



SOMMARIO

4. **L'Appennino dentro di noi**
6. Editore di altri tempi. Con un'intervista del '99
Raffale Nigro
14. Un re su un trono di carta
Giuseppe Lupo
20. Dagli Appennini ai Navigli nel nome del
padre e della parola
Mimmo Sammartino
24. Una linea della ricerca poetica. Covi editore
nel «menabò»
Silvia Cavalli
28. **Passepartout**
Massimo Lovisco
34. **Geografie variabili**
36. Bernard Berenson. Un esteta sulle strade della
Calabria
Mauro F. Minervino
44. L'anti-appennino. Geologia di un poeta:
la Ciociaria di Libero De Libero
Simone di Biasio
52. Il "Giallo Sinisgalli" tra Andrea Camilleri e
Arnoldo Mondadori
Biagio Russo
66. «Fra la via Emilia e il West». L'Appennino di
Francesco Guccini
Marco Renzi
72. **Passepartout**
Pasquale Ciliento
78. **Incontri sull'Appennino**
80. **Passepartout**
Michele Luongo
86. Tommaso Stigliani tra barocco e antimarinismo
Francesca Marioreenzi
100. Carolina Rispoli
Anna Mollica
110. Anna Maria Ortese. L'immensa verità
nell'umano valore della vita
Antonio Avenoso
120. Giuseppe Antonello Leone. Dalla nascita in
aereo ad *Albe su muri a secco*
Dora Celeste Amato
130. Rocco Scotellaro. Legami e radici
di una breve vita / I
Silvia Mele



L'Appennino dentro di noi

Raffaele Nigro

Editore di altri tempi

Con un'intervista del '99

Eravamo un piccolo gruppo, sparso per l'Italia ma legato da affinità, da consonanze culturali e da amicizia. Intorno a lui, Raffaele senior, c'erano Prisco, Montesanto, Citeroni, Pampaloni, Pontiggia, Scheiwiller, Buzzi, Mondo, Bonura, la Bianchini. Molti dei quali sono spariti. A questi si aggiunsero poi Giuseppe Lupo, Andrea Casoli e Nino Aragno, che gli sono stati vicini negli ultimi anni. Prima di noi, Crovi aveva fatto gruppo con Vittorini, Pontiggia, Calvino, Parise. Sempre in gioco di squadra, in una sorta di battaglia collettiva e individuale per difendere e imporre la creatività italiana. Raccontava frequentemente il suo primo incontro con Vittorini, le partite a scopone del sabato sera, il lavoro ai "Gettoni" Einaudi. Da lui aveva imparato come costruire un libro, soprattutto come tagliare, limare e come imporlo sul mercato. Con mestiere, astuzia e razionalità. Agenda e telefono alla mano. In un lavoro faticoso da operaio della cultura. Con tenacia, partendo sui treni e andando a propagandare i libri, tempestando di telefonate le segreterie dei quotidiani, perché non dimenticassero i poeti e gli scrittori. Perché i libri devono essere portati ai lettori o muoiono sul nascere.

Da Vittorini aveva imparato a scendere in un manoscritto e intuire se c'era fuoco o cenere. Raffaele Crovi amava le sfide, il confronto diretto con la vita ripartendo sempre da zero. Fondamentali per lui erano il lavoro, l'amicizia e la famiglia, l'allegria di Luca e Alessio,

Raffaele Crovi, ritratto



il pragmatismo di Luisa. Fondamentale nella sua scrittura era il reportage sulla quotidianità, un realismo etico di formazione cristiana. Aveva cominciato nella Direzione editoriale della Mondadori, ma era irrequieto, apparentemente calmo eppure sempre insoddisfatto del molto che faceva. Così accadde per la Rai, come Capostruttura a Milano aveva lavorato con Gaber, Fo, la Vanoni, ma poi aveva lasciato la sicurezza del posto fisso per gettarsi a corpo morto nell'editoria, nel precario della promozione libraria. Un onnivoro e un poligrafo dalla cultura enciclopedica e pantagruelica. Amava troppo la libertà, l'autonomia. Dopo l'esperienza editoriale della Bompiani e della Rusconi aveva inventato infatti la Camunia. Ripartiva ogni volta da zero.

In un saggio degli anni Ottanta aveva auspicato la nascita di una interpretazione mitologica del Mezzogiorno. Questo credette di trovare nei miei *Fuochi del Basento*. E si incontravano allora la sua razionalità, la geometria lombarda della scrittura resa allegra dalla musicalità della rima o dall'ironia, col barocco mediterraneo. Rigore e passione, architettura e caos, racconto quotidiano e narrazione generazionale, minimalismo ed epica.

Tutto questo trasmigrò successivamente anche nella sua scrittura. C'è un Covi di stretta osservanza della linea lombarda, chiuso nella Milano glaciale e nella scrittura didascalica e morale che arriva fino agli anni Novanta, e uno successivo, quello della *Valle dei cavalieri*, la narrativa di uno scrittore caldo, legato all'Appennino, all'antropologia culturale, alla sua Emilia.

Di Covi amavo l'indefesso attivismo, un ottimismo operativo. Era un lottatore nato, ma anche un tenero intellettuale sensibile alla bellezza, sempre disponibile ad ascoltare, a cercare talenti. Lupo, Argentina, Scavi, sono passati attraverso il suo crivello critico, attraverso la sua fame di lettore instancabile. In tempi lontani aveva lavorato sul giallo d'autore, credendoci ciecamente, impegnandosi a storicizzare sulle orme di Scerbanenco e di Fruttero e Lucentini. Prima di approdare al romanzo antropologico, del quale teorizzò in una conversazione pubblica a Salamanca.

Con lui se ne andò un pezzo della cultura letteraria italiana, quella grandissima dei Giulio Einaudi, dei Garzanti, quella che provava a difendere la scrittura d'autore contro il moderno vampirismo editoriale che guarda alle ragioni del mercato e stima i libri dalle classifiche dei titoli più venduti.

Casa Covi è in via Faravelli, a Milano, tra la Fiera e Corso Sempione. Per mobilio ci trovi perlopiù libri, cataste di libri che disegnano i corridoi, pareti di libri tra le quali si aggirano la moglie, Luisa e i figli, Alessio e Luca. Un piano più giù c'è mamma Elena, anche qui in una casa di libri e di ricordi. Ultrantantenne, la signora Elena è venuta da Cola, dalle colline di Reggio Emilia. Dice che giù è un altro vivere,

E si incontravano
allora la sua
razionalità,
la geometria
lombarda della
scrittura resa
allegra dalla
musicalità della
rima o dall'ironia,
col barocco
mediterraneo

che c'è aria buona e c'è verde e soprattutto una bella casa di pietra. Anche lì tutto è abitato da libri. D'altro canto con che altro potrebbe essere tappezzata la vita di un uomo che ai libri ha dedicato tutto il suo tempo? Dirigente Rai a Milano negli anni Settanta, dopo una lunga collaborazione con Vittorini, Covi ha abbandonato il mondo della televisione per entrare prima in Mondadori, poi in Rusconi, quindi alla Bompiani. Dal 1985 prova a giocare in proprio inventando la Camunia, oggi assorbita dal gruppo Giunti e poi con Nino Arago editore tra Cuneo e Torino. Nella sua lunga vita di intellettuale, Covi ha pubblicato una quindicina tra romanzi e testi di poesia e nel 1994 ha vinto un Supercampielo con *La valle dei Cavalieri*.

Nel '99, prossimo al pensionamento (era nato nel '34 a Paderno Dugnano), Covi pubblicò ben tre titoli, uno dietro l'altro: *Il lungo viaggio di Vittorini*, una biografia critica dello scrittore siciliano, *Amore di domenica*, racconti scritti tra il '49 e il '98, e *Pianeta terra*, versi e riflessioni in rima e senza.



Ci vedemmo quell'anno a casa sua, in via Faravelli, e approfittai per sottoporlo a una lunga intervista.

Perché all'improvviso tre libri dopo tanta parsimonia?

Perché come produttore televisivo e direttore editoriale non ho potuto dedicarmi alla pubblicazione di cose che andavo scrivendo. Per anni dunque ho accumulato carte. Avendo però deciso di donare tutto il mio archivio alla Biblioteca di Reggio Emilia, ho fatto trasportare una montagna di roba. Il comune ha pensato di snellire il lavoro di schedatura affidandolo a quattro giovani. Ecco, dal ventre dall'archivio sono venute fuori 164 poesie e racconti di quarant'anni di attività. Che ho pubblicato.

Immagino che di roba ce ne sia ancora.

Un bel po'. Adesso tirerò fuori i saggi su letteratura e testimonianza cristiana, sul thriller, sulla poesia. E verranno fuori anche le cose che ho scritto sulla scrittura del Mezzogiorno.

Una frequentazione consistente?

Abbastanza. Ho incontrato il Sud da giovane, quando facemmo per «Il Politecnico» un'inchiesta firmata da Ugo Vittorini, uno dei due fratelli di Elio. Sia Ugo che Emilio vivevano a Barletta.

Come mai la scelta di vivere lì e non col fratello oppure in Sicilia?

Perché nel dopoguerra quella città parve loro un luogo meno disastrato, più fertile. Non a caso l'economia di Barletta oggi è una delle più fiorenti nel Sud. Emilio ci aprì una libreria. L'inchiesta parlava del lavoro, della condizione femminile, della cultura in Puglia. Ebbe tale successo che Sartre la ripubblicò, in «Les Temps Modernes».

Una conoscenza di seconda mano insomma, mediata.

Sì, attraverso quell'inchiesta e attraverso i libri. Io sono un sedentario. Conobbi la Puglia in *Un popolo di formiche* di Fiore e ne *La luna dei borboni* di Bodini, o in *Aria cupa* di Cassieri. Lo stesso è stato per la Basilicata, che ho conosciuto attraverso Sinisgalli e Levi, che erano miei amici, o attraverso i versi di Scotellaro e Pierro. Tra il '52 e il '56 poi ho fatto amicizia all'università con Stefano Cavallo di Ostuni, Gerardo Lauria di Potenza e Angelina Gagliardi di Tricarico. Gente impegnata a oggi nel politico e nella scuola.

Ma non c'era un bel nucleo di meridionali a Milano?

Frequentavo di più i siciliani, Emilio Isgro, il poeta visivo, Basilio Reale, Vanni Ronsisvalle, Consolo del quale pubblicai *La ferita dell'aprile* e poi Vittorini, di cui ero assistente, Quasimodo. Ma a Milano un pugliese che frequentavo era Raffaele Carrieri e poi da molto ho un barbiere di Molfetta che mi parla di Mascagni e Di Vittorio. Milano è piena di pugliesi. Si dice che se vuoi fare il sindaco devi conoscere la Famiglia Pugliese.

Con che altro
potrebbe essere
tappezzata la vita
di un uomo che
ai libri ha dedicato
tutto il suo tempo?

Poi finalmente venne giù.

Sì, nel 1982. Era uscito il *Balcone di casa Paù* del molfettese Enrico Panunzio e io venni giù a presentarlo con Montesanto e Citeroni. Feci allora un percorso federiciano e restai incantato ad Altamura davanti alla cattedrale. Ma fu stupefacente anche la scoperta del pulo, una voragine carsica, e poi Casteldelmonte, il colosso di Barletta, l'edicola del Calvario a Molfetta e i litorali difesi da muraglioni.

Un buon inizio insomma.

Sono tornato dieci anni dopo, nel '92, e ho scoperto i trulli, una realtà visiva fantastica, e il barocco di Martina. Per esempio le balconate in ferro di Martina mi piacquero al punto che volevo usarle come copertina de *La valle dei cavalieri*. Ma anche Taranto, il ponte girevole, fu un gran colpo d'occhio.

Che resta da vedere?

Il Salento, che non conosco, Leuca e Gallipoli che mi hanno descritto i miei figli. Mentre conosco la Valle d'Itria. Ne *I luoghi della vita* ho scritto una frase che estrapolo volentieri: «Recente è la mia scoperta della Puglia, dove gli ulivi hanno sembianze umane e dove dagli uomini spremi nutrimento (di sentimenti) come dalle olive». Tra le cittadine della Puglia, stupefacente Ostuni, calcinata, luminosa, spettrale, come i miraggi nel deserto.

Ostuni insomma l'ha stregata.

Sì. L'ho vista nel '92, ad un incontro di scrittori dell'Adriatico. E l'ho voluta rivedere tornando in Puglia due anni fa. Avevo un giro di conferenze a Brindisi, a San Vito dei Normanni e a Potenza. Ho avuto modo di apprezzare l'ospitalità incredibile dei pugliesi. Mi accompagnavano due giovani intellettuali di San Vito, Valentino Romano e Carmine Chionna. E fummo ospiti dei principi Dentice di Frasso a Baccatani. Ricordo la principessa Dialta, una donna straordinaria e l'Ammiraglio Fadda, che credo sia delle mie parti. Due figure indimenticabili.

Due persone che hanno saputo difendere i castelli ereditati.

Ecco, la mia fantasia si accende e anche la mia memoria si accende di fronte all'amore che i pugliesi hanno per la loro realtà. Nel senso che vivono con passione la propria ricchezza architettonica. Non dico che sono rispettosi dell'arte, perché a Brindisi ho visto scempi spaventosi. Ma vedo una passione di fondo. Mentre parlavo agli studenti li vedevo molto motivati. Chiesi perché avessero tanta passione per la cultura e mi risposero: perché non abbiamo altro. La cultura è una difesa. E qui ti puoi difendere o con la cultura o con la malavita.



Ma vede ancora grandi differenze tra Sud e Nord?

Io vedo due aree omogenee e distanti, il Sud e il Triveneto. Due aree differenziate che hanno in comune una forte cultura contadina. In Puglia la cultura industriale non ha tagliato i ponti con la tradizione e con le radici. Ci sono differenze nel temperamento, nei comportamenti. Il siciliano è ombroso e acuto. Il campano è ironico e sapienziale. I lucani li sento ancora molto contadini, chiusi ma sicuri. Diversi dai pugliesi, i lucani sono come i miei contadini dell'Appennino reggiano. Sono di cultura cattolica, con un rapporto viscerale con la terra. Dialogano con la terra e con gli animali. I Pugliesi sono mercantili, gente di mare. Per loro la terra è un serbatoio di produzione agricola, olio, grano, vino. Pronti a partire per il Mediterraneo ma anche ad accettare coloro che vengono. Basti pensare alla tolleranza con cui accolgono i fuggiaschi.

Quindi non vede xenofobia.

No. Perché storicamente questi territori del Sud sono stati multietnici, hanno avuto un'educazione storica alla partenza e all'arrivo. C'è un continuo rimescolamento di carte. Anzi dalla Puglia oggi possiamo capire e imparare che il nostro è un futuro multietnico. Il Nord è stato finora avaro ed egoista, perché ha sfruttato i lavoratori del Sud, la loro manodopera, ma non ha elargito posti di responsabilità, di potere civile. Quando è arrivata la Lega a dire: "Terroni tornate a casa", intellettuali e imprenditori non hanno ceduto, a differenza della borghesia. Io ho pubblicato come editore *Tutti a casa terroni* di Salvatore Scarpino. Lui calabrese aveva sposato una bergamasca. In quel libro si dice che se i terroni fossero tornati a casa sarebbe crollato il benessere del Nord.

Ma il Nord reagiva anche a un'Italia in cui i politici erano in gran parte del Centrosud.

I Milanesi, con quest'aria un po' bauscia (tenga conto che Milano si pone un po' come città moralizzatrice della vita politica italiana), che hanno prodotto in politica? Nel '20 Mussolini e il fascismo, nel '70 Craxi e la politica sconfessata poi da Tangentopoli e nel '90 Berlusconi e l'aziendalismo al potere. Tre proposte presuntuose. Le proposte politiche dei milanesi sono più immorali. Mentre quelle del Sud sono di integrazione sociale, quelle dei milanesi sono di conflitto sociale.

C'è comunque una situazione ribollente al Sud.

È innegabile. E io spero che si sappia trasformare l'immigrazione in risorsa. Finora la Puglia ha sfruttato le risorse marine, le spiagge. Ma io dico che dovrebbe espandersi nell'entroterra e vitalizzarlo, fin dentro le murge, fino in Basilicata, con la quale dovrebbe creare un rapporto di simbiosi. L'interno è un territorio produttivo e variegato.



**Storicamente
questi territori
del Sud sono stati
multietnici, hanno
avuto un'educazione
storica alla partenza
e all'arrivo.
C'è un continuo
rimescolamento
di carte**

Simbiosi in che senso?

La Basilicata ha le montagne, il verde, le valli. La Puglia ha il mare, i castelli, le cattedrali. La Basilicata ha il petrolio ed è dentro una storia antica e mitica. Matera ne è simbolo. Aliano e Levi ne sono un simbolo. Credo che le due regioni debbano andare in questa direzione. Quando l'Emilia e la Romagna hanno preso a collaborare, la gente delle due aree ha cominciato a vivere meglio. Ora dai miei paesi la gente non fugge più. Ecco, credo che lo stesso stia per avvenire o potrebbe avvenire a Sud.



Giuseppe Lupo

Un re su un trono di carta

1. Prima di imbarcarmi in Raffaele Crovi, conoscevo la casa editrice Camunia: nel 1987 aveva pubblicato *I fuochi del Basento* di Raffaele Nigro ed era diventata, per me appena laureato, un nome favoloso, con sfumature perfino esotiche: poteva essere l'appellativo di una delle città invisibili di Calvino o di una topografia utopica. Passavo davanti al portoncino d'ingresso, all'81 di viale Cenisio, quando andavo in visita dai miei zii, che abitavano fuori Milano, a Rescaldina, e ogni volta alzavo le mani in aria e urlavo: «Camunia arrivo!» Per un certo periodo di tempo i libri di Camunia vennero stampati proprio a Rescaldina e vedere sul colophon il nome della località, dove risiedevano persone di famiglia e molti dei miei paesani emigrati negli anni Cinquanta, mi sembrava anche quello un segno del destino. Raffaele Crovi non sapeva ancora che, pur di entrare in dialogo con lui, avrei incominciato una lunga serie di appuntamenti. Scorrevo l'elenco degli appuntamenti culturali sul «Corriere della Sera», frequentavo le librerie dove Crovi era impegnato a presentare libri e, appena potevo, sceglievo il momento giusto per farmi avanti. A quell'epoca ero incerto sul mio futuro: avevo terminato gli studi universitari, mi ero laureato alla Cattolica con una tesi su Leonardo Sinisgalli, Francesco Mattesini mi aveva invitato a collaborare alla cattedra di Letteratura italiana contemporanea, eppure mi sentivo a un bivio: scrivo romanzi o scrivo saggi? E se mi interessava di critica letteraria, potei diventare anche narratore? Avevo due teste, due cervelli, due anime, due coscienze...

Ritratto, 1991



2. Fra i tantissimi scrittori che sul finire degli anni Ottanta avevo cercato di avvicinare, Crovi è stato l'unico che si è dichiarato disposto a leggere qualche mio racconto. La sua curiosità nel fiutare talenti era una caratteristica ereditata da Vittorini e, quando gli portai un romanzo che narrava la storia di un ragazzo trasferitosi dalla Basilicata a Milano – qualcosa che somigliava alla mia esperienza di studente inurbato dall'Appennino meridionale nella grande metropoli europea –, cercò di conoscere il mio passato. Un mese dopo mi arriva una lettera: «Caro Lupo, non posso pubblicare il suo libro perché dentro c'è troppo lirismo di maniera e troppa retorica di buoni sentimenti». Era Crovi. Gli telefonai e ricevetti un decalogo di precetti: «Legga Boccaccio. Legga Manzoni. Legga i numeri del "Belpaese". Bisogna scrivere storie forti». Tornai alla carica diversi anni dopo, durante una serata che la Famiglia Legnanese aveva organizzato, nel dicembre del 1993, per presentare il suo romanzo *La valle dei cavalieri*, fresco vincitore del Campiello. C'era nebbia e, quando Crovi mi vide (nel frattempo mi ero sposato ed ero andato ad abitare proprio a Legnano, a nord ovest di Milano), pareva incuriosito dai fogli che gli porgevo e che narravano una storia di emigrazione. Cominciò una interminabile fila di telefonate e ogni volta Augusta Tosone, la sua assistente, mi rispondeva con una voce che incuteva soggezione: «Crovi è impegnato», «Crovi è in riunione», «Crovi non è in casa editrice». Un giorno mi convocò in via Cenisio. Finalmente percorrevo quel viale alberato non per andare a Rescaldina, ma per varcare finalmente la soglia di Camunia: due stanzette assediate da libri e con lui, Crovi, seduto al tavolo, come un re su un trono di carta. Era l'estate del 1994. «Prendi questo romanzo e accantonalo» fu il suo giudizio. «Voi meridionali dovete guardare lontano per narrare in pace il vostro mondo. Però quando hai un progetto, vieni da me a discuterne». Era passato dal lei al tu, ma non me n'ero accorto. Mi colpì che avesse usato la parola progetto: la stessa che Calvino adoperò nel rievocare Vittorini sul «menabò 10» del 1967. Io non capivo cosa significasse quel «narrare in pace» e nemmeno quel «guardare lontano», ma non avevo il coraggio di chiederglielo. Voleva dire liberarsi dell'io? Oppure saltare il fosso della contemporaneità per gettarsi fra le braccia del romanzo storico? I dubbi, anziché diminuire, si moltiplicavano. Trascorrevano i mesi, ma continuavo a rimanere al bivio: scrivo racconti o mi occupo di studi letterari? E se ne aggiungevano altri: quale strada narrativa devo prendere?

3. Nel gennaio del 1995 (avevo appena saputo che sarei diventato padre ed erano giorni in cui mi sembrava di camminare senza poggiare i piedi a terra) mi presentai da Crovi con due progetti: l'epopea di un emigrante lucano nella New York degli anni Venti (che sarebbe stato pubblicato con il titolo *L'americano di Celenne*) e il carnevale comunitario di una banda di miserabili che vivono la povertà ballando come forsennati in una specie di villaggio-spazza-

**Camunia:
due stanzette
assediate da libri e
con lui, Crovi,
seduto al tavolo,
come un re
su un trono
di carta**



**Accanto a Crovi
assumeva forma
un'idea di
letteratura: si scrive
non solo per
raccontare se stessi,
ma per testimoniare
una appartenenza o
una identità**

tura (il successivo *Ballo ad Agropinto*). In quel periodo gli uffici di Camunia non erano più in viale Cenisio, ma lungo la sponda del Naviglio Grande, in uno stabile che odorava di carta stampata e aveva un portone sormontato dalla scritta Gruppo Giunti Editore. C'era sempre Augusta Tosone ad accogliermi, ma rispetto agli anni in cui la incontravo in viale Cenisio mi sembrava che sorrisse di più: «Crovi è là che ti aspetta». Crovi sedeva a una scrivania con le pile di manoscritti a fargli da cornice: continuava a parermi un sovrano sul trono di carta. «Da questi due canovacci tira fuori la storia che più ti aggrada» disse. «Sono buoni entrambi. E, quando dico buoni, dico che il mio naso non sbaglia». Adesso ci siamo – ho pensato appena messo piede sui ciottoli che costeggiavano il Naviglio Grande – e mi sono tuffato dentro il racconto americano, che contavo di finire prima che mia moglie partorisce. Più scrivevo e più a mia moglie cresceva il pancione. Anzi, il pancione sembrava volesse gareggiare con i personaggi che cominciano a farsi corpo dentro il computer. «Ricordati le unità manzoniane» diceva Crovi quando ogni tanto andavo a bussare dalle parti del Naviglio Grande, «scrivi capitoli che si chiudano come un cerchio». Naturalmente uscii sconfitto dalla gara con mia moglie: diventai padre molto prima di aver terminato il romanzo; non vedevo l'ora che Crovi lo leggesse. Cosa che accadde dopo il solito, lungo giro di telefonate e di appuntamenti rinviati. E fu per me un giorno felice. «Faremo un buon lavoro insieme» gli sentii dire. «Tu come autore e io come editore». Tornai a casa galleggiando nell'aria come una mongolfiera. Il romanzo non sarebbe uscito per Camunia (che nel frattempo era stata venduta alla Giunti), ma per Marsilio, la casa editrice di Cesare De Michelis a cui Crovi mi aveva presentato, che andava ripubblicando in economica *La valle dei cavalieri* e *Le parole del padre*. Crovi continuava a ripetermi: «Bisogna indagare nei processi di trasformazione, puntare sull'antropologia. Altrimenti che ci sei venuto a fare a Milano?» Era un modo per indicarmi la strada. Io prendevo mentalmente appunti e poi la notte ripassavo a memoria le sue parole: «Che sono venuto a fare a Milano se non riconosco le trasformazioni accadute nel Mezzogiorno?» Accanto a Crovi assumeva forma un'idea di letteratura: si scrive non solo per raccontare se stessi, ma per testimoniare una appartenenza o una identità. Una fedeltà a una memoria che da individuale si fa collettiva, che appartiene alla speranza e ai sogni del mondo di cui ciascuno è figlio e si eleva a progetto morale. Stando a Milano, avrei potuto capire la mia terra assai più profondamente che se fossi rimasto ad abitare nel Sud. Un giorno gli spalancai il mio dilemma: lavorare all'università danneggia la creatività? Crovi aveva la faccia severa di quando gli toccava concentrarsi su una pagina che meritava attenzione. «Al contrario» mi interruppe togliendosi gli occhiali. «Uno scrittore deve essere onnivoro, altrimenti come si alimenta il suo immaginario?» Finalmente il dubbio era svanito. Non ero più al bivio.

4. Tutto quello che è scaturito dal mio rapporto con Raffaele Crovi, a partire dal romanzo d'esordio fino alla sua morte, nell'agosto del 2007, ha per me il carattere di un'avventura. Crovi non è stato soltanto il primo lettore dei miei libri, ma un interlocutore, una sponda, uno specchio a cui rivolgere domande, un maestro che impartiva lezioni dalla cattedra di una casa editrice. Negli ultimi cinque anni, in cui mi è capitato di entrare nel suo laboratorio, sono stato coinvolto in una serie di iniziative editoriali che hanno visto la luce per i tipi di Arago: le prose architettoniche di Leonardo Sinisgalli (*Furor geometricus*), le allegorie narrative di Libero De Libero (*Racconti surreali*), l'antologia delle riviste letterarie del Novecento (*Il secolo dei manifesti*). Produrre quei libri significava rivisitare il passato culturale di una nazione e ricostruirne in filigrana le architetture dell'immaginario. Anche il lavoro editoriale, come già quello narrativo, assumeva per me la funzione di un recupero di una memoria rimasta prigioniera nel sottosuolo. Nell'estate del 2006 Crovi mi fece trovare tre enormi casse sulla scrivania della casa editrice. «Sono vent'anni che non riesco a finire questo epistolario» disse e, come avrebbe fatto un prestigiatore sotto il tendone di un circo, tirò fuori dal cilindro i materiali. Non lo potevo immaginare, ma da quel giorno avrei avuto il privilegio di ospitare a casa mia, sul mio tavolo di lavoro, i carteggi originali di Vittorini, Calvino, Romano, Cassola, Arpino, Rigoni Stern, Ortese, Ottieri, Bonaviri, Testori, Brignetti, Leonetti... Tutti questi documenti, che sono entrati a far parte della *Storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, rappresentano un monumento all'autore di *Conversazione in Sicilia* e alla sua originale maniera di concepire il mondo, ma sono anche il risultato di un lunghissimo lavoro di squadra, che ha visto impegnate almeno due generazioni (quella di Raffaele Crovi, appunto, Vito Camerano, Pippo Grasso, e quella mia e di Andrea Casoli). Le mille e settecento pagine di questo immenso volume, dove si rincorrono ipotesi narrative, ragionamenti intellettualistici, illusioni generazionali e altrettanti disincanti, mi hanno offerto l'esempio più emblematico di quel dialogo tra le idee e la creatività degli uomini, che ho imparato a capire frequentando l'officina di Crovi. La sua memoria era una miniera vivente. Ed è per questo che continuo a considerare *La storia dei «Gettoni»* non soltanto l'omaggio a Vittorini, ma il testamento spirituale di Crovi stesso, l'abecedario di ciascuna esperienza culturale che non sia semplicemente una vanitosa ricerca della propria affermazione, ma il frutto di una fatica artigianale che ha qualcosa di misteriosamente evangelico.



Ritratto, 2005

Mimmo Sammartino

Dagli Appennini ai Navigli nel nome del padre e della parola

In principio era il Verbo. C'è una voce, una voce almeno, che risuona ritornelli d'infanzia, di accoglienza in un mondo sempre troppo grande per lo sguardo di un bambino. Per le sue curiosità dell'esistenza e del tempo. Per i suoi spaventi di fronte a ciò che è inesplorato. Dinanzi a ogni mistero. C'è una voce che sa di profezia e sa cantare «il tuo nome come la valle canta l'eco delle campane» (Kahlil Gibran).

Questa voce profonda, per Raffaele Crovi, è stata la voce del padre. Ma un padre speciale. Una sorta di eroe-affabulatore capace di incantare Raffaele bambino e poi anche il giovane e l'uomo. Un padre che, per tutta l'esistenza, sa essere angelo custode e figura di riferimento per il proprio figlio. Anche quando quest'ultimo svolgerà un ruolo di primo piano in diversi campi: narrativa, poesia, saggistica, produzione editoriale, televisiva, radiofonica, giornalismo, politica. Il padre sarà lì, figura discreta ma sempre disponibile a sostenerlo nel cammino.

Crovi, in uno dei suoi più riusciti lavori, narra di questo legame straordinario come se dovesse adempiere a una missione. Come se avvertisse la necessità di rimettere un debito di riconoscenza.

Ma *Le parole del padre* non è soltanto questo. Esplicita i valori fondanti di un mondo, quello contadino e della provincia appenninica, che presenta salde radici pur vivendo un'epoca di tumultuosa trasformazione. Si tratta di un mondo nel quale la famiglia costituisce

la pietra angolare di ogni costruzione. Sono valori che resistono e non si smarriscono neppure nel passaggio alla vita nella metropoli e in un tempo convulso nel quale la stessa istituzione-famiglia è messa ferocemente in discussione. È la stagione nella quale si respira l'urgenza di "uccidere" i padri in una implacabile contrapposizione fra generazioni. Una necessità di autoaffermazione che però produce anche smarrimenti. Fino ad arrivare talvolta a scoprire, all'epilogo dell'atto di ribellione, che col tempo, senza sospettarlo, molti figli hanno finito con l'assomigliare ai padri, oltre ogni attesa. Condizione mirabilmente schizzata, con la sua visionarietà poetica, da Fabrizio De André: «Così son diventato mio padre ucciso in un sogno precedente» (*Canzone del padre* da *Storia di un impiegato*, 1973).

Le parole del padre suggerisce un altro sguardo su sé e sul mondo: «È la storia di un uomo educato dalle parole del padre», commenta lo stesso autore, «in attesa di essere rieducato dalle parole dei figli». Questo padre-affabulatore è un venditore ambulante che possiede però un dono: la capacità di affascinare chi l'ascolta inventando storie. È talmente formidabile questa sua vocazione da essere in grado di continuare a far vivere quella voce anche quando essa si è drammaticamente spenta. Quando il destino – a causa di un cancro – lo costringe al silenzio. Quando questa grave mutilazione lo aveva già colpito, Crovi padre chiosò: «Io ho vissuto fino a 45 anni. Dopo ho cercato di aiutare gli altri a vivere anche per me».

Ma *Le parole del padre* è anche una storia di luoghi e un affresco del '900 italiano tra anteguerra e dopoguerra. E i luoghi, a cominciare dall'Appennino (punto di partenza), non rappresentano solo uno spazio fisico, ma assumono la funzione di «quoziente metafisico, principio di ascesa e – insieme – di ascesi». Il racconto accompagna il lettore nel cammino che si snoda tra un'Italia povera e contadina e un Paese che corre verso il progresso e i consumi e scopre le opportunità e i rischi di una modernizzazione arretrata.

Gli accadimenti hanno per palcoscenico prima Cola, piccolo borgo dell'Appennino emiliano, nel quale l'autore vive la propria infanzia. Poi Correggio, cittadina della bassa reggiana, dove frequenta la scuola, ospite di un collegio. Infine Milano, metropoli in cui la famiglia approda e dove il giovane Crovi, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, scopre la politica, il giornalismo, l'impegno editoriale e l'industria della comunicazione.

Ciò che emerge dalle pagine di questo resoconto sul percorso di vita familiare, è la descrizione di un cambiamento vissuto contestualmente come esperienza privata e come dimensione pubblica. *Le parole del padre* si colloca nel solco del romanzo antropologico. Una narrazione che, per dirla con lo stesso Crovi, si propone di declinare e delineare «l'identità di un uomo e, insieme, l'identità di un Paese e di una Nazione». Perché, come sostiene l'autore, il romanzo antropologico è un tipo di opera in cui «macrostoria e microstoria, cultura istituzionale e cultura materiale, ideologia e politica, conflitti sociali e

conflitti morali, antropologia e psicologia, realtà e fantasia convivono in esemplare equilibrio».

Infatti, la parola romanzesca di Crovi invita «a scrutare la nostra coscienza, affrontando i temi del potere e della convivenza, interrogandosi sul senso della *Communitas* in un'epoca di rapidissime trasformazioni e proponendo la testimonianza di una verità che non appartiene a una generazione, ma nasce, in tempi lunghi, da un colloquio faticoso a contatto con la terra e con le sue forze sempreverdi, anche quando noi siamo pronti a contaminarle».

È lo stesso autore a esplicitare il senso profondo del suo romanzo in un incipit che, in qualche modo, ne rivela progetto e intenzione: «Una vita eccezionale si nutre di vanità: e il narcisismo produce infelicità. Una vita normale facilita l'educazione sociale e la serenità. C'è chi dice che la felicità sia banale; io credo, invece, che la felicità, come la scienza, sia un'avventura, ma da vivere con discrezione: un'avventura soprattutto interiore. Sono nato, da madre e padre venditori ambulanti, nella stanza con pavimento sconnesso di una cascina lombarda, sono cresciuto in un piccolo paese dell'Appennino emiliano abitato da contadini poveri e curiosi; ho faticato gli studi medi e liceali in un disadorno collegio per orfani, pur non essendo orfano: ancora oggi tendo a disertare, non solo in treno, quelli delle prime classi. Al tempo in cui sui treni c'era la terza classe, mio padre diceva che in terza classe si può anche arrivare in Paradiso».

«Credo che
la felicità,
come la scienza,
sia un'avventura,
ma da vivere
con discrezione:
un'avventura
soprattutto
interiore»

Venezia. Crovi, finalista al Campiello con *Le parole del padre*, a una finestra interna dell'Hotel Danieli, 1991




 Silvia Cavalli

Una linea della ricerca poetica

Crovi editore nel «menabò»

Crovi braccio destro di Vittorini, si dice sempre, nell'avventura dei "Gettoni" e del «menabò». Crovi editore, si dovrebbe invece dire, perché il suo lavoro, nella sede milanese dell'Einaudi, non è quello di un semplice esecutore. Lettore attento e scopritore di giovani talenti, ispira le linee di ricerca che caratterizzano alcuni fascicoli della rivista, quando Vittorini gli affida la responsabilità delle scelte, in particolare per quanto riguarda l'esplorazione dell'universo poetico condotta all'inizio degli anni Sessanta.

Il sesto fascicolo del «menabò», uscito nel 1963, ospita infatti una ricognizione sulla poesia: da un lato, vi sono gli ex animatori di «Officina», Pier Paolo Pasolini e Francesco Leonetti; dall'altro, giovani legati alla neoavanguardia o tangenziali a quell'ambiente (Amelia Rosselli, Emilio Isgrò, Carlo Villa, Eugenio Miccini, quest'ultimo insieme a Lamberto Pignotti fondatore del Gruppo 70) oppure non apparentabili ad alcuna scuola (Giancarlo Majorino, Luigi Pellisari, Basilio Reale). Testi e autori tra loro molto differenti sono tenuti insieme in un discorso omogeneo proprio grazie a un saggio di Crovi, significativamente intitolato *Una linea della ricerca poetica*.

Riccollegandosi alla traiettoria di ibridazione dei generi e all'apertura al «livello industriale» inaugurata da *La ragazza Carla* di Pagliarani nel «menabò 2» (1960), Crovi offre ai lettori una panoramica delle poetiche che hanno attraversato la prima metà del secolo scorso e le pone

Crovi insegue
le trasformazioni
del ritmo dei versi,
i mutamenti prodotti
al livello del dettato
dall'attrito con
la società
contemporanea

al vaglio di una chiave interpretativa particolare, messa a fuoco anche nei numeri precedenti della rivista: quella della dicotomia tra arte e scienza, letteratura e realtà, poesia pura e impura. Scartate le linee di derivazione ermetica (emblematiche di un'idea assoluta di arte, slegata dal contesto di produzione e sostanzialmente autoreferenziale), Crovi raccoglie il testimone di Vittorini e accorda la propria preferenza alla contaminazione di codici e linguaggi, alla sperimentazione linguistica non meramente formale, alla rivoluzione dei contenuti che si attua attraverso l'inclusione di materiali non letterari all'interno della sfera poetica.

Con la «favola urbana» della *Ragazza Carla* (così l'aveva definita nella nota che accompagna la pubblicazione del poemetto), Crovi aveva già indicato quale fosse la linea di ricerca poetica che voleva portare avanti e, in una nota autografa conservata tra le carte redazionali, aveva evidenziato che la peculiarità del testo risiedeva nel linguaggio prosastico dei versi. L'interesse – aveva scritto adoperando una similitudine politecnica quante altre mai – è il medesimo provocato da «una composizione musicale dodecafonica», nella quale si cerchi di «vedere quando e come la frase tecnico-musicale diventa "musica"». Una caratteristica, questa, che è indotta dalla tematica affrontata: l'impiegata dattilografa in una ditta milanese, costretta a suo modo a una sorta di «lavoro forzato (da "minatori")» imposto dai tempi della produzione aziendale. E il linguaggio poetico ne risulta inevitabilmente influenzato.

Crovi insegue le trasformazioni del ritmo dei versi, i mutamenti prodotti al livello del dettato dall'attrito con la società contemporanea, come ribadisce in *Una linea della ricerca poetica*. Non ha senso la dicotomia tra poesia e non poesia, retaggio della formazione crociana; bisogna abbracciare una letteratura impura. Montale l'avrebbe proclamato dalle colonne del «Corriere della Sera» il 21 giugno 1964: la poesia deve essere «inclusiva», accogliere al proprio interno tutti quegli elementi, tradizionalmente impoetici, che sono parte della vita. Ecco il perché dell'attenzione di Crovi per le sfumature linguistiche tendenti alla prosa e la predilezione per quella «poesia degli oggetti» che, secondo l'insegnamento di Anceschi, conduce da Pascoli ai crepuscolari fino a Montale, e che anche Pasolini aveva teorizzato nel primo numero di «Officina» (1955).

Proprio l'alternativa all'ermetismo e al neoermetismo proposta dalla rivista bolognese rappresenta per Crovi una delle esperienze più significative del secolo per il contributo alla formazione di una lingua poetica di cui il «menabò» attesta la validità: quella di un plurilinguismo che «realizzasse, elaborando elementi lessicali della filosofia, della tecnologia, delle scienze in genere e della cultura dialettale, una riquilificazione semantica del linguaggio». Plurilinguismo e pluristilismo – già identificati da Contini, nel 1951, come discendenza dantesca in contrapposizione all'eredità di Petrarca – funzionano così da cartina di tornasole per valutare la capacità dei testi di entrare in dialogo con la realtà contemporanea.



A suscitare l'entusiasmo di Crovi editore sono allora quegli autori che, nella loro pratica poetica, ricercano «un linguaggio oggettivo, ma non positivista»; in altre parole, un linguaggio «neonaturalista», ma non nell'accezione negativa che questo aggettivo aveva comportato nell'ambito della riflessione sulla letteratura meridionale condotta nel «menabò 3» del 1960 (e per la quale rimando al mio contributo su «Appennino», 1/2015). Il termine non è da intendere come sinonimo di «realtà naturale», ma è espressione del «contesto sociale in cui l'individuo opera»: è la natura modificata dall'uomo, l'ambiente antropizzato.

Accantonata ogni volontà escapistica d'ascendenza ermetica, la letteratura in versi – al pari o forse più della narrativa stessa – ricerca dunque la compromissione con la società contemporanea. È una forma di impegno, non diversa da quella rappresentata dal dialogo con il mondo delle fabbriche o dalle tendenze socio-antropologiche della letteratura meridionalista.

La poesia, usando tutti gli elementi a sua disposizione per ricreare un universo poetico in grado di stare al passo con i tempi e reggere il confronto con la modernità, si trasforma così in una lente attraverso la quale è possibile interpretare la realtà circostante. Ed è merito di Crovi avere introdotto questa «linea di ricerca» tra le pagine del «menabò».



La poesia
si trasforma
in una lente
attraverso la quale
è possibile
interpretare
la realtà
circostante



La cultura del cibo è uno dei temi esplorati da Crovi esplicitamente in vari capitoli dei volumi *I luoghi della vita e Piaceri*. È comunque presente in molte pagine dei suoi libri. La poesia *Cibo*, raccolta in *Pianeta Terra*, dice:



Cibo

*Si sta a tavola
per fare festa
con l'odore
per nutrire
di sapore i sentimenti,
per tessere in testa,
con il calore
del cibo, una favola.*



Il protagonista del racconto *Peccati di gola*, inserito nel volume *Amore di domenica*, chiede a Dio di premiarlo non col Paradiso ma col Purgatorio: «Mi preoccupa», confessa, «l'idea che in Paradiso la totale beatitudine ci sottragga anche la sensazione dei sapori e degli odori di cui io spero di continuare a godere anche dopo la morte, perché gli odori e i sapori generano i ricordi e, dunque, rigenerano i sentimenti».



Massimo Lovisco

PASSEPARTOUT





Geografie variabili



Mauro F. Minervino

Bernard Berenson

Un esteta sulle strade della Calabria

Questa storia c'era prima di me, prima delle strade e dei posti che di solito racconto nei miei libri, ma adesso è venuto il momento di riprenderla.

Nel 1907 in Italia circolavano in tutto circa 4.000 automobili. A Torino era da poco nata la FIAT, che aveva costruito la sua prima auto solo otto anni prima, nel 1899. In quello stesso anno la prima macchina stradale che toccò la mirabolante velocità di 100 chilometri l'ora sfrecciava invece su una strada della campagna francese. Sulle strade calabresi all'alba di quel secolo cruciale, il secolo della mobilità e delle strade, di «automobili e velociferi» se ne dovevano vedere in giro davvero pochi, pochissimi esemplari. Mosche bianche, arnesi favolosi e infernali. Roba da signoroni. In effetti i calabresi proprietari di un'automobile circolante erano pochissimi. Solo otto i veicoli immatricolati censiti dal Touring Club per quell'anno 1907. Una di quelle sette automobili, fieramente esibita in occasioni ufficiali e raduni mondani, apparteneva ad un vecchio colonnello garibaldino, il nobile catanzarese Achille Fàzzari. Figura che si situa tra l'eroe, l'avventuriero (con Ricciotti Garibaldi progettò a lungo una spedizione in Nuova Guinea, profondamente convinto, come scriveva in una lettera del marzo 1879, della necessità per l'Italia di conquistarsi colonie) e il magnate. Fàzzari dopo le imprese garibaldine, passato dalle armi alla politica ed eletto deputato, fu titolare di fortune legendarie e di



Foto di profilo: jf88 / L'ESPRESSO Archivio Fotografico

affari non sempre limpidi che lo videro tra i protagonisti del grande scandalo della Banca Romana: l'enorme credito da lui ottenuto di 5.000.000 di lire dell'epoca attraverso raccomandazioni politiche e i buoni uffici di esponenti di spicco come Luzzatti, di Rudini e dello stesso Giolitti, rappresentava infatti una delle più grandi operazioni finanziarie dell'epoca, e furono sollevate molte perplessità sulle modalità e la correttezza delle concessioni offerte all'ex garibaldino. Alla fine dell'Ottocento tra i suoi possedimenti in Calabria rientravano le grandi tenute di "Ferdinanda" e "Mongiana", già appartenute ai Borboni, acquistate ad un prezzo estremamente vantaggioso. Fàzzari aveva avviato inoltre grandi opere agricole e industriali nei suoi possedimenti. Una grande segheria sfruttava la ricchezza di legname delle vaste foreste di Stilo; aveva in concessione miniere di gesso e di ferro; due grandi altiforni, che producevano ottima ghisa, erano stati fatti costruire da lui ex novo, così come i 32 km di ferrovia ed i 5 di funicolare che permettevano il trasporto del minerale estratto e lavorato e del legname dalle tenute alla spiaggia di Monasterace, dove aveva fatto erigere anche un piccolo porto commerciale: il complesso delle sue imprese, nel suo insieme, forniva lavoro a circa 2.000 dipendenti. Cosicché al culmine delle sue fortune Fàzzari si era fatto costruire, sul modello delle ricche magioni rinascimentali delle famiglie fiorentine,

un palazzo di lusso sul corso principale della sua città: Palazzo Fàzzari. A quel punto, invece della solita carrozza a cavalli, il barone Fàzzari acquistò per sé un'auto da tenere in garage e da usare per i suoi trasferimenti in città e nei suoi possedimenti sparpagliati in mezza Calabria. Il palazzo principesco alla moda fiorentina sul corso della città e la fiammante berlina a motore erano eccentricità vistose e nuovissime passate entrambe alla storia della Calabria e della città di Catanzaro. A fargli da *chauffeur* era stato scelto un ex zuavo prussiano, Ignazio Kröne, che il Fàzzari, ferito gravemente e creduto morto dai suoi nella battaglia di Montelibretti, avendolo questi tratto in salvo, per riconoscenza tenne al proprio servizio come valletto e autista sino alla morte.

Per il resto ancora in quegli anni di *Belle Époque* in giro sulle strade carrozzabili della Calabria, allora rare quanto le auto, spesso inservibili, sgangherate e polverose, andavano ancora le diligenze postali, carrozze di nobili e reparti militari, cavalcature di medici, carri agricoli e traini di asini, buoi e muli. La strada ferrata correva solo sul Tirreno, unendo col filo sottile delle sue lame di coltello Napoli a Reggio Calabria. Anche quello un viaggio incredibile. Undici ore filate di treno, dalle remote Calabrie alla bella Napoli, come quelle che impiegò lo scrittore vittoriano George Gissing nel 1897. Sulle marine solo minuscole stazioncine isolate come oasi nel deserto, spiagge ventose, paesaggi mozzafiato e plaghe malariche e disabitate, intorno mare e montagne a perdita d'occhio. I paesini stinti e dai colori giallastri restavano arretrati, in alto, con la gente stretta intorno a chiese e castelli e alle case fitte come presepi, a debita distanza dal mare. La vita si rifugiava lontano dall'incertezza delle poche strade, dalle rarissime automobili e dalla novità della ferrovia. Un altro mondo, lillipuziano, capovolto nel giro di un secolo. Tutte cose accadute sugli stessi luoghi slabbrati di adesso, impensabili con gli occhi di adesso. In quegli anni la gente minuta si muoveva poco, ancora prevalentemente a piedi, anche per viaggi molto lunghi e faticosi. A quel tempo nessuno in Calabria si doveva preoccupare delle auto, delle strade e del traffico, e nemmeno di cose come lo scempio delle coste, l'abusivismo, l'inquinamento, allora. Altri guai, ma non questi. Il paesaggio era lì, quasi intoccato, lì come sempre. C'era e basta. Il paesaggio, casomai, esisteva solo per gli stranieri. C'era per gli occhi degli estranei. Venivano apposta da lontano. Loro sì se ne accorgevano, ne parlavano, ne scrivevano, lo dipingevano con meraviglia a parole e a colori il paesaggio delle vecchie Calabrie. E la sua visione potente e aspra suscitava sempre una certa estenuata incredulità, una fastidiosa svenevolezza. Svenevolezza da cui sono affetti quasi tutti i racconti dei viaggiatori stranieri del Grand Tour, sempre alle prese con le sensazioni esotiche e primitive che avvincono certe loro visioni naturali e umane della selvatica natura calabra.

Sarà l'avvento dell'automobile a mettere fine anche all'epopea del Grand Tour attraverso i rischiosi confini delle Calabrie, a quegli sguardi un po' effeminati e troppo carichi di uno stupore sempre misto a degnazione.

**I nuovi granturisti
macchinizzati sono
una curiosa coppia
di ricchi ed
eccentrici signori
anglo-americani:
Mary Smith e
il critico e
collezionista d'arte
più famoso
al mondo,
Bernard Berenson**

Ma c'è ancora qualche eccezione significativa, qualche pezzo buono, anche nel finale inglorioso di questa epopea letteraria sterminata per mano della tecnica, prima dell'avvento del turismo di massa, prima che arrivino le file di automobili di vacanzieri e pendolari a incasinare una statale rovente, così come adesso, in mezzo a un paesaggio calabrese ormai scolorito e rotto al disincanto.

Accade proprio in quegli anni, su quelle stesse strade di Calabria ancora incerte e polverose. Immagini pur sempre sorprendenti, anche da bordo di una delle prime automobili, nel corso di un viaggio al Sud effettuato nella primavera del 1908. Il diario di bordo è tenuto da due stranieri in viaggio per le strade della, ancora per poco, "vecchia Calabria". I nuovi granturisti macchinizzati sono una curiosa coppia di ricchi ed eccentrici signori anglo-americani. Assieme all'americana Mary Smith, una signora elegante e piuttosto avvenente, in una grossa berlina che arranca sballottata per i macadam sconnessi e spesso interrotti della vecchia Calabria, viaggia il suo già famoso e autorevole sposo, un uomo piccolo, con gli occhi vispi e la barbetta a punta. È il critico e collezionista d'arte più famoso al mondo, Bernard Berenson. Entrambi vengono giù da Firenze, dove hanno una magnifica villa sulle colline di Fiesole, "I Tatti". Intorno a loro abita l'arte italiana del Rinascimento, una vita raffinata e discretamente peccaminosa, gli studi di storia dell'arte, i viaggi esotici e il bel mondo. Chissà perché la Calabria, un viaggio faticoso, pieno d'imprevisti e in fondo senza grandi attrattive, interessa ancora a gente così bennata. Durante il viaggio in macchina scrivono e annotano entrambi. La Calabria è stupore allo stato puro, anche per loro più abituati alla perfezione e all'ingegno dell'arte che non alla vita rustica e alle visioni all'aperto della vita popolare. Bellissimo paesaggio e quasi «nulla come Arte», è la formula che il più volte chiude le loro note di viaggio sulle strade delle Calabrie. La natura indomita sino a quel tempo l'ha avuta vinta sulla Storia, sulla fragilità dei documenti della storia e delle opere d'arte, e anche sulla tecnica e sugli artifici umani, con i ripetuti terremoti e catastrofi che da queste parti riportano bruscamente indietro l'orologio del tempo. Per una singolare circostanza il viaggio dei Berenson accadeva pochi mesi prima del terremoto del 28 dicembre 1908, il cataclisma che rase al suolo Messina e Reggio, distruggendo anche alcune delle località e dei monumenti appena visitati dai Berenson in Calabria e nella città siciliana.

I Berenson compiono a Sud un lungo itinerario stradale, che inizia in Sicilia, a Messina (nella cui università insegnava allora Gaetano Salvemini, amico dei Berenson), termina poi a Napoli alla metà di giugno, col favore della bella stagione. Poi per i coniugi Berenson è la volta della Calabria. Sarà un'impresa. L'attraversamento automobilistico della regione segue la traccia delle poche strade carrozzabili a disposizione. L'unica strada da e per la Calabria è sempre la vecchia Nazionale delle Calabrie, tortuosa come un filo imbrogliato, non ancora asfaltata. Un solco stradale solitario e spesso impervio, che anche



rimontato in una grossa auto resta un'avventura faticosa. Sei giorni, da Reggio Calabria a Lagonegro. I Berenson in cerca d'arte e di vestigia, in Calabria, a parte qualche eccezione di rilievo, dicevamo, ne vedranno ben poche. Anche se passano per località segnate dalla storia e dall'arte come Gerace, Monteleone (Vibo Valentia), Serra San Bruno, Stilo, Squillace, Santa Severina, San Giovanni in Fiore, Cosenza, Sibari. Il viaggio dei Berenson si chiude in gloria solo al ritorno a Napoli, con lo sbarco mondano a Capri, hotel "La Floridiana". L'intero viaggio per le strade della Calabria si svolge a bordo di una grossa automobile, una pesantissima e ingombrante berlina, che i Berenson snobisticamente non guidano e che, pur servendosi, amabilmente, detestano. La loro è ancora la condizione elegante ed elitaria del viaggiatore colto, non del semplice turista, a cui si rende «intollerabile l'esibizione personale» e gli strepiti del «mondo meccanico». Li accompagna per un tratto un amico fiorentino molto intimo di entrambi i Berenson, personaggio bislacco, prefuturista fanatico dell'automobile, il giornalista Carlo Placci. Sempre spazientito da curiosi e abitanti che si fanno intorno nei paesi e nelle contrade più isolate per osservare con meraviglia il nuovo prodigio meccanico, l'automobile. Questo Placci ogni volta sbotta altezzosamente: «È un martirio arrivare in quei posti ed essere alla lettera aggrediti dalla folla. Non se ne può più». Dell'equipaggio dei Berenson fa parte anche il giovane nipote francese di Placci. Lucien Henraux, giovane amico di Marcel Proust; all'occorrenza guida anche lui l'automobile – di cui è il proprietario – ed è giunto appositamente da Parigi per l'impresa. Insomma uno strano quartetto di eccentrici perdigiorno percorreva le strade scassate della vecchia Calabria.

Il diario tenuto da Mary Berenson è assai scarno: spicca per l'attenzione alle atmosfere dei luoghi. C'è il fascino dei paesaggi mutevoli, ci sono i silenzi degli attraversamenti in mezzo al magico e tormentato paesaggio calabrese. Un interesse divertito più per i pigri e difficoltosi collegamenti stradali che per il valore artistico e culturale delle mete faticosamente raggiunte. L'automobile viene usata dai Berenson senza frenesia, come nei lenti viaggi a piedi o in carrozza passati alla storia della tradizione classica del Grand Tour.

È così che Mary e Bernard attraversando lentamente le strade delle regioni possono assaporare quello che appare loro ancora «l'aspetto più incantevole del viaggio in auto, le lunghe ore di sogno in un panorama di meravigliosi scenari incontaminati». Un viaggio indisturbato, dato che dove passa la loro auto ancora non passa nient'altro. Per i Berenson l'automobile con cui attraversano nel 1907 le contrade più impervie e spettacolari della vecchia Calabria, è ancora un mezzo elettivo, una specie di cocchio di gala. Ed è così che la usano, come una carrozza di lusso. L'automobile posseduta solo da pochi eletti, consente ancora in quegli anni di assaporare, come mai più accade ai comuni mortali della nostra società affetta da tutte le frenesie dromiche tipiche della società della mobilità generale, la libertà del



viaggiare da soli sulla strada, a lungo, in solitudine e in luoghi sconosciuti. Un privilegio che già appariva per altri versi perduto, compromesso dall'incipiente sviluppo dalle ferrovie e dalla nascita dei viaggi organizzati. Una libertà effimera e in fondo illusoria, che per un breve intervallo fa ritrovare ai viaggiatori più eccentrici il gusto esotico del Grand Tour. Sono gli ultimi spiccioli del viaggio di formazione che in Calabria i Berenson affidano ad un'estetica delle suggestioni sensuali e alle sensazioni energetiche del paesaggio, più che alle sparute prove dell'arte. Non immaginano che, immersi come sono in un miracoloso intervallo di tempo e di luogo, faranno appena in tempo a godersi dalla loro voluminosa berlina a motore quegli stessi panorami intoccati della Calabria dei primi del '900, presto colmati anche qui proprio dalla diffusione di massa dell'automobile fordista e dai guasti raccapriccianti del cemento, continuata nell'apocalisse dagli stupri infiniti del contemporaneo.

Da buona americana, Mary Berenson attribuisce un punteggio a ogni cosa che vede dalla macchina. A ogni paesaggio assegna un punteggio. Il gradimento per i luoghi attraversati nel suo tour automobilistico calabrese è espresso con gli asterischi. La signora Berenson in fondo mette asterischi come si farà più tardi con alberghi e ristoranti affluenti consigliati da guide e gourmet, come noi oggi mettiamo bandierine blu e verdi che pretendono di assegnare meriti ecologici e di indicare le mete del turismo sostenibile consigliato ai vacanzieri più responsabili. La differenza sta nel fatto che all'illusione di pulizia e di bellezza a un tanto al metro di adesso, corrispondeva l'oggettiva visione del bello segnata allora da una signora americana di buon gusto. Comunque risultava vincitrice di questa hit list dei paesaggi calabresi del 1907, con tre asterischi, «la vista sulla piana di Sibari, bagnata dal Coscile e dal Crati», ammirata dalle colline di Terranova. Una visione panoramica vasta e nobile, «degnata dell'intero viaggio», dice Mary e c'è sicuramente da crederle. Se la signora Berenson li rivedesse adesso questi posti di magia ridotti a voragine autostradale, magari da un bordo trafficato della 106 gremita dai mostruosi villaggi-vacanze che grandi come caserme ingombrano la piana vicino ai laghi di Sibari, o dalle parti del bivio di Cantinella di Corigliano, con i supermercati, i ristoranti per banchetti e le case abusive piantate tra le rovine del parco archeologico di Sibari, con le puttane nigeriane e i braccianti rumeni sfruttati che vivono alla macchia negli aranceti e tra le casupole di lamiera delle piantagioni di clementine, chissà che orrore, che offesa per il senso del bello della povera signora Berenson. Noi invece ci stiamo facendo l'abitudine. Vivere nel brutto, dentro case brutte, sulle strade del brutto, senza accorgersi del brutto, è possibile, eccome.

A distanza di decenni da quel viaggio pionieristico, il vecchio Berenson allo scrittore Guido Piovene, altro venerabile custode del paesaggio italiano, appariva come un nume, a cui «si direbbe che l'età, consumando tutto l'inutile, abbia portato in lui l'estremo della perfezione. È uno dei pochissimi uomini nei quali la lucidità della mente

anziché corrompersi si definisce, e ritorna a una specie d'intatto carattere verginale». Con quegli stessi occhi e con lo stesso acume molti anni dopo, nel 1955, ormai novantenne, il celebre storico dell'arte affronta di nuovo un viaggio in Calabria. Berenson è davvero l'ultimo dei grandi viaggiatori ad aver visto la Calabria. L'intero reportage esce sul «Corriere della Sera», proposto dal giornale in tre puntate. Siamo alle soglie dell'Italia del *boom*, il miracolo economico è alle porte e anche la mutazione antropologica e fisica del paese sta per compiersi, finanche in Calabria.

Quando ho riletto le brevi e veloci note dei diari di viaggio per il Sud dei Berenson, mi sono chiesto cosa spingesse un uomo originale, ricco e appagato come il vecchio e aristocratico Berenson, già novantenne, ad affrontare nel 1955, per giunta da solo, di nuovo un viaggio in Calabria. Ad eccezione di una breve visita a Reggio negli anni '30, Berenson non era infatti mai più tornato in Calabria. Una magia dei luoghi e delle atmosfere che durava, e doveva aver funzionato intatta a distanza di quasi mezzo secolo sulla sensibilità del vecchio esteta, come una calamita, quando alla fine della vita, alla vigilia del suo secondo viaggio per la Calabria, si chiede: «mi ritoverei forse a sopportare fatiche, scomodità, e talvolta a soffrire di tedio, se non fossi incalzato dalla spinta di compiere, a mio modo, un pellegrinaggio?» Fascino ben ricompensato, se è vero che Berenson ha avuto la fortuna, come pochi altri grandi viaggiatori del passato, di vedere in tempo la Calabria che non c'è più. Le ultime bellezze. Restava vivo il ricordo di strade incerte e polverose. Per le taverne «neolitiche» e l'ospitalità grossolana affrontata nel 1908, teme di aver progettato il viaggio «durante un accesso di ottimismo». Tuttavia l'esteta edoardiano troverà la regione rivisitata dopo il tour di mezzo secolo prima, profondamente cambiata nel paesaggio, modellato proprio dall'avvento della mobilità e dal tracciato di nuove strade. Resterà sorpreso dall'opera incipiente di una modernizzazione già molto spinta. Ci sono «belle strade asfaltate», costruite e finanziate della Cassa per il Mezzogiorno, istituita cinque anni prima, al posto dei tratturi sconnessi del suo primo giro in macchina per la Calabria, fatto nel 1908 assieme alla moglie Mary. Sono ancora tempi di mezzo ma la strada è già protagonista. Ma dopo quasi mezzo secolo, due guerre mondiali, il fascismo e prima la caotica ricostruzione del dopoguerra, la Calabria è già un'altra cosa. La Calabria scende dai paesi e si raduna sulla strada, che raccoglie e incammina già un popolo eterogeneo e sciamante, «gente venuta da più parti: i vecchi cavalcando gli asinelli, gli altri inforcando biciclette, motociclette, vespe e lambrette». Accanto alle strade nuove, spuntano le prime marine per i turisti, gli alberghi nuovi, i primi casermoni appena costruiti, che pure gli apparvero «alti e portentosi, in quella campagna senza abitanti». Il vecchio studioso è sorpreso e si compiace dei nuovi alberghi. Erano gli anni dei *Jolly Hotel*, la prima catena a basso costo di hotel per il turismo e il commercio che l'industriale veneto Gaetano Marzotto aveva sparso nei principali capoluoghi di provincia del Sud e nei maggiori centri di snodo, anche in Calabria.



Di fronte ai mutamenti in atto negli anni '50 Berenson in Calabria è convinto di avere sotto gli occhi «un esempio di come la spola della Storia vada avanti e indietro sul telaio del tempo». Se povertà, emigrazione e disagi avevano respinto per secoli le popolazioni lontano dalle coste, ora la ferrovia, le strade e il turismo richiamavano di nuovo gli uomini in riva al mare. Ma allo stesso tempo Berenson resta compiaciuto da un paesaggio che negli anni '50 a lui che è un esteta sembra ancora integro, lontano dalle compromissioni e dalle brutture di adesso. La poesia e la forza suggestiva della Calabria, per lui, risiede ancora nel paesaggio, ancora sostanzialmente intatto durante il suo attraversamento automobilistico. Percorrendo infatti verso Nord, «la strada che da Reggio volge a settentrione», la medesima strada che oggi si accompagna al triste spettacolo della statale 18, Berenson si trova ad ammirare «una riviera bella quanto la ligure o la francese». Una sensazione che dura con i tratti più belli della riva tirrenica calabrese che sembrano anticipare la più famosa costiera che va da Amalfi a Ravello fino a Sorrento. Berenson osserverà, persino compiaciuto, che l'intero territorio costiero è ancora indenne, lontano dalle aggressioni e dagli abusi rovinosi della modernità: la «Calabria sfugge, per ora, ai guasti di un'edilizia con caratteri suburbani, non soffre la contaminazione delle cartacce e degli involucri da sigarette buttati per ogni dove, né subisce l'onta di affissi pubblicitari contro l'azzurro del cielo e del mare, come avviene in molti tratti della strada litoranea da Marsiglia a Livorno». L'ultimo tratto è il percorso che dal Pollino scende a Mormanno, e poi verso la costa tirrenica che appare luminosa «attraverso una stretta gola di montagne». Sulla costa tirrenica, a Scalea, la strada apre ancora un teatro di bellezze magnifiche, paesaggi e sensazioni degne di un esteta appassionato al suo ultimo viaggio. L'addio alla Calabria viene dato dal vecchio Berenson, in una giornata di completo riposo, dalle sponde di Praia a Mare. Praia a Mare degli anni '50, in una cartolina che sembra incredibile e nostalgicamente evocativa: «un prospero luogo di villeggiatura, con un'isola omerica di fronte e l'incantevole veduta dei monti che cingono il golfo di Policastro». La strada SS18 ha stravolto e ridisegnato quei luoghi della costa tirrenica sino alla nemesi, rendendo irricognoscibili le tracce «omeriche» di quel paesaggio, che Berenson contemplò, seduto «all'ombra di rocce favolosamente romantiche».

Un'oretta di un giorno qualsiasi sulla statale 18 di adesso, in mezzo al traffico, tra le casette tirate su alla brava ai lati della strada, in mezzo al caravanserraglio degli alberghi vuoti e delle pensioni di mare, e il vecchio e sofisticato allievo di Walter Pater si sentirebbe catapultato in un girone dell'inferno dantesco. Una catastrofe del paesaggio che a lui, esteta incantato dalla poesia di una Calabria ruvida e frugale, il tempo a venire risparmierebbe di vedere. Quella inevitabile e corriva che invece resta qui davanti a noi, sulle nostre strade di casa.



Simone di Biasio

L'anti-appennino. Geologia di un poeta: la Ciociaria di Libero De Libero

«**L**a Ciociaria è quella specie di pentagono, chiuso per i due lati determinanti l'apice del promontorio circeo in quel tratto di mare tirrenico che va da Torre Astura a Sperlonga, dove spazia la provincia di Latina tra il dorsale dei Lepini e degli Ausoni. A nord-ovest si parte la linea che da Torre Astura passa per Cisterna di Latina, Artena, Genazzano, Olevano, Subiaco, concludendosi a Vallepietra, donde si svolge il lato est, confinante con l'Abruzzo e limitato dal dorsale principale dei monti Ernici-Simbruini e della Meta con la vasta provincia di Frosinone e l'antico circondario di Sora, fino al solco del Rapido-Gari, mentre il lato sud percorre una linea più frastagliata da Settefrati, attraversando Cassino, Pontecorvo, Esperia fino a Sperlonga. [...] [Qui] s'affacciano polverose Cori, Sezze, Sermoneta, Ninfa, Norma, Priverno, Fossanova, poi viene Terracina e da ultimo si dispiega quell'immenso aranceto che è la piana di Fondi, dove l'avventura del paesaggio circeo ha termine. Ma dalle falde dei monti Prenestini sino a Cassino, dall'Appennino abruzzese sino a Priverno ricomincia e finisce il viaggio di chi voglia entrare nel cuore della Ciociaria che è Frosinone: con paesaggi ora aspri e caprigni, dirotti nel pallido tufo e nella roccia violacea, ora tenero e gentile spumante da castagneti a vigneti, ora grandioso risorgente da classiche rovine. A settentrione gli Ernii digradano in lente e selvose collinette. A mezzogiorno, come una terrazza diroccata nell'azzurro, i dirupi ventosi dei Lepini si sca-

«Mi sento una
cosa di quel creato
anch'io, una cosa
non trascurata
né dimenticata,
una cosa ciociara
in terra ciociara,
una terra così
segreta, ignorata»

pricciano lungamente per finire negli Ausoni; e la vallata del Sacco è tutta leggera e fremente nel fumo dei casolari, mentre sui fianchi delle colline s'indorano le antiche città, le rocche baronali di Anagni, Alatri, Ferentino, Veroli, Sora, Arpino, Aquino sino al Calvario che è Cassino».

Chi leggesse queste righe senza conoscerne l'autore, sarebbe portato a dire che si tratta d'un geografo. Magari un geologo dalla scrittura forbita ed estremamente sublime, ma forse nessuno direbbe invece che è un testo scritto da un poeta. Sono parole di Libero De Libero, poeta, narratore, drammaturgo e critico d'arte del Novecento, che così descrive la sua terra su «La gazzetta ciociara» del 24 ottobre 1954. La sua Ciociaria, come annota nel diario *Borrador* (a cura di Lorenzo Cantatore, Nuova Eri, Torino 1994) alla data del 13 ottobre 1953: «Le montagne fanno da alte mura per chiudere la pianura segretamente nel suo incanto che va a finire al mare anche quand'è la cattiva stagione. A sera poi lo struggimento della luce fa delirare il profilo di quelle montagne, gli orli dell'oriente e delle siepi che crepitano, e il verde si fa d'un bruno sontuoso che aumenta la disperazione di chi guarda. Mi sento una cosa di quel creato anch'io, una cosa non trascurata né dimenticata, una cosa ciociara in terra ciociara, una terra così segreta, ignorata».

L'Appennino di Libero De Libero, animatore della Roma culturale tra le due guerre, è un dipinto di Gisberto Ceracchini, e somiglia pure a certi personaggi dagli occhi di lupo di Domenico Purificato. O, più esattamente, è un'opera del suo ingegno di poeta e di scultore. Questo Appennino di Libero De Libero infatti non esiste, nel senso che non esiste più come prima, come da lui descritto, (e)roso dal tempo e dal vento e dalla letteratura. Perché l'ultimo cantore di questo anti-appennino dell'Italia centrale che si snoda nel Lazio al confine col Tirreno e coll'Abruzzo tra Monti Ausoni, Aurunci, Lepini, fino a spingersi ai Simbruini, ha eretto una statua in mostra nel museo del Novecento, una stanza meno in luce, appartata, eppure splendente. E nel nome anti-appennino è racchiuso pure il destino della catena, un rosario deciso a sciogliersi nel mare. La minuscola parte d'Appennino cui si fa cenno ha in sé qualcosa di magico perché queste vette morbide formano vallate che sfociano nel Tirreno, ed è per questo che, nella poetica deliberiana, occorre parlare d'una «Ciociaria di mare», al modo in cui ebbe a definirla il regista neorealista Giuseppe De Santis, peraltro conterraneo di De Libero (e di Purificato in principio citato).

Martiri della Ciociaria

Nel 1953 Libero De Libero pubblica un piccolo testo per l'editore romano De Luca. S'intitola *Ascolta la Ciociaria*, ristampato peraltro lo stesso anno in una seconda edizione accresciuta dall'editore Scheiwiller

di All'insegna del pesce d'oro. È qui che confluiscono i versi forse non tra i più alti e indelebili dell'opera deliberiana, ma certamente versi fondamentali per entrare nel corpo dell'autore, nello stretto fogliame della sua produzione artistica, attestando questo strettissimo legame tra il poeta e la sua terra: «Dovresti sapere la Ciociaria / se hai studiato botanica e geologia: / certi ulivi e cipressi maremmani, / delle querce un perenne capriccio / e le montagne fanno monumenti». È qui che si fa palese la sua «esigenza di richiamo mitico e di paesismo gnomico e antropomorfo», come la definisce Giacinto Spagnoletti. Ma uno dei primi ad accorgersi di questa specificità tutta deliberiana è proprio un pittore, Alberto Savinio, fratello di Giorgio De Chirico, il quale così scrive su «La Stampa» il 18 dicembre 1936 in un articolo intitolato *Ai piedi del Circeo*: «Il suo canto è una pianta, è il fiore di questa terra meridiana». Perché l'intera opera deliberiana è, in fondo, attraversata dall'Appennino. De Libero stesso è attraversato dalla Ciociaria, è trafitto da questo paesaggio ancestrale, ne è quasi un martire. Anche Giuseppe Lupo ha ben esplicitato in uno studio «paesaggi e scenografie bucoliche» del De Libero narratore, indagando il «poeta biblico» della nativa Ciociaria «in grado di stabilire con il mondo vegetale rapporti di comunicazione verbale, di parentela filiale o addirittura di simbiosi biologica» (*Poesia come pittura. De Libero e la cultura romana (1930-1940)*, Vita e Pensiero, Milano 2002, pp. 78 e 88). Probabilmente De Libero aveva capito molto prima di altri che il futuro dell'Italia risiedeva in questo suo passato di tradizioni e terra, di luoghi quasi segreti, sconosciuti. Eppure attraversati anche da altri illustri personaggi nel corso dei secoli. «La strada corre per un tratto fra il mare a destra, e monti calcari a sinistra. Sono questi la continuazione degli Appennini, i quali da Tivoli scendono al mare, da cui sono separati, prima dalla Campagna di Roma, quindi dai monti vulcanici di Frascati, di Albano, di Velletri, finalmente dalle paludi pontine; ed è probabile che il monte Circello, il quale sorge di fronte al promontorio di Terracina, colà dove finiscono le paludi pontine, sia quello pure di formazione calcare», secondo quanto appunta il 20 febbraio 1787 Goethe nel suo *Viaggio in Italia*. Il giorno dopo l'arrivo a Fondi lo scrittore tedesco ripartirà da località Sant'Agata, ovvero esattamente da dove Alberto Moravia trova riparo dalla seconda guerra mondiale e dalla persecuzione fascista, insieme alla sua Elsa Morante. È quest'ultima infatti a trascrivere questo ricordo dopo la guerra: «Da Sant'Eufemia noi vedevamo benissimo tutta la valle di Fondi sparsa di aranceti scuri e di case bianche e poi, a destra, dalla parte di Sperlonga, la striscia del mare e sapevamo che in quel mare c'era l'isola di Ponza che, infatti, qualche volta col tempo chiaro si vedeva. [...] Si godeva una vista veramente bella e persino io, che delle bellezze naturali non so che farmene, forse perché sono nata in montagna e la conosco troppo bene, persino io, dico la verità, la prima volta che ci fui, rimasi a bocca aperta dall'ammirazione. Da una parte l'occhio piombava giù per il pendio maestoso, tutto macerie, simile ad una scalinata immen-

De Libero
aveva capito
molto prima
di altri che
il futuro dell'Italia
risiedeva in questo
suo passato di
tradizioni e terra,
di luoghi quasi
segreti

sa, fino alla valle e più lontano fino alla striscia azzurra e scintillante della marina; dall'altra non si vedevano che montagne e montagne, quelle della Ciociaria, alcune spruzzate di neve o addirittura bianche, altre brulle e grigie». Anche Moravia disegna il paesaggio di questo anti-appennino dal rifugio di Fondi, riportato poi nell'introduzione a *La ciociara*: «Dopo quattro ore di salita, raggiungevamo il passo che era un piccolo prato tra due vette nude e sassose. Dall'altra parte, c'era un vallone deserto, bruciato dal gelo, brullo, e poi altre montagne, fitte, nevose. Ci stendevamo sull'erba fine e fredda e aspettavamo che il sole girasse per il cielo e tramontasse. La vista era immensa, si scorgeva lontano la marina, di un azzurro vaporoso, e talvolta perfino l'ombra dell'isola di Ponza». Moravia e la Morante sembrano convergere su un unico punto di vista: l'isola di Ponza, ovvero il mare. È questa la caratteristica più accesa dell'anti-appennino dell'Italia centrale: che i monti fanno da corona, tutt'al più da cintura, ma non sbarrano mai lo sguardo, che sempre ricade nell'azzurro, nell'orizzonte più lontano «per la genitura felice / della terra col mare», come canta De Libero.

Mindsapes appenninici

Le descrizioni di questi territori sono sempre molto pittoresche, ma sarebbe più preciso definirle pittoriche. Io credo che la straordinaria capacità di De Libero di entrare immediatamente all'interno di un'opera d'arte risieda nella sua infanzia, nella curiosità che lo porta ad addentrarsi nei boschi più oscuri, della Ciociaria come della vita. Le doti straordinarie di critico d'arte di De Libero devono essergli state conferite da questo sguardo sulle cose naturali, da questa «visione panica» che non gli permette di distinguere la natura dall'arte, la vita da una quadro. Basta leggere un'altra opera fondamentale nella carriera di De Libero, il romanzo *Amore e morte* pubblicato da Garzanti nel 1952. Il poeta ci racconta una storia tragica: un giovane pastore, perduto innamorado di una splendida ragazza, la brucia viva in una capanna per l'impossibilità di convolare con lei a nozze, soprattutto a causa dell'ostilità tra le famiglie. A De Libero non interessa il fatto di cronaca in sé, bensì è affascinato dal rapporto di sangue che corre tra i personaggi della vicenda e la terra che abitano («Tra me e la pianta corrono rapporti umani», scrive di sé ancora nel diario *Borrador*), i sentimenti che legano i protagonisti alle bestie insieme alle quali dormono e alle persone con cui lavorano e parlano. Forse siamo di fronte alla più sublime descrizione di questa terra ciociara, ma è molto di più. Leggiamo una capacità psicologica che sfocia quasi in una anticipazione delle neuroscienze (lo psichiatra Vittorio Lingiardi ha appena pubblicato *Mindscape*, neologismo coniato per spiegare il rapporto tra paesaggio e psiche): «Non si videro mai, se non in luoghi tropicali, piante così contrastanti nascere insieme da una stessa zolla, senza che l'una ceda all'altra in vigore, eppure somigliandosi ciascuna per la sua



prepotenza, per la brusca simpatia che insieme le restringe come in un vivaio disordinato. Laggiù il cipresso fa da recinto all'arancio; la palma sconfina tra le capellature dei salici; l'ulivo si contorce attorno all'eucalipto; la vite si strappa dal ficodindia; e tra gli uni e gli altri stanno mescolati pioppi e querce, tutte le specie d'albero da frutto, la specie d'ogni verdura; e improvvise le pause dei campi di frumento e di solitari fraticelli, una radura bruciata ai margini d'un corso d'acqua. Le montagne brulle in catena da cui discende facendo conca la grande pianura sino al mare, sembrano aver ceduto a lei la loro capacità di verde e di fertile bravura; e quel verde è così costante nella sua distesa che un poco ne porta al lago, e gliene resta ancora da cedere al mare. [...] Per essere germoglio di tale natura, la gente non potrebbe essere diversa; generosa e tracotante, taciturna e spaccona; spietata nel far soffrire gli altri non lo è di meno nel far soffrire sé stessa; prontissima all'ira, nella sua rara allegria resta tanto di quell'ira che è una malinconica ira, e impedisce la piena del riso. I fiumicelli perenni che irrorano ogni zolla, talvolta ristagnano fomentando la malaria, allora la febbre inasprisce il sangue alla gente, e i suoi pensieri diventano pesanti, crudeli le passioni, i desideri struggenti» (De Libero, *Amore e morte*).

Che De Libero scriva versi, che componga la trama di un romanzo, che analizzi criticamente un'opera d'arte, le differenze stilistiche convergono tutte come nella direzione dello sguardo di Moravia e Morante: i personaggi, i quadri, la poesia, ogni cosa è filtrata da questo occhio appenninico, da queste architetture paesaggistiche. Nel 1962 De Libero così introduce l'opera di un pittore, Enotrio Pugliese, allievo di Purificato: «si è perduta l'abitudine di considerare le origini d'un artista: non soltanto i luoghi di nascita e d'infanzia, ma anche le prime scelte e preferenze, gli ambienti di gioventù, le tante congiunture e occasioni che cospirarono tutte insieme a favore d'una sorte, inevitabile e decisa contro l'altra dell'anagrafe. [...] Non è detto che il retroterra d'un artista debba essere un angolo dell'Eden o del giardino delle Esperidi: per lo più, si tratta dell'orticello di casa con un filo di orizzonte a portata di mano». Mi piacerebbe definire "paesia" la poesia di De Libero, prendendo a prestito un termine coniato da Lino Angiuli, poeta pugliese che indaga e percorre ogni venatura dell'ulivo, intrecciandosi attorno alla pianta della vita, al frutto della scoperta artistica. Il poeta di *Ascolta la Ciociaria*, in un altro volume di versi, *Il libro del forestiero*, precisa alcune questioni territoriali: «Per uno o due luoghi citati vorrei dire che monte Calciano nominato in *Questa pioggia* è un monte della catena dei Lepini, e Patrica è un paese della Ciociaria, in provincia di Frosinone, sotto monte Cacume che è della stessa catena lepina. Ma i paesaggi di Patrica e di Fondi, benché diversi e distanti, hanno finito con l'essere un solo paesaggio». Che polemica scimmunita quella che ancora oggi divide i Comuni di Patrica e di Fondi! A Fondi De Libero nacque nel 1903, ma a Patrica si trasferì già 3 anni dopo a causa del cambio di lavoro del padre, segretario comunale. In entrambi i luoghi tornava appena poteva, quasi una fuga da Roma,



«D'olmi» ricorda
il «dolmi» di
Ludovico Ariosto,
riporta alla sincope
di «dolermi», del
verbo dolere, che è
la cifra di molta
poesia deliberiana.
Una sofferenza
dovuta ai
continui strappi
da questa terra

città in cui si trasferì inizialmente per seguire gli studi in Legge. I due piccoli comuni oggi fanno parte di due province diverse, Frosinone e Latina (già Caserta per Fondi), ma la geografia è la stessa. De Libero ha saputo unire le terre che poi la politica avrebbe diviso, ha voluto far incontrare la sua gente, dire loro di scendere insieme nelle piazze e cantare. «Voglio tornare alla mia gente amara», confessa nella sezione «Cantari della Ciociaria» in *Scempio e lusinga*, praticamente il libro di congedo dalla poesia in cui troviamo una grandissima potenza «terrerotica», erotica e terrena: «I cavalli corrono bianchi / per la collina che romba / col suo remoto tamburo, / la bandiera del cielo è perduta / dal sole all'ultimo sangue», nel luogo in cui «Non basta il sole degli aranci / a chiamarti laggiù dove i monti / sono azzurri pensieri e noi / d'inverno più non maturiamo». «Alla mia gente» è dedicato anche il suo esordio in versi di *Solstizio*, pubblicato nel 1934 nei «Quaderni di Novissima» per scelta di Giuseppe Ungaretti. In questo volume annota in premessa: «A lungo, nel mezzo di una pianura ove collina e mare stanno in non lontana consuetudine, io abitai con alberi, e m'era il cielo assiduo compagno di visioni. [...] Sono vissuto a lungo con le piante, le acque, la luce e le pietre; per esse io ancora scendo nella felicità, convinto che dall'amore di ogni cosa naturale mi venga un'esemplare concordia di mezzi e di abitudini» (De Libero, *Pretesto*, in *Solstizio*, ripubblicato a cura di Giuseppe Lupo per San Marco dei Giustiniani nel 2005). Nello stesso libro troviamo questi versi paradigmatici: «Io so il giorno campestre / e sua letizia d'acque puerili, / e so il fiume indolente / di pietre arioso e d'olmi / e foreste senza'alba / ove stanno i continenti miei». Ecco, De Libero ce lo dice chiaramente: la Ciociaria è un continente. I luoghi in cui nasciamo sono i nostri continenti. E guardo sempre a una parola di questa poesia con tremore: «d'olmi» ricorda il «dolmi» di Ludovico Ariosto, riporta alla sincope di «dolermi», del verbo dolere, che è la cifra di molta poesia deliberiana. Una sofferenza dovuta ai continui strappi da questa terra, proprio come squarci in una tela.

Poesia, paese della longevità

In un libriccino di racconti dal titolo *Malumore* (OET, Roma 1945), c'è un testo che contiene questa prosa: «Qui i giorni e le notti sono esatti; l'imprevisto non ha mai detto una parola. Ma quand'è luna, il profilo delle montagne, i contorni delle rocce hanno fosforescenze e sbavature di diamante; e i lecci, gli olmi, le querce si sentono antichi, e si ode la lontananza come in certi castelli disabitati. [...] Le montagne restringono il cielo e lo accertano, sono il dito della terra che tocca il cielo; e chi abita in pianura vede le montagne come bestie dalle groppe difficili che gambe maldestre non riescono a scavallare». Il titolo del racconto è *Campodimele*, ovvero il nome d'un paesino di montagna di questa Ciociaria, dove vive una comunità oggi studiata



per tentare di scoprire il segreto della longevità. Ma lui, il poeta, lo sapeva già; la conosceva già la ricetta impenetrabile di tanto benessere: «Erba e roccia. Le case risentono d'erba e di roccia. All'erba e alla roccia sono affidate le radici d'ogni casa. D'erba e di roccia sono impastati i corpi della gente che nasce e vive lassù». In un altro poemetto, *Creatura celeste*, De Libero si rivolge ancora esplicitamente alla sua terra d'origine, in un'opera che fa il paio con *Ascolta la Ciociaria*, anzi ne è la naturale prosecuzione: «Viviamo stretti come albero a radice, / la pelle al frutto, le dita alla mano, / un velo d'aria a volte ci divide/ che il ragno tesse alle nostre spalle». E che termina con questi versi: «Noi andiamo per sentieri voluttuosi, / la pianura è una luce a perditofiato, ogni giorno avventure aromatiche, / un cielo da leggere come un romanzo». Cos'altro dovrebbero fare i poeti se non leggere i cieli come dizionari, i territori come personali antologie? La speranza – dei poeti e per De Libero – è che in queste vallate risieda sempre una loro eco.



Biagio Russo

Il "Giallo Sinisgalli"

tra Andrea Camilleri e
Arnoldo Mondadori

A ndrea Camilleri e la difesa del giallo

Quando fu chiesto ad Andrea Camilleri nel 2011 di scrivere, per un *ludus* letterario, la *Difesa di un colore*, lo scriba di Porto Empedocle pensò immediatamente al giallo, non in quanto colore in sé, ma come timbro di un genere letterario, il romanzo poliziesco.

In questo suo memoriale difensivo Camilleri afferma, riprendendo probabilmente Loris Rambelli e la sua *Storia del giallo italiano*, edito da Garzanti nel 1979, che il merito dell'attribuzione del colore giallo al romanzo poliziesco è del poeta Leonardo Sinisgalli che recensì i primi quattro volumi di una "Collezione di romanzi e racconti polizieschi e di avventura" – così recitava la quarta di copertina – che la Mondadori aveva dato alle stampe a partire dall'estate del 1929. Le copertine erano gialle.

«Il poeta Leonardo Sinisgalli, in un articolo del dicembre 1929, recensì i quattro volumi definendoli "romanzi gialli" non solo per la loro copertina, ma soprattutto per i loro contenuti. Da quel momento in poi, in Italia, romanzo giallo significò romanzo poliziesco. Negli anni immediatamente seguenti numerose case editrici, dalla Mediolanum alla Sonzogno alla Nerbini, intitolarono le loro collane di mystery rifacendosi in qualche modo al colore giallo: "I gialli del cigno", "I gialli del domino nero", "I nuovi gialli" e via di questo passo».



Andrea Camilleri riprende una flebile voce che circola negli anfratti degli studi di nicchia o tra collezionisti, spesso confinata in noticina a piè di pagina, secondo cui la nascita del giallo sia merito di un articolo che Leonardo Sinisgalli pubblicò il primo dicembre del 1929 sull'«Italia letteraria» diretta da Giovanni Battista Angioletti e Curzio Malaparte.

Questo articolo, citato da pochi, forse solo per il titolo e per l'intuizione-equazione di Sinisgalli sul giallo-genere, non è stato mai recuperato, né dai cultori e dagli storici del poliziesco, né dai tanti studiosi di quel poeta-ingegnere che sarebbe diventato, da lì a breve, uno dei maggiori esponenti della terza generazione dell'Ermetismo e uno degli intellettuali più affascinanti del Novecento per la sua coerente tensione conciliatrice tra umanesimo e scienza, poesia e matematica, sia nell'ambito culturale sia in quello industriale.

Leonardo Sinisgalli e la sua recensione ai *Romanzi gialli*

Nel 1929 Leonardo Sinisgalli, studente lucano di ingegneria a Roma, ha solo 21 anni. Dopo essere stato chiamato da Enrico Fermi nel 1927 a far parte del gruppo dei ragazzi di Via Panisperna, declina l'invito per seguire Calliope, più seducente della Musa matematica.

Per quanto brillante, allievo tra gli altri di Francesco Severi e Tullio Levi-Civita, decide di dedicarsi alla poesia pubblicando in autoedizione un volumetto corazziniano dal titolo *Cuore*. Contemporaneamente passa da Fisica e Matematica alla Scuola di Applicazione degli Ingegneri, in via dei Serpenti.

Amico di Arnaldo Beccaria e di Libero De Libero, frequenta i luoghi letterari e artistici della capitale (la Scuola romana di via Cavour) e collabora con alcuni periodici tra cui «Il Roma della Domenica», «Le grandi firme», «L'Interplanetario», diretto da Luigi Diemoz e Libero De Libero.

Nel numero del primo dicembre del 1929 dell'«Italia letteraria» Sinisgalli pubblica, a pagina otto, una recensione di seimila battute ai quattro polizieschi della Mondadori. *Romanzi gialli*, il titolo è a caratteri capitali.

La pagina molto grande è articolata in sette colonne e Sinisgalli occupa con il suo elzeviro la parte centrale, su una colonna e mezza. *Romanzi gialli* è anticipato da un disegno non chiaro. Sembra una strana natura morta, con tre oggetti, poco chiari, da scrivania (un calamaio con tappo, un tronco di piramide da cui fuoriesce un rasoio e un altro un po' floscio sulla sinistra), due montagne in lontananza e una nuvoletta. Non so se è opera di Sinisgalli che amava schizzare, ma è un dettaglio.

A riguardare quella pagina di ottantotto anni fa, una curiosità cattura il lettore ed è data dall'articolo che segue quello di Sinisgalli, in cui Roberto Fracassi recensisce quattro volumetti lirici: *Verba volant* di

La nascita del
“giallo” come
genere è merito
di un articolo che
Sinisgalli pubblicò
il primo dicembre
del 1929
sull'«Italia letteraria»

Giuliano Folena, *Il sogno dell'Agro Romano* di Agostino Fattori, *Le soste* di Giovanni Tassoni e *Loro dei campi* di Italo Sutro. Si tratta di una collana diretta da Nino Galimberti, edita a Bergamo e fresca di stampa anch'essa. L'incipit recita: «In questi quattro volumetti, facilmente riconoscibili pel colore giallo itterico della copertina, il perdigiorno che ha con sé scorta di pazienza riuscirà a trovare come in una fiera, un po' di tutto...»

In pratica sulla stessa rivista, uno di fianco all'altra si presentano due collane gialle, itteriche, ambedue di quattro libri. La prima di narrativa, la seconda di poesia. Questo dettaglio è utile per ribadire che non era quindi scontato che dal colore si passasse ad un genere, e che il genere fosse, necessariamente, il poliziesco.

Ma come dice anche Emanuela D'Alessio in *Lesordio dei Gialli Mondadori* (2012, on line su www.oblique.it): «Soltanto in Italia la letteratura poliziesca è genericamente identificata con “letteratura gialla”, o più semplicemente “giallo”, dal colore della copertina della celebre collana mondadoriana».

Il termine giallo, oltre che identificare con successo un genere letterario e cinematografico, si è imposto nel corso degli anni anche nel linguaggio comune e giornalistico, e «fa riferimento a eventi della vita reale avvolti dal mistero» (dal lemma Treccani): siamo in presenza di un *giallo*; è un vero *giallo*; il *giallo* si è presto risolto; il *giallo* di via Poma, il *giallo* del mercato rionale, ecc.

Arnoldo Mondadori, breve storia di un grande editore

Faccio un piccolo passo indietro per meglio spiegare la fortuna di questa collana, che sicuramente contribuì al successo della più celebre casa editrice italiana.

Arnoldo Mondadori era nato nell'Oltrepò mantovano nel 1889, da famiglia modestissima, padre analfabeta e madre di “spiccata intelligenza”. Finita la scuola elementare aveva lavorato come garzone presso un droghiere e successivamente come lettore di didascalie dei film muti. Divenuto socialista, il desiderio di stampare un foglio di propaganda, «Luce», lo portò in una tipografia, da cui non uscì più.

Nel 1912, l'officina divenne una società tipografica (“La Sociale”), pubblicando un libretto di racconti e tradizioni popolari, *Aia Maddama* di Tomaso Monicelli. Seguì una collana di letture per l'infanzia, “La Lampada”, e la volontà editoriale di ritagliarsi uno spazio nel settore scolastico. Le difficoltà della guerra rallentarono il progetto.

Nel 1921 nacque la Arnoldo Mondadori Editore. Alla produzione per la scuola, si affiancò una ricca offerta di libri e periodici per l'infanzia, che confluì e culminò poi, nel 1925, nel «Giornalino della Domenica», storica testata per bambini diretta da Vamba dalle straordinarie copertine illustrate dai migliori disegnatori del tempo.

In questo periodo la Mondadori aveva sul mercato tre collane,



ognuna caratterizzata da un colore, l'azzurro per la narrativa italiana, il verde per i romanzi storici, il nero per le storie tragiche.

Una gialla collana

Correva l'anno 1929. Stalin aveva proposto di cacciare Trotsky dal Politburo, Benito Mussolini e il cardinale Pietro Gasparri avevano firmato i Patti lateranensi, Braccio di Ferro faceva la sua comparsa su una striscia di un quotidiano, Alexander Fleming presentava i risultati della penicillina, Al Capone stermina i suoi rivali nella Strage di San Valentino negli Stati Uniti, in Italia si gioca il primo campionato moderno della Serie A. E non era ancora crollata la Borsa di Wall Street.

Correva l'anno 1929 e Arnoldo Mondadori decise di pubblicare una nuova collana dal titolo "I libri gialli". Dovendo caratterizzare la collana con un colore (tolto l'azzurro, il verde e il nero già usati) si decise per uno squillante giallo.

L'ideatore e curatore della collana fu Lorenzo Montano, raffinato letterato veronese, tra i fondatori nel 1919 della rivista «Ronda» e profondo conoscitore della letteratura anglosassone.

I quattro "Gialli" uscirono tra agosto e settembre, quasi in coincidenza – il 16 settembre del 1929 – con l'inaugurazione della nuova libreria Mondadori a Milano. Sempre sull'«Italia letteraria» (il 22 del mese) fu pubblicato un articolo su questo evento, dal titolo *La libreria Mondadori*, di cui propongo un breve stralcio:

«Bella, elegante e fornitissima libreria, sin dal primo giorno. A inaugurarla c'erano quasi tutti gli autori della Casa Mondadori, da Borgese che parlava forte e tutti si voltavano a guardarlo, a Sibilla Aleramo che sorrideva gentile e bionda [...]. Facevano con grazia gli onori di casa il grand'uff. Arnoldo Mondadori e il dott. Rusca: Mondadori con quel suo sorriso soddisfatto che ha nelle grandi occasioni e Rusca con il suo sorrisetto tagliente nel viso lungo e magro [...]. Poi molti ma scelti invitati che ammiravano la "mise en scene" della libreria: azzurri velluti, mobili di severo stile, misteriose porte in fondo con pesanti drappaggi, gloriosa illuminazione dall'alto soffitto, e comodi ed eleganti tavoli per l'esposizione della merce, opportunamente disposti qua e là, con la bionda cassiera in mezzo come un tronetto».

Di certo almeno tre su quattro "Libri Gialli", formato 13x19, al prezzo di 5,50 lire, campeggiavano con il loro squillante colore, nella bella libreria.

Il 30 agosto uscì *Il club dei suicidi* dello scozzese Robert Luis Stevenson, seguito il 10 settembre, in contemporanea, da *La strana morte del signor Benson* dell'americano Van Dine e *Il mistero delle due cugine* dell'inglese Anne Katherine Green. Il 20 settembre fu la volta



di Edgar Wallace, anche lui inglese, autore de *L'uomo dai due corpi*. Gli autori, diversissimi tra loro, dimostravano l'ancora acerba e sfocata linea editoriale. Si trattava di opere già edite.

I titoli pubblicati dal 1929 al 1941 furono 266, con una cadenza settimanale. Avevano un formato medio e le 250 pagine erano rilegate. La collana "I Libri Gialli", aveva una copertina di cartone rigido di diverso colore (almeno per i primi 38 numeri, poi si scelse l'arancione), con sovraccoperta. Quest'ultima mancava nei primi quattro numeri, nella cui quarta di copertina, con un gioco ad incastro, si rinviava agli altri tre titoli con una breve descrizione.

Il responsabile della grafica fu Edwin Austin Abbey (fino al 1936). Il disegno centrale era racchiuso in una cornice esagonale filettata di rosso. Il titolo in nero spiccava sul giallo. Due gli slogan che si alternavano: «Questo libro non vi lascerà dormire» e «Ogni pagina un'emozione».

La scelta non piacque a Mondadori, ma il successo fu strepitoso e improvviso. In un mese furono vendute 50.000 copie. Letterati e intellettuali iniziarono a interrogarsi sul successo così travolgente che aveva coinvolto nella lettura un pubblico vastissimo, in cerca di emozioni forti. E la collana mondadoriana, nel 1933, fu costretta a sdoppiarsi. La collana "Gialli Economici" (anch'essa chiuse nel 1941) aveva un prezzo di copertina di due lire. Con cadenza quindicinale si alternava ai "Libri Gialli", così da garantire all'appassionato una lettura settimanale. Ne uscirono 198 numeri. La veste editoriale era più spartana, aveva un formato grande. La copertina era di carta semplice e sul giallo l'illustrazione disegnata era sempre inserita in un cerchio rosso.

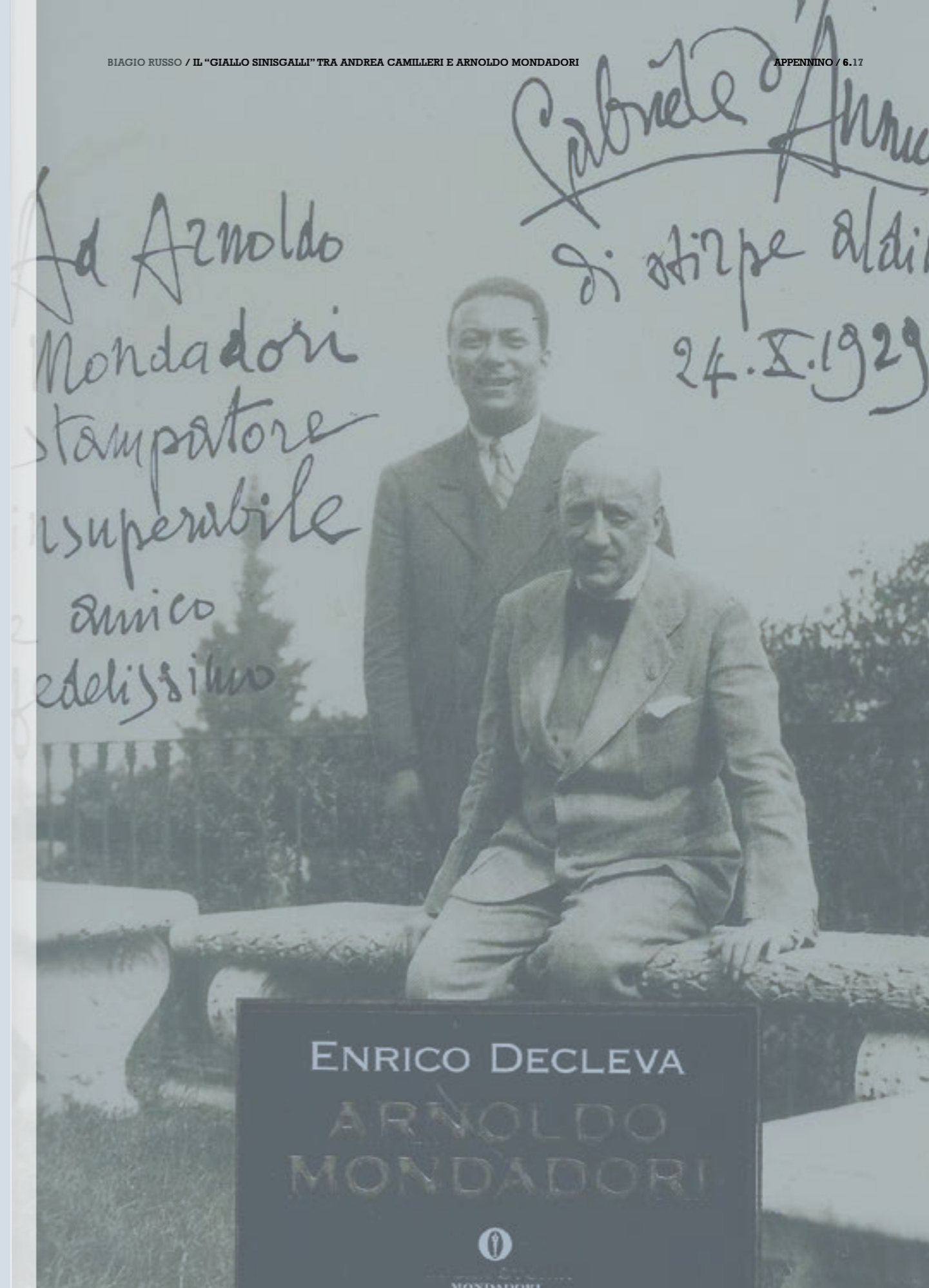
Si segnalano, solo per completezza di informazione, ma anche per sottolineare la portata del fenomeno, che dal 1932 al 1941 uscì sia la collana "I Supergialli" (dieci grosse raccolte che uscivano una volta all'anno), supplemento de "I Libri Gialli", sia quella dalla copertina in bianco e nero de "I Libri Neri", che ebbe vita breve, dedicata ad un autore nuovo e di cui avrà per molto tempo l'esclusiva, un certo George Simenon. Uscirono dodici numeri con cadenza mensile dedicati al celebre commissario francese Jules Maigret.

Nel 1946, finita la guerra, la Mondadori decise di far 'risorgere' il genere, riportando sulla scena editoriale la collana "Libri gialli. Nuova serie", che divenne successivamente "I Gialli Mondadori" e poi, denominazione ancora attuale, "Il Giallo Mondadori".

L'intuito analogico del giovane poeta lucano e qualche altro merito

Come ci ricorda Camilleri, il primo a chiamare "gialli" quei libri, traslando il colore della copertina nel significato di "narrativa poliziesca" (altre collane non videro l'equazione colore = genere) e ad aggiungere addirittura il termine "romanzi", fu Leonardo Sinisgalli. In fondo la sensibilità poetica e quel gusto per l'analogia e la metonimia, che

Il successo fu strepitoso e improvviso. In un mese furono vendute 50.000 copie



avrebbe esaltato anche nel campo pubblicitario, nel suo lungo rapporto con le grandi aziende (Olivetti, Pirelli, Finmeccanica, Eni, Alitalia, Alfa Romeo), lo portò a sintetizzare l'elemento percettivo e sensoriale con il particolare contenuto dei quattro volumi che lesse e che decise di recensire.

Tra i meriti di Sinisgalli, non vi è solo quello di aver indicato e contribuito a consolidare con un *escamotage* retorico un genere letterario, ma anche quello di essersi occupato per primo e con giudizi, come vedremo, positivi del poliziesco. Ricordo che furono pochi i letterati che dedicarono attenzione a quella che veniva considerata paraletteratura. A parte Guido Piovene e Savinio, la gran parte degli intellettuali – come ricorda Rambelli – considerò con grande sufficienza il giallo, che fu trattato come fenomeno di costume, un capriccio o nella migliore delle ipotesi come conseguenza della crisi del romanzo.

Sinisgalli, per quanto giovanissimo, non era per niente sprovvisto, aveva già maturato un bagaglio solido di letture sia nell'ambito scientifico che letterario e artistico.

L'incipit della sua recensione è ad effetto, misterioso. Sembra voler subito stordire il lettore, con un attacco gotico e lugubre dedicato ad una lenta autopsia di un'armatura e di un cadavere, forse ricordo personale di una lettura notturna di un romanzo pauroso, durante l'infanzia.

E nel desiderio di una teoria letteraria che spiegasse le storie paranormali (diremmo oggi), ecco citare i suoi autori di riferimento per l'argomento, dal drammaturgo Jean Cocteau (1889-1963), al genio del brivido, Edgar Allan Poe (1809-1849), a Giambattista Vico (1668-1744) e ai suoi sette principi interpretativi delle favole:

«Svitare pezzo per pezzo questo mostro ortopedico: i guantoni di pelle di capra, l'elmo, la spada e le fibbie di ferro nikelato – la divisa di bandito – sollevare il coperchio della funebre carcassa e snodare a uno a uno gli anelli di gesso della spina dorsale fino a smuovere le rotelline dentate chiuse in gola per articolare una vocale un dittongo una sillaba. Ha due sole dita intatte, spezzate le altre come quelle dei santi e delle statue: scrive sulle pareti a caratteri sibillini parole infernali più di quelle che chiusero l'orgia del Re biblico. È il sonno che le scopre: "il Conte chiuse le finestre alte del castello..." sotto una vignetta pauroso d'un romanzo di Saverio di Montèpin letto nelle sere orfane dell'infanzia: la lampadina rossa sotto le coltri.

«Ci sarebbe da scrivere tutta una paradossale teoria delle storie straordinarie.

«Cocteau ci costringerebbe a trovare motivi di cronaca nera nella tragedia antica (Opera). Poe ci spiegherebbe lo enigma e il meccanismo delle sue barocche e catastrofiche stregonerie. Di strafoto ci troveremo sotto gli occhi certe pagine di stile di alcuni scrittori modernissimi perduti fra gli ingranaggi di Metropoli sotterranee o le slitte aeree dell'otto volante, e impauriti dalle apparenze terroristiche dei nostri giorni...

«C'è qualcosa di primordiale, di irrazionale nella società del tempo: un ritorno infantile nel tempo presente. I delitti morbosi, il narcisismo del cinema, le automobili-giocattolo»

«Con l'aiuto di Vico (sette principi dell'oscurità delle Favole) riconosceremo in queste figurazioni una poesia di essenza puerile laddove la fantasia ha bucato l'istinto di sott'acqua prima ancora che il fiore si vestisse di luce di colore d'artificio. Malinconicamente ci fermeremo a contemplare quel bimbo che, lasciato Arlecchino in altalena, appende ai muri le vignette ritagliate delle avventure domenicali di Fortunello e Buonaventura.

«C'è un "ritorno" infantile nella storia spirituale del tempo presente, delitti morbosi – narcisismo cinema – macchina giocattolo: la favola trova il suo clima adatto col suo mondo a quattro dimensioni dove i personaggi s'affacciano tra i muri, scendono dai soffitti, traforano i sotterranei con la rapidità folletta con cui i raggi X attraversano i cuori, le scatole craniche e i reticolati dei cristalli. Per notti intere i soliloqui dei tarli nei legni ci ricordavano il chiacchierio pauroso della notte dei morti: ci si abitua alle allucinazioni: i personaggi con un'andatura da automi, vestiti alla foggia dei manichini di De Chirico. La testa a uovo di struzzo illuminata da una candela verde accesa nel guscio – verranno a sedersi attorno al tavolo rotondo per assistere al duello tra l'ombra di Belfagor e l'ombra del giuocatore di scacchi di Maelzel».

Acutamente nota Sinisgalli che c'è qualcosa di primordiale, di irrazionale nella società del tempo: un ritorno infantile nel tempo presente. I delitti morbosi, il narcisismo del cinema, le automobili-giocattolo per adulti, sono solo alcuni esempi di quel particolare periodo storico. La "favola adulta" di cui si avvertiva la necessità o la sublimazione letteraria – aggiunge – ha quattro dimensioni e i personaggi vanno oltre le leggi della fisica, in un'atmosfera di morte, di allucinazioni, di automi vestiti come i manichini di De Chirico, dove è possibile assistere al duello tra il fantasma di Belfagor e quello dell'automa di Poe.

Esaurita questa misteriosa quanto dotta introduzione ai romanzi gialli, il passaggio successivo mostra un cambio di registro e passa all'analisi breve e più snella dei quattro titoli. In effetti Sinisgalli rielabora parzialmente i paratesti della Mondadori, ma li innerva con osservazioni molto personali, come nel caso di Stevenson che lo annoia un po', tanto da perdersi dietro i nomi esotici delle bevande citate, sulla ripetizione degli attacchi e sul taglio inglese degli abiti indossati:

«*La strana morte del signor Benson* di S. Van Dine: con Philo Vauce, l'eroe di questa storia, ci troviamo finalmente di fronte a un degno successore di Sherlock Holmes. Un romanzo poliziesco in cui la sottigliezza del ragionamento, la genialità dell'invenzione e dell'intreccio non lasciano languire per un attimo solo l'attenzione del lettore condotto con bravura di sorpresa in sorpresa. Consigliamo parallelamente al lettore provveduto: *Mort de Nick Carter* di Ph. Soupalt, per intendere in qual modo una intelligenza moderna può servirsi di un grezzo canovaccio di cronaca e sfilare corde sottili alla meraviglia.

«*Il mistero delle due cugine* di R.K. Green: è una storia nient'affatto



Tra i tanti meriti della collana e lo straordinario successo presso i lettori peserà, infatti, non poco l'attenzione alla qualità delle traduzioni e al processo di revisione.

In una lettera, il curatore della collana Lorenzo Montano, scrivendo ad Arnoldo Mondadori prima del varo della collana, dirà:

«Non credo dirle nulla di nuovo se affermo che la qualità delle traduzioni influirà sensibilmente sulla riuscita. [...] Se il romanzo si è diffuso così poco da noi cioè, infatti, è dovuto in buona parte, come Ella sa, alle pessime traduzioni [...]. Una collezione di questo genere non domanda certo grandi raffinatezze di lingua e di stile, ma vuole tuttavia delle traduzioni sciolte e vivaci che si facciano leggere facilmente e piacevolmente».

Forse Sinisgalli pensa proprio alla scioltezza e alla vivacità del linguaggio, quando in conclusione del suo articolo, dileggia e sfida il pubblico femminile, più sensibile alle mode che ai libri, che alla lettura. Il giallo potrebbe far *pendant* con gli accessori d'abbigliamento, esattamente come il violaceo libro del manichino si armonizza con il colore del cappellino e le scarpe di cocodrillo: «Hanno visto le signore lettrici nell'ultimo fascicolo di "Vogue" il manichino "Dauphine 1222" che tra le dita di cera stringe un libro in "mauve" in armonia di colore col cappellino, i risvolti e le scarpette di cocodrillo?»

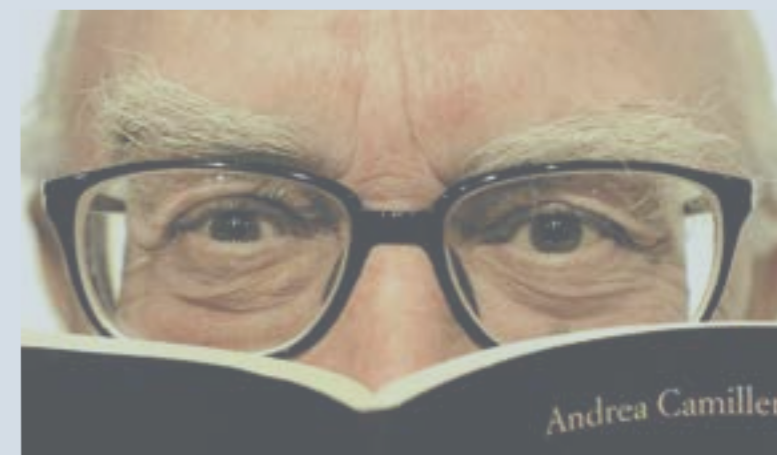
Ritornando alla difesa del giallo di Camilleri

La dissertazione di Camilleri, da cui sono partito per questa piccola avventura sul giallo, continua soffermandosi sulla prima fisionomia del nuovo genere; sulla prima schiera di scrittori, di provenienza drammaturgica; sulla politica editoriale del fascismo che imponeva che il 15% del catalogo degli editori (e dei titoli delle case editrici) fosse di italiani viventi; sulla ragione del successo, citando Leonardo Sciascia e la teoria dell'immedesimazione di tipo cinematografico; sulla polemica relativa all'ambientazione esterofila; sulla deriva imitativa fatta di *gangster*, *detective* e *policemen*; sulla controversa polemica tra letteratura e paraletteratura; sulla natura liberale del giallo e sulle censure imposte dalle dittature; sull'importanza per il genere di un autore come George Simenon, sdoganato da Gallimard in Francia e in Italia dall'Adelphi di Roberto Calasso; sulla consacrazione di Carlo Emilio Gadda con *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957) e di Leonardo Sciascia con *Il giorno della civetta* (1961).

Ma di tutto questo, consiglio la lettura direttamente in rete (<http://www.vigata.org/bibliografia/colore.shtml>).



«Ho riscoperto
due poeti quasi
dimenticati,
Gatto e Sinisgalli.
Minchia!
Al loro confronto,
quelli di oggi
fanno ridere!»
La citazione di
Andrea Camilleri,
tratta da un suo
libro, dimostra che
il contatto
Sinisgalli-Camilleri
non è accidentale,
legato solo al
cortocircuito tra
genere poliziesco
e il colore difeso



Andrea Camilleri

Minchia che poeti, Gatto e Sinisgalli

Chiudo quest'omaggio a Sinisgalli e al giallo con una piccola citazione di Andrea Camilleri tratta da un suo libro, a dimostrazione che il contatto Sinisgalli-Camilleri non è accidentale, legato solo al cortocircuito tra genere poliziesco e il colore difeso.

Lo scriba di Porto Empedocle conosce Sinisgalli e ha letto le sue poesie. Infatti in un racconto dal titolo *Lo Yack*, all'interno di *Un mese con Montalbano* (Mondadori, Milano 1998), si narra che Nenè Locicero e Salvo Montalbano si incontrano a Palermo, casualmente dopo vent'anni.

Erano stati compagni di scuola. Ma Nenè non si dedicava più alla poesia, come aveva fatto da giovane. Mentre Montalbano era diventato commissario di polizia, lui invece un costruttore edile e si ritrovava confinato all'Ucciardone per corruzione, ricettazione e collusione con la mafia.

Dopo l'abbraccio scolastico e fraterno, Montalbano gli chiede: «Come te la passi?» «Non mi posso lamentare, Salvù.» «Scrivi sempre?» Un velo di malinconia si posò sulle pupille dell'ex poeta. «No, non ce la faccio più. Ma leggo tanto, sai? Ho riscoperto due poeti quasi dimenticati, Gatto e Sinisgalli. Minchia! Al loro confronto, quelli di oggi fanno ridere!»



Marco Renzi

«Fra la via Emilia e il West»

L'Appennino di
Francesco Guccini

«**C**orreva la fantasia verso la prateria, fra la via Emilia e il West»: parole senza dubbio care a ogni buon ascoltatore di Francesco Guccini, tratte da *Piccola città*, canzone del 1972 contenuta nell'album *Radici*. Una frase semplice e nel contempo densa di significati, capace di creare un ponte immaginario tra la provincia emiliana e quella americana, e che mi riporta alla mente quanto ebbe a scrivere Cesare Pavese nel lontano 1930 a proposito di Sinclair Lewis: «I personaggi, e con essi l'autore, sono grandi provinciali. In ogni senso, grandi. Cominciano da ingenui. Quelli delle praterie vanno a fare i provinciali a Nuova York e quelli di Nuova York vengono a farlo in Europa». E poco dopo, aggiunge: «senza i suoi provinciali la letteratura non ha nerbo». Affermazione, quest'ultima, quanto mai veritiera, in parte quasi profetica: poiché c'è uno stretto legame con la provincia e i suoi provinciali anche nella letteratura italiana del secondo Novecento; basti pensare alle opere di Vittorini, Fenoglio, Calvino, Alvaro, lo stesso Pavese; di Meneghello, Bianciardi, Sciascia, Arbasino, Tondelli; e potrei continuare a citare nomi. Inoltre, in una parte di questi grandi autori la letteratura d'oltreoceano ha esercitato una notevole influenza: e senza di essa molti di loro avrebbero senz'altro scritto in modo diverso; o forse alcuni di essi, chissà, non avrebbero proprio iniziato a scrivere. Non è mia intenzione sviscerare qui il tema dell'americanismo nel romanzo italiano postbellico, ne-

cessario però a introdurre e a riprendere il discorso dal principio, ossia da Francesco Guccini e da quella canzone che, come altre tra le sue, si lega a un discorso incentrato sui luoghi della sua vita e, sì, anche al mito americano.

La «piccola città» del testo è Modena, dove Guccini nacque nel 1940 per poi, allo scoppio della guerra, trasferirsi con la famiglia a Pavana, paesino in provincia di Pistoia situato a 500 metri sull'Appennino tosco-emiliano, proprio al confine tra Toscana ed Emilia-Romagna. A Pavana visse gli anni dell'infanzia, facendo ritorno a Modena solo nell'adolescenza. Nel brano viene illustrato il suo rapporto d'amore-odio per la città emiliana: egli, abituato al paesino di campagna, non capiva e non sopportava del tutto i ritmi e gli usi della città. La sua esperienza di quegli anni, corrispondenti alla metà degli anni Cinquanta, è narrata nel suo secondo romanzo, *Vacca d'un cane* (1993); mentre il periodo trascorso a Pavana è raccontato in *Croniche epafaniche* (1989), libro che segna il suo esordio in letteratura, nel quale ha avuto modo di mettersi in gioco come scrittore, raccontando gli anni della sua infanzia vissuti sull'appennino pistoiese: che è poi il posto in cui tuttora vive e quello a cui è rimasto più legato, per il quale ha lasciato la sua celebre – e anch'essa cantata – casa bolognese in via Paolo Fabbri 43.

Guccini, quando interpellato su Pavana, si lascia andare a lunghe digressioni, come avviene anche in un libro-intervista di qualche anno fa, curato da Massimo Cotto, che si apre con l'evocazione degli anni passati con la famiglia al mulino sull'Appennino: «La casa era enorme, un vecchio mulino dove abitavamo in moltissimi [...]. Una famiglia patriarcale, dove ognuno aveva compiti ben precisi da svolgere durante la giornata. Rimasi in quel vecchio e bellissimo mulino per i primi cinque anni della mia vita, ricevendo l'imprinting pavanesi di cui parlo spesso. Lì imparai a parlare, mangiare, camminare, osservare, ridere, piangere e desiderare» (*Un altro giorno è andato*, Giunti, Firenze 1999, p. 11).

Oltre alle vicende pavanesi e alla loro narrazione, in *Croniche epafaniche* c'è molto di più; non si può in effetti parlare di Guccini come del solito cantautore o musicista che, dal nulla, in uno stanco momento della sua carriera, fa uscire un libro a suo nome. Nel suo primo romanzo, Guccini non si è messo in luce solo per le sue doti di narratore, ma anche per le sue conoscenze di dialettologo e lessicografo, poiché quello per le lingue e per i dialetti è un interesse che egli ha sempre coltivato sin dalla gioventù, e che nel romanzo cerca di riutilizzare al meglio, ricostruendo attraverso la scrittura il parlato di Pavana.

Che la lingua di *Croniche epafaniche* non sia un italiano standard dalla sintassi piana e scorrevole lo si può intuire già dal titolo, che può essere interpretabile come «cronache di pavana» detto con inflessione dialettale, oppure come «cronache epifaniche», nel senso più evocativo del termine. Addentrandosi poi nella lettura, le prime pagine rendono



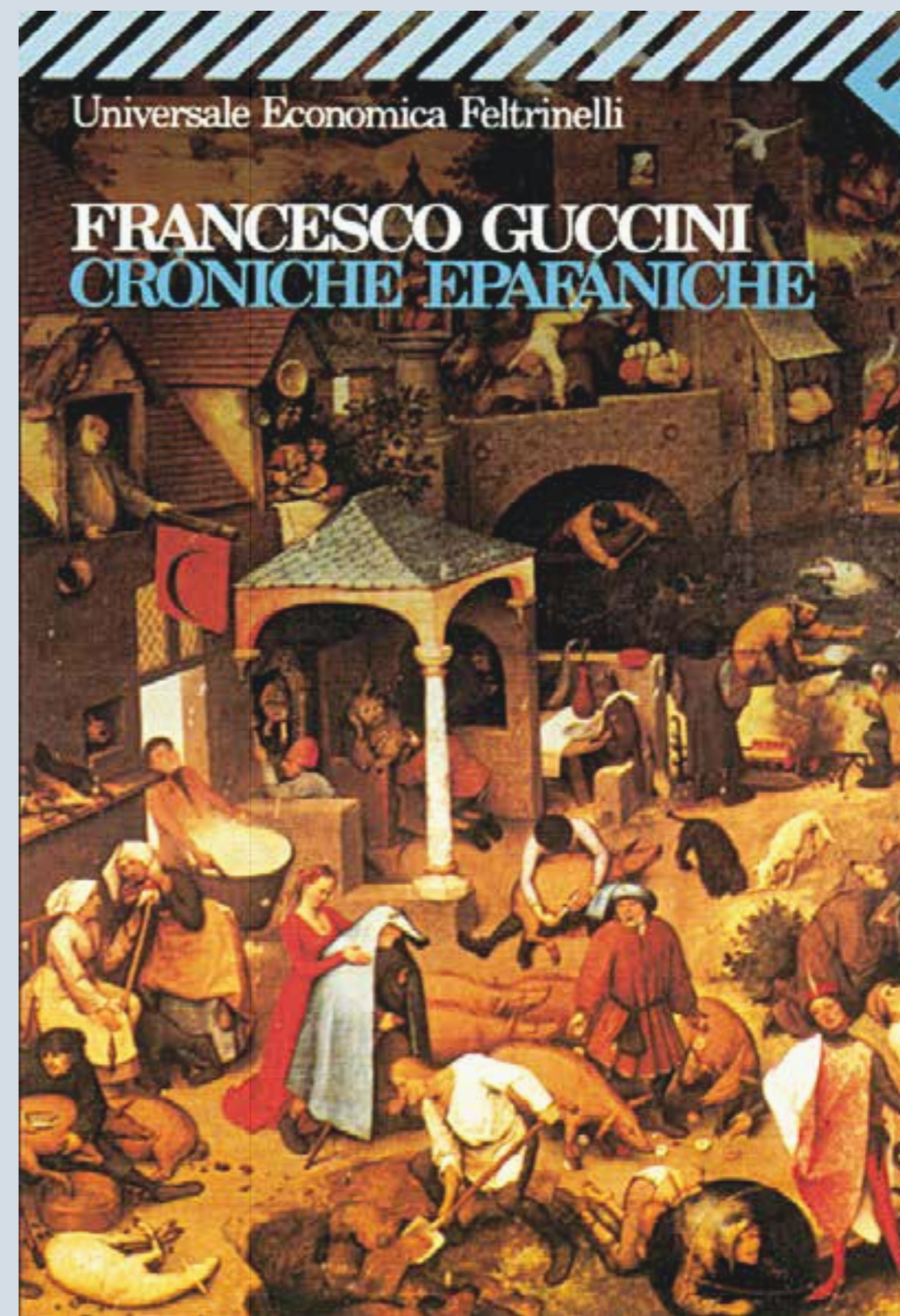
subito l'idea del romanzo che si ha di fronte: in una breve premessa, l'autore spiega che «in provincia di Pistoia, anche molto al di qua dello spartiacque, siamo circondati dalla provincia bolognese. Parliamo perciò in modo curioso» (*Croniche epafaniche*, Feltrinelli, Milano 1989, p. 7). Seguono indicazioni su come sono stati riportati nel testo i vari suoni dialettali; poi, arriva l'incipit: «Il fiume è il fiume per eccellenza, per antonomasia, non c'è Orinoco o Rio delle Amazzoni che tenga. Il Po, altro fiume, si sa che nasce dal Monviso, per definizione, ma è più invenzione letteraria che geografia. Il Reno esiste, ma quando si incontra col fiume cambia nome e genera un territorio indefinito, che si chiama appunto "i due fiumi", e la larga iara attorno, perché il fiume non è affluente di nessuno, esiste in sé, quasi come Dio. Non nasce, è; sopra la diga si chiama Bacino, più in su è territorio misterioso e inesplorato, come le sorgenti del Nilo. Dalla Diga in avanti è appunto il fiume» (p. 9).

Il fiume e il mulino sono i due elementi costitutivi di Pavana: Il primo apre infatti il racconto, nel quale il fiume, il Limentra, è visto quasi alla stregua di un Dio, una presenza imprescindibile, vitale; forse, davvero alla pari dello stesso Dio, ma non appartenente alla gente, bensì ad autorità superiori: «il fiume non potrà mai essere tuo, ma di un'Autorità Superiore che, seppure lontana, ti Amministra e Governa. Granduca prima, Re poi, Repubblica adesso» (p. 36).

Croniche epafaniche, per vari motivi, mi ha riportato alla mente un indimenticabile romanzo del Novecento italiano: *Libera nos a malo* (1963) di Luigi Meneghello, dove fa da padrone il racconto dell'infanzia trascorsa nella provincia contadina; in quel caso a Malo, in provincia di Vicenza. Si potrebbe infatti definire il testo di Guccini come una variante tosco-emiliana di quello meneghelliano, soprattutto per il mimetismo delle forme dialettali, sfruttato dai due autori in maniera un po' differente: se lo scrittore veneto ricorre a un italiano più piano, inserendovi qua e là il lessico maladense, Guccini si fa costruttore di una lingua quasi a sé stante, a metà tra l'italiano e il pavanese, un dialetto che è un punto d'incontro tra influenze toscane a cadenze emiliano-romagnole. L'architettura del racconto è in realtà abbastanza simile: non c'è una trama ben definita, ma vi sono più che altro tante piccole storie; un sacco di aneddoti ed episodi che richiamano la vita di campagna nella provincia pistoiese dei primi anni Quaranta. Come in *Libera nos a malo*, anche nelle *Croniche* non è presente quella retorica che ci potremmo aspettare dalla rievocazione di un passato genuino e bucolico, dove si viveva con poco e si tendeva comunque ad accontentarsi. L'occhio del Guccini-narratore non è nostalgico: non dà giudizi sul presente, né tanto meno afferma la superiorità del (suo) passato: racconta con semplicità e simpatia, talvolta per il solo gusto di narrare; questi momenti pavesi possono essere solo illustrativi e documentari; ma anche divertenti, per poi divenire struggenti e malinconici.

Il cantautore di Pavana fa largo uso di un'ironia sottile ma spesso

Si potrebbe definire il testo di Guccini come una variante tosco-emiliana di quello meneghelliano, soprattutto per il mimetismo delle forme dialettali



anche grassa e contadina, senza mai sfociare in alcun modo nella grettezza. Come Meneghello, anche Guccini ci tiene a rispolverare episodi particolari e personaggi caratteristici. E come fa anche il veneto, dedica una breve digressione alla bestemmia, tratto peculiare più toscano che emiliano, spesso motivo di goliardia che può divenire anche un creativo gioco linguistico: «Di grande aiuto, in questa fase, la Madonna, intesa come tirare delle, anche nelle varianti un poco più sfumate dell'imprecazione semplice, da Dio a Zio, da Madonna a Maremma, da Cane a Caio, Campo, Campanile, Campisseri (variante toponima locale), Camposanto, ansietà Lai, Latte, Latte e Ova, Sul Ciuco, Serpe, Serpente, Brigadiere, Brigadiere delle Ferovie dello Stato e via e via in creatività e poesia. A Madonne, è certo, si possono deviare i temporali: ci si siede sotto una pianta e si smadonna in direzione del fronte nuvoloso. Questo, dopo un po', capisce che non è aria e si allontana per scaricarsi in località di gente più pia e meno decisa» (pp. 11-12).

Croniche epafaniche è un campionario di parole, persone, dialetti, gesti, tradizioni, lavori e luoghi appartenenti a uno scenario provinciale al quale Francesco Guccini conferisce una notevole dignità letteraria. L'autore descrive in maniera minuziosa attività contadine come l'uccisione del maiale; racconta l'arrivo degli americani durante la guerra, che segnano il suo primo contatto col mito a stelle a strisce, cosa che si ricollega al discorso fatto nelle prime righe sull'influenza dell'America sulla narrativa del secondo dopoguerra, elemento non secondario nemmeno nella poetica di Guccini. Viene descritto poi il mulino di Pavana, vero elemento centrale del racconto: non solo simboleggia per lui il paese stesso, ma è altresì la casa in cui è cresciuto che, assieme allo stesso nucleo familiare, ricopre un ruolo di non poca importanza. Le vengono appunto dedicate molte pagine, nelle quali ci si sofferma su ogni suo anfratto: dalla cucina alle stanze adibite al lavoro manuale; fino alle alte e inaccessibili camere dei nonni, dove non si poteva andare. Insomma, un vero e proprio mondo dentro al mondo: «Le stanzie sono un po' tutte uguali; c'è un grande armadio, di noce o castagno, pieno di vestiti che risalgono a chissà quanti anni prima, perché io, di sarti per loro, proprio non ne ricordo, e scarpe, e scatole che contengono o possono contenere di tutto. C'è il comò coi casétti per tutta la biancheria ricamata con le cifre, e lo specchio sopra [...]. C'è il grande letto di ferro nero, con le testate dipinte a paesaggi e figurine, a volte anche intarsiate di madreperla che luccica» (p. 46).

Anche Pier Vittorio Tondelli, tra l'altro geograficamente non troppo distante dal cantautore, dedicò delle battute al libro, in uno scritto poi finito poi in *Un weekend postmoderno* (Bompiani, Milano 1989). Lo scrittore di Correggio parla innanzitutto del connubio tra musica e poesia, facendo riferimento alla scena dei cantautori italiani degli anni Settanta, e si sofferma in seguito su quei musicisti che si sono poi dedicati alla letteratura, come ad esempio Claudio Lolli, Gianfranco Manfredi e lo stesso Guccini. Quando scrive, è il 1989 e *Croniche epafaniche* è uscito da poco. Tondelli ne coglie gli aspetti essenziali: nel



romanzo non vi è ombra di perbenismo, scrive. E in più ne sottolinea la forza linguistica, facendo risalire il tutto a una tradizione narrativa che parte da Rabelais e arriva agli scrittori americani del ventesimo secolo: «Tutto questo non viene riportato alla ribalta del racconto con demagogia e perbenismo o la becera filosofia del “quando eravamo povera gente”. La miseria è miseria. La fatica, la povertà, anche la promiscuità di intere famiglia costrette a vivere nelle stesse stanze non hanno niente di poetico, né di aulico, e nessuno le rimpiange. Guccini preferisce fare di tutti questi ricordi una materia linguistica viva e narrata. [...] La scrittura è condotta su modelli letterari ben rintracciabili: cronache popolari, certo, ma anche il parlato selvaggio di certi narratori americani, lo slang degli anni sessanta e, perché no, anche la lingua immaginaria e carnale di un Rabelais» (p. 315).

Croniche epafaniche è insomma un fulgido esempio di letteratura a tema provinciale, dove il ricordo si fa racconto e nel quale i risvolti ironici e pittoreschi vengono a galla per forza di cose. La narrazione di Francesco Guccini ricorda lo scorrere di un fiume, probabilmente quel Limentra che attraversa Pavana, quel piccolo universo del quale il cantautore ha delineato un profilo storico, linguistico e socio-culturale, raccontando sensazioni, visioni e immagini vissute in prima persona, in un libro che però non vuole essere una classica autobiografia degli anni passati in provincia, bensì un ricordo, quanto mai profondamente appenninico, spalmato su quasi duecento pagine di romanzo.





Pasquale Ciliento

PASSEPARTOUT

◆ *Tra la linea chiara e la linea d'ombra, 2012*



Ciliento 2012

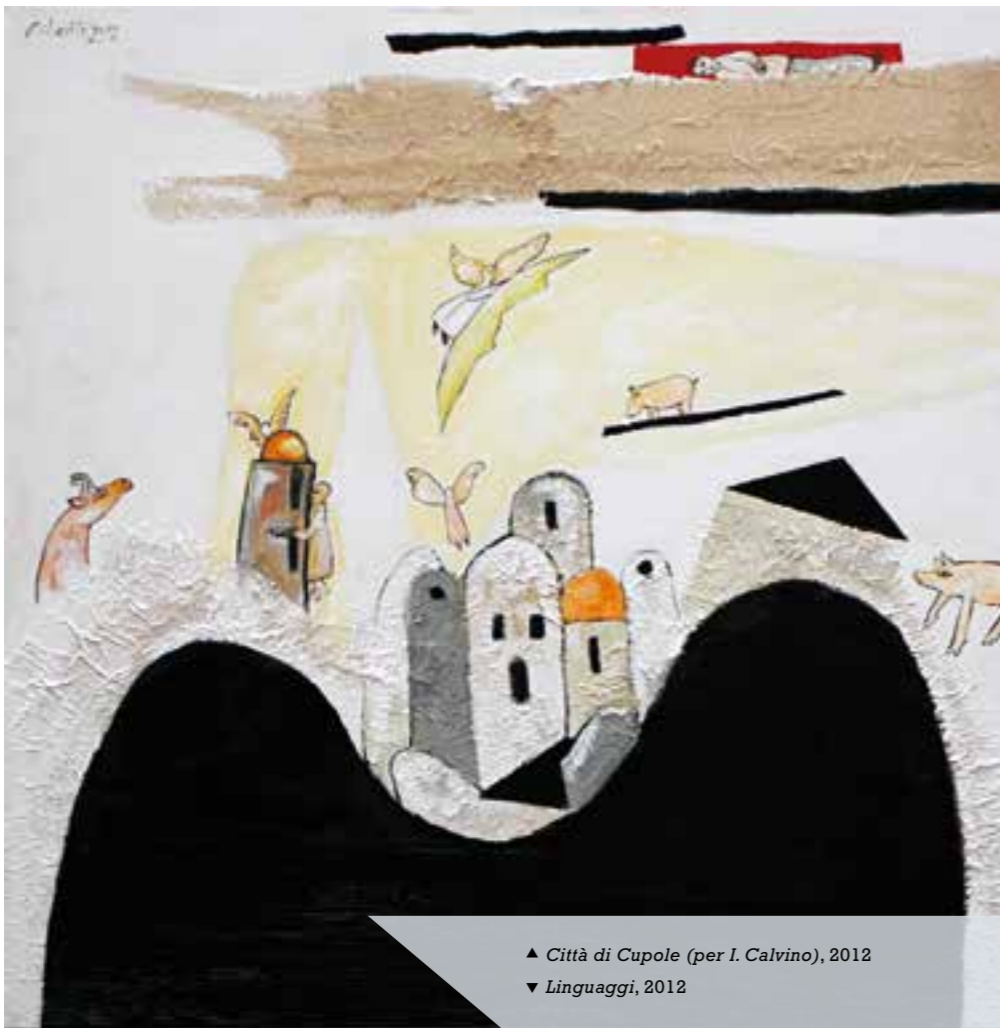


▲ Rino, 2000
▼ Bosco (omaggio a H. Hesse), 2003



▲ Grizzly, 2000
▼ Giaguaro, 2000





APPENNINO / 6.17

▲ Città di Cupole (per I. Calvino), 2012
▼ Linguaggi, 2012



APPENNINO / 6.17

▲ Tra il casale dei Portinari e la torre degli Alighieri, 2007
▼ Rosso, 2006





Incontri sull'Appennino

Michele Luongo

PASSEPARTOUT







Francesca Marioreni

Tommaso Stigliani

tra barocco e antimarinismo

Cenni biografici su Tommaso Stigliani e la diatriba con Marino

Stando alle ricerche di Mario Menghini, biografo di Tommaso Stigliani, questi viene alla luce a Matera nel 1573, da genitori «non troppo agiati e forse alquanto oscuri», anche se Giuseppe Battista in una missiva diretta al padre domenicano Angelico Aprosio, appassionato marinista, a proposito del padre di Stigliani scrive che «faceva salnitro per la polvere di Corte». Sempre dalla stessa missiva veniamo informati del precoce allontanamento di Stigliani dalla sua amata patria, «cacciato dalla fame», e che «col servire ad un maestro di scuola apparò le prime regole grammaticali» (R. Zagaria, *Ricerche sulla figura e sulle opere di Tommaso Stigliani nel 4° centenario della nascita*, BMG, Matera 1974, p. 58).

Detto ciò, può sembrare strano che la maggior parte delle fonti indichino per Stigliani una discendenza nobile. Rocco Zagaria, ad esempio, sostiene che fino al 1602 il poeta è sostenuto

economicamente dai genitori, nei confronti dei quali «non risulta che egli abbia espresso pensieri di riconoscenza o particolare affetto»: mancano del tutto lettere indirizzate ai genitori, a presunti fratelli e sorelle, su cui le cronache, di solito, tacciono. Questa reticenza nei confronti della famiglia, se considerata alla luce del sostegno economico garantitogli fino all'età di 29 anni, ha qualcosa di misterioso, tanto da aver fatto scaturire interrogativi di questo tipo: «Che lo Stigliani sia stato figlio naturale di un possidente materano che abbia sostenuto le effettive spese per un buon avvenire di lui senza che ciò risultasse formalmente, e che il Nostro sapesse di non dover nulla al padre ufficiale "alquanto oscuro" essendo morta la madre in piuttosto giovane età?» (*ibi*, pp. 43-44).

Per quanto riguarda il percorso formativo, nel 1588 il giovane Stigliani, «ancora fanciullastro di non più che sedici anni», si trasferisce a Napoli con l'obiettivo di «sodisfare compiutamente a' miei virtuosi desiri» (T. Stigliani, *Lo*

scherzo di Parnaso, edizione e note di M. Dolores Valencia Mirón, Universidad de Granada, Granada 1987, p. 286). Qui, presso la corte di Matteo di Capua, principe di Conca, compie alcuni incontri fondamentali sia per la sua crescita personale che per la sua futura fortuna: secondo studi accreditati, nel febbraio 1592 Stigliani conosce Tasso, che proprio in quegli anni alloggia alla corte del Principe di Conca a cui, pochi anni prima (in occasione delle nozze del Principe con la giovane Giovanna di Zunica Pacheco) lo stesso Stigliani aveva dedicato un componimento.

Ma in realtà l'incontro più significativo, se non altro per vicende di particolare rilevanza per la carriera del nostro poeta, è quello col Marino, che nel 1596 viene nominato segretario del Principe di Conca fino al 1600. L'amicizia con Marino, trasformatasi ben presto in inimicizia, avrà non poca incidenza sulla fortuna dell'opera più importante di Stigliani, ovvero il *Mondo Nuovo*, ed è proprio alla luce di questa verità che è doveroso affrontare la questione nel dettaglio, cercando di rendere leggibile una vicenda alquanto sofisticata. Il legame tra i due poeti sembra essere ancora florido nel 1602, anno che precede l'entrata di Stigliani alla corte parmense di Ranuccio Farnese, dopo aver soggiornato per qualche anno a Roma e, per un breve periodo, a Milano e a Torino.

In una missiva di questo stesso anno, infatti, Marino informa Stigliani della sua partenza per Roma e allega alla lettera alcuni «scherzi [versi] i quali non vorrei che fossero veduti da altri; e tutto questo mi promette la confidenza ch'io ho in lei, la quale so mi scusa ov'altri non mi scuserebbe» e ancora nel 1605 sempre Marino dà notizie di sé e del suo soggiorno ravennate al «signor cavalier Stigliani a Parma», chiedendo alcuni favori (G. Marino, *Epistolario, seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, a cura di A. Borzelli e F. Nicolini, Laterza, Bari 1911-12, I, pp. 34 e 47). Svianti punti di questa seconda missiva mostrano evidenti tracce di un intenso rapporto di amicizia, attraverso una serie di cortesi attenzioni e amichevoli confidenze, imbevute, peraltro, di un prezioso tono poetico:

L'amicizia con Marino,
trasformatasi ben presto
in inimicizia, avrà non poca
incidenza sulla fortuna
dell'opera più importante
di Stigliani, il *Mondo Nuovo*

«Posso dire d'esser entrato con destro piede in Ravenna, poiché appena giunto mi seguono le lettere di V. S., le quali mi sono state più dolci che i dattoli di Cipro, che hanno sette coverte di zucchero. È ben vero che, prevenuto dalla sua cortesia, non posso non arrossire ricordandomi della mala creanza commessa nel partirmi di costà senza salutarla. [...] Di me non ho altro da dirle se non ch'io ho qui attaccato già il cuscinetto all'arpione e fermato il piede a bomba per quest'estate; e rivolgendomi fra questi mustacci cagneschi colla memoria ricca di coteste bellezze parmigiane, rimango confuso come rimase Deucalione fra coloro che li nascevano dietro (se però la somiglianza corre bene, stante la differenza della postura)» [Marino, *Epistolario*, I, p. 47].

C'è chi come l'Aleandri sostiene che l'amicizia tra i due poeti sia stata minata dall'interno in occasione dell'ipotetica richiesta, fatta da Stigliani a Marino, di correggere le sue *Rime* (la cui seconda edizione viene stampata nel 1605 dall'editore veneziano Ciotti). Secondo Aleandri il Napoletano avrebbe apportato così grandi miglioramenti

all'opera stiglianesca che «non seppe poi tener la lingua fra' denti, che no 'l comunicasse a qualche amico. E la fama che se ne sparse, originò lo sdegno, e l'odio dello Stigliani contro di esso» (G. Aleandri, *Difesa dell'Adone poema del cav. Marino di Girolamo Aleandri per risposta all'Occhiale del cav. Stigliani*, Jacopo Scaglia, Venezia 1629, p. 31). Questa supposizione perde però subito d'importanza se si tiene presente l'orientamento palesemente marinista dell'Aleandri, che contribuì di sua mano al discredito della personalità di Stigliani, lasciandoci ancora qualche motivo per cercare altre notizie di maggior spessore e credibilità, utili ai fini della ricostruzione della vicenda.

Dal successivo *Occhiale* (1627), veniamo a conoscenza dell'antipatia di Stigliani nei confronti del Marino per via di alcuni ipotetici plagi che il napoletano avrebbe perpetrato ai propri danni: probabilmente Stigliani deve aver iniziato a nutrire una certa antipatia nei confronti dell'amico proprio in relazione agli atti di "ladroneggio" consumati da questi proprio a discapito del *Mondo Nuovo*, dal quale sarebbero stati estrapolati alcuni elementi poi riutilizzati all'interno della mariniana *Strage de gl'Innocenti* dal momento che quest'opera, stampata postuma a Napoli (nel 1632), doveva esser pronta già nel 1605.

Ma veniamo al 1608. È proprio entro questa data, come sappiamo dalla famosa lettera del 2 giugno 1619 inviata da Stigliani a Marino, incentrata su un'esemplare *excusatio*, che il Napoletano viene a conoscenza di una prima redazione del *Mondo Nuovo* contenente la famigerata ottava incriminata, in cui i marinisti leggono un chiaro insulto al maestro. Nonostante ciò e nonostante alcune contemporanee vicende che celano altre piccole crepe nell'ambiguo rapporto, nel 1609 Marino sembra ancora serbare un certo affetto per l'amico:

«né voglio che la spada avvelenata d'una lingua maligna, vibrata dall'invidia e dalla calunnia, possa rompere il nodo di quel caro amore che le porto. Hanno procurato alcuni di far impressione nell'animo mio ch'Ella mi voglia poco bene, che abbia tenuta corrispondenza di lettere col Murtola, e prima col Cataneo e col Vitali, e che finalmente sia stata in parte consapevole della

congiura orditami contra, costì in Parma, presso al tribunal sacro» [Marino, *Epistolario*, I, p. 90].

L'esistenza di un'amicizia ancora abbastanza felice è comprovato dal fatto che Marino non crede nemmeno a queste «ciance» e che anzi è del tutto convinto di essere stato malinformato da coloro che «hanno procurato [...] di far impressione nell'animo mio ch'Ella [Stigliani] mi voglia poco bene» e che non «vorrebbero che noi ci amassimo insieme, che siamo (sia lecito dirlo in segreto) i duo luminari» (*ibidem*). Successivamente a questa schermaglia sedata sul nascere, i due poeti continueranno a conservare un proficuo rapporto, fatto anche di scambi di pareri poetici. Una missiva del 1613, inviata da Marino a Stigliani accenna a un sonetto scritto dal Napoletano in lode del *Mondo Nuovo*: «Il sonetto da me composto in lode di V.S. il qual comincia "Sciolse Colombo l'audace ingegno", ecc., è parto del suo merito istesso e della mia affezione» (*ibi*, p. 140) e un'altra, del 1614 (o 1615), ci informa delle congratulazioni rivolte da Marino a Stigliani per la pubblicazione di alcuni saggi del *Mondo Nuovo* (*ibi*, p. 180).

Ma qual è il motivo
che porta alla
degenerazione
dei rapporti
intorno
al 1615-16?

Ma qual è il motivo che porta alla degenerazione dei rapporti intorno al 1615-16? Sono proprio questi, infatti, gli anni a partire dai quali i toni delle missive cambiano radicalmente: così scrive Marino a Stigliani in una lettera apologetica del marinismo: «temo non la mia sfrenata libertà abbia irritato la sua veramente formidabile dottrina; nel quel caso (cioè se così fusse) infin da ora io mi protesto con lei d'haver burlato e di non voler disputare» (*ibi*, p. 182). È proprio a questo punto che torna in ballo la già citata epistola dell'*excusatio* del 2 giugno 1619. Perché Stigliani scrive solo ora una lettera di protesta al Marino, «di non averlo voluto offendere in un famoso brano del *Mondo Nuovo*», riferendosi ad un episodio accaduto ben 11 anni prima? A questa domanda, per via di alcune lacune nelle fonti, non è possibile fornire una risposta esauriente.

L'unica cosa certa è però che l'apparizione della missiva apologetica dev'essere sicuramente connessa ad una vicenda risolutiva che deve aver portato Marino ad astenersi dallo scusare Stigliani di alcuni suoi pareri riguardanti il suo stile e, a quanto pare, anche dell'allusione al «pesciuomo». Fattore questo ancor più valido se si considera la successiva missiva spedita questa volta da Marino in risposta a quella stiglianesca del '19 e che recita così:

«Io feci intendere a V.S. per mezzo d'una lettera scritta dal Magnanini al Magnani come non aveva voluto rispondere alla sua finta discolpa, per non trattar d'amico chi avea trattato me da nemico. Di nuovo esso Magnani me n'ha importunato con un'altra sua; onde io finalmente scrivo a V.S. non già per risponderle, ma per farle sapere che non le vo' rispondere se non in istampa. A Dio» [Marino, *Epistolario*, I, p. 222].

A questo punto, dunque, possiamo considerare iniziata l'insostenibile cospirazione avviata dalla fazione filomarinarista (capeggiata dallo stesso Marino), della quale ci accingiamo a dare i dettagli necessari alla leggibilità. Per ovvio e diretto coinvolgimento, tra i primi ad intervenire contro il *Mondo Nuovo* è proprio il Marino che sembra non avere più riserve per il suo rivale. In

Stigliani scrive
solo nel 1619
una lettera di protesta
al Marino, riferendosi
ad un episodio
accaduto 11 anni prima

una missiva inviata da Parigi nel 1620 al Signor N.N., da indentificarsi forse con l'amico Guido-baldo Benamati (autore dell'*Alvida*), dà notizia di un vero e proprio registro di errori da lui compilato per «mortificare» lo Stigliani: «Farò veder le bassezze innumerabili, le sciapitezze inenarrabili, le durezza insopportabili, gli storcimenti del buon parlare, le contraddizioni delle sentenze, i barbarismi delle frasi, gli storpi della lingua, le freddure degli aggiunti, le meschinità delle rime, infino alle falsità delle desinenze scappate, che non si possono scusare». Ma da non tralasciare è la frase con cui Marino chiude l'argomento: «Nel resto mi basterà che con la sepoltura della sua operaccia restino sepolte le ingiurie che mi ha fatte», atta a testimoniare l'amaro desiderio del poeta, che sentitosi oltraggiato, sembra essere deciso di attuare una vera e propria strategia di insabbiamento del *Mondo Nuovo*, campagna che in effetti avverrà, anche attraverso metodi davvero poco ortodossi (*ibi*, p. 278).

È a questo punto che Stigliani decide di lasciare Parma «non [...] per lasciare il servizio, ma per lasciar Parma. Il servizio mi spiaceva alquanto per la poca provizione, ma la stanza della città

mi spiaceva molto per la poca riputazione, non potendo io ormai più tollerarvi se non con mio grave scorno la lunga persecuzione de' miei malevoli» (*ibi*, p. 310). A Roma il nostro poeta, quasi cinquantenne, inizia una nuova vita, minacciato da una sofferente situazione economica, sopravvivendo grazie ai soli benefici ottenuti dalle sue proprietà di Matera e a una piccola pensione concessa dai Farnese.

La vita da letterato sembra, ora, essere giunta al termine. Questa situazione di sfortuna sembra degenerare all'indomani della pubblicazione del già citato *Occhiale*, in cui la sofferenza di Stigliani per la fastidiosa cospirazione mariniana e marinista prende corpo nella seconda sezione, dedicata alla totale disamina dell'*Adone*. Ma in questo modo Stigliani, peccando evidentemente d'impulso, non fa altro che alimentare proprio quella spietata e tanto fastidiosa critica nei suoi confronti, particolarmente accesa, ora, anche per via del fatto che nel periodo della pubblicazione dell'*Occhiale* Marino non poteva nemmeno più difendersi da sé.

Uno spiraglio di luce sembra giungere nel 1631: a quasi sessant'anni d'età inizia per il nostro poeta il servizio più fedele che, come segretario e cortigiano, poté offrire al suo signore, che fino al 1642 gli garantirà l'entrata di 15 scudi mensili, successivamente ridotti a 10. Dopo sette anni trascorsi nell'amata Matera, la cui nostalgia viene accresciuta dall'età del poeta, che vi ritornerà proprio poco dopo l'inizio del servizio presso i Colonna, il poeta rientra a Roma. Del perché della partenza da Matera, avvenuta quindi attorno al 1643, non sappiamo molto; come scrive Aguilar «Santoro señala que pudo deberse a motivos políticos, aunque no descartamos el disgusto del poeta con su pueblo al no cumplir su promesa de reeditar sus obras» (M. García Aguilar, *La épica colonial en la literatura barroca italiana: estudio y edición crítica de "Il Mondo Nuovo de Tommaso Stigliani"*, Universidad de Granada, Granada 2003, p. 35).

Tuttavia è proprio qui che il poeta ritorna ad attendere alle edizioni delle sue opere, compreso il *Mondo Nuovo* le cui ultime notizie ci pervengono da una lettera del 10 agosto del 1649, inviata

da Roma a Pereto, al signor «Giovanni Angelo Maccafani»: «Il povero libro naviga in questo tempo (dico finch'io son vivo) colle vele basse, perché il rabbioso vento dell'invidia degli emoli lo tien combattuto non poco». A lasciarci con qualche speranza sono le ultime parole del poeta che, ancora due anni prima di morire, si mostra speranzoso e positivo riguardo le sorti della sua opera più importante: «Ma con tutto ciò essi [gli invidiosi cospiratori] non possono godere appieno, [...] mentre veggono che il mondo ha cominciato a disingannarsi e che molti lettori al loro mal dire rispondono col romitello del Boccaccio: – Oh! Son sì fatte le male cose? – Addunque possiamo ragionevolmente aspettare il bene, mentre del male se n'è avuto a dovizia» (Marino, *Epistolario*, II, p. 381).

Alla luce di questa *summa* appare indubbiamente più chiaro il perché della sottostima di cui il poema ha goduto per lungo tempo e che sicuramente è stata ulteriormente accresciuta nel Novecento dall'orientamento della critica crociana.

Il Seicento tra lo "stile metaforuto" dei marinisti e il realismo concettoso-enciclopedico di Stigliani

Nel Seicento «l'uomo divenne un fattore piccolo e insignificante [...]. Ma la cosa più notevole fu che [...] la consapevolezza di essere in grado d'intendere la [...] possanza dispotica dell'universo, di poterne calcolare le leggi conquistando in tal modo la sua natura, divenne fonte di uno sconfinato orgoglio fino allora ignoto» (A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, II, *Rinascimento e Manierismo Barocco*, Einaudi, Torino 1987, p. 177). È questo il trascinate quadro che Hauser dipinge nella sua *Storia sociale dell'arte*, aiutandoci a decodificare le vicende del XVII secolo come una meravigliosa e coinvolgente supernova.

E ancora: «L'universo si sgrana in universi, il concluso in infiniti, la gravitazione universale regola un cosmo decisamente extraumano» e né il "fuoco" che la Chiesa gettò sulla voce di Giordano Bruno, né le successive proibizioni delle sue indagini avveniristiche poterono evitare lo scop-

La multifaccialità del Seicento non viene schivata, ma accolta con eccitazione sotto l'egida di uno sfrontato e genuino realismo

pio di un nuovo entusiasmo e finalmente l'avvento di un'era «che chiamiamo – per convenzione e anche per convinzione – moderna» (R. Gigliucci, *Realismo barocco*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2016, p. 5).

Ecco che lo sguardo artistico-letterario si apre alla licenza, «alle realtà più difformi e periferiche, senza tralasciare l'eroticismo più vicino ai sensi, o l'osceno, o il proibito già tipici dell'immaginario cinquecentesco»: la multifaccialità del Seicento non viene schivata, ma accolta con eccitazione sotto l'egida di uno sfrontato e genuino realismo (*ibi*, p. 98). Lo stesso realismo con cui ci si appropria all'ambito scientifico, filosofico, culturale del secolo.

È infatti la sistematicità ad essere alla base delle nuove ricerche scientifiche, la metodicità empirica di Bacon e la fiducia moderna nella *res cogita* e nella *res extensa* di Cartesio a primeggiare in filosofia.

Ma, in letteratura, questo bisogno di realismo, spesso, si inverte in esiti che hanno lasciato non poche perplessità generali in molti ambiti critici: è il caso di tutti quei prodotti poetici che trasfigurano la realtà in forme di comicità e

burlesco e che, se interpretati superficialmente, calamitando l'attenzione soltanto sulla capacità che hanno di suscitare il riso, non sembrano avvicinarsi al realismo oggettivo, bensì a una sua distorsione.

Giugliucci ci invita a leggere la poesia barocca da un punto di vista più accurato, in quanto ne carpisce il peso dei contenuti: prendendo atto della molteplicità delle forme poetiche del tempo, si sofferma sul concetto che lui stesso chiama di «natura multipla» propria del realismo barocco. Questo «allarga il materiale poetabile» segnando una «frattura» con la tradizione:

«Il barocco, con i suoi precedenti tardocinquecenteschi, scopre nei *faits divers* e nella natura multipla, nonché nella sordidezza di certa quotidianità, un oggetto di desiderio poetico, e questo atteggiamento, con tutti i limiti che può avere, è parte di una mutazione epistemologica. Si scoprono – e si cantano – macchie sugli astri, difformità nei corpi, cadenze minimali del quotidiano e infinità spaziali del cosmo. Tutto si tiene, a nostro parere, perché tutto è sotto il segno di un abbandono di certe idee-guida senza cui l'uomo rinascimentale si trovava in difficoltà. Non che la civiltà del Rinascimento non abbia denunciato queste difficoltà [...], ma le ha vissute appunto come tali, non come possibili scommesse da giocare, come occasioni da sfruttare. Ecco la novità secentesca, ecco la novità moderna: si deve necessariamente fare i conti con ciò che ideale non è, con la rovina allegorica, direbbe Benjamin, e non più solo con la plastica del simbolo» [Gigliucci, *Realismo barocco*, pp. 99-100].

In queste parole risiede l'essenza del barocco, il perché di certe poesie che cantano eruzioni vulcaniche, terremoti e la cui sostanza si carica degli espedienti di un linguaggio iperbolico e ingegnoso (che trova la sua musa nella metafora tanto amata dal Tesauro), di una prepotente energia che, senza alcuna paura, mira a creare tramite la parola l'oggetto stesso che la parola, in passato, descriveva soltanto.

A verificarsi è a tutti gli effetti un'osmosi gioiosa tra il macrocosmo e il microcosmo: «la luna

Alla base del
realismo barocco
si trova la sfacciata
riproduzione della realtà
nella sua forma accidentale
e/o accidentata

e la lucciola, atomi viventi di un mondo creato che rinasce allo sguardo della *curiositas* nella varietà tematica e lessicale della scrittura» (C. Ossola - C. Segre, *Antologia della poesia italiana*, III, *Seicento-Settecento*, Gruppo editoriale l'Espresso - La biblioteca di Repubblica. Poesia italiana, Roma 2004, p. 20).

Accanto al classicismo di Chiabrera, al di là del misticismo teologico di Grillo, nasce una vera e propria poesia scientifica e didascalica che esprime la sua eccitazione tramite vivaci ipotiposi: Fontanella, con un istantaneo realismo impressionistico, dedica le sue odi *alla Rugiada*, *al Corallo*, *alla Neve* e i suoi sonetti al diamante, alle api: «Verginelle volanti, / peregrine lucenti, / vivi globi minuti, ori aspiranti / spiritelli de l'aria, atomi ardenti»; Antonio Bruni elogia le scoperte galileiane dei «nuovi cieli» con i versi di *B<ella> d<onna> al suo vago che di notte mirava il cielo stellato con l'occhiale di Galileo*; Cappone nelle *Poesie Liriche* paragona l'ardore che spira dalle «sacre stimate di s. Francesco d'Ascisi» a quello che esala dall'Etna; Lubrano, nelle *Scintille Poetiche*, definisce lo scibile attraverso l'uso dell'analogia più istintiva e sensoria: la «zanzara» pari a «istrice

minutissimo»; le «luciole» «punti di luce in linee di loto» o «atomi ameni / di putredini vive».

Ma la più grande differenza di cui non possiamo non prendere atto è che dietro al classicismo «c'è sempre una filosofia che vede il mondo come ordinato e tendente alla perfezione per una sua innata razionalità», che tende a affinare la realtà, «illudendosi di assecondarla», mentre alla base del realismo barocco, che si presenta talvolta sotto il profilo didascalico, talvolta sotto quello metafisico, non si ritrova nient'altro che la sfacciata riproduzione della realtà nella sua forma accidentale e/o accidentata.

Anche e soprattutto nell'arte abbiamo un biformismo di questo tipo: accanto al classicismo composto de *La Morte di Germanico* di N. Poussin si pone l'eleganza della *Strage degli Innocenti* di Reni, con cui Martedona tanto si congratula per avergli fatto udire «i colpi e i vagiti» «i lamenti» «de' teneri innocenti» mentre sugli altari delle Chiese si materializzano le piaghe sanguinolente dei santi crocefissi o decollati di Caravaggio, a cui Giugliucci affianca l'etichetta sì di realismo, ma metafisico per via di quel «dato evenemenziale [...] che si carica di un significato irresistibilmente trascendente» (*Realismo barocco*, p. 183).

Celebre, inoltre, aldilà del classicismo, del realismo didascalico e di quello metafisico, è il processo che Carlo Ossola chiama «riscatto estetico dell'imperfetto», tanto amato dalla poesia europea dell'Ottocento e che inizia proprio nel Seicento, con l'archetipo della donna che va dalla *bella libraia* del Martedona alla «bella zoppa, bella gobba, bella balbuziente»: l'amore per la totalità del genere in tutto il suo splendore (G. Getto, *Barocco in prosa e in poesia*, Rizzoli, Milano 1969, p. 383).

Ma perché uno stile di «siffatto impeto», «è rimasto soltanto per illustrare, nei repertori accademici del Novecento, le "svogliatezze" del Barocco e non è divenuto l'"antenato" dell'espressionismo moderno dal Belli a Gadda?» (*Antologia della poesia italiana*, III, p. 22). Ad aver giocato un ruolo importante in questa sfortunata vicenda è sicuramente stato il secolare legame della civiltà occidentale con il razionalismo, la perfezione di stampo classico e probabilmente il carattere av-

veniristico di un secolo ricco, dal quale ancora non ci si aspettava un atteggiamento tale e le cui forme sono state interpretate come sterili fronzoli *kitsch*, nati per soddisfare il gusto di una realtà tutta aristocratica.

Quel che è degno di nota e che contribuisce a sfatare la vacuità del Seicento è il supporto che questo ha dato al Futurismo, che rubò ai barocchi tanta retorica e ancor di più la somiglianza tra alcuni *topoi* dei secentisti con «i modi di dire» di Queneau (*ibidem*). Tuttavia, il cammino che va verso l'affrancamento da certi modelli rinascimentali è iniziato nel tardo Cinquecento col Tasso del *Mondo Creato*, su cui si modella molta poesia del Seicento: ci riferiamo a tutti i poemi didascalici «riassuntivi del catalogo tematico della lirica contemporanea» (G. Jori, *Poeti dell'«Hoggi»*, in *Antologia della poesia italiana*, III, p. 115).

Ma se il manierismo di Tasso è a tutti gli effetti il meraviglioso prodotto di un nichilismo attivo, innescato anche dall'atmosfera rigida e austera della Controriforma, il realismo barocco è alimentato dalla rivoluzione antropologica di un secolo illuminato, che spalanca le porte su

Stigliani si concentra
su quelle materie
ancora in gran
parte estranee
al canone lirico:
il folklore, la geografia,
l'antropologia, l'etnia,
la varietà linguistica

una miriade di interrogativi talvolta angoscianti, talvolta eccitanti.

È nel ramo del realismo concettoso-enciclopedico che si iscrive l'opera di Tommaso Stigliani. Se i metafisici come Ciriaco de Pers, John Donne, si interrogano (non a caso) su tematiche legate all'illusoria durata della vita o al perché dell'esistenza cosmica, Stigliani si concentra, alla stregua del Tasso del *Mondo Creato*, o del Lubrano, del Trivulzio, del Semenzi, su quelle ampie materie tematiche ancora in gran parte estranee al canone lirico: il folklore, la geografia, l'antropologia, l'etnia, la varietà linguistica, la difformità del reale senza filtri né limiti.

La sua poetica è una fotografia della poliedricità del nuovo secolo, che si somma al rispetto e alla rielaborazione del modello: i contenuti spaziano dall'oscuro all'eroico, dal pastorale al morale nelle *Rime* del 1605 e toccano la sfera della critica, dell'encomio, della religione, dello scientismo, della geografia e dell'antropologia nel *Mondo Nuovo* di qualche decennio più tardi.

Anche la prosa di Stigliani testimonia il suo l'approccio quanto mai realistico e curioso alla vita: l'*Epistolario*, utilissimo, peraltro, alla ricostruzione della carriera del poeta, costituisce, come la sua poesia, un preziosissimo forziere in cui si conservano molte informazioni sul costume secentesco, ma anche interessanti riferimenti scientifici. Fattori entrambi utili a tracciare un profilo psicologico del poeta, che non rinuncia mai a sfoggiare la sua levatura culturale.

Tuttavia il realismo enciclopedico di Stigliani e quello metafisico di Ciriaco de Pers presentano un punto di contatto: la natura della forma espressiva. In entrambi i casi si può parlare di «concettismo espressionistico», per usare una dizione di Giugliucci, che, con la sua artificiosità, permette il varco «nel cuore del reale», alla stregua di quanto accadrà con Baudelaire, per cui «artificialità e brutta realtà saranno un tutt'uno». Il *concettare*, infatti, lontano da qualsiasi significato limitativo, per il Manzini è «atto supremo dell'intelletto, che parte però dall'*occasione*» e il ruolo di «soggetto creatore, produttore e inventore» è uno dei primi sentori di una nuova epoca (*Realismo barocco*, p. 167).

Le scelte espressive e narrative di Stigliani si plasmano, soprattutto per la codificazione della *fabula*, anche attraverso un'esemplare fedeltà al modello aristotelico tanto caro anche a Tasso (C. Aloè, *L'istoria illustre del trovator del Mondo Nuovo. Ricerche sul poema epico-cavalleresco di Tommaso Stigliani*, Università Cattolica, Milano 2008-2009, p. 57): è la credibilità l'assioma che «importa più che tutte l'altre insieme, ed in questa *agitur de toto asse*, per esser la più essenziale nell'arte poetica, la quale a diffinirla in ristretto, altro non è che formazione del verisimile» (T. Stigliani, *Dello Occhiale, opera difensiva del cavalier fr. Tomaso Stigliani scritta in risposta al cavalier Giovan Battista Marino*, Pietro Caramello, Venezia 1627, pp. 52-55) e per il suo invero è necessario l'ancoraggio del metodo all'armonica *mesotes*: la meraviglia, le scelte linguistiche, il concetto, non devono inficiare l'ermeneusi del contenuto, che è prima di tutto realistico.

Su queste basi il “meraviglioso” stiglianesco sarà fortemente condizionato dalle ricerche esemplificate nei *Discorsi del Poema Eroico*, in cui Tasso sottolinea la legittimità di tale principio, utilizzabile solo se strettamente connesso all’“utile”, criterio solo apparentemente assimilabile all’*utile dulci* oraziano, finalizzato a «divertire il lettore e nel contempo offrirgli ammonimenti e grani di saggezza (C. Gigante, *Tasso*, Salerno, Roma 2007, p. 337, in riferimento all’*Ars poetica*, vv. 343 e sgg.)», in quanto è il giovamento il fine primo e ultimo della poesia tassiana, che si appoggia al diletto, alla prima necessità strumentale di catturare il lettore. È grazie al calibrato funzionalismo di questa ricetta che il “meraviglioso” dapprima tassiano e poi stiglianesco, divenuto ormai «veritiero», partecipa alla creazione di un primo realismo poetico, a cui non basta però soltanto questa prima regola.

Così come i contenuti, anche la forma prescinde da estremismi ermetici così come da sproporzionate «acquisizioni canonizzate dalla critica tradizionale», come il latinismo, e muovendo da uno sperimentalismo misurato e se necessario metodicamente giustificato, è primariamente improntata alla chiarezza. Lo sguardo si

indirizza dunque al periodo aureo del Trecento «colmo d’osservanza in tutte le parti appartenenti a purità», ma anche le voci avventicce e il forestierismo sono ben accetti, in nome di una lingua che non «è di sua natura schifa che vieti i detti usi (di voci e frasi nuove e di voci e frasi straniere) ma solo gli limita» (T. Stigliani, *Lettere*, Bernabò dal Verme, Roma 1651, p. 192, cit. in F. Croce, *Tre momenti del Barocco letterario italiano*, Sansoni, Firenze 1966, p. 102).

Anche la forte insofferenza di Stigliani per quelle «stupidezze» tanto care al suo secolo si spiega alla luce dell’orientamento tassiano-aristotelico del poeta. Forse è proprio quel forte dissenso nei confronti dello «stil metaforuto» del Marino, espresso in più occasioni con mezzi inclementi e ridicolizzanti, ad avergli procurato l’etichetta di antimarinista per eccellenza.

In realtà resta difficile credere, sia per la pregnanza rivoluzionaria delle contemporanee ricerche tesoro-manziniane (il riferimento è a G.B. Manzini, *Delle meteore rettoriche, proginnasmi del marchese d. Gio. Battista Manzini Parte prima. All’eminentiss. e gloriosissimo principe il sig. Cardinal Mazarini*, Monti, Bologna 1652, pp. 137-138), sia per la vena squisitamente concettosa della poetica stiglianesca, che il Materano non fosse al corrente e non avallasse la moderna interpretazione del canone di concettismo varato dalla trattatistica cinquecentesca. Stigliani, infatti, da leale secentista, fa buon uso della similitudine, della metonimia e soprattutto della metafora, a cui affida la trasmissione estetica di sentimenti, la descrizione gioiosa di situazioni sempre sorprendenti e soprattutto, paradossalmente, come conviene all’estetica barocca, la presentazione della ricchezza dello scibile.

È l’esagerazione ad esser condannata duramente e senza eleganti risparmi: esagerazione di cui lo stesso Marino, a detta di Stigliani, cade troppo spesso preda e di cui è smisuratamente affamato l’incallito lettore barocco che aspira «a trasecolamenti ed a strabiliazioni» e che al posto «di scritti perfetti gradisce gli affettati e gl’idioteschi, cotanto in lui prevale il cieco desiderio che tien di novità» (Marino, *Epistolario*, II, p. 345).

I contenuti, intrisi di antirazzismo, folklore, scientismo e realismo, permettono di inserire il *Mondo Nuovo* all’interno della poesia didascalico-concettosa del Seicento

Il Mondo Nuovo tra moderna antropologia e scientismo

L’opera più famosa di Stigliani è il poema *Il Mondo Nuovo*. Una prima edizione, in venti canti, vede la luce nel 1617 a Piacenza per le stampe dei Bazachi, dopo un periodo di faticosa gestazione. La sua composizione era in programma già nel 1603, anno in cui il poeta accenna, in una missiva diretta al mancato protettore Ferrante Gonzaga, principe di Molfetta, ad una versione della “favola” del suo poema «distesa in prosa». Il 1603 è, non a caso, l’anno in cui il Materano, dopo aver dato alle stampe il poemetto pastorale *Il Polifemo* (P. Ponzio, Milano 1600) e dopo un breve soggiorno torinese alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia, diviene segretario di Ranuccio Farnese, duca di Parma, dedicatario della prima edizione dell’opera.

Dal 1617 in poi il poema inizia a circolare regolarmente, innescando una vera e propria critica bifronte: sono due e di differente natura, infatti, i focolai coinvolti nella vulgata. Il primo, in realtà

già attivo prima della pubblicazione piacentina, è alimentato direttamente da Stigliani, che in numerose missive scambiate con amici, eruditi e accademici, in cui si dibatte circa la natura del poema, si mostra aperto al confronto, al fine di procurarsi la risolutezza necessaria per la prima pubblicazione ufficiale, da cui evidentemente si aspetta di riscuotere un notevole successo letterario.

Il secondo è legato alla famigerata e già riferita vicenda del «pesciuomo», che getta immediatamente il nostro poeta in una condizione di amara sfortuna, a causa di una sorta di congiura ordita dal Marino e dai suoi seguaci: il *Mondo Nuovo* in 34 canti, già compiuto nel 1619, non riuscirà a vedere la luce fino al tardo 1628, per le stampe del Mascardi (T. Stigliani, *Il Mondo Nuovo Del Cavalier Fra’ Tomaso Stigliani. Diviso in trentaquattro canti cogli argomenti dell’istesso autore*, G. Mascardi, Roma 1628), a distanza di otto anni dal trasferimento nella capitale pontificia. Al di là delle vicende prettamente “genetiche” dell’opera, vale la pena soffermarsi sui contenuti, tutti intrisi di antirazzismo, folklore, scientismo e dunque realismo, che permettono di inserire il *Mondo Nuovo* all’interno della poesia didascalico-concettosa del Seicento.

Il poema, disteso in ottave di endecasillabi, secondo una tradizione già ampiamente codificata nel XVI secolo e per il quale sembra valere la metafora tassiana, prettamente barocca, del mondo come «meraviglioso grande ampio teatro», è modellato sull’epopea colombiana della scoperta e conquista delle verginee terre oltreoceaniche, con l’appoggio di un fornito esercito al quale viene riservata parte attiva nell’esplorazione del continente ai fini primi della conquista e ovviamente della conversione al culto cristiano.

Sono proprio i numerosi viaggi delle armate colombiane a portare l’uomo europeo a stretto contatto con una realtà genuina, florida e sorprendente, solo convenzionalmente pericolosa perché erroneamente conosciuta come “disumana”, essendo, al tempo, interpretata attraverso i filtri di quell’antico e nutrito *corpus* di falsi miti e inquietanti leggende (alimentate dalla tradizione teratologica medievale) che da sempre certificano

zie di cui non affermava nemmeno il senso» (Gigante, *Tasso*, p. 399).

Ne deriva che dietro la vena didascalica che accomuna *Mondo Nuovo* e *Mondo Creato* si cela una grande divergenza, in realtà già palese nello stesso titolo: il *Mondo creato*, a differenza del più laico *Mondo Nuovo*, «è del tutto chiuso [...] a qualsivoglia riflesso della scienza moderna, a qualunque spinta che contraddica la visione vetusta e, del resto, dura a morire, del Dio onnipotente creatore di un universo geometrico e concentrico. [...] Sono così variamente scherniti tutti coloro che invano ricercano nella natura le cause dei fenomeni naturali piuttosto che ricondurli alla volontà divina» (*ibi*, p. 405).

Dunque, se il *Mondo Nuovo* può essere interpretato come una didascalica enciclopedia delle nuove terre, come un'opera aperta al confronto con la scienza e con i nuovi limiti universali, il *Mondo Creato* «può invece considerarsi come il traguardo della poesia filosofico-teologica di Tasso» (*ibi*, p. 390), che assoggetta moralmente la ricchezza dello scibile all'onnipotenza divina.

Ecco che in Tasso anche la descrizione degli animali non è mai soltanto oggettivamente e curiosamente enciclopedica: citando Bruno Basile, il *Quinto giorno* appare come «primo tempo di una sorta di "bestiario moralizzato"» e, proseguendo con alcune riflessioni di Gigante, gli animali tassiani talvolta vengono utilizzati come il simbolo delle «leggi dei consorzi umani»: è il caso di pesci e uccelli che «offrono uno *specimen* spietato della legge del più forte (vv. 335-37), così come il polipo, capace di mimetizzarsi per catturare con l'inganno le sue prede, [...] è accostato alle lusinghe ingannatrici delle corti. [...] L'ordine dei pesci, usi a vivere nei territori assegnati da Dio, pur in mancanza di confini tracciati da mura, è invece descritto per rimarcare l'aggressività umana, belligerante e mai paga dei "termini" stabiliti (vv. 485-533)» (*ibidem*).

Restando in tema, la fauna del *Mondo Nuovo* viene descritta, al contrario, con una vena sapientemente didascalica (tralasciando risvolti sacri o morali ad altri contesti). Un approccio di questo tipo investe soprattutto la fauna americana, ma non è difficile ritrovare nel poema anche inte-

ressanti riferimenti alla fauna europea: è il caso del cane castigliano utilizzato dai cristiani come arma militare di difesa contro gli indigeni, ovvero il feroce Becerillo, alle cui gesta vengono dedicate non poche ottave.

Sono innumerevoli gli esempi che si potrebbero fare per sottolineare lo scientismo realistico del poema: al di là di quello più forte che connota i passi in cui si fa riferimento alle malattie diffuse all'indomani della fine della conquista, come la sifilide, ma soprattutto il vaiolo, destano particolare interesse molte ottave, tra cui quelle dedicate all'analisi della vegetazione autoctona americana all'interno della quale campeggia una pianta magica, già ampiamente descritta da cronisti come J.G. Sepúlveda e trovata da Colombo stesso sull'isola canaria El Hierro, che ha la particolarità di trasudare acqua dalle sue foglie durante il giorno:

Sorge all'isola in mezzo un così grande Arbor,
che 'l Pireneo non l'ha maggiore,
[...] Allo svanir del qual si stilla, e spande
Giù per li rami e delle foglie fuore,
Una ampia pioggia d'abbondevol'onda
Più che giel fresca, e più che specchio monda.
[MN, I, 39]

L'acqua trasudata «tutta accogliendosi su 'l piano / D'intorno al tronco in un rotondo vaso, / Fabbricatovi a ciò dall'isolano, / Di sponde basso, e di larghezza spaso» (MN, I, 40), probabilmente per l'approvvigionamento dell'acqua, minuziosamente studiato dalle tribù indigene delle zone più siccitose del continente. Altri passi degni di nota sono quelli in cui Stigliani si lascia andare serenamente a digressioni di sapore folkloristico, come nel caso della gioiosa descrizione delle sagre celebrative dei nativi del Maragnon, in cui «Chi portava un ventaglio in man, chi un fiore, / Chi felci in zucca, e givale quassando / Chi in gola cerchi d'or, chi piume in testa / Chi turchesi alle gambe, e chi alla vesta / [...] / Chi simulava il cieco, e chi l'attratto / [...] / Fuor della danza era in più luoghi fatto / Star fermo alcun, che lor da ber porgea / Vino nò, ma un liquore altro possente / Ch'a par del vino ottenebra la mente» (MN,

XV, 64-65). Nemmeno per episodi estremamente lontani e malvisti dalla cultura e dalla religione europea, l'autore abbandona la sua moderna vena enciclopedica, dando vita, al contrario, a numerose ottave in cui sembra prevalere una certa curiosità nei confronti dell'etnologia interna alle pratiche esotiche più bizzarre.

Ci riferiamo, in particolare, ai riti peyotisti indigeni diretti dai cosiddetti *buiti* (sacerdoti), «Che son medici insieme, ed indovini». All'interno di questi riti, il Re, ricevuto l'ordine del *buito*, «Fa sugger colle nare uno stran liquore / Detto coiba, in un calice di legno, / Che per una fier'erba ha gran vigore», per poi cadere «in terra» «tramortito» e rivolgendosi infine «prima i cantori, indi il *buito*, / E visto ognun tacer, parla egli stesso. / Dice d'essere in Ciel stato a convito / Al Cemì di quel tempo assiso appresso, / Ché detto gli ha d'aver dal Sole udito / Ch'avrà la chiesta cosa un tal successo: / Di che fanno gli Antipodi gran festa / S'è nova lieta, over gran duol, s'è mesta» (MN, VI, 58-62).

Questi e altri aspetti del poema (non escluse le coraggiose scelte stilistiche e lessicali) ci inducono a rivisitare l'opera di Stigliani in un'ottica nuova e in chiave più attuale e scevra di quei pregiudizi (e delle ipoteche mariniste) che ne hanno finora ridimensionata la valenza.



Anna Mollica

Carolina Rispoli

«**V**elato, nelle valli, e sulle cime, di indaco profondo, il monte elevava tutt'ora la sua maestosa bellezza, la sua serena venustà materna che ogni figlio sperduto nel mondo porterà eternamente in fondo al cuore».

«Nuvole gialle si affacciavano stupite sul Monte umido, e dall'alto del paese, davanti al portone delle dame, si vedeva la pianura coperta di giunchi dorati, e il fiume verde fra isole di sabbia bianca».

I due passaggi non appartengono allo stesso romanzo e nemmeno alla stessa autrice. Sono inseriti rispettivamente ne *La torre che non crolla* di Carolina Rispoli e in *Canne al vento* di Grazia Deledda. Le autrici qui descrivono i luoghi natii. Territori dalle fisionomie corrugate, aspre e dolci nello stesso momento, sulle quali incombe da tempi immemori il monte, austero e silente testimone degli eventi riguardanti le comunità visse sotto la sua ombra. Rispoli e Deledda, due

donne vissute tra l'Ottocento e il Novecento che la critica ha accostato per quell'essere messaggere di storia e di storie delle loro società, facendole conoscere al grande pubblico con commovente spontaneità. Con naturalezza hanno presentato la vita di provincia, rispettivamente Melfi e Nuoro, con i loro tragici e divertenti risvolti, arrivando ai cuori dei lettori anche più lontani che le hanno premiate con recensioni positive e con un Premio Nobel per la letteratura assegnato a Grazia Deledda nel 1926.

È Sofia Bisi Albini, direttrice della «Rivista per signorine», la prima che individua il parallelo con l'autrice sarda, in una novella che nel 1911 Carolina Rispoli le invia da Melfi sotto il falso nome di Aurora Fiore. La novella si intitola *Lotta elettorale*. «Con un senso di letizia», scrive Bisi Albini, «presento oggi una nuova scrittrice. Aurora Fiore rivela a me sembra, in questa novella una originalità primitiva e una freschezza che si possono paragonare solo a quella di Grazia Deledda». Decide di pubblicare il racconto su «Vita



femminile italiana», un periodico che avrebbe fatto conoscere meglio la scrittrice in quanto diffuso e letto tra la gente più colta d'Italia.

La trama sta nel titolo. Nel paese di una provincia meridionale, presumibilmente Melfi, un evento non ordinario viene a scuotere il lento incedere dei giorni. È la campagna elettorale che contrappone candidati di diversi partiti politici al fine di essere eletti in Parlamento. Il momento esalta tutti, ogni persona se ne sente coinvolta. Si riversa nelle vie e nelle piazze, si entusiasma per l'uno o l'altro contendente. E lo fa a proprio modo. Una giovane e bella ragazza di buona fa-

miglia è fidanzata con uno di loro, un professore di cui spera ardentemente la vittoria elettorale. Se così avverrà lei non solo coronerà il suo sogno d'amore, ma anche il desiderio di vivere a Roma, andando via, così, da un paese chiuso che offre come uniche prospettive badare alla casa, al pari di ogni donna della sua cittadina. Questa aspirazione è talmente grande che finisce per accettare in segreto un compromesso con chi sostiene l'avversario affinché ne boicotti la vittoria. Il fidanzato vince ma non la sposa poiché, venuto a conoscenza del "patto", si sente ferito nell'orgoglio. La ragazza resta in paese con il suo

immenso dolore, lui invece parte per Roma dove ad attenderlo ci sono onori e carriera.

Il racconto è straordinario ed è un successo. Irrompe tra la gente di tutta Italia che viene a conoscenza di una realtà dinamica che reagisce agli eventi seppur lontana dai grandi centri. Invade le coscienze dell'opinione pubblica che inizia ad interrogarsi sulla condizione delle donne abituate, in alcuni luoghi, a non dover decidere di se stesse, ed a riporre la loro vita nelle mani dell'uomo. Ma lo fa delicatamente, con i toni soffusi propri di questa giovanissima ragazza del Sud che attraverso un'esposizione garbata e lessicalmente corretta, analizza e spiega i sottintesi sociali e psicologici della sua realtà, valutandone aspettative e drammi che in questo modo sono facilmente compresi.

Carolina Rispoli nasce a Melfi il 9 maggio 1893. In seguito rivolgendosi alla direttrice commenterà: «Se fosse passato il gelo di un giudizio severo e dell'indifferenza sulle mie giovani speranze avrei io trovato la forza di continuare?» Per fortuna quella forza resta viva e la spinge a scrivere altre novelle che vengono ospitate su autorevoli riviste. Fino al 1916 quando, a ventitré anni, accantona Aurora Fiore e con il suo vero nome pubblica il primo romanzo, *Ragazze da marito*, che esce in due edizioni, la prima su rivista, la seconda in un libro pubblicato da Riccardo Quintieri Editore di Milano. È ancora Sofia Bisi Albini, nella prefazione al testo, a dichiarare: «Il romanzo di Carolina Rispoli dovrà apparire come un'interessantissima e meravigliosa pittura di un tempo e di un mondo scomparso e ricordare che, come afferma l'autrice, la donna che non sa prendere parte al movimento che la circonda diventa un'inutile cosa pietosa e pericolosa».

Il contenuto del libro sta anche qui nel titolo. Cinque ragazze figlie di un avvocato professionalmente non più in auge vivono in un paese della provincia meridionale (Melfi), nella casa familiare tra faccende domestiche, una vita modesta e il desiderio di un buon matrimonio. Oltre alla madre hanno un fratello che frequenta l'università a Napoli e contrariamente a loro, spende allegramente tollerato dai genitori compiaciuti di quell'aitante, unico figlio maschio. Le figlie

L'opinione pubblica
inizia ad interrogarsi
sulla condizione
delle donne abituate,
in alcuni luoghi,
a non dover decidere
di se stesse

secondo le etichette sociali vanno "sistematizzate" e il progetto si concentra sulla primogenita, contraria alle prime ad un matrimonio combinato con un proprietario terriero, ma che poi si rassegna in seguito al fallimento di un amore per un altro ragazzo. Delusione a cui va incontro anche la secondogenita, platonicamente innamorata di un promettente professionista, anche lui della provincia, il quale, passata la momentanea lusinga, finisce per rifiutare quel nobile sentimento, stizzito dalla fastidiosa ingerenza della famiglia e delle persone intorno.

Questi episodi avvengono tra le chiacchiere di paese, tra i pregiudizi, le abitudini, le convinzioni di una comunità che tra umiliazioni e rivincite, tra un antico che resiste ed una modernità che s'affaccia, va avanti come può, come le condizioni di ceti e di censo consentono. Carolina Rispoli in questo romanzo, che dedica al suo unico fratello Battistino, riflette: «Giacché alla maggior parte delle donne, specialmente alle meridionali, il matrimonio, qualunque esso sia, è necessario, non disponendo esse di altri mezzi di vita. Ma, qualora esse avessero nelle mani questi mezzi, qualora potessero formarsi anch'esse, come tan-



Castello di Federico II di Svevia, Melfi

te altre, una posizione indipendente di attività e di lavoro, qualora sapessero interessarsi ad altre cose della vita, sarebbero sempre immensamente felici [...]. Finché la donna porterà in sé la sua anima antica, vissuta ed educata da secoli solo per la passione, per la dedizione, per il sacrificio, l'amore (ed ogni matrimonio elle finisce sempre con l'amare) dovrà essere tutta la sua vita, tutta la sua gioia, tutta la sua carriera». E intanto vive l'attesa confezionando corredi, «trasformando», continua l'autrice, «lentamente con sapienza la tela, maneggiando lievemente i merletti, annodando graziosamente i lunghi nastri. [...] Quelle piccole cose [...] erano come l'espressione più pura d'una dolce intimità, sognata lungamente nella sua vita monotona, contemplativa di fanciulla provinciale di buona famiglia, che non sa, non deve e non può lavorare ad altro...»

Il romanzo suscita entusiasmi e recensioni positive che si susseguono sulla stampa naziona-

te decretando la popolarità di questa giovane ma già maturissima scrittrice. Il successo si conferma con la seconda pubblicazione *Il nostro destino*. Il romanzo, che esce nel 1923 per la Società Editrice Unitas di Milano, contiene nell'esordio il cuore del racconto: «Evviva le signorine del nuovo secolo», prefigurando in quel "signorine" il destino già scritto delle due fanciulle protagoniste. L'autrice anticipa infatti: «Tutte le meschinità e le sublimità della sua vita, le ore livide d'invidia, le ore aspre di solitudine, le ore grigie di noia, tutti i momenti di bontà, di gioia, di bellezza, di dolore, di angoscia, di cattiveria, tutto il suo cielo con i suoi angeli e con i suoi demoni già si chiudevano in quell'intuizione vaga dell'avvenire». Avvenire a cui le fanciulle si preparano frequentando le scuole elementari presso il convento di suore, adibito inoltre ad asilo, a scuola di ricamo e perfino ad orfanotrofio secondo l'età e lo status sociale delle allieve. Con indoli diverse

Ragazze da marito
suscita entusiasmi e
recensioni positive
che si susseguono
sulla stampa nazionale
decretando la popolarità
di questa giovane
ma già maturissima
scrittrice

le due affrontano i loro tempi tra le ansie della spaventosa guerra passata, addolcite dai classici della letteratura europea. Che allietano le menti delle più istruite e sensibili regalando l'evasione dall'ambiente austero del borgo, poco avvezzo alle nuove mode e costumi ai quali guarda ora con diffidenza ora con malcelata approvazione. L'amore è ancora onnipresente ma questa volta non è solo femminile. L'autrice, con straordinaria capacità empatica, esplora il cuore dell'uomo, evidenziandone tutta la portata sconvolgente delle emozioni parificando, di fatto, i due generi. Ne spiritualizza il sentimento dimostrando come anche nell'uomo l'amore sa essere forte e potente e come questo riesca a nobilitarlo in grazia e tenerezza.

L'anno prima dell'uscita del romanzo Carolina Rispoli sposa Raffaele Ciasca. Nato a Rionero in Vulture nel 1888, Ciasca è un uomo dalla mente brillante. Laureato in Lettere e in Giurisprudenza, insegna in diverse sedi universitarie italiane. Da acuto osservatore dei tempi e della Storia approfondisce in particolare i problemi della terra e la condizione dei contadini. Si interessa di politica opponendosi al Fascismo

ed è per due mandati senatore della Repubblica Italiana. Così come aveva asserito nella sua prima novella, il matrimonio dà la possibilità a Carolina Rispoli di uscire da Melfi e di vivere in altri posti d'Italia al seguito del marito secondo le cattedre universitarie assegnatigli. Questo peregrinare condiziona la produzione letteraria della scrittrice donandole nuovi spunti su cui intessere nuove storie.

Nel 1926 esce *Il tronco e l'edera* per le edizioni Ceschina di Milano. Il protagonista stavolta è un ragazzo del Sud che dopo aver combattuto nella Grande Guerra sulle Alpi venete approda nella chiassosa Firenze tra i rumori di autovetture e persone. La città è bella. Si lascia incantare dalla letteratura dei sommi poeti, dai monumenti secolari, dall'arte raffinata di dipinti, affreschi e sculture, scoperti grazie alle indicazioni di persone nel frattempo conosciute. Ma nonostante questa inebriante bellezza un pensiero costantemente lo assilla. È quello della madre malata e della sorella che lo rivogliono a casa dove ad attenderlo c'è un lavoro sicuro e un matrimonio con la ragazza che può risollevarne le sorti economiche della famiglia. Combattuto tra il restare o il partire egli finisce per esaudire i desideri della madre. E si sposa. Il romanzo è un intreccio di tanti pensieri che si alternano nella mente del giovane a seconda delle esperienze maturate nei luoghi in cui ha vissuto. Per il protagonista vi è un prima e un dopo la guerra con il suo carico di speranza e di amarezza. Il ragazzo meridionale si arruola spinto dalla voglia di evasione da una realtà ferma e desolante con la convinzione di contribuire al grande e positivo cambiamento sociale. Torna scoprendo come ogni promessa di tempi migliori si è infranta contro la barriera dell'indifferenza presente anche a Firenze, dove l'umana creatività ha concepito il sublime. Che poco concede a chi, per ragioni economiche o sociali, non riesce a stare in corsa. Insieme ai passi del protagonista, la scrittrice percorre quelli dei difficili anni del primo dopoguerra. Tempi di bilanci, di difficile ripresa, di nuove idee che si affacciano con i loro proclami. Il bisogno di stabilità ora è forte. Il protagonista spinto dalle necessità familiari ritorna al suo paese, fa quello

che le convenzioni gli impongono abbandonando il libero arbitrio che avrebbe potuto aprirgli strade diverse lontano da lì. Vi ritorna con il senno dell'uomo maturo scoprendo che nella sua terra, nel suo paese ci sono le ancore del suo futuro migliore. Nella pace della natura, tra la sua gente, nell'amore timido e composto di una donna, nelle sue origini immutate troverà quel tronco intorno cui avanzerà, come l'edera, la sua esistenza.

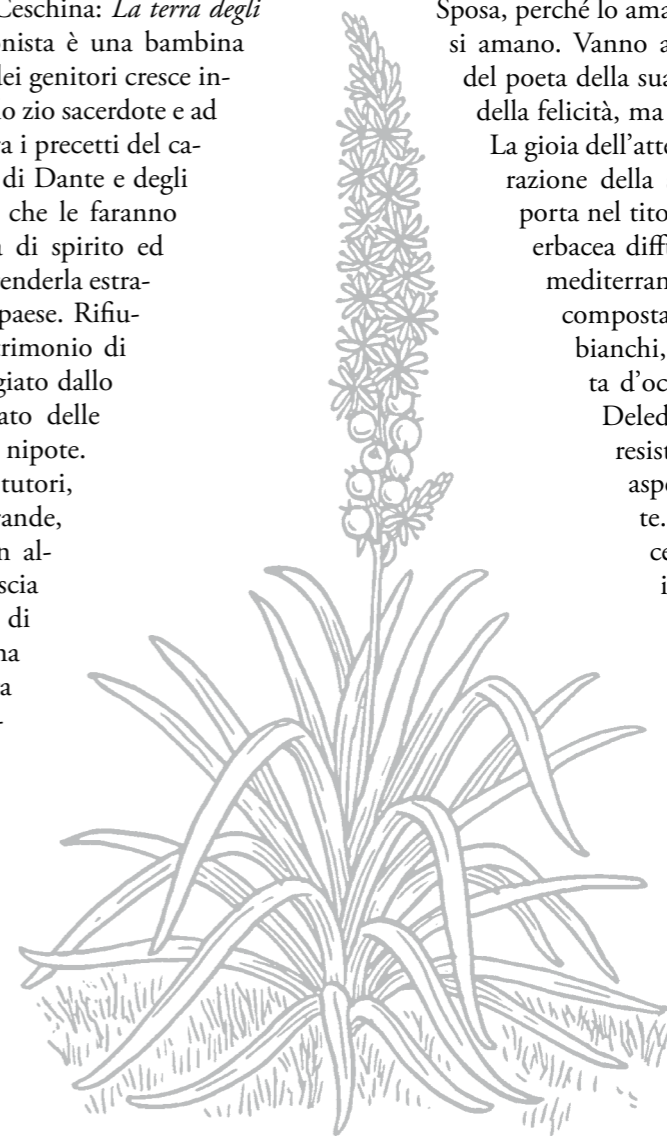
Il trasferimento del marito all'Università di Cagliari diventa il pretesto per un altro romanzo che la Rispoli pubblica nel 1933 sempre per le edizioni Ceschina: *La terra degli asfodeli*. La protagonista è una bambina che dopo la morte dei genitori cresce insieme alla nonna, allo zio sacerdote e ad un vecchio servo. Tra i precetti del catechismo, la lettura di Dante e degli autori del Trecento che le faranno maturare signorilità di spirito ed intelligenza tale da renderla estranea alle usanze del paese. Rifiuta pertanto un matrimonio di convenienza caldeggiato dallo zio prete preoccupato delle future sorti della nipote. Scomparsi i suoi tutori, la ragazza, ormai grande, viene affidata ad un altro zio e con lui lascia il paese alla volta di Cagliari dov'egli ha ottenuto la cattedra di Latino all'Università. Giunti qui, la ragazza frequenta l'ambiente universitario, conosce persone di cultura alcune delle quali le trasmettono, però, un certo disagio avendole scoperte vuote nell'animo e avvezze al pettegolezzo. Decise a co-

noscere i fatti di tutti ed a scavare in quel passato buio della ragazza che lo zio sacerdote ha cercato sempre di tenere lontano da lei attraverso gli insegnamenti del Vangelo e l'amore per la cultura. In questo ambiente vacuo e deludente conosce, però, l'amore di un professore che dimostra di essere diverso e di apprezzarla nella sua semplicità. La segue nel suo paese natio quando lei vi fa ritorno con lo zio, scoprendo che tutto è rimasto come lo ha lasciato. Donne chiuse in casa nella logorante attesa del matrimonio, avvilita dai sacrifici quotidiani, dalle privazioni e dalla rassegnazione, perché è così che vanno le cose.

Sposa, perché lo ama, il professore. Entrambi si amano. Vanno a Firenze, ma nella città del poeta della sua infanzia scopre il senso della felicità, ma anche quello del dolore.

La gioia dell'attesa di un figlio e la disperazione della sua perdita. Il romanzo porta nel titolo il nome di una pianta erbacea diffusissima nei territori del mediterraneo: l'asfodelo. La pianta, composta da un lungo fusto e fiori bianchi, cresce sui rilievi a perdita d'occhio. Citata anche dalla Deledda ne *La via del male*, è resistente nonostante il suo aspetto delicato ed elegante. È possibile che l'autrice intraveda nell'asfodelo il simbolo dei valori (in questo caso religiosi e culturali) più semplici ma più intransigenti. Acquisiti da subito e consolidati nel tempo essi diventano le mete verso cui indirizzare i comportamenti e i perni su cui poggiarsi nelle difficoltà della vita.

Il 1938 è l'anno di uscita dell'ultimo romanzo di Carolina Rispoli. Si intitola *La torre che non crolla e*



stavolta è Genova ad ispirare le vicende del protagonista. La scrittrice ha imparato a conoscere questa città in occasione del trasferimento del marito presso la locale Facoltà di Lettere avvenuto nel 1931. Il romanzo è nuovamente edito dalla Ceschina di Milano e l'autrice lo dedica al padre Eugenio e al nonno Giambattista Rispoli, come «umile fiore di gratitudine», scrive, «al ricordo della loro vita di lavoro e di sacrificio». Non è solo Genova però ad ispirare il racconto che è un po' il coronamento della sua produzione letteraria ormai apprezzatissima. Ma anche se stessa, la storia della sua famiglia, che si libera in un romanzo dai toni epici, storici, sentimentali. Il luogo è sempre Melfi, il protagonista è un figlio di mercanti che ritorna al suo paese per la morte del padre. Avvocato, orfano di una madre mai conosciuta, affascinato dalle gesta garibaldine, la scrittrice lo presenta così: «Gravava allora sugli studi, come su tutta la vita nazionale, l'atmosfera afona e irreligiosa dell'anteguerra. Le ideologie in voga si accordavano tutte per limitare l'anima umana nel suo chiuso viottolo terrestre e se anche cominciava ad affermarsi qualche principio di reazione, esso non era certo tale da poter raggiungere quel giovinetto provinciale, sperduto. Così egli aveva perduto, oltre la fede, anche il rispetto delle tradizioni avite. Senza soffrirne. [...] Raggiungeva anch'egli quella blasfema baldanza del secolo che credeva di aver attinto alla verità e alla sapienza solo per aver avuto il sacrilego coraggio di distruggere tutto il sacro retaggio del passato».

Reduce della Prima Guerra Mondiale, decide di restare al suo paese per svolgere la professione di avvocato dimostrando abilità e vincendo tutte le cause. Dopo aver superato il concorso in magistratura, si reca a Genova, città modernissima, dove frequenta gli ambienti dell'alta società e dove incontra l'amore. Ritorna al paese per rendere l'estremo saluto all'anziano zio che sta male. Costui gli lascia in eredità il denaro accumulato in anni di lavoro, ma non si sa se inconsapevolmente gli lascia altro. Un testamento spirituale conservato in articoli di giornale che narrano gli eventi e le passioni di cinquant'anni di storia patria. Quella storia e le passioni che ha

In *Il tronco e l'edera*, insieme ai passi del protagonista, la scrittrice percorre quelli dei difficili anni del primo dopoguerra

mosso condizionano l'uomo. Non senza rammarico rimane, riprende la sua attività di avvocato e sposa una giovane del paese. Ma quel testamento spirituale lo ha cambiato: «Ora a Luca sorrideva come massima ambizione di poter narrare la storia della sua gente, le sue vicende umili, il suo passaggio dall'uno all'altro padrone, il suo abbandono, la sua oppressione, le sue ribellioni sterili: tutta questa vita che somigliava ad un duro avanzare di bestia da soma sotto lo sforzo che pareva oppresso dall'assenza di ogni ideale e che pure il suo ideale l'aveva, la sua grandezza l'aveva, ed era quel suo eroismo a non cedere, a non cadere, a resistere per continuare fino all'estremo la propria giornata, senza sollievo e senza sosta». Intanto sua moglie ha un bambino. Ma un violento terremoto distrugge il paese e lei muore mentre il bambino miracolosamente si salva. Non crolla però la torre normanna. Ostinatamente resiste all'inaspettato attacco ferma nella stessa posa solenne con cui ha attraversato i secoli.

Le appassionanti vicende del protagonista e della sua famiglia servono a Carolina Rispoli per narrare la storia nazionale dall'Unità d'Italia in

avanti. Dalle gesta garibaldine, al brigantaggio, dalla Grande Guerra, alla nascita dei partiti e del fascismo, l'autrice, guidata dalle vicende della sua famiglia, si addentra nella società di allora e nelle conseguenze che questi fenomeni hanno avuto sulla gente. È convinta che «ognuno di noi è solo in minima parte possessore di se stesso: la maggiore di sé appartiene invece a coloro che più non sono e che non si possono, anche volendo, rinnegare». Il passaggio del terremoto non è casuale. Realmente un sisma terribile ha scosso il Vulture nell'estate del 1930, causando migliaia tra morti e feriti in Basilicata, Campania e Puglia. «Intatta», narra l'autrice, «si elevava nel cielo, di fronte al monte colmo di ombra azzurra, la torre di Ruggero il Normanno [...]. La torre elevata a custodia della voce unica, sussisteva intatta. Il grifo normanno, colpito in pieno, illuminato e slavato dal giallo riflesso dell'occidente, nero di lava era tutt'ora intorno alle sue bifore». Resta indenne come la tradizione, la cultura, la storia.

Finita la Seconda Guerra Mondiale, Raffaele Ciasca è prima docente poi preside della Facoltà di Scienze Politiche a Roma e nel 1948 è eletto senatore della neo nata Repubblica. Il mandato si rinnova nel 1953. Carolina Rispoli non è più romanziera. Appassionata a sua volta di storia e di politica diventa saggista. Nel 1962 nella città eterna scrive *Uomini oscuri del Mezzogiorno nel Risorgimento*, edizioni Staderini, Roma, firmandosi anche con il cognome del marito. Dedicata alla madre Amalia Mancini Rispoli questo saggio che esce in occasione del centenario dell'Unità d'Italia. Con questo lavoro è intenzione dell'autrice portare alla ribalta le persone meno note che con ammirevole abnegazione hanno contribuito agli esiti risorgimentali. Il saggio è un lucido resoconto di fatti e vicende pre e post unitarie esposte sulla base di fonti bibliografiche ed archivistiche, di pubblici registri civili e parrocchiali, di atti parlamentari, di lettere personali ed ufficiali. Si parte dalla citazione di uomini illuminati che già sul finire del Settecento lottarono contro le ingiustizie perpetuate ai danni del popolo, pagandone spesso un caro prezzo. Per poi proseguire nel corso dell'Ottocento, parlan-

do di quegli uomini, melfitani per lo più, degni eredi di un progetto votato al riscatto degli umili. Accostando il testo al romanzo *La torre che non crolla*, scopriamo similitudini di contenuti e omonimie riguardanti la famiglia dell'autrice che fanno ipotizzare il carattere autobiografico del romanzo. La Rispoli affronta anche il brigantaggio, le sue cause, i suoi sviluppi, gli scontri violenti con l'esercito nazionale, il suo impatto sulla popolazione, la sua fine. E conclude ricostruendo il lungo iter che portò alla realizzazione della linea ferroviaria Foggia-Potenza, provvedimento che di fatto limitò l'isolamento geografico dei territori lucani, e che vide la luce grazie all'ingegno di persone locali.

Tanti sono gli articoli e i saggi scritti da Carolina Rispoli. Citiamo su tutti *Una santa nella Reggia di Napoli*, uscito nel 1952 sulla rivista milanese «Vita e Pensiero», dedicato alla breve esistenza della regina Maria Cristina di Savoia, moglie del re Ferdinando II di Borbone. Dall'arrivo a Napoli della coppia reale dopo le nozze, l'articolo passa in rassegna la sofferta vita della regina alle prese con le liti interne della famiglia reale e le affezioni dei poveri a cui cercava di rimediare con opere caritatevoli. Affrontate sempre con il sostegno di una granitica fede cristiana che le suggeriva umiltà e pazienza. Fino alla sua scomparsa avvenuta dopo pochi giorni la nascita dell'erede, nel dolore di tutti i sudditi del regno.

Nel 1975 muore a Roma Raffaele Ciasca. La perdita del marito, dal quale ha avuto la figlia Antonia, nota archeologa scomparsa nel 2001, le suggerisce la stesura di un altro saggio, *La giovinezza di Raffaele Ciasca tra Giustino Fortunato e Gaetano Salvemini*, edito dalla Tipografia P.U.G. in Roma, 1977. La Rispoli qui riavvolge il filo dei ricordi raccontando la vita del consorte, le origini rioneresi, la formazione scolastica e universitaria, la stretta amicizia che lo legava al concittadino Giustino Fortunato, dimostrata dalla nutrita corrispondenza che la Rispoli pubblica. Fu proprio Fortunato ad insistere affinché Ciasca tenesse il discorso commemorativo nel centenario della elevazione di Rionero a Comune autonomo. È il 1911 e nella cittadina natale Raffaele Ciasca, dopo aver tracciato il profilo stori-

Ad ispirare
La torre che non crolla
 è la storia
 della sua famiglia,
 che si libera
 in un romanzo
 dai toni epici,
 storici, sentimentali

co degli avvenimenti locali, tra i quali feudalità, borghesia, latifondismo e brigantaggio, in uno dei passaggi conclusivi asserisce:

«Noi portiamo sulle spalle il peso di secoli di oscurantismo, di governo, di barbarie. La rigenerazione morale e sociale della Basilicata non è più una parola; e non sia troppo grave se la nostra rinascita ritardi ancora un po'! giovì ben vero non attendere. [...] Affratelliamoci e muoviamoci. [...] Il nostro popolo, ignorante, e non per colpa sua, ma ardito, attivo, intransigente, spinto dalle tristezze economiche e animato dalla speranza di miglior fortuna, varca l'oceano, e lavora e suda, e fiumi d'oro vengono a ristorare le misere e derelitte famiglie in Italia, e apportano l'agiatazza e con essa si fa sentire il bisogno della civiltà e dell'istruzione. E la classe dei contadini migliora, progredisce ed entra davvero nella vita sociale, ricca di attività e di nuove energie. [...] Aiutiamo e incoraggiamo tutti gli istituti che mirino a sollevare questo popolo nostro. [...] Solo così Signori potremo sperare in un avvenire migliore; [...] solo così [...] noi perverremo a

quella rigenerazione civile e sociale, a cui tutti aspiriamo».

Il 6 dicembre 1991, a Roma, muore anche Carolina Rispoli. Riposa a Melfi. La sua città le ha intitolato la biblioteca comunale, segno di riconoscimento per colei che, rompendo atavici schemi, è riuscita a dare voce a chi non aveva diritti. Con accenti soffusi ma decisi ha messo in evidenza i ritardi del Sud, a cominciare dalla condizione della donna, votata all'asservimento dell'uomo dal quale solo può trarre riconoscimenti e ruoli sociali. Condannata ad una segregazione stantia e senza speranza che le avvizzisce sogni ed energie utili all'autodeterminazione. Con una scrittura eccellente nello stile ed intrisa di contenuti, divertente o velatamente amara, la scrittrice ha immaginato generazioni di persone, rendendole attraverso vicende personali, ambasciatrici di fatti storici. Ne ha portato a galla le emozioni più nascoste trasferendole in prose dai tratti poetici. Nella sua narrativa Melfi è sempre presente. Il suo paese, protagonista di epoche importanti i cui segni risiedono nel castello normanno-svevo e nella torre di Ruggero II, è principio e fine di ogni tormentato viaggio alla ricerca di se stessi. Da lei sentitamente amato per quella grande umanità che rende la comunità mai distratta nonostante le sue tante contraddizioni. In *Il nostro destino* la Rispoli simpaticamente spiega:

«Il pettegolezzo è la passione, è la vita della provincia. [...] Voi trovereste in provincia una varietà infinita di gente pettegola quanto infinite sono le varietà degli umani temperamenti. Il pettegolo silenzioso che ascolta moltissimo e molto pensa, ed il pettegolo ciarlone che poco pensa e molto parla. Troverete il pettegolo sciocco che non sa nemmeno riferire quanto ha sentito e che pure con le sue scempiaggini contribuisce non poco ad imbrogliare e ad allungare lo scandalo, ed il pettegolo troppo sagace che indovina anche quello che non sa, che riempie i vuoti del racconto e ne illumina sapientemente gli angoli oscuri. Troverete il pettegolo poliziotto che sa scovare la prima traccia e dirigersi instancabile tra i più

complicati labirinti e non trova pace e non conosce riposo finché l'arruffata matassa non sia interamente dipanata, ed il pettegolo pedante che da tutto saprà trarre un insegnamento, e che tutto suggerirà con una smorfia di disgusto per le debolezze umane. Troverete come in amore l'appassionato, il timido, l'equilibrato; troverete come nella vita il filosofo scontroso, l'artista, il politico, colui che si contenta della critica bonaria e colui che scaglia come frecce le sue inventive; troverete chi condanna e chi compatisce, chi sorride e chi freme; troverete tutto, infine, salvo questo: un uomo o una donna che non siano pettegoli».

Una comunità quella del paese inoltre mai distaccata: «I piccoli», riferisce ne *La torre che non crolla*, «non sono come i grandi paesi ove ognuno si porta nel cuore le proprie gioie e le proprie pene. I borghi sono come grandi famiglie ed intorno ad ogni bara, ad ogni culla, ad ogni rito nuziale s'intreccia l'interessamento dei parenti, dei vicini, degli amici, dei conoscenti; più o meno fervido, più o meno sincero, più o meno benevolo, ma sempre tale, che pur quando è eccessivo, quando stanca e quando irrita, allevia nei grandi lutti, il gelo, il silenzio tombale della propria solitudine e l'umiliazione di dover passare col proprio cuore schiacciato tra l'allegra indifferenza della folla». Nella narrativa della Rispoli c'è poi la sua terra con le sue forme e i suoi colori: «Credo che Lei ripensi al suo Vulture [...]». Quella sua morbidezza di forme insieme a quella sua solitaria maestà di vedetta! Quel vastissimo orizzonte che di lassù si abbraccia dall'Adriatico al Vesuvio!», riporta ne *La torre che non crolla*, per poi descrivere in *Ragazze da marito*: «Il meriggio morente, tutto d'oro si svolgeva come un poema di quel fulgido e voluttuoso colore; d'oro erano gli sfondi del cielo, d'oro erano certe lievissime nubi, e lucente d'oro era la montagna, e pervase di riflessi d'oro, le colline di ristoppie».

Ritroviamo ancora in questi passaggi Grazia Deledda, la quale in *Canne al vento* illustra: «Il panorama a destra, il panorama a sinistra, tutti e due d'una bellezza melanconica, con la pianura sabbiosa solcata dal fiume, da file di pioppi, di

ontani bassi, da distese di giunchi e d'euforbie, con la Basilica nerastra di rovi, l'antico cimitero coperto d'erba [...]; e in fondo la collina con le rovine del Castello. Nuvole d'oro incoronavano la collina e i ruderi, e la dolcezza e il silenzio del mattino davano a tutto il paesaggio una serenità di cimitero. Il passato regna ancora sul luogo».



Antonio Avenoso

Anna Maria Ortese

L'immensa verità nell'umano
valore della vita

Angelici dolori sono i primi racconti che una giovanissima Anna Maria Ortese pubblica nel 1937. Il poeta Alfonso Gatto, in una delicata e sentita nota introduttiva, scriveva: «Ancora prima di *Angelici dolori*, una poesia stampata su "L'Italia letteraria", dal titolo *Manuale*, portò tra noi, e in un modo nuovo, aggressivo, il nome di Anna Maria Ortese. Erano quelli, intorno al 1935, anni di memorie, di evocazione, di silenzioso decantamento, e i giovani tentavano di aprire alla frase lirica, al verso lungo, di iniziare al canto, le luminose elissi di una poesia dalla vista più lunga che aveva fissato l'universo alla sua altezza, ma riguardandolo dalle radici e dalla pietra cui era costretto l'"uomo di pena" ungarettiano».

Scritto tra il 1934 e il 1936, *Angelici dolori* è un libro di racconti duri, fatali, ancestrali. Affermano un'immagine, la riproducono «viva, grande, colorata, con tutti i caratteri precisi della realtà e i deliziosi ondeggiamenti dell'irreale». Il libro raccoglie: *Isola*; *Pellerossa: solitario lume*; *Quartiere*; *Il capitano*; *Angelici dolori*; *L'avventura*; *Il sogno*;

La penna dell'angelo; *La vita primitiva*; *La villa: Valentino*; *Sole di un sabato*.

I racconti lasciano basiti, irrompono come un fuoco che accartocchia il legno, una terra che si spacca, un'anima a sollevarsi da un corpo. È una scrittura tangibilmente visiva, drammatica. Cadenza i tempi, stempera la poesia con un sentimento pungente al passo modulato delle cose. Anna Maria Ortese è lì, nelle agonie e agoni, nelle disperazioni, nelle voci strozzate, nei canti e nei disincanti, nelle ore smemorate. È nel realismo magico, in una stesura ancestrale, con le ambiguità semantiche e le inevitabili vicende di memoria e di scoperta delle libertà umane. Dirà la Ortese: «Io vedevo allora tutto il mondo come una stranezza, e una meraviglia quasi non sopportabili, ove non si desse loro una espressione, una voce ordinata».

Nel 1950 viene pubblicato il secondo libro di racconti, *L'infanta sepolta*. È una raccolta visionaria, fuori dal comune. La natura divina non priva di passioni è racchiusa nella sfera di una umanità.

Napoli fa da sottofondo. Onora i canti distaccati, i dolci cantori, le persone che si aggirano tra le pagine dei suoi racconti, le nostalgie e le tristezze, le compassioni guardinghe del mondo. È la partitura della Ortese, è il coraggio espresso dalla grafia dove c'è l'aria di adesione all'universo, alla natura. Le debolezze terrestri sono dense, abitate in personaggi di principi delicati, amici lunari, amanti perduti. Il mondo narrato dalla scrittrice dona una grazia, una verità immensa nell'umano valore esistenziale.

La raccolta di novelle *Il mare non bagna Napoli*, pubblicata nel 1953, è accolta positivamente, tant'è che si aggiudica il Premio speciale per la narrativa del Premio Viareggio. Una scrittrice che avrebbe ancora fatto parlare e discutere. Era stato Elio Vittorini a declamarne l'importanza due anni prima:

«Un giorno apparve sul "Mondo", due anni or sono, uno scritto su Napoli che fece impressione a molti. Io allora mi misi in testa che chi ne era l'autrice potesse darci un libro napoletano che mordesse più a fondo anche dell'impeto dei migliori lirici meridionali; Napoli rappresenta qualcosa di comune a tutti gli uomini: un lacero sfarzo ch'è nella possibilità di tutti, una scarmigliata dignità ch'è un aspetto della natura umana e una cadenza della sua storia. Questo l'Anna Maria Ortese rendeva evidente nel suo primo scritto; questo ha continuato a rendere evidente nei successivi quattro scritti del libro che pubblichiamo. Grazie al quale, malgrado il verismo un po' facile di alcune sue pagine, si può dire che Napoli ha finito per raggiungere la stessa intensità d'immagine che Firenze ha raggiunta da tempo con Palazzeschi e Pratolini. Anna Maria Ortese non è nuova alla letteratura. Nata a Roma, vissuta lungamente a Napoli, ebbe una notorietà di fanciulla prodigio, poco prima dell'ultima guerra, per un libro che Bontempelli chiamò, lanciandolo, *Angelici dolori*. Sulla strada che si aprì con quel libro essa ha vagato per dieci anni come una sonnambula. È stata una zingara assorta in un sogno. Ma ora che si è svegliata, o si è fermata, è Napoli di tutta la sua vita ch'essa si vede intorno, presenza e memoria insieme, e riflessione, pietà, trasporto, sdegno».

«È stata una zingara
assorta in un sogno.
Ma ora che si è svegliata,
o si è fermata,
è Napoli di tutta la sua vita
ch'essa si vede intorno»

Il mare non bagna Napoli in prima pubblicazione uscì con due racconti e tre servizi giornalistici scritti in modo superlativo come solo un grande narratore può scrivere. Aveva l'intuito d'altrove degno dei grandi, la voce senza screziature, il dettato fondato su una compilazione sfrecciata, trasudante fra orrori e perdute lontananze.

Un taccuino pieno di sogni, le nebbie pronte a sfrangiarsi, le ribellioni possibili dei luoghi, una luce in grado di squarciare il buio, la sensibilità di guardare orizzonti in controluce come allontanamenti mortali, notti smemorate, abbagli dal sapore del mare furente. *Un paio di occhiali*, *Interno familiare*, *Oro a Forcella*, *La città involontaria*, *Il silenzio della ragione* sono i racconti di *Il mare non bagna Napoli*. La scrittrice mette a disposizione una stesura dall'incanto sofferto, l'anima di certe visioni, la memoria rispettosa di una città, personaggi con le loro intelligenze, le fragilità di un vissuto, le partiture fondamentali di un dettato dall'osservazione fertile. È la rappresentazione di una città: le colline, le case, il mare.

Ma è l'incontro della scrittrice con la vita, col battito, le immaginazioni, i rumori e i silenzi, le tentazioni di andare oltre certi personaggi per non scontrarsi con una realtà troppo spessa atavica: «Il cielo era di un azzurro chiaro, smagliante



come nelle cartoline al platino, e sotto quella luce gli uomini venivano e andavano in modo confuso, in mezzo agli edifici che sorgevano qua e là, senza ordine apparente, come nuvole. All'inizio di Forcella, mi fermai perplessa. C'era un gran movimento, più su, in cima alla stretta via, un ondeggiare di colori, fra cui spiccavano il rosso chiaro e il nero, un ronzare doloroso di voci. Un mercato, pensai, una rissa. C'era una vecchia seduta accanto a una pietra, all'angolo della via, e mi fermai a domandarle che stessero facendo tutte quelle persone».

Il mare non bagna Napoli è il sole e le nuvole, il pulsare incessante dei suoni impastato agli odori, alle metamorfosi della gente. La sensazione è l'edificio della tradizione letteraria, l'enigma fra verità e finzione. Le carezze e le anime strillanti dei colori di Forcella, la vivacità di San Biagio dei Librai, il rione dei Tribunali e poi le vetrinette opache, i banchi eccessivamente levigati, le botteghe, i vicoli stretti, le soglie delle case.

Liguana è del 1965. Scriveva Giorgio Manganelli: «Nessuno scrittore ha insegnato alla Ortese questa callida acredine del discorrere, quella volatile furia ed insieme quella macerazione labirintica che danno, fin dalle prime pagine, una letizia aspra, inquieta, insonne e insieme allucinatoria. Il linguaggio letterario è l'ultima e definitiva forma di incantamento, di carmen, l'ultima formula che agisce e costringe l'inesistente a esistere; e l'incantesimo dell'Iguana, appunto agisce. Volendo si può chiamare "romanzo" questo libro; ma forse è inutile. Ha qualcosa della fiaba, e insieme della ballata, della filastrocca, dell'incubo, del sogno, del delirio; appunto, è un incantesimo che agisce».

Il conte Carlo Ludovico Alearo di Greas dei duchi di Estremadura, detto Daddo, viene inviato per mare, dalla madre, a cercare nuove terre dove poter espandere i propri interessi economici. Non c'è probabilmente nessuna curiosità filantropica nel viaggio di Daddo. Una espansione di un modello economico che tende a moltiplicarsi per imprimere una accelerazione alla ricchezza. Vi è la mostruosità di relazione. Coinvolgimenti letterari alla Borges, il viaggio come atto di conquista, il viaggio come metafora, una favola

dalle tante sfaccettature letterarie. Poi, sull'isola sperduta, Daddo scopre una ragazza dolcissima. Lo stile della Ortese batte d'ispirazione. È frammento di scrittura, riflette le sue concezioni di vita per gettarsi nella commedia umana sbarazzandosi dell'amore e calarsi nei cunicoli della realtà. L'andare in molte direzioni, abitare il fiume e il vortice, individuare il corso, riconoscere le dolorose fraternità.

Nel 1967 pubblica *Poveri e semplici*, con un inizio di racconto degno di colei che oggi viene da più parti ritenuta tra le scrittrici più importanti del novecento italiano: «I più bei giorni della mia vita cominciarono in questa città i primi di novembre. Sono trascorsi da quella data vari anni, e con essi è trascorsa la mia breve giovinezza e la sua felicità. Oggi, mentre scrivo, è ancora novembre, ancora io vivo in questa città, e in essa nulla è così radicalmente mutato che non si potrebbe, volendo, riconoscerle l'aspetto di allora; ma son mutati gli uomini e le cose, e le vicende, se pure in tutto simili a quelle di un tempo, non ne hanno certo lo stesso carattere. Fra alcuni anni, per non dire fra venti, trenta oppure l'eternità, di queste vicende vi saranno tracce sempre più deboli, leggere, e poi più nulla».

In Anna Maria Ortese bastano poche righe per affidare al lettore una testimonianza, segni grafici dall'apparente elementarità in grado di consegnarci armonie, sussulti, lo sguardo dell'infanzia, una parentesi di stupore. Imprimere una spiritualità: nel fondo di una strada, nel paesaggio dai colori dolenti, lo sgorgare dell'iride, nel sentiero del glicine. Affastella ogni dettaglio segnali commoventi. Si potrebbero racchiudere i suoi scritti pensando all'attenzione rivolta quando attraversiamo un bosco. Siamo lì ad esaminare le foglie, scorrono sotto i nostri passi, mentre dimentichiamo la bellezza degli alberi.

Spinta com'è, la sua costruzione narrativa, a distinguersi in un mondo sgusciante verso una eternità lieve. Parlo dello spazio del suo dettato narrativo, del realismo magico, della verità immensa nell'umano valore della vita. Parlo della quiete, delle percezioni e del vissuto. Uno stile elaborato e sotterraneo, doloroso e segreto. Parlo della sfinita tenerezza di alcuni ribaltamenti nel-

la costruzione di una narrazione, dov'è sempre il verso a tenersi alto.

L'universo, per la Ortese, è un dettato liberatorio pronto ad azzerare altri meccanismi, perché nel quotidiano si cela lo spessore e il taglio di un compiuto orizzonte di voci, di un infrangersi perenne d'umanità: «Per vari avvenimenti, tra cui la morte di mio padre, non dovevo più dimenticarla. Adesso ho la sensazione che solo in quel punto, e benché certo, prima di allora, dovessi pensare altrimenti, solo in quel tempo cominciai a vivere. La sensazione che vi fosse stata sui miei occhi una benda, di dolore e terrore delle cose (forse la memoria cupa del Sud) e che solo in quei giorni tale benda mi fosse tolta. E io rivedevo l'aria, la luce, e vi era qualche cosa di molto acuto in quella luce, come il cielo fosse di un blu diverso da tutti gli altri blu, e l'aria sapeva di viole che mai nella mia vita avevano profumato così». È come avvertire nella scrittrice una forma di empatia. L'empatia si trasferisce sulla pagina, attraverso le finestre chiuse, i silenzi sommersi dalle ombre, le grezze tele di immaginazioni recondite, ingranaggi e oggetti schermati da seducenti visioni. È come agitare le braccia, consci della futilità del gesto. Non farlo può renderci invisibili, mani affogate nella schiuma del mare.

Tutta la scrittura della Ortese va contro l'atteggiamento ermetico, viva com'è ad immergersi nelle immensità, a sentirsi parte nuova di storie primitive, a sovraccaricarsi di una forza barocca, in grado di sostenere l'insostenibile. In un'altalena di invenzione di scrittura, di magie spazio-temporali, passato e presente, si snoda *Il porto di Toledo*. C'è sempre da individuare i punti a maglia di un discorso altro in Anna Maria Ortese, attratta dai malesseri, nelle catastrofi di un'epoca scellerata. Un vortice con le sue frammentarietà.

Nella casa della scrittura Ortese fa camminare i suoi personaggi con la non trascurabile capacità di chi conosce le disinvolture e i drammi dei protagonisti, di chi sa attraversare una città nei meandri di una storia, di chi in quel passo equilibrato o distratto sa far coincidere lo spazio di un tempo. Ci sono le viscere, gli odori, le esplosioni di un mondo, l'accostarsi al mistero nonostante le nostre intelligenze limitate.

Il porto di Toledo descrive una città visionaria con gli occhi di una tredicenne. Damasa non sa il nome delle cose, non sa nulla del tempo, alterna l'esistenza come le rondini quando volano impazzite, o come quando in certe notti di primavera riempiamo di segnali l'aria. *Il porto di Toledo* è la straordinaria occasione di osservare dalla finestra della scrittura i due Sud del mondo: Napoli e la Spagna. È la vita adolescenziale prima della guerra, il mare della vita che si infrange contro l'argine degli scogli, il cogliere l'attimo in tutte le sue sfaccettature. Poi, non escluderei il realismo trasfigurato, il funambolismo linguistico, la grammatica dolorosa, la prosa che diventa Poesia.

«Mi premeva raccontare la breve storia di una fede», scriveva a proposito di *Poveri e semplici*, e approfondendo il discorso diceva: «Ho rinunciato, per farlo, a una scrittura consapevole, esigente. Un esperimento anche il mio. Ci vuole, un po' di coraggio, oggi, a parlare di sentimenti. C'è da sprofondare lo sento. Ma tutte le altre vie le sento perdute. Pensare è terribile: è come attaccarsi a un pozzo dove non si vede più niente».

Nel *Porto di Toledo* Anna Maria Ortese anticiperà certa scrittura, a volte la trasfigurerà. Il 1975 è l'anno in cui con la sorella si trasferisce a Rapallo, dove rimarrà fino alla morte. È l'anno in cui il meccanismo di scrittura come in un cortocircuito di avvenimenti indicherà per lei un ricominciare da un'altra città. La necessità di una svolta repentina, la curvatura di un percorso, l'elemento romanzesco, un colpo al cuore come un laccio tra vita e morte. Tutto è impastato con un dettato altro: raffinatezza, generosità nella narrazione, implacabili verità, il dipanarsi del tempo.

Qualche anno prima, tra il 1967 e il 1969, aveva scritto il testo teatrale *Il vento passa*. Ambientato a Lima dopo il 1544, ha un registro linguistico essenziale, rituale. La protagonista vive il dolore come separazione, ma soprattutto è il viaggio dentro il mistero del dolore di una donna. Quasi di sbieco, come nello squarcio di una separazione, come in una forma di teatralità legata alla trasformazione, l'essenza del testo sembra essere dettata dal contrasto tra la partenza dalla terra madre e il desiderio di un ritorno impossibile.

Nel 1979 viene pubblicato *Il cappello piumato*. Laura Lepetit disse di trovarsi dinnanzi ad un capolavoro. Un piccolo gioiello, un candido modo di raccontare una storia d'amore, un linguaggio alto e semplice, popolare e aristocratico come una lunga notte e personalmente direi un bianco attimo su una vetta di neve. *Il cappello piumato* è Milano meravigliosa e nostalgica, povera ed appassionata, dov'è contenuto l'incantesimo e l'innocenza di una generazione.

Il 1987 è un anno piuttosto ricco dal punto di vista editoriale per la scrittrice. Con una postfazione di Adele Cambria, viene pubblicato *Estivi terrori*. Contiene quattro racconti scritti dalla Ortese tra il 1950 e il 1960: *La diligenza della capitale, Inglese a Roma, L'uomo della costa, Estivi terrori*. Sempre lo stesso anno viene dato alle stampe *La morte del folletto*. La scrittrice si sofferma in modo particolare sulla gravità dei fatti politici, evidenziando l'eufemismo di utilizzare il termine "politico": «Mi trovavo in un simile stato d'animo, qualche anno fa, a causa, credo, di una nuova canagliata che stava per consumarsi tra due Paesi che non nomino, a danno di un terzo Paese miserrimo, per non dire disgraziato; sospinti a loro volta, i due primi, e direi accecati – ove tale cecità non fosse stata, più che volontaria, interessata – da altri due Paesi, troppo intelligenti per battersi personalmente, e le allusioni mi siano perdonate».

Ortese abbozza una Sua inferenza sulla condizione di quegli anni, lo fa in prima persona, affine alla dinamica di scrittura a Lei congeniale, pur stabilendo una forma di discussione interna, una sorta di autoanalisi: «La vita sulla Terra mi sembrava, a questo punto, non dirò insopportabile (tale stadio era superato), ma proprio priva del minimo interesse, come una pietra che rotoli dall'eternità verso un'altra eternità di pietra. E questo smarrimento era diventato, quella mattina, così forte, che recatami a Genova per sbrigare una pratica molto fastidiosa, e uscita verso le 12 e 40 dall'ufficio competente (Demanio), mi ero dimenticata di tornare alla Stazione, come sarebbe stato logico. Per di più nevicava, benché fosse maggio, o così mi pare di ricordare».

Anna Maria Ortese, tratteggia il contesto della contemporaneità. Certe narrazioni rispetto a Napoli sono cambiate, alcune partiture formano il nucleo centrale del racconto, l'indole di stesura ad istanze di tipo sociale insanguina il rombo di una partitura altra.

Sempre quell'anno viene dato alle stampe *In sonno e in veglia*. Vi è la materia indivisibile di cui parla la fisica. La scrittrice affronta il sogno solo parzialmente, intensifica sulla realtà, una tangibilità conosciuta, sa d'essere pacata e vigile, pronta ad aprire la finestra del suo immaginario. La realtà diventa un tessuto di motivazioni pratiche, di sembianze, di contese, ma anche di piccole felicità. *In sonno e in veglia* racchiude così altri racconti visionari, riuscendo ogni volta a non tradire il suono e l'ascolto delle parole, a imprimere con questa scrittura che sa di un cuore che brucia lo spazio che ci serve per rimanere umani, nonostante tutto e nonostante s'è fuggiti nottetempo dal sonno e dalle apprensioni.

Il cardillo addolorato, del 1993, è la storia di tre giovani signori: un principe, uno scultore, un ricco commerciante. I tre scendono dal Nord dell'Europa verso Napoli. Pretesto del viaggio è la visita di un celebre guantaio che vive a Santa Lucia con le figlie, entrambe incantevoli ma mute. L'atmosfera che emerge da *Il cardillo addolorato* è purtroppo un'aria di strazio, orrore, deformità, pur in un contesto di scrittura che nonostante tutto rimane autorevole come un panorama in cui le conformazioni appaiono più grandi dell'ordinario. È come se lo spirito di un romantico tedesco fosse approdato sulle falde del Vesuvio per unirsi con il demone Mediterraneo, in una danza che ha qualcosa di predestinato e genera senza tregua nuove figure. Ogni figura è una trama dove emergono afflizioni, angosce, magie e visioni. Questi episodi suggeriscono di non ingannare il male, il dolore delle cose. Ci fanno andare oltre, alla ricerca di un mondo al di là dell'umano.

Apparissero nella Ortese allusioni manzoniane, potremmo mirare al centro della Provvidenza, e parlare di abbondanze sintattiche, abbellimenti o al contrario angosce vicende,

quando scaraventa la sua ombra sulle presenze dei viventi. Raggiungere se possibile una chimera, un cuore muto, come almeno si mostra inizialmente Elmina, misteriosa e bellissima. Il principe, lo scultore, il ricco commerciante sono venuti per incontrarla. In tutto trilla il suono del cardillo, sulle prime apparso come perseguitato da sgradevoli giochi infantili, poi onnipresente, avvolgendoci e sconvolgendoci, immensità a noi ignota come il desiderio in questo caso sì, leopardiano, di spingere lo sguardo oltre il colle per osservare la compassione, l'infinito.

Del 1996 è la raccolta delle sue poesie: *Il mio paese è la notte*. Una poesia dai toni lievi come una rosa recisa cui hanno tolto le spine, come *Preghiera*:

Fatemi fuggire
da questo paese strano,
ve ne prego con le mani
giunte, fatemi
andare lontano.
Dove la gente parla
in modo buono e sereno,
dove nessuno mente,
dove nessuno trema.

Vi è la grazia di scrittura di Anna Maria Ortese e non puoi nel suo verseggiare uccidere il tempo. Non puoi dimenticare la parola che fugge ed incalza come una foglia al vento, come una vita quando il desiderio di fuga è il solo movente o come quando bambini appoggiavamo le mani alla rete metallica per scorgere i disegni dei rombi. Vi è nella poesia della Ortese una dimensione dove emerge il suono della parola, dove anche il verso si fa racconto o viceversa.

La scrittura è un venire alla luce, emergere dal buio di una stanza, ma è al contrario il non, il racconto in versi di una beffa, il coprirsi dal freddo di una morte interiore, lo scrollarsi sempre dalla palude che pervade le nostre esistenze. Poi vi è il cambio improvviso di registro, il cuore che da condannato rinasce, lo scoramento che si veste di speranza:

In Islanda, forse,
o dove comincia il Polo,
il freddo terribile rende
gli uomini sereni e buoni.
Dove c'è il sole non posso,
non me la sento di stare,
e dove c'è folla non voglio,
non posso più abitare.
Tutte queste macchine atroci,
queste parole di minaccia,
queste scene di beffa,
questi patiboli in piazza.
L'uno a vedere come
muore l'altro. Dante vide
queste cose settecento
anni fa.
Era profeta, o grande
cronista del futuro?

Alonso e i visionari è pubblicato nel 1996. La scrittrice inserisce un fantasma al centro del suo romanzo. Alonso, il cucciolo di puma, è invaso dallo sguardo e dall'indagante Stella. Un personaggio in cui la scrittrice sbatte una vita come fosse lì a percorrere la complessità e la difficoltà del mondo.

Stella Winter è un'americana benestante. Vive sul mare, in Liguria. La sua esistenza è il bellissimo giardino e l'enorme casa dove ammazza il tempo. Ma è anche molte altre cose: la lettura di un carteggio privato, tanti ritagli di giornali. Attraverso la lettura del carteggio, Stella Winter dà forma alla storia del cucciolo Alonso.

Anna Maria Ortese narra la difficoltà della lettura, interpreta il desiderio di comprendere, fa evincere le frustrazioni rilevando lo sfibrante martirio ultimato in nome di tutto ciò che poi è la visione che la abitava. Alonso, un piccolo puma forse smarrito dalla madre, è nel romanzo il punto fondamentale di questa narrazione. Non posso fare a meno di apprezzare nella scrittura l'avvicinarsi di personaggi come il professor Decimo, i suoi figli Decio e Julio, Jimmy Op.

Preferisco sempre smarrirmi nelle pagine dove la visionarietà è un pugno nello stomaco, uno smacco alla costruzione delle parole e delle azioni. Ho questa sensazione: fino all'avvento del

puma, i fatti hanno scandito il corso della loro esistenza, assegnandole uno scrigno di verosimiglianza.

Dentro i libri di Anna Maria Ortese mi è sempre strisciato addosso un abbandono doloroso, la coscienza profonda dell'universo, l'affrontare la tragedia della dissimulazione. In questi anni sono tantissimi i racconti scritti dalla Ortese per denunciare i delitti dell'uomo, la scarsa attitudine alla cultura, lo sfruttamento e il massacro degli animali. Decine e decine di racconti abitano la sua visione sociale, la profonda coscienza intellettuale. L'atteggiamento che la scrittrice mette in luce è d'arroganza e di ignoranza: «Era il mito stesso del potere, e del godimento del potere – del potere come forza esercitata su altri e del godimento come bene supremo –, che veniva lanciato nelle povere case italiane, eternamente sprovvedute di libri. (Il televisore al centro, ma il libro in nessun luogo)». Parlavamo di scritti e come non ricordare *Ma anche una stella per me è natura, La coscienza profonda, Luoghi e cose, Io credo in questo, Sulla malinconia, Piccolo e segreto, Storia senza pace dell'Italia senza fratelli, Ferocia e mollezza, Al rallentatore, Gli amici senza parole*.

Racconti dove emerge un sentimento ecumenico del sacro, una costante spiritualità, un rapporto con la natura che diventa ritmo, energia. Diciamo pure che è forte la concezione della natura come sogno, l'esistenza poi viene rappresentata da una sorta di dolore perenne, il tempo è espresso come giudizio. All'improvviso poi il guizzo, un timbro stilistico che svolta, una felicità nella scrittura che sorprende:

«Mi trovavo in un paese del Golfo, privo d'impianti idrici, e solo fornito di pozzi, dove ogni giorno le donne erano costrette ad attingere acqua, che disponevano poi in recipienti di metallo, in cucina, a portata di mano per gli usi più diversi. Una sera, nella casa dove abitavo, tutti erano già andati a dormire, e io mi preparavo a seguirli, uscivo dalla cucina dove ero entrata per bere, quando non un pensiero, ma qualche cosa di molto più sottile, che potrebbe stare al pensiero come il riflesso di un raggio al raggio stesso, mi costrinse a voltarmi indietro. Senza, dunque,

averlo pensato né voluto, ma semplicemente obbedendo a un silenzioso richiamo, tornai indietro, e mi piegai sul tavolo di marmo, a guardare nella conca più piccola, che non era quella da cui avevo tolto l'acqua per bere. Non avevo sbagliato. In un angolo, combattendo ancora, ma molto debolmente, contro la morte, c'era una di quelle farfalle color di seta cruda, piccolissime, quanto un chicco di riso, che spesso, la sera, entrano dalle finestre aperte nelle nostre case. Misi subito il dito nell'acqua, e la raccolsi. Essa rimase inerte, come incollata sull'unghia. Sforzando il mio sguardo, per vedere se quella impercettibile creatura fosse o no ancora vivente, scopersi un tenue ondeggiamento delle antenne. Nient'altro. Sempre meccanicamente, andai fino a uno stipo, versai del vino in una tazza, ne presi una goccia sul dito, e l'accostai alle antenne dell'insetto. Poi, cominciai ad alitarvi su il mio fiato, e, a quell'umido calore, e all'odore dell'alcool, ecco quelle antenne ricominciare un moto, e quei piccolissimi occhi aprirsi e quelle ali non più larghe di tre millimetri accennare a stendersi. Infine, tutto il piccolo corpo vibrò, e l'insetto cominciò a camminare sul mio dito, finché si fu asciugato. Camminava con una specie di debolezza, di esitazione, trovandosi vivo come per la prima volta: finché, a un soffio più fresco che veniva dalla finestra aperta sulla notte, spiegò del tutto le ali, e si dileguò».

Tutte le poesie inedite (1930-1980), vengono pubblicate nel 1998 dall'editore Empiria di Roma, a cura di Giacinto Spagnoletti. A titolo esemplificativo ne ho scelta una, *Cosa voglio non so, perché respiro*:

Cosa voglio non so, perché respiro
e mi ridesto le mattine grigie.
Volge nel cuor tranquilla la memoria
dei miei trascorsi tempi, e di marine
e di luna e di sole alti tramonti,
e di vicende familiari il grido
subito spento, e ancora
quasi di vento, rimbalzante il sole.
Cosa chiedo non so, cosa mai spero,
e chi sono, e chi mise,

a qual fine la nuova anima a stare
tra cose tali e lievi.

Ma pure un giorno finirà. Stupore
mi prende a rimirar questa vicenda
senza gioia né scopo,
quasi in deserto verde e solitario
giardino al sole vibra,
tra un'estasi di uccelli ed un fiorire
liscio di rose il gemito del vento.

I versi, i racconti, i libri di Anna Maria Ortese, mi frullano in mente, spesso. Sono un racconto sociale e poetico e scorrono come la pellicola di un film di quando si era ragazzi. Battono sulla mia coscienza d'uomo con un tono severo e commovente, e sanno nella straordinarietà di quella scrittura essere vita a sé, piccolo miracolo di un sole che riscalda. Gli eroi dei suoi personaggi, ma anche gli antieroi, gli ultimi, i poveri e semplici, ci insegnano a loro modo una strada. Una contemporaneità, sebbene antica, un cammino come una divagazione fonetica, la punta della lingua che accarezza un cuore.



Dora Celeste Amato

Giuseppe Antonello Leone

Dalla nascita in aereo ad *Albe su muri a secco*

«**I** nomi si sono scollati / dalle cose. Vedo oggetti e persone / non ricordo più i nomi. / A piccoli passi il mondo / si allontana da noi, / gli amici scendono / nel dimenticatoio» (Leonardo Sinisgalli)

L'ingegnere poeta Sinisgalli, di Montemurro, denso di profondo lirismo, a volte, con tutta la tecnica-tecnologia che incombeva, temeva il «dimenticatoio». Noi percepiamo che ciò fosse impossibile. Soprattutto per lui.

Giuseppe Antonello Leone, pur non sempre ottimista, viveva di candore, fiducia e stupore. Dunque, per sua fortuna, non ha mai temuto il «dimenticatoio». Non a caso Sinisgalli scrisse: «di Beppe devo dire con franchezza che mi colpì più di tutto il suo dèmon, la sua intelligenza [...] e il suo gusto delle cose che ha un forte sapore arcaico [...]. Il mio amico deve soltanto disciplinare le sue virtù, mortificare il suo genio».

Ti conobbi più di trent'anni fa, io molto più giovane di te e di lei, insieme con la compagna della tua vita, Maria Padula. Non amo questo

termine, oggi abusato. Qualcuno, recentemente, sentendomi riflettere a mezza voce sull'argomento, mi ha raccontato la sua versione. «Perché», dicevo, «oggi non usa più la parola 'fidanzato', maschile o femminile che sia? Forse le si fa un regalo e la s'introduce nel linguaggio soltanto dinanzi a nozze in vista? O, forse, io sono da considerare già 'mummificata' nel farmi queste domande?» «Ma che dici, assolutamente no. Il fatto è che 'compagno' o 'compagna' indicano la convivenza».

Per fortuna, ho acquisito un discreto senso dell'ironia, pur non essendo, essa, molto presente nel mio Dna lucano. Faccio anche parte di una generazione "di mezzo", ove queste usanze non erano per persone "dabbene". E, poi, mio padre, lucano da sempre, non me l'avrebbe mai permesso! Nemmeno d'immaginarlo. Ma, credo, io non lo desiderassi neppure.

Potrei raccontare, sull'argomento, altre vicende, più o meno paradossali, anche per sdrammatizzare ciò di cui mi sto occupando. Bepi (Gal),



Bepi Leone con la pittrice Teresa Mangiacapra

grande artista a 360°, da circa un anno non c'è più ma io so che è sempre con noi. Ovunque noi siamo.

Perché dunque la disquisizione linguistica, quasi – sia pure con la dovuta modestia – per portar acqua al mulino dell'Accademia della Crusca? Perché Bepi e Maria, Maria e Bepi, certo marito e moglie, sono stati gli esempi più "compagni" che io abbia incontrato nella mia vita. Forse i soli. Pur dissimili, da ogni punto di vista. Ma i valori, a cosa servono, allora, i valori? Ecco, quelli erano identici. E soltanto in questa identità, individuo il concetto di "essere compagni".

T'incontrai, Bepi, e subito, forse perché senza connotazione di accento, mi dicesti che eri nato in aereo. Un aereo che sorvolava la tua Irpinia. E, dopo, quella che diventò anche la tua Val d'Agri.

Con un sorriso disarmante, gli occhi profondi e intuitivi e una lieve esclamazione quasi per dire "Eh, sì, è così". Era possibile crederci. Perché tu hai sempre incarnato la verità e la possibilità, sciamano senza tempo e senza spazio che, persino visto di spalle, le mani forti e poste l'una sull'altra, Charlot dal bastoncino di bambù ma, insieme, creatura terragna, impastata di fiumi, il tuo Sabato e, poi, l'Agri, ma anche intriso di calanchi



Leonardo Sinigalli e Giuseppe Leone, Montemurro, 1948

e di pietre, donavi il senso della forza.

Forza senza prevaricazione, mai.

E se decidissimo di parlarne, di scriverne al presente? Ed in prima persona? Perché, pur se mi manca tanto, so bene che la “valigia delle Indie” o la cassapanca dei sogni, ad un mio desiderio, compaiono lungo il mio cammino. O, ancor prima, lungo il mio sguardo.

Ho pensato, dopo aver cercato per mesi una chiave di lettura, di scrivere di Bepi-persona, pur se un critico come Philippe Daverio lo ha defini-

to più volte, in straordinari testi, «il Maestro più completo del nostro secolo». Di Bepi artista si sa molto, se non tutto. Anche se non sempre in modo “corretto”. Se ci riuscirò, aggiungerò a piè di testo una sorta d'impossibile (ecco il mio “se ci riuscirò”) sintesi delle migliaia di opere e di mostre, entrambe da vedere in ogni parte d'Europa.

Ma perché ho cercato per mesi una chiave di lettura? Non soltanto perché Giuseppe Antonello Leone è artista rinascimentale a 360°, indefinibile ed indefinito, pur essendo – forse in



Giuseppe Leone con la moglie Maria Padula

ordine di tempo? – ceramista, poeta, “risignificatore”, pittore, scultore, disegnatore; ma perché, coniugando sempre la *mathesis* con il *prattein*, ha sempre avuto una sorta di dialogo-rispetto per ogni persona che incontrava. Anche se, poi, dopo giorni o mesi, confidava che, forse, non valesse la pena essere fatto così. Ed un “clac” delle sue manone suggellava quest'interpretazione. Che quasi, però, gli dispiaceva. Perché non voleva né dare giudizi, né avere la fama o il denaro ma soltanto vivere.

Nel senso di apprezzare la vita. Che essa nascesse dal grembo di donna, di mammifero altro o dalla natura, un filo d'erba, un'acqua limpida, una quercia, un graffito. E, con esso, poi, creò la “Scuola del graffito”, unica nel Sud, a Montemurro (Pz), dopo averne sperimentato l'esistenza da artista solingo, per una elegante casa altoborghese lucana o per ricordare il nostro poeta, suo amico da sempre, Leonardo Sinigalli. Qualcuno, grande anima anch'esso, lo ha definito «artista fuori Tempo, soprattutto per la sua naturale curiosità



Giuseppe Leone scrive appunti

che lo porta alla sperimentazione, non prima di attenta ricognizione degli studi dei Maestri». Allora, certo che lo si può definire “fuori tempo”. Oggi tutti scrivono, tutti dipingono, tutti sono artisti. Bepi sa di valere, senza false modestie ma ha sempre il desiderio del confronto.

Quante sere, per telefono, o da vicino nel suo soggiorno-studio-fucina – lo sguardo aperto e lungo, senza ostacoli, verso Castel sant’Elmo, dopo la morte di Maria nel 1987 – mi leggeva testi suoi o di altri o mi mostrava l’ultimo disegno, tela, oggetto “ri-significato”?

Ho avuto – ed è d’obbligo, ahimè, il passato – “accanto” una persona senza “parentele”, certamente un maestro di vita, mentre anche lui diceva quanto gli fossero utili i miei commenti! Forse, se proprio voglio trovare una “parentela”, quel padre che avrei voluto avere. Forse un po’ meno entusiasta di lui, sul come fossi, “perfetta in ogni cosa”, diceva. Ma il mio era stato – morto piuttosto giovane – soltanto l’emblema della severa durezza lucana: “no” e basta, era il suo *leitmotiv*. Paravento d’insicurezza, certo. Ma alcune cose le si capiscono tardi, molto tardi...

Persino per strada,
dove “fiutava”, scorgeva
un oggetto che era
stato abbandonato.
E lui lo prendeva,
quasi persona,
gli ridava vita

E forse Bepi, che lo conosceva soltanto attraverso le mie parole e quelle di mia madre – di cui era molto amico –, voleva, “quinta figlia”, farmi “rivivere”, nel senso letterale del termine. Ma questa è un’altra Storia.

Ardente e sognatore, nessun conoscente – non parlo, poi, degli amici – è uscito dalla sua casa, dai suoi studi-grotte del Mago Merlino, senza una sua opera. E bisognava sottrarsi, trovare un espediente, quasi fuggire, per non diventare “ladri di ricordi”. Ho tanto di lui nella mia casa colorata, ma avrei potuto avere il doppio, il triplo. No, volevo soltanto ritrovare tutto da lui. Nel suo mondo, nei suoi mondi. Persino per strada, dove “fiutava”, scorgeva un oggetto che era stato abbandonato. E lui lo prendeva, quasi persona, gli ridava vita. Spesso con ironia, grottesca o meno. Ma quanti non hanno agito così? E sono andati via, qualcosa sotto il braccio, forse tronfi dall’aver ottenuto un unicum, senza pagare neppure un’antica moneta!

Generoso e con le ali dell’Angelo che gli misero da bambino per volare nel cielo della sua Pratola Serra – un premio in denaro per una famiglia davvero numerosa e generosa quanto lui,

il primogenito – per attraversare il vuoto su di una fune sospesa (splendide le poesie scaturite da esso nei suoi vari libri di versi) – è stato definito «asceta, contemplativo, capace delle più grandi rinunce pur di non tradire la parola data»: la vostra cronista potrebbe raccontarvi, su questa sua attitudine, molte favole vere, una per sera, all’infinito, accanto al suo camino di Montemurro. E quel bocciolo di rosa bianca, che ho posato sul suo feretro, riprenderebbe a vivere.

Certo, su tutto la grande parete, le radici, quelle sue e quelle acquisite dopo aver conosciuto, sposato, amato la sua Maria, creatura eccezionale. E, anche qui, mi accorgo che, le parole usate per questo racconto dell’anima, sono sempre da interpretare nel senso etimologico del termine.

Ma diamogli la parola: «Alle ore otto di un mattino grigio di fine novembre del millenovecentotrentotto [21 anni, ndr], all’Accademia di Belle Arti, ero entrato tutto affannato, in uno stato d’animo incerto per aver scaricato i miei sogni, non so dove [...]. Non mi aspettavo nessuno [...]. Chiamiamola “magia”, quella fanciulla [23 anni, ndr] che vedevo per la prima volta, tutta raccolta a leggere un libro, fu per me un’apparizione: ne vidi solo il volto forte, molto femminile [...]. Breve dialogo: leggeva *Le Confessioni di Sant’Agostino*. Dopo tre giorni seppi che si chiamava Maria Padula. Ne ero ammaliato. Il dialogo con Maria si aprì sull’arte, sui nostri monti, sui nostri fiumi [...]. Mi accennò di un vento parlante e di case senza porte dove puoi avere il fuoco in prestito, se non hai fiammiferi».

Ho conosciuto per pochissimi anni Maria, elegantemente raffinata. Ma le fotografie del tempo in cui ancora non esisteva mi hanno, poi, mostrato, due “modelli”: non ho mai visto, neppure tra attori di teatro classico, due figure così eccezionalmente belle. Forse perché lo erano dentro e fuori. Entrambi. Maria, poi, era scolpita, eterea e forte, volto sensuale e pudico. Unica. Dunque “eccezionale”, sì, in senso etimologico.

Maria cattolica (suo padre spirituale Monsignor delle Nocche, Vescovo di Tricarico che celebrò le loro nozze nel 1942), ma anche prima donna comunista della Lucania; Bepi, dolce, rabbioso e delicato, di spirito francescano (ama mol-

«Perché le pietre?
Spesso dimentichiamo,
nella banca
della nostra infanzia,
di aver toccato la terra,
la sabbia, la piccola pietra,
la pietra!»

to le figure di Chiara e Francesco) e gioachimita, «vuole ripristinare la nobiltà che è in ciascun uomo», con doppia radice cristiana e socialista – laico e Vangelo sul comodino – può scegliere ed essere scelto dai migliori spiriti del tempo (e ne dimenticherò certo qualcuno), in Lucania e a Napoli, da fine anni '30 fino a poco tempo fa, Scotellaro, Sinisgalli, Levi, Mazzarone, Rossi Doria, Sacco, Russo, Olivetti, Dolci, Valenzi, Marselli, Masullo, da cui, principalmente, la creazione delle Scuole per analfabeti, nelle campagne lucane, le lotte operaie ovunque, lo spirito di corpo. Sempre con la mano tesa e senza i pugni nelle tasche.

Ed in pieno fascismo, lui socialista, partecipa alla Biennale di Venezia con l'affresco *Le nuove città* (oggi alla Rocca dei Rettori, a Benevento), e segnalato per la successiva mostra di Zurigo. Tra i partecipanti, ma non “segnalato”, Renato Guttuso, «arabo anch'esso».

Lucania bianca..., Leone, poeta del pennello, dello scalpello, della poesia, del ri-significare e pedagogo, viene trasferito di continuo, chiamato ancora, fino ad arrivare a bruciare delle tele per accendere il camino, quattro figli dai dieci ai due

anni, lungo il periodo a Vietri sul mare, mentre insegna a Salerno, per non poter comprare la legna! Fino all'arrivo a Napoli, con appendici a Cascano e a Caserta. Con molti Istituti d'Arte fondati da lui.

Radice “socio-cristiana”: mi permetto di aggiungere anche “artigiana”, del fare, del plasmare la materia, e quindi l'essere umano, più uomo di provincia che di città. Questo appare in modo particolare nei suoi versi, straordinari, in *Eretico* (1993) e in *Albe sui muri a secco* (2016, postumo): «Sfarinano le pietre / sangue / per le nozze del fuoco / il varco del paradiso / è nella porta parlata [...] / ecco, le pietre / leggère nel cielo / palloncini silicei / festeggiano / il ritorno del serpe / nuova vita al dramma del fuoco [...] / poi anche noi / comprenderemo / al mercato dei fiori / una rosa per te» (*Una rosa*, in *Eretico*, Colonnese, Napoli 1993).

Le pietre, altro topos di Leone, “chiamato” da esse, per darsi e donare un'ironia, un viaggio, persino un volto, da Omero a Croce. Ecco, le pietre, compagne di viaggio lungo lande, monti, greti di fiumi, Mediterraneo: «Perché le pietre? Spesso dimentichiamo, nella banca della nostra infanzia, di aver toccato la terra, la sabbia, la piccola pietra, la pietra! Errando, mi trovai lungo la sponda del fiume Sàbato dove, attraverso l'andare morbido dell'acqua, vedevo come il riflesso del cielo giocasse sui ciottoli del fiume. Me ne venne incontro uno, bello, levigato: era l'immagine del mio passerotto che avevo involontariamente schiacciato, però questa volta non volava».

Ma tutto nasce da un atto di amore. Accompagnava Maria, in Lucania, a cercare la luce, «Maria che amava l'azzurro di Val d'Agri, drogata di limpido: ha seguito – nel suo peregrinare nel paesaggio, in cerca di quel rapporto armonico fra la sua sensibilità –, le querce e il cielo. Felice soltanto quando i tasselli della sua ricerca s'incastavano, ma infelice nel vedere me inoperoso, intento a contemplare lei che dipingeva. Allora, per giustificare la mia presenza, mi allontanavo in cerca di pietre e terre colorate, queste buone per l'affresco o da sperimentare per la ceramica [...]. Quando una mi venne incontro. Era un fantasma in cerca di aiuto, non voleva più stare in quel

luogo, voleva venire in città. “Cerca nella spazzatura di Dio – mi sembrò di udire –, esso si annida nella materia che vuole svelarsi”. Così fu tutto un correre per cave, torrenti, montagne lungo l'Agri, l'Ofanto, il Cervaro; soste a Masteras, Maratea, Orsara, Ariano, Atena lucana, Brienza, Grecia. Un correre per circa quindici anni [che diventeranno, poi, trentacinque, ndr], incontrando con il vento, testimonianze, sensibilità altra, proclamata dal silenzio delle pietre.

Ma tornando ai suoi versi, paralleli a quelli di Milosz, di Cardarelli, di Pavese, di Vittore Fiore, di Majakovskij, poesia di “spasmi appallottolati”, anch'essa, «dev'essere Dio / che con un magico cucchiaino argenteo / rimescola la zuppa di pesce delle stelle». E le stelle sono state sempre “Il Carro” per Leone, “papa, re e forgiaro”, papa, re e fabbro, artefice, secondo un vecchio proverbio lucano, come quando «portiamo la carbonella sulla pietra liscia», secondo quanto scrive Gerardo Picardo curatore di *Albe sui muri a secco*. «Per noi, come per i briganti, spesso il grano è stato mescolato a polvere di calce, per impedirci di fare il pane. Ma nessuno si è arreso».

Infatti, volano le parole del Poeta, il Vangelo tra le mani operose e, prima dei versi, i disegni dal tratto dolcemente sornione: «Noi disarmati / entro lo spazio del cielo / sentiamo di amare il vicino / lo sconosciuto / perché la lacrima sia irrorazione di pace / oltre agli insulti di chi ha infangato l'acqua sovrana / daremo sorriso gioioso ai bimbi fioriti nel latte / stremato nell'onesto lavoro» (GAL, 2008).

Ed ecco un ricordo, personale, uno dei tanti: profumo di casa, di generazioni, forse più che di padre-figli, di filosofi, menestrelli, ognuno nel suo ambito, un pranzo di Natale. Lui, la stanza della Storia, a tavola, chissà come, un foglietto bianco. Attraversato subito da una foglia, stretta e lunga, disegnata dallo sciamano, forse un'eco della campagna lucana di Bellivergari: faceva parte di loro, di noi, anima e non vegetale. Tre generazioni che spaziano lungo le vite. Senza consigli o pareri; senza domande personali. Tutto lungo età senza tempo e senza prendersi troppo sul serio. Maturi, tutti? Forse, o forse no. Non era importante. Ma liberi, sperando, forse di essere

anche forti. Come lui, GAL, il patriarca, lungo non “cent'anni di solitudine”, ma secoli d'indipendenza. Ciò era quello che mi giungeva. Poi il tempo, certo. Il suo volare lassù: ora, l'eco dei suoi colori, della sua sete di vita, del suo donare, della sua ingenua meraviglia. Nipoti, figli, padre? Fragili e pudichi; affascinati dalla sua figura, ancora il bimbo senza età, le ali sul filo teso tra le nuvole.

Tra i tanti libri scritti su Giuseppe Antonello Leone, spiccano, sicuri e stupiti, quelli di Philippe Daverio, in particolar modo; soprattutto quello per Skira (2010), di una completezza che ci fa sentire un nulla.

Eppure, no, secondo le parole del Mago, ove tutto è utile, diceva. Persino chi ti cerca per usarti. Splendide fotografie mirate, la sua passeggiata quotidiana, la sua via General Parisi, il suo Eden, la Chiesa della Nunziatella ed essa stessa. Su tutto, lui, spesso di spalle ma che conosce il mondo. Le regole, un andito che lo incuriosisce e, dunque, forse, il desiderio di derogare. È fatto così. Ma non “derogare” contro qualcuno o qualcosa ma soltanto essere se stesso, senza mai “perdersi”.

Lui, assente-presente, dolcissimo e ironico, certo un mondo. Poi a casa: eccolo aprire la “vetrina della Storia”: oggetti senza importanza? Non per lui, non per chi cammina lungo i suoi binari: prende un oggetto intonso e gli regala un alito. Nuovo, altro, suo. Lo guarda stupito, bambino annoso, le mani dietro la schiena, quasi fossero di troppo e lo sguardo solo conductor...

Charlot, Otello Sarzi, fotografie e tele (spicca su tutte un'enorme sfilata di cavalieri naïf, opera di suo padre, il primo campano di questo “stile”, ma vorremmo dire “poesia”), la grande stufa, giocattoli in legno – anch'essi opera sua – dell'età dei suoi figli, maschere, pietre, agili figurine, ballerine.

Poi lui, sempre lui, eppure cerca di “non” esserci. Ma la sua bellezza da scalpello leonardesco s'impone: non si può far finta che non ci sia, spesso in latta, dorata, grigia, bianca. Ognuna una fisionomia. E libri di ogni epoca, soprattutto di arte e di poesia; libri scritti da amici; scatole di fotografie. Quante per dare un volto noto alle pietre!

Perché «Gal», scrive Daverio, «vive lo stupore della trasformazione in uno con la commedia della fantasia, sublime, urgente, gratuita. Gal, custode e mago, non può evitare di vedere il bello laddove il mondo vede lo scarto. Da qui anche il suo fantasioso disordine, mentre l'ordine del disordine muta ogni volta nel suo laboratorio alchemico in costante e silente pulsare. Trasmi-grando dal futurismo [1935, 18 anni, ndr] ad un Pulcinella attonito, perplesso, fiducioso, finché riesce a ridersela [1950, ndr]».

L'antro delle meraviglie è ovunque, perché il demiurgo, con un battito di mani, lo richiama, mentre fa cessare la pioggia o arrivare l'arcobaleno. E, seppur è bello sognare, essere poeti anche noi, è davvero così.

Se n'è andato, infatti, pensa la vostra poetacronista, perché non poteva più regalare a sé e al mondo queste meraviglie, uniche, ma era, alla fine, un Uomo intimidito dal Tempo tiranno. È stato durissimo stargli accanto, la tuta nuova per farlo sorridere, i babà preferiti, il sorriso accennato per tranquillizzare. Lui verso gli altri. E, «all'annuncio», le mie ore in cucina, altro luogotopos, la credenza anni Trenta, ricoperta di anforette di ceramica da tutti i luoghi del Sud. Quante volte mi aveva pregato di prenderne una: non ho voluto, forse volevo trovarle fino al suo ultimo sguardo. Che non ho voluto-potuto vedere, nella sua stanza con mobili intagliati irpino-lucani. Non potevo.

Ogni tanto, una carezza dal nipote primogenito, Davide, silenzioso e profondo che certamente sentiva tutta la mia desolazione. Andava via l'ultimo anziano delle generazioni precedenti ma, soprattutto, andava via un angelo. Chi mi avrebbe più compreso come lui, oggi così sola?

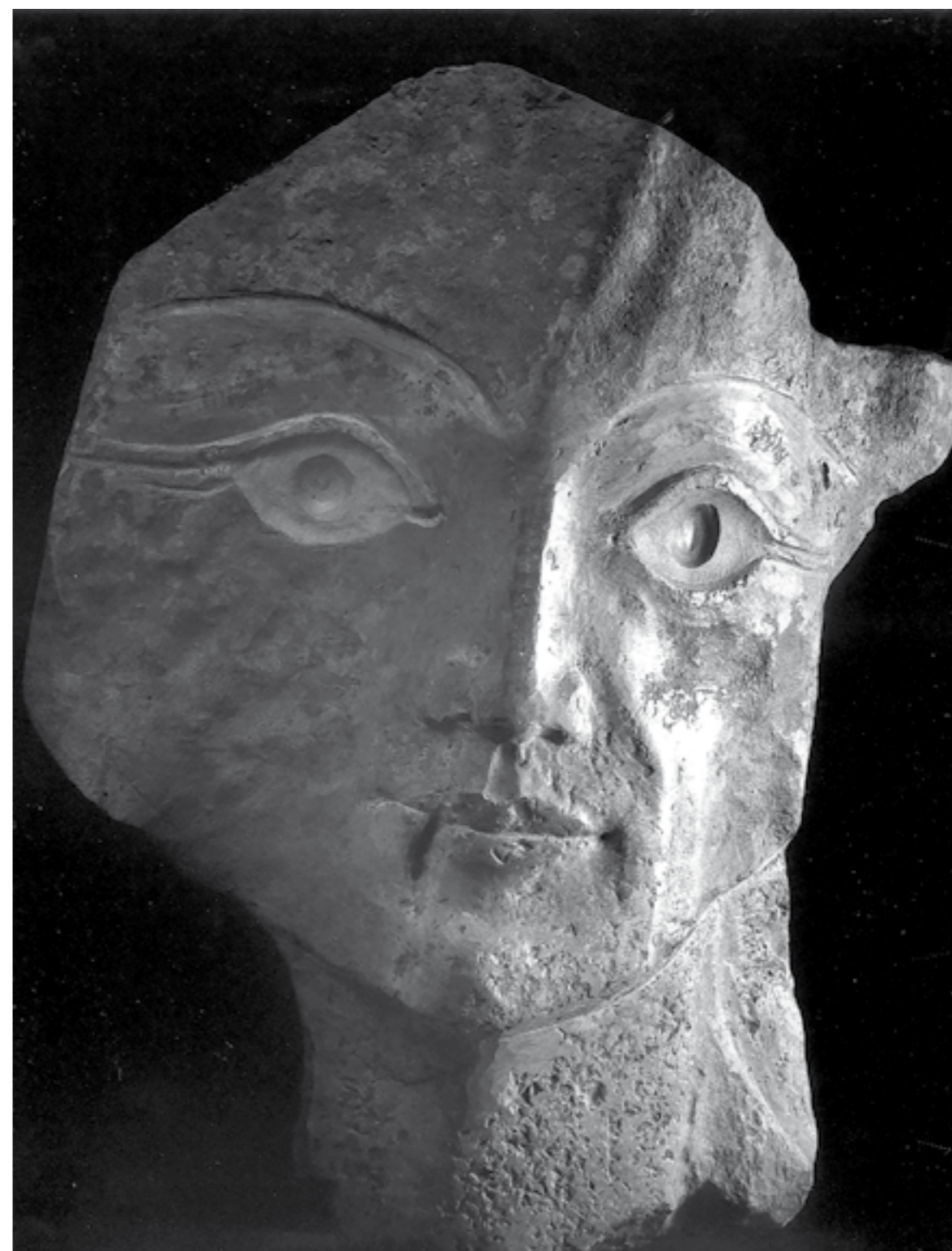
Mi rifugiai a casa, tra le mie mura colorate, soprattutto a trovare la forza di rimirare «la parete Leone», *L'esodo*, il padre Anchise sulle spalle di Enea, il popolo onirico ad accoglierlo, il cane fedele accanto, mentre laggiù, un grumo di oggi... stupito: *L'esodo* a fare da battistrada, straordinaria tela di 3,15x1,15 mt, regalo per il mio matrimonio, circondata da tanti altri piccoli quadri e poesie incorniciate.

Qualcuno entrando in questo salone, definen-

dolo un «ambiente di Capodimonte», ha detto che «tutta la casa – ceramiche di Stingo ovunque – sembra essere stata disegnata attorno a questa magica tela-lanternacaleidoscopio». Forse lo sciamano ha usato la sua bacchetta dai fili dorati o ha battuto la mano e ha fatto il «miracolo». Come per le sue sculture, piccole e grandi, lungo le stanze; come per le vetrate colorate, anch'esse opera sua, disegni geometrici in ricordo dei grandi matematici del Novecento e, come base, i Sassi di Matera, mia origine. Tutto attorno al sogno, una dimora scandita dalla silenziosa purezza. Rifugio, la mia dimora pulsa dei segni di Bepi, arricchita di temperie, quella stessa che me lo fa definire, *tout court*, «uomo rinascimentale», ma con la leggerezza del menestrello e del candore.

Il giorno dopo, un lungo viaggio, ad accompagnarlo, sola, a Montemurro, suo paese dell'anima.

Per biobibliografia e mostre, consultare, tra altre pubblicazioni: Philippe Daverio (a cura di), *Il caso Giuseppe Antonello Leone*, Catalogo della mostra, Edizione Oreste Genzini e Philippe Daverio, Potenza 2005; Philippe Daverio, *Giuseppe Antonello Leone*, Skira, Milano 2010; Giuseppe Antonello Leone, *Fantasma di Napoli*, a cura di Patrizia Di Maggio e Marco De Gemmis, Arte'm, Napoli 2013; Nicola Giuliano Leone (a cura di), *Giuseppe A. Leone – Vita e Regesto degli Accadimenti*, 2013, on line su <<https://nicolagiulianoleone.wordpress.com/2013/01/02/giuseppe-a-leone-vita-e-regesto-degli-accadimenti/>>.



Giuseppe Leone, *Polimnia*


 Silvia Mele

Rocco Scotellaro

Legami e radici di una breve vita / 1

Poeta degli altri, poeta tra gli altri: Rocco Scotellaro è, come egli stesso si definisce, «uno degli altri». Nessun tentativo di elevarsi, nessuna volontà di entrare nell'olimpico dei grandi scrittori. Lo aveva detto lui stesso: «Scrivo cose che mi vengono in testa». Lo racconta la madre, Francesca Armento, nel racconto dedicato alla vita del figlio, *Dalla nascita alla morte di Rocco Scotellaro*. Queste parole Rocco le pronuncia quando è ancora un bambino e studia presso i monaci di Sicignano degli Alburni. Aveva infatti il privilegio di essere uno dei pochi a potersi permettersi un'istruzione, in un periodo storico e in una realtà geografica (la Lucania degli anni Venti) in cui era difficile anche solo avere il pane in tavola ogni giorno, figuriamoci una formazione come quella che aveva ricevuto Scotellaro. Da non dimenticare è infatti il percorso di studi che Rocco ha compiuto, passando da Matera, a Potenza, per arrivare poi a Trento, infine a Roma e Napoli. La laurea no, quella no, non era arrivata. Era nei progetti del padre

(che lo voleva dottore o avvocato), ma non era nei suoi. A niente erano servite le proteste della madre che – come scrive Scotellaro – «ha un figlio che le hanno detto vuol fare lo scrittore, ma lei non lo legge mai e arriccia il naso per dire che ne sa abbastanza o piega il capo sconsolata per dire che avrebbe preferito il figlio con i soldi in tasca che aiutasse la sua misera vita e saldasse una volta per sempre il suo bilancio disastroso di debiti». Scotellaro voleva scrivere, voleva scrivere dei suoi contadini, della sua terra, voleva dare voce a chi una voce non aveva mai avuto.

«La storia è nelle vene della terra». Nella vita e nella poetica dell'autore riveste certamente un ruolo fondamentale il contesto storico e geografico nel quale egli vive. I luoghi nei quali egli è cresciuto, o quelli che ha visitato o nei quali ha vissuto, seguono da vicino l'evoluzione personale e poetica del giovane autore, creando un solido legame tra vita e arte: l'elaborazione poetica dell'autore nasce infatti quasi sempre da

occasioni reali, personalmente vissute dal poeta. Nelle sue liriche si ritrovano infatti i luoghi della sua vita, a partire dalla terra natia, Tricarico e la Lucania – *L'agosto di Grassano, I santi contadini di Matera, Lucania* –, fino a Trento, dove ha studiato, poi Roma – *A Roma il 1948, Via Nazionale, Piazza Navona* –, Torino e Ivrea – *Biglietto per Torino* –, Napoli – *Il primo addio a Napoli, Lo scoglio di Positano, Costiera amalfitana* –, e infine Portici – *A Portici* –, dove l'autore ha vissuto gli ultimi anni della sua vita, quelli anche più impegnati dal punto di vista poetico e intellettuale. «Sono un uomo di passaggio», scrive Scotellaro: le sue liriche attraversano e si intersecano ai luoghi fondamentali della sua vita (cfr. S. Mele, «Io sono uno degli altri». *La poesia di Rocco Scotellaro*, EditricErmes, Potenza 2016, par. 2.2.2. e 2.3.1).

Oltre al tema ricorrente dei bivii, delle strade «odorose» «da rifuggire» e dei sentieri che si intersecano, troviamo anche la contrapposizione tra campagna e città, tra il mondo rurale e contadino e quello invece delle città, più o meno grandi, come Roma, Torino, Parma, che Scotellaro ha visitato, ha conosciuto. Qui è venuto a contatto con nuove mentalità, nuove culture, un nuovo ambiente fatto di palazzi, popolato da automobili, in cui si sente la musica jazz, si vedono le nuove invenzioni che al Sud tardavano ancora ad arrivare. Ai suoni della campagna si sovrappongono allora altri suoni, altri rumori, da cui però Rocco vuole scappare (*La città mi uccide*, del 1948), per ritornare alle sue radici, ai suoi ritmi, dalla sua gente e dalla sua terra, per ritornare «al bugigattolo del mio paese» (*Il primo addio a Napoli*).

Ma la vita di Scotellaro, attraversata e arricchita da tante e diverse vicende, è stata prima di tutto una vita di affetti, una vita di forti passioni, di amori sbocciati e finiti, di legami lunghi un'intera esistenza.

Tali legami pervadono le sue liriche, quelle poesie che scaturiscono dal cuore, che attingono materiale dalla realtà, dalla sua terra, dalla famiglia e da tutte le persone che lo hanno circondato fino alla fine, fino a quel 15 dicembre

del 1953, quando Scotellaro si spegne a Portici, lasciando un vuoto profondo non solo nella sua famiglia, ma anche nella sua terra. La morte prematura e inaspettata contribuì infatti alla creazione di un vero e proprio mito: la notizia, giunta al paese natio, creò sgomento tra i suoi compaesani. Antonio Albanese, amico di Scotellaro, narra: «Ai contadini riesce difficile pensare Rocco morto: per questo corrono tante voci. Alcuni vanno dicendo che Rocco è stato rapito e portato in America; altri (per questi la bara era troppo leggera) sospettano che gli amici hanno fatto seppellire il suo corpo a Napoli o a Roma; altri ancora lo attendono vivo da un giorno all'altro. Una donna ha donato un quintale di grano alla Madonna del Carmine perché lo faccia tornare presto. Ogni tanto qualcuno mi chiede se non è stato uno scherzo il funerale del 17 dicembre. Il fotografo ha stampato circa 5.000 fotografie di Rocco di cui un migliaio sono state vendute qui e le rimanenti negli altri paesi della provincia. Non c'è casa di contadini a Tricarico dove il ritratto di Rocco non sia appeso al muro accanto alle immagini dei Santi» (in C. Levi, «L'uva puttanello» di Rocco Scotellaro, *Frontiere*, 25-26/2012, pp. 4-11).

Naturalmente è la madre, Francesca Armento, a soffrire più di ogni altro per la perdita del giovane figlio, al quale dedica una poesia, il lamento funebre di una madre devastata dal dolore:

Peccato morire così giovine
non ancora compiuto trentun anni.
Tutto il popolo l'ha pianto.
Lui è andato a godere l'altro mondo
restando tutto a lutto il nero manto.
Ecco la morte col suo falcone
che tira da lontano e da vicino:
come ha troncato il povero Rocchino!
Ha detto a tutti – Addio, mia madre,
fratello, sorelle, amici, parenti,
vado a godere il Cielo eternamente –.
Sono la madre afflitta sconsolata,
il mio figlio la morte me l'ha troncato,
ho perduto tutte le mie grandezze,
il mio tesoro era lui, la mia ricchezza.

«Mamma sei la sola cosa vera». Francesca Armento impersona il punto focale degli affetti scotellariani. L'amore materno accompagna sempre il poeta, anche quando è lontano, quando soffre la nostalgia di casa, della sua terra, del legame con le sue origini. È prima di tutto un legame madre-figlio, un legame forte, incondizionato, spesso anche contrastante, conflittuale. Alla madre l'autore lucano dedica il capitolo terzo della prima parte dell'*Uva puttanello*, raccontando l'incontro e il fidanzamento tra i suoi genitori, e descrivendo la madre con pochi ma lapidari elementi («La mamma aveva i capelli gonfi e lucenti... Ella aveva la faccia rosa che ho io ora, s'affacciava alla finestra e un giorno mio padre passò e la vide»).

Un'altra descrizione materna compare nella presentazione dei *Racconti sconosciuti*, scritti proprio da Francesca Armento e inseriti in coda a *Contadini del Sud* (pp. 261-262), come se la madre rientrasse in quell'insieme di «storie di vita» narrate dal poeta: «Francesca Armento, che ha scritto questa lettera al figlio, è una casalinga lucana, ha 68 anni. Frequentò le scuole elementari che ai suoi tempi avevano un sesto corso di cultura generale e di applicazione per contabilità, corrispondenza e pratiche amministrative. Fece la moglie e la madre e la comara come tutte le altre donne del suo paese, Tricarico, stando in casa tutto il giorno a cucire e a cucinare, uscendo le sere di estate sulla porta a chiacchierare. Aveva le discepole, ragazze che venivano da lei a imparare a cucire a mano e a macchina i loro corredi nuziali, e aiutava il marito calzolaio a "rivettare" a macchina le tomaie delle scarpe. [...] Figlia di un fabbro ferraio che aveva pezzi di terra a vigna e a seminativo, andava anche in campagna. La sartoria, la calzoleria, la scrittura di lettere, l'assistenza per medico e notaio, e il trasporto di pesi per la campagna, la vendemmia e la cura del vino nelle botti furono le sue occupazioni permanenti».

Madre e figlio sono dunque accomunati dalla scrittura, dal «mestiere di raccontare»; Carlo Levi, nella *Prefazione a Uno si distrae al bivio* (Basilicata Editrice, Roma-Matera 1974, p. VIII), rinsalda il legame tra la scrittura di Scotellaro e quella della madre, affermando: «non senza un qualche fon-

damento, usavo dire a Rocco, per ischerzo, che il vero poeta non era lui, ma Francesca, sua Madre». Proprio nel tentativo di spiegare la scrittura della madre, Scotellaro sembra fornire una sua dichiarazione poetica, sottolineando l'importanza di conservare il linguaggio popolare, il «parlare eletto», la «doppia scrittura» formata da due registri, letterario e popolare, che si amalgamano tra loro e coesistono, poiché è infinita la «molteplicità della parola nell'infinita varietà del mondo» (*Nota di Rocco Scotellaro*, in *L'uva puttanello. Contadini del Sud*, Laterza, Bari 1964, p. 264).

La figura materna si carica di molte valenze nella vita e nell'opera del poeta: la madre rappresenta la donna, il focolare domestico, il legame con le radici e con la famiglia. Ciò traspare chiaramente nella poesia *Casa*, del 1951, definita da Franco Fortini (*La poesia di Scotellaro*, Basilicata Editrice, Roma-Matera 1974, p. 24) «forse, in senso assoluto, la più bella poesia di Rocco»:

Casa

Come hai potuto, mia madre, durare
gli anni alla cenere del focolare,
alla finestra non ti affacci più, mai.

E perdi le foglie, il marito, e i figli lontani,
e la fede in dio t'è caduta dalle mani,
la casa è tua ora che te ne vai.

I temi di solitudine e fatica sono uniti e impersonati dalla figura della madre. La lirica esprime bene il senso di sacrificio di una donna che per anni è rimasta davanti al focolare, ritrovandosi poi, sola, in una casa vuota. La stagione e gli alberi perdono le foglie, e così ella perde la sua giovinezza, ma perde anche il marito e, in certo qual modo, i figli, che sono lontani: non le rimane che la casa, come nido vuoto che non si potrà riempire.

All'immagine materna spesso vengono associate espressioni e frasi che richiamano l'ambito semantico della morte, come nella lirica *Il grano del sepolcro* (il titolo originale era *La settimana di Passione*), scritta a Portici nel marzo del 1951, nella quale la morte della madre si carica di una

forte valenza sacra e si salda all'immagine religiosa della *passio Christi*:

Il grano del sepolcro

È cigliato nello stipo il grano
del sepolcro per Gesù bendato.
Verrà giugno, morirà anche mia madre,
voglio portarle spighe spigolate
dentro il suo scialle sacro
che per altro non avrà toccato.
Allora la casa sarà la via che mi mantiene:
non morire, mamma mia, che ti vorrò più bene.

Il verso finale della lirica «non morire, mamma mia, che ti vorrò più bene» rappresenta dunque il tentativo di bloccare quel rituale, di impedire la morte della donna. Tuttavia nella prima versione, pubblicata nell'edizione del 1954, curata da Levi, quest'ultimo verso appare all'opposto: «muorimi, mamma mia, che ti vorrò più bene».

Lo stesso verso Scotellaro lo aveva inserito anche in *Mamma*, composta dieci anni prima, nel 1941 e inserita in *Margherite e rosolacci*:

Mamma

Il sangue mi desti:
ecco la tua vita.
Il latte mi desti:
ecco un giovane che soffre
tutto... per te.
Sangue, latte, veleno
mamma mi desti
e non sapevi.
Muorimi mamma mia
ché ti vorrò più bene.

Anche qui abbiamo quindi il verbo «muorimi», al posto del «non morire» che compare nell'edizione di Vitelli; la frase viene ripresa nel racconto *Uno si distrae al bivio*, che risale agli anni 1942-43, nella «bestemmia» pronunciata da Ramorra: «Muorimi, mammamia, ché ti vorrò più bene!» (in *Uno si distrae al bivio*, p. 39).

La morte della madre viene nuovamente annunciata nel *Salmo alla casa e agli emigranti*:

«cadrà la casa, morirà mamma e perderai gli amici». Questa morte invocata trova forse spiegazione nell'ultimo racconto dell'autore lucano, *Pace in famiglia* (in *Uno si distrae al bivio*, pp. 82-93), che porta come data «Roma, 15-16 febbraio 1952», in cui l'invocazione della morte della madre sarebbe, secondo il figlio, la soluzione per eliminare i dolori materni, le angosce della sua esistenza:

«Come lei, mia madre, voleva liberarsi di me e forse non le importava un momento che io nascessi o no, così io voglio oggi che lei muoia, perché ho pena della sua esistenza e voglio che sia finita.

«Non conta soldi senza lunghi viaggi da una da una casa all'altra per avere prestiti e saldare, è la sola volta che esce con lo scialle di astrakan, lo stesso che ebbe in dote.

«Non vuole vendere la casa perché spera che noi figli, dopo la morte del padre, la sopraeleviamo; non la vigna che è fatta vecchia e la vorrebbe rivedere ripiantata.

«Ha preso il grano a debito, due quintali, va al mulino a debito, al forno, alle botteghe, ma non per lei, che campa con la cipolla e il torso meno cotto di pane e i pezzi duri che restano nella mada. [...]

«Io non mi sono laureato, non ho fatto i concorsi, nemmeno quello di cancelliere, e tengo un grosso debito da levare per conto mio e per il cesso che ho fatto fare nella scala perché dovevano venire certi amici da Roma.

«Nessuna l'aiuterà, nella casa riescono i topi e i tegami si fanno neri fuori e dentro.

«Ha la nefrite che le gonfia mani e piedi. Ha male al cuore, saldo e rugginoso come il ferro.

«Ed io che avrei capito certe cose della vita, so solo dire che lei deve morire. [...]

«Fosse una volta che non le trema la voce e non tiri su il fazzoletto azzurro e nero dalla tasca del grembiule per sparcchiarsi gli occhi. E poi riprende a dire: – Chi lo sapeva che pure la vecchiaia mi portava tanti dolori dei figli».

I dolori che affliggono la donna sono anche – e soprattutto – causati dai figli e in particolare da quel figlio scrittore che è sempre sul punto di partire; a questo si aggiunge la preoccupazione per i suoi studi, per il lavoro, per la loro precaria condizione economica, per i debiti contratti. Tuttavia il loro legame non si spezzerà neppure gli ultimi giorni di vita di Scotellaro che, il 13 dicembre 1953, a due giorni dalla sua morte, compone la sua ultima poesia:

Tu sola sei vera

Colei che non mi vuol più bene è morta.
È venuta anche lei
a macchiarmi di pause dentro.
Chi non mi vuol più bene è morta.
Mamma, tu sola sei vera.
E non muori perché sei sicura.

Di questa lirica esiste anche una versione precedente, datata 2 marzo 1953, riportata da Franco Vitelli nelle note a *È fatto giorno* (Mondadori, Milano 1982, p. 169):

Chi non mi vuol bene è morto,
Mamma sei la sola cosa vera
E chi mi sopporta
mi tiene carcerato e mi passa la paga
Mamma tu sei la sola cosa vera.
E il giorno muore come un re delle tue storie.
È venuta lei a macchiare
di pause il deserto
Mamma, tu no; cambi aria
solo alle pentole che muovi.
Gli amori e gli ubriachi amici
non tornano, come furono, il giorno dopo.
Correte fanciulli assidui e sorelle non ladre
a tenermi chiuso in gabbia
il giorno che muore mia madre.

Due volte si ripete il verso «Mamma sei la sola cosa vera», perché ella rappresenta ciò che di più sacro esiste per il poeta: il legame materno. L'ultimo pensiero del poeta andrà allora a colei che rappresenta l'unica cosa «vera», l'unica cosa «sicura», l'unica cosa che, in un mondo spesso ingiusto e crudele, non può morire.

«Padre mio che sei nel fuoco». Accanto alla figura della madre, assume un ruolo fondamentale anche quella del padre, Vincenzo Scotellaro, morto nel 1942, quando l'autore aveva solo 19 anni, come ricorda Francesca Armento, nel racconto *Dalla nascita alla morte di Rocco Scotellaro* (Altrimedia, Matera 2010, p. 296): «Il 14 maggio 1942 il padre fu colpito di 57 anni da una paralisi, per un dispiacere. Era andato a Napoli in aprile a comperare la merce. A quei tempi c'era la guerra, fu bloccata la merce, per L. 60000 che allora erano soldi, e non la ricevemmo più. Stette quindici giorni che non si sentiva bene, fu colpito a morte, ma non morì all'istante, stette dodici ore. E il povero Rocco dovette venire a casa».

Esiste, nelle liriche scotellariane, una vera «mitologia» dell'immagine paterna, immagine che «per il poeta resta, anche dopo la sua morte, un modello insostituibile, una guida perennemente valida» (A.L. Giannone, *Scotellaro e gli ermetici meridionali*, in AA.VV., *Scotellaro trent'anni dopo*, Basilicata Editrice, Matera 1991, p. 359), poiché il padre «richiama la tradizione e nel contempo ricorda l'impegno civile e morale del lucano» (P. Giannantonio, *L'uva amara dei contadini meridionali, ibi*, p. 63).

Come ricorda il già citato Giannone, al padre Rocco si rivolge «sempre in una dimensione rituale, se non addirittura sacrale», con formule tipiche della liturgia, come in *Eli Eli*, del 1948, in cui si crea tra Scotellaro e il padre un legame che ricalca quello tra il «giovane Dio» e suo Padre, nelle parole «Padre, Padre / perché tu m'hai abbandonato!» All'invocazione paterna segue poi quella ai «padri», con l'invito a non interrompere la spensieratezza dell'infanzia – «Fatemi ancora giocare, / non sgridatemi» –, a non interrompere il «giro puntuale della giostra».

«Il padre morto era una forza mitica per la maturazione di Rocco» (C. Muscetta, *Rocco Scotellaro e la cultura de «L'Uva puttanello»*, in AA.VV., *Omaggio a Scotellaro*, a cura di L. Mancino, Lacaia, Manduria 1974, p. 213) e, sebbene non manchi mai il rispetto e l'ammirazione, Scotellaro si rivolge a lui con un tono di confidenza, di familiarità, usando con maggiore frequenza la parola «papà» – e in *Pasqua '47* la parola «bab-

bo» («Tu babbo di là dai pini che mi dici?») –, piuttosto che la più fredda «padre», che ricorre invece nella prosa. Inoltre il nome paterno viene quasi sempre accompagnato dall'aggettivo possessivo «mio»: «papà mio bello» in *Per il camposanto*, «Così Papà mio nell'America» in *Così Papà mio nell'America*, «Oggi fanno sei anni / Che tu m'hai lasciato, padre mio» in *La benedizione del padre*, «Mio padre misurava il piede destro» in *Mio padre*. In *Potrà mai udirsi più, padre mio*, all'aggettivo «mio» che segue la parola «padre», si contrappongono gli aggettivi «tua» e «tuo» che si combinano rispettivamente con la «voce» e il «fischio» del padre:

Potrà mai udirsi più, padre mio

Potrà mai udirsi più, padre mio
la tua voce il tuo fischio
dietro questa muraglia di neve?
Le neve non incanta i miei calzari?

In *Balcone*, del 1948 (lirica esclusa dall'edizione di *È fatto giorno* curata da Levi), il genitore si amalgama al paesaggio e viene associato a un «punto nero», che «si mette al balcone / a sentire la tempesta»; qui la parola «padre» ricorre quattro volte, tre delle quali accompagnate dall'aggettivo «mio»:

Balcone

Il balcone, la tempesta, mio padre un punto nero.
Mio padre un punto nero
si mette al balcone
a sentire la tempesta.
E gli anni – mille – una mosca.
E cadono sulle spalle
gli anni a mille a mille,
si perdono al balcone
sul padre punto nero nella tempesta.
Una mosca, eppure ell'è serena di morire
estrema di luce contro mio padre punto nero.

L'immagine paterna si ritrova anche nei frammenti tratti dai quaderni dell'*Uva puttanello* (p. 120), dove il poeta cerca di riassumere, in poche

righe, la vita del padre e, allo stesso tempo, il loro rapporto: «Si sposa, torna dall'America, compra la vigna. Non ne voglio più sapere del resto... Siamo stati insieme e ti conosco bene; alti e bassi, cambiali, matrimoni dei figli, il peso delle tasse, il figlio studente, questo era un desiderio e pure te l'avrei soddisfatto. Dovresti sentirmi ora tra le viti, qui...»

La vigna citata in questo frammento è un elemento ricorrente nella poetica dell'autore lucano: oltre ad essere il luogo preferito del padre («So che questo posto ti piaceva, padre, più che ogni altro... Questo tra tutti è il tuo posto, dove sei rimasto»), è anche il luogo nel quale fuggire, per allontanarsi dalla vita, dalle incombenze, dalle fatiche di una vita non facile («Le dimissioni questa volta mi riportano, nudo e fanciullo, alla vigna del padre. Istantivamente, perduta ogni illusione, di potere essere utile agli altri e pensando di non essere stato utile a me stesso, vorrei prendere in mano la vigna, l'attività del padre»).

Ritorno alla vigna significa anche ritorno alle proprie origini, alle proprie radici, quelle radici dei «padri» che Rocco non dimentica mai; significa ritornare alla terra, una terra densa di storia e di tradizione che ha formato la mente del giovane poeta, accompagnando la sua crescita intellettuale e letteraria. Vi è qui un richiamo all'immagine biblica della vigna: la rappresentazione della casa del Padre e del regno dei cieli – nella parabola dei vignaioli (Mt 20,1-16) –, il richiamo allo stato di origine, di innocenza e di infanzia, alla terra dei padri e al luogo in cui giacciono i suoi morti, primo fra tutti suo padre.

È nella campagna che Scotellaro può udire «il coro dei ricordi d'infanzia», quando «erano tante le vicende, ingarbugliate nell'aria di fuoco, ognuna un batuffolo d'aria nell'anfiteatro largo dell'orizzonte», ed è qui che il ricordo paterno riaffiora, attraverso la sua ombra, in uno dei momenti tipici – e rituali – della vita contadina: il momento della vendemmia, quando sua madre «vede l'ombra e il respiro di mio padre, era curvo come nella fotografia a cogliere i racimoli dalle viti». La presenza del padre si conserva infatti in ogni gesto, in ogni angolo della campagna: «Era di nuovo mio padre, la sua camicia fatta dal vano

di cielo, le sue mani sulle tralci delle viti. Lo lasciai lì e non guardai sapendo – dopo la paura di vederlo – che egli restava sempre in quel gesto, inquieto se si perdeva un acino che doveva raccogliere nel cesto, proprio come nella fotografia».

Vincenzo Scotellaro è il contadino che, instancabile, lavora nei luoghi a lui cari («– C'è sempre qualcosa da fare – diceva»), perché «egli ci stava bene con la vigna, lunghe giornate», ma è anche l'emblema del lavoratore, «il più coraggioso e intraprendente, andavi a cercar lavoro nelle campagne, facevi le scarpe nei pagliai o davi punti e facevi accomodi ai forestieri mietitori all'aria sotto il sole di giugno».

È infatti proprio al padre e al suo lavoro che sono legati i primi ricordi d'infanzia del poeta lucano, soprannominato Pulce Rossa – soprannome che sembra richiamare il Rosso Malpelo verghiano (anche Giovanni Gozzer, professore di Scotellaro nel liceo di Trento, nella descrizione dell'autore, parla dei suoi «capelli crespi rossicci») –: «Io nacqui e aprii gli occhi e fissai i ricordi la prima volta che mio padre andava al negozio di cuoiami con i discepoli e i lavoranti, mio nonno mi legava le scarpe e un cane rossastro mi portava addosso, che si chiamava Garibaldi. [...] I lavoranti di mio padre mi chiamavano Pulce rossa, volevano l'acqua da bere, io portavo il bicchiere grosso e ci mettevo il sale».

Emblematica per la descrizione della figura paterna è la lirica *Mio padre*, del 1948, nella quale il genitore rappresenta allo stesso tempo la tradizione e il lavoro – «Tagliava con la roncella / la suola come il pane» – ma anche la rivolta e la lotta – «una volta fece fuori le budella / a un figlio di cane».

Il genitore infatti era sempre pronto ad accorrere in «difesa degli uomini che stavano a crocchi», e, quando lo colse la morte, tutti «dissero ch'era un brav'uomo». Tuttavia fu privato della possibilità di partecipare alla rivolta che tanto desiderava – «gli era rimasta nella gola / la parola della rivolta» –, morendo così «senza fare la pace col mondo»:

Mio padre

Mio padre misurava il piede destro
vendeva le scarpe fatte da maestro
nelle fiere piene di polvere.
Tagliava con la roncella
la suola come il pane,
una volta fece fuori le budella
a un figlio di cane.
Fu in una notte da non ricordare
e quando gli si chiedeva di parlare
faceva gli occhi piccoli a tutti.

A mio fratello tirava i pesi addosso
che non sapeva scrivere
i reclami delle tasse.
Aveva nelle maniche pronto
sempre un trincetto tagliente
era per la pancia dell'agente.
Mise lui la pulce nell'orecchio
al suo compagno che fu arrestato
perché un giorno disperato
mandò all'ufficio il suo banchetto
e sopra c'era un biglietto:
«Occhi di buoi
fatigate voi».

Allora non sperò più
mio padre ciabattino
con riso fragile e senza rossore
rispondeva da un gradino
'Sia sempre lodato' a un monsignore.
E si mise già stanco –
dal largo mantello gli uscivano gli occhi –
a posare sulla piazza, di fianco,
a difesa degli uomini che stavano a crocchi.
E morì – come volle – di subito,
senza fare la pace col mondo.
Quando avvertì l'attacco
cercò la mano di mamma nel letto,
gliela stritolava, e lei capì e si ritrasse.
Era steso con la faccia stravolta,
gli era rimasta nella gola
la parola della rivolta.

Poi dissero ch'era un brav'uomo,
anche l'agente, e gli fecero frastuono.

La lirica, giocando su uno schema di rime bacciate e rime interne, offre uno stralcio della figura paterna ed evidenzia anche la duplicità caratteriale di Vincenzo Scotellaro: egli è un uomo forte e aggressivo perché «aveva nelle maniche pronto / sempre un trincetto tagliente / era per la pancia dell'agente»; è in alcuni casi anche burbero: «Fu in una notte da non ricordare / e quando gli si chiedeva di parlare / faceva gli occhi piccoli a tutti», ma è anche estremamente legato alla sua famiglia, ai figli e a sua moglie, poiché «quando avvertì l'attacco / cercò la mano di mamma nel letto».

Evidente è inoltre il senso di appartenenza a una classe sociale, quella dei ciabattini, della quale il genitore faceva parte: «Allora non sperò più / mio padre ciabattino / con riso fragile e senza rossore»; e in *Pasqua* '47:

Pasqua '47

Non posso più baciarti la mano del sangue
né chiederti bene ginocchioni
ed averne due soldi nella giubba.
La bacio ai tuoi compagni ciabattini
ché so che sei contento.
Bevo oggi con loro che non hanno
vino, bastevole per dissetarsi.
E così vedo che risusciti anche te
con tutti i morti della terra
nel pianto della mamma
avanti il fumo del primo piatto.

È lo stesso senso d'appartenenza percepito dal padre di Ramorra in *Uno si distrae al bivio*: «io, un misero operaio [...] vivrò fino alla morte il mio mito di ciabattino».

Vincenzo Scotellaro rappresenta dunque il popolo lucano, il lavoratore che fatica per guadagnarsi da vivere, l'uomo che ha vissuto – come farà poi anche suo figlio anni dopo – l'esperienza del carcere, per vendicare suo fratello Innocenzo.

L'identificazione dell'uomo con il suo lavoro, con la condizione umile di lavoratore, di «ciabattino», compare nella prima quartina della poesia *L'uomo*, datata Portici, 9 marzo 1953:

L'uomo

L'uomo che vide suo padre calzare
gli uomini e farli camminare
imparò da quell'arte umile e felice
la meraviglia di servire l'uomo.

L'uomo che crebbe nell'esule villaggio
imparò il coraggio di farsi riconoscere
e di crescere non lontano dai potenti della terra.

L'uomo che seppa la guerra e le lotte degli uomini
imparò dal fascino della notte
il chiarore del giorno.
Quell'uomo muore. Attorno attorno
alla ceppaia gigantesca che è
agili frullano i vivai che piantò nel mondo.

Ogni uomo che dà agli uomini amore profondo
e il pane e le scarpe e le case e le macchine
può dire chi era Stalin e la ragione del mondo.

Questa lirica è in realtà composta in onore di Stalin, a soli quattro giorni dalla sua morte e, oltre a rappresentare un vero e proprio inno – non politico, dato che Rocco non era mai stato uno stalinista – mostra la proiezione di Scotellaro nella figura di Stalin (li accomuna infatti la professione del padre) ma al tempo stesso sembra essere un presagio di morte anche per sé – «Quell'uomo muore» –, come se il poeta, a circa otto mesi dalla propria morte, sentisse che l'ora stava per arrivare per quell'uomo che «dà agli uomini amore profondo / e il pane e le scarpe e le case e le macchine», per quell'uomo che dal padre imparò «la meraviglia di servire l'uomo» attraverso un'«arte umile e felice»; per l'uomo che «crebbe nell'esule viaggio» che lo avrebbe portato lontano dalla sua terra, imparando però a «farsi riconoscere» e non farsi calpestare «dai potenti della terra»; per quell'uomo che aveva potuto vedere l'oscurità che si cela nella «guerra e le lotte degli uomini», un'oscurità che nasconde un «fascino» a cui bisogna però rinunciare per poter rivedere il «chiarore del giorno».

Un altro aspetto della vita di Vincenzo, che il poeta mostra nelle liriche, è il suo passato da

emigrante. Come molti meridionali aveva infatti viaggiato verso l'America, per poi ritornare nel paese natio, in un periodo in cui l'America sembrava rappresentare quasi l'unica speranza per una vita migliore. In *Così papà mio nell'America*, del 1948, si raffigura il cammino travagliato del padre, gli stenti, il suo sentirsi straniero in terra straniera:

Così papà mio nell'America

E queste sono lucciole traverse
nella mia strada le ragazze pinte
e so che il mio nome non lo gridano
è scritto in un libro di pensione.
Così Papà mio nell'America
stette degli anni a camminare
e poteva anche cadere
nessuno lo avrebbe chiamato.

In *America scordarola*, ancora del 1948, si riconoscono – scrive Nicola De Blasi («*Infilo le parole come insetti*», pp. 32-33) – «gli echi della tipica lettera di una moglie al marito emigrato», lettera che «si propone come la citazione di una delle tante lettere redatte dalla madre di Scotellaro come scrivana per conto di terzi»:

America scordarola

Per te che te ne vai
senza nemmeno dirci addio
dove ti piangi la morte vicina
(perché ti stanca tapparti in cantina
qui nei giorni grigi di pioggia)
noi vedremo giocare il tuo bambino
alla lippa attorno alle caldaie
che accolgono l'acqua piovana.
Ma tu la mano non gli tenderai,
se gl'infliggono i chiodi i piedi scalzi,
con una busta di pesos!
Torna nuovo qui da noi:
ti laverai la faccia nel mattino,
tu ti ricredi vivo, ma smarrisci
a noi piano nell'ombra del passante
che svolta al grappolo di case,
gli autobus sono seri e fatali.

Torna, è tempo che assaggi
molliche di focaccia,
e l'odore dei forni
come te lo manderemo?
Scrivici, oscilla una corda
tra noi sopra il mare,
e tu la vuoi spezzare?
Ancora noi giochiamo all'altalena,
ritorna alla tua pena di qui,
il bambino si fa grande
e i suoi occhi si cercano attorno.
In quanti ti daremo il benvenuto,
ti ritrovi in tuo figlio cresciuto:
devi placare le sue ali goffe
come di una cetonia catturata
che vola legata al filo.
Egli porta già la testa
scontrosa nel mantello
e che sguardi ti comunica
sul ponte del fiume
illuso di atterrirti fin laggiù.

Ma Papà l'americano non scrive più.

In questa lirica – che nell'edizione del 1954, curata da Levi, non era presente e in alcuni manoscritti autografi presenta il titolo *Papà l'americano non scrive più* – «s'interpreta bene l'angoscia della dimenticanza, del silenzio in cui si dissolvevano tante partenze, nel deserto dell'attesa delle vedove bianche» (M. Dell'Aquila, *Malumori scotellariani. Con qualche nota sul mito realtà dell'emigrazione*, in AA.VV., *Scotellaro trent'anni dopo*, p. 128) e affiora il tema del padre lontano: «Per te che te ne vai / senza nemmeno dirci addio»; della grande distanza da colmare: «oscilla una corda / tra noi sopra il mare, / e tu la vuoi spezzare?». E, ancora, il motivo dell'uomo lontano dalla sua vita, dalle sue tradizioni: «è tempo che assaggi / molliche di focaccia, / e l'odore dei forni / come te lo manderemo?», del genitore che non vede crescere il figlio: «il bambino si fa grande» e «ti ritrovi in tuo figlio cresciuto», del ragazzo che percepisce il bisogno della figura paterna: «devi placare le sue ali goffe / come di una cetonia catturata / che vola legata al filo». Non manca il richiamo al padre, la preghiera affinché ritorni –

«Torna nuovo qui da noi», «torna», «ritorna alla tua pena di qui», «in quanti ti daremo il benvenuto» – e scriva di più: «Scrivici», dice, anche se ormai «Papà l'americano non scrive più».

La figura paterna affiora, come già accennato, anche nel racconto *Uno si distrae al bivio*, in cui Ramorra, proprio come Scotellaro, sente la presenza del padre morto, che giudica le sue azioni e si manifesta a lui ogniqualvolta compie azioni negative, apparendogli quindi «torbido»: «Ogni volta che compiva male azioni, gli appariva il padre defunto e lo fissava torbido. – Vattene! Vattene! diceva nel sonno al padre – non lo farò mai più!»; o magari invece sorridente: «La notte il padre di nuovo se ne venne innanzi sorridente, sorridente». La morte del padre ha segnato la vita del giovane Ramorra, che, tornato a casa dopo gli studi, si reca a visitarlo nella sua nuova casa, il cimitero.

Il ricordo paterno non lo abbandona mai e spesso tornano alla mente episodi passati, i momenti durante i quali il padre gli parlava davanti al focolare, e lo invogliava a studiare, a diventare una persona migliore:

«Il padre gli diceva le sere lunghe davanti al focolare, d'inverno:

«– Tu sarai la mia fortezza, Ramorra.

«E il giovane rincuorato rispondeva frettolosamente di sì.

«– Io, un misero operaio (vivrò fino alla morte il mio mito di ciabattino) – riprendeva il padre – ma avrò fatto di te un uomo che se ne freggerà. Mi spenderò la luce degli occhi, per te.

«Ramorra non sapeva ringraziare. Si sentiva assai angustiato dal cieco domani. E il padre a riprendere per sognare.

«– Fatti quello che vuoi: avvocato, medico, prete, ma un uomo con i fiocchi. Io per me non vorrò niente. Sulla lapide una bella espressione, o se farai l'avvocato, vorrò venire a sentirti. E poi un bastone, con la testa del lupo al manico ben intarsiato, un bastone d'argento. E con quello ti metterò sempre paura se non fai l'uomo come si deve.

«– Si papà – diceva contento Ramorra – e

pensava che con uno come il padre alle costole, non avrebbe sbagliato una sola posta dell'avvenire.

«Ma il padre morì. Ora lo piange, qualche volta, soprattutto perché non c'è un uomo come lui e con quel bastone d'argento impegnato».

L'abbandono del genitore diventa quindi qualcosa che colpisce nel profondo l'autore, e specularmente anche Ramorra, che si rivolge a lui per avere dei consigli: «Il 1942, quando moristi, volevo sapere da te, dall'altro mondo che dovevo fare».

La morte paterna è già presente nella lirica *Nel trigesimo del padre*, scritta proprio nel 1942, anno della morte di Vincenzo Scotellaro e dedicata al ricordo paterno. In essa viene descritto uno scenario tipico della vita lucana: famiglie che sedevano «dopo cena / ai gradini delle porte» e che «contavano i defunti e i nati / dell'estate che correva». La comunità contadina mostra così la sua solidarietà partecipando al dolore della famiglia per il «compare scomparso un mese fa» che ha lasciato dietro di sé una porta «deserta»:

Nel trigesimo di mio padre

Montagne di nuvole brune
sui fuochi del tramonto.
In quei viottoli neri
una serata di queste,
sedevano le famiglie dopo cena
ai gradini delle porte,
era un lento pensiero della vita:
contavano i defunti e i nati
dell'estate che correva.
E il contadino tardo che trascorse
per i monti sul mulo
con l'ultimo raccolto
passava salutando i suoi compari.
Una porta era deserta
del compare scomparso un mese fa.

Per il camposanto, del 1948, richiama il luogo dove riposa suo padre, con il quale avvia un colloquio dai toni paesani e familiari, che risalgono alla sua infanzia. Scotellaro si scusa se, passan-

do «avanti al *suo* cancello», non lo saluta come dovrebbe fare un figlio, come suo padre gli ha insegnato, per non farlo essere – secondo un dialettalismo meridionale – «scostumato»:

Per il camposanto

Quando passo, per la passeggiata,
avanti al tuo cancello,
papà mio bello
che stai di casa oltre la murata,
allora c'è la pica, se è sera, che ride,
sono scostumato ché non ti saluto:
mi rimandavi indietro sulla porta,
avevi ospiti e forestieri,
perché imparassi a dirti buona sera.

Il ricordo del genitore si riaffaccia anche in *La benedizione del padre*, del 1948, nella quasi si fa riferimento a un episodio poco conosciuto della vita di Scotellaro, un piccolo fermo subito nel 1948, prima della sua incarcerazione nel 1950:

La benedizione del padre

Oggi fanno sei anni
Che tu m'hai lasciato, padre mio.
Attento, dicesti, figlio mio
in questo mondo maledetto.
Mi hanno messo le manette già una volta,
sto bussando alle locande per un letto
ed arrivo così lontano
che tu pare non sia mai esistito.

Insieme allo scandire del tempo trascorso dalla sua morte («Oggi fanno sei anni / Che tu m'hai lasciato, padre mio», «arrivo così lontano / che tu pare non sia mai esistito»), si ricordano anche le ammonizioni paterne, per mettere in guardia il figlio dalle avversità della vita («Attento, dicesti, figlio mio / in questo mondo maledetto»).

Al padre, del 1952, è forse una delle poesie più «vere» di Scotellaro, quella in cui il senso di vuoto avvertito per la mancanza del genitore si intreccia con le vicende vissute che accomunano l'esistenza del padre e quella del figlio:

Al padre

Sono quello che più ti ha assomigliato
dovrei ancora uccidere un uomo
come te senza volerlo.
Ma spero che non ce ne sia bisogno
perché la galera per un motivo o per l'altro
è la stessa e l'ho fatta.
E come te, uscito come un panno
nuovo dal bucato,
me ne sono andato dal paese
a quell'estero che mi era aperto
nelle varie città italiane.
Tu a Patterson, ti vedo, alla mia età
soffrivi la vanità del sacrificio
proprio come me ora, e te ne tornasti.
Comprasti però la vigna e sopraelevasti una casa
e avesti bottega e comando.
Io sento la pena del tuo ritorno
del tuo carcere che durò nella bottega.
Ho poi imparato, in più di te,
che i fatti maturano da soli
e so che saranno disgrazie
inevitabili, come la tua morte
avvenuta proprio quando forse dovevi met-
[terti a riposare
con una gamba sull'altra campando
sul lavoro dei figli.

La prima parte della lirica si ritrova, in prosa, con minime varianti, in una lettera scritta, ma mai spedita, a Manlio Rossi-Doria (in R. Salina Borello, *A giorno fatto. Linguaggio e ideologia in Rocco Scotellaro*, Basilicata Editrice, Matera 1977, p. 112): «Ho pensato a mio padre perché a lui io più di tutti i figli assomiglio: dovrei soltanto uccidere un uomo, come lui senza volerlo, ma spero non ce ne sia bisogno, perché la galera è la stessa per un motivo o per l'altro e io l'ho fatta. E come lui, uscito libero e come un panno nuovo dal bucato, me ne sono andato al paese a quell'estero che mi era consentito: nella varie città italiane».

L'identificazione del poeta con la figura paterna avviene quindi grazie alla comunione delle esperienze vissute: quella del carcere, che aveva in qualche modo segnato la vita di entrambi, e quel-

la dell'emigrazione: il padre era andato in America quando era ancora giovane, l'autore invece era riuscito a spostarsi solamente in «quell'estero che mi era aperto / nelle varie città italiane», un «estero» che tuttavia rappresentava per lui un mondo nuovo e così diverso dalla sua realtà lucana.

Nella seconda parte della lirica, il poeta sembra elogiare le azioni del padre, i sacrifici fatti per comprare la vigna, la casa, per avere «bottega e comando», nonostante la morte lo avesse poi colto, in quella primavera del 1942, proprio nel momento in cui avrebbe potuto vedere il risultato del suo lavoro e godere di quei frutti, «con una gamba sull'altra campando / sul lavoro dei figli», di cui sarebbe stato fiero. Ma Scotellaro, forse proprio ricordando un insegnamento del padre, ha imparato «che i fatti maturano da soli» e che in ogni momento possono arrivare «disgrazie inevitabili», come la morte del padre, una morte che lascia un grande vuoto nel suo cuore.

Rocco, rivolgendosi al genitore, riconosce di essere il figlio che «più ti ha assomigliato», forse non solo nelle azioni, ma anche nei gesti, come scrive nella poesia *Padre mio*, del 1952:

Padre mio

Padre mio che sei nel fuoco,
che brulica al focolare, come eri
una sera di Dicembre a predire
le avventure dei figli
dai capricci che facevamo:
«Tu pure non farai bene» dicevi
vedendomi in bocca una mossa
che forse era stata anche tua
che l'avevi da quand'eri ragazzo.

Ancora una volta sembra crearsi una fusione tra le due figure, quella del poeta e quella del padre, un confronto che avviene anche nei gesti, nella «mossa» della bocca «che forse era stata anche tua», espressione che non faceva pensare a nulla di buono, tanto che il genitore lo ammonisce con le parole «Tu pure non farai bene», quasi a presagire le difficoltà che il giovane poeta avrebbe dovuto affrontare. Dai gesti del figlio il genitore riesce quindi a predire la sua sorte, gra-

zie al potere divinatorio del fuoco «che brulica al focolare», elemento naturale che si carica di una forte valenza simbolica nella tradizione antica.

La sofferenza per la perdita del padre si ritrova anche nel componimento *Il vicinato*, del 1951, in cui compare l'associazione tematica amore-mare-morte:

Il vicinato

Ho dato la mia guancia a te, secondino del cielo
che mi chiudi a chiave e governi il mio cammino.
Torno, come vuoi, al vecchio sentiero
dalla terra lagggiù che tiene avanti il mare
e una finestra grande per l'amore.
Morte che qui fosti una straniera,
ma poi ti sedesti buona al nostro gradino
quando il padre uscì con te e non è più tornato,
me e mia madre ci ha abbandonati
a questa casa ancora in piedi al sole e alla luna.
Amore, amore, che mi hai fatto, amore che
[non vieni!

Partecipe di questa perdita è il vicinato, dove la morte era ancora una «straniera»; essa arriva nel «giardino» della loro casa, si siede «buona» e aspetta che il padre esca con lei per non tornare mai più, lasciando alle sue spalle «me e mia madre», abbandonati in «questa casa ancora in piedi al sole e alla luna».

«Tu pure ti porti arreso il mio cuore». Donne, frequentazioni, amori lontani, sentimenti contrastanti di amore e di abbandono: sono questi i temi che si ritrovano in molte delle poesie di Scotellaro.

Già nei frammenti tratti dai quaderni dell'*Uva puttanella* (pp. 102-103), il poeta crea, al pari degli altri temi, una scaletta delle donne con le quali ha condiviso momenti della sua vita: «Donne: direi – Ninetta – Isabella – Parma – M. – l'americana – le figlie di compari: Teresa, Antonietta, Angiolina – la serva di Toscano, il ciuffo di capelli in regalo – la figlia di Totaro – la comara Culantonio – la sposata – a Portici e a Napoli: Flora, la nipote del portiere, la lavandaia, le 3 p., Boffa, Maria Teresa, Anna Maria».

Ancora negli appunti dell'*Uva puttanello* (p. 107), Scotellaro parla dell'amore, scrivendo che «l'amore non esiste. Esiste il disamore [«Amore e disamore» è anche il titolo di una sezione di *È fatto giorno*] che si esprime nelle combinazioni; negli innesti, nei matrimoni, quando due esseri inconciliabili sono uniti con un ferro rovente del caso».

Nella poetica dell'autore tricaricese, il tema amoroso non è solamente ripresa di un tipico *topos* letterario – con antecedenti illustrissimi, che pure Scotellaro doveva aver presente –, ma «questo nucleo del “profondo” ha costituito elemento di spinta alla scrittura e all'azione politica e civile, pulsione alla sublimazione, e probabile meccanismo liberatorio da una società repressa e repressiva quale era la Basilicata degli anni quaranta e cinquanta» (R. Nigro, *L'infinita adolescenza. Note sull'eroticismo in Rocco Scotellaro*, in AA.VV., *Scotellaro trent'anni dopo*, p. 154).

La tipologia di amore che si può leggere all'interno delle righe e delle pagine di Scotellaro non è quella di un amore eterno ma di un amore fugace, in alcuni casi anche superficiale, un desiderio non da reprimere ma da soddisfare. La sua – sottolinea Nigro in *L'infinita adolescenza* – è una «ricerca della carne, della “polpa”, quella “polpa” che si è spinto a ricercare nel lungomare di Bari, nei quartieri di Napoli, nelle periferie di Roma, nello squallido mondo della prostituzione. Sono questi i rapporti che Rocco riesce a vedere in città [...]. Solitudine e noia spingono i cittadini al disamore o “al doppio amore”, per un dissetamento continuo. E nessuno è contento di questi rapporti, perché ognuno vi ricorre con l'unico scopo di riempire i vuoti» (p. 164).

La lettura del secondo capitolo del racconto *Uno si distrae al bivio*, datato 1942-1943, è emblematica per comprendere il rapporto di Scotellaro con le donne – soprattutto di città –, poiché dalle vicende di Ramorra, narrate quasi in sequenza cronologica, si può evincere la sua concezione dell'amore, soprattutto adolescenziale, nelle sue prime forme e nei suoi primi approcci.

Il capitolo si apre con una frase che sembra racchiudere in sé proprio il pensiero di Ramorra sulle donne: «Ramorra ha chiesto molte volte al cuore d'essere sincero e il cuore gli ha risposto

che le belle donne dovrebbero essere impiccate». La risposta che il cuore dà a Ramorra non viene confutata dalle prime esperienze amorose del protagonista ma, anzi, viene ribadita in chiusa al capitolo, con il ritorno della stessa frase che chiude in maniera circolare il racconto. Non solo quindi la sua visione dell'amore è confermata, ma viene persino resa più concreta: al condizionale «dovrebbero» si sostituisce l'indicativo «debbono», e le donne questa volta non devono essere solo «impiccate», ma anche «arse»: «Ramorra ha chiesto molte volte al cuore di essere sincero e il cuore gli ha risposto che le donne belle debbono essere impiccate ed arse». In fondo quello che il giovane cerca è semplice («Voglio amare una ragazza»), quello che vuole è solo «potere amare una fanciulla cui dire: Per te domani mi possa morire mia madre. Farmi scompigliare dalle sue mani i radi capelli, amorevolmente. Nel suo grembo, come in quello di mia madre un tempo, viaggiare nei sogni, contento!»

Le donne che Ramorra sogna sono quelle «pompose nella veste corta», con «le borse a tracolla e tutti gli ingredienti di moda. [...] Quando passeggiavano per la città erano apparizioni e tutti rimiravano. Esse non degnavano d'uno sguardo. La bellezza, si diceva, è sempre altera e impenetrabile». Da questo ultimo passo, tratto dal primo racconto di Scotellaro, si può anche dedurre la differenza, percepita da Ramorra così come dal poeta, tra due mondi: quello del Nord, freddo e veloce, e quello del Sud, più accogliente e affettuoso. La stessa differenza si nota anche tra le donne di città e quelle meridionali e in particolare quelle del piccolo paese, quelle che all'autore sono più familiari.

Le donne del Nord sono quelle con le quali «andare insieme a cine» o intrattenersi in lunghe passeggiate:

Passeggiate

I nostri passi ricamano le luci
le luci d'oltre Isarco di Bolzano,
io e la Trude andavamo felici
tutte le sere di là mano a mano.
In questi versi di *Passeggiate*, del 1948, sot-

tolinea Nigro, «il gioco erotico è affidato tutto al contatto delle mani che appena si sfiorano e nascono versi di delicatezza stilnovistica o atmosfere di persa fissità in cui due ombre, mano nella mano si spingono verso zone indefinite» (*L'infinita adolescenza*, p. 163).

Questi giochi amorosi sono destinati però a rimanere celati nella notte, «quando preme / un desiderio di fraternità»: solo allora si potrà «prendere a mano / una delle fanciulle» per i vicoli oscuri, e ci si spingerà «sì lontani», ma solo per una notte, poiché «noi non ci vedremo domani»:

Prendere a mano

Prendere a mano
una delle fanciulle
attardata per i vicoli
la sera quando preme
un desiderio di fraternità...
ci spingeremo, bella, sì lontani
perché noi non ci vedremo domani.

I primi approcci, i primi amori giovanili – rubati, segreti – si ritrovano nella lirica *Alla fanciulla dai seni sterpigni*, del 1947:

Alla fanciulla dai seni sterpigni

Non ho ancora i peli in faccia
giusti della mia età,
gli spilungoni miei compagni
mi trascinano per mano,
in un portone segnato da un globo
vogliono la tessera d'identità:
o dovevo nascere dopo.

La mia cugina non è stata mai
ardente di me,
si solleva il sottanino indifferente,
mi fa vedere
il petto bianco e le ascelle nere.

Nessuno sa dei miei tenaci amori
alla fanciulla dai seni sterpigni
allattata dall'asina malata.
E vado accompagnando i funerali,

adulto do la mano, piango ai suoni
dei musicanti ubriachi
per la paga dopo il cimitero.

La poesia, nella prima strofa, assume un tono scherzoso poiché fa riferimento all'impossibilità di Scotellaro di entrare in una casa chiusa (segnalata da un «globo») per le quali era necessario un documento d'identità per attestasse la maggior età. L'autore, trascinato dagli «spilungoni miei compagni», non avendo ancora «i peli in faccia / giusti della mia età», si vedeva infatti negare l'ingresso. Questa strofa ricorda un episodio realmente accaduto, quando, a Macerata, Rocco incontra per la prima volta Michele Prisco, in occasione di un convegno sulla cultura in provincia. È il 1949 e, conclusosi il congresso, i due nuovi amici si aggirano per le strade umide della città. Racconta Prisco: «A un certo punto ci trovammo davanti, scarsamente illuminato, l'ingresso d'una squallida casa di tolleranza e Rocco subito, come assalito da un ilare impulso, mi volle trascinare dentro prima ancora che avessi l'agio di recalcitrare. Per mia fortuna [...], una vecchia servente fu pronta a sbarrarci il passo, intimandoci il faticoso: “Documenti!”, dacché le sembravamo ancora troppo giovani e voleva accertarsi il nostro diritto ad entrare. Rosso in viso, offeso come mai lo avevo visto e mai lo vidi in appresso, nei successivi incontri, Scotellaro cominciò a strepitare: Ma sono un sindaco! Sono il sindaco di Tricarico! – E pretendeva, con quella faccia di ragazzino rustico rubizza dal dispetto, d'essere creduto sulla parola, rifiutando d'esibire la carta d'identità. E poiché la servente a sua volta di mostrò altrettanto inesorabile e irascibile, con mio sollievo ce ne andammo via» (M. Prisco, *Rocco Scotellaro* [1987], «Leukanikà», 3/2013, p. 67).

L'amore adolescenziale continua a manifestarsi anche nella lirica *Arcobaleno*, del 1948:

Arcobaleno

I miei segreti, il mio male
canta l'uccello siepale.
Quando piove uno pensa
inghiottito in una stanza

e non gli può bastare compagnia.
Amata ragazza mia,
m'hanno permesso la vita che meno,
vedendoti comparire
sotto la luce dell'arcobaleno.

Nel componimento è presente il tema della sofferenza, del senso di abbandono che non può essere curato neppure dalla «compagnia». La poesia assume quasi la forma di un canto popolare, grazie al gioco di rime e assonanze presenti all'interno dei versi: ad esempio l'assonanza tra «pensa» e «stanza», la rima baciata tra «male» e «siepale», tra «compagnia» e «mia», e la rima alterna tra «meno» e «arcobaleno». Si registra anche un cambiamento di prospettiva, che va dal personale al generale: al v. 1 infatti si parla dei «miei segreti», del «mio male», ma già al v. 3 Scotellaro ha assunto un punto di vista più generale, «uno pensa», «non gli può bastare la compagnia», come se la sua esperienza e le sue sensazioni potessero in qualche modo essere condivisi e avere una valenza quasi universale; solo due versi dopo però ritorna il punto di vista personale in «m'hanno permesso la vita che meno».

Il tema della solitudine e dell'abbandono viene ripreso in un'altra lirica del 1948, *Amore fanciullo*, nella quale ritorna l'immagine dell'uccello che chiede di non essere lasciato solo in campagna, e che, come l'uccello siepale, in *Arcobaleno*, canta i segreti e i mali del poeta:

Amore fanciullo

Rialzano i pampini verdi
e viti nelle conche,
grido come un fanciullo
alto quanto i cardi.

Non mi lasciate solo nella campagna:
canta l'uccello febbrarolo.
Io cresco a vista d'occhio:
vedo che dormono fresche
le donne nelle vesti corte.
La vigna volta le spalle al sole:

non se ne prende cura
ella, mia affabile creatura.

In questa lirica si crea un rapporto tra l'«uccello febbrarolo» che canta la sua solitudine e la vigna che «volta le spalle al sole»: questi due elementi – secondo Raffaele Nigro (*L'infinita adolescenza*, p. 156) – sono da interpretare come «trasposizioni metaforiche dei sessi».

I vv. 8 e 9 della lirica, che descrivono l'immagine delle donne che, «nelle vesti corte», «dormono fresche», sono simili a quelli di un'altra poesia, sempre del 1948, *Noi non ci bagneremo sulle spiagge*: «Ognuno ha le ossa torte / non sogna di salire sulle donne / che dormono fresche nelle vesti corte».

Gli animali come veicoli o simboli dei sentimenti del poeta, si ritrovano nell'immagine dei colombi nella lirica *Dell'amante immacolata*, del 1948, – la prima della sezione «È calda così la malva», ma assente nell'edizione di Levi – nella quale i colombi diventano messaggeri di quell'amore che l'autore canta per aprire la porta del «cuore di pietra» della sua amata:

Dell'amante immacolata

I colombi han raccolto le ali
sul torrione chiuso dall'ombra,
ora devo picchiare più forte
la porta del suo cuore di pietra.

Anche i fiori, nelle liriche di Scotellaro, diventano veicoli d'amore, come in *È calda così la malva*, del 1948:

È calda così la malva

È rimasto l'odore
della tua carne nel mio letto.
È calda così la malva
che ci teniamo ad essiccare
per i dolori dell'inverno.

In questa breve lirica, che dà il nome alla seconda sezione di *È fatto giorno*, il sentimento è descritto attraverso la sinestesia che mette in-

sieme olfatto («l'odore / della tua carne nel mio letto») e tatto («È calda così la malva»). Salina Borello (*A giorno fatto*, p. 68) sostiene si tratti di un paragone ellittico che in questa poesia «può essere considerato una “reinvenzione”, peraltro raffinatissima, di procedimenti tipici del parlato popolare».

La malva, sottolinea Nigro, «assunta in un'accezione tenera e sensuale, trasformata in simbolo dell'amore psicofisico», «simboleggia bene il ricordo del legame fisico, se lo si riesce a conservare per i momenti più tristi, [...] ci avverte ancora una volta che è l'odore della carne a possedere i sensi di Rocco, l'odore diffuso di tutta una composizione sintetica ma di alta resa poetica» (*L'infinita adolescenza*, pp. 162-163).

In *Una fucsia*, del 1948, «è ancora una volta un fiore ad introdurre un tema d'amore, una fucsia, che non ha più funzione mimetica ma fa da tramite erotico, in un gioco sottilmente profano e non volgare» (Nigro, *L'infinita adolescenza*, p. 163). In questo componimento il tema amoroso viene associato a quello della festa – momento collettivo tipico delle comunità contadine –, quando le «bande vengono chiamate» e i fuochi d'artificio sono «accesi nel cielo». La ragazza che ha «una fucsia in mano» sembra essere associata ad una figura sacra («come tengono i gigli / le immagini di Sant'Antonio»), e questo fiore, racchiuso tra le sue dita e poi regalato al poeta, riesce a svegliare in lui un sentimento che si alimenta nella cornice suggestiva della festa paesana, il cui ricordo Scotellaro porta sempre con sé, anche quando è lontano dalla sua terra. L'unione tra l'amore e l'ambito campestre compare anche in altre liriche come *Fra te e me*, del 1948-49, *Un'amica*, del 1948, *Fiore*, del 1947, e *Saluto*, del 1948. In queste poesie il piano sensoriale si unisce a quello dei suoni, degli odori, e la descrizione della fanciulla sembra ricalcare antichi modelli stilnovistici: ella è vestita di fiori, «inviolata», con le «guance arrossate» simili ad un «selvatico fiore», spaventata come una lepre finita nella trappola del cacciatore e si muove «alla testa del corteo / delle vergini in veli».

Il sentimento amoroso, legato al mondo circostante e, in particolare, al mondo naturale, sembra seguire il corso del sole nella lirica *Il sole viene dopo*,

del 1950, la prima della sezione «Carcere» e della seconda parte di *È fatto giorno*:

Il sole viene dopo

Sono nate le viole nei tuoi occhi
e una luce viva che prima non era,
se non tornavo quale primavera
accendeva le gemme solitarie?
Vestiti all'alba, amore, l'aria ti accoglie,
il sole viene dopo, tu sei pronta.

Il motivo dell'alba, spesso legato a temi sociali e politici, con toni di rivolta e di forza, qui assume una connotazione più dolce: l'alba diventa complice dell'amore, come accade anche in *Costiera amalfitana*.

Il mondo naturale è presente anche nella poesia *L'Arancio*, del 1950, nella quale la natura fa da sfondo ad un amore spento, pieno di amarezza, un amore che non riesce a trovare un punto di contatto. La stessa connotazione anche in *Il pirastro fiorito*, del 1952, ma in questo caso l'elemento botanico non è un arancio che «mantiene le foglie», ma un pirastro – pero selvatico tipico dell'Italia meridionale, dai frutti aciduli ma commestibili –, che rappresenta il senso di solitudine dell'autore. Egli, come un «pirastro fiorito», rimane nella sua casa, mentre le amiche «stanno alle case loro» e lui, «scontento», è costretto ad addormentarsi «senza amore».





Numero 6 | Anno III | Dicembre 2017

Supplemento al n. 30 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:

Dora Celeste Amato, Antonio Avenoso, Simone di Biasio
Silvia Cavalli, Giuseppe Lupo, Francesca Mariorezzi
Mauro F. Minervino, Silvia Mele, Anna Mollica,
Raffaele Nigro, Marco Renzi, Biagio Russo,
Mimmo Sammartino

Segreteria di Redazione

Silvia Cavalli

In copertina

Ritratto di Raffaele Crovi

Progetto grafico e impaginazione

Luciano Colucci

Stampa e allestimento

Grafiche Zaccara - Lagonegro (PZ)

Si ringrazia

Michele Luongo per le foto concesse

È vietata l'ulteriore riproduzione o duplicazione
con qualsiasi mezzo

Chiuso in redazione, Dicembre 2017

La rivista è pubblicata sul sito

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

ISSN 2532-7569