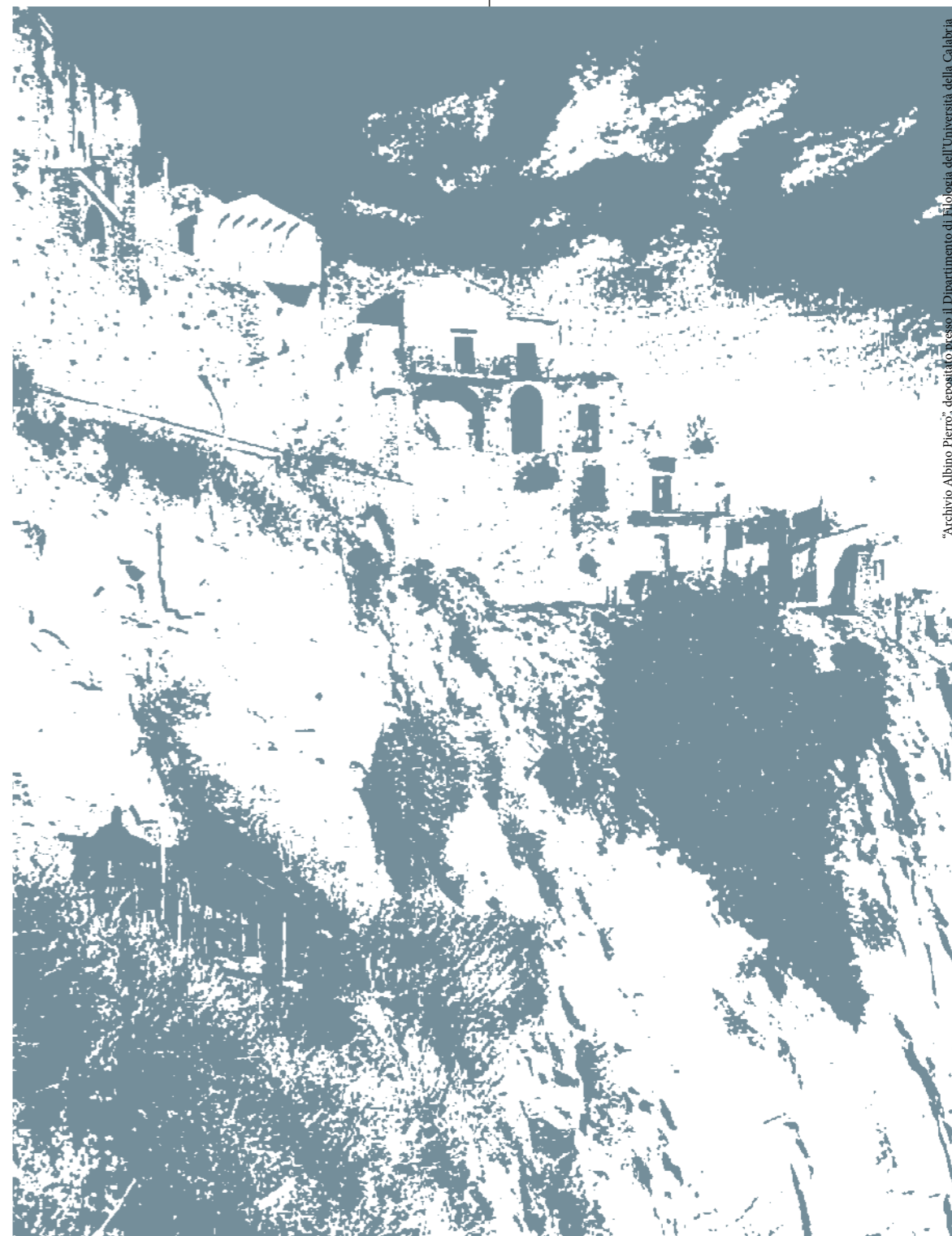
Al Crocifisso, il lago ci tiene sospesi. Ci appare rimpicciolito, tutto puntini colorati, sopra una montagnola e cielo capovolto come in certi acquarelli di Klee. Poi, una salita e una discesa scoraggiante e siamo immersi negli ulivi centenari. Pierro non ha parole, bloccato dall'ansia e dal paesaggio che a prima vista gli sembra ostile, in abbandono.

Il venditore di cannelli che era salito al Varano scese con noi. Dal molo Rodi sembra una città verticale. Pasquale Soccio nel *Gargano segreto* ha un'immagine spaziale. «Rodi si estende verticalmente per far posto agli agrumi». Il discorso cadde sul professore, lo studioso di Vico. «Chi – mi interrompe Pierro – quello di Fiore?» «Sì, quello del *Cafone all'inferno*». Don Albino era un sedentario, viveva murato in casa con i suoi fantasmi. È un miracolo averlo qui, ma vedo che si è portato dietro la sua Tursi. Non è a caso che il nome di Tommaso Fiore, il maggior traduttore del suo *Metaponto*, gli ha fatto drizzare le antenne. Ci infiliamo nella rete di infinite strade, di infiniti silenzi in cui la luce sale come un fumo azzurro dallo specchio del mare. Svoltiamo per i vicoli di San Pietro, del Crocifisso dove s'insinua da ponente il vento del maestrale. Mi ripete col sigaro in bocca “Uéra turnè” in quel suo dialetto che Contini chiamava “protostorico”, di chi ha nostalgia di qualcosa che non c'è più, ma che nelle parole, nel timbro della sua voce, nel movimento della sua bocca, si materializzava. Mi illudo che possa tornarci. Non so se il suo sorriso enigmatico sia di approvazione, di serenità, di memoria.

Albino Pierro mi fece una grande impressione e si fermò a lungo nella mia mente. Chi erano gli altri poeti meridionali dialettali? Nessuno me ne aveva mai parlato a scuola. D'altronde la poesia dialettale non aveva grande considerazione,

svalutata come poesia “minore” era relegata nella dimensione regionalistica o peggio folcloristica. Pierro era un bastian contrario, quando abbraccia il dialetto aveva alle sue spalle una diecina di raccoltine in lingua, alcune memorabili, come *Appuntamento* introdotta da Ernesto De Martino.

Di questi tempi malandati, superbi e sciocchi, di tablet e internet, in cui i poeti e gli scrittori sono stati espulsi dalla vita civile, dalla scuola, dai libri, dai giornali, dalla televisione, rileggo i suoi versi, perché nessuno (proprio nessuno) può fare a meno della memoria dei poeti.



“Archivio Albino Pierro”, depositato presso il Dipartimento di Filologia dell'Università della Calabria

Nicola Merola

# L'invidia della poesia

**S**e persino le lucciole sono tornate, da quando l'allarme lanciato in proposito da Pasolini suonava come una sentenza inappellabile, non c'è motivo per dubitare della sopravvivenza della poesia nelle attuali circostanze avverse e neppure che di nuovo qualcuno, vincendo il pudore, dia voce alla propria ingenuità, domandi senz'altro in che cosa la poesia consista e in questo modo dimostri che non ne sono andate perdute né l'aspettativa né la percezione. Per quel momento, come mi ha insegnato l'esperienza, farà comodo più di tanti altri l'esempio di Albino Pierro.

Il poeta Albino Pierro è giunto a grande notorietà nel corso degli anni Ottanta, in occasione della candidatura al premio Nobel e delle polemiche che si scatenarono intorno al suo mancato conseguimento, ma si era già in precedenza fatto conoscere e apprezzare, in Italia e fuori d'Italia, da una schiera di lettori prestigiosi, come Gianfranco Contini e Giorgio Petrocchi e come i molti studiosi delle più varie discipline che hanno

testimoniato con il loro appassionato interesse di trovare nella sua poesia quello che ogni lettore colto continua a cercarvi. Tutto ciò, nonostante una inadeguata collocazione editoriale. Basti dire che solo nel 2012 hanno visto la luce *Tutte le poesie. Edizione critica secondo le stampe*, a cura di Pasquale Stoppelli, con una nota su *L'archivio Pierro* di Mariagrazia Palumbo, Salerno, Roma 2012, tomi 2, pp. CXXIV-756. Lui vivente, le poesie di Pierro erano state pubblicate sotto diverse sigle, raramente quelle primarie, e, per il suo cruccio, risultavano difficilmente reperibili perfino i titoli più cari ai suoi lettori, non dico il garzantiano *Metaponto* (1982, comprensivo degli altrettanto celebri *'A terra d'u ricorde* e *I 'nnammurète* [La terra del ricordo, Gli innamorati]), né l'estremo *Nun c'è pizze di munne*, uscito presso Mondadori nel 1992, ma almeno i più remoti e mai ristampati *Nd'u picciarelle di Turse* (Laterza 1967 [Nel precipizio di Tursi]), *Eccó 'a morte* (ivi 1969 [Perché la morte]), *Famme dorme* (Scheiwiller 1971), *Curtelle a lu*



*sóue* (Laterza 1973 [Fammi dormire]), *Com'agghi' 'a fè?* (Edizioni 32, 1977 [Come debbo fare?]). La dispersione e la scarsa visibilità saranno sembrate inevitabili per libri che si annunciavano già linguisticamente impervi, ai limiti dell'illeggibilità, e minacciavano di scoraggiare anche i sempre *rari nantes* della poesia.

Nato nel 1916, Pierro apparteneva alla generazione argentea di Bertolucci (1911), Caproni (1912), Sereni (1913), Luzi (1914), Zanzotto (1921), Pasolini (1922), Giudici (1924), nonché di Penna (1906) e Fortini (1917), in linea con la sua ambizione di nessuno condividendo qualcosa, a cominciare dalla fortuna editoriale, tranne che con Pasolini, al quale doveva più l'apertura di una strada (la poesia neodialettale, che si può far datare dalla *Meglio gioventù. Poesie friulane*, 1954, e dalle antologie *Poesia dialettale del Novecento*, con

Mario Dell'Arco, 1950, e *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, 1955), che l'indicazione di un itinerario (nonostante la suggestiva prosimità della stilizzazione annunciata dal *Ciant da li ciampanis* [Canto delle campane] friulane e dei rintocchi delle «campène di Paske» [campane di Pasqua] che la riprendono all'altro capo della penisola, nell'epigrafe in versi apposta da Pierro al suo *'A terra d'u ricorde*, Il Nuovo Belli, Roma 1960), e forse con Penna, che emulava su un altro scacchiere o del quale piuttosto abbracciava la paradossale purezza come una croce («Ci àt' 'a i'esse na cundanne, / si mi 'nnamore schitte d'i cruce» [Deve esserci una condanna, / se m'innamoro solo delle croci]: *Schitte d'i cruce*, vv. 1-2, in *Curtelle a lu sóue*, Laterza, Bari 1973).

Dal 1960 in poi, cioè dall'anno di *'A terra d'u ricorde*, Pierro pubblica solo poesie scritte nel dia-

letto del suo paese, Tursi, in provincia di Matera: quelle che gli valgono apprezzamenti superlativi da parte dei suoi estimatori e vengono tradotte in molte lingue, ma lo pongono anche fuori gioco, nella influente area militante della società letteraria, diffidente, se non ostile, e comunque trincerata dietro gli stereotipi del valore locale e dell'interesse folcloristico di una poesia istituzionalmente minore. La rinuncia alla poesia in lingua, che pure gli aveva dato qualche soddisfazione, è del resto la mossa d'apertura della classica tattica del sacrificio che Pierro si decide ad adottare metodicamente, al lirico ripiegamento su se stesso di prima aggiungendo qualcosa che assomiglia all'autocombustione della poesia pura, sia pure solo per l'altezza delle mire e la minima esposizione verbale, coerentemente perseguita e talora tematizzata con una inaudita incisività («si nganne mi sente strinte, / garde fisse na pétre / e ci trèse dainte» [se alla gola mi sento stretto, / guardo fisso una pietra / e ci penetro dentro]: *Nun chiange* [Non piango], vv. 4-6, ivi).

Qualsiasi dialetto gli avrebbe imposto un radicale ridimensionamento, dei temi come del pubblico realmente raggiungibile. Il suo tursitano, periferico e minoritario al punto di essere considerato da Contini un «dialetto che più dialetto non si può» (Gianfranco Contini, *Postface*, in Albino Pierro, *Com'agghi' 'a fè?*, traduzione in francese di Madeleine Santschi, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1986, p. 77), si pretende per giunta esclusivo: una lingua speciale per la poesia, poiché sono minime le concessioni alle convenzioni linguistiche cui si ritiene obbligato chi parla con se stesso, avendo depresso ogni velleità di eloquenza, e che ciononostante consentono esattamente nello stesso modo al poeta di continuare a riconoscersi in quello che ha scritto e a chi lo legge di corrispondere al suo slancio disperatamente affettuoso e di affacciarsi sul suo mondo.

Oltre a non essere inteso dalla grande maggioranza dei lettori, il tursitano di Pierro, sprovvisto di una tradizione e persino di una consuetudine con la scrittura, non si rivolge ovviamente a

chi ancora lo utilizzasse in prevalenza, e avrebbe scarsa dimestichezza con la resa grafica proposta e nessun interesse per la poesia, ma non conta neppure sul retroterra di una comunità reale o potenziale di parlanti. Poiché non ne esiste una tradizione scritta, esso è il frutto di una normalizzazione indispensabile e perciò sollecita la memoria fino alla congettura, consta di ricordi remoti e esperienze anche linguistiche infantili, cristallizzate dalla lunga lontananza, e viene idealizzato quasi puristicamente, accettando con quelle lessicali le più severe restrizioni dell'orizzonte, dello spessore concettuale e della stessa gamma espressiva, e sulle integrazioni di ogni genere lasciando prevalere la coerenza del sistema. Vengono meno così tutte insieme le dichiarazioni, le esperienze della vita adulta e cittadina, le tracce delle competenze professionali (Pierro era professore di filosofia) e le stesse manifestazioni contingenti di consapevolezza, senza che per questo il poeta regredisca a personaggio deprivato e a testimone inattendibile, ma al contrario con la percezione di un acquisto di solidità e necessità da parte sua, cioè dalla parte di dentro, in una interiorità così strenuamente trattenuta al di qua del silenzio, da parere una sua invenzione e da rinunciare al molto perché riesce a stringere tutto nel suo poco.

Per averne un'idea, si pensi che la stilizzazione in cui si risolve il sacrificio, con le sue telluriche vicende di pieno e vuoto, caldo e freddo, «nu fume ca ti cichete e nu vente / ca tàgghiate fiscanne com'i canne» [un fumo che ti acceca e un vento / che taglia fischando come le canne] (*Chi t'ha fatte 'a mascije?* [Chi ti ha fatto la stregoneria?], vv. 12-13, in *I 'nnammurète*, Il Nuovo Cracas, Roma 1963), si spinge fino a rappresentare con la massima efficacia drammatica i tormenti d'amore come una vicenda di posizioni reciproche nello spazio («chiurille ll'occhie e sèntese c'arrive» [chiudili gli occhi e senti che arrivo], «Si stavème avvicianne» [Ci stiamo avvicinando]: sono il v. 11 di *Nun chiange* [Non piangere], che si trova nella stessa raccolta, e l'incipit di *Si stavème avvicianne*, compreso in *Nu belle fatte* [Una bella storia],

in «Almanacco dello Specchio», n. 4, Mondadori, Milano 1975) e a mortificare l'attenzione sovraeccitata con la miseria della sensibilità più epidemica («Ma mo fè fridde, / ll'àrbere su' sicche, / chiòvete, / i ntrunizze su' sfiatète / e pur'i 'ampe pàrene mahète» [Ma ora fa freddo, / gli alberi sono secchi, / piove, / i tuoni sono sfiatati / e pure i lampi sembrano malati]: *Avin' 'a i'esse morte* [Dovevano essere i morti], vv. 20-24, in *I 'nnammurète*, cit.) e con l'esposizione ansiogena allo scorrere delle ore nella solitudine di un immutabile *orphanage* originario (agli antipodi dell'*otium* umanistico: «camine ore e ore mmenz' 'a chèse» [cammino ore e ore per la casa]: *Chi t'ha fatte 'a mascije?* cit., v. 10) e ai refoli dell'immaginazione («Fùssete nu signe / stu frusce ca sente?», «ma sempre sempre u scure mi rispònnete: / "Mó' ti pigghie?"» [Fosse un segno / questo fruscio che sento?, ma sempre sempre il buio mi risponde: // "Ora ti prendo"]: *Chi è stète?* [Chi è stato?], vv. 4-5, in *Famme dorme*, Scheiwiller, Milano 1961; *E nun mi mpunte* [E non mi fermo], vv.7-8, in *Curtele*, cit.). E si veda *Nisciune le sèntete* [Nessuno lo sente], ancora in *Famme dorme*, dove tutto ciò precipita nella clausola solenne e terribile di una eterna consapevolezza, sottolineata dall'evocazione inevitabile del *Nevermore* di Poe.

Proprie nun le sacce  
come fène ll'ate a dorme,  
e come fазze pure ié,  
si a ogni pizze di munne  
c'ète u fiète di chi mòrete.

Come fène a gghi'èsse citte,  
sti notte,  
e tutt'i cose a stè ferme,  
si ll'hète 'a voce di nu scante,  
'a terra,  
e abbrucine i verme.

E nisciune le sèntete u chiente  
nda sti campène a martelle.  
Nun pàrene schiartàgghie?  
Si mbrògghiene e si sbrògghiene

schitte nda dui paroue.  
Si po' arrivèntene mille,  
nu milione,  
su' sempe sempe chille,  
dui ntutte:  
«Mó móre».

[Proprio non lo so / come fanno gli altri a dormire, / e come faccio pure io, / se in ogni angolo del mondo / c'è il fiato di chi muore. // Come fanno ad essere mute, / queste notti, / e tutte le cose a stare ferme, / se ha la voce di un terrore, / la terra, / e brulicano i vermi. // E nessuno lo sente il pianto / in queste campane a martello. / Non sembrano balzubienti? / Si imbrogliano e si sbrogliano / solo in due parole. / Se poi diventano mille, / un milione, / sono sempre quelle, / due in tutto: / "Ora muoio".]

Ciò che resta dopo il sacrificio è l'inconfondibile poesia di Pierro, in cui, mentre il sacrificio coinvolge in profondità anche la lingua e la sostituisce con la «parlèta frisca di païse» (è il v. 4 dell'epigrafe cit. di *'A terra d'u ricorde*), il lettore si vede costretto a ricominciare da capo e a familiarizzandosi con un dialetto che non sarà la deformazione attribuita da Belli al romanesco, ma, come quella deformazione, con la lingua intrattiene rapporti macroscopici e decisivi, non necessariamente nel senso di renderla più espressiva e colorita, perché al contrario la ritrae, la prosciuga, la impoverisce, sin dal lessico. L'importante è che la lingua messa in esponente, elevata a potenza e rimossa, continui a sostenere e a surrogare il dialetto e che di essa ci si possa servire come del più saldo riferimento per capirlo e appropriarselo, ai fini e nei limiti della lettura della poesia, combinando la lentezza dell'apprendimento linguistico con una diversa alfabetizzazione. L'apprendistato più perentoriamente richiesto dalle poesie tursitane di Pierro è un'esigenza comune a tutta la poesia, che ha bisogno di ascolto e accoglienza. Quando l'esigenza emerge tuttavia più nitidamente, si potrebbe credere che ciò implichi una particolare difficoltà. È vero il

contrario, in questo caso più che in altri, perché l'esigenza di imparare riposa su una fondata speranza di riuscirci, se non sull'evidente imminenza dell'apprendimento, a riprova che i giochi non sono fatti e che qualsiasi principiante è nel suo pieno diritto a voler ricominciare da capo.

In termini simili a questi, per un lungo periodo ho accompagnato da vicino la poesia di Pierro, senza riuscire a ricambiare con una comprensione altrettanto generosa la sua amicizia e

senza andare oltre l'ammirazione professionale, neppure di fronte allo spettacolo sconcertante delle sue recite pubbliche, quando platee che non intendevano la sua lingua e non avevano nessuna particolare dimestichezza con la poesia, passavano dal silenzio rapito alla commozione e esplodevano spesso in un entusiasmo contagioso. E sono stato ugualmente immeritevole testimone di qualcuna delle esibizioni con cui un Pierro ispiratissimo diceva la sua, cioè i versi di

*'A Rabatène o I 'nammurète*, in coda a seminari universitari sulla sua poesia e a disdoro delle tirate retoriche che lo avevano preceduto, ottenendo la stessa attenzione e lo stesso successo. Se non mi sembrasse troppo sonoro e impudico, per compensare il successo che gli è stato invece negato, l'indifferenza degli editori maggiori e la sordità degli intenditori, direi che è stato lui il poeta della mia vita. Mi si scuserà perciò se, tornando ancora una volta a occuparmene, per capire in che punto ho perso la partita e il filo del discorso, tiro fuori dal cassetto carte ormai polverose, non le sue poesie, ma le considerazioni che ho lasciato cadere dopo averle faticosamente intessute e la volatile pienezza che le aveva ispirate e io ho tradito per il timore di tradirla. Pazienza, se in questo modo mi lascerò tentare dall'autobiografia, sia pure nei minimi termini che si convengono al mio ruolo e alla mia storia.

Non è rimasto senza conseguenze che io abbia avuto il primo contatto con la poesia di Pierro immediatamente dopo l'uscita di *Curtelle a lu sòne*, nel 1973, mentre lavoravo a un saggio su Pasolini che non avrei mai pubblicato. Come i lettori più condizionati dal clima letterario dominante, che, se non si piegavano ai ricatti del conformismo politico, cedevano alle lusinghe dell'oscurità, un fiore da lasciar sbocciare, specie grazie alle letture fin troppo analitiche di allora, ho inizialmente guardato con diffidenza alla scelta del dialetto, che non discendeva da una opzione per l'*obscurisme* e complicava inutilmente una proposta poetica secondo me seria e affascinante, anche se non riuscivo a cogliere l'assoluta originalità della posizione di Pierro. Se il dialetto si riduceva a fuoco di sbarramento, gli esiti della sua poesia, certo preterintenzionalmente, risultavano quasi indistinguibili dagli abracadabra dell'avanguardia e più in genere della *koinè* poetica di un novecentismo incorreggibile (la testa di turco di Pasolini). Era una bestemmia anche la mia e ho fatto bene a ravvedermene, ma conteneva un granello di verità.

A misura che il tursitano di Pierro beneficiava della riabilitazione della poesia neodialettale e

**Se il dialetto si riduceva  
a fuoco di sbarramento,  
gli esiti della sua poesia,  
certo preterintenzionalmente,  
risultavano quasi indistinguibili  
dagli abracadabra  
dell'avanguardia e  
più in genere della  
*koinè* poetica  
di un novecentismo  
incorreggibile**

veniva liberato dagli equivoci folcloristici, la sua impervietà, che non era solo linguistica, scondandolo per giunta con un aprioristico declassamento, subiva davvero l'affronto della mimetizzazione novecentista o dell'omologazione, come un record sportivo e forse persino nel senso che assegnava disinvoltamente al termine Pasolini. Altrimenti non c'era nemmeno questo.

Dal canto mio, dopo la bestemmia e il ravvedimento operoso, ho peccato di arroganza per conto di Pierro, ma non secondo le sue intenzioni. Per non cadere dalla padella del pregiudizio antidialettale nella brace di un fraintendimento di segno opposto, ho rinunciato a rispondere alle resistenze della società letteraria con le referenze autorevolissime che Pierro poteva presentare. Le menzionavo, per completezza di informazione, ma evitavo di promuoverle a prove conclusive. Poco sopra, mi sono limitato ai nomi di Contini e Petrocchi. Fornisco adesso un elenco più nutrito di soli studiosi italiani, gli stessi quasi di allora. Non molti se ne sono aggiunti a Biscione, Blasucci, Borsellino, Bosco, Brevini, Bron-





zini, Cattaneo, Del Beccaro, Delia, Della Terza, De Martino, De Mauro, Felici, Figurelli, Folena, Formisano, Giachery, Levi, Luperini, Manacorda, Marti, Mengaldo, Pedullà, Petronio, Piro-malli, Pizzuto, Pontani, Rossi, Salinari, Savarese, Scrivano, Spagnoletti, Stoppelli, Stussi, Tisano, Vallone, Varanini, Zambon. Ho la presunzione di credere che in questo senso l'incremento più sostanzioso sia stato offerto dal volume collettaneo a mia cura *La poesia in dialetto di Albino Pierro nel decennale della sua scomparsa* (Rubbettino, Soveria Mannelli 2008), con gli Atti del Convegno omonimo di Potenza e Rende (2005) e, tra le altre, le relazioni di De Blasi, Ferroni, Mirizzi, Sgavicchia, Trumper, Delia, Formisano, Reale e Luperini.

Non mancavo di notare nella stessa circostanza che la critica di fede pierriana (illustri professori di letteratura italiana poco attenti alle vicende della poesia contemporanea, grandi studiosi stranieri, filologi e linguisti, sociologi, antropologi) era contemporaneamente la più quali-

ficata e la meno specializzata nelle cose della poesia italiana contemporanea. Lamentavo perciò i limiti di un tributo imponente di riconoscimenti che venivano dagli ambiti disciplinari più diversi e dalle culture più lontane e poggiavano in ultima istanza sull'autorità di eminenti filologi e linguisti, insinuando il sospetto che quella di Pierro fosse una poesia per filologi appunto.

Invece di accontentarmi del valore indiziario e di dedurre, come ho già ricordato, che si doveva trattare di una poesia più vicina di tante altre, se non di tutte le altre, al comune intendimento delle persone colte e alle prerogative straordinarie che da costoro alla poesia vengono attribuite persino quando credono di escluderla dal proprio orizzonte, adesso mi rendo conto che sarebbe stato meglio avallare semplicemente il luogo comune del poeta per filologi. Era proprio nei vantaggi ricavati in questo modo dalla poesia di Pierro che si potevano leggere le ragioni dell'ostilità nei suoi confronti di qualcuno, soprattutto tra gli altri poeti, e forse quelle delle sue stesse

riuscite, del fatto almeno che le sue riuscite maggiori fossero state anche solo concepibili.

La mia respicenza è maturata definitivamente in queste ultime settimane, ma ha cominciato a prendere corpo nei pochi mesi precedenti. Tra maggio e ottobre, mentre preparavo, vedi le coincidenze, la relazione da tenere in un convegno celebrativo del quarantennale pasoliniano, sono tornato a riflettere su un aspetto che aveva attirato la mia attenzione fin dall'inizio e mi aveva fornito lo spunto per concludere sonoramente il mio discorso in un'altra più recente occasione.

Durante la lunga stagione in cui sembra spostare i suoi investimenti maggiori dalla letteratura al cinema, al teatro e al giornalismo di poesia, lo sperimentatore Pasolini della letteratura non si dimentica e anzi la adegua al genere compendario della sceneggiatura (il suggerimento è di Walter Siti) e della relativa tensione verso il compimento futuro, prendendo atto delle inevitabili inadempienze di un lettore ormai irricognoscibile come tale, se non legittimandole all'insegna dell'illeggibilità. Il «lettore nuovo» al quale si rivolge direttamente Pasolini, introducendo l'antologia delle sue *Poesie* (Garzanti, Milano 1970), non è un alieno, non più di quanto almeno i sottoproletari siano mai stati i suoi interlocutori reali. È il lettore di sempre, al quale lui finge di concedere condizioni meno onerose e che invece vede solo scoperte le proprie negligenze e legittimata la loro pertinenza nella comunicazione letteraria.

Se con la sperimentazione antiavanguardista del teatro di parola e con le verbalizzazioni automatiche di *Poesia in forma di rosa* Pasolini naturalizzava l'inameno e l'assurdo e ricomponeva questi degradati blasoni del novecentismo con la sua idea di letteratura, nel postumo *Petrolio* culmina la sua interpretazione del *topos* del romanzo da fare e si conclude la sua riconquista del modernismo, riscattato dalle ipoteche irrazionaliste dell'avanguardia. Il romanzo della ricostruzione filologica di un romanzo postumo e incompiuto è una *mise en abyme* che si rivela anche una profezia, del destino tragico dell'autore e della reale

diffusione del libro, e grazie alla quale lo stesso lettore meglio disposto si trova a svolgere un'attività diversa dalla lettura tradizionale.

L'artificio messo in campo da Pasolini riproduceva la situazione creata intorno a Pierro. I filologi mobilitati dal primo nella finzione, per saturarne le troppe valenze libere o più verosimilmente per enfatizzarle e appunto legittimarle dentro un'opera che tiene conto fino all'indulgenza e alla complicità di ciò che è diventata la lettura o di una lettura prima inammissibile, hanno prestato nella realtà al secondo un'assistenza preziosa, trovando pane per i loro denti nel fossile linguistico che stava rivivendo sotto i loro occhi e quasi a loro esclusivo beneficio e rilasciando ai testi poetici una sorta di salvacondotto. Che su di essi si fosse appuntata un'attenzione filologica, non diceva niente sulla loro qualità e non comportava benefici, tranne quello scontato dell'indiretta promozione, che sarebbe stata l'allegato di qualsiasi pubblica significazione di interesse. A ben vedere però, nella fase acuta dello sbandamento scienziato della critica, l'interesse dei filologi significava qualcosa di più e riusciva a conferire come nient'altro lo *status* di oggetto scientifico che rappresentava un traguardo per qualsiasi poeta e comunque rendeva pertinenti gli aspetti della poesia non sempre ritenuti tali. Bastava guardare dove si riteneva stesse guardando la filologia e si sarebbe scoperto che sì, la poesia di Pierro era linguisticamente e stilisticamente rilevante e che quindi l'araba fenice della sua specificità letteraria era addirittura certificata. La critica del tempo, per rilanciare i soliti buoni propositi di fedeltà ai testi e di concretezza, si era cacciata nel vicolo cieco dello specifico letterario, un allotropo della nozione crociana di poesia e un alibi di ferro per la sua fatale evasività.

Per apprezzare la fertilità del rilievo, ho dovuto aspettare che un altro elemento si incrociasse con quelli che avevo tirato fuori dal cassetto e mi inducesse a risalire ancora più indietro. Mi riferisco alla recentissima notizia della morte di René Girard, con il suo seguito di commemorazioni giornalistiche. Di Girard mi ero occupato addi-



rittura da studente, utilizzando nella mia tesi di laurea su D'Annunzio la categoria di desiderio mimetico o triangolare sotto la quale lo studioso, sulla scorta dei grandi capolavori romanzeschi soprattutto dell'Ottocento, rubricava e smascherava le pulsioni elementari dei personaggi, che venivano regolarmente ricondotte all'imitazione di modelli prestigiosi. Un desiderio triangolare, con la sponda dei filologi, non era solo quello che la poesia di Pierro carambolava sui suoi ammiratori, ma anche la ragione dell'incomprensione, di un pregiudiziale rifiuto di comprendere che era l'unico modo per impugnare il privilegio concesso alla poesia da un avallo non solo prestigioso, ma professionalmente abilitato a esonerarla da qualsiasi adempimento, a cominciare dalla lettura, senza poter essere smentito, né risultare inappropriato come tutte le altre promozioni. Il battesimo della filologia, che per un'opera è logicamente propedeutico rispetto alla critica letteraria, anziché fissare un testo, può renderlo intangibile in tutt'altro senso.

Invidia? Tutti i poeti sono sempre invidiosi, costretti all'invidia dalla necessità di vedere qualcosa che non si vede per definizione e a entrare in conflitto con chi guarda nella loro stessa direzione ma non vede la stessa cosa. Un bene comune sul quale, per quante pretese si accampino, nessuno può godere da solo. Angoscia dell'influenza, certo (o, più benevolmente, scrupolo delle ripetizioni), dovendo conciliare la fedeltà a una tradizione e l'innovazione obbligatoria. Emulazione inevitabile, anche. Di nuovo triangolarità del desiderio, lo abbiamo appena visto. Con una postilla.

Poiché ricordo come reagisse Pierro, il suo avvillimento e la sua indignazione di fronte alle manifestazioni dello stesso poco onorevole sentimento e neppure ho dimenticato l'appello autentico e costante lanciato da lui, anzi da «chi i'è disgrazziète / e avèrete veste nu frète» [chi è disgraziato / e avrebbe voluto un fratello] (*Allè tutt cose ci sònete* [Là ogni cosa risuona], vv. 11-12, in *Curtelle a lo sòue*, cit.), approfittò della nozione girardiana di desiderio mimetico, e indulgè per

l'ultima volta all'autobiografia letteraria. Sono molti i luoghi in cui D'Annunzio, traendone lo spunto in un modo non troppo diverso dal mio, dà ragione a Girard prima di Girard: «quanto più la cosa da un uom posseduta suscita negli altri l'invidia e la brama, tanto più l'uomo ne gode e n'è superbo» (Gabriele D'Annunzio, *Il piacere*, in *Prose di romanzi*, Mondadori, Milano 1968, I, p. 55; la consapevolezza era naturalmente ben più antica, cfr. René Girard, *Struttura e personaggi nel romanzo moderno*, Bompiani, Milano 1965). Nelle *Vergini delle rocce*, in chiave più specificamente estetica, si legge: «Il godimento della contemplazione parteggiato è menomato: e tu rifiutalo» (Gabriele D'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, in *Prose di romanzi*, cit., II, p. 424). Allo stesso modo in cui non il solo prestigio dei suoi zelatori, ma l'indirizzo che la specializzazione filologica di qualcuno di loro ha dato allo sguardo di tutti noi, ha concorso a esaltare le virtù che Pierro sicuramente aveva, così tutti gli attori della comunicazione letteraria, i critici come gli scrittori, e specialmente i poeti, maturano convinzioni spesso ardite e complesse alla luce delle quali il loro lavoro si sottrae alle sue contraddizioni. Sia che perciò si rifugino in una solitudine idiosincratia, sia che invece facciano lega con altri e scambino parzialmente la propria autonomia con i vantaggi del gioco di squadra, ogni confronto appena più che accademico diventa tanto drammatico, quanto le loro aeree costruzioni dimostrano di non superare la prova della contemplazione parteggiata e il loro bisogno di condivisione si arena sulla frustrazione di ogni aspettativa di certezza. L'*inritabile genus* dei poeti si contende ferocemente la stessa invidia.

Su questo punto neppure Pierro ha mai preso posizione, inibendosi e in cuor suo disprezzando ogni commento, per fedeltà all'assolutezza della sua vocazione poetica (la nomino solo ora, avendo già avuto modo di parlarne altrove). Adopero al posto delle sue parole quelle di un suo coetaneo quasi perfetto, che non aveva nient'altro in comune con lui e voleva dire una cosa diversa da quella che ora cerco di attribuirgli, per aprire uno



Archivio Albino Pierro, depositato presso il Dipartimento di Filologia dell'Università della Calabria

spiraglio sulla poesia vista dai poeti e apprezzare di più quella senza né vedute né visioni della quale ho tentato di rinfrescare la memoria: «Mi chiedo se non si debba cercare di preservare le residue capacità rivoluzionarie del linguaggio in una nuova estraniamento, diversa da quella brechtiana ma su quella orientata. Le poetiche dell'occulto e dell'ermetico potrebbero essere paradossalmente, e fra scoppi di risa, riabilitate. Farsi candidi come volpi e astuti come colombe. Confondere le piste, le identità. Avvelenare i pozzi» (Franco Fortini, *Verifica dei poteri*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 87). Per concludere, non c'è niente di meglio che lo stratagemma escogitato da Fortini per ricominciare.





**Numero 2 | Anno I | Dicembre 2015**

Supplemento al n. 26 di Mondo Basilicata  
Reg. Tribunale di Potenza n. 308/2003  
Iscritto nel registro degli operatori di comunicazione  
al numero 25393

**Comitato di Direzione**

Piero Lacorazza, Paolo Galante, Francesco Mollica,  
Paolo Castelluccio, Mario Polese

**Direzione editoriale**

Nicoletta Altomonte, Giuseppe Lupo, Raffaele Nigro,  
Mimmo Sammartino

**Direttore Responsabile**

Maurizio Vinci

**Hanno collaborato a questo numero:**

Dora Celeste Amato, Alberto Bertoni, Francesco De Napoli,  
Luca Liccioni, Felice Lovisco, Nicola Merola, Anna Mollica,  
Antonio Motta, Laura Pariani, Antonio Riccardi,  
Biagio Russo, Santino Salerno, Enrica Simonetti,  
Vincenzo Maria Spera

**Segreteria di Redazione**

Silvia Cavalli

Progetto grafico e impaginazione  
Luciano Colucci

**Stampa e allestimento**

Centrostampo Tipografia  
Via delle Officine (Zona PAIP2)  
Matera

È vietata l'ulteriore riproduzione o duplicazione  
con qualsiasi mezzo

Chiuso in redazione il 3 Dicembre 2015

La rivista è pubblicata sul sito

<http://consiglio.basilicata.it/consiglioinforma/section.jsp?otype=1140&typePub=100242>

In copertina foto da "Archivio Albino Piero", depositato presso il  
Dipartimento di Filologia dell'Università della Calabria

APPENINNO

SEMESTRALE DI LETTERATURA E ARTE

