



SOMMARIO

- 4. **Festa mobile**
- 6. L'erotismo, la comicità e il Vangelo secondo Pasquale Festa Campanile
Raffaele Nigro
- 18. Lo sguardo obliquo di Pasquale Festa Campanile
Giuseppe Lupo
- 24. **Geografie variabili**
- 26. La differenza e la rosa nei messaggi in bottiglia
Mimmo Sammartino
- 34. Ritorno e non ritorno. L'anello emigratorio che non tiene di Martino Jasoni
Martino Marazzi
- 40. Nedo Nadi e il reportage accidentale di un uomo del Sud nel cimitero di Portofino
Biagio Russo
- 44. L'immagine italiana tra i monti e la costa
Pasquale Ciliento
- 48. **Passepartout**
Aldo Marinetti
- 54. **Incontri sull'Appennino**
- 56. I valichi compiuti d'Appennino
Daniele Piccini
- 60. Una pastorale dell'Appennino
Roberto Barbolini
- 68. Viaggio in Lucania. Buzzi, Olivetti, La Martella
Silvia Cavalli
- 72. Monaci sull'Appennino medievale. Una proposta di ricerca
Nicolangelo D'Acunto
- 78. **Passepartout**
Gabriella Nube
- 84. Le terrazze dell'Appennino.
Norman Douglas sul Pollino
Franco Roseto
- 88. Erri De Luca.
La parola è grande se vola alta
Antonio Avenoso
- 98. Ricordo di Michele Parrella a vent'anni dalla morte
Vincenzo Viti
- 100. Riflessioni sulla Luce, lo Spazio e il Colore
Nicola Tricarico



Festa mobile

Raffaele Nigro

L'erotismo, la comicità e il Vangelo

secondo Pasquale Festa Campanile

Il 25 febbraio dell'86, trent'anni fa, moriva Pasquale Festa Campanile, a Roma, città nella quale si è compiuta la sua formazione e dove lo scrittore e regista lucano era approdato all'età di quattordici anni, provenendo da Melfi, luogo d'origine dei suoi genitori, in provincia di Potenza e dove lui era nato il 28 luglio del '27. Liceo nella capitale e giornalismo letterario, attività che lo porta nella redazione de «La Fiera Letteraria» prima di approdare alla grande narrativa e al cinema come sceneggiatore e come regista, con una furia creativa impressionante. La sua attività di narratore negli anni di gioventù va anzi ancora scandagliata, perché non sono mai stati raccolti articoli e racconti sparsi in varie testate del tempo e che gli procurarono nel 1948 il premio «La Caravella» e nel '51 il Marzotto per il giornalismo.

Leggo almeno quattro aspetti nella vita artistica di Festa Campanile: l'attenzione giovanile al mezzogiorno e alla sua storia sociale; un tentativo di scandaglio della realtà italiana all'indomani della seconda guerra mondiale; la goliardia espressa soprattutto in certa sceneggiatura e regia cinematografica e l'inquietudine religiosa.

Momenti legati da un grande mestiere di sceneggiatore, di narratore e di regista a cui la critica non ha mai dedicato molta attenzione. Un mestiere che ha fatto da apripista a quella commedia all'italiana leggera e ricca di trovate, talvolta al limite del trash e che ha chiamato un pub-



“Poveri ma belli” (1956) con Marisa Allasio a Roma



blico vasto verso le sale cinematografiche per tutti gli anni sessanta e settanta.

Il cinema di Festa Campanile si colloca a pieno diritto nella linea della narrativa comica italiana, quella che parte da Boccaccio e tocca i burleschi del Quattro e Cinquecento, procede con l'epica grottesca del Seicento e la Commedia a soggetto del Settecento e quella riformata di Goldoni e di Gozzi, attraversa la comicità lunatica del mondo emiliano, da Zavattini a Guareschi a Fellini e Tonino Guerra e nel Novecento è riproposta dalla Napoli di Scarpetta, Viviani, Totò e De Filippo e dalla Milano di Dario Fo.

Ma il giovane sceneggiatore aveva affilato gli strumenti del suo talento in settori diversi dalla commedia, con storie profonde e di impianto meridionale: *Il Gattopardo*, *Le quattro giornate di Napoli* e *Rocco e i suoi fratelli*, a cui Festa Campanile aveva offerto un valido contributo in qualità di sceneggiatore. Lo testimoniano i due Nastri d'Argento per la sceneggiatura assegnati a *Gli innamorati* di Bolognini e a *Rocco e i suoi fratelli*.

Lavorare per il cinema affianco a Luchino Visconti non era certo privilegio che potesse capitare a tutti. Una fortuna che il giovane Pasqualino tenne in scarsa considerazione, se non proseguì nel cinema d'autore e privilegiò storie semplici che andavano verso il grande pubblico e gli interessi di cassetta. Tuttavia, passato successivamente alla regia, prima nel sodalizio con Massimo Franciosa, poi da solo, erano nati film ancora nel solco delle grandi sceneggiature, penso a *La costanza della ragione*, tratto dal romanzo di Pratolini, a *Le voci bianche*, per approdare definitivamente a film divertenti come *Conviene far bene l'amore*, *Culo e camicia*, *Il Petomane*, *Quando le donne avevano la coda*, *Il merlo maschio* e al sodalizio con Adriano Celentano che produsse film miliardari come *Bingo Bongo* e *Qua la mano*.

Ricordo Pasqualino, come lo chiamavano gli amici, nell'estate torrida della Basilicata, negli anni settanta, quando arrivava a Melfi in compagnia dell'ultima bellona lanciata come attrice, reso elegante dal panama e dal vestito di lino bianco. Passeggiava per il corso Ronca Battista affianco a Grazia Maria Spina o a Maria Rosaria Omaggio e metteva a rumore il paese. Qui era nato in via Floriano Del Zio e qui aveva trascorso infanzia e adolescenza, passato poi in una strada del centro storico che si appende al castello normanno, era rimasto a far compagnia, su mandato del padre, a quella nonna che nel suo maggior romanzo prende nome di Sabella Guantario, una donna che sarebbe diventata più tardi protagonista del suo primo e miglior romanzo: *La nonna Sabella*, scritto nel 1957 e premiato con il "Corrado Alvaro" e "Il re degli Amici". Vi si raccontava, tra ironia e partecipazione, la vita di un paese che stava vivendo la nascita, tra contadini, artigiani e aristocratici, di una nuova fascia sociale, quella della borghesia impiegatizia. L'immagine di una nuova Basilicata, raccontata poi con grande ironia da *I Basilischi*

Il cinema di
Festa Campanile
si colloca
a pieno diritto
nella linea della
narrativa comica italiana,
quella che parte
da Boccaccio e tocca
i burleschi del
Quattro e
Cinquecento

della Wertmuller e del tutto assente in *Cristo si è fermato a Eboli*.

I nonni si erano sposati che erano già avanti negli anni, ricalcando la vicenda di un'altra commedia scritta nel Duecento da Riccardo da Venosa, il libro di *Paulino et Polla*. Ma anche la nascita e formazione del partito Socialista, dominato dalla presenza di una figura straordinaria di rivoluzionario come Attilio Di Napoli, in una parte d'Italia che Levi aveva descritto, pochi anni prima, come sconfitta e lontana da Dio e dagli uomini. Pasqualino aveva caratterizzato la figura di una donna coriacea, sentenziosa e legata al paese dal quale era partito anni prima un altro grande intellettuale e politico, quel Francesco Saverio Nitti avversato profondamente dal fascismo e dal nazismo. Nonna Sabella era una donna di chiesa, per sua disgrazia aveva dovuto far fronte al socialismo del marito e tuttavia con difficoltà acconsentiva a lasciare i ricordi lucani nel momento in cui per volontà del figlio si decideva finalmente, dopo molte resistenze, ad abbandonare Melfi per Roma.

Una scena straordinaria di chiusura del romanzo, poetica ed espressionista, mantenuta da Dino Risi nella sceneggiatura di un film che a Pasqualino non piacque, tratto dal romanzo *Nonna Sabella*, ritraeva la donna nell'atto di lanciare dal finestrino del treno il vaso da notte di ceramica, un oggetto che aveva accolto tutti i ricordi di famiglia. Era Pasqualino che gettava quel vaso e si preparava a una nuova vita e a un nuovo mondo, la vita e il mondo romano. Restavano tuttavia a scontrarsi nella sua mente i ricordi socialisti del nonno e la tensione cristiana della nonna.

Dopo questo affresco autobiografico, Pasquale incontra la classe intellettuale della capitale, entra come già detto nella redazione de «La Fiera Letteraria», che in quegli anni era la rivista letteraria più importante del paese, comincia a scrivere alcuni racconti, prima di passare al cinema, dove lavorerà insieme a Luchino Visconti e a Massimo Franciosa alla sceneggiatura di alcuni film che costruiscono la storia dell'Italia tra Otto e Novecento. *Il Gattopardo* è la storia della fine di una famiglia aristocratica siciliana e dunque dell'aristocrazia meridionale, decretata dall'avvento dei Savoia. Don Fabrizio Salina è espressione di una nobiltà che ha regole e dignità antiche e ben diverse dal rampantismo della nuova borghesia. Il valzer che il vecchio don Fabrizio si concede con la futura nipote Angelica è l'immagine epica e lirica al tempo stesso di un mondo e di un costume al tramonto, ma un tramonto straordinario e solenne, perché Tomasi di Lampedusa, l'autore del romanzo dal quale è tratto il film, appartiene a quell'aristocrazia in disarmo e intende difenderne l'immagine. È la storia della fine di famiglie importanti di cui il giovane Festa Campanile ha sentito parlare nel centro lucano, per esempio gli Aquilecchia, i Mandina, i Facciuta, i Severini di Melfi, famiglie la cui storia si va concludendo mentre la borghesia agraria e impiegatizia cresce e si afferma. Ma è anche una impietosa descrizione, sebbene con occhi reazionari, di una società in movimento.



“Le voci bianche” (1963) con Paolo Ferrari a Bagnia (VT)

Suppongo che Festa Campanile abbia colto nell'inquietudine metafisica di don Fabrizio Salina, nella sua malattia esistenziale, gli elementi di fede che svilupperà nei romanzi della maturità, quando si farà cioè autore di una narrativa cristiana impegnata a costruire un nuovo Vangelo, un Vangelo apocrifo.

La seconda sceneggiatura che spiega l'adesione di Festa Campanile ai temi del meridionalismo è *Rocco e i suoi fratelli*, ancora una volta in sodalizio con Visconti e Franciosa, un capolavoro che analizza la vita delle famiglie lucane e calabresi nella Torino del grande esodo, negli anni in cui i meridionali si spostano in massa al nord. Le difficoltà di trovare casa, il passaggio dal lavoro rurale alla fabbrica, l'impatto dei giovani con una realtà sociale e urbana dilatata nelle immense periferie, la metropoli che ubriaca, stordisce e fa perdere i limiti di quella che era stata la grande e profonda morale vissuta nella piccola realtà dei paesi e delle montagne.



“Le voci bianche” (1963) con Philippe Leroy a Caprarola (VT)

Qui si apre il momento più importante della sua attività, la voglia di chiamare pubblico al cinema attraverso storie meno banali e l'altra di insegnare sempre con semplicità, con leggerezza. Era un atteggiamento che veniva ancora una volta dalla sua terra d'origine, da Orazio, da quel *prodesse et delectare*, cioè dilettere ed essere di giovamento, che aveva retto tutta la letteratura del Quattro e Cinquecento europeo e il grande umanesimo nazionale. Pasqualino aveva preso a giocare con la cinepresa e con le sale di montaggio, rappresentava quei tabù propri della società arcaica espressi nella realtà sessuale e li utilizzava per divertire ma anche per ironizzare in modo sottile, a volte sfiorando il trash. Così si alimentava quella commedia all'italiana che descriveva il passaggio dal realismo di *Rocco e i suoi fratelli* al divertimento giocoso.

Ma ciò che a me ha interessato maggiormente è il Festa Campanile che usa i criteri della commedia all'italiana anche quando affronta i

grandi temi dell'interrogazione metafisica. La domanda su Cristo, sul Vangelo, sulla morte e sulla famiglia. Il realismo drammatico di gioventù, espresso nelle sceneggiature de *La viaccia*, *Il magistrato*, *Rocco e i suoi fratelli*, *La costanza della ragione*, si trasforma in racconto al limite tra fiaba e realismo. È come se l'operazione creativa volesse portare il racconto fiabesco delle Sacre Scritture verso il realismo del quotidiano. Tra i film e i romanzi della maturità ce ne sono alcuni che affrontano questi argomenti. A cominciare da *Il peccato e*, a seguire, con *Il ladrone*.

Il buon ladrone, quello a cui Cristo morente promette il Paradiso, è Caleb. Caleb, protagonista del romanzo, venne interpretato nella trasposizione cinematografica da Enrico Montesano, e faceva da sostegno alla voglia di divertimento del regista il quale si abbandonava a battute e a gag spesso surreali, come la sequenza del cane da pastore che diventa suo compagno e baro nel gioco delle carte o il furto delle perle che il ladrone inghiottiva e più tardi depositava in un pitale. Un Vangelo reinventato dunque come un apocrifo del XX secolo, costruito a dimensione di un pubblico largo, il pubblico dei semplicioni, di coloro che amavano la commedia erotica. Sembrava che si ponesse il compito di indurre a riflettere facendo ridere e sorridere. Era una sorta di cabaret superficiale, intessuto di battute, come i suoi film laici, ma affidato a una storia seria e millenaria, la passione di Cristo, la contrapposizione tra bene e male affidata a Montesano e a Gigi Proietti. Non c'era la forza dirompente di Pasolini, la rabbia degli interventi corsari, il maccaramento politico e religioso che leggiamo nel *Vangelo secondo Matteo*, l'adesione a un pubblico di contadini e di pescatori che il poeta di Casarsa considerava creature degne di entrare nel regno dei cieli, c'era una giocosità tenue che voleva imitare la leggerezza della parabola evangelica e costruire una storia antica ma con un linguaggio nuovo, quello della televisione. Provare ad accostare la commedia al dramma sacro.

Rivedo Campanile a Potenza, a distanza di un anno dalla versione cinematografica de *Il ladrone*, nell'autunno dell'81, membro della giuria narrativa del premio Basilicata e in una Potenza avvolta dalla tragedia del terremoto che ha sconvolto il Mezzogiorno. Una stagione in cui si coglie in modo palese il desiderio di ricostruire e di ripartire con forza da un mondo in sfacelo. Io stesso avevo partecipato al premio con un saggio sulla letteratura lucana, un patrimonio da costruire dalle fondamenta, come i palazzi e le case sventrate dell'intero cratere irpino e lucano. Con Pasqualino c'erano Geno Pampaloni, Claudio Marabini, Tommaso Pedio e Carlo Bo e quell'anno vinse Luigi Santucci. Lo rivedo nel maglione e negli occhiali neri dei pranzi e nell'abito elegante e camicia scurissima della cerimonia di consegna dei premi. Tornava in Basilicata per amore di quella terra e della società letteraria, suo mai rinnegato amore, se è vero che prima di darsi alla sceneggiatura e poi alla regia aveva scritto racconti e articoli di cui ho detto e che aspettano di essere raccolti e pubblicati. Sua aspirazione, ricordava ancora Massimo

Il realismo drammatico di gioventù si trasforma in racconto al limite tra fiaba e realismo. È come se l'operazione creativa volesse portare il racconto fiabesco delle Sacre Scritture verso il realismo del quotidiano



Con Alberto Moravia

Franciosa che gli fu affianco come sceneggiatore e amico, era farsi riconoscere come regista e soprattutto come scrittore. Tant'è che in un'intervista televisiva, cosa che ricordo in un sorriso compiaciuto di fronte all'intervistatore che era Luciano Luisi, aveva rivelato che la maggiore soddisfazione della sua vita d'artista era stato l'aver vinto il Campiello.

Il premio veneziano era andato al romanzo *Per amore, solo per amore*. Campanile raccontava, nei panni di un osservatore esterno, l'io narrante del libro, la storia del falegname Giuseppe, sorpreso dalla voce dell'angelo, il quale viene ad annunciare che gli tocca far da marito a Maria, una donna poco più che adolescente. La quotidianità di Nazareth, i turbamenti del vecchio Giuseppe di fronte a una società che ammicca quando lui si gira di spalle perché forse qualcuno più giovane a sua insaputa gli ha ingravidato la moglie, il vecchio che si innamora della ragazza che gli dorme affianco, ma che con fatica riesce a cogliere e ad accettare il suo compito, sono i segni di un Vangelo di uomini raccontato agli uomini. Un Vangelo narrato con gli strumenti della semplicità. Il Vangelo di Giuseppe falegname, che ha per apprendista un figlio nato per fare altro che l'artigiano. Una storia nata dalla metodologia delle *Annales*, che segue la grande temperie narrativa della letteratura cristia-

na francese e che non corre dietro ai grandi eventi ma porta vicende di duemila anni orsono nella vita di sempre, quella della familiarità tra padre e figlio, tra moglie e marito. Il libro raccontava proprio questo, il segreto di una casa, di una famiglia, attraverso il destino di Giuseppe l'artigiano.

Il tema sarebbe tornato più tardi in *Buon Natale, buon Anno*. La famiglia al tempo della crisi, le liti tra figli e la vecchiaia di un uomo e di una donna che vengono brutalmente separati. A ognuno dei figli tocca tenere in casa uno dei genitori. Festa Campanile risolveva la questione in maniera semplice, i due vecchi costruivano un piano di fuga che li avrebbe allontanati dai figli e portati a vivere insieme, poveri ma felici. Ancora una parabola di un Vangelo moderno.

Questi romanzi avevano aperto a una nuova stagione, una stagione di maturità e di malinconia, trame di più solido impianto drammatico, con *La ragazza di Trieste* (1982) e *Uno scandalo per bene* (1984), l'ultimo suo lavoro, dove Ben Gazzara e Giuliana De Sio interpretavano i personaggi di Bruneri e Cannella, i protagonisti di quel tragico episodio che tenne nel fiato sospesa l'opinione pubblica e che va noto come lo 'smemorato di Collegno'.

Allego una testimonianza sullo scrittore lucano di Massimo Franciosa, il regista nato sì a Roma ma da genitori di Melfi, del quale ho già dato notizia.

Il 7 agosto del 1996 Franciosa fu invitato a Melfi per prendere parte a un convegno su Festa Campanile. Lo organizzava Giampiero Francese, giovane regista lucano, sotto l'egida del Comune di Melfi. Non riuscendo a garantire la propria presenza volle in qualche modo essere della partita. Scrisse un breve ricordo di Pasqualino, un ricordo che a lui sembrava lunghissimo e lo inviò al convegno per fax.

Caro Giampiero
sono due cartelline perché non avrei potuto fare di meno. Forse andrebbero battute a macchina, per chiarezza.

Affettuosi saluti

Massimo Franciosa
Via Ruggero Favero 62 tel. [06] 8077345



Con Goffredo e Maria Bellonci al Premio Strega 1958

FESTA CAMPANILE SCENEGGIATORE

Festa Campanile era un letterato nato e quindi il suo modo di scrivere era da letterato anche quando scriveva cinema.

Le sue trovate negli "scripta" comici avevano un tipo di esplosione assolutamente geniale, da tradizione novellistica italiana. E quando si allineava su temi drammatici ("Il magistrato", "La viaccia", "Rocco e i suoi fratelli") tutto prendeva un colore assolutamente da rischio "reale": realtà, realismo!

Il tono della fiaba non gli era congeniale.

Avendo lavorato accanto a Pasqualino, scrivendo da una parte e dall'altra del tavolo, per un giorno, posso dire di aver conosciuto benissimo non solo il suo carattere, ma la sua inventiva e il suo talento. Il tandem Festa Campanile e Franciosa, negli '50 e '60, come scrittori di cinema era in testa a tutto, a livello di critica come nella classifica degli incassi di ogni stagione.

Dei film da noi scritti in coppia o talvolta con altri sceneggiatori: "Il Gattopardo", "Le quattro giornate di Napoli", "L'ape regina", "L'assassino", per nominarne alcuni, vincevano festival, nastri d'argento, premi. "Poveri ma belli" fu campione d'incasso e rappresentò un prototipo da cui prese l'avvio, con altre esperienze, il famosissimo genere della "commedia all'italiana".

Come indole, Festa Campanile era lieto, vertiginosamente presente attento, vivacissimo e sui nervi, pronto a non esimersi se c'era qualcosa da inventare, sia di giorno che di notte.

Mondano per vocazione e per necessità, adorava la compagnia degli intellettuali più che dei politici; e le discussioni letterarie e artistiche, che talvolta diventavano furibonde, anche con "maitres à penser".

C'era in lui una singolare mescolanza di variazioni e di moralismi. Il pomeriggio successivo alla morte di sua madre, inaspettato, venne a sedersi in una riunione di sceneggiatura, con una naturale serietà nello sguardo.

Le nostre sceneggiature avevano sempre una novità, direi istintivamente, nel loro linguaggio. Faccio solo due esempi. "Le quattro giornate di Napoli" era scritta a chiazze, in modo da incidere una "presa diretta" immediata e crudissima. Nell'"Assassino" c'era un numero straordinario di "flashback", a parte quelli, numerosi, cancellati da una censura esagerata del tempo; i "cancellatori di Stato" tolsero persino l'immagine di un poliziotto perché si soffiava il naso, cosa che oggi sembrerebbe ridicola.

Post scriptum. Invece nei tornei di tennis, come doppio, non facevamo altro che perdere...

Massimo Franciosa



Con Massimo Franciosa

Giuseppe Lupo

Lo sguardo obliquo di Pasquale Festa Campanile

Pasquale Festa Campanile è uno scrittore dallo sguardo obliquo. Quando racconta, si pone sempre di lato, mai di fronte alla materia che intende narrare. E approfitta di questa sua caratteristica per dare al lettore una sensazione di sorpresa, per non dire di originalità. La sua opera d'esordio, *La nonna Sabella* (1957), esce in un periodo in cui pochi scommettono sul romanzo storico (e sul romanzo in genere, destinato di lì e poco a indebolirsi sotto la pressione ideologica del Gruppo 63). Ed è un libro per certi versi anomalo, un po' contromano rispetto alle tendenze del tempo. Qualche anno prima del 1957, sempre per rimanere nell'area della letteratura lucana, Carlo Alianello aveva pubblicato *L'Alfiere* (1942) e *Soldati del re* (1952) e stava lavorando al suo capolavoro, *L'eredità della priora* (1963); romanzo, quest'ultimo, che avrebbe manifestato più di un cortocircuito con *La nonna Sabella*, soprattutto a livello tematico.

Ancora più interessante è la coincidenza di date con *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, che esce in quello stesso anno presso Feltrinelli: opera assai controversa per scelte stilistiche ma fortunata sul piano editoriale, ugualmente incentrata sulla storia risorgimentale del Meridione, pur se distante da Festa Campanile. A





Luciano Luisi, Festa Campanile, Colombo e Varango

differenziarli non è il clima storico che in entrambi viene rievocato, piuttosto l'interpretazione del processo di unificazione nazionale con l'arrivo di Garibaldi nelle regioni meridionali e il conseguenziale disfacimento del vecchio regno borbonico. Tomasi fornisce il ritratto di una nobiltà che non vuole inserirsi nei processi evolutivi della nuova realtà politica e decide di astenersi dalla Storia, chiudersi dentro un'aurea d'incanto e di morte, in un atteggiamento che mal si sarebbe accordato con la percezione del cambiamento. Festa Campanile sceglie invece la strada di una borghesia incredula e spaesata, un ceto che assiste ai processi di mutazione e ne rimane quasi meravigliato, incapace di capire chi sarebbe stato il vincitore e chi lo sconfitto.

Mentre nel *Gattopardo* diventa paradigmatica la dimensione di Storia assente o la non-Storia, nella *Nonna Sabella* si verifica una curiosa girandola di eserciti (quello dei Borbone, poi quello dei briganti, poi le camicie rosse, poi quello sabauda) spinti dalle folate della

Festa Campanile
sceglie la strada di
una borghesia
incredula e
spaesata, un ceto
che assiste ai
processi di mutazione
e ne rimane quasi
meravigliato

civiltà nascente, che si succedono nel governo della città di Melfi (e dell'intera Basilicata). Tanto nella *Nonna Sabella* la Storia si muove troppo in fretta, quanto nel *Gattopardo* è ferma o assume le vesti di una mascherata utile soltanto ai tornaconti della borghesia che bada a conquistare spazi e potere nei nuovi assetti politici, secondo i modi che nel *Gattopardo* sono interpretati dal padre di Angelica, il borghese arrivista Calogero Sedara.

Un primo dato che fa di Festa Campanile un autore in controtendenza rispetto a Tomasi di Lampedusa è, dunque, la lettura degli eventi risorgimentali: quel privilegiare non il punto di vista del primo stato (la nobiltà), ma del terzo stato (la borghesia), il ceto che avrebbe dovuto muovere la Storia e che nella vicenda culturale del Meridione, secondo Ernesto De Martino, continua a latitare. L'assenza della borghesia – è questa l'ipotesi di De Martino (che in *Sud e magia* fa sue le opinioni di Benedetto Croce) – avrebbe favorito l'insorgere di quei fenomeni legati al magico come espressione di una anticiviltà o di una anticultura.

C'è un secondo elemento, non meno rilevante rispetto al primo, che dà spessore alle scelte letterarie di Festa Campanile. Pur arrivando in libreria in un'epoca in cui l'immagine del Mezzogiorno era saldamente legata al paradigma della scrittura di Carlo Levi, *La nonna Sabella* narra di una Basilicata parzialmente interessata dal clima della condizione contadina. Il romanzo insomma tendeva a smarcarsi dalle piste seguite dal *Cristo* leviano che, pur avendo dato grande visibilità alla Lucania, avevano fatto coincidere il concetto di Mezzogiorno con le sorti di chi lavorava la terra, provocando una sovrapposizione viziosa. La chiave di lettura adottata da Levi rischiava di semplificare troppo la questione meridionale, riducendola all'essenza dei problemi agrari e rendendola incapace di allargare lo sguardo sui ceti artigiani. Il romanzo di Festa Campanile giungeva ventidue anni dopo il *Cristo* a rettificare questa falsa prospettiva e nello stesso tempo spostava la raffigurazione dell'entroterra appenninico dalle case dei braccianti ai palazzotti dei benestanti. Questo dato pone finalmente la borghesia meridionale di fronte sia alle stratificazioni delle Storie, sia alle proprie responsabilità di ceto che avrebbe dovuto nutrirsi di ambizioni politiche.

L'obliquità dello sguardo non si perde nemmeno nei successivi romanzi – *Convieni far bene l'amore* (1975), *Il ladrone* (1977) e *Per amore, solo per amore* (1983) –, i primi due usciti dopo un lungo periodo di silenzio. *Convieni far bene l'amore* potrebbe rientrare nel

genere della narrativa sul capitalismo che proprio in quegli anni mostra segni di cedimento con la crisi petrolifera che noi ricordiamo con il nome di *austerity* e che di fatto sancisce la fine dell'ottimismo con cui era stato accompagnato il nostro Paese durante il boom economico. Mentre ci si interroga sul futuro del modello industriale e sul reperimento delle fonti, Festa Campanile ne ipotizza la soluzione in un sofisticato meccanismo, messo a punto da un originale professore di biologia applicata, capace di incamerare energia dai corpi degli individui mentre si accoppiano. La proposta è paradossale e grottesca: i personaggi di *Conviene far bene l'amore* trasformano ogni attività libertina in una pratica civile, in una missione finalizzata al bene comune e si danno da fare in tutti i modi, brigano e trafficano per ridare al mondo luce, calore.

Il ladrone è invece il racconto della vita di un personaggio tutto sommato periferico rispetto alle grandi figure della Passione di Cristo – colui che sarebbe stato ricordato come il “buon ladrone” –, eppure Festa Campanile, attraverso di lui, ci restituisce il mistero di un incontro che inizialmente ha il sapore di un'avventura picaresca, di una sorpresa, di un incanto: qualcosa che fa di Cristo un mago a cui Caleb (questo è il nome del ladrone) cerca di carpire i segreti di tanti inspiegabili gesti (come il camminare sulle acque o il moltiplicare il pane) che egli considera non alla stregua dei miracoli ma una specie di sortilegio con cui guadagnare nomea presso gli abitanti della Giudea e della Galilea. La finta ingenuità del personaggio, che Festa Campanile ha successivamente tradotto nel linguaggio cinematografico attribuendogli i tratti straniti di Enrico Montesano, conferma l'originalità della prospettiva a cui affidare l'esercizio del narrare: scegliere di collocarsi nelle zone liminari, lontane dal centro, quelle più contaminate e dunque anche le più rischiose sotto il profilo dell'eresia.

Adottare uno sguardo da periferia significa frequentare le zone ad alto rischio di eterodossia. In questo modo lo scrittore, pur inserendosi nel solco di una tradizione narrativa ben consolidata – nel caso del *Ladron* è la Passione di Cristo – si ritaglia una sorta di franca libertà, in cui scrivere ha più l'aspetto di riscrivere il già detto. Lo stesso avviene in *Per amore, solo per amore*, romanzo con cui Festa Campanile vince il Premio Campiello. È la storia di un dubbio o, meglio, un'indagine sulle anomalie di un matrimonio del tutto particolare, quello tra Maria e Giuseppe, il falegname di Nazareth, giovane ammirato e inseguito da tante donne, a cui però il destino riserva una sorpresa inspiegabile. La vicenda, come già quella di Caleb nel *La-*

drone, si inserisce in quella linea di narrazioni che presenta i tratti di un vangelo apocrifo: riscrittura dei fatti, che appartengono al Nuovo Testamento, da un punto di vista fuori dal canone.

L'obiettivo di Festa Campanile non è tanto quello di affrontare il racconto della nascita di Gesù da prospettive alternative, ma di entrare dentro la psicologia di Giuseppe: un uomo a cui non è d'aiuto la ragione per risolvere la propria crisi sentimentale e che soltanto un atto di fiducia, un gesto d'amore appunto, potrà guarire dai tormenti. L'uso del termine “amore” in questo caso assume una fisionomia altra rispetto a *Conviene far bene l'amore*: mentre qui si risolveva in un'accentuata farsa della carnalità, in *Per amore, solo per amore* diventa esaltazione della non-corporeità, celebrazione dei moti del cuore. Festa Campanile ha abituato i lettori a simili capovolgimenti e, transitando attraverso la fisionomia di un personaggio – il buon ladrone – che da imbonitore si trasforma in santo, dimostra di passare dalla dimensione terragna alle rarefazioni spirituali. Anche in ciò sta la forza dello scrittore, il gusto di vivere la letteratura come geografia dell'azzardo, come scenario di un carnevale che sembra destinato a non finire mai e che però, scherzando scherzando, riesce a catturare qualcosa di vero nel tempo degli uomini e nella loro Storia.





Geografie variabili

Mimmo Sammartino

La differenza e la rosa nei messaggi in bottiglia

Ho compreso quale dovesse essere il mio mestiere che non ero più un ragazzo. E il mio mestiere – quello che ciascuno ha necessità di scoprire frugando fra le pieghe del proprio sentire più segreto – è quello di inviare messaggi in bottiglia. Perché giungano da qualche parte. Perché siano raccolti da chissà chi.

Quei messaggi sono le storie. Storie da scrivere, da offrire al vento con la voce, con la musica, con il ritmo dei tamburi, con il canto. Ogni racconto rende vive le cose. Le autentica: se può essere detto, allora è vero. Infrange silenzi e solitudini. Silenzi e solitudini che, per paradosso, convivono con l'affollarsi disordinato della vita nelle città, con periferie tristi e disordinate nelle quali le moltitudini si vivono addosso, senza conoscersi, né riconoscersi. Sottraendosi reciprocamente il respiro. È la storia dell'ordinaria infelicità che calpesta le vie del mondo.

Il racconto allora diventa sacrificio rituale per una umanità lacerata e ferita. Per donne e uomini ammalati di abbandono. Può restituire voce a chi non ne ha, perché la sua parola è flebile. Perché gli hanno mozzato la lingua. Perché le ingiustizie e i dolori dell'esistenza lo hanno ammutolito.

Penso al racconto degli esclusi, dei discriminati, dei reietti, degli indesiderati. Penso alle profezie, così limpide e illuminanti, custodite



I racconti, come
messaggi in
bottiglia,
suggeriscono
sguardi inusuali.
Sguardi rivolti alla
bellezza che ci
passa davanti e che,
il più delle volte,
non siamo capaci di
riconoscere.
Sguardi desolati
dinanzi agli
orrori che
ci attraversano
il tempo, al cospetto
dei quali si viene
addestrati
a progressive
assuefazioni

nelle rivelazioni dei folli, degli irriducibili, dei sognatori.

E le storie nascono senza avvertire il bisogno di chiedere permesso: a conoscenze e erudizioni. Nascono e basta. E, qualche volta, si mettono in cammino e compiono inattesi incontri.

I racconti sono sfrontati come la spregiudicata bellezza delle ragazze in fiore. Sbocciano nella loro temeraria incoscienza fra visioni, memorie, fantasticherie. Fioriscono per la sola urgenza di essere detti, senza sentire la necessità di cercare ulteriori ragioni. Come la rosa del *Pellegrino cherubico* di Angelus Silesius: «La rosa è senza perché: fiorisce perché fiorisce. A se stessa non bada, che tu la guardi non chiede». Pensiero che Martin Heidegger contrappone, come un paradosso, al “niente è senza perché” di Leibniz. Il paradosso della Bellezza e della Fragilità che, pur nella loro evidente labilità (o forse proprio per questa essenza provvisoria), restituiscono senso e significato al tutto. La loro ragione sta in quel loro stesso essere: «Il fiorire si fonda in esso stesso, ha il proprio fondamento presso esso stesso e in esso stesso. Il fiorire è puro schiudersi da se stesso, puro splendere» (Martin Heidegger).

I racconti, come messaggi in bottiglia, suggeriscono sguardi inusuali. Sguardi rivolti alla bellezza che ci passa davanti e che, il più delle volte, non siamo capaci di riconoscere. Sguardi desolati dinanzi agli orrori che ci attraversano il tempo, al cospetto dei quali si viene addestrati a progressive assuefazioni. Fino al punto di non avvertire più la capacità di inorridire. Di provare scandalo.

Ma il racconto può rompere il deplorabile idillio della falsa rappresentazione della realtà. Del disorientamento e dell'illusione organizzati. Dell'educazione (mala educazione) al pensiero unico che nega ogni possibilità ulteriore. Ogni concezione di diversità e alterità. Che si arrende al conformismo. A egoismi e egotismi.

Anche per questo diventa importante sentirsi parte di un fluire narrativo che muove gli occhi e la coscienza dentro qualche appartenenza. Nel nostro caso, fra Appennino e Mediterraneo. Per provare, insieme ai compagni di strada, a restituire parole all'umanità che respira lungo quei faticosi cammini. Al popolo della dimenticanza e del margine (la gente dell'Appennino). Dei mal sopportati e dei rifiutati (i profughi venuti dal mare, in fuga dagli inferni della terra).

C'è un'Italia di montagna, un'Italia di Appennino che non coincide con l'Italia delle grandi città. È un'Italia sovente taciuta, ma che pure esiste. E resiste. E rappresenta un patrimonio per il Paese intero.

Ci sono comunità di altura, popolazioni radicate nei borghi che fanno i conti, ogni giorno, con le meraviglie e le maledizioni di questo destino di margine. Con i tempi slargati e più lenti. Con i silenzi prolungati dei villaggi. Con la carenza di servizi e la sottrazione degli spazi di cittadinanza, con la minaccia permanente del disfacimento. Con le spoliazioni in atto e lo spopolamento arretrante.

Queste donne e questi uomini costituiscono le sentinelle volontarie di luoghi più aspri e complicati delle confortevoli pianure. Vigilano sulla terra scoscesa, sulle frane che la sbriciolano dopo piogge, terremoti, inconsulti disboscamenti e cementificazioni. Sugli abitati piantati lungo i fianchi ripidi delle alture. Sui picchi ventosi.

È stato il Presidente della Repubblica Sergio Mattarella, nella ricorrenza del 25 aprile, a voler ricordare la complessità di questo Paese e l'importanza che esso deve riconoscere all'esistenza di contesti differenti al proprio interno. La necessità che l'Italia della montagna, e la sua gente, possano essere considerate e tutelate. Sostenute per le condizioni di maggiore disagio e di svantaggio che sopportano. Anche per evitare un destino di abbandono con lo sradicamento obbligato di chi parte per cercare altrove le opportunità che gli sono negate in casa propria. Per impedire la dissoluzione di un mondo. Per non smarrire preziosi saperi, esperienze, immaginari. Per non far precipitare nell'oblio quei racconti.

I narratori d'Appennino impregnano le loro storie – pur nella inevitabile diversità di accenti – di un comune sentire. Condividono il proposito di riconoscere valore a una vicenda umana non detta. Le loro narrazioni contemplan il molteplice, la differenza, il margine. Così ogni racconto, in modo anche soltanto implicito, fa cadere il velo alla boria di chi, per buonsenso e automatismo, si considera centro. Espressione di un qualsiasi centro e, in quanto tale, misura esclusiva per decifrare il mondo, le culture, le stesse esistenze.

Non c'è, in questa pretesa, solo un'ammissione (acritica) di provincialismo culturale. Della realtà concepita a una sola dimensione. Osservata dalla esclusiva finestra del potere. Dei dominanti. Dei bulimici praticanti dell'interesse contingente. A qualunque costo, a qualsiasi prezzo, senza altra prospettiva. È la declinazione esemplare di un comandamento ottuso: considero esistente solo ciò che mi è noto, che io vedo e che sono in grado di capire. Il resto è nulla.

È la legge del piccolo universo che può continuare a esistere a condizione di fondarsi su un pensiero addomesticato.

Ma questo stereotipo, come qualsiasi stereotipo, esprime la grettezza che è propria di ogni miseria culturale. Sovente il discorso pubblico sprofonda in questi pregiudizi e distorce la realtà con atti che risultano avvilenti nella capacità di riconoscerne la complessità, ma che si mostrano assai concreti nel produrre danni. Con effetti devastanti soprattutto per chi è margine, per quanto falsa sia quella rappresentazione. Il disconoscimento della dignità dei mondi diversi dal modello urbano-centrico e metropolitano, l'esclusiva misura interpretativa della realtà fondata sull'*homo oeconomicus*, produce infatti conseguenze tangibili. Nella società e nella Storia. Segna i destini.

La scrittura di Appennino ci suggerisce un altro sguardo possibile. Anche qui e ora. Ci rivela che non esiste un solo universo. Una sola

I narratori
d'Appennino
impregnano le loro
storie – pur nella
inevitabile diversità
di accenti – di un
comune sentire.
Condividono il
proposito di
riconoscere valore a
una vicenda umana
non detta.
Le loro narrazioni
contemplan
il molteplice,
la differenza,
il margine

maniera di guardare alle cose. Ci dice che non c'è un solo modello. Che non tutto è valutabile e misurabile assumendo come paradigma l'uomo occidentale e metropolitano. L'uomo che distingue il bene e il male, il fare o il non fare, il lecito e l'illecito sulla base della logica del massimo profitto. Anche quando ciò impone atti predatori e rovinosi. Azioni disumanizzanti.

Guardate il Mediterraneo per credere. L'ecatombe che sta avvenendo fra le sue schiume.

Guardate i muri e i fili spinati che vengono innalzati ogni giorno nella civile Europa. L'Europa che aveva agitato le sue antiche bandiere al vento di Liberté Egalité Fraternité.

Guardate il Brennero e l'Ungheria e Ventimiglia. Guardate Idiomeni e le tante Idiomeni che si moltiplicano negli anfratti del nostro continente. Guardate questi scandali e rendete onore alla dignità umana della gente di Lampedusa che è stata capace di accoglienza e di abbracci.

E poi ancora guardate gli scempi che si stanno compiendo a danno di comunità e territori nelle terre ritenute di scarto. Con popolazioni reputate altrettanto di scarto, con diritti di cittadinanza attenuati o del tutto negati. Perché anche i diritti di cittadinanza, secondo la logica prevalente (non sempre esplicitata, ma rigorosamente praticata), sono riconoscibili se risultano coerenti con i principi di convenienza e utilità.

Guardate la Basilicata "desolata", la Basilicata dei "quattro pastori" o dei "quattro comitatini", come hanno avuto modo di bollarla, con trasparente pregiudizio, dirigenti politici e opinionisti di professione, fra un comizio e un talk show televisivo. Uno scarto che – come si lascia intendere – si reputa non degno di considerazione, né di titolo per poter co-decidere i propri destini.

E invece, com'è evidente a chi è in condizione di ragionare in autonomia, i diritti di natura, i diritti di cittadinanza, la salute, l'istruzione, la libertà di pensiero e di movimento, il diritto a un riparo da guerre e genocidi, dalla sete e dalla fame, non possono essere concessi o esclusi sulla base di una convenienza economica. Nessuno, a qualunque titolo, può considerarsi padrone di questi beni. Essi appartengono a quelli che ci hanno preceduto e a coloro che verranno. Sono beni concessi solo in prestito. Un patrimonio che va consegnato integro ai figli e ai figli dei figli. A tutte le generazioni a venire. E chi, con azioni irresponsabili nega questa evidenza, compie un atto di sopraffazione. Una ignominia che va detta.

Oggi il richiamo a un nuovo umanesimo, nell'Europa invecchiata e sterile, è lanciato, con potenza profetica, da una grande anima del nostro tempo qual è papa Francesco. Voce che grida nel deserto. Che invoca rispetto e accoglienza per ogni diversità. E ricorda che, così come gli esseri umani, anche la terra, l'acqua, l'aria e ogni elemento

della natura non ci appartengono. E meritano rispetto.

Le storie degli scrittori d'Appennino, le loro grammatiche, i loro alfabeti, sono uno squarcio negli immaginari dei popoli della dimenticanza. Sono raccoglitori di sussurri. Riconoscono, nel momento stesso che li fissano sulla carta, dignità di esistenza e possibilità di resistere all'oltraggio di chi li nega o li dileggia.

C'è in questo racconto una ricerca di ri-umanizzazione. L'opportunità di superare, attraverso un sentiero privilegiato di parole, il fantasma delle solitudini.

Natalia Ginzburg, ragionando sul "privilegio delle parole", scriveva: «Non ci si faccia rimprovero per la povertà del nostro universo, per la piccolissima porzione di realtà che riusciamo a possedere e a far conoscere agli altri: non ci si accusi di raccontare cose inutili, perché è meno inutile raccontare qualcosa che siamo felici di saper raccontare, che inaridirsi a cercare nel vuoto, nel buio, una certezza e una consapevolezza che non abbiamo. La poesia non cresce nella tristezza, ma nella felicità; ed è per questo che oggi la poesia è poca, perché la felicità è poca; e quel poco di felicità, la si trova vivendo e respirando sulla nostra piccola isola di realtà conosciuta; non dibattendoci nel vuoto, nel buio. Per quanto poca, quella felicità da cui nascono i nostri tristi libri è ancora quel che c'è di più positivo, meno inutile fra tutto quello che possiamo dare. È un ponticello di legno su cui qualcuno forse vorrà pure passare. Non sappiamo fare grandi ponti di ferro, ma solo questi ponticelli di legno: piccoli, vacillanti ponticelli di legno per i nostri amici. Ma chi sa, forse qualcuno per caso, qualcuno che non è un nostro amico, uno mai visto, ci vorrà pure passare. Noi scriviamo gettando questi piccoli ponticelli».

I ponticelli di Natalia Ginzburg somigliano molto ai messaggi in bottiglia dai quali siamo partiti. Pensieri, racconti, visioni che – senza pretesa di infallibilità – provano a dare voce a ciò che è vivo. A ciò che è silente. Alle tante lingue tagliate. Per poi suggerire altri silenzi. Ma stavolta di ricerca interiore, non di negazione. E, a ogni storia sospesa (perché le storie non possono mai dirsi concluse), lanciano, a chi legge e ascolta, l'estrema sfida di Angelus Silenius: «Amico, basta ormai. Se vuoi leggere ancora, va', e diventa tu stesso la Scrittura e l'Essenza».

Le storie degli
scrittori d'Appennino,
le loro grammatiche,
i loro alfabeti, sono
uno squarcio negli
immaginari dei popoli
della dimenticanza



Martino Marazzi

Ritorno e non ritorno

L'anello emigratorio che non tiene di Martino Jasoni, pittore newyorkese dell'Appennino emiliano

I La Partenza

Mia madre si trovava a New York già da sei mesi, quando mio padre vendette l'unica muccha che aveva nella stalla per potere arrivare all'acquisto di due biglietti di terza per L. America. Avevo cinque anni.

I Toward the Land of Promise

My mother had been in New York for over a year when my father sold his only cow to arrive at the sum of two steerage tickets for America. I was then six years old.

Iniziano così *Le Vie di New York*, i ricordi autobiografici di Martino Jasoni (che si firmava proprio con la I, più "italiana" e autarchica della J), pittore dimenticato ma per fortuna non troppo, nato nel 1901 nel piccolo centro di Corchia, ai piedi del passo della Cisa, fra Emilia e Toscana, e qui venuto a mancare nel 1957. All'entrata del paese, la famiglia e il comune di Berceto gestiscono la splendida casa-museo in suo nome, che raccoglie i documenti ma soprattutto l'arte di questa affascinante figura.

L'inizio bilingue del racconto consente già in estrema sintesi di farsi un'idea di alcune coordinate fondamentali. Martino parte in compagnia del padre nel 1906 per raggiungere la madre a New York (via Le Havre). Qui i genitori, dopo varie altre occupazioni nel settore alberghiero e della ristorazione, apriranno sulla First Avenue una "grosseria". Il lavoro è duro, ma non manca. Alla vendita dei più vari articoli si affianca l'attività di "bordanti" per i lavoratori italiani senza famiglia al seguito. Una vita tutta casa e bottega.

Il piccolo Martino, dopo alcune difficoltà iniziali, si inserisce sempre meglio nella tumultuosa vita della metropoli. Va a scuola, è un ragazzino vivace e con tanti amici di tutte le lingue, si fa le ossa fra i "duri" del quartiere; sui famosi tetti delle casette popolari di Manhattan passa il tempo a far volare aquiloni ingegnosamente costruiti con spaghi e stracci, o ad aiutare gli appassionati di piccioni viaggiatori. Si fa conoscere fra gli italiani del quartiere per la sua bella voce bianca, con la quale intona romanze italiane a pagamento. Ma soprattutto, sin da subito, si mette a disegnare. È talmente bravo che anni dopo il suo maestro John Sloan, un nome leggendario nella storia dell'arte americana del primo Novecento, gli imporrà come esercizio, un po' per scherzo e un po' per davvero, di legarsi il braccio destro per dipingere con la sinistra, e abituarsi in tal modo a riflettere a quello che stava facendo, senza lasciarsi trascinare unicamente da un talento fuori dal comune.

Il libro che contiene i ricordi di questa gioventù newyorkese occupa quattro quaderni scritti fittamente a penna (la bella, in italiano) e a matita (l'inglese, incompleto), ed è riccamente illustrato da disegni in bianco e nero. È ancora inedito. Non è evidentemente facile riprodurre con fedeltà la dimensione articolata e complessa di una vita dalle molteplici sfaccettature: il ragazzo newyorkese che sembra uscito da *Fronte del porto* e da *C'era una volta in America*, il contadino degli Appennini più isolati e rurali del suo ritorno, l'artista che con passione ma anche con fatica "lega" queste diverse identità sociali e linguistiche. Certo, non è facile, ma ne vale la pena. Di più, in tempi come quelli di oggi, è doveroso e persino istruttivo.

Nel 1917, terminata la scuola dell'obbligo, il giovane Jasoni persegue con tenacia e determinazione, vincendo la diffidenza del padre, la strada dell'educazione artistica. Per mantenersi allo studio, si muove con grande abilità nel vortice della città mille luci e colori. Inizia in una stamperia come apprendista incisore; prosegue come fattorino e spedizioniere di un negozio di quadri e cornici; è addetto al colore in un laboratorio tessile; lavora da un vetraio come smerigliatore; è *retouching artist* in uno studio grafico; addetto alle presse in un'altra stamperia; garzone e presto disegnatore in un grande studio di scenografia che produce fondali per Broadway. Trascorre le domeniche *en plein air* col suo maestro di disegno sull'altra riva dell'Hudson e si impratichisce nella pittura di paesaggi.



Martino Jasoni, *Tenement houses*, acquarello, New York anni Venti.
Museo Jasoni, Casa Corchia (Corchia di Berceto, prov. di Parma)

Con l'entrata in guerra degli Stati Uniti, troviamo Martino ad Astoria, nel Queens, in una fabbrica del comparto bellico che fornisce materiali per le maschere antigas; poi è la volta di una segheria, quindi – più vicino a casa – di una cartiera. Nel 1919 finalmente approda alla prestigiosa scuola dell'Art Students League, con due maestri carismatici (il John Sloan già menzionato e Robert Henri), e compagni come Alexander Calder e il *cartoonist* Otto Soglow. Nel tempo strappato allo studio lavora, all'angolo con la Fifth Avenue, in un negozio di antiquariato di lusso in qualità di *facchino-factotum*. A distanza di poco più di un anno e mezzo, nel febbraio 1921, dopo occasioni minori, espone già al Waldorf Astoria nella mostra annuale della Society of Independent Artists, che lo proporrà ogni anno sino al 1930.

Il destino però è segnato. La "grosseria" chiude i battenti nel 1924, e il padre, accumulato abbastanza denaro per tornare al paese con un discreto capitale, decide che è venuto il momento di partire e por fine a una vita di sacrifici in bottega.

Anche se la storia è la stessa, nelle due lingue essa viene raccontata con sfumature psicologiche e linguistiche diverse, a volte anche non poco diverse.

L'artista Martino torna a "casa" – in una casa di cui aveva conservato solo lontanissimi ricordi – nel 1924. A New York ha lasciato gli amici,

Si ha l'impressione
che il vero ritorno
Martino lo scriva
e lo disegni
proprio
nell'autobiografia,
per spiegare
a sé stesso e a chi
gli è vicino cosa, o
meglio chi, si sia
lasciato dietro

Già da una dozzina di anni si era nella bottega. Gli affari andavano discretamente bene ma il sacrificio dell'aria aperta e del riposo era grande.

"Se tu decidessi diventare bottegaio e sostituirci un poco si potrebbe continuare ancora un po', ma così sempre rinchiusi come i prigionieri non so può più resistere. Vado in Italia mi diceva mio padre. Rimpiangerò la mia botteggua finché vivrò perché se ho risparmiato un soldo è stato nell'esercizio di questa – guardi di non trovarti pentito e rimpiangerla anche tu qualche giorno quando non sarai più in tempo!"

Ma come fare? Non si può fare il bottegaio ed il pittore al medesimo tempo. Un giorno dichiarai che avrei preferito lavorare più tosto quindici ore in un campo che due ore in bottega!

"Va bene" disse mio padre, allora andiamo in Italia, e poco tempo dopo assicurò un lontano parente che aveva il fiuto per gli affari che entro l'annata gli avrebbe lasciato la bottega.

i maestri, il successo (a quella data le sue tele e i suoi acquarelli sono già entrati nelle collezioni di importanti intellettuali della città). Forse le virgolette dovremmo usarle non solo per "casa", ma anche per il verbo "tornare". Si ha l'impressione che il vero ritorno Martino lo scriva e lo disegni proprio nell'autobiografia, per spiegare a sé stesso e a chi gli è vicino cosa, o meglio chi, si sia lasciato dietro: un sé stesso, questo sì (oppure... no) che non farà più veramente ritorno, quello di un'adolescenza e giovinezza "ruggente" e creativa.

My parents had been in the grocery for a dozen years, with my father's periodical illnesses recurring more and more often. The doctors were always recommending fresh air and us worrying. – Let's buy a house in the suburbs with a couple of acres of land, you and ma could raise poultry and could come to town to work – I often suggested.

– If you could become a good business man and manage things so that I could get the fresh air I need, we could go on keeping the grocery, but things being as they are I'm going back to Italy and that settles it – sentenced my father then he would add: – over there you can have all the time you want to paint and don't be afraid that I will ever contradict you – but my mother would wag her head forlornly. She knew what life in an Apennine village was. I will always remember the grocery as long as I live and maybe you too will think of it some day when its too-late – my father would often say bitterly.

But like Corot I felt that one can't be a painter and a shop-keeper at the same time and was life worth living without art? I had manifested more than once that I would have preferred to work in the fields all day than in a shop for even a few hours and my father perceiving that I was a rural type would add – Oh you'll get all you're wishing for if you come to Italy.

«Queste cose ho scritto nel mio casolare, sperduto nell'Appennini poco distante dal Passo della Cisa, nelle lunghe serate d'inverno, mentre il vento mugghia e cade la neve. Mentre attorno al focolaio la madre ed il padre e la moglie filano ed i bambini dormono.

Sono ricordi personalissimi da interessare soltanto chi può interessarsi dell'Ignoto».

Nei primi tempi dopo il rientro, persino il paesaggio degli Appennini è visto con gli stessi occhi, e raffigurato con gli stessi tratti, che fino a poco prima guardavano e dipingevano Central Park.

Poi anche la sua arte si fa più severa, più "italiana": non ricorda più la



Martino Jasoni, *Central Park*, acquarello, 1922-23.
Museo Jasoni, Casa Corchia (Corchia di Berceto, prov. di Parma)

Ash Can School dei maestri americani, ma le composizioni austere di Rosai, Marussig, di un certo Donghi. Un'arte rurale, scabra. Più consona ai tempi di chiusura del regime e del primo dopoguerra, ma anche, occorre ammetterlo, più "limitata" e ristretta negli orizzonti.

Le Vie di New York si erano fermate prima, registrando con le parole del *Trovatore* il sentimento complesso della malinconia di un emigrato costretto a un ritorno impossibile.

Le Vie di New York
si erano fermate
prima, registrando
con le parole
del *Trovatore*
il sentimento
complesso della
malinconia di un
emigrato costretto
a un ritorno
impossibile



Martino Jasoni, *Mulino "Carlino"*, acquarello, 1929.
Museo Jasoni, Casa Corchia (Corchia di Berceto, prov. di Parma)

Addio New York. Ritorniamo a rivedere L'Italia.

In una cabina a fianco qualcheduno ha messo su un disco che sta gracchiando;

"Ai nostri monti ritorneremo
L'antica patria noi rivedremo."

Da quella memorabile sera sono trascorso oltre dodici anni.

In a nearby cabin someone had put on a record which was mournfully singing Verdi's... air – "Ai Nostri Monti ritorneremo." The placid life we shall enjoy... Good bye, New York when will I see you again?

Biagio Russo

Nedo Nadi e il reportage accidentale di un uomo del Sud nel cimitero di Portofino...

Se sei un uomo del Sud e vai a Portofino il 23 aprile, ti soffermi a vedere il falò di cianfrusaglie con cui in riva al mare i pescatori sbeffeggiano l'inverno se la Penolla cade verso il mare. Canapi, assi, chiglie marce e reti irrammendabili affastellati verso l'alto. Oppure guardi le macchie verticali di colore acceso delle facciate sul porto, dal paglierino al glicine, dal rosa al rosso. Quando il mare è grosso i marinai riconoscono le proprie donne dal colore delle case. Ritourneranno in porto e correranno tra le loro braccia.

Se vai a Portofino guardi i drappi delle nazionalità sui pennoni delle imbarcazioni ormeggiate e immagini le correnti e i venti, bucati dalle prue. Guardi le donne in bikini che bevono il sole, incuranti della ciurma che raccoglie gomene o rifornisce di derrate il mostro sonnecchiante, cullato dalla risacca.

Se vai a Portofino ti diverti a guardare i prezzi sui menu o sulle targhette dei capi d'abbigliamento. Ti meravigli. Sorridi. Ridi. Mentre le commesse dall'acquario ti guardano superbe o al limite pietose, vestite da *mannequin*.

Se vai a Portofino e accompagni un manipolo di rumorosi ragazzini meridionali, vedrai qualcuno avvicinarsi all'acqua, ma non per guardare i berretti fregiati dei ricchi capitani di mare. Qualcuno srotolerà una lenza, tra curiosi di ogni lingua e, indifferentemente, caricherà un amo per lanciarlo tra le barche oziose.

Se vai a Portofino di certo ti aggiri tra i vicoli pulitissimi di un set cinematografico, forse quello di *Al di là delle nuvole* di Wim Wenders e Michelangelo Antonioni. Neanche i petali della sassifraga s'azzardano ad appassire per non cadere sul suolo del piccolo borgo marinaro.

Difficilmente, se vai a Portofino e sei un turista pigro, sali verso la chiesa. Soprattutto se sei ateo. Ma se sali verso la Chiesa di San Giorgio, difficilmente scorgi sulla sinistra l'ingresso un po' approssimativo di un cimitero. Se sei un turista non entri nel cimitero, anche se il cimitero guarda il mare dall'alto e dà un senso di invidiata pace. Soprattutto se sei ateo. Non ti aggiri sulle tombe. Neanche per chiederti se la morte è davvero una livella come scriveva Antonio De Curtis, principe triste di tanta comicità. Tanto sai che è così. E se proprio entri in questi Campi Elisi che dall'alto guardano le tolde milionarie di legni pregiatissimi, non ti metti a curiosare o a leggere nomi sconosciuti di uomini e donne che galleggiano su una terra solcata di ruggine salmastra. E se lo fai, sai che non uno di quei nomi ti ricorderà qualcuno. Sei troppo lontano dal tuo Sud. Forse non vai neanche a trovare il nonno, quel nonno che t'ha regalato il nome.

Potresti però notare un sarcofago scuro, pseudoegizio, appoggiato alla parete della chiesa, un po' in ombra. Con un lungo epitaffio. Inusuale. Potresti incuriosirti. Massi solo il primo rigo, al limite il nome. E poi leggerlo tutto d'un fiato. E scoprire, incisa nell'utero marmoreo che lo protegge, l'eroica storia di un uomo.

Se leggi una storia che ti incuriosisce non puoi girare il cranio dall'altra parte, anche se il mare sfuma tra il turchino e l'indaco, il colore della mezzanotte. Anche se non conosci chi l'ha scritta. E di chi si parla. Anzi ti chiedi come sia possibile in ventuno versi, un numero primo, raccontare la biografia di un uomo. Ventuno versi. Ti chiedi se un giorno qualcuno lo farà per te e se lo farà così bene da inchiodare un forestiero davanti la tua tomba per un po' del suo tempo mortale. Ti chiedi se bastano ventuno versi per sintetizzare la tua vita o forse sono tanti, troppi. È il futile quanto inutile gioco delle illusioni umane. Ma se non giochi in questa vita che vita è, se soprattutto non credi?

Se l'epitaffio ti commuove, frughi nello zaino, tra residui di tarallucci e fazzolettini, per cercare una penna e una carta. E trascrivi quello che segue:

Qui riposa / cullato dal ritmo alterno del mare / rapito ai cieli da una fede che mai declinò // N E D O N A D I // Livorno 9.XI.1893 – Roma 29.I.1940 // A diciotto anni fu baciato dal trionfo olimpionico / che sei volte iterò / unico atleta al mondo / sicché per lui la scherma / fu vigilia d'armi, opra d'arte, viatico di gloria / non solo negli stadi e sulle pedane / rinnovante le gesta dei paladini / giacché Dio gli concesse / d'entrare vittorioso a cavallo / in Trento redenta / e di far della penna una spada / acuta

e diritta come l'adamantino carattere // Col breve intenso fulgore della tua luce / illuminasti le ombre di quaggiù / tormentato poeta dell'azione / ansioso cavaliere dell'ideale.

Poi te ne scendi al porto con il quartino di carta stretto in mano, beato come Santiago dopo la pesca miracolosa ne *Il Vecchio e il mare*. E riparti dal golfo del Tigullio, dal borgo che piacque a Maupassant, con la tua piccola scoperta da raccontare a poche persone, quelle più care. Non porterai stavolta un quadro di focaccia, una bottiglia di Sciac-trà, o un vasetto di pesto. Stavolta porterai una storia originale. Quella di Nedo Nadi, il più grande sciabolatore della storia.

Se ritorni a Portofino il 23 aprile di un anno qualsiasi, dopo aver scoperto il sarcofago di Nedo Nadi e il suo epico epitaffio, non vai a vedere il falò di cianfrusaglie in riva la mare e se la Penolla cade bene. Non guardi neanche le facciate colorate delle case sul porto. O le bandiere di nazioni lontane. O le donnine ubriache di sole sulle doghe dei velieri, mentre i marinai fanno *ammùina* silenziosa. Non vai neanche a sbirciare i prezzi sulle etichette nelle vetrine, mentre le commesse ti guarderebbero di sottocchi e ovviamente ti riconoscerebbero come il solito cretino, per giunta meridionale, che non sa che il mondo è giustamente ingiusto.

Se ritorni a Portofino e riaccompagni un manipolo di rumorosi ragazzini meridionali, stavolta gli dirai di non avvicinarsi all'acqua e di non srotolare la lenza. Tanto a Portofino anche i pesciolini sono furbi e non abboccano se l'esca è proletaria. Se ritorni a Portofino di certo non ti aggiri tra i vicoli, tanto non c'è bisogno di pulirli. Tanto sono un set. Neanche un petalo di sassifraga per terra.

Più facilmente, se ritorni a Portofino e non sei più un turista pigro, salirai verso la chiesa. Soprattutto se sei ateo. E ancor più facilmente, scorgerai sulla sinistra l'ingresso meno timido del cimitero. Ed entrerai nel cimitero, proprio perché il cimitero guarda il mare dall'alto e dà un senso di invidiabile pace. Soprattutto se sei ateo. Non ti aggirerai tra le tombe e neanche penserai alla livella di Totò. Andrai subito a rileggere quello che hai già letto di Nedo Nadi. E solo dopo essere pago inizierai a guardarti un po' intorno. Distrattamente. Tanto distrattamente da notare un piccolo sarcofago, stranamente posizionato. Non allineato. Asimmetrico. Proprio vicino a quello di Nedo Nadi. "La morte non è geometrica", puoi pensare.

Ma c'era l'ultima volta? Se ritorni in un cimitero, dopo aver scovato un lungo epitaffio e una nobile storia, forse puoi notare una tomba più piccola, ma con un lungo epitaffio di tredici versi, numero primo anch'esso. E un nome strano a carattere cubitali: Roma Ferralasco.

Beh, allora lo leggi. Non puoi girare la testa dall'altra parte, anche se il mare sfuma tra l'indaco e il turchino, il colore della mezzanotte.

Non puoi
girare la testa
dall'altra parte,
anche se il mare
sfuma tra l'indaco e
il turchino, il colore
della mezzanotte

Anche se non conosci chi l'ha scritta. E di chi si parla.

E se lo leggi scopri che non è un'altra bella storia, ma è la stessa storia che continua ancor più bella. Ti accorgi che è l'altra valva della conchiglia. La commozione si fa più della somma. È l'uno più uno che non fa due.

Se leggi un epitaffio laterale nel cimitero di Portofino, vicino all'epitaffio di Nedo Nadi, non frugare nello zaino per trovare un *bloc notes* qualsiasi. Prendi il quartino stropicciato dell'ultima volta, che hai nel portafoglio, lo giri sul verso e trascrivi quello che segue per continuare una storia, la storia. Quella di Nedo Nadi e Roma Ferralasco:

Unita in vita e in morte / al suo bellissimo eroe / rinnovando dedizione e fascino / di antichi miti // ROMA FERRALASCO // Qui ascolta con lui / l'eterna canzone dell'infinito / sposa ispiratrice, animatrice, / degna di condividere in terra / gioie, dolori, ascensioni, battaglie / di accompagnarne in cielo / l'ascesa a Dio / per l'eternità.

Dopo ridiscendi dal cimitero della Chiesa di San Giorgio e pensi. A come due corpi, silenziosi, e in pace, continuano a parlare. A insegnare come la storia della vita, possa andare oltre la morte, per merito dell'amore. In un luogo di morte. A picco sul mare.

E pensi a Virgilio e al suo "Omnia vincit amor", mentre per un attimo ti sembra di sentire qualche nota de "l'eterna canzone dell'infinito".

Pasquale Ciliento

L'immagine italiana tra i monti e la costa

Il viaggio intorno all'universo delle arti figurative è pieno di citazioni e rimandi, molti dicono che l'arte nasce dall'arte. Aggiungerei che l'arte tiene conto di ciò che circonda l'artista e il suo territorio.

Spesso classifichiamo le arti con una semplificazione territoriale che corrisponde alle aree geografiche di Nord Centro Sud o ai luoghi che hanno caratterizzato alcuni periodi della storia umana. In Italia: Lombardia, Veneto, Emilia, Toscana, Roma, Napoli, coprono un percorso esaustivo delle eredità storiche della nostra penisola.

Proviamo ad analizzare le aree italiane, con una divisione diversa, determinata dalle caratteristiche morfologiche del territorio. Dividiamo il nostro stivale tra costa di Levante, dorsale appenninica e costa di Ponente: e aggiungerei, per motivi diversi, le Alpi e le isole.

La lingua visiva che ancora oggi parliamo in Europa è nata in Italia. È nata con i senesi Lorenzetti e con Giotto ed è proseguita fino ai manieristi, a Caravaggio e al Barocco. In questo cammino si incontrano tutti i linguaggi estetici preesistenti: dai graffiti preistorici alla classicità greco-romana, alla forza estetica degli Etruschi fino alle avanguardie del 900 europeo, ai futuristi, alla pubblicità e ai fumetti.

Di questi ultimi abbiamo ammirato la qualità inventiva di Hugo Pratt, di Moebius, di Dino Battaglia e di Andrea Pazienza. La grande scuola della *letteratura disegnata* è figlia della grande Arte del nostro

continente. Vediamo l'unicità e il progredire dell'arte figurativa in Italia e in Europa.

Alla Galleria degli Uffizi a Firenze, nella seconda sala del museo, ci imbattiamo in ciò che definirei come l'origine della nostra pittura nazionale. Troviamo tre enormi pale lignee della Maestà: le prime due, di Cimabue (*Madonna di S. Trinita* del 1280 circa) e di Duccio da Boninsegna (*Madonna Ruccellai* del 1285) sono ancora legate alla rigidità bizantina. Al centro della stanza vi è la *Madonna di Ognissanti* di Giotto (1310), un'opera innovativa con una resa equilibrata dello spazio che prefigura già il Rinascimento e di conseguenza è l'inizio della grande pittura italiana. Cimabue era nato a Firenze, Duccio era senese e Giotto veniva dal contado, dal Mugello.

La diversità delle *Maestà* dipende pure dalle aree di provenienza degli artisti, i due "cittadini" sono ancora legati al gotico internazionale, alla cultura delle corti. Mentre l'originale Giotto veniva dalla campagna, era un uomo "appenninico" e grazie a lui, come vedremo, in pochi decenni cambierà il modo di pensare e di fare arte.

Il Rinascimento sarà un confronto tra gli uomini di pianura e quelli di montagna, tra i cittadini e i campagnoli. Masaccio e Piero sono gli artisti che rappresentano l'equilibrio all'interno dell'area toscana, così come il Correggio e i Carracci rappresentano l'esperienza della pianura emiliana: artisti della purezza e dell'armonia. Nel proseguire del Cinquecento saranno sostituiti da maestri che vengono dalla campagna più interna; Leonardo, anarchico tutto fare, e Michelangelo dominatore della materia intrisa dalla fede. Il Rinascimento è in piena espansione proprio mentre dalle zone interne della penisola arriveranno artisti con maggiore sintesi e pragmatismo. Tiziano viene dal Cadore, Giorgione da Castelfranco Veneto e sono gli artefici con Cima da Conegliano e il Veronese dell'incontro tra la cultura della campagna interna e quella della città. A Venezia incontrano i Bellini, Carpaccio, Vivarini, Tintoretto ed innestano una loro visione sensuale nella pittura luminosa della costa adriatica. Il mare della Repubblica ha inventato la pittura veneta, ma i campagnoli cambieranno radicalmente la pittura di Venezia.

Il Veneto povero, sobrio e scarno si trasforma alla luce della città dei Dogi: l'immagine legata alla natura e alla sua fisicità fa entrare in scena il nudo, l'equilibrio e la seduzione.

L'esaltazione dell'estetica figurativa sarà completata dall'arte di maniera oramai integrata nei luoghi delle città italiane: il Rosso, il Parmigianino e il Pontormo prima di tutto e poi tra la fine del '500 e l'inizio del '600 il realismo esasperato del Caravaggio.

Il Barocco sarà il massimo della innovazione estetica e scientifica e, dietro gli stucchi e i decori, cela l'inquietudine del nuovo modo di pensare: la scienza e la ricerca insieme alla restaurazione controriformista.

L'arte si è gradualmente omologata in Italia su schemi in cui le differenze tra le zone appenniniche e la costa, tra le campagne e la città, vanno annullandosi: l'arte non deve rappresentare la natura, la forma del Vero che vediamo. Il vero è banale, l'artista rappresenta la natura idealizzata e si fa riconoscere attraverso una sua idea del Vero che lo circonda.

La ricerca estetica è l'esaltazione di un modo di concepire la bellezza. Iniziata con le autonomie comunali del Trecento, proseguita con le Signorie, esaltate dall'Umanesimo e dal Rinascimento, l'arte approda alla logica scientifica e poi controriformista, di fine Cinque e primi del Seicento, per poi concludersi con il realismo romantico tra il Settecento e l'Ottocento. Un pensiero nato con i viaggiatori del Grand Tour, con le lotte sociali, le rivoluzioni e le scoperte scientifiche che cambieranno il modo di pensare dell'intero continente europeo e che daranno luogo dalla fine del Settecento alla rivoluzione industriale, quando nascono nuove classi sociali e aumentano i contrasti tra il nascente proletariato e la nuova borghesia.

La pittura dell'800, prima che iniziassero le trasformazioni fatte dalle avanguardie storiche, è una pittura realista legata agli avvenimenti di tutti i giorni e alla copia idealizzata e "pittorialista" della natura.

L'epopea garibaldina, il brigantaggio, l'unità d'Italia, l'emigrazione oltreoceano sono i fatti che destabilizzano il mondo borghese. Contemporaneamente l'uso sempre più diffuso della fotografia fa conoscere a tutti le agiatezze borghesi e le misere condizioni del popolo. I centri interni dell'Appennino sempre più vuoti e decadenti: in Sicilia il duro lavoro nelle zolfatare e i pescatori raccontati da Verga, uomini sconfitti ma orgogliosi, fanno da contraltare alle immagini delle gite fuori porta o condotte verso i giardini delle Cascine di Firenze o di villa Borghese a Roma.

La penisola italiana è riuscita a uniformare, in parte, la vita dei suoi abitanti, fermo restando il retaggio culturale che per tanti anni aveva contraddistinto i modi di fare della montagna da quelli della costa. A tale proposito voglio citare una mostra che mi pare emblematica nel rappresentare la differenza di visione che hanno i pittori lucani da quelli di Puglia. Mi riferisco alla mostra collettiva realizzata dalla Provincia di Potenza nel 2001. Sette artisti lucani e nove pugliesi interpretano il brigantaggio meridionale post-unitario. Le opere dei pittori lucani risultano piene di *pathos*, sono opere passionali e legate ad un territorio dove il brigantaggio è stato realmente vissuto e sofferto, dove tra la gente vi erano ancora i discendenti dei contadini diventati briganti. Mentre gli artisti pugliesi avevano una idea leggera e, forse, teatrale dei fatti di sangue delle lotte contadine post-unitarie: utilizzavano immagini prese dalle *cartes de visite* all'albumina che il governo diffondeva e rielaborava in modo romantico.



Finché rimarranno tracce di queste diversità nella cultura italiana si continuerà a creare arte, artigianato, riti e oggetti di grande fantasia che daranno al nostro Paese quel primato nella Bellezza che ha reso famoso il nostro passato

I lucani non hanno dimenticato quella rivolta «disumana, che parte dalla morte e non conosce che la morte, dove la ferocia nasce dalla disperazione» – come scriveva Carlo Levi nel *Cristo* – «e nella quale, senza illusioni, la civiltà contadina difendeva la propria natura contro quell'altra civiltà che le stava contro e che, senza comprenderla, eternamente l'assoggettava». Un esempio nel quale continua ancora una percezione diversa dei modi di essere tra gli uomini dell'Appennino e quelli del litorale levantino.

Questa diversità la si può notare anche negli oggetti d'uso dell'artigianato e nei riti quotidiani. Oggetti d'uso giornaliero molto semplici, prima dell'avvento della plastica e di materiali simili, si possono confrontare tra le genti delle montagne dell'Appennino e la gente di mare. Un esempio è la brocca per il vino che cambia la bombatura e pertanto la forma. Il boccale, sulle colline e i monti dell'osso appenninico e langarolo è poco ampio, fatto per contenere vini da servire a temperatura ambiente, vedi il Barolo, il Chianti e l'Aglianico. Sulla costa *u rezzùle*, ovvero la brocca, possiede una grande pancia, per assaporare meglio i profumi dei vini bianchi e di quelli più abboccati e zuccherosi.

Lo stesso avviene per le bottiglie di terracotta (*cìcini* o *cummoli*) che i contadini portavano in campagna: sui dirupi e i calanchi della Basilicata e dell'Irpinia. Erano affusolate alla base, in modo da sistemarle nelle bisacce dei muli, invece nelle pianure dove si raggiungeva la campagna sopra i carretti, le basi delle bottiglie erano larghe per essere più stabili nel trasporto.

Anche i riti hanno similitudini che si ritrovano nelle differenze morfologiche del territorio, nelle zone interne i carnevali sono legati ai riti della transumanza (vedi Tricarico, San Mauro, Aliano o Montescaglioso) o ai riti dell'irrisione del potente (come a Pietrapertosa o sul Gargano), o ai riti legati alle cime alte degli alberi, il maggio di Accettura; sulla costa si realizzano invece maschere di cartapesta su carri da sfilata (vedi Putignano, Manfredonia o Viareggio).

Finché rimarranno tracce di queste diversità nella cultura italiana si continuerà a creare arte, artigianato, riti e oggetti di grande fantasia che daranno al nostro Paese quel primato nella Bellezza che ha reso famoso il nostro passato.



Aldo Marinetti

PASSEPARTOUT

▲ Caserta 2008



▲ Campomaggiore (Basilicata) 2005

◀ Marsica (Abruzzo) 1980

▼ Trasacco (Abruzzo) 2007

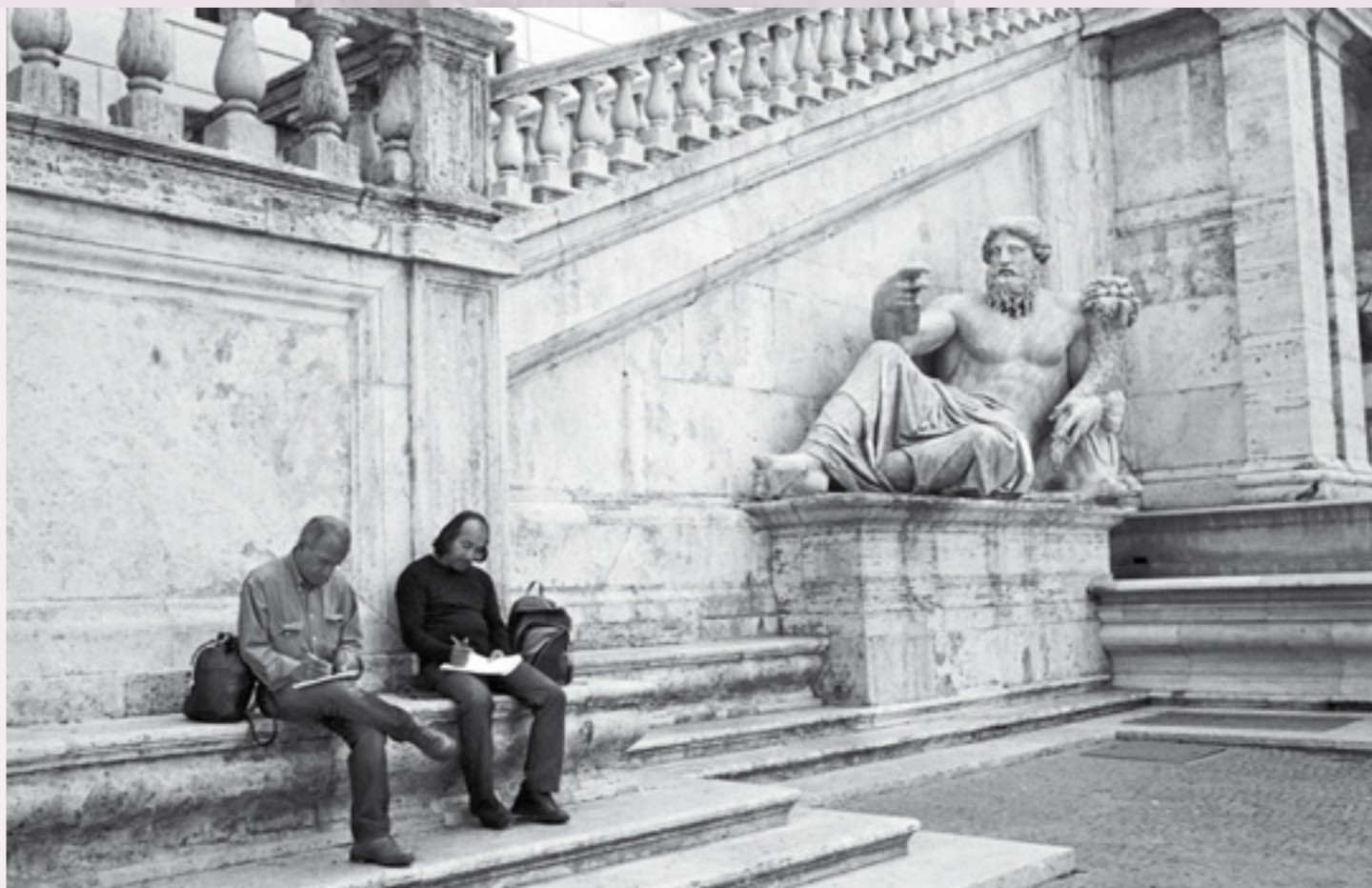
▼ Sansepolcro (Toscana) 2014





▲ Roma 2007
◀ Venezia 1987

▲ Caserta 2008
▼ Roma 2009





Incontri sull'Appennino

Daniele Piccini

I valichi compiuti d'Appennino

Da Terra dei voti
(Crocetti, Milano 2003)

La valle

Nebulosa appari chiusa nei gas
come una stella ardente in formazione.
Si aprono lievi ondulazioni luminose,
ti assesti e non hai requie
dal tempo del ricordo,
fenditura di luce
dalle cucine contadine, in alto.
Sei lo stesso universo in espansione
non racchiuso da niente,
ritornerò a te, come conviene.

Oh corvo, oh nerissimo corvo
che hai nell'occhio la mobile mappa

delle cose terrene
oh tutte piccole cose nascoste
nel grembo di stagione
che rifiorisce ignara
oh mia tenerissima prima festa
con le specie terrestri
andata presto a male,
vi abbraccio tre e quattro volte
e voi, come le ombre troppo care,
svanite tra le braccia,
non siete più, non sono
quello che ero.

Da Canzoniere scritto solo per amore
(Jaca Book, Milano 2005)

All'improvviso cresce nella morte
il lampo del tuo andare,

i valichi compiuti d'Appennino,
un viaggio così semplice
e avventuroso, di te che varcavi
le porte della montagna, da Roma
verso Parma, il tragitto
della breve fortuna.

Linea gotica del tempo
e fronte delle piogge: mi chiamavi
passando Verghereto
con l'amico di sempre.
Ti credo – mentre buco la montagna –
a un ennesimo passo,
ancora in viaggio, laconico, asciutto
come i nostri antenati:
nel punto esplosivo di tutti i tempi
sorridi come quando
un'altra volta ce l'avevi fatta,
a un niente dal tuo lupo, vero amico
a cui stendevi la mano,
un'ora sola nel tempo, soltanto
una pausa della battaglia.

Scrivo lettere amare
per tutto il giorno e quanto dura notte.
La nebbia della tempesta si alza
dal paesaggio natale:
il passo della Bocca
Trabaria mi tormenta, ti ritrovo
alla radice del nostro coraggio
che non è mio, non è più di nessuno.
Mi ascolti dove il tempo ha la sua foce
e le storie si incrociano
con l'unico destino,
aspro come un bicchiere di vino
bevuto tra dementi, nella nebbia
di un altro anno via dalla tua vita.

Un giorno solo di quel vasto tempo
vale quanto una vita,
quando non c'è materia resistente

e la mortalità
è un pensiero che solo comincia,
incrinatura della bianca lastra
dove fioriscono i fiori dell'unica
primavera. Tutto è eterno in quel vento
il giorno delle more, la scoperta
del campo di erba medica
sono un cosmo, per sempre.
Anche questo ti devo, la mia mente
plasmata dalla luce,
il poter ritornare a quella nebbia,
il pensiero della specie tutto raccolto
nelle fragili membra, nel tuo seme.

Da Altra stagione
(Aragno, Torino 2006)

Raccogliere la forza
di tutta la solitudine
la forza dell'incertezza che prende alla gola:
questo farò, raccoglierò il tormento
in un monile, un gioiello di lacrime
da mettere al collo di una bimba
che torna da chissà che città della costa
a Urbino, la domenica sera.
È lì a far bene, piove
e lei torna con il peso soltanto
degli sguardi dei vecchi
che la fanno studiare:
per questa bimba o cuore
consacrato alla vita
scrivo, raccogliendo per lei le forze,
per il palazzo ducale e il monte
che in un lampo purissimo
le splendono negli occhi.

Tutti i paesi sfiorati una volta
nelle Marche tra il mare e l'Appennino,
tutte le storie che iniziano ora,
uno che prende la mano

e ne ignora le righe
 inventa un'altra fine.
 Essere in tutte queste storie insieme
 o avere pace in una
 come tutti.
 Avere cuore per amare un volto
 e non temere il proprio
 ad ogni lampo,
 conoscere quel buio, quel ventre
 per tutto il tempo, che non stanca mai.

Quando manca anche il fiato tra le costole
 e l'ultima stazione si avvicina,
 è ora di andare, e gli uomini non bastano,
 sono un velo le storie:
 vieni via, sopra il monte,
 guarda in fondo alla valle,
 dove la roccia ricorda il passo
 di Francesco e dei lupi.

Da Inizio fine

(Crocetti, Milano 2013)

Giacomo, la tua voce
 si spezza nelle generazioni vuote
 che separano vite quasi uguali,
 tra pochi fiumi, crinali che uniscono.
 Sono a cercarti queste sparse nubi,
 le pecorelle eterne, la tempesta;
 vorrebbero risponderti le cose
 che hai chiamato:
 che cosa sia il tuo sonno adesso vedono
 passerli ancora soli
 e una nuova Nerina, che ora lei
 vorrebbe te che muovi ad adunanze.
 Viene a cercarti, per dirti a chi ride,
 la Primavera, ma tu già lo sai:
 ardi in tutte le cose che ragionano.
 Sulle siepi ritorna ancora il fuoco
 delle lucciole che dura sì poco.

I muri della patria sono miele
 che lega la tua sorte e forma il mondo,
 nulla vi è conosciuto: in questo lago
 avvenne forse l'Odissea, vicino
 la nascita della specie, le guerre
 che hanno lasciato torri smozzicate.
 Non anni, ma millenni nelle arterie
 del bambino che apprende il tempo cavo
 e prova orrore sacro a ritornare
 dove è iniziato il film, e lampi e bestie
 che visitano la memoria, eterna.
 Non generare figli che dovranno
 pagare questo prezzo, ma una bolla,
 un soffio nel creato, che ci liberi.

Un soffio nel creato, senza centro,
 che non leghi più altri alla catena
 ma produca una maternità oscura
 per le bestie smarrite, per le specie,
 generi nuovamente ciò che c'è,
 lo sollevi e distolga dal terrore.
 Lascia che si riformi per passione
 una bolla senza più genitura
 che le accolga tutte quante le cose
 orfane e smenticate, che le medichi,
 le rialzi per essere mandate
 libere nella favola di grani,
 di girasoli che più non si bruciano,
 di tempeste imminenti, ferme al sogno.

Inediti

Ma lì non c'era pace, non al sommo
 del colle nella nebbia quando è inverno,
 non c'era nelle case illuminate,
 nelle radure di luce dei sogni.
 Soffiava il vento impetuoso spostando
 avanti e oltre-confine quelle età
 che l'una all'altra facevano ombra,
 allontanando dalla fonte pura.

Ma c'era la parola, che contiene
 la vita tutta quanta, quando è oscura,
 quando non sembra più una cosa buona.
 C'era nella parola tutto il vivere
 anche quello segreto, quello insano
 e diverso, che agognava, cercava
 quel ritorno.

Mentre inseguivo lumi di parole,
 il vecchio maneggiava palmo a palmo,
 luna a luna, la terra che era nostra
 per un tempo finito eppure esteso.
 Con la balla dei poveri coglieva
 a uno a uno i frutti appeso ai rami,
 su per scale celesti, con i panni
 da lavoro del Novecento e Trenta.
 L'olivo che patisce le gelate
 sveltava con le olive verdi o scure
 e in esse traluceva la purezza:
 Dio che dalla Natura non appare
 trapela in esse come in trasparenza,
 ci avverte da distanze irreparabili.
 Le olive e il palmo della mano sono
 l'antichità del giorno, della vita
 sempre purificata dal dolore.

Quel loro modo di parlare ai cani
 e di parlare poi di come stanno,
 quando montagne e città li separano,
 mi è parso sempre il modo più umano
 di ricordarci quel soffio leggero
 che siamo: appesi a un filo, stanchissimi
 e vivi ancora per un po', già in vista
 della ventata che ci porterà.
 «E il cane come sta?». «Il cane bene,
 il cane mangia». «Mettilgli all'orecchio
 il telefono, vedi se conosce
 la voce...». E così un'altra notte,
 un'altra volta insieme alle creature.



Roberto Barbolini

Una pastorale dell'Appennino

Salvatico è colui che si salva
Leonardo da Vinci

Ma sì: i calanchi aridi e grigiastri che sembrano piovuti dalla luna. I campi avari e i boschetti di querce alternati alle macchie dei ginepri. Il corso stretto e tortuoso del Tiepido, spesso in secca durante l'estate, che va verso la pianura scorrendo contromano rispetto alla strada provinciale Nuova Estense. È difficile, per chi conosce quella parte dell'Appennino modenese che s'inerpica in lento saliscendi verso Serramazzone e Pavullo, non identificare in questo panorama scabro il motore immobile da cui è scaturito quel romanzo misteriosissimo che è *Zebio Còtal* di Guido Cavani: una specie di strano monolite che – per quante e legittime parentele gli siano state trovate, da Verga al D'Annunzio delle *Novelle della Pescara* al Feno-

glio della *Malora* – continua a scappare da tutte le parti e non si lascia catalogare nel rigor mortis delle definizioni troppo facili. E dire che, ridotta all'osso, la sua trama potrebbe essere condensata in un tweet: «Villano dispotico del tipo padre-padrone, abbruttito da alcol e solitudine, va in miseria e muore in una tempesta di neve». Oppure, con 140 caratteri precisi e un po' più d'immaginazione melodrammatica: «Padre manesco in galera: uccise figlio a cinghiate? Moglie spira. Prole in fuga: pastore, sguattera, desaparecido. Bufera! Padre kaputt». Dal punto di vista del plot basterebbe. Ma proprio qui viene il bello: ti accorgi subito che il lavoro vero di Cavani non si riduce certo alla confezione della storia, e che il *lupus in fabula* non si lascia facilmente acchiappare.

In *Aspetti del romanzo* E.M. Forster osservava che «Il re morì, poi morì la regina» è una storia. «Il re morì, poi *di dolore* morì la regina» è un intreccio. Ma l'autore di *Passaggio in India* ci ha additato uno sviluppo narrativo ulteriore: «La regina

Parlare di freschezza fossile a proposito di *Zebio Còtal* non è un ossimoro azzardato.

Qui l'arcano e l'arcaico hanno la paradossale funzione di svecchiare la finta acquiescenza ai moduli d'un certo realismo ottocentesco

morì, senza che nessuno ne indovinasse la ragione, finché non si scoprì che a farla morire era stato il dolore per la morte del re», scrive infatti in quel saggio memorabile, è un intreccio contenente un mistero che il semplice svolgimento della storia non basta a svelarci.

Questo mistero, nel caso di *Zebio Còtal*, non è stato ancora svelato fino in fondo. Ci si addentra nel romanzo, scritto da un autore schivo vissuto sempre in una città di provincia, con l'impressione fallace del *déjà lu* e ci si trova ben presto davanti alla realtà d'un oggetto sfuggente, che progredisce impavido a ritroso fino a trasformare la sua apparenza datata in qualcosa che dribbla le classificazioni. Davvero bisogna dare ragione a Pasolini, che rinveniva già nelle poesie dello scrittore modenese quei «caratteri fossili di estrema freschezza» che il romanzo contiene in modo tanto evidente.

Parlare di freschezza fossile a proposito di *Zebio Còtal* non è un ossimoro azzardato. Qui l'arcano e l'arcaico hanno la paradossale funzione di svecchiare la finta acquiescenza ai moduli d'un certo realismo ottocentesco. Cavani gode del dubbio privilegio di essere arrivato in ritardo rispetto al mondo di cui si sente contemporaneo e che vuole far vivere sulla pagina, ma un po' come Tomasi di Lampedusa nel *Gattopardo* riesce a trasformare

questo handicap di partenza in un punto di forza. Certo, troviamo la dura epica e la sommessa elegia dell'infernale universo contadino, ma con richiami che potrebbero andare dal romanico realistico di Wiligelmo all'*Albero degli zoccoli* di Ermanno Olmi, fino a deflagrare in *Novecento* di Bernardo Bertolucci. E dunque guai a relegare Cavani in un ingenuo santino da ex-voto, marchiandolo come una figura seppure ingegnosamente epigonale.

In un romanzo lo spazio e il tempo sono indiscindibili e interconnessi come nella teoria della relatività einsteiniana. È quello che Bachtin – rubando un termine alla fisica – chiamava “cronotopo”, definendolo come l'interconnessione sostanziale dei rapporti fra spazio e tempo, dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente.

Lo dico subito: non ho intenzione di trascinare *Zebio Còtal* sotto l'egida ambigua del postmoderno, facendo dell'autore un Thomas Pynchon dell'Appennino, né voglio apparentarlo ai Bob Wilson e Philip Glass di *Einstein on the Beach*, o al Terry Riley di *Rainbow in Curved Air*. E neppure avvolgerlo pretestuosamente nelle “curve del tempo” disegnate dal postminimalismo musicale di William Duckworth in *The Time-curve Preludes*. E tuttavia il trattamento che Cavani fa dei modelli narrativi del passato merita un po' di attenzione. Nel cronotopo appenninico di *Zebio Còtal* c'è come un continuo avanzare di ritorno, una sorta di “progresso retrogrado” in cui il tempo si curva e si distorce prima d'entrare nell'inevitabile buco nero dove smetterà di scorrere.

Immaginiamo che Guido Cavani, quest'uomo insidiato dal tarlo della poesia, mentre conduce nella sua Modena una vita appartata e schiva, abbia un gemello cresciuto tra le forre e i calanchi dell'Appennino. Un uomo selvatico, di rare e scabre parole, con il quale comunica per telepatia. Ma anche un uomo impercettibilmente più antico di lui, che parla la sua stessa lingua con inflessioni un po' diverse, impastandola di dialetto e di parole uscite dall'uso. Ecco: questo gemello ispido e boschivo detta a distanza *Zebio Còtal* al proprio alter ego cittadino, facendo risuonare le pive e i tamburi d'un mondo defunto. Ma il suo medium rifiuta

di scrivere sotto dettatura e, ribellandosi allo spirito che vuole parlare per bocca sua, sgomita per far sentire la propria voce. Da qui nasce quel modulo compositivo contraddittorio così tipico di Cavani che – ha ragione Barberi Squarotti – è un segno dello sforzo da parte dello scrittore «di accettare sì i modi del canone contadino, ma modificandoli a fondo, fino al capovolgimento del significato dell'episodio».

Per questo è bene spiegare in che senso – ancipite, non certo passatista – *Zebio Còtal* può essere letto come una pastorale dell'Appennino. Ma una pastorale rovesciata, alla quale viene voglia di applicare a contrappasso lo stesso suo gioco di capovolgimenti.

È stato Pasolini, nella sua lungimirante prefazione all'edizione inaugurale del romanzo (Feltrinelli, Milano 1958), a definire per primo *Zebio Còtal* un libro «estremamente letterario [...] addirittura, al limite, una variante moderna del poema pastorale». Un rimando che d'acchito scatena cortocircuiti ad alta tensione tra l'Arcadia villereccia di tante pastorellerie letterarie e l'edulcorata versione disneyana a cartoni animati della Sesta Sinfonia di Beethoven diretta da Stokowski nel film *Fantasia*. La pastorale letteraria s'è manifestata nel tempo sotto molte facce: dalle *Bucoliche* di Virgilio al *Pastor fido* di Giovan Battista Guarini, passando per i travestimenti bucolici degli intrighi estensi esemplarmente analizzati da Marco Santagata in *Pastorale modenese. Boiardo, i poeti e la lotta politica*, fino alla satira di Cervantes che a un certo punto riveste don Chisciotte coi panni arcadici di pastore Chisciotte e il buon Sancio con quelli di pastore Panzino. Ma nel caso di *Zebio Còtal* il termine va inteso in modo tangenziale, se non addirittura rovesciato di significato come avviene in un romanzo molto noto di Philip Roth, *Pastorale americana*: la storia durissima d'un padre che scopre che l'unica figlia è diventata terrorista.

Anche *Zebio Còtal*, non dimentichiamolo, è una vicenda di padri e di figli che si ribellano ai padri, ma i contesti – va da sé – sono molto diversi. Come diversi sono i protagonisti: da una parte, nel «romanzo rustico» (ancora Pasolini) di

Per questo è bene spiegare in che senso – ancipite, non certo passatista – *Zebio Còtal* può essere letto come una pastorale dell'Appennino

Guido Cavani, c'è il carattere scolpito nella pietra di Zebio, contadino rozzo, violento e ubriacone; dall'altra l'aitante Seymour Levov, uomo dalla vita in apparenza perfetta, che finirà per sbriciolarsi davanti ai suoi occhi a causa della scelta oltranzista della figlia. *Pastorale americana* è dunque un titolo sarcastico, non a caso Roth ha piazzato il fulcro drammatico del libro nel Giorno del Ringraziamento del 1973, e si sa bene (perfino i taccini purtroppo per loro lo sanno) quale sia per il bravo americano medio il significato simbolico del Thanksgiving Day.

Apparentemente Seymour è incolpevole come Abele, Zebio invece si porta addosso come Caino il marchio della colpa. A maggior ragione la sua «pastorale dell'Appennino» va intesa nello stesso senso amaramente dissacrante di Roth. Con una precisazione: diversamente che in *Pastorale americana*, in *Zebio Còtal* le pecore ci sono davvero. Quello che manca del tutto è l'aspetto bucolico, la rasserenante pastorellerie letteraria. L'Appennino di Cavani è un mondo duro, petroso. Zebio e la sua famiglia campano la vita dissodando un terreno arido e brullo, correlativo oggettivo delle loro grame esistenze. Abbruttito dalla miseria e dall'alcol, Zebio odia la sua famiglia, è violento e finirà addirittura in galera, sospettato d'aver favo-

rito con le sue feroci cinghiate la morte del figlioletto Bianco. Scagionato, uscirà di prigione solo per diventare un mendicante vagabondo, fino al decisivo appuntamento con la tempesta di neve nella quale è destinato a perire. Nel frattempo la sua famiglia s'è sfaldata. La moglie è morta, i figli se ne sono andati: Pellegrino non si sa dove, Glizia a fare la cameriera, Zuello il pastore.

Proprio nel conflitto con quest'ultimo – che i parenti contadini di pianura presso i quali era a servizio hanno scacciato con un'ingiusta accusa di furto, subito creduta da Zebio – si può leggere la contraddittoria pastorale di Cavani perfino come un western capovolto, dove il pastore sta al posto del cow-boy. Avrete in mente l'eterna lotta fra nomadi e stanziali tipica di tanti western. Sapete: l'allevatore cattivo spalleggiato dai suoi mandriani contro i bravi e coraggiosi contadini che vogliono colonizzare il territorio, mettere steccati e sostituire con la Legge dei codici quella assai sbrigativa della Colt. Ecco: in *Zebio Còtal* lo schema è rovesciato. Il nomadismo trionfa di parecchie lunghezze su inerzia e staticità; il modello solare (*yang*) del cacciatore bellicoso e «virile», o quello del suo sodale, il pastore itinerante sempre in cerca di liberi terreni di pascolo, vince sulla stanzialità «femminile» (*yin*) dei raccoglitori di messi che legano la loro sopravvivenza ai faticosi parti della terra, sempre insidiati da carestie e catastrofi meteorologiche.

Che si sia trattato d'una specie di rivalsa? Piuttosto stanziale fu infatti la vita di Cavani, tipografo, commesso di libreria e infine impiegato nella sua Modena. E qui, giocando con gli anagrammi della parola «nomade», un critico enigmista alla Bartezzaghi avrebbe buon gioco a far affiorare la monade-Modena, luogo stanziale per antonomasia (le città non viaggiano), dal quale Cavani evadeva lungo le carovaniere disilluse del suo (s)mitizzato Appennino.

In *Zebio Còtal* il mondo contadino non è portatore di valori positivi, neppure quello del radicamento alla terra e alla famiglia, che nel western cinematografico ma anche in tanta narrativa americana è imperniato attorno alla figura femminile. Nel romanzo di Cavani, al contrario, la terra avara

è vista come condanna alla schiavitù di un'esistenza senza speranza, che fomenta la violenza e la brutalità del protagonista nei confronti della sua famiglia. Invece il mondo dei pastori, nomadi come i cowboy della prateria, fornisce al quindicenne Zuello il viatico per scappare dalla tirannia del padre e dalla schiavitù della terra andandosene libero per il mondo, a vivere il proprio duro romanzo di formazione come i protagonisti della Trilogia della frontiera di Cormac McCarthy. «Continuerò il mio viaggio [...], diventerò pastore, o carbonaio, ma il servitore di contadini non lo faccio più» giura il ragazzo alla madre, che ha voluto salutare in segreto prima di andarsene per sempre, seguendo la sua pista.

Viandante alla fine si farà anche Zebio. Ma il suo viaggio sarà il segno d'uno sradicamento definitivo: un pellegrinaggio verso la morte che per barca di Caronte avrà un camion, ossia un mezzo meccanico, simbolo di quel mondo industriale che subentra alla fatica ancestrale di chi suda la vita nei campi.

In realtà nel romanzo di Cavani, l'abbiamo visto, tutti finiscono per farsi nomadi. Solo Placida, la madre custode dei valori della famiglia, morirà in quella grama casa di pietra, stroncata dal dolore per la perdita del figlio Bianco. E questo collasso della figura femminile, la cui funzione è in genere – Leslie Fiedler insegna – quella di portare alla stanzialità, talvolta perfino alla sobrietà l'eroe western, legandolo definitivamente alla Casa e alla Legge, può essere visto come uno scoronamento ulteriore dell'epica contadina, dove la *rezdòra* riveste da sempre un ruolo capitale, da parte d'uno scrittore che di quel mondo arcaico ha fatto a tempo a vedere l'agonia.

Zebio Còtal come Ultimo Buscadero? Reietto alla Dean Martin ex sceriffo alcolizzato in *Un dollaro d'onore*? Oppure come John Travolta abbarbicato al toro meccanico in *Urban Cowboy*, ma con un camion assassino al posto del toro?... Sempre più iracundo, sempre più malmostoso, bestemmiando dio e gli uomini, Zebio continuerà il suo vagabondaggio fra le osterie dell'Appennino come il classico ubriacone dei western gira da un saloon

all'altro inseguendo il velenoso miraggio d'un altro whisky. Contatele: nel corso del romanzo, di osterie se ne incontrano davvero tante. A Serramazzone, a Pavullo, a Montardone; ma anche nei borghi più sperduti, nei gruppetti di case addossate alla montagna dove, a parte la chiesa, costituiscono l'unico luogo di socialità. Al punto che l'intero sviluppo della trama può essere scandito dalle soste di Zebio dentro o fuori di esse per mangiare, ubriacarsi o semplicemente rodarsi il fegato.

Chissà: se le cose gli fossero girate un po' diversamente, se avesse avuto più senso dell'avventura e non fosse rimasto aggrappato a quella terra avara che odiava, Zebio Còtal sarebbe potuto diventare un tipo come Felice Pedroni alias Felix Pedro, il cercatore d'oro fananese che il 22 luglio del 1902 trovò un ricco giacimento in Alaska, divenne ricco e fondò assieme al capitano di battello E.T. Barnette la città di Fairbanks, dove tutti gli anni si tiene ancora il "Felix Pedro Day". Ecco: Felice Pedroni è una specie di Zebio Còtal riuscito, uno che – sfuggendo alla vita agra e alla battaglia soda delle genti appenniniche contro un'atavica povertà – scopre l'oro in America e diventa milionario. Purtroppo però, proprio come la vita inventata di Zebio, neppure la sua vicenda di vita vissuta, dagli Appennini all'Alaska e ritorno, avrà un lieto fine. Rientrato ricco a Fanano, Felix Pedro sta per convolare a nozze con una giovane maestra lizzanese, ma le mene dei parenti di lei riescono a sventare il matrimonio. Deluso e amareggiato, riparte per l'America, dove finirà per sposare un'irlandese tenutaria d'un locale e morirà avvelenato, probabilmente proprio da lei. Insomma: cowboy o contadini, per i rustici antieroi dell'Appennino non c'è scampo. E se partire è un po' morire, restare può essere anche peggio.

Eccolo lì, Zebio, nelle prime pagine del romanzo, intento con la moglie a ricostruire un muretto di confine del suo arido campo: «Era piccolo di statura e tarchiato. Aveva la fronte bassa, le gote paonazze, gli occhi porcini e cattivi, il naso schiacciato, i baffi spioventi all'angolo della bocca, le labbra grosse e violacee. Portava in capo un grande cappello di paglia verde». Ma sì: que-

sto *villain* dei calanchi, quest'uomo duro e rancoroso verso un mondo di gente timorata che in effetti non è poi molto migliore di lui, proprio come gli onesti abitanti dei villaggi western non sono meglio del pistolero decaduto che elemosina qualche spicciolo per ubriacarsi, mi sembra quasi d'averlo conosciuto di persona. Somiglia a un certo Turòun, l'Uomo Selvatico che da piccolo, nelle lunghe estati trascorse a Prignano in casa della mia nonna paterna, vedevo passare per strada: un omaccio dalla barba lunga e ispida, i piedi radicati in un paio di scarponi sdruciti, con indosso una giacca di fustagno che portava in tutte le stagioni e un grosso sacco sulle spalle. Un sacco, almeno per me, dall'aria profondamente inquietante: «Guarda che se non fai il bravo Turòun ti ci mette dentro e ti porta via!» era infatti la sbrigativa pedagogia adottata invariabilmente da mia madre, dalla tata, dalla nonna per tenermi sotto pressione. Ed ecco come mi sono ridotto: è per colpa di quell'inconsapevole e sfigatissimo orco appenninico, adesso ne sono convinto, se ho incontrato sulla mia strada Zebio Còtal.

Sarà un destino scritto nella curvatura spazio-temporale post-einsteiniana, oppure l'effetto di quei clic spitzeriani che davanti a certe scelte lessicali e stilistiche di Cavani fanno scattare nella mia coscienza regressioni verso paurose mitologie infantili un po' naïf, rispecchiate nello Zebio Còtal intabarrato e coperto di neve come l'ha dipinto Gino Covili. Sta di fatto che Turòun/Zebio Còtal continua a perseguitarmi.

Ma allora sarà solo una coincidenza, oppure un tiro mancino del *genius loci*, se l'altro (meno felice) romanzo di Cavani, *Il fiume*, è ambientato proprio tra Magreta e Salvaterra, che si fronteggiano sulle due sponde del Secchia, rispettivamente in zolla modenese e reggiana? A Salvaterra viveva la mia nonna di pianura, la madre di mia madre, molto buona e credente nonché devota terziaria francescana. Quando qualche poveretto (Pipèta e Berselli, ad esempio) bussava alla porta di casa mendicando umilmente un tozzo di pane e un bicchiere di vino, lei s'affrettava a esaudire la loro preghiera, aggiungendo qualche spicciolo e una buona parola

di conforto. Ma quei poveri di pianura erano piuttosto rassicuranti. Come quelli di Zocca ricordati da Marco Santagata in *Papà non era comunista*, sapevano starsene al loro posto, consapevoli del ruolo di paria che rivestivano nella scala sociale.

«Eh, signora mia, non ci sono più i poveri di una volta...» si potrebbe dire facendo il verso a certi ironici falsetti di Arbasino. Ma Zebio Còtal è un'altra cosa. Proprio come il vecchio orco con il sacco sulla spalla che minacciava la mia infanzia, il protagonista del romanzo di Cavani non è un povero normale. Anche se finge di imitarli, non c'entra nulla con Pipèta e Berselli; ma neppure con i poveri odierni, quelli senza un euro in tasca però con due telefonini, che infestano mercati, portici e metropolitane con la loro inconsumabile disperazione consumistica. No: Zebio Còtal, una volta fattosi mendico, somiglia piuttosto a un profeta biblico che scaglia maledizioni e predice sventure a sé stesso e a un'umanità composta in fondo da altri perduti come lui: «Cercava le case isolate, ma non chiedeva più da lavorare, chiedeva la carità con voce tremula, supplichevole, tendendo il cappello, recitando Ave Marie, maledicendo in cuor suo chi, invece di moneta, vi gettava dentro qualche tozzo di pane [...]. I capelli gli cadevano ora sulle spalle e la barba gli toccava il petto: la testa sembrava quella di un santo, ma gli occhi erano quelli di un demone».

Questa doppia anima si riverbera anche nel rapporto superstizioso con la fede. Capace di ergersi con oltranza prometeica perfino contro il Creatore, Zebio è altrettanto pronto a regredire a una religiosità superstiziosa ed atavica, che lo riporta bambino, davanti alle spoglie dei santi Bianco e Pellegrino.

Ricordo ancora con una specie di sgomento la prima volta che io e mia moglie arrivammo al Santuario di San Pellegrino in Alpe. Sebbene fosse primavera inoltrata, cumuli di neve erano ammassati ai lati della strada sterrata serpeggiante sugli strapiombi, con sicuro effetto di "sublime terribile" del tipo descritto da Burke e analizzato da Kant. Anche perché il guard-rail (parlo di oltre trent'anni fa) era di là da venire. Non a caso,

Zebio Còtal somiglia a un profeta biblico che scaglia maledizioni e predice sventure a sé stesso e a un'umanità composta da altri perduti come lui

salendo le balze boschive lungo l'antica mulattiera che s'arrampica verso il crinale, si arriva al Giro del Diavolo, un gran cumulo di sassi depositi nei secoli dai pellegrini che li portavano fin lassù a espiazione dei loro peccati. Per sdrammatizzare un po' tutto questo Medioevo penitenziale me li immaginavo abbastanza simili all'esilarante peccatore masochista impersonato da Gigi Proietti in *Brancaleone alle Crociate*. Ma non credo che ciò bastasse a esorcizzare l'atmosfera di quel luogo arcano, santa e sulfurea allo stesso tempo proprio come la testa da profeta di Zebio.

Il paesetto di San Pellegrino in Alpe, con le sue quattro case e un paio di locande, è tagliato in due dal confine di regione. La piazza è delimitata verso sud dal santuario e dall'antico ospizio dei pellegrini. Sotto il voltone che li unisce passa un tratto della via Vandelli che collegava il ducato di Modena alla Toscana. Al di là, davanti agli occhi del viandante si apre lo straordinario panorama delle montagne di Garfagnana e, in lontananza, i profili turchini delle Apuane venate dal biancore del marmo, che dà anche d'estate l'illusione della neve. Qui Zebio arriva in una fredda e ventosa giornata di metà novembre.

«Prima di entrare nella millenaria chiesa dove si conservano i corpi di S. Pellegrino e di S. Bian-

co, protettori dell'Alta Garfagnana, Zebio s'inginocchiò davanti al portale, baciò la terra, si fece il segno della croce, poi, congiunte le mani, si mise a pregare e a ricordare. Erano i santi della sua terra e della sua gente, a cui si sentiva legato da una fede cieca e istintiva». Li aveva visitati per la prima volta col padre quando aveva sette anni, e ricordava con precisione di essere arrivato al santuario in un'altra giornata di vento. «Ma il passato non era che cenere [...]. Si alzò con fatica in piedi ed entrò in chiesa».

La visita al santuario, seppure conclusa con una pitocchesca manfrina imbonitoria per convincere le donne uscite dalla funzione a dargli pane e vino, è l'ultimo vero contatto di Zebio con la società dei suoi simili. Passano i giorni e il vagabondaggio si fa sempre più solitario e disperato. Nonostante l'autunno avanzi, la stagione si mantiene abbastanza calda. Ma dopo aver dormito in un fienile, ospite d'un contadino misericordioso, Zebio si sveglia una mattina avvolto da una nebbia gelida. Anche qui, come sempre nel romanzo di Cavani, le condizioni meteorologiche e l'alternarsi delle stagioni, leopardianamente indifferenti al destino dell'uomo, fanno da correlativo agli stati d'animo del protagonista.

E il duello finale s'avvicina. Non con le pistole che luccicano sotto il sole, mentre il vento solleva la polvere e trascina cespugli di rovi, come avviene in ogni western che si rispetti, ma un duello verbale pieno di reticenze e amari sottintesi con Zuello, il figlio ripudiato. I due s'incontrano al Passo delle Radici che taglia il crinale fra Emilia e Toscana: non a caso una soglia, che spartisce le acque ma anche i destini. Dalla nebbia Zebio vede sbucare «un gregge interminabile di pecore guidato da tre ombre d'uomini e fiancheggiato da alcuni cani». Uno dei pastori gli si avvicina maneggiando un grosso bastone di robinia. È un ragazzo alto e forte, che indossa un berrettone di lana e un pastrano foderato di pelli d'agnello: «Zebio notò subito che quel ragazzo assomigliava in strano modo a sua moglie». Si scambiano qualche parola, il giovane dice di essere diretto con il gregge a svernare in Maremma, Zebio si dichiara ironicamente pasto-

Come in una Telemachia senza lieto fine, il viandante ulisside ritrova il suo Telemaco solo per perderlo definitivamente

re a sua volta: «Ho anch'io un gregge da guidare [...], il gregge degli anni e dei dolori». Quando sente che il ragazzo viene come lui da San Rocco di Serra, Zebio riconosce di avere davanti il figlio che aveva maledetto. Come in una Telemachia senza lieto fine, il viandante ulisside ritrova il suo Telemaco solo per perderlo definitivamente. Al culmine di questa agra pastorale appenninica, Zebio accetta definitivamente il suo ruolo di pecora nera.

È una delle scene più straordinarie del romanzo: l'agnizione reciproca avviene tra silenzi eloquenti e lo sguardo pieno di odio che Zuello rivolge a Zebio in incognito quando questi gli chiede se è per caso suo padre a dargli dei dispiaceri. Davanti alla domanda esplicita se una famiglia soffra solo per colpa del padre, Zuello non ha poi esitazioni a rispondere di sì. Commenta acutamente Barberi Squarotti: «Il padre appare ingiusto al figlio pastore di pecore: c'è l'eco del rapporto capovolto fra il Dio Padre e il Figlio del Padre [...]. Al padre il figlio rimprovera di aver fatto male il mondo: la famiglia umana è costretta a soffrire, e non può avere altro che sesso (figli), vino e miseria».

Se poi pensiamo che Còtal, il bizzarro cognome del protagonista, maschera un richiamo al Cotal, antonomasia dell'organo sessuale maschile, ci

troviamo davanti a un vero e proprio scoronamento d'ogni elemento divino. È evidente che anche rispetto alla Bibbia – come del resto succede in tanti western dove il conflitto tra padri e figli si consuma sotto lo stereotipo “Bibbia e fucile” – la contraddittorietà narrativa di Cavani attua un rovesciamento di prospettiva. Qui è il vecchio agricoltore, rappresentante di un mondo contadino arcaico perennemente afflitto dalla penuria, a trasformarsi nell'uomo cainico e maledetto, mentre Zuello, pastore come il Caino biblico, va invece incontro con la forza della giovinezza a un futuro nomade ma libero; la sua pastorale appenninica viaggia insomma verso un pur sofferto lieto fine. Padre e figlio si sono fatti entrambi viandanti, ma i loro destini divergono, spartendosi lungo i due lati opposti del crinale. «Ciascuno per la sua strada» è il messaggio di Zuello a quel padre di cui ha intuito l'identità ma che non vuole più riconoscere. E la frase viene ripetuta da Zebio come l'eco d'una maledizione reciproca, mentre il figlio si allontana definitivamente da lui scendendo con gli altri pastori verso la Garfagnana e proprio in quel momento il sole, squarciando la nebbia, ingigantisce fuggevolmente le loro figure prima che si rimpiccioliscano nella lontananza.

«– La mia terra finisce qui – disse Zebio guardando il gregge e i pastori, impiccoliti dalla serenità, perdersi ad una svolta della strada; – questo è il confine ed io non lo varcherò; non ti seguirò, piccolo ladro: sì, ciascuno per la sua strada, ma tu hai nelle vene il mio sangue e il mio sangue ti farà soffrire fino alla morte –».

Rise sinistramente agitando con furia le mani in aria, poi improvvisamente svoltò e a passi lenti e strascicati rientrò nella bruma».

Questa risata che entra nelle ossa è il riso di Melmoth l'Errante, il vagabondo cainico che non trova pace. E quel riso, per rubare le parole a Baudelaire, «è l'esplosione perenne della sua collera e della sua sofferenza». A Zebio Còtal, viandante maledetto, non resta più che un orizzonte di bruma. Il vecchio orco appenninico continuerà a

camminare per la sua terra ingrata, sostando in fienili e osterie, fino alla risolutiva tempesta di neve e al camion fatale, il *deus ex machina* che porrà fine una volta per tutte al suo vagabondaggio di uomo “salvatico” a cui è negata la salvezza. Avrà insomma il destino che si merita il Cattivo in ogni Western dei Calanchi che si rispetti.

Eppure è con un'empatia quasi inspiegabile che ci viene di accompagnarlo nel suo cieco vagare attraverso quell'Appennino che Cavani, in simbiosi con il gemello boschivo che gli dattava dentro, ha saputo descrivere come pochi nella durezza fuori dal tempo del suo paesaggio naturale e – contraddittoriamente – nella temporalesca aderenza agli stati d'animo del protagonista. Ma forse la spiegazione c'è: Zebio Còtal ci rammenta che siamo tutti pellegrini su questa terra. Solo il viaggio è reale, mentre la meta resta perennemente avvolta nella bruma. Non trovo suggello migliore alla peripezia di Zebio Còtal, e a quella di chi ci ha raccontato la sua storia, di questa scritta sul muro d'un convento francescano a Toledo: *caminantes / no hay caminos / hay que caminar*. Si può tradurre così: «Viandanti, non ci sono strade, si deve camminare».




 Silvia Cavalli

Viaggio in Lucania

Buzzi, Olivetti, La Martella

Ivrea, febbraio 1958

Caro Vittorio, approfitto di un pomeriggio domenicale finalmente libero (se libero si può chiamare un pomeriggio durante il quale manca il tempo per smaltire anche in minima parte la stanchezza accumulata) per scriverti. Fino a dopo le elezioni durerà questo stato di cose, niente più sabati o domeniche, niente più sere. E tanta voglia di dormire. Va da sé che non riesco a far nulla di mio, nemmeno una riga. Considero un fatto positivo, tuttavia, già l'averne voglia e il proposito di farlo non appena ne abbia l'opportunità.

Feltrinelli mi ha mandato le bozze. Correggerle è stata una pena, non solo perché io sono incapace di correggere decentemente le bozze, ma per la voglia di buttare all'aria tutto quanto ho scritto. Spero che le seconde bozze le correg-

gano loro. Il libro, pare, uscirà presto, entro la metà di aprile.

Ho fatto un viaggio, di una settimana in Lucania: ho visto tanti luoghi e parlato con molti contadini. È stato interessante, ma angoscioso. Ti racconterò quando ci vedremo. Ma la realtà supera di molto tutto quanto è scritto su quel paese che sembra veramente abbandonato da Dio. L'immagine dell'inferno non è esagerata, soprattutto se l'inferno si identifica con l'assenza di speranza, con il vuoto al posto del futuro.

Vorrei venire a Milano, almeno per un giorno, ma ho poca fiducia di riuscirci fino alla fine di marzo. Mi farò vivo ancora, comunque.

Lavora. È il mio augurio,

Affettuosamente

Giancarlo

Cambio casa: a partire dal 1° marzo il nuovo indirizzo è *Casa Torre, Ivrea*. Anche il mio ufficio ha traslocato in *via delle Miniere 1*.

Quando Giancarlo Buzzi scrive a Vittorio Sereni, nel febbraio del 1958, si trova alle dipendenze di Adriano Olivetti: è un operatore del Movimento Comunità, risponde del suo lavoro direttamente all'ingegnere di Ivrea e gira il Canavese a bordo della propria auto per diffondere il "vangelo di Adriano" nei paesi più isolati della provincia, aprire centri culturali e biblioteche, organizzare conferenze, dibattiti, incontri. Nell'inverno del 1958, per conto di Olivetti, compie un viaggio nel Sud Italia, in Lucania. Gli obiettivi sono: vedere con i propri occhi gli interventi incentivati da Olivetti nel materano – come il villaggio La Martella, edificato su progetto di Federico Gorio e Ludovico Quaroni nel 1953 – e promuovere il Movimento Comunità, che nel 1958 si presenta alle elezioni politiche del 25 maggio (a ciò si riferiscono le prime righe della lettera, che è autografa ed è conservata in fotocopia nel Fondo Giancarlo Buzzi depositato presso ALCaSiR, Centro di ricerca "Letteratura e cultura dell'Italia unita", Università Cattolica di Milano).

Le poche parole che Buzzi invia all'amico Sereni (insieme hanno lavorato alla Pirelli: il primo come capo dell'Ufficio stampa, il secondo come copywriter) rimandano a una conversazione da farsi, forse a fotografie da mostrare, ma lasciano intuire la desolazione ricavata da quel viaggio di una settimana. Non è difficile supporre che, nell'immaginario di Buzzi, i luoghi visitati e le persone incontrate abbiano acquisito i tratti dei posti e degli uomini descritti da Carlo Levi. La Lucania di fine anni Cinquanta si presenta agli occhi dell'intellettuale olivettiano del tutto analoga a quella descritta dall'autore di *Cristo si è fermato a Eboli*: nelle parole di Buzzi diventa un «inferno» dove alla speranza si sostituisce la sua assenza, dove è «il vuoto al posto del futuro».

Buzzi è uno scrittore, oltre che un uomo di Olivetti (in seguito alla morte dell'ingegnere, nel febbraio del 1960, intraprenderà una carriera di dirigente presso altre realtà imprenditoriali: Bassetti, Mondadori, Il Saggiatore, Vallecchi, tra le

La Lucania di fine
anni Cinquanta si presenta
agli occhi dell'intellettuale
olivettiano del tutto analoga a
quella descritta dall'autore di
Cristo si è fermato a Eboli

molte altre). Negli stessi mesi a cui risale la lettera spedita a Sereni sta per uscire da Feltrinelli il suo primo libro, *Il senatore*, un romanzo breve sulla figura di un dirigente alienato al servizio di una grande azienda, dietro la quale si intravede la Pirelli: il clima surreale, l'ironia, l'atmosfera da racconto fantastico mascherano solamente in parte una certa gravità che emerge dalla condizione di disorientamento nella quale si trova il protagonista. Di qui la «pena», quasi la nausea, provata da Buzzi nel rileggere il proprio scritto.

La descrizione o, meglio, la non descrizione della sua escursione in Lucania assume i toni di una preterizione. «Ti racconterò», scrive a Sereni, ma l'accenno che riserva a mo' di anticipazione del discorso da farsi è emblematico: «la realtà supera di molto tutto quanto è scritto su quel paese che sembra veramente abbandonato da Dio». Cristo si è fermato a Eboli, per l'appunto, ed entro i confini della Basilicata non è mai entrato. Quella visitata da Buzzi è ancora una terra immobile, scossa solamente dagli interventi urbanistici che in quel giro d'anni erano realizzati per interessamento di Olivetti oppure dalle ricerche etnologiche di Ernesto De Martino, volte a fotografare con gli strumenti dell'antropologia un mondo arcaico, lontano dallo scomparire.

«Interessante, ma angoscioso», il viaggio in Lucania è destinato ad assumere una rilevanza di cui probabilmente – nel momento in cui scrive a Sereni – nemmeno Buzzi è consapevole. A distanza di più di quarant'anni da quell'inverno, negli anni della sua vecchiaia, era solito rammentare quei giorni con la medesima pena e insieme con l'ammirazione per le figure di contadini, padri, madri, famiglie intere, alle quali, se mancava tutto, non difettava certo la volontà di cercare un riscatto attraverso il lavoro: sulla terra arida delle campagne da poco interessate dalla riforma agraria ma ancora afflitte dalle conseguenze del latifondo oppure nelle fabbriche del Nord Italia, dove si emigrava in cerca di una vita migliore, a volte trovando la morte («meglio morti al Nord che vivi qua», era la frase che Buzzi ripeteva, udita da un genitore che aveva perso il figlio in un'industria settentrionale).

Eppure dell'angoscia provata nulla rimane nella sua produzione scritta, salvo la lettera a Sereni. Ciò che traspare dalle sue pagine narrative e saggistiche è invece l'ammirazione per l'opera di organizzazione urbanistica promossa nei pressi di Matera con la costruzione del borgo La Martella. Un'operazione che riproduceva il piano già attuato da Adriano Olivetti a Ivrea, ovviamente tenendo conto del mutato contesto geografico e sociale. Le case costruite «alla misura dell'uomo» come le fabbriche in cui l'operaio doveva lavorare – sono parole di *Città dell'uomo*, il 'testamento' di Olivetti uscito nel 1960 per le Edizioni di Comunità e ora ristampato dalla rifondata casa editrice in una nuova edizione accresciuta a cura di Alberto Saibene – affascinano Buzzi al punto che l'impressione ricevutane si riverbera nella sua scrittura.

Quando nel 1963 pubblica il suo secondo romanzo con Mondadori, *L'amore mio italiano*, Buzzi sceglie di ambientarlo in un cittadina che ha le caratteristiche riconoscibili dell'utopia olivettiana. Ma, a differenza degli altri scrittori che si sono cimentati con gli ambienti di Ivrea, in Buzzi gli aspetti urbanistici prevalgono su qualunque altra considerazione e costituiscono la

Dalle sue pagine traspare l'ammirazione per l'opera di organizzazione urbanistica promossa nei pressi di Matera con la costruzione del borgo La Martella

chiave di volta della costruzione narrativa. *L'amore mio italiano* non dipinge con toni d'entusiasmo la vita di fabbrica, ma al discorso della pianificazione sono dedicate pagine nelle quali il tono amaro, che sembra dominare altrove nel libro, lascia lo spazio alla speranza di costruire un mondo nuovo. Non a caso queste sono alcune tra le poche porzioni di testo sulle quali, in occasione di una nuova edizione uscita da Avagliano nel 2014, Buzzi non è intervenuto ad aggiungere, sopprimere o modificare alcunché.

E così il lettore non si sorprenderà più di tanto se, leggendo un altro suo romanzo, *L'impazienza di Rigo*, si troverà a intercettare «un piano coi fiocchi – poggiante sui solidi piloni di uno studio affidato alla Riurba (Ricerche urbanistiche) – che andava ben oltre le esigenze a breve di riassetto territoriale e configurava le direttrici dello sviluppo di Genzate, disegnava insomma il borgo del futuro, con le sue strutture e infrastrutture, le sue nerborute ma di contenuta dimensione e specializzatissime industrie [...], i suoi ben concatenati, sinergici e oliati servizi» (G. Buzzi, *L'impazienza di Rigo*, Camunia-Giunti, Firenze 1997, p. 29). Se la «Riurba» è una trasposizione nemmeno troppo velata dell'IRUR (l'Istituto per il Rinnovamento Urbano e Rurale del Cana-

vese fondato da Olivetti nel 1955), il «modello metodologico» di Genzate, fittizia cittadina al confine tra la Brianza e il comasco, riprende e adatta l'esperimento in parte attuato a Ivrea con il piano regolatore di Quaroni (1955) e studiato per salvaguardare la diversità dei singoli elementi coinvolti, per entrare in dialogo con il territorio circostante senza causare squilibri di tipo economico-sociale o ambientale, per coniugare la tradizione agricola con l'innovazione di un'industria dall'impronta moderna e di rilevanza internazionale.

Tornando alla lettera scritta da Buzzi a Sereni, a colpire è «l'immagine dell'inferno» assunta dalla Lucania agli occhi del suo visitatore. È una metafora che è senz'altro debitrice delle pagine in cui Levi descrive i Sassi di Matera connotandoli come bolge e gironi danteschi. Con ogni probabilità è il contrasto tra il tenore di vita osservato tra i contadini e la pianificazione che mira a ristabilire un equilibrio tra le condizioni abitative e i servizi offerti a suscitare in Buzzi l'ammirazione per gli interventi urbanistici. Il riscatto degli uomini passa attraverso la costruzione di un mondo fatto a loro misura e non è così assurdo pensare che proprio il viaggio condotto nel febbraio del 1958 abbia convertito Buzzi agli interessi architettonici e l'abbia aiutato a guardare con maggiore indulgenza all'esperimento olivettiano, a quella utopia concreta che lui stesso aveva contribuito a realizzare.



Nicolangelo D'Acunto

Monaci sull'Appennino medievale

Una proposta di ricerca

L'ipotesi implicita nel titolo di questo contributo va verificata per sondare un tema, quello dell'influsso esercitato dagli Appennini nella storia d'Italia, che solo occasionalmente si è affacciato nel dibattito storiografico. Per quanto riguarda il medioevo, a mero titolo di esempio, il quadro geografico di riferimento raramente è stato considerato come un fattore effettivo di *organamento*, per dirla con Gioacchino Volpe, della vita monastica. Solo negli studi recenti si è affacciata l'idea che le Alpi abbiano potuto influire in misura decisiva su questi processi. A sorpresa quella catena montuosa si è rivelata non tanto come una barriera invalicabile e impenetrabile quanto piuttosto come una membrana che favoriva processi osmotici tra i due versanti, funzionando indubbiamente come fattore di omogeneizzazione di aree contigue.

Nelle pagine che seguono cercheremo di capire con qualche esempio se anche gli Appennini abbiano svolto la medesima funzione, con la cu-

riosità di verificare se ed eventualmente in quale misura anche la dorsale nord-sud presenti la stessa sostanziale continuità morfologica che connota la catena alpina. Si tratta, insomma, di giudicare la storia d'Italia non più lungo la direttrice che abitualmente utilizziamo, quella nord-sud, ma lungo quella ovest-est. Cinzio Violante, uno dei maggiori medievisti italiani del Novecento, affermava nella splendida intervista a Cosimo Damiano Fonseca (C. Violante, *Le contraddizioni della storia. Dialogo con Cosimo Damiano Fonseca*, Sellerio, Palermo 2001, pp. 109-111) di avere sempre provato a verificare entro quale spazio o ambito si verificassero i singoli fenomeni storici a seconda delle zone e delle epoche. Infatti gli ambiti sono distinti tra loro non solo per la varia dimensione ma anche per la tipologia della composizione dello spazio, che «ora è compatto, ora è frammentato e disperso pure lontanamente, come – nel medioevo – le terre immuni rispetto alle circoscrizioni amministrative e le chiese o i

monasteri rispetto alla circoscrizione diocesana». Ciò valeva anche per gli ambiti ideali. Così, per esempio, nel passaggio dal mondo romano al medioevo a uno spazio onnicomprensivo, unitario e unico, oltre il quale si concepiva solo la *barbaries*, subentrò uno spazio estremamente frammentato, tipico del particolarismo altomedievale, in primo luogo a livello territoriale, ma in misura non minore con riguardo ai quadri mentali, giuridici, linguistici e religiosi. Su questi ambiti pesavano in misura decisiva i fattori geografici per effetto della ridotta capacità di costruire efficienti reti di comunicazione a lunga distanza. Donde l'importanza dell'orografia e dell'idrografia oltre che della rete viaria che ad esse si adattava. Non v'è chi non veda, allora, quanto la "prospettiva appenninica", specialmente per il medioevo, risulti efficace per cogliere il senso della storia italiana proprio perché ci consente di individuare degli ambiti abbastanza circoscritti sul piano territoriale e nei quali si possono osservare dinamiche simili il cui effettivo dispiegarsi nel tempo e nello spazio ci sfugge se li consideriamo entro gli odierni quadri regionali. Più utile appare per fare la storia in prospettiva appenninica isolare gli ambiti ritagliando singole fasce latitudinali omogenee per procedere in un secondo momento a lavori di taglio più spiccatamente comparatistico tra le diverse situazioni riscontrate.

Un caso (sperabilmente) emblematico renderà più perspicua questa proposta di metodo applicandola al monachesimo dell'area appenninica a cavallo tra le attuali regioni dell'Umbria e delle Marche, che molto probabilmente (anche qui occorrono specifiche verifiche) costituì un fattore decisivo di omogeneità accanto per esempio a quella delle dinamiche insediative e delle modalità di distribuzione dei poteri locali, nonché degli usi notarili e scrittori del medioevo centrale. Sugli aspetti della cultura grafica e notarile qualche *ballon d'essai* è stato lanciato da Attilio Bartoli Langeli nelle ricerche su quella che egli ha battezzato nelle carte di Sassovivo come la "minuscola notarile di area appenninica". Lo stesso dicasi per gli studi della compianta Paola Supino Martini

Si tratta di giudicare
la storia d'Italia non più lungo
la direttrice che abitualmente
utilizziamo, quella nord-sud,
ma lungo quella ovest-est

sulle scritture librarie, che presentano nell'area di nostro interesse un'innegabile omogeneità, che si aggiunge ad altri fenomeni che si riscontrano in maniera continua lungo questa fascia appenninica. È il caso del radicamento territoriale di gruppi familiari come i cosiddetti Monaldeschi, distribuiti nei secoli a cavallo tra il primo e il secondo millennio nella zona che va da Assisi e Foligno fino al Maceratese, come ben attestano le carte relative al monastero folignate di S. Croce di Sassovivo.

Per quanto riguarda gli studi monastici, invece, la prospettiva appenninica non ha ancora trovato albergo nella ricerca recente, le cui coordinate geografiche ricalcano i confini attuali delle Marche e dell'Umbria, con censimenti tesi, specialmente in ambito marchigiano, a identificare nel monachesimo una cifra distintiva dell'identità regionale. In realtà la mappa della diffusione dei più rilevanti *reseaux monastiques* con centro nella nostra area di riferimento, quello di S. Croce di Fonte Avellana (sorto alla fine del X secolo), quello di Sassovivo (di un secolo successivo) e quello di S. Silvestro di Montefano, fondato nel Duecento, dimostra che le direttrici della loro espansione corrispondono alle principali vie di comunicazione e ai maggiori bacini idrografi-

ci dell'area a cavaliere dell'Appennino, con una diffusione che interessa indifferentemente i due versanti dello spartiacque.

I numeri di questo fenomeno sono davvero imponenti: nelle Marche si contavano 26 monasteri benedettini tradizionali, 2 camaldolesi e 41 avellaniti. Più problematico il conteggio per l'Umbria, ove prevalevano i monasteri autocefali, per effetto di una certa impermeabilità alle riforme monastiche dei secoli XI e XII: scarse le presenze vallombrosane e camaldolesi, concentrate nella diocesi di Città di Castello; certamente più cospicue quelle avellanite: 11 tra monasteri e priorati, per la maggior parte nelle diocesi di Gubbio e Città di Castello, ma in tutto ben 47 insediamenti se consideriamo anche le chiese e gli ospedali. A tutto questo si devono aggiungere i monasteri autocefali.

Proprio l'imponenza e la capillarità della sua diffusione consente di utilizzare il fenomeno monastico in sede storiografica come indicatore dell'articolazione e del funzionamento di un ambito che sfuggiva alle odierne circoscrizioni regionali e presentava una connotazione fortemente unitaria nel medioevo centrale. In esso il monachesimo veicolava modelli istituzionali, pratiche di governo del territorio e di gestione fondiaria, strutture documentarie e naturalmente culti e devozioni (penso ai lavori di Mario Sensi) fungendo da potente fattore di omogeneizzazione.

La permeabilità dell'Appennino risalta con prepotenza per esempio già alla fine del IX secolo nella politica monastica attuata da Ageltrude, moglie dell'imperatore Guido di Spoleto, la quale, seguendo un uso abbastanza frequente nel mondo femminile longobardo da cui proveniva (era infatti una principessa di Benevento), mise al sicuro le proprietà ricevute dal marito e dal figlio Lamberto assegnandole sia al monastero di San Flaviano o di Santa Maria di Rombona, da lei fondato non lontano da Tolentino, sia al monastero di S. Eutizio di Campi, presso Norcia, destinatario nel 907 di un'ampia corte nella valle dell'Esino.

Alla metà del X secolo risale pure la fondazio-

La permeabilità dell'Appennino risalta con prepotenza per esempio già alla fine del IX secolo nella politica monastica attuata da Ageltrude

ne di S. Maria in Appennino, posto ai piedi del valico di Fossato e per ciò stesso chiamato a svolgere una funzione da cerniera tra i due versanti, che realizzò una notevole presenza patrimoniale e signorile tanto nella direzione di Nocera Umbra che nel Fabrianese. Ben più ampio nel secolo successivo fu l'irraggiamento dell'incipiente congregazione di Fonte Avellana (eremo situato originariamente in diocesi di Gubbio), sempre a cavallo tra Umbria e Marche.

L'intermittente attribuzione del governo di questa zona ai titolari della marca di Tuscia è un dato ricorrente nella locale geografia politica dei secoli X e XI con forti ripercussioni anche sull'organizzazione monastica. Infatti nell'Umbria e nelle Marche attuali, a differenza di quanto accadeva nell'Italia settentrionale, il persistere di autorità laiche che perpetuassero il funzionamento dell'ordinamento pubblico inibì l'affermazione dei vescovi come autorità sostanzialmente prive di controllo sulla città e sul territorio. La profonda compenetrazione tra la fitta rete delle diocesi e l'istituzione regia, direttamente o con la mediazione della marca di Tuscia, determinava per queste zone l'inserimento dei monasteri nella cosiddetta chiesa vescovile, un sistema complesso di relazioni in cui convergevano processi

e interessi di natura politico-religiosa quali le iniziative di fondazione delle aristocrazie locali, quelle dei vescovi (assai spesso provenienti dalle medesime famiglie) e quelle di fondatori carismatici itineranti come Romualdo di Ravenna o Pier Damiani. Tali processi si intersecarono con modalità sempre cangianti ma sempre all'interno del sistema della Chiesa regia, egemonizzata, sia pure con interventi discontinui, dagli imperatori. Le aristocrazie del Regno Italico e i vescovi che esse esprimevano non avevano, infatti, «trovato nulla di meglio che la preghiera dei monaci per garantirsi la protezione suprema – sono parole di Giovanni Tabacco –, nulla di meglio che il silenzio dei monaci, per esprimere in un simbolo vivente il fondamento assoluto dell'esistenza. E quel sistema di rapporti sembra trarre una saldezza anche maggiore dalla connessione diretta con sistemi paralleli altrettanto vigorosi, fondati sulle convergenze aristocrazia-monachesimo, aristocrazia-episcopato, regno-monachesimo, regno-episcopato».

Non a caso nella zona che ci interessa il ritmo delle fondazioni monastiche cresce di pari passo con l'affermazione nel regno Italico degli Ottoni e dei Sali e soprattutto dei vescovi a loro legati. Nelle Marche è del 970 la prima menzione di S. Vincenzo al Furlo, del 985 circa la fondazione di Fonte Avellana, del 1001 il diploma di Ottone III per S. Lorenzo in Campo di Pergola, del 1007 la fondazione di S. Vittore delle Chiuse, del 1015 quella di S. Michele *infra hostia* da parte del conte di Camerino Attone: tutti monasteri fondati da laici della media aristocrazia. Ben documentato è poi il fenomeno delle fondazioni vescovili come quella femminile di S. Angelo, menzionata in un diploma di Ottone II (967-983) per Adamo di Ascoli, e quelle di S. Maria Nuova di Ancona (1038) per iniziativa del vescovo Pietro e di S. Tommaso in Foglia (o di Apostella) ad opera di Alberico, vescovo di Pesaro, nel 1047. Testimoniano poi la convergenza dell'interesse per i monasteri di laici e vescovi le vicende di S. Eustachio di Domora, presso San Severino, fondato da laici ma destinatario di privilegi dei vescovi

di Camerino, e quelle di S. Martino al Tesino, sorto attraverso una donazione di laici al vescovo di Fermo Uberto (1030), che a sua volta donò la chiesa di S. Michele *iuxta mare* al monastero di S. Savino.

Perfettamente sovrapponibile è la cronologia di questa rinascita monastica in Umbria, ove spiccano la rifondazione della dipendenza farfense di S. Marco di Spoleto (975), la fondazione da parte del nobile Pietro di S. Pietro di Perugia, quella di S. Crispolto di Bettona (prima attestazione nel 1018), di S. Pietro (1029), di S. Benedetto al Subasio (1041) e di S. Angelo di Limigiano ad Assisi.

Tutto ciò non consente di ignorare i contrasti e le tensioni tra vescovi e monasteri a motivo in primo luogo dall'ambigua definizione canonistica dei loro reciproci rapporti, o per meglio dire delle sempre risorgenti aspirazioni all'esonazione da parte di monasteri che volevano aggirare il dettato del canone IV del concilio di Calcedonia che li inseriva a pieno titolo nella struttura diocesana. Costituiva un ulteriore elemento di complicazione la concorrenza tra vescovi e monaci per l'inquadramento religioso delle campagne, come dimostrano per esempio gli studi del Sassi sulle chiese dipendenti da monasteri benedettini nel contado fabrianese.

A questa già fitta maglia di cenobi e all'intricata matassa di giurisdizioni civili e religiose che ne derivava nell'area che ci interessa si aggiunsero gli eremi e i monasteri di Romualdo di Ravenna e di Pier Damiani, variamente intrecciati con le vicende delle congregazioni camaldolese e avellanite, oltre alla più recente ma solida rete monastica di Sassovivo, significativamente intitolata alla Croce, come Fonte Avellana, a riprova della circolazione dei culti e delle devozioni nell'area a cavaliere dell'Appennino.

Queste ultime esperienze sono espressione di una tendenza tipica del monachesimo coevo a organizzare embrionali forme di coordinamento sovra-locale, le quali non necessariamente nel secolo XI assunsero una stabile struttura congregazionale. Del tutto assenti poi da questi *reseaux*

le caratteristiche di un ordine religioso nell'accezione giuridica del termine, che comporta la convocazione di assemblee legislative celebrate regolarmente e l'elaborazione di norme collegialmente stabilite e messe per iscritto. Con troppa facilità si è pensato di applicare a questo cosiddetto nuovo monachesimo italico un paradigma di tipo cluniacense, laddove gli incerti esordi di queste che solo nei secoli successivi sarebbero state vere e proprie congregazioni avrebbero consigliato maggiore prudenza nell'individuazione di un nesso meccanico e automatico tra ansie riformatrici, volontà di autonomia dagli ordinari diocesani e imitazione del modello cluniacense.

In realtà gli effettivi contorni di un monachesimo riformatore sfuggono alle catalogazioni troppo sbrigative e anche la sicura amicizia tra un cenobio e gli esponenti del cosiddetto "gruppo riformatore romano" come Pier Damiani sono alla fine difficili da interpretare. Risulta inoltre interessante che la diffusione degli ideali riformatori non seguisse solo la direttrice nord-sud incarnata dalla corte imperiale e dai grandi monaci ed ecclesiastici che la popolavano, ma trovasse nella direttrice est-ovest (e viceversa) un asse di diffusione altrettanto efficace. Lo dimostrano per esempio i rapporti intrattenuti da Pier Damiani con i monaci di S. Vincenzo di Petra Pertusa, monastero situato presso la gola del Furlo, un altro snodo viario di eccezionale importanza nell'area appenninica. Quei religiosi non accettavano pacificamente gli estremismi ascetici e le innovazioni in senso rigoristico di cui l'eremita di Fonte Avellana si faceva strenuo propagatore, che anzi incontrò la fiera resistenza dei monaci del Furlo. Essi invocavano a propria difesa il rispetto della regola benedettina e la sua moderazione, dimostrando che la circolazione di modelli e pratiche di vita monastica nella zona che c'interessa era comunque soggetta a una negoziazione continua, da cui derivava una notevole variabilità delle soluzioni pur all'interno dello stesso contesto monastico, ove gli interventi regi e imperiali, lungi dal configurarsi come un fattore di corruzione e di degenerazione morale, rappresentaro-

no una perdurante garanzia di indipendenza dei monasteri nel sistema della *Reichskirche* in pieno accordo con gli esponenti più in vista del fronte riformatore.

A riprova di quanto ora affermato si pensi che quando, durante la lotta per le investiture, scoppiò lo scisma guibertista, e a Gregorio VII Enrico IV contrappose il suo papa appunto Guiberto di Ravenna/Clemente III, per i membri della Chiesa e del mondo monastico dell'area umbro-marchigiana fu naturale aderire al papa imperiale. Non per caso Gislerio, abate del monastero di Rombona, ricevette nel 1096 uno dei pochi privilegi superstiti dell'"antipapa", che era stato riconosciuto come pontefice legittimo anche da alcuni vescovi marchigiani. La stessa compattezza nella scelta di campo si vede pure nella lettera che Enrico IV inviò a tutti i presuli e agli ufficiali pubblici della Marca per ringraziarli della loro «integra fedeltate» e della resistenza che avevano opposto ai nemici dell'impero. Eppure proprio l'abate Gislerio avrebbe aperto la prima crepa nel sistema della Chiesa regia, quando si fece donare dall'"altro papa", Urbano II, che nel frattempo era subentrato a Gregorio VII, la chiesa (poi monastero) di S. Maria *in Silvis* di Macerata, di proprietà della Sede Apostolica. Quel voltafaccia

Nella fascia appenninica umbro-marchigiana il monachesimo visse una fase di estrema vivacità nei secoli X e XI, con caratteristiche abbastanza omogenee

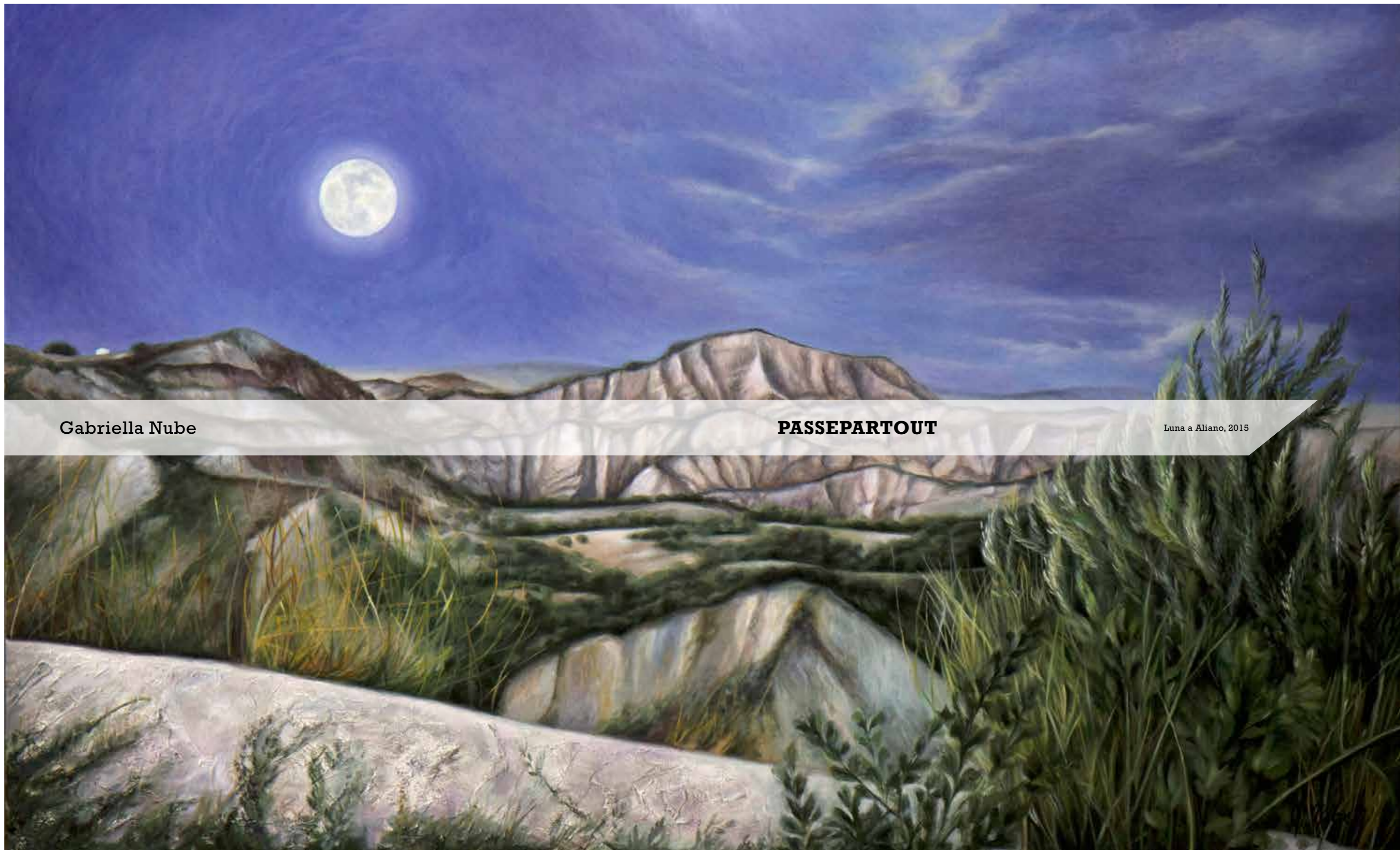
poneva fine a una ormai secolare fedeltà del monachesimo umbro-marchigiano agli imperatori e preludeva a nuovi scenari politici e spirituali, che avrebbero visto ancora una volta i monaci nel ruolo dei protagonisti con l'incorporazione della fascia appenninica umbro-marchigiana nei quadri del nascente Stato Pontificio.

Da queste osservazioni mi pare si possa concludere – sebbene in via del tutto provvisoria – che in quest'area a cavaliere dell'Appennino il monachesimo visse una fase di estrema vivacità nei secoli X e XI, con caratteristiche abbastanza omogenee. La particolare conformazione del territorio di certo favorì le fondazioni monastiche, bisognose di insediarsi in spazi che al contempo fossero in grado di garantire la separazione dalle aree a più denso popolamento, senza però esserne troppo lontani. Di fondamentale importanza risultava per questo la vicinanza dei cenobi alla principali vie di comunicazione che tagliavano la catena appenninica in senso latitudinale, unendo i due versanti della Penisola: in particolare la via Flaminia, con il potenziale militare, economico, politico e simbolico che ad essa derivava dal fatto di collegare due "capitali" come Ravenna e Roma.

Queste corsive riflessioni suggeriscono una linea di ricerca che consideri non tanto il monachesimo appenninico come fenomeno unitario da nord a sud, ma privilegi specifiche fasce di territorio montuoso attraversate in senso latitudinale da vie di comunicazione in grado di catalizzare presenze dal forte potenziale istituzionale. I monaci nella cosiddetta età romanica seppero trasformare queste potenzialità in esperienze concrete di governo delle terre e degli uomini, assicurando nel contempo a questi ultimi vasti orizzonti di vita spirituale che li strappavano alla brutalità del quotidiano per offrire risposte efficaci alla loro ansia di eternità. Partendo da questo che con una punta di esagerazione possiamo definire il modello umbro-marchigiano, occorrerebbe verificare la sussistenza di altri ambiti di radicamento omogeneo del fenomeno monastico in altre fasce latitudinali della catena appennini-

ca, per confrontarne le peculiarità con il caso ora esaminato. Lo stesso dovrebbe avvenire per altri aspetti della storia, non solo religiosa e non solo medievale, dell'Appennino, un testimone silente della storia d'Italia che merita di essere finalmente escusso.

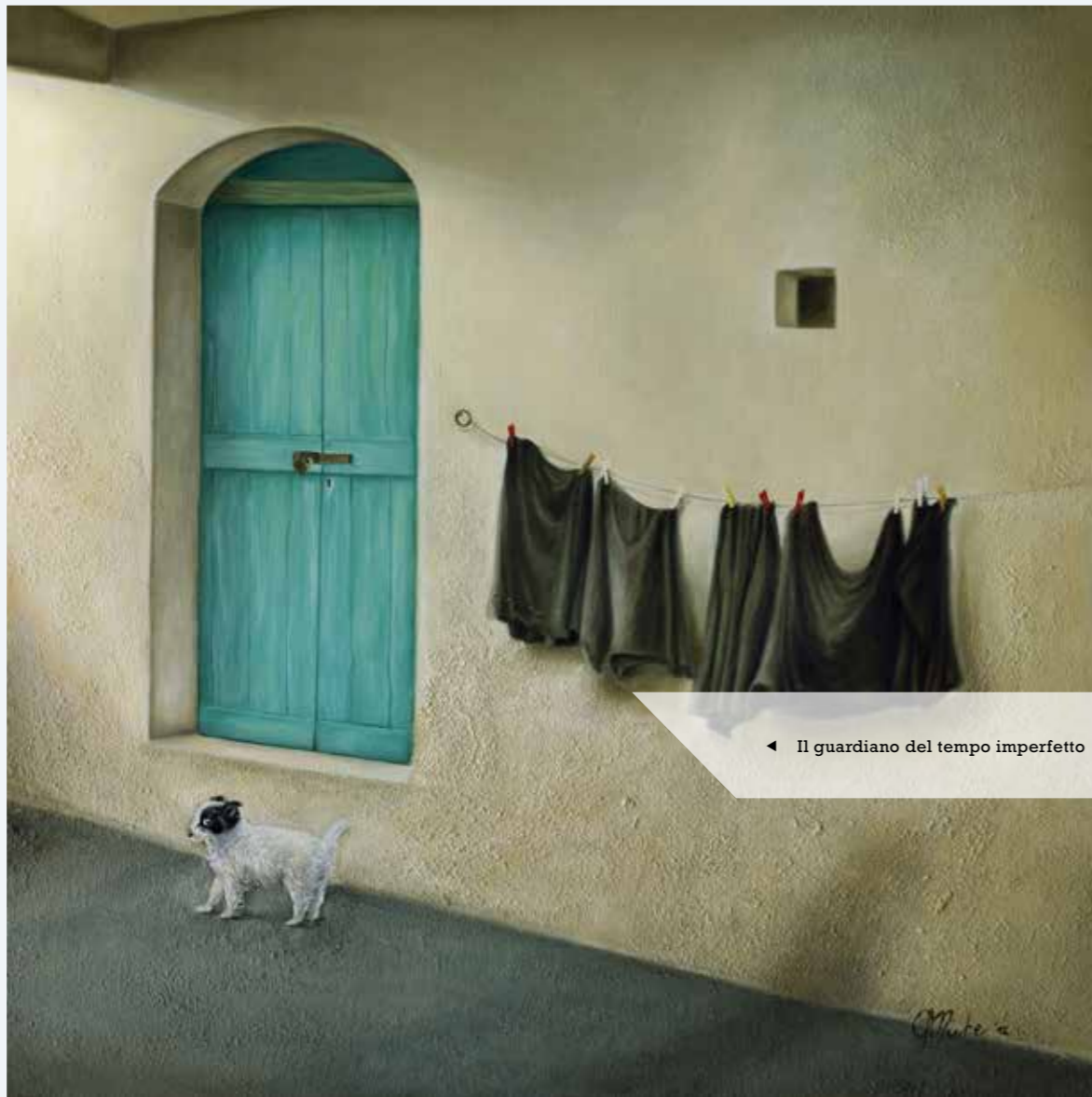




Gabriella Nube

PASSEPARTOUT

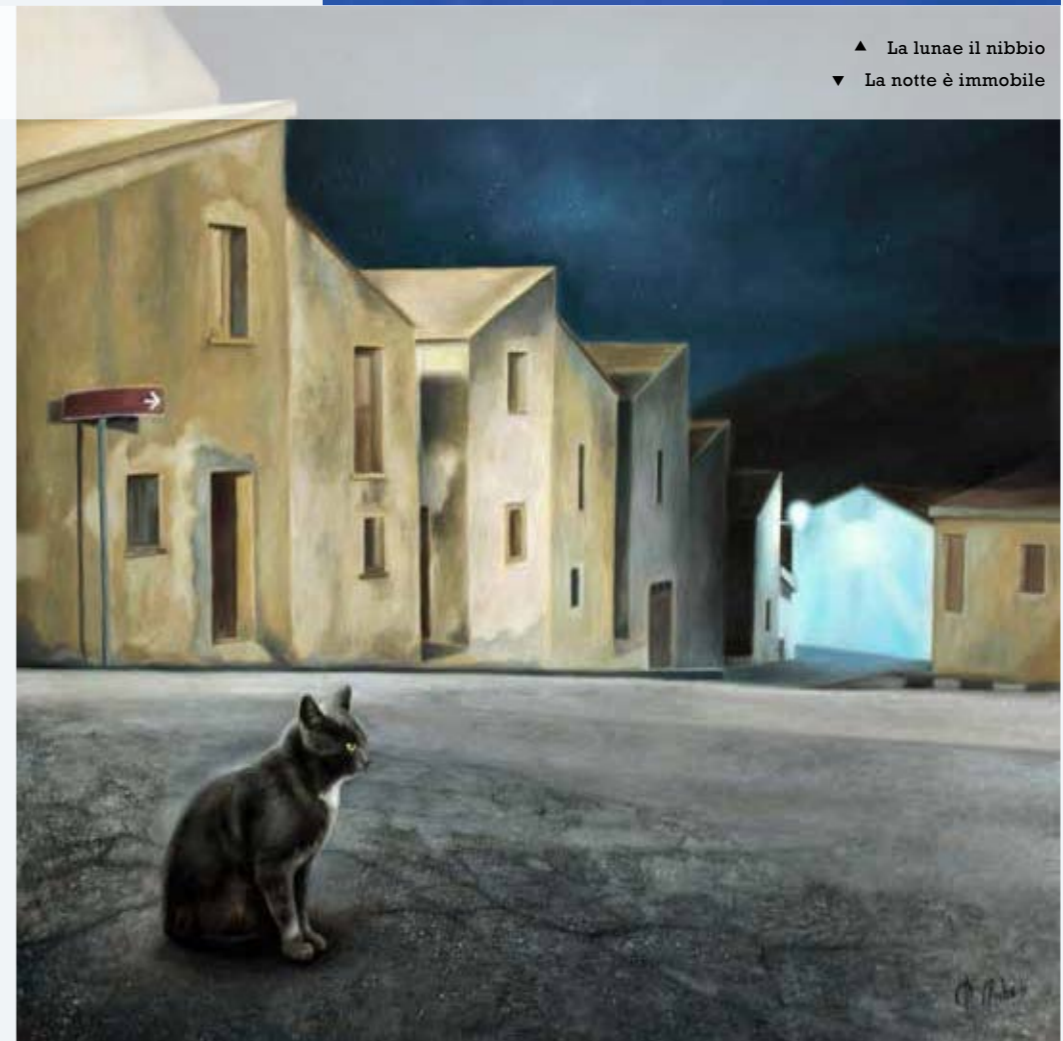
Luna a Aliano, 2015



◀ Il guardiano del tempo imperfetto

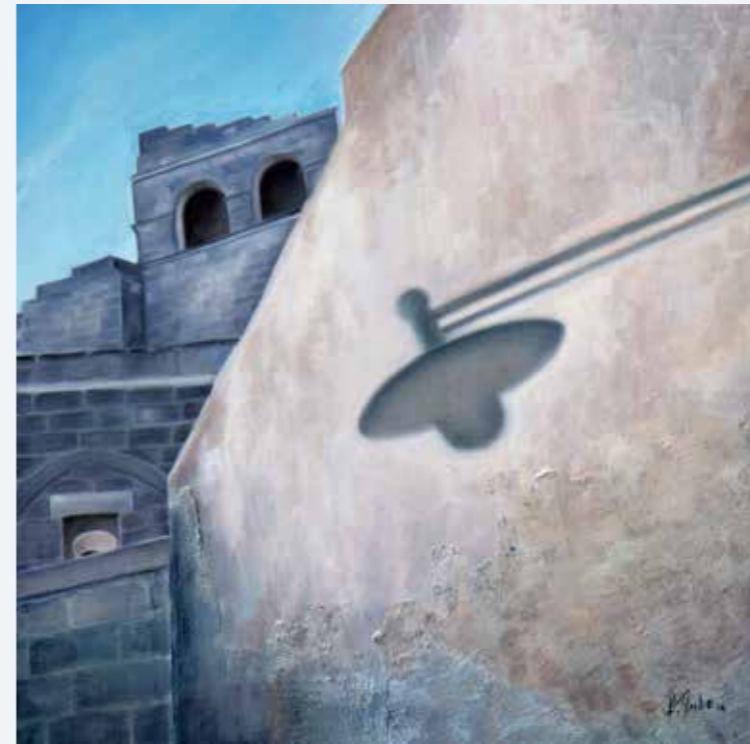


▲ La luna e il nabbio
▼ La notte è immobile





▲ All'ombra del cielo
▼ La stanza delle nuvole



▲ Le meridiane erranti
▼ Per venire da te



Franco Roseto

Le terrazze dell'Appennino

Norman Douglas sul Pollino

Più di un secolo fa, nel 1915, veniva pubblicato a Londra dall'editore Martin Secker, lo stesso di D.H. Lawrence, Thomas Mann ed Henry James, *Old Calabria* di Norman Douglas. Non confonda il titolo. Per i viaggiatori stranieri tutto ciò che vi era a sud di Napoli veniva chiamato Calabria. Va anche detto, inoltre, che pochi viaggiatori si sono inoltrati a sud di Napoli ed hanno continuato il loro viaggio verso l'interno seguendo la via terrena. Tra questi Norman Douglas.

A distanza di più di cento anni, non ci è dato sapere se sia il Douglas sia lo Secker fossero consapevoli, allora, di aver dato alla luce un libro considerato tra i migliori libri di viaggio mai scritti su questa parte d'Italia. Fatto sta che l'opera ha avuto un notevole successo e, soprattutto con l'edizione italiana del 1962, ha contribuito in maniera fondamentale a far conoscere ed apprezzare uno dei territori tra i più suggestivi e ricchi dal punto di vista naturalistico ed antropologico dell'Appennino Meridionale: il Pollino. *Old*

Calabria, nell'edizione italiana *Vecchia Calabria*, è il diario, infatti, di una serie di viaggi che l'autore affronta nel 1907 e nel 1911 tra Calabria, Basilicata e Puglia.

Ma chi, realmente, era Norman Douglas? E perché ha nutrito tutto questo amore per questo lembo di terra, ai più sconosciuto, tanto da ritornarci due volte nel giro di qualche anno? Inoltre, può essere considerato, *Old Calabria*, semplicemente il diario di un viaggio?

Andiamo con ordine. Norman Douglas nacque nel 1868 a Thüringen, in Austria, dove il nonno, di origini scozzesi, aveva impiantato alcuni cotonifici. Il padre, John Douglas, ne era l'amministratore, quindi la sua prima lingua fu il tedesco. Dopo la morte del padre si trasferì con la madre e il suo secondo marito a Karlsruhe, frequentò il liceo fino all'età di vent'anni e si distinse per la sua spiccata curiosità in materie quali la biologia e la mineralogia. Non disdegnò gli studi classico-linguistici: divenne un ottimo latinista

e un discreto grecista; studiò francese, italiano e russo e, appassionato di musica, divenne un abile pianista. Tutto ciò gli consentì di intraprendere la carriera diplomatica alla quale, però, ben presto rinunciò. Il Douglas, poco più che trentenne, ha già girato mezzo continente. La curiosità verso tutto quello che per lui rappresenta una novità non sembra scemare, anzi, aumenta sempre di più. Si trasferisce in Italia, dove a Capri comincia a scrivere ed ad assaporare l'idea di diventare scrittore: *Terra di Sirene* e *Vento del Sud* sono romanzi che dedica all'isola. È in questi anni che comincia a collaborare per la prestigiosa rivista inglese di arte e letteratura *The English Review*, ma il carattere spigoloso di Douglas, spesso in polemica con tutto ciò che rappresenta lo spirito vittoriano, determina la fine della collaborazione. Tornato a Londra, poco prima della grande guerra e subito dopo il suo secondo viaggio nell'Italia meridionale, inizia a scrivere *Old Calabria*. Lo immagino, il Douglas, che a Londra, facendo la spola tra una piccola stanzetta in periferia e la mitica sala di lettura del British Museum, rievoca il sole, il mare, la montagna, la natura, e tutta la gente incontrata nei suoi spostamenti.

Il risultato sarà non solo un gran libro di viaggio ed un eccellente strumento di divulgazione delle regioni visitate, ma anche e soprattutto un'aggiornata e utile "enciclopedia" sulla realtà di quella parte d'Italia compresa tra Calabria, Basilicata e Puglia.

Ciò che il lettore scopre in *Old Calabria* è un elenco di curiosità e di dettagli che l'autore descrive fin nei minimi particolari. Il Douglas è interessato alle chiese, ai ruderi dei monasteri, alle varie celebrazioni liturgiche, tra cui quelle degli italo-albanesi; è interessato alla vita pastorale, alla superstizione, al rapporto uomo-natura. La potenza espressiva del Douglas, però, si manifesta in maniera prorompente quando ci fa rivivere i paesaggi del Pollino e la festa che vi si tiene, agli inizi di luglio, in onore della Vergine Maria. È qui che il libro smette di essere diario di viaggio e diventa simbiosi tra uomo e natura. Il Douglas ci trasporta a circa 2000 metri d'altezza e ci fa

accampare sotto i pini loricati, ci fa ballare "la pastorale", ci rende complici degli incontri che i giovani innamorati aspettano da un anno. Il suo è un percorso inverso rispetto al viaggio di Kurtz, eroe maledetto del romanzo *Cuore di tenebra* del quasi contemporaneo Joseph Conrad. Mentre Kurtz, l'uomo che tutta l'Europa ha contribuito a forgiare, è alla continua ricerca di se stesso in quell'Africa sempre più buia e oscura, Douglas sembra essersi ritrovato, invece, nel luogo, sulla vetta di Apollo piena di luce e di sole, dove lui pensa avesse fine l'Appennino: «Il gruppo

Nella descrizione dei paesaggi del Pollino *Old Calabria* smette di essere diario di viaggio e diventa simbiosi tra uomo e natura

del Pollino, col suo precipitare di quasi duemila metri in una serie di terrazze fino alla pianura di Sibari, rappresenta un grandioso finale degli Appennini, che giungono ininterrotti fin laggiù, da Genova e da Bologna» (da *Vecchia Calabria*, Martello, Milano 1962).

Old Calabria è stato tradotto in diverse lingue e, prima ancora del suo valore letterario, gli va riconosciuto il merito di aver contribuito a sviluppare quella cultura dell'ambientalismo e dell'ecologismo fondamentale, oggi, per qualsiasi ipotesi di sviluppo sostenibile. Inoltre, il Douglas, rivede e per certi aspetti stravolge il concetto di paesaggio: non più inteso come veduta, come panora-

ma, a volte come luogo pittoresco, ma come un insieme di territorio miscelato nei suoi elementi principali: la componente naturale (alberi, fiumi, boschi, etc.), l'attività umana (agricoltura, pastorizia ed artigianato) e l'uomo (la tradizione, la storia, etc.). Ciò che si percepisce in Douglas è l'essenza del paesaggio visto nella sua duplice forma. Da una parte c'è l'elemento del Mediterraneo inteso non solo come mare, ma come contenitore culturale; dall'altra parte c'è l'uomo, ancora lontano dal ritenersi "europeo", ma avviato a diventarlo grazie anche alle massicce migrazioni verso gli Stati Uniti. L'Appennino di Norman Douglas, dunque, è un "paesaggio essenza", la cui essenzialità si manifesta nell'incontro tra mare, montagna e uomo e dove l'attività umana è ancora strettamente legata a ciò che la natura offre: pesca, pastorizia e agricoltura, quest'ultima ancorata all'asse vite, ulivo e grano. Andando oltre, però, possiamo dire che il "paesaggio essenza" inteso e descritto da Norman Douglas può anche essere il paesaggio senza fronzoli, quello silenzioso, martoriato dalle frane, aspro, a volte inestricabile. Quello, per esempio, che qualche decennio dopo è stato descritto nel *Cristo si è fermato ad Eboli* di Carlo Levi oppure quello dei riti magici elaborati da Ernesto De Martino nei suoi studi di antropologia in Basilicata.

E sempre a proposito di *Cristo si è fermato ad Eboli*, va sottolineata un'analogia che lega Carlo Levi a Norman Douglas: così come il *Cristo* ha avviato quel processo di interesse verso la Basilicata da parte del mondo intellettuale italiano ed internazionale (si pensi ad Edward Banfield, fine esponente della scuola sociologica di Chicago, ed alla sua teoria sul "familismo amorale"), altrettanto *Old Calabria* ha dato vita alla cultura ambientalista ritenuta, oggi, valore fondamentale.

A conferma di ciò bastano le parole di Franco Tassi, tra i maggiori esperti del settore per comprendere la maniera in cui *Old Calabria* sia stato accolto agli inizi degli anni '60: «Non ricordo più se a spingermi laggiù fossero le indimenticabili pagine di Norman Douglas, oppure di qualche altro viaggiatore straniero con le sue incantate

descrizioni del mondo che fu. Certo, bruciavo dalla curiosità di esplorare il Pollino, la più sconosciuta tra tutte le montagne del Mezzogiorno».

Come Franco Tassi, altri giovani in quegli anni, bruciavano dalla curiosità di esplorare il Pollino. Erano i giovani appartenenti alla Società Civile Internazionale, che avevano partecipato ad un campo di lavoro al mio paese, Terranova di Pollino. Ero bambino allora, ma ancora li ricordo quei ragazzi, così diversi dai miei compaesani. Li chiamavamo "gli stranieri". Avevano portato alla quiete del paese, in un'estate della metà degli anni sessanta, una ventata di vitalità e di spensieratezza. Figli della borghesia europea ed americana stavano piantando, forse anche inconsapevolmente, i semi che di lì a qualche anno, nel '68, sarebbero germogliati ed avrebbero dato vita alla più grande rivoluzione culturale della storia. Tra questi giovani c'era Giorgio Raimondo Cardona, compianto linguista dell'Università degli Studi "La Sapienza" di Roma. Stavo sostenendo, con lui, l'esame di Glottologia e, quando si accorse che ero di Terranova di Pollino, volle subito mettermi al corrente dell'esperienza vissuta una ventina di anni prima. Mi disse che a scegliere Terranova era stata una delle organizzatrici della spedizione nel meridione d'Italia dopo aver letto *Old Calabria* e che da Terranova sarebbero dovute partire le varie escursioni, prima fra tutte quella verso il Santuario della Madonna del Pollino ripercorrendo, appunto, le orme di Norman Douglas. C'era, sempre tra i giovani di allora, il belga Guy Jamotte, oggi fotografo famoso. Nel 1993 rivisita, attraverso immagini fotografiche, il Pollino e pubblica gli scatti, con la prefazione di Vittorio De Seta, in un bellissimo volume.

Oltre al Pollino, però, anche altri luoghi descritti nel libro, hanno aiutato alcuni autori nella ricostruzione di scenari ormai scomparsi ai nostri giorni. È il caso del Bosco di Policoro. Quello che Douglas scrive di questo tratto di macchia mediterranea rimane una delle poche testimonianze, forse l'unica, di come fosse il bosco prima di essere martellato e tagliato. E non è poi tanto azzardato affermare che scrittori come Giuseppe Lupo

nel suo libro *La carovana Zanardelli* del 2008 o Vito Fiorellini nel suo *Il Barone del bosco di Policoro*, da poco ristampato, avessero attinto da Douglas spunti pregevoli per le loro descrizioni.

Non potrei dire se, a distanza di un secolo, *Old Calabria* possa riuscire ancora a sorprendere e a coinvolgere i lettori. Né, altrettanto, potrei dire se la figura di Norman Douglas possa, oggi, suscitare lo stesso interesse nelle giovani generazioni come agli inizi degli anni '60. Quello che posso dire, senza ombra di dubbio, è che Norman Douglas, questo scozzese dal carattere singolare, quest'uomo che ha attraversato la fine e l'inizio dei due secoli scorsi e che ha incarnato, pur con tutte le contraddizioni, i turbamenti dell'*Uomo Europeo*, ha amato la nostra terra. L'ha amata al punto tale che al funzionario dell'Ambasciata Italiana di Londra, dopo che questi gli aveva chiesto se volesse vivere in Italia, ha risposto: "Io in Italia ci voglio morire!"



Antonio Avenoso

Erri De Luca

La parola è grande se vola alta

«Per chi scrive storie all'asciutto della prosa,
l'azzardo dei versi è il mare aperto».
Erri De Luca

La poesia riconosce la realtà e nutre il romanzo come i racconti dello scrittore napoletano sanno essere visione delle cose. Dal linguaggio riconosciamo i segnali di cambiamento, è il linguaggio a colpire l'orecchio. La poesia di Erri De Luca può spingere addosso le suonerie del mondo. Ilare e noncurante, sobria, la vocazione drammaturgica e narrativa può riversare come in un fiume tutte le possibili ragioni di quell'afflato che definiamo arte.

Mare nostro che non sei nei cieli
e abbracci i confini dell'isola e del mondo
sia benedetto il tuo sale

sia benedetto il tuo fondale
accogli le gremite imbarcazioni
senza una strada sopra le tue onde
i pescatori usciti nella notte
le loro reti tra le tue creature
che tornano al mattino
con la pesca dei naufraghi salvati.

Mare nostro che sei nei cieli
all'alba sei colore del frumento
al tramonto dell'uva la vendemmia.
Ti abbiamo seminato di annegati
più di qualunque età delle tempeste
tu sei più giusto della terra ferma
pure quando sollevi onde a muraglia
poi le abbassi a tappeto.
Custodisci le vite, le visite cadute
come foglie sul viale.
Fai da autunno per loro
da carezza, da abbraccio, da bacio in fronte
di padre e madre prima di partire.

La storia in De Luca
appare lineare, ma è sempre
ricca di un vissuto passato
che si è vestito di memoria

Nell'opera *In alto a sinistra* (1994) Erri De Luca descrive la sua giovinezza a Napoli. Le storie raccontate declinano nel perimetro di un'età giovane e stretta, di preludio al fuoco, una città flegrea e meridionale, il racconto di qualche libro sacro, gli anni operai di uno che nacque in borghesia. Sono materia di ironia, racconti di piccole felicità, creature della notte, visioni. Questa sua musicalità di scrittura è sempre sguardo aperto, è sapienza dei colori, è schizzo di cultura dall'alto ma senza essere saccente. Si è sempre pensato che l'arte non possa essere spiegata è invece è lì che rotea l'ora della vera comunicazione come un giorno che fu eterno ed ora sfibra, come qualcosa che ritorna ed ora si perde. Penso che il linguaggio coinvolge i livelli semantici, riflette posizioni ideologiche, ma in fondo è quello che apre ogni questione culturale. Ogni ideologia è un ingrassaggio di valori, comporta modelli positivi, politico culturali. Non bisognerebbe farsi prendere da ideologie negative perché in essa vi è sempre una negazione determinata.

In molti racconti ma ancora di più in poesia emerge una funzione poetica della lingua, tanto da mettere in risalto l'evidenza dei segni e approfondire la dicotomia basilare tra i segni e gli og-

getti. La storia in De Luca appare lineare, ma in ogni caso è sempre ricca di un vissuto passato che si è vestito di memoria. Erri De Luca scrive: «Il possedimento, minimo per un passante, è stato immenso per chi si è fermato. Esso rinchioda per attrazione un me narrato, più che un io narrante, qualche tu femminile scalzo e ben piantato in terra, un noi premessa di frantumi. I pronomi sono frutti che maturano in stagioni diverse. Qui vengono colti acerbi, prima che si carichino di succhi e di sé». Sempre in *In alto a sinistra*, in un racconto breve dal titolo *Il pannello*, De Luca scrive:

«Era stato staccato un pannello della cattedra per guardare le gambe della supplente. Eravamo una classe maschile, seconda liceo classico, sedicenni e diciassettenni del Sud, seduti d'inverno nei banchi con i cappotti addosso. La supplente era brava, anche bella e questo era un avvenimento. Aveva suscitato l'intero repertorio dell'ammirazione possibile in giovani acerbi: dal rossore allo sconcio. Portava gonne quasi corte per l'anno scolastico 1966-1967.

Si era accorta della manomissione solo dopo essersi seduta accavallando le gambe: aveva guardato la classe, la mira di molti occhi, era arrossita e poi fuggita via sbattendo la porta. Successe il putiferio. In quel severo istituto nessuno si era preso una simile licenza. Salì il preside, figura funesta che si mostrava solo in casi gravissimi. Nell'apnea totale dei presenti dichiarò che esigeva i colpevoli altrimenti avrebbe sospeso l'intera classe a scadenza indeterminata, compresi gli assenti di quel giorno. Significava in quei tempi perdere l'anno, le lezioni e i soldi di quanti si mantenevano agli studi superiori con sacrificio delle famiglie. Non esisteva il Tar, quel tribunale amministrativo cui oggi si sottopongono ricorsi per ristabilire i diritti. Non c'erano diritti, le scuole superiori erano un privilegio. C'era la disciplina caporalesca degli insegnanti, legittima perché impersonale e a fin di bene. Il preside uscì, si ruppe quel gelido "attenti" che avevamo osservato. Non riuscimmo a sputare una parola».

C'è sempre in Erri De Luca il voler disegnare la geografia di una città, di un meridione, di un Sud, di un tempo da noi vissuto e attraversato. Noi lo percepiamo, lo amiamo, perché in fondo questa scrittura è un'ironia a denti stretti, è un accaduto che ci ha visto protagonisti, è una sorta di metafisica che sembra portarci per mano. Lo sguardo che si arrampica sul vuoto, la severità priva di un sorriso verso la gioventù del mondo. Si sorride alla Sua scrittura, ma ci si riempie le tasche di concretezze, poi come una smania nervosa si frantuma per dar corpo a un'altra storia, a un nuovo destino. Allora come una fantasia garbata, le sue parole, che spesso coincidono con l'esistenza stessa, si fanno gambe e camminano lente come similitudini incrociate: «Ama un poco anche i libri del tuo tempo, ama un poco i tuoi anni che sono quelli che passano e non quelli che ti restano». La parola dolce e tormentata, la parola che si fa sorriso o tramuta in rabbia verso un mondo ingiusto, l'universo degli ultimi che si scalda le mani agli angoli delle strade per sciogliere il freddo, che guarda il fiume scorrere lento, è per quanto mi riguarda una letteratura che amo.

In *Non ora non qui* (1989) si affronta il racconto di un'infanzia senza ritorno. Napoli è sullo sfondo, lo struggimento di una vita che ci rende estranei a noi stessi e al nostro passato. E se in *Una nuvola come tappeto* (1991) vi è l'invito a leggere la Bibbia, a confrontarsi con il magnifico dono di offrire, a sentire il vino rosso e il pane caldo della fede come un ricordo stampato d'inchiostro, o il regno dei cieli stillante latte e miele, in *Aceto, arcobaleno* (1992) un eremita dai capelli ormai bianchi rievoca tre amici di gioventù. Il primo è stato terrorista e muratore, il secondo ha scelto la via della religione, il terzo vagabonda. Ma per dirla tutta, ho amato *In alto a sinistra*. Per questo ci ritorno come un paradiso nella metamorfosi del sogno, parola per dirla con Mario Luzi che deve volare alta. Prima del racconto *Il pannello*, veniva in ordine *Anticamera*, ed iniziava così:

C'è il voler disegnare la geografia di una città, di un meridione, di un Sud, di un tempo da noi vissuto e attraversato

«Per un breve periodo scolastico, evitai ogni contatto con la fisica. Non avevo ancora le obiezioni di adesso, non chiedevo di lasciare in pace l'atomo, che secondo il suo intento originale voleva essere invisibile. La parola che Democrito inaugurò era un invito a rispettare un limite. La fisica del secolo invece si è accanita nello smontaggio: sottoterra i suoi edifici a cerchio affannano la materia, frantumano il suo pulviscolo elettromagnetico. Da ragazzo non pensavo a questo, ma l'affannoso mucchio di nuovi simboli, segnetti, iniziali e a tutto l'alfabeto macchinoso che ogni nuova disciplina porta con sé, fiera di essere illeggibile.

Ero stufo di simboli. Perciò nei giorni di fisica provavo inutilmente a convincere un compagno di classe a partirsene a zozzo e poi ci andavo da solo.

Prendere alle otto e mezzo un autobus e andare lontano dalla scuola: come assaggiare sangue, una libertà feroce, da braccato. Provavo repulsione per la calca fisica che avevo intorno. Ero in una città del Sud che impastava il salmastro del mare con il fiato affumicato delle raffinerie, dei motori e con l'anima santa del caffè, amico delle mosche. Tutte le mucose del corpo erano a contagio. L'intercapedine tra una persona e l'altra

era una poltiglia d'aria, come quella del creatore che mescolò alla polvere la sua bava benedetta di ragno filatore. Avevo una smorfia perpetua sulla faccia, un ictus di disgusto che raggrinziva a muso i centimetri frontale che dovevano esprimere il carattere. La città era un anello al naso. Aveva una cartilagine sensibile come un'ulcera».

Nulla da eliminare o da aggiungere come fosse poesia raccontata, luna ad affacciarsi al mare, vertigini di frasi come vie intrise di fiori, un paese perfetto in luce chiara, un lungo racconto di un tempo non asservito ma narrato con la dedizione dei Santi. Erri De Luca scava con la sua voce civile un tempo visionario, affida allo sguardo i segni della gioia, azzurra i destini dell'esistenza rendendoli mondi assestanti, capitoli segreti dove ogni volta svela un segreto che sembra un marinaio.

E poi *Alzaia* (1997), per me la festa di un lettore solitario, l'epifania di stupirsi ai dettati delle voci come un vocabolario. *Tu, mio* è un libro del 1998. Lo scenario è un'isola del Tirreno, in mezzo agli anni cinquanta, un pescatore ed una giovane donna trasmettono ad un ragazzo la febbre del rispondere. Nella diafana gabbia di un tempo che segna inesorabile il passaggio all'età adulta, i due personaggi sono storie d'intermitenze, precipizi d'esistenza, gioie e dolori come la vita. Sono paesaggi d'isola, bellezze dirompenti, come giardini senza nome, spicchi di sole tra

Erri De Luca è l'amore e la contraddizione per un mondo interiore, in bilico, per le suggestioni e i rancori

gli alberi. Diverso è il raccontare di *Tre cavalli* (1999): una filastrocca dell'Appennino emiliano dice che la vita di un uomo dura quanto quella di tre cavalli, da qui l'intuizione per descrivere la storia di un'esistenza tumultuosa tra lotte operaie a Torino, guerriglia e amore in Argentina, fuga in Patagonia e nelle Falkland, il ritorno in patria e un nuovo incontro.

Ho amato *Montedidio* (2001), perché c'è l'amore per Napoli, lo snocciolarsi dei vicoli, l'andare, il lasciare lo sguardo a vagare. Ogni volta in certe pagine sento l'amore e l'odio per una città, avverto il cratere puntato verso l'alto, il cielo mi sembra sempre azzurro, e poi c'è una vita scritta su una bobina di carta, un giovane che a tredici anni va a bottega dal mastro falegname, don Rafaniello che rivela il suo segreto, e Maria che così giovane fa perdere la testa. Erri De Luca in fondo è l'amore e la contraddizione per un mondo interiore, per un mondo in bilico, per le suggestioni e i rancori. Vi è la coscienza e l'incoscienza, il dettato narrativo e la forza della poesia, una scrittura che valorizza i giochi, il campo d'indagine, il continuo contaminarsi degli spazi.

I suoi libri sono caratterizzati da una testimonianza eccezionale per impegno, rigore, capacità di elemento simbolico, penso a *Opera sull'acqua* (2002). In quel suo primo libro di poesia l'acqua è il tema dominante e si presenta come fonte determinante nei contrasti. Acque di profondità e di tempesta, di riparo e di mistero nell'implicazione perenne di visioni. Le visioni-idea di cielo, terra, in una sua dimensione archetipica di certa umanità. Valgono per tutti i versi:

Il chiasso di tre cose
va per mondo sopra oceani, nevi,
terre di siccità e risaie:
e nessuna membrana dell'udito
lo cattura, il chiasso di tre cose.
Il chiasso del sole che va per il cielo,
il chiasso della pioggia
quando il vento la stacca dalle nuvole
e il chiasso dell'anima
da un corpo che la sputa.

In *Il contrario di uno* (2003) «due non è il doppio ma il contrario di uno, della sua solidità. Due è alleanza. Filo doppio che non è spezzato». In *Solo andata. Righe che vanno troppo spesso a capo*, del 2005, è racchiusa la potenza, la sintesi, la tragedia della scrittura di Erri De Luca. Un grande romanzo in versi dove i temi a lui cari: solidarietà, civiltà, umanità, disegnano in pieno le dinamiche del mondo, senza concedersi agli automatismi, aderendo in maniera calzante alla sua costante ricerca. Non c'è lirismo sdolcinato, scrittura che fa a pugni con il già detto, con il già visto. Vi è il lirismo dei folli, degli emarginati, dei poveri, ma anche per me in fondo, la poesia è liberazione.

Poesia degli ultimi e del pensiero, poesia che non risparmia immagini, anzi le schizza via a benedire il cielo

Quando la parola evita di passare per forza dalle timbrature ad ogni costo, dai cartellini pre-stampati, la poesia, certa poesia elide soggetto e oggetto. Bisogna avvicinarsi e contemplare le parole come si avvicina un cane, non bisognerebbe mai oscillare tra le vertigini di un canto, non bisognerebbe mai perdere tempo a raccontar frottole. Ho amato negli anni successivi *Il giorno prima della felicità* (2009), perché vi è tutta la poesia della Napoli selvaggia e primitiva degli anni cinquanta. Vi è l'inferno del vivere e se pur non trascurabile il differente male di vivere di montaliana memoria. Vi è la Napoli sfondata, la città marina. Anche le navi americane diventano

poesia: «Erano tanti scogli grigi spuntati in mezzo al golfo [...]. La portaerei e le altre al seguito uscivano dal golfo in formazione. Il grigio chiaro delle loro vernici si scioglieva al largo. Era il colore della mia giacca consumata. Anche il mio grigio chiaro se ne andava sul mare. Avrei avuto tempo di rammendare il taglio della manica e di lavare il sangue».

C'è Smilzo, un orfano formicolante di silenziose passioni e Don Gaetano un uomo tuttofare in un grande caseggiato della Napoli città dai mille volti. Don Gaetano sa leggere nel pensiero delle persone, Smilzo lo percepisce, «sa che nel buio o nel fuoco dei suoi sentimenti ci sono idee ed emozioni che arrivano nette alla mente del suo maestro e compagno». Ha imparato a sfidare i compagni, le altezze dei muri, le grondaie, le finestre, ad una in particolare ha continuato a guardare, quella in cui, donna-bambina, è apparso un giorno il fantasma femminile.

Mi va di ritornare ad *Opera sull'acqua*, essendoci anche lì un Sud degli altri, affabile e paziente, coraggioso e a volte stanco, ma sempre dignitoso. I temi, le strade, le rotte e le derive, i volti dove affiorano burrasche, bonacce correnti. Poesie dove tutto gira intorno all'uomo, come sulla parete ovest di un pomeriggio, la luce dentro gli occhi, la povertà degna, la Bibbia letta giornalmente. In Erri De Luca c'è il passato, ma lui guarda il presente, lo proietta nel futuro. Poesia degli ultimi e del pensiero, poesia che non risparmia immagini, anzi le schizza via a benedire il cielo.

Considero valore ogni forma di vita, la neve,
[la fragola,

la mosca.

Considero valore il regno minerale, l'assemblea
[delle

stelle.

Considero valore il vino finché dura il pasto,
[un sorriso

involontario, la stanchezza di chi non si è
[risparmiato,

due vecchi che si amano.

Considero valore quello che domani non varrà più
[rà più
niente e quello che oggi vale ancora poco.
Considero valore tutte le ferite.

Sono poesie che viaggiano all'interno dell'esistenza umana. Sono poesie a portata d'anima anche se di un mondo che spesso si aggroviglia. A stento certe vite si riabilitano, strapperanno ai silenzi le loro paure, avranno spesso un disprezzo, un rifiuto d'esistenza. Non ascolteranno certe vite i telegiornali, sospese sulla strada, ai margini, magari in fila indiana sui cigli delle strade di periferia. Mantengono distanze davanti alla storia, e forse anche noi ci sentiremo stranieri per non aver compreso il dolore del vuoto, lo spostarsi degli ultimi.

Nascerà in una stiva tra viaggiatori clandestini
[stini.

Lo scalderà il vapore della sala macchine.

Lo cullerà il rollio del mare di traverso.

Sua madre imbarcata per tentare uno scampo
[o una

fortuna,

suo padre l'angelo di un'ora,

molte paternità bastano a questo.

In terraferma l'avrebbero deposto

nel cassonetto di nettezza urbana.

Staccheranno coi denti la corda d'ombelico.

Lo getteranno al mare, alla misericordia.

Possiamo dargli solo i mesi di grembo, dicono
[le madri.

Lo possiamo aspettare, abbracciare no.

Nascere è solo un fiato d'aria guasta. Non c'è
[mondo

per lui.

Niente della sua vita è una parabola.

Nessun martello di falegname gli batterà le
[ore dell'infanzia,

poi i chiodi nella carne.

Io non mi chiamo Maria, ma questi figli miei
che non hanno portato manco un vestito e

[un nome

i marinai li chiamano Gesù.
Perché nascono in viaggio, senza arrivo.

Nasce nelle stive dei clandestini,
resta meno di un'ora di dicembre.

Dura di più il percorso dei Magi e dei con-
[trabbandieri.

Nasce in mezzo a una strage di bambini.

Nasce per tradizione, per necessità,

con la stessa pazienza anniversaria.

Però non sopravvive più, non vuole.

Perché vivere ha già vissuto, e dire ha detto.

Non può togliere o aggiungere una spina ai
[rovi delle

tempie.

Sta con quelli che vivono il tempo di nascere.

Va con quelli che durano un'ora.

Mi sono soffermato su questi versi perché il titolo della poesia è *Natale*. Un tema che ritorna in Erri De Luca. Lo riprenderà qualche anno più tardi con *In nome della madre* (2006), in sintesi il piccolo libro del Natale, del nascere al mondo e all'esistenza. Ci sono certamente esiti diversi, emerge una storia di Maria che restituisce alla madre di Gesù la meravigliosa semplicità di una femminilità eroica. Ho ammirato a lungo la grazia umana di una ventura che non solo la comprende ma va oltre come il dizionario dai suoi argini, lo sguardo di chi non si ferma, il fluido movimento di un paesaggio, l'eredità antica di un bagliore. De Luca punta su modulazioni intense, difficilmente qualcosa sfugge o si defila. Con il lettore non ama le distanze, le inquietudini generate dalla scrittura come le tensioni, sono vita e sorgente mentre il corpo del lettore si fa sguardo. È una narrazione che procede lenta e sulla pagina si distende. Le parole le senti farsi tue, non sono smagate, sembrano scavalcare il muro. Le visioni sanno illuminare le opacità, cambiano strada, ritornano. Vi è sempre la sensazione di trovarsi dinnanzi uno scrittore sì leale, dignitoso, ma uno scrittore dalla scrittura poco afferrabile.

Nell'apparente semplicità di una storia ho letto *Il peso della farfalla* (2009). Il racconto di una

farfalla bianca che sta sul corno del re dei camosci, un fucile a tracolla di un vecchio cacciatore di montagna e l'attesa di una sfida combattuta nel corso degli anni. Non è tanto ciò che accadrà perché ne *Il peso della farfalla* si deciderà la verità di due esistenze opposte:

«Sua madre era stata abbattuta dal cacciatore. Nelle sue narici di cucciolo si conficcò l'odore dell'uomo e della polvere da sparo.

Orfano insieme alla sorella, senza un branco vicino, imparò da solo. Crebbe di una taglia in più rispetto ai maschi della sua specie. Sua sorella fu presa dall'aquila un giorno d'inverno e di nuvole. Lei si accorse che stava sospesa su di loro, isolati su un pascolo a sud, dove resisteva un po' d'erba ingiallita. La sorella si accorgeva dell'aquila pure senza la sua ombra in terra, a cielo chiuso.

Per uno di loro due non c'era scampo. Sua sorella si lanciò di corsa a favore dell'aquila, e fu presa.

Rimasto solo, crebbe senza freno e compagnia. Quando fu pronto andò all'incontro con il primo branco, sfidò il maschio dominante e vinse. Divenne re in un giorno e in duello.

I camosci non vanno a fondo nello scontro, stabiliscono il vincitore ai primi colpi. Non cozzano come gli stambecchi e le capre.

Abbassano la testa al suolo e cercano di infilare le corna, appena curve, nel sottopancia dell'altro. Se la resa non è immediata, agganciano il ventre e lo squarciano tirando indietro il collo. Di rado arrivano a questo finale.

Con lui fu diverso, era cresciuto senza regole e le impose. Il giorno del duello c'era sopra di loro il magnifico cielo di novembre e in terra zolle di neve fresca, ancora minoranza. Le femmine vanno in estro prima dell'inverno e mettono al mondo i figli in piena primavera. A novembre si sfidano i camosci.

Entrò nel campo del branco all'improvviso, sbucando dall'alto giù da un salto di roccia. Le femmine fuggirono coi piccoli dell'anno, restò il maschio che scalcio sull'erba con gli zoccoli anteriori».

Erri De Luca afferra la parola, la rende alta. La prima cosa che colpisce è la linearità di scrittura, ma basta poco, un guizzo, un'immagine che sembra poesia, e poi altre, tante nel corso del racconto che fanno della scrittura un uscire fuoristrada per poi ritornare indietro sulla strada. Proviamo a ripescare quel linguaggio, quella visione e ci accorgiamo man mano della sua arte.

La grande letteratura è un misto di racconto e poesia, una trasfusione di teatro prima che cada la pioggia delle ovvietà, del già detto. Tutte le parole scivoleranno via, ma se intrecceranno radici e saliranno nel tronco e si faranno rami e foglie e poi foglie verdi, la parola non potrà che essere immensa, forte, colma di sogni. De Luca ha avuto il coraggio dei racconti, l'angelo abbagliato della poesia, il frastuono estroflesso dei rumori delle città del Sud. Ha dato vita a suoni e colori, sia quando il paesaggio era l'artefice di un racconto sia quando gli occhi dovevano riempirsi degli sguardi attenti e illusi di certi luoghi. L'ha fatto anche quando sentiva il bisogno di cantare la Bibbia, esaltarne i messaggi come un orafco appassionato, come un amico nel giorno triste, come la deliberata sottrazione della scrittura, affinché sia apparentemente semplice ciò che è complesso.

Per carità, non tutto è chiaro e preciso nella letteratura che ci vede spesso lettori distratti di un tempo distratto, ma la narrativa che sin qui conosciamo dello scrittore campano è intrisa di cucchiariate di letizie, di persone che sanno leggere le facce più dei visi, un fuoco che si scalda, un ramo d'albero che si fa germoglio. Amo gli scantinati che diventano luoghi di canto, i paesaggi che si inebriano di luce, un tempo che è proiettato nelle coscienze, il dormire nel grembo di una madre, l'attraversare un mare che spesso non ha approdi e nella Sua scrittura non si vergogna del nulla che verrà, delle solitudini, dei divieti. Poi c'è la pietà, la pietà che abbiamo conosciuto e quella che non conosceremo mai, perché faremo finta di non vedere, ci sfiorerà magari, rimarrà lì un passo da noi. Quella pietà che è fatta di slogan, che è un ritornare a casa ad esistenze mute.

De Luca ha avuto il coraggio dei racconti, l'angelo abbagliato della poesia, il frastuono estroflesso dei rumori delle città del Sud

Amo la rabbia delle pagine di Erri De Luca e la sobria linearità e persino le paure, perché anche quelle vanno controvento, si ammorbano o la natura, poi, che diventa fiaba e la trasgredisce, è un sole che di nuovo tramonta, e nasce e fortifica l'essenza umana incontro alla vita, apre e chiude persiane.

Ho già parlato del bellissimo *Il giorno prima della felicità*, non del finale, dove la chiusura del libro sintetizza al meglio l'opera dello scrittore:

«Mangiammo in un'osteria del porto. Mi consegnò il biglietto, i documenti, i soldi, i suoi risparmi [...].

Dicevo cose giuste a vanvera. Che ne sapevo di quello che avrei trovato in Argentina? Cosa avrei fatto per campare là? Don Gaetano mi regalò pure un mazzo di carte napoletane e una grammatica di spagnolo. Andammo a fare le fotografie per il documento. Don Gaetano passò da un tipografo a falsificare il timbro a secco. Mi imbarcai all'ora del tramonto.

Vidi il golfo accendere le luci da Posillipo a Sorrento. Erano tanti fazzoletti bianchi, salutavano gli occhi aperti di quelli che partivano. Quelli vicini a me erano fradici di lacrime. Quelli vicino a me non sono di prima classe, non hanno biglietto di ritorno».

Si può raccontare la migrazione con parole come una stretta al cuore, e le parole sono uomini, facce, piante, e rovesciano nel mare gli sgomenti, le tristezze i sogni mai contenuti. Poi, terminare il libro così: «Ora scrivo le pagine sul quaderno a righe mentre la nave punta all'altro capo del mondo. Intorno si muove o sta fermo l'oceano. Dicono che stanotte passiamo l'equatore».

Nel 2011 esce *E disse*: con questo verbo la divinità crea e disfa. Ha anche il compito di benedire ed annullare. Il contesto a volte monolitico, e talvolta ricercato dal Sinai che scatarra esplosioni, viene scandito in sillabe su pietra di alleanza. Mosè è in cima al Sinai ed Erri De Luca lo racconta con la grazia di chi immagina nuovamente la Scrittura, la grandezza sofferente dell'uomo alla guida di un popolo in fuga: «Era felice al vento, lo accoglieva in ascolto. Era di quelli che afferrano una frase dove gli altri intendono solo un chiasso». In queste immagini giustapposte, dove spesso tocca al lettore immergersi, *E disse* mostra il corpo a corpo con la potente manifestazione della divinità. Il tutto con una scrittura davvero originale.

Il 2012 è per lo scrittore campano un anno prolifico. Vengono pubblicati: *Il turno di notte lo fanno le stelle*, *A piedi, in bicicletta*, *Il torto del soldato*, *La doppia vita dei numeri*. Ne *Il turno di notte lo fanno le stelle* è Matthew il protagonista col suo cuore nuovo. Un cuore di donna. Ed è con una donna, sua compagna di malattia e guarigione in ospedale, che andrà a riprendersi la vita in cima ad una montagna, scalandola. In *A piedi, in bicicletta* De Luca affronta un tema a lui caro: il viaggio. Il libro è racchiuso in tre racconti. Determinante per la scrittura sono le incursioni a piedi nella Sarajevo martoriata dai bombardamenti NATO, il suo amore per le montagne, il viaggio in particolare come bellezza. *Il torto del soldato* è la storia di un vecchio criminale di guerra che vive con sua figlia. Il vecchio è del parere di avere per unico torto la sconfitta. La giovane donna non vuole conoscere i capi d'accusa imputati a suo padre perché il

torto per lei non è riducibile a circostanza.

«Mi sono decisa a scrivere questa mia vicenda a beneficio di chi potrà capirla meglio di me. Spero in un lettore che un giorno me la spieghi. Chi è parte di una storia, ci sta impigliato dentro. Ha bisogno di una mano che da fuori gliela sbrogli». È la protagonista del racconto che parla e lo fa in prima persona: «Mi impegno a essere precisa, premessa necessaria a chi vuol farsi leggere. Non chiedo la fiducia di essere creduta, mi è utile essere seguita. So da lettrice che quando resta sospesa la mia incredulità, quello è l'effetto migliore di me di una scrittura. Scrivere per me è calzare scarpe con i tacchi a spillo. Vado piano, ondeggiando e mi stanco presto. So che m'interromperò spesso».

Napoli uguale città di teatri. Ci vedo in lontananza Eduardo De Filippo, siamo a fine anno, si attende la mezzanotte. Un fratello, una sorella. Lui che non ama le tradizioni, lei che impazzisce o in ogni caso ama il gioco della tombola. Napoli è in festa. *La doppia vita dei numeri* è un concentrato di scrittura. La tombola napoletana estrae insieme ai numeri anche una storia. Prima di iniziare, la sorella chiama a partecipare al gioco anche i genitori morti. I numeri vengono estratti e ogni numero non ha solo un suono, ma anche un significato che legato a quello degli altri numeri esprimono una storia. Vi è poi l'umanità. Il fratello è accanto alla sorella solo per farle piacere. In questo breve racconto vi è talento narrativo, la consapevolezza di Napoli per Napoli, il riscontro di una narrazione che senza erodere spazi, sa trasformarsi in poesia.

Desidero concludere questo mio percorso sulla scrittura di Erri De Luca parlando in breve degli ultimi libri sin ora scritti: *Storia di Irene* del 2013, *La musica provata* del 2014, *Bizzarrie della provvidenza*, sempre dello stesso anno, per concludere con *La parola contraria* del 2015.

In *Storia di Irene* si ritorna alla fiaba, senza tralasciare la contemporaneità. Il libro è la storia di una bambina salvata in mare dai delfini. La piccola cresce orfana su un'isola greca. Di giorno vive in terraferma, di notte si unisce in mare

alla sua vera famiglia. A quattordici anni rimane incinta e consegna ad uno straniero di passaggio la sua storia.

Se in *Storia di Irene* De Luca si lascia in parte trasportare da una poesia fiabesca, in *La musica provata* è la scoperta della musica a prendere il sopravvento. Il che non vuol dire che la sua tematica è solo rivolta alla musica, ma a ciò che si ascolta, si canta, a ciò che colma le nostre giornate. È un'educazione sentimentale, provata sui banchi del liceo e proseguita dentro i canti di Pete Seeger, negli anni sessanta, o nella Sarajevo devastata dalle bombe, nella memoria dei canti della fatica: «Un giro del disco durava più di un secondo. Restavo a guardare la puntina capace di leggere il solco e pure la polvere. Ci entrava l'elettricità e la finestra chiusa per tenere fuori l'ammulina».

Dalla narrativa, nel 2014, vi è il ritorno alla poesia: *Bizzarrie della provvidenza* segna questo rimpatrio che era stato preceduto nel 2008 da *Lospite incallito*. Una silloge particolare: le missioni umanitarie in Bosnia, l'amicizia, i genitori, l'amore. Un messaggio sempre di interstizio dall'arroganza. *Lospite incallito* è Napoli e l'infanzia rivisitata, è la consapevolezza in ogni caso di esistere nonostante tutto e tutti: «Ascolto la fronte alla tua si toccano, / dico: è una frontiera. / Fronte a fronte: frontiera, / mio scherzo desolato, ci sorridi, / col naso ci riprovo, tocco il naso, / per una tenerezza da canile». In *Bizzarrie della provvidenza* l'autore ha edificato una sua eticità schierata contro il potere imbastita nelle sue perenni scelte di campo. Sopravvissuta ai soprusi, alle lotte, alle imprese vane, ai rischi di atteggiamenti dove i confini andrebbero abbattuti.

Ha molte spine ma nessun confine,
chiuderla nei recinti dietro i muri.
È impresa vana:
la terra è vento e non si fa arrestare.
Ha l'anima di polvere
e la tosse di cenere,
scatario di vulcani.
La terra è oggi, ma chissà domani.

La scrittura è poesia narrativo-prosastica, è antilirica e ricorda spesso ciò che De Luca ebbe a scrivere un pugno di anni fa: «Le storie sacre tengono compagnia a un lettore. Finché ogni giorno posso stare anche un solo rigo su quelle scritture, riesco a non mollare la sorpresa di essere vivo».

La parola contraria (2015) è il saggio su una parte di tempo che attraversiamo, sul dire no alle grandi opere, è il saggio che dà voce a chi non ha voce. È il processo in cui lo scrittore è chiamato a rispondere di istigazione al sabotaggio a favore della protesta NO TAV in Val di Susa. Ma è anche l'esperienza di una comunità che si ribella, la testimonianza della libertà di dissenso. È la storia di chi è denunciato per una questione ormai annosa, è la storia che fa dire allo scrittore napoletano: «Sul banco degli imputati mi piazzano da solo, ma solo lì potranno, nell'aula e fuori, isolata è l'accusa». *La parola contraria* è la parola che vola alta, affinché un diritto previsto in ogni democrazia fondata sulla dialettica delle idee, non possa venir meno.




 Vincenzo Viti

Ricordo di Michele Parrella a vent'anni dalla morte

Difficile inquadrare in un clima particolare, in una precisa scuola poetica, in una specifica stagione della letteratura italiana la figura di Michele Parrella, personaggio avvolto in una perenne aura di surrealtà. Giovannino Russo rammentava nel corredo delle sue memorie un dialogo fra Sinisgalli e Parrella che non ha mai accennato a finire: ma quali dei due mondi avevano in comune Parrella e Sinisgalli?

Nell'esperienza di «Civiltà della Macchine» c'era l'ingenua utopia di una scienza alleata alla natura, l'idea di un progresso lineare e benefico, se perfino Ungaretti nella lettera sulla rivista di Sinisgalli si entusiasmava alla sagoma degli stabilimenti industriali di Marghera affioranti dal tramonto settembrino sul golfo di Venezia. In effetti «Civiltà delle Macchine» aveva rappresentato il tentativo di legare letteratura e tecnologia, il culto della forma e la *pietra dura* della poesia, estetica e matematica (che in Sinisgalli divenne *Furor Mathematicus*), poesia e pubblicità. Men-

tre in Parrella non vi era alcun progetto di conciliazione fra poesia e industria: solo un tenace sguardo al dolore della terra e della storia mano a mano che egli si inoltrava nel meccano della civiltà metropolitana.

Tuttavia, come in Sinisgalli, la sfida era salvare la poesia nel fondo della civiltà industriale e della cultura scientifica, in Parrella, attraverso la poesia, era salvare «il paese» (e cioè l'anima profonda, la ragione del cuore dentro il moderno universo cosmopolita e metropolitano).

«Abbiamo coperto di lapidi i nostri paesi», diceva Sinisgalli a Parrella. E in quella frase tradiva un giudizio esplicito sul narcisismo degli intellettuali e sulla loro inclinazione ad autocelebrarsi nella convinzione che l'intellettuale dovesse assolvere ad un ufficio civile, di pedagogia naturale, di elaborazione di una originale lettura dei problemi del Mezzogiorno, temi scomodi sovente rimossi e inquietanti per le responsabilità che essi evocavano anche presso i meridionali.

In questa convinzione era molto forte in Parrella la negazione del Sud come richiamo retorico e come riflesso patetico, come petizione velleitaria e come lamentazione.

Circolava nella concezione della intellettualità meridionale il riflesso di grandi ombre e l'eco di atmosfere legate alle opere di Carlo Levi, di Ernesto De Martino, di Adriano Olivetti nelle quali la carnalità della vicenda storica e sociale del Sud (Levi) la sua dolorosa e misteriosa umanità (De Martino) si dissolvevano nelle brezze dell'utopia olivettiana nel segno delle responsabilità, del civismo autoregolato, della civiltà comunitaria. Di più, l'altro dato che circolava ampiamente sia nella ispirazione di quella intellettualità e sia nel registro della poetica di Parrella fu il culto della libertà: un dato prima che ideale, vitale ed esistenziale. La libertà era vissuta da Parrella come un «errare». Vi era l'idea del viaggio, dell'avventura e della ricerca senza tema ma anche, calvinianamente, l'idea della libertà, della leggerezza: «come un aquilone, ho attraversato e simile ad un aquilone dal filo infinito, ho sorvolato l'Europa... l'Europa azzurra come il Volturino» (il grande spazio sognato, immagine che collega l'idea smisurata dello spazio al cuore della sua singolare identità).

Il suo testamento spirituale, che racchiude il senso volatile della sua indefinibile e fuggente essenza umana è raccolto soprattutto in questa poesia nella quale vengono evocate la leggerezza e la libertà dell'aquilone.

Non sappiamo se si possa parlare di Parrella come di poeta civile o per altro verso di poeta regionale. I richiami a Laurenzana, al paese lucano e alla natura tragica e amara di una terra infelice dai *capezzoli rotti*, non sono il recinto della sua poesia ma ne spiegano in qualche modo le ragioni. Rivelano il segreto della sua fuga incessante come pretesto e del viaggio come condizione e come forma della vita.

In Parrella alitava una vena di distaccata ironia verso il *nonsense* della vita, verso la sua trama assurda e il suo precedere ostile. Una sfida che Parrella non intendeva assumere fino in fondo.

Sapeva di essere sconfitto e assaporava la rivincita lasciandosi vivere gustando le fragranze dell'esistenza, il valore dell'attesa, le vanità del calcolo, la provocazione della sua *inattualità* come la definiva Trombadori, infine la preziosa costruzione della parola che, sempre Trombadori, egli «modulava come lo zufolo di un antico pastore, per sonorità e significati che sapevano di antica divinazione».

Quindi, Parrella poeta da villaggio? Cantore di un populismo primordiale? Medaglione da iscriverne nella storia di una generazione (dei Sinisgalli, dei Vittore Fiore, dei Guerricchio) che visse di astratti furori? Crediamo che Parrella non partecipi ad alcuna storia ufficiale. D'altra parte chi potrebbe oggi scrivere una storia non viziata dalle passioni del rapporto fra cultura e politica, fra intellettuali e PCI nel dopoguerra? Andando ovviamente oltre le tesi di Berardinelli e di Aiello su una questione che ha infervorato a lungo il dibattito sulla cultura italiana del dopoguerra. Sarebbe tuttavia utile ripercorrere questa saga riandando alla celebre polemica di Vittorini, rileggendo Ottieri, rivisitando la allucinata scrittura di Giuseppe Berto e l'incalzante e ironico racconto di Bianciardi. Un percorso da riscoprire, sopravvissuto com'è agli editti ed ai rescritti dell'editoria ufficiale. In questa storia Parrella non c'è. Trombadori scrisse che Parrella fu comunista, ma non tradì la «poesia per l'ideologia». Mai la poesia, come in Parrella, seppe rivendicare uno statuto più libero pagandone un prezzo altissimo nell'esistenza nobile e randagia e nella povertà vissuta come una virtù e come una risorsa.



Nino Tricarico

Riflessioni sulla Luce, lo Spazio e il Colore

Ho sempre amato lavorare all'aperto. *En plein air*, come dicono i francesi. Come insegnano gli artisti europei, che, tra il seicento e l'ottocento, vengono in Italia attratti dall'incanto del "paese di luce"; come insegnano gli impressionisti, l'inquietudine dell'inglese William Turner e il mio mastro Ernesto Treccani.

Il serbatoio delle idee, da prelevare dalla realtà, non è appannaggio solo degli artisti pittori, ma anche dei poeti e dei musicisti. L'illuminista Goethe, in *Viaggio in Italia*, scrive: «Non si può né raccontare né descrivere la magnificenza d'un chiaro di luna come quelli di cui abbiamo goduto col vagare qua e là nelle strade, nelle piazze, per la Riviera di Chiaia, la grande straordinaria passeggiata, e poi in riva al mare. Si è veramente presi dal senso di immensità dello spazio! Così vale la pena di sognare!». Dopo quasi un secolo il poeta spagnolo Machado scrive la poesia: *El limonero languido suspende / una pàlida rama polvorienta*, che l'amico spanista Dario Puccini amava ricor-

dare, agli amici, nel suo giardino a Maratea.

Con il linguaggio della musica l'osservazione della natura si fa più scientifica: il *Timbro dà Colore* al suono che a sua volta è in funzione della lunghezza d'onda. Claude Debussy lo mostra nei preludi: *Clair de Lune* e *La mer*

Dipingere all'aperto è una necessità; un esercizio per imparare a distinguere il colore degli oggetti che cambiano in funzione dell'intensità della luce, dell'ora del giorno, e soprattutto dal contesto colorato dell'ambiente entro il quale sono collocati. Sicché, il bianco della neve d'inverno è bianco solido, ghiaccio, mentre il bianco della neve che si scioglie è acquoso, molle, impastato di terra.

Lo studio, al contrario, chiuso in uno spazio limitato, è memoria di una luce e di uno spazio. Un vissuto come storia personale che per magia dell'arte diventa paradigma di un vissuto collettivo.

Sono due modi di lavorare apparentemente



Infinito bianco, 2007, olio su tela, cm. 100x70



Opera di misericordia, 2015, olio su tela, cm. 100x120

diversi. Dico apparentemente, perché entrambi devono fare i conti con la luce e gli elementi che vivono nella Natura e che si muovono dentro uno spazio alla ricerca di emozioni, suggerimenti, e analogie che in definitiva è «guardare il paesaggio come l'ambiente entro il quale vive l'uomo, animandolo, modificandolo, lasciandovi i segni della propria storia con un'aderenza e un coinvolgimento sentimentale, che significa dare immagini di un paesaggio che è indissolubilmente legato, per ineluttabile rapporto dialettico, ad uno stato d'animo; immagini di vita del proprio tempo e non solamente ombre azzurre, riflessi d'acqua, variare delle cose nella luce». Una riflessione questa, del 1986, che il critico d'arte Filiberto Menna riprende interamente, nel presentare la mostra personale di Amsterdam, per affermare il carattere introspettivo del mio lavoro: «Un recupero del mondo della natura non tanto attraverso gli occhi quanto attraverso l'emozione, non fuori ma dentro di sé».

Il paesaggio immerso nella luce, oggi, si è arricchito e sostanziato anche da influenze letterarie, filosofiche, e persino psicoanalitiche.

La luce, dunque, diventa categoria dell'Essere e lo spazio categoria dell'esperienza. Essere è colui che si dà. Custodisce. Cura. Protegge. Che in definitiva significa un assoluto atteggiamento d'Amore per tutto ciò che appartiene al creato: acque, boschi, montagne, uomini e animali.

L'artista ha bisogno di lasciarsi attraversare dalla natura per poi restituire l'essenza del movimento vitale del mondo, al quale, però, va aggiunta una rigorosa esigenza estetica. Non deve ripetere la realtà. Ha l'obbligo di rappresentare tutto ciò che è nascosto, invisibile e che solo la poesia è capace cogliere. L'arte scava voragini di Sensi nascosti nella realtà, e li porta in superficie, rendendo percepibile la dimensione invisibile degli esseri umani. Si nutre di luce ma anche dell'esperienza e della sapienza che proviene dallo spazio del vivere; quello stesso spazio in cui la luce sostanzia le forme che in essa vivono.

Spesso d'estate ho il bisogno di alzarmi presto, andare per contrade nell'ora ancora buia alla ricerca di cogliere l'attimo nel quale la luce, piano piano, sostanzia le forme che vivono nel paesaggio. L'anno trascorso, prima dell'alba, ero alla Colla, una frazione nel territorio di Trecchina tra il paese e il mare di Maratea. Ero fermo tra la casa dalle persiane rosse del pastore Domenico, e l'inizio del bosco. Conosco questo luogo e mi è caro. Di giorno il paesaggio è vastissimo, solitario. Le lontananze hanno le trasparenze dell'acqua marina e il bosco di castagno un intreccio di rami, entro il quale è difficile trovare un varco. Lo conosco bene quel paesaggio: c'è il Sirino, la vetta del monte Papa. I paesi ghirlande di Lagonegro, Rivello, Lauria. Il Santuario della Madonna del Perdono con il suo paesaggio lunare animato da sculture di pietra che il tempo ha modellato come devote icone bianche. E poi le mucche podoliche e le capre con campanacci che richiamano antiche nenie.

Non si vede nulla. A quell'ora di notte, il buio è assoluto, totale. La memoria, mia compagna, mi aiuta, mi conforta. L'alba con la sua timida luce fa capolino piano piano. Da prima sono ombre. Confuse forme di montagne. Alberi come cattedrali di pietra. Vaghe forme di Elfi che si nascondono perfidi, tra le foglie.

Il micro mondo nel quale mi muovo, conferma la vastità del mondo e la piccolezza dello spazio delle nostre esperienze occasionali. Un luogo reale entro il quale i ricordi dei propri tremori esistenziali, trovano il modo di essere sgomitati, instaurando un rapporto nuovo che riconduce l'umano sentire nell'assoluto coinvolgente dell'universo.

Immerso nel silenzio, intento a «cogliere l'amalgama tra la luce e lo spazio, nel desiderio di afferrare per un solo istante la vibrante emozione dell'Essere», come lo storico dell'arte Massimo Bignardi, mi invita ad esplicitare i motivi di questa perenne mia ricerca mai paga, sento un forte rumore di zoccoli di cavalli provenienti da lontano, a sud della strada asfaltata, quella che viene dal mare. Non è rumore ma suono ritmato, deciso,

armonico, come nelle formazioni musicali da camera in cui il primo violino e il violino di spalla intrecciano amori e segrete passioni.

Sono rapito e incuriosito. Aspetto trepidando l'arrivo della fanfara degli zoccoli. Finalmente, in lontananza, due forme vaghe si concretizzano. Sono una giumenta e un puledro che avanzano baldanzosi verso di me. Lei, la giumenta, corre davanti, libera, ha il collo alto, dritto come quello dei cavalli di razza abituati a una mangiatoia alta, e la criniera che si sposta ora a destra e ora a sinistra, sincronizzata al trotto e al suono degli zoccoli. Il puledro la segue e la imita alla perfezione: è immagine riflessa della madre.

Giunti a una distanza di sicurezza da me, la giumenta si arresta di botto, mi guarda con sospetto, guarda il puledro per accertarsi che si sia accorto del pericolo, che abbia lo stesso suo sospetto.

“Chi è questo mostro – si chiede – Non l’ho mai visto da queste parti. Eppure è da tempo che la mattina vengo a fare footing alla Colla”.

Capisco che sono l'impedimento al prosieguo della corsa libera, spensierata, mi nascondo dietro il pino della casa rossa, sperando di non essere visto. Continuo a osservare i due cavalli, il modo delicato e amoroso d'impartire lezioni di vita nella natura e allo stesso tempo di vigilare sui pericoli che nasconde. La giumenta muove lentamente su e giù lo zoccolo del piede destro, si gira verso il piccolo, sbatte la coda. Sembra quasi che voglia riprendere la corsa. Poi ci ripensa. Non mi vede ma sente la mia presenza. Non si fida. Aspetta. Sono minuti di assoluto silenzio e incertezze. Sospetto/protezione/silenzio.

Intanto la luce concretizza le forme, si fa sempre più pressante l'esperienza che la giumenta desidera dare al puledro. Trattengo il respiro ancora un po' di tempo, per non svelare la mia presenza, ma la giumenta continua a non fidarsi, è sempre più sospettosa.

Nel dubbio, improvvisamente si gira e ritorna verso la curva della strada dalla quale era arrivata.

Altre volte sono stato testimone, nello stesso luogo e alla stessa ora, di un'allegria famiglia di

cinghiali; dei giochi acrobatici, sul castagno, di una coppia di scoiattoli; di un bue con la mucca e vitellino che sdraiati come una sacra famiglia, ironicamente sostavano accanto ad una macchina cabriolet che aveva sul parabrezza un grande cartello: *Vendesì*.

Quella della giumenta e del suo puledro è la più sorprendente ed emozionante delle apparizioni. È la conferma emblematica che il luogo delle idee al quale attingere per farle diventare oggetti di riferimento del proprio lavoro, è la vita nel suo divenire. Nello specifico, sono le esperienze di una madre che introduce amorevolmente alla vita il proprio cucciolo.

Resta da capire quali dei molteplici significati, che emergono all'interno dell'esperienza che riceve il puledro, prendere a pretesto, per il *fare*. Il suono degli zoccoli? La vertigine della libertà nel silenzio della notte? L'ultima curva? Il sospetto? L'agguato? La protezione?

La scelta è molto personale: legata al momento di maggiore intensità emozionante della storia, e all'idea che desideriamo esprimere, con i nostri atti quotidiani, il senso etico della nostra presenza nel mondo.

È il sentimento di protezione – l'*Essere* – che prevale su tutti gli altri.

Il senso preciso di esserci, che è presenza e contenimento, il modo più giusto di possedersi e quando possibile, di essere felici.

Il Colore tra ragione e sentimento

L'antica tradizione popolare ritiene fortunato chi riesce a passare sotto l'arcobaleno. Io, pur tentando tante volte, non ci sono mai passato sotto quell'arco così inebriante di colori. Tuttavia mi ritengo fortunato come lo sono milioni e milioni di persone che hanno avuto il privilegio e la ventura di essere testimone di tanta bellezza.

Sulle cascate del Niagara il fenomeno si manifesta in tutte le ore del giorno. Gli archi, poi, si moltiplicano, s'inseguono, si abbracciano, si sposano. Un incantamento di colori che la natura ci

offre, fino all'imbrunire. Forse, è proprio questo il motivo per il quale il luogo è meta, di americani e canadesi, per un viaggio di nozze colorato.

Come accade tutto questo? Perché una goccia di acqua si colora? Perché la natura stessa e le molteplici forme che si muovono dentro di essa si colorano? Perché l'acquerello è un'ode alla vita colorata? Quale è il mistero e dove risiede? Perché i colori degli oggetti cambiano in funzione dell'intensità della luce, dell'ora del giorno, e soprattutto dal contesto colorato dell'ambiente entro il quale sono collocati?

Il colore è una sensazione luminosa causata dalla luce, che a sua volta è percepita dall'occhio. È un fenomeno nervoso provocato da una percussione o rumore, da pressione meccanica o da eccitazione elettrica, da aggiunta o sottrazione di energia atomica o molecolare.

Un fenomeno che può dipendere anche dallo stato momentaneo anormale dell'occhio.

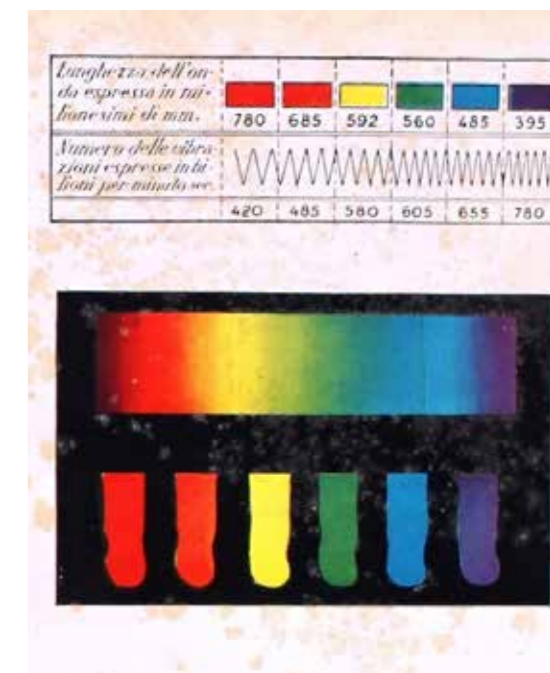
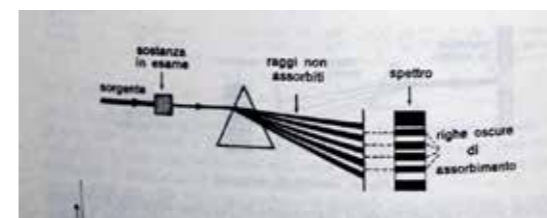
Dal punto di vista della fisica, il colore è la luce bianca (sarebbe più appropriato parlare di luce incolore) modificata attraverso mezzi meccanici: prisma o gocce finissime di acqua. Più comunemente è l'indicazione che viene usata da pittori o artigiani che definiscono *Colore* tutte quelle sostanze di cui si servono gli artisti e le industrie per dare agli oggetti, indumenti ecc. di uso comune, una tinta o l'insieme di tinte ben definite, la cui percezione è un meccanismo che ha sede abitualmente nell'occhio. Un organo questo delicato e complesso. Un apparecchio perfetto che riceve le sensazioni luminose e colorate.

Sono gli studi teorici sulla luce: riflessione,

emissione, rifrangibilità, ecc. e quelli basati sulla teoria chimica delle colorazioni, che indicano come sorgente primaria del colore la luce del sole.

Il raggio di luce solare è, come abbiamo detto: incolore, pertanto è solamente la parte riflessa che costituisce ciò che noi chiamiamo colore dell'oggetto perché solo questa parte di raggi viene riflessa e impressiona la retina dell'occhio. Tutta l'altra parte dei raggi, invece, è assorbita totalmente per cui l'oggetto diciamo che è rosso, blu, giallo perché sono i raggi riflessi che colpiscono la retina, rosso, blu, giallo.

La luce solare è una fonte di energia, forse la principale, che la natura mette a nostra disposizione. Essa giunge a noi attraverso variazioni di piccolissime onde che si propagano velocissime attraverso l'etere – come indicata dalla fisica moderna – nel vuoto e persino in alcuni corpi solidi. Queste onde si propagano dalla sorgente luminosa direttamente nello spazio con successione continua e regolare, così che l'ampiezza e la frequenza non vengono mai alterate. Ne consegue che la luce incolore del sole è decomponibile nelle sue





Finestre sui Sassi, 2014
olio su tela sabbia e garza, cm.130x180



Colore, 2016, acquerello, cm. 70x100

infinite singole frequenze, che per comodità di sintesi sono racchiusi in sei differenti luci colorate e precisamente: violetta, azzurra, verde, gialla, arancione e rossa.



Questa decomposizione della luce bianca del sole prende il nome di spettro prismatico e produce un'infinità di raggi diversamente rifrangibili che si mostrano isolati nella fascia dello spettro.

Al di là delle luci prismatiche, caratterizzate da una specifica lunghezza d'onda, esistono altri colori, che si ottengono dalla miscelazione di due o più pigmenti diversi.

Così con il giallo e l'azzurro possiamo preparare una lunga serie di verdi, con giallo e rosso gli aranciati; con il rosso e l'azzurro i violacei ecc.



Colore, 2016, acquerello, cm. 100x70

Analogamente dalla miscela di frequenze diverse, possiamo con un prisma, comporre un miscuglio ottico e avere la sensazione del bianco.

Si può dire che il bianco è il colore più complesso perché formato da tutti i colori spettrali primari e intermedi, mentre il nero assorbe tutti i colori dello spettro. Ne consegue che la decomposizione della luce ci permette di percepire i diversi colori con i quali i corpi ci appaiono diversamente colorati solamente perché assorbono i diversi raggi colorati e ne rimandano altri. La nostra retina, perciò, percepisce solo i raggi emessi il cui miscuglio costituisce il colore che noi attribuiamo al corpo stesso. Sicché il rubino riflette solo i raggi rossi e ci appare rosso, lo smeraldo il verde, l'ametista il violetto. Perciò è facile dire che i corpi non possiedono per se stessi nessuna colorazione, ma hanno la proprietà di riflettere certi raggi e assorbirne altri.

La combinazione dei fenomeni: riflessione, rifrazione ecc. nella natura danno origine a fenomeni straordinariamente affascinanti come l'arcobaleno, in cui i raggi del sole, o più genericamente di luce, attraversano le gocce di acqua, che fungono da prisma, dando origine al fenomeno prismatico decompositivo, oppure attraverso minuscole particelle di acqua causate dalle cascate.

Le superfici dei laghi, del mare, il cielo all'alba, di pomeriggio e al tramonto, sereno o nuvoloso, danno fenomeni di straordinaria bellezza; fenomeni che cambiano tono e colori con sorprendente rapidità.

Sul terrazzo del Museo Archeologico di Maratea, che aveva come sfondo il paesaggio del mare del golfo di Policastro da una parte e dall'altra le montagne del Cristo e del passo "La Colla", al tramonto, ero rapito dal gioco di colori cangianti, momento dopo momento, che si ottenevano dall'intreccio tra nubi, raggio luminoso e posizione dell'osservatore.

Le nubi apparivano di frequente grigioneastre, specialmente quando erano poste in

modo da intercettare il sole rispetto all'osservatore, ma non appena i raggi del sole cadevano sopra di esse, apparivano meravigliosamente colorate perché la luce, in quelle condizioni, si rifrange, si riflette e si disperde ripetutamente in presenza di molecole di acqua che si comportano da prismi.

A questi stessi fenomeni sono associate le colorazioni iridate e cangianti che si osservano, per esempio, nelle piume di diverse specie di uccelli (pavoni, fagiani, anatre ecc.)

I colori primari spettrali: rosso, giallo, azzurro, sono ritenuti tali per il fatto che le sensazioni dei colori sono ricevute nell'occhio da tre organi, uno dei quali riceve le sensazioni del rosso, avverte cioè la presenza di onde luminose che producono la sensazione del colore che noi, per convenzione, chiamiamo rosso, l'altro quello del giallo e il terzo quello dell'azzurro.

La sensazione del giallo è data dalla stimolazione dei nervi sensibili ai colori azzurro e violetto, quella del rosso dalle stimolazioni dei nervi sensibili ai colori verdi e tendenti al giallo; quella dell'azzurro dai nervi sensibili ai colori aranciati tendenti al rosso.

Queste tre categorie di nervi stimolate contemporaneamente producono la sensazione del bianco. Infine dalle varie proporzioni di eccitazione dei nervi ottici vengono prodotte le sensazioni di tutti gli altri colori. Quindi, dalla mescolanza, nelle dovute proporzioni, delle luci colorate primarie rosse gialle azzurre, attraverso i nervi ottici, si possono produrre sensazioni di tutti gli altri colori.

La percezione degli oggetti, della natura, degli uomini, mediante l'azione della luce ci è data dall'occhio. Uno strumento naturale perfetto, emozionante non solo per la sua complessa funzionalità, ma soprattutto perché ci dona lo splendore di una vita colorata.

In breve, l'occhio riceve le immagini degli oggetti al di fuori di noi, sotto forma di specifiche onde luminose, le manda capovolte sul fondo della retina che a sua volta le raddrizza e con impulsi nervosi le rimanda tramite il cer-



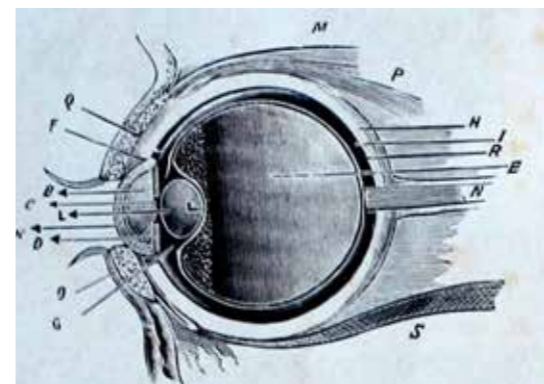
Destrutturazione, 2004, olio su tela, cm. 100x120



L'anima rossa della staccionata, 1991, olio su tela, cm. 120x100

vello all'esterno, caratterizzandoli nella forma e colore.

Che meraviglia!



La chimica moderna e la sua applicazione tecnologica hanno creato i presupposti per una messa a punto di uno strumento di analisi qualitativo e quantitativo, che si chiama spettrofotometro, il cui funzionamento è basato sul principio che ogni sostanza opportunamente sollecitata da energia esterna emette onde colorate ben determinate. L'analisi di questo spettro luminoso permette di individuare la qualità e la quantità della sostanza che lo ha emesso.

L'atomo o la molecola di una qualsiasi sostanza organica o minerale, naturale o sintetica che immaginiamo essere in uno stato chimico/fisico normale, investito da un mezzo di eccitazione, acquista energia sufficiente per passare a livelli energetici superiori. Al cessare della causa di eccitazione, l'atomo o la molecola tende a riacquistare il suo stato normale, e quindi emette energia acquisita in forma di onde luminose specifiche. L'analisi di queste radiazioni colorate ci consente di risalire alla sua intensità, che a sua volta, corrisponde ad una quantità e qualità.

Utilizzando lo spettrofotometro come metafora del lavoro dell'artista pittore, possiamo comprendere le analogie comportamentali del creativo, nella scelta del colore da riprodurre sotto l'eccitazione emotiva di uno stato d'anima. Stato di eccitazione dato da: un panno bianco su una parete di muro grigio, il frammento di oggetti consunti che il mare rimanda, l'innamoramento per un papavero solitario in un campo di grano, uno steccato a strisce colorate come un arcobaleno, la fragilità di un volto, e tante altre cose ancora. Ma anche per dare risposta agli interrogativi come la bellezza, la trascendenza, la coscienza del limite, il potere, per esprimere il *sensu* della nostra presenza nel mondo.

L'eccitazione è la stessa, anche se la sua provenienza nasce altrove: arriva direttamente dalla vita, dal suo attraversamento, dalla capacità di sapersi emozionare, ridere, piangere, amare.

La diversità è nella rigorosa esigenza estetica; è nella collocazione dello spettrofotometro: non più in una stanza asettica di un laboratorio, ma incorporato e posizionato, tra testa e cuore, tra ragione e sentimento, tra immanenza e trascendenza.





Numero 3 | Anno II | Luglio 2016

Supplemento al n. 27 di Mondo Basilicata
Reg. Tribunale di Potenza n. 308/2003
Iscritto nel registro degli operatori di comunicazione
al numero 25393

Comitato di Direzione

Francesco Mollica, Paolo Castelluccio, Paolo Galante,
Gianni Rosa, Achille Spada

Direzione editoriale

Nicoletta Altomonte, Giuseppe Lupo, Raffaele Nigro,
Mimmo Sammartino

Direttore Responsabile

Maurizio Vinci

Hanno collaborato a questo numero:

Antonio Avenoso, Roberto Barbolini, Pasquale Ciliento
Nicolangelo D'Acunto, Martino Marazzi, Aldo Marinetti
Gabriella Nube, Daniele Piccini, Franco Roseto,
Biagio Russo, Vincenzo Viti, Nino Tricarico

Segreteria di Redazione

Silvia Cavalli

Progetto grafico e impaginazione

Luciano Colucci

Stampa e allestimento

Grafiche Zaccara - Lagonegro (PZ)

**È vietata l'ulteriore riproduzione o duplicazione
con qualsiasi mezzo**

Chiuso in redazione il 30 Luglio 2016

La rivista è pubblicata sul sito

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

In copertina foto da archivio fotografico del Premio Letterario Basilicata