

7.18

SEMESTRALE DI
LETTERATURA
E ARTE

7.18

APPENNINO

APPENNINO | SEMESTRALE DI LETTERATURA E ARTE



Natalia Ginzburg



CONSIGLIO REGIONALE
DELLA BASILICATA





SOMMARIO

- 4. **Ritratto in famiglia: Natalia Ginzburg**
- 6. **Io e Natalia**
Raffaele Nigro
- 10. **Nat**
Sandra Petrignani
- 14. **Il mestiere di scrivere e lo specchio verde della meraviglia difficile da dire. Le interviste impossibili**
Mimmo Sammartino
- 24. **L'Einaudi fu una costante della sua vita**
Benedetta Bolis
- 28. **Geografie variabili**
- 30. **Mal d'Appennino**
Giuseppe Lupo
- 34. **Un lucano a Racalmuto**
Antonio Motta
- 38. **Malerba tra l'Appennino e la Bassa**
Silvia Cavalli
- 42. **Passepartout**
Donato Linzalata
- 48. **Incontri sull'Appennino**
- 50. **Piccola anatomia in dieci poesie**
Silvana Kühtz
- 54. **Carnevale e televisione a Matera nei primi anni Ottanta**
Vincenzo M. Spera
- 68. **Rocco Scotellaro. Legami e radici di una breve vita / 2**
Silvia Mele



Ritratto in famiglia: Natalia Ginzburg



Raffaele Nigro

Io e Natalia

Nell'autunno del 1987 fui convocato da Angelo Guglielmi a Roma, in viale Mazzini. Ero allora programmatista regista presso la sede Rai della Puglia. Fui contento di incontrare Guglielmi, che a quei tempi era stato da poco nominato direttore della Terza Rete e stava cambiando il volto alla Rai. Aveva i capelli bianchi che sparavano sul vestito blu scuro. Si alzò dalla scrivania e porgendomi la mano mi invitò a sedere. Per come mi accolse mi parve un uomo alla mano, ben diverso dal critico feroce che leggevo su «La Stampa». Mi colpì anche il suo volto tagliato da una filiera di denti che gli davano un atteggiamento di aggressione. Mi chiese se fossi contento del mio lavoro, se non fossi interessato a lasciare Bari per Roma. Gli risposi che mi trovavo bene laggiù dove lavoravo già da dieci anni, e che ero preoccupato dalla fuga continua dei giovani da un mondo che si stava del tutto svuotando. «La Rai si fa da Roma» disse, ci sarebbe stato a breve uno sconquasso, i programmi regionali sarebbero stati cancellati, chiuse le strutture di programmazione e incrementata la Terza Rete e i telegiornali da Roma.

Io non sapevo che dire, ero imbarazzato, consapevole che un viaggio nel centro Italia significava cambiare del tutto vita. Allora raccontò una storia per spiegarmi come fosse giunto a me.

«Mi ha chiamato Natalia Ginzburg, mi ha detto che durante un viaggio da Roma a Milano si è letta il suo romanzo, *I fuochi del Ba-*



seno, e che le è tanto piaciuto al punto da sentire la necessità di informarsi su di lei presso Raffaele Covi. Quando ha scoperto che era un interno Rai mi ha chiamato e mi dice: «Io non faccio mai pressioni per qualcuno, ma in questo caso ho sentito il bisogno di chiamarti. Hai letto questo romanzo? Penso che questo giovane possa darti un aiuto almeno per conoscere meglio il Sud». Io le dissi che avevo letto una trentina di pagine di quel romanzo, ma che non mi era piaciuto, perché c'era troppo realismo magico, troppa fantasia. Lei mi ha detto che capiva la mia posizione, la scusassi e decidessi a mio piacere».

Aggiunse che si era lasciato impressionare dalla telefonata della Ginzburg, la sapeva una donna molto riservata, ci aveva riflettuto e alla fine mi aveva convocato. Ora mi invitava a trasferirmi a Roma e a scegliere un argomento che mi piacesse. Potevo occuparmi di cinema, di teatro, di musica. «Stiamo costruendo una rete» disse, «ora c'è davvero spazio per qualsiasi scelta».

«Mi scusi» gli sparai con incoscienza, «ma la Terza Rete non era nata per dare spazio alla cultura regionale? Mi pare che questo accentrato improvviso vada contro le premesse per cui è nata».

Disse che c'era scarsa audience e occorreva un'idea forte. Ma che le regioni potevano essere raccontate anche da Roma.

Me ne andai promettendo di farmi vivo a breve. Ma a Roma non ci andai, perché c'era molto da fare a Mezzogiorno. Oggi posso dire che sbagliai, perché da Roma sarei stato molto più utile ai miei territori, ma forse non avrei avuto rapporti con i Balcani come mi accadde poi, non con il Maghreb. Comunque di errori è lastricata la strada degli uomini.

Adesso mi preoccupava chiamare la Ginzburg, ringraziarla per la sua gentilezza. Avvertii Raffaele Covi che era a quei tempi il mio editore e lui restò sorpreso quanto me e Guglielmi per il gesto di quella donna. Mi disse che sì, si era informata, ma non gli aveva rivelato le sue intenzioni. Avrebbe provveduto a farmela incontrare, per il momento mi dettava un telefono della scrittrice. La chiamai con molta timidezza, la ringraziai per la gentilezza mostratami, mi raccontò con tre parole la stessa storia che mi aveva riferito Guglielmi. E basta. Io non riuscii a trovare parole, ero emozionato e scarsamente aiutato dalla mia interlocutrice.

Era la fine dell'88, Covi stava pubblicando un libro di Liliana Madeo, *Gli scariolanti di Ostia antica*, e mi fissò un appuntamento a Roma, ci sarebbe stata anche la Ginzburg. Ci incontrammo all'hotel Plaza di Via Del Corso, vestiva di nero, con i capelli raccolti sulla nuca, con scarsi sorrisi. La trovai davvero riservata, forse legnosa, di poche parole. Mi sembrò che si fosse reincarnata in lei la figura di Francesca Armento, la mamma di Rocco Scotellaro. La vidi compresa di un male antico, di un destino tragico che a malapena sopportava. La ringraziai nuovamente per il suo gesto affettuoso. Mi meravigliai che riuscisse a chiedermi qualcosa di me. Le raccontai della mia famiglia, di mio nonno Raffaele e del suo socialismo, di mio padre rimasto

Mi sembrò che si fosse reincarnata in lei Francesca Armento. La vidi compresa di un male antico, di un destino tragico che a malapena sopportava

prigioniero per sei anni in India e un settimo in Inghilterra. Questa storia la colpì non poco. La immaginavo, stando alla sua narrativa, molto interessata a storie vere e profonde. Ma non aggiunse verbo e quando se ne andò restai leggermente amareggiato da quel lungo silenzio. Pensai, come penso tutt'ora, che gli scrittori, i poeti, vanno amati a distanza, attraverso le pagine dei loro libri. E quando la incontrai a casa Bellonci per la finale dello Strega, nel '91, non mi aspettai più di quanto sapesse darmi, quel suo sorriso silenzioso e cogitabondo, come dettato da una infelicità antica a cui non riusciva a porre fine.

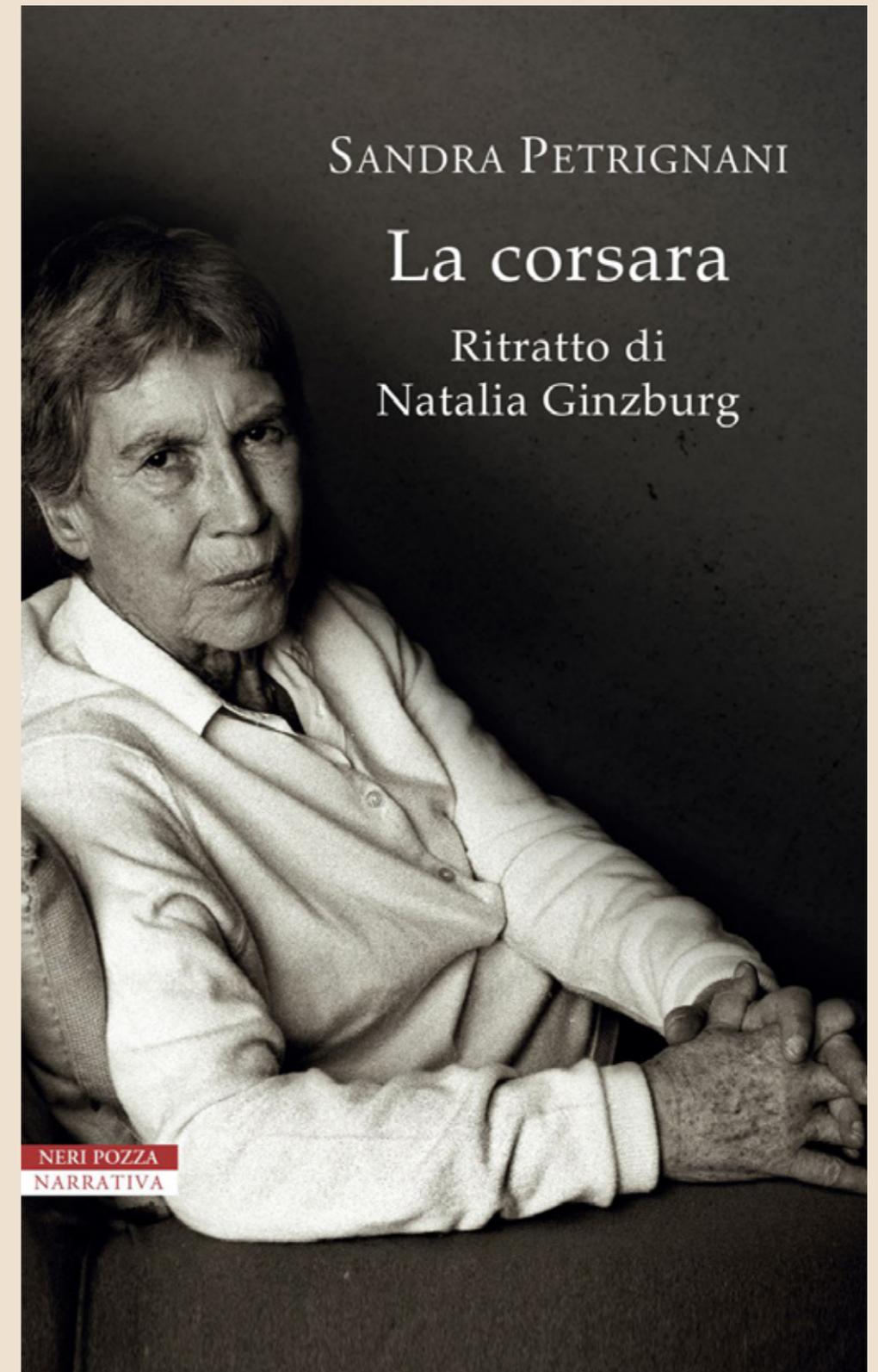


Sandra Petrignani

Nat*

Confesso che non sapevo, prima di scrivervi su un libro, quanto il corpo a corpo stabilito con Natalia Ginzburg nello studiarla e raccontarla avrebbe avuto conseguenze importanti, non solo nella mia relazione con lei da lettrice, ma anche sulla mia scrittura e sulla mia vita. Da lettrice ho conosciuto Natalia – un po' come tutti – con *Lessico familiare*, un libro che era piaciuto a mia madre e che fu lei a consigliarmi di leggere. Vado scoprendo adesso, fra l'altro, nei tanti incontri pubblici che tengo per *La corsara*, quanto *Lessico* sia una lettura che le madri hanno consigliato ai figli, alle figlie soprattutto, e che c'è stato insomma un passaparola generazionale che poi, noi figlie, abbiamo a nostra volta replicato. È così che Natalia Ginzburg è entrata nel dna della nazione, diventando una specie di persona di famiglia.

Destino curioso per una scrittrice per niente “domestica”, anzi sofisticata e irriducibile. Di quanto fosse ostinata, irremovibile da posizioni spesso sorprendenti o addirittura scandalose, ci si rende conto leggendo il suo saggismo. A partire dagli anni Settanta la sua voce imperiosa, appena addolcita da programmatiche dichiarazioni di insipienza a proposito di tutto (diceva di non conoscere le lingue e traduceva Proust, di non sapere niente di politica e fu parlamentare per due legislature...), risuonò calma e forte attraverso importanti testate, dalla «Stampa» al «Corriere» al «Mondo» all'«Unità».



Per quel che mi riguarda, dopo il “materno” *Lessico*, continuai per conto mio a leggerla: fu con *Le piccole virtù* e soprattutto con *Mai devi domandarmi* e con *Vita immaginaria* che divenne una delle “mie” scrittrici. Il primato, però, lo detenevano nel mio cuore Elsa Morante e Virginia Woolf, Lalla Romano e Marguerite Duras. Per quel poco che la conoscevo (attraverso Giulio Einaudi, infatti, l’ho un po’ frequentata a Roma negli ultimi anni Ottanta) Natalia era persona troppo austera e severa, malinconica e reticente per accendere la mia giovinezza. Fra l’altro non avevo amato per niente *Caro Michele*: mi sembrava ingiustamente liquidatorio sulla nostra generazione ribelle, me ne sentii personalmente ferita, ero convinta che la Ginzburg non avesse capito niente delle derive sessantottesche, dei nostri sogni. Dovevano passare gli anni, dovevo anch’io maturare una significativa distanza da tante illusioni sbagliate, convinzioni insensate, per capire cosa aveva davvero voluto dire con quel libro amaro (che pure continua a non piacermi, soprattutto per il personaggio della giovane sbandata, Mara Castorelli, che ancora adesso sento “fuori tono”, troppo sopra le righe, caricaturale). Feci pace con Natalia leggendo in ritardo, e per caso, un suo romanzo del ’47 che lei riteneva in parte sbagliato, troppo triste, e che io ho subito trovato bellissimo: *È stato così*. Fin dalle prime righe la donna che uccide il marito mirando dritto in mezzo ai suoi occhi, mi sorprese e mi emozionò. Contiene pagine di una disperazione inconsolabile, un senso della tragedia antico e insieme modernissimo, la forza di una rivolta necessaria, anche se comunque inutile e fallimentare.

E poi ci fu *La città e la casa*. Natalia era già morta quando lo lessi su indicazione di un amico che lo considerava il suo romanzo più bello. Io ne fui disorientata: c’era dentro un modo di narrare nuovo e inquietante. Tutto era detto e tutto sfuggiva da quei personaggi che comunicano attraverso lo scambio di lettere e che non sanno riempire un sostanziale vuoto delle relazioni.

Ora Natalia Ginzburg non mi disorienta più. Ma ho dovuto mettere tutto in fila: i suoi libri, il suo teatro, i suoi articoli, come i fatti della sua vita. Ho dovuto ricostruire le sue grandi amicizie e le sue enormi perdite, capirla prima come persona per riuscire, forse, alla fine, a comprenderla davvero come scrittrice. Non con tutti gli scrittori succede così. Io insomma ho dovuto scrivere di Natalia per potermele innamorare. In genere, se si scrive un libro su un altro autore, è perché lo si ama già moltissimo. Per me è stato il contrario, il mio amore era tiepido, però pensavo che fosse giusto dedicarle una biografia in occasione del centenario della nascita, che cadeva il 14 luglio del 2016. Pensavo che se lo meritasse per il ruolo importante che aveva occupato nella storia, nella letteratura e nell’editoria italiana. Pensavo che sapessimo tutti troppo poco di lei. Poi quella scadenza l’ho “bucata” come si dice, perché il lavoro ha richiesto un impegno più lungo, e poi non ho potuto scrivere una biografia classica, com’era il mio progetto iniziale, perché gli eredi non intendevano aiutarmi in nessun modo.

Ora Natalia
Ginzburg non mi
disorienta più. Ma
ho dovuto mettere
tutto in fila: i suoi
libri, il suo teatro, i
suoi articoli



Allora ho scritto un ritratto che è stato inevitabilmente anche un ritratto della sua generazione, dei suoi colleghi all’Einaudi, dei suoi mariti, dei suoi amici, così importanti per la storia della nostra nazione. E l’ho scritto a modo mio: andando per luoghi, visitando case, intervistando testimoni disponibili a parlarmi. Soprattutto leggendola e rileggendola, e mettendo a confronto le sue parole con i fatti della vita: indicazione che mi veniva, del resto, dalla figlia Alessandra, la terzogenita avuta da Leone Ginzburg.

Della Ginzburg narratrice apprezzo moltissimo la modernità: il suo fare i conti con il naufragio novecentesco della forma-romanzo (che intriga molto anche me) senza mai assecondare ideologie sperimentali, anzi detestandole. Il suo interrogarsi a ogni libro sulla struttura più congeniale: il *memoir* (*Lessico familiare*) che ha praticamente introdotto lei in Italia, il racconto autobiografico/saggistico (da *Piccole virtù* a *Mai devi domandarmi* a *Vita immaginaria*), il romanzo epistolare già citato, la ricostruzione storica attraverso l’uso narrativo dei documenti (*La famiglia Manzoni*), il *pamphlet* (*Serena Cruz o la vera giustizia*)... E anche quando prende posizioni “corsare”, belligeranti e apodittiche, persino un po’ dogmatiche, mi piace il suo non essere mai ideologica (come invece era Pasolini), mi piace il suo essere profondamente femminile, portatrice di un pensiero altro, che si sente in lei necessario, legato a vicende sue personali, ma insieme capace di coinvolgere la vita degli altri, la società nel suo complesso e nei suoi sbandamenti.

E infine, ora che col mio libro su di lei mi sono – intimamente e in modo documentato insieme – convinta del posto primario di Natalia Ginzburg nella nostra storia letteraria, mi posso dichiarare fiera e orgogliosa di essere arrivata in fondo con un piglio autobiografico e diretto che proprio lei mi ha insegnato. Eppure resto sorpresa di scoprirla tanto amata da tutti: persone colte e persone semplici. È il miracolo che ha fatto in vita, quando da scrittrice per pochi si trasformò di colpo in autrice di successo, e che replica adesso che torniamo così intensamente a parlare di lei.

Ho scritto un
ritratto che è stato
inevitabilmente
anche un
ritratto della sua
generazione e
dei suoi colleghi
all’Einaudi

* Sandra Petrigani è autrice del libro *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Neri Pozza, Vicenza 2018

Mimmo Sammartino

Il mestiere di scrivere e lo specchio verde della meraviglia difficile da dire*

Le interviste impossibili

Natalia Ginzburg è una scrittrice «tutta fatti, tutta cose, tutta gesti e voci e cadenze». Narratrice struggente di anni terribili. Indagatrice acuta di meandri affettivi. Echi memorabili di un lessico familiare dal fondo del quale si intravedono, come ombre, storie private e storie pubbliche. Umani fallimenti e piccole virtù.

Con questa figura di primo piano della letteratura italiana del '900, scomparsa ormai ventisette anni fa, ho provato a intessere una conversazione immaginaria. Una intervista impossibile per provare a capire le ragioni della sua scrittura.

Signora Ginzburg, che valore ha avuto per lei l'esperienza di scrivere?

«Il mio mestiere è quello di scrivere e io lo so bene e da molto tempo. Spero di non essere fraintesa: sul valore di quel che posso scrivere non so nulla. So che scrivere è il mio mestiere».

Da dove nasce questa sua convinzione?

«Quando mi metto a scrivere, mi sento straordinariamente a mio agio e mi muovo in un elemento che mi par di conoscere straordinariamente bene: adopero gli strumenti che mi sono noti e familiari e li sento ben fermi nelle mie mani».

Qual è il suo rapporto con la scrittura degli altri?

«Quando scrivo non penso mai che c'è forse un modo più giusto di cui si servono gli altri scrittori. Non me ne importa niente di come

fanno gli altri scrittori. Intendiamoci, io posso scrivere soltanto delle storie. Se mi provo a scrivere un saggio di critica o un articolo per un giornale a comando, va abbastanza male. Quello che allora scrivo lo devo cercare faticosamente come fuori di me. Posso farlo un po' meglio che studiare una lingua straniera o parlare in pubblico, ma solo un po' meglio. E ho sempre l'impressione di truffare il prossimo con delle parole prese a prestito o rubacchiate qua e là. E soffro e mi sento in esilio».

Scrivere storie invece per lei è diverso...

«Sono come una che è in patria, sulle strade che conosce dall'infanzia e fra le mura e gli alberi che sono suoi».

Dunque può affermare che creare storie è la sua vocazione?

«Il mio mestiere è scrivere delle storie, cose inventate o cose che ricordo della mia vita ma comunque storie, cose dove non c'entra la cultura ma soltanto la memoria e la fantasia. Questo è il mio mestiere, e io lo farò fino alla morte».

Quand'è che ha capito che era questo il suo mestiere?

«Ho capito che era il mio mestiere molto tempo fa».

Sin da quando era bambina?

«Tra i cinque e i dieci anni ne dubitavo ancora, e un po' mi immaginavo di poter dipingere, un po' di conquistare dei paesi a cavallo e un po' d'inventare delle nuove macchine molto importanti. Ma dopo i dieci anni l'ho saputo sempre, e mi sono arrabattata come potevo con romanzi e poesie».

Ha cominciato dalla poesia...

«Ho ancora quelle poesie. Le prime sono goffe e coi versi sbagliati, ma abbastanza divertenti: e invece a mano a mano che passava il tempo facevo delle poesie sempre meno goffe ma sempre più noiose e idiote. Io però non lo sapevo e mi vergognavo delle poesie goffe, e invece quelle non tanto goffe e idiote mi sembravano molto belle, pensavo sempre che un giorno o l'altro qualche poeta famoso le avrebbe scoperte e le avrebbe fatte pubblicare e avrebbe scritto dei lunghi articoli su di me, m'immaginavo parole e frasi di quegli articoli e li scrivevo dentro di me per intero. Non potendo pubblicare in volume le mie poesie, dato che non conoscevo allora nessun poeta famoso, le ricopiavo bene su un quaderno e disegnavo un fiorellino sul frontespizio e facevo l'indice e tutto».

Insomma Natalia Ginzburg in principio voleva essere poeta...

«Mi era diventato molto facile scrivere delle poesie. Ne scrivevo quasi una al giorno. M'ero accorta che se non avevo voglia di scrivere bastava che leggessi delle poesie di Pascoli o di Gozzano o di Corazzini per aver subito voglia. Mi venivan fuori o pascoliane o gozzaniane o corazziniane, poi in ultimo molto dannunziane... Però non pensavo mai che avrei scritto poesie tutta la vita, volevo scrivere dei romanzi presto o tardi».

E quando cominciò a scriverli?

«Ne ho scritti tre o quattro in quegli anni. Ce n'era uno intitolato

Marion o la zingarella, e un altro intitolato *Molly e Dolly* (umoristico e poliziesco) e un altro intitolato *Una donna* (dannunziano) e poi uno molto lungo e complicato con storie terribili di ragazze rapite e di carrozze, avevo perfino paura a scriverlo quando ero sola in casa...».

Si sentiva più legata alla sua poesia o a quei primi romanzi?

«Dei miei romanzi non ero tanto sicura come delle poesie. Rilegendoli ci scopro sempre un lato debole, qualcosa che sbagliavo che sciupava tutto e che mi era impossibile modificare».

Sulle poesie non aveva dubbi?

«Scrivere poesie era facile. Le mie poesie mi piacevano molto, mi parevano quasi perfette. Non capivo che differenza ci fosse tra loro e le poesie vere, pubblicate, dei veri poeti. Non capivo perché quando le davo da leggere ai miei fratelli, ridacchiavano e mi dicevano che avrei fatto meglio a studiare il greco. Pensavo che i miei fratelli non si intendevano granché di poesie».

Poi è cambiato qualcosa...

«A un certo punto m'è venuto il dubbio che non fossero tanto belle, e ho cominciato ad annoiarmi a scriverle, a cercare degli argomenti con sforzo, e mi pareva d'aver già dato fondo a tutti gli argomenti possibili, d'aver già usato tutte le parole e le rime. Non trovavo più niente da dire».

E allora?

«Allora è cominciato un periodo molto brutto per me, e passavo il pomeriggio a cincischiare fra parole che non mi davano più nessun piacere, con un senso di colpa e di vergogna per quanto riguardava la scuola; non mi passava mai per la testa d'aver sbagliato mestiere, scrivere volevo scrivere, soltanto non capivo perché a un tratto i giorni mi fossero diventati così aridi e poveri di parole».

E a quel punto quali altre parole ha cercato?

«La prima cosa seria che ho scritto è stato un racconto. Un racconto breve, di cinque o sei pagine: m'è venuto fuori come per miracolo, in una sera, e quando poi sono andata a dormire ero stanca, stordita e stupefatta. Avevo l'impressione che fosse una cosa seria, la prima che avessi mai fatto: le poesie e i romanzi con le ragazze e le carrozze mi parevano a un tratto molto lontani, in un'epoca scomparsa per sempre, creature ingenuie e ridicole di un'altra età. In questo nuovo racconto c'erano dei personaggi».

Era finito il tempo della scrittura per gioco...

«Questa volta non era stato un gioco. Questa volta avevo inventato delle persone con dei nomi che non mi sarebbe stato possibile cambiare. Avevo diciassette anni allora, ed ero stata bocciata in latino, in greco e in matematica. Avevo pianto molto quando l'avevo saputo. Ma adesso che avevo scritto il racconto, sentivo un po' meno vergogna. Era estate, una notte d'estate. La finestra era aperta sul giardino e farfalle scure volavano intorno alla lampada. Avevo scritto il mio racconto su carta a quadretti e mi ero sentita felice come non m'era mai successo nella mia vita ricca di pensieri e di parole».



Natalia Ginzburg, ritratto in studio

Che cosa le suggerì questa nuova esperienza?

«Ho scoperto che ci si stanca quando si scrive una cosa sul serio. È un cattivo segno se non ci si stanca. Uno, quando scrive una cosa che sia seria, ci casca dentro, ci affoga dentro proprio fino agli occhi; e se ha dei sentimenti molto forti che lo inquietano in cuore, se è molto felice o molto infelice per una qualunque ragione diciamo terrestre, che non c'entra per niente con la cosa che sta scrivendo, allora, se quanto scrive è valido e degno di vita, ogni altro sentimento s'addormenta in lui. Tutto s'allontana e svanisce ed è solo con la sua pagina, nessuna felicità e nessuna infelicità può sussistere in lui che non sia strettamente legata a questa sua pagina, non possiede altro e non appartiene ad altri e se non succede così, allora è segno che la sua pagina non vale nulla».

Cosa ricorda di questi suoi primi racconti?

«Ho scritto brevi racconti per un periodo che è durato circa sei anni. Siccome avevo scoperto che esistevano i personaggi, mi pareva che avere un personaggio bastasse a fare un racconto. Così andavo sempre a caccia di personaggi, guardavo la gente in tram e per la strada e quando trovavo una faccia che mi pareva adatta a stare in un racconto, c'intessevo intorno delle particolarità morali e una piccola storia».

E come teneva a mente tutti questi particolari?

«Tenevo un taccuino dove scrivevo certi particolari che avevo scoperto o piccoli paragoni o episodi che mi ripromettevo di mettere nei racconti. Tuttavia ho scoperto che difficilmente queste frasi mi servivano quando scrivevo un racconto».

Il taccuino si rivelava uno scrigno inutile?

«Il taccuino diventava una specie di museo delle frasi, tutte cristallizzate e imbalsamate, molto difficilmente utilizzabili. Ho cercato infinite volte di ficcarle in qualche racconto ma non m'è mai riuscito. Il taccuino dunque non poteva servire».

E questa scoperta che cosa ha suggerito alla sua scrittura?

«Ho capito che non esiste il risparmio in questo mestiere. Se uno pensa "questo particolare è bello e non voglio sciuparlo nel racconto che sto scrivendo ora, qui c'è già molta roba bella, lo tengo in serbo per un altro racconto che scriverò", allora quel particolare si cristallizza dentro di lui e non può più servirsene. Quando uno scrive un racconto, deve buttarci dentro tutto il meglio che possiede e che ha visto, tutto il meglio che ha raccolto nella sua vita. E i particolari si consumano, si logorano a portarseli intorno senza servirsene per molto tempo».

I racconti pescano anche nella memoria. Per lei è stato così?

«In quell'epoca ho visto una volta passare per strada un carretto con sopra uno specchio, un grande specchio dalla cornice dorata. Vi era riflesso il cielo verde della sera, e io mi son fermata a guardarlo mentre passava, con una grande felicità e il senso che avveniva qualcosa d'importante. Mi sentivo molto felice anche prima di vedere lo specchio, e a un tratto m'era sembrato che passasse l'immagine della

In queste
confessioni c'è
la conferma che
la voce dei poeti,
come quella dei
grandi narratori,
custodisce una
musica capace
di attraversare il
tempo



mia felicità stessa, lo specchio verde e splendente nella sua cornice dorata. Per molto tempo ho pensato che l'avrei messo in qualche racconto, per molto tempo ricordare il carretto con sopra lo specchio mi dava voglia di scrivere. Ma non m'è mai riuscito di metterlo in nessun luogo e a un certo punto mi sono accorta che era morto in me. E tuttavia è stato molto importante».

Com'erano i personaggi che accompagnavano nei suoi racconti lo splendore dello specchio verde, la meraviglia impossibile da dire?

«Nel tempo in cui scrivevo i miei racconti brevi mi fermavo sempre su persone e cose grigie e squallide, cercavo una realtà disprezzabile e senza gloria. In quel gusto che avevo allora di scovare minuti particolari c'era una malignità da parte mia, un interesse avido e meschino per le cose piccole, piccole come pulci, era un'ostinata e pettegola ricerca di pulci da parte mia».

Le pulci contro lo specchio...

«Lo specchio sul carretto m'è sembrato m'offrisse delle possibilità nuove, forse la facoltà di guardare una realtà più gloriosa e splendente, una realtà più felice, che non richiedeva minuziose descrizioni e trovate astute ma poteva attuarsi in un'immagine risplendente e felice».

E quella stessa felicità non si incarnava nei suoi personaggi?

«In quei brevi racconti c'erano dei personaggi che in fondo io disprezzavo. Siccome avevo scoperto che è bello che un personaggio sia miserevole e comico, a forza di comicità e di commiserazione ne facevo degli esseri così spregevoli e privi di gloria che io stessa non potevo amarli. Quei miei personaggi avevano sempre dei tic o delle manie o una deformità fisica o un vizio un po' grottesco... Caratterizzarli in qualche modo era per me un mezzo di sfuggire al timore che risultassero incerti, di cogliere la loro umanità della quale inconsciamente dubitavo».

E questo suo dubitare che conseguenza aveva su queste figure?

«Allora non capivo – ma al tempo dello specchio sul carretto cominciavo confusamente a capirlo – che non si trattava più di personaggi ma di burattini, abbastanza ben dipinti e simili agli uomini veri ma burattini».

Ne era soddisfatta?

«Sul principio ne andavo fiera, perché mi pareva un grande trionfo dell'ironia sull'ingenuità e su quegli abbandoni patetici dell'adolescenza che si vedevano tanto nelle mie poesie. L'ironia e la malvagità mi parevano armi molto importanti nelle mie mani; mi pareva che mi servissero a scrivere come un uomo, perché allora desideravo terribilmente di scrivere come un uomo, avevo orrore che si capisse che ero una donna dalle cose che scrivevo. Facevo quasi sempre personaggi uomini, perché fossero il più possibile lontani e distaccati da me».

La sua tecnica narrativa funzionava?

«Ero diventata abbastanza brava a squadrare un racconto, a soffiare via tutte le cose inutili, a far cadere i particolari e i discorsi nel momento giusto. Facevo dei racconti secchi e lucidi, portati avanti

bene fino in fondo, senza goffaggini, senza errori di tono».

Aveva trovato la cifra della sua scrittura...

«Ma è successo che a un certo punto ero stufa».

Come mai?

«Le facce delle persone per le strade non mi dicevano più niente d'interessante. Ero stufa di guardare le cose e la gente e di descriverle nel pensiero».

Che cosa si era spento nel suo universo di parole?

«Il mondo taceva per me. Non trovavo più parole per descriverlo, non avevo più delle parole che mi dessero molto piacere. Non possedevo più nulla».

Nemmeno il ricordo dello specchio?

«Provavo a ricordare lo specchio, ma anche questo era morto in me. Portavo dentro di me un carico di cose imbalsamate, facce mute e parole di cenere, paesi e voci e gesti che non vibravano, che pesavano morti nel mio cuore».

Anche la sua vita, in quel momento, stava cambiando...

«Mi sono nati dei figli e io sul principio quando erano molto piccoli non riuscivo a capire come si facesse a scrivere avendo dei figli. Non capivo come avrei fatto a separarmi da loro per inseguire un tale in un racconto. M'ero messa a disprezzare il mio mestiere».

Non ne sentiva più la necessità?

«Ne avevo una disperata nostalgia ogni tanto, mi sentivo in esilio, ma mi sforzavo di disprezzarlo e deriderlo per occuparmi solo dei bambini. Credevo di dover fare così... I bambini mi parevano una cosa troppo importante perché ci si potesse perdere dietro a delle stupide storie, stupidi personaggi imbalsamati. Ma avevo una feroce nostalgia e qualche volta di notte mi veniva quasi da piangere a ricordare com'era bello il mio mestiere».

Temeva di averlo perduto?

«Pensavo che l'avrei ritrovato un giorno o l'altro, ma non sapevo quando: pensavo che avrei dovuto aspettare che i miei figli diventassero uomini e andassero via da me...».

Ma poi non è andata così...

«Poi ho imparato a poco a poco. Non ci ho messo neppure tanto tempo».

Che cosa ha imparato?

«Preparavo ancora il sugo di pomodoro e il semolino, ma pensavo intanto a delle cose da scrivere».

E ha ricominciato?

«Ho scritto un racconto lungo, il più lungo che avessi mai scritto. Ricominciavo a scrivere come uno che non ha scritto mai, perché era già tanto tempo che non scrivevo, e le mie parole erano come lavate e fresche, tutto era di nuovo come intatto e pieno di sapore e di odore. Scrivevo nel pomeriggio, quando i miei bambini erano a spasso con una ragazza del paese del sud in cui all'epoca stavamo. Scrivevo con avidità e con gioia, ed era un bellissimo autunno e mi sentivo ogni giorno così felice».



Cosa era cambiato per lei?

«Adesso non desideravo più tanto di scrivere come un uomo, perché avevo avuto i bambini, e mi pareva di sapere tante cose riguardo al sugo di pomodoro e anche se non le mettevo nel racconto pure serviva al mio mestiere che io le sapessi: in un modo misterioso e remoto anche questo serviva al mio mestiere. Mi pareva che le donne sapessero sui loro figli delle cose che un uomo non può mai sapere. Scrivevo il mio racconto molto in fretta, come con la paura che scappasse via».

Sentiva di aver raggiunto una pienezza come donna e come scrittrice?

«Quando scrivevo quello che io chiamavo romanzo, ma forse romanzo non era, era un'epoca molto felice per me. Non era mai successo niente di grave nella mia vita, ignoravo e la malattia e il tradimento e la solitudine e la morte».

Nella scrittura aiuta più la felicità o il dolore?

«Quando siamo felici, noi ci sentiamo più freddi, più lucidi e distaccati dalla nostra realtà. Quando siamo felici, tendiamo a creare dei personaggi molto diversi da noi, a vederli nella gelida luce delle cose estranee, distogliamo gli occhi dalla nostra anima felice e paga e li fissiamo senza carità su altri esseri, senza carità, con un giudizio scanzonato e crudele, ironico e superbo, mentre la fantasia e l'energia inventiva agiscono con forza in noi».

Che cosa manca allora allo scrittore felice?

«Quello che ci manca, quando siamo felici di quella particolare felicità senza lagrime, senz'ansia e senza paura, quello che ci manca allora è un rapporto intimo e tenero coi nostri personaggi, con i luoghi e le cose che raccontiamo. Quello che ci manca è la carità».

La carità, certo. E non anche uno sguardo capace di cogliere la complessità?

«Quel nostro interesse per gli altri così privo di tenerezza non coglie che pochi aspetti abbastanza esteriori della loro persona. Il mondo ha una sola dimensione per noi, è privo di segreti e di ombre, il dolore che ci è ignoto riusciamo a indovinarlo e a crearlo in virtù della forza fantastica di cui siamo animati ma lo vediamo sempre in quella luce sterile e gelida delle cose che non ci appartengono, che non hanno radici dentro di noi».

Insomma, felicità e infelicità contano o no nella scrittura?

«La nostra personale felicità o infelicità, la nostra condizione terrestre, ha una grande importanza nei confronti di quello che scriviamo».

Ma prima non ha sostenuto la necessità per lo scrittore di lasciare quei sentimenti fuori dalla pagina?

«Ho detto prima che uno nel momento che scrive è miracolosamente spinto a ignorare le circostanze presenti della sua propria vita».

E dunque?

«Certo è così. Ma l'essere felici o infelici ci porta a scrivere in un modo o in un altro. Quando siamo felici la nostra fantasia ha più forza; quando siamo infelici, agisce allora più vivacemente la nostra memoria».

Cosa considera una minaccia: più la felicità o il dolore?

«C'è un pericolo nel dolore così come c'è un pericolo nella felicità, riguardo alle cose che scriviamo. Perché la bellezza poetica è un insieme di crudeltà, di superbia, d'ironia, di tenerezza carnale, di fantasia e di memoria, di chiarezza e d'oscurità e se non riusciamo a ottenere tutto questo insieme, il nostro risultato è povero, precario e scarsamente vitale».

Nelle gioie e nei naufragi dell'esistenza il mestiere di scrivere aiuta?

«Questo mestiere non è mai una consolazione o uno svago. Non è una compagnia».

Che cos'è allora?

«Questo mestiere è un padrone, un padrone capace di frustarci a sangue, un padrone che grida e condanna. Noi dobbiamo inghiottire saliva e lacrime e stringere i denti e asciugare il sangue delle nostre ferite e servirlo. Servirlo quando lui lo chiede. Allora anche ci aiuta a stare in piedi, a tenere i piedi ben fermi sulla terra, ci aiuta a vincere la follia e il delirio, la disperazione e la febbre. Ma vuol essere lui a comandare e si rifiuta sempre di darci retta quando abbiamo bisogno di lui».

A lei, con un simile padrone, com'è andata?

«M'è accaduto di conoscere bene il dolore dopo quel tempo che stavo nel sud, un dolore vero, irrimediabile e immedicabile, che ha spezzato tutta la mia vita e quando ho provato a rimetterla insieme in qualche modo, ho visto che io e la mia vita eravamo diventati qualcosa d'irricognoscibile rispetto a prima. D'immutato restava il mio mestiere, ma anche lui è profondamente falso dire ch'era immutato, gli strumenti erano sempre gli stessi ma il modo come io li usavo era un altro».

E rifugiarsi nel suo mestiere leniva la sua afflizione?

«Sul principio lo detestavo, mi dava ribrezzo, ma sapevo bene che avrei finito col tornare a servirlo e che m'avrebbe salvato».

Quando Natalia Ginzburg ha messo sulla carta questi pensieri, era il 1949. Io non potevo conoscerla per il semplice fatto che, in quell'epoca, non ero ancora nato. Eppure queste sue meditazioni, le sue piccole virtù, a dispetto del tempo non combaciante, le sento vive e pulsanti ancora oggi. Soprattutto le sento autentiche. In queste confessioni, non si avverte solo la nostalgia per una grande autrice del nostro Novecento. C'è la conferma che la voce dei poeti, come quella dei grandi narratori, custodisce una musica capace di attraversare il tempo. Di soverchiare i silenzi. Una scia luminosa che non s'arrende alla polvere.

* Liberamente tratto da *Il mio mestiere*, scritto a Torino nell'autunno del 1949, pubblicato sul «Ponte», poi riproposto in *Le piccole virtù*, Einaudi, Torino 1962.

Ritratto, Firenze, 1986
La scrittrice Natalia Ginzburg



Benedetta Bolis

L'Einaudi fu una costante della sua vita

Ho incontrato Natalia Ginzburg sui banchi del ginnasio e sono stata conquistata dal suo *Lessico familiare*. Al punto che più tardi, all'università, durante gli studi di filologia moderna, è sorto in me il desiderio di approfondire la conoscenza dell'autrice e del suo lavoro all'Einaudi, durato quasi cinquant'anni. Incuriosita da questa donna così poco appariscente nel contesto letterario, ma così incisiva nel suo mestiere, ho voluto indagarne l'operato che spazia dall'attività di scrittrice fino al poliedrico lavoro editoriale. Le ho dedicato così gli studi per la mia tesi di laurea e oggi, che come lei lavoro in una casa editrice, continua a essere per me una figura di riferimento.

Attraverso le lettere manoscritte, i fogli un po' sgualciti, solcati da una grafia irregolare densa di caratteri larghi e piuttosto disordinati, ho imparato ad apprezzarne la tenacia, il rigore e il coraggio. Ad amarne la personalità sfaccettata, complessa, dalle mille sfumature, ma mai in contraddizione tra loro. Perché la vita della Ginzburg esprime la forza dell'intreccio, la profondità delle connessioni che la resero al tempo stesso scrittrice e redattrice, intellettuale e donna, moglie, madre, in un'epoca in cui il mondo politico-culturale era prepotentemente maschile.

Autrice, traduttrice e consulente, Natalia ha ricoperto un ruolo di primo piano che la colloca tra i protagonisti e gli artefici dell'esordio e della crescita di una casa editrice che ha rappresentato una pietra

Per lei l'impegno in ambito letterario e in quello editoriale furono da subito collegati, a tutto tondo

miliare nell'Italia dal dopoguerra agli anni Ottanta.

Per lei l'impegno in ambito letterario e in quello editoriale furono da subito collegati, a tutto tondo. Questa è la caratteristica che più mi ha affascinato: Natalia considerava l'attività di scrittrice inscindibile dal lavoro sui testi e dalla proposta di titoli stranieri. Scriveva durante le ore di lavoro all'Einaudi e allo stesso tempo finiva di svolgere le mansioni editoriali da casa: Natalia non faceva distinzioni, considerando la cura e la sensibilità per il lessico, tipiche solo di chi scrive, un grande vantaggio per operare un'ottima revisione.

L'Einaudi fu una costante nella sua vita, una compagna nel suo percorso esistenziale: vi ha lavorato dagli inizi e vi è rimasta legata fino agli ultimi anni, sebbene il rapporto sia stato caratterizzato da alti e bassi. Avendo conosciuto il periodo d'oro della casa torinese che la collegialità e il dibattito inesauribile durante gli incontri del mercoledì al tavolo ovale rendevano un luogo unico, una grande famiglia con un nobile obiettivo comune, si sentì minacciata dai cambiamenti avvenuti all'interno dell'azienda nel corso del tempo, in particolar modo durante l'acquisizione nel 1987 da parte dei gruppi Mauri, Unipol e Accornero. Inoltre esercitò una critica libera in merito alle posizioni della casa editrice: ad esempio sull'annosa questione del posizionamento nei riguardi del partito comunista o sulla proposta di rinnovamento tramite il varo della nuova collana "I gettoni" sostenuta da Elio Vittorini, a Milano. Persino quando si trattava dei pagamenti, Natalia non esitava a manifestare il proprio disappunto, riservando all'editore parole molto dure che colpiscono per la schiettezza. Ma nonostante il malcontento, prevalse la fedeltà che non la portò mai ad abbandonare l'Einaudi, se non in occasione di brevi fughe.

Aveva cominciato nel 1944, spinta dall'urgenza economica in cui si trovava dopo essere rimasta vedova di Leone Ginzburg. Natalia aveva chiesto a Carlo Muscetta, amico e collega del defunto marito, un lavoro in casa editrice. Se da un lato il ruolo di moglie di Leone le pesava, tant'è vero che agli inizi rimproverava a Giulio Einaudi di considerarla soltanto in quanto tale, dall'altro però le consentiva di tener viva la missione culturale del marito, e di non spezzare, sul piano affettivo, quel legame che con la morte di lui si era interrotto, ma che non abbandonava la mente e il cuore di Natalia. In un'epoca in cui la classe intellettuale era nettamente maschile, quell'etichetta di "moglie di Leone Ginzburg" le risultava parecchio ingombrante.

Non a caso, nei primi racconti, Natalia si sforzò di scrivere come un uomo: partendo dall'imprescindibile adesione al reale, delineava personaggi maschili quanto più possibile distanti da lei adottando un registro improntato a un'ironia caustica. Intendeva scrivere con la freddezza e il distacco di un uomo. Ma poi le esperienze di vita si infiltrarono con forza nella sua produzione. E cambiò anche la scrittrice: dalle sue pagine affioravano via via rimandi riconducibili al vissuto e alle vicende autobiografiche, i motivi della famiglia e dei luoghi della memoria.



In parallelo la giovane donna timida e introversa, restia a esprimere opinioni sui libri, ben presto si trasformò acquisendo sicurezza nel proporre suggerimenti di lettura e abilità nelle segnalazioni di opere da pubblicare.

La Ginzburg diventò una lettrice formidabile: capitava che si innamorasse visceralmente di un libro, a volte senza spiegare il perché, eppure interpretava alla perfezione i bisogni del pubblico. Anche il rapporto con Giulio Einaudi, appena abbozzato prima della guerra, si fece sempre più serrato, segnato da scontri e critiche ma pervaso da un atteggiamento materno nei confronti dell'editore e di una sincera stima di questo nei confronti di Natalia.

Nel corso degli anni dunque Natalia fece pace con il suo lato femminile che in principio avvertiva come un limite in una casa editrice ai tempi pervasa da uno spiccato maschilismo.

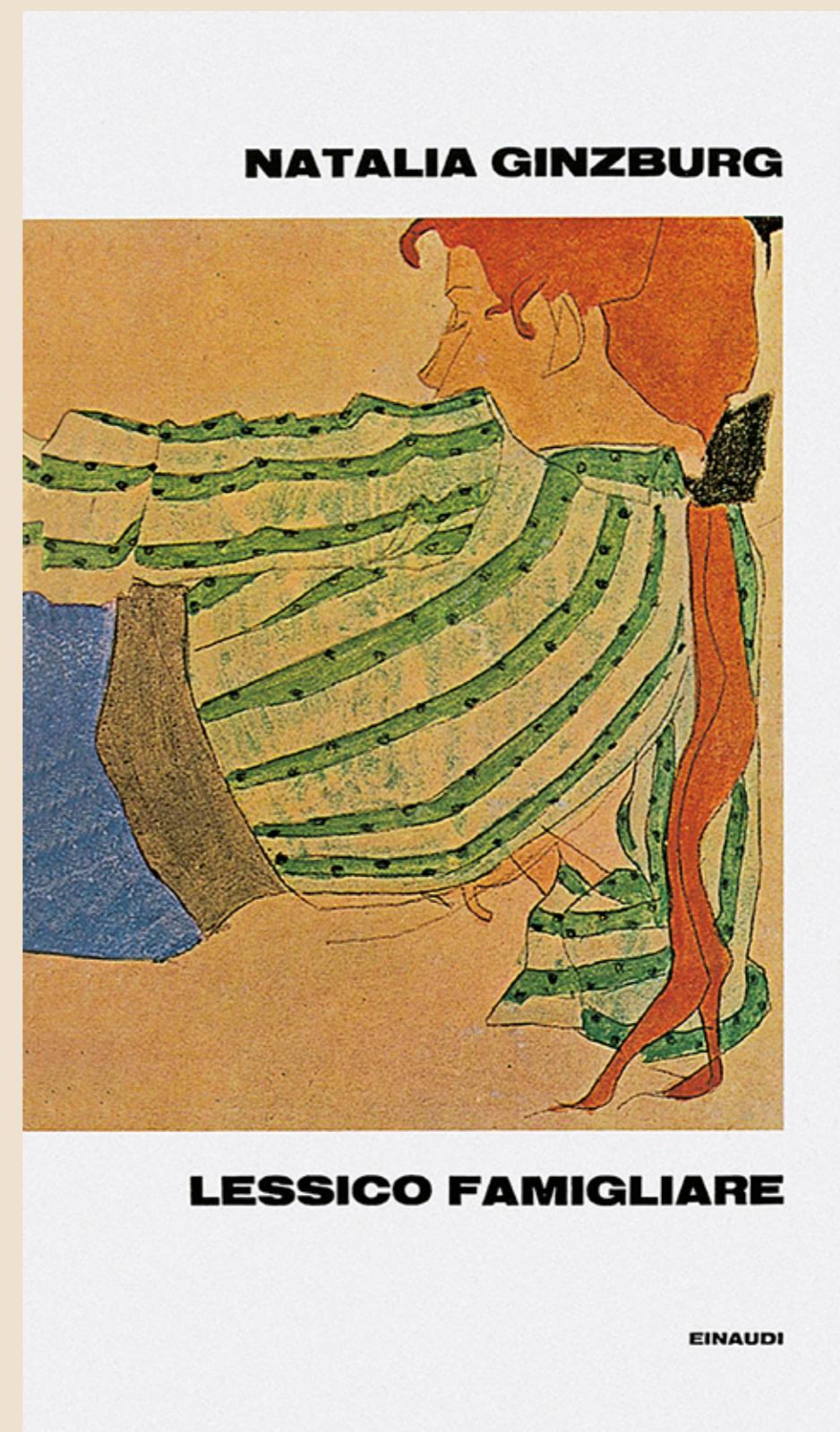
Intratteneva i rapporti con gli autori sempre con la schiettezza che la contraddistingueva. Non esitava a sottolineare con convinzione ai diretti interessati pregi o limiti di un manoscritto ai fini di una possibile pubblicazione. Coordinava il lavoro di traduttori e revisori, prestando una notevole attenzione a ogni professionista che contribuiva ad arricchire il progetto dell'Einaudi.

La genuinità, l'indipendenza di giudizio e la libertà di pensiero le permisero di costruire rapporti autentici con i colleghi. Anche la critica e i suoi lettori l'apprezzarono proprio per quel lucido, consapevole sguardo sulle cose che non cadeva mai nel cinismo o nel freddo disincanto. La sua ricerca di realismo si contrapponeva al desiderio di abbandonarsi ai sogni e questa contraddizione tra concretezza e leggerezza – ennesima manifestazione di una personalità che riesce a coniugare differenze molteplici – stemperava il pessimismo insito in lei. A queste qualità Natalia aggiunse la capacità di trasporre il privato più intimo, la presenza della memoria e il richiamo delle origini, nella sfera pubblica del narrare.

È per tutti questi aspetti che la Ginzburg ha continuato, e continua, a sorprendermi. Il suo profilo è quello di una intellettuale che ha saputo praticare diverse forme di espressione – dal racconto al romanzo, dalla scrittura per il teatro agli interventi giornalistici – senza mai smarrire la sua inconfondibile cifra stilistica. Una lezione tanto più viva e incisiva in una stagione come la nostra, dominata dalla parcelizzazione di competenze e di funzioni.

In lei continuo a vedere un esempio di riscatto della condizione della donna, condotto esclusivamente attraverso le opere e le azioni: un'ostinata ricerca di emancipazione oggi più che mai utile e attuale.

La sua ricerca
di realismo si
contrapponeva
al desiderio di
abbandonarsi ai
sogni e stemperava
il pessimismo insito
in lei





Geografie variabili

Giuseppe Lupo

Mal d'Appennino

Nascere nelle zone dell'Italia interna, a metà strada tra il mare Adriatico e il mar Tirreno, significa portarsi dentro quel tormento che Ignazio Silone chiamava «mal d'Appennino»: un disturbo, un intralcio, un tarlo che s'insinua sotto la pelle di chi lascia i paesi dove ha avuto origine il suo sangue e poi però, nel momento stesso in cui si allontana da essi, sente l'urgenza di ritornare sui propri passi, rientrare tra i muri della propria casa. Silone parlava di questo «mal d'Appennino» in *Uscita di sicurezza*, pensando certo ai comportamenti degli emigranti abruzzesi, i suoi corregionali, perennemente al bivio tra urgenza di fuga e nostalgie del passato, fra ambizioni di miglioramento e desiderio di ricucire la tela dei rapporti interrotti. Ma la diagnosi vale per chiunque avesse dimora sui contrafforti della dorsale che attraversa l'Italia da nord a sud e segna il carattere di un territorio che non è più oriente ma non è ancora diventato occidente, un levante luminoso prossimo a imbrunirsi nei colori dell'ocaso. Oriente e occidente non sono soltanto categorie geografiche, ma il portato di variabili antropologiche.

Gli abitanti dell'Appennino sono segnati da questo perenne sentirsi terra di mezzo, il loro destino è nell'essere tragici com'è tragico il mondo di Omero e comici com'è comico (alla maniera di Dante) l'epilogo del viaggio di Cristoforo Colombo oltre le colonne d'Ercole. In questa mai risolta identità bifronte, nel desiderio di ricollocarsi in

un altrove ancora inacquisito, dentro un *non-hinc* e un *non-nunc* del tutto oscuri, si giocano le sorti di chi, ieri come oggi, avverte l'urgenza di rompere il cerchio dell'orizzonte amico e se ne va nel timore/nell'azzardo, uscendo di casa, di commettere un sacrilegio. Cercare una via alternativa all'esistere dentro un paesaggio appenninico non soltanto presuppone il senso totalizzante di spaesamento, ma implica la strana condizione di perdere i ricordi ed essere cercato dai ricordi, di oscillare sull'altalena dell'andare e del rimanere, di sentirsi condannati a non trovare mai più la percezione di una "definitività".

Appennino vuol dire esattamente questo: vivere in uno stato di sospensione, non appartenere più alla geografia che ci ha originati e tuttavia non essere legati nemmeno al luogo dove ci si ferma per mettere radici. Sarà questo, forse, il motivo per cui gli scrittori nati lungo la dorsale che dalle Langhe porta all'Aspromonte obbediscono alla regola della tartaruga: camminano con la casa sulle spalle, si portano dietro il loro bagaglio di identità, cercano di rifondare altrove il paese che hanno perduto. Sono uomini di memorie e di utopie, intuiscono che non tutto si perde con il distacco e che anzi, se davvero esiste una risorsa al motivo dell'abbandono, essa si trova nel tentativo di innalzare le mura di nuove città in cui recuperare gli antichi linguaggi, ristabilire i ponti con la comunità, recuperare i legami tradizionali. Non si tratta di celebrare il *nostos* come Ulisse e nemmeno farsi eredi della parabola di un Abramo che lascia definitivamente la terra di Ur per abbracciare la promessa fatta da Dio, piuttosto interpretare il senso di una fine e di una rinascita, come Enea che fugge dalle fiamme di Troia e conserva gli dei pagani nella bisaccia. Enea si è caricato il padre Anchise sulle spalle e tiene il figlio Ascanio per mano, è un individuo diviso tra il sentimento di ieri e la speranza di domani, cerca aiuto nel viaggio che il suo essere pietoso verso la propria terra gli impone per ricostruire le antiche rovine.

Viaggio di rifondazione più che viaggio di conoscenza: Enea vince la sfida su Ulisse, diventa l'archetipo di chi lascia il proprio mondo in fiamme e rifonda la civiltà. Spesso infatti, come Enea, chi lascia l'Appennino si allontana da una catastrofe avvenuta, da un'apocalisse annunciata. I terremoti e gli smottamenti avvengono nel terreno così come nella memoria. E non c'è alternativa per chi ha intuito la fine del mondo che riedificare ogni cosa dal nulla, trovare lo spazio e il tempo dove ricostruire e organizzare, così come aveva preannunciato Isaia nel salmo 58. Prima di raggiungere la meta, prima di essere certo che il luogo cercato si adatta alla mitologia della propria maniera di stare al mondo e solo lì, non altrove, è possibile edificare la *polis*, bisogna sciogliere i nodi sotterranei: ricordi, parentele, linguaggi. Chi appartiene all'Appennino, chi ci è nato, chi ci vive, sa di poggiare i piedi su un luogo dove la memoria penetra lentamente nel terreno, si adatta con difficoltà agli smottamenti e alle frane, ramifica con lentezza, deve trovare le pietre per radicarsi e trarre i succhi per fruttificare.

L'Appennino è il luogo degli orizzonti perduti e nascosti, dove il

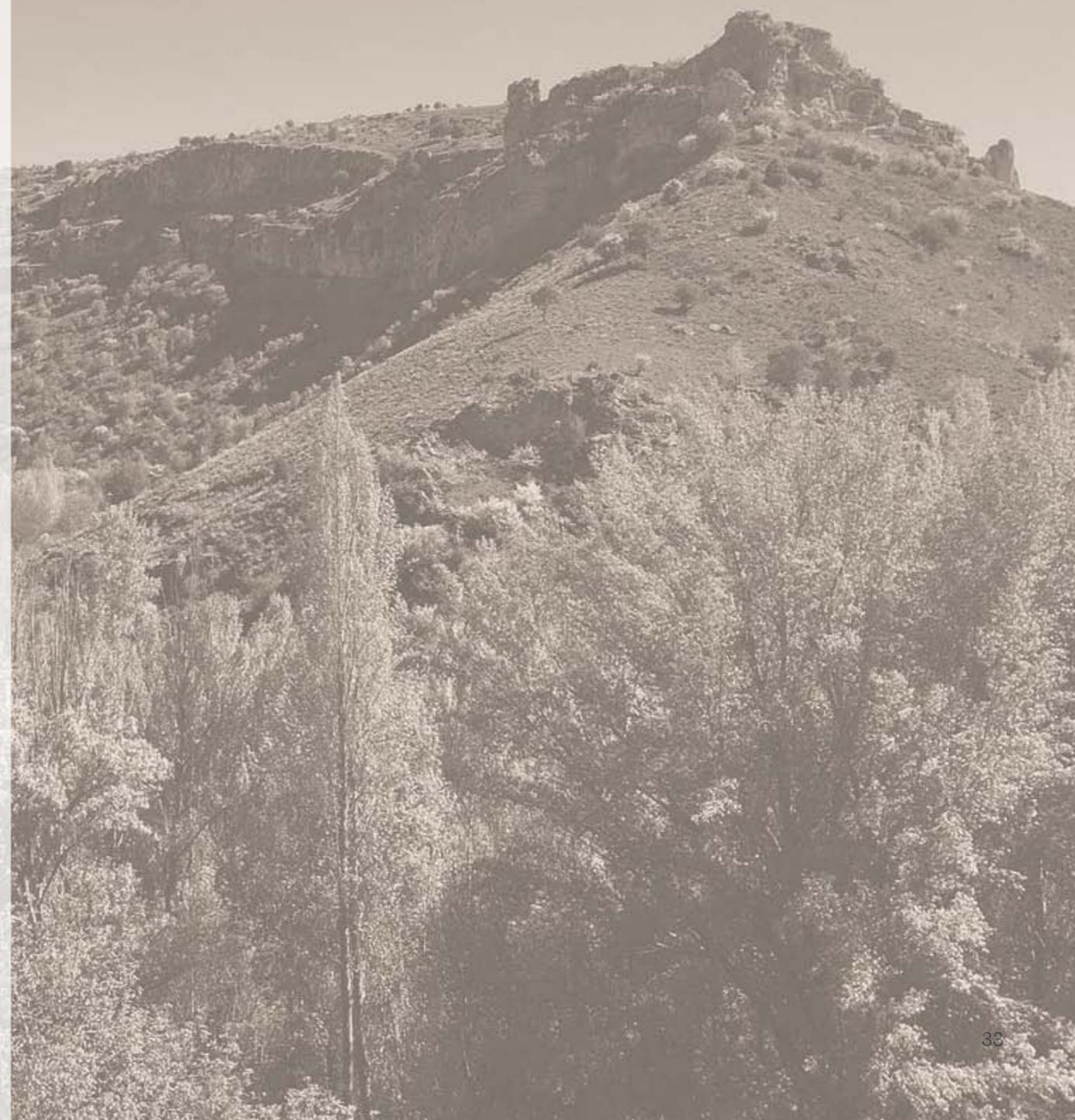


tempo si è dimenticato di essere stato tempo ed è fuggito via, lasciando la dimensione dell'assenza, il disincanto del passato che ha bisogno di luce e di vento per tornare a manifestarsi all'aria aperta. Uno percorre i saliscendi delle strade, dispone gli occhi a seguire il corso dei fiumi che si perdono dietro le curve delle montagne, mette in conto l'idea di abbandonarsi alla dolcezza dei luoghi che paiono vicini e irraggiungibili e invece presuppongono la misura di un tempo insospettabile per essere raggiunti perché le vie di comunicazione si nascondono dietro una macchia di alberi e i tornanti rallentano la marcia, la confondono, aggrovigliano i pensieri in una matassa di curve e controcurve. Gli occhi si infilano nei varchi che le montagne lasciano aperti e uno sente crescere dentro di sé un destino di storie che si moltiplicano con lo scoprirsi dei paesi, dialetti che si aggiungono a dialetti, sangue che si mescola ad altro sangue, pensieri che si avvolgono fra loro come fili di lana destinati a crescere nei maglioni o nelle sciarpe di chi li indosserà per ripararsi dal freddo. Quando si va via, accade tutto questo, ma in un attimo, quel che occorre per spezzare il cordone ombelicale e accorgersi che da terra interna l'Appennino si è trasformato in una terra interiore. Poi si scende verso il mare, le montagne svaniscono, ce le lasciamo alle spalle, continuiamo la strada verso le discese che portano a un orizzonte piatto e geometrico.

La pianura ci accoglie placida e indifferente. Il sangue ritrova il ritmo regolare nei canali dritti che dividono i campi dai pioppi, le rogge e i seminati. Siamo passati dal labirinto alla scacchiera, dai grovigli antichi a quelle che Carlo Levi aveva battezzato le «campagne matematiche». Ora che finalmente l'Appennino è alle nostre spalle, la pianura ci si srotola davanti come un tappeto in attesa che qualcuno cammini sopra con passo cadenzato, uniforme, senza smottamenti ed emozioni. Spariscono i sussulti del cuore, i grumi inspiegabili mescolati di sogni e di ricordi. Finiscono le passioni, cominciano le riflessioni.



**Nell'attimo che
occorre per
spezzare il cordone
ombelicale, ci
si accorge che
da terra interna
l'Appennino si è
trasformato in una
terra interiore**



Antonio Motta

Un lucano a Racalmuto

Nel 1953 Leonardo Sciascia è maestro elementare nel suo paese natale: Racalmuto. Dirige da alcuni anni il bimestrale di cultura «Galleria», stampato dall'editore nisseno Salvatore Sciascia, e la collana di poesia i *Quaderni di Galleria*, che pubblicherà Caproni, Pasolini, Roversi, Leonetti, Bodini, Fortini, Compagnone, Marin.

Nello stesso anno, Sciascia, insieme a Mario dell'Arco e a Ferruccio Ulivi, lavora al convegno sugli scrittori siciliani promosso dalla Regione Siciliana. Scrive a Roberto Roversi il 31 agosto: «Caro Roversi... vado su e giù tra Catania e Palermo a caccia di manoscritti e cimeli verghiani, derobertiani etc., che serviranno per la mostra documentaria della narrativa siciliana». Egli sogna di avere tutt'insieme Buttitta, La Cava, Leonetti, Levi, Roversi, Pasolini, Scotellaro, Tobino, Vittorini.

Non conosce Rocco Scotellaro, ma ha letto i suoi versi nel secondo numero di «Botteghe oscure» (che nel 1948 ospitò una folta silloge delle sue poesie), sul «Ponte» e sulla «Fiera letteraria». Scotellaro era un nome importante, il suo sodalizio con Carlo Levi, la sua poesia civile in bilico tra morte e speranza, e quel forte radicamento nella terra di Lucania piacevano allo scrittore siciliano. Sarà lui a prelevarlo alla stazione di Catania il 13 novembre. Sciascia è colpito dalla sua «allegria», dalla sua giovinezza.

In quell'occasione Sciascia ricevette al Grand Hotel et des Palmes

Palermo, Grand Hotel et des Palmes, 13 novembre 1953, in una pausa del convegno letterario sulla narrativa siciliana. Da sinistra il poeta e scrittore agrigentino Antonino Cremona, il poeta nisseno Enzo Falzone, Leonardo Sciascia, il poeta dialettale Ignazio Buttitta, Elio Vittorini, Francesca Castiglia (figlia dell'assessore regionale alla Pubblica Istruzione Pietro Castiglia), l'editore Salvatore Sciascia, lo scrittore Mario La Cava, Mario Boselli

La sua poesia civile in bilico tra morte e speranza, e quel forte radicamento nella terra di Lucania piacevano allo scrittore siciliano



di Palermo il premio per *Pirandello e il pirandellismo con lettere inedite di Pirandello a Tilgher*, Scotellaro per la poesia *Pace con i miei morti*. Entrambi a disagio «tra petti lucidi, donne con le spalle nude, camerieri volteggianti e fotografi; noi due come cani bastonati, fin quando, all'estremità dell'arco della tavola, non abbiamo trovato posto e cominciato a parlare di «cose nostre»». Testimone di questo intenso colloquio tra due utopisti è il poeta dialettale Vann'Antò. Sciascia invitò Scotellaro a collaborare a «Galleria», Scotellaro gli annunciò l'uscita nel nuovo anno delle poesie di *È fatto giorno*, curate da Carlo Levi. Il pudore e il silenzio di Sciascia erano sopraffatti da quel parlare incontenibile del poeta lucano inframezzato da un dolcissimo dialetto, che gli sembrava «primordiale».

Il 15 dicembre Scotellaro muore a Portici, nemmeno in tempo per ricevere la «cravatta bianca e nera, di lana», che il poeta Leonetti gli aveva promesso di inviargli per il Natale. Sciascia lesse sull'«Avanti!» la notizia della sua morte, che lo fece crollare in uno stato di prostrazione. A Roversi scriverà: «Ho passato un Natale molto malinconico: la notizia della morte di Sotellaro mi ha sgomentato».

Nel primo numero di «Galleria» del gennaio 1954, in ricordo dell'amico scomparso, Sciascia pubblicherà il racconto *Il paese* con una sua testimonianza (quasi del tutto sconosciuta agli studiosi dei due scrittori), che è anche un ritratto vivo del poeta contadino:

«Rocco Scotellaro è morto improvvisamente, il 15 dicembre scorso, a Portici. Era nato a Tricarico, in provincia di Matera, nel 1923.

«La notizia, incredibile, mi è giunta mentre sul mio tavolo stavano le bozze di questo suo racconto. E sembra incredibile anche agli amici che me ne scrivono: poco più di un mese prima, a Palermo e a Catania, nei giorni del Congresso della Narrativa Siciliana, Scotellaro era tra noi pieno di vita, fervido arguto cordialissimo. Un ragazzo pieno di fede; un “ragazzo terribile”, a momenti; un ragazzo che parlava di sua madre e della sua terra; un ragazzo che parlava di donne; un ragazzo che sotteva. Insieme, entrambi “premiati”, siamo andati alla serata di “gala”, nel palermitano albergo delle Palme, tra petti lucidi, donne con le spalle nude, camerieri volteggianti e fotografi; noi due come cani bastonati, fin quando, all'estremità dell'arco della tavola, non abbiamo trovato posto e cominciamo a parlare di “cose nostre”. Lessero la poesia sua premiata; bellissima, nonostante i singulti e le estasi del dicitore. Scotellaro mi parlava del suo lavoro presso l'Osservatorio di Economia Agraria di Portici; di Carlo Levi, cui voleva bene come uomo e come scrittore; di un racconto di sua madre che era stato pubblicato sul primo numero di “Nuovi Argomenti” (lo lessi dopo e veramente mi sorprese). Gli feci conoscere, quella sera, Vann'Antò: e ne fu felice. Andammo l'indomani per dire alla radio le solite cose che si dicono; Scotellaro volle aggiungere parole sulla realtà dolorosa delle nostre regioni; aveva però il timore che, nella trasmissione della sera, sforbiciassero quelle parole. Volle sapere l'orario di trasmissione, per telegrafarlo, disse, alla sua ragazza. Era proprio un ragazzo: aveva guapperia e delicatezza; una certa ingenuità e un fondo di malinconica saggezza. Ero lieto di stare un po' insieme a lui, di ascoltarlo in quel suo dialetto che sembrava rendere più vere le cose che diceva.

«Ci siamo salutati alla stazione di Catania: il 15 novembre, esattamente un mese prima che la morte improvvisamente lo cogliesse. Lo rivedo al finestrino, mentre il treno si muove. Mi gridò: “ti manderò un racconto”. Ed è questo, il racconto; scritto nel 1942, quando ancora non aveva vent'anni. Come tutte le sue cose, è vivo del senso della terra e degli uomini, di una realtà quotidiana vigorosa e dolcissima. La terra di Lucania cantava nelle sue parole l'amore la fatica la pena – e la familiare presenza della morte. Questa familiarità così antica nelle nostre terre, anche nella mia di Sicilia, scioglie lo sgomento in cui una morte come questa ci abbatte. Pensiamo ai primi due versi di una sua poesia: “Salute, miei parenti morti, – l'acqua piovana vi lava la faccia!” Nell'amara terra di Lucania, il nostro amico è disceso tra i suoi morti».



Primo da destra Leonardo Sciascia, il poeta Francesco Leonetti, Mario Colombi Guidotti, Mario Boselli, Antonino Cremona

Silvia Cavalli

Malerba tra l'Appennino e la Bassa

Il primo libro pubblicato da Luigi Malerba nel 1963 non ha nulla a che vedere con le sperimentazioni dello scrittore vicino alla Neovanguardia: i ventidue racconti della *Scoperta dell'alfabeto* appaiono eccentrici rispetto alla produzione successiva dell'autore nato a Berceto, un paese sull'Appennino in provincia di Parma.

Sono storie sospese in un tempo che non ha memoria, lontano dalla frenesia delle città, non ancora toccato dalla modernità che sta cambiando il volto a un Paese nel cuore del miracolo economico. È un mondo premoderno, molto diverso da quello che compare in romanzi come *Il serpente* (1966), *Salto mortale* (1968) o *Il protagonista* (1973), dove gli anni Sessanta trionfano sullo sfondo di Roma, capitale del cinema e della mondanità.

La scoperta dell'alfabeto non mostra panorami urbani, non vi compare nemmeno Parma, la città in cui Malerba ha trascorso gli anni della sua formazione e che sarà ritratta come in un sogno nel *Serpente*, anche se sottoposta a una sorta di *damnatio memoriae* («quella città che non voglio nominare») per scongiurare una deriva nostalgica. Al lettore viene invece presentato un territorio arrampicato sulle pendici dell'Appennino, lungo la Cisa, dove si susseguono frammenti di vita, scene di una quotidianità al limite della desolazione.

Qui il tempo conta relativamente: «Ma quando è successo? Quanti anni sono passati? In città è più facile ricordare il giorno, il mese e

Sull'Appennino di Malerba lo scorrere del tempo è scandito dalle abitudini e le azioni si ripetono uguali di stagione in stagione

l'anno. Intanto ci sono i giornali. Poi c'è la radio che dice tutto a tutte le ore del giorno. Il prete di Pagazzano l'ha nascosta per non sentire Radio Londra. Certo che si campa lo stesso senza sapere la data, ma perdi la cognizione delle cose. Il fatto è che nella vita che facciamo noi non si nomina mai il giorno e il mese. Si guarda il sole e si capisce se è ora di mangiare. Mio padre che dice tanto, una volta ha fatto ridere tutta la montagna perché ha cominciato a seminare due mesi prima degli altri. Un anno che pioveva sempre».

Sull'Appennino di Malerba lo scorrere del tempo è scandito dalle abitudini e regolato secondo il ritmo della terra, le azioni si ripetono uguali di stagione in stagione. Giornali e radio (simboli della vita cittadina e veicoli di informazione di ciò che succede altrove) non arrivano a Berceto né a Pagazzano, che ne è una frazione. Tutto sembra destinato a essere cancellato da una memoria che non sa discriminare un evento dall'altro e vive in un eterno presente.

Forse è la posizione geografica dei luoghi narrati, al confine tra l'Appennino e la Bassa parmense, a determinare questa particolare visione del tempo, non dissimile da quella di un autore che ha dato voce alle storie della pianura, Sebastiano Vassalli. La Bassa di Vassalli non è la Bassa parmense evocata da Malerba, ma il territorio delle risaie intorno a Novara, avvolte nella nebbia, circondate dal «nulla». «Il presente è rumore», si legge nella *Chimera*; «per cercare le chiavi del presente, e per capirlo, bisogna uscire dal rumore: andare in fondo alla notte, o in fondo al nulla», strappare alla pianura i racconti che altrimenti andrebbero persi nella memoria labile di un terreno nato dalle alluvioni.

La pianura è sempre uguale a sé stessa, ingoia tutto ciò che scorre sulla sua superficie senza lasciare traccia. È una distesa infida come può esserlo il mare. Non si tratta di una similitudine azzardata, e Malerba lo sa. I personaggi della *Scoperta dell'alfabeto* sognano l'una e l'altro come una via per fuggire dagli stretti passi appenninici: «Voi l'avete visto il mare. Com'è?» Pinai si passò una mano sulla bocca e guardò di nuovo Rodolfo. «Sei mai stato giù alla Bassa?» «Quando sono andato alla visita per fare il soldato.» «Allora è come la Bassa, ma invece della terra c'è l'acqua.» [...] «Pinai, vi devo dire una cosa.» «Che cosa?» «Questa notte credo che mi sono sognato il mare.» «Tutto può essere.» «Però non sono proprio sicuro che fosse lui. Io il mare non l'ho mai visto, quello vero.»

Forse Mirko Volpi si è ricordato di queste parole quando nel 2015 ha pubblicato il suo *Oceano padano*. Oppure è un'immagine che si portano appresso tutti quelli che sono nati o cresciuti in qualche luogo della Bassa, come è accaduto a Malerba che a Parma ha trascorso gli anni dell'adolescenza e vi è rimasto finché non si è trasferito a Roma per inseguire il cinema. Certo è che nella *Scoperta dell'alfabeto* si crea una sorta di cortocircuito: «Rodolfo si alzò e andò sulla porta», prosegue il racconto appena citato; «L'aria era lavata e si vedevano i monti lontani e le macchine che passavano sulla nazionale della Cisa. Da

una parte si arrivava a Parma e dall'altra a La Spezia dove c'è il mare senza bisogno di andare in America. La terra, il cielo, il mare. Bisogna vederli tutti e tre, pensò Rodolfo. Dopo, uno sta tranquillo».

In Malerba l'Appennino è il luogo in cui si cancellano i segni del tempo, come nel «nulla» di Vassalli (e allora non è un caso che proprio in questi luoghi impari a conoscere i segreti della scrittura), ma la Bassa diventa il posto più vicino alla modernità cittadina e, allo stesso tempo, quello più simile all'idea di libertà che il mare si porta appresso.

Per i personaggi della *Scoperta dell'alfabeto* la pianura e il mare sono l'*altro da sé* rispetto all'Appennino: solo lì diventa possibile immaginare un tempo che possa scorrere diversamente rispetto alla fissità appenninica, anche se non è detto questa proiezione del desiderio corrisponda poi alla realtà. Se accade ciò, è probabilmente per una specularità geografica: nella porzione d'Italia ritratta da Malerba, il versante occidentale dell'Appennino affonda nel Golfo dei Poeti, separando la pianura dal mare. Le due parti, così divise a metà e forse per suggestione di un nome tanto evocativo (i poeti sono sognatori e creatori di storie), finiscono quasi per assomigliarsi.

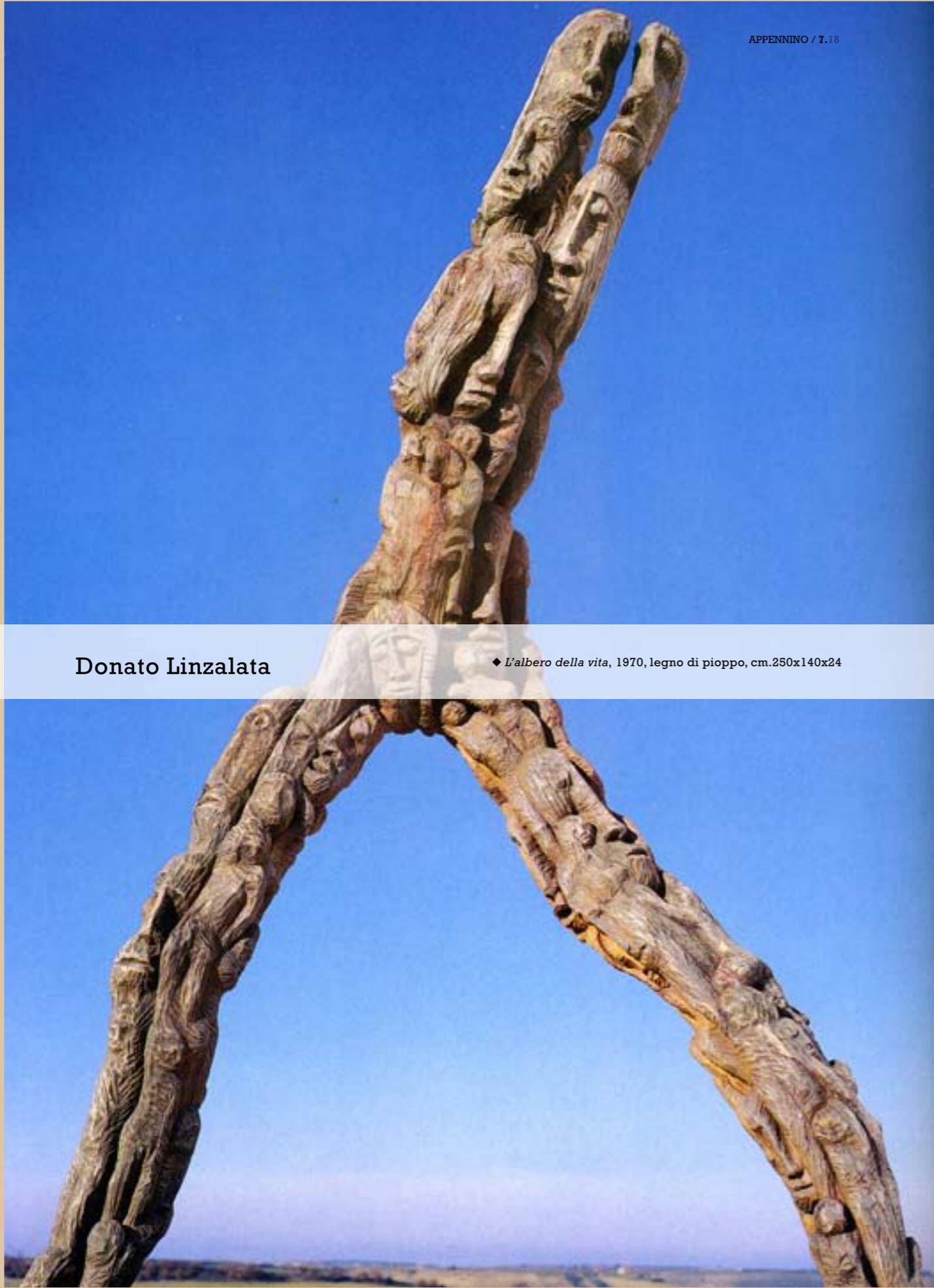
La Bassa è il posto
più vicino alla
modernità cittadina
e quello più simile
all'idea di libertà
che il mare si porta
appresso

Luigi Malerba

La scoperta dell'alfabeto

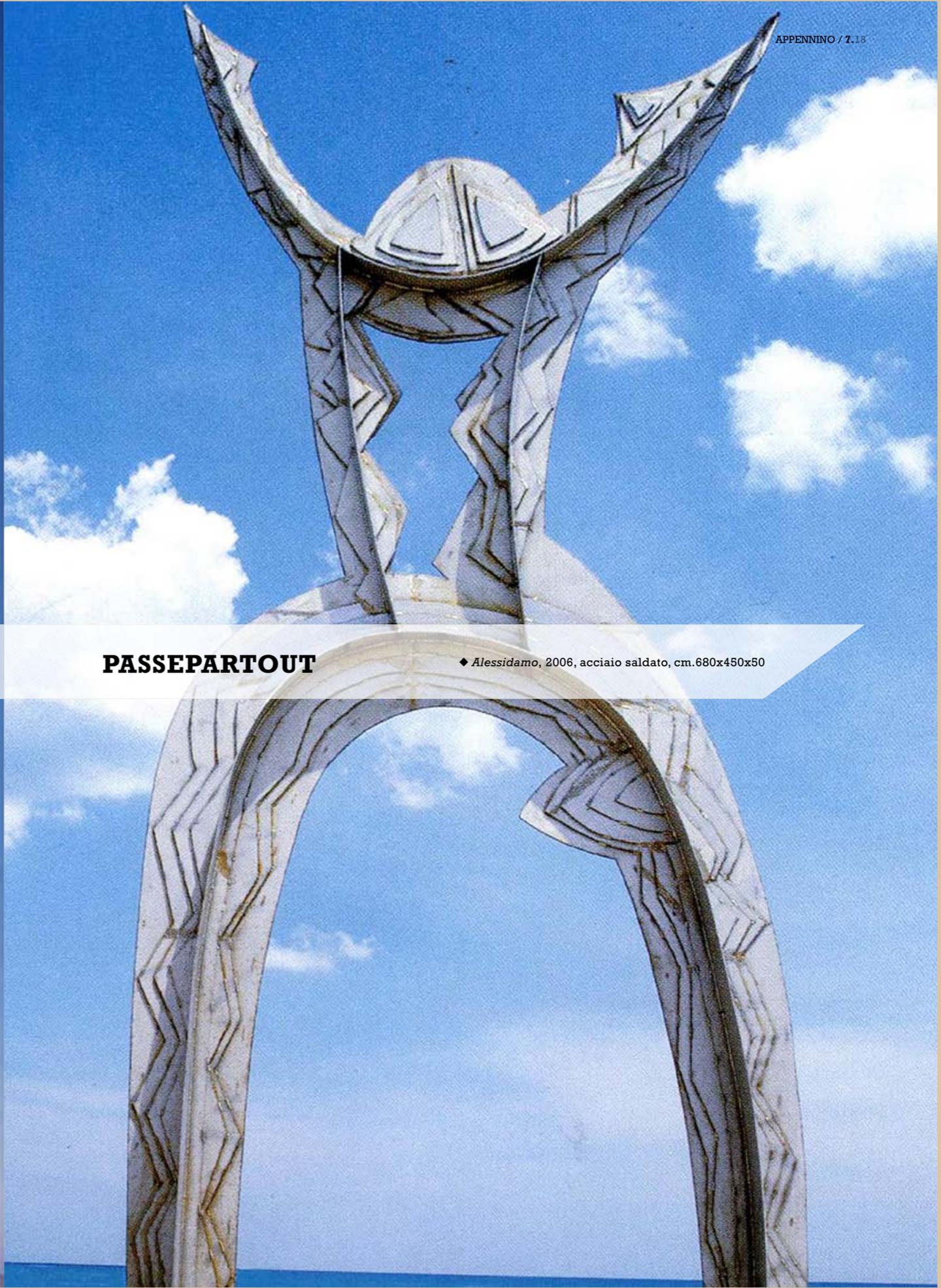
Bompiani - I Numeri / 8





Donato Linzalata

◆ *L'albero della vita*, 1970, legno di pioppo, cm.250x140x24



PASSEPARTOUT

◆ *Alessidamo*, 2006, acciaio saldato, cm.680x450x50



▲ *Divinità della terra*, 1969, legno di castagno patinato, cm.235x20x20
 ▼ *Stele di Metaponto-Tracce di un alfabeto*, 2007, legno di pioppo, cm.220x25x15



▼ *Gea feconda Venere*, 1985, legno di pioppo, pino e colore, cm.240x150x22



▲ *La porta degli dei lucani*, 1969, legno di quercia, cm.260x165x30
 ▼ *Deposizione*, 1988, legno di pioppo, cm.240x100x25





▲ *Totem*, 1979, legno di pino patinato, cm.250x55x15
 ◀ *Pane degli antenati*, 1998, legno di cerro patinato e colore, cm.255x40x10
 ▼ *Portatrice di pane*, 1991, legno di cerro patinato, cm.200x100x20



◆ *Il sacrificio di Venere*, 1987, legno di pioppo, mogano, quercia e colore, cm.257x140x20



Piccola anatomia in dieci poesie

pancia

a chi lascia che l'intenzione tracci la via
a chi sa che l'intenzione segna la via
a chi vede le storie delle persone nelle cose
a chi si svela
a chi fa le torte osando
a chi incontra
a chi si concede
a chi ha gusto
a chi mette la cintura di sicurezza in macchina
a chi conosce l'audacia e, pure, esita
a chi è
a chi canta "aaa a chii-iii-iiii"
a chi si delizia
a chi sperimenta
a chi ride e fa leggero il cammino

cuore

Il cuore mio batte.
Il cuore mio batte forte.

Oggi.
Affacciata su Roma dall'altare della Patria l'ho
[sentito].

Batte.

Solo questo ti chiedo:

raccogli ciò che arriva come petali di rosa, raccogli
li con delicatezza, godi del loro esserci, i petali
del ciliegio in fiore scosso dal vento sono neve
inattesa, poesia di una sospensione.

faccia

Ha gli occhi stellati di una fiera in guerra
il fascino del perso, sulla mano destra
tatuata una lisca di pesce e sul collo un sole.
Abbiamo dentro gli stessi sentimenti
ci guardiamo in faccia e vediamo un abisso.
Nessuno di noi parla,
poi lui scende e non si guarda indietro.

mano

Un volo nel fuoco il tuo, fra acciaio e alabastro.
Ai vivi resta solo una buccia di ricordo,
ma gli oggetti contengono un passato
che ritorna, e un giorno, vedrai,
le nostre fragilità si daranno la mano.

anima

Scrivere è far poggiare l'anima
farla riposare, lasciarla respirare
come una devozione, una liturgia
verso l'ignoto, chiediti sempre come
vivere per far sorgere tre parole giuste.

piedi

Sono un vaso di creta vuoto
una prugna secca
una mela cotogna.
Sto sospesa ritratta
sto dentro l'angolo ultimo
rappresa, sono scolpita
dentro scolorita vuota.
Taglio con l'accetta un sorriso
e guardo la città che si ritira
nelle case come una marea
sono nuda come i miei piedi
che mi riportano fuori, alla fine.

capelli

Si schiacciano le vite nelle parole
dei vecchi, volano via i dettagli
tutti i punti cuciti allentati di colpo:
ma tu non avevi i capelli biondi?
E tu, ci sei mai stata in montagna?
Ma nonna, sono io.
Tu?
Chi...

corpo

Non ti puoi allontanare troppo
dal centro che ti riguarda,

dall'invisibile, fai parte del coro
e il coro, si sa, è un corpo di corpi.

spalle

Quando sarà tutto finito
avremo solo luci dorate
e mantelli invisibili.
Respiro e salto e scrosto
la gabbia dai confini stabiliti
metto il mare nell'angolo
e sento il peso delle cose,
milioni di cose che ho.
Ho spalle piccole ma storco
lo stecco delle mie braccia
per tenere tutto quello che
non ci sta. Mollare sarà un po'
come morire o come risorgere.

io sono

1.
Trova gli occhi per vedere
mentre il tempo ti avanza addosso
ma
non sei obbligato a vedere,
puoi sentire, dietro una cortina di pezza.

2.
Ascolta cosa sputa il vento oggi
scuoti il tetto, urla senza voce
mentre ti concentri sul movimento
accarezza la memoria che straripa.

3.
Non sei costretta a vedere
puoi dirigere i sensi stringerli
strizzare gli occhi e solo allora
guardare tra le fessure un mondo di luce.

1.
Io sono un'attesa di seta e di lino,
sono un participio presente immobile e remoto.
Io sono un ricamo sulla faccia
apro e chiudo, mi incanto e svelo se me lo chiedi.

2.
Io sono un sogno ad occhi chiusi.

Sfilo i tentacoli dentro un oceano d'aria.
Io sono medusa e femmina storta e frondosa
taglio il ritorno dell'onda del tempo.

3.
Io sono un lontano bagliore
mi nascondo dentro la luce che mi inghiotte.
Io sono un equilibrio instabile un paradosso
un'invisibile, ma se osi puoi mettermi a fuoco.

1.2.3.
Cosa so di te?
Tu sei ciò che appare e tutto quello che non vedo.
Tu sei alla ricerca, come me.
Tutto è senza senso, ma un significato è anche
dietro alle cose
e dietro alla tua faccia.
Mi parli anche nel silenzio.
Sento il tuo alito.

Io sono forte e sono vuota.
Io sono qui e altrove.
Io sono buio e lampo.
Come te.
Sono.



Vincenzo M. Spera

Carnevale e televisione a Matera nei primi anni Ottanta*

Il Carnevale, più esattamente le azioni carnevalesche realizzate a Matera fra il 1983 e il 1987, costituiscono un fenomeno emblematico dell'esigenza di produrre nuove occasioni ludico-festive, che avessero un senso, sia pure di sommaria definizione culturale locale, che ne giustificasse l'esistenza.

Si trattò di una vera e propria *re-inventio*, articolata su ampie rivisitazioni di azioni sceniche, così come erano episodicamente eseguite negli anni Cinquanta, epoca, cioè, del "risanamento" e svuotamento dei Sassi; anni in cui alcuni cerimoniali carnevaleschi erano già agli epigoni, dopo aver subito limitazioni e proibizioni nel ventennio fascista. Quegli epigoni, successivamente, con la connotazione dei materani abitanti di grotte e trogloditi, di cui si scoprì l'esistenza grazie al *Cristo si è fermato a Eboli*, furono quasi del tutto abbandonati perché con essi era la stessa connotazione contadina, vissuta come condizione di arretratezza, che bisogna abbandonare.

La reinvenzione del Carnevale a Matera, defi-

nita con ancora poco entusiasmo "città dei Sassi", sia pure limitata nel tempo e connotante una diversa situazione e tensione ideologica e politica, incide profondamente nella formulazione, più che altro a livello di proposta confusa, di un'immagine stereotipata della cultura tradizionale e popolare cittadina. In questa nuova immagine della città e della cultura locale, rivisitata e assunta come una sorta di emblema divenuto esibibile, i materani cominciano a compiacersi, ad autocitarsi come portatori ed eredi di una cultura ormai quasi del tutto superata. È ora possibile, nella nuova immagine identitaria in formazione, riconoscere la realtà locale dopo trent'anni dalla vergogna per la superata condizione contadina. Una condizione che non coinvolge più, nell'odore acre di sudore e stallatico le nuove generazioni; la nuova immagine della città è nobilitata dall'invenzione, letteraria e artistica, di Matera capitale della civiltà contadina.

Il nuovo Carnevale, le nuove azioni spettacolari, concepite naturalmente entro il moderno

Feste e attività culturali si pongono, più o meno coscientemente, come occasioni di ripresa e di rivitalizzazione della cultura locale

sensu, significato e uso della rappresentazione, attivano una serie di processi trasformativi che nella fase ultima diventa molto difficile controllare. L'esplosione del nuovo sentimento di appartenenza, segna la profonda trasformazione della cultura media dei materani, se non anche la fine della connotazione negativa del "popolare" e del "tradizionale"; almeno nella forma e nel senso per cui, per esempio il nuovo Carnevale, possa essere ancora riconosciuto entro le originarie categorie del tradizionale, del popolare e del folclorico. Piuttosto si dovrebbe iniziare ad analizzare – e queste annotazioni intendono avviarne la riflessione –, i modi, la forma e il senso con cui alcuni eventi della cosiddetta cultura popolare, nella citazione contemporanea, utilizzino, nel mobile processo di modernizzazione e ricontestualizzazione, le nuove categorie introdotte dalle molteplici espressioni del neo-tradizionale, neo o post-popolare e neo o post-folclorico.

Una prima fase di questa operazione, da considerarsi come base preparatoria spontanea, corrisponde a quella che si può definire la risposta locale alle sollecitazioni trasmesse dall'amplificazione che i *media* fanno delle prime edizioni

del Carnevale di Venezia e del solito Carnevale di Viareggio; non solo, ma anche della diffusione che alcune reti televisive private, a raggio locale, interregionale e nazionale, danno a immagini ed eventi di grande portata spettacolare e suggestiva, quali quelle relative al Carnevale di Rio De Janeiro cui sono assimilati altri Carnevali locali come, per esempio e tra i più famosi, il Carnevale di Putignano, di Cento.

Queste sollecitazioni trovano terreno fertile nel desiderio e nelle fantasie di reinventare il Carnevale cittadino, nel senso tutto laico del "fare una festa". Desiderio, questo, un po' ovunque diffuso, sia pure secondo meccanismi del tutto nuovi che andrebbero di volta in volta specificati e analizzati contestualmente. Non esclusi i motivi conflittuali e di campanile, alla base di certo interesse, per esempio, per le sfilate dei carri allegorici, realizzati in molti centri vicini, pugliesi e lucani, a imitazione della sfilata conclusiva del vicino Carnevale di Putignano, uno dei modelli forti cui rivolgersi.

La diffusione di immagini di Carnevali che possono definirsi forti, proposte come espressione di una realtà che trova, nella sua ristrutturazione e riproposizione contemporanea, le basi giustificative di un tipo di cultura ampiamente riconosciuto vincente, finisce con sollecitare e legittimare azioni e eventi imitativi, che possono definirsi espressione di culture locali deboli; debolezza che va inquadrata, in particolare, sul piano della consapevolezza (e della conoscenza, ideologicamente strutturata) della gestione e del senso dell'invenzione della nuova immagine posta come reale.

Negli anni compresi tra la fine degli anni Settanta e i primi dell'Ottanta, in molti centri del Mezzogiorno – qui mi riferisco ad alcune aree della Basilicata e della Puglia, direttamente osservate – si assiste come a una sorta di rifiorire di feste e di attività culturali che si pongono, più o meno coscientemente, come occasioni di ripresa e di rivitalizzazione, con l'intenzione di rifunzionalizzare la cultura locale, ampiamente degradata se non addirittura, fino ad allora, sottaciuta e considerata segno di miseria spirituale e culturale, in conseguenza di cattive e frettolose letture

degli scritti di Carlo Levi, Ernesto De Martino e di quanti ne hanno seguito il tracciato con animo stupefatto e sdegnato.

L'ingresso delle nuove generazioni di acculturati, di origine contadina, nella gestione della cultura, nelle sue articolazioni periferiche e provinciali, ma soprattutto dell'attività produttiva, l'una e l'altra collegate alla formazione ed ai nuovi ed estesi processi acculturativi, ha segnato l'inizio di un diverso modo di sentirsi parte della realtà socio-culturale di origine; specie quando essa viene messa in relazione con la ricchezza, nel senso del fascino dell'immagine diffusa, delle tradizioni che altre regioni, più forti nell'elaborazione e imposizione della propaganda turistica, riescono a sfruttare sul piano economico. Ecco allora che i Comitati di festeggiamento, le Proloco, le Amministrazioni comunali, gli Enti per il turismo, le Associazioni culturali, sportive, e così via, nelle quali sempre maggiormente sono presenti soggetti di nuova collocazione sociale, non disdegnano di pubblicizzare e di aderire a quanto si organizza nei vari piccoli centri; anche senza comprenderne a fondo il senso. Questo consente, in maniera attenuata e in occasione festiva, dunque provvisoria ed eccezionale, l'adesione temporanea alla condizione sociale di origine, o quanto meno al mito culturale che restituisce, riveduto ed edulcorato, la citazione dell'appartenenza al ceto di origine.

Avviene una sorta di omogeneizzazione, inizialmente intesa in senso organico e alimentare, che consente di riavvicinarsi, senza rischio di personale svalutazione sociale, alle espressioni della cultura contadina, fino a ieri considerata stigmate di miseria e di arretratezza.

Esemplare, a riguardo, il caso della Rappresentazione della Passione, una delle componenti più significative della locale tradizione, che ha luogo a Barile dagli inizi del XIX secolo scorso, forse, come rileva Enzo Cervellino, a imitazione di quella di Genzano di Lucania di più antica tradizione (E. Cervellino, *Reliquie viventi del dramma sacro in Lucania*, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari, Roma 1962, pp. 16-17). La rappresentazione di Barile, dalle forti componenti sceniche, è acquisita, come strumento per

Avviene una sorta di omogeneizzazione, che consente di riavvicinarsi, senza rischio di personale svalutazione sociale, alle espressioni della cultura contadina

ricordare la fondazione del paese e l'origine albanese. Nel 1983, per esempio, sono stati realizzati e diffusi in tutta la Basilicata e nella vicina Puglia, tre diversi manifesti della Rappresentazione della Passione come rituale messo in scena dagli albanesi di Barile. Quei manifesti e la pubblicazione della Rappresentazione hanno sollecitato veri e propri safari fotografici e l'attenzione di diverse emittenti televisive che hanno invaso il paese, rendendone difficoltoso lo svolgimento, tanto che sembra che la rappresentazione sia rivolta principalmente alle macchine da ripresa. Chi si presenta in paese con una cinepresa o, meglio, imbracciando una telecamera può inserirsi in ogni fase della rappresentazione. Gruppi di cine-foto-video operatori, ammassati a grappolo come un informe gigante disteso sull'asfalto, possono riprendere in primissimo piano, con l'unico occhio delle loro macchine, il volto del Cristo nelle tre cadute sotto la croce. Sono loro per primi, e solo loro che consumano i momenti più emozionanti (E. Spera, *I rituali di una Sacra Rappresentazione: Barile 1983*, «Quaderni Calabresi-Quaderni del mezzogiorno e delle Isole», nn. 58-59, marzo 1985, pp. 97-126, in partico-

lare 114-115). Il pubblico può assistere alla scena consumandola, il giorno dopo, come spettacolo televisivo.

Ritornando al caso del Carnevale materano, va detto che già da qualche anno, in maniera approssimativa e timidamente, alcuni gruppi spontanei di giovani e adolescenti tentano di realizzare, l'ultima domenica, sfilate di gruppi mascherati e azioni sceniche. Alcune di queste azioni intendono riproporre l'antico Carnevale, sulla base di qualche notizia raccolta frammentariamente. Azioni che, insieme, cercano anche di assorbire le nuove istanze di una concezione più attuale per fare, e quindi, rappresentare la moderna dimensione carnascialesca, di tipo e ambientazione urbana.

La maggior parte di questi gruppi estemporanei inizia tentando di imitare i modelli più famosi. Alcuni di questi giovani, singolarmente o in comitiva, sono già stati a Venezia, dove hanno assistito e partecipato, in alcuni laboratori aperti, alle fasi di allestimento e confezione di maschere (l'intero abbigliamento e la maschera facciale). Le maschere, certo fantasiose e suggestive nella loro generica e stereotipata valenza iconografica, si collegano con quanto diffusamente, per esempio, viene contemporaneamente proposto nelle attività parascolastiche, con accentuazione dell'aspetto ludico su quello simbolico e metaforico del carnevale tradizionale. Quest'ultimo è del tutto inesistente in attività del genere, perché non costituisce più riferimento espressivo per chi, quelle maschere, propone e realizza, mutuandole direttamente dai libri di testo, dai rotocalchi, dai mass-media.

Le operazioni, dalle sfilate alle azioni sceniche, sconnesse, approssimative, si ripetono per qualche anno (dal 1981) con frequenza, per ogni fine settimana durante il periodo di Carnevale, raggiungendo dimensioni sempre più ampie gli ultimi giorni.

Quasi contemporaneamente a questa sorta di riattivazione spontanea, le cui motivazioni risiedono in una diffusa concezione tutta moderna e consumistica della *fešta continua* e nella relativa subideologia del consumo, si va attivando una più profonda volontà di ricostruzione di una im-

agine urbana nuova, ma non ancora strutturata e sufficientemente reattiva e competitiva. Si interviene, quindi, liberamente, su quanto resta di un'immagine localmente molto frammentata, non più partecipata e riconosciuta.

L'immagine che si tenta di costruire risulta ambigualmente compromessa con la concezione moderna di consumo, che l'assimila all'idea e alla funzione del marchio commerciale. L'intervento, già da tempo tentato e, in vario modo, proposto nelle feste a carattere religioso (come nel caso di alcune edizioni della festa religiosa del compatrono S. Eustachio), non distingue, nelle sue modalità, l'operazione di ricostituzione da quella di reinvenzione.

L'attenzione, comunque, si rivolge, attraverso una confusa e salottiera conoscenza della realtà storico-antropologica locale, verso il mondo, e la cosiddetta civiltà contadina stigmatizzata in ambito letterario e artistico. L'uno e l'altra sono filtrati e accettati solo nei generici riferimenti simbolici ad ampio spettro di acculturazione neoborghese, scolastica e istituzionale, turistica e didascalica.

L'assunzione dello stereotipo storico che ne scaturisce, caratterizza la citazione confusa di un passato, anche quello relativamente recente, immaginato e proposto secondo gli stereotipi generici, enfatizzati da una sommara rilettura arcaizzante, in cui è possibile ripescare un comune riconoscimento di identità collettiva stabile, ormai priva di rischio, nella sua presunta immobilità. Un tempo e una realtà culturale "passati", lontani, ricostituiti nell'esigenza del riscatto di un vissuto mitico trascorso, ma poco conosciuto, in contrapposizione con la precarietà del presente di una città che, negli anni Cinquanta e Sessanta è considerata, forse con spirito risarcitorio, capitale del mondo contadino.

Matera, invece, ormai da qualche decennio, è completamente terziarizzata e urbanisticamente stravolta, con accrescimenti non più assimilabili alla vecchia concezione che la città, forse, avrebbe anche potuto avere di se stessa come luogo, fisico e concettuale, organico ed unitario.

In tale situazione socio-strutturale, e con queste esigenze di ricostituzione di propri nuovi

“Matera città dei Sassi”, innalzata a “capitale della civiltà contadina”, oggetto di attenzione cinematografica e ispiratrice di attività artistiche, diventa sito turisticamente attraente

modelli culturali di aggregazione (in questo caso ludico-festivi, turistici e commerciali e di connotazione laica), si inserisce l'iniziativa di un'emittente radiotelevisiva locale, con una utenza limitata quasi esclusivamente ad alcuni centri della provincia, con un ascolto inferiore a quello raggiunto da alcune emittenti pugliesi, come nel caso di Telenorba per il Carnevale di Putignano, molto seguita anche a Matera, dove costituisce una sorta di modello per le nuove emittenti locali.

Gli operatori dell'emittente T.R.M. (Tele Radio Matera-Radiotelevisione del Mezzogiorno, in quegli anni proprietà di un commerciante di prodotti per l'edilizia, Presidente della locale Camera di Commercio) colgono il senso di quanto sta avvenendo, per esempio nella proposta di alcuni Carnevali pugliesi, e si rendono conto di poter utilizzare e controllare direttamente il fenomeno. Organizzano, quindi, direttamente il *Carnevale di Matera* (dall'84 all'87) curando anche di collegarsi (e l'appartenenza politica glielo consente) con gli Enti locali, ma anche con una fascia di imprenditori e organizzazioni commerciali che utilizzano questa occasione come vetrina per

proporsi quali soggetti attenti alle nuove richieste “spontanee” della città.

Nella reinvenzione di questo Carnevale (in aderenza con il significato che la reinvenzione della tradizione ha in E.J. Hobsbawm-T. Ranger, *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 1987) considero qui alcuni elementi che ne caratterizzano il rilancio e il temporaneo stabilizzarsi che sono serviti per riportare l'attenzione sulla città; non direttamente sulla sua attuale definizione complessiva ma, essenzialmente, in partenza, sui Sassi (in questi ultimi anni divenuti una sorta di emblema locale) e sulla loro riutilizzazione, apparentemente proposta come restituzione alla collettività.

I Sassi, quindi, oggetto di recupero, utilizzati come suggestivo contenitore e naturale palcoscenico, coerente con l'immagine oleografica e rassicurante, acriticamente diffusa, della scomparsa civiltà contadina: aborrita, perseguitata e misconosciuta in vita, nobilitata e mitizzata dopo la sua scomparsa. Questo coerentemente con l'idea che coglie e giustifica il solo motivo turistico e, dunque, economico della funzione che ogni sorta di recupero deve avere, specie se indirizzato verso il patrimonio tradizionale popolare, cui non altro ruolo e destinazione vengono riconosciuti, pur attraverso una fievole giustificazione tesa alla fondazione dell'appartenenza comunitaria, ancor prima che identitaria.

Probabilmente nella scelta del riuso di questi rioni come palcoscenico di azioni e rappresentazioni, qualche influenza può averla avuta il fatto che, fin già dall'epoca del loro iniziale risanamento, i “Sassi” siano stati come fondali per ambientarvi film o assunti dagli artisti come immagine oleografica e pretesto polemico, da Oscar Kokoschka, per esempio, a Lucio Del Pezzo, Carlo Levi, Ernesto Treccani, José Hortega, Pietro Consagra, William Xerra, e a tantissimi altri più o meno conosciuti. A solo titolo esemplificativo ricordo alcuni film, tra i più noti, ambientati totalmente o in parte nei Sassi: *La Lupa* (1953, di cui per anni circolò anche la versione in fotoromanzo), *Anni ruggenti* (1962), *Il demonio* (1963), *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), *Allonsanfiant* (1974), *L'albero di Guernica* (1975), *Cri-*

sto si è fermato a Eboli (1979), *Tre fratelli* (1981), *King David* (1986), *Il sole a mezzanotte*, nei quali l'ambientazione nei “Sassi” ne evidenzia lo stato di arretratezza, di abbandono e anche la relativa suggestione mitica ed arcaistica che li rendono recuperabili ed utilizzabili come palcoscenico naturale. Sono diventati fondali e quinte ridondanti di primitività, arcaicità, amplificati a più livelli di utenza culturale ed economica, passando da documenti di miseria a oggetto di stupore.

I vecchi rioni sono così acquisiti entro un primo abbozzo di rivitalizzazione temporanea e contingente, direttamente e minutamente vendibile, non più e non solo in un complessivo disegno operativo strutturale e architettonico, ma entro la ricostituzione di un riferimento simbolico, da marchio commerciale. La nuova fruizione di questi rioni è funzionale alla nuova costruzione dell'immaginario urbano terziarizzato, che legittima le richieste dei progetti e dei piani di recupero.

Gli uni e gli altri poco seguiti dalla cittadinanza negli anni passati, ma di grande interesse economico per la locale *élite* intellettuale e affaristica che individua nei “Sassi” un interessante banco di esercizio della gestione del potere politico e amministrativo su cui giocare il futuro della città.

L'idea di utilizzare i vecchi rioni come palcoscenico e scenario, in forza anche della suggestione derivante dal loro stato di degrado e di abbandono, è anche felicemente sperimentata, con interventi piuttosto continui, già da alcuni anni, con l'allestimento, ai piedi della roccia della Madonna *de Idris*, di un presepe vivente e della Rappresentazione della Passione, mai prima realizzata. Le due Sacre rappresentazioni, più volte ripetute, sono messe in scena da un gruppo teatrale locale, sempre della stessa appartenenza politica dell'emittente televisiva organizzatrice del Carnevale. Lo stesso gruppo, inoltre, occupa le grotte attigue al complesso monumentale nelle quali ricostruisce le cartoline tridimensionali di alcune tipologie di abitazioni contadine. Si tratta di operazioni compiute nello scarso interesse dell'Amministrazione locale per la cultura tradizionale e popolare, lasciata alla libera iniziativa di

volenterosi, animati da una crescente attenzione per quel poco che resta, nella memoria ancora recente, della passata condizione contadina. La definizione di “Matera città dei Sassi”, innalzata a “capitale della civiltà contadina”, oggetto di attenzione come set cinematografico e ispiratrice di attività artistiche, diventa anche sito unico e turisticamente attraente. Questa nuova immagine, elaborata prevalentemente all'esterno e anche in gran parte oltre la stessa volontà dei materani, fa sì che la vergogna che li aveva portati all'attenzione nazionale, possa essere finalmente superata.

La locale emittente televisiva, sfruttando questa situazione, si pone come centro proponente e ideatore, organizzatore e gestore di alcune edizioni della “festa di Carnevale”. Viene allora costituito un Comitato del Carnevale, composto da elementi di medio spicco della politica e dell'economia locale emergente, che si insedia nello studio televisivo.

La singolarità di questa operazione è che tutto quanto riguarda il Carnevale è sempre e continuamente trasmesso, in diretta e poi in successive repliche. La trasmissione della prima edizione, inoltre, in onda per molte ore ogni giorno, introduce un personaggio che ha immediatamente successo: *Akuna Matata*, abbigliato come, secondo lo stereotipo dell'avanspettacolo anteguerra, era raffigurato il negro primitivo: gonnellino, cavigliere e polsini di raffia, folta parrucca riccia con un ciuffo sulla testa fermato da un osso, calzamazaglia nera e volto tinto di nerofumo, anello al naso, e così via.

Questo personaggio, questo selvaggio primitivo “altro”, da «Corrierino dei Piccoli», in certo senso può considerarsi l'equivalente, autoironico e provocatorio (non so con quanta consapevolezza) del primitivo “nostro”, abitatore di quelle grotte dei Sassi che Carlo Levi definì trogloditiche. Il personaggio del selvaggio, con l'accentuazione della diversità presentata secondo lo stereotipo della sua immagine attinta lontano, in un altrove etnicamente distinto, rende più facilmente assimilabile alla media cultura locale il riferimento di primitività e di arcaicità, che ancora pesa su buona parte della nuova borghesia materana, in gran parte proveniente proprio dalle grotte dei

Sassi, difficilmente riconosciute, dalla generazione di mezzo, quale luogo della propria origine.

Il personaggio del negro primitivo, che parla gutturalmente, con i verbi all'infinito, e come la *Mammy* di *Via col vento*, anche se proposto un solo anno, il 1984, diventa subito la *mascotte* della trasmissione. Questo personaggio, reso anche in maniera piuttosto simpatica e accattivante, è subito accettato e riconosciuto come una sorta di maschera. Viene imitato e riproposto come caratterizzante l'immagine del travestimento carnevalesco nel nuovo Carnevale locale.

Forse, anche in base al successo impreveduto di questo personaggio, l'emittente televisiva nelle edizioni successive promuove la creazione di una maschera tutta materana che abbia, ovviamente, le caratteristiche del tipo materano; di fatto non altrimenti definito, se non con un confuso quanto generico riferimento alla scomparsa civiltà contadina, ormai referente neomitico e simbolico ad ampio spettro e consumo urbano.

La nuova maschera dovrebbe rimandare direttamente tanto al nuovo Carnevale, quanto alla definizione della passata civiltà contadina in cui inglobare, rappresentativamente e ambiziosamente, anche un complessivo riferimento alla Basilicata. La proposta, le indicazioni esemplificative suggerite, sempre dalla televisione, e il senso della nuova creazione si modellano, in maniera dichiarata, sia sulle maschere cittadine e di carattere della Commedia dell'Arte, sia sugli esempi di quanto realizzato a Viareggio, negli anni Trenta, con Burlamacco, e a Putignano, nei primi anni Cinquanta, con Farinella.

Con spirito analogo gli organizzatori del Carnevale televisivo, invitano i telespettatori a "vestirsi a maschera", singolarmente oppure in gruppi, ad allestire carri allegorici e a iscriversi, quindi, al corteo mascherato degli ultimi giorni. Viene aperta una sottoscrizione, sempre gestita dall'emittente locale, per sostenere e incrementare i festeggiamenti. A questo scopo sono impegnate alcune ore di trasmissione, a partire dagli ultimi giorni delle feste di Natale e Capodanno. Dopo il 17 gennaio, giorno in cui la chiesa ricorda Sant'Antonio Abate e la tradizione, non solo popolare, indica come inizio del Carnevale, le ore

Gli organizzatori del Carnevale televisivo invitano i telespettatori a "vestirsi a maschera", singolarmente oppure in gruppi, e ad allestire carri allegorici

che T.R.M. destina al nuovo Carnevale aumentano, fino a occupare gran parte del palinsesto. Più volte i conduttori delle trasmissioni e dei notiziari propongono e ricevono conferme dai telespettatori che il nuovo Carnevale materano deve assurgere alla stessa importanza di quelli di Venezia, Viareggio, Putignano, e, perché no, di Rio, pur conservando la specificità contadina.

Nel corso di queste trasmissioni fiume, i materani sono invitati a presentarsi personalmente, meglio se "vestiti a maschera", negli studi dell'emittente, per compiere offerte in denaro: in cambio gli ospiti munifici sono ripresi e le loro immagini trasmesse in diretta. I telespettatori, inoltre, sono sollecitati a raccontare, anche telefonicamente, come era il Carnevale di una volta. Le telefonate, ovviamente, sono occasione per giocare sul riconoscimento di conoscenti e amici, con modalità comportamentali simili a quelle che, qualche decina d'anni prima, si costituirono in occasione dell'acquisizione di massa dell'uso del telefono.

Durante le questue televisive, vengono trasmessi canti popolari locali, e i vecchi *Laudatori* (cantori a braccio) sono invitati a esibirsi dal

vivo, dinanzi alla telecamera, nell'esecuzione delle *matinate*, anch'esse definite: "canti di una volta". Viene proposta, quindi, con certo spirito polemico, allo scopo di vivacizzare le trasmissioni e coinvolgere ulteriormente i vecchi depositari di questo genere di canti, la questione della distinzione fra le *matinate*, ritenute espressione autentica della tradizione locale, e gli altri canti di questua detti *della* o anche *alla cupa-cupa*. Il tutto sempre davanti all'occhio della telecamera.

Questo ripescaggio delle *matinate*, tuttavia, non avviene per la prima volta; già qualche anno prima alcune registrazioni erano state utilizzate da esponenti del Partito Repubblicano nella campagna elettorale per le elezioni amministrative.

Si tratta di canti di questua accompagnati da alcuni strumenti musicali. Venivano eseguiti a partire dal periodo natalizio, intensificandosi dopo l'Epifania e fin tutto l'arco del Carnevale. Il termine *matinata* rimanda non solo al tipo di canto, ma anche al gruppo che lo esegue, come visto per le *propaggini*, in genere composto da due laudatori, una *cupa-cupa*, o un basso tuba, una chitarra, un organetto "abruzzese", o fisarmonica, cui possono aggiungersi un'altra chitarra e, raramente, un mandolino. Il gruppo era chiuso, nella composizione tradizionale, da due persone con una scala o un'asse su cui appendere le offerte alimentari ricevute. I canti sono composti: a) da una parte introduttiva, stereotipata, con formule di saluto, b) da alcune strofe celebrative e scherzose, che si risolvono sempre in richieste alimentari, con cui sono *laudati* tutti gli abitanti della casa, iniziando dal capofamiglia e finendo, a volte, agli animali presenti, c) da una parte conclusiva di ringraziamento e di commiato. Canti di questo genere erano dedicati specialmente ai contadini proprietari, agli artigiani, e a quanti godevano di una certa stima, o anche ad amici del gruppo (su questo argomento rimando al mio *Licenzia vo' signora. Materiali per lo studio del Carnevale in Basilicata*, Nonopiano, Bari 1984.)

Il successo di queste esibizioni è sfruttato dall'emittente che, nell'edizione successiva, organizza una rassegna regionale di canti popolari.

L'intervento di T.R.M. va oltre la semplice organizzazione, sia pure posta nelle varie forme

propositive e nelle sollecitazioni indirizzate ai telespettatori. Nelle ultime edizioni si pone essa stessa come elemento attivo. Infatti, organizza esibizioni di *matinate*, ricalcando, almeno nella struttura più superficiale, i vecchi comportamenti di coloro che "un tempo", "in mano agli antichi" le eseguivano. Naturalmente il ruolo privilegiato è dato alla telecamera che si costituisce come il vero cardine referenziale di queste *matinate* moderne, l'occhio cui tutti devono fissare. Anzi la sua presenza diventa un potente elemento di innesco dell'attenzione e, insieme, una sorta di lasciapassare per l'esecuzione notturna. Le esecuzioni delle *matinate* sono state palesemente osteggiate e, a volte proibite per il carattere satirico con cui erano strumento di questua, non solo durante il fascismo, ma anche nei primi anni del dopoguerra; come mi hanno riferito alcuni vecchi laudatori alla fine degli anni Sessanta, allorché cominciai a raccogliere alcuni testi di questi canti di questua, che assumono anche caratteristiche di denuncia e di protesta, pubblica e privata.

Di notte, un gruppo, a volte anche con due telecamere, costituito dal proprietario e presidente dell'emittente, da alcuni membri del Comitato del Carnevale, cui si affiancano i rispettivi parenti, e da un anziano suonatore di *cupa-cupa* divenuto personaggio perché apparso nella versione cinematografica del *Cristo si è fermato ad Eboli*, percorre rumorosamente le strade della cittadina. Di volta in volta nel gruppo si affiancano i rispettivi amici e parenti.

La "nuova *matinata*" compie visite improvvisate (forse solo qualcuna lo è veramente) ai personaggi di spicco e ad alcuni esponenti della politica locale, delle varie istituzioni, del mondo imprenditoriale e commerciale. In quest'ultimo caso sono scelti coloro che hanno offerto somme relativamente consistenti per l'organizzazione del Carnevale. Tra le visite, l'ultimo anno, viene inserita anche quella al Prefetto. Qualche volta, oggetto di attenzione della comitiva sono anche persone comuni, più o meno legate ai componenti del gruppo.

Il giorno dopo, tutto quanto ripreso nelle varie visite notturne è trasmesso quasi integralmente. Durante i collegamenti telefonici, sempre

Sono veri e propri *tableaux vivants*, ricostruzioni oleografiche ed edulcorate di quel tipo di vita tradizionale, reinventata all'insegna del "c'era una volta"

aperti per la raccolta di fondi, molti telespettatori chiedono di essere "visitati", di ricevere la *matinata*, promettendo laute offerte per l'Organizzazione del Carnevale e la preparazione di cene veramente "tradizionali"; così come si facevano nelle feste "di una volta". In queste occasioni l'Organizzazione è posta e recepita come un soggetto, come un personaggio, come una sorta di riferimento potente da cui dipendono le sorti del Carnevale e i rapporti con i cittadini.

Il coinvolgimento dei materani, attraverso il mezzo televisivo, raggiunge livelli piuttosto alti nelle ultime due edizioni, costituendosi come un fenomeno di partecipazione collettiva del tutto nuovo, mai sperimentato prima, neppure durante le più intense battaglie politiche.

Durante i dibattiti aperti anche grazie alla partecipazione telefonica, viene posto il problema del percorso da far seguire al corteo mascherato e alla sfilata dei carri. Inizia così una vera e propria polemica che rende visibili alcune concezioni soggiacenti il rapporto che i materani hanno con la struttura e con l'immagine della città. Si formano due fronti opposti: uno è costituito

da chi vuole che il corteo e la sfilata attraversino il centro storico e i "Sassi"; l'altro da chi chiede che il corteo attraversi i nuovi rioni periferici (in gran parte realizzati a seguito della legge speciale per il risanamento dei Sassi) perché sono i luoghi in cui ormai abitano i "veri" materani. Un corteo mascherato e una festa non avrebbero senso in strade e piazze dove non abita più nessuno, e i vecchi, inoltre, più volte chiamati in causa, e gli eventuali turisti avrebbero difficoltà di assistere alla sfilata.

Lo stesso problema si pone in quegli anni per ridefinire il percorso della processione di pastori che all'alba del due luglio attraversava i Sassi recando un'immagine della Madonna della Bruna, patrona della città. I pastori, protagonisti di una delle due leggende di fondazione del culto, dovevano rientrare sui pascoli ad accudire le greggi. Questa processione viene ripresa ed enfatizzata per le componenti "folcloristiche" spettacolari aggiunte, divenendo una delle azioni particolarmente attive nelle nuove edizioni di rifondazione della festa (rimando, su questo spetto, al documentario di M. Carbone, *La Madonna della Bruna*, D.Ar.C., Roma, 29', colore, 1978, testo e consulenza scientifica di E. Spera).

Nelle due richieste relative al percorso della sfilata delle maschere, tuttavia, per quanto proposte con grande animosità, non è possibile individuare alcun collegamento con definiti riferimenti politici ed ideologici già dati, riconducibili ad atteggiamenti, posizioni o schieramenti partitici ritenuti conservativi o progressisti. Sembra, piuttosto, che la reinvenzione del Carnevale materano poggi su una sorta di tentativo di riformulazione culturale complessiva, il cui nucleo si stabilizza su motivazioni di fruibilità possibile e di visibilità. Entrambe in relazione con un processo, per altro piuttosto confuso, di rifondazione dell'idea stessa di città e di partecipazione alla sua ridefinizione in immagine. La consistenza di questa nuova immagine, nelle sue forme di ampio consumo collettivo, comincia a modellarsi, esplicitamente e concretamente, più sullo specifico turistico e televisivo, che non su quello storico e ideale proposto negli anni precedenti, per esempio dalle attività di ricerca di circoli culturali

come nello specifico ha fatto "La Scaletta", soprattutto per il recupero del patrimonio culturale delle chiese rupestri, e quanti su tale esempio hanno continuato ad operare. Per quanto, poi, in un simile processo, certi stereotipi culturali siano ampiamente ripescati e rimessi in campo per conferire senso a operazioni spettacolari, destinate a essere "viste" e, quindi, vissute attraverso l'occhio di una telecamera, ipoteticamente onnipotente.

La questione si risolve quasi da sola. Per motivi di sicurezza, infatti, non viene concessa l'autorizzazione ad attraversare i Sassi con il corteo mascherato e con i carri. Il corteo si compone in periferia e, dopo aver attraversato o solo toccato i quartieri periferici, percorre il corso cittadino e la parte alta del centro storico, detta "il Piano", seguendo un itinerario che è la sommatoria dei percorsi seguiti dalle due processioni della festa patronale del due luglio. I Sassi, invece, sono utilizzati seguendo quella che, ormai, viene definita la loro vocazione.

Alcuni "vicinati" più facilmente raggiungibili, sono assegnati a gruppi, compagnie, associazioni varie. In ciascun "vicinato", sono allestiti – con la partecipazione (gratuita, dicono) di alcuni architetti vicini al Comitato del Carnevale o alla proprietà dell'emittente – spettacolini evocanti scene di vita familiare, laboratori (come quelli visti a Venezia) e, soprattutto, ricostruzioni di scene di vita quotidiana, di lavoro agricolo, di botteghe artigianali, di ambienti di lavoro, di cantine, di ricoveri di pastori, e così a seguire. Sono veri e propri *tableaux vivants*, ricostruzioni oleografiche ed edulcorate di quel tipo di vita tradizionale, ripensata e reinventata all'insegna del "c'era una volta", riproposto dalla locale emittente televisiva e ripercorso come nuova favola, vera e bugiarda come deve essere ogni favola, alla cui invenzione, narrazione e rappresentazione partecipa l'intera città.

Vi sono, ovviamente, anche scene che rimandano alla realtà contemporanea, non solo locale, modellati su citazioni satiriche, caricaturali e denunciative di tipo televisivo, o evocanti, comunque, stereotipi ad ampio spettro massmediologico. Ovviamente non mancano gli allestimenti di operazioni rappresentative, comuni e presenti

in tutti i cortei mascherati che oggi è possibile vedere un po' ovunque, nei quali il concetto di mascheramento si va riversando verso la sua accezione, culturalmente e concettualmente più ristretta, di travestimento.

Tra le tante osservazioni di pertinenza demantropologica che è possibile fare sui vari aspetti del nuovo Carnevale materano, quelle che qui, per ora interessano, sono relative al modo con cui è riattivato, utilizzato e seguito, in maniera mai data prima, il mascheramento carnevalesco.

Nella tradizione popolare nelle sue connotazioni agro-pastorali ancora ben presenti nella regione (come più volte direttamente osservato e documentato), sia pure con le dovute puntualizzazioni relative alla varie specificità locali, la Maschera assume un ruolo importantissimo e centrale nella rappresentazione carnevalesca. Un ruolo il cui senso è implicito nel significato che la sua presenza evoca e assolve nell'universo mitico-rituale, immaginario, dichiarativo e presentativo della cultura entro cui si realizza e di cui è compiuta espressione portatrice di senso.

Una tra le molteplici funzioni della Maschera, intesa nella sua accezione demologica connessa al tempo e allo specifico carnevalesco, è quella di consentire, attraverso la questua effettuata, di norma, conservando l'anonimato, una sorta di restituzione simbolica alla natura, di cui la Maschera è una ri-presentazione, di quanto le è stato sottratto nel corso dei vari cicli produttivi. Hanno quindi anche un senso sacrificale attraverso cui chi è "visitato" ristabilisce e mantiene il contatto, la relazione di dipendenza ma anche di controllo, con il senso della produzione elargito dalla potenza, dal divino che consente e sollecita la continuazione del ciclo agrario e riproduttivo. Allo stesso tempo, la restituzione che non è simbolica, ma si compie con beni reali: alimenti o denaro, si pone come azione propiziatoria verso il nuovo ciclo stagionale che il Carnevale ribadisce, nel suo insieme rituale e cerimoniale, in quanto festa di inizio del nuovo anno agrario, del nuovo ciclo produttivo che tutto e tutti coinvolge.

La questua, azione cerimoniale nei suoi significati mitico-rituali e quindi sacrali, del tutto reale nei suoi esiti concreti, rende possibile una

sorta di redistribuzione del sovrappiù alimentare. Le Maschere e le mascherate, infatti, nelle forme ancora direttamente connesse ai cicli di produzione, sono realizzate, in genere, dagli individui più poveri della comunità, i quali, proprio con l'occultamento della loro immagine, quindi senza "perdere la faccia", possono fare la questua che si traduce, in effetti, in una raccolta alimentare. La questua permette di raccogliere in particolare nei centri dell'Appennino meridionale, le carni insaccate l'anno precedente e le parti meno pregiate risultanti dalla macellazione del maiale. Il maiale, principale riferimento, è macellato proprio durante il periodo di Carnevale. E al Carnevale il maiale è collegato divenendone in molti centri, non solo lucani, una vera e propria personificazione, un doppio (su questi aspetti rimando alla ricca letteratura folclorica meridionale, in particolare O. Cavalcanti, *Il materiale, il corporeo, il simbolico. Cultura alimentare ed Eros nel Sud*, Cangemi-Casa del Libro, Reggio Calabria-Roma 1984; Id., *Cibo dei vivi cibo dei morti cibi di Dio*, Rubettino, Soveria Mannelli 1995; A.M. Di Nola, *Gli aspetti magico-religiosi di una cultura subalterna*, Boringhieri, Torino 1976, pp. 181-265).

Le vecchie Maschere, o meglio, le persone che compongono le mascherate della tradizione popolare per accedere al diritto di questua devono aderire a un codice rituale e comportamentale previsto e formalizzato. L'offerta alimentare, richiesta e concessa, definiva i termini di un duplice scambio simbolico; uno visibile, costituito da azioni sceniche, azioni cerimoniali (ludiche, propiziatriche, liberatorie), esecuzione di canti, cui corrispondono l'affidamento degli spazi del paese, il conferimento di autorità e di ruolo, le offerte alimentari o anche di denaro; l'altro implicito, non visibile, che conferisce senso a tutto quanto interno alla dimensione carnevalesca. Tutto ciò, nel sistema rituale carnevalesco costituisce la motivazione base di quello che le maschere sono e, in quanto tali, realizzano sul piano culturale, inteso come insieme dei vissuti sacrali, profani e "laici", quotidiani ed eccezionali. La maschera stabilisce e riattiva, ciclicamente, un'interazione con la casa visitata e i suoi abitanti, verso cui

vengono rivolte le questue, la richiesta e la concessione di riconoscimento di ruolo; azione che si svolge su un piano di reciprocità speculare.

La Maschera fornisce una sorta di servizio dichiarativo e di relazione, che può essere espresso con la sola presentazione, che è di ordine dichiarativo ed esibitorio, secondo le forme più arcaiche (questua muta, con o senza azioni sceniche) in quanto, già nel suo essere Maschera, cioè non riconoscibile, si costituisce come riferimento "altro" dall'umano riconoscibile. Per il cui tramite il "dare" diviene testimonianza di rispetto e di gratitudine, per esempio, verso i morti, dei quali le maschere sono una rappresentazione (F. Faeta, *Il cammino degli antenati: rituali popolari di rifondazione territoriale*, in *L'architettura popolare in Italia. Calabria*, a sua cura, Laterza, Roma-Bari 1984, pp. 207-250).

La questua mascherata, quindi, va vista come veicolo, come possibilità di comunicazione fra "noi", nel *qui e ora* profani della quotidianità, non mascherati, quindi riconoscibili, vivi e rappresentazione diretta di noi stessi, e "loro", le Maschere, espressioni di una realtà "altra" e di un *altrove*, mitici, non conclusi e indefiniti, temporanei, ma reali e agenti concretamente, dove il rito è una forma di sublimazione e citazione tralata della realtà, nella presentazione cerimoniale, nello spazio e nel tempo del *qui e ora* umani.

Analogamente, anche la questua con azioni verbali, meno arcaica della precedente, realizzata con la comitiva non necessariamente mascherata, cioè a viso scoperto, si definisce entro un orizzonte non più mitico reale, ma metaforico, allusivo e rappresentativo affine; pur ricollegandosi alle modalità e alla logica della serenata. La richiesta alimentare, allora, assume maggiormente e quasi preferenzialmente la connotazione, più quotidiana e un tantino pragmatica, di vero e proprio pagamento dovuto, sia per la prestazione musicale e canora, sia per il dichiarato ed esplicito riconoscimento di status attribuito al destinatario della richiesta, cui è pubblicamente riconosciuto il possesso del surplus alimentare.

Il rapporto non è con l'*altrove* delle Maschere, ma solo con il *qui e ora* della contemporaneità, interamente definita e conclusa dall'azione esibi-

toria, importantissima nella realtà in gran parte secolarizzata, perché è da questa esposizione alla visione, propria e altrui, che deriva la dichiarazione e accettazione di esistenza. Essere destinatari della richiesta alimentare, ha anche una valenza beneaugurante. Secondo questa convinzione ha senso l'espressione, in riferimento alla questua delle maschere: «A chi ti chiede devi dare. Non puoi sapere chi c'è sotto la maschera, può essere un amico, un parente, un nemico o puramente Gesù Cristo».

Entro questo giuoco di relazioni e di biunivocità, la questua, principale ed unica motivazione a base dell'organizzazione di maschere e mascherate, ha avuto un senso specifico con cui veniva espresso il ruolo e la funzione della Maschera e del questuante. Il loro rapporto era elemento marcatore della connessione socio-culturale fra la casa "visitata", quindi esposta alla presenza degli osservatori, la comunità e quanto è implicito nel comportamento carnevalesco, sia da parte della maschera, o del gruppo di questuanti, sia da parte di chi viene scelto quale oggetto di attenzione verso cui indirizzare la questua: "esposizione" alla visibilità comune.

Nel nuovo Carnevale di Matera, le maschere (in genere solo travestimenti) che si accalcano, anche per ore, all'ingresso dello studio di T.R.M., compiono, tutto sommato, un'azione formalmente ancora simile a quella delle maschere tradizionali, ma con vettore dichiarativo e senso diverso, addirittura opposto.

La questua, in questo caso, non è "fatta" dalle maschere, e non è più finalizzata all'ottenimento di alimenti, né potrebbe esserlo, mancando ormai non solo le condizioni sociali ed economiche, ma anche quelle culturali che in passato ne hanno determinato il senso ed il significato profondo. Anche da questo, in gran parte, uno dei motivi principali per cui non è più necessario nascondere l'identità di chi si maschera. Anzi. L'identità in questo caso va sottolineata ed esibita cercando addirittura di esporre meglio tutte le caratteristiche che consentano un pieno riconoscimento individuale. Non dimenticando, però, che il mostrare il viso scoperto con i tratti riconoscibili è anche il risultato delle

continue proibizioni riguardanti il mascheramento totale e la questua cerimoniale, messe in atto ancora nei decenni passati, e mai abolite, soprattutto nei centri urbani.

Quello che le maschere ora chiedono riguarda direttamente un altro tipo di "alimento", altrettanto importante nell'attuale gioco dello scambio simbolico, ancora presente nel senso che lega coloro che "si mascherano" con coloro che non lo fanno. Ed è un motivo, per certi aspetti, implicito anche in tutta l'operazione dell'invenzione e riproposizione del nuovo Carnevale materano.

Le maschere, o meglio, gli individui "vestiti a maschera" (espressione che intendo come un sorta di eufemismo per indicare il travestimento), inizialmente i bambini, poi anche un buon numero di giovani e adulti, tutti appartenenti ai ceti popolari e piccolo borghesi e di recente costituzione entro uno status urbano, nel senso della società terziaria moderna, "portano" la loro personale offerta negli studi dell'emittente televisiva che si pone come destinatario della questua, che essa stessa ha sollecitato e che intende restituire fornendo una "servizio simbolico". Operazione che, anche nelle sue contraddizioni, comunque, va a situarsi in un sistema di significati piuttosto complesso, che si legittima in un orizzonte culturale entro cui si tenta di ricostituire un tempo e uno spazio immaginario collettivo, fruibile dall'intera comunità, soprattutto dei telespettatori di T.R.M.

Le Maschere e le mascherate di questo Carnevale non hanno più alcuna relazione diretta col mondo "altro" dell'immaginario culturale agro-pastorale, non "figurano", né evocano presenze potenti: le rappresentazioni delle forze della natura, i demoni, il mondo dei morti. Sono, invece, travestimenti tutti raffiguranti riferimenti che appartengono alla dimensione del "nostro"; sono sempre doppiamente riconoscibili. La riconoscibilità riguarda sia chi "si veste a maschera", sia il tipo di travestimento, prevalentemente scelto secondo i nuovi stereotipi proposti da quella che può definirsi la moda di questo settore, che non è certo solo di oggi. Venezia, in particolare, e gli altri famosi Carnevali

teletrasmessi ne hanno agevolato la diffusione proponendoli come modelli vincenti.

Quello che più conta, nell'attuale gioco del "vestirsi a maschera" e del travestimento, è la possibilità di assumere, con la propria, un'altra faccia, una doppia immagine, cioè una duplice identificazione, in cui ognuna delle due richiami e ridefinisce l'altra.

L'esibizione televisiva di questa temporanea condizione di duplicità, altrimenti non accettabile, legittima il desiderio di diventare maggiormente visibili, di mostrarsi nel ruolo, per quanto effimero, di protagonisti; secondo i meccanismi indotti proprio dal mezzo televisivo.

Le maschere sfilano negli studi di T.R.M., sostano brevemente davanti all'occhio della telecamera, dicono il proprio nome e cognome, l'importo della somma offerta al Carnevale, salutano i parenti, gli amici. Qualcuna tenta un'arguzia, un motto di spirito.

L'occhio vitreo della telecamera assorbe ogni cosa e riproduce, moltiplicandola, l'immagine di ogni persona "vestita a maschera", conferendole dignità di personaggio che, sia pure per pochi attimi, entra in tutte le case della città, dove si compie e si espande il riconoscimento.

Il travestimento, l'uscita dalla propria identità quotidiana, si pone, in questi casi, come espediente per partecipare al gioco dello spettacolo di una intera comunità dalla duplice, frammentata ed incompiuta immagine culturale. In questo modo, il senso dell'assunzione di una duplice faccia, attraverso il dichiarato "fare per gioco", può, tutto sommato, travestirsi, a sua volta, di legittimità; grazie anche all'immediata resa in immagine, che pare direttamente controllabile, della partecipazione individuale che ogni maschera può sperimentare e verificare e che, per quanto impalpabile e fugace, è visibile e dà l'illusione di essere vera.

Per certi aspetti il sistema telecamera-apparecchio televisivo, potrebbe essere acquisito come il rilevatore, l'attestatore e testimone di presenza e di coscienza storica definite vere e agenti in una contemporaneità che lascia intuire solo il senso del divenire, dello scorrere del tempo e dell'allargamento dello spazio individuale, che è possibile

in modo fittizio e in forme surrogate e surroganti, ripetere lì dove l'immagine fissata magneticamente può essere ripetuta. La ripetizione, però, paradossalmente, non vanifica l'immagine riprodotta, ma la rende sempre più concreta e reale.

Ogni comparsa in questo modo vive la propria immagine come icona che contrassegna il proprio personale anonimo sepolcro quotidiano, dal quale non solo suppone di guardare il mondo, ma dal quale si mostra al mondo, così come lo possiamo concepire affacciandoci dal e nel riquadro di una foto, di uno schermo in cui la visione è ulteriormente mediata da un apparecchio. Nel mostrarci riteniamo di diventare immortali, presenti sempre oggi come allora e come domani, perché siamo noi, quelli dell'immagine, la nostra vera immagine.

* Questo articolo, che propongo nella stesura originaria, costituiva la seconda parte della relazione *Lochio del ciclope nano: intorno ad alcune feste lucane e pugliesi fra tradizione e televisione*, presentata al Convegno «La festa tra rivolta e sopravvivenza. Per un'analisi dei significati dell'universo festivo nella realtà italiana prima e dopo Annabella Rossi», Trento, 23-25 novembre 1989, organizzato dalle antropologhe Emanuela Renzetti e Laura Bonin dell'Università degli Studi di Trento. Gli Atti del convegno non sono stati pubblicati. Il testo qui presentato non è stato modificato, perché ritengo sia interessante rilevare come negli anni cui si riferisce iniziava un processo di profonda trasformazione del Carnevale e delle espressioni delle tradizioni popolari indotto dalla presenza capillare della televisione.



Venere di Festula, 1971, legno di cerro patinato, cm.175x26x13


 Silvia Mele

Rocco Scotellaro

Legami e radici di una breve vita / 2

Un'altra occorrenza botanica è presente in *Cosa t'importa del gelso potato*, del 1950, in cui l'albero, come un amore finito, «non mena più una foglia» e il poeta, con l'animo punto dalla sofferenza, sembra vedere la ragazza ovunque «si posa l'occhio mio»:

Cosa t'importa del gelso potato

Cosa t'importa del gelso potato
non mena più una foglia.
Mi stai pungendo l'anima
non ho nemmeno la gioia
di piangere.
Dove si posa l'occhio mio
ti trova.

Composta nel 1951, *La ginestra* rinsalda il legame tra il mondo naturale – in questo caso rappresentato dalla ginestra – e la fanciulla, la «vergine», la «bella». Il titolo della poesia potrebbe far pensare ad un influsso leopardiano, ma in

realtà la lirica, dedicata alla «vergine col canestro» richiama piuttosto la condizione contadina, la realtà quotidiana del mondo meridionale:

La ginestra

Vergine col canestro, che ridai
la ginestra ai santi,
non si sentono pianti più muti dei tuoi:
che farà quella mano tesa d'argento
che sollevano a benedire la campagna?
Le fatiche, e le spighe e le viti in gola al vento,
s'aprirà ai morti la castagna?
O bella col canestro che canti e porti
ginestre ai vivi, ginestre ai morti.

Il richiamo è inoltre alle antiche origini del popolo lucano – rappresentato dai canti, dalle spighe, dalle viti, dal vento –, ai suoi legami con l'antica Grecia. In una lettera a Mario Cerconi, Scotellaro precisa infatti la continuità tra la «patria meridionale» e la Grecia, sostenendo,

per difendersi dall'accusa di carduccianesimo che gli era stata lanciata, che «canefora» è di fatto un grecismo. «Canefora» è difatti presente ai vv. 1 e 8 della versione pubblicata su «Botteghe oscure», quad. VIII, del 1951. Inoltre nella versione di «Botteghe oscure» abbiamo, oltre ai primi due versi uniti in uno, «tesa mano» al v. 3, «alla campagna» al v. 4 (invece di «a benedire la campagna» al v. 5), e «cammini» al v. 5, al posto di «fatiche» (v. 6). La parola «Canefora» è stata poi sostituita da «col canestro», scelta forse determinata proprio dalla critica mossa al poeta che precisa: «Per il mio "canefora" non ti arrabbiare. Carducci non c'entra. Non ti sei piuttosto chiesto che la Grecia – più che Roma – sia la patria meridionale, sicché una parola può appartenere al dialetto come le tante cose antiche sepolte sotto la terra che si ara» (F. Vitelli, *Postfazione* a R. Scotellaro, *Tutte le poesie (1940-1953)*, Mondadori, Milano 2004, p. 336).

Ancora in *Reseda, odore ritrovato e perso*, del 1948, compare l'universo sensoriale, con gli «odori dei giardini» che avvolgono l'«amica del caso», paragonata ad una «réseda selvaggia» che nutre l'amore e le speranze del poeta:

Reseda, odore ritrovato e perso

Avevi tutti gli odori dei giardini
seppelliti nei fossi attorno le case;
tu sei, réseda selvaggia, che mi nutri
l'amore che cerco, che mi fai sperare.
E come l'onda non la puoi fermare,
non puoi chiudere la bocca ai germogli,
non serrare le persiane a questo sole,
io ti guardo e mi bevo il tuo sorriso,
amica del caso, scoperta del cuore
che deve colmare la sua sera.

Questo componimento, dedicato a Vittoria Botteri, presenta, esclusivamente nella copia inviata all'amica, degli ulteriori versi, venti in particolare, che non sono invece stati aggiunti nelle successive edizioni edite:

Ti parlo di me delle mie voglie,

così gli uccelli ricamano
i nidi tra le foglie.

Perché l'ombra ci affretta
i passi dei viandanti
vogliamo insieme violentare
quest'ora provvisoria
parlandoci nel vuoto delle mani.
Delle nostre casi distanti,
dove ritorneremo,
del mio tugurio nel Sud.
E nei giorni contati che verranno
le nostre parole si perderanno
come nel volo di un pugno di sabbia.
Che nidi questi nostri sulle spiagge!
anche il gabbiano si perde nella nebbia.
E un moscone leggero prende abbrivo
ci porterà domani
profumati di réseda
ognuno pel suo cammino.

Natale Tedesco riconosce l'imitazione di modi e versi tipici della poesia ermetica, in una lirica nella quale «impera sovrano, dunque, non la rappresentazione di un sentimento amoroso [...] ma l'idoleggiamento di questo sentimento, l'amore dell'amore; una esaltata fantasticheria di gusto letterario» (N. Tedesco, *Rocco Scotellaro poeta crepuscolare*, in AA.VV., *Ommaggio a Scotellaro*, p. 456).

Questo componimento rappresenta il senso di allontanamento che il poeta prova nel momento in cui è costretto ad allontanarsi dalla donna alla quale ha parlato di sé, delle sue voglie. Il tempo scorre in fretta, «l'ombra ci affretta» e bisogna godere di «quest'ora provvisoria», prima che arrivi il momento di tornare alle «nostre casi distanti» e il poeta al «tugurio nel Sud». Sono ormai «giorni contati» e presto «le nostre parole si perderanno / come nel volo di un pugno di sabbia». Il nuovo giorno che arriva porta con sé un addio, come annuncia il dolce-amaro finale della poesia: «ci porterà domani / profumati di réseda / ognuno pel suo cammino».

Vittoria Botteri, alla quale Scotellaro dedica la poesia, è una giovane conosciuta in un convegno a Rimini, nel maggio del 1948, organizzato

dal Dono svizzero, in occasione delle “Semaines Internationales d'études pour l'enfance victime de la guerre”; da quell'incontro inizia uno scambio epistolare tra il poeta e la Botteri, alla quale Rocco scriverà dei suoi studi, dei suoi pensieri e alla quale dedicherà alcune liriche, come *Ce ne dovevamo andare*, del 1948, che nell'edizione di Fortini (Fortini, *La poesia di Scotellaro*, p. 99) è intitolata *Ora noi ci parliamo tra le sbarre*:

Ce ne dovevamo andare

Tu non te ne volevi più andare,
contammo le luci dell'anfiteatro
deboli occhi attorno a noi.
Per i densi profumi della menta
levandosi dicesti:
– Lascia che guardi ancora questo posto.
E come lo dicesti
i capelli ti scesero sul viso.
Ce ne dovevamo andare
perché nascemmo altrove
sotto le mura di cinta lontane
di due sante cittadelle.
Il suo carcere spettava ad ognuno,
ad ognuno il suo vagone
ci portarono in traduzione.
A Rimini campo neutro
crescemmo il nostro amore
Dove i putti del tempio
ignari si toccano i nudi
sul mare turchino.
Nelle tue piane del Nord
dove ti sei fermata?
A chi risolvì la tua gioia di amare?
Io mi sono lasciato andare
nei sentieri affondati dai carri.
Ora noi ci parliamo tra le sbarre.

Il nome della ragazza, che all'epoca era una studentessa di Lettere a Milano, non viene mai citato esplicitamente, ma il luogo dell'incontro, Rimini, viene richiamato dai versi «A Rimini campo neutro / crescemmo il nostro amore». Il distico finale di *Con tante piccole cicatrici*, del 1948, sembra richiamare allora l'incontro di Scotellaro con Vittoria Botteri a Rimini: «Mi canta-

va la ragazza Vi / stesa sull'erba d'un fosso di Ri», dove Vi starebbe evidentemente per Vittoria e Ri per Rimini.

Sono entrambi lontani da casa – lei dalla sua Parma e lui dalla sua Tricarico –, lontani dal luogo in cui sono nati, «le mura di cinta lontane / di due sante cittadelle». Li divide dunque una distanza troppo grande da colmare («Ora noi ci parliamo tra le sbarre») e si profila per loro un troppo veloce addio, non voluto («Tu non te ne volevi più andare»), malinconico: «– Lascia che guardi ancora questo posto. / E come lo dicesti / i capelli ti scesero sul viso. / Ce ne dovevamo andare».

Forse proprio grazie all'incontro con Vittoria Botteri, Scotellaro ha modo di conoscere Parma che sembra affascinarlo; alla città dedica infatti due poesie del 1949: *Avrei voluto vivere più a lungo* e *Non abbiamo una volta scritto chiaro* (in Fortini, *La poesia di Scotellaro*, p. 97, è stata pubblicata con il titolo *La bella gabbia*). In entrambe le poesie appaiono, con leggere varianti, i due versi: «Avrei voluto vivere più a lungo / quella sera di Parma al di là dell'Acqua» (“al di là dell'Acqua” traduce l'espressione dialettale “dedlà da l'acqua” che indica l'“Oltretorrente”, cioè la parte “popolare” della città). In *Avrei voluto vivere più a lungo* il distico si trova all'inizio, mentre in *Non abbiamo una volta scritto chiaro* è posto in chiusura, «come epigrafe e conclusione di una storia dai contorni sfumata e destinata, con consapevole malinconia, a una rapida fine» (I. Guastalla, *Parma e Scotellaro*, in AA.VV., *Parma e Scotellaro*, Uninova, Parma 2004, p. 26), mostrando quindi una tristezza che si percepisce dai tre puntini sospensivi che seguono la parola «acqua»:

Non abbiamo una volta scritto chiaro

Non abbiamo una volta scritto chiaro
il nostro amore.

Che maturino i fatti attorno a te
non li aspettare, non li volere
tu sei un latitante nella trappola.
Amici miei che abitate
nelle carceri ognuno

per un suo senso profondo, come state?
Voi avete la grazia di sapere
quella che sarà
la bella gabbia dell'al di là?
Avrei voluto vivere più a lungo
la sera di Parma al di là dell'acqua...

Così *Avrei voluto vivere più a lungo* (in Fortini, *La poesia di Scotellaro*, p. 96, col titolo *Sera a Parma*):

Avrei voluto vivere più a lungo

Avrei voluto vivere più a lungo
quella sera di Parma al di là dell'Acqua.
Presi gli appunti sulla tua città,
splendidi, ma li ho dimenticati
nella cenere del viaggio di addio.
Sei tanto lontana dal mio Sud
dove sconfitto me ne son tornato
dopo l'ultima cena. Mi vuoi bene,
proprio, tu che crescesti senza mamma
fosti allevata dalle Orsoline?
Mi hai fatto vedere i posti
dove ti portavano a passeggiare,
la finestra nel cortile: tu guardavi
i ragazzi giocare a pallone sulla via.

La poesia, scritta quando ormai il poeta è tornato, «sconfitto», nella sua terra («dal mio sud»), mostra quindi il rimpianto per non aver vissuto più a lungo quella sera di Parma, la sera dell'«ultima cena», prima dell'addio che l'avrebbe portato lontano dalla ragazza, alla quale chiede conferma del suo affetto («Mi vuoi bene [...]?»).

Lontano da Parma tutto diventa un tenue ricordo, i posti che la giovane gli ha mostrato, la condivisione dei ricordi d'infanzia – lei che era stata «allevata dalle Orsoline» –, mentre gli «splendidi» appunti sulla città vengono dimenticati.

La distanza, la tristezza per il «freddo addio» ritornano in *La nebbia veloce ci recinge*, ancora del 1949:

La nebbia veloce ci recinge

La nebbia veloce ci recinge
non basta silenzio di tomba
per il freddo addio che mi dai.
Per te si è vendicata la figliuola
che nel dolce paese abbandonai.
Non si dissolve questa nebbia
che intorno ci creiamo. E le distanze
le più certe appagano la mia
ansia che pure qualcuno
mi viene dietro nella nebbia
col lume acceso d'una finestra.

La nebbia sarà allora quella tipica della zona parmense, che avvolge i due giovani durante il loro addio silenzioso («silenzio di tomba»), ma è anche una nebbia metaforica, il senso di abbandono, di distacco, una nebbia «che intorno ci creiamo». Ormai è tempo di partire, come scrive in *Io me ne devo andare*, del 1949:

Io me ne devo andare

Io me ne devo andare
tu guarderai nella fitta
aria gialla che sorge
dal torrente Parma
e poi passerai avanti.
Io ero uno
degli uomini che sanno
donare, tu eri
le donne guardinghe
che temono di essere rubate.

In questa lirica si sottolinea non solo il motivo della partenza, ma anche quello della differenza tra i due giovani, differenze che ricalcano gli stereotipi sulla generosità della gente del Sud («Io ero uno / degli uomini che sanno / donare») e la freddezza e la riservatezza di quella del Nord, e in particolare delle ragazze («tu eri / le donne guardinghe / che temono di essere rubate»). Eppure per sentirsi vicini basta poco, anche solo un «filo di ragno» (sembra riprendere il titolo del racconto del 1948, *Fili di ragno*), che è poi tutto ciò che resterà di quei «giorni passati assieme», di quelle «strade che ho visto»:

Non avevamo che un filo di ragno

Non avevamo che un filo di ragno
steso tra noi nei giorni passati assieme.
Non rimarrà che un filo di ragno
dalle strade che ho visto
alle case laggiù che sono mie.

Ad una donna lontana è dedicata anche la lirica *L'amica di città*, del 1948, nella quale si delinea l'immagine di una fanciulla dalle «labbra di carne macellata» e «la veste succinta dell'alba», e si prefigura il momento in cui l'autore lancerà il suo veloce addio a questo fugace amore («Sono stato con te. Ciao, me ne vado»):

L'amica di città

Il mio occhio è fatto, per guardarti,
amica, come il sole è frastagliato
dietro le querce di prima mattina.
Hai tu la veste succinta dell'alba
hai le labbra di carne macellata,
i seni divaricati.
Sono stato con te. Ciao, me ne vado.
Non ti scordar di me
dei braccianti impiccioliti
nel fascio dei fanali
che scappano nei campi come lepri.

Nel ricostruire la nascita e la formazione di questa lirica è prezioso un appunto scritto dallo stesso Scotellaro, e raccolto poi nei frammenti dai quaderni dell'*Uva puttarella* (in Scotellaro, *Uno si distrae al bivio*, p. 130):

«Rileggo *L'amica di città* – una poesia che sarà del '48. A proposito di date e di tempo, vedo che smarrisco o strappo i manoscritti, quando la poesia è finalmente diventata unita: si tratta di solito di miseri pezzi di carta con segni, quasi stenografici, avvolte sulle scatole dei cerini; [...] Copio, quasi subito a macchina, e le varie versioni passano allora sotto la tastiera. Ebbene, *L'amica di città*, innanzi tutto aveva un altro titolo, un verso: "Hai le labbra di carne macellata". Mi venne, viaggiando in corriera alle 6 di

mattina, verso Matera per servizi in prefettura. Il sole sorgeva, prima di arrivare a Grottole, dietro le poche querce rimaste sui lembi di terra che accompagnano la rotabile. Scrisi l'impressione del sole a pezzettini dietro le chiome degli alberi: "frastagliato" e mi considerai attratto con gli occhi e seppi la loro enorme vitalità, la prima via di svegliare l'amore. Tutto era ancora buio nella corriera, che però ora spegneva i fari, che prima avevano messo in fuga i contadini vicino i paesi che si recavano in campagna frettolosi. Più che le date dunque di una poesia, si ricordano gli attimi di nascita, e se quelli si ripetono, in genere, la composizione è buona. Tanti che scrivono un ricordo, se si preoccupano di organizzare e sviluppare i sentimenti di quegli attimi, avrebbero scritto una lirica».

Nei versi iniziali della lirica, già illustrati dall'autore, – «Il mio occhio è fatto, per guardarti, / amica, come il sole è frastagliato / dietro le querce di prima mattina» – Salina Borello riconosce un caso di paragone ellittico poiché si nota la mancanza di una congiunzione logica tra la prima e la seconda frase, anche in presenza del «come» al v. 2. Il senso dei versi si potrà restaurare «rendendo esplicita l'analogia tra lo sguardo filtrato dalle ciglia e la luce del sole filtrata dalle fronde secondo la linea di direzione metaforica, già stilnovistica, "luce del sole-luce dello sguardo"» (*A giorno fatto*, p. 46) e il paragone si creerà così tra «l'occhio, che guarda tra le palpebre socchiuse, e il sole che appare dietro le fronde delle querce, tra le ciglia che frastagliano la luce dello sguardo e le fronde che frastagliano la luce del sole» (R. Salina Borello, *Linguaggio e ideologia in Scotellaro*, in AA.VV., *Il sindaco poeta di Tricarico*, Basilicata Editrice, Roma-Matera 1974, p. 72).

Anche nella lirica *Le girandole occhieggiavano a noi*, del 1947, compare il tema dell'addio ad una «compagna forestiera», un addio che viene associato all'immagine della festa finita, quando ormai si disfano «di fretta gli impianti» e i «camion scappano come alla deriva». Rimane nella memoria dell'autore solo il ricordo del «volto bianco di città» che «ripete il gioco di queste luci», perché quell'amore si consuma nell'arco di

tempo di una festa e la ragazza parte portando con sé il cuore «arreso» del poeta («Tu pure ti porti arreso il mio cuore»).

Ancora a una «straniera» è dedicata la poesia *Per una donna straniera che se ne va*, del 1947, che preannuncia un nuovo addio («si chiudono tra noi i cancelli»):

Per una donna straniera che se ne va

Più che una donna
d'una donna che se ne va
nemmeno questa pioggia triste,
nemmeno il rantolo che non si sente
del pastore solitario nei lentischi,
e non i fischi del vento
nella brughiera, da dove ci parlano
le nostre anime stracciate
Più vorticoso è il mio malanno
della foglia sbattuta dell'autunno.

Se tu non m'avessi neanche guardato,
alta come sei passandomi vicina,
oggi non soffrirei le fitte al cuore
Se tu non fossi oltre passata nella folla,
oh il cane vagabondo
non baciava la sua piaga con la lingua.
Se non ti fossi arresa così presto
presa dal gioco dell'ombra
– e tu guardavi forse cadere
le stelle nelle tue terre lontane –
oh il pastore non avrebbe
suonato così lungo.
Perché si chiudono tra noi i cancelli
volano ciechi ancora i pipistrelli.

Gli elementi naturali come la «pioggia triste», i «fischi del vento», la «foglia sbattuta dell'autunno» fanno da sfondo alle «nostre anime stracciate» che parlano, all'addio della «donna che se ne va».

Il verso «se tu non m'avessi neanche guardato» sembra richiamare il potere dello sguardo, come una magia che ha stregato l'autore, portandolo però a soffrire «le fitte al cuore». I moduli della formula magica – attuata non solo dagli occhi, ma anche dal passaggio vicino all'autore

–, sembrano essere sottolineati anche dall'anafora del «se» nella seconda strofa. Il distacco è avvertito maggiormente dall'autore poiché è la donna, «presa dal gioco dell'ombra», ad essersi allontanata, ad essersi «arresa così presto», mentre tutto – l'ambiente circostante, il «cane vagabondo», il «pastore solitario» – sembra partecipare al dolore dello scrittore.

Un altro addio, questa volta datato 1949, si trova in *Fummo due un momento*, dedicata ad una ragazza amata «più d'ogni cosa» e poi subito persa, poiché essa, con uno sguardo, è riuscita ad allontanarlo, a rimandarlo nei suoi «spatriati paesi», dove il poeta non può far altro che aspettare, invano, e paragonare la sua agonia a quella del «fringuello / incappato alla tagliola / nel giorno della neve»:

Fummo due un momento

Per giorni più d'ogni cosa t'amai
ragazza che ti presi
io con un numero ti segnai.
E tu dovesti con lo sguardo con quello
mandarmi ai miei spatriati paesi
ove aspetto, se mai,
l'agonia del fringuello
incappato alla tagliola
nel giorno della neve.
Tu – come me qualche volta – sola
non ti raccapricci del numero di gesso
sopra le mie spalle
chi sa quale, per te?
O mordi il sole o sei consolatrice
dei tuoi ricordi?

A differenza delle ragazze di città – o quelle «forestiere», «straniere», sempre pronte a scappar via –, le ragazze lucane sono quelle che «aspettano sulle porte», quelle che portano sempre le «vesti di lutto», quelle che – al pari dei detenuti e degli studenti – sono in attesa di qualcosa, come scrive il poeta nella lirica *Attese*, del 1948:

Attese

Le ragazze aspettano sulle porte

rosse, malariche, bianche
nelle vesti di lutto.
Così forse solo i carcerati
e gli studenti che contano i giorni.

Le figure femminili delineate dal poeta sono spesso donne passive, sempre a lutto, sempre in attesa di un uomo che può essere il padre o il fidanzato, oppure il marito e i figli; la loro vita è in funzione della figura maschile e allo stesso modo è scandita dal ritmo contadino, dalle stagioni e dal ciclo naturale della vita: sono figlie, sono mogli e infine sono madri.

Oltre alla differenza tra la «veste succinta» – o la «veste corta» – e le «vesti di lutto», si nota anche una discordanza cromatica tra le donne del Nord, dagli incarnati chiari, e quelle del Sud, che sono «nere», come son definite con triplice ripetizione al verso 4 della poesia *Giovani spose*, del 1948:

Giovani spose

Le nuche pettinate
delle giovani spose
del mio paese.
Nere nere nere.
Vengono nei carretti i forestieri
A prendersi la festa di vederle.

La donna lucana in Scotellaro ha la particolarità di essere un personaggio «portatore di una ideologia, quella del mito e del folklore, in quanto donna-lucana, quindi meridionale, con tutte le implicazioni antropologiche che l'aggettivo condensa, e in più contadina, con una connotazione lavorativa specifica e del tutto nuova nell'ambito del personaggio letterario» (A. Marasco, *La donna nelle liriche di «È fatto giorno»*, in E. Bonea - C.A. Augieri - A. Marasco, *Trittico su Scotellaro. Le ideologie, le donne, le biografie*, Congedo, Galatina 1985, p. 90).

Pertanto nelle poesie scotellariane essa rimane legata alla dimensione familiare e contadina, al mondo che simboleggia e in cui vive. Per designare le donne della sua terra, Scotellaro usa accompagnare il sostantivo con l'aggettivo possessi-

vo «nostro», come in *Una dichiarazione di amore a una straniera*, del 1948: «Senti le nostre donne / il silenzio che fanno» e «le nostre donne allora sono in vena». Questo componimento è dunque emblematico proprio per la caratterizzazione dei due tipi di donna:

Una dichiarazione di amore a una straniera

Silvia, sei venuta nel tramonto
che tenere dita di luce
accarezzano i tetti infranti,
non ti ho saputo dire una parola.
Senti le nostre donne
il silenzio che fanno.
Portano la toppa
dei capelli neri sulla nuca.
Hanno tutto apparecchiato
le mani sul grembo
per l'uomo che torna dalla giornata.
Silvia vuoi coricarti con me?
tanto buio s'è fatto tra di noi,
vedi, che fingono le nozze
anche i fanciulli raccolti negli spiazzi.
Verrò tirando il mulo carico
degli aratri di ferro,
ti porterò gli odori della terra
incollata alle mie scarpe.
Vuoi sollevare per favore il sacco,
accendere il cerogeno
minuscolo sul lare,
vuoi quieta lasciarti prendere, amare?
Le nostre donne allora sono in vena
i giorni d'altalena in mezzo ai boschi.

Mentre la donna straniera è quella alla quale Rocco non riesce neppure a parlare («non ti ho saputo dire una parola»), le «nostre donne» sono quelle che apparecchiavano la tavola, quelle che aspettano in silenzio, con le «mani sul grembo», il proprio uomo che porterà a casa «gli odori della terra / incollata alle mie scarpe». Usando le parole di Michele Dell'Aquila (*Saggio inedito*, in AA.VV., *Omaggio a Scotellaro*, p. 346), «la donna straniera (e forse «straniera» sta solo per «forestiera» ma fa sentire l'abissale distanza di condizione e mentalità) amata in breve stagione, richiama,

col disinganno del distacco improvviso, il confronto con le donne del luogo, con la loro anima e mansueta rassegnazione, i silenzi, la vivacità fugace come estri amorosi; e qui il prelievo dialettale è più evidente, con dialettalismi originari o di riporto da un lessico più largo, ma piegati ormai all'uso paesano, più frequenti ed insistiti, come ad esempio «la toppa dei capelli» – il «tuppo» di capelli raccolti dietro la nuca –, «torna dalla giornata», «accendere il cerogeno» – la candela –, «lare» – ossia il focolare –, «non ti ho saputo dire una parola», «hanno tutto apparecchiato», «senti le nostre donne / il silenzio che fanno». Questa rete di dialettalismi e calchi della parlata popolare fanno da cornice all'esplicito invito amoroso: ecco allora che il «costume femminile campagnolo che mostra la donna in quieta attesa dell'uomo caro tornante dal lavoro» viene interrotto da «un grido che seccamente capovolge lo stato d'animo dei primi versi» (N. Tedesco, *Rocco Scotellaro poeta crepuscolare*, p. 456): «Silvia, vuoi coricarti con me?» e quasi in chiusura della lirica: «vuoi quieta lasciarti prendere, amare?»

Il nome della protagonista non può non ricordare la poesia *A Silvia* di Leopardi, come anche il «quieta» al v. 23 rimanda alle «quiete stanze» leopardiane; mentre i «fanciulli raccolti negli spiazzi» ricordano i fanciulli che gridano «nelle piazzuole a frotte» in *Il sabato del villaggio*.

Le liriche dedicate alle donne «vicine» sono inserite in un ambiente campestre che fa da cornice ad un amore segreto, nato «ai piedi dell'olmo», e sotto un cielo che ha perso le sue stelle, come in *Notte in campagna*, del 1949:

Notte in campagna

Coricàti ai piedi dell'olmo,
il cielo ha meno stelle per il vento.
Le Pleiadi sono incenerite,
l'Orsa è sgangherata
sull'orizzonte pulito.

Io voglio te, niente boccali di vino forte
né l'origano e il sale sul pane.
Tu distesa rimani
Ferita da non so chi ti ha giocato a sorte.

Sono donne non facili da vedere, da incontrare, protette non solo dal loro pudore e dalle tradizioni, ma anche dalla famiglia, come in *Alla figlia del trainante*, del 1947, in cui Rocco racconta il brivido dell'amore, quello acceso dalla pericolosità degli incontri, cercando di sfuggire al controllo del padre della sua fidanzata, Isabella Santangelo. La conferma del legame con Isabella Santangelo proviene da una lettera, datata 16 febbraio 1950, scritta da Isabella a Michele Prisco mentre Scotellaro era in carcere a Matera: «molti giorni fa sono stata a colloquio nelle Carceri Giudiziarie di Matera con Rocco Scotellaro (mio fidanzato), arrestato nello scorso mese per concussione. [...] Grazie tante per gli auguri e per la stima che ha del mio fidanzato, che sfortunatamente sta vivendo giorni terribili» (M. Prisco, *Il "mio" Scotellaro*, in AA.VV., *Scotellaro trent'anni dopo*, p. 108).

È proprio questa pericolosità ad aumentare il sentimento nei confronti della giovane che «toglie il respiro sulla bocca»:

Alla figlia del trainante

Io non so più viverti accanto
qualcuno mi lega la voce nel petto
sei la figlia del trainante
che mi toglie il respiro sulla bocca.
Perché qui sotto di noi nella stalla
i muli si muovono nel sonno.
perché tuo padre sbuffa a noi vicino
e non ancora va alto sul carro
a scacciare le stelle con la frusta.

La sintassi, soprattutto nei versi iniziali che ricalcano il modello della parlata popolare, è spezzata in «proposizioni quasi tutte paratattiche con un continuo cambiamento di soggetto» e «anche nella relativa, dove ci si potrebbe aspettare un verbo alla seconda persona singolare, si verifica un brusco passaggio alla terza». Ancora Salina Borello nota che «tra le relazioni foniche (*accanto - trainante; figlia - toglie; ancora - carro - scacciare*, ecc.), un rilievo particolare acquista la rispondenza paranomastica quasi perfetta *stelle - stalla* che ha il potere di attirare l'attenzione sul rapporto di

contiguità metonimica latente che intercorre tra i due termini: nella metafora posta in chiusura le stelle sono infatti ricondotte ad una loro mitica dimensione animale (tanto da fuggire, scacciate dalla frusta del trainante)» (*A giorno fatto*, p. 69).

La metafora finale, tuttavia, sembra anche richiamare la traduzione di Scotellaro del componimento di Mimnermo, *Il viaggio del sole*. Questa traduzione, del 1943, racconta il viaggio del dio del Sole, figlio di Iperione, del suo «luminoso travaglio», affinché «giunga vispa l'Aurora / e breve sorrida / che già riappare su in alto». Negli ultimi due versi della poesia il padre di Isabella – che di mestiere faceva il carrettiere – viene quindi paragonato al dio del Sole che, con il suo carro, non ancora vola in alto «a scacciare le stelle con la frusta».

Ancora ad Isabella è dedicata la poesia *Per Pasqua alla promessa sposa*, del 1947, nella quale l'autore chiede alla giovane di non lasciarlo solo nel giorno triste in cui «cantano la morte del Signore» ed egli si sente pervadere da un'ansia «che non ti so dire»:

Per Pasqua alla promessa sposa

Il giorno, Isabella, maturerà.
Sentirai le raganelle suonare;
il tempo nascosto tra le viole.
e se farai ch'io non sia solo
quando l'aria s'ingente di burrasca
e i gheppi son cacciati nella mischia
e cantano la morte del Signore
solo gli angioli deturpati, allora
con tutta l'ansia che non ti so dire
potremo insieme vivere e morire.

È forse quest'ansia a rendere fallimentari i rapporti più impegnati di Scotellaro, quando si diventa fidanzati, come nella lirica del 1946:

Fidanzati

Anche il caso è così avaro
di nuove combinazioni,
l'innesto ha effimera vita.
Tu che mi hai fatto!

Pensavo a te come a un numero esatto
alla sferza dei miei languori,
ma dal tempo che il mio amore
ti schiuse dalla tua torre di avorio
non sei più rimasta quella,
declami le mie stesse querimonie
e affidi la tua testa i tuoi capelli
sul mio petto gracile, al mio cuore
malato. Tu che mi hai fatto!
Io non mi accorgo più di te
non sento quello che tu dici,
sperar salvezza è vano
a noi due poveri infelici
che ci siam presi per mano.

L'esclamazione «Tu che mi hai fatto!», ripetuta ben due volte all'interno della lirica, sembra essere un rimprovero a colei che un tempo rappresentava per Scotellaro un «numero esatto», ma che poi, «dal tempo che il mio amore / ti schiuse dalla tua torre di avorio», non è più la stessa. Consumato ormai l'amore, i sentimenti provati dal poeta si trasformano così in indifferenza, tanto che egli non si accorge più di lei e le sue parole si disperdono nell'aria, come vento. Se il caso è l'artefice del loro incontro – rivelatosi effimero come un innesto non riuscito –, è nuovamente il caso a sciogliere la loro unione, senza possibilità di creare «nuove combinazioni» e senza possibilità di salvezza «a noi due poveri infelici / che ci siam presi per mano».

La stessa tematica ricorre anche in un'altra poesia del 1946, *Sponsali*:

Sponsali

Un giorno di rigido inverno con la neve
quando le donne non amano i conversari
sedute e affaccendate attorno ai tavoli
dei loro uomini che bevono schiamazzano,
la mia vestale solitaria
del fuoco delle frasche
che attendi ch'io ti faccia
la visita di mezz'ora
ogni sera perché siamo fidanzati,
allora sarà il tempo maturo per le nozze
quando si vuole stare caldi insieme.

E fuggiremo dagl'invitati acclamanti,
uno di loro girerà la chiave,
e il nostro letto sarà pronto
e noi violeremo il segreto dei bianchi confetti
posati sulla coltre dorata tra i fiori
che il giorno dopo appassiranno
e gli alberi rifiniti alla finestra
ci saranno compagni e soffriremo
la beata solitudine di sposi,
quando sarà, mia cara.
Da allora vedrò la tua faccia gialla.

In questo componimento appare nuovamente la condizione di fidanzati che sembra non essere adatta all'indole del poeta: la «vestale solitaria» attende infatti la sua visita «ogni sera perché siamo fidanzati», ma egli preferirebbe invece saldare la loro unione nel matrimonio, poiché è giunto il «tempo maturo per le nozze / quando si vuole stare caldi insieme»; arriva inoltre il momento di fuggire dagli invitati, raggiungere il nuovo nido, e violare così «il segreto dei bianchi confetti» e godere e soffrire della «beata solitudine di sposi», in compagnia degli «alberi rifiniti alla finestra».

L'amore, nelle liriche e nella vita dell'autore lucano, assume quindi le sembianze di un sentimento acerbo che tuttavia non è idealizzato, platonico, ma è un amore che si percepisce nella vita di ogni giorno, nella quotidianità del paese, tra i campi, tra la «paglia bruciata»; è un amore che, senza perdere la sua carica sensuale, assume quasi delle connotazioni animali e viene perciò consumato «nella stalla vicina», come in *Al sopportico delle Api il primo amore*, del 1946:

Al sopportico delle Api il primo amore

Al sopportico delle Api
affisse ai muri le nostre iniziali
col colore della paglia bruciata.
L'amore nostro crebbe qui
nella stalla vicina.
E io vederti sorgere tenera ombra,
misuravo le parole tue calde
cercandoti le labbra con le dita.
Ombre di noi che siamo in fuga
si allungano, scompaiono

quando la lucerna del mulattiere
mette fremito alle bestie per la biada.

Nella poesia, Natale Tedesco riconosce «un modo di versificare che sembra ricantarci la sostanziale immutabilità di intendere le suggestioni e le favole d'amore da Orfeo a Catullo, da Petrarca a Leopardi» (*Rocco Scotellaro poeta crepuscolare*, p. 455) ma allo stesso tempo questi toni raffinati vengono contrastati dalle immagini «reali» e «la leggerezza sfumata delle aeree "ombre" "in fuga" degli amanti lascia il posto alla "stalla" ritratta con brevi tocchi assai netti, senza sfuocature poetizzanti di sorta: la "lucerna del mulattiere", la "biada", il "fremito" delle "bestie"» (P. Briganti, *Insieme viene l'armonia». Sulla poesia di Scotellaro*, in AA.VV., *Parma e Scotellaro*, p. 55).

Di questa lirica si possiedono due versioni precedenti, che attestano le modifiche autografe fatte prima di giungere alla versione definitiva: la prima versione è datata «Napoli, giugno 1946» ed è stata così trascritta da Vitelli, con le parentesi che riportano le varianti, nel *Saggio inedito* (in AA.VV., *Omaggio a Scotellaro*, p. 787):

Al sopportico dei Lapi affisse ai muri
sono le nostre iniziali
(ritratti)
giungano le nostre immagini di sera
Aspettarti al pigolare dei muli
della stalla vicina
Uscivano parole tue calde
Vederti sorgere tenera ombra (e le tue piante)
posandoti due dita sulle labbra
(le tue parole erano calde) (mettendoti la mano)
Le nostre ombra (ora) s'allungano scompaiono
Quando la lucerna del mulattiere
mette fremito alle bestie per la biada.

Vitelli, nella sua analisi, spiega che «la fitta presenza delle varianti denota la strenua fatica di composizione ed offre un'idea abbastanza chiara di come lavorasse Scotellaro». Nella seconda versione autografa, si nota però che il primo verso «Al sopportico dei Lapi» è stato modificato in «Al sopportico delle Api», rimanendo tale anche nell'edizione definitiva. Probabilmente il «Sop-

portico delle Api» è un preciso punto di Tricarico – forse ancora esistente – in cui si incontravano i giovani innamorati. Questa ipotesi sembra in linea con l'intera poesia, a differenza dell'idea di Vitelli che ritiene questo luogo dedicato alla famiglia fiorentina dei Lapi. Mentre gli ultimi due versi rimangono immutati, nelle varie redazioni si registrano cambiamenti, quasi solo di ordine formale: Scotellaro mira alla riduzione e alla sinteticità, attraverso «l'ellissi dei predicati e la omissione di chiarimenti o ingenui («sono le nostre iniziali, *grandi così*») o pleonastici («fingono le nostre immagini di sera»).

Anche nell'ultima fase della produzione scotellariana, dal 1950 al 1953, è presente il tema dell'amore, che sembra però aver perso la sua carica quasi animalesca, il bisogno impellente di soddisfare i propri desideri. Sembra piuttosto essersi trasformato in un amore universale, che si unisce al sentimento di affetto provato per la natura, perché le «gioviette e le nonne / sono cose della natura» e mentre tutto si sovrappone, «gesti e parole / e discorsi e guerre e affanni», loro rimangono lì, «bellezze estreme del lungo viaggio», come canta il poeta in *Amo le gioviette e le nonne*, del 1952.

Ritorna ancora l'immagine dell'amore «in città», quello che «scoppia furente», ma solo per eliminare il vuoto della solitudine, per cancellare il «disamore», per ottenere un «dissetamento continuo». È un sentimento che serve a colmare «l'ora provvisoria», i lunghi giorni, quando «nessuno è contento e pieno»:

L'amore in città

L'amore in città scoppia furente
è inverecondo e loquace.
L'arsa solitudine delle anime abitua
a colpi più efferati, al disamore,
estremo, al doppio amore per
un dissetamento continuo.
Nessuno è contento e pieno.
I giorni sono più lunghi
dei lunghi tempi di amore
perché i cittadini sanno l'ora

provvisoria e devono riempirla.

In queste ultime liriche il poeta sembra richiamare alla mente i primi amori, i primi approcci, come in *Alla prima ragazza*, datata 12 maggio 1951, in cui l'amore è un sentimento legato alla quotidianità, al «piatto di pane e di cipolla», il tipico alimento delle famiglie più povere.

Non manca inoltre in questi componimenti il motivo del dolore, dell'assenza, dell'abbandono, dell'amore finito, come in *Notte di marzo*, del 1952:

Notte di marzo

I nodi delle gemme, i fischi degli uccelli,
la nostra azzurra tela da tenda del mattino.
L'amore felice è finito
nell'ultimo tuo bacio doloroso.

È interessante riportare la prima versione della lirica, che mostra il cambiamento effettuato negli ultimi due versi, nei quali, originariamente, c'erano due interrogative che sembravano dare un senso di speranza, speranza che poi viene cancellata nella versione definitiva in cui l'«amore felice è finito»:

I nodi delle gemme, i fischi degli uccelli,
la nostra azzurra tela da tenda del mattino.
L'amore felice dov'è dov'è?
Nell'ultimo tuo bacio doloroso?

Ancora il rapporto tra amore e non amore si trova in *La regola*, del 1952, che si apre e si chiude, circolarmente, con lo stesso verso e in cui si crea un gioco di sovrapposizioni tra la donna «che mi ama», la donna che «non amo», e «colei che non mi ama»:

La regola

Per profondo egoismo o per pietà
non ho parlato di una che mi ama,
non ho cantato all'intera città
per non muovere anche lei che non amo.

Sono uscito a vedere
la vuota ragnatela dei fili
alla stazione dei tram;
le alte luci sottili
nascondono il cielo.

È passata colei che non mi ama,
si è nascosta nel bavero e nel velo
per profondo egoismo o per pietà.

La «vuota ragnatela dei fili» richiama la già citata poesia *Non avevamo che un filo di ragno*, del 1949, ma è anche legata alla città, con la «stazione dei tram», e le «alte luci sottili» – in rima con «fili» – che «nascondono il cielo».

Il senso di perdita è evidente anche nella lirica *Ora che ti ho perduta*, del 1953:

Ora che ti ho perduta

Ora che ti ho perduta come una pietra preziosa
so che non ti ho mai avuta né spina né rosa:
non stavi al fondo della cassa che sarebbe bastato
alzare panni e coperte per rivederti a posto
con pena e occhi incerti nella massa delle cose.
Ti portavo addosso con carte e matite e monete
e sapevo di perderti ma non come pietra preziosa,
credevo che tant'acqua poteva levarmi la sete.
Ora, che voglio fare?, guardare dove non c'eri
dove non sei dove non sarai con i tuoi occhi neri.

Il poeta canta il rammarico per la perdita dell'amata, come una «pietra preziosa» che tuttavia non è mai stata sua, mentre rimane in lui il senso di insoddisfazione, come una sete d'amore che neppure «tant'acqua» può placare. Il ritmo, nonostante la presenza di versi abbastanza lunghi, riprende quello tipico del canto popolare, scandito dalla rete di rime perfette ed imperfette presenti all'interno della lirica. L'interrogativa, nel finale – «Ora, che voglio fare?» –, rappresenta il senso di avvilito dell'autore che non può fare altro che «guardare dove non c'eri / dove non sei dove non sarai con i tuoi occhi neri». In questa poesia affiora il tema della rosa, come simbolo d'amore, un amore che, come il fiore, nasconde delle spine. La stessa immagine – della

spina e della rosa – ritorna infatti in *Dedica a una bambina*, del 1952, nella quale appare inoltre l'immagine del «piccolo quaderno a cancelli» del primo verso che sarà poi il titolo – scelto da Carlo Levi – della sezione di *È fatto giorno*, «Quaderno a cancelli» (a questo verso della lirica sembra inoltre essersi ispirato Carlo Levi per il nome del suo ultimo libro, pubblicato postumo: C. Levi, *Quaderno a cancelli*, Einaudi, Torino 1979). Il componimento è dedicato ad una bambina, paragonata ad un «uccello senza piume» che il poeta sperava di veder volare, la bambina dagli occhi ormai chiusi e i capelli «di cera». Il penultimo verso richiama quindi il motivo della rosa, che si trova anche in *Scherzetti per M.* («Tu spina e rosa») e in due trascrizioni di canti popolari fatte da Scotellaro. Il primo è *Avevi il colore della rosa*:

Avevi il colore della rosa

Quando facevi l'amore con me
avevi il colore della rosa.
Ora che ha sfatto l'amore con me
hai perso il tuo colore, stai malata.
Se hai da fare l'amore con me
prendi il colore dove l'hai lasciato.
Io l'ho lasciato sulla verde spina,
appena sboccia lo vado a pigliare.

Due rose fini è invece traduzione di un canto popolare di San Chirico Nuovo (riportato in G.B. Bronzini, *L'universo contadino e l'immaginario poetico di Rocco Scotellaro*, Dedalo, Bari 1987, p. 387, insieme ad un proverbio popolare di S. Chirico Nuovo: «Dalla ros' nasc' la spin' e dalla spin' nasc' la ros'», dalla rosa nasce la spina e dalla spina nasce la rosa), in cui compare nuovamente il tema della rosa e in particolare delle «due rose fini»:

Due rose fini

In mezzo a questa strada c'è un giardino
bisogna chiamare un nuovo guardiano:
le porte son di avorio e di cristallo
e le chiavuzze alla napoletana.
Dentro ci sono due rose fini

pendono tutt'e due dallo stesso ramo.
La piccola mi pare la più fina,
la grande di bellezza il cuor mi brama.

Sebbene il tema amoroso caratterizzi molte delle liriche scotellariane, in esse predominano anche altri temi – altrettanto importanti –, come quelli legati all'universo contadino, alla terra, alle stagioni, agli elementi atmosferici, alle forme di rivolta e di ribellione di un popolo che vuole far sentire la propria voce.

Il poeta lucano – bisogna ricordarlo – vive in un momento storico importante e, da spettatore, assiste alla tragica esperienza della guerra. Nel 1943 è solo un ventenne quando, dopo l'armistizio dell'8 settembre, proprio mentre si iniziava a festeggiare la fine della guerra, Potenza viene colpita da una tremenda pioggia di bombe. Rocco definisce la guerra «un sogno brutto per noi che restammo», la racconta nell'*Uva puttanello* e soprattutto la descrive attraverso poesie come *Sera potentina*, *La battaglia* e *Bombardamento*. All'indomani del tragico evento tutto ciò che resta sono solo macerie («tutto è maceria / di cose bombardate, / crepacci di bombe e fili penzoloni», *Sera potentina*), «case distrutte e donne in lutto» (*L'uva puttanello*, p. 53).

Scotellaro è anche sindaco – giovanissimo sindaco a soli 23 anni – e in tale veste ha potuto realizzare molto per i suoi concittadini di Tricarico e forse proprio questa sua voglia di fare, di cambiare le cose, attirò le antipatie dei suoi avversari politici che lo accusarono di concussione. La sua pena di quarantacinque giorni fu scontata nel carcere di Matera, ma nel marzo del 1950 fu prosciolto da ogni accusa non solo «per non aver commesso il fatto», ma perché dietro le accuse a lui mosse apparvero evidenti tentativi di «vendetta politica». Da lì a poco la fine della carriera politica del «sindaco-ragazzo», forse troppo impegnativa per un uomo come Scotellaro che metteva passione e impegno in ogni cosa che faceva. E poi c'era la scrittura, che Rocco non avrebbe mai voluto lasciare, anzi si lamentava se non riusciva a scrivere – in una lettera all'amica poetessa Amelia Rosselli racconta di aver scritto solamente «50 pagine in tre mesi» di quel «bene-

detto racconto dell'Uva» (F. Vitelli, *Il granchio e l'aragosta. Studi ai confini della letteratura*, Pensa Multimedia, Lecce 2003, p.181).

Alla scrittura e allo studio Rocco dedicò gli ultimi anni della sua vita, prima che la sua giovane e promettente vita fosse troncata a Portici nel dicembre 1953, consacrando la sua opera e la sua poesia nella letteratura non solo lucana ma anche – senza avari confini – italiana.



Totem Serra della Battaglia, 1975, legno del paradiso, cm.205x35x35



Numero 7 | Anno IV | Giugno 2018

Supplemento al n. 31 di Mondo Basilicata
Reg. Tribunale di Potenza n. 308/2003
Iscritto nel registro degli operatori di comunicazione
al numero 25393

Comitato di Direzione

Vito Santarsiero, Antonio Bochicchio, Michele Napoli
Gianni Rosa, Achille Spada

Direzione editoriale

Nicoletta Altomonte, Giuseppe Lupo, Raffaele Nigro,
Mimmo Sammartino

Direttore Responsabile

Maurizio Vinci

Hanno collaborato a questo numero:

Benedetta Bolis, Silvia Cavalli, Silvana Kühtz,
Donato Linzalata, Giuseppe Lupo, Silvia Mele,
Antonio Motta, Raffaele Nigro, Sandra Petrigiani,
Mimmo Sammartino, Vincenzo M. Spera

Segreteria di Redazione

Silvia Cavalli

In copertina

Firenze, 1986 - La scrittrice Natalia Ginzburg
Foto Stefano Baroni / Contrasto

Progetto grafico e impaginazione

Luciano Colucci

Stampa e allestimento

Grafiche Zaccara - Lagonegro (PZ)

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

Chiuso in redazione

Giugno 2018

La rivista è pubblicata sul sito

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

ISSN 2532-7569

APPENNINO

SEMESTRALE DI LETTERATURA E ARTE

