

5.17

SEMESTRALE DI  
LETTERATURA  
E ARTE  
5.17

# APPENNINO

APPENNINO | SEMESTRALE DI LETTERATURA E ARTE



*Pier Paolo Pasolini*



CONSIGLIO REGIONALE  
DELLA BASILICATA





## SOMMARIO

- 4. Manifesto di una scrittura appenninica
- 6. **Figli di un dio minore**
- 8. Pasolini  
Raffaele Nigro
- 16. L'Ap(p)penino... dalle Ceneri  
Mark Epstein
- 24. «Comincerò dunque la mia scelta proprio dal Molise». Pier Paolo Pasolini, Italo Calvino e la regione che non c'è  
Alberto Carli
- 30. Pasolini: dai dialetti al cinema  
Silvia Cavalli
- 38. "Il Vangelo secondo Matteo", il miracolo di un film  
Nicoletta Altomonte
- 46. **Passepartout**  
Roberto Della Vite
- 52. **Geografie variabili**
- 54. Narrare la speranza  
Giuseppe Lupo
- 62. Ginosa  
Cosimo Argentina
- 66. Madama Isabella Morra alla corte del principe Sanseverino di Bisignano  
Pasquale Montesano
- 82. Leopardi e l'universo appenninico  
Emilio Pasquini
- 86. Elio Vittorini, l'antisciliano  
Lucia Geremia
- 92. Beatrice Viggiani, poetessa della diaspora che si sentiva vento  
Mimmo Sammartino
- 96. Passepartout  
Beppe Labianca
- 102. **Incontri sull'Appennino**
- 104. Giacomo Di Chirico. La sua vita, i suoi con temporanei e il mercato dell'arte / 2  
Rino Cardone
- 112. La brocca di Orazio  
Andrea Di Consoli
- 116. «...tra' libri de' miei vecchi». La biblioteca Fortunato a Rionero  
Franco Pietrafesa
- 128. Cinti: ponti di cera tra il cielo e l'humus contadino  
Katia Caivano
- 134. Lessico della magia lucana / 2  
Angelo Lucano Larotonda

# Manifesto di una scrittura appenninica

**D**a troppo tempo abbiamo la sensazione che le coordinate della Storia non riescano a giustificare il perché di certi fenomeni culturali e antropologici. Da troppo tempo avvertiamo l'esigenza di sconfinare nelle categorie che vadano oltre la Storia, che la neghino o la integrino, senza esautorarne i suoi strumenti ma convertendoli in un nuovo linguaggio. Per troppo tempo siamo stati vincolati alla dimensione del tempo come divenire, come progresso, come catena di causa ed effetti. E tuttavia, stanchi di registrare continui cedimenti, dobbiamo procedere oltre la dimensione del tempo e abbracciare lo spazio. Abbandonando o negando la funzione verticale della Storia, ci affidiamo alla lettura orizzontale della geografia, che è visione e respiro di un'epoca. In questo modo pensiamo a una scrittura che si disponga lungo la dorsale appenninica (la terza linea di un'Italia longitudinale, dopo quelle del levante e del ponente) e che da essa tragga gli elementi per sostenersi. In sede teorica, un Manifesto di una scrittura appenninica risponde a questa esigenza: fornire le coordinate di un pensiero, di uno sguardo, di un modo d'essere lettori e scrittori. L'Appennino, da categoria orografica, si fa categoria interpretativa, codice di riferimento, linguaggio della natura che si traduce in linguaggio delle parole e permea le pagine dei nostri libri. Per tale ragione ciò che scriviamo, oltre a essere frutto delle nostre individualità, risponde a una serie di costanti.

L'Appennino è il luogo della fuga e della precarietà, dello svuotamento dei borghi.

Salire e scendere, affrontare la fatica della scalata, dalla valle alla cima, ora per valli ora per montagne.

Salendo si guarda verso l'alto. L'Appennino è il luogo della riflessione, della ricerca e del dialo-

go con il metafisico e con i temi profondi dell'esistenza.

La linea che esprime la civiltà dell'Appennino è quella tonda del colmo delle colline e delle valli o il segmento che disegna le cime, i tetti cuspidati, in un susseguirsi di tratti e di elementi fratti.

La poesia che si esprime è fitta di cavità, di valli, di sprofondi, di penombre. La poesia che le si accosta è quella del manierismo, il buio leonardesco, il buio caravaggesco.

Le architetture appenniniche orbitano intorno a un castello o a un campanile sistemato in cima a un'altura, arroccato fra tetti ed embrici.

Le creature dell'Appennino sono animali solitari, come le volpi, il lupo, il falco, i nibbi.

Solo le pecore e le capre popolano in greggi le zone montane.

Le culture arboree disegnano le fiancate dei monti, oliveti, pini, aceri.

Le siepi di rovi e di biancospini delimitano le vigne.

I vigneti si adagiano a spalliera e a ceppaia, non a tendoni come in pianura.

Le nebbie sono le vere abitatrici degli anfratti.

L'Appennino è il luogo dove perdura l'agricoltura ed è assente l'industria.

L'Appennino è luogo dei terremoti e delle aree smottanti.

L'Appennino è contemplazione e ricerca, memoria e utopia, fuga dai miti e rifondazione di altri miti.

L'Appennino non è più oriente e non è ancora occidente, eppure li contiene entrambi.

Sull'Appennino piovono le lingue dei popoli che lo abitano e le parole sono come acqua che filtra nell'humus e si sedimenta a strati.

L'Appennino è il luogo dove le fole del vento portano le spore dei sogni.



**Figli di un dio minore**

Raffaele Nigro

# Pasolini

Il monologo è stato scritto per la *Passione vivente a Matera* e interpretato nel 2015 da Michele Placido e nel 2017 da Sergio Rubini per la regia di Gianpiero Francese

**N**el 1962 fui invitato ad Assisi per un convegno. Nell'atmosfera irreale di quel posto si aspettava la visita di papa Giovanni XXIII, il papa dei bambini e dei carcerati. L'uomo che con il Concilio Vaticano II sperava di costruire una Chiesa più vicina al popolo. Io lo stimavo molto come uomo ma non riuscivo ad accettarlo nella veste di vicario di Cristo sulla terra, perché il mio marxismo e la mia incredulità sull'esistenza di Dio non mi permettevano di credere a qualsiasi vicario. Così, il pomeriggio in cui il papa arrivò ad Assisi e si diresse in Basilica a pregare san Francesco non andai a salutarlo, come era previsto dal cerimoniale, mi chiusi nella stanzetta del convento dove i francescani ci ospitavano e con testardaggine me ne restai chiuso fino alla sua partenza. Per conto mio.

Diciamocela tutta: Come facevo a incontrare il rappresentante di una Chiesa che si schierava affianco a un governo di padroni e di ricchi? Una Chiesa che usando l'immagine di un Cristo remissivo e vicino ai poveri impediva ai poveri di ribellarsi alla loro condizione e li costringeva ad accettare la servitù?

Sul comodino della mia stanza, nuda e disadorna, con una finestra che affiancava un piccolo letto sormontato dal crocifisso, c'era, come usano i frati, una copia del Vangelo di Matteo. Era pomeriggio, il papa doveva essere appena apparso nei pressi del complesso monumentale, perché si sentiva lo schiamazzo dei fedeli, presi la penna e un taccuino e mi stesi sul letto. Avevo da scrivere un articolo per «Repubblica», mi pare sull'occupazione

Trovavo quella storia scritta con tale leggerezza e poesia che vinsi subito ogni prevenzione e andai avanti e più procedevo e più mi riusciva difficile staccarmene

degli studenti all'università di Milano, ma mi sentivo stanco e un po' per curiosità, un po' per ingannare il tempo presi il Vangelo e cominciai a sfogliarlo. Avevo letto quel libro vent'anni prima, lo avevo visto sul comodino di mia madre Susanna e avevo approfittato per guardarlo. Ma lo avevo messo subito da parte, per disinteresse o per partito preso, per supponenza giovanile. Ora che tornavo a rileggerlo, in età matura, trovavo quella storia scritta con tale leggerezza e poesia che vinsi subito ogni prevenzione e andai avanti e più procedevo e più mi riusciva difficile staccarmene. Lo trovai gradevole come un libro di fiabe. A cominciare dalla improvvisa irruzione dell'angelo Gabriele in casa di Maria, a Nazareth. L'annunciazione di una maternità all'adolescente Maria, lo spavento di lei e il suo consenso a fare ciò che Dio desiderava, la formazione con il decrepito Giuseppe di una famiglia scombinata, lei poco più che una bambina profumata di ingenuità e lui un vecchio falegname che odorava di segatura, l'assenza di rapporto fisico tra i due, quando sappiamo tutti che il matrimonio è un incontro di sentimenti ma soprattutto di corpi e poi la nascita di Gesù, la visita dei Magi, la fuga precipitosa verso l'Egitto per sottrarsi alla furia di Erode, un re che aveva deciso di far ammazzare tutti i bambini del regno. A seguire venivano le prime predicazioni, dense di una filosofia che mi colpì per il peso sociale dei contenuti, per il modo rabbioso con cui Cristo le offriva agli ascoltatori, un popolo di uomini semplici, la faccenda straordinaria del miracolo di Cana dove l'acqua diventa vino, che per me significava: io sono venuto qui a cambiare lo stato delle cose e ciò che voi credete acqua io vi mostro che può essere vino. E non sto a dire degli altri miracoli, le guarigioni impossibili, la vista restituita ai ciechi, la vita ridata ai defunti, l'incontro con Lazzaro, il massimo dei miracoli impossibili. Vicende che mi parevano un di più nella costruzione di una figura già robusta come quel Cristo rivoluzionario ma che facevano fantasioso il racconto più delle storie che si raccontano nelle *Mille e una notte*, forse più delle fiabe che mia madre ci diceva da piccoli.

Intanto il trambusto fuori era aumentato e mi impediva di concentrarmi. Mi sollevai dal letto spinto dalla curiosità e andai a sbirciare dalla finestra. Il papa passava lontano sul papauto, era coperto dalla folla di fedeli che si assiepavano ai margini della strada e già si perdeva alla svolta che immetteva al piazzale della Basilica di San Francesco. Ero in tempo per cambiarmi e salire se non in Basilica almeno alla sala del convegno. Ma ormai avevo deciso, non ci sarei andato. E poi mi avevano letteralmente assorbito le pagine del Vangelo, che divoravo con partecipazione.

Perché avevo con testardaggine rifiutato di rileggerlo fino a quel giorno? Per odio verso le regole o per reazione al potere costituito della Chiesa e della Tradizione? Che stupido ero stato! Se avevo letto tutto il *Capitale* di Marx, i *Quaderni dal carcere* di Gramsci, la filosofia di Platone e di Kant, che ragione c'era nel rifiutare di leggere il Vangelo?

Oltre ai contenuti, alla trama e al modo in cui era stato scritto quel libro, le vicende mi parvero parte di un copione già pronto per essere girato. Come se Matteo avesse presagito che nell'ultimo secolo del Novecento l'uomo avrebbe scoperto un mezzo per trasformare le parole in immagini e le immagini in storie da vedere e sentire. Non c'era bisogno di introdurre dei

dialoghi o irrobustire la psicologia dei personaggi, bastava far agire Cristo tra la gente, il popolo, il suo e mio popolo, caricare di impeto e di furia le sue parole e riprendere a distanza i movimenti, le azioni. Come uno spettatore silenzioso. Avrei dovuto semplicemente tradurre in immagini e sequenze le descrizioni di Matteo. Mi figuravo le scene, i movimenti di macchina, la recitazione dei singoli e delle masse, dei comprimari e soprattutto del protagonista, un giovane tenero che si infuriava di fronte alle storture sociali. Uno venuto in terra a correggere, a raddrizzare il corso delle cose politiche e morali. Il mio Gesù non doveva ricalcare quella creatura dolciastra che ci aveva venduto il cinema americano, ma doveva essere un giovane che agiva per cambiare i comportamenti della gente e per abbattere un potere che schiacciava i poveri, quelli che il partito marxista chiamava proletari.

Lo vedevo bruno, come sono questi giovani palestinesi pieni di voglia di combattere, lo vedevo disposto a fronteggiare i Romani e gli ipocriti che imponevano le regole ma avevano dimenticato ogni rispetto per il loro Dio. Immaginavo Maria che lo osservava con amore e gli chiedeva di rinunciare alla sua missione, terrorizzata dal futuro.

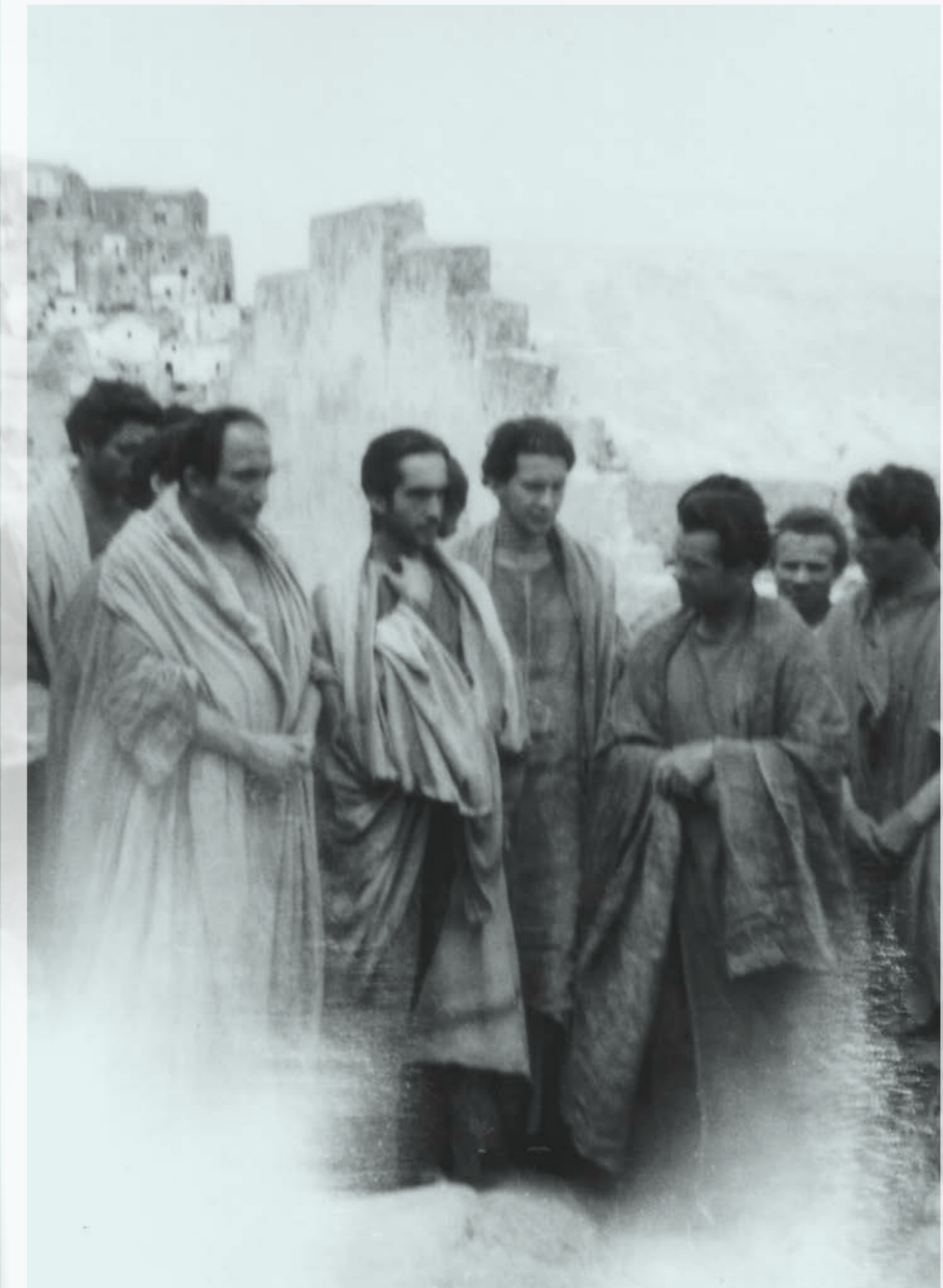
Allora entrai nel bagno a sciacquarmi la faccia e all'improvviso sullo specchio del lavabo vidi Gesù riflesso nel mio volto scavato. Silenzioso e smarrito. Mi girai verso la finestra affianco al letto per sfuggire quello sguardo e nel mio cappotto grigio appoggiato sulla spalliera di una sedia mi parve di vedere la sua tunica rossa. Un pensiero mi attraversò la mente: Gesù sono io, mi dissi – con i miei problemi, con la mia infelicità. Deriso da tutti coloro che fanno la mia diversità. Io che combatto con il mio tempo, porto la mia croce, al modo in cui Gesù abbracciava la sua. Sono proprio io Gesù, io che combatto in solitudine la mia battaglia contro una borghesia che non mi accetta e contro un partito che mi disprezza.

Poi mi asciugai il viso e tornai a distendermi sul letto. Avevo gettato sulla coperta il taccuino, lo aprii, scrissi questo verso «Ti porti sulla spalla la croce, Pier Paolo di Cirene» e ne aggiunsi un secondo «Sei Demonio e Pier Paolo insieme, Cristo del mio tempo». Altri non mi veniva di scriverne. Chiusi e riaprii il Vangelo. Ripresi a leggere, soffermandomi sui brani dove in discorso diretto attaccava i suoi interlocutori sui grandi temi della fede. Così per esempio concepì il discorso della montagna come una serie precisa di accuse, di indicazioni politiche, di rimproveri. E tutti i suoi comprimari li pensai venuti dalla strada, gente del popolo, come semplici erano i contadini della mia Casarsa, senza scuola di recitazione, poveri come li aveva descritti Matteo in quel suo straordinario racconto.

Quante riflessioni mi aggredivano, mentre la sera scendeva e fuori cominciava a sollevarsi il vento. Quel giovane predicatore veniva dalla provincia e come me lavorava con le parole, io le scrivevo sui quotidiani, nei libri, le mettevo in bocca agli attori. Erano i miei assalti corsari che bacchettavano i truffatori delle leggi, attaccavano i governi reazionari, deridevano il modo assurdo di applicare il socialismo, mentre lui era corsaro nei discorsi pronunciati sulle strade, tra le baracche, dalle colline, gridava i suoi anatemi, li affidava al vento perché li portassero alla capitale, tra i sapienti e i governanti. A me avevano procurato talvolta delle querele, a lui avrebbero procu-

Quel giovane predicatore veniva dalla provincia e come me lavorava con le parole, io le scrivevo sui quotidiani, nei libri, le mettevo in bocca agli attori

“Gesù fra gli Apostoli”.  
Foto di Domenico Notarangelo sul set del film  
“Il Vangelo secondo Matteo”



rato un processo per sedizione, per falso e per bestemmia. Lui era Gesù di Nazareth, presentato con accenti diversi dagli evangelisti Matteo Giovanni Luca e Marco sempre come figlio di Dio, portatore di un progetto palingenetico con il quale intendeva cambiare gli uomini, io ero il figlio di Carlo Alberto Pasolini, un piccolo ufficiale dell'esercito fatto prigioniero in Africa, io, Pier Paolo, spinto alla lotta da un progetto politico comunista. Di un comunismo non allineato con il marxismo sovietico, ma libertario, vicino a Gramsci, un arbëresh morto di carcere. Tutta la storia narrata da Matteo mi faceva pensare infatti al mio tempo. La Polizia di Stato, pagata per incarcerare i delinquenti ma soprattutto per frenare i ribelli non vestiva in realtà i panni dei Romani? E i magistrati e i politici non rappresentavano il Sinedrio e la corte di Erode, spazi animati da farisei, da ipocriti, da figure losche, da ladri che vivevano sulle spalle dei poveri? E non era un pusillanime lo stesso governatore Ponzio Pilato, come dire, il capo del nostro Governo? Il Vangelo si ripeteva a ogni stagione, se al tempo di san Francesco un giovane aveva sentito il bisogno di lasciare gli agi e le ricchezze della sua famiglia e di scuotere la società dei soldati e dei mercanti, come Cristo aveva fatto con i frequentatori del tempio; e nei miei anni non si stava combattendo una lotta serrata tra la mia generazione e quella che ci aveva preceduto?

Sì, dovevo proprio realizzare quel film. Un film ribelle per la sua fedeltà al Vangelo. Come era apparso ribelle Cristo, con la semplicità delle sue parole. Anche se il fallimento del mio film precedente, i quattro mesi di carcere che mi ero procurato per vilipendio alla religione avrebbero costituito un problema per il finanziamento della pellicola. Decisi seduta stante che nel mio Vangelo, in quel Vangelo di Matteo che intendevo portare nei cinema di tutto il mondo, non poteva esserci un cast di borghesi belli pasciuti e acculturati ma solo di contadini analfabeti e di pescatori. Gente di campagna dalle mani nodose, i volti bruciati dal sole e dal gelo mattiniale e i luoghi non potevano essere quelli di una Gerusalemme turistica e oleografica, ma gli sgarrupati paesi della Lucania, luoghi come Craco, Barile, Matera. Terre ai confini del mondo dove la civiltà era passata ma ad occhi chiusi. Giù, nel sud Italia, tra i paesi della povertà contadina, simili alla Palestina nella conformazione dei paesaggi, nei destini e nella povertà sociale. La borghesia ricca e benestante avrebbe dato volto solo ai sacerdoti e ai politici. Avevo deciso. Con questa idea mi sarei presentato al mio produttore e gli avrei detto «Voglio fare un'opera di poesia. Io credo che Cristo sia divino, credo cioè che in lui l'umanità sia così alta, rigorosa, ideale da andare aldilà dei comuni termini dell'umanità. Per questo dico che voglio trattare il Vangelo come fosse un'opera di poesia: cioè uno strumento irrazionale per esprimere questo mio sentimento irrazionale per Cristo».

Ma il punto nodale del racconto mi pareva il tradimento. Giuda Iscariota vendeva il suo vecchio maestro, come i crumiri e i tempisti nelle fabbriche sorvegliavano nel nostro tempo i nastri delle catene di montaggio e vendevano i compagni di lavoro. Uomini come loro, poveri e sfruttati come loro. A questo punto la fiaba finiva e cominciava il dramma, la location era un orto che si chiamava Getsemani, sistemato tra gli olivi che popolavano la valle intorno a Gerusalemme e si arrampicavano per quelle fiancate del



Il sacrificio, una  
parola che  
conoscevo bene.  
Era ciò che  
avevamo vissuto in  
una guerra  
sanguinosa che  
si era appena  
conclusa.  
La seconda guerra  
mondiale

Monte che oggi è tappezzato di tombe ebraiche. Io avrei scelto più tardi i giardini stesi intorno al castello Tramontano, oppure le sassaie che precipitano dalle masserie di Santeramo.

Mentre Gesù pregava in uno spazio isolato, gli apostoli dormicchiavano un po' più lontano. D'un tratto qualcuno si avvicina al posto, spia l'uomo che inginocchiato sta pregando. È Giuda, si accosta, saluta e bacia Gesù. Il profeta sorprende l'apostolo dicendogli: «Giuda, ti aspettavo, con un bacio tu mi tradisci».

Poi vedo apparire una decuria di soldati romani, attorniano Gesù, lo spintonano, lo legano, lo portano via. Incontrano Pietro, una donna lo addita «Lui! Quell'uomo era un discepolo, io l'ho visto dietro il Profeta». Un soldato chiede a Pietro «È vero? Eri un discepolo?» Pietro nega «No, questa donna mente». Un gallo canta. «Era con lui» grida un vecchio. «Eri con lui?» chiede minaccioso il soldato. «Questo rimbambito vaneggia» si difende Pietro. Il gallo canta. «Ma no, vi sta ingannando. Lui era sempre col Messia». «Non ero con lui. Non sono mai stato con lui». Il gallo canta una terza volta. I soldati portano via Cristo. Pietro si rifugia nel buio, piange il suo tradimento.

Ora il racconto mi aveva del tutto catturato, chiedeva che il protagonista sopportasse il sacrificio della vita. Il sacrificio, una parola che conoscevo bene. Era ciò che avevamo vissuto in una guerra sanguinosa che si era appena conclusa. La seconda guerra mondiale. E il Vangelo diventava nella mia lettura una unica e immensa parabola della vita. Ricordo che, circa vent'anni prima, mio fratello Guido mi aveva parlato degli ebrei deportati nei campi di sterminio. Era disperato perché il mondo assisteva impotente a quella assurda carneficina. Per questo aveva deciso di entrare tra i partigiani, era fuggito sulle montagne e aveva sparato contro fascisti e nazisti, finché nel '45 era stato crivellato di pallottole. Rivedevo mia madre in lacrime, col viso straziato e gli occhi stravolti sul corpo inerte del mio povero fratello. La nostra storia ci stava tutta in quel Vangelo di fiabe, di morte e di resurrezione. Vedevo Pilato affacciato alla balaustra del suo palazzo mentre interroga il prigioniero e chiede alla folla se voglia salvare questo giovane ribelle o Barabba, un delinquente comune.

Mia madre, l'avevo vista assottigliarsi giorno dopo giorno alle sciagure della nostra famiglia. Soffrire e piangere di nascosto. Era lei per me la madre di Cristo, non poteva che vestire i panni di Maria di Nazareth, ferita a morte davanti al figlio che passava con la croce sulle spalle, spintonato dalla folla, deriso. Era un incubo che si faceva strada nella mia mente, mentre la notte avvolgeva i tetti di Assisi e il vento saliva dalla pianura sottostante. Il vento ora muggiva e spinse tanto la finestra che dava nel giardino di cipressetti e di pini fino a spalancarla con un rumore di vetri in frantumi. Immaginai che un angelo, suppongo Gabriele, apparisse nel riquadro della finestra, lo stesso angelo apparso trentatré anni prima a Maria. Faceva a lei la sua nuova annunciazione, un annuncio feroce e poco rispettoso dei sentimenti feriti di Maria. Lo immaginavo nel mio film con le parole di Iacopone da Todi, un poeta vissuto nel trecento tra quelle colline.

Il sole stava esplodendo nella finestra, avevo trascorso tutta una notte a

leggere, a prendere appunti e a costruire un trattamento stringato del mio film. Senza badare alle ore che scivolavano. In quella febbrile costruzione non mi ero accorto più di nulla e intanto sentivo un gran dolore alla testa. Tornai nel bagno a sciacquarmi la faccia, ero stravolto dalla notte perduta. Un dolore allo stomaco mi dava conati di vomito. Ma non vomitai. Quando tornai nella stanza entrava dalla finestra ancora il fischio del vento. Portava il rombo di un'auto. Mi accostai e rividi la scena della sera precedente, l'auto del papa riattraversava la strada, ma questa volta con un rombo più lieve, in una fuga quasi riservata. Partiva per Roma in contemporanea con il corteo nella via Dolorosa del mio Vangelo. Secondo Matteo c'erano davanti i labari romani, le lance e i cavalli delle truppe di occupazione e dietro un Cristo fustigato e sanguinante curvo sotto il peso della croce e graffiato da una corona di spine. Dietro di lui venivano due delinquenti comuni, carichi anch'essi di croce e destinati alla crocifissione in quello stesso giorno di macabra festività.

Mi distesi sul letto e ripresi a sfogliare le ultime pagine del Vangelo. Desideravo scavare tutti i segreti, giungere alla fine del racconto e al tempo stesso speravo che il racconto non finisse mai, perché ormai mi ero appassionato alle figure che lo animavano: gli apostoli, Maria, i miracolati, quei contadini che popolavano il paese ideale che inseguivo dalla giovinezza, i romani che non capivo se fossero o meno persecutori di Cristo, gli stessi sacerdoti. Un teatro vivente che aveva avuto la forza di svegliare dentro di me degli interrogativi sopiti, sentimenti contrastanti e la domanda sul perché avevo accettato di andare ad Assisi, del perché eravamo lì, sulla scena dolce e violenta della vita. Mentre prendevo appunti il corteo del mio film partiva dalla porta di Damasco e percorreva già la via Dolorosa, proseguiva verso il Calvario. Presi altri appunti. Un fatto era certo, Maria sarebbe stata mia madre, Susanna Colussi. Speravo di risarcire il dolore che le avevamo dato, mio fratello con la sua morte prematura, io con le mie guerre politiche e culturali. Tra gli apostoli ci avrei visto volentieri un poeta dolcissimo, un perdente come Alfonso Gatto e una mia cara amica, la scrittrice Natalia Ginzburg, col suo profilo e il suo colorito ebrei sarebbe stata perfettamente nei panni di Maria di Magdala.

Bisognava che lasciassi quel posto, che scendessi immediatamente in Lucania, a Matera, una città che la miseria aveva lasciato intatta nella sua realtà arcaica e contadina. Tutto quel lavoro avrei dovuto dedicarlo a un uomo nato dalle mie parti, uno che stava stravolgendo il volto paludato della Chiesa, uno che poche ore prima avevo offeso negandogli la mia presenza e il mio omaggio, allorché ero stato gonfiato di sicumera dal mio stupido orgoglio. Aprii ancora il taccuino e scrissi:

«Ricordati Pier Paolo di dedicare questo film *Il Vangelo secondo Matteo* alla cara, lieta e familiare memoria di Giovanni XXIII».



Set Murgia S. Vito.  
Foto di Domenico Notarangelo sul set del film  
"Il Vangelo secondo Matteo"





Mark Epstein

# L'Ap(p)ennino... dalle Ceneri

**U**n inizio in qualche modo obbligato, vista la sede, partire da *L'Appennino* per riflettere su Pasolini. Ma l'Appennino viene già citato ne *L'Italia (L'usignolo della chiesa cattolica)*, poesia "civica" antecedente e ancora più autobiografica de *L'Appennino* nella scelta dei luoghi principali. L'Appennino poi riemerge ne *L'umile Italia, Il pianto della scavatrice* e poi ancora in *Il canto popolare*.

*L'Italia* viene composta prima del trasferimento a Roma, e quindi i luoghi evocati sono soprattutto in Friuli, a Bologna (Emilia-Romagna), nella valle padana e in Toscana (Roma e il Tevere sono appena accennati). Ne *L'Appennino* invece percorriamo questa catena fino a Roma e arriviamo nel "meridione" fino ad una Napoli "africana" («nazione nel ventre della nazione»). La stessa raccolta, *Le ceneri di Gramsci*, si concluderà in questo meridione con *La Terra di Lavoro*.

In un periodo successivo, quando comincerà a dedicarsi soprattutto al cinema, Pasolini si spingerà ancora più a sud per la lavorazione de *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), a Matera. Quindi ancora più a sud della Eboli di Levi/Rosi. In questo senso la "geografia materiale", naturale, sociale vedrà la sovrapposizione della "geografia culturale". Pensando di seguire le orme di Pasolini, e sperando forse in qualche modo illusorio di sfruttare la sua fama, Mel Gibson girerà a Matera il suo prodotto hollywoodiano nel senso più deteriore del termine, *The Passion of the Christ* (2004). Non rendendosi conto del fatto che, in un

certo modo, Pasolini aveva già anticipatamente criticato il loro tardo prodotto di pessimo gusto ne *La ricotta* (ovviamente non intendo insultare Orson Welles paragonandolo a Gibson). Poi due registi romani meno noti, Francesco Cabras ed Alberto Molinari, hanno saputo cancellare con ironia, grande senso di apertura e dialogo, l'affronto di Gibson, realizzando un piccolo gioiello di documentario sulle "domande" poste dalle fedi religiose, sempre a Matera, intervistando attori e personale del film di Gibson, ne *The Big Question* (2006).

Passando da *L'Italia* a *L'Appennino* assistiamo ad una transizione non solo da un'Italia prevalentemente rappresentata dal centro-nord (pensato anche in rapporto alla Resistenza) ad un significativo spostamento verso il centro(sud), ma anche, per quel che riguarda le riflessioni sulla storia, alla realizzazione che la Resistenza, come già prima il Risorgimento, in realtà non sta affatto portando alle rinascite sociali e politiche prospettate. Riconoscendo il suo debito verso la figura centrale della raccolta, Gramsci, Pasolini ci ricorda che in realtà le classi oppresse in Italia rimangono "fuori della storia", fuori da una geografia poetica che, se nel primo componimento aveva degli accenti in qualche modo ancora "civici" in senso inclusivo, in questo secondo si muove verso riflessioni antropologiche, sociali e politiche molto più marcate. Riflessioni radicate in un profondo senso di compartecipazione esistenziale, che informa anche i lati letterari, estetici della composizione (per un attento esame filologico de *L'Appennino* si veda il saggio omonimo di Francesca Latini).

All'interno di una tradizione marxiana Gramsci aveva riflettuto in modo più incisivo di altri sulla condizione delle classi contadine e di un possibile "blocco storico" con la classe operaia. In questo come per parecchi altri aspetti la biografia e l'opera di Pasolini differisce molto da quella di Carlo Levi, sebbene entrambi siano in parte "settentrionali" che hanno poi avuto una profonda esperienza del centro e sud Italia. L'esperienza di Pasolini in Friuli lo ha reso partecipe e gli ha fatto condividere il mondo contadino in modi che sono stati assolutamente estranei a Levi, e benché non abbia conosciuto personalmente Gramsci (e faccia parte della generazione successiva a Levi), ne assorbe parti della lezione politica in maniera originale, molto più di quanto non abbia fatto Levi.

Sebbene l'amico Moravia senz'altro intendesse l'espressione "poeta civico" riferita a Pasolini come un complimento, io la trovo limitativa, ed in parte addirittura fuorviante. Giustamente Moravia collega Pasolini a Leopardi (ma oltre all'attenzione per l'Italia a loro contemporanea, esiste appunto un filone filosofico materialista che li collega). L'attenzione di Pasolini ai fenomeni antropologici e linguistici, alla poesia e cultura dialettali e popolari, un'attenzione radicata e radicale al dialogo ed al dialogismo dove la concretezza esistenziale dell'individuo "altro" rimarrà sempre un dato non solo importante, ma fondamentale, e "sacro" anche se appunto non in un senso religioso tradizionale, istituzionalmente autoritario ed irriflesso. Così come

Riconoscendo  
il suo debito  
verso la figura  
centrale della  
raccolta, Gramsci,  
Pasolini ci ricorda  
che in realtà  
le classi oppresse  
in Italia rimangono  
"fuori della storia"

ricordando le mete che si era proposta la rivista «Officina», in polemica con una versione partitico-burocratica sia della tradizione marxiana che del realismo (rappresentata qui da Salinari, bersaglio che ritornerà in *Una polemica in versi*), Pasolini aveva difeso la fondamentale specificità esperienziale/esistenziale dell'artista come individuo, così anche nella sua interpretazione del materialismo e della tradizione marxiana, per Pasolini la dimensione individuale non potrà mai venir sacrificata (come non lo era in Marx, e, soprattutto in alcuni dei più originali ed intelligenti elaboratori del suo pensiero in Inghilterra, William Morris tra gli artisti e Raymond Williams tra i critici/autori). Gli aggettivi “civico” e “civile” hanno spesso echi di un certo tipo di lascito risorgimentale, che, come è possibile scorgere in tutta l'opera matura del poeta ed intellettuale, ed in questo caso potrei citare solo la contrapposizione ne *Il canto popolare* dei canti giacobino-borghesi raffrontati a quelli briganteschi (nel bene e nel male) del popolare meridionale, non sono affatto quelli di Pasolini (pensiamo per esempio anche solo alle *Poesie incivili*). Pasolini certo non intende negare o violare i lati positivi nel riconoscimento reciproco della nostra comune, condivisa, umanità, che possono essere insiti nelle migliori concretizzazioni di “civile” e “civico”. Ma si rende conto di quanto spesso nella realtà siano lati/fini molto astratti, poveri di contenuto, e dove l'accento cade sul *minimo* in “minimo comun denominatore”.

Il precoce scetticismo verso usi spesso strumentali della mitologia resistenziale anche all'interno della sinistra (non stiamo certo parlando dei recenti fenomeni di revisionismo della destra ed estrema destra italiane in funzione nostalgica e rifascistizzante), così come un'interpretazione del neorealismo che si situa quasi subito già fuori dalla norma, e che muove prestissimo verso nuove forme di realismo, scettiche nei riguardi delle imposizioni partitiche neo-zdanoviste di forme e modi di intendere la cultura, fanno parte delle basi che poi consentiranno il passaggio ad esplorazioni di nuovi media e linguaggi artistici come il cinema, sia per tentare di instaurare forme di dialogo con pubblici meno costretti da forme di acculturazione linguistica, sia perché sempre più scettico verso il linguaggio “segnaletico” e strumentale del neocapitalismo, che tende anche a occultare/cancellare il passato linguistico, culturale ed espressivo, e ad impoverire quando non impedire, insieme agli altri fenomeni sussunti sotto la categoria della “omologazione”, il potenziale espressivo ed esistenziale individuale delle classi assoggettate, escluse dalla storia, a rendere la maggioranza degli esseri umani oggetti muti della “preistoria” umana, rappresentata dalle formazioni storiche succedutesi fino ad oggi, incluso cioè il (neo)capitalismo.

Tutto il modo di rapportarsi alle istituzioni dominanti, i modi di mettere in dubbio tanti dogmi accettati acriticamente sia al centro, che a sinistra ed alla estrema sinistra, in altre parole quella che si potrebbe definire una “maieutica dello scandalo”, scandalo pensato appunto in senso pedagogico, di spinta a riesaminare e riesaminarsi,

La critica di Pasolini è mirata contro la cultura interclassista, consumista, omologante, quella della famosa “mutazione antropologica”, che sta riuscendo ad instaurare livelli di controllo totalitario

a rimettersi in gioco, a facilitare la costruzione di spazi di una condivisione e compartecipazione, sia esistenziale che culturale, concreta e non retorica, basata sulla crescita individuale dal suo interno specifico, non da imposizioni spesso quasi “collettivistiche” dall'alto, sono caratteristiche di Pasolini che mal si conciliano con l'universo semantico cui normalmente pensiamo usando un aggettivo quale “civile”.

Infatti soprattutto nel corso della sua riflessione più tarda, quella che verrà raccolta nelle *Lettere luterane* e negli *Scritti corsari*, la critica di Pasolini è mirata contro la cultura interclassista, consumista, omologante, quella della famosa “mutazione antropologica”, che sta riuscendo ad instaurare livelli di controllo totalitario nel senso etimologico del termine che la cultura “classica” fascista mai si sarebbe potuta sognare. Ed è qui che una vena materialista del suo pensiero, che si collega anche al suo forte uso di Leopardi oltre che di Dante, lo porta ad approfondire il senso nel quale le classi escluse dalla storia, fin che ancora condividevano e si tramandavano una cultura di loro genesi e formazione, a stretto contatto con un'esistenza meno assimilata nella più vasta società civile circostante, non rappresentano tanto dei “buoni selvaggi” (l'uso che Pasolini fa di Rousseau è critico e non mitologico o utopico), quanto dei non-ancora irretiti, ed inizialmente dei meno irretiti.

Storici del fascismo, come l'allievo di Renzo de Felice, Emilio Gentile, hanno proposto uno schema analitico che oppone l'uso delle “religioni civili” all'interno di sistemi politici che si auto-percepiscono a livello di élite come “democratici” (e che io preferirei definire parlamentari) all'uso delle “religioni politiche” all'interno di sistemi che o si definiscono (come nel caso del fascismo) “totalitari” o che vengono definiti come tali dai politologi (o propagandisti ed altri ai tempi della Guerra Fredda). Il Risorgimento costituisce una parte della storia italiana che per molte ragioni, da ovvie a più sotterranee, è vista da prospettive alquanto diverse al nord ed al sud. Basti pensare per esempio a *Fosca* di Igino Tarchetti (piemontese) contrapposta alla sua interpretazione filmica da parte di Ettore Scola (originario di Avellino), *Passione d'amore*. In *Italiani senza padri. Intervista sul Risorgimento* Emilio Gentile dà ad intendere che anche la mancanza della formazione e sedimentazione di una radicata e duratura “religione civile” durante il Risorgimento abbia reso possibile (al di là delle cause “immediate” dovute alla prima guerra mondiale ed al ritorno dei reduci) l'emergere del fascismo. Il paternalismo presunto benevolo suggerito da Gentile, un supplemento simbolico e, almeno a livello di aspirazioni, istituzionale, in realtà contraddice i presupposti filosofici di un liberalesimo (al quale Gentile si rifa) più coerente e rigoroso (come quello di J.S. Mill in *On Liberty* per esempio), una benda civica applicata a livello “nazionale”, quando in realtà le classi dominanti (ed élite) a livello mondiale operano già a livello di istituzioni globali e supranazionali (la Commissione Europea, il FMI, la NATO, ecc.) completamente al di fuori ed intenzionalmente al di sopra (non in senso etico, ma inve-



ce appunto di autorità incontrollata ed incontrollabile, fuori da ogni meccanismo istituzionale responsabilizzante) dei cittadini di cui controllano le vite e le sopravvivenze (il collegamento tra questi processi di "astrazione" istituzionale e quelli che avvengono in parallelo nel mondo del capitale finanziario, sono tra i temi analizzati nel volume *TOTALITARIAN ARTS. The Visual Arts, Fascism(s) and Mass-society*, di cui sono co-redattore).

L'attenzione di Pasolini, soprattutto nella fase più matura ed ultima, è invece rivolta al rapporto tra reale emancipazione individuale (culturale, sociale, politica ed etica) ed istituzioni esistenti. Quindi non una coesione imposta con supplementi simbolici imposti da fuori (ed esaltanti fini che tornano a beneficio di chi esattamente?), ma una compartecipazione e condivisione costruite dal basso. La polemica contro la cultura interclassista quindi è diretta contro il fatto che sia una cultura neocapitalista, falsa, totalitaria e fascista (in sensi nuovi appunto), non contro un dialogo (ma trasparente, non paternalista, dove sono in gioco e ci si assumono le responsabilità dei diversi retaggi della "preistoria" precedente, in un senso che parzialmente coincide con quello di Benjamin) tra classi. Esattamente come travisa il dialogo tra generazioni, la nuova omologazione distrugge un'interazione vera tra classi, distruggendo, in maniere molto diverse, le fondamenta realmente umane (non in senso umanistico, ma piuttosto anche materialista) di tutti i partecipanti.

Un esempio di rapporti con la cultura borghese e liberale potrebbero essere le sue diverse reazioni nei confronti di Carlo Emilio Gadda e di Eugenio Montale. Entrambi politicamente si potrebbero inserire in un alveo liberale, ed entrambi sono direi quasi totalmente estranei ad una cultura di sinistra, e militante ed ai problemi e dibattiti concreti ed organizzativi di una tale sinistra. Eppure a livello artistico e di riflessioni sulla lingua le reazioni di Pasolini sono molto diverse. Le ragioni sono molteplici e molto complesse, ma Gadda rappresenta una sperimentazione linguistica e formale (per certi versi in continuità con la "linea lombarda") che per Pasolini è molto importante come una delle vie possibili verso un nuovo realismo. "L'Ingegnere" rappresenta anche un punto molto alto della riflessione borghese italiana (pensiamo a *Meditazione milanese*), una introspettiva che in parte esibisce ed in parte cerca di scavare nella condizione psicologica borghese (l'omonimia con il padre di Pasolini stesso, e il fatto che il protagonista di *Petrolio* abbia questo nome non saranno probabilmente casuali). Pasolini ha anche tutto sommato un grande interesse e rispetto per questo "pudore". Credo che questo affetto e questa vicinanza (che rimane comunque sempre critica) siano testimoniate ripetutamente nell'opera, dagli inviti ai tempi di «Officina», dalla foto di Gadda accanto a Pasolini ne *Iconografia ingiallita*, annessa a *La divina mimesis*, agli abbozzi di pièce teatrali che gli dedica. A Montale dedica parecchi bei saggi, e lo apprezza per il ruolo che avuto nella poesia contemporanea. Poi però con la polemica riguardo *Satura*, la *Lettera a Malvolio* di Montale

La polemica  
contro la cultura  
interclassista è  
diretta contro il fatto  
che sia una cultura  
neocapitalista, falsa,  
totalitaria e fascista,  
non contro un  
dialogo tra classi



Miglionico 1962 - Foto di Domenico Notarangelo

e la replica di Pasolini con *Outis*, Montale mette in mostra un perbenismo della “distanza”, dove il salottino piccolo borghese vorrebbe esibirsi come cattedrale gotica dell’ego poetico (aspirante “grande”, sappiamo cosa Pasolini ha scritto di Asor Rosa) borghese, che, non trovando logiche o ragioni politiche o filosofiche, scade nel più atroce (da altre fonti sappiamo anche dell’omofobia di Montale stesso) degli ad *hominem*. Qui il bearsi bovaro nella presunta apoliticità, in realtà una sorta di (anti)bovarismo letterario che strizza l’occhio al modernismo anglo-americano, mostra appunto gli enormi limiti e le tentazioni del “civismo” borghese (per alcuni critici, come il collega Gareffi, le pastorali da salottino riguardo il presunto disinteresse e l’essere “al di sopra delle parti” ritengono un loro potere suasoivo: io non esito in questa circostanza a dichiararmi partigiano pasoliniano, e lo sguardo bovino del nobelizzato soddisfatto non trovo abbia particolari poteri ipnotici).

Le riflessioni sulle istituzioni (“commoventi”) che appaiono in opere o progetti d’opera tarde come nel progetto di film sulla vita di S. Paolo, in *Trasumanar e organizzar*, e, in modi ancora più complessi, in *Petrolio*, mostrano molto chiaramente quanto Pasolini si opponesse ad una linea “paternalista” nel cercare di plasmare una “unità” che non fosse pienamente compresa, condivisa e costruita in comune dagli individui che avrebbero dovuto comporla. Questo vale molto ovviamente per Stato e Chiesa, ma anche per i fenomeni di paternalismo di partito (nel, col, dal, e contro il PCI), di cui capisce l’attrattiva per componenti delle classi oppresse (il fungere da guida, da garanzia, sicurezza, ecc.), ma di cui capisce benissimo i lati negativi, anti-democratici, anti-emancipatori, e, alla fine, omologanti pure loro. Questo massimo rigore nel confrontarsi con le istituzioni può in parte essere visto come parte di una sua vicinanza al movimentismo sessantottesco, e che quindi non si pone molte domande difficili sulla necessità nel concreto presente delle istituzioni come nodi di aggregazione, partecipazione e “rappresentanza” nel medio e lungo termine storico. Ma come dimostra la sua comprensione (ed i compromessi nella pratica politica) verso i bisogni paternalisti e “commoventi” di fede nelle istituzioni come il PCI da parte di individui delle classi oppresse, non è anarchismo, o anarcoidismo, sebbene i criteri di valutazione delle istituzioni come realmente democratiche, condivise e “partecipatorie” siano molto rigorosi, alti e contrari ai compromessi spiccioli.

In conseguenza di queste riflessioni sulle ricadute della “omologazione”, esiste un bisogno sentito come sempre più forte di capire e valutare forme culturali non ancora omologate, che non sono affatto una ricerca del “buon selvaggio”, quanto, almeno nelle intenzioni, una ricerca antropologica, etica, delle basi dell’umano, lungo filoni materialisti, e quindi inerenti anche alla “animalità”, in senso alto e non irrazionalisticamente e puritanicamente derisorio, degli esseri umani. Questo anche il senso di una frase come «Sono una forza del passato», da intendere in senso genetico, materialista e “filologico”

Questo anche il  
senso di una frase  
come «Sono una  
forza del passato»,  
da intendere  
in senso genetico,  
materialista e  
“filologico”  
e niente affatto  
in senso passatista

e niente affatto in senso passatista, populista, o negli altri modi nei quali Pasolini è stato frainteso. Quindi in realtà una ragione di (ri) valutazione del sud (e dei sud del mondo) che per poco ancora resistono all’omologazione. Una poesia, un’arte, delle riflessioni che si potrebbero dire “delle periferie”, ma che appunto anche per questo non potrebbero essere più centrali ed essenziali per il nostro presente, umano, ecologico, storico, e non solo italiano (o “civico”).

Una geografia culturale, sociale, antropologica, politica ed etica che, sì, ripensa e rivaluta il sud, ma solo come primo passo per partire dai sud del mondo per arrivare ad una compartecipazione pratica, effettuale, non oppressa, soggiogata, limitata da istituzioni imposte, irriflesse, demagogiche, paternaliste in un continuum che va dal buonismo al totalitario. Un’aspirazione a muovere i primi passi dalla “preistoria” alla storia... dalle *Ceneri* a qualcosa che riconosca e si riconosca nelle basi naturali, ma che sappia costruire civiltà concreta e non retorica, “ap(p)enninica” forse ma non solo, e non necessariamente.



Alberto Carli

# «Comincerò dunque la mia scelta proprio dal Molise»

## Pier Paolo Pasolini, Italo Calvino e la regione che non c'è

**M**olise. Il Molise non esiste. Lo dice Internet e lo sa bene anche Enzo Luongo, giornalista dell'Ansa Molise, che nel 2016 ha raccolto in un agile e divertente volumetto edito da Natan «pensieri sparsi tra citazioni, satira social, politica, giornali e tv» a proposito. Secondo i burloni della rete, infatti, il Molise sarebbe una regione, di volta in volta, inventata, invisibile, inesistente, utopica o distopica o, ancora, addirittura simile alla Terra di Mezzo di tolkieniana memoria.

Sul tormentone social-mediatico ci si potrebbe anche fare quattro giustificate risate. I primi a farsele sono stati gli stessi molisani. Magari non proprio tutti; senz'altro quelli che non se la sono presa a male quando Checco Zalone, nel film *Sole a catinelle*, del 2013, in una sequenza particolarmente riuscita – nel suo genere, si intende –, li aveva già presi di mira, dando probabilmente una risonanza e un avvio ideale al tormentone di cui sopra. Del resto, Zalone non è stato il primo, visto che nel 2012, Sergio Mandelli, in *Generazione 1000 euro*, di Massimo Venier, dichiarava: «questa è l'unica era della storia dell'umanità in cui c'è gente che torna in Molise!». Pur rivolgendosi a un pubblico di nicchia, non si è poi risparmiato neanche lo storico mensile «Linus»: per alcuni mesi del 2015, Alessandro Antonelli ha raccontato ai lettori un Molise comico e surreale, fra nuove piaghe bibliche e supereroi *home made*, dove Isernia diventa «the new Gotham City».

Qualcuno dirà senz'altro, non per forza a torto, che le canzonature

nascono spesso dall'occhio impietoso che guarda – e sotte – la povertà della regione, magari la sua apparente arretratezza, i suoi limiti, non curandosi invece di tante altre ricchezze. Tuttavia, al di là di chi si è sentito offeso da parte di Mandelli, Zalone, Antonelli o dalle pagine dei *social media* (dimostrando così, fra malcelato orgoglio regionalista e campanilismo, un vago senso di inferiorità tanto ingiustificato quanto conclamato), c'è anche chi, con maggior *sense of humor*, ha ricordato Oscar Wilde, consapevole del fatto che «non importa che se ne parli bene o male. L'importante è che se ne parli».

Secondo Pier Paolo Pasolini, invece, il Molise esisteva eccome.

Per sincerarsene basterebbe rileggere le due famose antologie da lui stesso curate nel 1952 e nel 1955, edite da Guanda e rispettivamente dedicate alla *Poesia dialettale del Novecento* e al canto popolare (*Il canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*). E chissà cosa ne avrebbe pensato e scritto, lo stesso Pasolini, dello scherzo orchestrato dai *media* nei confronti del Molise.

A dire il vero, non è poi troppo difficile immaginarlo.

In primo luogo, come è ben noto, nel pensiero letterario ed extra letterario di Pasolini, il concetto di «piccola patria» occupa un luogo centrale (e il Molise, di fatto, ben si prestava – e, almeno in parte, ancora si presta – a rivestire un ruolo simile). Inoltre, quello di Pasolini è un Molise assolutamente ideale, almeno per quello che riguarda la sua indipendenza regionale, dal momento che negli anni Cinquanta del Novecento, quest'ultimo era ancora parte della regione unica denominata Abruzzi e Molise e tale sarebbe rimasto fino al 1963. Nonostante ciò, in entrambe le antologie ricordate, Pasolini dedica all'Abruzzo e al Molise due capitoli separati, distinguendone particolarità, affinità, differenze e anticipando per via filologica la scissione politica successiva. All'idea di «piccola patria» si lega, infine, l'attenzione nutrita nei confronti delle aree «eccentriche» e, dunque, isolate da un «Centro» propulsore di una cultura borghese volta a corrompere, a controllare e ad assoggettare la cultura «subalterna», soprattutto nelle periferie.

Sta di fatto che proprio dal Molise Pasolini inizia le sue investigazioni filologiche, sospese fra poesia dialettale e canto popolare. A dire il vero, pochi anni prima rispetto alle due antologie pubblicate da Guanda, fra le pagine di «Paragone», erano già comparsi alcuni suoi contributi rilevanti in merito alla versificazione dialettale, alla produzione popolare e alla dinamica antropologica del saliscendi fra «cultura borghese» e «cultura subalterna», che a Pasolini sembrava interrotto o, perlomeno gravemente danneggiato, dalla diffusione dei modelli imposti dai *media* di massa.

Naturalmente, quello molisano è un avvio particolarmente difficile, aspro, perché, proprio come dirà anche Italo Calvino, nell'introduzione alle sue *Fiabe italiane*, del 1956, «quasi nulla esiste [...] del Molise», in termini di raccolte. Tuttavia, se Calvino entrava a piè pari nel contesto, non certo nuovo in Italia, della riscrittura e della manipolazione del materiale tradizionale, rimettendolo in circolazione e facendone dono – in

forma pienamente letteraria – allo stesso popolo italiano che lo aveva di fatto prodotto in forma originale e anonima, si dedicava, invece, a un esperimento editoriale di natura integralmente conservativa, perfettamente coerente al desiderio acceso di una nuova, antica cultura popolare nella quale identificarsi pienamente, soprattutto quando, in *Poesia in forma di rosa*, scrive di essere «una forza del Passato», di venire «dai ruderi», dai «borghi/dimenticati sugli Appennini», che Pasolini aveva peraltro già ricordato nell'*incipit* delle *Ceneri di Gramsci*.

Calvino, comunque, si riferiva alle fiabe e non ai canti. Né poteva contare sull'aiuto diretto di Eugenio Cirese, poeta dialettale molisano, e di suo figlio, Alberto Mario, anch'egli esperto conoscitore del folklore locale.

Pasolini, che invece conosce entrambi, nel 1953 scrive e spedisce una lettera a Cirese padre, per ringraziarlo del primo volume dei *Canti molisani*, ricevuto in dono dall'autore stesso. Gli domanda anche di poter leggere, in anteprima, il manoscritto del secondo volume, motivando la sua richiesta («poiché adesso dovrò fare per Guanda una Antologia sulla poesia popolare italiana»). Cirese, senza esitazioni, esaudisce il desiderio del suo corrispondente e quest'ultimo gli confida così le sue prossime intenzioni («comincerò dunque la mia scelta proprio dal Molise, e spero che Lei e la sua terra mi portino fortuna»).

I rapporti fra Pasolini e Cirese avevano avuto avvio pochi mesi prima. Inaugurato dal burrascoso *ménage* di avvicinamenti e contrasti fra Cesare Pavese ed Ernesto De Martino, così come a proposito ha ricordato Silvia Cavalli fra le pagine di un numero passato di questa stessa rivista, nel rinnovato patto novecentesco fra letteratura e antropologia, il faro illuminante di Italo Calvino è indiscutibilmente Giuseppe Cocchiara. Pier Paolo Pasolini, invece, comincia a delineare il proprio pensiero critico sulla produzione popolare, intervenendo nel 1953 fra le pagine della rivista «La Lapa. Argomenti di storia e letteratura popolare», diretta dallo stesso Cirese, che Pasolini avrebbe ricordato anche in due recensioni apparse sulle pagine del «Belli» e di «Paragone», fra il 1953 e il 1955. Dalle lettere di Pasolini, soprattutto, ci si rende conto di quanto fosse piccolo il mondo delle collaborazioni e delle reciproche conoscenze fra letterati e antropologi intorno alla metà del XX secolo. Infatti, complimentandosi per l'impostazione rigorosa della rivista già ricordata, Pasolini scriveva a Cirese: «molte congratulazioni per la sua rivista, impostata benissimo, con eleganza unita a una reale ragione culturale. Spero verrà soprattutto sviluppando il tema proposto da De Martino, e da lei afferrato subito in tutta la sua portata», né dimenticava di metterlo al corrente di un'inchiesta sulla poesia popolare in procinto di realizzare per il Radiocorriere RAI, che si concretizzerà in *Poesia popolare e «cultura di massa»*. E ancora, rivolgendosi questa volta a Leonardo Sciascia, Pasolini gli suggeriva: «senti, perché non ti rivolgi a Cocchiara per avere un pezzo? Potrebbe darti qualcosa di interessante, specie se riguarda il rapporto tra poesia popolare e folklore»; oppure, in un'altra occasione, sempre a Sciascia, proponeva per «Galleria» la stessa inchiesta

Pasolini si dedicava a un esperimento editoriale di natura integralmente conservativa, perfettamente coerente al desiderio acceso di una nuova, antica cultura popolare nella quale identificarsi pienamente



«sulla “poesia popolare come cultura di massa”, con risposte di Cirese, Vann'Antò, De Martino, Santoli e Vidossi, e con particolare riguardo alla Sicilia». Su «Galleria», però, non sarebbe mai stata pubblicata l'inchiesta, bensì i primi due paragrafi dell'introduzione al *Canzoniere italiano*, che avrebbe visto la luce poco più di un anno dopo.

Sia il *Canzoniere* di Pasolini sia le *Fiabe* di Calvino sono figli, per usare le parole di Mario Barenghi, di un «clima di risveglio [...] suscitato in Italia da Cesare Pavese ed Ernesto De Martino». Le due opere sono tra loro evidentemente diverse soprattutto per finalità indirette, ma sono comunque entrambe influenzate dallo stesso *daimon* antropologico, da un rinato interesse per l'etnologia e il folklore, che si incontrava con le ragioni sociali e politiche di un'Italia sfiorata da un clima di grande rinnovamento. Immediatamente dopo De Martino, imboccavano lo stesso percorso altri specialisti e pensatori di prestigio, fra i quali, a prescindere dal notissimo Cocchiara, lo stesso Eugenio Cirese, suo figlio Alberto Mario, Vittorio Santoli, Paolo Toschi...

La seconda metà del XX secolo, infatti, anche secondo De Martino, vedeva una felice dialettica combinatoria fra studi specialistici e impegno ideologico. Il riferimento principale e l'argomento di discussione preferito erano, naturalmente, le *Osservazioni sul folklore* di Antonio Gramsci, contenute nel volume *Letteratura e vita nazionale*, pubblicato nel 1950.

In una tale fase di rinascita, Pasolini non aveva immediatamente pensato di affidarsi a Cirese, per eleggerlo a Virgilio del proprio percorso popolare e per farne un punto di partenza e un riferimento, un compagno con cui condividere, ancor più che una passione letteraria e scientifica, una vera e propria crociata («Sul Giovedì, tra due o tre settimane, uscirà la recensione [...] ma non i canti, perché il direttore [...] teme l'illeggibilità del dialetto. Siamo alle solite. Quando mai vinceremo la nostra battaglia?»).

Pasolini, semmai, pensava a Paolo Toschi, celebre folklorista, che fin dal 1938 era diventato professore di Storia delle tradizioni popolari presso «La Sapienza» di Roma. All'inizio dell'elaborazione del *Canzoniere italiano*, confidandosi con Giacinto Spagnoletti, gli aveva infatti scritto della necessità di un aiuto specialistico («dovrei farla insieme a uno specialista (per es. il prof. Toschi) data l'immensità della materia»), salvo poi cambiare bruscamente idea e comunicare allo stesso Spagnoletti: «non penso [...] di rinunciare all'antologia della poesia popolare [...]. Rinuncio invece a Toschi». E forse anche su questa rinuncia decisa si fonda l'esclusione del *Canzoniere italiano* dalla *Guida allo studio delle tradizioni popolari*, pubblicata proprio da Toschi nel 1962, come più tardi avrebbe ricordato anche Alberto Mario Cirese.

Nato nel 1884 a Fossalto, presso Campobasso, insegnante, oltre che poeta dialettale di ispirazione lirica, Eugenio Cirese era un attento studioso locale di folklore e uno scrupoloso raccoglitore di canti popolari. Anche per Pasolini, ma in tutt'altra direzione, egli riveste due ruoli. *In primis*, è un poeta vivente, antologizzabile, autore di numerose opere

originali, ma è anche una pietra miliare, un traguardo, dal momento che la sua raccolta del 1953 (*Canti popolari del Molise*), secondo la periodizzazione imposta da Pasolini al suo *Canzoniere italiano*, «segna la data limite del secolo di raccolta di materiale che fu inaugurato nel 1842 dal Tommaseo». Viene così ad essere tracciata una linea immaginaria che da Tommaseo arriva a Cirese ed è su questa linea che si inanellano tutti gli episodi antologici e tutte le raccolte regionali che costituiscono la ricca bibliografia del *Canzoniere*.

Pasolini, in Cirese, trova una «finalità estetica [...] cosciente e scoperta», che è poi quello che lui stesso va indagando e ricercando nel canto popolare. Altrettanto, ne avverte distintamente una «scaturigine ideologica» nella quale vibrano «accenti di sincerità e necessità» e «una vocazione socialista di vecchio stampo». Nella sua «poetica» dialettale, sempre secondo Pasolini, Cirese «lotta [...] in una contraddizione che lo fa poeta ritardatario rispetto alla poesia in lingua» (pertanto, perfettamente in linea con una poetica intesa sempre «in naturale ritardo sulla civiltà letteraria») e che, insieme, lo rende compositore «di rottura sia pure in zona periferica nei confronti di quella stessa poesia, in nome di un ideale di comunicazione e chiarezza gramsciano di “nazional-popolare”». Ancora più chiaramente, «il suo canto», si legge nell'introduzione all'*antologia della Poesia dialettale del Novecento*, «è a voce spiegata, e veramente il pastore o il contadino in cui egli canta, sono fuori dal tempo, dalla società, e vivono in una realtà che, piuttosto che essere molisana, è quella di un meridione ideale [...]. Ma fin da quegli anni (i primi del Novecento) in Cirese coesiste un interesse più diretto per il proprio popolo; lo vede per esempio durante una cerimonia civile, nell'immediato dopoguerra, in cui si commemorano i caduti (*La 'mnaurazione*), ma con aperta sfiducia in quei dati attuali, spostandosi la sua simpatia verso il dolore inattuale ma eterno della madre che piange i figli. Anche nelle ultime poesie di Cirese [...] in cui la sua felice vena melica si è spenta, c'è questo predominare di un senso immobilizzante [...] delle cose più durature, eterne [...]. E bisognerà aggiungere che in questa sia pure inconscia assolutezza della parola prende inconsueta forza e serietà la “mistica regionale” da cui anche Cirese non è immune». E ciò accade, sempre secondo Pasolini, perché «nella raccolta del Cirese [...] la finalità estetica è cosciente e scoperta (“...oltre al rigore di norme che ogni pubblicazione di canti popolari deve seguire, ho vista nel libro la necessità di rendere accessibile a tutte le categorie di lettori, dallo specialista al popolano, la *poesia* del canto popolare e la storia di pene e di speranze su cui essa si innesta”»).

Va da sé che la dichiarazione di Cirese a proposito dello sforzo a favore dell'accessibilità della sua raccolta avrebbe potuto interessare soprattutto Italo Calvino, per il facile riscontro di un obiettivo comune, che in quest'ultimo si esemplifica nel rendere nuovamente accessibile la cultura popolare pregressa, traducendola dai dialetti, innestandone componenti simili fra loro e restituendo le fiabe all'Italia del secondo dopoguerra, debitamente aggiornate e, cioè, rilette e riscritte in termini

La scintilla del desiderio di un ritorno a un'edenica, genuina età dell'oro popolare partì dal Friuli, ma l'epicentro della ricerca che avrebbe condotto al *Canzoniere italiano* partì idealmente dal Molise

pienamente letterari. Anche Calvino, inoltre, d'accordo con Pasolini, ricorda «la diligentissima bibliografia molisana di Alberto M. Cirese», che, però «porta pochissime voci che riguardino i racconti popolari», privilegiando, invece, i canti. Inoltre di queste «pochissime voci», gli *Studi di tradizioni popolari nel Molise*, pubblicati anch'essi nel 1955, proprio come il *Canzoniere italiano*, per «la più parte trattano di apologhi e favole» (non di *fiabe*, dunque) «o leggende religiose». Qualche fiaba semmai, per quanto riguarda il Molise, la si può recuperare dal «volume di Oreste Conti e in quello – introvabile – di Berengario Amorosa (*Riccia nella storia e nel folklore*, Casalbordino 1903)». Alberto Mario Cirese, del resto, aveva raccolto quegli stessi testi, scrive ancora Calvino, che si trovavano anche «sparsi in numeri della “Rivista delle tradizioni popolari italiane”», ma soprattutto – e viene il dubbio che Calvino non fosse a conoscenza del grado di parentela fra i due Cirese – in un «volumetto d'uno scrittore in dialetto, Eugenio Cirese (*Tempo d'allora*, Campobasso 1939)». Inoltre, fra le fonti alternative rispetto agli *Studi di tradizioni popolari nel Molise*, il curatore delle *Fiabe italiane* ricorda «un recente numero della rivista “La Lapa” (Roma, giugno 1955)», dedicato interamente alla regione di riferimento e curato, anche in questo caso, da Alberto Mario Cirese, riferendosi così alla stessa pubblicazione sulla quale, due anni prima, nel 1953, era già intervenuto Pier Paolo Pasolini.

«In materia di fiabe», scrive poi lo stesso Cirese, «la situazione documentaria era [...] assai più arretrata che per i canti popolari. Anche in quest'ultimo campo [...] mancava una silloge a estensione nazionale [...]. Di contro c'era però un poderoso accumulo di conoscenze sulla morfologia e sulla diffusione geografica di forme e contenuti: dopo la triade ottocentesca – Rubieri, D'Ancona, Nigra – c'erano gli studi serrati di Barbi, Santoli, Vidossi, Toschi, Cocchiara ecc. Perciò affrontando il compito di dare alla nostra cultura l'antologia interregionale di canti che ci mancava, e che fu il *Canzoniere* del 1955, Pasolini s'era potuto avvalere comunque del confronto con un robusto filone di studi storico-filologici viceversa inesistente tra noi per le fiabe». E, in effetti, riducendo ai minimi termini la questione storica degli studi sul canto popolare, Pasolini ricordava proprio l'esempio di Costantino Nigra, che suddivideva la poesia popolare in due rami («la lirica monostrofica tipica delle regioni centro-meridionali, e la narrativa pluristrofica tipica delle regioni nordiche [...] la distinzione del Nigra, come schema, resta tuttora più che valida»), proprio come Calvino avrebbe ricordato, in termini di filologia fiabesca, il nome e l'opera di Domenico Comparetti.

Certamente, la scintilla del desiderio di un ritorno a un'edenica, genuina età dell'oro popolare partì da Casarsa, dal Friuli, dalle spinte indipendentiste che, proprio come ogni altra cosa, secondo Fortini, Pasolini sentiva il bisogno di «trasformare [...] in una dichiarazione di poetica». Tuttavia, l'epicentro della ricerca che avrebbe condotto al *Canzoniere italiano* partì idealmente dal Molise e dai rapporti umani e professionali fra Pasolini, Eugenio Cirese e suo figlio.

Non male, verrebbe da dire, per una regione che non esiste.

Silvia Cavalli

# Pasolini: dai dialetti al cinema

**D**issacrare i dialetti

È il 1963 quando Pier Paolo Pasolini pubblica, sul n. 59-60 di «Nuovi Argomenti», *Poesia in forma di rosa*: una confessione, sfogliata sui petali di una rosa come sui grani di un rosario, nella quale si intrecciano privato e pubblico, passioni personali e delusioni intellettuali. A questa seconda dimensione appartengono alcuni passaggi che chiamano in causa altri due esponenti del panorama culturale non solo italiano, Italo Calvino e Francesco Leonetti.

In *Poesia in forma di rosa* aleggia un'ombra di dissenso verso i due amici, con i quali nei mesi a cavallo tra il 1962 e il 1963 i rapporti sono intensi per un progetto di rivista internazionale poi non realizzata (nel 1964 «Gulliver» appare come numero unico all'interno del «menabò 7» di Elio Vittorini): «e con Calvino e Leonetti, Ordinari / di Modernità nelle cattedre del Nord, / si prospetta un'era antropologica / che dissacra i dialetti!», si legge nei versi composti da Pasolini. Non sembra esserci astio, piuttosto una sorta di rammarico: l'«era antropologica / che dissacra i dialetti» è quella che si inaugura negli anni Sessanta, l'epoca della televisione e del linguaggio giornalistico, l'età dell'italiano standardizzato che dopo la fine della seconda guerra mondiale e della ricostruzione si impone nelle case della penisola, anche grazie alla riforma che dal 1963 istituisce la Scuola media unificata. Agli occhi dell'autore di *Ra-*

Non è più l'infanzia  
del poeta a essere  
ricercata, ma la  
condizione  
primigenia  
dell'umanità, il suo  
essere incorrotta  
rispetto alle  
lusinghe della  
società di massa

*gazzi di vita* il mondo delle borgate, raccontato attraverso il romanesco nel romanzo del 1955, va progressivamente sbiadendo e perde la propria sacralità.

Che Pasolini fosse sensibile alle ragioni dialettali è fatto noto. A partire dall'antologia *Poesia dialettale del Novecento* uscita per Guanda nel 1952, l'autore bolognese sostiene infatti che una letteratura in dialetto può definirsi solamente per opposizione a una letteratura in lingua. Non si tratta tanto di una presunta vocazione al realismo («l'equazione popolare-realistico non ha per nulla valore assoluto», chiosa Pasolini nell'introduzione, e «i dialetti posseggono una tradizione non meno colta, anti-popolare di quella della lingua»), quanto di un problema di identità: gli uni si definiscono in relazione all'altra. Di qui il concetto – espresso a più riprese negli anni seguenti – del dialetto come «lingua potenziale» che trasfonde nella parola frammenti di una «storia del costume» (sono ancora parole di *La poesia dialettale del Novecento*). È vero che *Poesie a Casarsa*, l'esordio in versi friulani del 1942, già testimoniava un desiderio di «regresso» attraverso «una lingua non sua, ma materna» (come è scritto nel saggio del 1952). Ora, però, se il dialetto è percepito prima di tutto come un pezzo di storia culturale che rivive nella dizione dell'autore, ne derivano due conseguenze: la prima è «la rottura linguistica, il ritorno a una lingua più vicina al mondo»; la seconda, ben più significativa, è l'uso del dialetto «come un genere letterario».



Aliano 1961 - Foto di Domenico Notarangelo



### Roma e Milano

Nel momento in cui il dialetto diviene un vero e proprio genere letterario, adottarne uno in luogo di un altro non è indifferente. Si impone perciò una riflessione sulla scelta della lingua da parte di Pasolini. Se in *Poesie a Casarsa* era in gioco la nostalgia per una dimensione di innocenza perduta e legata alla figura materna, il romanesco adoperato in *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959) induce altre considerazioni: non è più l'infanzia del poeta a essere ricercata, ma la condizione primigenia dell'umanità, il suo essere incorrotta rispetto alle lusinghe della società di massa.

È una scelta di campo, diametralmente opposta a quella che – negli stessi anni – Vittorini sostiene dalle pagine del «menabò 3» (1960), dove dichiara senza mezzi termini che i dialetti meridionali sono «poco raccomandabili ai fini d'uno sviluppo moderno della lingua e della letteratura», perché «legati (dal passo della Futa in giù) a una civiltà di base contadina». Al contrario «i dialetti che sarebbe desiderabile di veder entrare nelle elaborazioni linguistiche della letteratura dei giovani sono [...] i padani, i settentrionali che già risentono della civiltà industriale, e lo straordinario gergo di formazione recente in cui si parlano e s'intendono, nelle grandi città del nord, milanesi ed immigrati meridionali, torinesi ed immigrati meridionali». È il *pastiche* della modernità che attrae l'interesse di Vittorini (basti pensare a opere come *Il dio di Roserio* di Giovanni Testori o *Il calzolaio di Vigevano* di Lucio Mastronardi, da lui tenute a battesimo), di contro alla lingua della pre-modernità catturata dalla narrativa di Pasolini.

Nella *Poesia dialettale del Novecento* questa dicotomia era già presente. Nel paragrafo intitolato *Roma e Milano* (e la polarizzazione non sarà casuale), Pasolini, parlando di Delio Tessa, definisce il milanese come un «fantasma linguistico, prodotto di un'intonazione, di una pronuncia, e quindi di una collettiva saggezza cittadina», con ciò sottolineando implicitamente il divario rispetto al mito di una civiltà non contaminata dalle seduzioni del progresso. Ma Roma (quella popolare delle borgate) e Milano (la città delle fabbriche), l'una contrapposta all'altra, tornano in seguito in altre pagine. La conferenza che negli ultimi mesi del 1964 Pasolini tiene in diverse città italiane viene infatti pubblicata sulla tribuna di «Rinascita», con il titolo *Nuove questioni linguistiche*, il 26 dicembre dello stesso anno. Sugli organi di stampa ne ha origine un dibattito al quale partecipano nomi quali Alberto Arbasino, Piero Citati, Ottiero Ottieri, Mario Pomilio, gli stessi Vittorini e Calvino, tra gli altri.

Data l'esistenza di un rapporto biunivoco tra lingua e ambiente nel quale essa si sviluppa (e quindi tra i luoghi e la letteratura che nasce da essi), Pasolini constata che l'italiano medio va slittando dall'asse Roma-Firenze a quello Milano-Torino. Costata, in altre parole, la riuscita dell'auspicio compiuto da Vittorini sul «menabò 3». Il linguaggio ha perso il proprio valore espressivo ed è diventato uno strumento di comunicazione: per riprendere le parole dell'autore di

«I dialetti sono  
scaduti come  
problema di  
rapporto  
dialetto-lingua,  
perché è scaduto –  
superato dalla  
realtà – il periodo  
culturale in cui si  
credeva che  
l'italianizzazione  
dell'Italia avvenisse  
sotto il segno  
dell'equilibrio»

*Conversazione in Sicilia*, è il «gergo di formazione recente in cui si parlano e s'intendono» cittadini e immigrati. È «la rivincita dei periferici», come scrive Pasolini, attuata in un «Nord industriale che possiede quel patrimonio linguistico che tende a sostituire i dialetti, ossia quei linguaggi tecnici che abbiamo visto omologare e strumentalizzare l'italiano come nuovo spirito unitario e nazionale». Pasolini procede forse per esagerazioni, come – sull'altro versante – fa anche Vittorini. Ma mentre il primo denuncia «l'osmosi del linguaggio critico [...] col linguaggio della scienza», il secondo chiede all'«umanesimo tradizionale» di «smobilitare» e «togliersi dalla scena» («Paese sera», 5 febbraio 1965). Ai fini di questo discorso il dato che interessa è però un altro: dal punto di vista di Pasolini sostituire l'italiano tecnologico ai dialetti equivale a una dissacrazione, la stessa che un paio d'anni prima era lamentata in *Poesia in forma di rosa*.

### Una lingua di segni

Sul rapporto lingua-dialetto, le risposte più acute alle provocazioni di Pasolini provengono da Calvino. Negli articoli *L'italiano, una lingua tra le altre lingue* e *L'antilingua* (pubblicati rispettivamente su «Il contemporaneo» del 30 gennaio 1965 e «Il Giorno» del 3 febbraio 1965) l'intellettuale ligure pone in campo la questione della traducibilità dell'italiano e apre la discussione a un confronto con le lingue straniere. Il problema non è astratto: quando l'italiano si compone di codici differenti, come avviene nel caso della narrativa di Pasolini, esso diventa difficilmente traducibile. E basta confrontare l'alto numero di opere di Calvino disponibili all'estero di contro all'esiguità di quelle pasoliniane per averne una conferma.

«Finché l'italiano è rimasto una lingua letteraria, non professionale», scrive Calvino nell'*Antilingua*, «nei dialetti [...] esisteva una ricchezza lessicale, una capacità di nominare e descrivere i campi e le case, gli attrezzi e le operazioni dell'agricoltura e dei mestieri che la lingua non possedeva». E prosegue: «La ragione della prolungata vitalità dei dialetti in Italia è stata questa. Ora, questa fase è superata da un pezzo [...]. Gli sviluppi dell'italiano oggi nascono dai suoi rapporti non con i dialetti ma con le lingue straniere. I discorsi sul rapporto lingua-dialetti, sulla parte che nell'italiano d'oggi hanno Firenze o Roma o Milano, sono ormai di scarsa importanza. L'italiano si definisce in rapporto alle altre lingue con cui ha continuamente bisogno di confrontarsi, che deve tradurre e in cui deve essere tradotto». L'attenzione di Calvino alla traducibilità di un testo deriva in buona misura dalla sua vocazione orientata all'estero, che si espliciterà nel 1967 con il trasferimento a Parigi, oltre che con la frequentazione degli ambienti dell'Oulipo. Certo sono anche gli anni in cui sia Calvino, sia (in misura minore) Pasolini sono coinvolti nell'esperienza di «Gulliver», nella quale le traduzioni rivestono giocoforza un ruolo centrale. Trasferire un testo da un codice linguistico a un altro non è irrilevante.



Le posizioni di Pasolini e Calvino, sotto questo aspetto, non possono essere più divergenti e la reazione del primo non si fa attendere: «L'espressività di Calvino è nella sua folle ricerca di comunicazione, nella invenzione di un italiano finalmente chiaro, limpido, ironico, scattante, piano: ma non presenti questa come una regola letteraria! La lotta, ora, è per l'espressività, costi quel che costi», scrive Pasolini in *Diario linguistico* («Rinascita», 6 marzo 1965) in riferimento agli esponenti della neoavanguardia che proprio in quegli anni davano alle stampe opere come *Fratelli d'Italia* (1963) di Arbasino o *Hilarotragedia* (1964) di Giorgio Manganelli. «E non creda, Calvino, e con lui tutta l'ala francesizzante-razionalistica», continua Pasolini nel suo intervento, «di poter accantonare, per esempio, i dialetti. I dialetti sono scaduti come problema di rapporto dialetto-lingua, perché è scaduto – superato dalla realtà – il periodo culturale in cui si credeva che l'italianizzazione dell'Italia avvenisse sotto il segno dell'equilibrio e degli apporti paritetici dei vari sublinguaggi popolari (impegno e neorealismo): non sono scaduti però in altro senso: ossia come “substrato” della lingua unificata dal principio tecnologico della comunicazione». Ma all'interno dell'invettiva, è un aggettivo in particolare ad attrarre l'attenzione. Quella che Calvino definisce «antilingua» per Pasolini andrebbe infatti ribattezzata lingua «segnaletica», intendendo con essa una lingua «tecnico-comunicativa» che trasporta il codice burocratico a ogni livello della parola.

Impossibile, a questo punto, non tornare ad alcuni versi di *Poesia in forma di rosa*, dove Pasolini sembra avere anticipato le questioni del biennio 1964-65. Nel componimento pubblicato su «Nuovi Argomenti» l'ammissione è scorata: «... io ho sbagliato tutto. / Ah, sistema di segni / escogitato ridendo, con Leonetti e Calvino, / nella solita sosta, nel Nord. / Segni per sordomuti, con ideografie / una volta per sempre internazionali». Lingua davvero «segnica», questa, ma nutrita non di un codice burocratico (come quella stigmatizzata in *Diario linguistico*), bensì composta di ideogrammi. Una lingua fatta di immagini, comprensibile e traducibile, a base semiotica e strutturalista, autenticamente internazionale.

### Cinema come lingua internazionale

Negli anni Sessanta la ricerca di un linguaggio che scavalchi la prospettiva locale pare essere una delle ossessioni di Pasolini, ma non si traduce in letteratura. Sul piano narrativo, dopo *Una vita violenta*, pubblica per Longanesi il reportage *L'odore dell'India* (1962) e, con Garzanti, *Il sogno di una cosa* (1962, ma composto sul finire degli anni Quaranta), i racconti di *Ah dagli occhi azzurri* (1965) e *Teorema* (1968), mentre postumo apparirà *Petrolio*, nel 1975. Nella produzione in versi, dopo *Poesia in forma di rosa* (1964), è la volta di *Trasumanar e organizzar* (1971).

Basterebbe questo breve elenco per intuire le influenze del cinema:

La sequenza  
delle immagini e  
la partitura verbale  
della sceneggiatura  
immettono nel film  
quel grado di reale  
che nella prosa è  
reso attraverso  
l'uso di un codice  
linguistico mimetico



frammenti di sceneggiature, abbozzi o progetti di opere (come alcuni di quelli contenuti in *Ali dagli occhi azzurri*), romanzi nati dall'esperienza di lavorazione di un film (è il caso di *Teorema*), *monstra* narrativi che procedono secondo il ritmo di una successione di scene (*Petrolio*). L'interesse di Pasolini si è indirizzato definitivamente verso il cinema e non solo in ragione del suo impegno in prima persona come regista. E il motivo di questo spostamento può essere ricercato in parte anche nella polemica sulla lingua italiana condotta alla metà del decennio.

Il cinema è ora per Pasolini la «lingua scritta della realtà» (come recita il titolo di un saggio del 1966 poi incluso in *Empirismo eretico*) e il suo fine non è così differente da quello della narrativa. Il mondo circostante, invece di essere riprodotto sulla carta, viene registrato su una pellicola: la sequenza delle immagini e la partitura verbale della sceneggiatura immettono nel film quel grado di reale che nella prosa è reso attraverso l'uso di un codice linguistico mimetico (il dialetto romanesco, per esempio, nel caso di *Ragazzi di vita*). È una posizione ribadita a più riprese: basti pensare, sempre in *Empirismo eretico*, a *Battute sul cinema* (1966-67), dove Pasolini ammette: «Esprimendomi attraverso la lingua del cinema – che altro non è, ripeto, che il momento scritto della lingua della realtà – io resto sempre nell'ambito della realtà». Il cinema permette cioè di rappresentare la realtà attraverso la realtà stessa.

Come la letteratura, anche il cinema è quindi per Pasolini una questione di lingua. Lo dimostra il fatto che, riflettendo sui motivi che l'hanno condotto alla scrittura per il grande schermo, in diverse interviste rilascia affermazioni che hanno del sorprendente. Nel documentario *Pier Paolo Pasolini. Cultura e società*, realizzato nel 1967 da Carlo Di Carlo (che era stato aiuto regista in *Mamma Roma* nel 1962 e in *La Rabbia* nel 1963), l'intellettuale bolognese traccia un percorso della propria produzione letteraria e giustifica l'interesse per il cinema come una forma di reazione alla crisi della cultura italiana degli anni Sessanta, crisi che è anzitutto dell'ideologia marxista e dell'impegno all'interno del mondo neocapitalista. Il cinema, in questa prospettiva, non si comporta in modo diverso dai romanzi della neoavanguardia. In entrambi i casi è in atto una rottura delle forme narrative e poetiche, compiuta attraverso nuove tecniche (il romanzo sperimentale per il Gruppo 63, il cinema per Pasolini) e una nuova lingua. «Scrivendo con la lingua del cinema», afferma Pasolini nel documentario, «mi esprimo in un'altra lingua che non è più l'italiano, è una lingua internazionale». Eccola, finalmente, la lingua dei segni «una volta per sempre internazionale», come quella sognata in *Poesia in forma di rosa*. Non si tratta della semiotica, non del linguaggio burocratico, nemmeno della scrittura per ideogrammi ideata per gioco insieme a Calvino e Leonetti. È una scrittura per immagini.

Dall'espressività locale dei dialetti Pasolini è approdato all'internazionalità del cinema e, grazie alla mediazione di *Poesia in forma di rosa*, il passaggio non appare così discontinuo. Il cinema è una delle

possibili lingue alternative all'italiano, come lo sono i dialetti. È una risposta alla crisi della società e della lingua che la rappresenta. È un mezzo per attuare una protesta, per realizzare – afferma Pasolini davanti alla cinepresa di Di Carlo – l'«avventuroso, un po' scapestrato desiderio di abbandonare la nazionalità italiana». Non sarà allora del tutto azzardato porre queste ultime riflessioni in cortocircuito con quelle condotte nel decennio precedente nella *Poesia dialettale del Novecento*. Qui, parlando di Trilussa come di un autore che «non ha mai scritto del popolo, né per il popolo», Pasolini fa un'asserzione che sembra essere ripetuta quasi alla lettera nel documentario del 1967: «Conseguenza linguistica di quanto abbiamo accennato è che il dialetto in Trilussa non è che una patina sulla lingua: il suo macheronico italo-romanesco è dunque la combinazione di un desiderio di fuga – una ironica, dinoccolata protesta – dalla società italiana, e la disposizione a rimanere in essa, nel meglio di essa». Pasolini sta parlando anche di se stesso, del proprio uso del dialetto come forma di eversione ed evasione dal mondo della piccola borghesia. Certo, nei primi anni Cinquanta, non poteva prevedere che ben presto il dialetto si sarebbe trasformato in qualcosa d'altro: immagini per il grande schermo.



Pier Paolo Pasolini alla macchina da presa.  
Foto di Domenico Notarangelo sul set del film  
«Il Vangelo secondo Matteo»



Nicoletta Altomonte

# “Il Vangelo secondo Matteo”, il miracolo di un film

**C**i sono film che parlano di sentimenti, di dubbi, di interiorità, d'identità, di deliri di onnipotenza, di indifferenza corrosiva, ma anche di valori, di virtù, di valide alternative, temi, tutti, che caratterizzano l'essere umano. Argomenti che possono cambiarti l'esistenza perché fanno riflettere, insegnano, guidano. Film che aprono la mente e il cuore, che risvegliano coscienze spesso dormienti in un mondo dove orientarsi non è facile. Sono narrazioni che alimentano e forniscono risposte, che riescono, in qualche modo, a concederti un'altra visuale da cui prendere in esame le cose. Prodotti culturali che resistono al trascorre del tempo perché in grado di offrire spunti ancora vividi di riflessione. Rispolverare, potenziare questa facoltà della mente si tramuta in un processo di significazione dell'azione umana che a volte viene scelto da un regista e diventa uno dei miracoli che può produrre un film.

Ed è quello che accade, ancora oggi, con “Il Vangelo secondo Matteo”, di Pier Paolo Pasolini. Un film uscito nel 1964 e che è riuscito a conservare tutta la potenza che possedeva allora. “Il fatto di raccontare un testo che ha quasi duemila anni certamente aiuta – scrive il giornalista Renato Massaccesi – ma l'opera di Pasolini attualizza la sacralità dell'argomento fino a farla diventare moderna”. Pasolini, tra i maggiori intellettuali del XX secolo, poeta, scrittore, pensatore, regista ma soprattutto ateo, marxista e anticlericale, dopo una lettu-



Sul terrazzino al termine di Via Lombardi Pasolini colto in un momento di pausa. Foto di Domenico Notarangelo sul set del film “Il Vangelo secondo Matteo”

ra del Vangelo, definita da alcuni critici folgorante, ha il coraggio di dare una sua personale interpretazione al Cristo, presentandolo a volte severo e battagliero, altre volte cupo, scoraggiato e quasi avvinto dall'enorme peso del suo destino. Una interpretazione che ha il merito di accendere i riflettori sui complessi temi dell'umanità. Per Pasolini la verità risiede nell'umile, nell'uomo povero, ai margini della vita. "Il poeta friul-emiliano si rivede in Gesù non come figlio di Dio, ma come uomo fra gli uomini, portavoce e leader rivoluzionario dei più deboli, degli umili e degli oppressi". Un film dedicato "alla cara, lieta, familiare memoria di Giovanni XXIII", censurato, contestato (soprattutto da estremisti di destra), ma in grado di denudare l'anima di laici e credenti, di affrontare i cambiamenti di un paese e della sua religione, ricevendo il Gran Premio della Giuria al Festival di Venezia e il Premio dell'Office Catholique International du Cinéma, insieme alla proiezione a Nôtre Dame.

Il film spaccò contemporaneamente il mondo cattolico e comunista, entrambi immersi nel loro immobilismo ideologico, accendendo amori e distanze, malumori e consensi. A distanza di cinquant'anni dall'uscita, nel 2014, l'opera viene descritta dalle pagine de "L'Osservatore Romano", come "il più bel film mai girato su Gesù, ricordando sia l'efficacia di quel Cristo e di quella Madonna, impersonati da un sindacalista antifranchista e dalla amatissima madre di Pasolini, sia l'affascinante sfondo dei Sassi di Matera".

Nei film i luoghi chiamano, evocano, ci inseguono e, quando vogliono, sanno farsi scoprire, anche intimamente. E' quello che forse è successo a Pasolini quando doveva ambientare il suo Vangelo. Aveva fatto una sopralluogo in Palestina, ma ne era rimasto deluso. Aveva trovato un luogo oltraggiato dal progresso (espansione edilizia a Betlemme, grattacieli a Nazareth) tale che il mondo biblico "appare, ma riaffiora di tanto in tanto come un rottame. E poi i volti sono decisamente moderni". Non aveva trovato quel mondo arcaico che riteneva giusto per il suo film. E, come un ecista, giunge a Matera e prova a sentire quei luoghi governati dal silenzio e dall'autenticità e li percepisce come paesaggio generatore di senso per il "Vangelo secondo Matteo". E così Matera con il Sasso Caveoso e quello Barisano, le chiese rupestri del Parco della Murgia e i volti dei contadini lucani su cui il tempo sembrava essersi fermato a due mila anni prima diviene la Terrasanta. Ed è questo l'altro miracolo di questo film, offrire alla città di Matera non un semplice sfondo, ma gli strumenti per interpretarla giustamente, per apprezzarne quella singolare fusione tra natura e arte. E questo cade in un momento in cui la popolazione materana abbandona i vecchi rioni per i nuovi quartieri della "città laboratorio".

Come scrive Thomas Eliot ne "Il Bosco sacro. Saggi sulla poesia e sulla critica", "la musica di una parola sorge dalla sua relazione con le parole che precedono e immediatamente seguono, e dal suo rapporto con il contesto circostante". Il significato di un'opera cinematografica nasce anche dalla sua relazione col contesto, relazione che può essere

Come un ecista,  
Pasolini giunge a  
Matera e prova a  
sentire quei luoghi  
governati dal  
silenzio e  
dall'autenticità e li  
percepisce come  
paesaggio  
generatore  
di senso

Pier Paolo Pasolini.  
Foto di Domenico Notarangelo sul set del film  
"Il Vangelo secondo Matteo"



in accordo o in dissonanza. Il luogo è uno spazio significante, un contesto essenziale di un film che fa scaturire il processo di osservazione, interpretazione e anche di immedesimazione. Indica il sentimento di appartenenza, di radicamento dei soggetti nello spazio rappresentato.

Matera, dietro la macchina da ripresa di Pasolini, diviene lo spazio significante, il luogo "numinoso", pervaso da un'aura di sacralità. L'abile regista è riuscito a far cogliere i silenzi e le voci di quel paesaggio, e forse anche più di quanto l'occhio potesse vedere e più di quanto l'orecchio potesse sentire. Il linguaggio della visione diviene nelle mani di Pasolini il meccanismo attraverso cui trasformare gli oggetti in segni indelebili, gli elementi geografici in elementi dell'anima.

Un'impresa ben riuscita e impressa magistralmente anche su carta fotografica grazie allo sforzo di Angelo Novi che ha seguito il cinema di Pasolini lungo sei anni e otto film. "Novi – come scrive Roberto Chiesi, responsabile dell'Archivio Pier Paolo Pasolini, presso la cine-teca di Bologna – ha ritratto l'energia fisica e intellettuale di Pasolini in diverse declinazioni di movimenti". Un'impresa che si è arricchita con il contributo di un altro uomo, un giornalista, studioso di storia locale e fotografo, per caso, sul set materano del film di Pier Paolo Pasolini: Domenico Notarangelo, per gli amici Mimì.

Grazie ad un ruolo a lui offerto nel film direttamente da Pasolini, Domenico Notarangelo, nelle vesti di centurione ha la possibilità di seguire il regista come un'ombra, in tutte le fasi delle riprese. Le sue fotografie fanno parte di un archivio privato che ha ricevuto il riconoscimento da parte del ministero dei Beni culturali che lo ha dichiarato di interesse nazionale. Scatti celebri, come quello che ritrae Pasolini con Enrique Irazoqui, l'attore che impersona Cristo, affacciati su una terrazza dei Sassi, durante un momento di pausa. Una foto, stampata in formato 2x3 e affissa nella metro di Parigi, esposta a Roma e a Berlino.

Foto in bianco e nero che immortalano momenti di lavorazione del film che Notarangelo ha messo insieme a quelle di Angelo Novi, nel libro "Pasolini Matera" (ed. Giannatelli, Matera), per ricordare l'anniversario dei 50 anni dalla realizzazione di quel capolavoro, ma soprattutto per mostrare che la cultura ha bisogno di questi atti di comunione. E questo è un altro miracolo che produce "Il Vangelo secondo Matteo". A parlarci di Domenico Notarangelo, uomo vulcanico nell'età giovanile e ancor di più in quella che lo ha visto legato fisicamente ad una sedia a rotelle, uno dei figli, Peppe, operatore culturale e David Grieco, regista, sceneggiatore e attore che ha raccontato in un film, "La Macchinazione", "non solo l'omicidio di Pasolini – come da lui più volte ribadito – ma molto altro ancora".

Li abbiamo incontrati per scambiare alcune riflessioni. Ci descrivono Notarangelo come un artista che ha messo a disposizione le sue passioni, come un uomo che e si è posto sempre all'ascolto per poter apprezzare altri orizzonti.

*Ho scoperto più concretamente Mimì Notarangelo poco più di un*

*anno fa – ci racconta David Grieco –. Prima di incontrarlo fisicamente, lo avevo conosciuto tramite le sue foto messe in bella mostra nella libreria di Pasolini. Non conoscevo, ahimè, neanche Matera. Quel luogo, rispetto a tanti altri immortalati in immagini esposte tra i suoi libri, era preponderante. L'avevo ammirata e mi era rimasta impressa nella testa quella città dal cuore antico. Quando sono arrivato nella città dei Sassi ne sono rimasto folgorato e altrettanto ha fatto in me Mimì con la sua intelligenza e vitalità. L'ho subito percepito come un pilastro della vita sociale e culturale del posto. Ho iniziato a scoprirlo da lì e ancora oggi, anche se non è più tra noi, non smetto di scoprirlo e di restarne affascinato. Il contributo da lui dato al film di Pasolini è un contributo che va oltre le foto da lui scattate sul set del film che, per carità, sono un patrimonio. Mimì è come*

Quando sono  
arrivato nella città  
dei Sassi ne sono  
rimasto folgorato e  
altrettanto ha fatto  
in me Mimì con  
la sua intelligenza  
e vitalità

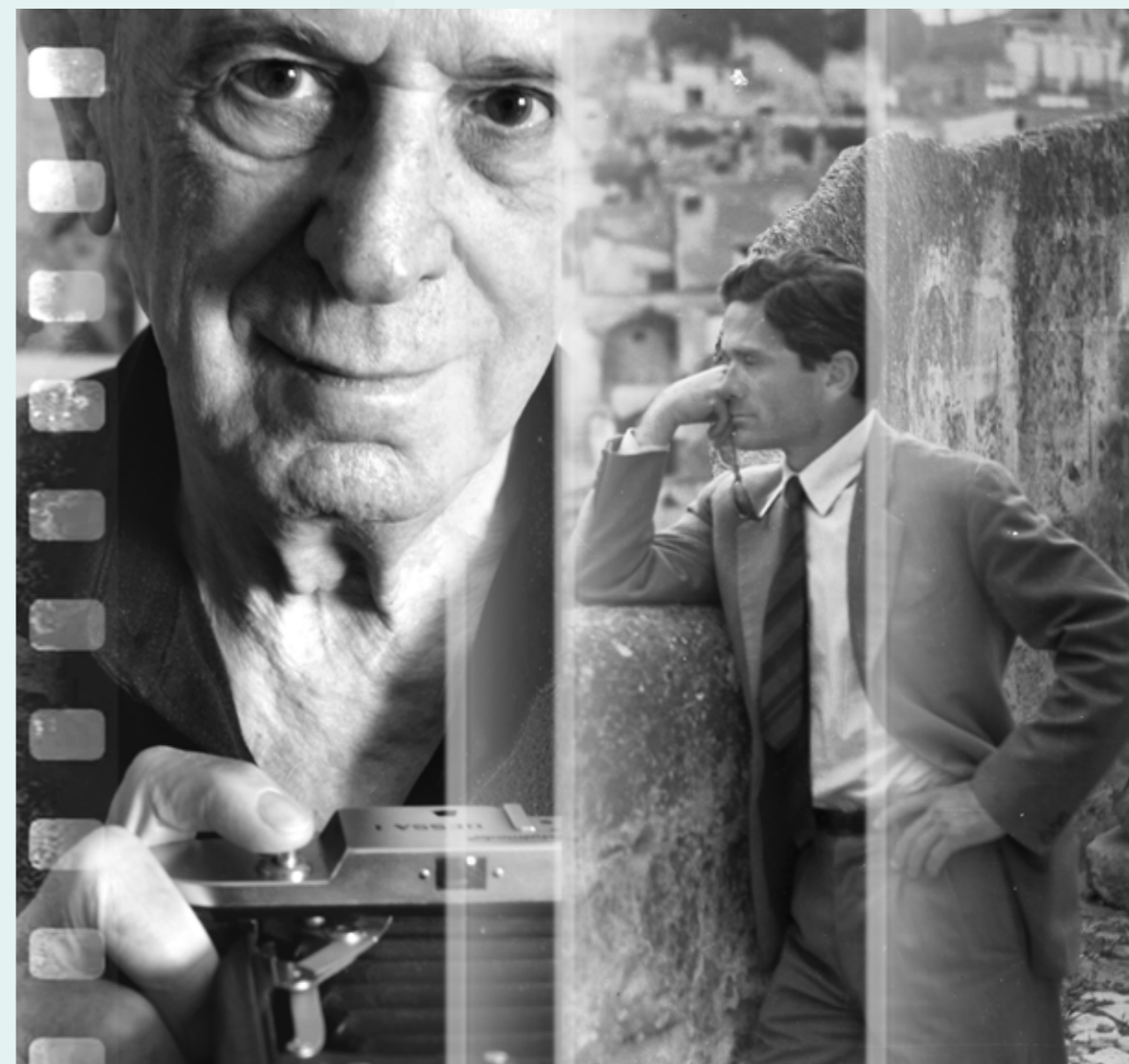


Foto di copertina del libro "Pasolini Matera" di Domenico Notarangelo

se avesse messo in relazione Pasolini con il luogo che doveva diventare la location del suo film. Trovo giusto considerare la conoscenza ambientale un processo di reciprocità che deve scattare tra l'osservatore e il luogo. E' come se Notarangelo reclutando le comparse, uomini e donne del posto, avesse fornito a Pasolini la lente dell'immaginazione artistica, un utile strumento per prendere consapevolezza del luogo e degli uomini che là vivevano. E' per questo che ritengo sia giusto considerare Mimì coautore de "Il Vangelo secondo Matteo", un po' come Sergio Citti, è stato coautore dei primi film di Pasolini. La scrittrice Anna Li Vigni – ci dice Grieco –, descrive le immagini, e quelle artistiche in particolare, come mezzi capaci di aprire a esperienze mai prevedibili, in esse ciò che era fino a poco prima invisibile si rivela inaspettatamente allo sguardo, sicché visibile e invisibile divengono le due facce reversibili della medesima visione. E così, le foto di Notarangelo quando riprendono Pasolini vestito in abito, camicia immacolata con tanto di cravatta, sotto un sole "ferocemente caldo", ha l'abilità di non farcelo percepire come un soggetto fuori posto. Tutt'altro, quelle immagini ci consegnano sì un uomo che sembra vestito per una cerimonia, ma perfettamente a proprio agio, lì tra i Sassi, come non lo è mai stato in nessun altro film.

Le foto di Mimì diventano lo strumento per cogliere altro rispetto al visibile e, quindi, l'autorevolezza, il fascino, lo spessore culturale di un personaggio a tutto tondo quale è stato Pasolini. Una foto che ha la potenza narrativa di un documentario e che riesce a farci cogliere la complessa e luminosa figura di questo protagonista della cultura del Novecento. E' come se ci avesse regalato un ritratto psicologico di Pasolini. Mimì quando faceva le foto, metteva in scena qualcosa che stava scoprendo e ce lo faceva scoprire insieme a lui. Il suo occhio critico guidata da una grande cultura mi fa pensare a quello di un grande della fotografia Sebastião Salgado che ha sempre scelto di privilegiare il fattore umano nei suoi lavori. Salgado ci presenta uomini e donne, innanzitutto, alle prese con i drammi, le gioie, le difficoltà delle loro differenti esistenze, in ogni caso osservati con occhio partecipe, affettuoso, solidale.

Mi fa piacere, annunciare da queste pagine, il mio prossimo impegno che è una sorta di omaggio a Notarangelo, quest'uomo che tanto ha dato alla città di Matera e alla Basilicata intera – ci dice ancora Grieco –. E' un documentario che porterà la sua firma, perché ha fatto tutto lui. Mimì è un testimone permanente. A Matera vi è una sana abitudine a Notarangelo, è come il giornalista, il fornaio, come qualsiasi personaggio identificabile di una comunità. Però bisogna scoprire cosa ha fatto Mimì per questa comunità al di là del film di Pasolini. Lui ha realizzato foto antropologiche straordinarie. Quelle immagini saranno materia di studio per i prossimi secoli. Questo è il miracolo che ha fatto lui. Io, insieme ai figli, preziosi testimoni, cercherò di farlo conoscere ancor di più. Possiamo soltanto sbagliare un po' forse come facevano i discepoli quando trasmettevano il pensiero di Cristo.

Una splendida avventura – così definisce questo impegno il figlio Peppe –. Metteremo insieme le forze e ci faremo guidare da quella sana



Le due foto in alto, Pier Paolo Pasolini, insieme all'aiuto regista Maurizio Lucidi.

In basso a sinistra, Pier Paolo Pasolini insieme a Maurizio Lucidi e Manolo Bolognini.

In basso a destra, Sopralluogo in via Lombardi.

Foto di Domenico Notarangelo sul set del film "Il Vangelo secondo Matteo"

passione per la cultura che animava ogni gesto di mio padre. Il ricordo più bello che diventa per noi insegnamento a cui prestare sempre attenzione – ci dice Peppe –, è la sua disponibilità all'ascolto. Soprattutto negli ultimi tempi lo trovavamo sempre tra giovani. Venivano a trovarlo a casa per intervistarlo, per raccogliere materiale da utilizzare in lavori di laurea. E lui era sempre prodigo di consigli, era pronto a mettersi in una posizione di mutuo apprendimento, a sottolineare quanto sia importante investire in cultura, mettersi in discussione, cimentarsi con nuove idee e progetti. Speriamo, con questo ultimo lavoro che andremo a realizzare con David Grieco, di mostrare quanto la fotografia possa attestarsi sempre di più come forma narrativa in grado di toccare i mille risvolti dell'anima umana, come possa diventare ricerca del vero, forma di scoperta e di riflessione.

E questo è un altro miracolo generato da "Il Vangelo secondo Matteo" e di cui, sicuramente, Pier Paolo Pasolini ne sarebbe fiero.

In alto, Pier Paolo Pasolini nel Sasso Barisano.

In basso, Pasolini nel rione Malve prepara il set di Gesù fra i bambini.

Foto di Domenico Notarangelo sul set del film "Il Vangelo secondo Matteo"



Roberto Della Vite

**PASSEPARTOUT**

◆ Valtorta 1965, *Giochi studenteschi*





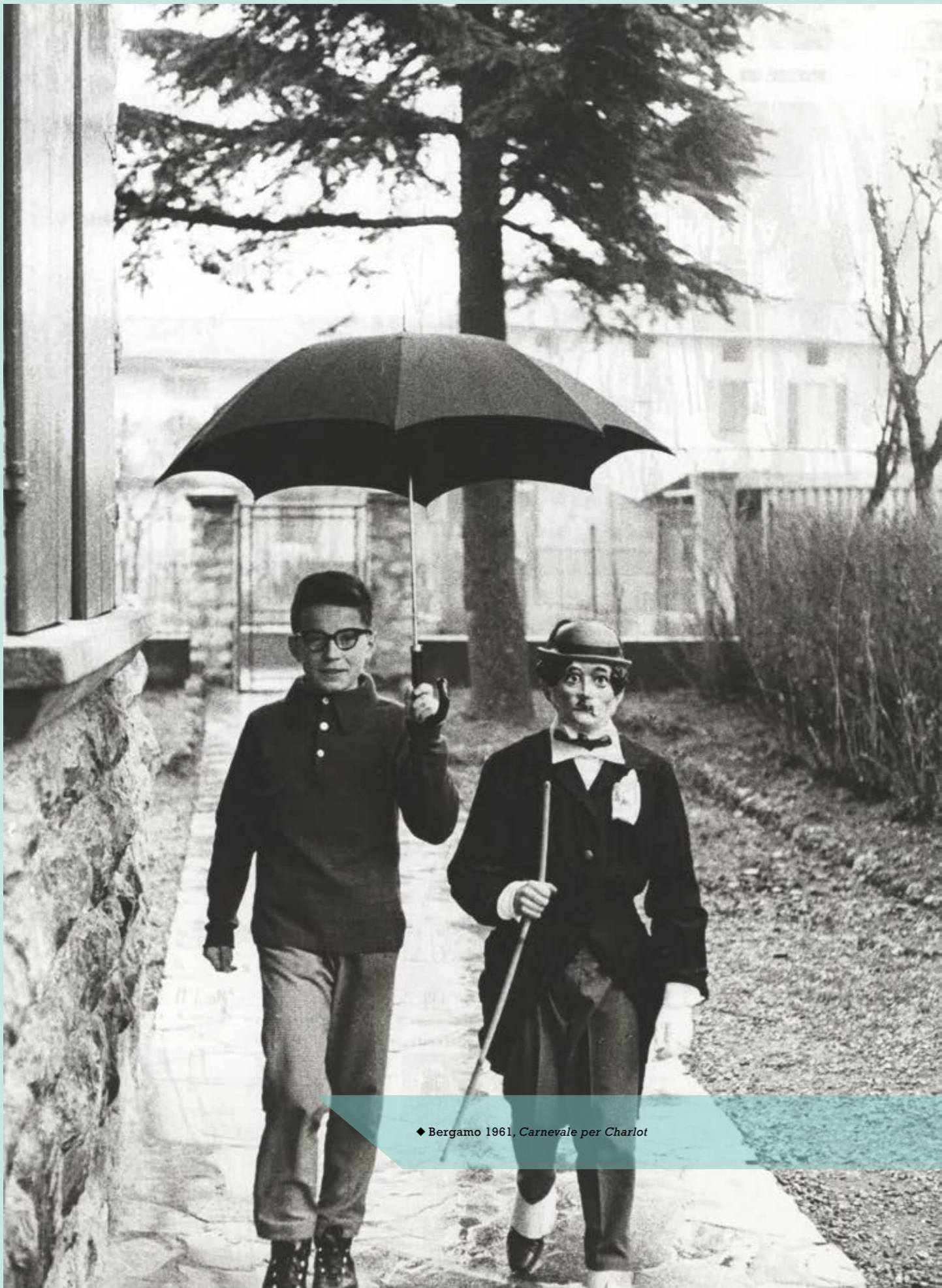
◆ Valtorta 1965, *Giocchi studenteschi*



▲ Valtorta 1965, *Giocchi studenteschi*

▼ Valtellina 1958, *La domenica del pastorello*





◆ Bergamo 1961, *Carnevale per Charlot*



◆ Bergamo 1961, *Carnevale per Charlot*

## Geografie variabili



Giuseppe Lupo

# Narrare la speranza

**F**avole per disegnare il mondo

Dopo aver raccontato di una famiglia vissuta in condizioni di estrema indigenza, in viaggio dall'est all'ovest degli Stati Uniti al tempo della grande depressione – una delle tante vicende di emigrazione interna, una sorta di epica della disperazione o un'inesauribile ricerca della felicità – lo scrittore John Steinbeck conclude il suo romanzo di maggiore impegno sociale, *Furore* (1939), con una scena memorabile. Una giovane donna partorisce in condizioni precarie e subito dopo vede morire il figlio denutrito tra le sue braccia. Le strade sono piene di pezzenti, tra le cunette bivacca un'umanità disarmata nella miseria, rassegnata al dolore e alla fine. In quel momento, quando sembra definitivamente chiuso l'orizzonte del domani, questa donna obbliga a fermare il carro su cui è a bordo, scende a terra, si avvicina a uno degli straccioni ai lati della carreggiata e gli fa bere il latte dal suo seno.

Com'è tipico nel linguaggio dei simboli, il segreto della scena sta nel silenzio incredulo che accompagna le azioni di questa ragazza adolorata, del tutto simile a una Madonna del venerdì santo, che però non dimentica di essere stata madre: il cibo destinato a una vita stroncata sul nascere diventa il nutrimento per un'altra vita. Il suo gesto non è che un dono gratuito, un'offerta senza ricompensa, però contiene tutto quel che occorre per avvalorare l'esistenza di un domani,

per accreditare l'idea che la vita continua (non quella del bimbo, ma un'altra) proprio nel momento in cui le circostanze concorrono ad affermare che tutto sta per terminare.

Se c'è un modo attraverso cui la letteratura può comunicare la speranza, la scelta adottata da Steinbeck è sicuramente una delle più convincenti: una goccia di vita salva un uomo e, se salva un solo uomo, strappa alla morte un'intera umanità. Siamo dentro la soglia di un cristianesimo pronunciato a bassa voce, un cristianesimo dei sussurri e delle carezze, che è probabilmente il meno scontato, il più adatto al dialogo con i nostri tempi. D'altra parte, non serve a niente o a nessuno una scrittura che voglia ergersi a decalogo di principi etici, che voglia fornire dettagliatamente un prontuario morale (o moraleggiante). Sarebbe come voler fare inutile proselitismo, comporre un manifesto di verità facilmente opinabili, addirittura oggetto di fraintendimenti. La letteratura non è espressione di un credo religioso, non è la summa di una dottrina adatta a convincere gli scettici e nemmeno una sua ottusa emanazione diretta. Se così fosse, sarebbe figlia di infiniti pregiudizi e genererebbe essa stessa altri pregiudizi. Al contrario, nel suo essere una limpida adesione ai cardini dell'immaginazione e dell'invenzione, svolge un incarico che va ben oltre la resa fotografica, trascende il puro e semplice obiettivo della rappresentazione e, scavalcando l'insidia del farsi manifesto di un catechismo, reimposta le coordinate per leggere il mondo o per edificarlo.

Non è detto che Steinbeck sia scrittore di certificata militanza cristiana, però sicuramente crede nella sacralità della vita (una norma che gli è stata insegnata dagli studi in biologia intrapresi all'università e poi abbandonati, una regola che troviamo in ciascuno dei suoi libri), crede nella certezza che ogni vicenda narrata in un romanzo possa essere occasione per testimoniare che non tutto finisce nei confini dell'oggi, che se davvero un tempo è stata predicata agli uomini la "buona notizia" essa continua a diffondersi solo attraverso le parole delle parabole, le quali sono esattamente l'esercizio cardine della speranza, lo strumento a cui Cristo affidava l'epifania del proprio regno. Dei quattro vangeli canonici, quello di Matteo non soltanto coglie questo elemento nei suoi aspetti più esemplari, ma ne fa il segno di distinzione in confronto ai testi dei colleghi tanto da diventare la principale fonte a cui Pier Paolo Pasolini attingerà quando dovrà sviluppare in forma cinematografica la storia di Cristo, riconducendo la sua figura all'icona di un indomito cantastorie, inquieto girovago per i sentieri di un'ancestrale Lucania, solitario pronunciatore di allegorie che hanno per soggetto non verità astratte, ma apologhi sugli uccelli, sui fiori, sul grano, sulle fiaccole.

Nel politico del grande e perfetto regno annunciato da Matteo domina sempre la virtù del narrare. Tutto comincia e finisce con l'esperienza del racconto, che è alfa e omega dell'universo, perfino la creazione si manifesta attraverso le vesti di un Dio poeta che rispetta alla radice i significati del verbo *poieo*, cioè nomina e crea, pronuncia

parole che poi diventano materia. E ciò sembra trasmettere l'idea che non esiste alcuna vita, non si ammette alcuna esperienza biologica, anche la più elementare di tutte (come quella delle pietre e delle piante), se non dentro le coordinate della narrazione: vivere è un gesto narrativo, gli uomini sono racconto, la loro esistenza è dentro un libro che è stato già scritto e di cui non c'è che da voltare le pagine, una di seguito all'altra. Vivere equivale a leggere il libro che a ciascuno degli individui è stato consegnato all'atto di nascere e che, di fatto, ognuno si porta scritto nel proprio misterioso segreto.

Non tutta la vita però deve limitarsi alla funzione di leggere (o del leggeresi). Occorre anche narrare, dunque scrivere, che è un'azione più adatta della precedente a individuare l'esistenza di un domani, a progettarlo mediante le parole. Ed è su questo tema che si gioca la necessità per cui credere nella fondatezza di un gesto letterario. Se ogni sforzo fosse finalizzato solo a leggere il libro che è stato assegnato a ciascuno degli individui, esistere sarebbe una sorta di passiva e ripetitiva verifica, un voltare una pagina dopo l'altra senza poter sperare di modificare gli esiti o di capovolgerli, a discapito di quel libero arbitrio su cui hanno investito molta della loro credibilità i filosofi medievali. Così non è. Vivere significa anche lasciare un segno sulla carta, cioè muoversi oltre la condizione del "libro già scritto" e dare prolungamento all'esistenza, riconoscere negli statuti della letteratura un'azione profetica, un atto di speranza. Così è in Giovanni Boccaccio, per esempio, che restituisce ai suoi dieci giovani la fiducia di sopravvivere alla peste proprio in relazione alla loro capacità di narrare storie circondati dalla morte. Così, prima ancora di Boccaccio, è stato nelle *Mille e una notte*, dove la furba Sheherazade allontana l'ora dell'esecuzione capitale ricorrendo alle forme di un originale *midrash*: un racconto incatenato a un altro, il quale a sua volta si allaccia a un altro racconto... Si narra per non morire, si narra per attendere l'alba di domani e per disegnarne i suoi confini.

### Raccontare il male conviene

Con un po' di coraggio si potrebbe chiamare questo tipo di letteratura qualcosa di molto vicino all'utopia senza correre peraltro il rischio di alludere all'inutile ricerca dell'"isola che non c'è". Se un errore è stato commesso dalla cultura occidentale nei secoli passati, è stato quello di affidare al termine utopia il significato di vago, lontano, irraggiungibile, irrealizzabile. Utopia come disegno di un mondo alternativo o come fuga in un mondo parallelo. Perfino il vangelo, alle orecchie di alcuni filosofi, è parso la costruzione di un luogo felice ma inarrivabile secondo le coordinate dello spazio e del tempo: un regno inadatto agli uomini, una geografia idonea all'anima. Eppure le parabole di Cristo non sono astrazioni della mente o allegorie dell'inconcretezza.

Pur volendo ammettere che ci sia un rischio nel definire entro la

La letteratura  
resta pur sempre  
il terreno su cui  
avviene lo scontro  
tra la percezione  
cronachistica del  
mondo e la sua  
resa sul piano  
progettuale

matrice utopica l'esercizio di una scrittura che si compone di visioni, la letteratura (come qualsiasi altra forma di arte) resta pur sempre il terreno su cui avviene lo scontro tra la percezione cronachistica del mondo e la sua resa sul piano progettuale. Ci sono scrittori che non riescono a uscire dal circuito vizioso che li inchioda nella constatazione del presente nelle sue forme deteriori. Pensiamo a quanti di essi, che probabilmente sono la maggioranza in circolazione (dagli autori di gialli agli autori di reportage narrativi), mandano oggi in stampa testi che imitano (o fotografano) la realtà circostante, che compongono libri-ombra del nostro tempo. In questi autori la scrittura si limita a essere celebrazione della non speranza, liturgia del male, constatazione di quanto sia un fallimento alimentare sogni. Confusa sotto un'ingannevole parvenza di impegno civile (in altri tempi si sarebbe detto *engagement*), questa letteratura specula sul tema del negativo e confonde gli obiettivi: narrare il male per accreditarne la sua esistenza e la sua influenza, narrare il male nella convinzione che farà più scalpore la pecorella smarrita rispetto alle novantanove messe in salvo e dunque accreditare l'ipotesi che – sono parole di papa Bergoglio – «una buona notizia non fa presa e dunque non è una notizia». Scrivere, in tal caso, si limita a svolgere un compito da scriba: equivale a ratificare il male, registrare i disastri, gridare alla fine, confermando così le aspettative di tutti.

Una letteratura di luoghi comuni è quella che più soddisfa il mercato dei media e dei lettori, la soluzione meno rischiosa e più adatta a narrare quella che Zygmunt Bauman, in *Modus vivendi* (2004), ha chiamato «età dell'incertezza». Questa età, che identifica il proprio simbolo nell'attentato delle Torri Gemelle tanto da prolungare i suoi riverberi negativi ben oltre l'inizio del nuovo millennio, ha frantumato qualsiasi archetipo della sopravvivenza, sia nel campo del lavoro (dove domina il topos dell'*homo instabilis*) che in quello dei rapporti umani, completamente ridotti allo stato di liquidità, invisibili secondo una certa impostazione tradizionale, fino a dilatare i confini dell'esistenza su un territorio indistinto – quello disegnato dai contatti mediante i social –, apparentemente potenti nel moltiplicare all'infinito la capacità dialogica, ma di fatto ridotti a una esasperata solitudine, da cui non si esce se non correndo il rischio di camminare in quella terra di mezzo che è la rete: presenza di assenze, ordine caotico, prensile intangibilità.

Il territorio che i social misurano ogni giorno è un immenso vocabolario, dove solo in apparenza si attua la cultura dell'incontro. In realtà i codici che si adoperano in questa sorta di non-spazio e di non-tempo segnano il trionfo del luogo comune anche (e non solo) sotto il profilo della lingua che predica la non speranza: rubo l'espressione dal Vittorini di *Conversazione in Sicilia* (1941), caricandola però di un significato che traduce il senso originario, individuato dallo scrittore siciliano nel tema della rassegnazione (condensato nella formula «quiete della non speranza») con la reazione diametralmente oppo-

sta, cioè l'insorgere incontrollato di indignazione, sgomento, paura, coinvolgimento emotivo. La non-speranza del personaggio che dice io in *Conversazione in Sicilia* è altra cosa rispetto all'atteggiamento di chi si lascia quotidianamente toccare dalle notizie riguardanti il male, diffuse nella rete, e alle quali reagisce con veemenza, pur convinto che il suo sforzo, anche se unito con quello dei suoi amici virtuali, servirà a poco, nella convinzione che la realtà, di fatto, è il perpetuarsi di un eterno presente.

### Subire la Storia, riscrivere la Storia

Vittorini arriva a toccare la soglia ma non la attraversa. Si rende conto che la scrittura è uno strumento per fabbricare una civiltà felice (lo afferma nel secondo editoriale pubblicato su «Politecnico» del 6 ottobre 1945) e a suo modo comincia a elaborare questo lavoro di ricostruzione delle rovine che la Storia ha prodotto, ma poi si interrompe più e più volte nella sua opera di ingegneria edile, abbandona a metà l'edificio, lasciando allo stato di abbozzo molte delle sue ipotesi narrative cominciate. La letteratura, secondo lui, potrebbe aver la forza di arginare il paradigma della non speranza, anzi di sicuro possiede questa capacità, almeno a livello teorico, però gli accade di constatare un cambiamento così rapido nei fatti della cronaca da non riuscire a darsi una spiegazione adeguata a quanto avviene sotto gli occhi e dunque desiste, passando la mano a un successivo progetto, magari più attrezzato per esemplificare il riscatto del «mondo offeso».

La posizione di Vittorini sta a metà strada tra Verga e Manzoni: il primo utilizza la letteratura per certificare il fallimento della speranza, il secondo ne fa il terreno ideale per riscrivere la Storia sulla base di nuove regole. Verga avrebbe potuto impostare in Italia il romanzo della borghesia moderna, inseguendo il mito del *self made man* e attribuendo al suo Gesualdo Motta l'etica del lavoro come riscatto sociale. In parte l'operazione riesce, almeno fino a quando al protagonista del *Mastro don Gesualdo* non viene lo schiribizzo di accreditarsi presso la classe dei nobili, candidandosi in questo modo a sua prosecuzione. I calcoli al termine della vita non tornano nelle tasche di questo personaggio: i nobili, pur se ridotti allo stato di sopravvivenza, non dimenticano le origini di quest'uomo e glielo fanno pesare senza sconto, fino a umiliarlo. Se Gesualdo Motta avesse ragionato secondo l'etica di una borghesia nordeuropea (quella di Thomas Mann e dei *Buddenbrook*) non avrebbe avuto alcun interesse a obbedire alle regole del blasone, la sua scalata sociale sarebbe avvenuta su un terreno meno scivoloso rispetto a quello del titolo e dell'onore. Purtroppo cade vittima di una logica inconcludente, vuole accreditarsi presso coloro i quali ha sempre considerato inarrivabili e alla fine, pur avendo avuto la fortuna di realizzare il riscatto tanto sognato, la sua parabola si conclude nella solitudine e nell'abbandono.

Tutto ritorna al punto di partenza. La scalata ha avuto effetto solo momentaneo perché gli interessi di Verga non si muovono nell'in-

La posizione di  
Vittorini sta a metà  
strada tra Verga e  
Manzoni: il primo  
utilizza la letteratura  
per certificare  
il fallimento della  
speranza, il secondo  
ne fa il terreno ideale  
per riscrivere  
la Storia sulla base di  
nuove regole

tento di fondare il romanzo borghese, piuttosto nella teoresi del fallimento individuale, nella cinica pretesa di dimostrare che il destino è qualcosa da subire e non da modificare, al contrario di Manzoni, appunto, che ricapitola il patto fra gli uomini e la Storia dentro un orizzonte che sovverte qualsiasi tipo di equilibrio predeterminato dalla tradizione. Infatti, se la vicenda narrata nei *Promessi sposi* avesse rispettato le coordinate del Seicento, Renzo Tramaglino non avrebbe avuto alcuna chance di rivaleggiare nello scontro con Don Rodrigo, la sua guerra sarebbe finita con un epilogo redatto secondo le regole dei forti e dei deboli. Nel romanzo di Manzoni invece è lui che trionfa sul piano personale (sposando la sua donna) e professionale (da operaio filatore a piccolo imprenditore).

Manzoni conosce benissimo i paradigmi della Storia, è consapevole dei suoi drammi e delle sue malinconie, ma allunga il suo sguardo in un territorio che li travalica, arrivando a tracciare il disegno di una vicenda che rovescia gli equilibri nel profondo. *I promessi sposi* non è una specie di manifesto della speranza perché all'ultima pagina il bene trionfa sul male – sarebbe stato un gesto troppo banale e semplificato –, ma perché è un'opera di correzione o di riscrittura della Storia. Dunque è un libro di controstoria, una sorta di vangelo laico, molto più efficace del *Mastro* di Verga in termini politici, in termini sociali, perfino in termini economici.

### La geografia dei libri

L'esempio di Manzoni non riconduce a quel tipo di letteratura che Vittorini avrebbe definito consolatoria: non lenisce il dolore, non aspetta il regno dei cieli per realizzare un progetto di giustizia, non delega a Dio quel che compete agli uomini. Eppure mantiene fede nella capacità visionaria che gli scrittori esercitano non appena sono in grado di affrontare la pagina bianca con il coraggio di osare, spingendosi oltre le regole costituite del mondo. Naturalmente ciò avviene se chi scrive affida a quella pagina bianca la funzione di spartiacque: prima ancora che nella realtà, il mondo nuovo viene progettato e annunciato nei libri, soltanto in essi è possibile trovare il territorio su cui ergere le sue traballanti palafitte. Scrivere, quindi, torna a essere un esercizio progettuale, un gesto di speranza. Ciò non significa operare nella direzione di una letteratura a tesi, dove i contenuti restano prigionieri di un'ideologia. Piuttosto riconosce una sorta di libertà originaria agli statuti dell'invenzione, li colloca in quelle terre di mezzo, dove si avvera ciò che Mario Pomilio, nel *Quinto evangelio* (1975), definiva l'«utopia del possibile».

Il problema non investe più il conflitto che sussiste fra il constatare la realtà e il desiderare un'altra realtà, fra interpretare chi scrive in veste da scriba o sentirsi profeta, semmai riguarda le aspettative, gli auspici, le attese a cui gli uomini di cultura affidano tutta la loro credibilità e il loro sentirsi necessari al resto del mondo. Senza voler cercare facili illusioni, dovremmo arrivare a pensare che ogni gesto di scrittura si



apparenta alla Scrittura, ogni nuovo libro è una sorta di Bibbia, cioè è il racconto di un popolo che da schiavo (secondo la Storia) giunge alla condizione di affrancamento (dalle regole della Storia, proprio come suggeriva Vittorini quando parlava di cultura liberatoria). E questo è il solo modo per rendere sacro il racconto, restituirlo alla sua dimensione della *poiesis* iniziale: nominare le cose per farle (nel Vecchio Testamento), ritenere che ogni materia (da quella che appartiene agli individui a quella che permea il destino di tutti) discenda dal *logos*, come afferma l'incipit del Vangelo di Giovanni. Ma se in principio la vita si manifesta esclusivamente *per verba*, ciò implica che l'azione di scrivere mai più finirà per essere relegata tra le funzioni inutili di ogni tempo, meno che mai nel nostro, il più babelico di tutti per quanto riguarda la produzione di parole e la loro consequenziale circolazione.

Correggere la Storia è un'operazione che presuppone certo dei rischi, per certi aspetti induce a sospettare un che di falso o di mistificatorio. E probabilmente questo è il prezzo che in alcuni casi va pagato. Ma se esiste un motivo per cui ritenere non inutile il lavoro intellettuale, se esiste un perché continua a essere necessario continuare a scrivere libri e accatastarli nelle biblioteche, tale ragione va cercata nei suoi caratteri più paradossali e beneauguranti. Ognuno di noi, nel bene e nel male, mette al mondo ciò che gli assomiglia ed è probabile che il mondo di oggi sia stato concepito in qualche volume stampato nel tempo di ieri. Così come il mondo di domani, quello che solo alcuni vedono sopra la punta dei grattacieli più alti o al di là delle nuvole, è probabile che sia stato già scritto in uno dei libri prossimi alla stampa. Non occorre fare altro che reperirlo in mezzo ai mille e mille che giungono in libreria ogni giorno, aprirlo dalla pagina iniziale e leggerlo.



Cosimo Argentina

# Ginosa

**H**o iniziato lì, in mezz'ai monti, al confine tra Puglia e Basilicata. Il paese si chiamava Ginosa ed era fatto di case bianche sbavate di grigio arrampicate su un'altura e strade che puntavano tutte verso la notte. Più si incontravano strade e più ci si avvicinava alla notte. Notte e asfalto erano tutt'uno. Il paese a nord terminava in una gravina. La gravina era un vallone roccioso dove nei secoli bui i pastori portavano le greggi dormendo sulla paglia. La montagna nera era emmenthal lavico... buchi, anfratti, rasoiate... squarci. Un posto perfetto per gli assassini e per la passio christi. Dove finiva il paese e cominciava la gravina c'era un castello, una sorta di fortezza con un fossato e un portone che davano sul nulla. Dietro il portone salomonico non c'era niente, ma quel muro ciclopico e quel portale facevano scena. Il castello s'affacciava s'una piazza pavimentata a chianca leccese e sulla stessa piazzetta s'affacciava anche un monastero. Il monastero era malridotto. L'ingresso, il cortile e i muri erano grigi. Era un posto squallido colle grate di ferro pesante alle finestre e scaloni levigati e torturati dai secoli. La scalinata principale si diramava in due direzioni e all'apice dei gradoni ricongiunti c'era una vecchia armatura ammaccata che adesso veniva protetta da un'edicola chiusa a chiave. Sapeva di morte, quel posto. Uno ci entrava e diceva qui ci schiatto, se non sto attento. Intorno al monastero... le Murge! Coni mezzi sfasciati con anelli di verde scuro e creta indurita in forme da maledizione pie-

A gettare un'occhiata ai dintorni c'era da capire che l'uomo non era bene accetto, dalle montagne

trificata. Da una montagna all'altra giusto lo spazio per ingoiare aria e prendere la rincorsa per risalire da qualche altra parte senza sapere mai dove si andasse a finire. Le strade per Laterza, Montescaglioso, Castellaneta spuntavano da una curva, non avevano nome e si inchiodavano davanti a un muro o una crepa della terra. Giravi a vuoto per ore, da quelle parti, e non vedevi altro che croste torturate, piccole voragini a bolla d'aria e rocce a spugna che si sodomizzavano le une le altre crescendoti davanti come qualcosa di vivo seppur rimasto sepolto nei secoli. La paglia puzzava di umido e i crocicchi erano governati dal diavolo in persona che si beffava di te lasciandoti scegliere la soluzione di una svolta o della via rettilinea a discrezione della tua follia malata. Era tutto un tornante, il paesaggio. Gobbe di asfalto consumato, di questo si trattava, reflussi gastrici di orchii preistorici e gibbosi pendii che finivano a garganella in coni privi di luce.

Uno di mare come me si affidava alla sorte. I pantani, a valle, erano mefitici ed era cosa buona e giusta tenersene alla larga, ma salire in quota era anche peggio per via dell'impossibilità sopravvenuta a tradimento, l'incoerenza di un tratturo, la drammatica virgola di un bosco improvvisato che ti si para di fronte alla quando meno te l'aspetti. La terra ti si spaccava sotto i piedi. Più risalivi più erano le Murge a schiacciarti il cranio sul cruscotto con l'incombenza di lastre di zinco piombateti intorno a mo' di fusti per rifiuti tossici. Tenevi la destra e ti arrotolavi intorno al paese. Carcasse di auto date alle fiamme durante l'ultima ribellione dei mezzadri erano le pietre miliari governate dalle vipere. Se t'azzardavi a guardare il cielo gonfio di bile le creste montuose ti mostravano i loro merletti, il ricamo ossessivo e a ogni caduta litica seguiva uno sperone, una concrezione maligna, un subbuglio di architravi lavorati da vento e acqua e intonsati dall'uomo. Era come se il buio danzasse su altro buio. A gettare un'occhiata ai dintorni c'era da capire che l'uomo non era bene accetto, dalle montagne. Erano autogestite, brulle e silenziose, ma soprattutto si giocavano tutte le tonalità dell'oscurità. Anche solo un semaforo avrebbe mandato all'aria tramonti, aurore, vesperi e nottate umide e nude. Qua e là masserie diroccate, ma man mano che salivi al posto delle masserie c'erano vecchi covoni inzuppati d'acqua e lasciati lì a marcire nel fresco della notte. Ogni tanto la natura si prendeva una pausa. Alt! Fermi tutti! Ti appariva di fronte una parete rocciosa inclinata verso occidente, un liscio declivio come se il monte si fosse staccato una costola a morsi per dare vita a una biblica collinetta destinata al grano. I cigli delle strade erano cosparsi di polvere da sparo e cespugli senza nome e senza colore. Lu-certole affamate finivano in bocca a topi muschiati e serpenti argentati. L'unico distributore di carburante sul lato orientale della Murgia ginosina aveva una cabina sistemata a ridosso di un masso da settanta tonnellate. Intorno alle pompe cresceva una zizzania grigiazzurra e la gomma dei tubi di rifornimento era ingottita e spaccata. Vendeva benzina agricola e quella a ottani superiori. Era aperto dall'alba al tramonto e il boss teneva un vecchio millecento parcheggiato sul lato



sinistro della cabina col muso rivolto a ovest e il paraurti posteriore appoggiato al masso preistorico.

Nel tuo vagare alla ricerca del monastero eri costretto a indiate scalate di marcia... dalla quarta alla seconda... la prima, in curva, ritorna in seconda... la prima e poi via fino alla quarta. Quando erano le stelle a governare montagne e terrapieni la natura era come lì, sospettosa, a osservarti intento a uno scasso con stupro tra le sue cosce, ma quando arrivava la pioggia ecco che la schiena degli ultimi Appennini fa che si sollevava come un cobra eretico ed ecco che si riappropriava di ogni cosa rispedendo la terra indietro di migliaia... milioni di anni, ai tempi in cui nulla era nato e non esistevano nomi per indicare ciò che ti ritrovavi davanti. Con la pioggia la tua limitatezza umana ti afferrava alla gola e i fiumi di fango e acqua scendevano dalle vie strette della periferia trascinandosi dietro sedie sistemate all'ingresso delle case, tufi spaccati, ciarpame e schegge di montagna modificando il paesaggio per avulsione e fredda cancerosa alluvione. Il pantano tornava primordiale e gli alberi si piegavano sferzandosi l'un l'altro in un macabro tango di dolore e castrato corteggiamento.

Con la pioggia il paesaggio murgese prendeva a sanguinare. Non piccole ferite ossigenabili, bensì carne legnosa e pietrosa presa a colpi di mannaia da infelici macellai del cielo. Era come se la natura fosse ossessionata da se stessa, in assenza di dei e divinità periferiche. Tutto sprofondava, ma non troppo, mai abbastanza, ed era il vento che poi ristabiliva tutti gli equilibri spostando dei grigi e dei plumbei agglomerati di nubi da lì a qui, da su a giù e poi, lentamente, verso la costa.

Arrivai davanti al monastero dunque e crocchie di uomini baffuti, gente delle Murge, figure arroccate dietro pance dionisiache mi guardarono salire lo scalone nell'apparente indifferenza delle comunità raccolte.

Mi venne ad aprire una sorta di satiro con uno spuntone cartilagineo che gli ispessiva la spalla destra.

«Buonasera» dissi, «sono il nuovo di diritto!»

Tutto sprofondava,  
ma non troppo,  
mai abbastanza,  
ed era il vento  
che poi ristabiliva  
tutti gli equilibri



Pasquale Montesano

# Madama Isabella Morra

## alla corte del principe Sanseverino di Bisignano

**I**l sogno o il cruccio di Domenico Guarino, il medico di Valsinni che nel novembre 1928 ospitò Benedetto Croce nel corso della sua visita ai luoghi dove visse Isabella Morra, per gran parte della sua esistenza fu quello di tenere desti il ricordo e l'interesse per la poetessa del '500 dell'antica terra di Favale e di trovare qualche studioso che, finalmente, si desse a scoprire la "verità" sulla vita e sulla morte della Morra con accurate ricerche d'archivio. Non fu mai convinto che la figlia del barone Giovan Michele fosse stata uccisa per la malvagità dei suoi fratelli, secondo le notizie riportate da Angelo de Gubernatis agli inizi del XX secolo e tratte dalla storia della famiglia scritta da Marco Antonio Morra (1561-1618), nipote di Isabella e figlio di Camillo (1528-1603).

Interessò per primo l'amico Paolo De Grazia di Senise, docente universitario a Napoli, il quale ben presto cedette le "armi", dopo aver saputo che di Isabella Morra si stava interessando addirittura Benedetto Croce, che gli aveva anche espresso il desiderio di visitare il piccolo paese, teatro del dramma esistenziale della giovane baronessa.

Sebbene all'inizio osteggiato da alcuni maggiorenti locali del partito Fascista, quel viaggio ci fu, e grazie al grande letterato napoletano Isabella Morra uscì definitivamente dall'oblio ed entrò nella storia della letteratura italiana. Subito dopo quell'evento, tra il filosofo ed il medico si instaurò un rapporto epistolare, che in breve tempo si

trasformò in amicizia, in virtù della quale, Guarino, nelle missive e nelle visite a casa Croce, fu instancabile nel sollecitargli altri studi e indagini. Si ritrovò, così, nella cerchia privilegiata del filosofo. A sua volta, il Maestro mostrò attenzione verso quel suo "caro" interlocutore, cui non mancò di inviare notizie e scritti vari o di ricevere per suo conto in Napoli qualche novello studioso in cerca di spiegazioni sulla Morra, ma precisando, come in una lettera a Guarino del 15 novembre 1951, che «è difficile dire del nuovo su Isabella Morra se non si trovano nuovi documenti».

Nuovo materiale, appunto, che potesse apportare qualche sprazzo di luce nel buio della vicenda umana di Isabella e dei suoi più stretti familiari, autori e vittime di una tragedia immane, che segnò il declino di quella nobile famiglia e dello stesso loro feudo, anche perché la storia del paese finisce sempre per intrecciarsi in un connubio inscindibile con quella dei Morra.

I documenti vanno cercati, alcuni si possono scoprire anche per caso, e quelli già noti, riletti con sempre maggiore attenzione. Come la storia del casato Morra, piuttosto lineare e attendibile, seppure per alcuni aspetti imprecisa e omissiva, tesa piuttosto ad esaltare la famiglia, di chiara e avita nobiltà, a salvarne l'onorabilità, in particolare quella di Giovan Michele, e relegando a poche righe la tragedia nel castello di Favale. Marco Antonio, pur giurando sulla innocenza della zia, in modo alquanto ambiguo fa passare la strage per motivi d'onore. Nessun altro accenno poi di Isabella, mai più un richiamo nella sua voluminosa esposizione; cancellata dalla mente e dal lignaggio. Nessun parente prossimo darà mai a una figlia il suo nome: non Marcantonio, né Camillo, che di figlie ne ebbe tre, né la sorella Porzia, né Cesare in Francia e i suoi discendenti, come se Isabella fosse stata sempre e comunque una vergogna familiare.

Era necessario dunque rivedere o ricercare tutti i fascicoli su Favale esistenti nell'Archivio di Stato di Napoli, di Potenza e di Matera, alcuni di notevole valore storico, con non poche scritture riferite al periodo dei Morra ed agli altri possessori della Terra. Mancavano altresì notizie su quei Morra che, dopo le delittuose vicende, si erano allontanati dal Regno di Napoli per rifugiarsi in Francia, sui quali, spesso, si sono continuate a scrivere congetture senza alcun concreto supporto storico. Anche in questo caso era d'obbligo indagare nei luoghi opportuni, nei giusti archivi, a Parigi nella Bibliothèque Nationale de France e de l'Arsenal, negli Archives départementales de la Haute-Vienne di Limoges e della cittadina di Guéret, nel dipartimento della Creuse, regione del Limosino, dove si stabilirono e operarono i Morra o de Moras, come alcuni componenti iniziarono a firmarsi quando a regnare era Enrico II, sposo di Caterina de' Medici.

Alcuni di questi documenti hanno consentito, tra l'altro, di stabilire punti fermi sulla cronologia di certi episodi, evitando supposizioni ed interpretazioni di varia natura, a cominciare da Benedetto Croce, che collocava l'uccisione di Diego Sandoval de Castro tra settembre

e ottobre 1546 e retrodatando di alcuni mesi la morte della Morra e del suo pedagogo. Invece, l'agguato al barone di Bollita si era verificato tra febbraio e marzo del 1546, considerato che i fratelli avevano raggiunto la Francia non molto dopo i loro delitti, e che il 21 giugno Marcantonio Morra, primogenito di Giovan Michele, a lui succeduto nella baronia, già relegato per qualche tempo in Taranto, si era sposato a Napoli con Verdella Galeota, vedova di Vespasiano Mastrogiudice. E, giusto un mese prima, aveva sottoscritto il contratto matrimoniale.

Appare evidente che gli autori degli eccidi erano approdati sul suolo francese e raggiunto Scipione e Giovan Michele sin dalla primavera del 1546, dopo la fuga da Favale e dal Regno, mentre nella Terra imperversavano i saccheggi delle milizie del governatore della Basilicata, Alonso Basurto, la cui relazione al viceré don Pedro de Toledo sulla delittuosa vicenda era stata scritta e inviata a fatti ormai conclusi.

L'avvenuta conoscenza in tempi più recenti di altra documentazione, l'acquisizione e lo studio di carte inedite, hanno consentito di scoprire ulteriori aspetti della vita di Isabella Morra: la frequentazione della corte del Principe di Bisignano, le sue presenze fuori dal feudo, la protezione di Giulia Orsini e di Irene Castriota Scanderbeg, rispettivamente prima e seconda moglie di Pietro Antonio Sanseverino, la reputazione letteraria che ebbe ad acquisire in vita, gli incontri, le conoscenze, le amicizie, come quella con lo spagnolo Diego Sandoval de Castro, che alla fine le si rivelerà fatale.

Assistito da una benevola Clio ho cercato di ritornare su Isabella Morra e sulla Terra di Favale con un lavoro in corso di stampa (*Isabella Morra alla corte dei Sanseverino*, Altrimedia Edizioni, Matera), elaborato senza frenesia, di lunga gestazione, meditato e non certo esaustivo sul vissuto e sulla figura della figlia di Giovan Michele Morra, oscurata dai suoi stretti parenti, valorizzata da molti studiosi e critici letterari, soprattutto nella seconda metà del secolo scorso, ma riproposta sovente in superficiali rifacimenti e sempre rappresentata nella sua prigionia umana ed esistenziale tra le tetre mura del castello di Favale. Ma così non fu, o, almeno, non tutto corrisponde alla realtà.

Cerchiamo di ripercorrere in sintesi la vita dei Morra di Favale, il dramma di Isabella e il doloroso epilogo della loro baronia.

Nei secoli XIV e XV terre, castelli e feudi cambiarono sovente proprietà, a seconda degli umori dei regnanti, tra attestati di fedeltà e di continui tradimenti. Controllavano la grande maggioranza del territorio della Basilicata soprattutto le famiglie dei Sanseverino e degli Orsini Del Balzo, spesso tra loro in contrasto.

E proprio Favale (dal 1873 si chiama Valsinni), terra del Principato di Taranto, fu oggetto di contesa tra i due casati. Una tregua tra loro si registrò nel 1427, dopo gli accordi di Montepeloso (Irsina), approvati dalla regnante Giovanna II. Giovanni Antonio Orsini Del Balzo, riconosciuto dalla regina Principe di Taranto ed erede del padre Raimondo, incontrò i Sanseverino di Tricarico e di Chiaromonte. A

L'avvenuta  
conoscenza in  
tempi più recenti di  
altra documentazione,  
l'acquisizione e lo  
studio di carte inedite,  
hanno consentito di  
scoprire ulteriori  
aspetti della vita  
di Isabella Morra

seguito di un patto, gli Orsini restituirono ai Sanseverino terre e feudi che avevano loro tolto in Puglia e Basilicata.

Nel 1431, per ordine di Giovanna II, Luigi Sanseverino rientrò nel possesso di metà feudo di Favale. Con la caduta di Renato D'Angiò nel 1442, finì la dinastia angioina e subentrò quella aragonese con re Alfonso d'Aragona. A Roberto Sanseverino, conte di Marsico, con privilegio del 27 novembre 1463 di Ferdinando I d'Aragona venne restituito il Principato di Salerno, tolto al ribelle Felice Orsini, con le terre di Basilicata, tra le quali Favale. Nell'occasione, Roberto Sanseverino aveva riconfermato la subinfeudazione della «Terra di Favale con i feudi di Rodiano, Gallinico e Prestinace, con uomini, vassalli e rendite, e colla giurisdizione delle prime cause civili» a Lionetto, figlio di Pantaleone Vivacqua di Oriolo, al quale lo stesso feudo era stato concesso nel 1444 da Giovanni Sanseverino. I Sanseverino restavano titolari della baronia criminale e conservavano il diritto di riscuotere direttamente i tributi dovuti per i relevi e l'adoa, che normalmente spettavano alla Regia Corte.

A Roberto, morto nel 1474, subentrò il figlio Antonello, grande ammiraglio del Regno, al quale Ferdinando I rinnovò la concessione di molte Terre, compresa quella di Favale con privilegio del 1475. Antonello, in seguito, fu tra i promotori della congiura dei Baroni (1485) contro il Re aragonese, che venne estinta nel sangue. Sconfitto, esule, spogliato dei suoi feudi, si ritirò a Senigallia, nelle terre della moglie Costanza di Montefeltro, dove morì nel 1499. Soltanto nel 1506 Roberto II Sanseverino, figlio di Antonello, venne reintegrato da Ferdinando il Cattolico dei feudi di famiglia, tra i quali quello di Favale, di cui il padre era stato privato.

Pantaleone Vivacqua di Oriolo era sposato con Masella de Rocca che, rimasta vedova, aveva ceduto i diritti vantati sul feudo di Favale al figlio Lionetto. Menocca, figlia di Lionetto, convolò a nozze con Bartolomeo Morra, al quale portò in dote la concessione sul feudo, che passò così alla famiglia Morra, un casato che ebbe diverse diramazioni e godette di privilegi nobiliari in Benevento, Napoli (seggio di Capuana), Salerno (seggio di Portanova), Nola, Avellino ed in Sicilia.

Dall'unione tra Bartolomeo Morra, grande scudiero del re Alfonso d'Aragona, e Menocca Vivacqua, nacquero i figli Antonio e Giosuè (Josias o Josuelis), del quale si hanno poche notizie. Nel 1507 la Terra di Favale con i casali di Rodiano e Prestinace furono restituiti alla principessa di Salerno Marina d'Aragona perché Antonio Morra, successore nella baronia, aveva smarrito, in tempo di guerre, la documentazione relativa alla subinfeudazione. Due anni dopo, però, il 13 novembre 1509, Marina d'Aragona gli rinnovò la concessione.

Da Antonio Morra e dalla moglie Elisabetta Francoperta nacquero undici figli, sette maschi e quattro femmine: Giovan Michele, Giacomo, Lamberto, Nicola Francesco, Baldassino, Cornelio, Geronimo, Giulia, Marzia, Cecilia e Laura. La baronia di Antonio Morra durò fino al 1522, anno della sua morte; gli successe il primogenito Giovan



Michele, che nel 1517 sposò la nobildonna Aloisia (Luisa) Brancaccio, figlia di Luigi, secondo barone di Spinazzo, terra del Cilento, e di Caterina Guindazzo (o Guindazio). La famiglia Brancaccio godeva nobiltà in Napoli nel sedile di Nido detto anche Nilo.

La data dell'atto dotale tra Luisa Brancaccio e Giovan Michele Morra è riscontrabile su alcuni fogli degli elenchi del Patrimonio dei creditori dei Morra, conservati nell'Archivio di Stato di Napoli; in uno di questi sono annotati l'anno, il mese e il giorno della corrispondenza della dote di Luisa Brancaccio, pari a 2.100 ducati, avvenuta il 7 aprile 1517. L'atto notarile o "istrumento" dotale della Brancaccio precedeva di non molti giorni, come allora era d'uso, il matrimonio con Giovan Michele Morra, che dovrebbe essersi celebrato tra aprile e maggio del 1517.

Ma anche da un altro importante documento, agli atti nell'Archivio di Stato di Benevento, è possibile determinare il periodo delle nozze. Si tratta di un contratto di donazione da parte del barone Antonio Morra a favore del figlio Giovan Michele, stipulato in Napoli il 20 giugno 1517, nel quale devolveva al suo primogenito a titolo di elargizione irrevocabile tra i vivi, ducati duecento di carlini d'argento provenienti dai beni feudali e privati che egli possedeva e percepiva nel territorio e nel distretto di Ordeoli (Oriolo) della provincia di Calabria. E questo affinché lo stesso Giovan Michele potesse più comodamente vivere e sostenersi insieme con la moglie e la famiglia.

Dall'unione tra Giovan Michele Morra e Luisa Brancaccio nacquero otto figli: Marcantonio, Scipione, Isabella, Decio, Cesare, Fabio, Porzia e Camillo.

Solo di Camillo si conosce la data di nascita, il 30 settembre 1528. È un riferimento preciso, uno dei pochi, che ci fornisce il figlio Marco Antonio nella storia della famiglia. Il primogenito Marcantonio deve essere nato nel 1518; Scipione e Isabella "coetanea di Scipione", nel 1519, ma non oltre il 1520, se al termine "coetanea" si vuole dare il significato di gemella o nata più o meno nello stesso anno. Insomma, otto figli in poco più di undici anni di convivenza matrimoniale.

Giovan Michele Morra divenne barone di Favale nel 1522, alla morte del genitore; ma la sua baronia non durò molto, circa sette anni, se si considera il 1529 l'anno della sua definitiva uscita dal regno di Napoli.

Non era passato molto tempo dal suo insediamento, che il barone Morra trovò il modo di inimicarsi il potente principe di Salerno, Ferrante Sanseverino, il quale, oltre ad avere una sterminata quantità di Terre in Basilicata e altrove, possedeva anche un castello in Rotondella (un borgo che allora stava sorgendo) molto vicina a Favale. Scoppiò una contesa tra gli ufficiali dei due luoghi e Giovan Michele, non curandosi dell'autorità del Principe, al quale i Morra erano legati da antica parentela, si appropriò di funzioni che non gli spettavano, suscitando lo sdegno di Ferrante, il quale, così come tutti i Sanseverino, teneva a conservare e ad applicare nel modo più intransigente gli in-

Per il tradimento del Morra fu confiscato il feudo di Favale, ma il viceré Pedro di Toledo, reintegrò nel possesso della baronia il fratello Nicola Francesco Morra e il nipote Marcantonio

numerevoli privilegi di cui godeva, primo fra tutti la giurisdizione criminale, mentre ai Morra spettava solo quella sulle prime cause civili.

La situazione di Giovan Michele si aggravò nel 1528 con la guerra nel regno di Napoli tra la Francia e la Spagna, allorché decise di schierarsi attivamente con gli invasori francesi, venendo meno all'obbligo di fedeltà al Re Carlo V e allo stesso Principe di Salerno del quale era suffeudatario. Com'è noto, il tentativo di Francesco I fallì miseramente, mettendo nei guai quella schiera di famiglie e di nobili che avevano aderito alla sua causa. Giovan Michele non si presentò per giustificarsi e preferì nel 1529 lasciare il Regno, temendo soprattutto l'inimicizia di Ferrante Sanseverino. Si rifugiò a Roma dove sistemò, intorno al 1530, il figlio Scipione affinché vi compisse gli studi superiori, alla fine dei quali un diplomatico francese, che del giovane aveva conosciuto e apprezzato le non comuni doti intellettuali, ritornandosene in patria lo convinse a seguirlo. Peraltro, Scipione desiderava ardentemente rivedere il padre, da tempo rifugiato in Francia, apprezzato ufficiale dell'esercito di Francesco I, spesso agli ordini dell'amico "fuoriuscito" principe di Melfi, Giovanni Caracciolo, maresciallo di Francia e luogotenente del Re in Piemonte, del quale sarebbe stato abituale commensale nel corso delle azioni di guerra, nel 1548, per la conquista del marchesato di Saluzzo. A Parigi, Scipione si fece subito apprezzare negli ambienti scientifici e delle arti. Fu tenuto in grande stima, entrò nelle grazie della principessa Caterina de' Medici, che lo assunse ai suoi servizi e lo fece suo consigliere privato, suscitando gelosia e invidia nei cortigiani. Ed infatti morirà avvelenato all'incirca verso il 1580.

Per il tradimento del Morra fu confiscato il feudo di Favale, del quale pretese la restituzione Ferrante Sanseverino, ma il viceré Pedro di Toledo, che mal sopportava l'arroganza del Principe di Salerno, a seguito della sentenza assolutoria di Giovan Michele Morra del 1533, con sua personale decisione reintegrò nel possesso della baronia il fratello Nicola Francesco Morra e il nipote Marcantonio, dopo una transazione che prevedeva il pagamento di 2.000 scudi d'oro. In verità, il Viceré, forse anche per le probabili rimostranze del principe di Salerno, ferma restando l'avvenuta riconsegna ai Morra della baronia di Favale, tenne in sospeso il decreto assolutorio di Giovan Michele, la cui regia ordinanza, chiamata in termini giuridici "rescritto", fu addirittura registrata e pienamente legalizzata soltanto nel 1553, «quando era ancora in vita il Toledo», come con puntigliosa evidenza e documenti, nella storia della famiglia, Marco Antonio. Sta di fatto che, al di là dei giudizi generalmente elargiti sui comportamenti e sulla vita stessa di Giovan Michele Morra, il barone di Favale, dal 1533 e fino a gennaio del 1553, non poteva tornare nel regno di Napoli, nel suo feudo, nella sua famiglia. Più che agli ozi della corte parigina, la sua vita fu spesa nel campo militare, impegnato nelle guerre che il re di Francia continuò contro la Spagna dal 1536 al 1538 e poi dal 1542 al 1544, dall'esito delle quali il "Baron de Favale", come amava sot-

toscriversi, sperava di uscire almeno una volta vittorioso e di rientrare in famiglia con accresciuti onori e ricompense. Speranze frustrate, perché i conflitti si risolsero sempre a favore del re di Spagna, Carlo V. Giovan Michele muore nel 1556, a poco più di un anno dalla redazione del suo testamento, il 15 aprile 1555 in Bonneval, dove allora si trovava, località situata nel dipartimento della Haute-Vienne, regione del Limosino, nominando legatari i due figli che vivevano in Francia, Cesare e Fabio, e Camillo dimorante a Napoli. Oggi, questo centro si chiama Coussac-Bonneval, a circa 50 km da Limoges.

Espatriato in Francia Giovan Michele, seguito dal fratello Lamberto, non è difficile immaginare lo stato psicologico, il disagio, le inquietudini della famiglia in Favale. Senza marito, Luisa Brancaccio si ritrovava con sette figli minorenni. Marcantonio nel 1533 aveva solo 15 anni quando assunse il governo della baronia, sotto l'amorevole tutela dello zio Nicola Francesco e della stessa madre, la quale doveva badare anche al resto della prole. Porzia era la figlia piccola e Camillo aveva appena cinque anni. Isabella ne aveva 13-14, come Scipione, che si trovava alle prese con gli studi superiori a Roma.

Nel 1535, all'età di sette anni, Camillo entrò al servizio della casa di Ferrante Sanseverino e di sua moglie Isabella Villamarina, donna di grande generosità d'animo, che prese a cuore la sorte dell'ultimo figlio di Luisa Brancaccio. Resterà presso i Sanseverino una decina d'anni, fino al 1545, quando decise di fuggire in cerca di nuove avventure.

Isabella, al pari del fratello Scipione, era particolarmente portata per gli studi. Amava le lettere ed eccelleva nella poesia. Tra i figli era la più colta ed anche la più sensibile. Dovevano essere stati per lei anni felici quelli trascorsi col padre, protetta e circondata dalla sua tenerezza. Vivrà nel ricordo del genitore, al quale dedicherà versi affettuosi, mai negando il legame con la Francia, consapevole e informata, come tutta la famiglia, di quel che succedeva oltre le Alpi.

Pur essendoci nel castello un pedagogo, l'assidua presenza di don Leonardo Bianco, arciprete della Chiesa Madre di Favale, e una fornita biblioteca, non le bastavano i confini del feudo. Non studiò a Roma e neppure a Napoli, nella capitale, dov'erano approdati molti esponenti di spicco della cultura del tempo e dove fiorivano rinomate accademie. Era pur sempre una donna; ma non le mancarono occasioni per frequentare altre famiglie nobili, né opportunità d'incontri culturali, di conoscenze, anche in vista di un buon matrimonio, al quale naturalmente aspiravano lei e sua madre. Napoli era troppo lontana per una donna. Luisa Brancaccio, la mamma, a Napoli non si recò nemmeno per la ratifica di un atto notarile, avvenuta poi in Favale il 28 febbraio 1536, a seguito del quale avrebbe ricevuto introiti finanziari dal fratello Giovanni Carlo, particolarmente necessari in quel periodo, nonostante la costante crescita sociale ed economica del feudo. Favale allora era un centro di media dimensione e affatto desolato: nel 1532 aveva raggiunto i 1.200 abitanti e circa 1500 nel 1545. Oltre che da una vasta masseria, dall'allevamento del bestiame,

Isabella, al pari del fratello Scipione, era particolarmente portata per gli studi. Amava le lettere ed eccelleva nella poesia. Tra i figli era la più colta ed anche la più sensibile



dal commercio dei prodotti agricoli, del cotone, del baco da seta, i Morra ritraevano buoni profitti anche dai loro mulini sul Sarmiento e in Rodiano e godevano di altre rendite, che però, col passare degli anni, si rivelarono insufficienti per il loro tenore di vita e per le necessità di tutta la famiglia. Infatti, ai beni dotati per le zie paterne Giulia e Marzia e, in seguito, per la sorella Porzia, dovette provvedere Marcantonio, contraendo ulteriori debiti.

Quanto a vivacità culturale e associativa, tra le terre vicine a Favale, era soprattutto Tursi a vantare un indiscusso credito, grazie all'istituzione di un sedile della nobiltà e ad una laboriosa imprenditoria artigianale e commerciale. Un altro punto di riferimento era Senise, feudo molto amato da Giulia Orsini, prima moglie di Pietro Antonio Sanseverino, principe di Bisignano, e sede, tra l'altro, di una grande fiera, che si teneva tra il 10 e 12 maggio, fiorente già dal periodo aragonese.

Ed erano proprio i Sanseverino, famiglia tra le più illustri e potenti del regno di Napoli, ad avere assoluta autorevolezza su molte terre di Calabria, Basilicata, Puglia e Campania, forti della loro potenza economica e dei molteplici privilegi di cui godevano. Nel corso del secolo XV il casato si era diviso nei due grandi rami di Salerno e di Bisignano; ma rimase unito nei vari contesti politici e militari del Regno. Nella prima metà del secolo XVI, i due principali protagonisti furono i cugini: Ferrante, Principe di Salerno, figlio di Roberto II e di Marina d'Aragona, e Pietro Antonio, Principe di Bisignano, nato da Berardino e da Eleonora Todeschini Piccolomini. Entrambi, valorosi combattenti, sostennero la causa della Corona spagnola, distinguendosi per la fedeltà a Carlo V contro la Francia.

Ma si distinsero anche per la loro passione per le lettere, il teatro e le arti, circondandosi di accreditati intellettuali non solo meridionali. E se il Principe di Salerno fu un dignitoso mecenate, munifico sostenitore di accademie e della Scuola Medica Salernitana, presso la quale chiamò alcuni tra i più rinomati studiosi italiani del periodo, non da meno si rivelò il cugino Pietro Antonio, IV Principe di Bisignano che, dopo il fallito attacco, nel 1528-29, dell'esercito francese nel regno di Napoli, partecipò alla spedizione punitiva contro quei baroni di Calabria e Basilicata che si erano schierati dalla parte di Francesco I. Con una nave armata a proprie spese, prese parte all'invasione di Tunisi al fianco di Carlo V che, reduce dall'impresa d'Africa, dal 9 al 12 novembre del 1535, fu suo ospite nel sontuoso castello di San Mauro, presso Corigliano.

Per l'occasione, si svolsero battute di caccia, tornei cavallereschi, esibizioni di musicisti, poeti, poetesse, pittori e artisti vari, seguendo una consuetudine consolidata della famiglia e dello stesso Principe, che amava la musica, la poesia, la letteratura, tanto è vero che la sua corte rappresentava un cenacolo ambito da artisti e intellettuali.

Nei giorni precedenti, 7 e 8 novembre, Carlo V aveva visitato la città di Cosenza recandosi anche al castello, governato dal 1532 da

Diego Sandoval de Castro. Pietro Antonio Sanseverino e don Diego avevano costanti rapporti, non solo perché il barone della Terra di Bollita era un nobile e un poeta, che come altri frequentava la sua corte, ma anche per motivi di interessi prettamente feudali, perché entrambi titolari di castellanie: il Sandoval di Cosenza, il Principe di Bisignano di Taranto. Questi, inoltre, godeva di una sincera stima e amicizia da parte dell'imperatore Carlo V, già compagno di giochi nella fanciullezza, dal quale aveva ricevuto vari e delicati incarichi, compreso il compito di controllare quelle famiglie che, in Calabria e Basilicata, erano state o ritenute ancora, come i Morra di Favale, filo-francesi.

Quello di Bisignano era il più importante feudo del Sud, un vero "Stato", comprendente tutta la Calabria settentrionale, parte della Puglia e della Basilicata. Pietro Antonio Sanseverino lo rese dal 1516 al 7 aprile 1559, anno della sua morte. Ebbe due mogli: Giulia Orsini ed Erina Scanderbeg Castriota, pronipote del grande eroe albanese Giorgio Scanderbeg. Dal matrimonio con la prima nacquero due figlie: Dianora e Felicia, che sposerà Antonio Orsini, duca di Gravina e conte di Matera. Donna Felicia visse a Gravina per qualche tempo prima di trasferirsi a Matera, città in cui morì e fu sepolta all'entrata del convento dei Cappuccini. E, in quel sepolcro, volle poi riposare anche sua figlia Maria, baronessa di Montescaglioso. Nel 1539, un anno dopo la morte per malattia di Giulia Orsini, Pietro Antonio convolò a nozze con Erina Scanderbeg. Dalla nuova unione nacquero Nicolò Berardino, V Principe di Bisignano, e Vittoria.

Tornei cavallereschi, palii, recitazioni teatrali, declamazione di poesie, esibizione di musicisti e altre attività culturali, non erano eventi occasionali, ma costituivano una costante nella vita di corte dei Sanseverino di Bisignano. In diversi documenti si legge che per alcune solennità erano presenti anche molti forestieri, che potevano ascoltare «epigrammi, madrigali, idillii sonetti et altre gioconde poesie». Era una vita di corte che aveva anche il chiaro intento di celebrare, «teatralizzandolo, il potere e colui che lo incarnava», secondo un modello che, nella politica filo-spagnola dei Sanseverino, allora perseguita, significava anche uniformarsi agli schemi aragonesi e castigliani; ma anche italiani.

Un ruolo di primo piano avevano la poesia e la musica. Si allestivano sovente opere teatrali. Succedeva anche che, per questo genere di rappresentazioni, il Principe con moglie, figlie e corte privata al seguito, si recasse a Salerno. Ciò avvenne attorno al 1544, per assistere ad alcune commedie e spettacoli predisposti dal cugino Ferrante. Non è immaginoso, quindi, che in quella occasione, o in altre, Isabella Morra, per il compito che esercitava nella corte del Principe di Bisignano, possa aver rivisto il fratello minore Camillo, che nella dimora salernitana svolgeva il non nobile ruolo di paggio. Pietro Antonio era molto amico di uno dei madrigalisti più noti nel Mezzogiorno, Giovanni Battista Melfio, al servizio del principe Luigi Carafa nei suoi feudi di

Quello di Bisignano era il più importante feudo del Sud, un vero "Stato", comprendente tutta la Calabria settentrionale, parte della Puglia e della Basilicata

Stigliano e Aliano; fu anche protettore generoso del poeta e oratore Colantonio Carmignano, che ospitò alla sua corte, la cui produzione fu dedicata allo stesso Principe e a Giulia Orsini; chiamò cantori di fuori regno, come i fratelli Pietro e Lorenzo da Arezzo, Guglielmo da Casale Monferrato, Jhan Gero, proveniente da Venezia, che dai libri paga della corte del Principe viene ricordato maestro di Cappella dal 1542 e compositore dal 1543 al 1558.

Pietro Antonio si fece ben volere dai sudditi, per la sua prodigalità e per una politica che tenne in grande considerazione la dignità umana e la cultura. Ciò spiega la presenza nella sua corte di personalità quali Luigi Tansillo, Laura Terracina, Niccolò Franco, Gianfranco Spannocchi, Mario di Leo (poeta barlettano), Giovan Battista di Pino, Nicolò Francesco Franchini (poeta calabrese), Galeazzo degli Angeli, poeta di Terranova di Sibari, il filosofo Antonio Bozzavotra, Isabella Morra, Giuseppe Baratta.

Da alcuni libri contabili del Principe di Bisignano, compilati tra il 1542 e il 1553 dal tesoriere Jacovo Antonio Pappasidero, consultati in archivi privati e in parte acquisiti da Antonello Savaglio, della Deputazione di Storia Patria per la Calabria, tra i più autorevoli studiosi del Principato di Bisignano e di Pietro Antonio Sanseverino, è emerso che tra i vari personaggi, alcuni regolarmente retribuiti per le mansioni che svolgevano nella corte, vi erano anche Isabella Morra e il fratello Cesare. Era una corte sfarzosa e costosa che abitualmente si spostava tra le ville e i palazzi di Napoli, Salerno, Cassano, Morano, San Mauro, Cosenza, Senise, Tricarico, Taranto e altrove, proprio per la consuetudine di viaggiare e di visitare le principali città del suo "Stato" e del Regno. Un particolare sentimento d'amore e di gratitudine fu coltivato da Pietro Antonio e dalla moglie Giulia Orsini verso la città di Senise, considerata «nostra solita residentia e dei nostri ascendenti». Un altro abituale luogo di riferimento e di residenza da parte della principessa Orsini era la città di Taranto.

Nel 1543 Cesare Morra aveva avuto l'incarico di "giardinero" nella tenuta principesca di San Mauro (Corigliano), retribuito il 6 settembre, con nove ducati, quattro tari e tredici grana, «ad complimento di sua provizione per tutto mese di maggio prossimo passato, come appare per un mandato di Sua Signoria Ill.ma». Il suo era tutt'altro che un lavoro umiliante per un giovane di nobile rango; aveva ricevuto invece un compito direzionale, quello di dare un aspetto artistico, architettonico ai giardini nella tenuta più prestigiosa del Principato, con varie decorazioni e abbellimenti. Nel 1543, i servitori del Principe di Bisignano erano 28, oltre un imprecisato numero di aiutanti, protetti e paggi. Erina Scanderbeg, così come il marito, amava circondarsi di numerose collaboratrici personali. Ne ebbe più di dieci. Il suo appartamento privato, fino al 1542, fu frequentato dalle dame di compagnia Francesca Rogia, Luisa Tagliamilo, Fiorella, Andromeda Greca e Giuliana de Caroli. La dama di compagnia, di solito di estrazione nobiliare, era la confidente, l'accompagnatrice della Signora in



ogni viaggio, in ogni uscita riservata o pubblica. Si occupava degli appuntamenti, della camera privata, partecipe degli stessi intrighi, che nelle corti non mancavano mai. Agli inizi del 1543, in conseguenza della morte di Andromeda Greca, storica dama di compagnia della principessa Erina, e a seguito del licenziamento di Luisa Tagliamilo di Napoli e di Fiorella, entrarono nella famiglia del Principe di Bisignano, come dame di compagnia, alle dipendenze della principessa Scanderbeg, Polissena Baldotta di Senise e Isabella Morra di Favale, quale dama di Felicia, figlia di Giulia Orsini, nonostante i sospetti politici che gravitavano sulla famiglia Morra per la nota sua adesione al partito francese. Isabella, già affermata poetessa, apprezzata e protetta dalla principessa Orsini, era di qualche anno più grande di Felicia.

La poetessa di Favale, probabilmente aveva iniziato a frequentare la corte dei Sanseverino quando aveva più o meno 15-16 anni, cioè verso il 1535-36, sperando di avere aiuto proprio da Giulia Orsini: «Sarà per lei la mia vita gioiosa» (*Rime IV*), ma la morte prematura della Principessa, nel 1538, finì per vanificare ogni sogno.

Isabella Morra e Diego Sandoval de Castro ebbero modo e occasioni di conoscersi e di frequentarsi, quanto meno nel nome della poesia. Sicuramente nella corte del principe Pietro Antonio Sanseverino. Ma, dovettero in seguito incontrarsi clandestinamente o avere scambi di corrispondenza, allorché il Sandoval fu dichiarato “bandito e contumace” perché accusato di malversazione dei fondi della Donazione Militare di Cosenza, di cui era stato per qualche tempo amministratore. Invitato da Carlo V a discolarsi, per ben due volte ritenne di non giustificarsi e fu condannato in contumacia. Tuttavia, più o meno di nascosto, viaggiava e continuava a recarsi nel suo feudo di Bollita, dove vivevano moglie e figli. Risultava rifugiato nelle terre del Papato a Benevento, dove risiedevano avventurieri di ogni sorta, coperti dal mantello papale.

Forse nel prosieguito della loro relazione, epistolare o meno che fosse, c'era un intento ben più arcano. Uscendo dal feudo di Favale, Isabella sperava di trovare, se non altro, l'uomo della sua vita, che la piccola Terra di Favale, a parte le solite intermediazioni tra famiglie, difficilmente poteva offrirle. La vita alla corte dei Sanseverino per lei significava avere anche più chance sotto questo aspetto. Ma non era neppure tanto semplice. Bisognava far parte di una famiglia di grande attrattiva, di rendite sostanziose. I Morra di Favale non rappresentavano certo un partito appetibile. Sul versante politico la famiglia era sorvegliata e vista con diffidenza; sul piano economico, il barone Marcantonio, per maritare la sorella, non avrebbe potuto offrirle una dote cospicua. Le rendite del feudo non lo avrebbero consentito. L'esilio di Giovan Michele incideva anche sotto questo aspetto; la sua famiglia aveva perso onorabilità e affidabilità. Isabella ne era cosciente; ma non rinnegherà mai la sua appartenenza, vivendo, come donna, in un contesto ancora più difficile rispetto ai suoi stessi fratelli. L'essere stata chiamata alla corte del Principe di Bisignano, se dal lato “politico” la

Isabella Morra e  
Diego Sandoval de  
Castro ebbero modo  
e occasioni di  
conoscersi e  
di frequentarsi,  
quanto meno  
nel nome  
della poesia



struggeva, dall'altro rappresentava un'opportunità da sfruttare, per se stessa, oltre che per la famiglia.

Come gentildonna di compagnia, Isabella Morra percepiva 70 ducati all'anno. Nei registri contabili del 1543 i mandati di pagamento a suo favore furono tre, a distanza di quattro mesi l'uno dall'altro. Nel primo è scritto: «A di 25 di aprile 1543, ad madama Isabella Morra gentildonna di compagnia di la Illustrissima Signora Donna Felicia, docati correnti vinti tri, tari uno et grana tridici et se li danno ad complimento di sua provisione per tutto li presenti mesi, ad docati settanta lo anno, come appare per un mandato di la Illustrissima Signora Principessa: 23.1.13». Gli altri due mandati, con la stessa formula ed uguale cifra, sono registrati il 31 agosto ed il 31 dicembre.

Chissà con quale animo la figlia di Giovan Michele Morra, nella corte dei Sanseverino, seguiva le sorti della guerra in corso dal 1542 tra Francia e Spagna, dove il suo amato genitore era impegnato. Inizialmente, i successi ottenuti in Piemonte sembravano dare positivi riscontri alle attese francesi. Ma la contesa si risolse, invece, nell'ennesimo fallimento per il re di Francia, suggellata dal trattato di Crépy del 18 settembre 1544, nel quale Francesco I rinunciava definitivamente all'Italia e, quindi, al regno di Napoli. In casa Sanseverino si festeggiò la fine della guerra e il trionfo di Carlo V; ma nell'animo di Isabella dovette esserci solo tormento e la consapevolezza di un ormai impossibile e definitivo ritorno in patria del padre.

È facile immaginare anche con quale angustia e rabbia vissero l'amara conclusione del conflitto, i suoi fratelli, la madre Luisa e gli zii nella baronia di Favale. Dopo l'infausto esito del trattato di Crépy, non sembra un azzardo sostenere che Isabella Morra avesse deciso di dare una svolta alla sua vita, forse anche insoddisfatta del ruolo di dama di compagnia nella corte del Principe di Bisignano.

Rimase alla corte di Pietro Antonio Sanseverino anche nel 1544 e nel 1545. Il 30 novembre 1545, infatti, «madama Isabella Morra, dama di compagnia di la Illustrissima Signora Donna Felicia» riceveva «docati correnti quaranta sej et grana doi et meczo per tanti li competino ad complimento di sua provisione de la tercza de agosto proximo passato et per tutta la tercza di natale proxima futura». Era il compenso per il lavoro svolto a partire da agosto, ma anche anticipo sul periodo fino a Natale.

Ma perché un pagamento anticipato, prima della normale data del 31 dicembre? Forse che, eccezionalmente, per la ricorrenza della festa, a Isabella si concedeva di tornare a casa? Aveva urgente necessità di denaro e per quale scopo? Sta di fatto che, proprio in quella “vacanza”, sarebbe arrivata la morte.

Per la celebrazione del Natale 1545, era rientrato nel suo feudo di Bollita anche Diego Sandoval de Castro, per passare qualche giorno con la moglie e i figli. Nel suo succinto racconto, lo storico della famiglia dice che i fratelli di Isabella erano venuti a conoscenza del fatto che il de Castro, tramite il pedagogo, aveva mandato una lettera con

versi a Isabella, nelle cui mani era giunta sotto il nome della moglie Antonia Caracciolo. Decio, Cesare e Fabio trucidarono il maestro e uccisero a pugnalate la sorella, persuasi che il barone di Bollita avesse chiesto con insistenza al Governatore della Provincia di Basilicata di togliere Isabella dalle grinfie dei fratelli bruti e selvaggi. Questi, poi, rivolsero la loro furia su don Diego, il quale, sempre seguendo il racconto di Marco Antonio, temendo la brutalità dei Morra, viaggiava ormai ben scortato. Il nuovo omicidio avvenne dopo alcuni giorni di appostamento nei pressi di Noia. Quando la vittima vi giunse non ebbe scampo. Al misfatto parteciparono i fratelli Cesare, Fabio e Decio, gli zii paterni Cornelio e Baldassino.

Ma perché tre fratelli, tutti adulti, consapevoli di quanto facevano, giunsero ad uccidere una parente tanto stretta e così debole? Fu solo motivo d'onore? È mai credibile che Isabella fosse ostaggio di feroci e gelosi fratelli, mentre invece viveva da almeno tre anni alla corte dei Sanseverino, frequentando nobili, poeti, attori, musicisti, intellettuali?

Sorge il sospetto che il contenuto dell'epistola, se vera, fosse talmente compromettente da scatenare nei fratelli e negli zii un'ira funesta, tale da trasformarli in assassini. Il furore dei giovani Morra si potrebbe spiegare soltanto per essere venuti a conoscenza di un vero tradimento da parte della sorella, inatteso e pericoloso per l'equilibrio e l'onore di tutta la famiglia, ormai consapevole di dover vivere senza la speranza di rivedere il ritorno del barone Giovan Michele. Un rancore, poi, alimentato dalle dicerie della gente, come si sosterrà nelle relazioni degli inquirenti, o messe artatamente in giro dagli stessi Morra per mitigare le loro responsabilità. Delitti per salvare la dignità della famiglia, macchiata da un nobile sposato e per di più spagnolo. E il crimine per l'onore era un reato spesso impunito, generalmente approvato nell'opinione pubblica, un'ancora di salvezza per le stesse sorti della baronia dei Morra.

È probabile che, tramite l'aiuto del pedagogo di casa Morra, Isabella e don Diego avessero progettato un piano di fuga, magari da attuare in occasione del ritorno a corte della poetessa. Altro che scambio di sonetti, che avrebbe ricevuto sotto il falso nome dell'inconsapevole moglie del barone di Bollita! Di quella vera o presunta missiva, sequestrata al pedagogo dai fratelli, si persero le tracce. Gli investigatori, venuti da Napoli non certo per il delitto della Morra, ma soltanto dopo l'uccisione del Sandoval de Castro, non ne fecero menzione nei rapporti al viceré Toledo. Di certo, appare scontata l'influenza esercitata da don Diego su Isabella, alle prese, dopo un certo appagamento spirituale riscontrabile in alcune sue poesie, con una nuova crisi esistenziale. Isabella aveva deciso di seguire il fascinioso barone di Bollita per amore? Un amore più forte della sua appartenenza politica? Per un forte desiderio di libertà e di indipendenza? Voleva raggiungere col suo aiuto il padre e il fratello in Francia?

In Francia, invece, arrivarono ben presto, quasi che fossero attesi, tutti gli autori dell'eccidio, eludendo le ricerche e le devastazioni del-

**Il furore dei giovani Morra si potrebbe spiegare soltanto per essere venuti a conoscenza di un vero tradimento da parte della sorella, inatteso e pericoloso per l'equilibrio e l'onore di tutta la famiglia**

la polizia spagnola. Furono perdonati e ricompensati. Infatti, Decio, scegliendo la vita clericale, grazie ai buoni uffici del fratello Scipione e di Caterina de' Medici, il re gli conferì subito, con diploma del 21 Luglio 1546, la prestigiosa nomina di Abate nell'Abbazia de Bénévent, di dignità vescovile e di cospicue rendite. Di fatto, ne assunse la titolarità, dopo alcuni anni trascorsi in convento, verso la fine del 1555, all'età di circa 33-34 anni, allorché il padre Giovan Michele aveva ultimato le sue funzioni di commissario al regime e al governo della stessa Abbazia; incarico regio ricevuto il 5 agosto 1552. Decio Morra, sempre in stretti rapporti confidenziali con il fratello Cesare, rimase Abate effettivo per circa 39 anni, fino al 1594, anno probabile della sua morte, quando, fusa la grande campana dell'Abbazia, vi si incise il suo stemma.

Con lettere regie dell'agosto 1564, registrate alla Chambre des Comptes il 20 luglio 1565, essendo re Carlo IX, ma per la sua minorità fungendo da reggente Caterina de' Medici, Fabio e Cesare Morra ottennero la naturalizzazione francese, dopo essere stati riconosciuti, sempre con regi provvedimenti, appartenenti alla nobiltà e qualificati come "baroni napoletani".

Fabio, nominato anche Fabien de Morra, a volte de Moras, fu molto attivo e legato ai suoi familiari, soprattutto al fratello Cesare, col quale, non essendosi sposato, visse nel castello di Chamborant, a pochi chilometri dall'Abbazia di Bénévent, nel Limosino. Cesare, invece, contrasse due matrimoni. Il primo con Catherine Chauvet, dama di Chamborant, figlia di Philippe Chauvet, scudiero, signore de la Villatte, nella Haute-Vienne, e di Souveraine di Chamborant. Da questa unione non nacquero figli. In seconde nozze si unì con la nobildonna francese Gabrielle Faulcon (Gabriella Falcoré per il Croce, Falcori per Marco Antonio), figlia di Antoine Faulcon, poeta, cavaliere e signore di Lèzes, sposato con Françoise Chauvet, nipote di Philippe Chauvet, padre della sua prima moglie. Gli portò in dote la terra e il castello di Chamborant (l'odierna Chamborand). La data del contratto matrimoniale è il 5 novembre 1566. Dalla loro unione nacquero quattro figli maschi: Antonio, Orazio, Gaspare e Carlo, e due femmine, Anna e Margherita.

In Francia avevano dunque trovato una nuova patria quasi tutti gli uomini Morra di Favale: Giovan Michele, Scipione, Lamberto, Cornelio, Baldassino, Cesare, Decio e Fabio, mentre nel feudo erano rimasti Luisa Brancaccio, la figlia Porzia, che all'epoca della morte di Isabella non aveva ancora 18 anni, Nicola Francesco, Cecilia e Laura, Giovanni Domenico, figlio naturale di Cornelio Morra, e il barone Marcantonio, sulle cui spalle era caduto il peso dei rimorsi e delle nuove gravose responsabilità. Ma già nel 1547 Luisa Brancaccio, anche per una serie di contrasti con la nuora Verdella Galeota, si era ritirata in Napoli a vivere col figlio Camillo.

Ebbe inizio una lenta ma inesorabile decadenza della Terra e della stessa baronia, conseguenza delle distruzioni operate dalle milizie spa-



gnole ed anche a causa di dissidi per motivi ereditari e di debiti contratti. La famiglia parve ritrovare pace e apparente unità soltanto con l'improvvisa scomparsa di Marcantonio, avvenuta nel 1561, all'età di 43 anni. A lui successe nella baronia il primo figlio Fabrizio, morto in giovane età. Il feudo passò quindi al fratello Giovanni Michele II, che sposò Cornelia Mastrogiudice, appartenente alla stessa famiglia di Vespasiano Mastrogiudice, primo marito della madre Verdella Galeota. Anche il nuovo barone non ebbe vita facile, angustiato da ulteriori debiti derivanti dalle sue dilapidazioni, e dalle discordie familiari, che sfociarono in litigi e cause giudiziarie con lo zio del padre, Geronimo, vissuto in Napoli e sempre fedele agli Spagnoli ed al principe Ferrante Sanseverino, con lo zio Camillo e con la stessa madre Verdella.

Dal loro matrimonio nacquero due figli: Fabrizio e Fabio, che intrapresero entrambi la vita religiosa, vivendo in assoluta povertà in una baronia sotto sequestro, preda di famelici affittuari, che gravarono di pesi e balzelli l'inerme residua popolazione rimasta nel paese. A Fabrizio, deceduto nel 1626, successe Fabio, il quale non pagò neppure il relevio dovuto, nella qualità di successore nel feudo. Ai due fratelli era rimasto intatto solo l'orgoglio dei Morra e l'attaccamento alla baronia di Favale, che dimostrarono in ogni occasione, nonostante le tante avversità. Per essere sacerdoti, quindi impossibilitati ad avere eredi succedibili, si opposero sempre e comunque alla vendita all'asta dei loro feudi, preferendo che la Terra, della quale erano baroni, finisse in fitto piuttosto che in altre mani. Era un atteggiamento ostinato e dannoso per il feudo, destinato ad esaurirsi nel 1636 con la morte di Fabio, ultimo barone Morra di Favale.

### Bibliografia essenziale

M.A. De Morra, *Familiae Nobilissimae De Morra Historia*, Ex Typographia Io. Dominici Roncalioli, Neapoli 1629.

P. Montesano, *Isabella Morra alla corte dei Sanseverino*, Altrimedia Edizioni, Matera 2017.

Id., *Isabella di Morra. Storia di un paese e di una poetessa*, Altrimedia Edizioni, Matera-Roma 1999.

T. Pedio, *La Basilicata dalla caduta dell'impero romano agli Angioini*, vol. III-IV, Levante Editori, Bari 1987.

Archivio di Stato di Potenza, *Intendenza di Finanza di Basilicata, Produzioni Civili a favore del Regio Fisco prima e dell'Amministrazione del demanio poi, per il possesso della baronia civile di Favale e dei suffeudi di Rodiano, Prestinace e Gallinico*, Busta 2, fasc. 10/1.

Archivio di Stato di Matera, N. Semmola, *Memoria per il Comune di Favale contra il Duchino di Lauria su i capi de' gravami nella Suprema Commessione*, in Archivio Privato Gattini, Busta L, Fascicolo 43.

Archivio di Stato di Napoli, *Regia Camera della Sommaria, Attuari diversi, Ordinamento Zeni*, fascio 62, fascicolo 6: «Causa creditorum

**Ai due fratelli  
era rimasto intatto  
solo l'orgoglio  
dei Morra e  
l'attaccamento  
alla baronia  
di Favale**

Marci Antonii et Michelis Morra cum Verdella Galiota et aliorum, 1637 e segg.».

Archivio di Stato di Benevento (ASBN), *Fondo Pedicini*.

L. Ruchaud, L. De Vasson, J.B. De Montaguait, F. Gaudy, R. Auclair, *Généalogies Limousines et Marchoises*, tome IX, edito da Yve Floc'h per le Editions régionales de l'Ouest, Mayenne 1997.

Bibliothèque Nationale de France (BNF), Parigi, *Département des Manuscrits*, Fasc. 3155; *Carrés d'Hozier 247 e P.O. 2043*. Bibliothèque de l'Arsenal, *Manoscritto 5029*.

L. Falcone, *Vita di corte: giostre e tornei cavallereschi alla corte dei Sanseverino dal XV secolo al Settecento*, in *Cultura e spettacolo nel Principato di Bisignano*, Atti del convegno di Studi (Bisignano, 24 giugno 1997), a cura di L. Falcone, Artegrafica, Roma 1998 ("Quaderni de Il Palio", 1).

Id., *La tradizione musicale e teatrale alla corte dei Sanseverino di Bisignano. Fondi antichi nelle biblioteche e negli archivi di Napoli e di Roma*, in *Fra virtuosi e musicisti. Il tardo Rinascimento nell'Italia Meridionale e la tradizione musicale e teatrale alla corte dei principi Sanseverino di Bisignano*, Atti del convegno di studi (Bisignano, 23 giugno 2003), a cura di L. Falcone, Editoriale Progetto, Cosenza 2000-2012 ("Quaderni de Il Palio", 7).

A. Savaglio, *La corte, le passioni e gli svaghi di Pietro Antonio Sanseverino*, in *Fra virtuosi e musicisti. Il tardo Rinascimento nell'Italia Meridionale e la tradizione musicale e teatrale alla corte dei principi Sanseverino di Bisignano*, Atti del convegno di studi (Bisignano, 23 giugno 2003), a cura di L. Falcone, Editoriale Progetto, Cosenza 2000-2012 ("Quaderni de Il Palio", 7).

Archivio Privato Savaglio, Castrolibero, *Libro et notamento deli denari delo Illustrissimo Principe di Bisignano che pervenirono in potere di me Jacovo Antonio Pappasidero Tesoriero generale di Sua Signoria Illustrissima in lo presente anno, 1543, 1544, 1545*.

Archives Départementales de la Creuse, Guéret, *Abbé Leclerc, Dictionnaire de la Creuse, article Bénévent*; 4J 24, 4J 25, 4J 51, H 539.



Emilio Pasquini

# Leopardi e l'universo appenninico

**T**ra i nostri grandi classici, Giacomo Leopardi è fra quelli che riservano le maggiori sorprese per certi presentimenti di fatti o comportamenti che nel nostro tempo hanno registrato chiarimenti decisivi sul piano scientifico. Lo *Zibaldone* e l'epistolario ne offrono un campionario di mirabile varietà. Basti in questa sede "appenninica" un solo esempio, di particolare suggestione. C'è una lettera indirizzata da Bologna, il 4 marzo 1826, a Giampietro Vieusseux, intellettuale svizzero-francese trapiantato a Firenze ed editore di uno dei giornali più apprezzati dell'epoca, l'«Antologia», sulla quale Leopardi stesso aveva anticipato – grazie alla mediazione di Pietro Giordani – alcune *Operette morali*. Di questa stampa egli si mostra grato, ma ancor più lo ringrazia dell'invito a collaborare stabilmente a quel prestigioso giornale come corrispondente dallo stato pontificio (con lo pseudonimo di «eremita degli Appennini»), anche se si sottrae a un simile compito con vari argomenti. Più scontato, l'appello ai molti «impegni librari» contratti in Milano con l'editore Stella («che mi occupano tutto il tempo che io posso dare allo studio»); sa di scusa pretestuosa perfino il richiamo alla propria salute cagionevole, che lo esclude da obblighi di lavoro quotidiani. Ma la ragione vera del suo rifiuto è ben altra, in quanto si lega a una sua costituzione spirituale del tutto contraria al mestiere di giornalista. Ne vien fuori uno straordinario autoritratto:

«La vostra idea dell'*Hermitte des Apennins* è opportunissima in sé. Ma perché questo buon Romito potesse flagellare i nostri costumi e le nostre istituzioni, converrebbe che prima di ritirarsi nel suo romitorio, fosse vissuto nel mondo, e avesse avuto parte non piccola e non accidentale nelle cose della società. Ora questo non è il caso mio. La mia vita, prima per necessità di circostanze e contro mia voglia, poi per inclinazione nata dall'abito convertito in natura e divenuto indelebile, è stata sempre, ed è, e sarà perpetuamente solitaria, anche in mezzo alla conversazione, nella quale, per dirlo all'inglese, io sono più *absent* di quel che sarebbe un cieco e sordo. Questo vizio dell'*absence* è in me incorreggibile e disperato. Se volete persuadervi della mia bestialità, domandatene a Giordani, al quale, se occorre, do pienissima licenza di dirvi di me tutto il male che io merito e che è la verità. Da questa assuefazione e da questo carattere nasce naturalmente che gli uomini sono a' miei occhi quello che sono in natura, cioè una menomissima parte dell'universo, e che i miei rapporti con loro e i solo rapporti scambievoli non m'interessano punto, e non interessandomi, non gli osservo se non superficialissimamente. Però siate certo che nella filosofia sociale io sono per ogni parte un vero ignorante. Bensì sono assuefatto ad osservar di continuo me stesso, cioè l'uomo in sé, e similmente i suoi rapporti col resto della natura, dai quali, con tutta la mia solitudine, io non mi posso liberare. Tenete dunque per costante che la mia filosofia (se volete onorarla con questo nome) non è di quel genere che si apprezza ed è gradito in questo secolo; è bensì utile a me stesso, perché mi fa disprezzar la vita e considerar tutte le cose come chimere, e così mi aiuta a sopportar l'esistenza; ma non so quanto possa esser utile alla società, e convenire a chi debba scrivere per un Giornale...»

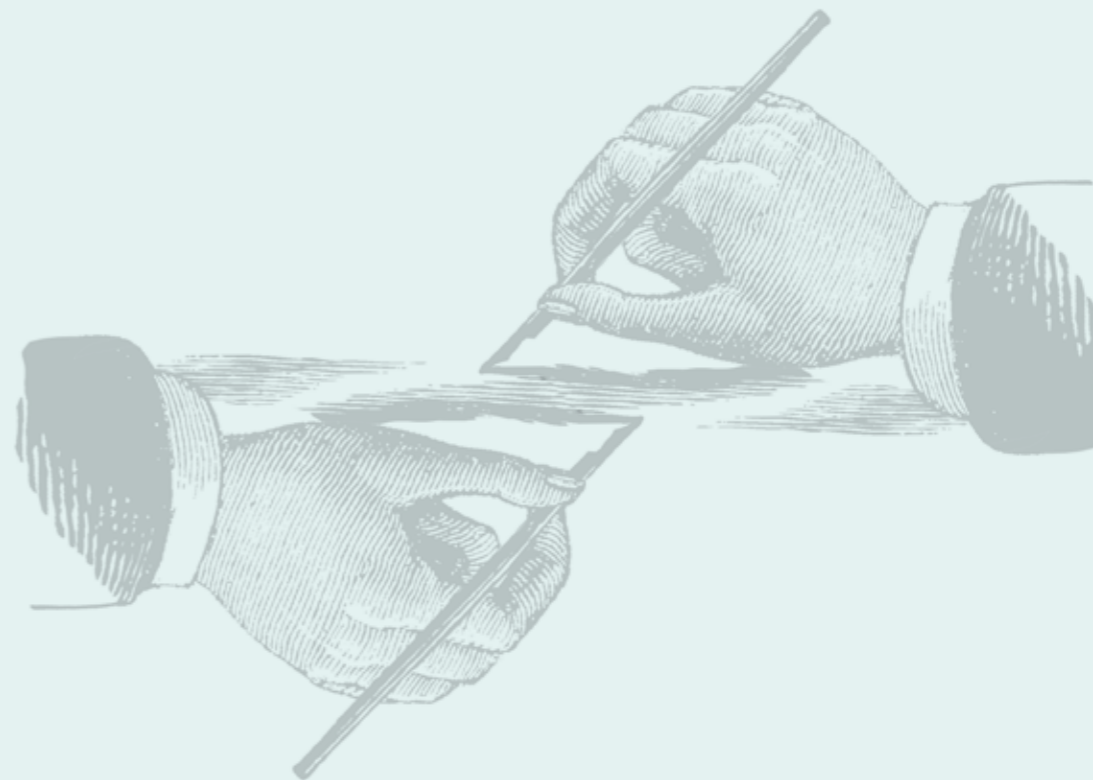
Una confessione che non ha bisogno di chiose e che aiuta a capire tanta parte del Leopardi e della sua formidabile capacità di concentrazione; resterebbe la curiosità di sapere perché egli si sia rifatto a un contesto e a un termine inglese. Non occorre però andare troppo lontano dalla sua biblioteca di Recanati, dove egli consultava fin da giovanissimo una dei primi e più innovativi strumenti di diffusione culturale in Europa, «The Spectator» di Joseph Addison, giornale uscito fra il 1711 e il 1712. Nei palchetti della casa paterna si trova ancora oggi il numero 77 dello «Spectator», uscito il martedì 29 maggio 1711, che si apre con una citazione dagli epigrammi di Marziale (I, 87): «Non convivere licet, nec urbe tota / quisquam est tam prope tam proculque nobis» (tradotto dall'Addison «What correspondance can I hold with you, / who are so near, and yet so distant too?»; più o meno: «Quale tipo di corrispondenza posso avere con te, che sei così vicino e al tempo stesso così lontano?»).

A questo archetipo classico segue un gustoso paragrafo dedicato alla macchietta di un amico dello scrittore, tale Will Honeycomb, il quale «is one of those sort of men who are very often absent in conver-

sation, and what the French call a *reueur* and a *distrain*». Non è qui il luogo per analizzare nelle sue pieghe il discorso del grande giornalista inglese, il quale è ben consapevole che i suoi lettori non confondono l'uomo che è «assente» perché pensa a qualcos'altro con chi invece è «assente» perché non pensa a niente, mentre non rinuncia a suggerire alcune possibili ragioni di quella superiore forma di «distrazione». Può avvenire, cioè (traduco e sintetizzo in breve), che la mente sia interamente concentrata su qualche scienza particolare, nel caso ad esempio dei matematici o di altri scienziati; che essa sia interamente dominata da una violenta passione, come la rabbia, la paura o l'amore, con collegamento esclusivo ad oggetti distanti; o che invece entrino in campo una certa vivacità e volubilità del temperamento, che portano un uomo ad escogitare un numero infinito di idee, sulle quali insiste in continuazione senza però indugiare su un'immagine in particolare. Per intenderci, mentre tu ti illudi che un certo studioso stia ammirando una bella donna, è più probabile che egli stia risolvendo un teorema euclideo («While you fancy he is admiring a beautiful woman, it is an even wager that he is solving a proposition in Euclid...»).

Leopardi avrà certo meditato su queste pagine senza rimanerne prigioniero: l'*absence* a cui egli mira, scrutando in se stesso, è certamente di natura assai meno casuale e superficiale delle brillanti macchiette disegnate dal collega settecentesco.

Questo vizio  
dell'*absence* è in me  
incorreggibile e  
disperato. Se volete  
persuadervi della  
mia bestialità,  
domandatene  
a Giordani



Lucia Geremia

# Elio Vittorini, l'antisiciliano

**P**er scrittori esuli come Vittorini – in precedenza Verga e Capuana, insieme a Pirandello e Sciascia – la Sicilia costituisce una chiave di lettura per abitare o poter attraversare le loro opere. Sintesi delle diverse civiltà che si sono succedute, stratificate e trasfuse nella cultura siciliana, l'Isola diventa, allo stesso tempo, una realtà come ambientazione e un luogo dello spirito, una geografia ideale che non ha più confini.

Leonardo Sciascia aveva definito a suo modo «sicità» l'emblematica condizione degli autori siciliani accumulati dal forte legame con la terra natia cui lo scrittore di Racalmuto si rivolge dicendo «né con te né senza di te posso vivere». Una sicicità che marchia i suoi figli come una nota d'autore, ma che si fa anche metafora di una condizione umana di universale valenza. E Vittorini, insieme ai suoi personaggi, non viene meno a questo tormentoso *odi et amo*, ma attraverso un processo formativo riesce a ricomporre quel dramma tra sé e gli altri, tra la realtà e la parola, un dramma risolutivo che lo ribattezza con il nome di «antisiciliano».

Dai veristi in poi, gli scrittori siciliani cercano di ritrarre in maniera fedele la società siciliana, soffermandosi su alcuni elementi come la casa, la "roba", la vita contadina, il tipo di società arcaica, le storie d'amore, i delitti per vendicare l'onore. Temi presi dalla realtà per poi acquisire sulla pagina una valenza simbolica. Si tratta

di quella letteratura d'impegno che viene alla luce proprio con Vittorini a partire dalle pubblicazioni del «Politecnico» (1945-47) e che vede in Sicilia grandi cultori come Sciascia e Consolo, accomunati, insieme al nostro autore, dalla passione civile e dalla curiosità per la storia.

Parlare dunque di Vittorini come antisiciliano potrebbe apparire contraddittorio o far sembrare l'intellettuale agli occhi dei più un mero traditore: l'"anti-terrone" che una volta emigrato al Nord guarda al Meridione come termine negativo di paragone.

Eppure, lo sguardo progressista dello scrittore siracusano lo contraddistingue dai suoi conterranei. Vittorini infatti non guarda più a un Nord contrapposto a un Sud: il suo è un discorso intriso di sicilianità e oltre, che ruota attorno a voci quali storia come movimento, lingua come geografia e letteratura come antropologia. L'intellettuale nel suo essere antisiciliano pone al centro la missione stessa dello scrittore che nel raccontare il movimento reale delle cose trova espressione in un linguaggio adesso "vivo" in grado di arricchire di forme nuove la parola.

È un legame forte quello tra Vittorini e la sua terra, come per ogni siciliano che «nasce isola nell'isola», citando l'agrigentino Pirandello, che sente su di sé la responsabilità di riabilitare (forse) quel nobile popolo nato in una così nobile patria, «terra di raffinata cultura e di somma ignoranza».

Il siciliano che da una stazioncina all'altra è sbarcato nella metropoli (Milano), guarda sì alla sua terra d'origine, ma non è il mondo arcadico dei carretti e dei contadini asserviti che gli interessa, ma l'altra faccia della Sicilia, quella cioè – finalmente – *in motus* e che, soprattutto, non parla e si esprime – soltanto – in dialetto siciliano.

Nessuna nostalgia, nessun rimpianto dunque: se per Vittorini la Sicilia «è solo per avventura Sicilia», il Meridione diventa un microcosmo che per raccontarsi non può parlare «un linguaggio di frasi fatte», ma ha bisogno di slegarsi da quell'idea di immobilità che il dialetto meridionale nel suo essere stantio trasmette. La Sicilia di Vittorini non è certo quella di Verga, nemmeno lo è quella di Brancati, o di Sciascia o di Bonaviri. Al di là di tecnicismi su forma e contenuto, qui è utile porre l'accento su due grandi differenze: al protagonista 'Ntoni, Verga non sa concedere altre alternative se non di rientrare nell'alveo della casa madre; a Silvestro, Vittorini indica una speranza che parte proprio dalla Sicilia e dal Meridione seguendo la via degli «astratti furori». L'autore di *Conversazione* non vuole tornare con i suoi viaggi e le sue conversazioni in una realtà sempre uguale a se stessa, ma vuole raccontarne i moti, le correnti sottese, le sue interne trasformazioni. La Sicilia, come afferma lo stesso Vittorini in una intervista «è un mondo arcaico che mi interessa non per i suoi aspetti fuori del tempo o per le sue suggestioni, ma per l'incanto, per l'aspirazione al nuovo che c'è nel vecchio» («Il Punto», 10 agosto 1957).

L'uomo Vittorini, punto dal tarlo dell'insoddisfazione, non può concepire verghianamente una Sicilia immobile o lasciarla «tale quale» com'è quella disegnata ad arte in maniera ottocentesca dal *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa. Per Vittorini, la Sicilia diviene simbolo in sé indeterminato, acquisendo valore assoluto per meglio comprendere se stessi e il mondo circostante, per lo scrittore bisogna costruire un discorso sull'Italia intera partendo proprio dal Mezzogiorno, evitando così di lasciare il tempo «tale quale lo si trova».

Un messaggio legato a un'idea precisa di letteratura ma di cui l'autore ci fornisce anche gli strumenti precisi. Vittorini ha sempre avuto una certa diffidenza verso l'uso del suo dialetto. Già nei racconti giovanili di *Piccola Borghesia* (1931) le voci dialettali, sporadiche, venivano riportate tra virgolette e inserite nel dialogo come per colorare i personaggi. E questa diffidenza non accenna a diminuire nemmeno nella stagione neorealistica, quando semmai mostra di preferire al dialetto vero e proprio un italiano colloquiale, vivo. Oppure, nei primi anni Sessanta, le forme idiomatiche e il gergo giovanile della civiltà metropolitana. Lo scrittore infatti più volte aveva affermato quanto fosse importante per lui il linguaggio posto a metafora, distinguendo il linguaggio di frasi fatte (mimesi del parlato) da quello vivo (preferendo quest'ultimo). Una questione di lingua, dunque, che mette al centro i dialetti meridionali. Come il coetaneo Cesare Pavese che l'11 marzo 1949 nel suo diario scrive «il dialetto è sotto-storia» (*Il mestiere di vivere*, 1952), anche Vittorini ritorna sulla legittimità di usare in letteratura i dialetti parlati, e precisa di non avere «nessuna simpatia né pazienza per i dialetti meridionali», ritenendoli «poco raccomandabili ai fini d'uno sviluppo moderno della lingua e della letteratura» («il menabò 3», 1960). In particolare, l'autore vede nel dialetto meridionale un portavoce di «scetticismo, rassegnazione, disponibilità alla corruzione», è la lingua di un popolo sconfitto, è la lingua che parlano i contadini di *Cristo si è fermato a Eboli*, in un Mezzogiorno fuori dalla Storia e dalla Ragione progressiva. Sarebbe come a dire che il dialetto meridionale diventa sinonimo – o forse esplicita espressione – di quell'arte tipicamente meridionale dell'arrangiarsi.

Quello dell'antisiciliano è dunque un discorso letterario, antropologico, storico, rivoluzionario contro una riproduzione fotografica della realtà e, sul piano linguistico, contro una mimesi del parlato che si perpetua nei dialetti e nei gerghi. Lo sguardo del Vittorini *antidialetto* si spinge in avanti, verso una nuova lingua fatta di nuove espressioni: se per lingua intendiamo anche un luogo dove accadono certe cose. Lo scrittore invita linguisti e scrittori a studiare la nuova *koinè*, i nuovi linguaggi che si sarebbero formati dall'incontro tra dei dialetti meridionali con quelli settentrionali. Il dialetto siciliano, così come tutti i dialetti meridionali, non può essere la lingua di uno scrittore che ha il ruolo, il dovere, la missione di raccontare con la parola la realtà nel suo essere così straordinariamente cangiante.

Quello dell'antisiciliano  
è un discorso  
letterario,  
antropologico,  
storico,  
rivoluzionario  
contro una riproduzione  
fotografica  
della realtà e,  
sul piano linguistico,  
contro una mimesi  
del parlato che si  
perpetua nei dialetti e  
nei gerghi

Il dialetto meridionale non può farsi carico di una storia che non è più Storia; diversamente, invece, dal “pasticcio” nuovo generato dalle lingue dinamiche del triangolo industriale (siamo negli anni del boom economico), una lingua che si muove, moderna, che rappresenta un'antropologia, diversa, che rappresenta l'Italia a lui contemporanea.

Ecco perché Vittorini incita a guardare all'incontro tra i dialetti meridionali e settentrionali, ecco perché di un libro come quello di Giovanni Testori (*Il dio di Roserio*, 1954), pubblicato nella collana dei “Gettoni” (per Calvino scritto in una lingua sgrammaticata), l'intellettuale apprezza la temperatura, l'antropologia; o, ancora, un autore come Lucio Mastronardi, con *Il calzolaio di Vigevano* (1959), diviene particolarmente congeniale al siciliano che sta lavorando al quarto numero del «menabò» (1961) sul discorso *Industria e letteratura*. Per Vittorini quella rappresenta una lingua viva, non letteraria ma ruspante, naïf e un po' ingenua, ma dove poter cogliere pienamente i nuovi paesaggi, i luoghi e le storie legate alla moderna civiltà industriale.

È il miscuglio che attrae Vittorini, quel miscuglio che può farsi termometro della società in cui si vive. Il nostro antisiciliano concepiva la scrittura come azione concreta, come se scrivere significasse dire qualcosa che prima non c'era, una verità in più o più chiara che come tale bisognava continuare a dire. È la sua tenace fede nella scrittura a fare la differenza, una fede come in una magia di potersi abbandonare «alla cosa che si ha dentro, a tutto il suo sole e tutta la sua ombra»: è una prova di onestà intellettuale e di ottimismo progettuale insieme.

Vitalità, movimento, atteggiamento attivo, questo ama Vittorini, contrapponendosi al fatalismo del maestro siciliano fino a scrivere «il nostro schifosissimo Verga, il più reazionario tra gli scrittori moderni» tra le pagine dei suoi appunti *Le due tensioni* (1967). L'enunciato certo si giustifica se teniamo presente i caratteri del testo, quello cioè di osservazioni personali che l'autore annotava a caldo a fronte delle sue letture. Per l'antisiciliano il dialetto meridionale era un mezzo arcaico che poco poteva servire allo scrittore che doveva farsi interprete di un presente ormai futuro.

Ma anche Vittorini nei suoi scritti non riesce perfettamente a sublimare la materia siciliana trattata. La realtà descritta dallo scrittore siracusano – i viaggiatori di terza classe, i paesi dell'interno della Sicilia – diventando emblemi, paradigmi dell'umanità offesa dal dolore del mondo. Un «ritorno alle madri», citando Italo Calvino, che si alterna al romanzo metropolitano con uno sguardo allungato verso una meta: un nuovo Ovest, una civiltà metropolitana europea, incrocio di persone, di civiltà e di lingue diverse.

Per Vittorini si può parlare forse di una “bipolarità” – nella vita come nelle opere – fra la Sicilia abbandonata, ricordata, rimpiaanta e la realtà del mondo esterno, più o meno assorbito e assimilato.



Ritorna dunque quell'*odi et amo*, come una «sintesi illusoria», utilizzando le parole di Maria Rizzarelli, dell'amore conflittuale che nutre sia per la sua terra, l'isola che è regno del caos, dell'irrazionale e della negazione della Storia, sia per la sua patria d'elezione, Milano, che invece è *cosmos*, ordine, razionalità, Storia. E questa fragile composizione di questo dissidio si attua nell'immagine utopica di quella che Sciascia definisce allegoricamente la «Lombardia siciliana», che trova nelle *Città del mondo* (1969) di Vittorini la sua geografia, e che aveva già rivelato la sua fisionomia nell'archetipo del Gran Lombardo disegnato nelle pagine di *Conversazione*. Secondo Sciascia, «Vittorini tentava di risolvere quella profonda contraddizione che è nei paesi siciliani [...] la contraddizione, per dirla con antiche parole, del *nec tecum nec sine te vivere possum*». Per Vittorini il Gran Lombardo simboleggia la Sicilia «lombarda», vale a dire un'astratta sintesi, un mito, la geografia di città in cui la gente mostra nei tratti somatici, nell'articolazione turbata delle vocali, e ancora nella cultura, nell'impegno civile, i caratteri di una civiltà più evoluta, di origine settentrionale. Un ideale, naturalmente, una ideale ripartizione geopolitica della Sicilia lombarda repubblicana e antifascista.

Al di là delle possibili conclusioni, si tratta, da un lato, di proporre letture che, attraverso un filtro personalizzato, si legano al problema della rappresentazione della Sicilia nell'opera letteraria, ma, dall'altro e soprattutto, di difendere un'autonomia di giudizio e di metterla a confronto con la contemporaneità. Sulla stessa linea letteraria di Vittorini, per certi versi, s'inserisce l'opera di un altro scrittore siciliano come Vincenzo Consolo. Come Sciascia, Consolo manifesta un profondo dolore per la sua isola travolta dal male, dalla violenza, dall'ingiustizia. Al plurilinguismo e al pluristilismo si mescola una pluralità di temi incentrati sulla Sicilia, ritratta nelle sue luci e nelle sue ombre. La materia storica viene sublimata in una prosa lirica, segno distintivo della «linea siciliana», e anche per lui la Sicilia rappresenta «l'idea di un particolare mondo che è insieme, si sa, idea del Mondo».

L'identità siciliana è un'identità insulare, ma di un'isola senza giurisdizione e confini precisi. Identità di mare aperto e di aspra campagna, l'Isola si presenta come una madre severa e inflessibile, ma anche capace di gesti di grande laboriosità e gentilezza. Una duplice polarità di contrasti che si riflette nelle pagine dei suoi figli scrittori tra comico e tragico, tra mito e realtà, tra ardente visionarietà e freddo razionare.

Tra gli scrittori siciliani Vittorini ancora oggi rappresenta il più antisiciliano e credo che affermarlo sia come difendere la sua identità di coscienza, la sua progettualità e la sua coraggiosa discussione sul mondo. Sono dell'idea che almeno l'intellettuale Vittorini sia riuscito a riconciliarsi con se stesso e con la sua terra, trovando in una lingua che si fa metafora l'espressione amara, ma sincera e

L'identità siciliana  
è un'identità insulare,  
ma di un'isola senza  
giurisdizione e  
confini precisi.  
Identità di mare  
aperto e di aspra  
campagna

progettuale di una Isola non più Isola, e in una nuova geografia le sue radici rinnovate.

Ho immaginato di compiere un viaggio diverso dal solito nella mia Sicilia, seguendo gli itinerari dei personaggi delle *Città del mondo*. Questa sembra essere la nuova geografia ritrovata di Vittorini: una Sicilia non più contadina ma industriale, non più immobile ma in movimento; un'isola che brilla sotto il sole dei suoi abitanti che si esprimono nel linguaggio del presente e con lo spirito del futuro iniziano a fare i conti. Ecco perché il luogo di conquista per Vittorini non è altro che la città: come New York per i migranti, così lo è stata Milano per l'antisiciliano che amava le città del mondo. Una Milano poliglotta, una *agorà* dove ogni idioma riassume la sua antica armonia e dove ogni uomo sogna la Storia di domani.



Mimmo Sammartino

# Beatrice Viggiani, poetessa della diaspora che si sentiva vento

**B**eatrice Viggiani, poetessa inquieta dalle profonde radici lucane, se n'è andata in un giorno di fine gennaio del 2017. È morta a Napoli, città che le diede i natali nel 1932. Era figlia di Gioacchino Viggiani, nipote del grande meridionalista Giustino Fortunato. La sua vita e la sua poesia sono segnate dalle scelte di uno spirito libero, aperto all'avventura, sensibile al dolore degli ultimi, al richiamo d'amore. Legata ai Sud del pianeta. È stata poetessa dei due mondi, tra Italia e Venezuela. Poetessa della diaspora che nella sua opera – come annota Rosa Maria Fusco – ci offre «una poesia di un femminile autentico, forte, laico e terragno». Una poesia che «non scade mai nell'intimismo».

Negli anni Sessanta, a Potenza, Beatrice Viggiani fu tra i protagonisti del Circolo lucano di cultura fondato dal poeta Vito Riviello. Si riunivano nel “sottano” che ospitava la libreria Riviello in via Pretoria. Fu in quella stagione (era il 1962) che, con lo stesso Riviello, Beatrice Viggiani pubblicò la raccolta *53 Poesie*. L'uscita avvenne per volontà di Capoluongo editore che stampò nello stabilimento tipografico Nucci. L'opera è stata ripubblicata nel 2015, a distanza di cinquantatré anni dalla sua prima uscita, per volontà della figlia di Gerardo Capoluongo, la poetessa Novella Capoluongo Pinto (presidente di Basilicata della Universum Academy), con la casa editrice Universo Sud.

Tra gli amici-artisti frequentati da Beatrice Viggiani negli anni

giovanili, a Potenza, ritroviamo – oltre a Riviello – Orazio Gavioli, Michele Parrella, Rocco Falciano, Gerardo Corrado, Ninì Ranaldi, Angelina Gagliardi... Condividevano le speranze di cambiamento ed esprimevano questa tensione con i linguaggi dell'arte e della scrittura. Con poesia e ironia. Carlo Levi, Rocco Scotellaro, Leonardo Sinisgalli, Adriano Olivetti e il Movimento di Comunità furono, per molti di loro, un importante punto di riferimento.

Viggiani e Riviello, con l'uscita delle loro poesie 55 anni fa, vollero – tra l'altro – denunciare la condizione di marginalità dei poeti di periferia (condizione dalla quale, successivamente, entrambi si sarebbero emancipati). Scrivevano infatti: «Noi viviamo in Lucania, le nostre poesie regolarmente inviate in lettura e conosciute privatamente, sospettiamo che non vengano lette. Vogliamo che le leggiate, correndo in piena coscienza, nell'Italia dei 600.000 poeti, il rischio di essere derisi. Non siamo legati ad alcuna scuola, se non a quella che ci ha stampati il libro: una tipografia di campagna».

Di questa prima stagione della poetessa, a testimonianza del suo senso di appartenenza, valgono i suoi versi: «Mi piace camminare al mio paese / per i vicoli che ancora resistono / all'ondata di case dipinte / che non ci somigliano. / Mi somiglia invece il calzolaio / che dipana febbraio come ogni mese / intorno alle solesse dalle pietre / nel suo sottano. / Mi somiglia anche l'ubriaco / che alla taverna di Peppe ogni mattina / giace nel rito del vino di collina / dai lunghi sogni dopo due bicchieri. / Mi somigliano le beghine dell'alba / e della sera / colombe nere dietro a una campana, / ed una strada più stretta di me / in cui non entra nemmeno tutta / la luna lontana, / che ha un ironico nome, Quintana Grande. / Mi somigliano i vicoli toccati dal tempo / e dalla povertà / con tracce visibili dell'umanità / e del vento».

Questo fu il principio. Poi Beatrice Viggiani lasciò Potenza. Tra il 1960 e il 1963 visse a Napoli e poi a Roma, dove ebbe modo di frequentare Carlo Levi e Leonardo Sinisgalli. Ma anche Ungaretti, Guttuso, Beniamino Placido. Quindi – come ha ricordato in una preziosa ricostruzione-intervista lo storico potentino Vincenzo Perretti (con traduzione di Giulia Perretti De Blasi) – Beatrice volle dare una svolta perentoria alla sua vita e alla sua arte: «lasciò in Italia tutto quello che aveva quando s'imbarcò a Napoli con l'uomo che amava, tre figli, due cani e le valigie piene di ricordi. Emigrò soltanto per amore, e sarebbe andata ovunque per seguire Simon Gouverneur che era un venezuelano mezzo indio, alto e bello: dipingeva cose e figure fantastiche con i colori che si procurava dalle piante e dai minerali del suo paese». A partire dal 1969, Beatrice Viggiani ha vissuto così a Caracas, poi a Choroni, un villaggio di pescatori, quindi nella città di Barquisimeto, tra il fiume Turbio, la pianura del Lara e le ultime serre delle Ande.

La sua vita in Venezuela è stata accompagnata dalla nuova scrittura in lingua spagnola. Ricordiamo, tra le sue opere, *Un lugar donde no estamos solos* (Un luogo dove non siamo soli), *La gracia intacta y áspera del planeta* (La grazia aspra e intatta del pianeta), *Vivienda de lo huma-*

Legata ai Sud  
del pianeta.  
È stata poetessa  
dei due mondi,  
tra Italia e Venezuela

*no desalojado* (La dimora dell'umanità respinta). In un recente volume di Margherita Torrio – *Da Montocchio alle Ande. Beatrice Viggiani* (CalicEditore, Rionero in Vulture 2016) – viene, tra l'altro, sottolineato il carattere «fortemente sincretico» della produzione letteraria della poetessa. Scrittura nella quale si percepisce la forte presenza della propria terra d'origine che però si intreccia e si mescola con la cultura del Venezuela, sua nuova patria. Una sintesi che si evidenzia, ad esempio, nei suoi ricordi familiari ripercorsi in un articolo intitolato *Del Crisol de la memoria*, dove la Lucania (con la casa dei Fortunato a Rionero), le memorie del padre Gioacchino («un uomo giusto») e anche la presenza, tra gli antenati, di qualche «brigante» diventano spazio magico. La casa che ti porti dentro a dispetto di distanze e latitudini.

E lei, che fino all'età di sette anni pensava di farsi monaca, con la consueta schiettezza che la contraddistingueva, ha detto di sé: «Io vengo da una famiglia onesta, e l'unica avventuriera sono io, e siccome sono vagabonda giunsi in Venezuela. E non mi dispiace, ma addirittura mi diverte e ne ho approfittato, sapere che ho nella mia stirpe antenati avventurieri e discutibili». E ancora: «Ho virtù e vizi. Genialità e brutalità. La poesia scaturisce dal mio essere come un vento. Come l'acqua. Come il fuoco tra due pietre. Il mio segno distintivo è l'amore. Non sono una intellettuale. Sono solo un animale sensibile. Niente di più».

Ma ogni scelta di vita contempla un prezzo da pagare e da far pagare. Così, nella sua fitta rete di ricordi, la poetessa confessa un suo segreto dolore: «In Lucania ho un figlio sensibile e buono. Il figlio che ho potuto amare di meno da vicino. O che non ho saputo amare da vicino». E inoltre: «In Lucania ho moltissimi amici». Le radici sono trattenute da memorie vive di luoghi, visioni, odori: «Il sapore delle strade di pietra, i vestiti tradizionali delle contadine, il sapore della guerra vissuta sulla montagna. E la neve. E le ciliegie sugli alberi. E l'uva di ottobre ed i frammenti di altre culture e di altri tempi che si trovano a Serra di Vaglio, e dappertutto in quella terra. Una invasione di ricordi».

Allo storico Vincenzo Perretti, Beatrice Viggiani confida anche ciò che, dall'altra parte del mondo, le mancava dell'Italia: «i peperoni gialli, le albicocche, le castagne arrosto nei vicoli di novembre, la costa di Posillipo, la dolcezza irresistibile di un'amica come Angelina, la memoria del San Carlino, la bellezza delle chiese, delle piazze, delle case, dei supermercati, di tutto. La bellezza, che è quasi un'istituzione italiana. Mi mancano anche i colori del Mediterraneo, così perfetti, i racconti dell'infanzia, così vicini, il sapore dei primi baci, così perduti».

C'è la grandezza dell'universo, c'è la profondità della vita, c'è il mistero dell'infanzia in queste confessioni. L'impronta di ogni principio che ci portiamo impressa nell'anima. Tracce che ci decidono lo sguardo sul mondo e che danno forma ad attese e complimenti.

Già nelle *53 Poesie*, Beatrice Viggiani aveva esplicitato un deside-

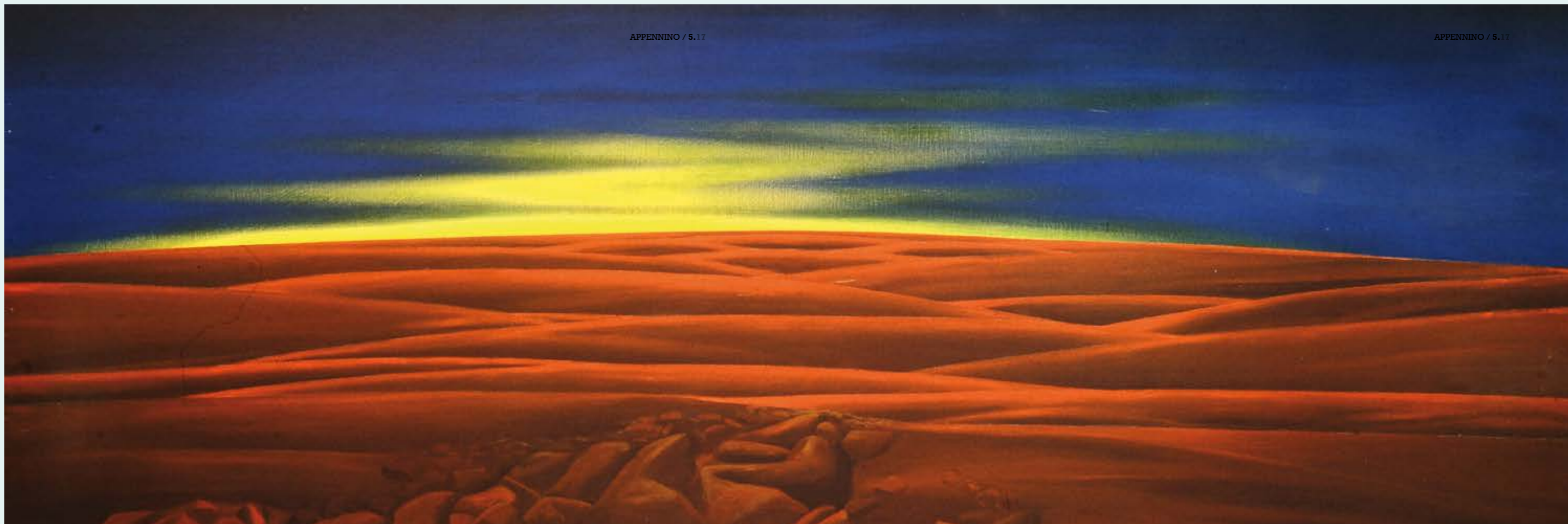
«La poesia  
scaturisce dal mio  
essere come  
un vento.  
Come l'acqua.  
Come il fuoco  
tra due pietre»

rio-presagio sull'ora della fine: «Quando io morirò / dammi la mano, / sarà così difficile lasciare / ogni cosa viva, / sorridi piano. / Portami amore in una tomba / dove giunga il vento / dove il tempo con le sue quattro facce / interrompa la morte, / dove maturino illusioni di stagioni / che non vedrò. / Se morirò in un mattino di sole / pianta una siepe di rosmarino / amore sulla mia testa, / facciamo festa almeno le farfalle / al mio cuore sciupato: / e il loro volo leggero nella luce / sarà l'ultimo fiato».

Era vento, era acqua, era fuoco. Una siepe di rosmarino sull'ultima terra che l'ha accolta. Questo era Beatrice Viggiani. Questo era la sua poesia. Urgente come il respiro. Sconvolgente come la tempesta. Necessaria come ogni cosa che ci consente di pronunciare, nella vertigine dei giorni, ciò che resta. Poesia come laica preghiera di chi si è sentito viandante.



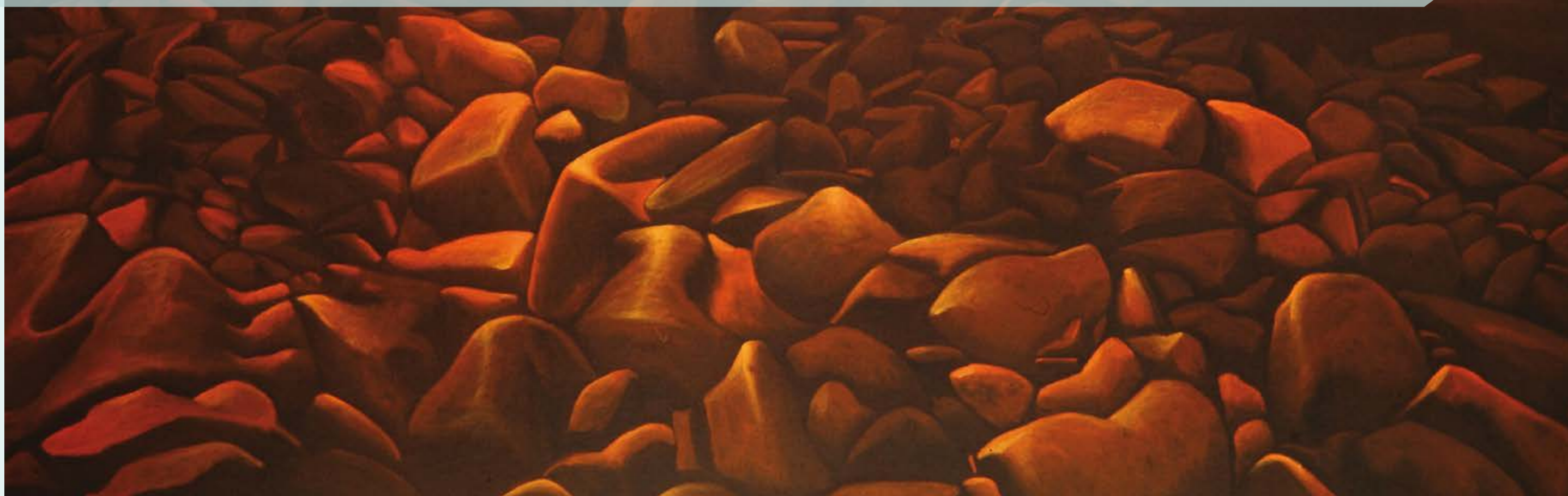




Beppe Labianca

**PASSEPARTOUT**

◆ *Il paesaggio, 1976*

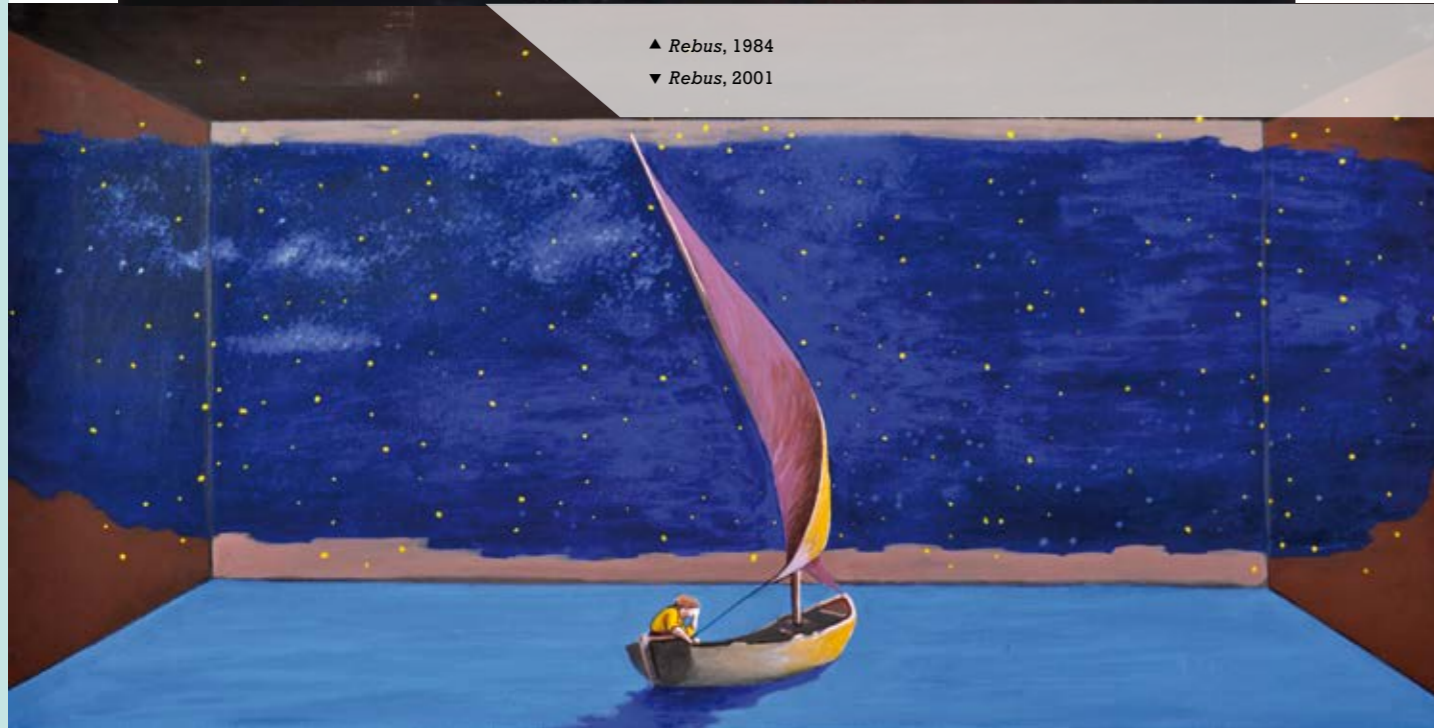




▲ *Rebus*, 1984  
▼ *Rebus*, 2001



▲ *Rebus*, 1977  
▼ *Rebus*, 1992





▲ *Idem come sempre*, 1974  
▼ *Mia madre*, 1979



▲ *Il sogno*, 1978  
▼ *In viaggio*, 2002





**Incontri sull'Appennino**

Rino Cardone

# Giacomo Di Chirico

## La sua vita, i suoi contemporanei e il mercato dell'arte / 2

**F**in qui è stato descritto quello che era il contesto esterno alla Basilicata: laddove Giacomo Di Chirico è nato e laddove ha vissuto prima di trasferirsi a Napoli – per gli studi – e poi a Roma – per lavoro – e poi, di nuovo, a Napoli per i sempre più aumentati impegni lavorativi. Questo continuo spostarsi, da un luogo all'altro, dà il senso di un artista dinamico, operoso, che ha saputo farsi carico del peso delle sue scelte: che non sono state poche e che gli sono costate più di un sacrificio come conferma Ferdinando Santoro in un articolo apparso sulla rivista mensile illustrata «La Basilicata nel mondo» (1924-1927), di cui riportiamo il seguente stralcio: «Dura fu la lotta del Di Chirico per uscire da un ambiente che non aveva nulla di preciso, di assodato, di organico, e questa lotta, che tempera il carattere o lo forma addirittura nei giovani, che sanno durare in essa, è forse la prima e la miglior cagione della sua originalità, ma non è la sola, a nostro credere».

La stessa scelta di Giacomo Di Chirico la fecero anche altri artisti lucani, suoi contemporanei. Pri-

mo tra tutti, piace citare Andrea Petroni (Venosa, 1863-Roma, 1943), che fu allievo del lucano Vincenzo Marinelli (San Martino d'Agri, 1819-Napoli, 1892) e del pugliese Gioacchino Toma (Galatina, 1836-Napoli, 1891). Oltre che alle condizioni sociali dell'epoca, Andrea Petroni amava ispirarsi alla storia antica come confermano le opere intitolate *Dove fu Eraclea* e *Magna Grecia*: due opere, assai interessanti, che furono esposte alla Biennale di Venezia del 1910 e che meritano l'attenzione della Regina Margherita, che volle acquistare la prima delle due. Sempre nel 1910 Andrea Petroni partecipò a una mostra a Buenos Aires.

Tra i suoi soggetti preferiti c'erano anche i paesaggi e le figure umane, interpretate in chiave simbolista. Per gli Uffici del Ministero dell'Agricoltura, dell'Industria e del Commercio, presenti a Roma (nei pressi di Largo Santa Susanna) dipinse (tra il 1924 e il 1929) una serie di affreschi dal titolo: *Carbone Bianco*, *Vendemmia*, *Pastorizia*, *Arance e Pesca e olivi*.

La parte più apprezzabile e interessante di que-



Andrea Petroni, *In Val d'Agri*

sti affreschi si trova nella sala (a forma di emiciclo) che è ritenuta la più importante del palazzo che li ospita, nella Sala dei Consigli Superiori (detta anche "Parlamentino"). Di natura simbolista – dal gusto vagamente liberty – è l'opera *La Basilicata*: dipinta sul soffitto del medesimo Ministero, in cui la Lucania è vista, dall'autore, nella forma di una contadina che indossa una gonna alquanto malandata, essenziale nelle sue forme e nello stile sartoriale, con sopra testa un fazzoletto bianco. La pacchiana regge nelle sue mani dei grappoli di granturco: tipico prodotto di una terra che lo stesso Andrea Petroni ritraeva, dal punto di vista sociale, come una dimensione povera e operosa, "crepuscolare" nella scelta dei colori adoperati.

Analoga atmosfera si respira in un altro quadro dell'artista venosino, dal titolo *In Val d'Agri* o *Contadino in Val d'Agri*: dipinto il cui soggetto principale è un contadino, seduto in un angolo della valle, con sullo sfondo il greto del fiume, visto in tutta la sua maestosità scenica. L'uomo dipinto è solo e spezza un tozzo di pane nero. È assorto nei suoi pensieri e nella propria malinconia e miseria.

Ad apprezzare le qualità artistiche di Andrea Petroni vi fu, tra gli altri, lo scrittore, drammaturgo e poeta abruzzese Gabriele D'Annunzio (Pescara, 1863-Gardone Riviera, 1938), il quale ne ha intessuto, in forma pubblica, le lodi artistiche, in particolare modo per il ciclo di affreschi contenuto nel cosiddetto "Parlamentino" del Ministero dell'Agricoltura di Roma.

Un altro suo ammiratore è stato lo studioso e uomo politico Giustino Fortunato (Rionero in Vulture, 1848-Napoli, 1932) che volle per la sua Collezione napoletana, due quadri di quest'artista, una dal titolo *La malaria* e l'altro *Tra Accettura e Stigliano*. Una delle opere più importanti di Andrea Petroni è *Vespro in Lucania*: di proprietà della Galleria d'Arte Moderna di Napoli. Fuori dall'Italia, a Bucarest, è invece il dipinto intitolato *Un funerale in Basilicata*.

Come pocanzi accennato uno dei docenti di Andrea Petroni, a Napoli, fu Vincenzo Marinelli (San Martino d'Agri, 1819-Napoli, 1892) il quale ricevette a sua volta – come molti sui corregionali – la sua prima formazione all'Accademia di Belle

Michele Tedesco, *La visita di Zanardelli in Basilicata*

Arti di Napoli. Ad avviarlo ai fondamenti dell'estetica neoclassica fu Costanzo Angelini, titolare della cattedra di disegno. Fatta questa esperienza l'artista si trasferì a Roma, dove dal 1842 al 1848, fu allievo di Vincenzo Camuccini, direttore del Pensionato Borbonico che aveva la sua sede a Palazzo Farnese.

Coinvolto di lì a poco, a Napoli, nei moti liberali, sfuggì alla polizia borbonica espatriando in Grecia. Poi, nel 1854 si spostò in Egitto, paese arabo dal quale trasse molti motivi d'ispirazione della sua opera, improntata – da quel momento in poi – su un genere di tipica marca documentarista. A partire dagli anni '70 dell'Ottocento, si dedicò all'attività scolastica a tempo pieno. Fu infatti nominato, nel 1870, professore onorario dell'Accademia di Belle Arti di Napoli; nel 1875 divenne, invece, professore di disegno e nel 1881 assunse la prestigiosa cattedra di pittura che era stata lasciata libera dal Domenico Morelli, già amico – come abbiamo visto – di Giacomo Di Chirico.

Non possiamo a questo punto non constatare che nel corso dell'Ottocento la Basilicata fu attraversata da numerosi ferventi culturali, come dimostra Mo-

litterno: già sede nel 1700 di un'importante scuola di medicina. Due furono le figure di spicce del paese, di quell'epoca: il giornalista, storico, deputato e romanziere Ferdinando Petruccelli della Gattina (del quale si occupò il giornale politico francese «La Presse») e il pittore, ritrattista e paesaggista, Michele Tedesco (Moliterno, 1834-Napoli, 1918).

Le cronache dell'epoca riferiscono che quest'artista – che fu vicino a Toulouse Lautrec – dopo un'infanzia trascorsa tra Spinoso (in provincia di Potenza) e Napoli (dove frequentò la locale Accademia di Belle Arti) fece parte, negli anni giovanili del gruppo fiorentino di Telemaco Signorini (Firenze, 1835-1901): il quale fu tra i primi, in Italia, ad aderire alle proposte artistiche della pittura cosiddetta *en plein air* (all'aria aperta, fuori dallo studio) dando vita alla Scuola di Pergentina (cui fece da *trait d'union*, tra nord e sud, Giuseppe De Nittis) alla quale aderì pure lo stesso Michele Tedesco, insieme con Odoardo Borrani, Giuseppe Abbati, Raffaello Sernesi e Silvestro Lega.

Michele Tedesco operò oltre che a Firenze, anche a Napoli: dividendosi tra l'impegno artistico e

quello politico, a tal punto da guadagnarsi la fama, nella città partenopea, di pittore del Risorgimento. Tra le sue opere è giusto ricordare *La visita di Zanardelli in Basilicata*; un *Ritratto di Giacomo Racioppi* (altro illustre concittadino, a lui contemporaneo, noto per i suoi fondi letterari e per i suoi saggi storici) e la *Ricreazione delle cascine* (dipinto questo conservato presso la Pinacoteca di Bologna) che ricorda scene della vita fiorentina, del tardo Ottocento. Un altro, importante, quadro si conserva, invece, a Londra ed ha per titolo *La Scuola del villaggio* e rappresenta un ambiente scolastico di Moliterno.

Di Michele Tedesco è andato purtroppo distrutta una grande tela che ornava il palcoscenico del teatro di Moliterno, a seguito della progressiva riduzione in rovina di questo spazio fruitivo, a causa della negligenza e della trascuratezza di chi avrebbe dovuto preservare questo bene pubblico; un atto, questo, che fu ampiamente stigmatizzato, con parole molto dure, dai giornali dell'Ottocento, che riferirono di un vero e proprio *atto di incuria e vandalismo* dei cittadini di questo paese dell'alta val dell'Agri. La tela rappresentava, in figure simboliche, la *Commedia dell'arte*: intesa come una sorta di musa ispiratrice, messa in parallelo (secondo un canone umanistico, di dantesca memoria) con il senso della tragedia e il gusto dell'elegiaco.

Per l'Unione Lucana di Napoli l'artista moliternese realizzò, inoltre, un pastello molto luminoso e dai delicati effetti di chiaro-scuro. Il soggetto ritratto era una giovane donna, con il capo riverso indietro. Sullo sfondo s'intravedeva un tempio antico e in primo piano, in basso, delle spighe di grano e una piccola pianta. La donna era nell'atto di reggere, tra le mani, un volume, che nel frontespizio recava il titolo *Lucania*. Nel 1887 Michele Tedesco partecipò all'esposizione di Venezia con l'opera *I Filelleni della Magna Grecia*: una tela che pone in primo piano un filosofo amabilmente in conversazione, che introduce alla conoscenza del mondo greco un erudito, che attraverso una suggestiva interpretazione potrebbe essere François Lenormant (Parigi, 1837-1883): l'archeologo francese che proprio in quegli anni, sul finire dell'Ottocento (prima nel 1879 e poi nel 1882) era venuto in Basilicata, nella magna Grecia, per registrare l'importanza di

alcuni siti archeologi – attraversati durante i suoi viaggi nel sud Italia – tra cui Metaponto, che poi furono ampiamente descritti nelle opere *A travers l'Apulie et la Lucanie* e *La Grande Grèce*.

Anche la moglie di Michele Tedesco era una pittrice. Si chiamava Giulia Hoffman. In molti suoi dipinti l'artista riprese, secondo un gusto che era tipico dell'epoca, scene di vita familiare e contadina. Per vivacità d'immagine e per scelta di tema, tra tutte le sue opere s'impongono due quadri sullo stesso tema: *Gli sposi a tavola*. Come ricorda lo studioso Antonio Coppola, «la signorina Giulia Hoffmann era nata e cresciuta in Baviera ma ben presto manifestò il desiderio di dedicarsi agli studi artistici e quindi, a questo fine, si recò a Monaco. Dopo la guerra franco-prussiana, insieme con una carissima amica si recò a Firenze». Qui, in questa città toscana, capitale del Regno d'Italia dal 1865 al 1871, fu ospitata in casa del poeta, drammaturgo e librettista italiano, Francesco Dall'Ongaro (Mansuè, 1808-Napoli, 1973), che nel 1861 era stato nominato, proprio a Firenze, professore titolare della prima cattedra di letteratura italiana drammatica del Regno d'Italia. E sempre a Firenze, Giulia Hoffman sentì parlare di un quadro di Michele Tedesco, *La morte di Anacreonte*: una tela questa, con profondo carattere evocativo del passato, ispirata dalla profonda conoscenza dell'antichità, da parte dell'artista di Moliterno; che è stata considerata la sua maggiore opera, dai critici suoi contemporanei. Rammenta ancora in proposito Antonio Coppola che la pittrice bavarese si recò a vedere quel quadro «e ne rimase incantata per cui volle conoscerne l'autore, di cui si innamorò subito. Dopo due anni si sposarono».

Tra i primi a occuparsi criticamente del lavoro di Giulia Hoffman, c'è stato Paolo De Grazia (Senise, 1871-1950) nel volume *Basilicata* (G.B. Paravia & C., Torino 1926). In questo saggio lo storico di Senise (che Benedetto Croce definì «uomo di mente e di cuore») descrisse con tinte descrittive assai romantiche i due già citati quadri della Hoffman, aventi come soggetto gli sposi a tavola. E scrisse: «gl'invitati seggono a fianco dello sposo, e delle donne in costume all'in piedi guardano. Due altre sedute chiacchierano, tenendosi per mano, altre due in fondo a destra all'in piedi chiacchierano;

un bambinello, dietro una colonna, fa capolino, un altro per terra mangia. Sfondo campagna e porticato. Nell'altro quadro, atrio con ghirlande e fiori, tavola, commensali, un bambino seduto a terra mangia; gruppetti in moto. C'è quel tale, il personaggio nobile del paese, che ha accompagnato gli sposi, ed ora, una gamba sull'altra, si gode lo spettacolo».

Passiamo ora ad analizzare – molto brevemente – il collezionismo privato dell'Ottocento in Basilicata, ai tempi appunto di Giacomo Di Chirico; giacché il collezionismo pubblico era, in quel periodo, praticamente assente, salvo qualche rara eccezione rappresentata, ad esempio, dal modesto patrimonio prefettizio e della Provincia di Potenza, che s'iniziava a mettere in piedi, a partire proprio da quegli anni.

Il "principe" dei collezionisti privati dell'Ottocento fu (come abbiamo già avuto modo di osservare in altri saggi) Camillo D'Errico: che a Palazzo San Gervasio organizzò, a partire dalla seconda metà del "secolo breve", un'interessante Collezione di opere d'arte: che ancora oggi raccoglie più di 300 quadri e numerosissime stampe. Camillo D'Errico apparteneva a una nobile famiglia; studiò a Napoli, dove entrò in contatto con numerosi artisti operanti nella città partenopea e proprio qui si appassionò all'arte e in particolar modo alla pittura, iniziando ad acquistare dipinti e stampe d'autore, di un certo pregio culturale e artistico. Per la sua grande raffinata quadreria di genere, per la sua elegante Collezione privata, Camillo D'Errico spese una somma che – per i suoi tempi – era davvero ingente: ammontante a circa 500 mila lire di quell'epoca.

Per sua espressa volontà l'intera raccolta di opere d'arte fu affidata, dopo la sua morte, a un Ente Morale, che porta il suo nome e di rimando al Comune di Palazzo San Gervasio. Le opere furono poi trasferite a Matera, nel corso del periodo fascista, e per quasi un trentennio (dal 1939 al 1967) giacquero sepolte negli scantinati del Museo Ridola di Matera. Solo da qualche anno si è data loro la giusta dignità che meritano sul piano museale e artistico, ricollocandole in parte a Palazzo San Gervasio e in parte in appositi locali messi a disposizione sull'ala sinistra di Palazzo Lanfranchi, in piazzetta Giovanni Pascoli, a Matera.

Come già poneva l'accento lo storico Wart Arslan (in un saggio del 1930, sull'arte in Basilicata) la Collezione D'Errico si compone di pochi quadri di un certo valore. Alcuni sono del Seicento, altri del Settecento e tra loro lo studioso (che fu titolare, negli anni '60 del Novecento, della Cattedra di Storia dell'Arte, a Pavia) individuò un dipinto di Agnolo Bronzino, soprannome di Agnolo di Cosimo (Monticelli di Firenze, 1502-Firenze, 1572): che è quasi certamente una copia del *Ritratto di Maria de' Medici* (1551) ospitato (l'originale) nella Galleria degli Uffizi di Firenze.

Un altro pezzo di grande valore di cui si compone la Collezione D'Errico (che dà il senso dell'enorme vivacità artistica e culturale che si respirava, in Basilicata, al tempo di Giacomo Di Chirico) è certamente la *Natura morta con colomba in volo* attribuita al Maestro di Palazzo San Gervasio (identificato talvolta in Andrea Belvedere o in Aniello Falcone e talaltra in Paolo Porpora, il quale si formò, in anni giovanili, prima nella bottega di Aniello Falcone e poi di Giacomo Recco).

La maggior parte dei quadri della Collezione D'Errico appartiene alla cosiddetta "pittura di genere": nel senso che ha per tema il paesaggio, le persone e le scene di campagna. Una sessantina di quadri sono, invece, di soggetto religioso: mai comunque a carattere devozionale, secondo la catalogazione fatta dallo studioso Giulio Mainieri Elia: il quale ha censito 27 nature morte, 34 paesaggi, 9 marine, 16 battaglie, 14 ritratti e più di 24 pezzi tra pitture su vetro e piatti dipinti. Tra le opere della collezione (la maggior parte di Scuola Napoletana del Seicento e del Settecento) ci sono dipinti dei fiamminghi Antonio Van Dick e Pieter Brueghel il Vecchio, di Giovan Battista Ruoppolo e poi anche di Francesco De Mura, Salvator Rosa e Mattia Preti.

Terminiamo quest'ampia panoramica dei contemporanei di Giacomo Di Chirico citando alcuni altri artisti che erano coevi al pittore di Venosa. Tra questi, innanzitutto, Michelangelo Scardaccione (1838-1902): il quale era nativo di Sant'Arcangelo, in provincia di Potenza. Anche lui effettuò i suoi primi studi accademici a Napoli, sotto la guida di Tommaso De Vivo, che era ben noto – come abbiamo visto – a Giacomo Di Chirico, che ne fre-



Maestro di Palazzo San Gervasio, *Natura morta con colomba in volo*

quentava privatamente il suo studio. La peculiarità artistica di Michelangelo Scardaccione fu di aver viaggiato in lungo e in largo per l'Europa e in altri Continenti, e di avere acquisito durante questi giri una visione per nulla provinciale dell'arte. I suoi soggetti preferiti erano per lo più di carattere storico e religioso: tali da assicurargli da vivere, attraverso delle buone committenze artistiche tra le persone economicamente più agiate. Il Principe Alessandro Raffaele Torlonia (affermato banchiere italiano dell'Ottocento) fu, ad esempio, tra i suoi interessati acquirenti romani e pure il Papa Pio IX ne apprezzò le sue interessanti qualità artistiche. Tra le sue opere sono senz'altro da ricordare: *Sacra famiglia*, *Cristo Spirante*, *Conte Ugolino* e *Il suicidio di Caronda* (il cui tema aveva colpito in modo drammatico, nel 1500, il pittore e architetto, del nord Italia, Giulio Campi).

Poco è dato, invece, sapere della vita e delle opere dell'artista potentino Buonadonna, cui resta, ancora oggi, a Potenza, nella Cappella di Ma-

ria Santissima Annunziata di Loreto (posta alla confluenza della discesa di San Giovanni con Via Mazzini) una *Annunciazione* eseguita, nel 1824, dal pittore cittadino, su commissione di una Confraternita locale che agli inizi dell'Ottocento si era stabilita proprio nella suddetta Cappella dedicata (in dialetto potentino) alla *Madonna d' Lurita*. La Confraternita in questione era proveniente dal rione di Montereale e dal 1892 fu modificata, dal vescovo Tiberio Durante, in Congregazione: a seguito della formulazione di un suo statuto interno. Quel che appare abbastanza certo in ogni caso, a proposito del pittore Buonadonna, è che egli non rientrò in quella pattuglia di artisti lucani dell'Ottocento i cui lavori e la cui fama travalcarono, a buon ragione, i confini della regione. Intanto questi va citato per una discreta maestria tecnica, che lo rese senz'altro conosciuto in città.

Veniamo adesso ai Busciolano: alla famiglia di artisti potentini che, al contrario dell'artista Buonadonna, furono molto bene apprezzati da un ampio

pubblico. Il più noto e apprezzato tra i tre artisti che resero celebre questo casato fu certamente Antonio Busciolano. Nato a Potenza il 15 gennaio del 1823, morì a Napoli nel 1871. Proveniva da una famiglia di contadini. Al pari di tanti altri giovani artisti dell'epoca, anche Antonio Busciolano frequentò il Reale Istituto di Belle Arti di Napoli.

Suo maestro fu Tito Angelini (Napoli, 1806-1878), noto per avere realizzato, per lo scalone e la cappella del Palazzo Reale di Napoli, le sculture intitolate *La Clemenza* e *L'Immacolata*: opere queste nelle quali si avverte lo stile plastico dell'epoca incentrato, in gran parte, sulle affermate espressioni accademiche che furono dell'italiano Antonio Canova (1757-1822) e del danese Albert Thorvaldsen (1770-1844) ma nelle quali, anche, si avverte, quella particolare influenza del "nuovo" – nell'arte dello scolpire – che derivava da scultori, di poco più grandi – in senso anagrafico – di Tito Angelini come: Pietro Tenerani (1789-1869), Luigi Pampaloni (1791-1847) e Lorenzo Bartolini (1777-1850).

Antonio Busciolano mostrò il suo talento artistico sin da giovanissimo da quando, frequentando la bottega del cognato, che era uno stovigliaio, prese a modellare (con il fratello Michele, più giovane di lui) le sue prime statuette di creta. La sua prima esposizione a Napoli è del 1843. Tra le opere più interessanti di questo scultore (morto alla giovane età di quarantotto anni) c'è un busto dedicato a Mario Pagano. Altrettanto interessanti appaiono, inoltre, altre due sculture: una *Immacolata* scolpita in stile bizantino (conservata nella Chiesa del Gesù Nuovo di Napoli, dove compaiono altresì, sull'altare maggiore, altre sue quattro statue di santi) e un *Angelo* (che fa bella mostra di sé nell'altare della Chiesa di San Giovanni Battista, a Chiaromonte, in provincia di Potenza). Altri suoi angeli scolpiti si trovano nelle Chiese di Piedigrotta e di San Giuseppe a Chiaia, a Napoli. Antonio Busciolano scolpì, inoltre, il *Leone ferito* che fa bella mostra di sé in Piazza dei Martiri, sempre nella città partenopea, che raffigura la sconfitta – per opera dei Borboni – della Repubblica Partenopea, avvenuta nel 1799. Allievo di Antonio Busciolano fu il celeberrimo scultore di Sarno, in provincia di Napoli, Giovan Battista Amendola (1848-1887): il quale operò tra Parigi e Londra, guadagnandosi un solido consen-

so da parte del mercato artistico del nord Europa.

Antonio Busciolano ha, inoltre, realizzato una statua dedicata a Pier delle Vigne (quest'opera si trova all'interno dei locali dell'Università di Napoli) e probabilmente (in questo secondo caso le fonti sono assai controverse) avrebbe anche progettato il "tempietto" che – nella città di Potenza – è posto a margine di Piazza Matteotti (o "Piazza Sedile"): che è dedicato a San Gerardo La Porta, patrono del capoluogo regionale della Basilicata. L'edicola in questione è stata edificata subito dopo l'Unità d'Italia, in altre parole fra il 1860 e il 1865, immediatamente dopo il completamento dei lavori di realizzazione della cosiddetta "Via del Muraglione" (adesso denominata Via XVIII Agosto). La controversia su chi ne è stato effettivamente l'autore sta nel fatto che alcuni ne attribuiscono effettivamente la sua progettazione e realizzazione ad Antonio Busciolano e altri, invece, forse più autorevolmente, a suo fratello Michele.

Anche Michele Busciolano, come il fratello Antonio, è nato a Potenza, il 28 febbraio del 1825 ed è morto a Napoli nel 1896. Anche lui frequentò il Reale Istituto di Belle Arti di Napoli. Nel corso della sua carriera artistica ha realizzato, tra le altre cose, nel 1881, una statua di Santa Lucia, che ritrae la santa durante il suo martirio; con la mano sinistra appoggiata al seno e con l'altra che regge un piatto con gli occhi che le sono stati strappati dal suo crudele carnefice. La figura femminile è avvolta da un mantello, decorato ai bordi, al pari dell'abito – ornato ed elegante – che lei stessa indossa. Di sicuro Michele Busciolano conobbe il collezionista Camillo D'Errico, giacché realizzò per lui, a Palazzo San Gervasio, il monumento funebre dedicato al patriota Vincenzo D'Errico: zio di Camillo e "carbonaro risorgimentale" di prim'ordine, che aveva fatto parte del movimento della Giovane Italia e che era morto esule, a Torino, dopo aver vissuto gran parte della sua vita in Francia.

Figlio di Michele fu Vincenzo Busciolano, anche lui nato a Napoli nel 1851 e del quale non si conosce la data di morte. A differenza del padre e dello zio, ambedue scultori, egli fu un pittore: amante del ritratto e dei soggetti popolari, i cui sguardi catturava tra la gente della sua città natale.

Per qualche tempo Vincenzo Busciolano lavo-

rò nel Conservatorio di San Pietro a Maiella e poi nella Pinacoteca di Capodimonte, a Napoli. Per conto di questa importante istituzione museale napoletana, realizzò un dipinto che ritraeva la poetessa Saffo, nei suoi intimi tormenti passionali. Tra le opere che restano di lui in Basilicata, c'è una tela, del 1906, che ritrae San Bonaventura che si prostra ai piedi di San Francesco. L'opera in questione fu realizzata per la Chiesetta del Beato Bonaventura, del centro storico di Potenza.

A cavallo tra l'Ottocento e il Novecento (periodo che segna anche la morte di Giacomo Di Chirico avvenuta, ricordiamo, a Napoli, in un manicomio, nel 1883) fu molto attivo, tra Basilicata e Campania, l'architetto di Ruoti, in provincia di Potenza, Giuseppe Pisanti: che operò per oltre cinquant'anni. Il professionista in questione, nato nel 1826 e morto nel 1913 (dopo quindi il decesso di Giacomo Di Chirico) insegnò al Reale Istituto di Belle Arti di Napoli, dove aveva studiato – rammentiamo – il pittore di Venosa.

Oltre che nella città partenopea, Giuseppe Pisanti operò molto a Cosenza, in Calabria, e a Cerignola, in Puglia, dove completò i lavori di costruzione della Basilica Minore di San Pietro e Paolo, il cui progetto originario era del famoso urbanista italiano, Enrico Alvino.

Giuseppe Pisanti fu docente dell'artista potentino Michele Giacomino (1891-1927), il quale divenne scultore di buona fama nelle due Americhe riuscendo, in qualche modo – dopo aver completato gli studi artistici – a imporsi sulla scena artistica d'oltre Atlantico. Emigrò prima, nel 1891, in Cile, a Santiago: dove si affermò quale abile modellatore di busti e di statue e quale esperto fabbricante di oltre 70 altari e di varie tombe gentilizie. Nel 1899 tornò a Potenza, dove gli fu assegnata una cattedra nella locale Scuola d'Arti e Mestieri. Nel 1901 prese di nuovo le rotte dell'Oceano Atlantico, trasferendosi negli Stati Uniti d'America: prima a New York e poi all'Avana e successivamente nella città di Sant'Antonio, in Texas. Da lì, raggiunse la città di Merida Yucatán, nel Messico (dove fondò la locale Accademia di Arti e Mestieri) e poi quindi si trasferì a Città del Messico e infine, tra il 1910 e il 1924, a Monterrey, dove aprì uno studio di scultura e architettura decorativa, intitolato allo scritto-

re italiano Gabriele D'Annunzio. Infine, nel 1924, fece rientro a Potenza.

Ma questo come si vede è già un altro secolo, il Novecento, insomma non è più l'epoca, fascinosa e romantica, di Giacomo Di Chirico, ma è un'altra storia. È la storia, ad esempio, di uno dei maggiori futuristi statunitensi come Joseph Stella (originario di Muro Lucano, in provincia di Potenza); o come quel Giuseppe Trotta (di Avigliano, paese non distante da Potenza), la cui opera salì in maniera prepotente agli onori della grande stampa statunitense (a partire dal «New York Times», fino al «New York Herald» e al «New York Tribune»); o come quella di Piero Tozzi (di Ruvo del Monte, centro anch'esso del potentino), il cui dipinto intitolato *Mietitore di Basilicata* ha ottenuto nel 1909, nell'esposizione di Seattle e Pittsburg, una medaglia d'argento e il secondo premio internazionale. Questa stessa opera è divenuta poi di proprietà del Metropolitan Museum di New York.

Insomma, come si vede, si tratta davvero di un'altra storia, a ogni buon conto, altrettanto grande e meravigliosa di quella che fu di Giacomo Di Chirico, dei suoi contemporanei e dei suoi allievi, tra cui l'artista amalfitano Pietro Scoppetta (1863-1920). Un pittore, questi, che durante i suoi viaggi a Parigi, a Londra e a Roma subì indiscutibilmente le influenze della grande pittura Impressionista, associandole però all'energia cromatica e alla vitalità tematica, della buona Scuola Napoletana, nel cui filone s'inserì autorevolmente e con piena dignità artistica il suo abile maestro lucano: l'artista venosino Giacomo Di Chirico.





Andrea Di Consoli

# La brocca di Orazio

Quando i suoi genitori se ne andarono, [stabilirono]

una data e si diedero appuntamento nella vecchia casa sull'Agri. Affondarono le teste mature nelle cassapanche e, trattenendo le lacrime, si spartirono le lettere d'amore, i pettini rotti, i fossili fiori.

Solo da giovani ci si commuoveva in simili [circostanze; ora, nell'età della ragione, la vita era vista così [com'era, come doveva essere, com'è giusto che sia – il sale dei giorni è proprio quest'oblio che dona alle cose vive un'inquieto febbricola; ma anche, più spesso, una quieta pigrizia.

Siamo stati convocati a un simile appuntamento al civico 8004 della via Trionfale di Roma. Via Battistini e via Pineta Sacchetti erano traf- [ficate a causa della pioggia. Taciturni nei taxi

eravamo diretti al "Mercatino", dove gli oggetti [di Sinisgalli] erano in svendita per via della morosità degli eredi.

"Se ci vedesse, sorriderebbe, ci vorrebbe bene", [dissi.

Mi rispondesti "credo proprio di sì". Poi mi hai detto che avevi sognato tuo padre. "Abbiamo discusso delle olive, diceva che non valeva la pena di raccoglierle, rendono così poco". Tu invece gli avevi risposto che erano pur sempre sette quintali – olio prezioso che non andava perduto. "Cosa daresti per cenare insieme a lui stasera?" È stato a quel punto che ti sei commosso; e il pianto ti ha strozzato la voce. In questo sei ancora un fanciullo; convinto, come tutti i fanciulli, che le cose perdute, ritornando, risolvano il problema.

Il tassista ci ha lasciati sulla strada trafficata,

ma il "Mercatino" era dall'altro lato della strada. Non è stato facile attraversare nel livido semibuio tutto quel correre delle macchine. Eri così ansioso di arrivare che a un certo punto ti sei messo a camminare a passo veloce. "Antonio, rallenta un po'", ti ho detto, accendendo una sigaretta nell'aria umida di [febbraio.

Avrei voluto dirti che stavamo facendo una cosa che potevamo anche non fare, e che farla o non [farla

non avrebbe cambiato lo stato delle cose; ma ho preferito tacere, non dirti che l'oblio, passando nelle tue mani, sarebbe ridiventato [oblio, e poi ancora oblio – finché non ci sono più mani ad accogliere la brocca rotta di Orazio, il pettine sdentato di Ovidio.

Appena entrati al "Mercatino" hai chiesto al [bancone dove si trovava "il lotto Leonardo Sinisgalli", e io mi sono ricordato di quella volta che all'ospedale San Filippo Neri era morta mia zia [Vincenza.

Mamma mi chiamò al telefono e mi disse "valla a salutare in obitorio, portale il nostro ultimo saluto". Zia Vincenza era la sorella di nonna Maria, [madre di mio padre.

Viveva come tutti noi a Fratta, ma quattro mesi all'anno li trascorreva a Roma, [dalla figlia.

Tutta la mia infanzia era stata segnata dalla sua [presenza, ma a Roma non ci vedevamo mai, perché non sopportavo le vanterie dei suoi nuovi [famigliari.

Percorsi un lungo corridoio sotterraneo, alla fine [del quale un infermiere mi indicò una stanza: "Può rima- [nere

cinque minuti, la chiudo dentro". E, prima di uscire, sollevò il lenzuolo che nascondeva il volto di mia zia. Intorno a me c'erano altri quattro morti coperti.

Mia zia aveva una parte della fronte annerita – un ictus l'aveva colpita a morte il giorno prima. Mi venne da sorridere; le dissi "zia, ma che ci fai [qui, perché non siamo a casa nostra a Fratta?" Le toccai la fronte fredda – e la baciai, come sempre di fronte ai morti, senza emozioni; o, almeno, io non sentivo di provarne. "Ma com'è successo che ora sei così morta in un gelido obitorio di un ospedale di Roma? Dai, preparati, mettiti un bel vestito, torniamo- [cene giù".

Così Antonio si è fatto indicare i libri, le tazze, [le lampade un tempo appartenute al poeta Sinisgalli. Avrebbe comprato tutto, se avesse potuto. Ignorava che i poeti dovrebbero avere la freddezza, prima di morire, di distruggere tutte le loro cose. Invece sembrava dirgli "Leonardo, che ci fai qui? [Torniamocene giù, torniamocene a casa nostra in Basilicata".

Poi mi chiesi cosa davvero in quel momento mi avrebbe dato piacere. Mi risposi: vivere da solo per alcuni mesi a Tangeri o a Alessandria d'Egitto, in silenzio, lontano da questa sensazione di scon- [fitta.

Se qualcuno si chiederà cosa provavo a qua- [rant'anni, sappia che desideravo questo: scappare a Tangeri o a Alessandria d'Egitto, da solo, in silenzio, e poi leggere poeti arabi e greci in una povera camera d'albergo in un punto rumoroso della città avvolto dall'o- [dore di frittura.

Il commesso ci ha indicato un reparto di libri dove in parte erano stati sistemati quelli di [Sinisgalli.

Ci buttammo a terra e facemmo a gara a rico- [noscerli – era un gioco facile, per noi che sapevamo tutto [di lui. C'erano trattati scientifici, scritti di architettura, [libri d'arte,

romanzi in francese, poesie moderne con la de-  
[dica dei poeti.  
Gropius, Jacoviello, Valéry, Scotellaro, Cantatore...  
Aprivamo i libri e cercavamo dediche, minute,  
[correzioni.

Su una copertina di Silvio Ramat  
Sinisgalli aveva scritto degli appunti disegnati.  
Dalle carte si capiva che aveva viaggiato molto:  
Francia, Inghilterra, Australia...  
E mi venne il sospetto che si sarebbe innervosito  
vedendo due lucani così fedeli alla poesia delle  
[origini

frugare nelle sue cose personali.  
Significava ancora qualcosa dire  
“il più grande poeta della nostra terra?”  
Per Antonio, ne sono certo, sì; per me no,  
ma ormai non sapevo più se i sentimenti che  
[negavo  
vivevano ugualmente anche senza più manifestarsi  
con i moti consueti dei sentimenti.  
L'ombra dello scetticismo era caduta su di me  
al punto che tutte le parole mi sembravano  
[patetiche.

Uscendo con due grandi buste di libri,  
via Trionfale ci apparve più plumbea di prima.  
Era stato un vero grande viaggio all'altro capo  
[della città.

Ma basta aver letto qualche libro di astronomia  
per non voler nemmeno più sentire la parola  
eternità

– questo ammutolisce, ma ripara da puerili  
[commozioni.

Domani questi stessi libri riscattati ricadranno in  
[un magazzino,  
in un bidone di spazzatura, in qualche scatolone  
[di sotterraneo.

Ma non è colpa degli uomini; è proprio la vita  
[che è così,

e forse è davvero un bene, che tutto scompaia.  
Ho sempre pensato che la più grande opera  
un poeta la scriva tacendo; infatti solo in quei  
[periodi così aridi

l'oblio è appena un po' insidiato.

Uscendo da un bar dove avevamo preso un caffè,  
accendendo una sigaretta dopo ore di astinenza,

io mi sentii come sollevato, perché ero di nuovo  
[distaccato,  
ritornato al mio ruolo di spettatore scettico,  
di uomo sfinite che sapeva che tutte le storie  
finiscono sempre allo stesso modo – sempre lì.  
Eppure mi sarei fatto spaccare le ossa  
pur di difendere la dignità di un poeta inerme,  
finito in due buste trascinate nel traffico di via  
[Trionfale.



Franco Pietrafesa

# «...tra' libri de' miei vecchi»

## La biblioteca Fortunato a Rionero

**N**el 1972 il Comune di Rionero in Vulture ha acquistato dagli Alliata di Sicilia, eredi di Antonia Fortunato, nipote di Giustino, palazzo Fortunato e con esso anche ciò che rimaneva a Rionero del patrimonio librario della famiglia, circa ottomila volumi contenuti negli armadi originari in legno con ante a vetro situati nelle prime due stanze dopo le scale dell'ingresso principale dell'edificio. Ancora oggi le due librerie sono chiamate "la Vecchia" e "la Nuova", secondo la divisione fatta da Giustino Fortunato in un *Catalogo* manoscritto del 1915 (ora in *La questione meridionale da Giustino Fortunato ad oggi*, a cura di P. Borraro, Congedo, Galatina 1977, pp. 322-329), oppure "Fondo Antico" e "Fondo Giustino Fortunato", per indicare in entrambi i casi i libri raccolti dagli avi di Giustino e quelli collezionati dal meridionalista rionerese durante la sua vita. Notizie sulla consistenza, sulla composizione libraria e sullo sviluppo della biblioteca sono state pubblicate in varie guide turistiche regionali, ma l'analisi più approfondita resta quella di Carme-

la Lapadula che nel 1991 ha discusso una tesi di laurea in Bibliografia e biblioteconomia nella Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università degli Studi della Basilicata da cui è stato tratto un interessante saggio pubblicato dalla stessa Autrice (*I libri di Giustino Fortunato conservati nella Biblioteca comunale di Rionero in Vulture*, «Culture del testo», gennaio-aprile 1996, pp. 51-56). Nella tesi di laurea Lapadula analizza 2498 libri della sezione più antica della biblioteca dando per ciascuno di essi la descrizione e l'analisi interna del libro, dalla trascrizione completa del frontespizio alle particolarità tipografiche della copia esaminata insieme ad altre peculiarità come le dediche autografe e gli appunti manoscritti a margine del testo. Oggi, grazie al lavoro della direttrice Luisa Lovaglio e dei suoi collaboratori, dati completi sulla maggior parte dei libri della Biblioteca Fortunato si possono trovare nel sito dell'*Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche (ICCU)*.

Una delle parti più qualificanti del patrimonio librario della biblioteca rionerese è la raccolta delle edizioni cinquecentine. Se ne contano oltre cinquanta, tutte di notevole interesse bibliografico. Scorrendo i titoli, si incontrano argomenti diversi. Prevalgono i classici latini e greci, Orazio, Seneca, Demostene, Cesare, Cicerone, Livio, Ennio, Terenzio. C'è un *De rerum natura* di Lucrezio, a cura di Andrea Navagero e Pietro Crinito, stampato a Lione nel 1534, ci sono gli *Annali* di Tacito tradotti in lingua toscana da Giorgio Datti, editi a Venezia nel 1598, le *Metamorfosi* di Ovidio in ottave di Giovanni Andrea dell'Anguillara del 1575, le *Filippiche* di Demostene pubblicate da Lorenzo Torrentino a Firenze nel 1550, le *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio impresse da Sebastien Gryphius a Lione nel 1566. Soprattutto c'è un prezioso *Quintiliano* stampato nel 1514 da Aldo Manuzio il Vecchio, una delle 130 edizioni *aldine* che i repertori bibliografici attribuiscono all'officina del tipografo veneziano, presente nei cataloghi di poche rinomate biblioteche italiane. In quella rionerese sono conservate anche altre cinquecentine contrassegnate dalla famosa marca tipografica del delfino avvolto all'ancora ma uscite dai torchi degli eredi di Aldo. Per esempio *l'editio princeps* del *Medices, legatus, de exsilio* di Pietro Alcionio e le *Naturales quaestiones* di Seneca, entrambe del 1522. Da ricordare anche le numerose edizioni straniere provenienti dalle tipografie di Parigi, Ginevra, Basilea, Lione, Anversa. Sono soprattutto libri di carattere giuridico e filosofico, tuttavia meritano una segnalazione anche alcune opere "scientifiche" come il *De medicina* di Aulo Cornelio Celso del 1526, la prima edizione in latino degli *Elementi di geometria* di Euclide pubblicata a Basilea da Hervagen nel 1537 con numerose illustrazioni nel testo e l'edizione parigina del 1532 con incisioni del *De re militari* di Roberto Valturio.

Tra le cinquecentine della biblioteca Fortunato, alcune recano note manoscritte rivelatrici della loro provenienza. Due, in particolare, rimandano ad "Antonio Caputi", con ogni probabilità quel don Antonio Caputi di San Fele

che fu parroco di Rionero nei primi decenni del Settecento e zio di Caterina, moglie di Carmelio Fortunato nel 1729. Di lui sappiamo poco: che aveva altri due fratelli preti e una sorella suora, tutti tutori della nipote orfana; che da parroco di Rionero amministrava i beni del Monte Frumentario del paese e che guidava direttamente una masseria con quaranta vacche. Apparteneva probabilmente a quella piccola borghesia terriera che era molto cresciuta in quegli anni, tra l'aviglianese e il melfese, grazie ad una serie di congiunture favorevoli allo sviluppo delle attività agro-pastorali: era aumentato il disboscamento a Monticchio e Lagopesole di vaste aree demaniali, che si rendevano fruibili per coltivazioni cerealicole e pascoli erbiferi, ed era cresciuta la possibilità di affittare i boschi di Pierno e le terre della mensa vescovile di Melfi e dei feudatari Doria e Caracciolo. Questa circostanza favorì il verificarsi di consistenti flussi migratori dalle province limitrofe del Principato e della Puglia, soprattutto verso Rionero che era ancora scarsamente abitata nonostante il perdurare di un regime fiscale favorevole concesso nei secoli precedenti per favorirne il ripopolamento. La famiglia Fortunato, originaria di Sieti di Giffoni, si stabilì a Rionero alla fine del Seicento proprio per affittare i pascoli boschivi del Vulture e spostare in questa area i propri interessi agricoli e commerciali. I primi furono i fratelli Giovanni e Gennaro, zio e nipote, che iniziarono con l'organizzare una masseria sui terreni del *Cupero*, a poca distanza da Atella e da Rionero. Essi lavoravano anche per conto degli altri parenti rimasti nel paese natio, allevatori da molte generazioni, alcuni dei quali avevano intrapreso gli studi giuridici o ecclesiastici e si erano trasferiti a Napoli, dove curavano gli interessi della famiglia nella capitale. Nel 1730, alla morte di Gennaro, Carmelio Fortunato, fratello di Gennaro, nel frattempo pure deceduto, aveva ereditato i beni rioneresi della famiglia e si era stabilito a Rionero. All'età di 28 anni aveva sposato la nipote di don Antonio Caputi, Caterina, che diede alla luce, tra il 1731 e il 1746, sei figli, Pasquale, Gennaro, Giuseppe, Anna,

Cherubino e Raffaello, ben presto avviati agli studi a Napoli. A metà del Settecento Rionero contava oltre ottomila abitanti (ne aveva poche centinaia alla fine del Seicento) ma a quell'esplosione demografica non aveva fatto seguito un'efficiente organizzazione sociale. Rionero – narra un documento dell'epoca – era «una terra nuova... di gente tutta di tante diverse nazioni e di differenti costumi non troppo alla religione intesa, inclinata alle risse e tumulti... scarsa di preti e priva all'intutto di religiosi non essendovi convento alcuno». L'istruzione dei figli della nascente borghesia rionerese era affidata agli stessi familiari che si erano addottorati nella capitale o avevano studiato nei seminari diocesani. La famiglia di Carmelio Fortunato non aveva questi riferimenti, tranne forse lo zio prete di Caterina Caputi, che doveva avere una buona istruzione se studiava le edizioni del *Digestum novum* e dell'*Infortiatum* del *Corpus iuris civilis*, stampate rispettivamente a Venezia dagli eredi di Nicolo Bevilacqua nel 1569 e da Lucantonio Giunta nel 1598, oggi tra le cinquecentine della biblioteca rionerese.

I libri dei figli di Carmelio formano il primo nucleo della biblioteca Fortunato. Il primogenito Pasquale (1731-1813) aveva seguito le lezioni di Antonio Genovesi a Napoli e si era laureato *in utroque iure*. Ci sono due volumi contrassegnati dall'*ex libris* "Pascalis Fortunato" sul frontespizio: *Opera seu originum juris civilis* di Vincenzo Gravina, stampato a Venezia nel 1750, e *La filosofia morale esposta e proposta ai giovani* di Ludovico Antonio Muratori, edizione napoletana del 1748. È probabile che a Pasquale si debba la presenza nella biblioteca di famiglia anche di alcune opere di Genovesi: la prima edizione degli *Elementi dell'Arte logico-critica*, le *Lezioni di commercio o sia d'economia civile*, che racchiude la gran parte del suo pensiero economico, la *Diceosina o sia della filosofia del giusto e dell'onesto* in tre volumi, le *Lettere accademiche su la questione se siano più felici gl'ignoranti che gli scienziati*, le *Lettere familiari* e la *Logica per gli giovanetti*, edite tra Napoli e Venezia tra il 1746 e il 1791. Degli altri illuministi napoletani, si trovano i nove volumi de *La*

*scienza della legislazione* di Gaetano Filangieri, ma non ci sono gli scritti di altri allievi dell'abate di Castiglione, da Mario Pagano a Giuseppe Maria Galanti, da Domenico e Francescantonio Grimaldi a Melchiorre Delfico. Mancano anche le edizioni settecentesche dei libri di altri pensatori molto presenti nel dibattito filosofico napoletano al tempo degli studi universitari di Pasquale Fortunato, da Ferdinando Galiani a Giambattista Vico a John Locke e René Descartes. Ci sono, invece, i quattro volumi del *Dictionnaire historique et critique* di Pierre Bayle stampati a Rotterdam nel 1720, i *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* di Isaac Newton ristampato ad Amsterdam nel 1714 e, dello stesso scienziato inglese, *Optice sive de reflexionibus, refractionibus, inflexionibus et coloribus lucis*, tradotto da Samuel Clarke e pubblicato a Losanna nel 1740. Sono conservati anche i due volumi delle *Oeuvres philosophiques* di Julien Offrai de La Mettrie ripubblicati a Berlino nel 1774, il *Système de la Nature* e *Le Christianisme dévoilé* di Paul Henry Thiry D'Holbac, i 16 volumi del *Cours d'étude pour l'instruction du prince de Parme* scritto da Étienne Bonnot de Condillac e le opere di alcuni collaboratori dell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert, come le *Oeuvres complètes* di Claude-Adrien Helvétius e quelle di Jean Françoise Marmontel.

Negli stessi anni di Pasquale, Gennaro (1733-1799), vestiti gli abiti ecclesiastici, si laureava in Teologia a Napoli frequentando la scuola di Tommaso Tagliatela, un sacerdote originario di Panicocoli, professore di diritto canonico dello Studio napoletano, allievo di Vico e del padre abate Pier Luigi Della Torre Cassinese. La laurea prevedeva studi giuridici e teologici. Alcuni libri della "libreria vecchia" recano numerose note manoscritte di Gennaro: il *Manuale juris, seu parva juris mysteria*, di Jacques Godefroy, gli *Elementa juris civilis secundum ordinem institutionum* di Johan Gottlieb Heinecke, e il *Corpus Juris Civilis Imperatoris Justiniani Institutionum libri quattuor* pubblicato a Padova nel 1742 che ha sulla copertina di guardia anteriore la scritta «ex libris Januarii Fortunato». La biblioteca contiene anche nu-

merosi altri studi giuridici stampati nei secoli XVI-XVIII, studiati da Gennaro e poi dagli altri Fortunato, figli e nipoti di Carmelio. Per esempio le opere dei maestri olandesi, a cominciare da Ugo Grozio, padre del giusnaturalismo moderno, di cui è presente un'edizione del 1735 in due volumi del *De jure belli ac pacis*, che comprende anche *Mare liberum*, la fortunata dissertazione sulla libertà di navigazione. Di Gerard Noodt, insegnante di diritto romano e rettore dell'Università di Leida, c'è una raccolta delle opere complete pubblicata nel 1760; di Ulrich Huber, altro giurista olandese difensore del diritto romano, è conservato un trattato di diritto civile pubblicato nella città fiamminga di Lovanio nel 1766. Infine, sempre della scuola olandese, sono da ricordare i *Commentarius ad Pandectas* di Johannes Voet, il *De criminibus* di Anton Mattheus e un'edizione del 1712 di *In quattuor libros institutionum Imperialium Commentarius* di Arnold Vinner, professore di Pandette nell'Università di Leida. Nutrita è la presenza degli autori francesi. Di Iacopo Cuiacio c'è l'edizione dell'*Opera omnia* curata da Carlo Annibale Fabroto, riprodotta a Modena in 11 volumi nel 1758; di Dennis Godefroy, vari commenti al *Corpus iuris civilis*, fra i quali un'edizione di Ginevra del 1619; di Robert Joseph Pothier si trova il suo testo principale, le *Pandectae Justinianae*, adoperato in modo massiccio dalla commissione a cui Napoleone affidò il compito di redigere il nuovo Codice civile, ed una raccolta di scritti di diritto francese in 13 volumi; di Charles Toullier, professore di diritto civile a Rennes prima e dopo la Rivoluzione, vi sono gli scritti principali raccolti in 15 volumi sotto il titolo *Le droit civil français*; di Jean Guillaume Locré de Boissy si può consultare la prima edizione della sua opera più conosciuta, *La législation civile, commerciale et criminelle de la France* in 31 volumi stampati a Parigi tra il 1826 e il 1832. Altri testi della stessa materia, presenti in biblioteca, sono stati scritti dagli autori spagnoli Antonio Pérez e Antonio Gomez, dai tedeschi Johann Gottlieb Heinecke e Otto Everhard, dal savoiaro Antoine Favre, dall'inglese William

La biblioteca contiene numerosi studi giuridici stampati nei secoli XVI-XVIII, studiati da Gennaro e poi dagli altri Fortunato, figli e nipoti di Carmelio

Blackstone e dall'americano Thomas Paine. Infine le opere italiane: *Dei difetti della giurisprudenza* di Ludovico Antonio Muratori, l'*Istoria civile del Regno di Napoli* di Pietro Giannone, i *Commentaria de iure regni Neapolitani* di Francesco Rapolla, il *Theatrum veritatis et justitiae* di Giovanni Battista De Luca in 18 volumi.

Alla laurea in Sacra Teologia di Gennaro Fortunato sono dovuti i pochi libri di argomento ecclesiastico, teologico, spirituale e di oratoria sacra della biblioteca rionerese. Sono conservate le opere del gesuita Paolo Segneri, oratore sacro che ebbe molta fama negli ultimi decenni del Seicento per la sua efficacia missionaria, le *Lettere* di Santa Teresa, il *De Civitate Dei* di Sant'Agostino, alcune opere di Paolo Sarpi tra le quali un'edizione londinese del 1757 della sua celebre *Istoria del Concilio tridentino*.

Gennaro Fortunato frequentò l'università di Napoli in pieno riformismo borbonico, in un momento in cui i rapporti fra la monarchia e la Chiesa stavano mutando profondamente per effetto della politica giurisdizionalista di Bernardo Tanucci che, in linea con le idee degli

esponenti più illustri dell'illuminismo napoletano, aveva posto in atto una serie di riforme che miravano a ridurre il potere ecclesiastico a vantaggio della monarchia, come l'abolizione delle decime, l'incameramento dei beni e delle entrate degli episcopati e delle abbazie vacanti, la soppressione dei monasteri superflui, l'*exequatur* regio per la pubblicazione delle bolle papali e per i decreti vescovili, il divieto di acquisire nuovi patrimoni mediante i testamenti dell'anima ed altri provvedimenti che vennero sanciti nel Concordato del 1741.

Questa svolta giurisdizionalista del governo napoletano condizionò profondamente lo sviluppo di Rionero, impedendo di fatto la nascita di quelle istituzioni ecclesiastiche che nei paesi limitrofi, e più in generale in tutte le regioni dell'Italia meridionale, erano fortemente connesse alla struttura sociale delle comunità. Nella prima metà del Settecento a Rionero si contavano appena una quindicina di preti, una sola parrocchia e, nella chiesa principale intitolata a San Marco, una decina di altari e cappelle di *giuspatronato*. Queste ultime erano le sole strutture ecclesiastiche in grado di assicurare un reddito ai sacerdoti titolari e la possibilità di strategie economiche importanti legate all'amministrazione dei patrimoni del beneficio. Mancavano del tutto i monasteri maschili e femminili e, soprattutto, non c'era la *ricettizia*, quella forma di chiesa tipica del Mezzogiorno d'Italia, e della Basilicata in particolare, che consentiva ai preti partecipanti la gestione dei beni comuni e la partecipazione agli utili prodotti. Quando, nella seconda metà del secolo, per l'aumento della popolazione e delle ricchezze della borghesia agro-pastorale e di quella non terriera legata al commercio e all'esercizio delle professioni liberali, si verificarono, finalmente, le condizioni per la creazione di quelle istituzioni ecclesiastiche, subentrarono gli ostacoli dell'amministrazione del Regno che non vedeva di buon occhio le nuove fondazioni ecclesiastiche per lo sforzo economico che comunque avrebbero comportato per gli abitanti del luogo, anche semplicemente in termini di offerte ed elemosine. Per questo, «per non gra-

## Toccò al quintogenito Cherubino (1743-1807) ereditare il patrimonio di famiglia e continuarne la discendenza

vare li naturali d'altri pesi» e per «le nuove regali determinazioni proibitive di nuovi luoghi pii, come contrari alla popolazione ed all'utilità della società», nel 1752 fallì il tentativo di fondare a Rionero un monastero di padri Redentoristi di Alfonso de' Liguori e nel 1775 non fu autorizzata la creazione di un convento di suore teresiane sul modello di quello di Ripacandida fondato da Giambattista Rossi e retto da suor Maria di Gesù, l'uno e l'altra morti di in odore di santità. Per gli stessi motivi ci vollero sedici anni per ottenere, nel 1777, l'istituzione di due nuove parrocchie e solo dopo aver rassicurato la Camera di Santa Chiara che non ci sarebbero state spese per la costruzione di nuove chiese. Una *collegiata*, infine, fu creata solo nel 1793.

Terminati gli studi universitari, Gennaro Fortunato tornò a Rionero. Il suo nome e quello del fratello Giuseppe (1736-1813), anch'esso sacerdote, non si trovano tra gli intestatari di *giuspatronati* o di altri benefici ecclesiastici rioneresi, né in documenti che raccontano la vita della cittadina del Vulture di quel tempo. Giuseppe partecipò al concorso per i nuovi par-

roci del 1777, ma con esito negativo. Gennaro si dedicò soprattutto all'insegnamento della filosofia nel seminario di Melfi, negli anni in cui reggeva la diocesi melfitana Teodoro Basta, ricordato proprio per aver ingrandito il seminario diocesano dotandolo di una buona biblioteca. Il 9 aprile 1792 Gennaro fu consacrato vescovo di Lavello. Re Ferdinando IV, che proprio quell'anno aveva finalmente acconsentito alle nomine vescovili di molte sedi «vedove» ponendo fine al lungo dissidio tra Stato e Chiesa circa la copertura delle sedi vacanti, convalidò quella nomina ritenendo Fortunato degno per «dottrina, zelo e buona morale», tanto più perché era stato scelto, come gli altri vescovi di quell'anno, fra i docenti più colti dei seminari, regalisti di sicura fede borbonica. Nel 1799, tuttavia, come molti altri vescovi della Basilicata, anch'egli fu coinvolto nelle vicende rivoluzionarie di quell'anno, intervenendo solennemente insieme al clero e al popolo all'erezione dell'*Albero della libertà* nella cittadina dauna, spinto più dallo stato di necessità che da convinzioni repubblicane, per forza maggiore, per limitare i danni che le rivendicazioni popolari avrebbero potuto arrecare alla sua famiglia che aveva cospicui interessi economici anche nei territori della mensa vescovile lavellese. Morirà poco dopo, il 26 dicembre 1799.

Gennaro e Giuseppe furono gli unici Fortunato a indossare abiti ecclesiastici. Dopo di loro non ci furono altri sacerdoti né suore. La cultura riformatrice napoletana del Settecento, giurisdizionalista e anticuriale, che aveva segnato la formazione universitaria dei figli di Carmelio, influenzò anche le generazioni successive dei Fortunato. Così nel 1923 Giustino Fortunato a Gaetano Salvemini: «Da' miei maggiori non ebbi il liberalismo; ma l'anticlericalismo sì» (G. Fortunato, *Carteggio*, a cura di E. Gentile, Laterza, Bari 1978-1982, III, p. 19).

Toccò al quintogenito Cherubino (1743-1807) ereditare il patrimonio di famiglia e continuarne la discendenza, secondo la consuetudine che assegnava ad un solo figlio maschio tutta la proprietà per evitarne l'indebolimento con la suddivisione. Aveva trent'anni quando il padre

moriva. Completati gli studi universitari di medicina, di cui è rimasta traccia nei documenti dell'Almo Collegio dei Dottori dell'Archivio di Stato di Napoli, con l'aiuto di Pasquale e del fratello più piccolo Raffaello (1746-1823), Cherubino incrementò l'attività principale della famiglia, l'allevamento di bestiame grosso e piccolo, aggiudicandosi l'affitto di nuovi pascoli nelle *difese* del feudo di Lagopesole del principe Doria e nei boschi di Monticchio del vescovo di Melfi e affittando i terreni seminativi di Gaudiano dalla mensa vescovile di Lavello. Nel 1775 sposò Emanuela Pessolano, appartenente a una famiglia originaria di Atena Lucana che agli inizi del Settecento si era stabilita a Rionero con Marco, cancelliere dell'Università e amministratore di molte attività del feudatario Caracciolo di Torella. Per Fortunato quella parentela era *strategica* perché gli consentiva l'ingresso in quella fitta rete di legami interfamiliari che la famiglia Pessolano aveva saputo intessere in quegli anni a Rionero con un'attenta politica matrimoniale. Negli anni Cinquanta del Settecento le famiglie più ricche del posto, Corona, Giannattasio, De Martinis, Catena e, appunto, Pessolano e Fortunato, erano tutte legate fra loro da stretti vincoli di parentela. Insieme possedevano la maggior parte del patrimonio edilizio e controllavano i mercati agricoli e armentizi rioneresi; da soli producevano ricchezza per oltre il 50% del reddito imponibile totale del paese registrato nel catasto borbonico; insieme partecipavano alle aste per l'affitto delle *difese* di Lagopesole del principe Doria e dei terreni seminativi della mensa vescovile di Lavello; insieme guidarono l'amministrazione del comune per tutto il secolo, anche durante i periodi più critici come quelli che precedettero e seguirono la parentesi repubblicana del 1799.

Dal matrimonio tra Cherubino Fortunato ed Emanuela Pessolano nacquero Caterina (1776-1818) che andò in moglie a Nicola Rosario Corona, e tre figli maschi: Giustino (1777-1862), Anselmo (1782-1843) e Demetrio (1785-1876). Tutti e tre ricevettero i primi insegnamenti dallo zio Pasquale, il discepolo

di Genovesi che amava anche la letteratura e la poesia tanto da scrivere egli stesso alcuni componimenti poetici, come l'inedito *Angelo Del Duca, capo dei banditi*, un poema in tre canti in ottava rima del 1784 sul capobrigante Angiolillo di San Gregorio Magno che l'anno prima era entrato a Rionero con la sua banda e lo aveva ricattato chiedendogli 400 ducati (quello scritto, tuttora inedito, è stato utilizzato da Benedetto Croce nel 1882 per una breve biografia del brigante. B. Croce, *Angiolillo (Angelo Duca) Capo di Banditi*, Piero, Napoli 1892). Immaginiamo, perciò, che facevano parte della libreria di Pasquale anche i libri di letteratura nella biblioteca Fortunato stampati tra fine Settecento e inizio Ottocento, come *L'Adone* di Giambattista Marino, le *Opere* di Ludovico Ariosto *in versi e in prosa* e quelle di Vittorio Alfieri in 21 volumi, nonché alcune opere di noti scrittori francesi contemporanei come Louis Sébastien Mercier, autore del romanzo fantascientifico *L'Anno 2440*, e Jean-Baptiste Louvet de Couvray, del quale si conserva un'edizione londinese in 13 volumi del lungo romanzo "libertino" *Les Amours du chevalier de Faublas*. All'insegnamento dei nipoti erano destinate le numerose edizioni dei classici latini e greci tradotti in italiano, come le *Favole* di Fedro, l'*Eneide*, le *Bucoliche* e le *Georgiche* di Virgilio, le *Commedie* di Plauto e di Terenzio, le *Satire* di Giovenale, il *De rerum natura* di Lucrezio impresso a Birmingham, le *Lettere* di Plinio, quindi il *Corso di letteratura antica e moderna* in 18 volumi in lingua francese di Jean Francois de La Harpe, l'*Atlante enciclopedico* in 2 volumi di Rigobert Bonne, diversi vocabolari di italiano, francese, latino, greco e alcune opere di Orazio, Ovidio, Stazio, Valerio Flacco della "Raccolta degli Antichi Poeti Latini colla loro versione in versi italiani" stampata dalla tipografia dei monaci cistercensi del Monastero di Sant'Ambrogio Maggiore a Milano tra il 1777 e il 1802. Per *uso scolastico* erano, infine, gli *Elementi di algebra* di Pietro Paoli, uno degli scienziati fondatori della Società dei XL, le *Tavole logaritmiche* di William Gardiner, gli *Elementi di fisica sperimentale* di Giuseppe

Saverio Poli, professore della Nunziatella con Vito Caravelli, nativo di Irsina, autore di trattati di scienze matematiche molto diffusi nelle scuole napoletane del tempo. Proprio due libri di Caravelli sono contrassegnati da note manoscritte di possesso dei giovani nipoti di Pasquale Fortunato: sulla copertina di guardia anteriore di *Euclidis Elementa* c'è scritto «Giustino Fortunato» e sul frontespizio dello stesso libro c'è una nota del padre: «Ex libris Cherubino Fortunato»; all'interno del piatto anteriore degli *Elementi di matematica* si legge «Hic est liber Demetri Fortunati mese di luglio 1799». A Demetrio rimanda anche il libro di Ludovico Antonio Muratori *La filosofia morale esposta e proposta ai giovani*, che ha sul frontespizio «ex libris Demetrio Fortunato», mentre Giustino ha sicuramente studiato dal libro di Giacomo Martorelli *Grecorum auctorum sylloge* (sul frontespizio: «Giustino Fortunato»), dal libro di Muratori *Della perfetta poesia italiana* (sul recto della copertina di guardia del primo volume: «Giustino Fortunato Padrone») e sul vocabolario *Septem linguarum* del Calepino (sul frontespizio del secondo volume: «Giustino Fortunato Tenente del Corpo Reale»; cfr. Lapadula, *I libri di Giustino Fortunato...*, p. 56).

A 17 anni Giustino si trasferì a Napoli per laurearsi in giurisprudenza. Da subito cominciò ad interessarsi anche di materie scientifiche, sicuramente orientato in questo dal compaesano Michele Granata che era stato professore di matematica alla Nunziatella e figura di primo piano nella vita culturale e civile napoletana di fine Settecento. Granata era figlio di Ciriaco che col fratello Mattia si era trasferito a Rionero da Cassano Irpina, seguendo l'ondata migratoria che agli inizi del secolo aveva popolato l'abitato del Vulture per i motivi e con le modalità a cui abbiamo accennato poc'anzi. Rimasto orfano, aveva preso i voti religiosi a Napoli tra i frati carmelitani con il nome di padre Francesco Saverio e occupato le cariche più alte della gerarchia di quell'ordine fino a diventarne Provinciale. Appassionato di materie scientifiche, aveva avuto come maestro il correggionale Vito Caravelli che lo aveva introdotto nelle scuole

militari della capitale e favorito la sua nomina a professore di matematica presso il Collegio Militare della Nunziatella, insegnamento che fu spesso costretto ad interrompere, anche per lunghi periodi, per le sue idee politiche liberali e filo giacobine che gli procurarono anche il carcere. Fortunato conobbe Granata proprio negli ultimi anni del Secolo, quelli che prece-dettero la sfortunata esperienza repubblicana, appassionandosi alle idee giacobine che circolavano negli ambienti più riformatori e progressisti frequentati dalla gioventù colta napoletana, come la scuola di Lauberg, che anch'egli seguì per un breve periodo, conoscendo personalmente molti intellettuali che subirono poi la reazione borbonica. A differenza di Costoro e di Michele Granata, che pagò con la vita, Giustino Fortunato, catturato e imprigionato a Castel Sant'Elmo, riuscì a scappare e a nascondersi presso la casa del suocero a Moliterno fino al ritorno dell'ordine e della legalità. Rientrato a Napoli, cominciò una lunga carriera politica ricoprendo molti incarichi prestigiosi fino alla presidenza del Consiglio dei ministri. Non tornò più a Rionero, ma tenne costanti contatti col paese natio (che difese più volte in Commissione feudale contro la Mensa vescovile di Melfi e l'abate commendatario di Monticchio e contro il principe Caracciolo per questioni fiscali) e con la famiglia, soprattutto con il fratello Anselmo che nei primi quarant'anni dell'Ottocento accrebbe definitivamente la ricchezza e il potere politico dei Fortunato. Anselmo, infatti, uscito indenne dagli arresti e dalle vendette delle lotte familiari rioneresi seguite alle vicende del 1799, si fece luce nel circondario come capo della guardia civica nella lotta al brigantaggio del Decennio, quindi come sindaco di Rionero e membro autorevole della Carboneria del Vulture. A differenza dei fratelli, del padre e degli zii, egli non frequentò gli studi universitari, tuttavia dedicò sempre molta attenzione alla biblioteca di famiglia, spinto anche dal fratello Giustino che nel 1808 aveva promosso nella sua casa napoletana la ricostruzione dell'Accademia Pontaniana con Vincenzo Cuoco, Vincenzo Monti e altri letterati della

Anselmo Fortunato non ebbe interesse per una disciplina in particolare. I suoi numerosi libri spaziano dalla filosofia alla giurisprudenza, dalla letteratura alla storia

capitale, dal cugino Marco Pessolano che di quell'Accademia era "socio non residente" e dal compaesano Luigi Granata, nipote di Michele, che, prima di diventare professore di "scienza silvana" presso la *Reale scuola di applicazione di ponti e strade* e uno dei maggiori agronomi del Regno, trascorse alcuni anni, dopo la laurea *in utroque iure*, a Rionero, nella casa del padre Benedetto, medico «colto e aggiornato» traduttore dei *Commentari alla fisiologia di Francesco Boissier*, dove poteva disporre di una biblioteca di famiglia «assai doviziosa».

Anselmo Fortunato non ebbe interesse per una disciplina in particolare. I numerosi libri che recano sui rispettivi piatti o sui frontespizi il monogramma «A/F» spaziano dalla filosofia alla giurisprudenza, dalla letteratura alla storia, fino alle scienze naturali, all'agronomia, alla medicina. Innanzitutto egli acquistò libri per completare le raccolte filosofiche e giuridiche iniziate dagli zii. Introdusse le opere degli illuministi

milanesi, *Dei delitti e delle pene* di Cesare Beccaria e *Opere filosofiche e di economia politica* di Pietro Verri, il *Corso di filosofia* di Victor Cousin e le *Oeuvres* di Voltaire, di Montesquieu, di Rousseau e di altri pensatori d'oltralpe. Tra le opere a carattere giuridico, Anselmo Fortunato volle nella sua biblioteca la "prima edizione originale ed ufficiale" del *Codice per lo Regno delle Due Sicilie* promulgato da Ferdinando I il 21 maggio 1819 e i libri dei giuristi che avevano fatto parte della commissione per la riforma dei codici borbonici istituita nel 1815, come Nicola Nicolini, autore dei nove volumi *Della procedura penale del Regno delle Due Sicilie*, e Francesco Canofari, scrittore del *Commentario sulla parte seconda del Codice... ossia sulle leggi penali*. Da segnalare, infine, anche alcuni volumi di autori francesi commentati in italiano con riferimenti alle nuove leggi del Regno: per esempio il *Corso di codice civile* in dieci volumi di Claude Etienne Delvincourt, il *Traité des Prescriptions, suivant les nouveaux Codes français* di Francoise Antoine Vazeille, il *Repertoire de Jurisprudence* di Philippe Antoine Merlin in 21 volumi con *annotazioni relative a' cangiamenti apportati dalle leggi civili e penali del Regno*; la *Procédure civile* di Eustache Nicolas Pigeau, *versione italiana riordinata sulle nuove leggi delle Due Sicilie*, il *Traité des servitudes et services fonciers* di Jean Marie Pardessus.

La parte più consistente della raccolta di Anselmo, e più in generale della biblioteca Fortunato, è rappresentata dai libri di storia e di letteratura. Si tratta di centinaia di volumi pubblicati in grandi collane molto diffuse nelle biblioteche delle famiglie della media e alta borghesia a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo. In quella rionerese si trovano una cinquantina di titoli della "Collana di antichi storici greci volgarizzati", pubblicata dall'editore Sonzogno a partire dal 1818, con 17 autori, tra i quali Dionigi d'Alicarnasso, Diodoro Siculo, Senofonte, Strabone, Dione Cassio, Erodoto, Plutarco, Polibio e altri per un totale di circa cento volumi. Numerosi sono anche i libri della collana "Biblioteca storica di tutte le nazioni", edita a Milano dal 1819 al 1832 da Nicolò Bet-

Non abbiamo notizie  
dei maestri precettori,  
né delle scuole frequentate  
dai figli di Anselmo.  
Certo è che essi  
poterono usufruire  
degli oltre duemila libri  
della biblioteca

toni e Antonio Fontana. Si incontrano opere di Ammiano Marcellino, Caio Giulio Cesare, Tito Livio, Velleio Patercolo, Tacito ed altri autori latini, la *Storia d'Inghilterra* di David Hume, la *Storia della guerra fra gli Stati Uniti d'America e l'Inghilterra* di Henry Marie Brackenridge, la *Storia del Regno di Scozia* e la *Storia d'America* di William Robertson, la *Storia della Casa d'Austria* di William Coxe tra gli autori inglesi e, tra quelli francesi, la *Storia delle crociate* di Joseph Françoise Michaud, la *Storia degli svizzeri* di Paul Henry Mallet, la *Storia dei francesi* del Sismondi, la *Storia dell'Impero ottomano* di Charles Salaberry, la *Storia di Oliviero Cromwell* del Villemain, la *Storia di Russia* del Levesque, infine la *Storia della decadenza e rovina dell'Impero Romano* in 13 volumi di Edward Gibbon e un'incompleta *Storia antica e romana* di Carlo Rollin. Numerosi sono i grandi classici della storiografia italiana. Si va dalla seconda edizione degli *Annali d'Italia* di Ludovico Antonio Muratori agli scritti sulla *Storia d'Italia* di Francesco Guicciardini e di Carlo Botta alle *Istorie fio-*

rentine di Nicolò Machiavelli. Un cenno a parte meritano i libri che trattano la storia del Regno di Napoli. La biblioteca Fortunato conserva l'intera *Raccolta di tutti i più rinomati scrittori dell'istoria generale del Regno di Napoli*, pubblicata in 25 volumi, tra 1769 e il 1777, dall'editore francese Giovanni Gravier. Comprende i testi più noti di Francesco Capeceletro, Angelo Di Costanzo, Giovanni Pontano, Domenico Antonio Parrino, Tristano Caracciolo ed altri storici napoletani. È inclusa anche l'*Istoria civile* di Pietro Giannone che si aggiunge alle altre edizioni presenti nella biblioteca, facendone uno dei libri più rappresentati. Altri libri da segnalare sono il *Dizionario geografico ragionato del Regno di Napoli* di Lorenzo Giustiniani in 10 volumi, la *Storia del Reame di Napoli dal 1734 sino al 1825* di Pietro Colletta, la *Congiura dei Baroni* di Camillo Porzio, il *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli* di Vincenzo Cuoco. Una citazione particolare merita l'*Historia della Città e Regno di Napoli* di Giovanni Antonio Summonte, non solo perché la biblioteca rionerese conserva la prima edizione di tutte e quattro le parti che la compongono, ma soprattutto perché il primo volume è una delle poche copie (stampate nel 1601 e dedicate «alla Nobilissima e Fedelissima città di Napoli e ai signori Eletti di quella») sfuggite alla distruzione e all'incendio della censura e di cui esistono meno di una decina di esemplari nelle biblioteche censite dal Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale (per le travagliate vicende editoriali di quest'opera cfr. S. Di Franco, *Alla ricerca di un'identità politica. Giovanni Antonio Summonte e la patria napoletana*, Edizioni universitarie di letteratura economia diritto, Milano 2012). Anche i libri di letteratura di questo settore della biblioteca fanno parte, per lo più, di grandi collane editoriali uscite dai torchi di tipografi-librai molto attivi nella prima metà dell'Ottocento. A Milano la *Società tipografica de' classici italiani* (poi *Tipografia dei Classici italiani* di Francesco Fusi e Antonio Fortunato Stella) pubblicò centinaia di classici greci, latini, italiani molti dei quali arrivarono negli scaffali della biblioteca Fortunato proprio grazie ad Anselmo: le *Tragedie* di

Euripide e quelle di Eschilo, l'*Iliade* di Omero tradotta da Vincenzo Monti e l'*Odissea* tradotta da Ippolito Pindemonte, l'*Eneide* di Virgilio, le *Metamorfosi* di Ovidio, la *Divina Commedia* di Dante e le *Rime* di Petrarca, l'*Aminta* di Tasso e l'*Arcadia* di Sannazzaro e altri, per un totale di 57 titoli e 68 volumi. La stessa *Società tipografica* stampò in quegli anni la collana "Teatro scelto italiano antico e moderno": numerosi volumi fatti rilegare con le iniziali di Anselmo Fortunato si trovano nella "libreria vecchia", come le *Opere drammatiche* in 14 volumi di Pietro Metastasio e le *Tragedie* di Vincenzo Alfieri. Contemporaneamente, a Napoli i librai Raffaele Marotta e Nicola Vanspandoch diffondevano libri di autori italiani e stranieri, tramite spaccio o sottoscrizione libraria, anche con cataloghi dedicati, come quelli del 1829 e del 1833 conservati nella biblioteca Fortunato, che testimoniano l'interesse di Anselmo per le pubblicazioni di quel periodo. Marotta e Vanspandoch erano anche gli editori di alcuni romanzi di Walter Scott, forse l'autore più presente nella biblioteca Fortunato insieme a Carlo Goldoni (in tutto, oltre 100 volumi).

Il resto dei libri si occupa degli argomenti più diversi: si va dal *Trattato sulla magia e sulle scienze occulte* di Eusebe Salverte al *Corso di agricoltura* dell'abate Rozier, dal *Trattato elementare d'anatomia* di Bayle al *Manuale di medicina legale* di Charles Sedillot, dagli studi del Lenormant su *monete e medaglie* antiche a quelli di *agronomia* e di *economia rustica* di Luigi Granata ad un'abbondante raccolta di manuali ad uso scolastico di geografia, aritmetica, fisica, storia. Da menzionare sono anche i 30 volumi (26 volumi di testo e 4 volumi di tavole) del *Dizionario delle scienze naturali*, pubblicati a partire dal 1830, e i 26 volumi del *Vecchio e Nuovo Testamento* stampati a Firenze dal 1827 al 1832. Questa copiosa collezione di libri rivela la grande volontà di Anselmo Fortunato di continuare a curare la biblioteca di famiglia iniziata dai suoi avi fin dal loro primo insediamento a Rionero. Rispetto a essi, inoltre, è evidente anche il mutare degli interessi culturali suoi e dei figli Gennaro (1811-1873), Giuseppe (1823-1885)

e Pasquale (1814-1878), quest'ultimo il padre del più noto Giustino: i testi di filosofia illuministica e di giurisprudenza classica lasciarono spazio alle nuove traduzioni dei classici greci e latini e ai libri di letteratura italiana ed europea più recente. Così scriveva Giustino Fortunato al nipote di Alberto Viggiani nel 1923: «Il Dizionario delle Scienze Naturali del 1840, che io non rammento più, oggi, certo dee valer poco. Ma averlo tra' libri de' miei vecchi, mi fa piacere. Essi, a tempo loro, furon forse assai più di me amanti delle scienze naturali, precludendo a un nipote come te, che ne avrebbe fatto oggetto di studio, preferendolo, e a giusta ragione, a quello delle... Pandette!» (Fortunato, *Carteggio*, III, p. 78).

Non abbiamo notizie dei maestri precettori, né delle scuole frequentate dai figli di Anselmo. Certo è che essi poterono comunque usufruire degli oltre duemila libri della biblioteca privata di famiglia, prediligendo gli autori classici della letteratura latina, soprattutto Orazio. Lo testimonia Giustino Fortunato in una lettera ad Augusto Monti del 1923, ricordando come spesso, ragazzino, quando «il raccolto non era stato buono», aveva udito il padre recitare la XXIII Ode del III libro del poeta venosino (cfr. S. Caprara, *Giustino Fortunato traduttore di Orazio*, in *La questione meridionale...*, p. 96), e nella prefazione del *Rileggendo Orazio*, parlando dello zio Gennaro, «primo della famiglia per gli anni e l'autorità... classico nel pensiero, illuminista e razionalista nella pratica», che «recitava, parola per parola, Orazio e Tacito, e postillava su' margini, in latino, i loro libri». «Zio carissimo», che aveva trasmesso ai nipoti l'amore per i classici anche ricorrendo alla ricompensa di una «mezza piastra borbonica d'argento lucida e sonante» per ogni ode oraziana imparata a memoria nel «paterno giardino, con le siepi di bossi intorno alle aiuole geometriche, piene di tulipani, e il boschetto di agrifogli semprevivi e di elci, risonante all'alba e al tramonto del cinguettio di un branco di passere, che di quelle piante avevan fatto il loro asilo notturno» (G. Fortunato, *Rileggendo Orazio*, Cuggiani, Roma 1926, pp. 8-9). In fondo al giardino Gennaro

Fortunato aveva collocato dopo il terremoto del 1851 una *piccola erma* con sopra incise le parole *mephiti – ruine – terremotui*, i tre “legati ereditari” del Mezzogiorno d'Italia e della Basilicata in particolare, secondo quanto egli stesso spiegava al nipote fanciullo (cfr. G. Fortunato, *Pagine e ricordi parlamentari*, Vallecchi, Firenze 1926, I, pp. 242-243). Quelle parole, *a lungo enigmatiche*, influenzarono il pensiero e l'azione politica del deputato Fortunato: la malaria, le frane, i terremoti, lo sfasciume geologico furono gli argomenti di molti suoi scritti, rimandandolo ogni volta col pensiero a quella *piccola erma* che invano tentò di ritrovare tanti anni dopo. Forse andò perduta con i lavori di restauro dell'intero palazzo eseguiti nel 1881 su progetto dell'ingegnere napoletano Gustavo Scielzo, che ridisegnò anche il giardino pensile, collegandolo al cortile maggiore con una scala a doppio rampante con parapetto a balaustrini (cfr. F. Manfredi, *Scielzo Gustavo*, in *Atlante del giardino italiano 1750-1940. Dizionario biografico di architetti, giardinieri, botanici, committenti, letterati e altri protagonisti*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2009, II, p. 943). La ristrutturazione portò anche alla parziale sopraelevazione dell'antico fabbricato, alla costruzione della torre angolare che si affaccia sulla piazza principale di Rionero, anch'essa ridisegnata e ampliata proprio in quegli anni con l'abbattimento di alcuni edifici, e forse alla definitiva sistemazione delle stanze della biblioteca così come sono giunte fino a noi.

Giustino Fortunato *mandava a memoria* le poesie di Orazio nel giardino della casa paterna «nell'anno di felice interregno... tra' due collegi napoletani de' gesuiti e degli scolopi, ossia dal '60 al '61», a pochi mesi dalla “tragica” primavera del 1861, quando la sua famiglia fu accusata di aver organizzato, con altri proprietari del circondario (gli Aquilecchia di Melfi, i Rapolla di Venosa, i Catena di Rionero), l'insurrezione legittimista nel melfese, foraggiando Carmine Crocco e le sue “bande”. Il padre di Giustino, Pasquale fu arrestato insieme ai fratelli Gennaro e Giuseppe e incarcerato per 18 mesi a Potenza prima di essere assolto per insufficienza di pro-

ve. Usciti dal carcere, Gennaro scappò in Francia sottoposto a domicilio coatto per un altro anno, Giuseppe e Pasquale lasciarono Rionero con tutta la famiglia per trasferirsi definitivamente a Napoli. Per più di quindici anni, il palazzo rionerese rimase disabitato, affidato agli amministratori dell'ingente patrimonio di famiglia accumulato in quasi due secoli. La biblioteca non ebbe più le attenzioni degli anni passati. Riprese vita dal 1878, quando Giustino tornò a Rionero con il fratello Ernesto e cominciò a raccogliere libri, opuscoli, stampe sulla Basilicata, la Questione meridionale, la riforma agraria, la malaria e su tutto ciò che fu oggetto della sua attività parlamentare e delle sue ricerche storiche. Nel 1923 quel materiale (circa 2000 volumi) fu prelevato da Umberto Zanotti Bianco e trasferito a Roma – per volontà testamentaria dello stesso Fortunato – destinato a formare «il primo nucleo d'una speciale biblioteca destinata allo studio delle province meridionali d'Italia», presso l'Associazione Nazionale per gli interessi del Mezzogiorno. La biblioteca rionerese fu così privata del settore più interessante della *libreria nuova*, ma non è azzardato ipotizzare che altri volumi si siano “persi” nel tempo a causa di “prelievi autorizzati e non” o di “prestiti non restituiti”, nonostante la targhetta ammonitrice in bella vista sugli scaffali antichi: «Lex Justina: de libris non commodandis».





Katia Caivano

# Cinti: ponti di cera tra il cielo e l'*humus* contadino

**S**ui sentieri solitari incastonati negli Appennini lucani si possono ammirare spesso dei cortei festosi che abbracciano i boschi e le imponenti montagne, interrompendo il silenzio atavico delle vallate con canti e danze, espressione di un amore devozionale, semplice e puro. Un camminare lento, profondo che offre la possibilità di plasmare immagini mentali che s'innalzano in preghiera verso un cielo insondabile.

Proprio lungo queste cerimonie itineranti a volte delle torri bianche, rivestite di fiori e immagini sacre, appaiono sui sentieri del Sud Italia e dipingono con la loro sontuosità i cortei devozionali. I cinti, nome di queste strutture, sfilano elegantemente lungo i percorsi naturalistici, trasportati sul capo da un fedele che indefessamente continua la sua preghiera trasformandola in un viaggio catartico. Sculture plasmate con candele o con grano profumato si elevano, attraverso la loro struttura imponente, oltre il livello della folla e sembrano quasi in procinto di spiccare il volo come messaggeri d'amore.

Ma cosa sono questi cinti che arricchiscono la memoria contadina di un Meridione ancora devoto e recalcitrante al mutare del tempo?

Protagonisti indiscussi delle antiche processioni religiose di ogni paese, presenza oggi sempre più sporadica, i cinti erano composizioni votive che venivano portate sul capo da donne appartenenti alla famiglia che ne aveva seguito la preparazione e affrontato l'onere economico.

Cinti o *cénte*, la cui origine sia etimologica sia storica è alquanto incerta, sono dunque voti propiziatori o di riconoscenza per grazia ricevuta. Molti sono i termini associati a queste strutture devozionali, lemmi variabili in base alle diverse zone regionali che sono divenute baluardo di una tradizione popolare che abbraccia prevalentemente le valli cilentane e gli Appennini lucani. Addentrandoci nel corollario dialettale del termine ci si imbatte in molteplici sfumature linguistiche: *u cint* (pl. *a cinta*), *u cier* o *a macinl* (quest'ultimo presente prevalentemente nel territorio di Corleto Perticara, Stigliano e Laurenza-

na), *centi* (nel Cilento) o *cigli* (nel salernitano). Si possono elaborare diverse ipotesi sull'origine del termine, pare che la più accettata dagli autoctoni sia riconducibile all'etimo *cento* sulla base delle molteplici candele utilizzate sul telaio della struttura. Ma come già osservato da diversi studiosi, oltre al dato concreto che ogni struttura contiene un numero variabile di candele in base alla capienza del telaio specifico, «cento nel dialettale suona *ciento*, mentre *cénte*, che non ha un corrispondente nell'idioma italiano, non combacia con questa visione» (G. Conte, *Cilento: Cénte e Cinte*, in <http://www.giornaledelcilentto.it/>). Effettivamente se l'etimo si fosse sviluppato dall'aggettivo numerale, avrebbe dovuto riportare il dittongo, cosa invece assente. Sempre il Conte riporta l'ipotesi affascinante del legame tra il termine *cinta* e l'aggettivo *casta*, teoria sviluppata sull'antica usanza di far portare queste strutture solo alle giovani vergini, le uniche degne per la loro purezza e come buon auspicio per diventare presto madri e mogli, incarnando così il modello terreno della Madonna. Personalmente quest'associazione mi conduce a riflettere sull'aggettivo del latino tardo *incincta* < *inciens*, *entis* ossia *pregna* (riferito soprattutto agli animali) e facendo un volo pindarico attraverso del simbolismo, vi si potrebbe leggere la purezza come un principio essenziale per essere "fecondati" spiritualmente dall'amore divino. Restando invece su di una lettura più semplicistica, tipica dell'immaginario popolare, e fondata sulle caratteristiche strutturali di questi ex-voto, plausibilmente il termine cinto potrebbe derivare dal verbo latino *cingo* > *cinctum* > *cinto* (così sarebbe spiegata anche la *e* chiusa del termine cilentano *cénta*) con il valore funzionale delle candele che sono disposte intorno al telaio, per l'appunto cingendolo.

Il cinto, dono spirituale di una famiglia offerto come gratitudine verso l'opera di Dio, si plasma comunemente su di un telaio ligneo con struttura cilindrica o prismatica (fatta costruire spesso dal falegname del posto), alta circa una settantina di centimetri e dal diametro di cinquanta. Su questo telaio basico, alcuni presentano delle stanghe al fine di agevolarne il trasporto lungo le processioni, s'inizia la legatura delle candele tramite del

filo di cotone. Solo attraverso l'assemblaggio dei ceri prende sagoma la scultura religiosa, la quale può presentarsi con disegni strutturali molto diversi da regione a regione: barchiforme, a torre, ovoidale (simbolo di fertilità), a tempio (con all'interno una piccola statua votiva) o a ruota (con un'unica circonferenza di candele o a doppia raggiera). La varietà polimorfica è dettata da tradizioni antiche e insondabili giunte tramandate da generazione in generazione, la prevalenza di una forma rispetto a un'altra dipende dall'appartenenza del cinto a un determinato territorio; interessante è il santuario della Madonna di Novi Velia sul Monte Gelbison, meta di pellegrinaggio di differenti compagnie dei cinti il cui paese di partenza può essere dedotto dalla configurazione dei telai.

Ci sono poi cinti semplici caratterizzati da un'unica base e altri invece che si sviluppano in altezza, incastonando le candele su telai di due o tre piani. Aldilà dell'altezza della struttura, tutta la sua circonferenza può essere riempita da un interminabile susseguirsi di bianchi ceri accostati l'uno all'altro (in questo caso il cinto acquisisce un peso davvero considerevole) o decorata con candele intervallate da pannelli rappresentanti immagini sacre. L'intera costruzione viene poi impreziosita con materiali prevalentemente poveri quali merletti, fiocchi, nastri dai mille colori, perline, fiori, immaginette sacre e ciondoli; andando a creare una composizione religiosa che diventa simbolo dell'anima barocca e festosa della fantasia contadina, la quale non pone limite alcuno all'espressione semplice e vivace della propria fede. Vere e proprie macchine processionali sono i cinti artistici che compaiono durante la processione della Madonna del Carmine di Avigliano, enormi manufatti policromi portati a spalla dai devoti, molto dissimili dei cinti comuni che solitamente vengono trasportati in testa da un singolo fedele. Opere di alta qualità artigianale che presentano caratteristiche davvero singolari: ogni cinto prende la forma in scala di una chiesa o un santuario famosi, raggiungendo dimensioni considerevoli.

Tuttavia nel momento in cui l'iter processionale termina in chiesa, anche il tragitto del cinto

si arresta e, conclusasi la sua funzione di messaggero spirituale che segue il corteo popolare, la tradizione tramanda che il manufatto venga svestito di ogni candela. Nel passato la cera era devoluta alla chiesa per essere riutilizzata durante le numerose celebrazioni, fenomeno che passa alla storia con il termine *a' candelora* (voce che sta ad indicare popolarmente anche la cerimonia liturgica del 2 febbraio, nella quale si benedicono i ceri come simbolo di luce); oggi, invece, singole candele vengono donate ai fedeli presenti che le conservano in qualità di cimeli, percepiti come oggetti carichi energeticamente di tutta la devozione amorosa.

Cera o grano? Effettivamente queste offerte votive possono essere realizzate non solo con la cera, certamente tra le più diffuse, ma anche con il grano. Nel passato la scelta dipendeva dalla disponibilità economica della famiglia che si accingeva alla costruzione del manufatto; spesso i cinti di grano venivano creati soprattutto da persone povere che non potevano permettersi il lusso di utilizzare le candele, bene costoso e primario per l'illuminazione domestica (ancora oggi il prezzo delle candele al chilo è abbastanza alto). Da questo fattore meramente economico, oggi in alcune zone del Mezzogiorno possiamo ammirare affascinanti cinti di grano, dalle sfumature davvero suggestive, che sfilano durante le cerimonie religiose di un popolo che ancora custodisce tenacemente la propria essenza storica. A Teana ogni anno l'otto e il nove agosto si può assistere al "Ballo delle gregne": durante la processione di Sant'Antonio e della Madonna delle Grazie appaiono degli imponenti manufatti, «singolari costruzioni fatte di spighe di grano a forma di emme, che vengono tutte lavorate e intrecciate a mano con un lungo e meticoloso lavoro e procedimento: sono le gregne, vere e proprie sculture di spighe che nella cultura pagana erano l'omaggio che il contadino faceva alla divinità per ringraziarla dell'abbondanza del raccolto» (*La giornata della mietitura e il ballo delle gregne*, in <http://www.patrimonioculturale.regione.basilicata.it/>). Dunque ecco un esempio di cinti "poveri" rivestiti con grano fresco raccolto il giorno precedente, i quali ancora oggi vengono portati

## I cinti erano composizioni votive che venivano portate sul capo da donne appartenenti alla famiglia che ne aveva seguito la preparazione

in testa da fedeli sia durante la processione che nel ballo finale. Surreale è la visione della scena danzante che s'imprime nell'immaginario di chi vi assiste: gregne volteggianti sul capo di ciascun devoto che, attraverso un moto centrifugo dettato da una danza apotropaica, creano un vortice di semi che si riversano sulla strada come augurio di una prospera mietitura.

L'elemento popolare delle danze e dei canti impregna l'intera tradizione dei cinti che, fin dalle più profonde reminiscenze, sono sempre descritti come manufatti scortati da un gruppo di devoti che intonano melodiosi canti mariani e pronti in ogni sosta occasionale a cimentarsi in tarantelle ritmate ed euforiche. Musica locale creata con strumenti quali la zampogna, l'organetto, la ciaramella o totarella lucana. Il gruppo costituito da tutti quei fedeli che si prendono cura di queste sculture votive durante i tragitti devozionali è noto come "compagnia dei cinti" (ne fa parte chi lo trasporta, chi ha assistito alla creazione, i musicisti o i fedeli che combinano

canti e preghiere). Proprio da questa tradizione deriva l'espressione dialettale *ama fa cumbagnia a' Maronna*, locuzione che specificatamente s'indirizza sul dovere spirituale di non far sentire sola la Vergine durante il tragitto verso il santuario (possiamo ben notare come la fede popolare sia candida e unica). Numerose compagnie possono essere ammirate ancora oggi, ad esempio a Praia a Mare più di cinquanta cinti si riversano nelle barche sul mare, come anche a Scalea o per i numerosi sentieri di montagna ad esempio nella festa di San Michele Arcangelo a Sala Consilina, la Madonna del Pollino, Madonna del Carmine di Avigliano, quella del Sirino o la festa annuale tanto attesa in Val d'Agri: la Madonna nera di Viggiano. Tuttavia queste comitive oggi sono sempre più esigue, eppure nel passato era vivido il folklore dei balli lungo le soste, fattore determinato da processioni molto lunghe che attraversavano diversi paesi. L'usanza, infatti, richiedeva che nel momento in cui si giungeva nelle piazze di ciascun borgo, era d'obbligo far sentire a tutti l'arrivo della Madonna con la musica; così la comparsa del Santo o della Madonna, nel paese o sulle vette delle montagne, veniva annunciata da musiche gioiose che scuotevano trionfalmente l'ancestrale quiete dei luoghi. I sentieri prendevano vita attraverso i fedeli che, seguendo i diversi cinti policromi, ballavano incessantemente come testimonianza di una fede che è inno alla vita. Elemento interessante se si tiene conto dei sentieri impervi e delle sfiancanti salite che caratterizzano molti iter processionali, suggestiva è la descrizione di Donato (un portatore dei cinti di San Chirico Raparo) «la musica della zampogna nelle salite delle montagne dà forza, fa andare via la stanchezza e quasi non si sente più il terreno accidentato, pare di camminare su di un tappeto di neve», possibile che i canti e le musiche dirompenti acquisiscano un valore catartico che si riversa come pura energia sui presenti? Suggestione? Plausibile o meno, resta il fatto che il corollario musicale è il simbolo degno che circonda la festosità dei cinti che avanzano nei tragitti devozionali.

Nel passato spesso membri della compagnia dei cinti attraversavano il tragitto cerimoniale a

piedi scalzi, capelli sciolti o in ginocchio (ancora oggi si può osservare qualche caso, anche se isolato), come simbolo di sacrificio devoluto alla Madonna per chiedere grazia o per esprimere riconoscenza spirituale. Un'usanza singolare, oggi non più in essere, consisteva nel percorrere il perimetro della chiesa strisciando la lingua sul suolo. Testimonianza di questa curiosa pratica sono gli antichi canti mariani e in particolare un canto viggianese risalente alla prima guerra mondiale: *E i n'gi l'aggia scrivi na littra a mamma mia, ca prigass a Maria ca casa n'gi fa turnà. / Maronna ri Viggiano sei bella e sei potente, morta stu fuog ardente e salva i tuoi soldà. / Se a casa io ritorno ri linga strascinuna, ri linga strascinuna mo i n'gi vogli' andà.* [Devo scrivere una lettera a mia madre perché preghi la Madonna affinché ci faccia tornare a casa. / Madonna di Viggiano sei bella e sei potente, spegni questo fuoco ardente e salva i tuoi soldati. / Se a casa io ritorno con la lingua strisciante, con la lingua strisciante io ci voglio andare.] In questo testo è ben sottolineato il ruolo di Maria come un modello di piena umanità, in qualità di donna esperta del dolore (la Vergine Addolorata che piange il Cristo morto) e vicina dunque al carico emotivo che le donne meridionali dovevano spesso affrontare ed espugnare per la loro intera famiglia.

I pesanti cinti (possono superare i cinquanta chili) nel passato erano portati, infatti, sul capo solo da giovani fanciulle. Quest'usanza, oggi non più rispettata, era trasmessa attraverso l'educazione delle giovani, le quali fin da piccole venivano istruite dalla propria madre a portare pesi sulla testa per avere la capacità di partecipare alla processione. Dunque è evidente il collegamento con la Vergine Immacolata, la femminilità pura e la castità spirituale necessarie per condurre questi manufatti, simbolo comunque di sacrificio e richiesta d'intercessione divina. Così la scena si apriva con l'ex-voto sul capo di una giovinetta e altre quattro vergini ne tenevano i nastri che pendevano ai lati della struttura.

Ma perché venivano esclusi dal trasporto i giovani illibati? Perché i cinti dovevano essere trasportati unicamente sul capo? «Non si può escludere una relazione tra queste e la gerla tipica delle

immagini iconografiche dell'antica dea Cibele: ai festeggiamenti in suo onore, infatti, prendevano parte vergini vestite di bianco che davano in dono primizie di frutta finemente allestite in canestri dalle forme diverse» (M. Esposito, *Processione, cente e cipolle di Vatolla*, in <http://www.grottedimorigerati.it/>). Certamente la cultura popolare del Meridione italiano è emblema palpabile del profondo sincretismo religioso con la tradizione cerimoniale pagana precedente, spazio regionale in cui il patrimonio conoscitivo s'intreccia e si confonde, dove la figura della madre cristiana può essere sostituita facilmente con i nomi di Hera, Cibele o Iside. Gli stessi cortei danzanti che accompagnano la Madonna ricordano la ritualità pagana delle feste eleusine, nelle quali numerosi ateniesi scortavano le sacerdotesse che portavano in processione gli *hierai* (oggetti sacri). «Sugli usci di tutte le case i contadini aspettavano la processione con in mano un cesto di grano, e al suo passaggio ne buttavano a piene mani alla Madonna, perché si ricordasse dei raccolti e portasse buona fortuna [...]. La Madonna dal viso nero, tra il grano e gli animali, gli spari e le trombe, non era la pietosa madre di Dio, ma una divinità sotterranea, nera nelle ombre del grembo della terra, una Persefone contadina, una dea infernale delle messi» (C. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi, Torino 1945), fantasmagorica descrizione del passaggio della Madonna lignea di Viggiano, quadro dello scrittore torinese che ben ritrae l'atmosfera pagana esultante.

Alcuni studiosi ritengono che l'iter devozionale dei cinti sia una profonda testimonianza dei sacrifici offerti dagli antenati alle divinità e, attraverso un processo storico evolutivo, tali immolazioni materiali siano divenute delle offerte simboliche proprio come i cinti. La stessa figura mariana, effigie della maternità umana, potrebbe derivare dall'immagine di Iside che custodisce in braccio il figlio Horus (culto egizio diffuso in tutto l'impero romano), «processioni e canti devozionali altro non siano che un calco della Navigium Isidis o Nave di Iside, un corteo in maschera in cui un'imbarcazione veniva caricata di omaggi floreali e offerte» (L. Cariello, *Storia di un antico rituale*, in [lento.it/\). Se ci si sofferma sulla varietà polimorfica dei cinti \(soprattutto cerchio, uovo, barca o cesto\), effettivamente sono disegni riconducibili alla simbologia del culto egizio. E infine se si cogliesse questa ipotesi illuminante, si potrebbe facilmente osservare che il rituale isiacco si celebrava dopo la prima luna piena seguente l'equinozio di Primavera, che all'età contemporanea coincide con il periodo pasquale \(la resurrezione del Cristo, proprio come il rituale egizio onorava quella di Osiride\). I collegamenti storici sono innegabili: sacro e profano s'intrecciano indissolubilmente.](http://ilquotidianodelci-</a></p>
</div>
<div data-bbox=)

Tuttavia al di là di qualsiasi genesi pagana o meno, si può con ragione affermare che il popolo meridionale esprima attraverso i cinti, detentori dell'identità culturale, l'esigenza di appartenere ad una madre pietosa e di sentirsi figli di una comunità affezionata alle proprie tradizioni tramandate con ossequioso rispetto. Sculture votive che diventano un collegamento sacro ed elettivo con il mondo trascendentale, dimensione insondabile percepita attraverso una fede semplice e incorrotta. Così i cinti emergono dai densi cortei come alatri imponenti che dipingono l'anima genuina di un popolo. Gente che esprime attraverso un intero universo simbolico, pieno di riti propiziatori e apotropai, la propria storia intrecciata sui ritmi non alterabili del contadino, simbolo indiscusso di una civiltà maturata nel grembo della terra.



Angelo Lucano Larotonda

# Lessico della magia lucana /2

**M***asciarola*. E colei o colui che compie atti e riti magici. È una figura circondata da rispetto e paura in quanto le vengono attribuite qualità magiche che la collocano in una posizione “speciale” e perciò distinta all’interno della comunità di appartenenza. La quale la ritiene anche persona senz’anima per averla venduta al diavolo in cambio dei poteri magici capaci non soltanto di guarire specifiche malattie, ma di procurare anche dolori, determinare il crollo di una casa, distruggere un raccolto e, in casi estremi, causare la morte di una persona. Le sue azioni vengono di solito compiute su “commissione” di persone terze desiderose del male altrui. È raro che essa arrivi agli estremi appena detti perché i suoi interventi sono mirati soprattutto a neutralizzare le → *fatture* e le minacce contro l’integrità fisica o psichica di un individuo. Vi sono rari casi in cui la sua azione mira a rintracciare un tesoro nascosto da secoli, ma altrettanto raramente la sua azione va a buon fine. Questa figura supplisce il medico e il sistema sanitario deficitario o addirittura assente (cfr.

→ *malattia*); la sua presenza è giustificata inoltre dalla credenza popolare secondo cui la maggior parte delle malattie si propagano per via aerea. Un ulteriore motivo consiste nel ritenere la *masciara* una “figura intermedia” tra il prete e il medico in quanto non cura malattie dello spirito e neppure i malesseri del corpo: il suo raggio d’azione si occupa della salute e del benessere della persona vittima di un malessere, soprattutto di natura metapsichica (cfr. Nigro 1988, pp. 14-15). Interessante è anche una ulteriore peculiarità, tuttavia piuttosto rara da riscontrare: di notte ella può immobilizzare un dormiente, che al risveglio avverte acuti dolori alla pancia o allo stomaco oppure vede ridotte le proprie capacità motorie e spesso anche psichiche. Ernesto De Martino ha notato che spesso tra la *masciara* e la vittima si ingaggia una vera e propria lotta tant’è che al mattino si possono notare lividi e graffi sul corpo della vittima (De Martino 1995, p. 74). Questi tipi di *masciare*, secondo lo studioso napoletano, a volte vivono in seno alla comunità, altre volte no tuttavia sono sempre «fi-

gure emarginate, senza volto, ombre non identificabili» (*ibidem*).

*Magia d’amore*. È una particolare forma di magia compiuta nei confronti di una persona insensibile o resistente ai segnali d’amore inviati da un innamorato/o. Suo scopo è voler “legare” a sé in modo duraturo la persona desiderata. Vi sono delle eccezioni che cambiano le finalità di questa forma di magia: (a) quando si intende portare via il fidanzato/a un’altra persona; (b) quando si desidera stabilire una relazione segreta (amante) con una donna sposata/un uomo sposato; (c) allorché si pensa di portare via in modo duraturo la persona già coniugata e iniziare insieme una “nuova” vita trasferendosi però in un diverso contesto sociale essendo questo tipo di relazione fortemente censurato dalla comunità di appartenenza; (d) quando una vedova vuole “legare” a sé un uomo, magari vedovo anche lui, come nuovo marito, o soltanto per ritrovarsi tra le braccia di un lui già sposato o di un uomo più giovane di lei; i due ultimi tipi di legamento sono di natura provvisoria con la consapevolezza degli attori e sono comunque molto criticati dalla comunità. Questo genere di magia *non* trae origine nella cultura contadina lucana in quanto già presente presso le società antiche e prima ancora in molti popoli primitivi. In Basilicata essa ha una connotazione aggiuntiva: (e) la magia d’amore è praticata innanzitutto per trovare un uomo da sposare capace di proteggere la donna e ad assicurarle l’avvenire. E questo a prescindere dall’esistenza di un innamoramento da parte dei due giovani in causa. Per capire un’esigenza del genere occorre tenere presente la condizione di precarietà e di dipendenza in cui la donna lucana ha sempre vissuto: il suo è un ruolo subordinato tale da non consentirle di prendere iniziative autonome. A conferma di ciò nel mondo contadino i matrimoni sono in gran parte combinati senza tener conto della componente affettiva dei due protagonisti principali. È radicata la frase ricorrente *prenderanno sugo*, e cioè che un’intesa d’affetto e, forse, d’amore, deriverà dal rapporto coniugale, tutto da costruire secondo il volere dell’uomo e l’acquiescenza della donna. La donna ha un ruolo prevalente nella pratica degli atti connessi a que-

sta particolare forma di magia. Quando lei mette gli occhi su un giovane deve evitare di prendere iniziative palesi che possano incoraggiare un rapporto sentimentale, pena la censura dell’ambiente sociale, pena l’intervento repressivo dei familiari (padre e fratelli); si salverebbe anche dallo stigma di ragazza “leggera”, pregiudicandosi l’avvenire. Gli uomini raramente ricorrono agli atti magici perché, nella concezione corrente, è loro “diritto” individuare, scegliere, corteggiare e sposare una donna. Può anche capitare che la donna opponga resistenza alle forme di corteggiamento accennate di seguito e allora egli si rivolge ad una → *masciara* perché lo aiuti nell’impresa di seduzione col preparargli un filtro d’amore da destinare alla ragazza adocchiata. Tale filtro ha per ingrediente principale lo → *sperma*. Quando l’uomo riesce a *pigliare* (catturare) l’attenzione dell’amata, deve comunque sottoporsi alla rischiosa approvazione dei genitori di lei, i quali possono anche respingerlo perché non gradito o perché non dà garanzia di serietà o perché ha fama di non essere un buon lavoratore. Si hanno casi in cui i due giovani pieni di vita e d’amore ma ostacolati, al fine di uscire dalla situazione critica determinata dal rifiuto compiono un atto “eversivo” consistente nel mettere incinta la ragazza. Allora non soltanto i genitori riottosi cedono, però può anche capitare che essi inducono la ragazza ad abortire servendosi della → *masciara* prima ancora di rivolgersi alla levatrice, donne queste esperte più per pratica che scienza. *Strumenti*: per realizzare l’atto di magia si ricorre all’impiego di → *pele* delle ascelle o del pube, di → *sangue* mestruale. Sono questi i due elementi principali da utilizzare in quanto ritenuti di per sé carichi di virtù magiche. Si è convinti che essi abbiano la capacità di attrarre la persona amata e di strapparla ad eventuali rivali già esistenti. Altri ingredienti impiegati, per così dire “secondari” sono i → *capelli* e il → *nastrino nero*. Li si impiega quando non si riesce a procurare quegli altri più efficaci, possiedono minore forza persuasiva e siccome non garantiscono l’esito del loro impiego, sono utilizzati più volte per conseguire il risultato sperato. Preparato il filtro d’amore, lo si porta in chiesa, a messa, e al momento della consacrazione dell’ostia si recitano alcune formule di invocazione

affinché tale filtro venga “consacrato” e quindi reso più efficace per lo scopo prefisso. Oltre a ciò, non mancano gli atti devozionali diretti ad un santo specifico. Le donne lucane considerano alcuni → *santi* «fattucchieri del cielo, come i fattucchieri [sono] i santi della terra» (Bronzini 1964, p. 188). Il santo più “fattucchiere” (detto senz’ombra di irriverenza) è sant’Antonio da Padova. A lui vengono rivolte fervorose preghiere e fatte promesse di voti nell’esprimere un desiderio d’amore. Si dà anche il caso, molto frequente, di indirizzare a detto Santo una richiesta determinata dal bisogno: una ragazza povera gli chiede di farle incontrare un uomo capace di assicurare alla sua vita la sussistenza necessaria; se lei è un po’ bruttina domanda di essere “guardata” da un giovane, qualsiasi giovane purché con la voglia di lavorare. La “bisognosa” si preoccupa di accompagnare la richiesta di aiuto recitando per tredici giorni l’atto devozionale detto *tredicina*, un complesso di preghiere codificato dai Francescani, frequentando i sacramenti e facendo un voto. La ragazza «aspetta per un po’ di tempo, e quando l’attesa è troppo lunga allora nell’intimo di lei si fa una segreta sofferenza mista a un sottaciuto risentimento verso il Santo. Il quale però raramente si dimentica della richiesta, fattagli con tono di corteggiamento, e ispira due occhi maschili a posarsi sulla ragazza desiderosa di un marito» (Larotonda 2015, p. 120). Non va dimenticato che ci si rivolge a Lui, così come agli altri santi designati, chiedendo di dare forza all’atto magico da lei comunque compiuto per attrarre l’attenzione del giovane adocchiato. Se il desiderio è soltanto di natura sessuale si ha il pudore di non rivolgersi al Santo e di compiere soltanto l’atto magico finalizzato allo scopo. Sempre a fini matrimoniali non mancano anche i pellegrinaggi devozionali compiuti a questo o talaltro santuario. I più gettonati sono quelli dell’Incoronata di Foggia e di San Michele al Gargano.

*Magia omeopatica.* È quella forma di magia che considera la produzione di qualcosa di simile a quanto visto o sentito o toccato e che può determinare il trapasso della negatività da una persona all’altra o del significato di un oggetto alla persona. Tale magia riguarda soprattutto le donne incinte. Per evitarla, esse debbono osservare le seguenti pre-

scrizioni: 1) Non passare sopra funi, sotto la cavezza di un asino, di un mulo o di un cavallo, non attorcigliare le matasse di lana con le braccia, non saltare i rigagnoli d’acqua. *Effetto:* il bambino nascerebbe col cordone ombelicale a mo’ di cappio intorno al collo. *Rimedi:* ripassare in senso inverso sopra le funi, sotto la cavezza, ripercorrere a ritroso il rigagnolo. 2) Non passare su chiazze di sangue di un animale squartato (maiale, pecora, agnello). *Effetto:* il nascituro si ammalerebbe di una forma di anemia progressiva. 3) Non mangiare teste di animali (pollo, gallina, coniglio, capretto). *Effetto:* il bambino nascerebbe con la testa malformata o affetta da → *mal di luna*. 4) Non assistere all’uccisione di animali domestici (conigli, polli, agnello, maiale, ecc.). *Effetto:* il bambino acquisirebbe nella voce il rantolo dell’animale morente. 5) Non guardare animali ritenuti brutti, quali rospi, rane, bulldog, cani rognosi, topi, scimmie. *Effetto:* il feto potrebbe essere pregiudicato nella sua formazione assumendo alcuni tratti somatici degli animali visti. 6) Evitare di udire il rumore della sega, perciò stare alla larga dai falegnami durante l’utilizzo di questo arnese. Non calpestare la segatura. *Effetto:* sulla fronte del bambino potrebbe imprimersi una sorta di seghetta resa dalla mancata adesione dei margini della sutura longitudinale del cranio. 7) Non bruciare i rami di una qualche pianta selvatica ruvida o spinosa. *Effetto:* il bambino nascerebbe con la pelle ruvida. *Rimedi:* «basterà che le fasce del nascituro siano subito bagnate e fatte asciugare al fuoco della pianta selvatica, in modo che col vapore che si leva da esse la malignità si dilegui» (*ibidem*). 8) Non guardare i cadaveri; non partecipare ai funerali; non fare visite di condoglianze; non entrare nei cimiteri. *Effetto:* il bambino può nascere con la tendenza alla tristezza oppure con i caratteri somatici alterati del dolore. 9) Accendere in casa una luce, ad olio oppure a candela, all’uscita di casa del bambino per condurlo in chiesa per il battesimo quindi bisogna circondare la fiamma con ogni cura, al riparo dalle correnti d’aria, per non farla spegnere. *Effetto:* se la luce rimane accesa fino al ritorno del bambino dalla chiesa e ormai “fatto cristiano”, allora la vita futura del piccolo sarà positiva, il contrario se per qualche motivo la luce si spegne (corrente d’aria o altro).

*Malattia.* Il modo di intendere questo termine comporta due livelli di lettura. *Primo livello:* nella Basilicata contadina la malattia è un universo sconosciuto. Vissuto come tale, esso è ricco di riferimenti al mondo soprannaturale e trascendente ed è quindi pieno di sfumature psicologiche che qualificano il rapporto con quel mondo “altro” che segna i comportamenti delle persone e le cadenze del quotidiano. In tale contesto la diagnosi e la terapia non può non fare riferimento a quel mondo, costantemente inteso come “potenza” alla quale assoggettarsi perché determinante la malattia. Questa, nell’universo lucano, non è riconducibile alla fisiologia e anatomia patologiche, bensì ad un qualche funzionamento non armonico dell’attività mentale col mondo “altro”. Cosicché come per una bronchite, un tifo, una crisi cardiaca, anche i «processi infettivi di origine microbica, bacillare, micotica degenerativa, cancerosa e via di seguito, si rappresentano nella diagnosi subalterna come effetto dell’emergenza di un nucleo “psichico” designato come invasamento, demonizzazione o malocchio» (Di Nola 1983, p. 16). In sostanza: la mente umana è sede delle trasgressioni che generano la malattia come segno punitivo e nel contempo purificatore. Da questa premessa il ricorso alla religione è connaturale, ed esistono, a tal proposito, i cosiddetti → *santi guaritori* “specializzati” in rapporto alle malattie ricorrenti nel territorio, quali broncopolmonite, dissenteria, febbri malariche, tubercolosi, tracoma e altre malattie infettive. I bambini un tempo morivano come mosche nell’età prescolare soprattutto a causa del morbillo. In compenso c’erano le processioni penitenziali suscitatrici di speranze e di rassegnazioni. Non ci sono santi guaritori, non santi fattucchieri, non miasmi, e neppure le complicate pozioni magiche che dir si voglia in grado di guarire dalle grandi epidemie di colera, vaiolo, febbre spagnola ricorrenti in Basilicata fino a qualche decennio fa. *Secondo livello:* nella società lucana è quasi assente la medicina ufficiale, e là dove c’è la sua ombra spesso mostra di essere presuntuosa o a volte si identifica col farmacista. L’alternativa per la guarigione è allora scandita da due momenti, non sempre consequenziali: la religione e la magia. Per la religione si è detto in precedenza, per la magia viene praticata in

parallelo alla richiesta della grazia. Tale contemporaneità di azione non significa mancanza di fiducia nel potere taumaturgico del santo, bensì rafforzamento dell’esito dell’azione magica finalizzata alla guarigione di cui si ha bisogno, soprattutto se la malattia rende inabili i due pilastri dell’economia familiare: il capofamiglia e l’asino. Certo, anche dell’asino, indispensabile strumento di lavoro la cui pesantezza spesso si fa troppo sentire a causa della distanza da casa del podere da coltivare: nei viaggi da e per il podere egli deve sopportare il peso degli strumenti agricoli utili al lavoro, dei concimi, della paglia, del grano e soprattutto del suo padrone seduto in groppa, il quale lascia che la donna cammini a piedi attaccata alla coda, a meno che non abbia un neonato da allattare durante il viaggio. Va notato che nelle preghiere del contadino lucano l’asino occupa un posto considerevole nella scala delle priorità: nel suo rapporto con la Madonna o col santo protettore, egli prega, nell’ordine, *per la salute dell’asino, del figlio maschio adulto, della moglie*; la contadina prega *per la salute del figlio maschio adulto, dell’asino, del marito*. La preghiera rituale e l’atto magico sono congiunti perché ritenuti necessari alla guarigione funzionale al contesto socio-economico precario. Non c’è dunque profanazione, come si potrebbe pensare in modo superficiale, ma compenetrazione delle due realtà – religiosa e magica – senza che una vada a scapito dell’altra. I sinodi diocesani ancora fino a tutto l’Ottocento vietano la pratica di atti magici a quei sacerdoti che pure praticano detta simbiosi perché consapevoli dei bisogni dei loro contadini. La Chiesa ha tenuto sempre distinti i due ambiti ribadendo le posizioni dottrinali costantemente contrarie alle pratiche magiche motivandole come figlie del demonio. Va aggiunto che se il beneficio richiesto è finalizzato a una bambina, spesso si fa a meno di compiere entrambi gli atti – il religioso e il magico – perché si ritiene bastevole o l’uno o l’altro. In sostanza non si ha una spiccato interesse perché lei guarisca presto. Ciò a conferma della considerazione riduttiva in cui è tenuta la donna in quanto considerata unità produttiva di secondo piano e, inoltre, perché creatrice di problemi di varia natura, sempre legati alla vita e all’economia familiare. Non così è per un bambino, ritenuto per

principio “ricchezza di casa”, in quanto già visto nell’ottica positiva della sua produttività a sostegno della famiglia. In conclusione, i tempi brevi per una guarigione sono particolarmente necessari soprattutto quando si tratta della salute del capo famiglia, principale volano della sussistenza. Il ricorso alla magia è allora un atto *obbligato perché integrativo* dell’eventuale intervento taumaturgico richiesto. Senz’ombra di blasfemia, secondo la mentalità lucana il santo ha i suoi tempi, i medici il loro costo e, spesso, la loro incompetenza, la magia la sua immediatezza. Il rito magico è a portata di mano e costa poco. È espletato con tecniche protettive ben precise da una persona specializzata chiamata → *masciara*, solitamente abitante nello stesso paese o in un paese vicino.

**Mal di luna o male della luna.** È così denominata l’epilessia detta anche “male di san Donato”. Il suo manifestarsi è connesso alle fasi della luna e si concretizza con l’alterazione episodica della coscienza, il mutismo, la difficoltà di vivere il rapporto col proprio corpo, con se stessi, con il mondo. *Cause:* sono di due tipi: *primaria e attuale*. È causa *primaria* quando l’individuo viene concepito nella notte dell’Annunziata (25 marzo) e nasce il giorno di Natale (in questo giorno si può venire al mondo anche come licanthropo) perché posto in relazione alle fasi lunari di novilunio e di plenilunio, ma soprattutto perché viene violato il tabù di concepire e nascere nelle stesse date in cui fu concepito e nacque Gesù. Causa *attuale* è l’introduzione nel malato di una pietra o di un verme o di uno spirito vagante; è l’influenza di spiriti maligni o un atto di → *magia omeopatica*; è la trasgressione grave di alcuni precetti della Chiesa, quali l’offesa arrecata a san Donato, lo scetticismo nei confronti del suo potere taumaturgico, la bestemmia, i voti non mantenuti. *Rimedi:* bisogna forare l’orecchio del paziente al fine di far uscire una certa quantità di sangue “guasto” purché eseguito con un oggetto di ferro ritenuto carico di virtù apotropache. L’oggetto contundente può anche essere un ago oppure un morso purché dato da una persona sconosciuta. Una ulteriore cura è l’applicazione di sanguette dietro l’orecchio. Fino a metà del Novecento i pastori lucani praticavano anche forme alternative

di cura: instillavano nell’orecchio dell’epilettico urina di bue o di vacca, o facevano bere vino puro mischiato con fele di agnello o testicolo di maiale macerato. Tutte le operazioni sono accompagnate dalla recita obbligatoria di giaculatorie magiche, spesso lunghe e complesse, delle quali si ha una ricca produzione popolare e di solito tramandate in gran segreto.

**Malocchio.** È un genere di maleficio prodotto con lo sguardo da un individuo verso un altro ed è conosciuto fin dai tempi dalle tribù primitive. Consiste nella convinzione che lo sguardo di una persona possa avere un potere negativo nei confronti di un’altra, invidiata per qualche bene da essa posseduto e di cui l’invidiosa è priva, oppure perché vi è qualche motivo particolare che la rende “diversa”: la bellezza, la destrezza, il successo, i soldi, eccetera. La persona che getta il malocchio addosso ad un’altra è convinta di sollecitare una disgrazia che prima o poi arriverà a toccarla. In Lucania il malocchio è di tre categorie: 1) *contro le persone*; 2) *contro gli animali*; 3) *contro le abitazioni*. *Contro le persone:* quelle prese di mira sono soprattutto i bambini e gli sposi. Il bambino corre il pericolo di essere guardato con invidia malefica quando sta nella propria culla e per tale motivo vengono posti in essa vari → *amuleti*. Ancora di più egli corre dei rischi il giorno del suo battesimo, e cioè in occasione della sua prima uscita “pubblica”, perché durante il tragitto dalla casa alla chiesa e viceversa, egli può essere oggetto dell’invidia altrui (di una donna sterile, di qualcuno del parentado, di un nemico di famiglia) catalizzando su di sé una probabile malattia o addirittura la morte a breve. Anche per questo si provvede a munire il bambino di un → *abitino* o di → *amuleti* spesso tenuti insieme, questi ultimi, da un → *nastrino nero*. Non meno esposto è il → *letto nuziale*, ritenuto fonte di felicità per gli sposi, luogo privilegiato per la procreazione. In questo caso il malocchio mira a neutralizzare per un certo periodo le capacità amatorie dell’uomo o a neutralizzare la fecondità della sposa. Per tali motivi il letto nuziale viene munito di amuleti appropriati. A gettare il malocchio sono soprattutto le ragazze con qualche difficoltà a trovare marito e le persone che hanno qualche “rug-

gine” con una delle famiglie degli sposi, “ruggine” che spesso dura per generazioni. Ma il malocchio può colpire anche una persona “non protetta” da amuleti facendole correre il rischio di ammalarsi. Di fronte a questo caso sospetto non viene chiamato il medico, bensì la → *masciara*, la quale versa un po’ di olio nella mano sinistra della persona *presa ad occhio*, quindi lo fa cadere goccia dopo goccia in un piatto sottostante contenente acqua: se l’olio non si frastaglia, significa che il maleficio è stato compiuto da una sola persona; se, invece, si divide in più parti le persone malevoli sono state più di una. La *masciara* procede allora a togliere il malocchio recitando formule curative conosciute da lei soltanto e comunque di effetto positivo. *Contro gli animali:* di solito questo malocchio viene indirizzato ad un animale domestico per ridurre la sua attività. Si colpisce l’asino affinché si ammali, e quindi danneggi economicamente il proprietario contro cui si ha qualche astio. In questo caso, considerata l’importanza che esso ha nella catena produttiva contadina, oltre alla *masciara* si ricorre anche al → *santo guaritore* per una guarigione in tempi brevi. Il malocchio colpisce le galline perché si ammaliano (di coccidiosi, difterite, ectoparassiti, rogna, pidocchi pollini) e muoiano. Anche i conigli, molto diffusi nelle famiglie, vengono colpiti da malocchio facendoli ammalare di tigna. Si *prende ad occhio* il maiale, presente in ogni famiglia, per farlo deperire. *Contro le abitazioni:* in questo caso il malocchio è di due tipi: contro la struttura di una casa (un incendio, un crollo parziale, una infiltrazione d’acqua, eccetera); contro il benessere fisico ed economico di chi la abita. Anche in questo caso torna in scena la *masciara* per annullare il malocchio.

**Mastite** (detta *Pelo alla mammella*). È l’infiammazione della ghiandola mammaria tipica nella donna che allatta. Cause scientifiche: ragadi, cioè la penetrazione di germi della suppurazione attraverso lesioni. Nella cultura popolare tale malattia è chiamata “pelo alla mammella” e la si imputa ad un pelo occludente il condotto galattoforo. *Cause:* una grave pena inflitta da un santo offeso della puerpera. *Rimedi:* la puerpera deve innanzitutto riconciliarsi col santo recitando la sua *histrion-*

*la*, quindi recarsi da una → *masciara*, la quale le massaggerà il seno con olio caldo recitando delle formule magiche terminanti con un *Pater, Ave e Gloria*. La seconda fase prevede l’applicazione sulla mammella malata di un panno caldo contenente nove pezzi di aglio tritato; raffreddato, si toglie tale panno e lo si immerge in un bicchiere d’acqua mischiata con un poco di rosolio e zucchero, quindi si fa bere la pozione alla paziente.

**Matrimonio.** Questo “rito di passaggio”, com’è noto, segna un importante cambiamento nella vita dei due contraenti con forte connotazione lucana: lui diventa capo di una nuova cellula produttiva e a lei è dato l’importante ruolo di riproduzione della specie. Per tali motivi la cultura locale prevede la messa a punto di molteplici precauzioni che hanno capo a credenze magico-religiose utili a tenere lontani dagli sposi gli spiriti e gli influssi maligni. Il giorno del matrimonio i parenti pongono a guardia dell’acquasantiera un loro fiduciario affinché non consenta a nessuno di bagnarsi la mano prima degli sposi o che versi una polvere magica recante fattura. Il corteo nuziale deve evitare di incrociare un corteo funebre: il cadavere di un uomo o di una donna è presagio di morte a breve dello sposo o della sposa in rapporto al sesso del morto. Evitare anche di incrociare un altro corteo nuziale per non annullare le precauzioni contro atti magici prese per conto proprio da ciascuno dei cortei. Pronti ad entrare in chiesa, gli sposi non debbono toccare col piede la soglia perché può esserci nascosto uno spirito malefico o un laccio o un nodo là collocati apposta (nodi e lacci significano “legare” la persona e dunque impedirgli alcune funzioni, soprattutto maschili; si tratta di una vera e propria → *fattura*). Basta saltare la soglia per evitare rischi. Di solito viene chiesto al prete di leggere il Vangelo di Giovanni perché ritenuto di buon auspicio per la futura famiglia, non così per il Vangelo di Luca; i Vangeli di Marco e Matteo sono accettati con riserva in quanto ritenuti non particolarmente idonei a portare fortuna. Di cattivo auspicio è vedere le candele dell’altare ancora spente al momento dell’ingresso in chiesa degli sposi o anche vederle spegnersi all’improvviso per una corrente d’aria o per altra causa. Pronunciato il “sì” il prete

pone sulla testa degli sposi i due lembi estremi della sua → *stola* a conferma della benedizione data in precedenza e a salvaguardia dei “buoni pensieri” (impegni assunti) che ciascun contraente deve sempre ricordare. In molti paesi inoltre lo sposo pone sotto il proprio ginocchio sinistro un lembo del vestito della sposa per impedire il passaggio del → *malocchio*, che, in questo caso, mirerebbe a far durare poco l’unione coniugale e soprattutto determinare impotenza nello sposo. Terminata la cerimonia, in molti paesi è d’uso preparare archi trionfali sotto cui far passare la coppia oppure far scoppiare dei mortaretti o addirittura sparare in aria con fucili da caccia (molto in uso quest’ultimo nelle aree albanofone della regione). Entrambi, mortaretti e spari, hanno valore apotropaico in quanto il loro scopo è di spaventare e scacciare gli spiriti maligni che potrebbero nuocere alla coppia. Sulla soglia del locale in cui si svolge il banchetto nuziale – fino agli anni Settanta di solito era la casa paterna dello sposo – la suocera, preoccupata delle sorti di suo figlio, nell’accogliere la nuora le pone sulle labbra un confetto o un po’ di zucchero come augurio ma anche come tacita raccomandazione di non avvelenare l’esistenza futura del giovane marito. In altri paesi la suocera riceve la nuora donandole un pacchetto contenente dolci affinché, senza voltarsi, lo butti alle persone del vicinato, lì accorse festose: dal sesso di chi raccoglie tale pacchetto si deduce quale sarà il sesso del primo figlio della giovane coppia (è soltanto un auspicio). Un altro rito compiuto con la stessa finalità avviene durante il pranzo con lo sterno di un pollo appena mangiato (cfr. → *osso*). Le precauzioni protettive diventano più complicate quando a sera i due sposi devono entrare nella camera nuziale: tutto è finalizzato a neutralizzare gli spiriti maligni pronti a determinare l’inerzia sessuale dello sposo. Un tale esito critico potrebbe determinare la nullità del matrimonio, la rottura dei rapporti fra le due famiglie, ma soprattutto la derisione pubblica. È bene allora premunirsi preparando con attenzione, da parte di entrambi le famiglie, il → *letto nuziale*.

**Midollo d’asino.** Fin dall’antichità l’asino è stato caricato di simboli positivi e negativi insieme. Tra

questi ultimi vi era quello della “lussuria”. La cultura popolare lucana ha posto attenzione anche a questo secondo aspetto. Vi sono infatti donne che mischiano il midollo d’asino ad altro tipo di carne per impastare briciole o polpette da far mangiare al marito o all’amante al fine di potenziarne la virilità o anche solo per richiamare la loro attenzione in fiacchita o distratta per qualche motivo. Nel preparare questo cibo vengono recitate alcune preghiere indirizzate ad un qualche santo “specializzato”. In vari paesi è identificato soprattutto in san Pasquale di Bylon in onore del quale, a grazia ricevuta, viene cotto un pane a forma di pene, quindi lo si avvolge in un panno bianco, e, posto in un cestello, lo si porta in chiesa ad assistere alla messa. Il colore del panno è, ovviamente, identificativo e le altre donne nel vederlo annuiscono tra loro senza mai commentare, timorose di poter subire dai loro uomini deficienze amatorie. Si ricorre ad un mascheramento linguistico sugli esiti di questa pratica: “ha mangiato la midolla!” (*s’è mangiat’ la mirodda*), si dice con una punta di ironia nell’incrociare un marito o un amante “affinato”, cioè consumato dalla lussuria. Midollo e santo solitamente danno concordemente i loro effetti!

**Molliche di pane.** Vengono usate poco prima che la bara di un congiunto esca per il funerale al fine di accertarsi se davvero intende lasciare la casa in cui è vissuto per anni. Si pone sulla bara un catino o un piatto pieno d’acqua quindi si lasciano in esso cadere in esso alcune molliche di pane: se l’acqua si muove in più cerchi concentrici o se nell’acqua cadono dei moscerini allora si deduce che altri morti sono arrivati e si sono messi attorno alla bara, venuti a visitare il cadavere prossimo ad essere accolto nella loro schiera. Se l’acqua rimane immobile significa che il congiunto è ancora legato alla propria casa, quindi occorre recitare preghiere e lamenti funebri in cui “cantare” il meglio della sua vita per persuaderlo a raggiungere l’aldilà. Questa usanza è praticata soltanto a Tricarico.

**Nastrino nero (Capiscolè).** L’uso del nastrino nero ha due valenze. Legato al polso di un bambino nel giorno del suo battesimo ha lo scopo di respingere il → *malocchio* e altri influssi maligni. Ad esso di

solito vengono appesi alcuni → *amuleti*. Di colore nero o rosso legato ai capelli di una giovane donna da marito esso diventa strumento di → *magia d’amore*, abbastanza semplice anche se un poco inquietante: nel legare il nastrino ai capelli bisogna fare tanti nodi quanti sono i rintocchi della campana nel giorno di Natale, Pasqua e del santo Patrono e nel contempo recitare la seguente formula specifica con la precisa intenzione di indirizzarla al suo amore «fuoco di cielo, fuoco di terra / io devo fare della tua vita la mia, / Gesù Cristo mi deve aiutare / che solo a me di deva fare attaccare / e delle altre ti devi dimenticare».

**Oro.** L’oro è utilizzato anche in funzione magico-curativa. In molti paesi un oggetto d’oro viene calato nel catino per il primo lavaggio del neonato: ha lo scopo di proteggerlo dalle future malattie. Esso è associato anche al concetto di → *vento*. D’oro sono alcuni → *amuleti* regalati in occasione del battesimo del bambino e che spesso questi porterà con se per molti anni.

**Oso.** Il desiderio di conoscere il sesso del nascituro è ricorrente, soprattutto quando si desidera avere come primogenito un figlio maschio, godere di una orgogliosa condivisione sociale, e sia perché il figlio maschio è un futuro motore importante dell’economia domestica. Vari sono i modi praticati per “scrutare la volontà di Dio” in ordine a quale figlio Egli manderà alla coppia, attesa già dopo i primi nove mesi dopo il → *matrimonio*. Durante il pranzo nuziale la giovane coppia utilizza la clavicola del pollo spolpato o l’osso sternale biforcuto di un altro volatile per trarre auspici. Ciascuno dei due tira dalla propria parte l’osso biforcuto fino a spezzarlo: se tra le dita del padre rimane il pezzo più lungo, il nascituro sarà maschio, femmina se il pezzo più lungo rimane in mano alla madre. Oppure se il tronco dell’osso rimane in mano all’uomo nascerà un maschio, se rimane in mano alla donna nascerà femmina. L’osso di morto ridotto in polvere viene utilizzato per compiere un atto magico. Pestato, lo si pone sotto la tovaglia dell’altare dove viene celebrata la messa, dopo di che esso è ritenuto idoneo a compiere un → *affascino* finalizzato alla cattura dell’attenzione

del marito un po’ distratto o dell’amante reticente. L’atto consiste nel far ingoiare tale polvere alla persona designata per mezzo di qualche cibo cotto.

**Peli (del pube e delle ascelle).** Ingredienti che, uniti alla polvere di → *osso di morto*, vengono impiegati per preparare una → *magia d’amore*.

**Piombo.** Elemento utilizzato dalle ragazze da marito per dedurre dalle forme assunte durante la colata in un bacile di acqua fredda il mestiere del marito agognato. L’operazione con questa precisa intenzione ha valore soltanto se fatta il giorno di → *san Giovanni*.

**Placenta** → *Velo organico*.

**Presagi d’amore** → *san Giovanni*.

**Pupa (d’argilla o di pezza).** È una statuetta di argilla o di pezza modellata per compiere una → *magia d’amore*. È molto importante, anzi determinante che la pupa richiami un poco le sembianze della persona amata. Plasmata o cucita, la pupa viene trafitta al cuore con aghi mentre si recitano apposite formule magiche intese a catturare l’attenzione della persona desiderata affinché presto corrisponda all’aspettativa di colei che desidera.

**Sale.** Oltre ad essere inserito nell’→ *abitino* come → *amuleto*, il sale viene utilizzato in circostanze particolari al fine di prevenire situazioni critiche. Come già nell’antichità, anche in Basilicata è impiegato per allontanare i demoni, per loro natura corruttori, a causa della sua proprietà di preservare dalla corruzione. È impiegato per trarre *presagi*, durante il → *matrimonio*, dopo la nascita di un figlio. *Presagi*: la ragazza che intende conoscere il mestiere del marito desiderato oltre alle pratiche compiute il giorno di → *san Giovanni*, può in qualsiasi momento dell’anno preparare una piccola focaccia con tre farine di tre mulini diversi, condirla con sale procurato presso tre vicinati, impastarla con acqua attinta a tre fontane, cuocerla, mangiarla, coricarsi a sera: sognerà, si spera, il suo futuro marito e il tipo del suo lavoro. Questa pratica appartiene all’area di Colobraro. Premonitore

di disgrazia il sale è quando cade sulla tovaglia a tavola o per terra. Se in casa c'è un malato, allora significa che egli morirà a breve. *Matrimonio*: al termine del banchetto nuziale, la sposa attende sulla soglia della camera da letto che la suocera le getti addosso un pugno di sale per neutralizzare l'eventuale influsso di un → *malocchio* contro la possibilità di una gravidanza immediata. È un gesto quindi a scopo fecondativo. Un altro gesto, avente per lo stesso scopo, consiste nello spargere del sale sotto il materasso del → *letto nuziale*. *Nascita di un figlio*: può succedere che la puerpera abbia un limitato flusso del latte, a questo punto lei si fa "ladra di latte" per sopperire alla propria deficienza. Ci sono vari modi per ovviare alla mancanza di → *latte materno*, qui interessa quello che prevede l'impiego del sale. Ne dà una descrizione De Martino: «La madre che lamenta scarsenza di latte nasconde un pizzico di sale nelle fasce del suo infante e prega quindi un'amica di recarsi con l'infante al collo a rendere visita a una madre più fortunata. Al ritorno dalla "spedizione magica" la madre senza latte prepara per se una minestrina, salandola col sale tolto dalle fasce che si suppone abbia assorbito il latte della vittima. Compiuto il rito, il latte fluisce abbondante nelle mammelle della ladra» (De Martino 1948, p. 57).

*San Giovanni Battista (24 giugno)*. Questo santo riscuote particolare interesse presso le ragazze da marito (*vacandia* o *quattrara*) curiose di trarre auspici per il loro matrimonio. Esistono tre *modalità*. La prima: la vigilia della festività è necessario che la ragazza raccolga alcuni fiori di cardo rosso, li tagli sotto il calice e, dopo averli bruciati, li esponga all'esterno sul davanzale della finestra o in un buco del muro con la corolla rivolta ad oriente o verso il mare. Il giorno seguente, giorno della festa, ella ritiri il cardo e lo esamini: se durante la notte è fiorito vuol dire che il matrimonio auspicato non è lontano e lo sposo sarà gradito; se esso non è rimasto così com'era la sera precedente o addirittura è rinsecchito, allora vuol dire che ogni aspettativa è vana, per il momento. Una seconda modalità ha un fine differente: mira a conoscere la professione del futuro pretendente. Occorre liquefare un poco di piombo, versarlo in una bacinella di acqua fred-

da: dalle forme assunte è possibile dedurre l'auspicio atteso. In alcuni paesi la cera sostituisce il piombo ma vengono osservate le stesse procedure. Può capitare che le forme assunte, dal piombo o dalla cera, indichino una professione poco gradita alla ragazza e di conseguenza generino in lei malumore ed apprensione, tuttavia l'operazione non può essere ripetuta nello stesso giorno, bisognerà attendere l'anno seguente. Una terza modalità è l'utilizzo della chiara d' → *uovo* per trarre auspici riguardanti un bambino.

*Sangue e sangue mestruale*. Il primo può essere prelevato dal mignolo della mano destra per la preparazione di un → *atto magico* e, inoltre, anche per una → *magia d'amore*. Vi è poi una ulteriore utilizzazione da parte delle donne con problemi col loro partner in alternativa alle → *midolla d'asino*. Per superare momenti di crisi coniugale esse preparano una particolare polverina i cui ingredienti sono: gocce del proprio sangue (possibilmente quello mestruale), sperma, peli delle ascelle e del pube, tutti appartenenti al corpo femminile. Essi vanno impastati col vino o col brodo. Una volta essiccati, pestarli per ricavarne una polverina. La si porta in chiesa in un fazzoletto e la si tiene in mano durante la consacrazione ed elevazione dell'ostia recitando preghiere indirizzate al "sangue di Cristo". In tal modo la polverina risulta essere "consacrata" e quindi maggiormente efficace per lo scopo prefissato. Tale polverina viene poi sciolta in una minestra o in una bevanda e fatta consumare dal partner, a sua insaputa, per richiamare la sua attenzione.

*Santi guaritori*. Nella cultura contadina lucana, come già si è detto in → *malattia*, le deficienze della medicina ufficiale favoriscono il ricorso a pratiche magiche suppletive rafforzate da pratiche religiose facenti capo ai santi guaritori, a quei santi cioè che le condizioni di criticità hanno eletto a protettore "competente" di un malessere rapportato alle malattie ricorrenti nel territorio, quali, per dirne alcune, broncopolmonite, dissenteria, febbri malariche, tubercolosi, tracoma, e altre otto sotto elencate in connessione coi santi. Il contadino malato compie pratiche devozionali in parallelo alle

pratiche magiche e la commistione è vissuta come un procedere "naturale" per ottenere la guarigione, tanto più necessaria se riguarda una delle forze produttrici della famiglia (padre, figlio adulto, asino → *malattia*). A titolo esemplificativo, vengono qui citati alcuni dei principali santi guaritori: Gesù Cristo, contro il mal di ventre; Madonna di Viggiano, per vincere la sterilità femminile; sant'Antonio Abate, per le epizootie, le varici, il "fuoco di sant'Antonio" (herpes zoster); sant'Antonio da Padova, invocato per ottenere un parto felice, il superamento della sterilità coniugale, la guarigione delle malattie infantili; sant'Anna e santa Maddalena, contro il mal di testa; san Biagio, contro il mal di gola, la tosse, il gozzo; san Donato, per vincere le emicranie, il → *mal di luna* (epilessia), le convulsioni infantili, il gonfiore del ventre dei fanciulli, i lunatici, la possessione diabolica, la follia; san Egidio, a scudo dai terremoti; santa Lucia contro la cecità, i mali degli occhi e il → *malocchio*, il flusso di sangue; santa Mammaia (santa d'invenzione popolare non presente nel calendario liturgico cattolico), contro il male delle mammelle; san Martino, contro i vermi intestinali; san Matteo, contro il mal di ventre; san Rocco guarisce le malattie infettive – peste, accessi purulenti, infezioni diarroiche, brucellosi, fistole, pustole maligne, scrofole, eccetera –, a partire dal XVI secolo, periodo in cui in Basilicata si ha la diffusione del suo culto; san Simone, contro la colica intestinale nei bambini; santissima Trinità, contro il malocchio indirizzato ai bambini; san Vito protegge principalmente dalla corea o ballo di san Vito, dalla rabbia, dal morso dei serpenti.

*Scopa*. Va tenuta dietro la porta d'ingresso assieme ad un poco di immondizia al fine di non consentire alla → *masciara* di entrare in casa per compiere malefici ai danni di un neonato. Essa però può anche riuscire a dematerializzarsi e passare attraverso il buco della serratura della porta d'ingresso per fare ingoiare al bambino una pallina di capelli avvoltolati al fine di provocare in lui dolori allo stomaco con vomito e agli intestini con diarrea. Perciò, in presenza di un bambino in casa, è sempre raccomandato di tenere coperta la serratura della porta d'ingresso.

*Sole*. Si crede che il sole di marzo possa provocare la cefalea. Se essa persiste, si rivolge una preghiera a san Donato, → *santo guaritore*, e nel contempo si chiede alla masciara di preparare una pozione specifica contro il malessere provvisorio. In proposito esistono anche vari proverbi dialettali che mettono in guardia dall'esporsi al sole di marzo, chiamato "traditore crudele".

*Sperma (femminile e maschile)*. Utilizzato nella preparazione di una → *magia d'amore*.

*Sputo*. In alcuni paesi si usa sputare sul bambino dicendo "com'è brutto questo bambino". Lo si fa al fine di evitare che egli possa essere invidiato da chiunque. L'atto ha valore esclusivamente di scongiuro.

*Sterilità*. La sterilità è ritenuta una grande sventura e considerata una minorazione dal contadino lucano bisognoso di forza lavoro, la quale deve essere assicurata da un matrimonio prolifico. La sterilità è imputata soltanto alla donna, raramente all'uomo (in questo secondo caso la donna viene compatita). A volte l'uomo per fuggire eventuali sospetti sulle proprie capacità procreative e la connessa derisione sociale, cerca di avere un figlio fuori dal matrimonio (questo ha motivato l'alto tasso di figli illegittimi riscontrabile per molti decenni che riempivano gli orfanotrofi). *Rimedi*: compiere un pellegrinaggio al santuario della Madonna di Viggiano a piedi nudi e capelli sciolti; visitare la chiesa della SS. Trinità di Venosa, costruita sul tempio romano di Imene, dio greco della fertilità coniugale. Un tentato rimedio "profano", connesso alla pratica religiosa specifica, è "il salto della campana": in occasione della fusione delle campane per la chiesa il marito fa saltare la moglie infonda sul liquido della fusione affinché avvenga una fecondità per contagio. Sempre per colmare questa deficienza vengono sollecitate gli interventi della → *masciara* sul corpo della donna sterile. I risultati lasciano immutata la situazione critica.

*Stola sacerdotale*. Frammenti di stola vengono collocati nell' → *abitino* unitamente ad alcuni altri → *amuleti* oppure tra le fasce del bambino al fine di



tenere lontano da lui il → *malocchio*. Assume un suo ruolo specifico il giorno di un → *matrimonio*: viene posta sulla testa degli sposi affinché custodiscano le promesse fatte ai piedi dell'altare; essa poi, intera e prestata dal prete, viene collocata sotto il materasso del → *letto nuziale* assieme ad immagini sacre al fine di ottenere un buon esito della fecondazione della sposa.

**Unghia.** Vanno tenuti distinti due tipi di unghie, quelle appartenenti all'essere umano e quelle degli animali. Circa le *unghie umane*, le si trovano protagoniste dell'augurio di benessere ad un neonato fattogli tagliandole. Il primo taglio contempla una cerimonia extra-liturgica e degna di attenzione in quanto ritenuta connessa alla positiva crescita spirituale e fisica del bambino. Perciò viene espletata con molta attenzione. Il tipo di persona chiamata ad effettuare il taglio varia a seconda della zona: nell'area del Pollino è il compare di battesimo; nella zona centrale interna è un'amica di famiglia che diventa così anche "comare d'unghia". Sempre nella stessa zona il taglio delle unghie ad un maschietto viene effettuato da una ragazza col suo carico di significati non dichiarato (per le bambine questo stesso rituale non viene fatto). Ancora unghie umane vengono utilizzate per compiere l' → *affascino*. Colei che lo fa cerca in tutti i modi di procurarsi alcune unghie della persona che si intende attirare nel mondo del proprio desiderio sessuale (magia positiva) o punirla per qualche torto subito, vero o presunto (magia negativa). Le unghie di vari *animali* vengono utilizzate per neutralizzare un possibile maleficio proveniente dall'esterno della cerchia familiare e nel contempo per far assimilare le energie proprie dell'animale al quale l'unghia è appartenuta. Ecco allora come → *amuleto* l'unghia dell'asino (per la resistenza alla fatica e alle prestazioni sessuali); del lupo (per la forza), della volpe (per la furbizia utile ad affrontare le cose della vita).

**Uovo.** L'utilizzo della chiara d'uovo per trarre auspici sul futuro marito avviene in alternativa alla fusione del piombo o della cera praticata il giorno di → *san Giovanni*. È risaputo che la chiara posta nell'acqua fredda non si solidifica come i prece-

denti elementi ma assume forme da interpretare: esse sono di segno positivo se alludono ad un fiore o a un giardino fiorito o a una casa; di segno opposto se accennano ad una bara, una croce, una sega. Un'usanza registrata soltanto a Tursi prevede che prima di entrare in casa, la sposa venga abbracciata dalla suocera che le rompe un uomo sulla fronte, poi lo getta a terra e abbraccia la sposa dicendole "la tua casa è vuota, che diventi piena come un uovo". La chiara dell'uovo è usata anche per ipotizzare aspetti del destino di un bambino nel giorno della festa del Battista (24 giugno). Va notato che la lettura dei simboli da essa dati è la stessa fatta da una ragazza da marito, come descritto prima.

**Velo organico.** Velo organico o *camicia* è la membrana (tessuto organico) che avvolge il bambino alla sua nascita. Nella società contadina i parti avvengono in casa. La levatrice (*mammanna*) è abitualmente propensa a buttare tale velo, salvo parere contrario della partoriente, la quale lo reputa un portafortuna per il neonato. In tale prospettiva essa viene lavata, asciugata, ripiegata e, in porzione ridotta, inserita nell' → *abitino* da appendere al collo del neonato a fini protettivi. La *camicia* può anche essere piegata e conservata tra le cose più care della famiglia, pur nello scetticismo ricorrente del padre. *Nascere con la camicia* è comunque segno di buona fortuna tant'è che esiste il detto popolare, molto diffuso, secondo cui un individuo avrà fortuna per tutta la vita perché "è nato vestito" o "è nato con la camicia", cioè con tale velo, di per sé sempre e comunque di segno positivo. Per tutto l'Ottocento il velo è stato adoperato anche come rimedio naturale contro alcune malattie dell'intestino: lo si utilizzava in un intruglio magico da far bere al paziente. Questa pratica è stata fortemente condannata dalla Chiesa.

**Vento.** Il vento viene visto sotto due aspetti: come fenomeno positivo e per altro verso negativo. Ha valenza positiva ed assume addirittura valenza poetica, quando esso fa addormentare un bambino posto in una culla dondolandola dolcemente – la culla è di solito sospesa con corde al soffitto, all'altezza del lettone alto (*saccone*) per evitare di essere visitata dagli animali domestici –. Lo si ritrova

anche nominato in alcune ninna-nanna (*la naca tua la muove il vento / la naca è d'oro e le corde d'argento*) [naca = culla]. Ha valenza negativa in alcuni paesi dove si crede che, se il giorno delle nozze tira vento, in futuro la nuora litigherà spesso con la suocera. Non esistono in proposito formule magiche atte a scongiurare tale evento atmosferico. E ancora: il vento può portare gli spiriti maligni – di solito appartenenti ad individui di morte violenta – i quali possono provocare alle persone incappate nel vortice arrossamenti cutanei, eczemi, pustole, eruzioni della pelle. Il rimedio per guarire è l'aspersione con l'acqua santa e la recita di alcuni scongiuri.

**Vermi dei bambini.** Gli ascaridi sono parassiti che infestano i mammiferi. Nell'uomo sono soprattutto i bambini ad essere colpiti. Veicoli per entrare nel corpo umano sono soprattutto la frutta, la verdura non lavata e non cotta e l'ambiente in determinate condizioni. Entrati nel corpo, essi si annidano nel piccolo intestino perforandone le pareti e inserendosi così nel flusso sanguigno. Le femmine depositano molte uova in gran parte espulse con le feci che così infestano l'ambiente circostante. Il bambino avverte dolori addominali, vomito, costipazione alternata a diarrea, irritabilità, insonnia e, al limite, convulsioni. Questa infezione era molto diffusa nella regione fino agli anni Settanta del Novecento per tre motivi di cui il primo consisteva nel sovraffollamento delle abitazioni, spesso in comune con alcuni animali – asini, galline, maiale –, sprovviste di servizi igienici (la mancanza di fognature era quasi totale); il secondo era il conseguente determinarsi di ambienti fecali presso le abitazioni stesse; il terzo la scarsa attenzione posta nel lavare la frutta, spesso consumata appena colta dall'albero, e la verdura, alimento base di gran parte del consumo giornaliero contadino. Il bambino colpito da "verminosi" – così era chiamata – veniva sottoposto ad atti di magia cerimoniale. Una comare faccendona all'alba o a mezzogiorno o a sera esaminava il bambino e diagnosticava il male. Quindi metteva sul pancino delle pezze bagnate nell'aceto e contenenti nove pezzi di aglio oppure foglie di ruta. Dopo qualche ora si procedeva a fare dei massaggi preceduti da segni di croce trac-

ciati sul pancino recitando contemporaneamente uno scongiuro consistente nell'invocare Gesù Cristo e nella recita finale di un *Pater, Ave e Gloria*. Un altro scongiuro, che fa affidamento esclusivamente al potere della parola, consisteva nel recitare nell'ordine di successione i giorni della Settimana Santa e subito dopo nell'ordine inverso (*Lunedì santo, martedì santo, mercoledì santo, giovedì santo, sabato santo, domenica di Cristo cade a terra il verme cattivo. // Domenica di Cristo, sabato santo, venerdì santo, giovedì santo, mercoledì santo, martedì santo, lunedì santo, il verme a terra cade*). La formula veniva pronunciata sulla pancia del bambino perché ne assorbisse il male (*pronuncia dell'ordine di successione dei giorni*) e poi "tirare fuori" il disturbo con l'eliminazione dei vermi con le feci (*pronuncia nell'ordine inverso dei giorni*). Tale procedimento è stato anche descritto da De Martino (1995, p. 50).

#### Riferimenti bibliografici

- E. DE MARTINO, *Mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Einaudi, Torino 1948.  
 E. DE MARTINO, *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano 1959.  
 A.M. DI NOLA, *L'arco di rovo. Impotenza e aggressività in due rituali del sud*, Boringhieri, Torino 1983.  
 A.L. LAROTONDA, *Feste lucane*, Edigrafema, Policoro 2015.  
 R. NIGRO, *Il malocchio... tra folklore e storia nella Basilicata dei guaritori, nel mondo fascinoso di masciare e stregoni*, «Rassegna delle tradizioni popolari», 1/1988.





**Numero 5 | Anno III | Luglio 2017**

Supplemento al n. 29 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, Gianni Rosa,  
Achille Spada

**Direzione editoriale**

Nicoletta Altomonte, Giuseppe Lupo, Raffaele Nigro,  
Mimmo Sammartino

**Direttore Responsabile**

Maurizio Vinci

**Hanno collaborato a questo numero:**

Cosimo Argentina, Katia Caivano, Rino Cardone,  
Alberto Carli, Roberto Della Vite, Andrea Di Consoli,  
Mark Epstein, Franco Pietrafesa, Lucia Geremia,  
Beppe Labianca, Angelo Lucano Larotonda,  
Pasquale Montesano, Emilio Pasquini, Nicoletta Altomonte

**Segreteria di Redazione**

Silvia Cavalli

**In copertina**

Pier Paolo Pasolini, foto Archivio Domenico Notarangelo

**Progetto grafico e impaginazione**

Luciano Colucci

**Stampa e allestimento**

Grafiche Zaccara - Lagonegro (PZ)

**Si ringraziano**

l'Associazione Pier Paolo Pasolini e Peppe, Mario e Toni  
Notarangelo, figli di Domenico Notarangelo, per il  
prezioso contributo offerto

È vietata l'ulteriore riproduzione o duplicazione  
con qualsiasi mezzo

Chiuso in redazione il 20 luglio 2017

La rivista è pubblicata sul sito

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

APPENNINO

SEMESTRALE DI LETTERATURA E ARTE

