



13

2023
GENNAIO
GIUGNO

L'ospite ingrato

L'ospite ingrato

Rivista online del Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini

ISSN: 1974-9813

Periodicità: semestrale

e-mail: ospiteingrato@gmail.com

I saggi inviati alla rivista vengono sottoposti a processo di blind peer review.

Direzione

Niccolò Scaffai (Università degli Studi di Siena)

Comitato redazionale

Coordinatore

Luca Lenzini (Università degli Studi di Siena)

Membri

Valentino Baldi (Università per Stranieri di Siena), **Luca Baranelli** (ricercatore indipendente), **Valeria Cavalloro** (Università per Stranieri di Siena), **Ludovica del Castillo** (Università degli Studi di Roma Tre), **Francesco Diaco** (Université de Lausanne), **Gabriele Fichera** (Università degli Studi di Siena), **Damiano Frasca** (Università degli Studi di Siena), **Marco Gatto** (Università della Calabria), **Francesca Ippoliti** (Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"), **Monica Marchi** (Università degli Studi di Siena), **Lorenzo Pallini** (ricercatore indipendente), **Sabatino Peluso** (Università di Pisa), **Alessandra Reccia** (Università degli Studi di Siena), **Roberto Russo** (Conservatorio Frescobaldi di Ferrara), **Maria Vittoria Tirinato** (Università per Stranieri di Siena), **Tiziano Toracca** (Università di Udine, Universiteit Gent)

Comitato scientifico

Andrea Afribo (Università di Padova), **Daniele Balicco** (Università degli Studi Roma Tre), **Riccardo Bellofiore** (Università degli Studi di Bergamo), **Sergio Bologna** (Università di Padova), **Stefano Carrai** (Scuola Normale Superiore di Pisa), **Pietro Cataldi** (Università per Stranieri di Siena), **Giovanna Cordibella** (Università di Berna), **Andrea Cortellessa** (Università degli Studi Roma Tre), **Stefano Dal Bianco** (Università degli Studi di Siena), **Davide Dalmas** (Università di Torino), **Irene Fantappiè** (Università di Cassino), **Roberto Finelli** (Università degli Studi Roma Tre), **Giovanni La Guardia** (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"), **Romano Luperini** (Università degli Studi di Siena), **Leonardo Masi** (Uniwersytet Kardynata Stefana Wyszyńskiego w Warszawie), **Guido Mazzoni** (Università degli Studi di Siena), **Alessandro Niero** (Università di Bologna), **Pierluigi Pellini** (Università degli Studi di Siena), **Thomas E. Peterson** (University of Georgia), **Mario Pezzella** (Scuola Normale Superiore di Pisa), **Antonio Prete** (Università degli Studi di Siena), **Felice Rappazzo** (Università degli Studi di Catania), **Donatello Santarone** (Università degli Studi Roma Tre), **Raffaella Scarpa** (Università di Torino), **Beatrice Sica** (University College London), **Michele Sisto** (Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara), **Giovanna Tomassucci** (Università di Pisa), **Alberto Toscano** (Goldsmiths, University of London), **Jean-Charles Vegliante** (Paris III - Sorbonne Nouvelle), **Emanuele Zinato** (Università di Padova)



L'ospite ingrato

RIVISTA ONLINE
DEL CENTRO
INTERDIPARTIMENTALE
DI RICERCA
FRANCO FORTINI

ISSN: 1974-9813

13

2023 GENNAIO
GIUGNO



Tricarico, 1948. Il sindaco Rocco Scotellaro parla ai contadini. Al centro del gruppo è presente Innocenzo Bertoldo, vice sindaco.

A. Toscano, *Don Pancrazio di Tricarico*, presentazione di Carlo Levi, Roma Graf Italia, 1972.
Album di famiglia di Rocco Scotellaro, a cura di C. Biscaglia, con uno scritto di F. Faeta, Foggia, Claudio Grenzi Editore, 2019 (per gentile concessione di Carmela Biscaglia)

Sommario

n. 13

1923-2023: Rocco Scotellaro, presente e futuro

GENNAIO-GIUGNO 2023

1923-2023. ROCCO SCOTELLARO, PRESENTE E FUTURO

1923-2023: Rocco Scotellaro, presente e futuro Marco Gatto, Lorenzo Pallini	1
Alle origini dell'impegno politico di Rocco Scotellaro. La transizione dal fascismo alla democrazia: 1943-1944 Carmela Biscaglia	3
Intellettuali e contadini a Matera. Sull'uso politico di Rocco Scotellaro negli anni Cinquanta Mariamargherita Scotti	35
Al di qua della storia. Franco Fortini sulla poesia di Rocco Scotellaro Alessandra Reccia	53
Scotellaro poeta senza funzione? Luca Mozzachiodi	77
Rocco Scotellaro tra le carte di Carlo Levi: l'amicizia, le polemiche Luca Beltrami	101
Paesaggio Scotellaro. Materiali per <i>Cantilena</i> (e per la prima Rosselli) Lorenzo Marchese, Chiara Schirato	119
Scotellaro e la rivista «Momenti» Sebastiano Martelli	145



Analisi e militanza in <i>Contadini del Sud</i> di Rocco Scotellaro Salvatore Pistoia-Reda	181
<i>I Contadini del Sud</i> e i <i>peasant studies</i> . Da Mosca a Nyeleni, passando per Tricarico e Portici Mimmo Perrotta	193
«Persuasore permanentemente». La lezione di Rocco Scotellaro, intellettuale gramsciano Marco Gatto	217
Intervista a Francesco Faeta a cura della Redazione	233
Conversazione con Francesco Faeta a cura di Lorenzo Pallini	245
Intervista a Franco Vitelli a cura dei coordinatori della sezione	247
Conversazione con Goffredo Fofi a cura di Marco Gatto e Lorenzo Pallini	255
Antonicelli per Scotellaro. Con un inedito del 1955 Claudio Panella	257
Archivio: un testo di Franco Fortini a cura di Sabatino Peluso	267
La Tricarico di ieri, vista attraverso le foto di Arturo Zavattini a cura di Francesco Faeta	271
Impressioni di Lucania. Un racconto per immagini liberamente ispirato ad alcune poesie di Rocco Scotellaro foto di Lorenzo Pallini	289

SCRITTURE D'AUTRICE II

Scritture d'autrice II <i>CiclomagGIO</i>	309
Riscrivere le donne. Franca Valeri e l'atlante dei caratteri femminili nell'Italia post-bellica <i>Eva Marinai</i>	311
Satira e censura nell'opera di Franca Rame <i>Laura Moretti</i>	325
<i>Lo stupro</i> di Franca Rame. Riappropriazione di spazi interiori, fisici e politici <i>Francesca D'Alessio</i>	335

SCRITTURA/LETTURA/ASCOLTO

<i>L'iguana</i> di Anna Maria Ortese, per una strategia di riscatto <i>Serena Cerasa</i>	351
Note a margine di <i>Un inverno freddissimo</i> di Fausta Cialente <i>Emmanuela Carbè</i>	367
<i>Specchio infranto</i> di Mercè Rodoreda. Un capitolo del tardo Modernismo europeo <i>Pietro Cataldi, Cèlia Nadal Pasqual</i>	377
Gli impazziti. La ragione, il diavolo e un confine del realismo nella letteratura russa <i>Valeria Cavalloro</i>	393
Critica ed ebraismo. Sui <i>Profeti</i> di Giacomo Debenedetti <i>Sara Condello</i>	429
«Tutto è dentro il ventre materno». Forme della regressione in <i>Petrolio/Vas</i> di Pasolini <i>Francesco Gallina</i>	447
La strofa montaliana da <i>Ossi di seppia</i> a <i>La Bufera</i> <i>Francesca Ippoliti</i>	467
Generi di massa e genealogie di scrittrici. <i>Specchio infranto</i> di Mercè Rodoreda <i>Cèlia Nadal Pasqual</i>	489
Abstract	505

1923-2023: Rocco Scotellaro, presente e futuro

Marco Gatto, Lorenzo Pallini

Questo numero dell'«Ospite ingrato» dedica uno spazio consistente di approfondimento alla figura e all'opera di Rocco Scotellaro, complice l'anniversario in corso che ne celebra i cento anni della nascita, avvenuta a Tricarico il 19 aprile del 1923. Scrittore non facilmente assimilabile a una corrente o una poetica definita, militante socialista, due volte sindaco del suo paese, bersagliato dalla furia delle ritorsioni democristiane, apprendista sociologo alla scuola di Manlio Rossi-Doria, “fratello minore” di Carlo Levi e Rocco Mazzarone – due figure di riferimento per il giovane tricaricese –, nonché infaticabile meridionalista, Scotellaro costituisce indubbiamente un “caso” nel panorama culturale e politico italiano del Novecento. Lo conferma l'enorme attenzione – non esente da un certo fascino che promana dalla sua figura – che gli viene rivolta in questi mesi di festeggiamento.

L'intento del dossier che qui presentiamo va, tuttavia, in un'altra direzione, diremmo “smitizzante”: intende offrire ricostruzioni attente e puntuali del cammino scotellariano, al fine di contribuire a una conoscenza critica e storicamente avvertita del suo lascito. Il punto di partenza, com'è ovvio, non poteva che essere rappresentato dall'interesse, non certo transitorio, che Franco Fortini ha riservato a Rocco Scotellaro. Non possiamo non ricordare che fu Fortini a pronunciare la relazione principale – e, a conti fatti, la più incisiva – al convegno di Matera del 6 aprile 1955 in cui si celebrava, a pochi mesi dalla scomparsa, l'opera e la figura dello scrittore tricaricese, per volere del Partito socialista italiano e, nello specifico, del suo responsabile

culturale, Raniero Panzieri.

La fortuna di Scotellaro ha sortito fasi alterne. L'esplosione, all'indomani della morte, del dibattito sulla sua lezione ha poi causato un vuoto di circa vent'anni. Solo nel corso degli anni Settanta, per mezzo di una ripresa politicizzante del dibattito sulle tradizioni popolari e sulla cultura dei subalterni, Scotellaro è tornato in auge, per poi nuovamente consegnarsi a un oblio che gli riserva occasionali ritorni di fiamma. Nell'intenzione dei curatori, lo spazio che la nostra rivista dedica al poeta e militante lucano nasce con l'auspicio di rinvigorire un dibattito che si vorrebbe permanente. Perché la vicenda umana e culturale di Scotellaro continua a sollecitare la discussione su temi che sentiamo ancora prossimi: il valore di una cultura letteraria che si fa presenza politica, nel senso di un'approssimazione costante alle contraddizioni particolari di luoghi, spazi sociali, situazioni di conflitto; l'esigenza di un ripensamento in termini globali della questione meridionale, che non prescinda però da un'ottica storico-materialistica, capace di pensare nella concretezza problemi e questioni relativi a mondi sociali dimenticati (pensiamo alla questione bracciantile nel mercato capitalismo monodimensionale d'oggi); la necessità di mantenere viva – demartinianamente – una visione storicistica allargata, ragionando in termini critici sulla posizione di privilegio della cultura occidentale; infine, il bisogno di legare sapere, storia e antropologia, nel verso scotellariano di un'attenzione specifica al carattere composito delle formazioni sociali e ai modi grazie ai quali riusciamo a comprenderlo e a rappresentarlo.

Molti altri sarebbero i motivi “attualizzanti” di quella che non è certo una riscoperta di Scotellaro, ma soltanto un tentativo di ricavarne un messaggio spendibile per l'oggi. Abbiamo pensato di arricchire questa sezione monografica con contributi fotografici e multimediali per restituire il senso di un lavoro di lungo corso dedicato ai luoghi e agli spazi fisici dall'esperienza sociale e politica di Scotellaro. Nel segno di una concretezza tangibile che restituisce, se possibile, il valore umano – se non umanistico – di quella stagione, solo apparentemente lontana, per vari motivi, dalla nostra.

Alle origini dell'impegno politico di Rocco Scotellaro

La transizione dal fascismo alla democrazia: 1943-1944

Carmela Biscaglia

Il recupero di alcuni documenti d'archivio relativi alla partecipazione di Rocco Scotellaro alla celebrazione del 1° maggio 1944, custoditi da Rocco Mazzarone (*Appendice documentaria*) e noti in trascrizioni sommarie,¹ come pure varie cronache pubblicate su «Il Lavoratore», periodico socialista prefascista tra i più longevi nel panorama della stampa politica lucana, sorto come organo dei socialisti del Melfese e, alla ripresa delle pubblicazioni nel 1944, diventato il giornale della Federazione socialista provinciale² sotto la guida del suo fondatore Attilio Di Napoli,³ costituiscono fonti utili per ricostruire con maggiore

¹ G. Settembrino, *Scotellaro: la cronaca ritrovata*, Napoli, RCE, 1999, pp. 83-88.

² Fondato nel 1906 da Attilio Di Napoli e messo a tacere dal 1922, riprese le pubblicazioni il 3 maggio 1944, collocandosi con la sua linea massimalista e il forte impegno sociale a fianco delle classi lavoratrici lucane, fra le tre testate che caratterizzarono l'espansione organizzativa socialista in Basilicata insieme alla riformista «La Squilla Lucana» e all'anarchica «Il Ribelle». Organo della Federazione socialista dal 1919 e della Camera del Lavoro di Basilicata nel 1919-1921, poi della Federazione socialista lucana dal 1944 al 1946, fu strumento efficace nell'organizzazione delle masse contadine e operaie, P. Sergi, *Storia del giornalismo in Basilicata. Per passione e per potere*, Bari, Laterza, 2009, pp. 96-106ss. Una ristampa anastatica dei numeri di questo periodico dal 1913 al 1946 è stata curata dal Centro Annali per una Storia Sociale della Basilicata con postfazione di Angelo Labella (Venosa, Osanna, 1988).

³ Attilio Di Napoli (Melfi, 1883-1953), deputato della XXVI Legislatura del Regno d'Italia (1921-1924); antifascista fu più volte vittima di violenza squadrista, arresti e

L'ospite ingrato

Alle origini dell'impegno politico di Rocco Scotellaro.
La transizione dal fascismo alla democrazia: 1943-1944

Carmela Biscaglia



Rocco Scotellaro, istitutore al Regio Convitto Nazionale di Tivoli.
Tivoli, 30 settembre 1942. Archivio privato della prof.ssa Maria Carmela
Scotellaro (*Album di famiglia di Rocco Scotellaro*, a cura di C. Biscaglia,
Foggia, Claudio Grenzi Editore, 2019, p. 31)

puntualità alcuni momenti dell'iniziale vicenda politica del giovane di Tricarico e del contesto storico entro cui si sviluppò.

Una vicenda iniziata al suo ritorno in Basilicata nel 1942, ma già indirizzata politicamente nel "periodo trentino" (1940-1941) attraverso la formazione maturata con gli antifascisti Bruno Betta e Giovanni Gozzer⁴ e vissuta poi nel microcosmo del suo paese con intense frequentazioni degli ambienti socialisti di Potenza e di Melfi, mediate dal rapporto con Tommaso Pedio⁵ e dalla collaborazione con «Il Lavoratore», giornale al quale tra il 1944 e il 1945 inviava resoconti (non firmati) su attività e questioni politiche relative al Materano e, soprattutto, a Tricarico.⁶

Erano state, comunque, circostanze precedenti a farlo apprezzare da Eugenio Colorni,⁷ che per primo scoprì l'intellettuale di Tricarico

confino. Per anni fu il più influente dirigente del movimento socialista lucano e uomo di punta dell'Italia liberata; ministro dell'Industria e del Commercio del 2° Governo Badoglio e fino alla Liberazione di Roma, fu poi membro della Consulta nazionale (1945-1946) e della 1ª Commissione Affari Esteri; candidato all'Assemblea costituente per la Circoscrizione di Potenza e Matera, non venne eletto, P. Sergi, *Storia del giornalismo* cit., pp. 106, 222; D. Carbone, *Il popolo al confino. La persecuzione fascista in Basilicata*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994, pp. 92-94. Si cfr. pure M. Strazza, *Attilio Di Napoli*, Melfi, Libria, 2015.

⁴ C. Biscaglia, *La costruzione della democrazia: il caso Scotellaro*, in «Religioni e società», 98, 2020, pp. 54-55.

⁵ Tale rapporto è ampiamente documentato in R. Scotellaro, *Lettere a Tommaso Pedio*, a cura di R. Nigro, Venosa, Osanna, 1986. Su Tommaso Pedio (Potenza, 1917-2000), pronipote del socialista Ettore Ciccotti, che fu senatore e poi deputato del Regno d'Italia, figura prestigiosa del socialismo meridionale che lo iniziò alla cultura politica, si cfr. G. Morese, *Per una società di liberi ed uguali. Tommaso Pedio dall'antifascismo alla rinascita democratica (1936-1945)*, in «Historia magistra», 29, 2019, pp. 28-48; T. Russo, *Pedio anarchico tormentato e gentiluomo*, in «Risorgimento e Mezzogiorno», 55-58, 2017-2018, pp. 275-278; S. Bonsera, *Tommaso Pedio. Una vita per gli studi storici. Bibliografia 1936-2000*, Potenza, Erreci, 2004; R. Giura Longo, *Tommaso Pedio (1917-2000)*, in «Bollettino storico della Basilicata», 15-16, 1999-2000, pp. 7-10; M. Spagnoletti, *Studi e ricerche di Tommaso Pedio. Mezzogiorno e storia, impegno culturale e civile d'un quarantennio: 1940-1979*, Bari, Levante, 1980.

⁶ «Il Lavoratore» si avvale di collaborazioni locali e di contributi di autorevoli dirigenti nazionali e intellettuali vicini al Psi, per cui accanto alle firme di Pietro Nenni, Sandro Pertini, Ignazio Silone e molti altri nomi prestigiosi, figurano quelle di militanti lucani come Mauro Salvatore, Giuseppe Masella, Carlo Ielpo, Enzo Pignatari, Vincenzo Milillo e Rocco Scotellaro, P. Sergi, *Storia del giornalismo* cit., p. 223.

⁷ Eugenio Colorni (Milano 1909-Roma 1944). Antifascista di famiglia ebraica, affiancò agli studi filosofici un'intensa attività politica, prima tra le fila di "Giustizia e libertà" e dal 1935 tra quelle del Psi. Arrestato nel 1938 per ricostituzione illegale in Italia del Partito socialista, fu inviato al confino nell'isola di Ventotene, dove con Altiero Spinelli ed Ernesto Rossi (anch'essi lì confinati) partecipò alla stesura del "Manifesto

e, da attento lettore dei movimenti interni alla cultura lucana che facevano capo ai convegni dei Littoriali, entro cui si andava costituendo una fitta rete di opposizione al fascismo, fu colpito dal giovane Scotellaro distintosi nei “Ludi lucani della cultura” organizzati dal Guf a Potenza dal 12 al 16 aprile 1943 con tesi poco in linea con la politica culturale del regime. Confinato a Melfi, Colorni s’informava, infatti, dell’attività politico-culturale delle organizzazioni fasciste e tentava nella clandestinità di ricostruire il Psi, per cui in quegli stessi giorni lo segnalò a Pedio quale giovane promettente su cui il partito poteva contare, data l’imminenza dello sbarco degli Alleati. Colorni, che nel successivo 13 maggio sarebbe fuggito dalla Basilicata per unirsi alla lotta partigiana e il 30 dello stesso mese avrebbe trovato la morte a Roma per mano della “banda Koch”, al pari di altri antifascisti confinati tra Melfi, Lavello, San Fele e Avigliano – si pensi a Manlio Rossi-Doria, Guido Miglioli, Franco Venturi – incise molto nella formazione di una coscienza politica dei giovani lucani,⁸ come viene sottolineato anche da una testimonianza di Mauro Salvatore, pubblicata a ridosso della sua tragica morte:

La direzione del Partito Socialista Italiano nella sua riunione del 15 giugno, dopo la relazione del compagno Saragat, ha esaltato il sacrificio di Bruno Buozzi e di Eugenio Colorni. Posso assolvere il compito di dar notizia ai compagni del Colorni, avendo avuto la fortuna di conoscerlo e di stringere amicizia con lui quando fu confinato a Melfi e in una

per l’Europa libera e unita” (“Manifesto di Ventotene”), fondamentale documento per lo sviluppo dell’idea federalista europea. Nel dicembre del 1941, dopo brevi soste a Montemurro e a Pietragalla, fu trasferito a Melfi, da cui nel maggio 1944 riuscì a fuggire vivendo in clandestinità a Roma. Componente del comitato direttivo del Psi e attivo organizzatore della Resistenza, fu redattore capo dell’«Avanti!» clandestino. Morì il 30 maggio 1944 in un agguato fascista. All’interno della vasta bibliografia su questa figura, si cfr.: A. Spinelli, E. Rossi, *Il manifesto di Ventotene*, Jesi, Centro Studi Piero Calamandrei, 2017; A. Tedesco, *Il partigiano Colorni e il grande sogno europeo*, Roma, Editori Riuniti University Press, 2014; *Eugenio Colorni e la cultura italiana fra le due guerre*, a cura di G. Cerchiai, G. Rota, Manduria, Lacaita, 2011; *Eugenio Colorni: dall’antifascismo all’europeismo socialista e federalista*, a cura di M. Degl’Innocenti, Manduria, P. Lacaita, [2010]; G. Arfè, *Eugenio Colorni l’antifascista, l’europeista*, Napoli, Istituto Fernando Santi Napoli, 2009.

⁸ *I fili della memoria. Intervista a Tommaso Pedio*, in R. Scotellaro, *Lettere a Tommaso Pedio* cit., p. 24; C. Biscaglia, *Levi, de Martino, Scotellaro: l’impegno politico antifascista e meridionalistico*, in «Rassegna storica lucana», 67-68, 2018, p. 136. Per un quadro completo del rapporto di Colorni con la Basilicata, A. Libutti, *Eugenio Colorni intellettuale “lucano” degli anni Quaranta*, in *Lucania anno zero. Gli anni Quaranta tra guerra e ricostruzione*, a cura di A. Labella, Rionero in Vulture, CalicEditori, 2014, pp. 9-35.

circostanza che dimostrava la sua dirittura politica. Per la venuta di un gerarca, il podestà fascista gli mandò una bandiera con l'ordine di esporla ad una finestra prospiciente alla via dove sarebbe passato il corteo. Egli scrisse una lettera al podestà per dimostrargli in una forma serena e dignitosa che un confinato politico non poteva fare simile dimostrazione e pertanto si rifiutò di compiere l'atto richiestogli. Il podestà altamente meravigliato di tale ribellione e degli argomenti addotti, lo fece arrestare. La Magistratura si trovò in un bell'imbarazzo e provvide a scarcerare con una certa sollecitudine l'arrestato. Il podestà sempre più infuriato, ricorse al partito e al Governo e al fine ottenne il di lui trasferimento in un paesello sperduto, nel quale il Colorni non avrebbe potuto continuare alcuni studi importanti che aveva iniziato a Melfi. Preferì fuggire dal confino e la sua prima intenzione era quella di passare nella Svizzera. Ma di passaggio a Roma (eravamo nella primavera del 1943), trovò negli ambienti della opposizione clandestina un certo scompiglio per l'arresto di De Ruggieri e di altri che compilavano il giornale clandestino «Italia libera». Decise allora di rimanere per sostituire i compagni arrestati e per collaborare all'allora sorto movimento federalistico europeo, che lo appassionava molto.

Dopo il 25 luglio continuò soprattutto a lavorare per l'idea federalista e si astenne dall'entrare nel nostro partito, benché avesse avuto il confino per la propaganda fatta nella scuola e fuori delle nostre idee, perché riteneva di indebolire il movimento federalista chiudendolo nei programmi particolaristici dei singoli partiti di sinistra. Ma già qualche giorno prima dell'armistizio si era iscritto al Partito socialista con la virile determinazione di partecipare più intensamente alla prossima lotta e alle battaglie, perché egli prevedeva il tentativo brutale dei tedeschi di occupare l'Italia allo scopo di impedirle di rompere l'alleanza, tanto che provvide a mandare la moglie e tre tenere figliuole nella provincia di Como, a breve distanza dal confine svizzero.

Fino a questo punto arrivano le mie cognizioni dirette per i frequenti contatti che ho avuto con lui fino al fatale 8 settembre. Poi restammo separati dalla guerra. Ed ecco che giunge la notizia che pochi giorni prima della liberazione di Roma egli è stato ucciso dalla polizia fascista, che lo aveva attirato in un tranello. E ci giungono altre notizie della sua vita eroica nei posti di responsabilità ricoperti tra il settembre 1943 e il maggio 1944 di capo zona, comandante di bande e redattore capo dell'«Avanti!» clandestino, diretto da Nenni e da Saragat.

Quello che doveva accrescere l'ammirazione per lui è il fatto che egli non era un uomo politico in senso stretto. Era un giovane professore di filosofia di grande valore (e quando sarà pubblicata l'opera sua su Leibnitz si vedrà che la criminalità fascista ha spenta un'autentica gloria della cultura italiana). Ad un certo momento dei suoi studi e propriamente nella sua permanenza a Melfi aveva lasciato le solite vie per altre assolutamente nuove ed era arrivato a conclusioni importantissime nelle più recenti dottrine fisiche sulla costituzione del mondo. Per quanto io sia un profano in questi studi, e non sia facile all'entusiasmo, pure ricordo con commozione gli incontri serali e

notturni a Melfi in casa dell'uno o dell'altro, ed il frequente bisogno di tralasciare le discussioni politiche per quelle di pura scienza, alla quale il mio amico lavorava con intensità e fervore, benedicendo a volte la sua condanna al confino, che gli permetteva una vita di studi e di ritiro, che io mi auguravo decisiva per l'avvenire della scienza italiana.

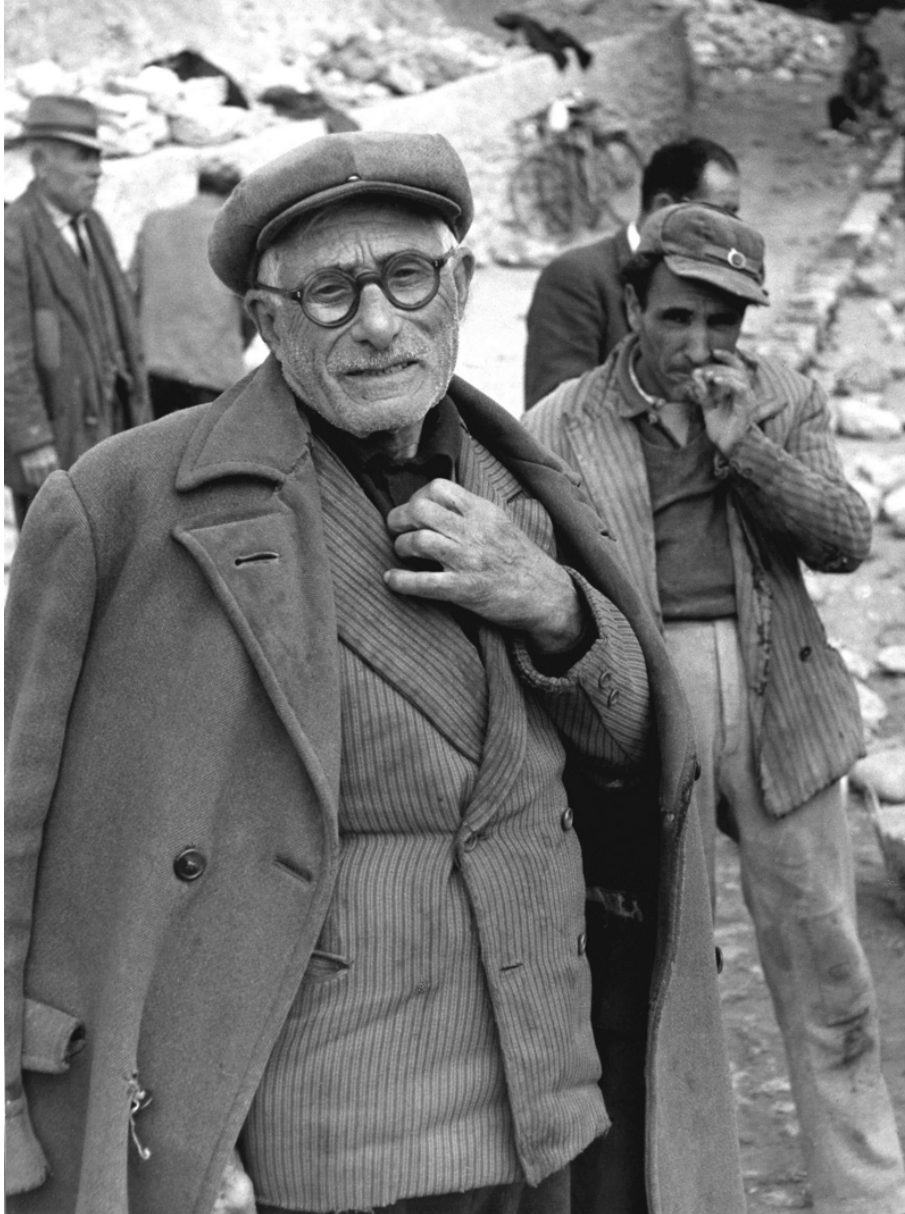
Quest'uomo di eccezionale valore ad un certo momento ha sentito che per la difesa della libertà occorreva prendere il moschetto e capitanare bande di patrioti, ed è caduto così sulla soglia della nuova era da lui voluta e preparata e nella quale sarebbe certamente riflesso il suo alto intelletto.⁹

Tra la fine di giugno e i primi di luglio 1943, Tommaso Pedio accogliendo la sollecitazione di Colorni e ottenuto un permesso (era sotto le armi e seguiva un corso di allievi ufficiali), incontrò Scotellaro, invitandolo a Potenza tramite il marmista Alfredo Basentini, figlio di un vecchio socialista potentino. Il giovane, dalle posizioni politiche ancora vaghe, ma «antifascista... contro i signori del mio paese che ci sfruttano e non ci fanno vivere», gli riferì di un grosso fermento contro il regime in atto a Tricarico, facente capo al socialista Innocenzo Bertoldo, un calzolaio perseguitato dal fascismo, che nel 1937 aveva subito il carcere e il confino alle Tremiti. Pedio lo mise in contatto con i compagni della città, raccomandandolo a Raffaele Martorano, al quale chiese di mantenere i rapporti con gli antifascisti di Tricarico e in particolare con il Bertoldo. Nel convulso periodo successivo al 25 luglio 1943, segnato dallo scioglimento dei reparti dell'esercito e dallo sbandamento dei soldati, a fine agosto Pedio tornò nella sua città e, nonostante le proibizioni delle autorità costituite, iniziò a organizzare con molta circospezione cellule antifasciste e a frequentare Scotellaro e Tricarico.¹⁰

Nella Potenza di quell'aprile 1943, intanto, anche negli ambienti studenteschi serpeggiavano sentimenti antifascisti. Un gruppo di sette studenti tra i 18 e i 20 anni dell'Istituto Magistrale, infatti, pur irretiti nelle spire dell'ideologia fascista attraverso gli apparati educativi del regime, traendo spunto da discussioni letterarie e analisi della situazione politica e bellica del periodo, aveva autonomamente maturato una consapevolezza antifascista e, dando prova di risorse psicologiche e intellettuali insospettabili nella sonnolenta provincia lucana, aveva ipotizzato di costituirsi in una libera associazione politica denominata "Partito Azzurro" con l'adozione di un nastrino di

⁹ «Il Lavoratore», 4, Potenza, 23 giugno 1944.

¹⁰ *I fili della memoria* cit., pp. 25-30. Sull'antifascista Innocenzo Bertoldo, D. Carbone, *Il popolo al confino* cit., pp. 61-62.



Innocenzo Bertoldo, antifascista e vice sindaco di Scotellaro
(foto di Mario Carbone, 1960. Archivio privato di Carmela Biscaglia)

Carmela Biscaglia

Alle origini dell'impegno politico di Rocco Scotellaro.
La transizione dal fascismo alla democrazia: 1943-1944

tal colore come distintivo. Erano i potentini Gaetano Boccia, Antonio Bellino, Fernando Castaldo, Italo Maruggi, Aldo Urbano, oltre a Pietro Francobandiera di Ferrandina e Donato Picciano di Cancellara (domiciliati a Potenza), che s'incontravano di nascosto in un magazzino del Provveditorato agli studi della città, poi nell'abitazione del Bellino, per studiare e discutere le dottrine alle quali s'ispiravano gli Stati belligeranti e formulare un'ideologia basata sull'instaurazione di un ordine nuovo. La Questura, venutane a conoscenza, il 3 maggio 1943 eseguì perquisizioni domiciliari, sequestrando scritti d'intonazione antifascista. Seguirono arresti e interrogatori di fronte alla Commissione provinciale per il confino. Antonio Bellino fu trattenuto in carcere senza processo per tre mesi e poi liberato, essendo minore di diciotto anni; altri furono assegnati al confino come Gaetano Boccia e Italo Maruggi e vi restarono fino alla caduta del fascismo; altri, pressati dai genitori, inoltrarono domanda di grazia, dichiarando che la loro era stata "una delle tante ragazzate studentesche che hanno del ridicolo e dell'inconcludenza".¹¹

Rispetto a queste prime testimonianze dell'embrionale sensibilità, che in quelle confuse settimane si manifestava nei centri interni del Mezzogiorno, ove giungevano rari echi di opposizione culturale al regime e la generazione di Scotellaro, neppure ventenne alla caduta del regime e priva di guide certe, andava sviluppando una coscienza antifascista,¹² la documentazione d'archivio dà conto di un solo studente universitario lucano, che già negli anni del regime aveva manifestato atteggiamenti contrari. Era Domenico Bonelli di Montemurro (Potenza), ma residente a Napoli per gli studi in giurisprudenza, che il 14 ottobre 1930 aveva subito l'arresto e cinque anni di confino a Lipari, per aver posseduto appunti e scritti di suo pugno di netta intonazione antifascista.¹³

Nel clima di clandestinità delle settimane con cui si concluse il 1943 e per le difficoltà dei trasporti, Pedio e Scotellaro comunicavano anche attraverso Rocco Mazzarone, sottotenente medico, combattente sul fronte dell'Africa settentrionale e prigioniero degli inglesi in Egitto,

¹¹ *Ivi*, pp. 52-54. Sui provvedimenti giudiziari riguardanti Gaetano Boccia e Italo Maruggi, *ivi*, pp. 63-65 e 117-118. Si cfr. anche L. Sacco, *Provincia di confino. La Lucania nel ventennio fascista*, Fasano, Schena, 1995, pp. 376-377.

¹² *Ivi*, pp. 349-352. Per questi processi culturali sviluppatisi a livello nazionale, si cfr. *La generazione degli anni difficili*, a cura di E.A. Albertoni, E. Antonini, R. Palmieri, Bari, Laterza, 1962; R. Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo. Contributo alla storia di una generazione*, Milano, Feltrinelli, 1962.

¹³ D. Carbone, *Il popolo al confino* cit., pp. 67-68.



Rocco Scotellaro e Rocco Mazzarone con la fidanzata Tina Rimassa, Potenza [1943]. Archivio di Stato di Matera, Fondo "Rocco Mazzarone", (*Album di famiglia di Rocco Scotellaro* cit., p. 32)

che da poco era tornato per uno scambio di prigionieri ed era stato assegnato al Distretto militare di Potenza. Il medico di Tricarico, va evidenziato, sarebbe stato per Scotellaro un fondamentale punto di riferimento per tutta la sua vita.¹⁴ D'altro canto, Scotellaro già da tempo frequentava casa Mazzarone, essendo in amicizia anche con il fratello del medico, don Angelo, che nel 1942 aveva incontrato spesso a Roma, dove si era iscritto all'Università e ne sosteneva le spese lavorando come istitutore nel Regio Convitto Nazionale di Tivoli, mentre il sacerdote studiava diritto canonico e civile presso la Pontificia Università Lateranense.¹⁵ Don Angelo avrebbe, in seguito, frequentato anche lui Potenza come professore del Seminario vescovile e uno dei principali collaboratori de «L'Ordine», organo ufficiale della locale sezione della Democrazia cristiana, costituita nell'estate del 1943. A questo periodico, che aveva ripreso la pubblicazione il 15 febbraio 1944, il sacerdote, firmandosi con pseudonimi, affidò molti articoli che affrontavano le questioni politiche nazionali e regionali più rilevanti del momento, tra cui il rapporto col marxismo e il comunismo, e la questione agraria, tracciando le linee portanti della politica del mondo cattolico in una regione dove le Sinistre stavano conseguendo grande presa sulle masse contadine e bracciantili.¹⁶

I. La scelta socialista di Scotellaro e l'impegno antifascista

Fu in questo contesto, tra accesi dibattiti sulle scelte politiche da assumere all'interno dei partiti di allineamento antifascista che si andavano riorganizzando in regione, e sull'individuazione di una efficace strategia socialista, che Scotellaro operò la sua scelta: il 4 dicembre 1943 chiese l'iscrizione al Partito socialista italiano e ne fondò una sezione a Tricarico, dedicandola a Giacomo Matteotti.¹⁷

¹⁴ Rocco Mazzarone e il suo archivio, a cura di C. Biscaglia, M. Ginnetti, Venosa, Osanna, 2019, p. 7. Sulla lettera che Pedio nel dicembre 1943 aveva affidato a Rocco Mazzarone da consegnare al giovane di Tricarico, R. Scotellaro, *Lettere a Tommaso Pedio* cit., pp. 36-40.

¹⁵ Si cfr. la lettera di Rocco Scotellaro inviata da Tivoli nel giugno 1942 a don Angelo Mazzarone con allegata poesia *Villa d'Este* a lui dedicata, pubblicata in «Oggi e domani», XXXII, 7-8, 2004, p. 25.

¹⁶ C. Biscaglia, *Il francescanesimo di Mons. Angelo Mazzarone, i rapporti con padre Agostino Gemelli e la presidenza dell'Istituto Secolare dei Sacerdoti Missionari della Regalità di Cristo*, in *Società, politica e religione in Basilicata nel secondo dopoguerra, Il contributo dei fratelli Rocco e Mons. Angelo Mazzarone di Tricarico*. Atti del Convegno di studio, Matera-Tricarico, 25-26 settembre 2009, a cura di A. Cestaro, C. Biscaglia, Galatina, Congedo, 2013, pp. 216-217.

¹⁷ Una dettagliata ricostruzione di queste settimane cruciali, condotta anche per il

Attivissima e paradigmatica si rivelò nel corso dei due anni successivi, soprattutto nel 1944, l'azione di Scotellaro nel promuovere la ricostruzione delle forze antifasciste, unite nell'intento di riorganizzare la loro presenza in regione e contribuire all'affermazione delle regole democratiche attraverso una costruttiva opera di coinvolgimento delle masse nel processo di emancipazione democratica e di educazione di una popolazione ulteriormente impoverita dall'economia di guerra e in gran parte analfabeta. Epicentro di questo suo impegno fu Tricarico, cittadina coinvolta nell'accoglienza dei profughi e con una forte presenza di confinati politici del decaduto regime, ma anche di nuove presenze di gerarchi ed altri fascisti inviati anch'essi al confino dagli Alleati. Entrato nel direttivo della ricostituita Federazione provinciale del Psiup di Matera (11 aprile 1944) e intensificati i rapporti con la Federazione socialista di Bari, nel marzo successivo Scotellaro fu designato a rappresentare i socialisti all'interno del Comitato di liberazione nazionale di Tricarico, cittadina guidata da una giunta commissariale posta sotto la presidenza del sindaco Carlo Grobert, un esponente del Partito d'Azione (PdA), giunto nell'estate del 1943 come sfollato da Napoli a Tricarico, cittadina dove continuò la sua azione antifascista. Costituitasi, nel frattempo, anche nel centro lucano la Camera del Lavoro, Scotellaro ne promosse leghe aderenti, mentre manteneva rapporti con le forze antifasciste campane attraverso Abdon Alinovi, un militante comunista in servizio come cancelliere della Pretura di Tricarico, e con alcuni confinati politici nello stesso paese come il comunista fiorentino Renato Bitossi, accreditandosi come un importante referente nell'organizzazione politica e sindacale dei centri della collina materana e assumendo ruoli cardine nella politica provinciale socialista di quel periodo.¹⁸

Erano quelli i difficilissimi anni vissuti dalle regioni meridionali d'Italia nel corso della transizione dal regime fascista alla democrazia, corrispondenti al biennio di occupazione militare anglo-americana

periodo successivo attraverso l'analisi comparata delle lettere di Scotellaro a Pedio con i verbali della sezione del Psi di Tricarico, è in M. Gatto, *Rocco Scotellaro e la questione meridionale. Letteratura, politica, inchiesta*, Roma, Carocci, 2023, pp. 36-39.

¹⁸ C. Biscaglia, *La costruzione della democrazia* cit., pp. 56-57. Su Abdon Alinovi (1923-2008), dirigente storico della sinistra italiana e deputato al Parlamento italiano per varie Legislature (1976-1992), si cfr. A. Alinovi, *Alle radici del nostro presente. Napoli e la Campania dal Fascismo alla Repubblica (1943-1946)*, Napoli, Guida, 1986. Su Renato Bitossi, confinato politico, partigiano in Toscana, deputato all'Assemblea costituente e senatore della Repubblica, L. Sacco, *Provincia di confino* cit., p. 272; A. Colombi, *Renato Bitossi, dirigente comunista. Conferenza tenuta a Firenze dal compagno Arturo Colombi, presidente della Commissione centrale di controllo del Pci*, [Firenze], a cura della Federazione fiorentina del Pci, [s.d.].

successivo all'8 settembre 1943. Con il passaggio del fronte, la Basilicata fu sottoposta a raid aerei degli Alleati e a rappresaglie contro le popolazioni civili perpetrate dalle armate tedesche in fase di ripiegamento. Nel generale disorientamento di una regione che tra settembre e dicembre 1943 si andava liberando dal nazifascismo, ma restava allo sbando per un vuoto di potere senza precedenti, la Chiesa, soprattutto quella potentina, fornì alle popolazioni un autorevole supporto di protezione. In quegli stessi mesi, con ordinanze prefettizie si provvide alla sostituzione dei podestà con commissari prefettizi e nel gennaio 1944, in ottemperanza agli ordini dell'Amgot, fu disposto che i comuni con oltre 3000 abitanti fossero amministrati da un sindaco e quattro assessori nominati dallo stesso sindaco tra persone di sua fiducia, che rappresentassero il popolo e i vari ceti sociali. Potenza, pesantemente bombardata tra l'8 e il 9 settembre 1943 dagli americani e investita da rastrellamenti e saccheggi delle forze armate tedesche, che solo il 20 settembre avrebbero lasciato la città, assunse subito una notevole centralità rispetto al territorio regionale, per lo sviluppo di importanti fervori culturali e associativi tra i giovani universitari, e dibattiti all'interno delle storiche formazioni politiche di sinistra e di quelle emergenti di area cattolica, in vista del nuovo assetto democratico che lo Stato stava per assumere. Passato, quindi, il territorio lucano sotto il completo controllo degli Alleati (1° ottobre 1943), che esercitavano l'effettivo potere politico e decisionale attraverso l'Amgot, e anche dopo la restituzione dei territori al Governo Badoglio (11 febbraio 1944), i municipi furono comunque sottoposti fino al 31 dicembre 1945 alla supervisione dell'Allied Control Commission, alla quale gli stessi, guidati da giunte commissariali di nomina prefettizia, si dovettero rapportare i Comitati di liberazione nazionale (Cln), creati al loro interno. Badoglio, intanto, deliberando lo scioglimento delle organizzazioni fasciste, mantenne il medesimo quadro di alleanze sociali lasciato dal regime, non ripristinò la libertà di stampa ed evitò il riconoscimento dei partiti, contrastando qualunque forma di attività politica.¹⁹

¹⁹ C. Biscaglia, *Levi, de Martino, Scotellaro cit.*, pp. 132-134; Ead., *Il magistero episcopale di Augusto Bertazzoni nel biennio cruciale della seconda guerra mondiale nel sud d'Italia: 1943-1945*, in *L'episcopato di Augusto Bertazzoni nella Basilicata del suo tempo*. Atti del Seminario di studio di Potenza, 26-27 ottobre 2018, a cura di D. Verrastro, Venosa, Osanna, 2019, pp. 19-36ss. Si cfr. anche M. Fasanella, *La democrazia dei partiti. Il Pci in Basilicata dal Fascismo alla Repubblica (1943-1946)*, Rionero in Vulture, CalicEditori, 2016, pp. 33-48; G. D'Andrea, *La ripresa della vita democratica in Basilicata*, in «Bollettino storico della Basilicata», 4, 1988, pp. 93-108.

Furono quelli gli anni in cui la Basilicata fu protagonista di una lotta di liberazione che, dopo gli eventi successivi all'8 settembre 1943, si svolse con peculiari modalità all'interno dei Cln e con sommosse popolari – le vicende di Tricarico ne rappresentano un caso paradigmatico – mentre si affrontavano le urgenze e i problemi del postbellico e del post-regime: i rapporti con l'amministrazione dei territori liberati e in particolare con l'Amgot che controllava le forze di sinistra, il ritorno dei reduci, l'arrivo dei profughi in fuga dalle zone di guerra verso le province liberate, la carenza alimentare, la grande povertà della popolazione aggravata dai vincoli dell'ammasso per grano e olio occorrenti a garantire le forniture per il razionamento, il mercato nero e l'aumento dei costi dei generi di prima necessità, l'occultamento di molti prodotti contingentati come stoffe, scarpe e vestiti, rimesse sul mercato col contagocce e a prezzi altissimi, l'entrata in politica delle forze cattoliche, i nuovi modelli socio-culturali importati dagli americani, la gestione locale degli aiuti provenienti dai piani assistenziali internazionali, quelli dell'Unrra e della Poa, e via via gli altri problemi che s'imponevano nella loro drammaticità, a cominciare dal lavoro e dalla conseguente urgenza di organizzare le forze sindacali.²⁰

Tornò, dunque, alla ribalta la questione meridionale, riletta sulla scorta del riformismo azionista e socialista e del pensiero di Gramsci, oltre che da una visione cattolica, quale aperta denuncia del fascismo. La miseria delle popolazioni lucane, infatti, ancorate a una poverissima economia agro-pastorale e ad un artigianato in forte crisi, già colpite dall'abrogazione delle leggi speciali per il Mezzogiorno voluta dalla politica del regime e aggravata dall'economia di guerra, rendevano un contesto ben diverso dall'immagine idilliaca della Lucania e del meridione fornita dalla retorica del fascismo. Il disagio delle masse popolari si acuì negli anni 1942-1943 con sommosse popolari dalla chiara connotazione di dissenso contro il fascismo e, in genere, contro coloro che localmente ne avevano incarnato il volto, lasciando lacerazioni profonde ed esacerbandone gli animi. Anche a Tricarico nel marzo 1942 scoppiò una rivolta con assalto al municipio,²¹ di cui lo

²⁰ C. Biscaglia, *Il magistero episcopale* cit., pp. 34-36. Si cfr. pure D. Verrastro, "L'alba viva per un radioso meriggio". *La Pontificia opera di assistenza durante l'episcopato potentino di Augusto Bertazzoni (1944-1966)*, in *L'episcopato di Augusto Bertazzoni* cit., pp. 159-195.

²¹ Una documentata ricostruzione di tali eventi è in C. Magistro, *Il Materano fra totalitarismo e liberazione alleata*, in «Bollettino storico della Basilicata», 21, 2005, pp. 121-132. Sull'evoluzione di questi movimenti di opposizione al fascismo nelle successive "lotte contadine" del dopoguerra, S. Lardino, *Il "sogno di una cosa". Il movimento per la terra in Basilicata tra storia e storiografia*, Galatina, Congedo, 2012, pp. 57-73.

stesso Scotellaro avrebbe fornito una narrazione.²²

È in questo clima che si consumò la prima esperienza politica del giovane Scotellaro, affrontando all'interno del Cln della sua cittadina i problemi connessi alle divergenze ideologiche tra socialisti e comunisti per la mancanza di una linea condivisa nei riguardi dei problemi da affrontare e delle decisioni da assumere in merito alle epurazioni e alla defascistizzazione, come pure alla moralizzazione della vita pubblica e amministrativa, dove striscianti e ancor numerose erano le presenze di elementi collusi col fascismo e tendenti a riproporsi nell'apparato amministrativo sotto nuove vesti, ma con modalità comportamentali di vecchio stampo. È noto, d'altro canto che, dopo la caduta del regime, i socialisti erano stati tra i partiti della coalizione antifascista a sostenere la soluzione più drastica e radicale per rimuovere i residui del fascismo e punire i colpevoli del ventennio di dittatura, ma che risultarono poi i principali sconfitti della mancata defascistizzazione del Paese, sancita in modo clamoroso dall'amnistia Togliatti-De Gasperi del giugno 1946.²³

Il 1944 fu, dunque, un anno determinante per la storia della Basilicata, che segnò l'avvio della svolta democratica e il protagonismo di Scotellaro legato, peraltro, alle vicende del Partito socialista, che nel 1943 aveva assunto transitoriamente la denominazione di Partito socialista italiano di unità proletaria (Psiup), essendovi confluito il Movimento di Unità proletaria (Mup) facente capo a Lelio Basso, sostenitore della linea politica frontista nei confronti del Pci, partito al quale i socialisti erano legati dal patto di unità d'azione verso la classe operaia e le masse popolari da condurre alla lotta. Nel 1947 il partito guidato da Pietro Nenni avrebbe ripristinato il nome di Psi, aggregando peraltro settori e figure significative del disciolto Partito d'Azione.²⁴

II. L'azione di Scotellaro nel Comitato di liberazione nazionale e nel Psi

Dalle cronache pubblicate su «Il Lavoratore» provengono testimonianze importanti sugli indirizzi politici e le iniziative poste in

²² R. Scotellaro, *La rivolta del 1942 a Tricarico*, in F. Vitelli, *Il Granchio e l'Aragosta. Studi ai confini della letteratura*, Lecce, Pensa Multimedia, 2003, pp. 197-199. Il testo è stato ripubblicato sotto il titolo *I mulini chiusi*, in R. Scotellaro, *Tutte le opere*, a cura di F. Vitelli, G. Dell'Aquila, S. Martelli, Milano, Mondadori, 2019, pp. 572-575.

²³ L. D'Angelo, *I socialisti e la defascistizzazione mancata*, Milano, Franco Angeli, 1997.

²⁴ Su questo e su altri aspetti della storia del Psi, si cfr. D. Sacco, *Comunisti e socialisti italiani nella prima repubblica (1948-1994). Alcune questioni tra tradizione e innovazione politica*, Firenze, Le Lettere, 2022.

atto dal Psi nel 1944 nell'area del Melfese e del Materano per alcune ricorrenze alle quali si dette massimo risalto come la festa del 1° maggio, ripristinata dopo il ventennio, la commemorazione dei venti anni dall'uccisione di Giacomo Matteotti e il ricordo del socialista Eugenio Colorni ucciso da sicari fascisti il 30 maggio 1944. L'attenzione del periodico si concentra poi sul tema della defascistizzazione e delle epurazioni, come pure della formazione politica della gioventù universitaria, finalizzata alla preparazione della nuova classe dirigente, tema peraltro affrontato anche nel successivo 1945, insieme alla rinnovata denuncia della corruzione di impiegati e assessori comunali. La testata giornalistica dà, inoltre, grande risalto al 1° Congresso dei Comitati di liberazione dell'Italia meridionale, tenuto a Bari il 28 gennaio 1944,²⁵ e al 1° Congresso sulla questione meridionale, organizzato a Napoli il 22-23 maggio 1945 dal Centro socialista di studi sui problemi del Mezzogiorno, che si propose di predisporre piani finalizzati all'opera risanatrice di un governo democratico; precisare lo sviluppo della questione meridionale anche in rapporto alle condizioni derivate dalla guerra e ai fini della ricostruzione; preparare i dati necessari ad informare la corrispondente politica del partito e un piano di risoluzione integrale della questione meridionale, affrontando tra l'altro il problema della scuola.²⁶ Tema, quest'ultimo, su cui «Il Lavoratore» sarebbe tornato di lì a poco con un articolo dell'insegnante F. Canonico²⁷ e che sarebbe stato a cuore allo stesso Scotellaro, che negli anni avvenire avrebbe condotto un'importante indagine sulla scuola in Basilicata, la prima dopo il ventennio fascista.²⁸

Il periodico riporta, innanzitutto, la notizia della festa del 1° maggio 1944 tenuta a Tricarico come in moltissimi altri centri della Basilicata, ma di cui non aveva potuto pubblicare il resoconto per mancanza di spazio.²⁹ Il recupero del testo del comizio tenuto da Scotellaro in quella circostanza e la bozza dell'articolo su tale evento da lui predisposta per l'«Avanti!», ci permette di conoscere l'impostazione unitaria di quella

²⁵ «Il Lavoratore», 1, Potenza, 15 febbraio 1944.

²⁶ *Ivi*, 13, Potenza, 2 giugno 1945.

²⁷ *Ivi*, 25, Potenza, 30 agosto 1945.

²⁸ Gli esiti di questa indagine sarebbero stati pubblicati postumi: R. Scotellaro, *Scuole di Basilicata, I*, in «Nord e Sud», I, 1, 1954, pp. 67-95; Id., *Scuole di Basilicata, II*, in «Nord e Sud», II, 2, 1955, pp. 73-101.

²⁹ La cronaca annota che alla festa tenuta a Potenza erano intervenuti compagni della Sezione socialista e della Federazione comunista tra cui Luigi De Filpo ed Enzo Pignatari, e quelli che avevano subito prigione e persecuzione da parte del regime, come il comunista Michele Mancino e il socialista Attilio Di Napoli, in «Il Lavoratore», 2, Potenza, 18 maggio 1944.

che fu la prima celebrazione di una festa proibita dal regime, realizzata con la partecipazione di Abdon Alinovi per il Pci e di Carlo Grobert per il PdA, ma anche della Camera del Lavoro e preceduta da un folto corteo di lavoratori inneggianti canti internazionali per le vie del paese. Nel suo accorato discorso Scotellaro, appena ventunenne, richiamò testualmente gli ideali della solidarietà internazionale «innalzata a vessillo dei movimenti socialisti e che Giuseppe Mazzini, il figlio di tutte le patrie, riaffermava come tradizione nostra mai spezzata: io amo il mio paese perché amo tutti i paesi»; ribadì quelli del lavoro per cui «ogni primo maggio i lavoratori di tutto il mondo sono uniti nella lotta di liberazione dai ceppi dei capitalisti camuffati in veste d'eroi dei nazionalismi imperialistici militarizzati»; riaffermò il valore della riconquistata libertà e l'urgenza della rieducazione morale e politica, che permettesse di trasformare «la folla in popolo». Non mancarono veementi richiami all'«epurazione condotta con tentennamenti dal pure tentennante governo badogliano», nella consapevolezza che il fascismo è «saldo e costruito nei ceti reazionari, nelle conventicole degli apolitici, nei circoli dei benestanti, nelle congreghe dei diseredati dai posti di comando, tra i giovani disfattisti e germanofili, tra i furbastrì che formano la massa [incosciente] fluttuante su cui lavora la mano dei feudatari». Scotellaro concluse il suo discorso, incitando i lavoratori alla consapevolezza che la Camera del Lavoro «deve diventare il centro di forza della classe operaia nel Meridione, pronta a solidarizzare con gli antifascisti di ogni fede politica, perché l'unità dei partiti è condizione per rafforzarci davanti ai nemici capitali, da cui siamo attorniati».³⁰

Su disposizione della Federazione socialista lucana, affinché in tutte le Sezioni si commemorassero i venti anni dalla barbara uccisione di Giacomo Matteotti,³¹ anche a Tricarico si promosse un'imponente manifestazione, seguita da un comizio popolare, la cui cronaca fu pubblicata su «Il Lavoratore»:

È stato tenuto un grande comizio popolare indetto dalla Sezione socialista con l'intervento del segretario della Federazione provinciale di Matera, avv. Vincenzo Milillo ed una larga rappresentanza di socialisti e comunisti d'Irsina. Con alla testa le bandiere dei due partiti di massa, i compagni si sono recati nei locali del cinema, gentilmente concessi, e il sindaco avv. Grobert, invitato al comizio, ha recato il suo saluto unito a quello del Partito d'Azione con il plauso particolare rivolto ai socialisti e comunisti d'Irsina, il paese della Lucania che va portato ad esempio, avendo dimostrato che, negli anni dell'oppressione fascista, si

³⁰ Appendice documentaria, Doc. 1 e Doc. 2.

³¹ «Il Lavoratore», 3, Potenza, 6 giugno 1944.

può vivere anche soffrendo. Il sindaco ha poi ricordato che “il fascismo è caduto, ma non è morto. S’insinua nei vari partiti, intorbidendo le acque. Bisogna eliminare le figure torbide; ci sono gridi d’allarme, uomini fascisti stanno piazzando le loro batterie per ostacolare il nostro cammino verso la libertà e verso la democrazia”.

Dopo la parola del sindaco il compagno Desopo ha fatto una breve relazione sull’attività svolta dalla Sezione socialista dal marzo del corrente anno ad ora, mettendo maggiormente in luce l’opera svolta dai compagni Amendola e Bertoldo, veterani del socialismo. Chiude la relazione invitando tutti ad organizzarsi e non essere solo tesserati, ma apostoli dell’idea.

L’instancabile compagno Scotellaro poi parla sull’attività sindacale, delineando le principali direttive e i compiti immediati da risolvere. Ricorda che «la Camera del Lavoro è apolitica, ma non deve assistere indifferente all’oppressione del forte sul debole». Riferisce poi sul convegno sindacale di Matera e legge le prescrizioni della Confederazione Generale del Lavoro. Per volere del compagno Milillo, che presiede il comizio, s’invitano parecchi compagni a voler riferire sulle questioni locali.

Prendono poi la parola i compagni Di Mase e Francabandiera, i quali portano il saluto di Irsina, roccaforte rossa ed incitano i compagni di Tricarico ad essere fermi e decisi contro il fascismo, che purtroppo non ancora ha tolto le sue tende dall’Italia oppressa.

Chiude il comizio l’avv. Milillo con un discorso molto concreto e fattivo, in cui ricorda «che dobbiamo combattere i fascisti: il fascismo è equazione di corruzione, di disonestà. Ma bisogna combattere anche quelli che non hanno avuto la tessera fascista, ma che fanno politica reazionaria». Dopo aver sorvolato sulla questione economica, il compagno Milillo passa a parlare sul programma del Partito, rintuzzando le varie accuse dei reazionari circa la famiglia e la religione. Egli dice: «Noi non siamo contrari alla religione; questo è un affare di coscienza personale. Libero ognuno di credere al Dio verso cui la sua fede lo porta. Però siamo nemici della frammistione tra religione e politica».

Il compagno Milillo chiude il suo discorso incitando tutti alla conquista dell’unità sindacale; conquista grandiosa che non si lascerà disperdere. Ci vuole unità, compattezza e fede grande, al di là delle delusioni quotidiane. La meta sarà “difesa del proletariato”.³²

«Il Lavoratore», tra giugno e agosto 1944, affrontò lo scottante tema delle epurazioni:

Da molte sezioni della provincia ci è pervenuta spontanea e concorde la proposta di rendere pubbliche le sedute del Comitato di epurazione. «Il Lavoratore» fa propria la proposta, perché è indispensabile che il popolo sappia come e in che misura sarà provveduto a soddisfare le esigenze della Legge. Non è d’altronde concepibile che in regime di libertà siano

³² *Ivi*, 13, Potenza, 22 novembre 1944.

rinnovati i deprecati sistemi del fascismo, quando le Commissioni di polizia rappresentavano tenebrose macchinazioni. Ora tutto deve procedere con lealtà e le accuse, le discolpe, le discriminazioni e le condanne devono trovare conforto nella pubblica opinione. Nessuna vendetta dev'essere esercitata, ma neppure devono trovare asilo la complicità, i favori, le disparità di trattamento. Invero, le decisioni del Comitato saranno tanto meno discusse e tanto meglio approvate, quanto più saranno state improntate a sensi di umanità e di serena giustizia.³³

Seguì la pubblicazione della cronaca da Tricarico, “Beati gli ultimi ... antifascisti”:

Milite e istruttore preliminare prima, antifascista dal febbraio 1944, a marzo dello stesso anno assessore, e infine, nel luglio scorso ammassatore nei granai del popolo, Cataldo Costantino, giovane avvenente di aspetto, si è aggiudicato al popolo di Tricarico come lottatore tenace contro la dittatura fascista. Mentre prendiamo atto di questa subitanea conversione, segnaliamo come esempio di perfetta democrazia da seguirsi ovunque, attraverso i Comitati di liberazione, questo caso singolare in cui si avvera una volta tanto l'evangelico detto “Beati gli ultimi che saranno i primi” e chi ha orecchie da intendere, intenda.³⁴

III. I giovani lucani e la costruzione dell'Italia democratica

Un problema particolarmente avvertito dai socialisti lucani con riscontri in articoli pubblicati su «Il Lavoratore» tra agosto 1944 e giugno 1945, riguarda l'atteggiamento dei giovani, soprattutto universitari, nei confronti della politica e l'urgenza di una loro formazione indirizzata verso la responsabilizzazione nella vita politica italiana del post-fascismo, per cui si scriveva:

Con la caduta – ormai è un anno – del regime fascista, i cui punti programmatici si sintetizzavano nel famoso “Credere, obbedire, combattere”, oltraggio all'intelligenza, alla volontà e all'esistenza degli italiani, ci si aspettava che i giovani, orientati e acclimatati ai nuovi tempi di libertà e di convinzione profonda nel proprio ideale, assumessero con slancio e passione il loro posto di responsabilità nella vita politica italiana. Invece, purtroppo, si assiste a due fenomeni che bisogna avere il coraggio di rilevare (in politica vige il principio che chi più sa, più deve dire). La gioventù studiosa si è divisa in due categorie. Alla prima, appartengono i giovani (per fortuna sono pochi) che ancora sentono la nostalgia del defunto regime e delle sue adunate di popolo, o meglio, di folla incosciente e pur tuttavia sempre plaudente al distributore di ogni

³³ *Ivi*, 3, Potenza, 6 giugno 1944.

³⁴ *Ivi*, 8, Potenza, 31 agosto 1944.

bene. Sono i giovani che ancora sentono il rimpianto della mobilitazione settimanale di tutta la gioventù studiosa che, illudendosi di educare il corpo nelle sale e nei campi della Gil, non si accorgeva che quello era il segreto per togliere loro qualunque discernimento e un qualunque potere di critica, non curandosi dello stato intellettuale veramente pietoso, traendo e negando così la mai spenta e nobile tradizione della gioventù studiosa italiana, che in ogni campo dello scibile umano si era dignitosamente battuta. E perciò i giovani di questa categoria guardano con diffidenza e anche, perché non dirlo? con disprezzo i partiti antifascisti. Il fenomeno è triste.

È assolutamente necessario che i giovani superino questo stato passivo di cieca ammirazione e di supino scetticismo verso il fascismo, il quale altro non era che un rullo compressore e un livellatore potente e prepotente di cose, di uomini e di coscienze, anche se le parate tambureggianti e le fiammanti divise dei gerarchi impennacchiati abbagliavano la vista e anche se le teorie del nazionalismo imperialista allettavano l'egoismo delle coscienze in buona fede e ignare dei problemi politico-sociali.

Alla seconda categoria appartengono moltissimi altri giovani (e sono i più), che disorientati, apatici e incuranti, non sentono il pungolo e il bisogno, pur avendo rinnegato tutto il vecchio bagaglio fascista, di formarsi una seria e profonda cultura politica, che dia loro innanzi tutto la visione chiara dei problemi dell'ora e, nello stesso tempo, la sicurezza di un posto di doverosa responsabilità nella vita pubblica italiana.

Perciò s'impone, nel supremo interesse della Patria – se vogliamo che essa non ricada, per l'assenteismo politico della gioventù studiosa, nelle mani di pochi rapaci e disonesti filibustieri – che i giovani siano spinti e guidati verso le fonti della sana cultura e delle idealità supreme. Gli uomini vigili e pensosi delle sorti della Patria e che non piegarono la schiena alla triste dittatura – gloria d'Italia e vanto dei partiti antifascisti – debbono perciò sentire, insieme con i partiti che rappresentano, il bisogno di scuotere il torpore della gioventù studiosa italiana, ignara della vera profonda cultura e non allenata alle battaglie politiche, che danno la misura della vitalità e della idealità. Se ciò non avverrà, se la gioventù continuerà a trastullarsi in nostalgici pensieri di rimpianto e a brancolare nel buio politico e ideale, i vecchi uomini dalle coscienze adamantine e dal passato integro, che guidano i partiti e la politica attuale d'Italia, corrono il rischio di non veder degnamente raccolto il loro nobile e aureo retaggio di cultura e di fede, con gravissimo danno della Patria.

Nicola Todisco³⁵

E ancora:

Per potersi bene orientare nel nuovo clima politico sorto dal crollo della dittatura, è indispensabile che i giovani si rendano ben conto che essi, durante il ventennio fascista, sono stati ingannati e traditi

³⁵ *Ivi*, 8, Potenza, 31 agosto 1944.

da una ubriacatura di parole vuote di senso e aventi per fine solo il pervertimento di ogni giustizia e di ogni presupposto etico.

Avulsi dal pensiero e dalla cultura europea e mondiale, costretti, fin dai primissimi anni, a salutare "romanamente", ad apprendere quelle, e soltanto quelle determinate nozioni, a marciare in quel senso e a rispondere con frasi obbligate; storditi da una propaganda che non instillava nell'animo alcuna luce di pensiero né alcun bagliore di verità, i giovani, dopo venti anni di assenza di vita pubblica e di deserto spirituale, tagliati fuori da ogni corrente di pensiero che non fosse idolatria e di feticismo all'uomo fatidico, incontrano insormontabili difficoltà a trovare l'*ubi consistam* morale e politico della vita privata e pubblica che risorge, con le sue insopprimibili esigenze di libertà e di giustizia.

Si avverte questo loro senso di smarrimento: ma per il fatto stesso che essi sentono il disorientamento, il disagio e il vuoto, sono già sulla buona via, perché soltanto la sete inestinguibile di sapere potrà salvarli. Ciò che non si tollera nei giovani è l'apatia, l'abulia, la noncuranza, sintomi sicuri di mancanza d'interesse per i gravi problemi dell'ora.

È necessario perciò che i giovani, i quali dovranno essere i dirigenti di domani, dopo lungo studio e matura riflessione, scelgano il loro partito, o meglio, più esattamente pronunzino il loro atto di fede, perché iscriversi ad un partito vuol dire dichiarare pubblicamente la propria fede. E l'Italia di uomini di fede ha bisogno, più che di artisti e scienziati, nei quali campi ha già detto la sua autorevole parola; non così, invece, nel campo politico, dove la non lontana unificazione del regno, e l'interrotto processo di formazione politica del popolo, dovuto al ventennio fascista, non offrono la stessa garanzia degli altri popoli politicamente più coscienti del nostro.

Eleggersi perciò un partito e mettersi a servizio non degli uomini, ma delle idee che del partito ne sono la luce. Nel passato, il mezzogiorno d'Italia era additato come terra di clientele politiche, perché il popolo subiva l'autorità o l'influsso di determinati uomini, non preoccupandosi affatto della conoscenza delle dottrine politiche, che solo debbono essere la guida a sperare per il raggiungimento dei fini proposti. Che la gioventù meridionale, che si affaccia alla ribalta della vita politica, non ricada in questo grave errore: non l'autorità o il fascino degli uomini bisogna subire, ma la bellezza dell'ideale, l'esempio dei martiri, l'impulso della propria fede.

Né bisogna scoraggiarsi di essere in pochi, perché la maggioranza si conquista con l'intransigenza nella lotta, con la forza del carattere, con la convinzione profonda nel proprio ideale.

Soltanto così, con un senso di profondo civismo e alla luce dei grandi ideali, la gioventù studiosa darà segni non dubbi del suo patriottismo non borghese, non aggressivo, non militarista, non imperialista, ma democratico, difensivo, pacifico, solidarista, che accetta la nazione come punto di partenza e la supera come aspirazione verso l'unità continentale e mondiale.

N(icola) Todisco³⁶

³⁶ *Ivi*, 11, Potenza, 15 ottobre 1944.

Sono documentati, inoltre, riscontri di questa problematica anche in testate giornalistiche potentine con articoli su *La politica e i giovani* e *La situazione attuale di noi giovani. Appello ai maestri*, quest'ultimo firmato da Gelasio Gaetani.³⁷

In questo clima si colloca la fondazione a Potenza dell'Associazione sindacale degli studenti universitari "Luigi La Vista", che nella sua breve vita (febbraio 1944 – gennaio 1945) raggruppò giovani antifascisti di varia tendenza politica, che cercavano nella «cultura senza barriere» elementi nuovi di formazione e di orientamento per la società democratica da costruire. Netto era il loro giudizio negativo sul ventennio fascista e forte l'impegno a collaborare alla rieducazione politica e sociale della gioventù lucana e, per di più, a promuovere una sottoscrizione a favore degli studenti profughi in regione. Animata dal futuro decano della stampa parlamentare Matteo Renato Pistone, ebbe tra i soci molti giovani che sarebbero diventati giornalisti di rilievo nazionale come Giovanni Russo, Giuseppe Ciranna, Giandomenico Giagni (anche regista), e pure Dino Merenda, i fratelli Giuseppe e Francesco Tropea, Giuseppe Rosco, Pierino Biscardi, Delio Ciciani e Rocco Scotellaro.³⁸ Erano giovani che avevano già maturato esperienze culturali in realtà extraregionali favorite proprio dagli studi universitari, che in quegli anni privilegiavano Napoli e Roma, nutrite nella clandestinità di rapporti, discussioni e militanza politica.

Ritroviamo su «L'Ordine», il periodico della Democrazia cristiana, una cronaca dell'Assemblea generale di questa associazione, tenuta a Potenza il 5 marzo 1944, in cui si elesse il comitato direttivo e si approvò all'unanimità il seguente ordine del giorno:

L'Assemblea della "Luigi La Vista", convinta che solo una salda coscienza politica possa dare ai suoi membri il giusto senso delle civiche libertà, che sono un diritto e un dovere nello stesso tempo, e consapevole del grave senso di responsabilità che le incombe in una svolta così decisiva della storia nazionale, prima di chiudere i suoi lavori, indirizza a tutti gli antifascisti d'intelligenza e di cuore un doveroso saluto ed un pressante appello, chiedendo loro di collaborare serenamente e spassionatamente alla opera di rieducazione politica e sociale della gioventù lucana avvilita, come il resto del popolo italiano, da un ventennio di coercizione e di oscurantismo dittatoriale.³⁹

³⁷ «Battaglie goliardiche», periodico dell'Associazione sindacale degli studenti universitari "Luigi La Vista", Potenza, 14 maggio 1944, tipografia Mario Nucci di Potenza, pp. 1-2.

³⁸ G. Settembrino, *L'Associazione universitaria "Luigi La Vista"*, in Id., *La cronaca ritrovata* cit., pp. 49-57.

³⁹ «L'Ordine», 4, Potenza, 15 marzo 1944, p. [6].

Un successivo articolo, pubblicato sullo stesso periodico il 25 gennaio 1945, dà conto di un tentativo di ripresa dell'Associazione che faticava a decollare, avvenuto il 14 dello stesso mese presso l'Istituto Magistrale di Potenza:

Associazione universitaria "Luigi La Vista". Domenica 14 u. s. in un'aula dell'Istituto Magistrale di Potenza, un congruo numero di universitari, iscritti e non iscritti all'Associazione, si è riunito per considerare la possibilità di ripresa dell'attività organizzativa, ormai abbandonata dai soci. Dopo ampie discussioni, con una deliberazione di carattere provvisorio si è proceduto alla nomina di una Giunta temporanea, che avrà il compito di riacciarsi alla passata attività, riordinando la situazione esistente e formulando al più presto un piano di iniziative di carattere finanziario ed organizzativo. La Giunta, dopo aver completato i suoi lavori, chiamerà a raccolta tutti gli universitari residenti in Potenza per sottoporre all'approvazione di una regolare assemblea un importante ordine del giorno. Si spera che a tale riunione nessun universitario vorrà mancare.⁴⁰

Non ci è dato sapere se Scotellaro fosse stato presente a questo incontro. Sappiamo, però, che aveva contribuito alla fondazione dell'Associazione: «Sto lavorando anche per l'Ass[ociazione] stud[entesca]. In senso buono per noi», aveva scritto a Tommaso Pedio nei primi di gennaio 1944.⁴¹ Aveva anche collaborato al loro giornale, «Battaglie goliardiche», che ebbe come redattore responsabile Claudio Merenda, uno dei fondatori della Democrazia cristiana potentina, proveniente dalle fila dell'Azione cattolica e futuro deputato al Parlamento italiano. Scotellaro vi pubblicò, infatti, l'articolo *Memoria di Prampolini*, figura in cui riscontrava il profilo del socialista "evangelico", testimone significativo di quel socialismo riformista che in lui andava maturando. Un socialismo fondato sullo spirito di solidarietà e fratellanza, basato sulla «lotta di classe sì, ma che abbia un sottostrato morale in coloro che la promuovono», capace di individuare i mali dell'arretratezza e le soluzioni, ma sempre accompagnato da un percorso di «educazione delle masse nella diuturna esperienza orientata verso il fine ultimo del marxismo».⁴²

⁴⁰ *Ivi*, 28, Potenza, 25 gennaio 1945, p. [1].

⁴¹ R. Scotellaro, *Lettere a Tommaso Pedio* cit., p. 49.

⁴² R. Scotellaro, *Memoria di Prampolini*, in «Battaglie goliardiche», Potenza, 14 maggio 1944, p. 5. Due esemplari di questo numero del giornale sono custoditi a Potenza, l'uno nella Biblioteca Provinciale, l'altro nella Biblioteca dell'Archivio di Stato. Sulla trascrizione di questo articolo, R. Scotellaro, *Tutte le opere* cit., pp. 610-611.

L'ospite ingrato

Alle origini dell'impegno politico di Rocco Scotellaro. La transizione dal fascismo alla democrazia: 1943-1944

Carmela Biscaglia



«Battaglie goliardiche», Potenza, 14 marzo 1944 (Archivio privato di Carmela Biscaglia)

La fine dell'esperienza associativa "Luigi La Vista" fu seguita da un altro tentativo posto in atto sempre a Potenza nel giugno 1945, volto alla costituzione di un Club lucano universitario aperto anche ai laureati e ai diplomati di età non superiore a 32 anni, finalizzato ad attività culturali, assistenziali, sportive e ricreative. Di questa nuova proposta, che inizialmente ebbe largo plauso tra gli universitari della città, intervenuti numerosi alle riunioni indette dal comitato promotore, nel corso delle quali fu redatto lo Statuto,⁴³ si perde poi traccia. Le finalità di questo Club, di cui non rimane testimonianza di adesione da parte di Scotellaro, risultano comunque decisamente diverse da quelle dell'Associazione "Luigi La Vista".

In questo clima di attenzione delle forze politiche potentine alla formazione delle nuove generazioni, anche la Chiesa era intervenuta con una serie di conferenze con dibattito aperto a tutti, tenute nell'inverno del 1944 nel salone parrocchiale della SS. Trinità. Il vescovo Augusto Bertazzoni le aveva affidate a don Angelo Mazzarone col compito di illustrare la dottrina sociale della Chiesa e i presupposti morali, politici e giuridici del nuovo ordine democratico propugnato dai cattolici in quel momento difficilissimo ma fondativo della storia regionale e nazionale.⁴⁴

Il problema della preparazione dei giovani all'impegno politico nella nuova Italia da costruire, da condursi attraverso l'educazione delle menti al giudizio critico dopo anni di manipolazione ideologica e di coercizione degli adolescenti e dei giovani all'interno delle strutture di massa del regime, era dunque impellente, ma di difficile quanto delicata soluzione. I tentativi associativi già posti in atto non avevano dato esito incoraggiante. Da parte degli adulti si chiedeva la trasmissione dei valori della resistenza e della libertà, ma nel rispetto dei processi evolutivi dei giovani che si aprivano ormai ai profondi cambiamenti della società, di cui si avvertivano i primi segnali.

Cosa pensano i giovani? La nostra generazione si dibatte tra lo scetticismo provocato dall'incessante susseguirsi di eventi ed un desiderio istintivo di ritrovare le proprie energie da mettere a disposizione di un ideale. Sorti improvvisamente problemi a prima vista insolubili, ai quali non è stato possibile dare una immediata spiegazione, i giovani furono presi da un senso di smarrimento, dal quale potranno uscire solo dopo un esame profondo ed accurato di quelle che sono state le cause prime della crisi storica del nostro paese.

⁴³ Clara Agresti ed Enzo D'Andrea erano i referenti per richieste di informazioni o adesioni al Club, «Il Lavoratore», 13, Potenza, 2 giugno 1945.

⁴⁴ C. Biscaglia, *Il francescanesimo di Mons. Angelo Mazzarone* cit., pp. 216-217.

L'ospite ingrato

Alle origini dell'impegno politico di Rocco Scotellaro.
La transizione dal fascismo alla democrazia: 1943-1944

Carmela Biscaglia

Lo smarrimento fu da molti chiamato apatia. Fu errore gravissimo di valutazione. Possiamo affermare che oggi la nostra generazione partecipa attivamente alla vita politica italiana, vivendola in tutta la sua essenza.

Il fascismo, col suo categorico “credere, obbedire, combattere”, aveva offuscato le menti dei giovani, costringendoli all'impossibilità di discernere oltre quei determinati limiti.

Oggi in periodo di libertà o semilibertà, si riprende la via dello studio, e ci si pongono i primi interrogativi ai quali urge dare una risposta sufficiente. Sorge così il problema di quale dovrà essere il nuovo vero ideale. È a questo punto che si aggrava la crisi di alcune coscienze per cui non si riesce a prendere una immediata risoluzione. I giovani comprendono che su di essi grava la responsabilità dell'avvenire d'Italia e dell'Europa intera e perciò prima di avventurarsi a favore di questa o di quella idea, desiderano comprendere il profondo significato di essa. È logico che la gioventù scelga liberamente la via migliore e si dedichi con passione all'esame ed alla critica di tutte le dottrine politico-sociali.

È compito degli anziani assistere con comprensione a questo processo di evoluzione della nostra generazione, senza tentare di coartare la volontà di chi oggi entra nella vita, comprendendone il suo essere ed assimilando i principi fondamentali delle nuove dottrine. Non bisogna allettare i giovani con piccoli vantaggi immediati, che potrebbero sviarli nel loro lavoro assiduo ed intenso di studio.

È necessario, perciò, tenere ben presente, che sui giovani pesa la responsabilità del domani e che da essi saranno creati i presupposti essenziali per il nuovo assetto politico e sociale del nostro paese. Non saranno deluse le speranze, poiché la momentanea sfiducia sarà superata, quando i giovani avranno compreso che solo essi saranno a fianco del popolo i veri protagonisti di una nuova era, che si annuncia più radiosa e più bella. Non è retorica affermare che dalla rinascita delle coscienze dei giovani dipenderà l'indipendenza e la esistenza stessa del nostro Paese.

Iuven⁴⁵

Il giovane universitario Rocco Scotellaro aveva ben capito quali erano le sue responsabilità e quale voleva che fosse il suo ruolo nell'Italia democratica che appariva all'orizzonte, perché «nei sentieri non si torna indietro. Altre ali fuggiranno / dalle paglie della cova, / perché lungo il perire dei tempi / l'alba è nuova, è nuova».

⁴⁵ «Il Lavoratore», 13, Potenza, 2 giugno 1945.

Appendice documentaria*

Doc. 1¹

Compagni di fede e d'azione
Chiedo la parola.

1° maggio 1944. Tricarico

Il comizio che teniamo per celebrare una festa proibita e messa al dimenticatoio dal fascismo e sostituita con altra di più clamorose origini, ci porta al raffronto tra quel 21 aprile del partito fascista con questo nostro 1° maggio.

Il comizio, compagni, non è accessibile solo a coloro che – giusto o ingiusto – sono chiamati a parlare, ma a tutti che possono portare una qualsiasi nota di veduta o idea e, d'altronde, non ci sono oratori a sbraitare o pubblico a batter con le mani o a fischiare o a interrompere, bensì esso: il comizio è un rito che deve volgere tra l'attenzione, la fede, la discussione di noi tutti.

Quel 21 aprile di non grata memoria, quando un solo che fosse stretto fino alla gola della camicia nera vi enunciava le verità più ipocrite, coincideva – come tutti² sanno – con la data della fondazione di Roma e di quella aveva lo strascico infame, della fondazione di Roma che porta il segno già della dittatura d'un fratello sull'altro: di Romolo su Remo e del sangue sparso da un fratello (c. 1) per mano dell'altro.

Tutta qui la spavalda "romanità" del fascismo che vi seduceva in lusinghe di 8 milioni di baionette, in promesse di impero sul mondo conosciuto, che vi trasmetteva in petto la stessa smania del dittatore.

Quella festa vi faceva partecipi d'una storia, di cui erede non sono gli Italiani solo ma il mondo, serviva per schermo che vi allucinasse nell'esaltazione di voi stessi, che vi facesse diventare di punto in bianco i padroni assoluti degli altri popoli.³

Ma i frutti amaramente tutti li constatiamo se poco si volge lo sguardo intorno e si scoprono le macerie⁴ e la disgrazia ancora in atto della patria italiana.

* I due documenti, di cui si cura l'edizione critica, sono presenti in copia fotostatica nella tesi di laurea su *Rocco Scotellaro, uomo politico ed amministratore*, relatore prof. Raffaele Colapietra, candidata Lucia Benevento, discussa nell'Università degli studi di Salerno. Facoltà di Magistero, anno accademico 1973-1974. Gli originali erano stati messi a disposizione della laureanda dal prof. Rocco Mazzarone, che le era stato anche prodigo di suggerimenti nella stesura della ricerca. Ringrazio la prof. ssa Lucia Benevento per avermi permesso di consultare questo suo puntuale lavoro e di pubblicare questi documenti.

¹ Il testo è manoscritto di Rocco Scotellaro ed è stilato su 6 carte, di cui le ultime presentano numerose cancellazioni e annotazioni coeve e della stessa mano.

² "tutti" è nell'interlinea su cancellazione di "ogni".

³ Il brano "Quella festa ... altri popoli" è un'aggiunta riportata sul retro della carta.

⁴ Su "rovinose" è sovrapposta una linea di cancellazione.

L'ospite ingrato

Alle origini dell'impegno politico di Rocco Scotellaro.
La transizione dal fascismo alla democrazia: 1943-1944

Carmela Biscaglia

È perché ci compenetriamo di quest'atmosfera di lutto che ci si consente solo una riunione al chiuso con⁵ una modestissima coreografia con⁶ i canti che ripercuotono in ognuno di voi i sentimenti d'un'Italia lontana e in noi, i giovani, le note d'un indirizzo verso⁷ l'avvenire che ci sta bieco⁸ di fronte.

A quella romanità fa scontro l'ideale della solidarietà internazionale, innalzato a vessillo dei movimenti socialisti e che Giuseppe Mazzini, il figlio di tutte le patrie, riaffermava come tradizione nostra mai spezzata: Io amo il mio paese perché amo tutti i paesi – son le sue parole.

La nostra Internazionale è quella del lavoro.

Ogni primo maggio i lavoratori di tutto il mondo sono uniti nella loro lotta di liberazione dai ceppi dei capitalisti camuffati in veste d'eroi dei nazionalismi imperialistici militarizzati.

Questo primo maggio i lavoratori italiani rientrati nel consorzio dei popoli, i compagni della Jugoslavia fanno loro bersaglio giusto le armate tedesche che attentano alla libertà e alla marcia del proletariato mondiale.⁹

Bene, compagni, festeggiando per la prima volta il giorno del lavoro, anzi¹⁰ che si faccia la predica di quello che ancora sarà fatto, ricordiamo un pò assieme quanto già si è lavorato e quel tanto già che s'è ricavato. Se ci dobbiamo prendere in giro a vicenda, questo esame lo chiamiamo consuntivo, irto di cifre e documentazioni, (c. 2) come all'epoca degli adunamenti quotidiani dell'Italia, così detta imperiale, ma non è affar nostro. Anche se direte che¹¹ nessun esame può esservi che non sia di disgrazie da decifrare, basterà che citi una conquista per tutte, basilare e gonfia di germi fecondi: la libertà.¹²

Confessiamo, poco o nulla è stato fatto specie¹³ in tema di rieducazione morale e politica, perché vi ritrovate dopo il lungo letargo, perché soprattutto come motivo preliminare si è imposto la partecipazione e imposizione¹⁴ della nostra idea antifascista a molti rimasti intontiti dagli eventi incompatibili di nuovi credi, diffidenti, faziosi, se non proprio fascisti.

Abbiamo dovuto affrontare questi residui¹⁵ problemi – non del tutto semplici – per dar l'avvio alle prime pratiche attuazioni.

⁵ Su “una riunione al chiuso con” è sovrapposta una linea di cancellazione.

⁶ “con” è nell'interlinea su cancellazione di “e senza”.

⁷ “verso” è nell'interlinea su cancellazione “d'un”.

⁸ “bieco” è un'aggiunta nell'interlinea.

⁹ Il brano “A quella romanità ... proletariato mondiale” è un'aggiunta riportata sul retro della carta.

¹⁰ “anzi” è nell'interlinea su cancellazione di “prima”.

¹¹ “ma non è affar nostro. Anche se direte che” è un'aggiunta riportata nell'interlinea.

¹² “basterà che citi una conquista per tutte, basilare e gonfia di germi fecondi: la libertà” è un'aggiunta riportata nell'interlinea.

¹³ “specie” è nell'interlinea su cancellazione di “soprattutto”.

¹⁴ “e imposizione” è un'aggiunta nell'interlinea.

¹⁵ “residui” è un'aggiunta nell'interlinea.

Contro i fascisti si è impegnata una specie d'epurazione condotta con tentennamenti dal pure tentennante governo badogliano: ne prendiamo atto come non mai avvenuta: perché l'epurazione è una cosa più seria oggi quanto¹⁶ non lo sarà domani, oggi che si mettono le fondamenta d'una nuova coscienza, oggi che i nostri sforzi possono ricevere contraccolpi da forze fasciste lasciate in¹⁷ libertà di azione, oggi che – in guerra – i fascisti possono fare le spie.

In forma solenne tutti i lavoratori chiedono al nuovo Governo la integrale spazzatura dei fascisti.¹⁸

Per quel che riguarda il popolo, moralmente e politicamente diseducato perché la dittatura vi ha lavorato sodo per farne (c. 3) dei manichini e dei pupazzi, la preoccupazione deve essere grave.

Si tratta di rieducare, di trasformare la folla in popolo, di portarlo¹⁹ al principio della libertà, alla coscienza politica, senza la quale – non è inutile insistere – un partito fascista ventidue anni addietro poté a suo bell'agio imporci con la dittatura²⁰ la rinuncia al nostro diritto di libertà, per il quale un unico²¹ Matteotti si fece fare a pezzi, e oggi senza una coscienza²² la libertà – malamente intesa – può portarci a conseguenze catastrofiche.²³

Compagni, i fascisti ai posti di comando,²⁴ allentati i freni, il mercato nero e bianco dilagante, l'inflazione al 90%, la disoccupazione, i trasporti inesistenti,²⁵ le masse lavoratrici affamate, mentre il re Umberto aveva un potere senza autorità e i partiti antifascisti avevano autorità loro conferita dal popolo senza il potere,²⁶ la guerra sulla nostra terra diventata spettacolo per noi: ecco i moventi delle opposizioni al governo del re²⁷ e alle amministrazioni provinciali e comunali condotte dai partiti antifascisti con una lotta eminentemente politica nei suoi campi ed estensioni diverse e che ebbe espressione al Congresso di Bari e coronamento oggi che le avanguardie dell'antifascismo si sono imposte e hanno raggiunto il potere.

¹⁶ “quanto” è un'aggiunta nell'interlinea.

¹⁷ “fasciste lasciate in” è un'aggiunta nell'interlinea.

¹⁸ “In forma solenne tutti i lavoratori chiedono al nuovo Governo la integrale spazzatura dei fascisti” è un'aggiunta nell'interlinea.

¹⁹ “portarlo” è nell'interlinea su cancellazione di “inculcare”.

²⁰ “con la dittatura” è un'aggiunta nell'interlinea.

²¹ “unico” è nell'interlinea su cancellazione di “solo”.

²² “senza una coscienza” è un'aggiunta nell'interlinea.

²³ “portarci a conseguenze catastrofiche” è nell'interlinea su cancellazione di “allentarci le briglie verso la vertiginosa ubbriacatura dei...”.

²⁴ “i fascisti ai posti di comando” è un'aggiunta nell'interlinea.

²⁵ “i trasporti inesistenti” è un'aggiunta nell'interlinea.

²⁶ “mentre il re Umberto aveva un potere senza autorità e i partiti antifascisti avevano l'autorità loro conferita dal popolo senza il potere” è un'aggiunta nell'interlinea.

²⁷ “che deteneva il potere senza autorità, contro di Badoglio”, è nell'interlinea con un segno di cancellazione sovrapposto.

Il nuovo governo sintesi democratica dei diversi partiti in blocco²⁸ è chiamato ad affrontare e risolvere le più scottanti crisi²⁹ (c. 4) e a prendere di fronte il problema della ricostruzione che non può ammettere rinvii di sorta.

Non si possono attendere, se noi non collaboriamo,³⁰ prodigi, soprattutto quando – come nel nostro paese – dietro a questa minoranza ridotta ai minimi termini di antifascisti, c'è il fascismo saldo e costruito nei ceti reazionari, nelle conventicole degli apolitici, nei circoli dei benestanti, nelle congreghe dei diseredati dai posti di comando, tra i giovani disfattisti e germanofili, tra i furbastri³¹ che formano la massa [incosciente] fluttuante su cui lavora la mano dei feudatari, contro tutti i quali, dando prova di combattività e insopportazione, coscienti il 27 marzo del 1942, con lo sciopero che faceste, foste capaci di imporre la vostra volontà di lavoratori.³²

Questa minoranza ha capito. Voi altri, compagni, dovrete essere i meno che trascinerete i più.³³ Costituiti in Camera del Lavoro che deve diventare il centro di forza della classe operaia nel Meridione,³⁴ pronti a solidarizzare con gli antifascisti di ogni fede politica, perché l'unità dei partiti è condizione per rafforzarci davanti ai nemici capitali, da cui siamo attorniati.

I Comitati [di] Liberazione N[azionali] – poco conosciuti – hanno questo compito esatto.

Essi in quanto espressione del raggiunto schieramento di tutti i partiti nel Governo, debbono sussistere oltre che per consolidare la unione antifascista, per trasformarsi in veri e propri organi (c. 5) politici con funzioni più sviluppate e congrue al controllo di tutta la vita politica, amministrativa ed economica di ciascun comune per la difesa del fronte interno contro le improvvise rinascite dei focolai fascisti.

Al nuovo governo democratico impende la Camera del Lavoro, che abbiamo istituita. Al Governo democratico impende prima di tutto il problema della coscienza italiana, di arrivare a trattare da alleati con gli alleati e con essi porre in risoluzione la questione economica e alimentare, chiedere il ritorno infine dei prigionieri di guerra,³⁵ di costituire un modesto ma buon esercito nazionale per la conduzione della guerra contro i fascisti e, infine, il Governo democratico ci porterà alla Costituente.

²⁸ “in blocco” è nell'interlinea.

²⁹ “crisi” è nell'interlinea su cancellazione di “questioni allo scopo di cominciare a ricostruire”.

³⁰ “se noi non collaboriamo” è un'aggiunta nell'interlinea.

³¹ “tra i furbastri” è un'aggiunta nell'interlinea.

³² “contro tutti ... la vostra volontà di lavoratori” è un'aggiunta riportata sul retro della carta.

³³ Segue “Il nuovo governo voi siete: rappresentanti”, con un segno di cancellazione sovrapposto.

³⁴ “Costituiti in Camera del Lavoro che deve diventare il centro di forza della classe operaia nel Meridione” è nell'interlinea.

³⁵ “chiedere il ritorno infine dei prigionieri di guerra” è un'aggiunta nell'interlinea.

Il nostro Mancini diceva al Consiglio N[azionale] del P[artito] che non si può dire al contadino che la terra sarà sua, se prima non la difende.³⁶

Ma dobbiamo collaborare alla guerra, che è nostra e la dobbiamo sentire per i fratelli al di là del fronte, per i partigiani che arrischiano la vita, alla guerra che è nostra perché siamo antifascisti.

La guerra del 1915-1918, dopo l'entrata intempestiva, non aveva avuto il largo seguito del popolo, se non dopo la sconfitta di Caporetto.³⁷ diviso nientemeno in neutralisti e interventisti.³⁸ Questo non può oggi essere di nuovo. Il 4 n[ovembre] ci dette la vittoria sul nemico, rinserrato nelle sue tane e reso inoffensivo, ma ci preparò pure il nemico in casa: lo spettro della rivoluzione, il fascismo, il più nemico di tutti i nemici.

(c. 6) La guerra che Mussolini con usurpazione tirannica fece in nome del popolo italiano, con un governo democratico in patria nostra non si sarebbe avuta.

Il fascismo ci ha portato alla sconfitta odierna. L'antifascismo è chiamato a risanare le piaghe, a trovare nella nostra crudele vicenda lo sforzo estremo per risollevarci.

Noi siamo antifascisti, se siamo ritornati noi, gli alleati degli alleati del '15-'18 contro gli stessi nemici di allora – su quella vittoria luminosa del 4 novembre noi puntiamo le nostre speranze e l'avvenire della Patria italiana.

[Rocco Scotellaro]

³⁶ Su "Il nostro Mancini diceva al Consiglio N[azionale] del P[artito] che non si può dire al contadino che la terra sarà sua, se prima non la difende" è presente un segno di cancellazione.

³⁷ "se non dopo la sconfitta di Caporetto" è un'aggiunta nell'interlinea.

³⁸ Segue su cancellazione "per una causa così cristallina".

Doc. 2¹

All'Avanti.

Tricarico, [post 1° maggio 1944]

Il primo maggio è stato festeggiato dal nostro proletariato organizzato nei partiti antifascisti e nella Camera del Lavoro.

Consapevoli dell'atmosfera di lotta, propria di questo primo maggio, i lavoratori in perfetto ordine hanno attraversato le vie del paese cantando gli inni internazionali.

Presieduto dall'avv. Grobert del Partito d'Azione,² il comizio si è aperto con larga partecipazione di popolo. Ha preso la parola il compagno Scotellaro, che dopo aver messo in evidenza il significato storico e internazionale della Festa del Lavoro,³ e bollato quello del 21 aprile

¹ Il testo, stilato su 1 carta, è dattiloscritto nei primi dieci righe, poi manoscritto da Rocco Scotellaro con diverse cancellazioni e annotazioni coeve e della stessa mano.

² "Presieduto dall'avv. Grobert del Partito d'Azione" è sovrascritto a mano nell'interlinea.

³ segue su cancellatura "in contrasto con quello del". Il testo dell'articolo è fin qui

L'ospite ingrato

Alle origini dell'impegno politico di Rocco Scotellaro.
La transizione dal fascismo alla democrazia: 1943-1944

Carmela Biscaglia

fascista, che si rifaceva a una tradizione romana, che porta il segno già della dittatura d'un fratello sull'altro, è passato all'esame della nuova⁴ situazione politica. Ha precisato che anzitutto il nuovo governo deve attuare l'epurazione oggi che gli sforzi antifascisti possono ricevere contraccolpi da forze fasciste lasciate libere - in guerra⁵ - e possono fare le spie.

Ha concluso affermando che non si possa essere divisi come nel 1915-1918 in neutralisti e interventisti, perché questa è la guerra della libertà proletaria.

Hanno poi parlato il compagno comunista Alinovi e infine l'avv. Grobert.⁶ La reazione degli apolitici,⁷ attiva nei giorni precedenti, ha taciuto.⁸ È stata ridotta al silenzio.

[Rocco Scotellaro]

dattiloscritto, il rimanente è manoscritto da Rocco Scotellaro.

⁴ “nuova” è un'aggiunta nell'interlinea.

⁵ “in guerra” è un'aggiunta nell'interlinea.

⁶ Seguito da “che ha presentato”, su cancellazione.

⁷ “degli apolitici” è un'aggiunta nell'interlinea.

⁸ “ha taciuto” è sovrascritto su cancellazione di “dovuto tacere”.

Intellettuali e contadini a Matera

Sull'uso politico di Rocco Scotellaro

negli anni Cinquanta

Mariamargherita Scotti

I. Rocco Scotellaro: poeta-contadino, eroe socialista

Il 19 gennaio 1955 una circolare a firma di Raniero Panzieri, responsabile della sezione stampa e propaganda del partito, avvertiva le Federazioni socialiste che il 6 febbraio si sarebbe tenuto a Matera il convegno *Rocco Scotellaro, intellettuale del Mezzogiorno*. Le relazioni previste erano quattro: Vincenzo Milillo, esponente di spicco del Psi in Basilicata e amico personale di Rocco (*Vita di militante di Rocco Scotellaro*), Carlo Levi (*Cultura e contadini in Rocco Scotellaro*), Franco Fortini (*La poesia di Rocco Scotellaro*) e Raniero Panzieri (*Scotellaro, gli intellettuali e la Rinascita del Mezzogiorno*). La manifestazione, «oltre ad essere una doverosa testimonianza nei confronti della figura e dell'opera di Rocco Scotellaro», avrebbe fornito l'occasione per precisare le posizioni del partito nel campo della politica culturale e dell'organizzazione degli intellettuali, nel solco della linea stabilita dal convegno *Per la libertà della cultura* di Bologna.

Nominato alla guida della sezione stampa e propaganda nel 1953, Panzieri – studioso di marxismo che aveva abbandonato una promettente carriera accademica per dedicarsi al rilancio del Psi in Sicilia – aveva da qualche mese avviato una radicale riorganizzazione del lavoro culturale socialista. Il convegno *Per la libertà della cultura* (Bologna, 11-13 settembre 1954) aveva rappresentato un primo approdo di questa operazione, che provava a superare i ritardi

accumulati dal partito nel secondo dopoguerra. Per la prima volta, a Bologna, in una manifestazione organizzata in totale autonomia dal Psi, si era parlato di libertà della cultura non solo nei termini di “lotta all’oscurantismo e al clericalismo” – com’era consuetudine nel contesto della politica culturale *frontista* – ma anche e soprattutto come rifiuto della sua partiticità, lanciando un segnale della volontà di rifondare il rapporto tra intellettuali e Partito socialista su basi polemiche quando non apertamente concorrenziali nei confronti dell’alleato comunista. Un progetto che Panzieri avrebbe perseguito con un certo successo negli anni successivi, soprattutto dopo la nascita, nel luglio 1955, di una sezione espressamente dedicata al lavoro culturale (un organismo di cui il Pci si era invece dotato fin dal 1948).¹

Il convegno di Matera provava a fare un ulteriore passo in avanti in questa direzione, tanto dal punto di vista organizzativo² quanto da quello politico:

Si auspica – proseguiva la circolare – che dal Convegno, prendendo lo spunto dall’opera per certi aspetti esemplare di Rocco Scotellaro, emerga più chiara l’esigenza di più stretti e molteplici rapporti tra gli intellettuali di tutto il Paese e il movimento democratico per il riscatto del Mezzogiorno e che tale esigenza sia giustamente definita nei termini di una problematica e di una azione culturale varia, libera e aperta, nemica di ogni mistificazione pseudo culturale reazionaria e di ogni dogmatismo. Così il Convegno potrà anche superare in forma costruttiva i termini troppo spessi confusi della polemica culturale accesi intorno all’opera di Rocco Scotellaro.³

La «polemica culturale» a cui faceva riferimento Panzieri aveva occupato, nei mesi precedenti, le pagine della stampa comunista e socialista in seguito alla pubblicazione di due volumi di scritti di Scotellaro: la raccolta di poesie *È fatto giorno* (Mondadori 1954), a cura di Carlo Levi, e *Contadini del Sud* (Laterza 1954), a cura di

¹ M. Scotti, *Da sinistra. Partito socialista italiano, intellettuali e organizzazione della cultura (1953-1960)*, Roma, Ediesse, 2011.

² Centinaia furono gli invitati, tanto nel mondo della politica quanto in quello della cultura. Matera ospitò nei giorni del convegno una mostra di opere di Renato Guttuso e Carlo Levi e la proiezione di film neorealisti e documentari dedicati al Mezzogiorno: *La terra trema* di Luchino Visconti, *Qualcosa è cambiato nel Mezzogiorno* di Carlo Lizzani, *Cristo non si è fermato a Eboli* di Michele Gandin e i documentari sulla pittura di Levi e Guttuso a cura di Giulio Petroni.

³ Psi, Direzione, Centr. Stampa e Propaganda, Prot. n. 1306/2/LT/ia, Cc.n. 16, Ogg.: *Convegno su Rocco Scotellaro*, Roma, 19 gennaio 1955, in Fondazione di Studi Storici Filippo Turati, *Direzione del PSI*, Raccolta delle circolari, Busta 3, fasc. 5, 1955.

Manlio Rossi Doria. Come testimoniano le personalità coinvolte nel dibattito e la forza con cui le diverse opinioni si erano contrapposte, intorno a Scotellaro il Psi stava conducendo una consapevole quanto sapiente operazione politica, di cui il convegno di Matera avrebbe dovuto rappresentare un fondamentale momento di sintesi pubblica. Difendendo orgogliosamente l'opera e la biografia del sindaco-poeta dalle critiche e ascrivendolo a un pantheon *eminente* socialista, il partito di Nenni rivendicava il diritto a una politica culturale autonoma su un tema – la cultura popolare meridionale – che evidenziava da tempo divergenze d'opinione con i comunisti. Una disputa che, intelligentemente sfruttata e resa pubblica, avrebbe potuto attirare nell'area di influenza del Psi esponenti del cosiddetto meridionalismo di “terza forza”, democratico e antifascista ma non comunista.

Risaliva al 1950 il dibattito sul saggio di Ernesto de Martino *Intorno ad una storia del mondo popolare subalterno*,⁴ quando le posizioni di gran parte degli interventi degli intellettuali socialisti si rivelarono discordanti rispetto alle critiche di cui si era fatto portavoce il filosofo comunista Cesare Luporini contestando il concetto di “irruzione” del mondo popolare nella storia e il conseguente (e necessario) “imbarbarimento” della cultura marxista.⁵ La discussione si era allora polarizzata – anche al di là delle intenzioni dell'antropologo napoletano – intorno al nodo dell'alternativa tra spontaneismo e organizzazione, e molti socialisti avevano mostrato nei confronti delle proposte di de Martino un atteggiamento più aperto e interlocutorio, pur con alcune autorevoli eccezioni.⁶

⁴ In «Società», 3, 1949, pp. 411-435. Sulla discussione, che fu ospitata anche dalle pagine dell'«Avanti!», cfr. C. Pasquinelli, *Antropologia culturale e questione meridionale. Ernesto De Martino e il dibattito sul mondo popolare subalterno negli anni 1948-1955*, Firenze, La Nuova Italia, 1977; P. Clemente, M.L. Meoni, M. Squillacciotti, *Il dibattito sul folklore in Italia*, Milano, Edizioni di Cultura Popolare, 1976, pp. 39-111; F. Dei, *Cultura popolare in Italia. Da Gramsci all'Unesco*, Bologna, il Mulino, 2018, pp. 95-102. Per un'utilissima decostruzione della lettura del pensiero di de Martino a opera di Gianni Bosio – che ha influenzato in maniera duratura l'interpretazione del dibattito sul folklore – cfr. A. Fanelli, *Il folklore e la strategia politico-culturale di Gianni Bosio. Note critiche sull'eredità della “corrente meridionalista” nel lavoro del Nuovo Canzoniere Italiano sull'“altra cultura”*, in *Ernesto de Martino e il folklore. Atti del convegno (Matera-Galatina, 24-25 giugno 2019)*, a cura di E. Imbriani, Bari, Progedit, 2020, pp. 199-226.

⁵ C. Luporini, *Intorno alla storia del «mondo popolare subalterno*, in «Società», 1, 1950, pp. 95-106.

⁶ Si segnala, in particolare, Franco Fortini: «Il sospetto che le forze irrazionali e i miti dell'irrazionale non siano ancora esorcizzate e possano essere volte in senso inconsciamente reazionario. In un mondo come il nostro, poi! Queste concessioni

La morte di Scotellaro e la pubblicazione postuma delle sue opere riaprono la questione. Il *patronage* di Carlo Levi e Manlio Rossi Doria era poco gradito ai comunisti, che imputavano a coloro che definivano «pseudo “meridionalisti” di terza forza» una approccio conservatore e astratto, che relegava i contadini meridionali fuori dalla storia, in un'immobilità tanto poetica quanto immutabile, quasi il Mezzogiorno fosse «una terra arcana e misteriosa ancora tutta da studiare e tutta da rivelare nella sua “essenza” nascosta e nelle sue “apparenze” molteplici, insomma, per usare una efficacissima immagine di Gramsci, come un lontano “Giappone”, del quale basta occuparsi con accenti di umana simpatia [...] per essere subito catalogati fra gli autori “meridionalisti”». ⁷

Fu Mario Alicata, responsabile della commissione per il lavoro meridionale del Pci che di lì a poco avrebbe assunto la guida della commissione culturale, a prendere a pretesto, nell'articolo *Il meridionalismo non si può fermare a Eboli*, la critica delle opere di Scotellaro per sferrare un attacco a quel «buffo» filone meridionalista che avrebbe voluto «che non solo “Cristo”, ma anche il moderno pensiero critico si fermasse “a Eboli”». ⁸ Era stato d'altra parte proprio Levi ad accreditare l'idea che la sua influenza e amicizia avessero contribuito «alla presa di coscienza [di Scotellaro] del mondo contadino di cui faceva parte, e al suo guardarlo per la prima volta con distacco e amore, al suo farne poesia, attraverso un linguaggio libero, personale, non letterario».

Questa sua maturazione e liberazione nell'azione [...] – si leggeva nella sua introduzione a *È fatto giorno* – creano il grande periodo della poesia

sono troppo pericolose. [...] Guai, diciamo, a chi colora di “irruzione”, di generosa barbarie, di mito, di odor primitivo, di commozione pseudoreligiosa, di moto di “masse” guidate da capi “immortali” la rivoluzione che noi vogliamo. Per noi essa è ancora quella che ironicamente Lenin definiva come “l'elettrificazione del paese, più i soviet”. L'allineamento rivoluzionario non deve avvenire sulla categoria più diseredata, ma sulla classe più oppressa. E la coscienza dell'oppressione presuppone una cultura in tutto storica, non magica, non “analfabeta”, non “subalterna”» (*Il diavolo sa travestirsi da primitivo*, in «Paese Sera», 23 febbraio 1950, ora in C. Pasquinelli, *Antropologia culturale* cit., p. 100). Sull'«Avanti!» comparvero tra il 12 marzo e il 20 giugno 1950 interventi di L. Anderlini, F. Catalano, N. Jacovone, F. Morandi, A. Foresti, G. Petronio, G. Seborga, L. Della Mea, G.C. Scalfati.

⁷ M. Alicata, *Il meridionalismo non si può fermare a Eboli*, in «Cronache Meridionali», 9, 1954, ora in *Omaggio a Scotellaro*, a cura di L. Mancino, Manduria, Lacaita, 1974, p. 137.

⁸ *Ivi*, p. 142. Sull'atteggiamento del Pci nei confronti dell'opera di Levi, N. Ajello, *Intelletuali e Pci. 1944-1958*, Roma-Bari, Laterza, 1979, pp. 220-225.

di Rocco del '47-'48, con le poesie contadine, le poesie di ispirazione politica e sociale, tutte bellissime; alcune di esse sono, a mio avviso, grandi poesie, eccezionali nella nostra letteratura («Sempre nuova è l'alba», questa Marsigliese del movimento contadino, «Pozzanghera nera», «Il massaro» ecc.). Con queste poesie egli si afferma non soltanto come poeta, ma come l'esponente vero della nuova cultura contadina meridionale, la cui espressione e il cui valore primo non può essere che poetico. (Allo stesso modo con cui, ma su un piano razionale, storico e critico, un altro giovane, Piero Gobetti, lo era stato, nel primo dopoguerra, per il mondo operaio e intellettuale del Nord).⁹

Un'interpretazione che Carlo Salinari, responsabile della commissione culturale comunista, liquidava, in occasione dell'assegnazione del premio Viareggio a *È fatto giorno*, sostenendo che Rocco Scotellaro "poeta contadino" era «solo un'intelligente e affettuosa invenzione di Carlo Levi», una costruzione postuma che sottovalutava le incertezze ideologiche della sua scrittura:

Nelle cosiddette poesie sociali, troppo stridente è il contrasto fra una materia nuova che preme e le forme e le parole ancora troppo essenziali e allusive per dar voce a quelle speranze e a quella lotta (si veda ad es. «Sempre nuova è l'alba», quella che Levi chiama la «Marsigliese contadina»). Ma soprattutto troppo lontano è il mondo ideale di S. (che non va al di là del vagheggiamento di una giustizia primitiva, della simpatia per un modo anarchico e ribelle, della pietà per una miseria senza fine), dalla reale fisionomia del movimento di Liberazione del Mezzogiorno, delle attuali aspirazioni e speranze delle masse contadine meridionali.¹⁰

Fu addirittura il segretario socialista Pietro Nenni, sulla prima pagina dell'«Avanti!» del 29 agosto 1954, a rispondere a queste critiche, celebrando con enfasi la vittoria di Viareggio («una affermazione culturale e politica di grande valore che ha posto per la prima volta di fronte all'opinione il mondo contadino come protagonista di storia e di cultura») e mostrandosi profondamente toccato dalle liriche di Scotellaro, che aveva potuto conoscere e apprezzare proprio grazie alle sollecitazioni di Carlo Levi.¹¹ Facendo esplicito riferimento alla

⁹ C. Levi, *Prefazione a È fatto giorno (1940-1853)*, Milano, Mondadori, 1954, ora in *Omaggio a Scotellaro* cit., p. 411.

¹⁰ C. Salinari, *Tre errori a Viareggio*, in «Il Contemporaneo», 28 agosto 1954, ora in *Omaggio a Scotellaro* cit., p. 698 (corsivo nel testo). In linea con il giudizio di Salinari anche quello di C. Muscetta, *Rocco Scotellaro e la cultura de L'Uva puttarella*, in «Società», 5, 1954, pp. 911-933.

¹¹ Scriveva Nenni l'11 agosto 1954 nei suoi diari: «Levi mi segnala un libro di

poesia di cui aveva scritto Salinari – *Sempre nuova è l'alba* – Nenni ne negava il contenuto di «perplexità» e «disperazione» sottolineandone, al contrario, tutto il valore di inno socialista:

Il lettore che osserva il mondo contadino dall'esterno, trova nel saggio o nei canti di Rocco Scotellaro motivi profondi di perplexità e financo di disperazione. Non così il pioniere, non il militante, non il contadino che curvo sulla zappa leva lo sguardo all'alba sempre nuova, l'alba cantata con gli accenti della marsigliese da Rocco Scotellaro. [...] Che in quest'alba nuova avanzi il Socialismo contadino. Le sorti della democrazia nel nostro Paese ormai si misurano alla cadenza del suo passo.¹²

Gli attacchi comunisti non si limitavano alla produzione poetica di Scotellaro: era la sua stessa vicenda biografica a essere messa sotto accusa, a cominciare dalla scelta, dopo l'ingiusta denuncia di peculato e la breve ma dolorosa esperienza del carcere, di abbandonare l'impegno politico diretto per dedicarsi agli studi presso l'Osservatorio di economia agraria di Portici diretto da Manlio Rossi Doria. Scriveva Carlo Muscetta a questo proposito:

Ormai l'aveva raggiunto la stanchezza per un'attività che richiede altre qualità d'ingegno e di temperamento. Scotellaro aveva qualcosa di più delle piccole ostinate ambizioni del trasformista che fonda sul proprio monumento personale un trionfale successo, ma non le difficili doti di autodisciplina e di autocritica che occorrono a chi voglia diventare un compiuto dirigente di tipo nuovo, capace di crescere pazientemente e organicamente insieme a tutto lo sviluppo di un movimento politico.¹³

Anche su questo l'opinione dei socialisti divergeva significativamente: essi, infatti, intendevano celebrare in Rocco («immaturamente

poesie di Rocco Scotellaro, *È fatto giorno*, le più belle e vere poesie che vedono la luce da molti anni in qua. Di alcune dice che sono dei capolavori, soprattutto quelle di argomento sociale e contadino, come *Pozzanghera nera il 18 aprile* o *Sempre nuova è l'alba*, che definisce la *Marsigliese* del movimento socialista contadino» (*Tempo di guerra fredda. Diari 1943-1956*, a cura di G. Nenni e D. Zucàro, Milano, SugarCo, 1981, p. 632).

¹² P. Nenni, *Il socialismo contadino nella poesia di Scotellaro*, in «Avanti!», 29 agosto 1954. Lo stesso giorno, il quotidiano dedicava a Scotellaro la terza pagina, pubblicando alcuni stralci della *Prefazione* di Levi a *È fatto giorno*, parte della testimonianza della madre di Rocco poi pubblicata in appendice a *Contadini del Sud* e alcune poesie (*Lucania, Primo sciopero, Sempre nuova è l'alba, Pozzanghera nera il diciotto aprile, Così passeggiano i carcerati, Tu sola sei vera*).

¹³ C. Muscetta, *Rocco Scotellaro* cit.

strappato al Mezzogiorno, al socialismo ed alla poesia») il militante socialista del Mezzogiorno per eccellenza, costruendone un'immagine nobile e politicamente integra. È ancora una volta nelle parole di Nenni che si ritrova il ritratto di Scotellaro *eroe* socialista, la cui breve vita – «di per sé stessa un poema» – non aveva conosciuto ombre: un ragazzo «estremamente dotato» per lo studio che «il grande scossone della Liberazione attrasse naturalmente verso la lotta politica e la lotta di classe», trasformandolo in un militante «idealmente alla testa del riscatto delle plebi rurali», un sindaco socialista di 23 anni che aveva portato «nel palazzo comunale un soffio di vita nuova» e che gli avversari politici («i notabili e gli agrari del posto») decisero di fermare con le accuse infondate e il carcere.¹⁴

A Nenni faceva eco, sulle pagine di «Mondo Operaio», Raniero Panzieri:

Rocco Scotellaro, anzi per precisar meglio il «compagno» Rocco Scotellaro, non fu la *invenzione* di un geniale scrittore, ma una realtà viva ed operante delle plebi agricole del Sud; non fu solo mosso da una generica «simpatia per un mondo anarchico e ribelle» (e già questo sarebbe stato titolo sufficiente di merito per chi si proponesse di rompere un mondo chiuso ed immobile nel secolare sopruso) ma da una chiara visione politica e sociale di cui restano tracce non trascurabili nella sua opera di sindaco e di dirigente.¹⁵

Di tono ancora più marcatamente agiografico il ricordo pubblicato sull'«Avanti!» del 9 settembre da Vincenzo Milillo, che a Rocco fu vicino negli anni della sua formazione politica: il ritratto di un militante totalmente dedito al suo «gregge», un sindaco-contadino, un «maestro di vita», quasi un santo, un profeta in grado di mostrare i contadini ai contadini, utilizzando il loro linguaggio e mischiandosi a loro nella vita di tutti i giorni.

Scotellaro non era quel che si dice un politico puro, ma alla politica guidava per le vie profonde per le quali vi era pervenuto egli stesso; accostandosi all'anima degli uomini, scrutando nei costumi, nel linguaggio, nelle superstizioni la vena spesso inaridita dello spirito

¹⁴ P. Nenni, *Il socialismo contadino* cit.

¹⁵ L'articolo, firmato «erre» e intitolato *Un'affettuosa invenzione*, comparve sulla terza pagina dell'«Avanti!» il 3 settembre 1954. Panzieri scelse di non firmarsi forse perché aveva usato nei contro Salinari parole molto dure: «La fretta, e non vorremmo scrivere, l'umanissimo dispetto per il mancato riconoscimento di qualche opera che gli stava particolarmente a cuore hanno dettato a Carlo Salinari questo suo "Tre errori a Viareggio" [...] del quale il meno che possa dirsi è che, adesso, gli errori sono diventati quattro».

creativo popolare, mostrando agli occhi stupiti degli umili la ricchezza insospettata delle loro possibilità perché dalla scoperta riattingessero la fiducia nelle proprie forze e nel proprio diritto sepolto da secoli di disperato fatalismo. Una sorta di maieutica, un processo di liberazione di lunga lena, che Rocco realizzava attraverso una vera e propria comunione di vita coi contadini. Non li riuniva se non di rado in Sezione o alla Camera del Lavoro, ma li cercava nelle loro case, si mescolava all'esistenza quotidiana delle famiglie, si intratteneva seralmente con l'uno o con l'altro al ritorno dalla campagna, faceva sue le loro abitudini, consumava spesso i suoi pasti con loro, cantava con loro per le strade; e questo con una sensibilità ed una capacità di immedesimazione tali da diventare a un certo momento, più che il dirigente di una parte politica, il maestro di vita di tutti e di ciascuno, l'interprete sicuro della totalità dei contadini in quanto classe.¹⁶

Se pure Milillo ammetteva che l'allontanamento di Rocco da Tricarico era stato un errore che lo aveva condotto al «rischio di smarrirsi in un lavoro arido e astratto che, stornandolo dall'azione, lo staccava dalla realtà sociale in cui si era formato», al tempo stesso ricordava come, cosciente che «il suo humus naturale era tra i suoi cafoni», proprio allora avesse accettato prontamente «l'invito dell'editore Laterza a rituffarsi nel mondo dei contadini meridionali per ricavarne un libro che ne rispecchiasse gli aspetti più illuminanti».¹⁷

Fu tuttavia proprio questo libro, *Contadini del Sud*, ad attirare le critiche più pesanti da parte comunista.

Il volume, curato da Manlio Rossi Doria, presentava risultati parziali rispetto al piano originario dell'opera, che la morte improvvisa dell'autore aveva interrotto. Il progetto iniziale prevedeva infatti una serie di interviste e autobiografie di contadini in quattro regioni (Puglia, Calabria, Campania e Lucania) con lo scopo di illuminare in modo originale, utilizzando fonti orali e narrazioni autobiografiche, i principali nodi della questione meridionale. Era infatti intenzione di Scotellaro produrre una «storia generale e una sociologia poetica del Mezzogiorno»¹⁸ attraverso la presentazione di storie individuali, diverse fra loro ma tutte ugualmente rappresentative della composita (e autonoma) realtà storico-culturale del mondo contadino meridionale.

L'analisi dei fattori componenti la “civiltà contadina” – scriveva in alcuni appunti preparatori – è stata fatta dai cultori interessati secondo le

¹⁶ V. Milillo, *Un pioniere del socialismo*, in «Avanti!», 9 settembre 1954.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ C. Levi, *Prefazione* a R. Scotellaro, *L'uva puttarella. Contadini del Sud*, Bari, Laterza, 1964, p. VIII.

varie direzioni – storiografica, economica, sociologica, etnologica, letteraria, politica... ma la cultura italiana sconosce la storia autonoma dei contadini, il loro più intimo comportamento culturale e religioso, colto nel suo formarsi e modificarsi presso il singolo protagonista.¹⁹

I racconti di vita che Scotellaro riuscì a realizzare prima della sua morte furono solamente quattro, tutti legati al suo paese, Tricarico:

Laurenzano Antonio, piccolo affittuario e piccolissimo proprietario, scarsamente interessato alla politica ma semmai socialista; Di Grazia Andrea, piccolo proprietario coltivatore diretto, cattolico, democristiano; Mulieri Michele, contadino-artigiano, indipendente e anarchico; Chironna Francesco, mezzadro, innestatore e potatore specializzato, indipendente politicamente, di fede evangelica.²⁰

A questi si aggiungeva il bufalario Cosimo Montefusco di Battipaglia, la cui storia era però interamente narrata in terza persona da Scotellaro. Si trattava di rappresentanti di una civiltà contadina non militante, esponenti di una «zona grigia» che Rossi Doria definiva, nella prefazione al volume, «la realtà economico-agraria più rappresentativa del mondo contadino meridionale», descritta secondo «le esigenze scientifiche di un'indagine sociologica [...] in misura che non è facile riscontrare in altri casi».²¹ Esemplarità e scientificità che furono contestate dagli intellettuali comunisti, che giudicarono la ricerca di Scotellaro incompleta e superficiale, frutto di una volontà poetica e letteraria piuttosto che di uno studio approfondito.²² Lo sottolineava ancora una volta Alicata sulle pagine del «Contemporaneo», invitando a non cadere nella tentazione «di attribuire al libro, così come oggi ci è stato presentato, un valore se non proprio “scientifico”, almeno largamente evocativo, di documentazione genuina e compiutamente illuminatrice della realtà meridionale, meglio del mondo contadino

¹⁹ Appunti di Scotellaro per la stesura di *Contadini del Sud*, citati da M. Rossi Doria, *Prefazione* a R. Scotellaro, *Contadini del Sud*, Bari, Laterza, 1955, ora in *Omaggio a Scotellaro* cit., p. 270.

²⁰ M. Rossi Doria, *Prefazione* cit., p. 287.

²¹ *Ivi*, p. 278.

²² M. Alicata, *I contadini del sud*, in «Il Contemporaneo», 23, 1954, ora in Id., *Intellettuali e azione politica*, a cura di R. Martinelli e R. Maini, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 147. Consonante, ancora una volta, il giudizio di Muscetta: «Rocco ci dà invece troppo e troppo poco insieme, e troppo poco ordinato: né inchiesta, né racconto e nemmeno *reportage*. Il sociologo non c'era, e lo scrittore nemmeno [...]. Ci sono appena i materiali, e difficile dire fino a quale punto utili, per il sociologo e l'etnologo» (*Rocco Scotellaro* cit., pp. 223-224).

meridionale».²³ Scoprendo del tutto le carte, Alicata indicava nella nefasta influenza di Rossi Doria la causa delle incertezze ideologiche dell'opera del giovane studioso lucano che, dopo aver sperimentato «la via maestra dell'alleanza con la classe operaia e della lotta per il socialismo, come gli insegnava Gramsci» era scivolato su «altre vie misteriose ed "autonome", come gli veniva suggerito da certi scrittori meridionalisti dei quali pure egli molto si nutriva»:

il pensiero di Rocco Scotellaro aveva tuttavia un centro, ed un centro ben fermo: ed era, al di là di ogni oscillazione ideologica, quello del suo profondo e sincero legame e della sua profonda fiducia nei contadini, nei loro diritti, nel loro avvenire, tanto che si può tranquillamente affermare come nella decisione di rivolgersi ad essi ci fosse anche il bisogno di liberarsi dalle strettoie di certi schemi sociologici nei quali lo consigliavano a costringere la sua inchiesta certi professori, certi "santoni" e "tulipani", dei quali [...] egli mal sopportava "l'accademia" e "il puttanesimo".²⁴

Alla contestazione della presunta scientificità della ricerca si aggiungeva il rifiuto di accettare il carattere rappresentativo ed esemplare assegnato da Rossi Doria ai «particolari tipi umani protagonisti delle pagine edite di Rocco Scotellaro», dimenticando il «profondo processo di trasformazione delle coscienze» in atto fra i contadini meridionali, «un "movimento" attraverso il quale viene formandosi, per così dire, un altro tipo di contadino, di "contadino combattivo, con una forte coscienza di classe", il quale sente con forza "la solidarietà con gli altri contadini" e sa entusiasinarsi "se si apre loro una schiarita di speranza"». ²⁵

Divergente, proprio su questo punto, la posizione di Panzieri, che riconoscendo nell'opera di Scotellaro «il risultato e insieme l'esempio di una posizione meridionalistica viva, attuale, che [aveva] le sue radici nella realtà *di oggi* del Mezzogiorno, nel risveglio delle masse contadine, nella loro coscienza politica precisa, nelle loro aspirazioni di emancipazione che [avevano] la forza di tradursi in ideali e scopi di valore nazionale»,²⁶ coglieva l'occasione per indicare la necessità di fare della miseria e dell'arretratezza contadine il primo gradino verso un atteggiamento

²³ M. Alicata, *I contadini del sud* cit., p. 148.

²⁴ *Ivi*, pp. 151-152.

²⁵ *Ivi*, p. 149.

²⁶ R. Panzieri, *Cultura e contadini del sud*, in «Avanti!», 20 febbraio 1955 e in «Movimento Operaio» [a firma m.o. e con il titolo *Il meridionalismo di Scotellaro*], 4, 1955, pp. 1-3, ora in Id., *L'alternativa socialista. Scritti scelti (1944-1956)*, a cura di S. Merli, Torino, Einaudi, 1982, p. 157 (corsivo nel testo).

coerentemente rivoluzionario. La particolare forma di isolamento in cui si era sviluppata la cultura rurale meridionale le aveva infatti permesso di mantenere viva la forza della propria «forza liberatrice»:

Certo il Mezzogiorno non è mai stato fuori dalla storia. Ma esso è stato il lato negativo della storia d'Italia, la sua contraddizione permanente. Il divario che lo ha tenuto diviso, sempre più profondamente diviso, dal resto del paese è la spaccatura, la crisi, il dramma non risolto della storia italiana. Il suo isolamento, certo, non è se non metaforicamente un essere fuori dalla storia; ma esso è l'elemento decisivo della nostra storia nel senso del suo sviluppo faticoso, interrotto. Con l'unità, la depressione del Mezzogiorno diviene più direttamente la depressione politica di tutto il paese. In questa situazione, il mondo contadino è inerte. Tenta di esprimere la sua estrema sofferenza, e con essa di portare alla luce il nodo capitale della storia italiana. I suoi moti improvvisi, i suoi tentativi di organizzarsi, la sua disperata tendenza all'affermazione di una autonomia esprimono pure il diritto alla liberazione. Nel «perire dei tempi», di cui parla Rocco, la stessa ripetizione di forme di esistenza barbare e pagane, la ripetizione del rifiuto alla civiltà e alla presenza cristiana producono, poiché esse non avvengono nel vuoto ma nella storia, l'accrescersi della protesta, della energia liberatrice.²⁷

Panzieri – che negli anni trascorsi in Sicilia aveva vissuto in prima persona il movimento di occupazione delle terre²⁸ – ascriveva a pieno titolo il movimento contadino alla storia della rivoluzione nazionale, ma ne rivendicava «forme autonome e organiche». Prendendo a pretesto Scotellaro, tratteggiava una breve storia del meridionalismo democratico italiano dall'unità al secondo dopoguerra – quando «la fedeltà al meridionalismo» era apparsa «il più saldo criterio di valutazione circa l'effettiva capacità democratica della classe politica» – e affermava doveroso riconoscere, «da Colajanni a Salvemini a Dorso, nelle correnti autonomistiche il fermento più vivo, il preannuncio e insieme lo strumento iniziale di realizzazione della concezione più matura» del meridionalismo.²⁹

Nenni, dal canto suo, definiva *Contadini del Sud* «un libro di fondo sui contadini condotto con rigoroso metodo scientifico ma non ridotto a un affastellamento di dati e di statistiche»,³⁰ «qualcosa di impressionante» da cui usciva «scolpita la vita dei contadini meridionali».³¹

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ Cfr. D. Rizzo, *Il Partito socialista e Raniero Panzieri in Sicilia (1949-1955)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001.

²⁹ R. Panzieri, *Cultura e contadini del sud* cit., p. 159.

³⁰ P. Nenni, *Il socialismo contadino* cit., pp. 246-247.

³¹ Id., *Tempo di guerra fredda* cit., p. 632.

In una fase di generale ripensamento della strategia di alleanze del Psi, è possibile rintracciare nell'interesse del segretario per alcuni passaggi dell'opera di Scotellaro un intento marcatamente politico, rivolto ad avallare un'apertura ai cattolici allora solo ai primi stadi, che proprio nel Mezzogiorno aveva individuato uno dei suoi terreni sperimentali. Esemplari in questo senso le parole con le quali, sull'«Avanti!», Nenni si riferiva alle aspirazioni di uno dei protagonisti di *Contadini del Sud*:

Il contadino Di Grazia è iscritto all'Azione Cattolica ma non gli sfugge che dopo la liberazione «caporioni del fascio sono andati nella d.c.». L'istinto di classe lo guida verso i socialisti. «Ora noi che siamo rimasti dobbiamo fare accordi con i socialisti veri, non con i comunisti, che vogliono essere tutti eguali, perché l'altezza della persona si deve rispettare». [...] (Deve trattarsi di un elettore del giovane onorevole Colombo che al congresso democristiano di Napoli portò il grido di disperazione dei contadini del Sud; deve trattarsi di uno tra le centinaia di migliaia di elettori che da Fanfani attendono fatti e non parole, fatti dei quali l'accordo "con i socialisti veri" costituisce la premessa necessaria ed ineluttabile).³²

II. Matera, 6 febbraio 1955

La volontà di Nenni di sfruttare le celebrazioni della figura di Scotellaro per affermare una nuova strategia politica di alleanze in direzione di una progressiva autonomia dal legame con il Partito comunista incontrava, dunque, il progetto di Panzieri per un rilancio dell'iniziativa socialista in campo culturale, conducendo all'organizzazione del convegno del 6 febbraio 1955.³³

³² Id., *Il socialismo contadino* cit., p. 249. Pietro Clemente ha notato che in questo intervento «appare una utilizzazione politica di Scotellaro per affermare il PSI come partito dell'apertura e del dibattito culturale, con una indiretta polemica verso le posizioni comuniste. Non mancano sottili accenni ad un dialogo con la DC, vengono riprese integralmente alcune affermazioni di Levi [...]. Ci pare comunque che esso indichi un clima: il dibattito sull'alleanza operai-contadini è visto come un momento di confronto, per l'egemonia nel movimento operaio, tra la linea e l'impegno del PCI nel Sud e l'aspirazione del PSI a proporsi come partito di orientamento di forze diverse e capace di raccogliere e riproporre la tradizione autonomistica del meridionalismo liberale» (in P. Clemente, M.L. Meoni, M. Squillacciotti, *Il dibattito sul folklore in Italia* cit., p. 149).

³³ Sul parziale equivoco della parola d'ordine dell'"autonomia socialista" degli anni Cinquanta rinvio al mio *Il paradosso dell'autonomia. Traiettorie di intelletuali nel PSI tra anni Cinquanta e Sessanta*, in *Aspettando il Sessantotto. Continuità e fratture nelle culture politiche italiane dal 1956 al 1968*, a cura di F. Chiarotto, Torino, Accademia University Press, 2017, pp. 222-237.

L'«Avanti!» diede all'evento una certa risonanza, e le cronache dell'inviato Giuseppe Bartolucci divennero occasione per dare risalto alla condizione delle masse contadine lucane: il riversarsi di un consistente numero di intellettuali e dirigenti politici a Matera mise sotto lo sguardo di tutti lo stato in cui versava la popolazione della regione, costringendo a una riflessione sui risultati ottenuti nel dopoguerra dal lavoro degli intellettuali meridionali.³⁴ Molte furono le adesioni, tanto in campo politico quanto in campo intellettuale: ne è testimonianza il gran numero di messaggi e telegrammi ricevuti dagli organizzatori (e in particolare dal “padrone di casa”, Vincenzo Milillo).³⁵

Tra gli interventi previsti (Panzieri rinunciò al suo, riservandosi quello di chiusura) fu soprattutto quello di Fortini, dedicato all'analisi critica della poesia di Scotellaro, a illustrare le ragioni più profonde del convegno:

Alla domanda di chi ci chiedesse perché siamo qui, a parlare della poesia di Rocco Scotellaro, in un convegno promosso da un partito politico, risponderemmo o, almeno, io risponderei: «Non ho mai creduto alla poesia di congresso, cioè alla poesia della facile commozione entusiastica; ma credo che nel caos e nella anarchia della organizzazione culturale del nostro paese, nella carenza della critica ufficiale soprattutto di fronte alla potenza interessata e parziale di taluni strumenti di informazione e di pubblicità (il cui compito è soprattutto quello di stravolgere i valori e di aumentare la confusione nelle menti degli italiani) è giusto, è corretto che un partito politico si faccia tramite anche di giudizi letterari». Se Rocco Scotellaro non fosse stato un militante socialista probabilmente il Partito Socialista Italiano non parlerebbe o non farebbe parlare, in questa sede, della sua poesia; ma, facendolo, esso vuol dire agli italiani: «Ecco, questa è la poesia di un uomo che ha creduto nelle nostre idee politiche. Quali rapporti vi sono fra quella e queste?».³⁶

Per Fortini, il Psi aveva il diritto e il dovere di parlare di Scotellaro, e di parlarne soprattutto come poeta: forte era infatti in lui la convinzione che “tutto fosse politica” e che, dunque, “tutto fosse poesia” e che nessuno meglio di Scotellaro potesse rappresentare la felice sintesi di questa realtà. Il poeta lucano aveva composto versi che andavano

³⁴ G. Bartolucci, *I temi e la portata del Convegno indetto dal PSI su Rocco Scotellaro*, in «Avanti!», 6 febbraio 1955.

³⁵ I messaggi sono oggi conservati, insieme ad altro materiale relativo al convegno, nel Fondo Gianni Bosio conservato presso l'Istituto Ernesto de Martino di Sesto Fiorentino.

³⁶ F. Fortini, *La poesia di Scotellaro*, Roma-Matera, Basilicata editrice, 1974, p. 3.

al di là «di un generico e lamentoso meridionalismo, di un generico ribellismo»,³⁷ rappresentando

un canto di fedeltà di un intellettuale moderno al suo paese d'origine, al mondo sparuto e degno del padre e della madre; la celebrazione di alcuni dei momenti più alti della vita collettiva di una classe che prende coscienza di sé [...] e l'angoscia della inevitabile perdita dell'idillio, dell'infanzia, del calore della cova, l'angoscia del passaggio ad una realtà dove la fraternità non basta e dove la lotta, anche con se stessi, è così grave e complessa.³⁸

Un giudizio che entrava chiaramente in contrasto con le critiche comuniste, facendo di Scotellaro un intellettuale in cui la purezza poetica si rispecchiava nella condotta biografica.

Bisogna dire di lui: «Vi fu un giovane, figlio di povera gente di un povero paese del sud, che negli anni della vergogna e della speranza del suo paese seppe inserire il suo bisogno di bontà e di giustizia nelle forme di un secolare moto politico; e agire per il socialismo. Il dolore del passato del suo popolo e quello del suo presente, gonfio di interrogativi, di tradimenti e di angosce collettive e individuali gli hanno dettato alcuni versi puri e liberi. Leggeteli e sperate. Il suo cuore è anche il vostro».³⁹

Gli interventi di Muscetta⁴⁰ e Alicata furono improntati a una forte volontà di mediazione rispetto ai toni delle precedenti discussioni, sottolinearono la necessità di inserire la vicenda artistica e biografica di Scotellaro nel più generale discorso delle lotte per la rinascita del Mezzogiorno. Alicata, in particolare, richiamandosi a Lenin e a Gramsci, ricordò l'esistenza di un rapporto «organico e consapevole» tra il movimento contadino e le altre forze democratiche del Paese, alla cui base stava l'alleanza tra operai del nord e contadini del sud.

Riconoscere l'autonomia del mondo contadino significa riconoscere ai contadini la possibilità di svolgere un'azione autonoma. Nella storia secolare del Mezzogiorno i contadini si sono trovati in una rete di subordinazione che impediva loro di manifestarsi politicamente in

³⁷ *Ivi*, p. 5.

³⁸ *Ivi*, p. 53.

³⁹ *Ivi*, p. 54.

⁴⁰ Muscetta esaminò i rapporti fra l'esperienza meridionalista di Scotellaro e il processo politico e culturale nazionale che prendeva origine dalla Resistenza e tendeva verso una «concezione socialista dell'uomo, della sua storia, della sua poesia». Cfr. il resoconto del convegno di G. Pirelli, *Il dibattito sull'opera di Rocco*, in «Mondo Operaio», 4, 1955, pp. 4-6.

modo autonomo. L'alleanza con gli operai è la sola via attraverso la quale i contadini possono spezzare questo legame.⁴¹

Si riconosceva, dunque, l'esistenza di un'«autonomia» contadina, capace tuttavia di inverarsi solo nell'alleanza (e sotto la direzione) con la classe operaia, come era accaduto in Unione Sovietica e in Cina. L'intervento dei partiti della classe operaia era considerato necessario per infondere ai contadini fiducia nella forza delle proprie rivendicazioni e trasformarli in protagonisti di «uno sviluppo del processo di formazione di una cultura nazionale, una cultura cioè che non [fosse] operaia, né contadina, né del ceto medio, ma che [fosse] espressione della nuova unità sociale delle forze produttive».⁴²

A queste forzature rispose con piglio polemico l'antropologo socialista Alberto Mario Cirese, che pur riconoscendo i limiti di un'opera come *Contadini del Sud* contestò tanto l'esaltazione acritica che ne aveva fatto Rossi Doria nella sua introduzione quanto le posizioni polemiche di Alicata. Cirese, infatti, pur tenendo conto dei limiti e delle incertezze interpretative del lavoro di Scotellaro, rivendicò la necessità di discutere apertamente, e senza pregiudiziali ideologiche, della realtà contadina del Mezzogiorno:

Apprezzamenti ideologici e attestazioni di esistenza sono cose distinte; e se i tipi di mentalità e di cultura offerti dalla cinque vite non sono quelli che ideologicamente possono essere amati o preferiti, ciò non toglie che in una valutazione realistica, in un processo di ricostruzione obbiettivo e rigoroso della situazione culturale dei contadini del Sud non possiamo assolutamente prescindere.⁴³

L'intervento, se da una parte illuminava un approccio allo studio della cultura popolare più aperto a considerare tutti gli aspetti del mondo contadino meridionale, dall'altra mostrava come tra gli intellettuali socialisti serpeggiasse una vena di polemica nei confronti delle posizioni comuniste in materia culturale: Cirese, infatti, mentre invitava a evitare i rischi dell'eccessiva e pericolosa sottolineatura di una «vita autonoma del mondo contadino», concludeva con una ferma stigmatizzazione degli «schematismi ideologici» e delle «troppo facili

⁴¹ Citato in R. Villari, *Il convegno in onore di Rocco Scotellaro*, in «Cronache Meridionali», 2, 1955, p. 143.

⁴² *Ibidem.*

⁴³ A.M. Cirese, *Note su «Contadini del Sud»*, in «La Lapa», 1-2, 1955, pp. 84-91, ora in Id., *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Torino, Einaudi, 1976, p. 63.

negazioni» che avevano liquidato lo sforzo di analisi di Scotellaro.⁴⁴ L'antropologo sembrava ammonire i comunisti che posizioni ideologicamente dogmatiche avrebbero condotto a uno scollamento tra classe e partito e che era quindi necessario guardare alla realtà con maggiore attenzione ai mutamenti concreti intervenuti nella situazione socio-economica del paese. In particolare, non era possibile ignorare che le classi subalterne avevano vissuto in uno stato di isolamento che le aveva condotte a elaborare una propria cultura, che se non poteva essere definita totalmente altra e autonoma, era senza dubbio frutto di una rielaborazione originale di contatti ed eredità di vario genere e come tale andava studiata e analizzata.

A conclusione dei lavori, Panzieri si mostrò soddisfatto dei risultati raggiunti dal convegno e indicò in Scotellaro un esempio paradigmatico del contributo che gli intellettuali potevano fornire alla rinascita del Mezzogiorno. In sintonia con quanto detto da Alicata ricordò che la conquistata autonomia di lotta dei contadini del sud andava inserita nel piano più generale delle lotte di tutte le forze democratiche del paese per la costruzione del nuovo spirito democratico. Non dimenticò tuttavia di sottolineare il ruolo degli uomini di cultura in questo processo e suggerì di «promuovere più vigorosamente l'azione specifica verso la rinascita culturale del Mezzogiorno, affrontando sistematicamente i problemi dell'organizzazione della cultura negli aspetti propri che essi [presentavano] nelle regioni meridionali».⁴⁵ Panzieri non perse dunque l'occasione per strizzare l'occhio ai meridionalisti come Carlo Levi e Manlio Rossi Doria, sottolineando il valore politico-culturale del convegno e dello sforzo organizzativo che ne sarebbe dovuto conseguire, in continuità e rafforzamento dell'impegno da lui profuso sul terreno del lavoro culturale all'interno e ai margini del Psi.

Nonostante le parziali divergenze, i commenti al convegno furono, da parte comunista, nel complesso positivi. Lo stesso Alicata si rallegrò, sulle pagine di «Mondo Operaio», dei risultati dell'incontro: esso lo aveva infatti convinto della necessità di non temere mai la discussione aperta, strumento quanto mai utile a chiarire le reciproche posizioni. Eliminati alcuni equivoci, Alicata era pronto a concedere che sarebbe stato possibile «raggiungere un accordo pieno e sostanziale anche con uomini come Carlo Levi».⁴⁶

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ R. Panzieri, *Cultura e contadini del Sud* cit., p. 162.

⁴⁶ M. Alicata, *Un'esperienza positiva*, in «Mondo Operaio», 4, 1955, p. 11. Levi, da parte sua, affermò che «il Convegno era necessario dopo i grandi successi suscitati nell'opinione pubblica italiana dalle opere di Rocco e perché erano intervenute delle

Il convegno aveva dunque ottenuto dei vistosi risultati di mediazione, conducendo i comunisti a fare pubblicamente alcuni passi indietro nel giudizio sull'opera di Scotellaro. Lo dimostrò l'articolo di Alicata comparso su «Il Contemporaneo» il 19 febbraio 1955, vero e proprio «compromesso politico»⁴⁷ con il quale si chiudeva il contenzioso che aveva contrapposto socialisti e comunisti. Riferendosi al convegno di Matera, Alicata si complimentava con gli organizzatori, che erano riusciti a evitare «ogni tono grossolanamente celebrativo» e a indirizzare la discussione intorno al tema più generale dei problemi della storia del Mezzogiorno contadino senza scadere in «confusioni intellettuali e sentimentali». Senza dimenticare che la penetrazione socialista nella vita delle campagne meridionali restava il fatto storico di maggior importanza, e senza tralasciare di sottolineare come l'etnologia e la sociologia non avrebbero mai potuto sostituire l'indagine storica («cioè del vero e proprio intendimento critico dello sviluppo del mondo contadino meridionale nei suoi rapporti con la restante società italiana»), Alicata si rallegrava che la discussione fosse passata dalla polemica allo scambio costruttivo di opinioni, portando a un accordo sull'esigenza di accostarsi allo studio del mondo meridionale «con gli strumenti della scienza e non con l'animo volto a coltivare il gusto dei miti e delle leggende».⁴⁸

L'«operazione Scotellaro» si chiudeva con una sostanziale vittoria dei socialisti, e Luigi Anderlini poteva celebrare, sul numero speciale dedicato da «Mondo Operaio» al convegno, il «miracolo del socialismo», «la realtà cioè di uno schieramento organico che va dalle punte sottili, spregiudicate, “milanesi”, della critica letteraria di cui Fortini ci offrì da par suo un esempio, al linguaggio fiorito e concreto di un contadino meridionale, dalla commossa scoperta di una civiltà contadina quale la rivivemmo nelle parole di Levi, alla solida architettura dell'intervento di Alicata, fino alle indagini etnologiche di Cirese».⁴⁹

polemiche, non sempre bene impostate, che richiedevano una messa a punto. E anche perché ha posto fine alla mitologia della mitologia, vale a dire all'uso invalso di alcuni teorici e critici di definire o scambiare per posizioni miticizzanti proprio gli atteggiamenti o i punti di vista più aderenti alla realtà contadina» (*Dichiarazione di Carlo Levi, ivi, p. 18*).

⁴⁷ R. Musatti, *La via del Sud*, Milano, Edizioni di Comunità, 1955, ora in *Omaggio a Scotellaro cit.*, p. 180.

⁴⁸ M. Alicata, *Lotte e idee nelle campagne*, in «Il Contemporaneo», 8, 1955, p. 1. In linea con questo giudizio positivo anche il resoconto pubblicato dall'«Unità»: N. Sansone, *Dibattito a Matera su Rocco Scotellaro*, 8 febbraio 1955.

⁴⁹ L. Anderlini, *La regola di Rocco*, in «Mondo Operaio», 4, 1955, p. 11.

Al di qua della storia

Franco Fortini sulla poesia di Rocco Scotellaro

Alessandra Reccia

I. Il poeta e il popolo. Fortini a Matera

La riflessione di Fortini su Scotellaro è tutta incentrata sulla figura del poeta e risale prevalentemente al tempo del convegno *Rocco Scotellaro intellettuale del Mezzogiorno*, organizzato da Raniero Panzieri, a Matera nel 1955. L'incontro si svolse la domenica del 6 febbraio e fu preceduto da alcune proiezioni cinematografiche la sera del 5. Il lunedì seguente un autobus portò gli ospiti provenienti da tutte le parti d'Italia a Tricarico, dove un corteo si mosse dalla piazza del paese fino alla casa del poeta. Si tenne quindi un incontro nella sezione (probabilmente del Psi) a Tricarico.

«Mondoperaio» dedicò all'evento uno speciale, raccogliendo le impressioni dei partecipanti. La maggior parte degli articoli sottolinea l'importanza della partecipazione contadina all'evento.

Le personalità presenti erano in ogni ordine di posti frammischiate ai braccianti, agli operai, agli artigiani, ai coloni – fra i quali alcuni personaggi di *Contadini del Sud* – accorsi anch'essi numerosi a testimoniare non tanto l'affetto per il giovane poeta socialista scomparso, quanto il loro vivo interesse per i temi culturali assegnati al dibattito.¹

Tra gli interventi più apprezzati ci fu quello di Franco Fortini, che dovette avere particolare presa sul pubblico. È infatti più volte citato nello speciale di «Mondoperaio»: nella *Introduzione* e negli articoli

¹ V. Melillo, *Un felice incontro*, in *Il convegno di Matera su Rocco Scotellaro*, in «Mondoperaio», VIII, febbraio 1955, p. 17.



Matera, Cine-teatro Impero, domenica 6 febbraio 1955. Primo Convegno su *Rocco Scotellaro, intellettuale del Mezzogiorno*, progettato e organizzato da Raniero Panzieri, responsabile culturale della direzione centrale del PSI. Al tavolo, da sinistra: Franco Fortini, Oronzo Manicone, Raniero Panzieri, Tommaso Fiore, Carlo Levi. Archivio privato del Dott. Oronzo Manicone, Gallipoli (Le).

Album di famiglia di Rocco Scotellaro, a cura di C. Biscaglia, Foggia, Claudio Grenzi Editore, 2019 (per gentile concessione di Carmela Biscaglia)

di Chigo De Chiara e Giovanni Pirelli. Quest'ultimo ci dice anche che Fortini dedicò molto spazio alla lettura dei versi di Scotellaro e ne continuò la declamazione il giorno successivo a Tricarico, al momento di scoprire la lapide sul muro della casa del poeta.²

Anche Mario Gallo per restituire l'atmosfera del convegno richiama l'intervento fortiniano:

Parla Franco Fortini della poesia di Rocco. Parla con parole difficili. Ora guarda. Guarda i volti neri e segnati dei contadini e teme di non essere compreso. Parla con parole difficili. Ha scritto il suo discorso per gente che legge e studia, per gente che conosce il peso di ogni parola, il significato della frase costruita in un modo. Può essere compreso anche dagli altri? Anche dai braccianti di Tricarico e di Grassano? Parla ancora e improvvisamente i contadini applaudono e gridano: "Bene!". Ed altri applausi altre approvazioni punteggiano il discorso. Fortini ora parla rivolgendosi ai contadini e a loro dice che il compagno morto possedeva la più alta qualità umana, aveva il dono di essere poeta.³

Com'è noto, gli atti del convegno del 1955 non videro mai la luce⁴ e il testo di Fortini, insieme a un'ampia scelta di versi commentati, fu raccolto in volume solo nel 1974 e senza la sua autorizzazione,⁵ per volontà della Basilicata editrice e principalmente di Leonardo Sacco, che lo aveva recuperato da una registrazione audio.⁶

La tesi espressa in questo volume è ripresa e confermata in un saggio del 1960 sulla poesia italiana contemporanea, pubblicato su «Il Menabò» e poi inserito nel 1974 nella raccolta *Saggi italiani*.⁷

² Gli articoli a cui si fa riferimento sono: Redazione [R. Panzieri], *Il meridionalismo di Scotellaro*, G. Pirelli, *Il dibattito sull'opera di Rocco*, M. Gallo, *Intellettuali e contadini a Matera*, C. De Chiara, *Un pubblico eccezionale*, in *Il convegno di Matera su Rocco Scotellaro* cit., rispettivamente, pp. 1, 4-5, 10 e 12.

³ M. Gallo, *Intellettuali e contadini a Matera* cit., p. 8.

⁴ F. Fortini, *La poesia di Scotellaro*, Roma-Matera, Basilicata editrice, 1974.

⁵ Dalla corrispondenza conservata nell'Archivio Franco Fortini risulta una lettera, con tutta evidenza di accompagnamento al testo dell'intervento fortiniano, di L. Sacco a F. Fortini dell'11 febbraio 1974. Non risultano però risposte. Sulla vicenda della lettera di Fortini a Sacco si veda M. Gatto, *Rocco Scotellaro e la questione meridionale. Letteratura, politica, inchiesta*, Roma, Carocci, 2023, n. 6, p. 91 e anche Id., *Pasolini, Scotellaro e la poesia dei contadini lucani*, in *Lo scrittore al tempo di Pasolini e oggi*, a cura di A. Felice, A. Tricomi, Venezia, Marsilio, 2017, p. 40.

⁶ La supposizione è confermata da una foto nella quale è possibile vedere davanti a Fortini che pronuncia il suo discorso un registratore. Ringrazio Lorenzo Pallini per avermi indicato questa circostanza e per avermi mostrato la fotografia che si trova nella bellissima raccolta fotografica, *Album di famiglia di Rocco Scotellaro*, a cura di C. Biscaglia, Foggia, Claudio Grenzi editore, 2019, p. 128.

⁷ F. Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, «Il Menabò», 2, 1960, pp. 103-142, ora

A questi interventi va aggiunto il breve resoconto sull'esperienza del convegno, apparso nel già citato numero del febbraio del 1955 di «Mondoperaio». Per il resto, solo raramente e in modo fugace, nell'arco della sua carriera intellettuale, Fortini citerà Scotellaro.

A Matera Fortini va per leggere e commentare i versi di Rocco ai contadini. La situazione delle campagne del Sud, definita nei termini dell'arretratezza, non è argomento del discorso. Di conseguenza non lo sono nemmeno le lotte contadine e la Riforma agraria, anche se fanno da sfondo. La partecipazione attiva del poeta lucano alla vita politica del suo tempo non è mai fatta oggetto di riflessione. È piuttosto data per scontata e a tratti richiamata nel discorso critico. Solo in forma sporadica e implicita si ricorda il sindaco, il narratore, il militante, il ricercatore o l'attivista sociale.

Il resoconto del convegno scritto per «Mondoperaio» si intitola *Ai contadini del Sud si può parlare di tutto*. I contadini vi sono descritti come i «giudici» su cui si verifica il lavoro dell'intellettuale. E in quell'occasione Fortini sentì di aver ricevuto una conferma del suo ruolo, anche se l'impatto con questo pubblico, attento e partecipe, lo aveva effettivamente scosso. Lo accompagnò anche un senso di responsabilità da cui evidentemente si sentì investito.

Mi ero proposto venendo di restar freddo e lucido come l'acciaio dell'Industrial Design. Ma è impossibile resistere a occhi che ti chiedono la verità.

L'emozione doveva essere palpabile. Tuttavia non è difficile percepire nelle parole di Fortini l'idea di una distanza incolmabile.

Nell'esprimere il suo stato d'animo non riesce a controllare fino in fondo il tono paternalistico e gli accenti retorici, e la vergogna per la propria condizione di privilegiato, in quanto intellettuale e settentrionale, da cui deriva un senso di impotenza e la coscienza di avere ben pochi mezzi a disposizione. Quando promette di consegnare agli operai del Nord il messaggio di resistenza che viene dalle «campagne laggiù», capiamo che sta parlando di un mondo altro e lontano, di una esperienza che lo ha scosso ma che solo incidentalmente lo interessa.

Questo senso di distanza è testimoniato anche nel testo dell'intervento del convegno, anche se qui il tono non cede mai al sentimentalismo. Individuando il retroterra poetico di Scotellaro

in Id., *Saggi italiani*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 568-569.

nella cultura meridionale e “popolare” degli anni immediatamente precedenti la guerra,⁸ iconicamente dice «Rocco veniva di là» e riferendosi agli intellettuali del Meridione di quel periodo parla del «*loro paese*»,⁹ marcando così una barriera geografica e culturale che fa del lucano il figlio di un mondo estraneo, collocato in uno spazio e in un tempo appena riconoscibili.

II. La poesia del «mondo sparuto»

Va subito detto che il profilo che Fortini traccia dello Scotellaro poeta si distingue, per profondità e acume critico, da quelli che vennero delineati nel primo periodo successivo alla morte.

Vi troviamo una lettura attenta dei versi e un giudizio complesso che ribalta l'immagine del «poeta-contadino» e inserisce il lucano in una più ampia tradizione lirica. Quella di Scotellaro è considerata da Fortini una poesia della modernità per il dato descrittivo, la tonalità dimessa, l'uso di una metrica «dinoccolata», corretta con le cadenze ritmiche e le rime facili di ascendenza popolare e apprezzata per la mancanza di accenti patetici nella restituzione dell'ambiente rupestre come nell'insieme dei soggetti e degli oggetti che popolano il suo mondo poetico: boschi, mulattiere, ciliegi, letti di paglia, pastori, api, greggi, madri, spose e, naturalmente, contadini.

In generale, Fortini apprezza la semplicità dei temi e delle forme, e riconosce a questa poesia una autenticità di intenti e una onestà di fondo. Pur considerando Scotellaro troppo poco attrezzato dal punto di vista teorico, lo ritiene un poeta genuino che, in un momento importante della storia del Mezzogiorno «ha avuto un'azione e un impegno politico preciso [...] ed una parola di poesia precisa, nitida, riconoscibile».¹⁰ I suoi versi, alimentati dai motivi della nostalgia e della distanza, sono per Fortini «elegia del mondo sparuto».¹¹

Tuttavia, per quanto l'idillio e l'elegia costituiscano il moto iniziale e fondamentale della sua ispirazione, la forza poetica di Scotellaro è nella capacità di resistere al richiamo della nostalgia e del rimorso che pure costituiscono una sorta di canto delle sirene. In questo modo il poeta, da un lato, esprime l'angoscia che viene dal senso della perdita del proprio mondo, ma allo stesso tempo rifiuta la mitizzazione.

⁸ Sugli anni della formazione intellettuale e politica di Scotellaro si rimanda all'esaustiva e articolata ricostruzione di M. Gatto, *Rocco Scotellaro e la questione meridionale. Letteratura, politica, inchiesta*, Roma, Carocci, 2023, capitoli 1 e 2.

⁹ F. Fortini, *La poesia di Scotellaro* cit., p. 5, corsivo mio.

¹⁰ *Ivi*, p. 54.

¹¹ *Ivi*, p. 9.

La sua è quindi poesia della lontananza dal tempo andato, dalle promesse future, dalla casa o dagli affetti.

Ma l'elegia, anche se richiama i motivi tipici del discorso nostalgico (l'infanzia, il paese, il richiamo ai legami sociali tradizionali) non cede mai né al lamento né al compiacimento di sé. In questo si ravvisa un elemento di resistenza al populismo, che Fortini indica sia nella scelta del tono dimesso e nell'essenzialità delle descrizioni, sia nel rifiuto dell'uso del dialetto o del gesto macchiettistico.

Per questo Scotellaro non è il «poeta-contadino» che Levi aveva voluto raccontare e anzi contro la costruzione di questo stereotipo indirizza il suo intervento fin dalle prime battute, esplicitando le implicazioni politiche che il discorso su Scotellaro inevitabilmente comportava in un convegno patrocinato dal Partito socialista, sullo sfondo delle lotte contadine e della Riforma agraria.

III. Il tema dell'autonomia

Al tempo del convegno materano non si era ancora determinata la frattura insanabile tra comunisti e socialisti, che si produrrà in seguito al Rapporto Chrusčëv e all'invasione sovietica di Budapest. Ma scontri tra i due principali partiti operai erano tutt'altro che rari e il convegno di Matera fu un'occasione per misurare distanze politiche e ideologiche.

In particolar modo, la questione generale del meridionalismo era affrontata a partire dai temi della modernizzazione del Sud per lo sviluppo socio-economico nazionale e del movimento operaio.¹²

Dal punto di vista culturale, le argomentazioni di carattere politico concernenti l'autonomia venivano richiamate nel dibattito sul ruolo della cultura folclorica o popolare per l'emancipazione delle masse contadine e avevano come principali riferimenti, anche se per ragioni diverse, Carlo Levi e Ernesto De Martino.¹³ Questi temi, in realtà, risalgono già all'immediato Dopoguerra, ma assumevano una nuova prospettiva in relazione ai grandi cambiamenti, sul piano socio-economico introdotti con il Piano Marshall e la conseguente modernizzazione economica, e su quello politico, determinati dalla morte di Stalin.

¹² Per una descrizione delle diverse posizioni dei due principali partiti della sinistra in ambito sindacale e economico, cfr. P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 128-187.

¹³ M. Gatto, *Dall'autonomia alla mediazione. Ernesto De Martino e Rocco Scotellaro nel solco di Antonio Gramsci (1949-1953)*, in P. Desogus, R. Gasperina Geroni e G.L. Picconi, *De Martino e la Letteratura. Fonti, confronti e prospettive*, Roma, Carocci, 2021, pp. 83-95.

Raniero Panzieri, organizzatore del convegno e responsabile della sezione culturale del Partito socialista, con l'evento di Matera aveva probabilmente intenzione di saldare ragioni politiche e culturali, poiché già in relazione alle rivolte contadine siciliane, da lui seguite dal 1949 al 1955, aveva sviluppato un'idea alquanto complessa del concetto di autonomia, che per la Sicilia includeva anche quella di tipo amministrativo.¹⁴

A Matera Panzieri pone l'autonomia contadina al servizio della causa socialista nel Mezzogiorno. Essa avrebbe costituito il mezzo per la formazione della coscienza politica necessaria alle masse rurali per inserirsi nel processo di emancipazione sociale, che comunque restava legato alle lotte operaie. Nel suo discorso recuperava, da un lato, il proposito di Levi di «riuscire a creare uno stato del quale anche i contadini si sentano parte», dall'altro, rassicurava Alicata sul ruolo guida del movimento operaio, garantito e non soffocato dall'autonomia.¹⁵

In realtà, come sottolinea Mariamargherita Scotti,¹⁶ all'interno del Partito socialista non c'era accordo sull'uso di questo termine, adoperato con accezioni diverse da quelle proposte da Panzieri anche da alcuni intellettuali militanti, iscritti al Psi ma critici, tra cui Fortini e il gruppo che si muoveva intorno al foglio «Discussioni» e poi alla rivista «Ragionamenti». Questi, strutturando le loro *Proposte per un'organizzazione della cultura marxista*, prevedevano la costituzione di organi autonomi di produzione culturale come luoghi di sperimentazione di una nuova prassi politico-culturale, svincolata dalla relazione con il Partito.¹⁷ L'autonomia prevedeva quindi sfere di libertà reciproca nei rapporti tra politica e cultura e tra intellettuali e partito, ma anche di comunicazione e coordinamento tra i due ambiti, con lo scopo, da un lato, di superare le forme dell'organizzazione e

¹⁴ R. Panzieri, *Sicilia (1949-1955)*, in Id., *L'alternativa socialista*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 132-147. I. Caminiti, *Raniero Panzieri in Sicilia: le radici dell'operaismo* in «AnTuDo», 15 febbraio 2017, <https://www.antudo.info/raniero-panzieri-in-sicilia/> (ultimo accesso: 17/5/2023).

¹⁵ R. Panzieri, *Cultura e contadini del Sud*, in Id., *L'alternativa socialista cit.*, pp.156-164. Cfr. M. Gatto, *Pasolini, Scotellaro e la poesia dei contadini lucani cit.*, pp. 30-33.

¹⁶ M. Scotti, *Il paradosso dell'autonomia. Traiettorie di intellettuali nel Psi tra gli anni Cinquanta e Sessanta*, in *Aspettando il Sessantotto: continuità e fratture nelle culture politiche italiane dal 1956 al 1968*, a cura di F. Chiarotto, Torino, Accademia University Press, 2017, pp. 222-237, <https://books.openedition.org/accademia/1642?lang=it> (ultimo accesso: 17/5/2023).

¹⁷ Cfr. *Proposte per una organizzazione della cultura marxista in Italia*, in «Ragionamenti», supplemento al n. 5-6, 1956.

della produzione culturale marxista tradizionale di stampo comunista, dall'altro, di fermare la deriva riformista del partito di Nenni.

Tuttavia Fortini diffidava della proposta di Panzieri che, nel tentativo di costruire alleanze politiche, con i cattolici, con i comunisti e i nenniani, rinunciava alla prospettiva rivoluzionaria, appoggiando la tendenza riformista del Psi.

IV. Gli «acini verdi della storia»

Al tempo del convegno di Matera Fortini crede ancora di poter contribuire alla politica culturale del partito, anche se in forma critica.¹⁸ Nel suo intervento, anche se implicitamente, critica le posizioni di Panzieri sulla questione dell'autonomia e mina le fondamenta del discorso sulla cultura dei subalterni e, in generale, sull'esistenza stessa di una "civiltà contadina", strappando così il discorso su Scotellaro all'operazione politica del Psi e marcando allo stesso tempo una distanza con gli esponenti culturali del Pci, in particolar modo con Alicata.

L'operazione fortiniana è tutta condotta sull'analisi testo poetico.

A Fortini piace lo Scotellaro che procede per immagini in cui si cristallizza la memoria, capaci di cogliere i secolari gesti della tradizione in espressioni iconiche, accostate l'una all'altra. Per questo dichiara che *La casa* è tra i suoi componimenti preferiti. Dell'andamento epico preferisce gli attacchi descrittivi, ma non ama invece il racconto dei fatti, soprattutto quando procede per schietti legami sintattici, che rendono la poesia «infantile», a volte «sbagliata» o debole, o in bozza.¹⁹

Secondo Fortini, nelle sue poesie Scotellaro rivela la «psicologia contadina» scossa dal processo di acquisizione di coscienza che, come un terremoto, le lotte hanno indotto e racconta il dramma di chi sente di perdere i propri secolari riferimenti. La perdita del proprio mondo, per quanto generi terrore, resta determinante. Essa rappresenta «la rottura con il passato che sola può salvare secoli di madri defunte».²⁰ Il vero oggetto delle poesie di Scotellaro è allora «il timore contadino della derelizione».²¹

Siamo di fronte alla messa in scena del dramma storico che le masse meridionali stavano attraversando. Il poeta introduce nella sua

¹⁸ Sulle dinamiche relative all'organizzazione della cultura interna al Psi cfr. M. Scotti, *Da sinistra. Intellettuali, Partito socialista italiano e organizzazione della cultura (1953-1960)*, Roma, Ediesse, 2011.

¹⁹ Confronta i commenti di Fortini alle singole poesie di Scotellaro in F. Fortini, *La poesia di Rocco Scotellaro* cit., soprattutto le pp. 12, 15, 20, 25.

²⁰ Id., *Ai contadini del sud* cit., p. 20.

²¹ Id., *Rocco Scotellaro*, in Id., *Saggi italiani* cit., p. 569.

rappresentazione l'elemento critico della riflessione, che si realizza nello spazio della distanza dialettica tra realtà contraddittorie.

Il tema della derelizione è indicato come il centro da cui si dipanano i principali motivi poetici, che Fortini magistralmente raccoglie intorno ad una serie di coppie dicotomiche: fedeltà-infedeltà, paese-città, sposa-straniera, partenza-ritorno, sottomissione-rivolta.

Solo che la dicotomia non si risolve. Si blocca al momento oppositivo.

Queste coppie antitetiche non sono soltanto la contraddizione sentimentale dell'autore. Sono la contraddizione reale della sua società.²²

Nell'oscillare continuo tra tradizione e modernità, campagna e città, gli aspetti del mondo contadino finiscono per rappresentare un impedimento. Per Fortini, se la cultura popolare non può rappresentare mai l'alternativa a quella dominante, in Scotellaro essa non è nemmeno uno strumento di emancipazione delle masse. Al contrario, si mostra come forza retroattiva, elemento reazionario che impedisce l'effettiva acquisizione di coscienza dentro la lotta di classe. Di questo, nei versi del poeta lucano c'è riconoscimento ma non superamento, nemmeno a livello formale. C'è indubbiamente un processo di rivisitazione e di presa di coscienza complesso e doloroso, al quale il poeta non si sottrae e di cui la sua poesia porta il segno, ma che alla prova pratica della storia non si rivela sufficiente.

Di ciò il segno più evidente è nella forma poetica, ovvero nell'elegia, che è luogo formale della contraddizione in cui si esprime, da un lato, «la coscienza dei conflitti», ma dall'altro la consapevolezza «di essere inferiori alla storia».²³

Per riuscire a superare la contraddizione Scotellaro «avrebbe dovuto gettare via tutta la tenerezza e l'angoscia della sua natura elegiaca, partire da un altro punto».²⁴

La voce dell'io, che era sede dei contrari, si scinde, diviene due o più voci. O, se torna alla forma lirica, vi torna ormai libera dal primo pianto esistenziale; e sarà l'inno, l'ode, o l'epigramma. [...] Questo superamento, in Rocco, non è stato.²⁵

²² Id., *La poesia di Rocco Scotellaro* cit., p. 55.

²³ Id., *Saggi italiani* cit., p. 569.

²⁴ *Ivi*, p. 8.

²⁵ Id., *La poesia di Scotellaro* cit., p. 57.

La consapevolezza critica di Scotellaro si traduce quindi nella «coscienza di essere acini verdi», ovvero dell'im maturità del mondo contadino.

Il punto è che questo contenuto è segno di un limite politico oggettivo. Esso cioè riflette il processo di lotta, che vedeva i contadini permanere in una condizione di subalternità. Fortini, che già diagnosticava la sconfitta dei movimenti delle campagne meridionali, trovava le ragioni e la conferma di questa sua lettura nella poesia di Scotellaro.

L'operazione fortiniana consiste, dunque, nel separare Scotellaro dal meridionalismo vittimista, ma senza consegnarlo a un futuro delle lotte e nemmeno, a ben vedere, della poesia. Attribuendogli questa dilemmaticità irrisolta, mina l'idea del poeta-contadino, sulla quale si basavano tanto la mitizzazione leviana quanto la critica di Alicata,²⁶ ma il riconoscimento attribuito al poeta non è senza riserva. Tutt'altro. Il lucano, in ultima istanza, resta confinato in un preciso spazio, tanto geografico quanto politico.

Inserito, è vero, dentro una tradizione italiana ed europea (Sinisgalli da un lato, Eluard e Esenin dall'altro), ma solo per alcune sue liriche o anzi «in pochi suoi versi».²⁷ Libero dal neopopulismo in virtù del doppio legame «ai problemi di espressione letteraria del mondo europeo e ai problemi politico sociali del sud italiano», ma sostanzialmente lontano dall'affrontare la dialettica tra forma lirica e contenuto politico, che resta nei suoi versi appena abbozzata o comunque a uno stadio intuitivo.²⁸

Quella di Fortini è una lettura volta a descrivere un potenziale che in gran parte resta però inespresso, a causa certamente della morte immatura del poeta, ma non solo.

Il Sud restava arretrato e i movimenti che esprimeva incapaci di farsi avanguardia ideologica o politica. La difficoltà dei contadini di farsi classe faceva tutt'uno con l'impossibilità del poeta di raggiungere una forma lirica compiuta e questo dipendeva da ragioni di carattere oggettivo. Veniva così implicitamente confermato che la modernizzazione economica dell'Italia dovesse avere al suo centro l'industrializzazione e la lotta operaia e, soprattutto, che tutto ciò che

²⁶ Le principali letture politiche e interpretazioni letterarie della poesia di Scotellaro sono chiaramente riassunte in M. Gatto, *Pasolini, Scotellaro e la poesia dei contadini lucani* cit., pp. 24-25.

²⁷ F. Fortini, *Ai contadini del Sud* cit., p. 20. Sull'intreccio di poesia e politica nell'interpretazione fortiniana si veda M. Gatto, *Rocco Scotellaro e la questione meridionale* cit., pp. 91-94.

²⁸ Id., *La poesia di Scotellaro* cit., pp. 54-59.

si allontanava da quel centro rappresentava una realtà marginalizzata nel sistema produttivo come nelle lotte e quindi a livello culturale.

Sicuramente è da considerare che Fortini denunciava la deriva riformista dei due principali partiti operai italiani e non è da escludere che l'impegno sindacale e intellettuale nelle campagne meridionali, tanto del Psi quanto del Pci, doveva apparirgli di retroguardia e di più perché ormai centrato sulle battaglie per l'attuazione della Riforma agraria.²⁹ Alla base di questo ragionamento c'era però l'idea di uno sviluppo progressivo, costante e inarrestabile del sistema di produzione capitalistico che avrebbe promosso l'accesso dei lavoratori, in numero sempre crescente, verso il centro del sistema produttivo, creando le condizioni del conflitto.

Così nel 1957, nella prefazione a *Dieci inverni* «le voci e le grida, con le notizie degli eccidi»³⁰ che venivano da Sud erano relegate nella storia passata dell'Italia, trasformata forse troppo velocemente, ma irrimediabilmente, sotto il peso della modernizzazione.

L'idea di una inesorabilità dello sviluppo capitalistico ha influito molto sulle letture fortiniane dei grandi cambiamenti sociali in atto nell'Italia dal Dopoguerra, consentendogli certamente di individuare gli aspetti "liberali" di molte battaglie, ma costituendo anche in parte un limite nella comprensione dei fenomeni in atto, portandolo a liquidare come retroguardia alcuni movimenti di protesta, comunque rilevanti per l'emancipazione delle lotte. Così criticò anche i primi dissidenti sovietici o le femministe, oppure, in polemica con i suoi studenti delle scuole superiori, sostenne che la contestazione del Sessantotto aveva soltanto accompagnato e accelerato «la riforma guidata dal moderno capitalismo e gestita dalla Democrazia Cristiana e dai suoi alleati, con l'appoggio del Pci».³¹ Questo tipo di ragionamento, per quanto

²⁹ Cfr. anche il giudizio di P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi* cit., pp. 183-187.

³⁰ «O se dal sud venivano le voci e le grida, con le notizie degli eccidi, sembrava intollerabile e inguaribile come il nostro passato; e un'altra Italia veniva avanti, avviluppata nel cinismo di settimanali, bruciata dalla speculazione, coperta di manifesti, piena di colore e di stanchezza coloniale; fatta con la nostra stessa vita, e come un figlio, irriconoscibile. Eppure bisognava impararne l'avvenire». F. Fortini, *Il senno di poi*, in Id., *Dieci inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, Milano, Feltrinelli, 1957, p. 12.

³¹ In relazione all'arresto degli intellettuali sovietici J. Daniel' e A. Sinjavskij, ritenuti i primi dissidenti sovietici, Fortini parlerà, anche con buona intuizione, di una deriva liberale dell'intelligenza sovietica. Ma Fortini stesso si rese poi conto che il valore politico della dissidenza era in ben altro. F. Fortini, *Di fronte alla violenza delle scelte*, in «Il giorno» 17 febbraio 1966. I testi di Fortini a cui si fa riferimento, *Tre*

si sia modificato nella riflessione fortiniana nel corso del tempo, aveva informato anche la sua comprensione della situazione sociale dell'Italia meridionale negli anni Cinquanta.

V. Meridionalismo e intellettuali del Nord

Al tempo del convegno materano Fortini lavorava all'Olivetti e si definiva in relazione agli ambienti culturali ed economici del Nord.³² La Questione meridionale era l'indice dell'inadeguatezza della sinistra ufficiale, socialista e comunista, di affrontare le questioni politiche del suo tempo. Anzi, il meridionalismo marcava la dicotomia, fortemente percepita negli ambienti del marxismo critico, tra gli intellettuali integrati nel contesto produttivo dell'industria modernizzata, e quelli invece legati alla sinistra tradizionale e che facevano capo alle politiche culturali istituzionali del Pci e anche del Psi.³³

Questa polemica si ordinava attorno ad alcuni nodi tematici, come ad esempio il crocianesimo degli intellettuali meridionalisti e il populismo degli scrittori del Sud.

Su questo punto è possibile ricostruire la posizione di Fortini solo indirettamente dal momento che, nell'arco della sua vita intellettuale e politica, non dedicò mai un ragionamento strutturato al tema. Tuttavia, quando a Matera dice che era stato facile «scambiare» la poesia di Scotellaro con «un generico e lamentoso meridionalismo» è possibile supporre faccia riferimento a un certo clima culturale, che fu di alcuni ambienti intellettuali, soprattutto settentrionali, e che influenzò il dibattito intorno alle scelte di organizzazione e produzione culturale.

Alcuni episodi, in vario modo riconducibili al dibattito intorno a Scotellaro, inducono a pensare all'esistenza di un pregiudizio, vivo negli ambienti intellettuali settentrionali, nei confronti della produzione culturale proveniente dal Sud.

Un esempio in questo senso è costituito dalle discussioni einaudiane sulle pubblicazioni di *È fatto giorno* e *Uva puttarella*, entrambe scartate, anche se in epoche diverse. La raccolta poetica era stata

interventi su un libro di Don Milani e Su un caso disciplinare, sono raccolti in *Franco Fortini. Tre testi su educazione e società*, a cura di E. Nencini, D. Santarone, in «Ospite ingrato», 1/2005, *Società, conoscenza educazione*, pp. 156 e sgg.

³² Cfr. M. Scotti, *Da sinistra* cit., p. 110 e S. Bologna, *I poeti e la pubblicità. Note su Franco Fortini copywriter alla Olivetti*, in *Il lavoro della letteratura*, «L'Ospite ingrato» 3-4, gennaio-dicembre 2018, <https://www.ospiteingrato.unisi.it/i-poeti-e-la-pubblicita-note-su-fortini-copywriter-per-la-olivetti/> (ultimo accesso: 17/5/2023). Nell'autunno di quell'anno sarà pubblicato il primo numero di «Ragionamenti» e di un paio d'anni dopo sarà invece *Dieci inverni*.

³³ Cfr. M. Scotti, *Da sinistra* cit., pp. 109-116.

proposta alla casa torinese nel 1949 da Carlo Muscetta come primo volume di una collana, *I poeti*, che in realtà non vide mai luce.³⁴ Vi si opposero sia Cesare Pavese sia Elio Vittorini e quest'ultimo parlando di «neo-crepuscolarismo» in versione meridionalistica. Sicuramente, in un contesto come quello einaudiano erano diversi i fattori capaci di condizionare le scelte. Vale quindi la pena notare che Muscetta, Pavese e Vittorini erano figure di riferimento delle tre diverse sedi della Casa, Roma, Torino e Milano, e che esprimevano altrettante visioni ideologiche e politico-culturali interne.³⁵ Tuttavia su Scotellaro, come raramente accadeva, Vittorini e Pavese convergevano, più che nel giudizio negativo, nel sospetto nei confronti di versi nati in ambiente meridionale e rurale. Vittorini, d'altronde, non riteneva che Scotellaro avesse delle sicure e innovative qualità poetiche e, qualche anno dopo, confermò le sue remore anche nei confronti del narratore, ritenuto «troppo grezzo e immaturo». D'altra parte Calvino, che pure riconosceva «al Tricarico»³⁶ doti non comuni, ne segnalava i limiti stilistici e formali. Lo ritroviamo ancora nel 1954 a mediare per Carlo Levi la proposta di pubblicazione dell'*Uva puttanella*, bocciata poi in seguito a dubbi di diversa natura: Calvino stesso restava indeciso sulla scrittura o la forma della narrazione, Muscetta ne fece un problema di lettura politica e di curatela. Ma dovette incidere in modo determinante il rifiuto netto di Elio Cantimori, che richiamava le difficoltà relative a un libro incompiuto e che avrebbe richiesto un enorme lavoro filologico, ma che, soprattutto, faceva prevalere un pregiudizio sulla «qualità» letteraria di Scotellaro, che riteneva essere sopravvalutato e per il quale parlava di «populismo sinistrorso autocoltivato».³⁷

³⁴ In una lettera a Scotellaro del 7 giugno 1949, Muscetta dà per accettato il libro di poesie presso Einaudi. In realtà Scotellaro aveva ricevuto notizie poco rassicuranti qualche giorno prima da Natalia Ginzburg. In seguito alla bocciatura presso Einaudi, Muscetta si occuperà in prima persona della pubblicazione della raccolta di liriche, che però uscirà soltanto postuma, nel 1954 per il tramite di Linuccia Saba negli «Specchi» di Mondadori. Nella corrispondenza tra Scotellaro e Muscetta, il poeta più volte sottolinea la necessità economica che lo spinge alla partecipazione ai premi letterari e a chiedere la pubblicazione delle sue liriche. Muscetta, Levi e Calvino si interessarono per procurargli un impiego in ambito editoriale. Il carteggio è pubblicato in C. Muscetta, *Rocco Scotellaro e la cultura dell'Uva puttanella*, Catania, Il girasole, 2010, pp. 38-64.

³⁵ Cfr. L. Mangoni, *Carlo Muscetta e la casa editrice Einaudi. Ritratto di Carlo Muscetta*, a cura di M. Muscetta, Avellino, Edizioni del Centro Dorso, 2007, pp. 35-71, e L. Mangoni, *Prefazione*, in *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi. 1943-1952*, a cura di T. Munari, Torino, Einaudi, 2011, pp. IX-LI.

³⁶ Così Pavese si riferisce a Scotellaro nella corrispondenza einaudiana.

³⁷ Cfr. L. Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta*

Queste ultime discussioni si tennero quando Fortini cominciava a frequentare l'Einaudi³⁸ e in generale esse sono indicative del clima culturale dell'epoca e di come il giudizio su Scotellaro catalizzasse tensioni di diversa natura. Il meridionalismo dei partiti della sinistra era criticato da tutta un'altra parte dei marxisti in quanto indicativo di un determinato modo di intendere lo sviluppo socio-economico ma anche di organizzare e produrre cultura. Giudizi di natura letteraria erano interconnessi a obiezioni di carattere ideologico che riguardavano le appartenenze, vere o presunte, a determinati ambienti politici.

Il peso di queste discussioni si avvertiva anche in ambienti non marxisti. A Bari, Vito Laterza, da poco subentrato alla direzione della casa editrice, si impegnò in prima persona nella riqualificazione della collana «I Libri del tempo», puntando su questioni a carattere sociale, relative a problemi di attualità, soprattutto, anche se non solo, del Mezzogiorno. In questo senso prese contatti con Rossi-Doria, che inviterà anche a una collaborazione diretta, e conoscerà Scotellaro.³⁹ Uscirà postumo per questa collana *Contadini del Sud*, la cui edizione, com'è noto, sarà seguita da Laterza in persona insieme con Donato Borbone e curata da Rossi Doria con l'aiuto della moglie Mimma e in stretta collaborazione con Carlo Levi. Oltre l'incompiuto lavoro scotellariano, finiranno in questa serie altre opere di narratori a tema sociale, scritte sul modello dell'inchiesta o del "libro-verità" come *Le parrocchie di Regalpetra* di Leonardo Sciascia e *Silenzio a Milano* di Anna Maria Ortese, ma anche lavori come *Banditi a Partinico* di Danilo Dolci e *I Minatori della Maremma* di Luciano Bianciardi e Carlo Cassola o *I terroni in città* di Francesco Campagna.⁴⁰

Inviando le bozze dei *Contadini* a Rossi-Doria, Borbone spiega i suoi interventi sui testi di Scotellaro con la necessità «di non giustificare accuse di populismo letterario, di feticismo».⁴¹ E ancora, dando a Rossi

agli anni Sessanta, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 670 e 685 e *I verbali del mercoledì* cit., pp. 81 e 169.

³⁸ Ringrazio L. Lenzini per avermi sintetizzato le tappe fondamentali del rapporto di Fortini con Einaudi. La collaborazione di Fortini al «Notiziario Einaudi» ha luogo fin dal 1952; nel comitato direttivo dei *Saggi* entra nell'ottobre 1954; nel 1959 ottiene la direzione della Pbe. Cfr., *Cronologia*, a cura di L.Lenzini, in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., pp. C e sgg.

³⁹ Carteggio V. Laterza-M Rossi Doria, Fondo Laterza, incartamento B.105/A1952, Archivio di Stato di Bari.

⁴⁰ *Le edizioni Laterza. Catalogo storico 1901-2000*, a cura di M. Sampaolo, Bari, Laterza, 2001. Cfr. anche G.C. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 94-95.

⁴¹ D. Borbone, lettera a M. Rossi-Doria, 17 marzo 1954, Fondo Laterza,

Doria il *placet* per intervenire a sua volta sulle correzioni di Borbone, Laterza ricorda lo scopo conoscitivo della sua operazione editoriale, che non doveva essere riconducibile «alla letteratura o peggio ancora al folklore», e pone come unica, ma invalicabile condizione, «che le pagine dei contadini lucani devono essere presentate in modo da essere leggibili e comprensibili pienamente e autonomamente (cioè senza ricorrere alle note a pie' di pagina)». ⁴²

La raccomandazione a evitare dialetto e regionalismo voleva servire, come dichiara Borbone nella lettera appena citata, ad evitare il reiterarsi dell'accusa di «populismo», che era stata esplicitata a Vito Laterza a Ivrea nel gennaio del 1954, in occasione di un convegno sull'inchiesta, in seguito ad un suo intervento sul tema. Le eco di questo episodio si sarebbero sentite ancora.

Quando ancora i *Contadini* erano in stampa, l'editore barese contattò prima Luciano Bianciardi e poi Carlo Cassola, chiedendo un libro sui minatori della Maremma. Mentre proseguivano i lavori, Laterza chiese a Cassola di rendere più narrativa la sua scrittura e di approfondire l'aspetto socio-politico in modo da «cogliere l'umanità dei gruppi sociali su cui veniamo indagando» e «comunque per chiarire la storia interna dell'evoluzione della coscienza di quella categoria di operai». ⁴³

A questa sollecitazione Cassola, che sentì attaccata la sua libertà intellettuale, tirò fuori non pochi pregiudizi nei confronti della produzione editoriale riguardante la situazione sociale del Sud Italia e non esitò a tacciare di «folclorismo» tutta la letteratura a carattere sociologico sul Meridione, mettendo in un unico calderone Levi, Rea e Scotellaro. Contestualmente, nel suo giudizio dispregiativo, confuse insieme i gruppi sociali, oggetto di quelle opere, e la loro rappresentazione. Così «guappi napoletani, cafoni abruzzesi, contadini lucani» erano considerati poco più che macchiette e contrapposti ai minatori maremmani, che si sarebbero distinti, insieme agli intellettuali che li sceglievano come oggetto di attenzione, per la loro pacatezza e sobrietà, caratteristiche che non solo marcavano la differenza tra questi e quei subalterni, ma che in qualche modo li rendevano di quelli migliori. ⁴⁴

incartamento B125, A1954, Archivio di Stato di Bari.

⁴² V. Laterza, lettera a M. Rossi Doria, 7 aprile 1954, Fondo Laterza, incartamento B125, A1954, Archivio di Stato di Bari.

⁴³ V. Laterza, lettera a C. Cassola, 6-7 luglio 1955, in *La nascita dei «Minatori della Maremma»*, a cura di V. Abati, Firenze, Giunti, 1998, p. 83. Cfr anche V. Abati, *Introduzione*, in *ivi*, p. 26.

⁴⁴ C. Cassola, lettera a V. Laterza, 11 luglio 1955, in *Ivi*, pp. 84-87.

I minatori della Maremma sono anch'essi da scoprire, ma non possono costituire una scoperta sorprendente; non sono dei selvaggi, né dei pagani che vivono nel bel mezzo della civiltà come i contadini lucani o gli abitanti dei bassi napoletani o "i ragazzi di vita" delle borgate romane [...] Nemmeno un funambolo come Rea potrebbe far fare il salterello a questa gente. Nemmeno Levi riuscirebbe a costruirci sopra un mito.⁴⁵

Macchiettismo, sciattezza intellettuale, sentimentalismo sociale, paternalismo e infine crocianesimo. Le difese di Cassola alla sua libertà intellettuale e alle sue scelte di stile rasentano l'insulto e rivelano un antimeridionalismo di pancia, giustificato solo malamente da motivazioni di carattere ideologico-culturale, genericamente indicate nella distanza «tra due diverse formazioni culturali». Quali queste siano Cassola lo dà per sottinteso, ma da certi passaggi della lettera è possibile dedurre un collegamento tra «un certo metodo di indagine», «una certa resa di scrittura», e «decenni di crocianesimo», riferendosi così anche alla personale tradizione culturale di Laterza.⁴⁶

Cassola svolge una critica ai prodotti culturali meridionali che, nel migliore dei casi, sono giudicati limitati, parziali o illusori, oppure bollati come regressivi, populistici. Dall'altro, esplicita l'opposizione alle correnti critiche della sinistra, accusate di sopravvalutare queste produzioni per ragioni strumentali, avallate ideologicamente dal crocianesimo. Le inchieste sociologico-letteraria, «i miscugli di letteratura e sociologia»,⁴⁷ erano quindi giudicate essere la forma espressiva di un discorso sulla subalternità percepito come fumoso e perciò pericoloso.

VI. Modernizzazione vs meridionalismo

Nel 1961, introducendo le sue *Autobiografie della Leggera*, Montaldi ordina in un discorso coerente alcuni degli elementi dello sfogo di Cassola. Nel secondo Dopoguerra un generico sentimentalismo populista italiano era diventato la base del discorso meridionalista dei partiti operai, che proponevano al subalterno «l'integrazione nel quadro dell'attuale situazione di fatto aggiungendo riforma a riforma per il suo miglioramento e non per la sua sovversione». Da qui il rafforzamento dell'idea di una permanenza del «feudalesimo nel Sud», che avrebbe avuto tra le sue conseguenze quella di relegare il discorso contadino a una sola parte dell'Italia e quindi impedire una

⁴⁵ *Ivi*, p. 85.

⁴⁶ *Ivi*, p. 87.

⁴⁷ *Ivi*, p. 85.

reale riflessione sui rapporti del mondo agrario dentro il sistema di produzione capitalistico. Questo atteggiamento sarebbe stato avallato e rafforzato da «una generica propensione sociologica di origine letteraria», che osservava il mondo contadino solo negli atteggiamenti capaci di denotare la sopravvivenza della cultura tradizionale nel presente. «Queste ricerche, animate dalla preoccupazione di non voler fare i conti con la fase attuale del capitalismo, finivano per favorire un certo tipo di riformismo culturale».⁴⁸

A questo tipo di discorsi faceva probabilmente riferimento Fortini in un'intervista del 1989 quando, ricordando la sua partecipazione al convegno materano come un'esperienza importante di comprensione delle dinamiche meridionali,⁴⁹ parlerà di una sua avversione nei confronti del meridionalismo di stampo crociano, al quale collegava il riformismo della politica culturale della sinistra italiana di partito.

La Questione meridionale, quindi, costituiva un nodo del modo di intendere i rapporti tra politica e cultura e tra partiti e intellettuali, considerato negli ambienti settentrionali, o in generale "critici", un modo antiquato, non a passo con i tempi. Fortini aderisce a questa idea legando l'attenzione dei partiti operai nei confronti delle campagne meridionali all'incapacità politica di affrontare il discorso sulla società industrializzata e sull'industria della conoscenza e quindi al rifiuto di comprendere il Sud alla luce del reale processo di modernizzazione dell'Italia.⁵⁰

Gli anni del convegno materano sono, infatti, anche quelli in cui una nuova consapevolezza si affaccia al suo pensiero politico.⁵¹

Il concetto di omologazione trasferito all'analisi sociologica da Adorno e verificato da Fortini sulla realtà italiana, inficiava alla base il discorso sulla cultura popolare e vanificava la discussione sul ruolo di questa nel processo di emancipazione degli sfruttati. Di conseguenza era messa in discussione l'idea stessa di un possibile antagonismo politico dei subalterni sulla scorta di una loro presunta specificità

⁴⁸ D. Montaldi, *Introduzione*, in Id., *Le autobiografie della Leggera*, Milano, Bompiani, 1998, p. 16.

⁴⁹ F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 572.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 571-572.

⁵¹ In un testo del 1950 Fortini parla del rapporto tra cultura contadina e operaia nel processo di emancipazione. Nella nota a commento sottolinea come solo qualche anno più tardi le sue convinzioni si sarebbero rivelate sbagliate alla luce della comprensione dei processi di omologazione culturale, che annullano qualsiasi discorso sulle culture popolari. F. Fortini, *Un giorno o l'altro*, Macerata, Quodlibet, 2007, pp. 78-79.

culturale. Questo perché, da un lato, la cultura dei subalterni è anche cultura della subalternità, e in questo senso rappresenta un limite all'emancipazione; dall'altro, essa non sarebbe stata in grado di sopravvivere al processo di omologazione e di rappresentare un'alternativa alla cultura egemonica.

Il tema rientra nel dibattito italiano sulla formazione della coscienza di classe in un mondo che si modernizza rapidamente. Secondo Fortini la nuova realtà socio-economica dell'Italia che si avvia al boom economico avrebbe dovuto seguire nuovi criteri per affrontare la questione della costituzione del soggetto antagonista e del ruolo e della funzione degli intellettuali.

Questo suo sguardo sulla realtà dello sviluppo capitalistico e sulle relazioni sociali che ne derivavano costituisce senz'altro uno degli elementi più importanti e proficui del pensiero fortiniano, ancora oggi fondamentale per comprendere alcuni dei processi che determinano le attuali forme dell'agire individuale e collettivo. Tuttavia restano totalmente nell'ombra alcune questioni non meno importanti. Assodati infatti i limiti oggettivi dei processi di lotta delle campagne meridionali, la sconfitta dei movimenti di occupazione delle terre e gli errori di prospettiva e di indirizzo dei principali partiti operai, Fortini non ritiene utile riflettere sulle conseguenze di questa storia, quasi che la sconfitta politica avesse lasciato i contadini a uno stadio pre-politico. Massa e non ancora popolo, avevano ben poco da dire o da insegnare.

Mentre il piano di modernizzazione industriale del Paese destinava i contadini al progresso industriale del Nord Italia, lasciando al Sud il contentino di una contraddittoria e socialmente differenziata società del benessere, Fortini, attraverso la lettura di Scotellaro, chiudeva il discorso sul Meridione decretandone la sconfitta storica e lasciando le sue masse al destino dei perdenti. Alla lucida analisi dei limiti politici e ideologici che stavano accompagnando le lotte nell'Italia meridionale, non contrapponeva una diversa linea di lettura o una differente prospettiva, che non fosse quella generica dell'industrializzazione.

VII. I subalterni nella prospettiva terzomondista

All'altezza di *Verifica dei poteri*, Fortini arriva alla consapevolezza che nessun gruppo sociale può essere "naturalmente" destinato al ruolo antagonista. La questione coinvolgeva allo stesso modo i contadini e gli operai e, a livello letterario, i temi dell'industria come quelli sociali.⁵²

⁵² La subalternità se non può essere in alcun modo legata alla natura dei popoli e dei gruppi sociali non è nemmeno una condizione di esclusività. «Si è sempre l'arabo

Se, come afferma in *Astuti come colombe*, «l'industria non è un tema» ma «la manifestazione del tema che si chiama capitalismo», e che è il capitalismo l'unica «tematica privilegiata», «non esiste invece nessun soggetto privilegiato a recare quella tematica».⁵³

Sono, i Sessanta, anni di ripresa del movimento operaio e di riorganizzazione degli strumenti teorici e pratici di lettura e di intervento politico da parte delle forze intellettuali di sinistra, in un contesto però generale di stasi delle prospettive rivoluzionarie in Occidente. All'operaismo che si andava articolando tra le pagine dei «Quaderni rossi», Fortini risponde criticando la teoria del soggetto privilegiato e l'idea di lavorare alla formazione di una avanguardia, di un gruppo ristretto culturalmente e ideologicamente attrezzato, ma non chiarisce mai fino in fondo il suo pensiero sul «progressismo». Sull'idea che la classe fosse un prodotto oggettivo, risultato di una contraddizione interna al capitale, Fortini non sembra esprimersi in modo chiaro e certamente la questione meridionale non gli è di supporto nella formulazione del problema.

Assodate, da un lato, la non ineluttabilità del socialismo e di un esito rivoluzionario delle lotte, e dall'altro, la pervasività ideologica delle società capitalistiche mediante gli strumenti, gli uomini e i prodotti dell'industria culturale, saranno le lotte dei colonizzati a richiamare il tema della centralità delle classi subalterne e a rilanciare la questione del Comunismo in ottica internazionale.

Bisogna notare che per Fortini esiste una relazione tra i colonizzati e contadini lucani. Entrambe le categorie appartengono infatti al mondo pre-industriale, pre-borghese, che sul piano della rappresentazione del progresso è percepito come antecedente a quello «sviluppato».

Nel 1962, ancora in *Astuti come colombe*, un richiamo a Fanon ricorda che per i popoli del Terzo mondo la Rivoluzione è verifica dei «valori delle società preindustriali», che questi chiedono di trasportare oltre la lotta e per il futuro.⁵⁴ In realtà questo stesso

di qualcuno». Inoltre, per quanto sia determinata oggettivamente dalle condizioni materiali, essa assume un valore nella lotta di classe solo ed esclusivamente per volontà soggettiva. Solo la coscienza di classe dà diritto alla partecipazione antagonista e solo fintanto si lotta.

⁵³ F. Fortini, *Astuti come colombe*, in Id., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Milano, il Saggiatore, 1965, rispettivamente pp. 60 e 55.

⁵⁴ Luca Mozzachiodi in un bellissimo saggio sulla ricezione di Fanon nella sinistra critica indica questo passaggio da *Astuti come colombe*, in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 54-55. Cfr., L. Mozzachiodi, *L'uomo della roncola. Il Fanon degli scrittori*, in «Ticontre. Teoria testo e traduzione», XIV, 2020, <https://teseo.unitn.it/ticontre/article/view/1189> (ultimo accesso: 17/5/2023). Si veda anche Id., *Poesia*,

concetto era già stato espresso a proposito dei contadini lucani nel 1955:

Dialetticamente la loro “arretratezza” pre-borghese prefigura abbagliante la società post-borghese [...]. Bisogna portarli – che dico: bisogna che essi portino se stessi nell’era atomica ed elettronica così come sono.⁵⁵

Resiste cioè nell’esperienza di lotta degli arretrati una forma di solidarietà e di fraternità, che può essere subita oppure coscientemente esercitata e che è base dell’organizzazione. Anche nei versi di Scotellaro Fortini individua un messaggio di fratellanza.

È importante non confondere questa visione con un generico umanitarismo marxista, né tantomeno con l’idea di salvaguardare un contenuto culturale specifico. Fortini non propone la valorizzazione di specifici aspetti culturali, ma la loro trasposizione e trasmissione nel tempo. Quel modo di essere solidale, «di concepire l’eguaglianza come aspetto visibile della fratellanza»⁵⁶ sarà il monito che, citando anche il lavoro di Don Milani, affiderà ai suoi studenti delle scuole superiori per richiamare un legame tra atteggiamento morale e azione politica, segno di una sempre crescente coscienza di sé e del proprio ruolo. Al più altro grado di coscienza «essere solidali significa quindi sapere con chi ci si unisce e perché, ma anche chi si esclude e perché».⁵⁷

Tuttavia, resta l’idea stessa dell’arretratezza rispetto alla condizione posta dal sistema capitalista, che viene indicata invece come sviluppo.

È vero comunque che il confronto con il pensiero anti-colonialista e antirazzista porta Fortini a utilizzare in modo critico, e in funzione della realtà politica, le categorie di “naturalizzazione” e “alterità”, che saranno poi centrali anche nella riflessione degli anni Settanta.

Certamente la prospettiva internazionalista riapre il discorso rivoluzionario che in Occidente era stato interrotto. Ai popoli in lotta, in primo luogo ai cubani e ai vietnamiti, è affidata la sopravvivenza

storia e rivoluzione in «Una volta per sempre». Una lezione fortiniana, in «L'ospite ingrato», 11 febbraio 2019, <https://www.ospiteingrato.unisi.it/poesia-storia-e-rivoluzione-in-una-volta-per-sempreuna-lezione-fortiniana/> (ultimo accesso: 17/5/2023).

⁵⁵ F. Fortini, *Ai contadini del sud* cit., p. 20.

⁵⁶ *Ibidem*. Fortini riprende qui l’idea, più volte teorizzata, che «l’instaurazione di una società nuova potesse cominciare anche con un modo diverso di studiare, e non solo con lo studio di cose diverse». Id., *Il senno di poi* cit., p. 19.

⁵⁷ Id., *Su un caso disciplinare*, in «L'ospite ingrato», I, 2005, *Società, conoscenza, educazione* cit., p. 162.

del messaggio del Diciassette e la continuazione delle lotte. Non a caso, il film *La statua di Stalin* (1963) si chiude con le immagini delle manifestazioni in Algeria e dei *campesinos* cubani.

Il colonizzato rappresenta una figura radicale. La sua lotta è totale e direzionata all'eliminazione del sistema di oppressione che non lo riconosce come uomo. Decisiva in questo senso risulta, oltre che la lettura di Fanon, l'interpretazione che di questi aveva dato Giovanni Giudici sui «Quaderni piacentini». ⁵⁸

Anche Giudici, interpretando Fanon, aveva sottolineato che l'aspirazione di questi popoli era non solo quella della fine dello sfruttamento e del meccanismo coloniale, che è la quintessenza dell'oppressione dell'uomo sull'uomo, ma anche della sparizione dell'«uomo della roncola», che così si riconosceva prodotto di quello stesso sistema che voleva distruggere. Non si trattava dunque di mirare alla vittoria del servo sul padrone, ma all'abolizione della dialettica servo-padrone. ⁵⁹ È la prospettiva comunista che ritroviamo anche in *Una volta per sempre* e che presuppone la fine di se stessi insieme a quella del mondo.

È in questo, probabilmente, che Fortini distingue l'esperienza delle lotte meridionali da quelle del terzo mondo. La radicalità che vede incarnate nelle lotte postcoloniali è negata al contadino meridionale, che restava invece una labile figura della disperazione. La coscienza di essere dei dannati, al contrario, faceva dei popoli in lotta allegorie della liberazione, specchio di una condizione di asservimento che nei paesi occidentali era generalizzata e trasversale alle classi e quindi molto poco riconoscibile.

VIII. Tentativo di conclusione

Quando l'intervento materano sarà pubblicato nel 1974 Fortini scriveva già i saggi che sarebbero confluiti in *Questioni di frontiera*. La Basilicata editrice aveva appena dato alle stampe *Uno si distrae al bivio* ed era interessata, a vent'anni dalla morte di Scotellaro e sulla scia dei movimenti terzomondisti, a relazionare «la linea prevista da Rocco» con la storia delle «infinite Lucanie della terra». ⁶⁰

⁵⁸ Luca Mozzachiodi parla dell'influenza, anche su Fortini, della lettura di Giudici, il quale vede i colonizzati impegnati nelle lotte di liberazione africane una soggettività rivoluzionaria non classicamente intesa. Nel loro essere proletari non facevano riferimento a una specifica classe sociale ma a una più profonda coscienza di oppressione e asservimento. Cfr. L. Mozzachiodi, *L'uomo della roncola* cit.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Redazione di Basilicata, *Introduzione*, in F. Fortini, *La poesia di Scotellaro* cit.,

I redattori de «la Basilicata» svolgevano in quegli anni un dibattito sul vuoto interpretativo delle sinistre in cui si era consumata la sconfitta contadina, quando

anche chi si applicava alla realtà delle lotte di fabbrica trascurò spesso di andare a vedere le solide basi della struttura colonialista generale, su cui si fondava l'economia italiana nel suo farsi tramite [...] al colonialismo globale del sistema europeo verso di noi, meridionali.

Ebbero quindi l'impressione che quel discorso di Fortini di un ventennio prima, in qualche modo avesse anticipato linee dello sviluppo successivo e fin da allora avesse complicato il quadro interpretativo e recuperato il discorso poetico di Scotellaro alla pratica politica. I redattori criticarono la tendenza registrata in alcuni ambiti della critica intellettuale a relegare la funzione di Scotellaro a quella del poeta: «Si metteva in discussione il poeta, come se il poeta fosse un cantore solitario ed estemporaneo».⁶¹ Tuttavia non vedevano che l'interpretazione di Fortini non poteva essere sfruttata nel senso di una rivalutazione delle lotte per la terra degli anni Cinquanta nell'ambito della prospettiva terzomondista.

Non conosciamo le ragioni che portarono Fortini a disconoscere il testo pubblicato da La Basilicata editrice e possiamo quindi solo immaginare le riserve di ordine politico e ideologico che avrebbe espresso in relazione all'*Introduzione*. La prima avrebbe riguardato l'attribuzione a Scotellaro di una linea politica autonoma e non sarebbe stata probabilmente sottoscritta nemmeno l'ipotesi di una struttura colonialista su scala nazionale. Ma certamente, Fortini non avrebbe accettato la concezione simbolica alla base del ragionamento, che non considera la specificità storica e geografica e quindi politica delle lotte contadine lucane, e le vede automaticamente riproposte nei movimenti anti-coloniali. Per Fortini, le esperienze di lotta non si sussumono una nell'altra, semmai possono rappresentare «quasi l'allegoria, e l'anticipo, di una umanità meno deformata; d'una felicità».⁶² Il lontano, il diverso sono tali perché la luce del capitalismo così li rivela ai nostri occhi.

L'allegoria intesa come l'opposto del simbolo è lo sguardo presente e deformato che "l'altro" posa su noi stessi per rivelare a ciascuno la sua propria oppressione. Neri in lotta, arabi palestinesi, dissidenti

p. VII.

⁶¹ *Ivi*, rispettivamente pp. IX e XX.

⁶² F. Fortini, *Il senno di poi cit.*, p.13.

sovietici, le donne diventano quindi, nel discorso fortiniano, di volta in volta, i possibili interlocutori di «quella parte di ciascuno di noi che è sotto l'intimidazione capitalistica».⁶³ Come dire che la coscienza o è auto-coscienza o non è, o arriva alla radice e riconosce nella propria individualità le interconnessioni tra rapporti di produzione, relazioni sociali e Io, oppure è falsa, doppia.

Però, sembra di poter dedurre che secondo Fortini, le esperienze di lotta dell'Italia meridionale non solo non hanno espresso un movimento radicale e sono rimaste il segno dell'arretratezza che non sono riuscite a superare, ma anche, che sono prive di un contenuto allegorico.

Nella loro *Introduzione* al volume sulle poesie di Scotellaro, i redattori affermano che, a vent'anni di distanza, Fortini si sia detto stupito di ritrovare nel testo del convegno materano una serie di intuizioni che, nel bel mezzo degli anni di piombo, non credeva di aver possedute già tanto chiare negli anni Cinquanta. Rispetto a questo ci sembra di poter dire che Fortini certamente vide nei versi di Scotellaro i limiti oggettivi dei movimenti per le terre e indicò con chiarezza gli "errori" dei partiti operai.

Tuttavia non vide il limite del progressismo, di cui lui stesso non riuscì a liberarsi mai del tutto o se ci riuscì lo fece solo con riserve che aprono contraddizioni su alcuni temi, come su quello dei processi di partecipazione e soggettivazione delle masse, interessanti oggi, ancor più per la difficoltà dei movimenti attuali di sedimentare lotte. Ma soprattutto sembra che il giudizio di Fortini, anche se per tanti versi ricco di fondamentali spunti, allora e ancora oggi non renda giustizia alle lotte contadine e ai movimenti nelle campagne italiane, innanzitutto perché non considera valida la proposta di uno sviluppo capace di tener conto delle specificità storiche, geografiche e culturali del territorio. In secondo luogo perché ritiene inevitabile la sconfitta subita, quasi fosse stata lo scotto da pagare sull'altare del progresso, e questo al netto delle implicazioni negative: dal permanere della condizione di arretratezza economica e sociale, all'emigrazione o alla mafia. Questioni che nello svolgimento della nostra storia nazionale sono state colpevolmente relegate ad aree geografiche circoscritte e che invece derivano anche da un certo modo di intendere lo sviluppo e di percepire l'idea di progresso. Questa impostazione del discorso è oggi alla base del progetto di autonomia differenziata.

Infine, nella poesia come nella prosa di Scotellaro l'avanzare

⁶³ Id., *Introduzione*, in Id., *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, Bari, Laterza, 1965, p. VII.

dell'ideologia omologante del mondo modernizzato è non solo presente ma anche motivo di cruccio e di attenzione politica prima che sociologica. Marco Gatto giustamente parla in questo senso delle figure di Chironna e di Mulieri,⁶⁴ e potremmo aggiungere che tanti dei personaggi ritratti nel carcere sono il segno dell'adattarsi della cultura contadina alla logica qualunquista e produttivistica del capitalismo, che si insinua come canto di sirene fin nell'animo del poeta:

Sentite furie: alberghi e panifici
e padroni che muovete questa ruota
orrenda che ci stride sulle carni,
ditte, navigatori, capitani sentite:
eccovela la testa del mercenario
accalappiata nel vostro frustone,
desidero anch'io il mio posto in città,
lì dove i giornali declamano
le guerriglie della civiltà.

[...]

Bari, Napoli, Roma, Milano
i fiori, gli uccelli, la donna
qui si comprano
e noi si cammina con la mano al cuore
perché a forza potrebbero rubarlo.

(*La città mi uccide*, Bari, 1947)

⁶⁴ M. Gatto, *Scotellaro o la fatica della mediazione*, in «Gli asini», 68, 2019, pp. 117-120, <https://www.altraparolarivista.it/2020/08/04/scotellaro-o-la-fatica-della-mediazione-di-marco-gatto/> (ultimo accesso: 17/5/2023).

Scotellaro poeta senza funzione?

Luca Mozzachiodi

I.

Generalmente il nome di Scotellaro veniva, in quanto poeta, associato alla temperie culturale del neorealismo, non, evidentemente, senza alcune ragioni che proviamo a ricordare: anzitutto la scoperta della spazialità socialmente e storicamente connotata di contro alla non descrittività e non narratività della poesia ermetica, che costituisce il referente stilistico immediato con il quale il giovane poeta si misura. Si tratta di un percorso di emancipazione che numerose ricerche compiute soprattutto a partire degli anni Settanta, anni di una vera e propria rivitalizzazione degli studi sul poeta di Tricarico, hanno mostrato.¹ In secondo luogo un rinnovamento del linguaggio e del lessico della lirica non solo in direzione di una mimesi del parlato e con la massiccia inserzione di dialettismi ma creando un proprio stile fondato sulla commistione di elementi colti e popolari, come sottolineato e ampiamente indagato su una vasta serie di abbozzi e testi anche inizialmente inediti da Giovan Battista Bronzini.² Terzo elemento probante è il fatto che il breve periodo

¹ Si pensi a R. Salina Borello, *A giorno fatto. Linguaggio e ideologia di Rocco Scotellaro*, Matera, Basilicata editrice, 1977 e poi naturalmente ai lavori di Franco Vitelli, nella riedizione filologicamente accurata delle raccolte poetiche: R. Scotellaro, *Margherite e rosolacci*, a cura di F. Vitelli e prefazione di M. Rossi-Doria, Milano, Mondadori, 1978; R. Scotellaro, *È fatto giorno*, edizione riveduta e integrata a cura di F. Vitelli, Milano, Mondadori, 1982, poi divenute canoniche, e nel raccogliere e presentare i saggi di *Un poeta come Scotellaro*, a cura di F. Vitelli e G. Appella, Roma, Edizioni della Cometa, 1984.

² Bronzini è probabilmente il maggior esponente dello studio di taglio antropologico dell'opera scotellariana nel più vasto contesto della cultura contadina: il volume principale su Scotellaro è G.B. Bronzini, *L'universo contadino e l'immaginario*

di attività del poeta, dal 1942 al 1953, si è svolto interamente nell'arco della stagione postermetica e neorealistica; solo alcuni dei testi più tardi, come dimostra peraltro bene Borello,³ lasciano intravedere alcune possibilità ulteriori, ma che non si sono potute sviluppare in raccolte organiche per la precoce scomparsa dell'autore.

Esiste naturalmente anche un filone di studi che, parallelamente alla perdita di rilevanza del fenomeno del neorealismo in poesia, ha tracciato una serie di riferimenti più ampia per l'opera del poeta di Tricarico;⁴ questo filone sottolinea l'organicità dell'opera di Scotellaro (cioè il fatto che temi lirici, spunti narrativi, e osservazioni antropologico-sociali nascano dallo stesso terreno di coltura e si pongano, anche se su diversi piani, gli stessi obiettivi) e la sua peculiare appartenenza al mondo contadino, fattori che, mettendo l'opera del poeta al riparo da occasionalità e atteggiamenti populistici e idealizzanti che sono naturalmente i maggiori rischi in quegli anni per una poesia politicamente schierata, l'avrebbero salvata dall'oblio in cui sono cadute le molte raccolte poetiche che compongono le antologie e le bibliografie sul neorealismo.⁵

Soffermandosi sul primo dei tre elementi indicati appare evidente come, se si considera la storia della formazione e poi della ricezione della poesia scotellariana, sia stato esattamente il passaggio dalla spazializzazione sociale (non l'io lirico, ma il noi, la dimensione collettiva) alla storicizzazione di quella società, cioè la società contadina meridionale, a costituire la sua conquista più difficile sul piano dell'espressione poetica, al punto che, naturalmente, è essenzialmente lungo questa linea che, nella maggior parte dei casi, sostenitori e detrattori si sono divisi.

poetico di Rocco Scotellaro, Bari, Dedalo, 1987.

³ Cfr. R. Salina Borello, *A giorno fatto* cit., pp. 93-118.

⁴ Si può citare ad esempio il profilo di L. Parola Sarti, *Introduzione a Scotellaro*, Milano, Mursia, 1992 e l'introduzione di Cucchi in R. Scotellaro, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2004, ma si tratta dello stesso spirito che innerva la riproposizione dell'*opera omnia* e il contributo di F. Vitelli, *La vicenda poetica di Rocco Scotellaro*, in, Rocco Scotellaro, *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 2018, pp. 665-680.

⁵ Del resto un destino simile è già in qualche modo preconizzato dall'intervento di Fortini sulla poesia di Scotellaro al convegno di Matera successivo alla scomparsa del sindaco poeta, e dai suoi primi scritti su *È fatto giorno*: «La sua poesia comincia ad essere vera quando non fa più piangere, quando si cerca di imitare la possibilità d'uomo ch'essa ci presenta. Quando si ascolta il suo ordine, ch'è di vivere come i suoi pari: e si tenta di ubbidire», in «Mondo Operaio», 19 luglio 1955, ora in *Omaggio a Scotellaro*, a cura di L. Mancino, Manduria, Lacaia, 1974, p. 371 e in un intervento del 1960 «Mi pare che le poesie di Scotellaro, rilette oggi, mi sembra reggano benissimo al tempo», *ivi*, p. 372.

La questione, come noto, risale fino al tempo della presentazione di *È fatto giorno* da parte di Carlo Levi che appone a Scotellaro l'epiteto di poeta contadino: «Con queste poesie egli si afferma non soltanto come poeta, ma come l'esponente vero della nuova cultura contadina meridionale, la cui espressione e il cui valore primo non può essere che poetico».⁶ Il dibattito si sviluppa in particolar modo al convegno di Matera del 6 febbraio 1955, dopo che nell'estate del 1954 la raccolta postuma delle poesie era stata premiata con il premio Viareggio. Il convegno di Matera era stato voluto soprattutto da Raniero Panzieri, allora dirigente del PSI siciliano,⁷ nell'ambito di una più generale strategia di azione politico-culturale in grado di mettere all'opera le risorse culturali e materiali che la mobilitazione delle masse contadine aveva posto in gioco. Gli avversari alla canonizzazione poetica di Scotellaro e, più esplicitamente, alla politica meridionalistica di Levi e Rossi-Doria (meno esplicitamente a quella di Panzieri) sono soprattutto i comunisti che, con gli scritti Salinari e Alicata, respingono la proposta.

Scrivono il critico letterario comunista su *È fatto giorno*: «Troppo lontano è il mondo ideale di S. (che non va al di là del *vagheggiamento di una giustizia primitiva*, dalla simpatia per un mondo anarchico e ribelle, per una miseria senza fine) dalla reale fisionomia del movimento di Liberazione del Mezzogiorno».⁸ Di questo Movimento dà una descrizione specifica e marcatamente opposta a Levi il dirigente della commissione culturale del PCI:

la lotta per il riscatto del Mezzogiorno non può risolversi che nello sviluppo organizzato, anche sul terreno delle coscienze, di un grande movimento popolare non solo di contadini, ma di intellettuali e in genere di ceti medio urbano, che può estendersi fino a comprendere la stragrande maggioranza delle popolazioni delle regioni meridionali e delle isole, sempre a condizione però che tale movimento comprenda l'esigenza dell'alleanza con la classe operaia e ne accetti la direzione, in quanto solo con questa alleanza e sotto questa direzione può essere condotta fino in fondo, conseguentemente, la lotta contro i nemici storici del Mezzogiorno: il blocco agrario-industriale, l'imperialismo italiano e straniero.⁹

⁶ C. Levi, *Prefazione*, in R. Scotellaro, *È fatto giorno* [1954], ora in *Omaggio a Scotellaro* cit., p. 411.

⁷ Una dettagliata ricostruzione del convegno materano è fatta da M. Scotti in *Da Sinistra. Intellettuali, partito socialista e organizzazione della cultura*, Roma, Ediesse, 2011, pp. 81-103.

⁸ C. Salinari, *Tre errori a Viareggio* [1954], ora in *Omaggio a Scotellaro* cit., p. 698.

⁹ M. Alicata, *Il meridionalismo non si può fermare ad Eboli* [1954], in Id., *Scritti letterari*, Milano, il Saggiatore, 1968, p. 328.

Nessun posto dunque, secondo gli intellettuali comunisti, per una visione del Meridione come bloccato fuori dalla storia o per una politica fondata sul pauperismo¹⁰ ma molto presto, già con il saggio del 1959 di Natale Tedesco, la linea della critica sul poeta si separa più discretamente dalla linea di battaglia politico-culturale. Il critico siciliano avanza una serie di riserve sull'opera di Scotellaro, sostanzialmente collocandolo in un *milieu* culturale provinciale, e definendo la sua poesia come di tipo «crepuscolare» (Tedesco fa i nomi di Corazzini e Moretti compiendo una serie di raffronti testuali). Questa riuscita sarebbe, per esprimersi con la terminologia gramsciano-comunista utilizzata da Tedesco, ma in realtà comune a tutti gli interpreti della poesia di Scotellaro da sinistra (farà eccezione ovviamente, ad esempio, un Montale), tipica delle difficoltà ideologiche in cui si trova la piccola borghesia incapace di approdare a una «nuova concezione del mondo».¹¹ Per questa ragione anche la lirica scotellariana oscillerebbe tra momenti populistici e momenti aristocratici, tra provincialismo e cosmopolitismo, particolarmente in poesie d'amore (*Ad una straniera che se ne va*, o *Alla fanciulla dai seni sterpigni*), ma persino in famose liriche di tipo "politico" come *Sempre nuova è l'alba*. In conclusione Scotellaro resterebbe ancorato ai vecchi modelli letterari dell'ermetismo e del crepuscolarismo (entrambi peraltro prodotti soprattutto da appartenenti alla piccola borghesia) producendo, pur con soggettive intenzioni di rinnovamento:

La poesia come autobiografia sentimentale che si vorrebbe invereare come cronaca del proprio vicinato geografico e spirituale, ma che non diventa quasi mai tale, cioè una storia sociale, poiché l'approfondimento critico di se stesso quasi mai è condizionato da una conoscenza del mondo esterno, non tanto come natura quanto come società.¹²

Questa visione dei risultati raggiunti da Scotellaro è stata contestata da molti autori, specie in anni più recenti; Laura Parola Sarti, nel rilevare la centralità dell'esperienza amorosa nella lirica scotellariana

¹⁰ Un po' diversa è la posizione politica di Panzieri, espressa nelle conclusioni del convegno e che merita essere ricordata, anche se riguarda questioni più strettamente politiche poiché, a mio parere, ha una certa analogia con la linea di ripresa della poesia di Scotellaro tentata in anni più recenti: «Certo il mezzogiorno non è mai stato fuori dalla storia. Ma esso è stato il lato negativo della storia d'Italia, la sua contraddizione permanente. [...] Con l'unità la depressione del mezzogiorno diviene più direttamente la depressione politica di tutto il paese». R. Panzieri, *L'alternativa socialista*, Scritti 1944-1956. Torino, Einaudi, 1982, p. 157.

¹¹ N. Tedesco, *Scotellaro poeta Crepuscolare* [1959], in *Omaggio a Scotellaro* cit., p. 460.

¹² *Ivi*, p. 463.

e il fondamentale egotismo che sorregge la sua opera (tipico anche della fase di maturazione giovanile che l'autore non avrebbe superato), scorge però un maggiore realismo e l'esperienza di una reale drammaticità vissuta.¹³ Da ultimo poi Alessandra Reccia e Franco Vitelli hanno ripreso rispettivamente la linea abbozzata da Fortini, indicando semmai nella poesia di Scotellaro la proposta di una poesia politica di tipo nuovo caratterizzata dallo: «sforzo costante di pensare se stessi e il proprio disagio in relazione al mondo, e non in isolata opposizione ad esso»,¹⁴ e l'interpretazione antropologica di Bronzini, vedendo nel popolarismo scotellariano una forma di rappresentazione che compartecipa della società rappresentata.¹⁵

Parrebbe in effetti essere problematica la collocazione sociale di Scotellaro, nato da un piccolo artigiano e da una scrivana di paese, nella piccola borghesia. Più esatto sarebbe a mio parere dire che l'educazione ha permesso che alcuni dei valori e delle ideologie, nonché degli strumenti espressivi, della piccola borghesia costituissero una parte dell'orizzonte individuale di Scotellaro contribuendo alle contraddizioni tante volte ricordate e in particolare al loro manifestarsi nella forma dell'incertezza dell'elaborazione stilistica. L'esistenza però di una connessione organica tra poesia neorealista e piccola borghesia merita di essere presa in considerazione, al punto che essa è stata alla base delle principali storie della poesia neorealista in quanto tale, cioè in quanto fenomeno letterario e sociale,¹⁶ quella di Sergio Turconi¹⁷ e quella di Walter Siti.¹⁸

¹³ L. Parola Sarti, *Scotellaro* cit., p. 32-42. La studiosa ritrova una contraddittorietà simile e lo specchio di un rapporto egotistico legato alla formazione della propria personalità anche nella tematica politica che percorre *È fatto giorno*; va detto che la sua interpretazione, che ha indubbiamente alcune giustificazioni, si fonda anche sulla lettura in chiave archetipica del doppio Giorgi Ramorra nel racconto *Uno si distrae al bivio*.

¹⁴ A. Reccia, *La poesia di Scotellaro*, in «L'Ospite ingrato online», 8 marzo 2011, <https://www.ospiteingrato.unisi.it/la-poesia-di-scotellaro/> (ultimo accesso: 20/5/2023)

¹⁵ Cfr. F. Vitelli, *La vicenda poetica di Rocco Scotellaro* cit., p. 676-680.

¹⁶ Diversamente naturalmente si hanno più generali storie della letteratura o storie della poesia italiana del Novecento, nelle quali però significativamente Scotellaro tende a occupare un posto marginale e la poesia del 1945-1955 ad essere vista come un momento di transizione o uscita dall'ermetismo. Si vedano ad esempio: *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P. V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1977, *Poeti italiani del Secondo Novecento*, a cura di M. Cucchi e S. Giovanardi, Milano, Mondadori, 1996, per indicare le due storie-antologie dal maggiore potere "canonizzante".

¹⁷ S. Turconi, *La poesia neorealista italiana*, Milano, Mursia, 1977.

¹⁸ W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana*, Torino, Einaudi, 1980.

Turconi, interessante anche per la sua posizione di professore a Belgrado, e quindi di mediatore di una poesia tradizionalmente considerata “impegnata” in un paese socialista, parla della mancata coscienza di una frattura esistente tra l’effettiva prassi politica cui i poeti meridionali si avvicinavano, Scotellaro certamente in maniera quasi totalizzante, e il senso di immobilità storica e sociale o il pessimismo che permeava la loro poesia:

La mancanza di tale coscienza è da attribuire secondo noi soprattutto alla frattura esistente tra cultura e ideologia in tutto il clima culturale italiano, frattura che era comunque maggiormente accentuata nel meridione. L’antica e illustre tradizione culturale umanistico borghese, alla quale risale appunto la visione pessimistica e immobilistica della realtà meridionale, aveva in disdegno i nuovi rapporti ideologici, i quali, anche per non aver sufficientemente elaborato i propri agganci culturali, rimanevano per essa confinati nel limbo della para-cultura, considerati spuri, buoni tutt’al più per la prassi, ma sostanzialmente estranei al “patrimonio spirituale” di cui si erano nutriti, nel quale si erano formati e in realtà agivano questi poeti meridionali.¹⁹

Si tratterebbe in sostanza di una difficile rimozione dell’egemonia culturale crociana e fortunatiana sulle classi sociali da cui provengono o a cui tendono ad assimilarsi i poeti, egemonia che, in campo letterario, si fonde a reminiscenze scolastiche, *koiné* ermetica e crepuscolarismo provinciale. In questo quadro le suggestioni di Levi e Rossi-Doria possono costituire, insieme alla stessa assimilazione, magari ancora epidermica ed esperienziale, dell’opera di Gramsci, un tentativo di sbloccare una situazione di stasi almeno semisecolare.²⁰ Avrebbe allora alcune ragioni il comunista Alicata che, da direttore di «Cronache Meridionali», si era dato a lottare ideologicamente contro queste tendenze, in nome di quello che il PCI aveva identificato come un superiore gramscismo.²¹ L’opera di Turconi però, anche con

¹⁹ S. Turconi, *La poesia neorealista* cit., p. 148.

²⁰ Su questo aspetto, anche se colto con una impostazione differente, incline a una parziale rivalutazione degli elementi positivi di una cultura o contro-cultura meridionale, autonomamente capace di integrare gli aspetti innovativi dei nuovi apporti ideologici vale la pena vedere il primo capitolo di P. Giannantonio, *Rocco Scotellaro*, Milano, Mursia, 1986, pp. 5-65.

²¹ Oltre allo scritto già citato si possono vedere *Benedetto Croce e il mezzogiorno*, in M. Alicata, *Intellettuali e azione politica*, Roma, Editori Riuniti 1975, pp. 113-123, *I contadini del sud*, *ivi*, p. 147-152, *Il nostro meridionalismo è una conquista del Mezzogiorno alla democrazia*, *ivi*, pp. 173-180, *L’esperienza meridionalistica di Gaetano Salvemini*, *ivi*, 202-214 e molti altri tratti da «Cronache Meridionali».

particolare riferimento al giudizio su Rocco Scotellaro,²² ha le sue radici nella cultura di sinistra della metà degli anni Sessanta ed è influenzata dal giudizio su gramscismo e neorealismo come populismi che deriva dal notissimo libro di Asor Rosa *Scrittori e popolo*.

Il giudizio asorrosiano su Scotellaro è tanto famoso quanto caustico: un populismo vagamente estetizzante venato di diffidenza e una sottovalutazione che stilisticamente si esprimono nella scelta di paragoni teratomorfici: «ci si accorgerà allora che, laddove il poeta non cede a tentazioni puramente protestatarie o propagandistiche, il suo discorso ricalca – semmai con maggiore incertezza stilistica ed ideologica – moduli classici dell'estetismo democratico».²³

Per l'autore di *Scrittori e popolo* i limiti della letteratura prodotta da Scotellaro troverebbero, invece di un argine, un punto di rinforzo nell'appartenenza di Scotellaro allo stesso orizzonte delle masse contadine che rappresenta, evidentemente caratterizzate da una schiacciante subalternità culturale e ideologica.²⁴ Si tratta di una posizione tuttavia minoritaria e che ha trovato più e più oppositori tra gli studiosi del poeta: anzitutto Vitelli e Bronzini, ma prima ancora Salina Borello che, nel suo studio di marca strutturalista, si prende il compito di respingere le affermazioni di Asor Rosa proponendo una diversa interpretazione del nesso tra natura e storia nelle «metafore animanti»,²⁵ che peraltro non sono confinate, come si potrebbe pensare, alla vegetazione, ma rivolte anche al mondo sociale, di cui qui diamo qualche esempio:

Grassano qui da Santa Lucia
il mandorlo che mise i suoi veli di nozze
quando ancora si sfaldavano le nevi. [...]
Ora l'ulivo ti presta sontuoso
lo scialle di primavera sulle tue arse pendici.²⁶

Addio come addio distese ginestre
spalle larghe dei boschi nel vento
pecore attorno al pastore che dorme

²² Cfr. S. Turconi, *La poesia neorealista* cit., p. 193 «Negli anni stessi del neorealismo venne forzata, per ragioni politiche o di umana amicizia, la figura di Rocco Scotellaro. È bastato tuttavia poco tempo per ridimensionarne la portata e reinserirlo nel gruppo con tutti gli altri».

²³ A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo, Scrittori e massa*, Torino, Einaudi, 2015, p. 187.

²⁴ *Ivi*, pp. 186-189.

²⁵ R. Salina Borello, *A giorno fatto* cit., p. 44.

²⁶ *L'agosto di Grassano*, in R. Scotellaro, *Tutte le opere* cit., p. 102.

terra gialla e rapata
che sei la donna che ha partorito.²⁷

Torino larga di cuore,
sei una fanciulla, mi prendi la mano.²⁸

Su tutti è però Giannantonio che nel suo «restauro critico»²⁹ insiste sull'appartenenza di Scotellaro al *milieu* culturale e sociale meridionale che egli chiama «il mondo degli antenati» o dei «padri della terra»³⁰ riecheggiando il titolo di una famosa lirica:

L'ingresso e l'adesione dello scrittore al mondo degli antenati svelano una condizione umana ritornante e le ragioni esistenziali immutabili di una società emarginata, che si ritrova nelle sue costumanze e si ripropone come protagonista del proprio destino in tempi mutati e in contesti differenti. I personaggi e le cose ritessono nel fluire del tempo l'immagine antica e rinnovantesi di una realtà che nelle sue variazioni inevitabili serba intatto il cuore di un'umanità generosa e di una cultura consolidata. In questa ottica le opere di Scotellaro non sono la testimonianza di una temperie storica o di una vicenda individuale, ma anche e più di tutto di una coscienza collettiva, fatta di onestà e di rinunzie, di laboriosità e di parsimonia, di generosità e di ideali.³¹

Nonostante la dimensione collettiva sia certamente presente, e anzi crescente nel maturare della scrittura di Scotellaro, soprattutto dal 1948 in poi e nelle sezioni successive a *Capostorno* (si veda un testo liminare e indicativo come *Noi che facciamo*),³² siamo qui pericolosamente vicini a una nuova e diversa sottrazione dell'opera alla storia, in nome questa volta di una più profonda e autentica storicità collettiva meridionale che si contrappone a una modernità individualizzante e tendenzialmente amorale.³³

²⁷ *Passaggio alla città*, *ivi*, p. 90.

²⁸ *Biglietto per Torino*, *ivi*, p. 81.

²⁹ P. Giannantonio, *Rocco Scotellaro* cit., p. 5.

³⁰ *Ivi*, p. 7.

³¹ *Ivi*, p. 110.

³² R. Scotellaro, *Tutte le opere* cit., p. 38.

³³ Sebbene questo passaggio possa essere giustificato ad esempio con il parziale fallimento delle strategie politiche della sinistra (e non solo) per il miglioramento delle condizioni meridionali negli anni Ottanta e, anche, con una denuncia dell'esistenza di zone di cultura pre-industriale o non industriale che mantengono caratteristiche ideologiche e sociali peculiari anche in uno scenario globalizzato, ci pare che qui si vada già verso un'anticipazione dell'umanesimo antimoderno, certo non più liberale nel senso classico, che caratterizza il cosiddetto pensiero meridiano. Cfr. F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, Roma Bari, Laterza, 1996.

II.

Un rischio non indifferente, in sede di interpretazione, può dunque essere quello di impostare una lettura della lirica scotellariana solo come un dissidio tra individualità e collettività, tra io e noi: da una parte vengono collocate così le liriche d'amore (la sezione *È calda così la malva*, gli ultimi testi di *Quaderno a cancelli* e molti risalenti al periodo 1943-1947 di *Margherite e rosolacci*) dall'altra le poesie politiche, ma anche le elegie, i bozzetti, gli abbozzi di canto popolare, come dicevamo da *Capostorno* e dal 1948 in poi. Le due possibilità convivono, come hanno notato quasi tutti attribuendo a seconda dell'interpretazione segno positivo o negativo a questa compresenza, tanto che tra dicembre e gennaio del 1953 abbiamo testi d'amore come *Ora che ti ho perduta* e *Una mattina necessariamente*. Tuttavia la lettura di questa situazione è spesso utilizzata in chiave di polemica antinovecentesca,³⁴ contro la linea dominante nella lirica italiana (ed europea) poi sondata e sistematizzata in sede critica nel famoso saggio di Hugo Friedrich *La struttura lirica moderna*: «Essa [la poesia moderna] trasforma volontariamente ciò che è consueto, spinge ciò che è vicino alla lontananza. Pare sottoposta a una costrizione che rompe il contatto tra uomo e mondo, ma anche il contatto degli uomini tra loro. [...] Anche la naturale assenza dei morti si trasforma in lontananza assoluta»³⁵ scriveva il critico tedesco negli stessi anni in cui si discuteva la poesia di Scotellaro e la critica successiva ha buon gioco nel rilevare come nel poeta lucano, almeno per quanto riguarda poesie del secondo gruppo individuato, prevalgano invece motivi diversi.

Se Salina Borello e Bronzini individuano nel magismo della poesia di Scotellaro non uno sprofondamento nel mondo mitico e preistorico ma semmai, con il sostegno degli studi di de Martino,³⁶ la manifestazione di una crisi della presenza che può essere evitata sono con un ritorno alla propria comunità,³⁷ Giannantonio fa invece dell'arco complessivo della lirica scotellariana una rappresentazione mimetico-assertiva della propria comunità: Scotellaro dichiarerebbe semmai il proprio

³⁴ Questo elemento ricorre più o meno variamente nelle opere di Turconi, Siti, Parola Sarti, ma anche in alcuni interventi recenti come A. Catalfamo, *Rocco Scotellaro, mito, storia, poesia*, Chieti, Solfanelli, 2016, e E. Silvestrini, *Rocco Scotellaro. Un'immersione poetica nel reale*, in «Poesia» Novembre 2018.

³⁵ H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna* [1956], Milano, Garzanti, 2016, pp. 184-185.

³⁶ Cfr. E. de Martino, *Sud e Magia* [1959], Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 97-117.

³⁷ «Ciò che per altri è una “fuga verso la profondità prepersonale” alla ricerca di un patrimonio mitico universale, in S. corrisponde a un più tenace radicarsi nel mondo delle origini» R. Salina Borello, *A giorno fatto* cit., p. 73.

non-isolamento, la propria appartenenza.³⁸ Prima di sottoporre a critica questo schema occorre però indicarne senz'altro alcuni aspetti validi: anzitutto in questo bisogno di appartenenza si possono cogliere anche le ansie di appaesamento che Tedesco rilevava (anche se in chiave negativa) quale movente della poesia scotellariana. Già è stato fatto, da Giannantonio, un paragone negativo con Leopardi:³⁹ l'uno incapace di fuggire da Recanati, ma intellettualmente isolato nel borgo natale, l'altro spinto verso la città, quasi autoesiliato, ma sempre nostalgico del rapporto simbiotico con la sua cultura, tanto che liriche quali *La città mi uccide* e *Passaggio alla città* dichiarano apertamente e poetizzano questo tipo di relazione. Altro si potrebbe fare con Montale: diversamente da quanto accade ad esempio nelle *Occasioni*, ma in generale sempre fino alle ultime raccolte, in Scotellaro non ci sono apparizioni e rivelazioni, gli oggetti sono familiari e la poesia non muta «in alcunché/ di ricco e strano»⁴⁰ i minimi dettagli, semmai anche gli elementi magici o soprannaturali rientrano nella sfera dell'esistenza quotidiana dei quali non rappresentano la rottura, ma la continuità, come nell'inizio di *I padri della terra se ci sentono cantare*:

Cantate, che cantate?
Non molestate i padri della terra.
Le tredici streghe dei paesi
si sono qui riunite nella sera.
E solo un ubriaco canta i piaceri
delle nostre disgrazie.
E solo lui può sentirsi padrone
in quest'angolo morto.
Noi sapremo di vincere la sorte
fin che dura la narcosi
del mezzo litro di vino,
se il coltello dello scongiuro
respinge le nubi sui velari
nei boschi dei cerri,
se la campagne scacceranno
il vento afoso che s'è levato.⁴¹

³⁸ P. Giannantonio, *Rocco Scotellaro* cit., pp. 65-136. Naturalmente in questa valutazione ha una rilevanza anche l'aspetto religioso: un pensiero della fraternità evangelica, con qualche venatura pauperistica, è per Giannantonio uno degli ingredienti fondamentali dell'umanesimo scotellariano. Cfr. anche G.B. Bronzini, *L'universo contadino* cit, p. 58-61, che insiste su ciò come veicolo di universalizzazione del levismo.

³⁹ P. Giannantonio, *Rocco Scotellaro* cit., p. 198.

⁴⁰ E. Montale, *Il ramarro se scocca*, in Id., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1990, p. 147.

⁴¹ R. Scotellaro, *I padri della terra se ci sentono cantare*, in Id., *Tutte le opere* cit.,

Già qua appare chiaro il secondo elemento che la lettura antinovecentesca coglie: i morti non rappresentano l'assenza e non sono lontani, come vorrebbe Friedrich, ma presenti, persino troppo vicini e sul punto di poter essere svegliati dai vivi e di insidiarne l'attività: una sequenza di liriche insolitamente compatta (cui appartiene anche *Sempre nuova è l'alba*) composta tra il 1948 e il 1949 mostra chiaramente questa presenza ossessiva e vagamente minacciosa dei padri e dei morti come figure coincidenti. Ciò che essi chiedono per mantenere la pace e confermare l'appaesamento è l'accettazione della regressione:

Abbagliano i balconi a cielo aperto
le notti di luna e il vento,
un bambino allora mi sento.
Allora so condiscendere
alle voci serene dei miei morti
che fecero la casa dove abito.⁴²

O miei padri morti e tranquilli
ancora il mondo crolla
nell'occhio dei fanciulli.⁴³

Altrove appare persino evidente come questa regressione infantile che conferma il carattere magico e stregonesco dell'azione poetica delinea uno scenario tanto certo e sicuro, quanto assolutamente privato e in antitesi con l'esterno, la società che irrompe e interrompe il rituale poetico:

Non resistete più dolci miei canti,
l'aria è fallita, la pioggia ha distrutto,
qualcuno irrompe alle porte e ci spaventa:
perdonate, anime, se vi nascondo.⁴⁴

A questa particolare invadenza e alla natura paralizzante e tutt'altro che ispiratrice di questo legame si deve la presenza così frequente in Scotellaro dell'imperativo negativo, figura omologa alla metafora animante: si comanda di non disturbare i morti (*I padri della terra se ci sentono cantare*) ma anche ai morti di lasciar stare il poeta-bambino: «O padri quanti voi siete / Fatemi ancora

p. 35.

⁴² R. Scotellaro, *Pace con i miei morti*, *ivi*, p. 56.

⁴³ R. Scotellaro, *Olimpiadi*, *ibidem*.

⁴⁴ R. Scotellaro, *Sentite anche l'anima mia*, *ivi*, pp. 62-63.

giocare, / non sgridatemi, non coglietemi / la torcia accesa / delle feste consumate»⁴⁵ e persino la notissima “marsigliese contadina” comincia con uno di questi imperativi negativi che suona come una supplica rivolta a una collettività di vivi e morti di cui la caverna ripete il tema della prossimità («Non gridatemi più dentro / non soffiatemi in cuore / i vostri fiati caldi, contadini»)⁴⁶.

A questo stesso periodo appartiene il celebre frammento che convaliderebbe la tesi dell’antinovecentesca corrispondenza tra il poeta e la propria “civiltà” di appartenenza, intitolato *Autoritratto* «io sono uno degli altri»⁴⁷ che è una significativa riscrittura dell’asserzione rimbaudiana nella lettera a Paul Demeny «io è un altro» che tanta parte ha nella concezione di Friedrich: con il giovane francese si affermerebbero la tendenza all’assolutezza dell’espressione e alla rottura della norma, ma soprattutto la separazione tra io poetico e io empirico che è uno dei veri e propri comandamenti del novecentismo poetico di conseguenza: «La poesia stessa è disumana. Non parla a nessuno, è insomma monologica, con nessuna parola cerca di attrarre chi ascolta».⁴⁸ Affatto diversa è la poesia di Scotellaro nei molti esempi riportati e persino nell’attitudine a pubbliche letture dei suoi abbozzi.⁴⁹ Il poeta Lucano si misura con Rimbaud non solo perché è costume dell’educazione letteraria dell’epoca (un padre della lirica pura è anche un padre dell’ermetismo), ma probabilmente perché affascinato dalla comunanza di precoce vocazione poetica e altrettanto precoce riconoscimento in sé di un dissidio tra poesia e vita attiva (Il «Politecnico sottinteso» della lettera a Vittorini);⁵⁰ alla prova dei fatti però il tipo di lezione poetica si rivela quanto mai inconciliabile: la sua traduzione *Il battello ebbro* si interrompe dopo appena sei quartine, il battello si è appena liberato ma il viaggio con le sue impennate cosmiche e visionarie forse non interessava Scotellaro, o forse la lingua lirica del poeta difettava delle risorse necessarie a renderlo con lo stesso spirito

⁴⁵ R. Scotellaro, *Eli Eli, ivi*, p. 58.

⁴⁶ R. Scotellaro, *Sempre nuova è l'alba, ivi*, p. 55.

⁴⁷ *Ivi*, p. 270.

⁴⁸ H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna cit.*, p. 72.

⁴⁹ Reccia in *La poesia di Scotellaro cit.* riporta la testimonianza di uno dei contadini presenti al convegno di Matera: «Ci leggeva le sue poesie, le componeva seduto accanto a noi sull’aia dove si trebbiava, accanto al fosso dove si zappava, seduto alla nostra mensa, e ci chiedeva: vi piace? A noi piacevano perché Rocco scriveva con parole nostre».

⁵⁰ Cit. in Salina Borello, *A giorno fatto cit.*, p. 11: «non leggo Politecnico. Non arriva e abbonarsi è poco facile. Scrivo anco raramente. In compenso, vivo una esperienza dura, ma necessaria e utile. Un’esperienza da Politecnico sottinteso, non scritto».

con cui invece è condotta la traduzione inizialmente: la rima non è conservata, gli alessandrini sono slabbrati e tutta la forza espressiva è centrata sulle espressioni quotidiane e di registro basso:

Moi l'autre hiver plus sourd que les cerveaux d'enfants,
Io, l'altro inverno, più sordo dei testardi fanciulli

Dix nuits, sans regretter l'oeil ni ais des falots !

Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sures,
L'eau verte pénètre ma coque de sapin
Et des taches de vins bleus et des vomissures
Me lava, dispersant gouvernail et grappin

dieci notti senza rimpiangere l'occhio balordo dei lampioni.

Più dolce che ai fanciulli la polpa delle mele acerbe
l'acqua verde penetrò la mia scorza di abete
e delle macchie di vino bleu e di vomiture
mi lavò disperdendo timone e ancorotto,⁵¹

L'«atto di dilatazione»⁵² che secondo Friedrich sarebbe la natura specifica del poemetto, costellato di caotiche esplosioni di senso, è convertito da Scotellaro in una digressione semirealistica e umanizzante: il suo battello a volte pare un peschereccio abbandonato “in pensione” dopo onorato servizio e intorno al quale giocano bambini, più che il caos conferma ciclicità e ordine con un tono elegiaco.

Posta dunque la non omogeneità di Scotellaro al novecentismo e colto il suo bisogno di appartenenza collettiva, per non fare del poeta di Tricarico solo il cantore popolare del meridione autentico è opportuno soffermarsi sulle diverse forme che questa collettività cui Scotellaro sente di appartenere assume. Se nelle primissime poesie (ad esempio *Lucania* o *La terra mi tiene*) si può sostenere non tanto che non vi sia per il poeta distinzione tra storia e natura, ma certamente tra sé e il paese, nel pieno significato antropologico, testi successivi drammatizzano questa appartenenza in una dialettica di forze di trattenimento e propulsione (spaziale e temporale):

Io sono un filo d'erba
un filo d'erba che trema.
E la mia Patria è dove l'erba trema.

⁵¹ R. Scotellaro, *Il battello ebbro*, in Id., *Tutte le opere cit.*, p. 260.

⁵² H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna cit.*, p. 76.

Un alito può trapiantare
il mio seme lontano.⁵³

Questa mi pare essere la stessa tensione interna che anima *Sempre nuova è l'alba* e che non ne fa tanto un inno di battaglia, quanto il racconto di una difficile autoemancipazione, parabola del rifiuto e non dell'esaltazione del «guanciale di pietra»: «Spuntano ai pali ancora/ le teste dei briganti [...] Ma nei sentieri non si torna indietro/altre ali fuggiranno/dalle paglie della cova».⁵⁴ Così in quegli anni al corpo mistico dei padri-fanciulli-morti e al miserabilismo che ha la sua più alta espressione estetica in *Olimpiadi*, dove si verifica la saldatura tra storia e mito a cui quella linea non avrebbe potuto non approdare, viene lentamente affiancandosi e poi sostituendosi un noi più socialmente connotato e dunque anche più politico:

Ma siamo tutti presenti i compagni
fin qua nessuno è caduto
nessuno di noi è rimasto in campagna
e nessuno è marchiato dalla fionda.
Il primo e l'ultimo fu buon soldato
all'armata del quartiere.⁵⁵

Un indizio su ulteriori sviluppi può essere dato da alcune ultime poesie del 1953 raccolte in *Margherite e Rosolacci*, dove l'identificazione è ancora più netta e schierata in una palinodia della celebre (ma per la verità anche non originale) metafora dell'albeggiare:

Venga il mattino, amici comunisti,
giovani che vogliamo sapere il perché,
che sbattiamo le mani per svegliare
miseri e potenti e ordinare la sorgente.
Io sono con voi, con i giovani comunisti.⁵⁶

Si andrà persino oltre: la poesia *L'uomo* dedicata alla morte di Stalin e culminante in una apoteosi che rende manifesta «la ragione del mondo» si apre con una lunga metafora biografica:

«L'uomo che vide suo padre calzare / gli uomini e farli camminare / imparò da quell'arte umile e felice / la meraviglia di servire l'uomo».⁵⁷

⁵³ R. Scotellaro, *La mia bella Patria*, in Id., *Tutte le opere* cit. p. 92.

⁵⁴ *Ivi*, p. 55.

⁵⁵ R. Scotellaro, *Storiella del vicinato*, *ivi*, p. 59.

⁵⁶ R. Scotellaro, *Ai giovani comunisti*, *ivi*, p. 253

⁵⁷ *Ivi*, p. 254.

Tale metafora, protratta per tre delle cinque terzine che la compongono, si regge nientemeno che sulla voluta ambiguità tra Scotellaro stesso e Stalin (entrambi figli di calzolai). Naturalmente si potrà magari anche dire che non si tratta delle sue poesie migliori (anche se comincia a non essere trascurabile un andamento epico-politico che forse avrebbe potuto mettere capo a risultati più solidi, dato che non siamo lontanissimi, ad esempio, dal Neruda degli anni Quaranta-Cinquanta). Ciò che ad ogni modo è innegabile è che qui il noi è diverso, non è più statico-generico, ma dinamico e socialmente individuato. Lo Scotellaro che scrive queste poesie è però ormai un poeta lontano dal paese natale, un sociologo in formazione che ha già condotto e scritto le interviste di *Contadini del sud* e l'inchiesta sulle scuole in Basilicata, così che l'allontanamento dall'amata Lucania finisce per essere non un tradimento di classe (il piccolissimo borghese che riesce a proseguire gli studi che gli saranno strumento di ascesa sociale), ma la condizione per una salvaguardia della parte autentica delle sue premesse meridionalistiche,⁵⁸ anche se il tempo per un'ulteriore verifica gli è mancato.

III.

Riprendendo la questione della posizione della lirica scotellariana e del suo valore possiamo allora articolare così: in un panorama di ricerche confuse, in cui la lirica, per le sue caratteristiche e la sua evoluzione in Italia, non assume la posizione dominante lasciata al romanzo e più ancora al cinema, tanto che, come già notava Turconi, per la maggior parte dei poeti si è trattato di un'esperienza di passaggio,⁵⁹ Scotellaro viene ad assumere una posizione di rilievo non tanto per gli specifici risultati, quanto perché rappresenta un polo possibile del percorso di una risemantizzazione politica della lirica e della figura del poeta borghese (o aspirante tale): nel suo caso una posizione mimetico-immersiva, appunto da «Politecnico vissuto», che riesce a fuggire le secche del bozzettismo e del lirismo in una più chiara identificazione del proprio essere sociale.

L'altro modello, forse esteticamente più riuscito, è quasi certamente quello della contraddizione tra la propria appartenenza di classe e il proprio schieramento politico e la scelta di eleggere a materia poetica

⁵⁸ Cfr. G.B. Bronzini, *L'universo contadino* cit., pp. 457.467. Lo studioso, analizzando alcune poesie di contenuto sociale e politico evidenzia come la delega più che la mimesi funzioni quale meccanismo per fare della poesia scotellariana una poesia social-popolare.

⁵⁹ Cfr. S. Turconi, *La poesia neorealista italiana* cit., p. 193.

la contraddizione che ne deriva, in termini di diversa ideologia, diversa cultura e tensioni contrastanti. Si tratta naturalmente delle *Ceneri di Gramsci*, in parte coeve alle poesie di Scotellaro e che probabilmente rappresentano il capolavoro e il limite interno del neorealismo poetico.⁶⁰

Vi sono però aspetti del linguaggio lirico di Scotellaro, e non solo della sua poetica implicita, che lo distinguono dal gran numero di autori di versi di quegli anni di cui non è rimasta traccia se non negli studi specializzati: anzitutto una particolare sintassi lirica che privilegia gli accostamenti con l'eliminazione dei nessi logici:

Anima di lupo antico
assassinato davanti le porte
il giorno della fame più crudele,
vicina ti ridesti a noi soffusa
nel tuono del tristo orologio
e brami pane e cipolla, e miele
all'ultima ferita del corvo.
E che strazio nell'aria le campane
che ci pungono d'aghi il nostro cuore!
Che vogliono da noi?
Fanno paura agl'innocenti
come ai fanciulli beati
gli ultimi fiati del macello.⁶¹

Mentre però generalmente questi tratti di logicità non lineare nei quali la sequenza di metafore supplisce ai vuoti e ai cambi di prospettiva vengono ai poeti dalla tradizione surrealista e la mimesi del parlato è non di rado esibita come elemento stilistico nella cornice di una lingua letteraria, in Scotellaro questi elementi rigiocano sul piano testuale i conflitti di appartenenza a mondi culturali diversi (l'orologio è «tristo» ma le campane «ci pungono d'aghi») o, come ha scritto Walter Siti: «La coerenza sintattica è dovuta a questa profonda omologia con un reale vuoto sociale; dietro all'imitazione del parlato c'è un'adesione coatta alle lacerazioni della cultura insieme alla quale si parla».⁶²

Un secondo aspetto notevole riguarda l'uso del verso lungo che, una volta emancipato dalle alternative pur sempre tradizionali del doppio settenario e della metrica barbara, diventa un elemento di rottura e la conquista di una nuova dimensione allocutiva, come si può vedere dai versi proposti di *Ai giovani comunisti* e, ancora meglio, in poesie come

⁶⁰ Anche se tutto spostato in senso negativo tale è ad esempio il giudizio di Asor Rosa in *Scrittori e popolo*.

⁶¹ R. Scotellaro, *I santi contadini di Matera*, in Id., *Tutte le opere cit.*, p. 41.

⁶² W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana cit.*, p. 47.

Al vicinato e Salmo alla casa e agli emigranti. Analizzando questa poesia e altre la Salina Borello⁶³ ha mostrato come i versi possano essere scomposti in unità minori metricamente coerenti e rispondenti alle forme già incorporate nella tradizione (operazione speculare e contraria a quella dimostrata per Ungaretti con le parole verso di *Il porto sepolto*); la studiosa ha poi richiamato la Bibbia, basandosi sulla presenza di litanie, anafore e allitterazioni, quale modello per Scotellaro. Ciò è certamente possibile e trova conferme concordi nella rilevanza che accordano al periodo in convitto religioso studiosi come Bronzini e Giannantonio, tuttavia se teniamo a mente il ritratto di un giovane poeta in cerca di una propria voce e di nuove suggestioni culturali sembra possibile ipotizzare che parallelamente Scotellaro stesse esplorando le possibilità metrico espressive che gli venivano dalla poesia americana, dove simili procedimenti non avevano necessariamente carattere ricombinatorio ed erano utilizzati insieme a versi “canonici” (si vedano le traduzioni da Edwin Arlington Robinson e Edgar Lee Masters del 1950 in particolare *Anne Rutledge*).

Potrebbe allora essere presa più sul serio, uscendo dal solco comunque a dominante politica della critica di sinistra, l’affermazione di Montale che recensendo *È fatto giorno* lo paragonava a «Giorgio Jessenin e Attila Jozef, due dei più raffinati artisti della moderna poesia europea». ⁶⁴ Certo, per Montale la storia della poesia è storia a sé e con le proprie leggi: è sufficiente il fatto che si tratti di tre poeti di estrazione sociale bassa e vicini al mondo contadino, tutti e tre vicini al socialismo e intenti a una rielaborazione letteraria di temi religiosi, politici e popolari. Il poeta degli Ossi può ignorare che Esenin e József appartengono alla generazione precedente a quella di Scotellaro, e muoiono negli anni Trenta, così come può ignorare le diverse tradizioni letterarie e i distinti orizzonti politici in cui quelle traiettorie intellettuali si inscrivono. Questa noncuranza (in nome di una storicità propria della poesia) di molte delle questioni su cui i critici di Scotellaro si erano affrontati potrà anche sembrare ridicola ma ci pone, a mio avviso, davanti a un reale problema: la portata letteraria della poesia di Scotellaro oltre il dibattito critico-politico che ha suscitato.

Riprendendo l’osservazione di Fortini, occorre una verifica sulla resistenza all’invecchiamento di queste poesie. Volendo ipotizzare una funzione Scotellaro, simile a quanto è stato fatto per lo stesso Fortini,⁶⁵

⁶³ R. Salina Borello, *A giorno fatto* cit., p. 94-104.

⁶⁴ E. Montale, *Scotellaro*, in «Corriere della Sera» 16 ottobre 1954.

⁶⁵ Cfr. *La funzione Fortini nei poeti contemporanei, un’indagine*, in «L’ospite ingrato online», 8 gennaio 2011, <https://www.ospiteingrato.unisi.it/la-funzione->

c'è da pensare che il risultato segnalerebbe una presenza modesta del poeta di Tricarico nella poesia contemporanea. Personalmente credo che alcune delle ragioni addotte da Salinari non siano fuori luogo nel comprendere la posizione subordinata di Scotellaro in un canone o meglio nei molti canoni personali della poesia: la scelta di *È fatto giorno* appare decisamente troppo larga ancora con i suoi 126 testi (esclusi cioè quelli che Vitelli mette in appendice dopo la sua ricostruzione filologica del 1982) e dunque il critico comunista può avere avuto una qualche ragione nel sostenere che il libro avrebbe avuto qualche ragione nel constatare che il libro avrebbe guadagnato «se fosse stato ridotto a metà».⁶⁶ Un rapido confronto ci mostrerebbe quanto Scotellaro si discosti dalle attitudini architettonico-strutturali della poesia contemporanea italiana: il libro è quasi sei volte più grande delle raccolte stilizzate che in genere escono alla fine degli anni Quaranta, qualche esempio: *Diario d'Algeria* (24 testi), *Primizie del deserto* (21 testi), *Giorno dopo giorno* (20 testi). Tuttavia, anche se con l'avvicinarsi al nuovo decennio le misure si distendono (*L'usignolo della chiesa cattolica*, 46 testi, *La bufera e altro*, 55 testi, *Onore del vero*, 31 testi) la raccolta scotellariana è sempre folta più del doppio della silloge media, incomparabile poi alle esili sillogi di un Ungaretti e di un Quasimodo (*Il falso e vero verde* addirittura solo 7 poesie), che pure è un modello acclarato per Scotellaro. Il libro supera anche alcuni coevi esperimenti di autoantologia come *La capanna indiana* e *Il passaggio di Enea*, opere di poeti con alle spalle già due decenni di produttività, e rimonta semmai all'organizzazione di alcune raccolte-contenitore della prima contemporaneità (*Myricae* soprattutto).⁶⁷ *È fatto giorno* rischia, alla critica del tempo, di rivelarsi testimonianza di una formazione poetica

fortini-nei-poeti-contemporanei-unindagine/ (ultimo accesso: 20/5/2023).

⁶⁶ C. Salinari, *Tre errori a Viareggio* cit., p. 697. Vero è che Vitelli nella sua nota di accompagnamento alla nuova edizione di tutte le opere comunica il ritrovamento di una busta contenente 93 carte e una articolazione parzialmente diversa rispetto all'edizione mondadoriana dove segnala «l'eliminazione di alcune poesie e l'aggiunta di altre» cfr. Vitelli, *La vicenda poetica di Rocco Scotellaro* cit., p. 673 e dunque è possibile che il processo di accumulazione del materiale poetico abbia avuto fasi contrastanti e fosse comunque dominato da una sua idea di equilibrio. Tuttavia, come segnala lo stesso studioso, la raccolta ristabilita e utilizzata nell'edizione mondadoriana può intendersi come ultima volontà d'autore.

⁶⁷ L'ipotesi del modello *Canzoniere di Saba*, pare inverificabile dal momento che non sappiamo se Scotellaro si sarebbe pensato come autore di un unico libro aggiornato cronologicamente e in ogni caso, anche in base alle considerazioni sulla conquista di una dimensione lirica collettiva, il collante autobiografico individualistico gli sarebbe probabilmente mancato.

compiuta in diretta e dunque anche, manifestazione d'esistenza di un giovane poeta nuovo che deve ancora imparare a selezionare e dominare la sua materia: è fuor di dubbio che molti testi non escano dall'ambito del bozzetto e della variazione su tema: si pensi a *A una straniera che se ne va* e a *Ce ne dovevamo andare* o a testi come *Vilucchio, Paese d'inverno, Giovani spose, Felicità*. La tendenza si espande se passiamo a *Margherite e rosolacci* con più di duecentotrenta testi, mancando tra l'altro la sorveglianza diretta dell'autore. Qui l'impressione che si tratti perlopiù di appunti, nuclei di versi scritti che sarebbero poi stati scartati o fusi tra loro è fortissima: si noti ad esempio una successione di poesie datate 1943: *Sera, Non era mai sera, Sera e Peccato, Notte maschere, Sera potentina*, ma ancora negli anni Cinquanta abbiamo vicini testi che appartengono visibilmente allo stesso nucleo come *L'amore in città scoppia furente e Cambiare aria, O Piedigrotta non è vero niente e La lingua di Menelik*. Naturalmente la filologia ha le sue ragioni ma, se non si vuole monumentalizzare Scotellaro, bisognerebbe ricordarsi anche delle ragioni della riuscita poetica.

L'elemento determinate a mio parere è però suggerito da Salinari in un secondo passaggio: «Questi motivi e la forma stessa che li esprime non escono dall'ambito della tradizione lirica italiana degli ultimi trent'anni».⁶⁸ Ciò non è forse completamente vero (come abbiamo cercato di dimostrare parzialmente discutendo Friedrich), ma è un giudizio, soprattutto sul piano formale, più vicino al vero che al falso a nostro parere: Potrebbe essere accaduto con Scotellaro ciò che accade quando un'esigenza di rottura si risolve poi in mutamenti solo parziali che portano a soluzioni intimamente contraddittorie (tragiche direbbe Siti) e a esiti non sempre felici (ormai paradigmatico è il caso dei tanti poeti scapigliati con nuovi temi in forme liriche vecchie e con una lingua ancora iper-letteraria).

Con il conetto di istituzioni della poesia e di situazione della poesia, soprattutto se intesa in senso storico, cioè come la concreta materializzazione delle istituzioni in un dato momento, Anceschi ha fornito suggestioni importanti per comprendere il problema di una poetica in formazione:

non appena prenda contatto con le parole, un poeta si trova, per così dire, gettato nella situazione. Le parole che egli vuole adoperare sono Intenzionate; vivono in un organismo di significati; e questi significati sono dati da un complesso di relazioni attive; [...] il poeta sa di non aver contribuito in alcun modo a formare il senso delle cose che trova innanzi

⁶⁸ C. Salinari, *Tre errori a Viareggio* cit., p. 698.

a sé [...] e che, in ogni caso, egli continuerà o rifiuterà, modificherà o riformerà, comunque trasformerà.⁶⁹

Ora la sensazione già di Salinari, ma che forse il tempo accresce, è che Scotellaro abbia perso la sua battaglia all'interno delle istituzioni poetiche rimanendo sospeso tra spinte al rinnovamento ed esercizio su modelli noti, e che anche da ciò dipenda la sua mancanza di funzione sulla poesia successiva. La sopravvivenza di Scotellaro poeta è assicurata dalle recenti meritorie pubblicazioni, ma la sua vitalità ci pare, sul piano materiale, dipendere più strettamente da una scelta di lettura antologica.⁷⁰

Può essere che questa risposta, che certo ha a che fare anche con la sensazione di una certa inattualità di Scotellaro, o almeno con la difficoltà a percepire che cosa sia oggi «la schiavitù contadina» che sarebbe fuori di luogo pensare identica a settant'anni fa, sia dettata dal gusto personale, da una specifica formazione o anche dalla provenienza geografica e sociale. Tuttavia farne l'autore meridionale per il meridione sarebbe riduttivo. Procedendo allora a ipotizzare altre funzioni per la sua poesia, merita certamente attenzione l'osservazione di Vitelli sul diverso punto d'osservazione in cui si situa la lirica scotellariana, il critico la chiama una chiave di lettura «che oscilla tra antropologia esistenziale e storica»⁷¹ e si richiama a una acuta osservazione di Vincenzo Padiglione sul «bisogno di districare la propria identità sociale, culturale, personale dal fitto reticolo di polarità contrapposte: essere dentro o fuori: [...] città / campagna [...] crescita / immaturità, lingua / dialetto».⁷² Il tema dell'«apprezzamento antropologico»⁷³ fonda tutta la lettura di Vitelli e ha il merito indubbio di evidenziare come, anche in campo lirico, sia caratteristica dell'opera del poeta di Tricarico fare emergere contraddizioni e mutamenti sociali in una zona geografica e culturale mediamente sottorappresentata in letteratura (è la costante che domina, a scorrerli, i pareri positivi espressi in ambienti editoriali

⁶⁹ L. Anceschi, *Le istituzioni della poesia* [1968], Milano, Bompiani, 1983³, p. 260.

⁷⁰ Una buona guida in questo senso può peraltro essere la serie di testimonianze date dai pareri editoriali sui versi di Scotellaro. In particolare Ravegnani, come ricorda Vitelli che lo considera «equilibrato» indicava 43 poesie come «belle sul serio», grossomodo il numero di una raccolta di dimensioni usuali all'epoca. Cfr. F. Vitelli, *La vicenda poetica di Scotellaro* cit., p. 668.

⁷¹ *Ivi*, p. 673.

⁷² V. Padiglione, *Osservatore e osservato, problemi di conoscenza e rappresentazione. La vicenda Scotellaro*, cit. in F. Vitelli, *La vicenda poetica di Rocco Scotellaro* cit., p. 673.

⁷³ *Ivi*, p. 675.

e poi al premio Viareggio), una funzione possibile è dunque proprio quella di specola letterario-antropologica, tuttavia, a nostro parere, resta una risposta parziale (più adatta senz'altro a *Contadini del sud*), dal momento che si tratta di testi poetici e non di saggi di antropologia e che, una volta scelta questa prospettiva, quasi ogni testo letterario è anche un documento antropologico, ma si tratta di una prospettiva valida assai più per lo studioso che per il lettore di poesia.

Una seconda possibilità proviene da quel grande avvocato della poesia scotellariana che fu Franco Fortini: il poeta, ripubblicando i versi di *Foglio di via*, scrive nel 1967 una interessantissima nota alla riedizione che affronta proprio il problema del rapporto tra la poesia del dopoguerra e la tradizione immediatamente precedente e, dopo aver ammesso, ma in secondo piano, il problema del debito formale scrive:

È che i nuovi contenuti non erano così nuovi da non poter legare in qualche modo anche con l'eredità formale del decennio o ventennio precedente. Per essere più precisi: il vero motivo di quella poesia, il suo vero contenuto, era la tensione fra l'esperienza di una interiorità in dialogo e lotta col mondo (sentito come grande fantasma di un assoluto) e la coscienza sempre crescente d'una tendenziale verifica dell'individuo nella storia collettiva (e della "parola" nella "lingua").⁷⁴

Fortini collega poi questa tensione al suo esito in una linea di sinistra nel novecentismo italiano che:

si giovava di traduzioni – Doebelin, Babel, ad esempio – destinate ad influenzare più di quanto si creda e spesso in contraddizione con gli autori americani, alcune pagine giovanili di Vittorini o certi versi di Gatto. Sono nomi quasi sconosciuti, poeti minimi, accenni, frammenti. [...] Era una ricerca verbale di tragicismo anarchico, tutta ancora da indagare, senza la quale non si spiegano la concordia con che taluni modi emersero quasi improvvisamente nel 1945, per stemperarsi solo qualche anno più tardi nel neorealismo e nella lamentela operario-progressista o meridional-populista.⁷⁵

Vediamo già qui profilarsi alcuni modelli e influenze che preludono a Scotellaro, questa seconda linea non poté, secondo Fortini, mettere capo a esiti diversi dalla prima, delle quali condivideva in fondo le strutture ideologiche, ma, quando la guerra spingerà queste stesse strutture a una loro dissoluzione, ecco che «Quelle figure [di *Foglio di via*] e le vie del loro superamento erano state scritte, o proprio in quei giorni venivano

⁷⁴ F. Fortini, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2014, p. 66.

⁷⁵ *Ibidem*.

scritta, da Jozsef, Machado, Brecht, Hernandez, Auden, Radnotj, Vallejo. Senza saperlo, l'autore comunicava con una folla di sconosciuti fratelli maggiori». ⁷⁶ Con le dovute proporzioni un simile percorso può essere ipotizzato anche per Scotellaro, facendone un altro polo italiano di questa linea in cui Fortini sentiva inserita la sua prima produzione. Questa lettura ha alcuni meriti: anzitutto prova a restituire una dimensione internazionale ed europea alla poesia di Scotellaro (ritorna, in una lettura di sinistra, la parentela con József), argomentandola sul piano più propriamente letterario, in secondo luogo spiegherebbe il particolare interesse di Fortini, che resta nel complesso un caso abbastanza isolato tra i poeti della sua generazione, per l'opera del poeta di Tricarico. A ulteriore conferma si possono menzionare due fatti: il primo è che tra tutte le raccolte di poesia del tempo solo *Poesia ed errore*, nella sua veste del 1959 di libro-raccoglitore con 185 testi, assomiglia per quantità, forma e architettura intera, e dunque almeno parzialmente idea della poesia, a *È fatto giorno* (somiglianza che permane nonostante Fortini l'abbia poi ridimensionata e rivista nel 1969, quando era ormai invalsa in lui la pratica delle pubblicazioni decennali). Il secondo dato è che nello stesso anno della nota di Fortini uscì la traduzione di una antologia di poesie di Scotellaro in tedesco a cura di Hans Hinterhauser; il traduttore è ancora più esplicito di Fortini nel prendere le distanze dalla tradizione: «Scotellaros Lyrik ist der "hermetischen" Kunstlyrik der zwanziger und dreißiger Jahre strikt antithetisch, sein Dichten steht am genauen Gegenpol zu dem der Ungaretti, Montale, und des frühen Quasimodo». ⁷⁷ Si tratta, evidentemente, di un'affermazione esagerata, l'esatto contrario di quella di Salinari, che prova però che in un'epoca di emancipazione dall'equazione tra poesia politica e comunismo una linea internazionale si veniva cercando ed era ormai matura per ricostruire la propria storia (per quanto intimamente contraddittoria). ⁷⁸

⁷⁶ *Ivi*, p. 67.

⁷⁷ H. Hinterhauser, *Eine stunde vor tag*, in *Omaggio a Scotellaro* cit., p. 403.

⁷⁸ Può non essere peregrino qui un raffronto con un'affermazione, coeva, di Derek Walcott su un problema in parte analogo: posti di fronte alla necessità di definire la propria posizione in relazione alla tradizione letteraria e culturale che era per loro (forse più ancora che per i contadini meridionali) imposta e determinata da rapporti di forza, quando non la assumevano tacitamente molti scrittori afrocaribici politicizzati scelsero la via della ricostruzione di una cultura nera pura, fosse essa restaurazione di un immaginario passato mitico-storico o di uno slancio rivoluzionario capace di travolgere le precedenti istituzioni culturali. A loro Walcott prospettava l'attraversamento critico del patrimonio culturale dei colonizzatori «Il tono del passato diventa un fardello insopportabile, perché ai poeti tocca insultare il padrone, o l'eroe, nella sua stessa lingua, e la vedono come una mistificazione. [...] La lingua del torturatore

Qui il problema della funzione Scotellaro diventerebbe il problema della mancanza o latenza di una possibilità in potenza presente; ma allora, considerando la fila e il peso dei «fratelli maggiori»⁷⁹ di *Poesia ed errore* e *È fatto giorno*, divenuti pressoché tutti figure centrali nella storia della poesia delle loro lingue e in quella europea, non si può fare a meno di pensare che la posizione invece non centrale occupata da Fortini (nonostante le rivalutazioni che, significativamente solo recentemente, stanno emergendo) e quella marginale di Scotellaro dipendano, oltre che dai risultati individualmente raggiunti, anche da una sconfitta politica della linea culturale che quella poesia incarnava, sia nel campo della storia letteraria nazionale (i programmi scolastici e le antologie), che in quello dell'egemonia interna alla sinistra.

Una terza ipotesi infine, che combina le due precedenti e, se si vuole, assegna il suo specifico ruolo alla poesia su un terreno che non è però quello tradizionale della poesia, potrebbe risiedere nel chiedersi, appunto senza analogie mitologiche o ricerca di culture “totalmente altre”, chi è oggi nella posizione dei braccianti lucani che commuovevano al convegno di Matera e ai quali, come ricordava Alessandra Reccia, piacevano le poesie di Scotellaro. In questa direzione sono andati ad esempio alcuni recenti sforzi della rivista «gli Asini»,⁸⁰ e ancora oltre si potrebbe ipotizzare che lo Scotellaro “del XXI secolo” magari non parli e non scriva in italiano e forse provenga addirittura da un altro continente, avendo alle spalle forse un'altra cultura e tradizione sì, ma combinate con la nostra nell'orizzonte ormai universale di globalizzazione degli scambi e dei conflitti, e che in fondo la funzione del poeta Scotellaro ricada oggi in buona parte fuori dal corpus delle sue raccolte, preservate più per chi, oggi, a quella funzione non può che accostarsi con gli strumenti della mediazione critica e dell'analisi storica.

padroneggiata dalla vittima. Invece che una vittoria, la si considera un servaggio». D. Walcott, *La musa della storia* [1971] in Id., *La voce del crepuscolo*, Milano, Adelphi, 2013, p. 52. Cosa ancora più interessante il poeta stabilisce un nesso sociale non tra lotta politica e qualità letteraria ma tra tensione sociale e risultati infelici o entusiasmi settari «Certe convulsioni ci cattiva poesia appaiono quando la società chiede a gran voce un cambiamento», *ivi*, p. 67. Non è escluso che simili considerazioni ci aiutino ad analizzare da una prospettiva diversa la traiettoria nel secondo Novecento di tanti poeti contadini e poeti operai, nonché dei loro cercatori.

⁷⁹ F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 67.

⁸⁰ Su ciò si può vedere ad esempio M. Perrotta, *I contadini di Scotellaro e quelli di oggi*, in «Gli Asini online», 24 gennaio 2020 <https://gliasinirivista.org/i-contadini-di-scotellaro-e-quelli-di-oggi/> (ultimo accesso: 20/5/2023), e M. Gatto, *Scotellaro o la fatica della mediazione*, in «Gli Asini», 68, 2019, pp. 117-120.

Rocco Scotellaro tra le carte di Carlo Levi: l'amicizia, le polemiche

Luca Beltrami

I. «Un amore della propria somiglianza»

La pagina del 14 gennaio 1974 di un'agenda di Carlo Levi, ora conservata presso la Biblioteca civica "Renzo Deaglio" di Alassio, accoglie una toccante memoria dell'ultimo incontro tra Levi e Rocco Scotellaro.¹ L'agenda contiene il materiale preparatorio per il catalogo della mostra antologica allestita a Mantova, a Palazzo Te, tra il 21 settembre e il 20 ottobre 1974.² Al suo interno Levi appunta i titoli dei dipinti, la data di esecuzione, il materiale, la dimensione e il loro numero nel percorso espositivo, affiancando alcune brevi note poi pubblicate nel catalogo come didascalie di autocommento ai quadri.

Il ricordo del poeta di Tricarico è associato alla tela intitolata *Rocco Scotellaro con l'asino*, che nel 1954 viene scelta per illustrare la sovraccoperta della prima edizione laterziana di *Contadini del Sud* e che – insieme a un celebre scatto fotografico dedicato allo stesso soggetto – contribuisce alla creazione di un tema poi riproposto con notevole fortuna nella tradizione iconografica del poeta.³ Secondo

¹ Biblioteca civica "Renzo Deaglio" di Alassio (=BDA), Fondo Carlo Levi, AG 1974 B, 14 gennaio.

² Carlo Levi. *Mostra antologica*, con un saggio di A. Del Guercio, testimonianze di S. Miniussi, R. Alberti e un ricordo di P. Neruda, Mantova, Palazzo Te, 21 settembre-20 ottobre 1974, Milano, Electa, 1974.

³ Oltre al dipinto, sullo stesso soggetto esiste anche un carboncino su carta di proprietà della Fondazione Carlo Levi attualmente esposto nel museo Spazi900 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. La fotografia *Il poeta Rocco Scotellaro con l'asino a Tricarico* è invece conservata presso la Biblioteca Nazionale di Potenza, inv.

la prima stesura della nota leviana, in seguito cassata da un frego a matita, si tratta dell'«ultimo quadro di Rocco», composto in un periodo successivo alla realizzazione di un altrettanto noto ritratto che Levi aveva eseguito nel 1952.⁴

Sull'agenda l'autore annota la partecipazione del dipinto al «Premio Marzotto 1952», ma la data deve essere posticipata al 1953, anno in cui viene creata un'apposita sezione dedicata alla pittura, che in quella prima occasione accoglie in giuria, tra gli altri, Casorati e Guttuso. A ottenere una menzione speciale è il *Paesaggio toscano* di Carrà, ma tra i premiati c'è anche Levi.⁵ Come ricostruisce l'appunto, a consegnare il quadro alla segreteria romana del premio pochi minuti prima della scadenza del bando è lo stesso Scotellaro, che si allontana nella notte senza immaginare che da quel momento lui e Levi non si sarebbero mai più rivisti:

Quando finii questo quadro, era l'ultimo giorno di consegna delle opere per la prima edizione del Premio Marzotto. Non amico di mostre e di premi non avevo pensato a partecipare. Ero con Rocco nel mio studio di Palazzo Altieri, quando il segretario del premio mi telefonò, verso le undici di sera, insistendo perché mandassi un'opera, e avvertendomi che a mezzanotte scadeva il tempo per la presentazione. Fu Rocco a sostenere che avrei dovuto farlo, e a suggerirmi di mandare il suo ritratto appena finito. Dissi che mi sarebbe dispiaciuto vincere eventualmente il premio: in quanto il quadro sarebbe, per regolamento, rimasto a Valdagno. Rocco replicò che gliene avrei dipinto un altro, che sarebbe tornato a posare; e che avrebbe pensato lui a portare subito il quadro alla Segreteria, prima di mezzanotte. Così fu: Rocco

59100, coll. fot. 29, su cui cfr. «Internet culturale», <http://www.internetculturale.it/it/486/disegnare-con-la-luce-i-fondi-fotografici-delle-biblioteche-statali-potenza-biblioteca-nazionale> (ultimo accesso: 17/5/2023). Sulla data dello scatto si trovano opinioni discordanti: nella scheda archivistica viene indicata dubitativamente la data del 1951, mentre in A. Martino, *Come nasce la fotografia di Rocco Scotellaro con l'asino?*, in «Rabatana. Bagatelle e cammei tricaricesi», 4 giugno 2021, <https://www.rabatana.it/?p=5766782> (ultimo accesso: 17/5/2023), si sostiene che sia stata realizzata nel 1953.

⁴ Nell'esordio della didascalia leviana appuntata in BDA, Fondo Carlo Levi, AG 1974 B, 14 gennaio e pubblicata in *Carlo Levi. Mostra antologica* cit., n. 69, si legge infatti che «oltre a questo ritratto di Rocco Scotellaro, ne esiste un altro presso di me, eseguito precedentemente (cm. 46x38)». Per i dati di questo altro ritratto cfr. *Levi, Carlo, Rocco Scotellaro*, in «Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti», <https://fototeca.fondazioneragghianti.it/scheda/OA/2247/Levi,%20Carlo%20,%20Rocco%20Scotellaro> (ultimo accesso: 17/5/2023).

⁵ Cfr. P. Fuccella, *Rocco Scotellaro e le arti visive*, in *Lucania with us. Carlo Levi e Rocco Scotellaro*, eds. G. Dell'Aquila, S. Martelli, F. Vitelli, «Forum Italicum», 50, 2, 2016, pp. 801-810: p. 804.

si caricò del quadro e lo consegnò in tempo; il quadro vinse il premio e restò a Valdagno. Ma Rocco non tornò mai più a posare per me: fu l'ultima volta che lo vidi.⁶

Questa amicizia fraterna, fondata sull'«amore della propria somiglianza»,⁷ era iniziata nel maggio del 1946 durante la campagna per il referendum sulla Repubblica e le elezioni dell'Assemblea Costituente, quando Scotellaro – secondo il ricordo di Levi – aveva già letto *Cristo si è fermato a Eboli*.⁸

Nella corrispondenza epistolare, i loro discorsi vertono spesso sugli aspetti sociali del Mezzogiorno e riguardano la costruzione dell'ospedale di Tricarico, la lotta all'analfabetismo e i mezzi usati per sanare la piaga della malaria.⁹ Lo sguardo politico sempre aderente alla realtà riflette una disposizione culturale attenta a cogliere la natura più autentica dell'espressione popolare: agli scambi di informazioni sui comizi di Scotellaro o sugli articoli giornalistici di Levi, si affianca un interesse concreto alla vita degli umili che abitano tanto le campagne quanto le città, come mostra – tra i vari casi – un accurato ragguaglio spedito a Levi sulla terminologia del «carnacuttaro», cioè colui che cucina le trippe nelle vie di Napoli.¹⁰ Nonostante la marginalità del

⁶ BDA, Fondo Carlo Levi, AG 1974 B, 14 gennaio, poi in *Carlo Levi. Mostra antologica* cit., n. 69.

⁷ R. Scotellaro, *L'uva puttarella*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di F. Vitelli, G. Dell'Aquila, S. Martelli, Milano, Mondadori, 2019, p. 468. Sul rapporto tra i due autori cfr. F. Vitelli, *Carlo Levi e Rocco Scotellaro*, in «Lares», 1989, 2, pp. 265-280. Sul profilo intellettuale di Scotellaro cfr. M. Gatto, *Rocco Scotellaro e la questione meridionale. Letteratura, politica, inchiesta*, Roma, Carocci, 2023.

⁸ M. De Luca, *Intervista a Carlo Levi su Scotellaro*, in *Lucania with us* cit., pp. 667-669: p. 667. Sull'attività di Scotellaro come sindaco di Tricarico cfr. G. Morese, *Il politico dilettante. Rocco Scotellaro sindaco a Tricarico, fra rinascita democratica e controriforma moderata (1943-1953)*, in «Historia Magistra», 10, 26, 2018, pp. 17-32. Sul suo impegno politico si rimanda anche a *Da Matera a Portici per raccontare il Sud. Rocco Scotellaro tra Manlio Rossi-Doria e Carlo Levi*, G. Iuliano, P. Saggese, G. Festa, Grottaminarda, Delta 3, 2021.

⁹ Si veda in proposito R. Scotellaro, lettera del 22 gennaio 1949 a C. Levi, Archivio Centrale dello Stato di Roma (=ACSR), Levi Carlo, corrispondenza, busta 37, fasc. 1288. In questa lettera Scotellaro, che nel gennaio del 1948 aveva partecipato con Levi a Matera al primo Convegno nazionale per la lotta contro l'analfabetismo promosso dall'UNLA, offre alcune informazioni a Levi, ancora impegnato sul tema per un'inchiesta giornalistica. L'articolo di Levi viene pubblicato negli Stati Uniti qualche mese più tardi con il titolo *Italy Fights the Battle of Illiteracy*, in «New York Times Magazine», 6 novembre 1949.

¹⁰ Cfr. R. Scotellaro, biglietto del 5 settembre 1949 a Carlo Levi, ACSR, Levi Carlo, corrispondenza, busta 37, fasc. 1288, c. 1 r: «posso darti la terminologia d'a carna

dettaglio, l'episodio conferma come alla radice dell'impegno politico di Scotellaro risieda una marcata sensibilità antropologica che si esprime attraverso l'attenzione al lessico, al cibo e alle tradizioni su cui si fondano i valori identitari delle comunità urbane e contadine.

La stessa cifra si riscontra negli scritti scotellariani di Levi e ritorna in esordio all'articolo *Altre ali fuggiranno*, uscito sulla «Nuova Stampa» del 19 agosto 1954, a pochi mesi dalla morte dell'amico. Qui Levi rievoca un ricordo legato alla festa carnascialesca di Sant'Antonio, il «dio contadino» più volte nominato da Scotellaro nelle sue opere.¹¹ È un santo che assomiglia a una divinità precristiana ed è venerato come se fosse «lo scopritore del fuoco, l'inventore dell'agricoltura, e il primo addomesticatore degli animali».¹² Ma, in questo caso, più del rito collettivo dei «contadini travestiti da gregge di vacche» che salgono muggendo al Santuario, è la dimensione privata dell'amicizia a restituire l'essenza profonda di quel mondo. La sera del 15 gennaio 1950, vigilia della festa, Levi e Scotellaro si mettono in viaggio. Non trovando nulla da mangiare alle stazioni di Salerno ed Eboli, Scotellaro mette mano nella «vecchia borsa di cuoio» dove custodisce «gli abbozzi delle poesie, i ritagli di giornale, i manifesti politici» ed estrae «un pezzo di pane e un piccolo salame durissimo, rinsecchito, sottile» da condividere con il compagno d'avventura, prima che all'arrivo a Tricarico la madre di Rocco, Francesca Armento, apparecchi un piatto in tavola e offra a Levi di dormire nella stanza da letto del figlio.¹³ Nella semplicità dell'episodio, Levi ritrova la stessa solidarietà umana che già prima, all'epoca del confino, gli aveva permesso di accedere a quella realtà e di farne parte come un «fratellastro», che per un atto di «fiducia reciproca», si riconosce nei contadini e viene da loro riconosciuto.¹⁴

La complicità fraterna si conferma anche all'inverso e si concretizza nel sostegno che Levi fornisce a Scotellaro durante l'esperienza del carcere nei primi mesi del 1950. Pochi giorni dopo l'arresto dell'8 febbraio, Scotellaro scrive su una pagina strappata da un quaderno a

cotta' – a trippa – a pariatà – a coratella – a centopelle – a busecca – u stintiniello – u callo e' trippa – u capite – u cullarino».

¹¹ Si veda soprattutto R. Scotellaro, *Un dio contadino*, in «Journal», n. 1, febbraio 1950, poi in Id., *Tutte le opere cit.*, pp. 623-625, scritto proprio nell'occasione ricordata da Levi nel suo articolo.

¹² Cfr. C. Levi, *Altre ali fuggiranno*, in Id., *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, a cura di G. De Donato, R. Galvagno, Roma, Donzelli, 2001, pp. 219-222: p. 219.

¹³ *Ivi*, pp. 219-220.

¹⁴ La celebre immagine di Levi come «fratellastro», più volte ripresa dall'autore, deriva da R. Scotellaro, *L'uva puttarella*, in Id., *Tutte le opere cit.*, p. 468.

righe una densa lettera a Linuccia Saba in cui esprime gratitudine a Levi per gli sforzi profusi a dimostrare la natura politica dell'accusa di concussione che gli veniva mossa per fatti «vecchi del '48», quando già, tra il 25 e il 27 settembre, aveva dovuto sopportare un primo breve periodo di detenzione.¹⁵ Il 18 febbraio scrive direttamente a Levi, sempre su fogli «di contrabbando», per illustrare i dettagli della vicenda processuale, esprimendo preoccupazione per la famiglia e per la gente comune che in lui si riconosce: «Era davvero un incidente evitabile non per me, ma per quei deboli che sono i miei, mia madre, mio fratello».¹⁶

La lettera dell'8 marzo contiene invece uno straordinario contrappunto biografico al celebre passo dell'*Uva puttanella* dedicato alla lettura in carcere di *Cristo si è fermato a Eboli*. Il dibattito è vivace e molti detenuti si informano sul costo del libro per averne una copia personale. «I commenti sono favorevolissimi», specie «per le pagine dedicate ai contadini», ma non manca qualche critica all'autore, che a tratti sembra osservare la civiltà lucana con troppa distanza: «Qualche ambiente è giudicato eccessivamente marcato di satira fredda. Dicono sempre la loro, insomma, credimi».¹⁷ «Ti scriverò qualcuno ringraziandoti», aggiunge Scotellaro alcuni giorni dopo, e in effetti nel periodo che segue «i diciotto compagni di cella di Rocco» – ricorda Levi nella prefazione all'*Uva puttanella* del 1955 – scrivono all'autore per congratularsi, ma soprattutto per esprimergli una serie di osservazioni che assomigliano a «un vero saggio di critica estetica realistica».¹⁸

Quanto alle modalità di fruizione del testo, la lettura del *Cristo si svolge* durante l'assemblea ed è intervallata dalla *Divina Commedia*. Ma, nel paragone con Dante, Levi non sfigura: «La morte del contadino del Pantano ha fatto piangere, come il conte Ugolino, i più duri».¹⁹ La lettura del libro, consumato di sera in sera «come un pasto»,²⁰ termina a metà marzo. A questo punto Scotellaro medita di proporre un testo

¹⁵ R. Scotellaro, lettera del 16 febbraio 1950 a L. Saba, ACSR, Levi Carlo, corrispondenza, busta 37, fasc. 1288, c. 1 r. Sul sostegno politico di Levi nella questione si rimanda a G. De Donato, S. D'Amato, *Un torinese del Sud: Carlo Levi. Una biografia*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2005, p. 199.

¹⁶ R. Scotellaro, lettera del 18 febbraio 1950 a C. Levi, ACSR, Levi Carlo, corrispondenza, busta 37, fasc. 1288, c. 3 r.

¹⁷ R. Scotellaro, lettera dell'8 marzo 1950 a C. Levi, *ivi*, c. 1 r.

¹⁸ R. Scotellaro, lettera del 15 marzo 1950 a C. Levi, *ivi*, c. 3 r.; C. Levi, *Prefazione*, in R. Scotellaro, *L'uva puttanella*, Bari, Laterza, 1955, p. 31.

¹⁹ R. Scotellaro, lettera del 15 marzo 1950 a C. Levi, ACSR, Levi Carlo, corrispondenza, busta 37, fasc. 1288, cc. 3 r.-v.

²⁰ R. Scotellaro, *L'uva puttanella*, in Id., *Tutte le opere cit.*, p. 468.

di complessità ancora maggiore e tenta un azzardo, chiedendo a Linuccia Saba di spedirgli *Paura della libertà*, ma l'opera necessita di un più serrato commento interpretativo e non ottiene gli stessi riscontri del Cristo. Il periodo in cella, inoltre, sta per terminare. Con un biglietto datato 22 marzo, Scotellaro informa Levi che «alla Procura è stata redatta la requisitoria con la formula assoluta "per non aver commesso il fatto"». ²¹ Due giorni dopo il poeta ritrova la libertà.

L'esperienza della prigione rafforza il legame tra i due autori. Il vuoto delle giornate in carcere induce così Scotellaro a riflettere con maggiore attenzione sulla loro amicizia e a farne un provvisorio bilancio. Dal fondo della coscienza emergono anche fragilità e paure che tuttavia, una volta dichiarate, contribuiscono a rendere più stretta la loro somiglianza. In apertura alla lettera a Levi del 15 marzo 1950, Scotellaro confessa:

Tu non sai quanto ancora tremo ogni volta che ti scrivo al pensiero che possa comunque infastidirti. La nostra amicizia è gravata dal mio complesso d'inferiorità, ha subito tappe lentissime dal '46 a oggi e sono da ritenere provvidenziali certe impetuose circostanze che sempre più hanno determinato la piena reciproca fiducia. Ti dico questo, sicuro che apprezzerai la mia sincerità, e perché molti amici ho perduto lungo la strada in tante occasioni. ²²

Una latente sensazione di disagio perdura nei mesi successivi. Dopo essersi dimesso da sindaco, Scotellaro lascia Tricarico per un impiego a Roma presso Einaudi. A tormentarlo ora non è più il sospetto della propria inadeguatezza, ma il temporaneo smarrimento di un percorso esistenziale e politico interrotto dalla violenza degli eventi esterni. È questo il momento del «distacco» dalla società contadina che Levi, nella prefazione all'*Uva puttarella* del 1955, non interpreta in negativo come un atto di «evasione», ma come un gesto di coraggio che porta Scotellaro a confrontarsi con un'altra civiltà, «spesso indifferente ed ostile», con la quale è necessario instaurare un rapporto dialettico di collaborazione e conflitto per «impostare sul piano nazionale la lotta contadina»:

La partenza di Rocco fu dunque il contrario di una evasione. Assai più che dalle necessità personali essa fu determinata da motivi di ordine generale: la necessità di impostare sul piano nazionale la lotta contadina, e di formarsi in modo da essere capace di condurre

²¹ R. Scotellaro, lettera del 22 marzo 1950 a C. Levi, ACSR, Levi Carlo, corrispondenza, busta 37, fasc. 1288, c. 1 r.

²² R. Scotellaro, lettera del 15 marzo 1950 a C. Levi, *ivi*, c. 1 r.

efficacemente questa lotta più larga e complessa per la libertà. La partenza di Rocco fu, si può dire, un momento esemplare dello sviluppo del mondo contadino: il momento più difficile, quello del contatto con l'altra civiltà, con dei fini diversi, con dei modi diversi; il momento in cui l'autonomia deve cimentarsi con un mondo più vasto, spesso indifferente ed ostile, ma con cui essa deve entrare in rapporto e iniziare una lotta e una collaborazione.²³

Nella vicenda personale e politica di Scotellaro si realizza cioè quel momento di differenziazione dall'«indistinto originario» che permette all'essere umano di trovare un punto di equilibrio tra l'originaria inconsapevolezza di sé e la chiusura altrettanto distruttiva nell'egoismo individualistico.²⁴ In questo senso, per Levi, la poesia di Scotellaro «è insieme amore e distacco». In altre parole, la capacità di agire nella storia si realizza solo nell'incontro con l'altro da sé e in un rapporto attivo e creativo con la realtà. Nell'atto di dare voce per la prima volta a una civiltà che stava gradualmente prendendo coscienza, risiede quindi la «novità» di Scotellaro e di un'espressione poetica che coincide con l'impegno politico. Nella prefazione del 1964 all'edizione congiunta dell'*Uva puttanella* e di *Contadini del Sud*, Levi chiarisce ulteriormente il tema:

Rocco è un poeta, per cui la poesia è creazione per sé e per gli altri, per tutti: è scoperta della verità, e nasce soltanto da un rapporto con gli uomini e col mondo, che è un rapporto di amore che non si esaurisce con l'identificazione, ma comporta come momento necessario la coscienza del rapporto, la differenziazione e il distacco.²⁵

L'adattamento alla realtà cittadina tuttavia non è semplice e la collaborazione con Einaudi si interrompe quasi subito. In una lettera a Linuccia Saba del 7 settembre 1950, Scotellaro ammette di avere valutato con troppa leggerezza l'ambiente di lavoro e si sente come un «elemosinante» a cui la Casa editrice non riesce a trovare un compito adeguato. La conclusione è amara: «me ne tornerò al paese, ai piccoli problemi, alla grande disperazione».²⁶

²³ C. Levi, *Prefazione*, in R. Scotellaro, *L'uva puttanella* [1955] cit., p. 13.

²⁴ Il rapporto tra individuo e «indistinto originario» è alla base del pensiero leviano e trova la sua più compiuta espressione in C. Levi, *Paura della libertà*, Vicenza, Neri Pozza, 2018, p. 41.

²⁵ C. Levi, *Prefazione*, in R. Scotellaro, *L'uva puttanella. Contadini del Sud*, Bari, Laterza, 1964, p. IX.

²⁶ R. Scotellaro, lettera del 7 settembre 1950 a L. Saba, BDA, Fondo Carlo Levi,

Prima di essere chiamato da Manlio Rossi Doria all'Osservatorio di economia agraria di Portici, Scotellaro attraversa un periodo caratterizzato da incessanti spostamenti tra Roma e Tricarico. Durante i soggiorni romani gli incontri con Levi e Linuccia Saba sono frequenti, ma «venire a Roma per tentare l'avventura» e sentirsi «coinvolto nella folla dei "Bisognosi" e dei "Lucani"» per l'autore è «mortificante».²⁷ Anche la composizione del primo nucleo dell'*Uva puttanella*, avviata nei mesi precedenti, subisce una battuta d'arresto e l'invito ad Alassio che Levi gli muove, confidando che sulla costa ligure possa ritrovare la tranquillità necessaria per dedicarsi la scrittura, resta lettera morta.²⁸

Nonostante le difficoltà, la collaborazione umana e culturale tra Scotellaro e Levi rimane intensa. In particolare sono in corso le trattative per l'adattamento cinematografico di *Cristo si è fermato a Eboli*. Nel 1948, quando Levi chiede all'amico di occuparsi del «trattamento» per la riduzione dell'opera, Scotellaro inizia da subito a stendere il testo. Nel tempo il progetto viene però rallentato dal fallimento delle trattative con vari registi e, più tardi, dal tentativo inconcludente di allestire un *treatment* in inglese per produrre il film negli Stati Uniti.²⁹ Nonostante gli eventi contrari, il supporto di Scotellaro si mantiene costante e quando, nel novembre 1949, Levi gli comunica l'ennesimo inciampo («dopo De Sica ora è la volta di Rossellini a menarla in lungo»), l'amico gli conferma la sua completa disponibilità a dedicarsi alla produzione del film, non smettendo di chiedere informazioni persino durante il periodo trascorso in carcere.³⁰

corrispondenza, 3, c. 1 v.

²⁷ R. Scotellaro, lettera del 10 gennaio 1951 a C. Levi, ACSR, Levi Carlo, corrispondenza, busta 37, fasc. 1288, c. 1 r. Sui passaggi di Scotellaro in quei mesi a casa di Lionello Giorni e nello studio di Levi si trova puntuale riferimento in C. Levi, L. Saba, *Carissimo Puck. Lettere d'amore e di vita (1945-1969)*, a cura di S. D'Amato, Roma, Mancosu, 1994, pp. 183-184, 193.

²⁸ Cfr. S. Martelli, *L'uva puttanella: un progetto di romanzo*, in R. Scotellaro, *Tutte le opere cit.*, pp. 699-725: p. 700.

²⁹ Sull'argomento: S. Martelli, *Il crepuscolo dell'identità. Letteratura e dibattito culturale degli anni Cinquanta*, Salerno, Laveglia, 1988, pp. 137-189 (pp. 185-189 per l'edizione del trattamento); Id., *Levi, Scotellaro e il cinema*, in *Lucania with us cit.*, pp. 915-946; Id., *Scritti sul cinema*, in R. Scotellaro, *Tutte le opere cit.*, pp. 783-789 (pp. 649-654 per l'edizione del trattamento). La vicenda viene ricostruita anche in E. Oggero, *Une cinématographie et une scénographie d'avant-garde: Carlo Levi et le cinéma (1930-1950)*, Thèse de doctorat sous la direction de A. Colombo, L. Strappini, Université Bourgogne-Franche Comté, 2012.

³⁰ C. Levi, lettera del 18 novembre 1949 a R. Scotellaro, in S. Martelli, *Il crepuscolo dell'identità cit.*, p. 149; R. Scotellaro, lettera del 19 novembre 1949 a C. Levi, ACSR,

Sfumate anche le ultime speranze, nell'autunno del 1951 Scotellaro viene coinvolto in una nuova iniziativa per il cinema, quella dei *Fuochi di San Pancrazio*. Sebbene il soggetto sia formalmente attribuito a Levi, la sceneggiatura è opera di Scotellaro, con il contributo di Linuccia Saba e Gerardo Guerrieri. Duilio Coletti, con cui Levi aveva collaborato nel 1949 per *Il grido della terra*, si è proposto per dirigere il film, ma in seguito alle difficoltà insorte con i produttori italiani, anche in questo caso si cerca presto una soluzione americana. Viene così allestita una riduzione inglese, *The Fires of St. Pancratius*, che però non approda ad alcun esito.³¹ Nonostante l'interesse della Itala Film e di una società francese, intorno al maggio del 1953 il progetto tramonta, ma non altrettanto il sodalizio con Linuccia Saba, che il 2 luglio riceve da Scotellaro la proposta di «rimettere su un cantiere di soggetti» letterari o cinematografici, usando come intermediario Giose Rimanelli.³² Il clima ora è disteso e Rocco chiude la lettera scherzando sul proprio carattere («Ti saluto con l'avvertimento che sono buono. Non so che voglia dire Carlo di me: “devi diventare più buono”»), secondo un *leitmotiv* inaugurato qualche anno prima da un lapidario *post scriptum* di Linuccia Saba a Levi («Rocco S. è cattivissimo») e alimentato da Scotellaro stesso, che nella lettera a Levi del 19 novembre 1949 gioca tra serietà e ironia sulla natura contadina della sua cattività: «Forse non hai torto quando mi chiami contadino: come i contadini sono contento, operoso, diffidente, cattivo anche; mi manca però la terra dove affondare certa rabbia con la zappa».³³

II. Le polemiche sull'opera di Scotellaro

Ad alimentare il confronto tra Levi e Scotellaro, però, contribuiscono in modo determinante soprattutto gli interessi culturali. In diverse circostanze il poeta di Tricarico scambia opinioni sui convegni a cui partecipa in quegli anni, spesso su segnalazione dello stesso Levi. In questo contesto, offre senza dubbio un valido momento di confronto il

Levi Carlo, corrispondenza, busta 37, fasc. 1288, c. 1 r.

³¹ Il testo dei *Fuochi di San Pancrazio* si legge in R. Scotellaro, *Tutte le opere* cit., pp. 655-661, la riduzione in inglese si trova invece in ACSR, Levi Carlo, documenti, busta 75, fascicolo 2240. Sul tema si rimanda agli studi di Martelli citati nella nota 29.

³² Si vedano la lettera di L. Saba del maggio 1953 a R. Scotellaro, in S. Martelli, *Levi, Scotellaro e il cinema*, in *Lucania with us* cit., p. 942, e la lettera di R. Scotellaro del 2 luglio 1953 a L. Saba, BDA, Fondo Carlo Levi, corrispondenza, 3, c. 1 r.

³³ Cfr. nell'ordine: *ibidem*; L. Saba, lettera del 21 marzo 1949 a C. Levi, in C. Levi, L. Saba, *Carissimo Puck* cit., p. 94; R. Scotellaro, lettera del 19 novembre 1949 a C. Levi, ACSR, Levi Carlo, corrispondenza, busta 37, fasc. 1288, c. 1 r.

convegno di Venezia del 22-24 aprile 1950, dal titolo *La Resistenza e la cultura italiana*, dedicato ad affermare la continuità tra la Costituzione repubblicana e i valori che hanno ispirato la lotta al fascismo, mentre delude l'incontro di Macerata del 7 novembre 1949 sulla cultura nelle province, a causa della sostanziale estraneità di pensiero tra Scotellaro ed Enzo Santarelli, direttore di ispirazione comunista della «Rassegna marchigiana» e organizzatore dell'evento.³⁴

Nel dicembre del 1952 si colloca poi il viaggio d'inchiesta in Calabria per valutare gli esiti della riforma agraria. Si tratta di un'esperienza particolarmente formativa sia per Levi, che nel 1955 ne rievoca la memoria nell'introduzione a *Le parole sono pietre*, sia per Scotellaro, pronto a farne tesoro alcuni mesi più avanti, quando nel maggio del 1953 Vito Laterza gli commissiona una ricerca che resterà incompleta e che verrà pubblicata postuma con il titolo di *Contadini del Sud*.³⁵

Il sodalizio tra Levi e Scotellaro si fa ancora più stretto in ambito letterario, come dimostra la vicenda editoriale della raccolta di poesie *È fatto giorno*. Dopo avere pubblicato nel 1947 le sue prime liriche su rivista e avere sistemato l'anno seguente su «Botteghe oscure» una silloge dei suoi componimenti, Scotellaro inizia a progettare l'edizione dei suoi scritti poetici.³⁶ Tramontata una prima soluzione con Ricciardi, in virtù del sostegno di Muscetta resta percorribile la pista Einaudi. Levi ha già in mente la riproduzione di un suo dipinto in copertina, ma la Casa editrice prende tempo. Tramite Linuccia Saba, Scotellaro entra allora in contatto con Remo Cantoni e si propone a Mondadori. Il libro viene accolto, ma entra in lavorazione solo dopo la morte del suo autore. A sistemare il *corpus* definitivo è quindi Carlo Levi, che firma anche la prefazione. *È fatto giorno* esce nella collana dello «Specchio» nel giugno del 1954, due mesi prima dell'edizione di *Contadini del Sud*, pubblicata da Laterza con introduzione di Manlio Rossi Doria.

³⁴ Sull'incontro di Macerata cfr. S. Martelli, *Il crepuscolo dell'identità* cit., pp. 113-135. Alcuni inserti micro-narrativi di carattere anedddotico sul viaggio di Scotellaro a Venezia in occasione del convegno dell'aprile 1950 si leggono invece in C. Levi, L. Saba, *Carissimo Puck* cit., pp. 135-136, 139-141.

³⁵ Cfr. C. Levi, *Introduzione*, in Id., *Le parole sono pietre*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 11-31: p. 22, mentre per le vicende compositive di *Contadini del Sud* si rimanda a M. Rossi Doria, *Prefazione*, in R. Scotellaro, *Contadini del Sud*, Bari, Laterza, 1954, pp. 5-27; F. Vitelli, *Contadini del Sud: l'inchiesta socio-antropologica*, in R. Scotellaro, *Tutte le opere* cit., pp. 681-697.

³⁶ R. Scotellaro, lettera del 24 aprile 1948 a M. Rossi Doria, ACSR, Levi Carlo, corrispondenza, busta 37, fasc. 1288. Per la ricostruzione dell'*iter* editoriale cfr. F. Vitelli, *La vicenda poetica di Rocco Scotellaro*, in R. Scotellaro, *Tutte le opere* cit., pp. 665-680: pp. 665-669.

Nel suo intervento, Levi riconosce in Scotellaro «l'esponente vero della nuova cultura contadina meridionale, la cui espressione e il cui valore primo non può che essere poetico».³⁷ Come verrà ribadito qualche mese più tardi nell'articolo *Altre ali fuggiranno*, Scotellaro è infatti un «poeta nel senso antico della parola, non solo di cantore, ma di creatore di vita».³⁸ Agisce qui la marcata radice vichiana che aveva già ispirato *Paura della libertà* e che caratterizza anche altri saggi fondanti del pensiero di Levi come *Paura e coraggio dei miti* e *l'Invenzione della verità*, e cioè la concezione della poesia come *vera narratio*.³⁹ Seguendo l'insegnamento di Vico, per Levi l'espressione poetico-mitologica costituisce infatti la primigenia forma di conoscenza del reale. Dando per la prima volta un nome alle cose, il linguaggio della poesia e del mito non solo riconosce la realtà ma, innescando un processo antropologico-culturale, la crea. In questo senso Scotellaro ricopre una funzione simile a quella di Omero e Virgilio, i cantori dell'epoca antica, perché la sua poesia «non è che la scoperta e l'invenzione della verità».⁴⁰

Sulla coincidenza vichiana tra poesia e verità si fonda dunque il realismo della scrittura di Scotellaro, mentre nel dare voce a «un popolo che si accorge per la prima volta di esistere» risiedono la novità e il valore sociale della sua opera.⁴¹ Esprimendo il «mondo contadino nella sua nuova essenza», i testi di Scotellaro acquistano così una dimensione politica che apre la strada a un «nuovo umanesimo» fondato sulla «riscoperta dell'uomo come unità e come rapporto».⁴²

L'interpretazione della poesia di Scotellaro non convince però la corrente intellettuale del partito comunista più fedele allo storicismo marxista. Del resto, già ai tempi del *Cristo* e dell'*Orologio* Muscetta e Alicata non avevano fatto sconti all'autore, definendo la sua poetica qualunque e decadente, infarcita com'era – a dire di Muscetta – di un «capriccioso vichismo» e di «poetici sogni antistoricisti».⁴³ E ancora

³⁷ C. Levi, *Prefazione*, in R. Scotellaro, *È fatto giorno*, Milano, Mondadori, 1954, pp. 9-12: p. 11.

³⁸ C. Levi, *Altre ali fuggiranno*, in Id., *Prima e dopo le parole* cit., p. 222.

³⁹ I due saggi si leggono in Id., *Prima e dopo le parole* cit., pp. 51-54, 57-59. Sull'ascendenza di Vico nella lettura leviana dell'opera di Scotellaro cfr. Andrea Battistini, *Rocco Scotellaro, la voce del silenzio*, in *Lucania with us* cit., pp. 714-723.

⁴⁰ C. Levi, *Altre ali fuggiranno* cit., p. 220.

⁴¹ *Ivi*, p. 222.

⁴² Id., *Sul nuovo umanesimo*, in Id., *Prima e dopo le parole* cit., pp. 79-81: p. 80.

⁴³ Le recensioni di Muscetta sul *Cristo* e sull'*Orologio* escono rispettivamente sulla «Fiera letteraria» del 14 novembre 1946 e sull'«Unità» del 16 giugno 1950 e sono raccolte in C. Muscetta, *Leggenda e verità di Carlo Levi*, in Id., *Realismo neorealismo*

nel gennaio 1953, secondo l'appunto di un'agenda leviana, Alicata si mostra «seriamente allarmato» sulla posizione di Levi riguardo al Meridione, tanto da chiedere all'autore un confronto sulla questione.⁴⁴

La polemica deflagra nell'agosto del 1954 con l'attribuzione del Viareggio a *È fatto giorno*. L'affermazione postuma di Scotellaro è un capolavoro diplomatico di Levi, che trova in Pietro Nenni un fondamentale sostegno alla causa. A stretto giro di posta Leonida Répaci, organizzatore dell'evento, viene così raggiunto dalla lettera di Nenni, secondo cui è «impossibile che l'opera di Scotellaro non riceva il premio Viareggio», e dalla segnalazione dello stesso Levi, che vede in Scotellaro «i caratteri mitologici di un eroe popolare».⁴⁵ Il 20 agosto Levi può quindi esultare: «Rocco ha avuto il premio maggiore di Viareggio!».⁴⁶ Nove giorni dopo l'*endorsment* di Nenni diventa pubblico con l'articolo *Il socialismo contadino nella poesia di Scotellaro*, pubblicato sull'«Avanti!» in risposta alle critiche di parte comunista avanzate da Carlo Salinari nell'intervento dal titolo *Tre errori a Viareggio*, uscito sul «Contemporaneo» del 28 agosto.⁴⁷

Rimarcando la radice letteraria dell'ispirazione di Scotellaro, peraltro ammessa dallo stesso Levi, Salinari nega il carattere innovativo della sua scrittura e ritiene che il mito del «poeta contadino» sia soltanto «un'intelligente e affettuosa invenzione di C. Levi».⁴⁸ Le discussioni

controrealismo, Roma, Lucarini, 1990, pp. 58-73: pp. 67, 70. La recensione di Alicata all'*Orologio* si legge in «Rinascita», 7, 6, giugno 1950, pp. 333-334, poi in M. Alicata, «L'Orologio» di Carlo Levi, in Id., *Scritti letterari*, Milano, Mondadori, 1968, pp. 260-265. A ridosso della pubblicazione dell'articolo di Alicata, Levi commenta: «Pare che i luigini comunisti mi vogliano molto male: Alicata pubblicherà una violenta stroncatura su "Rinascita" (me lo ha detto lui stesso)» (C. Levi, lettera del 28 giugno 1950 a L. Saba, in C. Levi, L. Saba, *Carissimo Puck* cit., p. 167).

⁴⁴ BDA, Fondo Carlo Levi, AG 1953, 6 gennaio.

⁴⁵ Le lettere di Levi e Nenni a Répaci si leggono in *Répaci '70 e la cultura italiana*, a cura di E.F. Accrocca, Roma, Costanzi, 1968, II, pp. 76, 89-90. Sul tema si veda anche P. Nenni, lettera del 13 agosto 1954 a C. Levi, ACSR, Levi Carlo, corrispondenza, busta 28, fasc. 977, c. 1 r.: «Mi pare che il premio Viareggio non possa avere miglior destinazione».

⁴⁶ C. Levi, lettera del 20 agosto 1954 a L. Saba, in C. Levi, L. Saba, *Carissimo Puck* cit., p. 249.

⁴⁷ I due contributi si leggono in *Omaggio a Scotellaro*, a cura di L. Mancino, Manduria, Lacaia, 1974, pp. 245-250, 697-698.

⁴⁸ C. Salinari, *Tre errori a Viareggio*, in *Omaggio a Scotellaro* cit., p. 698. Sulla letterarietà della poesia di Scotellaro cfr. C. Levi, *Prefazione*, in R. Scotellaro, *È fatto giorno*, cit., p. 9, in cui l'autore sostiene che nella produzione giovanile del poeta «non può ancora esistere una forma se non presa a prestito, se non letteraria», ritenendo tuttavia che «quei modi letterari non sono che abiti provvisori».

intorno all'articolo di Salinari non fanno in tempo a placarsi quando, a settembre, Mario Alicata pubblica i due interventi che inquadrano la polemica: *I contadini del Sud*, sul «Contemporaneo», e *Il meridionalismo non si può fermare a Eboli*, su «Cronache meridionali». ⁴⁹ In questo secondo articolo, viene contestata l'attitudine di Levi a trattare la questione dal punto di vista letterario e non secondo una prospettiva storica. L'immagine della civiltà contadina che si risveglia da un lungo sonno nella dimensione senza tempo del mito, secondo Alicata, è priva di «consistenza teorica», non propone «un'interpretazione dialettica» delle dinamiche tra città e campagna e non contestualizza «storicisticamente» le ragioni del mancato sviluppo del sud, tanto da scadere in una sorta di «qualunquismo di sinistra» di estrazione borghese e liberale, tipico di certi ambienti dell'ex Partito d'Azione condizionati da tendenze schiettamente reazionarie. Il realismo di ascendenza poetica e vichiana di Levi, in altre parole, non coincide affatto con il realismo «critico, storicistico, dialettico» della sinistra comunista. ⁵⁰

Il motivo di fondo della contesa emerge però solo in conclusione all'articolo, e con maggiore spicco nel saggio *I contadini del Sud*, e riguarda il tema dell'autonomia. Secondo una linea di pensiero già definita negli scritti di ispirazione giellina e azionista e poi nel *Cristo*, ⁵¹ una volta presa coscienza della propria identità, per Levi, il movimento contadino deve infatti costruire da sé il proprio futuro, senza che altre forze sociali impongano dall'esterno le condizioni per il suo sviluppo. Diversa, invece, la posizione di Alicata e degli intellettuali gramsciani,

⁴⁹ I due saggi si leggono ora in M. Alicata, *Scritti letterari* cit., pp. 309-336. Sul dibattito suscitato dall'articolo di Salinari cfr. C. Levi, L. Saba, *Carissimo Puck* cit., pp. 261-262, 270-271, e in particolare p. 306: C. Levi, lettera del 29 agosto 1954 (ma nel volume attribuita erroneamente al 1956) a L. Saba: «Hai visto Salinari sul Contemporaneo, che trova che la poesia di Rocco non è nulla più che una mia invenzione?». Per la ricostruzione della polemica in rapporto alle posizioni di Salinari, Alicata e Muscetta cfr. S. Martelli, *Il crepuscolo dell'identità* cit., pp. 13-38, 61-83.

⁵⁰ Cfr. M. Alicata, *Il meridionalismo non si può fermare a Eboli*, in Id., *Scritti letterari* cit., pp. 309-330. Il tema, tuttavia, era già stato colto in C. Muscetta, *Realismo neorealismo controrealismo* cit., p. 66 (recensione del 1946 al *Cristo*): «la sua poetica tende ad allontanare il Mezzogiorno più che l'India e la Cina, il Mezzogiorno oggi, sollecitato da opposti interessi reazionari e democratici, tende ad uscire dalla sua immobilità, ed è politicamente e socialmente vivo, in agitazione e in movimento per avvicinarsi e ricongiungersi all'«altra» Italia».

⁵¹ Oltre alle pagine conclusive del *Cristo*, per il programma politico dell'autonomia si rimanda al testo, attribuito a Levi e Leone Ginzburg, dal titolo *Il concetto di autonomia nel programma di «G.L.»*, in C. Levi, *Scritti politici*, a cura di D. Bidussa, Torino, Einaudi, 2001, pp. 72-80.

per i quali «la rivoluzione democratica del Mezzogiorno» non può avvenire se non «per la via maestra dell'alleanza con la classe operaia e della lotta per il socialismo».⁵²

In ottobre, su «Società», è la volta di Carlo Muscetta, con il saggio su *Rocco Scotellaro e la cultura dell'«Uva puttanella»*, a ribadire concetti affini e a insinuare che Scotellaro abbia inclinato la sua fantasia al «“lamento” contadino» piuttosto che porre attenzione ai «motivi ideologici e di classe che guidano un popolo alla lotta», proprio perché «suggestionato dall'egocentrismo leviano».⁵³ In polemica con Levi, che aveva definito la lirica di Scotellaro *Sempre nuova è l'alba* come una «Marsigliese contadina», Muscetta riassume dunque i termini della questione sul solco tracciato da Gramsci:

Oggi, quello che si muove nella vita reale non è forse la coscienza sempre più diffusa anche nel mondo contadino, che la lotta è guidata dalla classe operaia? La novità dell'alba è in questo, e questo sfugge alla poetica di Rocco.⁵⁴

In un passo del suo intervento, Muscetta annuncia inoltre l'imminente pubblicazione dell'*Uva puttanella*. L'imprudente segnalazione rischia di suscitare un contenzioso tra Vito Laterza, che da tempo avanza un diritto di prelazione sulla pubblicazione dell'opera, e Giulio Einaudi, altrettanto interessato alla stampa. Sempre nell'agosto del 1954, infatti, Calvino comunica a Levi che *L'uva puttanella* è un «bellissimo libro» e che Einaudi «vorrebbe farlo al più presto», tanto che a inizio settembre il consiglio editoriale ne approva la pubblicazione.⁵⁵ L'annuncio di Muscetta, però, mette in guardia Laterza, che chiede informazioni a Manlio Rossi Doria e a Francesca Armento, madre

⁵² Cfr. M. Alicata, *I contadini del Sud*, in Id., *Scritti letterari* cit., p. 335. Alicata tornerà ad affermare il suo punto di vista anche durante il convegno romano del 20 novembre 1954 dal titolo *La questione meridionale e la battaglia delle idee negli ultimi dieci anni*.

⁵³ C. Muscetta, *Realismo e controrealismo. Saggi e polemiche*, Milano, Del Duca, 1958, pp. 33-62: pp. 45-46, 55.

⁵⁴ *Ivi*, p. 46. Più sfumato è invece il giudizio su Levi di Ernesto de Martino, su cui cfr. M. Gatto, *Oltre il paradigma leviano. Subalternità e mediazione da Ernesto de Martino a Rocco Scotellaro*, in «Filologia antica e moderna», n.s. 3, 1 (31, 51), 2021, pp. 151-182. Sul contesto politico che fa da sfondo alla polemica si veda anche C. Biscaglia, *Levi, de Martino, Scotellaro: l'impegno politico, antifascista e meridionalistico*, in «Rassegna storica lucana», 38, 67-68, 2018, pp. 113-154.

⁵⁵ I. Calvino, lettera del 3 agosto 1954 a C. Levi, ACSR, Levi Carlo, corrispondenza, busta 7, fasc. 226, c. 1 r. Sull'interessamento della Einaudi a *L'uva puttanella* cfr. S. Martelli, *L'uva puttanella: un progetto di romanzo*, cit., pp. 699-706.

di Scotellaro, e successivamente scrive a Einaudi per precisare la situazione contrattuale.⁵⁶

A dicembre, dunque, è lo stesso Levi a scrivere a Laterza per ricucire lo strappo e sondare le sue reali intenzioni riguardo all'edizione dell'*Uva*. L'editore conferma il suo interesse per l'opera e la disponibilità ad accogliere una prefazione di Levi sul dibattito intorno alla questione meridionale. Il progetto viene avviato all'inizio del 1955. Il 15 febbraio Laterza sollecita l'invio della prefazione, proponendo a Levi di rielaborare il discorso tenuto qualche giorno prima a Matera nel convegno in memoria di Scotellaro organizzato dal Partito Socialista.⁵⁷

L'incontro su *Rocco Scotellaro intellettuale del Mezzogiorno* si svolge il 6 febbraio 1955 e segna un'altra tappa cruciale del dibattito.⁵⁸ Oltre ai relatori ufficiali, ovvero Carlo Levi, Franco Fortini, Vincenzo Milillo e Raniero Panzieri, partecipano, tra gli altri, Renato Guttuso, Tommaso Fiore, Ferruccio Parri, Ugo La Malfa, Leonida Répaci, Mario Alicata e Carlo Muscetta.⁵⁹ La relazione di Levi si apre con la contrapposizione ironica tra la «leggenda» contadina di Scotellaro, che in termini vichiani è «vera e reale», e la polemica «legendaria» innescata dal mondo intellettuale, fantasiosa, questa sì, perché fondata «su interpretazioni immaginarie».⁶⁰

Dal confronto tra il discorso di Matera e la prefazione all'*Uva puttanella* risulta che per l'introduzione all'edizione laterziana Levi ha effettivamente riutilizzato il materiale presentato al convegno, accogliendo il suggerimento del suo editore. Nel passaggio da una sede all'altra, il testo subisce lievi rimaneggiamenti, alcuni tagli e qualche circoscritto intervento di risistemazione nella sequenza dei

⁵⁶ La vicenda è ricostruita da un carteggio che, oltre a Laterza e Levi, coinvolge Manlio Rossi Doria, Francesca Armento e Giulio Einaudi. Le lettere sono conservate presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, Fondo Carlo Levi, LEV-01-041.

⁵⁷ V. Laterza, lettera del 15 febbraio 1955 a C. Levi, ACSR, Levi Carlo, corrispondenza, busta 28, fasc. 977, c. 1 r.: «Da parte mia ti ripeto quanto già ti dissi a Matera, che il tuo discorso con qualche modifica formale soltanto, andrebbe benissimo come introduzione».

⁵⁸ Un ampio resoconto del convegno si legge in «Mondo operaio», 8, 4, 19 febbraio 1955, che dedica un numero monografico all'evento. Per una ricostruzione critica dell'incontro si veda M. Scotti, *Da sinistra. Intellettuali, Partito socialista italiano e organizzazione della cultura (1953-1960)*, Roma, Ediesse, 2011, pp. 81-109.

⁵⁹ Si rimanda al programma del convegno conservato in ACSR, Levi Carlo, documenti, busta 80, fasc. 2390 e a M. Gallo, *Intellettuali e contadini a Matera*, in «Mondo operaio», cit., pp. 6-10.

⁶⁰ C. Levi, *Relazione per il Convegno di Matera in onore di Rocco Scotellaro*, ACSR, Levi Carlo, documenti, busta 80, fasc. 2390, p. 2 (c. 1 v.). Si tratta di una relazione dattiloscritta con correzioni e aggiunte autografe.

capoversi. Nel dare alle stampe il saggio, Levi compie inoltre un lavoro di sistematica attenuazione della polemica, rinunciando ai riferimenti personali.⁶¹ Nonostante ciò, l'attacco ad Alicata e Muscetta resta evidente. Nel criticare il dogmatismo ideologico delle loro posizioni, Levi torna a difendere se stesso e Scotellaro dall'accusa di decadentismo («Rocco non ha mai idoleggiato in modo decadente il mondo di cui faceva parte, né mai se ne è compiaciuto in modo estetizzante») e ribadisce la novità politica della sua opera: «era un uomo nuovo, un capo naturale di una civiltà in progresso».⁶²

Il nodo della questione continua però a riguardare il tema dell'autonomia contadina. Levi ribadisce con forza la sua posizione, aprendo tuttavia a una soluzione conciliativa. Autonomia non significa infatti isolamento e frammentarismo anarchico, ma unione e capacità di istituire rapporti con le altre parti sociali. Ciò che Levi non accetta è l'imposizione di una dottrina politica esterna alla sensibilità dei contadini: «Guardiamoci dal voler fare la storia ancora una volta, come dei missionari in terre selvagge, anche se, a differenza dei missionari, non ci presentiamo col Vangelo ma con delle ideologie politiche più moderne».⁶³

Al contrario, serve un atto preventivo di fiducia che permetta al movimento contadino di svilupparsi «*per opera propria* e con propri mezzi originali».⁶⁴ Solo a partire dal riconoscimento politico della condizione libera e autonoma dei contadini si potrà quindi impostare, nel nome di Scotellaro e Gobetti oltre che di Gramsci, il tema dell'alleanza con la classe operaia:

Così si illumina di concreta realtà l'idea dell'alleanza tra il movimento operaio e il movimento contadino; il movimento operaio nasce da una società borghese e industriale e vi contrappone il proprio senso di un ordine statale; il movimento contadino sorge da una società feudale e vi contrappone il proprio senso dell'autonomia.⁶⁵

⁶¹ Si confrontino ad esempio i passi seguenti: C. Levi, *Relazione* cit., p. 6 (c. 3 v.): «L'uva puttanelle non sono, mi creda Muscetta, i letterati decadenti»; C. Levi, *Prefazione*, in R. Scotellaro, *L'uva puttanelle* [1955] cit., p. 22: «L'uva puttanelle non sono, come ha fantasticato qualche critico, i letterati decadenti».

⁶² *Ivi*, pp. 12, 21.

⁶³ *Ivi*, p. 26.

⁶⁴ *Ivi*, p. 25.

⁶⁵ *Ivi*, p. 28. Sulla somiglianza politica tra Scotellaro e Gobetti si veda già C. Levi, *Prefazione*, in R. Scotellaro, *È fatto giorno* cit., p. 11: «Con queste poesie egli [Scotellaro] si afferma non soltanto come poeta, ma come l'esponente vero della nuova cultura contadina meridionale, la cui espressione e il cui valore primo non

In questo modo Levi cerca di stemperare una polemica che verrà rievocata con ironia durante un convegno a Matera nel 1967 («in quel tempo noi non eravamo gramsciani ortodossi ma credo gramsciani concreti») e che nel 1974, a vent'anni di distanza, nell'edizione dell'opera di Scotellaro *Uno si distrae al bivio* verrà definita assurda e ridicola.⁶⁶

La prefazione all'*Uva puttanella*, tuttavia, non fornisce a Levi soltanto l'occasione per provare a chiudere l'aspra contesa di quegli anni, ma gli offre soprattutto l'opportunità di rendere omaggio, attraverso il ricordo del loro primo incontro, al valore umano, oltre che letterario, di Scotellaro. Emerge così dalla memoria il ritratto di «un giovane, piccolo, biondo, dal viso lentigginoso» e «aperto all'amicizia», pronto ad accogliere da subito Levi come un fratello e a condurlo a visitare la chiesa del paese, il quartiere della Ràbata e la casa di sua madre.⁶⁷ Gli stessi tratti illuminati di speranza si ritrovano nell'immagine di Scotellaro in piazza tra i suoi contadini nel telero *Lucania '61*: «ci appare ragazzo, col viso lentigginoso, pieno di malinconica speranza; uomo sulla piazza, con i compagni di un mondo che si è aperto». La presenza oscura della morte e del lamento funebre, anch'essi raffigurati nel dipinto, non offuscano la luminosità del suo volto. Anzi, per contrasto la esaltano: «sul volto di Rocco scintilla la luce di una interna energia che nuova si esprime: attorno a quel centro luminoso si svolge la grande spirale degli uomini che nella parola trovano per la prima volta il senso ed il valore dell'esistenza». ⁶⁸ È l'alba in cui, secondo Levi, la civiltà contadina si risveglia e prende coscienza della propria identità.

può essere che poetico (Allo stesso modo con cui, ma su un piano razionale, storico e critico, un altro giovane, Piero Gobetti, lo era stato, nel primo dopoguerra, per il mondo operaio e intellettuale del Nord)».

⁶⁶ Cfr. C. Levi, *Gramsci e il Mezzogiorno, oggi*, in «Basilicata», maggio-giugno 1967, poi in *Omaggio a Scotellaro* cit., pp. 167-175: p. 167; C. Levi, *Prefazione*, in R. Scotellaro, *Uno si distrae al bivio*, Basilicata Editrice, Roma-Matera, 1974, poi in C. Levi, *Prima e dopo le parole* cit., pp. 235-240: p. 240.

⁶⁷ C. Levi, *Prefazione*, in R. Scotellaro, *L'uva puttanella* [1955] cit., p. 36.

⁶⁸ *Carlo Levi legge il suo dipinto*, in *Lucania '61*, a cura del Centro Carlo Levi di Matera, Matera, La Tipografica, 1992. Il testo leviano viene inoltre letto nel documentario sul telero *La Lucania di Levi*, diretto nel 1962 da Massimo Mida Puccini. Sul tema cfr. V. Esposito, *Levi, Scotellaro e il cinema documentario lucano. Saggio di antropologia storica*, in *Lucania with us* cit., pp. 953-986.



Tricarico, Via Roma (poi via Rocco Scotellaro). La casa di Rocco Scotellaro con la lapide commemorativa composta da Carlo Levi e scoperta nel febbraio 1955. Seduta davanti all'uscio è la madre di Rocco, Francesca Armento.

Scuola Media Statale "Rocco Scotellaro" di Tricarico.

Album di famiglia di Rocco Scotellaro, a cura di C. Biscaglia, Foggia, Claudio Grenzi Editore, 2019 (per gentile concessione di Carmela Biscaglia)

Paesaggio Scotellaro

Materiali per *Cantilena* (e per la prima Rosselli)*

Lorenzo Marchese, Chiara Schirato

I.

Sull'amicizia fra Rocco Scotellaro (1923-1953) e Amelia Rosselli (1930-1996) si è detto e scritto molto, nonostante le difficoltà di cogliere con precisione le ricadute tematiche e stilistiche di questo rapporto nell'opera di Rosselli. Allo stadio attuale, abbiamo poche certezze: che per Rosselli, più giovane dell'amico, allora concentrata su studi etnomusicologici e sulla scrittura in inglese e francese, quello per Scotellaro fu l'ultimo di una serie di lutti che minarono la stabilità psichica di lei, e al tempo stesso il primo mattone della scrittura poetica in italiano, cioè *Cantilena* (*poesie per Rocco Scotellaro*) (1953);¹ e che

* Anche se il contributo è stato ideato, discusso e steso da entrambi in ogni sua parte, precisiamo che i paragrafi I e IV sono da attribuire a Lorenzo Marchese, i paragrafi II e III a Chiara Schirato.

¹ La composizione dei testi è del 1953, come confermato in una lettera di fine anno al fratello John: «Ho sofferto del solito esaurimento nervoso di ritorno dalla Lucania [...] Ho scritto ancora poesia in italiano [...] prose piuttosto deliranti: strane, e scritte sempre in uno stato di *trance* [...] ad occhi chiusi», A. Rosselli, lettera a John, 14 gennaio 1954, citata nella *Cronologia*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Milano, Mondadori, 2012, p. LXX; d'ora in avanti *OP*. Fra le testimonianze successive, si menziona almeno il ricordo contenuto in A. Rosselli, *Primavera*, in *Scotellaro trent'anni dopo*. Atti del Convegno di studio (Tricarico-Matera, 27-29 maggio 1984), Matera, Basilicata editrice, 1991. La prima uscita parziale delle ventisette brevi poesie si ha però dieci anni dopo la stesura, assieme ad altri componimenti di poesia in prosa. La pubblicazione avviene un anno dopo l'esordio di *Variazioni belliche*, a rimarcare quanto l'autrice le considerasse decisive per la comprensione della sua scrittura, e non certo degli *juvenilia*: *Cantilena*. *Prime*

questa influenza, a causa degli eventi, fu pressoché unidirezionale (di Scotellaro su Rosselli). Grazie a recenti ricognizioni, si ha oggi a disposizione qualche elemento in più per qualificare la presenza del poeta di Tricarico nell'opera poetica di Rosselli almeno fino alla fine degli anni Sessanta. Come ha argomentato Giovannuzzi, nella "prima" Rosselli Scotellaro figura, in piena ambivalenza, come una presenza riaffiorante, emblema di una perdita affettiva di cui la poesia ossessivamente parla non sapendo porvi rimedio. Così, Scotellaro è fra le prime figure della presenza-lacuna nella poesia di Rosselli, che trae una delle sue molte origini dalla «natura autoriflessiva del deuteragonismo»² del dialogo io-tu sotto il segno dell'assenza. Nel suo saggio Giovannuzzi rileva puntualmente i luoghi testuali in cui Scotellaro torna per metonimie e allusioni, per arrivare a *Diario ottuso* (1968) e *Serie ospedaliera* (1969), senza più un diretto legame autobiografico che richiami all'amico scomparso con l'esplicitzza di *Cantilena*: infine, ne constata la sparizione all'altezza di *Documento* (1976).³ Ma Scotellaro si distingue pure come modello di lingua e stile per la poesia di Rosselli: una prima traccia esplicita l'ha lasciata proprio lei, che in più interviste afferma di aver letto per esteso gli scritti di Scotellaro solo dopo la sua morte, e di aver apprezzato soprattutto *Contadini del Sud*, riservando invece alla poesia un giudizio piuttosto limitativo.⁴ Le inchieste a voci sovrapposte di Scotellaro colpiscono Rosselli per le costruzioni paratattiche esemplate sul dialetto, il lessico aberrante dalla norma e i codici della cultura popolare:⁵ tutti

Prose Italiane, in «Galleria», XIV, 1964, pp. 21-23 e 172-174; confluisce infine nei *Primi scritti 1952-1963*, Milano, Guanda, 1980.

² E. Tandello, *La poesia e la purezza: Amelia Rosselli*, in A. Rosselli, *L'opera poetica* cit., pp. XI-XLII: p. XXX.

³ Si rimanda a S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli. Biografia e poesia*, Novara, Interlinea, 2016, in particolare al capitolo «Sequenze (per Rocco Scotellaro)», pp. 79-102.

⁴ «Mi mostrava raramente ciò che scriveva, ma mi dedicò anche una o due poesie. A me interessava però ciò a cui stava lavorando, *Contadini del Sud*, un libro in prosa che sicuramente mi ha molto influenzato. Anche le poesie le conobbi meglio dopo la sua morte, le ho lette di recente. Mi paiono piuttosto gracili; aveva più forza nella prosa», G. Spagnoletti, *Intervista ad Amelia Rosselli*, in A. Rosselli, *Antologia poetica*, a cura di G. Spagnoletti, Milano, Garzanti, 1987, p. 83.

⁵ «*Contadini del Sud* è stata la mia Bibbia per un mare di tempo... proprio linguisticamente, per gli esperimenti che faceva Scotellaro, col linguaggio dell'analfabeta che trascrive», P. Perilli, *Intervista con l'autrice*, in A. Rosselli, *Variazioni belleiche*, Fondazione Piazzolla, Roma 1995, poi, col titolo *Tra le lingue*, in Ead., *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, a cura di M. Venturini e S. De March, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 168. Della questione,

elementi che, lungi dal definire una collezione di testimonianze solo «interessanti come materiale sociologico» (secondo un giudizio non isolato dell'epoca),⁶ rendono il libro incompiuto di Scotellaro un'opera del margine e dell'alloglossia, precorritrice inattuale delle riscritture di testimoni nella *non-fiction* recente.⁷ In questa raccolta, per ragioni autobiografiche, Rosselli viene a rispecchiarsi partendo dalla sua prospettiva, opposta, di espatriata ipercolta (arrivata in Italia dopo l'adolescenza), fino a stravolgere alcuni elementi sintattici popolari di *Contadini del Sud* in *Variazioni belliche* (1964).⁸

La nostra breve ricerca s'innesta su questa linea interpretativa senza proseguirla. Mettendoci un passo a lato, nei paragrafi che seguono abbozziamo un censimento della presenza di Scotellaro personaggio e poeta (individuando possibili continuità a livello di nuclei tematici, costanti figurali, lemmi) in *Cantilena* e poi, in subordine, anche in *Sanatorio 1954* e *Diario ottuso*, con licenza di allungarci fino a *Variazioni belliche* quando ci è parso di trovare elementi che rafforzassero un effettivo sistema di intertestualità, o che illustrassero un sistema di convergenze anche involontario, ma utile per capire meglio le opere di ciascuno dei due. Per farlo, tuttavia, non abbiamo adottato come primo polo del confronto *Contadini del Sud*, bensì le poesie di *È fatto giorno* e *Margherite e rosolacci* e il romanzo di «memorie» dell'*Uva puttanella*.⁹ La scelta è stata presa non solo per la diffidenza verso quanto dichiarava Rosselli circa la poca importanza, per lei, delle altre opere di Scotellaro (sulla scia degli studi su Rosselli, che puntualmente contestualizzano le auto-dichiarazioni dell'autrice, non di rado mendaci, sulle circostanze della propria poesia); ma anche perché ci pare che, alla prova del testo, una ripresa da parte di Rosselli si veda meglio prendendo i versi e le memorie di Scotellaro che non partendo dalle prose d'inchiesta, dove pure non mancano elementi di certo interesse. Infine, una lettura della presenza di Scotellaro in quanto personaggio, indagando il sostrato

dall'angolo d'osservazione della poesia, si è occupato a margine, in un discorso più ampio sull'eredità di Scotellaro, anche P. Giovannetti, *Scotellaro poeta eclettico (e poco contadino)*, in «Forum italicum», 50, 2, 2016, pp. 670-685.

⁶ C. Cases, *Mezzogiorno e coscienza letteraria*, in *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 126-127 [già in «Mondo operaio», Supplemento scientifico-letterario al n. 3-4, XI, Roma 1958].

⁷ P. Pellini, *Attualità di Carlo Levi e di Rocco Scotellaro. Un ripensamento critico*, in «Il Ponte», 1, 2018, pp. 126-137.

⁸ S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli. Biografia e poesia* cit., pp. 97-102.

⁹ R. Scotellaro, *Uva puttanella* [1955], in Id., *Tutte le opere*, a cura di F. Vitelli, G. Dell'Aquila, S. Martelli, Milano, Mondadori, 2019, d'ora in avanti TO.

antropologico-culturale¹⁰ e le complesse figure poetiche evocate in *Cantilena*, chiude l'articolo. Come risultato collaterale, abbiamo creduto di evidenziare alcuni elementi che mostrano la precoce maturità di Rosselli nella sua ricerca di uno stile solo apparentemente semplice,¹¹ e che segnalano l'inaspettata continuità dei testi dei primi anni Cinquanta con le successive opere in versi.

II.

L'*Uva puttanella* si apre con l'immagine di Rocco che, la borsa da campagna in spalla, si avvia a piedi «per una partenza clandestina, per un saluto ai morti» (*TO*, p. 415). Evidentemente, il tema del cammino è posto in *incipit* di queste memorie per il suo valore metaforico: vita (e poesia) come viaggio. Quello di Scotellaro è un cammino senza una meta e un tragitto precisi, provocato apparentemente dalla sola smania di muoversi: eppure, significativamente, è allo stesso tempo un viaggio a vuoto, sancito dall'impossibilità di lasciare il paese e quindi da un'ineluttabile fissità. Difficile non notare come questo tema risulti fondamentale in tutta la poesia di Rosselli almeno fino a *Variazioni belliche*. Basti pensare ad alcuni passi della *Libellula*, punto di svolta cruciale per Rosselli, che considera il poemetto una sorta di simbolica nascita letteraria:

Nel mezzo d'un gracile cammino,
fatto di piccole erbe trastullate e perse nella
sporca terra, io cerco, e tu ti muori presso
un albero infruttuoso, sterile come la tua mano. (*OP*, p. 197)

Il primo riferimento, letterale, è all'*incipit* dell'*Inferno* di Dante, e tuttavia ci sono degli elementi che saldano questi versi anche al ricordo di Scotellaro. Innanzitutto, il verbo *trastullare* che, come ha dimostrato persuasivamente Giovannuzzi, è un calco dalle parole di Michele Mulieri: «Infami, ladri e barbari mi trastullavano con lettere» (*TO*, p. 310).¹² Poi,

¹⁰ Su questo ringraziamo Ignazio Buttitta per alcuni preziosi suggerimenti bibliografici.

¹¹ L'intertestualità rosselliana è un campo estremamente ampio e studiato negli ultimi vent'anni. Cfr. almeno F. Carbognin, *Le armoniose dissonanze. "Spazio metrico" e intertestualità nella poesia di Amelia Rosselli*, Bologna, Gedit, 2008; D. La Penna, «La promessa d'un semplice linguaggio». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Roma, Carocci, 2014 (*Cantilena* non è però oggetto di un'analisi dedicata).

¹² S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli. Biografia e poesia* cit., p. 99. Giovannuzzi, inoltre, pone l'accento anche su un altro passaggio dei *Racconti, dichiarazioni e scritti di Michele Mulieri*, sottolineandone «il procedere per paronomasie che

il contrasto tra un io in cerca e un tu che invece muore, immerso in un paesaggio campestre, anch'egli «nel mezzo del cammin» della sua vita: improvvisamente, a trent'anni. È chiaro, dunque, che Rosselli, nel declinare il tema della *peregrinatio*, contragga molti debiti non solo con Scotellaro-personaggio, come può esserlo quello dell'*Uva puttanella* o l'io lirico delle poesie, ma anche con Scotellaro-scrittore, persona fisica amata e persa.

La convergenza tra Scotellaro e Rosselli si fa particolarmente forte nei versi di *Cantilena*, che recupera esplicitamente il motivo del cammino. Se nel primo autore questo è un «bisogno di vita»¹³ – in altre parole la condizione reale, ma anche simbolica, del contadino che mira alla sopravvivenza –, nella seconda questo tema sfocia nel trascendente, e diventa allontanamento dal mondo per arrivare a una vita dopo la morte, in contrasto con chi, come Rosselli, è vivo ma immobile. *Cantilena*, in realtà, recupera sfumature che appartengono più alla poesia di *È fatto giorno* che alla prosa di Scotellaro, come si può intuire da questo confronto, che ha a sinistra poesie di Scotellaro e a destra testi di Rosselli:

e noi andremo in cerca di un tizzone
per ritrovarci nelle strade buie
(*TO*, p. 17)

la luna piena riempie i nostri letti,
camminano i muli a dolci ferri.
(*TO*, p. 34)

Tu che sei addormentato
Comprendimi
Ed ora ti sollevi
lesto
e passi via sereno
fuori delle mura della tua cittadella
Tu che chiarisci le vie.
(*OP*, p. 519)

Tu salito nella bruma
ti vedo lontano che ti aggiri
consigliando
che ne è di me e di te dopo la morte
tu, sui colli
(*OP*, p. 522)

provocano scarti logici e slogature, ma anche impreviste associazioni» (p. 98). Il passo (e soprattutto la riformulazione che ne fa Scotellaro nel cappello introduttivo, che qui riportiamo) è interessante, però, anche sul piano tematico, perché esplicita, in maniera molto semplice, il concetto di cammino come metafora di vita e di mezzo per la sopravvivenza dopo la morte, che riprenderà poi anche Rosselli: «La vita è una storia, ma da farla, il mondo è un passaggio. Passando per il mondo bisogna lasciare la propria traccia. Ammetto che Dio è passato per il mondo e anche noi passiamo in male e in bene. Può darsi che dopo morto il male può diventare bene» (*TO*, p. 301).

¹³ G.B. Bronzini, *L'universo contadino e l'immaginario poetico di Rocco Scotellaro*, Bari, Edizioni Dedalo, 1987, p. 67.

Scende la luna dal cielo
sul ciliegio e sul melo:
c'è chi dorme, io cammino,
per cadere nel giardino.
La luna è scesa dietro il muro calma:
io, lucano, non credo a questa palma.
(*TO*, p. 105)

la luna è una donna sola
la voglio seguire perché la sua
casa è lontana.]
(*TO*, p. 229)

Ahi piccola notte d'agosto
sei tornata a spazzarmi via la strada
bianca,
lucente
sotto la luna protettrice.
(*OP*, p. 523)

Rocco vestito di perla
come il grigiore dei colli vicino
al tuo paese]
mostrami la via che conduce
non so dove.
(*OP*, p. 524)

Delle poesie di Scotellaro qui riportate forse la più interessante ai fini del nostro discorso è la penultima, *Villa Meola*, non solo per l'ambientazione notturna e l'importanza della luce lunare che diventano sfondo privilegiato della litania di Rosselli (*Cantilena* si apre proprio con un'immagine di tramonto della luna), ma anche per il riferimento alla palma, simbolo del martirio: dunque di una morte prematura che, teme il poeta, non avrà nessuna compensazione simbolica e non prelude a una resurrezione.

In questo contesto, non va dimenticato anche il ruolo di mediatore rivestito da Dino Campana. Nel suo ultimo saggio su Rosselli, Sermini¹⁴ fa notare, infatti, non solo che probabilmente la prima lettura di Campana per la poetessa sia avvenuta grazie a Scotellaro (la qual cosa, si può aggiungere, può aver favorito la sovrapposizione tra la poesia di Campana e la figura di Rocco), ma anche che l'immaginario cristologico e francescano che affiora in *Cantilena* sia da ricondurre in particolar modo alla *Verna*,¹⁵ in cui Rosselli ha trovato consonanze con l'immagine di Rocco, sindaco dei poveri. Si entra, qui, in un gioco più complicato di allusioni e rimandi. Infatti, il cortocircuito che si crea fra Rosselli, Scotellaro e Campana finisce per comprendere anche Dante, e per intendere il tema del cammino non solo in senso simbolico (verso la purificazione o la salvezza), ma anche in senso metapoetico. Questo, nella *Verna*, è evidente nel continuo confronto con i grandi

¹⁴ S. Sermini, «E se paesani / zoppicanti sono questi versi». *Povertà e follia nell'opera di Amelia Rosselli*, Firenze, Olschki, 2019, pp. 55-61. Sermini, tra le altre cose, ricorda un'affermazione molto rilevante di Rosselli, che mette luce proprio sul nesso Rocco-Campana: «Sono stata attratta da certi ritornelli dei meridionali, che si trovano anche nella poesia di Dino Campana», in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso* cit., p. 28.

¹⁵ D. Campana, *Canti orfici*, a cura di F. Ceragioli, Milano, Rizzoli, 1989, p. 128.

autori del passato, nella ricerca di un incontro con la poesia toscana, in particolare di Dante, «la sua poesia di movimento».¹⁶ Anche in Scotellaro il legame fra tutti questi elementi è ben visibile, seppure più frammentato: si ricordi ad esempio come il racconto di Chironna evangelico, del «fastidioso camminare da dentro il bosco» insidiato da animali feroci, in una sera di «immensa oscurità» (*TO*, p. 370) alluda al primo canto dell'*Inferno*,¹⁷ o di come per Giappone, nell'*Uva puttanella*, Dante sia «un eroe, un confratello riconosciuto dopo morto» (*TO*, p. 499), o ancora si pensi ai versi della *Dichiarazione d'amore a una straniera* in cui l'io, incapace di comunicare con la straniera Silvia («non ti ho saputo dire una parola», *TO*, p. 21), troverà un modo non verbale di raccontarle il suo mondo: «verrò tirando il mulo carico / degli aratri di ferro, / ti porterò gli odori della terra / incollata alle mie scarpe» (*TO*, p. 22). Da questo conglomerato di suggestioni nascono con tutta probabilità versi come quelli già citati dalla *Libellula*, o altri da *Variazioni belliche*: «O sonetto tu suoni con le campane / dei muli, – il passo è muto» (*OP*, p. 21). Qui il riferimento al sonetto non può che rimandare alla fascinazione di Rosselli per l'«equilibrio del sonetto trecentesco» (*OP*, p. 189), che porterà alla nascita dello spazio metrico, ma la dimensione del cammino al fianco di un mulo richiama esplicitamente l'immaginario della poesia di Scotellaro, come anche l'*incipit* della *Verna*. In *Cantilena* si può osservare invece, più sottilmente, che il tema del cammino come origine della poesia emerge piuttosto nella volontà di assumere e far risuonare la voce di Rocco, rappresentato come uno spirito camminante: un'anima che conosce la strada verso la pace ultraterrena e la sta imboccando senza esitazione.

Un altro elemento che si può dedurre dagli esempi presi da Scotellaro, e che ha un forte peso poi in *Cantilena*, è la connessione tra i due motivi del cammino e della luce. Già Bronzini accenna al fatto che in Scotellaro esso è da ricondurre alla tradizione teologica medievale; Rosselli sembra comprendere appieno il valore spirituale di questa «teoria del cammino verso la luce mediato dal suono».¹⁸ Grazie al confronto sinottico delle poesie di Scotellaro e Rosselli, la poetessa deduce dall'amico lo scenario del pellegrinaggio notturno, da cui deriva l'importanza della luce lunare. Anche in questo caso è necessario fare un accenno a Campana, ma non quello di *Verna*, in cui prorompe il *mattino* come raggiungimento della purezza. Le luci di *Cantilena* sono

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Cfr. G.B. Bronzini, *L'universo contadino* cit., p. 73.

¹⁸ *Ivi*, pp. 64-65.

invece più vicine ai toni dei *Notturmi*,¹⁹ e la notte, sottolinea nel suo commento Fiorenza Ceragioli, è il momento della rivelazione.²⁰ In *Cantilena*, dunque, il momento notturno può essere collegato al tema della (difficoltosa) presa d'atto della morte dell'amico. Non a caso, la fonte di luce più di una volta è lo stesso Rocco, che in una delle liriche già citate «chiarisce le vie» (*OP*, p. 519), mentre in un'altra è «vestito di perla / come il grigiore dei colli» illuminati dalla luna (*OP*, p. 524). Al contrario, l'io lirico di Rosselli brancola nel buio. Già il primo frammento è esplicito in questo senso: il tramonto della luna (possibile allusione leopardiana) è contemporaneo alla scoperta della morte di Rocco e segna quindi il principio delle tenebre. A questo si aggiunge il riferimento alla propria cecità, l'incapacità di vedere le variazioni di luce; ma anche alla strada, nei versi di *Ahi piccola notte d'agosto*: la via da percorrere, infatti, esiste, è illuminata dal chiarore della luna, dalla guida di Rocco, ma la notte la «spazza via», la cancella. Questo nesso cammino-luce si riveste di un senso teologico grazie alla sovrapposizione di Rocco con Cristo, di cui qui si sottolineerà semplicemente il ruolo di guida che comporta l'elezione divina. Il contrasto buio-luce, infatti, coincide con la coppia oppositiva movimento-immobilità: se Rocco, da guida, cammina, si «aggira», si «solleva» e «passa via», l'io lirico, al contrario, è connotato dalla stasi, che può essere letta come l'impossibilità di raggiungere Cristo, ovvero di morire. Gli esempi sono vari: «Non mi muovo / c'è l'amico morto ieri che tiene compagnia / più che voi città false» (*OP*, p. 520); «tu salito nella bruma / ti vedo lontano che ti aggiri» (*OP*, p. 522); ma anche «mi sforzo, sull'orlo della strada», che sottintende, in modo meno esplicito, l'attesa di qualcuno che ha interrotto il cammino e che, perso, aspetta di essere guidato. In questi luoghi testuali (ma di fatto in tutta *Cantilena*) l'immobilità corrisponde a un senso di lontananza da Rocco, che diventa una «terra straniera» (*OP*, p. 520), e di abbandono di Rosselli.

Il tema del cammino subirà trasformazioni importanti nell'evoluzione della poesia di Rosselli: in *Variazioni belliche*, ad esempio, l'io oscilla fra la stasi e un movimento teso verso una salvezza spirituale (scopo non sempre esplicitato, ma evidente in molti passaggi, come in *Per un incontro casualmente inteso*: «O terra promessa lasci un / sentiero

¹⁹ Cfr. C. Geddes da Filicaia, *I «Canti orfici»: colori e suoni del mondo naturale*, in *Dino Campana. «Una poesia europea musicale colorita»*, a cura di M. Verdenelli, Macerata, eum edizioni università di Macerata, 2007, pp. 243-264. Si veda, per esempio, la descrizione delle stelle dell'*Invetriata* come «bottoni di madreperla», o nella *Sera di fiera*: «pallide notturne».

²⁰ Cfr. D. Campana, *Canti orfici* cit., p. 299.

obliquo come la serpe per i miei piedi» (OP, p. 177). Un esempio lampante è *Perché non spero tornare giammai*:

Perché non spero tornare giammai della città delle bellezze
eccomi di ritorno in me stessa. Perché non spero mai ritrovare
me stessa, eccomi di ritorno fra le mura. Le mura pesanti
e ignare rinchiodano il prigioniero. (OP, p. 160)

La lirica, infatti, al di là dell'esplicita ripresa da Cavalcanti, entra in risonanza con i testi visti finora: c'è un io esiliato che rientra in un luogo chiuso del sé, «di ritorno fra le mura» (come quelle del frammento *Tu che ti sei addormentato* in *Cantilena*). Non sembra sia un caso, poi, che le mura siano definite «ignare», esattamente come Rosselli descrive sé stessa in *Cantilena*: «Come te cavallo di campagna / son imbronciata / ignorantissima / ignara» (OP, pp. 521-522). La similitudine con Rocco presente in *Cantilena* può addirittura far pensare che la confusione di genere di *Tu che ti sei addormentato*, tratto tipico di Rosselli soprattutto della *Libellula*,²¹ per cui «il prigioniero» a logica può essere identificato solo con l'io lirico (femminile), possa essere stata indotta proprio da un sottinteso paragone/assimilazione dell'io con Rocco. Lo scambio di genere, poi, provoca anche un'ambiguità tra l'esterno e l'interno del sé, dando prova del fatto che nelle *Variazioni* il movimento è intricato,²² spesso torna su sé stesso, è per lo più fallimentare o inconcludente, molto più simile a quello dell'*Uva puttanello*, tipico degli «spaesati o pazzi, uccelli senza nido» (TO, p. 416).

Movimento e immobilità dovevano essere temi particolarmente cari ai due poeti, e probabilmente tra loro anche molto dibattuti, se Scotellaro dedica a M. (cioè Rosselli, che in quel periodo si faceva chiamare Marion, come la madre) una poesia in *Margherite e rosolacci* tutta giocata fra questi due poli:

Vedere e rivedere.
La fretta, la corsa: Lascia che guardi ancora questo posto
Correndo lontano, c'è la delusione di trovarsi
soli. E tornando indietro, si trovano le cose non
mosse, rifiorite o morte.

²¹ Cfr. G. M. Annovi, «e l'una era una donna, e l'altro non era un uomo». *Lingua, corpo e scambio di genere nella «Libellula»*, in *La furia dei venti contrari. Variazioni su Amelia Rosselli*, a cura di A. Cortellessa, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 60-68.

²² Cfr. C. Verbaro, «Fui, volai, caddi tremante»: *la semantica dello spazio e del movimento nella poesia di Amelia Rosselli*, in *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Per Angelo R. Rupino. Dal secondo Novecento ai giorni nostri*, a cura di E. Candela, Napoli, Liguori, 2009, p. 493 e *passim*.

Non ti farai un giardino, se non ti fermi a tempo
come pietra che non posa, non piglia ceppo. (TO, p. 250)

È interessante vedere come i ruoli, in questa poesia, siano invertiti rispetto a *Cantilena*: qui, è Rosselli che si muove, che corre addirittura. Ma la stasi di cui scrive Rosselli è una condizione tragica, perché la allontana dalla salvezza dell'anima, mentre quella di Scotellaro è un senso di stabilità, come si evince dal racconto *Pace e disamore*, quasi interamente dedicato all'incontro con Rosselli, in cui l'autore ripropone l'immagine della pietra: «Il paese: già l'ho lasciato, vado girando l'Italia per sapere dove posso prendere il "lippo", come una pietra, pietra che non si posa non piglia lippo» (TO, p. 588). Il «lippo» è il muschio: la vegetazione che cresce sulle pietre e le rende vive, per così dire, nella sedentarietà.

È forse qui la differenza fondamentale fra i due scrittori, che ha radici nella loro biografia: mentre in Scotellaro si trova un forte senso di appartenenza al proprio paese, contrapposto a un desiderio e una necessità di fuga, Rosselli ha sperimentato più di una partenza forzata a causa della condizione dei suoi genitori. Anche per questo, nella poesia di Rosselli, è descritto per lo più un moto verso uno stato di serenità, in cerca di un «saldo "abitare la terra"». ²³

III.

Rosselli, nel suo intervento al convegno *Scotellaro trent'anni dopo*, parla del periodo in cui scriveva *Cantilena* in questi termini:

Ammetto che nel dicembre 1953, a quei ventitre anni io abbia, dallo spavento subito, nell'ispirazione dello scrivere e del paesaggio lucano, creduto d'essere divenuta lui, in senso buddistico forse; d'un tratto scrivevo in italiano dopo avere scritto soltanto in inglese sino a quei giorni. Strana sensazione, strana ispirazione! ²⁴

Questa sorta di incarnazione in Rocco di cui parla Rosselli, che è *topos* antico, serve alla poetessa a giustificare un tipo di scrittura piuttosto lontano da quello che sarà poi il suo stile, conseguenza di una volontà di emulazione dell'amico, come per riportarlo tra i vivi attraverso la scrittura. Da questa intenzione scaturisce, come cercheremo di dimostrare, la maggior parte delle riprese intertestuali dall'opera di Scotellaro in versi e in prosa.

²³ C. Verbaro, «Fui, volai, caddi tremante» cit., p. 494.

²⁴ A. Rosselli, *Primavera* cit., p. 393.

La poetessa, comunque, indica come fonte di ispirazione il paesaggio stesso, dentro il quale è rimasta una quindicina di giorni dopo il funerale di Scotellaro: infatti, è facile individuare nel paesaggio collinare dove si aggira lo spirito di Rocco il panorama di Tricarico, e del suo cimitero, situato «nella piega di due colline» (TO, p. 415): «che ne è di me e di te dopo la morte / tu, sui colli» (OP, p. 522), «Rocco vestito di perla / come il grigione dei colli vicino al tuo paese» (OP, p. 524).

Ci sono alcuni componimenti che, già nell'ambientazione, mostrano riprese meno atmosferiche e più puntuali.

E dune di cenere umana
con rottami di ossa sconvolti
verso là dove placano i venti
su boscaglie di quercie cadute.
(TO, p. 130)

Mondo pollame divenuto malaticcio
duna di morti
(OP, p. 518)

Anche l'*haiku* «erba lunga / spianata / per adombrare / terreno marcio» (OP, p. 522) ha forse già in sé il ricordo di una poesia di Scotellaro, che emerge invece limpido nelle *Prime prose italiane*, dove, come in *La bugia*, scritta dall'amico, si crea un raccordo erba-parola:

Mi premono parole urgenti
a una fonte di luce
con acque senza peso alti zampilli.
Là solo potrei lavarmi
la faccia con le mani.
Ma sto tra prati d'erba nera
e quando voglio dico una bugia.
(TO, p. 133)

Erba nera che cresci segno nero tu vivi.
(OP, p. 555)

Le prime due allusioni intertestuali (da *Cantilena*) sembrano rispondere al semplice desiderio di evocare o imitare lo stile di Scotellaro. Le riprese, infatti, non comportano implicazioni rilevanti su ulteriori livelli del discorso, come quello tematico, ad esempio: anche il tema della degradazione del mondo nel frammento *Mondo pollame*, che pure è in consonanza con l'atmosfera quasi post-apocalittica di *Approdo*, il suo ipotesto, non può dirsi in rapporto di diretta filiazione da questo; non solo perché del tutto privo dell'elemento più importante di *Approdo*, che è il vento, ma anche perché la condizione di malattia è un motivo che in *Cantilena* è manifestamente legato alla perdita di Rocco («è toccato a te / a soffiare le nuvole / portarle fino al vicinato / come un caldo lenzuolo / per noi tutti ammalati», OP, p. 523). La

ripresa delle *Prime prose italiane*, invece, è meno superficiale, e rivela una comunanza di poetica. Per quanto riguarda la lirica di Scotellaro, dal titolo *La bugia*, la poesia scaturisce da un desiderio di purezza, di trasparenza e, se vogliamo, di verità, come suggeriscono i primi tre versi, contrapposto a una situazione fatalmente bassa, sordida, mendace, potenzialmente anche luttuosa, come si evince invece dall'immagine dei «prati d'erba nera». ²⁵ Il brano di Rosselli, la nona delle prose italiane, per la sua brevità risulta anche meno comprensibile, ma proprio questa oscurità rende prezioso il rimando intertestuale. Il «segno nero» è sicuramente il segno della parola sulla pagina, ma forse evoca anche i trigrammi e gli esagrammi dell'*I Ching*. Il parallelo che si instaura tra il «segno nero» e l'«erba nera», d'altro canto, induce a pensare che il nucleo d'origine della poesia, la realtà da cui essa scaturisce, sia la stessa di cui parla Scotellaro nella *Bugia*.

Altri due richiami presenti in *Cantilena*, invece, portano inevitabilmente con sé il ricordo di Scotellaro stesso, del vissuto che i due poeti hanno trascorso insieme.

Ce ne dovevamo andare
perché nascessimo 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 risolvi la tua gioia di amare?
Io mi sono lasciato andare
nei sentieri affondati dai carri.
Ora noi ci parliamo tra le sbarre.
(*TO*, p. 24)

Tu che sei addormentato
Comprendimi
Ed ora ti sollevi
lesto
e passi via sereno
fuori delle mura della tua cittadella
Tu che chiarisci le vie.
(*OP*, p. 519)

Sventolo la bandiera e grido
Quanti puttini
sui gironi e
tu puttanone
(*OP*, p. 518)

Il riferimento così esplicito alle *mura della cittadella* permette di identificare in *Ce ne dovevamo andare* un possibile nucleo generativo di entrambe le poesie di Rosselli appena mostrate. La lirica di Scotellaro, infatti, deve aver avuto particolare risonanza nell'immaginario della

poetessa, dal momento che tratta di un allontanamento e di una distanza incolmabile pur nel reciproco amore. In Rosselli, naturalmente, per la morte dell'amico; in Scotellaro, a causa di una prigione che è fisica ed esistenziale, tema che, tra l'altro, sarà caratteristico della produzione successiva a *Cantilena*, specialmente di *Variazioni belliche*: non solo vi fa riferimento l'insistito uso della parola «cella» (un paio di esempi: «cella di granito solidale», *OP*, p. 53, «cella di tutte / le solitudini» e «cella delle pulchritudini», *OP*, p. 69), nel suo duplice significato di stanza del carcere e del monastero, ma, ancor più apertamente, anche versi come «cristo che non si muoveva per / sì picciol cosa, piccola parte della notte nella mia prigionia» (*OP*, p. 50), o «un ribelle / disfatto dalla sua propria disposizione / al bene si sorvegliava ansioso di finirla / con il male. Il mondo sorvegliava molto / stanco della prigionia. La sua propria / disposizione al bene lo imprigionava» (*OP*, p. 98).

La ripresa in *Tu che ti sei addormentato*, comunque, conserva lo scopo principale evocare le immagini e l'*usus* di Scotellaro. Non così *Sventolo la bandiera*, la cui intertestualità è più interessante. Il primo verso del componimento, infatti, mostra gesti di lamentazione funebre: mentre il «grido» è un gesto rituale classico, riconducibile ad esempio alla figura delle prefiche (lo approfondiremo nel paragrafo IV), «sventolare la bandiera» non lo è. Questo ci fa supporre che l'immagine tragga spunto da un'altra poesia di Scotellaro, *La corona del disamore* (titolo che, forse, è in qualche relazione anche con il racconto *Pace e disamore*, scritto nello stesso anno, il 1951):

Portammo la bandiera un poco per uno
dalla casa alla chiesa al cimitero
a Pancrazio il fuochista:
morì con la polvere,
ma la faccia era ancora viva (*TO*, p. 238)

In verità, il richiamo alla bandiera in *Cantilena* non può non far pensare anche a *Figlio del tricolore*, il racconto-intervista a Michele Mulieri, in *Contadini del Sud*. Chiaramente l'intera prosa, sin dal titolo, si svolge sotto la bandiera, ma un peso particolare può aver avuto la poesia di Mulieri, *La canzone del tricolore*, dove si trovano versi come questi finali:

Il verde l'amore mai si perde, troppo è il patire,
ma io alzo la bandiera,
questo lo scrive Michele Mulieri l'avventuriere. (*TO*, p. 327)

Anche se qui non si parla di lutto, è rilevante che l'atto di innalzare la

bandiera sia descritto come un atto di resistenza al dolore, in nome di un «verde» che può essere simbolo forse di speranza, forse dei diritti naturali come l'uguaglianza e la libertà.

A questi elementi che richiamano il lamento funebre segue il riferimento ai putti sui «gironi», quindi probabilmente delle mura, che da un lato evoca, partendo da *Ce ne dovevamo andare*, la memoria di un rapporto d'amore, dall'altro invece dà avvio a delle associazioni verbali (come molto spesso accade in Rosselli) le quali rovesciano il contenuto della lirica con esiti fortemente ironici. L'immagine dei putti entra in cortocircuito con il ricordo dell'*Uva puttanella*, al punto che Rosselli decide di giocare sui suffissi e sulle paronomasie, generando così il binomio *puttini-puttanone*. Va notato, a riguardo, come per Scotellaro l'uva puttanella fosse metafora del proprio io: «Io e il mio paese meridionale siamo l'uva puttanella, piccola e matura nel grappolo per dare il poco succo che abbiamo».²⁶ L'appellativo «puttanone» ha una paradossale coerenza con gli ipotesti di Scotellaro, ed è al contempo dissacrante: una risposta sarcastica (e amara) al dolore della perdita.

IV.

Cantilena è una sequenza poetica composta di getto dopo la morte improvvisa di Scotellaro. A prima vista rientra nel genere e nel linguaggio di una lamentazione funebre di stampo pseudopopolare, e perciò assume i tratti di un'opera insolitamente ingenua e accessibile per gli standard dell'autrice: un esordio, almeno rispetto alla media stilistica di Rosselli in italiano, poco "rosselliano". Senza dubbio, lo *shock* della perdita costituisce il primo gradino di una rielaborazione formale della figura di Rocco, che ritorna cifrata nelle poesie della maturità negli anni Sessanta. Varie spie testuali parrebbero rimandare alla dimensione del «pianto rituale» che viene studiata da Ernesto De Martino e dalla sua *équipe* all'incirca negli stessi anni, prendendo a campione proprio le prefiche contadine della Lucania:²⁷ «la ribellione e la protesta di fronte alla morte» («Mi sforzo, sull'orlo della strada / a

²⁶ R. Scotellaro, *Frammenti e appunti dai quaderni dell'«Uva puttanella»*, in Id., *Uno si distrae al bivio*, Roma-Matera, Basilicata editrice, 1974, p. 105.

²⁷ È anche l'opinione di Vitelli, che definisce il linguaggio di *Cantilena*, con termini demartiniani, un «tentativo di elaborazione del lutto ai fini di una sua domesticazione», F. Vitelli, *Amelia Rosselli e Scotellaro. Un lago nella memoria*, in «Trasparenze», 17-19, 2003, pp. 65-89: p. 72. Del resto, nemmeno la scrittura di Scotellaro è aliena da contaminazioni antropologiche e interessi etnografici (anche in polemica con De Martino stesso): si veda su questo il puntuale studio di F. Mirizzi, *Scotellaro e il popolare*, in «Lares», 82, 3, settembre-dicembre 2016, pp. 371-390.

pensarti senza vita / Non è possibile, chi l'ha inventata questa bugia», *OP*, p. 518), la persistenza terrena dei morti che «continuano le abitudini che avevano da vivi» («Ed ora ti sollevi / lesto / e passi via sereno», *OP*, p. 519; più avanti «Tu salito nella bruma / ti vedo lontano che ti aggiri / consigliando», *OP*, p. 522), l'«ebetudine stuporosa»²⁸ (cioè uno stato intermittente di stupefazione e spossamento di sé, in cui la prefica può interrompere e riprendere *ex abrupto* la lamentazione), che permea pure il dettato di Rosselli. Il discorso di *Cantilena* è altalenante e digressivo nel suo scarto continuo fra la (preponderante) evocazione del «tu» morto, l'invettiva (contro le «città false» come Bologna, contrapposta a Matera, e la «terra straniera», forse Portici, che ne accoglie il corpo senza riguardo, *OP*, p. 520), il lampo paesaggistico («La luna / balla / e sospira / per i campi», *OP*, p. 520) e il grido appena articolato («Lasciatemi / ho il battito al cuore», *OP*, p. 524). È stato notato a ragione che l'uso della rima baciata e le ripetizioni integrali dei versi conferiscono un andamento quasi da filastrocca infantile, semplice e immediato.²⁹ Ugualmente, il sostrato popolare affiora (almeno come termine di paragone) nel lessico semplice e nella sintassi elementare, paratattica e spezzata, di *Cantilena*. Il quadro è tuttavia più mosso di quanto appaia, anzitutto perché rima baciata e figure-base della ripetizione di due interi versi sono fenomeni che si verificano tre volte nello spazio di ventotto frammenti: nel secondo e nel diciassettesimo («piccolino» / «inchino», «abbandonato», «disincantato», *OP*, p. 517; «Bello eri ma troppo fino e troppo caro / bello eri ma troppo fino e troppo caro / ti debbo levar / ti debbo levar / e cercar», *OP*, p. 521). In secondo luogo, la caratura (non sappiamo quanto inconsapevolmente) folklorica di *Cantilena* non vuol dire che dobbiamo leggere questi versi tenendo a riferimento De Martino, magari interpretandoli come una variazione su una tradizione locale preesistente o come «una sorta di poema sul modello del compianto delle donne nelle veglie funebri popolari del Sud».³⁰ L'autorialità di Rosselli è forte e complessa da subito, ed emerge leggendone, in parallelo, due sottotesti: quello di Scotellaro e quello che rimanda a un bacino religioso, antropologico e psicanalitico definito. In questo senso, *Cantilena* inscena il funerale di un poeta mentre annuncia il battesimo di un altro poeta dall'identità

²⁸ E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria* [1958], Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 73, 76, 79.

²⁹ S. Di Gianvito, *Dinamiche e funzioni linguistico-testuali nei «Primi scritti» di Amelia Rosselli*, in «Critica letteraria», 187, pp. 387-410: p. 393.

³⁰ L. Barile, *Trasposizioni: i due mestieri di Amelia Rosselli*, in «California Italian Studies», VIII/1, 2018, pp. 1-23: p. 10.

già netta.

Personaggi morti che ritornano alla vista, incerti fra due soglie, affollano i versi e le prose di Scotellaro, con varie declinazioni che, ci sembra, ritornano nell'immaginario semplificato di *Cantilena*. In Scotellaro abbondano i morti-vivi, come il compagno di carcere Brancaccio che, nel frammento IX della Parte terza, ci viene presentato con un'immagine paradossale che ne sottolinea la cattiva stella:

Era morto – già quando nacque – diceva lui Brancaccio, il giovane napoletano sifilitico che era l'odio della guardia infermiere: lo avevano messo nella cassa, lo stavano portando, la madre dette gli orecchini a San Nicola e allora lui urlò. Lo chiamarono il morto vivo. (*TO*, p. 482)

Fuori dal carcere, la comunità di Scotellaro è non di rado un consesso di apparizioni di defunti che non passano e quindi, inversamente, non possono neanche vivere nel senso stretto del termine. La loro presenza responsabilizza e vincola l'io lirico, che evoca i morti sia come presenza confortevole, sia come segno di una possessione che avvince l'io al suo luogo d'origine, e che si può sciogliere solo con un esorcismo. In *Cantilena* l'oggetto del discorso, come si evince, è morto sin dal secondo verso («ti presi fra le braccia, morto», *OP*, p. 517), ma oscilla di continuo fra una puntualizzazione stravolta e ossessiva della sua natura di cadavere («Tu con la testa spaccata morto morto morto per terra tu con la testa spaccata», *OP*, p. 518) e la constatazione della presenza fisica di Rocco, in qualche misura ancora vivo, nei luoghi che ne testimoniano il passaggio. Dopo la deposizione non c'è la segregazione del morto nello spazio separato della sepoltura, e nemmeno una compiuta resurrezione secondo quanto suggerirebbe l'accostamento cristologico: al contrario, la presenza di Rocco viene vista da Rosselli nei termini, antropologicamente parlando, di una «uscita incontrollata» del morto, che «minaccia l'equilibrio e l'ordine dei viventi»,³¹ e la lingua poetica qui a battesimo è leggibile anche come un «delirio verbale scatenato contro il fantasma dell'assenza: un esorcismo contro la morte» (così scrive Barile, senza riferirsi in specifico a *Cantilena*).³² Una simile incertezza di Rosselli non esprime solo l'incapacità traumatica di elaborare compiutamente la scomparsa dell'amico, che giustificerebbe un'interpretazione esclusivamente «psicanalitica» delle poesie, ma dialoga da vicino con l'immaginario

³¹ L. M. Lombardi Satriani, M. Meligrana, *Il ponte di San Giacomo. L'ideologia della morte nella società contadina del Sud* [1981], Palermo, Sellerio, 1996, p. 57.

³² L. Barile, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, Roma, Nottetempo, 2014, p. 45.

più cupo della poesia di Scotellaro e, attraverso la sua presenza testuale nascosta, ne ferma il corpo sulla pagina. In *Pace coi miei morti* di Scotellaro la convivenza è presentata nei termini di una veglia, di una coazione alla poesia che anticipa da vicino l'allucinata tensione di Rosselli a "lamentare" nei versi il morto-vivo Rocco:

Il vento che solleva la tendina
riporta la bambina che mi stette accanto
io la toccavo, e non aveva pensieri.
Sono in pace con i miei morti,
non voglio dormire, ma cantare. (TO, p. 56)

In *Invito*, ancora, l'impossibilità di morire apre a uno scenario di festa e di musica, interessante perché la musica rituale, calata in un contesto funebre, torna (crediamo volutamente) in due punti di *Cantilena* («un'arpa la tua voce / e le tue mani / suonano tamburelli»; nel frammento successivo leggiamo «e tu che mi musicavi attorno», *OP*, p. 519):

Oh! qui non si può morire!
Venite chi vuole venire:
suoneremo la nostra zampogna
soffiando nella pelle della capra,
batteremo sul nostro tamburo
la pelle del tenero coniglio. (TO, p. 192)

Altrove, il mondo animale è l'emissario di questa zona sommersa, in linea con le acquisizioni dell'antropologia sulla morte.³³ Succede in *Camminano sulle zampe dei gatti*, così come, non dissimilmente, in *Cantilena* il morto riappare in sembianze animali («Come te cavallo di campagna / son imbronciata», *OP*, p. 521),³⁴ circondato da un «mondo pollame» (*OP*, p. 518). Si tratta generalmente in Scotellaro (e di riflesso in Rosselli) di animali da cortile, forse giustificabile con la consuetudine del mondo contadino con quel tipo zoologico.³⁵ Nella

³³ Sulla «trasformazione animale dell'anima» e sulla conservazione del principio vitale del morto in particolari forme animali, spesso fortemente antropomorfizzati, si veda almeno A. M. Di Nola, *La nera signora. Antropologia della morte e del lutto* [1995], Roma, Newton Compton, 2003, pp. 253-267.

³⁴ Più ambigua è l'attribuzione di «trionfante / elefante di pena» (*OP*, p. 521), che è difficile ricondurre chiaramente al soggetto (l'io che riempie di lacrime di dolore un'urna funeraria) o all'oggetto (l'urna stessa, definita perifrasticamente «vasetto / greco-latino»).

³⁵ È l'ipotesi di Di Nola: «gli animali domestici di cortile, con i quali il contadino

chiusa di *Camminano sulle zampe dei gatti*, per esempio:

Ha ripreso la vita
dei piccoli rumori.
Sono sui tetti le anime
dei morti del vicinato,
camminano sulle zampe dei gatti. (TO, p. 68)

L'incarnazione dei morti in presenze quotidiane non è circoscritta d'altronde agli animali. Riguarda anche le figure ricorrenti dei genitori, che sono riplasmati secondo lo stesso immaginario di compresenza morte-vita. È importante insistere su questo immaginario perché non si tratta di una delle tante risorse retoriche della poesia di Scotellaro, ma testimonia su un piano di poetica una ricorrente inclinazione, nella sua opera, al ritorno del soggetto nell'inseparato. La rinuncia all'azione e l'abbandono alla morte trovano alloggio nella sfera onirica, in un sistema simbolico di buio e apparizioni notturne, come contrappeso alla parte più "impegnata" e sociale della sua poesia dove la solarità è l'emblema del volontarismo popolare.³⁶ Da un lato, il padre defunto, in quanto fantasma convinto di essere vivo (TO, pp. 513-515), infesta l'ultima notte in convitto di Ramorra, il protagonista dell'omonimo racconto (dove, non a caso, l'io-narrante proprio all'inizio della storia invita Ramorra a pensare a se stesso come a «un morto che può risuscitare», TO, p. 511) che fa da avantesto all'*Uva puttanella*; ma torna come presenza non precisamente sovrannaturale, quanto infra-naturale, all'inizio dell'*Uva puttanella*. Qui il padre morto è uno dei motori narrativi («So che questo posto ti piaceva, padre, più che ogni altro, mamma non vuol venire mai sola perché ti incontra vestito da serpente o ti ode borbottare sotto le fabbriche», TO, p. 418). Dall'altro lato, il corpo della madre è il luogo della regressione, in cui la donna e il figlio possono ritrovarsi una volta imboccata la via della vita mancata, nelle due polarità del desiderio di non nascere (in [*C'è qualcosa più dentro come nel cuore*] «Mia cara madre, non ti graffierei più la pancia / con i miei occhi ciechi, per venire alla luce», TO, p. 244) e dell'invito a morire (in *Mamma* «Muorimi, mamma mia / ché

o il pastore vivono in consuetudine, o gli animali di stalla appaiono spesso esseri dotati di potere nascosto o comunque creature inquietanti, soprattutto nei presagi che riguardano la morte», *La nera signora*, cit., p. 259. Fra gli animali citati hanno un posto di rilievo i topi e i gatti, appunto ricorrenti in Scotellaro.

³⁶ Per un esempio (fra i tanti) dalla celebre *È fatto giorno*: «Allungate i passi, papi e governanti / alla luce degli scalzacani che vi hanno smentito. / Perché nel cielo si alza il sole / e dice tutte le verità, anche di voi» (TO, p. 249).

ti vorrò più bene», *TO*, p. 128). Non può stupire quindi che tutto ciò si riversi anche negli autoritratti lirici (in *Poesia* «Quando ho parlato / parte di me / è / del fantasma», *TO*, p. 129), contribuendo a formare un principio di poetica basato sull'immaturità coatta e sull'incapacità a crescere che, con accenti meno fantasmatici, emerge anche altrove. Lo stesso titolo dell'*Uva puttanella*, si sa, richiama per metafora una qualità esistenziale acerba, che è sì del poeta (di cui, nelle sezioni a noi giunte, sono narrate le difficoltà ad affrancarsi dal luogo d'origine, e a crescere) ma esprime una più ampia resistenza a maturare (cioè, sul piano collettivo, a diventare moderni) della comunità in cui egli è inserito. Una poesia senza titolo del 1952 enuncia questo dissidio della maturità come orizzonte mancato del soggetto:

Viene mia madre: – Quando ti farai grande? –
C'è nei nostri modi quello di essere
grandi, a una certa età, per tenere come
figli il padre e la madre. E io non sto
crescendo abbastanza. (*TO*, p. 245)

Diventare padri dei propri genitori, in altre parole farsi carico di chi si ha intorno (nei versi precedenti si allude ai «grandi amici numerosi» e alla constatazione desolata che «io non ho nulla da fare per loro»), è il compito di cui Scotellaro non si sente all'altezza, qui come in altre liriche (in *Via Pretoria – corridoio* «Io ero un bambino / difficile a crescere», *TO*, p. 206). Se questo nucleo di senso è interessante di per sé, dobbiamo notare che, per quanto qui ci interessa da vicino, in Rosselli rientra questo immaginario a due corni: l'incapacità di crescere e la presenza dei morti-vivi.

Il primo corno, forse meno visibile, si nota nella prima immagine del cadavere: Rocco-Cristo è «piccolino» (*OP*, p. 517), anche per via di una probabile ma non esclusiva consonanza con l'immagine di Francesco d'Assisi come *alter Christus*,³⁷ e Rosselli si rappresenta contraddittoriamente nelle vesti di *mater dolorosa* e di sorella, come ha intuito Giovannuzzi mettendo *Cantilena* a sistema con i versi sul travaglio di Maria/Marion/Rosselli in *Contiamo infiniti morti!*, una delle più note poesie di *Variazioni belliche*.³⁸ Non può essere del tutto madre, perché anche lei, nell'interscambio dei ruoli fra Maria e Cristo, è in trappola in una zona di mancata adultità. Ciò emerge con maggiore chiarezza

³⁷ Sull'esemplarità francescana dell'intera prima parte di *Cantilena* riflette S. Sermini, «*E se paesani / zoppicanti sono questi versi*» cit., pp. 57-59.

³⁸ S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli. Biografia e poesia* cit., pp. 90-96.

in un testo successivo di più di dieci anni a *Cantilena*, per quanto sembri strano, nell'evoluzione della scrittura di Rosselli, riscontrare la chiarificazione di uno stesso argomento. In *Diario ottuso* infatti Rocco è definito «giovane forte sorpreso fratello» (*OP*, p. 838, sequenza III) e il rapporto non ha più implicazioni filiali. Tutti gli elementi sottolineano un ripiegamento del tempo su una coppia di giovani, i quali

fecero di se stessi dei grandi pugnali sacrificando all'infanzia e la felicità stonata in quell'ambiente, i due loro corpi senza importanza sinché le lentiggini coprendo i loro visi non ebbero il sopravvento sulle loro stonate facce d'amore giovanile sconosciuto a loro stessi (*OP*, p. 837).

Il dettaglio più inquietante che coglie il lettore è la simmetria istituita fra i due giovani e i pugnali, che, in una voluta torsione autobiografica, richiama uno dei traumi fondativi di Rosselli: i pugnali sono infatti lo strumento (non un *hapax* nella sua poesia: tornano per esempio in *Sanatorio 1954*, in cui a pugnalarne l'io lirico è la Madre) con cui Carlo e Nello Rosselli vennero assassinati il 9 giugno del 1937. Il sacrificio descritto in *Diario ottuso* assume i connotati di un parricidio involontario, del tutto vano, che li rinsalda in una dimensione infantile («sacrificando all'infanzia») e ripiega il tempo su se stesso, come traspare dai riferimenti ai «due freschi corpi e facce a ritroso che camminano nulla sapendo di successive disgrazie» e ai «visi freschi e duri, calcoli non prevenuti a tempo, che smagliavano la forza rotonda dei loro cadaveri» (*ivi*). In poche parole, quella di *Diario ottuso* è anche una storia di crescita mancata e illusoria, in toni via via più espliciti («L'uno non fu mai uomo pienamente e l'altra rifiutò di esser donna», *OP*, p. 839 sequenza IV),³⁹ che ci riporta alle visioni analoghe, benché

³⁹ Giovannuzzi trae dalla descrizione del legame in Rosselli il sospetto di un'«omosessualità appena adombrata» di Scotellaro (*Amelia Rosselli. Biografia e poesia* cit., p. 113), rispetto al quale Rosselli si pone esclusivamente come sorella spirituale. Anche se il processo interrotto di formazione sessuale è un cardine di *Diario ottuso* e la passione di Rosselli è stilizzata con tratti sacrali, non ci convince interpretare il passaggio come un documento attendibile sulla relazione fra i due o su un'omosessualità di Scotellaro, anche a causa di testi che sembrano offrire un'altra versione. Si pensi per esempio al racconto *Pace e disamore*: qui Scotellaro rievoca l'incontro con Rosselli (qui «Francis») al convegno veneziano del 1950, e l'amicizia nasce sotto il doppio segno della colpa (Francis dice piangendo «Avrei dovuto morire con loro») e dell'attrazione fisica («Non accese la luce nella stanza, subito mi aveva piegato sul letto: "Non sono innamorata, ma voglio stare con te. Spogliamoci!"», *TO*, p. 589). Anche Vitelli individua nel sentimento di Scotellaro per Rosselli una «congiunzione di amicizia e attrazione, e un riconoscersi attraverso di lei nelle posizioni politico-ideologiche del padre Carlo», F. Vitelli, *Amelia Rosselli e*

più temperate, di Scotellaro e di *Cantilena*. L'approdo è ancora una volta la sfera intermedia della morte-vita, che è il secondo corno di questo proliferante serbatoio di immagini di *Cantilena*.

Se il soggetto non può crescere, non può neanche vivere o morire come tutti gli altri: il Rocco delle poesie del 1953 obbedisce a questa concezione, funzionando anch'esso come una figura di compresenza morte-vita. Rocco, con la sua consistenza cadaverica e diffusa nel paesaggio lucano che lo assorbe, argina contraddittoriamente il lutto dell'autrice: il pianto rituale non può assolvere alla sua funzione di congedo, perché il cadavere non è completamente tale, ma al tempo stesso, in questo ingorgo della poesia, esso prende i crismi di una figura sempre sull'orlo di un ritorno in vita. È a questo doppio ordine del discorso che rimandano alcune figure, più o meno lampanti, di *Cantilena*, rubate a fonti sincretiche, religiose e antropologiche, di cui qui si dà conto in breve. Cominciamo dalla figura di Cristo, che si staglia sin dall'*incipit*. Incarnandolo, Rocco rappresenta un essere umano e divino al tempo stesso, morto a trent'anni, che si sacrifica per la sua comunità, oltre a rimandare obliquamente all'universo poetico di Scotellaro, dove gli accenni attualizzanti a Cristo non sono rari. In due poesie Scotellaro si identifica più o meno esplicitamente con questa figura (*Il vicinato* e *Eli eli*), mentre in altre Cristo fa da pungolo morale per un poeta che sente la propria colpa (*Nella chiesa*), o da termine di paragone (*Invettiva alla solitudine*). Nel frammento IV della Parte seconda dell'*Uva puttanella* abbiamo una scena di crocifissione, in cui l'ombra di Cristo appare nel «ferro nero» di un paesaggio autunnale, e prelude (di nuovo) a una ricomparsa del fantasma del padre del poeta (*TO*, p. 447). A un secondo, decisivo livello, in *Cantilena* la figura di Cristo non può non rimandare a una possibile resurrezione (sebbene solo accennata e mai realizzata) sulla linea della cultura funebre popolare in cui il ritorno in vita di Cristo è un «modello religioso di domesticazione della morte»: ⁴⁰ Rocco, insomma, non può né tornare fra i vivi né sparire del tutto. Lo dicono alcuni richiami meno trasparenti, a cominciare da un elemento di intertestualità interna di Rosselli. Quando nel penultimo frammento di *Cantilena* Rosselli si rivolge a Rocco col suo nome, per l'unica volta, gli assegna l'attributo «vestito di perla / come il grigiore dei colli vicino al tuo paese» (*OP*, p. 524). Naturalmente «perla» è, al grado zero, il colore dell'oggetto poetico che si compenetra nel suo paesaggio. Ma se proviamo ad allargare

Scotellaro cit., p. 66.

⁴⁰ L. Lombardi Satriani, M. Meligrana, *Il ponte di San Giacomo* cit., p. 95.

lo sguardo, alcune coincidenze possono rivelarsi delle scelte. Nella chiusa della prosa francese *Sanatorio 1954*, il *focus* (per così dire, vista l'estrema tortuosità referenziale del discorso) è nei genitori. Eppure alcuni elementi ci richiamano altrove:

Il s'est tué, il s'est tué! Pourtant l'île était faite pour nous tenir doux, forts, misérables mais vivants... Peut-être que je le suivrai dans son pays natal; j'y cours, comme une mendicante, sans dignité. Je ne parlerai plus: – je chanterai un air paysan; en prison, en prison irai-je, compter mes perles, sonner les cloches du hasard, comme une tendre mère que l'on a dévalisé les possessions, ses deux fils adorés, leur cendre une fine poussière. (*OP*, p. 537)

L'andare in prigione potrebbe richiamare l'esperienza concreta del carcere in Scotellaro, traslata sull'io dell'autrice. Nella stessa direzione, fra i lacerti di significato che possiamo cogliere, inquadrriamo la presenza di un io lirico che è madre e segue un soggetto maschile nel suo paese natale a cui è fortemente legata. Le perle («en prison irai-je, compter mes perles») in questo senso sarebbero una presenza dal significato non chiarissimo: potrebbero rimandare a Cristo (nella parabola della perla del Vangelo secondo Matteo, 13, 45-46, la perla simboleggia il prezioso mistero del Regno dei cieli: tale nozione è rielaborata dalla teologia paleocristiana, come in Efrem il Siro) o alle lacrime di Maria (secondo una ricorrente iconografia rinascimentale che, da un lato, rimanda alla purezza sacrale e dall'altro rappresenta le perle come prefigurazione delle lacrime della Madre, oppure presenta le lacrime in foggia di perle). Ciò che conta è che si tratta di un'immagine volontaria, ribadita per di più almeno in due luoghi di *Variazioni belliche* che evocano chiaramente Scotellaro. La seconda poesia del libro, *E l'albeggiare sarà*, allude a una figura spezzata dal proprio «amare / giocondamente», di cui si vede in controluce la natura cadaverica («ossa camuffate / che / premono, nel eccitato sconvolto riso»); e soprattutto, la poesia si apre con una saldatura fra un'alba e una «fila di perle» indossata da questo “tu” perduto e vigoroso «sul tuo perleo / collo» (*OP*, p. 8), cosicché non è gratuito riconoscere dietro di esso la presenza del Rocco trasfigurato di *Cantilena* e di *Sanatorio 1954*. Nel verso in clausola di *Colma di ansie tributarie rinascevo a miglior vita*, poi, abbiamo un'altra scena di deposizione di un cadavere, corredata da un'azione ripresa da *Sanatorio 1954* (e, questa l'ipotesi, *in nuce* da *Cantilena*): «Contavo perle e stringevo fra le braccia una pallida mummia», *OP*, p. 150. Al di là di questo minimo carotaggio lessicale, i risultati più interessanti per indagare l'articolazione della

morte-vita vengono se scegliamo di interpretare *Cantilena* dando credito ai suoi rimandi all'antropologia e all'alchimia. Quando Rosselli scrive «Avanti io seppi t'eri spezzato / come un bastone d'oro» (*OP*, p. 519), il bastone d'oro sembrerebbe solo una metafora, ma l'atto di spezzarsi ci fa supporre che Rosselli stia alludendo a un celebre passo del *Ramo d'oro* (1890) di Frazer. Lo fa coprendo parzialmente le tracce del suo richiamo, perché la traduzione corretta dell'inglese «golden bough» (e Rosselli non poteva non saperlo, avendo anche a disposizione le traduzioni italiane)⁴¹ è «ramo», mai «bastone». Frazer si riferisce al vischio, che a logica non può ramificare in modo tale da produrre «bastoni». Ma il ricorso a un passo del penultimo capitolo ci fa capire come *Cantilena* dialoghi con Frazer, e che cosa è plausibile che voglia dirci:

Ne deriva quasi inevitabilmente la conclusione che il ramo d'oro non fosse altro che il vischio visto attraverso il velo della poesia o della superstizione popolare. Ora, abbiamo trovato ragioni per credere che il sacerdote del bosco di Aricia – il re del bosco – personificasse l'albero su cui cresceva il ramo d'oro. E se quell'albero era la quercia, il re del bosco deve essere stata una personificazione dello spirito della quercia. E quindi facile comprendere perché prima di poterlo uccidere bisognasse rompere il ramo d'oro. In quanto spirito della quercia, la sua vita o la sua morte risiedeva nel vischio sopra la quercia e finché il vischio restava intatto egli, come Baldr, non poteva morire. Per ucciderlo era dunque necessario spezzare il vischio e probabilmente, come nel caso di Baldr, gettarglielo addosso.⁴²

L'essenza di Rocco risiede nel «bastone d'oro», che, una volta spezzato, gli consente di essere ucciso. Ma questo rito è già stato compiuto («Avanti») senza che l'io lirico ne sapesse nulla («la costante prudenza / m'aveva fatta cieca / quasi ignara», *OP*, p. 519). Rosselli, agli albori della scrittura in italiano, non percepisce la sua poesia come un linguaggio che può “uccidere” il fantasma di Rocco: insegue il rito funebre avvenuto in un tempo imprecisato. È possibile riportare in vita chi è la personificazione mitica della stessa possibilità di morire (Rocco è *come* il ramo d'oro, non vi è connesso da un qualche rapporto magico)? Sembra che Rosselli ci suggerisca di no, e si limiti a constatare la persistenza del cadavere, a conviverci, senza via d'uscita.

⁴¹ Quella più recente per Rosselli, in particolare, è di Einaudi: esce nel 1950 in due volumi, per la traduzione di Lauro De Bosis, col titolo *Il ramo d'oro. Studio della magia e della religione*.

⁴² J.G. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, trad. it. di L. De Bosis, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, p. 1106.

In questo senso sono da interpretare le tenui ipotesi di resurrezione che raggiungono un apice contraddittorio in un'ultima figura da passare al vaglio: quella della pietra filosofale. Si è già menzionato uno dei frammenti più "cantilenanti" della raccolta, che però assomma alla semplicità apparente un richiamo erudito:

Bello eri ma troppo fino e troppo caro
[...]
ti debbo levar
e cercar
la pietra filosofale (*OP*, p. 521)

La pietra filosofale è un simbolo alchemico ricorrente attraverso i secoli e quindi definire un rapporto parrebbe arduo, ma la precisa fonte di Rosselli, verosimilmente, è nella definizione che di questo elemento dà Carl Gustav Jung in *Psicologia e alchimia* (1944). Nel 1953, prima della composizione di *Cantilena* il cui *terminus post quem* è il 15 dicembre (quando Scotellaro muore),⁴³ Rosselli aveva iniziato su suggerimento di Roberto Bazlen una decisiva analisi con Ernst Bernhard, che nei preliminari della terapia consigliava spesso ai pazienti la lettura di saggi di Jung. Grazie allo scavo su documenti d'archivio e scritti di autoanalisi del primo scorcio degli anni Cinquanta, condotto da Chiara Carpita presso il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia, abbiamo «forti ragioni per credere che Amelia Rosselli conoscesse *Psicologia e alchimia*, testo molto amato sia da Bazlen che da Bernhard»⁴⁴ e che cercasse in testi di quei generi (psicoanalisi, alchimia, teosofia) spunti per l'immaginazione poetica. Nel saggio dello psicoanalista tedesco, la pietra filosofale è indagata nella sua natura polivalente: a volte è un mezzo per produrre l'oro; altre volte, in maniera significativa, è uno strumento per allungare la vita o per restituirla; altre ancora, in base alle ricostruzioni junghiane del sapere alchemico medievale, non è (solo) una pietra, ma un'entità che può assumere fattezze molto diverse, complessivamente congrue alla rete di significati che Rosselli evoca. La pietra filosofale è «ermafrodita»

⁴³ Non va dimenticato che Rosselli insiste sulla composizione "a caldo" di *Cantilena* dopo i funerali dell'amico, nella già citata lettera a John e anche in un'intervista tarda: «Ho cominciato a scrivere i miei primi versi validi in italiano subito dopo il suo funerale», M. Camboni, *Incontro con Amelia Rosselli*, in «DWF», 29, 1, 1996, p. 70. L'ambientazione invernale, col richiamo puntuale al «nuovo anno» che arriva (*OP*, p. 524), lo conferma.

⁴⁴ C. Carpita, *Amelia Rosselli e il processo di individuazione. Alcuni inediti*, in «Allegoria», 55, gennaio/giugno 2007, pp. 146-179: p. 170.

(quindi qualcosa che sintetizza contraddittoriamente Rocco e l'io femminile che scrive); è anche «un essere mistico chiamato anche *Deus terrestris, Salvator, Filius macrocosmi*, una figura che può essere paragonata unicamente all'*Anthropos* gnostico, all'uomo primordiale divino»;⁴⁵ e naturalmente è stata letta, in una tradizione seicentesca che fa capo al testo anonimo *Pietra acquatica dei Saggi* (1619), come il corrispettivo di una Pietra celeste, garante di vita eterna, che altri non è, ancora una volta, che Cristo.⁴⁶ Le corrispondenze chiariscono meglio cosa il frammento possa significare. Rosselli cerca nella «pietra filosofale», ancora e senza successo, la figura di Rocco-Cristo, e insieme la possibilità di strapparla allo stato intermedio in cui si è smarrito, per riportarlo alla vita. La pietra è dunque, nel solco della psicoanalisi junghiana, uno strumento di individuazione del sé, che Rosselli non troverà: davanti al fantasma diffuso e inafferrabile di Rocco, il processo espiatorio non si può compiere. Con l'apparente semplicità del suo linguaggio, la moltiplicazione delle figure di *Cantilena* e i sottili rimandi intertestuali a Scotellaro documentano lo smarrimento dell'amica che resta; costeggiano il baratro della mancata individuazione (in senso bernhardiano) che, nei termini classicamente lirici di una maturità irraggiungibile, s'intravede già nella vena più cupa della scrittura dell'amico scomparso.

⁴⁵ C. G. Jung, *Psicologia e alchimia*, trad. it. di R. Bazlen e L. Baruffi, Torino, Bollati Boringhieri, 1983, p. 243.

⁴⁶ *Ivi*, p. 421.

Scotellaro e la rivista «Momenti»

Sebastiano Martelli

Sugli anni Cinquanta e sulle poetiche neorealiste hanno pesato per anni alcuni giudizi liquidatori, particolarmente persistenti nella critica letteraria, e certamente la poesia ha costituito il lato più debole per una linea difensiva,¹ a causa del suo «ingente svantaggio»² a fronte della straordinaria evoluzione del linguaggio poetico nel primo Novecento, di qui la necessità di «puntare se non su una decisa e inequivocabile rottura»³ per segnare una discontinuità e progettare un nuovo corso. Una condizione spesso utilizzata nei suoi risultati più ingenui, populistici, oratori per liquidare quel complesso periodo ricco di fermenti, idee, ricerca di nuove forme di comunicazione intellettuale e letteraria, segnato da un vitale confronto/scontro, da una progettualità che pone al centro una curvatura indifferibile della letteratura verso la realtà attraverso un insistito interrogarsi sulla sua funzione sociale ed etica e una destabilizzazione del vecchio assetto culturale sollecitata e perseguita soprattutto da giovani.

Il peso di egemonie ideologiche e politiche, che ci fu e spesso mortificò e impedì la crescita di fermenti e progetti culturali di quel primo decennio postbellico, non può essere l'unica chiave di lettura di quel periodo in cui maturò un cambio epocale, mentre si consumava il crepuscolo della civiltà contadina⁴ e si andava dispiegando uno

¹ W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana 1941-1956*, Torino, Einaudi, 1980.

² G. Bàrberi Squarotti, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1971, p. 26.

³ G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*, Roma, Editori Riuniti, 1971, p. 50.

⁴ Già alla fine degli anni Sessanta Ferretti notava come il neorealismo fosse diventato «un facile bersaglio per tutti, il capro espiatorio delle contraddizioni e

sviluppo “senza progresso”, come avrebbe detto Pasolini.

Le riviste, che in particolare nella prima metà degli anni Cinquanta nacquero numerose, offrono i materiali più interessanti per una ricostruzione del reale tessuto culturale di quel periodo⁵ non condizionata da vecchi e ripetitivi schematismi critici e politico-ideologici, considerato inoltre che siamo nel tempo pre-televisivo, l'ultimo in cui il dibattito culturale – con un ruolo ancora egemone della letteratura – passa attraverso le riviste e le pagine culturali dei quotidiani.

Per quanto riguarda la poesia del neorealismo, «Momenti» fu una delle riviste più significative,⁶ come emerge da una folta documentazione archivistica inedita – in particolare i carteggi,⁷ oltre

impasses di una delle epoche di trapasso più difficili nella storia contemporanea della nostra cultura», e che si imponesse «un riesame critico del fenomeno [...], un'analisi postuma distaccata e *obiettiva*, un bilancio storico retrospettivo» (G.C. Ferretti, *La letteratura del rifiuto*, Milano, Mursia, 1968, pp. 164, 132). Su questa linea si sono mossi alcuni studi successivi, incentrati in particolare sulla letteratura e sul dibattito culturale relativi alla “condizione” meridionale, che del neorealismo costituiscono uno dei capitoli più significativi: S. Martelli, *Il crepuscolo dell'identità. Letteratura e dibattito culturale degli anni Cinquanta*, Salerno, Laveglia, 1988; F. Vitelli, *L'osservazione partecipata. Scritti tra letteratura e antropologia*, Salerno, Edisud, 1989; Id., *L'amore della somiglianza. Saggi su Sinisgalli, Scotellaro e Bernari*, Salerno, Laveglia, 1989; G. Ronchini, *La questione del canone e del realismo*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 2007, pp. 113-148; R. Scotellaro, *Tutte le opere*, a cura di F. Vitelli, G. Dell'Aquila, S. Martelli, Milano, Mondadori, 2019; M. Gatto, *Scotellaro e la questione meridionale. Letteratura, politica, inchiesta*, Roma, Carocci, 2023.

⁵ Tra gli studi utili per uno sguardo d'insieme: *Introduzione al neorealismo*, a cura di G.C. Ferretti, Roma, Editori Riuniti, 1974; E. Chicco Vitzizai, *Il neorealismo. Antifascismo e popolo nella letteratura dagli anni Trenta agli anni Cinquanta*, Torino, Paravia, 1977; G. Falaschi, *Realtà e retorica. La letteratura del neorealismo italiano*, Messina-Firenze, D'Anna, 1977; *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, a cura di C. Milanini, Milano, il Saggiatore, 1980; C. Benussi, *L'età del neorealismo*, Palermo, Palumbo, 1980; A. Briganti, *Il neorealismo*, in *Letteratura italiana contemporanea*, Roma, Lucarini, 1982, vol. 3, pp. 3-49; P. Rasulo, *La poetica del Neorealismo*, Taranto, Edizioni Nuove Proposte, 1987; G. Luti, C. Verbaro, *Dal neorealismo alla Neoavanguardia. Il dibattito letterario in Italia negli anni della modernizzazione (1945-1969)*, Firenze, Le Lettere, 1995; F. De Nicola, *Il neorealismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 1996. Senza trascurare, ovviamente, materiali e testi canonici come: *Inchiesta sul neorealismo*, a cura di C. Bo, Torino, ERI, 1951; C. Salinari, *Preludio e fine del realismo in Italia*, Napoli, Morano, 1967.

⁶ Cfr. S. Martelli, *Quale realismo negli anni Cinquanta: la rivista torinese «Momenti» (1951-1954)*, in *The Literary Journal as a Cultural Witness 1943-1993: Fifty Years of Italian and Italian American Reviews*, eds. L. Fontanella and L. Somigli, Stony Brook-New York, Forum Italicum Publishing, 1996, pp.19-61.

⁷ Cfr. D. Iannaco, *La rivista «Momenti» dentro e oltre il neorealismo*, tesi di

un migliaio di lettere, intercorsi tra direzione, redazione, collaboratori – che testimonia una straordinaria rete di interlocutori coinvolti in un fitto confronto/scontro di idee, estesa da Torino, sede della direzione e della redazione, a tutta l'Italia e in particolare alle province del Mezzogiorno e del Nord Est. Una rete che consente la creazione di redazioni regionali e provinciali (Udine, Bologna, Milano, Pavia, Bari, Roma) che però si traduce quasi dappertutto nell'esclusivo impegno di singoli collaboratori: è il caso di Mario Cerroni, il vulcanico poeta friulano che pur non entrando mai nella redazione centrale diventa riferimento tra i più attivi nella creazione di nuovi contatti e nell'aggancio di nuovi collaboratori. Dai carteggi emerge uno scambio epistolare fittissimo, fino a trenta-quaranta lettere in una settimana. Sono testimonianze di una capacità di movimento, aggregazione, coinvolgimento che non ha paragoni, da leggere ovviamente in quel clima di "ricostruzione" e di entusiasmi di cui le generazioni dei ventenni e trentenni si sentono protagonisti.

Il primo numero di «Momenti» viene pubblicato nell'aprile del 1951. Un gruppo di giovani rileva la testata, con lo stesso nome, che si pubblicava dal 1948 a Torino, diretta da Leonardo Rosa, che troviamo ancora come direttore nella nuova serie, affiancato come condirettore da Renzo Giacheri; a partire dal n. 6 scompare dalla testata «Notizie di poesia» sostituito da «Rivista di poesia». In realtà Leonardo Rosa fa solo da prestanome come direttore responsabile perché chi promuove la nuova serie e vi lavora con grande impegno è un gruppo di giovani dai venticinque ai trentacinque anni, tra i quali emergono, per un più diretto impegno, Renzo Giacheri, Adolfo Diana, Ascanio Dumontel, affiancati da altri come Umberto Rodda e Carlo Lombardo.

A partire dal n. 9-10 Renzo Giacheri assume ufficialmente la direzione; nella redazione oltre a Diana e Rodda compaiono Gino Baglio, Celso Maria Bertòla, Egizio Configliacco. È ufficialmente confermata la cadenza bimestrale. Già nel numero successivo si modifica e si amplia la composizione della redazione in cui entrano il torinese Ascanio Dumontel, il bolognese Giorgio Ognibene, il milanese Giuseppe Zanella, l'emigrato calabrese a Torino Michele Rio; un ingresso di rappresentanti delle redazioni locali più attive, Milano e Bologna, e contestualmente un rafforzamento della redazione torinese con un elemento, Dumontel, che si pone su una linea critica ed ideologica in sintonia con il direttore Giacheri.⁸

dottorato di Ricerca in Italianistica, Università degli Studi di Salerno, 2009.

⁸ Nel primo numero troviamo indicata anche una redazione romana con

Con il numero 12 (maggio-giugno 1953) nuovo ampliamento della redazione, questa volta per accogliere il rappresentante di un gruppo provinciale, quello di Udine, che con le figure dello stesso Cadoresi, di Menichini, ma soprattutto di Mario Cerroni, diventa una spina nel fianco della direzione torinese. I rapporti saranno segnati da frequenti turbolenze, sul filo di rotture rientrate e confermate più volte. In realtà i due gruppi, con personalità assai diverse, esprimevano soprattutto posizioni letterarie e politico-culturali per molti aspetti distanti. Giacheri e Dumontel e anche Diana erano giovani formati nell'Università di Torino: il primo era stato compagno di corso di Italo Calvino; il secondo si era laureato con Bobbio. Entrambi avevano respirato il clima culturale gobettiano e gramsciano in una città che si avviava nel secondo dopoguerra a diventare insieme con Milano l'avanguardia di profonde trasformazioni veicolate innanzitutto da una grande espansione industriale. Non è un caso che negli scontri tra la redazione milanese e quella udinese quasi sempre la prima (con Maiellaro e Zanella) si ritrova a condividere le posizioni di Torino e non quelle di Udine.

Diversa la matrice culturale degli udinesi, in particolare di Cadoresi e Cerroni: il secondo partigiano ed invalido di guerra, attivo politicamente nelle file del Partito Comunista, con una forte e travolgente carica di pedagogia politico-ideologica propria di molti esponenti comunisti di quella generazione.

L'editoriale programmatico che apre il primo numero di «Momenti» non lascia dubbi su quale versante si collochi la rivista, quali gli obiettivi polemici, quali le opzioni alla base di un progetto di «poesia nuova»:

Non abbiamo mai creduto nel mito ingannevole della poesia pura. Pur riconoscendo la necessità di distinguere fra poesia e poetica, riteniamo che senza poetica, senza affetti e pensiero non sia possibile esprimere una valida poesia [...]. Convinti della necessità di rompere il cerchio di

responsabile Cesare Pesce. Nel n. 2 si aggiunge una redazione a Milano (responsabile Enotrio Mastrodonato); nel n. 3 compare anche una redazione in Francia, affidata a Charles Malaussena, mentre la redazione romana; cambia responsabile (Giuseppe Selvaggi) e quella milanese dal n. 6 la troviamo affidata a Giuseppe Zanella. Nuova ristrutturazione col n. 7: si allarga il numero dei membri delle varie redazioni, in particolare di quella milanese e di quella romana; compaiono per la prima volta le indicazioni di una redazione a Bologna (Giorgio Ognibene e Giuseppe Picardi) e una a Udine, in cui spiccano i nomi di Domenico Cadoresi e Mario Cerroni. A partire dal n. 8 le indicazioni relative alle redazioni periferiche scompaiono: un frenetico accavallarsi di ristrutturazioni redazionali che testimoniano difficoltà di stabilizzazione e coordinamento nazionale ma anche una frenetica ricerca di collegamenti e coinvolgimenti che saranno tratti distintivi della rivista.

isolamento che serra il poeta, affermiamo la nostra fiducia in una poesia dell'uomo, aperto all'espressione dei sentimenti che stanno alla base della sua natura. Ci affidiamo perciò con simpatia e ferma speranza a quelle voci che, sfidando i canoni dell'estetismo imperante, tentano di ricondurre la poesia nella pienezza della vita e sanno affrontare il rischio di contaminazioni extra-poetiche sia pure usando un linguaggio che può talvolta accusare l'acre vicinanza del discorso parlato.

Un programma da cui emerge in toni pacati la distanza polemica rispetto alle proposte postermetiche; ma nei numeri successivi, come a voler marcare la propria identità realistica, la rivista va accentuando il rifiuto polemico nei confronti di tutta la tradizione ermetica, tentando di trasferire poi tale rifiuto nella difficile, proibitiva elaborazione di nuovi statuti critici:

Una indifferenza calma e totale è [...] calata sulla cosiddetta poesia pura, narcisisticamente piegata su se stessa. L'inutile spreco di valori fonici e di metafore rare per esprimere le private sensazioni del poeta, la successione meccanica dei suoi stati d'animo, le sue idiosincrasie e la sua impossibilità a uscire dal proprio egotismo è per noi la denuncia della crisi estrema a cui è pervenuta una forma di poesia nata dall'illusione che si possa giungere artificialmente alla purezza e alla intensità lirica ponendosi in una condizione di indifferenza o meglio di interesse esclusivamente estetico per la realtà, senza caricarsi dei pensieri, delle passioni e dei sentimenti che il genio accoglie in sé, supera e trasfigura [...]. La condanna morale che colpisce oggi certa poesia assolutamente chiusa in sé, in cui si parla "non si sa a chi, di non si sa che cosa, con parole che non si sa che cosa vogliono dire" (Tilgher, *Studi di poetica*) è condanna definitiva, e nessuna dottrina estetica potrà mai più rivalutarla al sentimento di chi ha avvertito il vuoto e l'indifferenza del poeta che ha smarrito se stesso avendo smarrito il proprio prossimo.⁹

C'è ormai, per i giovani di «Momenti», una «poesia nuova» in circolazione che non è solo «coscienza», «bisogno e aspirazione» ma segmento di un'arte «che ha ritrovato se stessa, affondando le sue radici nella realtà e nella storia». C'è una evidente ripresa di motivi che da «La Strada» (1946)¹⁰ in poi avevano segnato il dibattito su una nuova "poesia della realtà", in collisione necessaria con la tradizione ermetica; un collegamento che sembra diventare linea programmatica

⁹ Editoriale redazionale, in «Momenti», 5, 1952, pp. 3-4.

¹⁰ Cfr. G. Gerola, *Le nostre revisioni: in «La strada» e «Momenti»*, in «Quartiere», 15-16, giugno 1963; A. Russi, *Gli anni della antialienazione (Dall'Ermetismo al Neorealismo)*, Milano, Mursia, 1967; G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea* cit., pp. 50-56.

metaforicamente esplicitata nella stessa produzione poetica proposta nei primi fascicoli di «Momenti»:

Perché io sono la strada:
quelli della strada sono tutti,
quelli della strada siamo noi,
con queste facce stanche di un vecchio cammino.¹¹

In polemica con Anceschi (*Poesia ante rem e poesia in re*) i redattori proclamano una poetica del realismo che va oltre l'«antiletterarietà», cavallo di battaglia degli oppositori, ed intende la formula dell'«impegno totale» come una parallela ricerca di affondo nella realtà e nella storia, ma anche di nuova sperimentazione stilistica, «conquista di nuove forme e di un nuovo linguaggio»:¹²

ristabilire un rapporto attivo e fecondo fra la realtà ed il poeta: la nuova poesia sarà opera di uomini nuovi, dallo sguardo libero, aperto agli aspetti della vita concreta, capaci finalmente di allargare il mondo delle cose poetabili e di ristabilire un felice incontro con le grandi voci della nostra poesia di ogni tempo.¹³

La "poesia nuova" non dovrà ricadere in viluppi estetici e poetici che richiamino quelli «solidificatisi» nel ventennio tra le due guerre: è il caso di Luzi (*Primizie del deserto*), la cui poesia è alimentata da un'arte intesa «come mezzo di evasione, come ricerca di un'essenza parmenidea che è al di là delle apparenze e del tempo», collocata in «un limbo senza tempo» in cui «ogni realtà [...] perde concretezza, l'immaginazione corrode e sfalda ogni presenza, tutto è ad un tempo passato e presente, vicino e lontano, incerto e inesprimibile»; è il caso di Zanzotto, la cui poesia (*Dietro il paesaggio*), pur denotando un «raffinato mestiere», «esuberanza» e «ben precisa individualità», è «superata» perché priva dei nuovi contenuti realistici che premono, di «una funzione umana e sociale»; lo stesso dicasi per *La capanna indiana* di Bertolucci, «un

¹¹ R. Giacheri, *Da «Quelli della strada», quaderno primo*, in «Momenti», 2, 1951, p. 8; «Noi siamo solo carichi di strade; / abbiamo case da invidiare i morti / [...] Le strade sono aperte e dal selciato / rimbalza un'eco di marcia. – La miseria / è questo cane sottile / che scuote il suo muso nei detriti, / è questo silenzio più duro d'un urlo» (L. Rosa, *Da «Quelli della strada», quaderno secondo*, in «Momenti», 3, 1951, pp. 32-33).

¹² *Dialogo quarto*, in «Momenti», 5, 1952; si tratta di un articolo redazionale, non firmato, di riflessione sul convegno milanese, tenuto il 20 gennaio del 1952 e patrocinato, tra gli altri, dalla rivista stessa.

¹³ A. Diana, *Fine di un mito*, in «Momenti», 6, 1952, p. 5.

capolavoro di retorica poetica», di grande «eleganza formale», dove si snoda un sicuro «uso delle atmosfere» in versi che «si presentano vuoti di qualsiasi forza, in un succedersi armonioso e meccanico»; vi si accampa «una visione superficiale della vita» ed una assenza di «risposta ai problemi più angosciosi che determinano la disperazione della [...] ricerca» delle nuove generazioni.¹⁴

Via via la rivista opera uno sforzo di aggregazione e riflessione nel tentativo di inserirsi con una propria proposta critica e di poetica all'interno del dibattito nazionale sul realismo, offrendo nel contempo una esemplificazione rappresentativa di testi. Nel quinto numero si evidenzia questa finalità: all'editoriale sopra ricordato segue un saggio di Domenico Cadoresi, *Realismo poetico come umanesimo attivo*, una sorta di manifesto programmatico che – sulla scorta anche di un vademecum come *La poetica del decadentismo* di Walter Binni – ripercorrendo dal romanticismo europeo al decadentismo, alle avanguardie novecentesche il rapporto tra poeta e realtà, tra tempo della poesia e tempo della storia, identifica radici, continuità e discontinuità del nuovo realismo, che deve mettere insieme «la forma altissima della parola e la tensione altrettanto alta dell'impegno etico, una forma di realismo umanistico, quasi un "romanticismo rivoluzionario"», che è cosa diversa rispetto al naturalismo «altrettanto retorico delle forme "pure" della poesia», posizioni entrambe costrette in un «claustrale procedimento di solitudine: solitudine dell'*io* nell'una, dell'oggetto nella seconda; unilaterali perché l'*io* solo e il mondo solo non sono la "realtà", ma aspetti "solitari ed antistorici" della realtà. La realtà è rapporto di soggetto e oggetto. La realtà è vera solo nella sua dinamicità totale e nelle sue cause. Ecco perché si può intendere realismo come romanticismo. Perché del grande romanticismo rinnova i termini dialettici di partecipazione totale del poeta alla vita dell'oggetto». ¹⁵ Certe vicende letterarie come quelle delle avanguardie, in particolare del futurismo, dimostrano che non vi può essere un nuovo linguaggio poetico senza una nuova «interpretazione del mondo»:

¹⁴ La recensione al libro di Luzi (*Primizie del deserto*, Milano, Schwarz, 1952), a cura di Adolfo Diana, appare nel n. 9-10 di «Momenti» (1953, pp. 62-63); le due recensioni a Zanzotto (*Dietro il paesaggio*, Milano, Mondadori, 1951) e a Bertolucci (*La capanna indiana*, Firenze, Sansoni, 1951) appaiono sul n. 4 (pp. 51-53) e sono firmate entrambe da Renzo Giacheri, il quale tra l'altro si rammarica che al primo sia stato assegnato il premio «San Babila 1950» e al secondo il «Viareggio».

¹⁵ D. Cadoresi, *Realismo poetico come umanesimo attivo*, «Momenti», n. 5, 1952, pp. 14-15.

il linguaggio veramente nuovo scaturirà da un mutamento di visione del mondo, da un rafforzamento o, comunque, da una chiarificazione dei contenuti che debbono divenire poesia, non nascerà mai dalle intenzioni di qualche formalista.¹⁶

A sostegno di questo attraversamento critico, Cadoresi esplicita i suoi rifiuti prevedibili (D'Annunzio, i decadenti, i crepuscolari, gli ermetici) ed anche i privilegiamenti: dalla funzione di rottura dei futuristi al recupero di Ungaretti, da Keats a Withmann, Auden e MacLeish per finire alle voci internazionali del nuovo realismo (Prèvert, Aragon, Eluard, Amado, Neruda, Hikmet). Posizioni, queste, probabilmente non del tutto in sintonia con i redattori torinesi ma che certamente rappresentano un ambizioso tentativo di dare una base critico-teorica alla rivista, accentuandone il carattere militante e programmatico come conferma la seconda ed ultima parte del saggio, in cui Cadoresi introduce autori e testi della «nuova poesia» antologizzati nello stesso fascicolo: Accrocca, Baglio, Bettelli, Cerroni, Giacheri, Lombardi, Nanni, Piovano, Scotellaro, Zanella. Scelte per le quali va notato l'obiettivo di affiancare ad esponenti della redazione, a cominciare da Giacheri e Cerroni, alcuni giovani di diverse aree regionali, anche centro-meridionali (Accrocca e Scotellaro), i quali insieme testimoniano che «davvero nella geografia della letteratura contemporanea italiana si è costituita la regione di una nuova poetica».

Testi che secondo Cadoresi si inseriscono nel nuovo realismo non per una omologazione di contenuti, visto che essi palesano notevoli «differenze» di linguaggio, di «costruzioni ritmiche e di immagini», che però non si pongono come semplice «esperimento», in quanto il nuovo realismo deve avere una forte connotazione etica, una «precisa geometria morale» tanto che possiamo parlare di «realismo poetico [...] come umanesimo attivo». Ma occorre subito notare che solo motivazioni «etiche» e «moralì» giustificano la presenza di alcuni testi nell'antologia proposta: è il caso dei prosastici interrogativi di Renzo Nanni:

Tu, soldato, tu non hai l'accento
dei generali della tua nazione,
ma dimmi se conosci queste frasi
di minatori, di disoccupati,
di madri che attendono sempre qualcosa
e di fanciulli accesi sotto il sole,
che ci corrono intorno con la pena

¹⁶ *Ivi*, pp. 10, 16-17.

d'un'altra guerra nell'aria, dimmi
se riconosci in queste frasi il suono
della parola «pace» e la tua terra,
quella che non vedesti più,
che ha lo stesso colore
di questa nostra, avida d'aratro.
(*Che ne dici, soldato Johnny?*)

O degli enfatici accumuli di Casimiro Bettelli: «campagne fragorose dal lavoro delle macchine»; «semafori verdi segnano il passo di un popolo e tutte le vie/del sole hanno uomini con gli occhi rivolti verso mattino»; «Saremo senza la morte. Di là dalla “zona” bruciata dal male/che ci vide cadere con i visi spenti nell'odio e le unghie/ferrate di proietti lanciate sulla corrente dei venti» (*E il cielo ci torna negli occhi*). Una poesia, questa di Bettelli, che entusiasma Cadoresi – e, vedremo, Cerroni – il quale ne propone una lettura non disgiunta dalla conoscenza delle sue «doti umane», dallo spirito «evangelico», dal linguaggio intessuto di «grandi pensieri che restano dietro lo schermo» dei versi, «donati nell'aria di una confidenza calda e umanissima», dalla «inequivocabile, commossa partecipazione [...] allo sviluppo contenutistico della sua poesia». Anche se ben diversa è la qualità di altri testi proposti, come quelli di Accrocca, Giacheri, Scotellaro; emergono dal fascicolo programmatico di «Momenti» la fragilità e la contraddittorietà di certe proposte critiche e poetiche che alla fine, come in un cerchio obbligato, ritrovano un comune approdo ed una giustificazione di esistenza solo sul versante dei contenuti, avviluppati in una retorica autoreferenziale. Ma nell'esprimere un giudizio di valore sui testi poetici neorealistici occorre mettere sempre nel conto che in quegli anni «scrivere una poesia significava compiere un gesto diverso, assolutamente diverso, da quello compiuto negli anni precedenti»;¹⁷ che per la prima volta nel Novecento, «il discorso intorno alla poesia nasceva non sul terreno della poesia (cioè, com'era avvenuto per i vociani, per i rondisti, per i novecentisti, per gli ermetici, nella diretta e autonoma generazione delle forme), ma sul terreno delle idee e per la spinta di sollecitazioni intellettuali e morali».¹⁸ Tutto questo però non cancella i limiti che concernono gran parte della produzione poetica del neorealismo, il fatto cioè che «dal punto di vista della qualità, il neorealismo non aveva testi esemplari da offrire», segnato da uno «scompenso esistente tra le aspirazioni ad una poesia nuova e le loro

¹⁷ D. Cadoresi, in M. Cerroni, *Poesie*, Udine, C.i.a.c. libri, 1972, p. 172.

¹⁸ A. Romanò, *Discorso degli anni Cinquanta*, Milano, Mondadori, 1965, p. 163.

realizzazioni di fatto attuatesi in testi che non riuscirono mai, nel loro complesso, a soddisfare le istanze generose che ne erano alla radice».¹⁹

A controbilanciare questi limiti, in «Momenti» vi è la compresenza di posizioni diversificate e di un serrato confronto tra di esse che emerge dai fascicoli pubblicati ma soprattutto dai carteggi. Significative le lettere scambiate fra Renzo Giacheri e Giorgio Piovano, uno dei poeti antologizzati nel n. 5, già vincitore di un Premio Viareggio nel 1950 con l'opera *Poema di noi*, ma che ancor prima era stato uno dei giovani realisti accolti dalla rivista «La Strada», apripista del neorealismo in poesia:

Vorrei che noi ci scambiassimo ciò che scriviamo, e lo giudicassimo a vicenda suggerendo, per quanto ne siamo in grado, e lo facessimo così, spontaneamente, per un lavoro d'équipe che ancora non s'è mai fatto in poesia. Vorrei che il nostro gruppo, il gruppo di noi persone sincere e disinteressate, lavorasse di comune accordo sulle direttive di questo benedetto realismo, su quella piattaforma di comuni interessi poetici e artistici che avevamo riconosciuto all'insieme delle idee [...]. *Poema di noi* è un libro che mi ha lasciato col fiato sospeso. V'è un cantato sottovoce che dà perennemente l'idea del coro, del "noi", in un continuo e forte crescendo. Lì dentro ci senti gli uomini con quel che di poesia personale non preso a prestito dai vocabolari, con una loro anima che non vuole essere grigia, perché "è" grigia, come grige le strade, le facce degli uomini, i cuori delle donne. Perché è un immenso grigio quello che ci circonda, Piovano, e i nostri entusiasmi sono qualche volta l'aspetto di un'eroica follia colorata [...]. Ci hanno detto che l'inferno della poesia realistica non è ancora cominciato. Ma le tue parole mi fanno pensare proprio a quest'inferno. Siamo arrivati al limite del linguaggio e di ogni poetica. Di là non sappiamo ancora cosa ci sia. Perché quelli raggiunti sono già i limiti di sicurezza, oltre i quali non ci soccorre più l'esperienza ma soltanto la nostra forza innovatrice. Perciò attendo con grande ansia i tuoi versi. Li leggerò, te ne scriverò, così come tu me ne scriverai anche con "una certa brutalità" di linguaggio, -ne discuteremo assieme.²⁰

¹⁹ S. Turconi, *La poesia neorealista italiana*, Milano, Mursia, 1977, p. 49. Un giudizio che altri hanno esteso a tutto il neorealismo: «Una sproporzione insanata tra la forza delle spinte ideologiche da una parte e la debolezza dell'apparato letterario impiegato nella loro elaborazione formale esprime i caratteri specifici del neorealismo e spiega la sommarietà delle istituzioni da esso generate, la sua incertezza stilistica, l'indecisione tra lingua e dialetto, tra interpretazione storicistica e fedeltà documentaria che caratterizzano la sua poetica» (A. Romanò, *Discorso degli anni Cinquanta* cit., p. 174).

²⁰ R. Giacheri, lettera a Giorgio Piovano, 15 febbraio 1952. Nel n. 7 di «Momenti» Adolfo Diana recensisce *Poema di noi*: alle accuse di «poesia di propaganda e di "populismo"» piovute sull'opera, il recensore oppone la sua appartenenza piena «al sentimento e alle ragioni della realtà storica» (p. 44).

Anche nei momenti di forte dissenso, via via che emergono posizioni ideologiche e poetiche divaricanti, non viene mai meno una grande serietà di confronto, da leggere anch'essa in quel particolare clima di impegno e di passioni del dopoguerra:

Stamane ti ho spedito la *Canzone del 14 luglio*, con i fregacci bleu come desideravi. Ho segnato i punti più salienti, le parole più sgargianti [...] nel complesso mi piace, anche se in molti punti non riesce a sollevarsi e ad uscire da un piano puramente propagandistico o soltanto di cronaca. Troppe volte ti lasci prendere la mano da una retorica che non è facile giustificare su di un piano poetico, ma che però si riscatta in altri momenti su di un vigoroso piano eroico. Ora però dimmi una cosa, Giorgio: perché proprio la "poesia" viene a mancare nelle stanze esclusivamente politiche o che sanno troppo di propaganda? Non voglio trarne illazioni generali, che potrebbero sembrare utilitarie e che poi non hanno ragione di sussistere. Dico soltanto il "tuo" caso personale: quando entri nella politica-poetica non fai della poesia. Non riesci ad alzarla da un tono che sa troppo spesso di prima pagina di quotidiano. – Viene un dubbio, Giorgio, (e tu permetti vero? che mi sia venuto) che tu non abbia assimilato del tutto certo sentire, certo modo di vivere e interpretare le cose. Che tu come poeta, ne sia fuori. Non è solo un dubbio, è soltanto una giustificazione a certi alti e bassi che si riscontrano troppo frequenti qua e là. Del resto la stessa materia incandescente porta a dei rischi che tu hai avuto il coraggio di affrontare [...]. Non credere che io faccia della critica partitistica o limitata da pregiudizi d'idee: sono convinto che con la politica si possa fare anche della buona poesia, ma deve essere POESIA, non politica [...]. Voglio dire che bisogna sollevarsi al di sopra del contingente, entrare nell'arte, rompere la pagina, la cronaca, rompere la considerazione per farne un'idea.²¹

Altrettanto variegato è lo spettro della tradizione poetica cui la rivista fa riferimento: dal Pavese di *Lavorare stanca* ai poeti realisti spagnoli e francesi – ma non manca anche Eliot, rivisitato polemicamente con tracciati diversi rispetto ai critici ermetici che ne avrebbero fatto una indebita annessione – al recupero di Ungaretti, decisamente separato rispetto alla egemonia degli ermetici:

chi davvero testimoniò una realtà storica concretissima ed una esigenza ineliminabile fu Ungaretti, con il lavoro compiuto su sé medesimo, sui suoi mezzi di espressione che dovevano corrispondere al muto suo interrogare interiore.²²

²¹ R. Giacheri, lettera a Giorgio Piovano, 5 aprile 1952. *La canzone del 14 luglio*, inviata inedita a Giacheri per un giudizio, viene pubblicata l'anno successivo (Edizioni in base, 1953) e recensita da Adolfo Diana nel n. 12 (1953) di «Momenti» (pp. 42-43).

²² D. Cadorese, *Realismo poetico come umanesimo attivo* cit., p. 7. Sul recupero di

A quello di Quasimodo che «non poté sfuggire all'appello inesauribile e profondo della realtà», come emerge da *Giorno dopo giorno*, «alto e potente diario del tempo di guerra», nel quale «aveva in maniera definitiva sorpassato la sua estetica anteriore» ponendosi lungo «la strada di una realtà e di una umanità rifiutata». ²³ E perfino di un certo Montale letto in chiave esistenzialista, poiché se fu poeta della «accettazione consapevole di una rinuncia» fu anche maestro di coloro che dalla sua «indecisione raggelata» riuscirono a transitare verso altri sentieri considerandola solo come «prova». ²⁴

Significativo è che nell'ottobre del 1951 la redazione di «Momenti» abbia due incontri a Milano con Montale, Quasimodo, Anceschi, Vittorini e altri con l'obiettivo di realizzare «un dialogo tra due generazioni per tracciare la linea di una poetica più umana ed aperta», chiarire che non si vuole «disconoscere ogni validità alla poesia ermetica per puro amore di polemica, mentre invece da parte nostra si [vuole] difendere la legittimità e la possibilità di una poesia più densa di interessi umani»:

Le due serate sono state caratterizzate da un diverso clima: al temperamento chiuso di Montale, al suo silenzio imbarazzante e cristallizzato si è contrapposto l'atteggiamento polemico e aggressivo di Quasimodo. Ci parve quasi che le due personalità simboleggiassero il diverso atteggiamento di due generazioni nei riguardi della poesia. Era naturale quindi che i giovani si sentissero attratti con maggior simpatia dal poeta che in *Giorno dopo giorno* ha dimostrato di saper superare

Ungaretti insistono anche altri redattori, a cominciare da Adolfo Diana, il quale però lo limita al primo Ungaretti, quello rivolto a scoprire «una "concreta" essenzialità poetica»: «C'è un'infinita distanza fra le ricerche del primo Ungaretti, tendenti a raggiungere l'intimità del sentimento e la liberazione da ogni elemento esornativo, da ogni compiacimento rettorico o letterario, e le ricerche dello stesso Ungaretti tendenti a dare alle analogie, ai suoni, alla tecnica ellittica, un valore assoluto per creare suggestioni vaghe, raffinate ambivalenze, indefiniti stati d'animo» (*Fine di un mito* cit., pp. 3-5).

²³ G. Baglio, *Non basta scegliere il mondo*, in «Momenti», 11, 1953, pp. 5-6.

²⁴ D. Cadoresi, *Realismo poetico come umanesimo attivo* cit., p. 7. Ma dei distinguo vengono avanzati da altri redattori come Dumontel che, pur riconoscendo l'importanza del primo Ungaretti, ritiene che dopo l'*Allegria*, «vera e propria data nella nostra storia letteraria», assistiamo ad una marcata «involuzione» e «ripetizione» della sua poesia; né può essere recuperato il «calligrafismo» montaliano che «non ha nulla a che fare con la polifonia di voci» di Eliot; come pure il «classicismo» di Quasimodo che, chiuso in una «raffinata costruzione», non riesce del tutto a liberarsene ed aprirsi in «un canto libero», nonostante la metamorfosi, pure importante, delle raccolte apparse dopo la parentesi bellica (A. Dumontel, *Letteratura e conformismo. Note sulle lettere italiane dal settanta ad oggi*, Torino, Biblioteca di «Momenti», 1954, pp. 141-143).

ogni compiacimento estetistico per piegarsi alla comprensione del dramma degli uomini del suo tempo.²⁵

Gli incontri ovviamente erano stati occupati da un vivace confronto sugli interrogativi di fondo della battaglia realistica dei giovani di «Momenti»: poesia «pura» e poesia «impura», forma e contenuto, autonomia della poesia o sua ineliminabile referenzialità alla realtà e alla storia, espressione o suggestione, frammentarietà o organicità. Erano emerse prevedibili contraddizioni nelle posizioni dei redattori di «Momenti», ma esse

nascevano da una profonda convinzione: dalla convinzione cioè che se la purezza della poesia deve essere ottenuta a prezzo del suo distacco totale dalla vita, tanto vale accettare una poesia impura. È questo il punto di fondamentale dissidio fra noi e gli uomini della generazione passata.²⁶

La linea redazionale torinese della rivisitazione della tradizione poetica novecentesca è affidata soprattutto ad Adolfo Diana, più fornito di competenze critiche specifiche sulla poesia italiana; non è un caso che già nel primo numero di «Momenti» troviamo un suo saggio sulla poesia di Pavese; e non è neppure casuale che sia lui a firmare la risposta ufficiale della direzione all'attacco di Oreste Macrì alla rivista.

L'adesione alla poesia di *Lavorare stanca* da parte dei giovani di «Momenti» non è solo funzionale alla creazione di un *background* antiermetico: «l'interesse di quest'opera non deriva soltanto dalla sua intima forza polemica contro l'ermetismo», ma soprattutto dal realizzarsi in essa di un linguaggio poetico piegato alla «disperata ricerca delle ragioni stesse della vita»; una poesia in cui il «piano artistico» e quello «umano» coincidono, lungo un asse di «coerenza e di sincerità interiore e quindi di cultura e di consapevolezza per il superamento di ogni passività, di ogni abitudine, di ogni compiacimento rettorico e letterario». Una poesia che trasferisce l'io del poeta nei personaggi, allineati lungo i confini intersecantisi della città e della campagna, in un paesaggio che è «sentimento» dei personaggi stessi. Infine le sue qualità e novità linguistiche:

²⁵ Editoriale redazionale, in «Momenti», n. 4, 1951, p. 3.

²⁶ *Ivi*, pp. 3-4. Le «serate» milanesi si trasformano poi in veri e propri convegni a cominciare da quello del gennaio 1952 (vd. editoriale redazionale, «Momenti», n. 5, 1952, pp. 3-4) che aveva visto la partecipazione di circa quaranta poeti.

la libertà del linguaggio, che accoglie forme e locuzioni nuove, prossime al dialetto; poi la novità del verso, lontano tanto dal verso libero che dai metri tradizionali.²⁷

Sulla stessa lunghezza d'onda si colloca l'intervento di Alcide Paolini, *Pavese e la giovane poesia*:

In un periodo [...] in cui i valori contenutistici e l'uomo stesso erano ridotti a zero e quelli formali il più delle volte a mere sofisticerie o, nel migliore dei casi, a proiezioni minime di scheletriche ricerche verticali, Pavese seppe imporsi un faticoso lavoro di macerazione che mirava a cercare dentro se stesso, ma con l'ausilio appunto delle più vaste esperienze a lui vicine, una misura di poesia che fosse la naturale mediazione tra forma e contenuto del suo preciso schema ideologico e morale.²⁸

Insomma a poesia di Pavese possiede elementi peculiari per costituirsi come modello forte, anche se tra le motivazioni non va neppure trascurata, per i torinesi, una certa simpateticità regionale e per tutti quella grande capacità di dialogo e di afflato con le nuove generazioni di un poeta che «fu l'interprete più consapevole del dramma degli uomini della sua generazione».²⁹

Nel presentare nei numeri successivi altre giovani voci della nuova poesia la rivista solo nelle polemiche antiermetiche e postermetiche sembra trovare loro una piattaforma comune di poetica; così nel numero 9-10 (1953) vengono introdotti *Sette poeti*, ciascuno con un testo antologizzato (Canepa, Graziosi, Musa, Papalia, Slàszlò, Raccagni, Trufelli):

A tutti i giovani che scrivono vogliamo dire: liberatevi dai giochi oscuri del purismo intellettuale, non cedete alla memoria sentimentale come più facile evasione. Sono i rapporti nuovi del presente che determinano il superamento di posizioni già scontate storicamente. Solo attraverso

²⁷ A. Diana, *Attualità della poesia di Pavese*, in «Momenti», 1, 1951, pp. 36-38. Allo stesso Diana è affidata la recensione a *Il mestiere di vivere* («Momenti», 9-10, 1953) che viene affiancata a quella del libro di Luzi, *Primizie del deserto*, dando la possibilità a Diana di rimarcare «l'abisso che separa due concezioni della vita e dell'arte. Da una parte l'arte come mezzo di scoperta e di interpretazione della realtà, dall'altra l'arte come mezzo di evasione, come ricerca di un'essenza parmenidea che è al di là delle apparenze e del tempo».

²⁸ «Momenti», 15-16, 1954, p. 8.

²⁹ A. Diana, *Attualità della poesia di Pavese* cit., p. 36. Va ricordato che già Antonio Russi, direttore di «La Strada», in una recensione a *Lavorare stanca* aveva opzionato Pavese come un referente immediato dei nuovi poeti realisti.

una scoperta continua di presenza umana in una realtà potrete chiarificare la vostra condizione attuale, partecipare a una civiltà.

Testi che si affiancano nello stesso fascicolo a quelli di Cadorese, Configliacco, Farinella, Vittore Fiore, una presenza più forte e più in sintonia con le tendenze della redazione. Segue un intervento su *Spoon River* di Edgar Lee Master,³⁰ considerato come «un'aperta sfida contro le manifestazioni accademiche tradizionali» e la società americana creata dal puritanesimo e dal capitalismo; un'opera che, affiancandosi o precedendo quelle dei vari Crane, Dreiser, Norris, Anderson, Lewis, aveva dato un'impronta indelebile al realismo nella letteratura americana.

Va detto che nello stesso numero troviamo altre significative presenze ed accostamenti: commemorazioni redazionali di Paul Eluard e di Benedetto Croce, appena scomparsi: il poeta che dal surrealismo «bandiera di rivolta della borghesia francese» seppe divenire «libro aperto» per accogliere l'animo popolare, la vita e la lotta dell'uomo per la libertà; il grande protagonista della cultura dell'ultimo cinquantennio, che con la sua presenza è stato un «continuo richiamo a non sottrarsi alle proprie responsabilità», svolgendo una «missione morale» che solo può nascere da «una coerenza tra la vita e il pensiero, tra l'azione e le idee», la sola che può consentire alla cultura di «comprendere e aiutare gli uomini nel tormento degli avvenimenti e nell'angoscia dei loro problemi».³¹ Una lettura gobettiana del pensatore napoletano che trova posto nel bagaglio culturale del gruppo torinese, il quale in più occasioni palesa il proprio ideale collegamento a Gobetti e Gramsci, che hanno segnato una svolta profonda nella cultura del primo dopoguerra e sono divenuti poi referente forte per la generazione del 1945, di cui i giovani di «Momenti» si sentono rappresentanti. Con toni ed accentuazioni sia pure diversificati ad essi si richiamano sia Diana che Rodda;³² ma chi su questo versante elabora una sorta di piattaforma critica è Ascanio Dumontel, di cui nel n. 6 si anticipa un capitolo del volume, *Letteratura e conformismo*, apparso poi nella Biblioteca di «Momenti» nel 1954.

³⁰ M. Zammarano, *Il giudizio avviene a Spoon River*, in «Momenti», 9-10, 1953, pp. 20-27.

³¹ «Momenti», 9-10, 1953, pp. 4, 49.

³² A. Diana, *Gobetti e le riviste culturali torinesi del primo dopoguerra*, in «Momenti», 11, 1953, pp. 19-24; U. Rodda, *Appunti di lotta per una nuova cultura*, in «Momenti», 3, 1951, pp. 37-38; Id., *Denuncia d'una cultura*, in «Momenti», 5, 1952, pp. 40-41; Id., *Aspetti culturali del nostro tempo*, in «Momenti», 7, 1952, pp. 3-4. È lo stesso Rodda a recensire («Momenti», 6, 1952) l'ultimo quaderno di Gramsci, *Passato e presente*, appena uscito da Einaudi.

Con largo spettro culturale ed equilibrio critico, e con opportuni prelievi, Dumontel disegna quella linea «laica e storicistica» e «democratica» della cultura italiana che da Foscolo, De Sanctis, Verga arriva fino a Gobetti e Gramsci. Pur inserendosi ovviamente nella riproposta desanctisiana e nel contenzioso De Sanctis-Croce-Gobetti-Gramsci del secondo dopoguerra, le argomentazioni di Dumontel colpiscono per la loro lucidità e capacità di autonomia rispetto all'uso che di De Sanctis e Verga vengono facendo in quegli anni sia la critica accademica che quella militante: «l'accademia li ha uccisi. I conformisti della politica li hanno ridotti a opuscoli di partito».³³ Fondante nella critica del De Sanctis è l'idea della «letteratura come cultura, cultura come espressione della civiltà e della storia d'un popolo» e quindi «evoluzione di forme e di opere e di autori»³⁴ da cui discendono anche la coscienza e il «peso di responsabilità, umane e sociali», la «presenza» che il critico deve avvertire rispetto al tempo che gli è dato di vivere. Nelle notazioni su Verga interessante è soprattutto l'indicazione, direi dionisottiana, di una valenza generale del regionalismo:

Provincia e regione sono due termini e due mentalità in antitesi. La civiltà italiana si è formata su una base regionale. È in questo spazio e su questo terreno che i vari elementi, di cui è composta la nostra società, acquistano caratteri tipici e insostituibili. Ed è di qui che ogni scrittore deve trovare il punto di partenza per la sua verità artistica e morale.³⁵

La provincia è invece «il cosmopolitismo del folklore», che alimenta «una cultura falsa e inutile, dove certe ripetizioni letterali, dal sapore vagamente snobistico e cosmopolita di esperienze e di modi stranieri, presi a freddo, sostituiscono un autentico rinnovamento e un impegno condotto in profondità. Così anticultura, antistoria e antitradizione formano lo spirito della provincia e ne fanno il simbolo del nostro conformismo, morale e intellettuale».³⁶

La svolta gobettiana e gramsciana nella cultura italiana si alimenta

³³ A. Dumontel, *Letteratura e conformismo* cit., p. 46.

³⁴ *Ivi*, pp. 46-50. Un'anticipazione, *Realtà in Francesco De Sanctis*, in «Momenti», 2, 1951, pp. 29-33.

³⁵ *Ivi*, p. 52. Da questa dimensione del "regionalismo", Dumontel fa derivare un giudizio assai positivo su Alvaro e Jovine, due scrittori in cui «la realtà e il tema regionale non sono solo motivi o caratteristiche originarie nell'animo dello scrittore, ma tutto il mondo e l'esperienza creativa» (p. 162), evidenziando le peculiarità di una «mentalità», di una «civiltà, umana e sociale», alimentate da un diverso contesto ambientale e storico-geografico. Per le stesse ragioni non sono taciute alcune riserve sul regionalismo debole e contraddittorio di Pavese.

³⁶ *Ivi*, p. 57.

soprattutto ad un imperativo morale: «la letteratura, la cultura e la vita non sono termini in opposizione» o autonomi, non c'è la possibilità di una «doppia verità»; di qui l'obbligo per ogni intellettuale di «un impegno dentro le vicende di una storia e d'una società». L'uno accentuando gli aspetti morali e di costume, l'altro quelli sociali, Gobetti e Gramsci definiscono la cornice di un «umanesimo integrale» che è innanzitutto «coscienza delle ragioni e dei valori di un tempo e strumento di una lotta per un mondo e una verità nuova»,³⁷ ma anche «equilibrio tra cultura e società, tra europeismo e vita nazionale». È questo «nuovo umanesimo» che Gobetti e Gramsci hanno trasmesso alla generazione del 1945 – anche per l'«alto significato esemplare e morale della loro vita» – una guida forte nella battaglia per una nuova cultura ed una nuova società. In questa chiave Dumontel legge anche la critica di Gramsci a Croce: è la «coscienza dello sviluppo storico della civiltà», ed anche il suo materialismo storico, che ha «il valore non di una scolastica proposizione filosofica, ma di una misura e di un metodo per valutare uomini e idee».³⁸

Per la «generazione degli ultimi», come Dumontel definisce la sua, Gobetti e Gramsci costituiscono il referente indispensabile per riattraversare la nostra storia civile e culturale lungo il filo di una impossibile scissione tra le «varie posizioni dell'uomo siano esse morali, letterarie, culturali»; di qui l'inevitabile polemica con esponenti e movimenti delle generazioni precedenti, «ermetici [...] classicisti e [...] loro epigoni e affini».³⁹

Una piattaforma, questa di Dumontel e dei giovani del gruppo torinese, che, filiazione di quella importante “tradizione” culturale laica nella Torino degli anni Venti-Quaranta – non è un caso che alle pagine su Gobetti e Gramsci seguano notazioni su Arrigo Cajumi, Giacomo Debenedetti, Giaime Pintor, Natalino Sapegno – fornisce alla rivista un retroterra molto più articolato rispetto allo specifico della poesia; questo conduce inevitabilmente a frizioni con apporti e linee culturali di alcuni collaboratori delle redazioni periferiche.

³⁷ *Ivi*, pp. 146-148.

³⁸ *Ivi*, pp. 149-151.

³⁹ *Ivi*, p. 186. Altri interventi critici di Dumontel in «Momenti»: *Un dialogo impossibile* (12, 1953, pp. 5-18); *Cultura e terza pagina* (17, 1954, pp. 6-12). Sarebbe interessante una comparazione fra questo attraversamento della letteratura italiana otto-novecentesca e quello di Romanò (*Discorso degli anni Cinquanta*, cit.) di poco posteriore, alcuni punti in comune: De Sanctis, il ruolo della «Voce», l'importanza della lettura delle opere gramsciane; ma anche divergenti: la sottovalutazione di Manzoni nel laico Dumontel, e quella di Gobetti nel cattolico Romanò, il quale inoltre dà una più forte centralità alla letteratura e alla critica letteraria con una serie di recuperi anche rispetto alla esperienza poetica dell'ermetismo.

Le posizioni polemiche dei redattori di «Momenti» nei confronti di ermetici e postermetici sono perfettamente in linea con la impostazione generale della poesia neorealistica, che – come giustamente sostiene Manacorda – «a differenza della narrativa che poteva risalire a qualificate ascendenze anteguerra, si venne a trovare in aperto e totale dissidio con la tradizione recente, la quale non solo non poteva giovare ma doveva piuttosto essere considerata come l'errore da evitare e da rovesciare». La poesia pura, l'ermetismo, insomma tutta quella tradizione che esauriva la poesia ed i valori poetici nella «parola» separata dalle esperienze reali dell'uomo (soprattutto quelle civili e politiche), «coincidevano proprio con quello che era divenuto il bersaglio delle più accese polemiche». ⁴⁰

Il dover costantemente ribadire queste pregiudiziali polemiche da parte dei redattori di «Momenti» comporta dei rischi notevoli; la fa cioè apparire come una rivista collocata sulle posizioni più radicalmente antiermetiche, fino al punto da essere giudicata intollerante; e questo emerge chiaramente dalle risposte polemiche di Bo e Macrì ai giovani di «Momenti». Secondo Carlo Bo «la rivista torinese “Momenti” è quella che in un certo senso è andata più in là nelle proposte e ha umiliato l'idea di poesia verso una ricerca e una protesta assoluta della realtà». E le ragioni sarebbero precipuamente sociologiche:

Il clima culturale della città stessa in cui si pubblica (Torino), la vicinanza di grandi complessi industriali, la presenza di una vera patria operaia hanno consigliato quei giovani a prospettare in modo netto la questione della poesia, anche se in fin dei conti non sono andati al di là del programma, un programma fatto più di sensazioni che di ragioni, e delle esercitazioni collegate a temi di prammatica. ⁴¹

E con toni più polemicamente Oreste Macrì bollava i «giovineti» di «Momenti», accusandoli di essere «provinciali», di derivare «la parte [...] più grezza e caduca dell'involuzione naturalistica, veristica, pragmatistica» e di non saper andare oltre l'imitazione di autori come Lorca, Neruda, Eluard, Eliot, Pasternak: «temi e accenti che i marxisti spagnoli o inglesi impiegavano vent'anni fa», modi poetici «di cieca e sorda ispirazione, di casuale e gratuita tessitura strofica», dimenticando, aggiunge Macrì, che quelli della sua generazione anche su autori e filoni della poesia europea, cui i «poetini» di «Momenti» si rifacevano, avevano consumato anni di «studio, di scienza letteraria, di *lavoro letterario*» ed avevano «macerato ed

⁴⁰ G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea* cit., p. 50.

⁴¹ C. Bo, *Cinque anni di poesia*, in «Paragone», 74, febbraio 1956, pp. 3-33.

assimilato [...] quella planetaria esperienza poetica che essi confusamente ed empiricamente si sforzano di scimmiottare. [...]. Le vostre istanze di “realtà” che andate formulando con semplicistica protervia erano già implicite nelle nostre formule attive di letteratura-vita». ⁴²

Circa il rilievo “sociologico” di Carlo Bo, occorre dire che è esatto solo in parte, nel senso che i redattori torinesi avvertono e non sono affatto estranei alla realtà sociale, industriale e culturale della loro città, cosa che però non si traduce in una pratica poetica operaista egemonica, casomai tale pratica è più frequente in altri redattori non torinesi. Più vicina alla reale fisionomia della rivista quella «ambiguità» di cui parla Roversi in una scheda di «Officina», ⁴³ anche se egli la risolve in una «contraddizione fra un’apparente forza polemica, più volte esibita, e una insufficiente solidità umana e teorica», cioè in una assenza di «scelta politica» di fondo.

Ma quello che è più importante notare è che i rischi più gravi delle rinnovate proclamazioni teorico-critiche dei redattori di «Momenti» vanno oltre le prevedibili reazioni del campo avverso, ermetico e postermetico, che tra l’altro sta riconquistando le posizioni perdute

⁴² O. Macrì, *Tra realisti e ultimi ermetici*, in Id., *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, 1956, pp. 411-418: la polemica era iniziata con un articolo pubblicato sulla «Gazzetta di Parma», in cui Macrì, riferendosi al n. 6 della rivista, ironizzava sulla «solita scena “realista”» della copertina che riproduceva un disegno di Ugo Attardi, come pure sulla «vieta topica antidealistica, antiastrotistica, anticrociana, antisoggettivistica, antiformalistica, in una, antiermetica» (il riferimento era all’articolo di Adolfo Diana, *Fine di un mito* cit., pp. 3-5); ed infine ai testi poetici: in particolare dei «quattro nuovi poeti realisti» che «a differenza di quelli degli ermetici, sempre impersonali e anodini, rivelano immediatamente la personalità e il mondo morale dell’autore», secondo la presentazione redazionale (p. 37) dei *Quattro poeti*: Matacchiera, Passoni, Trasanna, Tumminelli; nello stesso fascicolo sono presenti testi di Cadoresi, Camilleri, Fodeba, Hikmet, Menichini, Meléze, Ronfani. La risposta di «Momenti» a Macrì è affidata a Diana, il quale ripropone il programma di «Momenti» teso innanzitutto al superamento dell’ermetismo, spazzato via dai morsi della storia e dal nuovo gusto, e alla costruzione di un «nuovo umanesimo» che «ristabilisca i troncati rapporti tra cultura e realtà storica» («Momenti», 7, 1952, pp. 5-6). Più morbida la controreplica di Macrì che invita i giovani di «Momenti» a «comprendere criticamente e sentimentalmente la precedente generazione prima di rifiutarla in blocco, e a tentare di dialettizzarsi con essa» (O. Macrì, *Tra realisti e ultimi ermetici* cit., pp. 417-418).

⁴³ R. Roversi, *Prospetto delle riviste di letteratura dell’ultimo decennio*, in «Officina», 2, luglio 1955, p. 77. Sulla scia di Bo, Macrì e Roversi si pone il giudizio critico di Sergio Pautasso (*Il laboratorio dello scrittore. Temi, idee, tecniche della letteratura del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, pp. 130-132), troppo frettolosamente liquidatorio per poter andare oltre il rilievo di una poetica «confusa» e «velleitaria» e di un impegno «generico perché non precisato ideologicamente».

anche attraverso la definizione di un'immagine di radicalismo neorealistico non corrispondente affatto alla reale fisionomia della rivista, molto più aperta, pluralista, eterogenea. Occorre aggiungere che una tale inesatta immagine si è trasferita poi anche in alcuni studiosi del neorealismo. Tra l'altro all'interno della rivista vanno via via maturando riflessioni autocritiche, che trovano sempre più ascolto nelle redazioni e nella direzione. Nel n. 11, in un articolo dal titolo *Non basta scegliere il mondo*, Gino Baglio prende posizione rispetto alla pratica poetica neorealistica, non solo quella presente in «Momenti»:

non sembra inopportuno e inconcludente avanzare il sospetto [...] che talvolta la poesia di questi giovani, alla potenzialità del testo, dei contenuti, non abbia saputo adattare le parole, la misura di una voce intensa e precisa, riconoscibile davvero come il segno di una posizione nuova. Il fatto di trovarci [...] di fronte a uno squallore, ad un'aridità formale compiaciuta, a un evidente squilibrio fra la scoperta disposizione morale e sociale dei giovani poeti e le loro parole, disattente, limitate, non sollecitanti, senza più un'eco, induce a denunciare un possibile pericolo: che cioè, distrutto il simbolo, l'amuleto, la cifra, la poesia di alcuni giovani d'oggi si vada paurosamente denutrendo, sino a perdere qualsiasi facoltà, qualsiasi resistenza.

La poesia neorealista, prosegue Baglio, «si è accontentata di un linguaggio minimo, di un'espressione provvisoria, senza troppe esigenze»; «sotto la spinta della cronaca, della immediatezza, sotto l'impulso di pressanti motivi pratici o polemici, la poesia realistica non si è preoccupata di risultati». È nato così uno «stile che si potrebbe definire "stile traduzione": fatto cioè di parole distratte, appena appena annotate, non esemplari, non persuasive, sacrificate troppo alla fedeltà della cronaca».⁴⁴ Critiche che verranno riproposte anche con altri articoli nei numeri successivi e che spesso aggiungono altri materiali e spunti di polemica tra i vari redattori e collaboratori di cui è traccia nella corrispondenza recuperata.

Nella linea editoriale di «Momenti» appare chiara, fin dai primi numeri, la consapevolezza che è indispensabile un'apertura al Sud, una presenza ed ascolto dei poeti meridionali: una rivista che si proclama con forza avanguardia del nuovo realismo, non può non sintonizzarsi da Torino o da Udine su quel magma socio-antropologico e politico-culturale del Sud che si costituisce, insieme con la Resistenza, come uno dei due *deterrenti* di cui si serve la nuova letteratura del dopoguerra.

In questa strategia di avvicinamento, non certo casuale diventa

⁴⁴ G. Baglio, *Non basta scegliere il mondo*, in «Momenti», 11, 1953, pp. 5-7.

l'incontro con Scotellaro, che nonostante la giovane età e nonostante non abbia ancora pubblicato una silloge organica delle sue poesie, rappresenta già, con le sue anticipazioni poetiche su varie riviste e il suo impegno politico-culturale, un referente quasi mitico. L'aggancio di Scotellaro da parte di «Momenti» avviene, manco a dirlo, tramite Mario Cerroni. In una lettera a Scotellaro (ottobre 1951) Cerroni si presenta a lui come vincitore del premio "Lavoro" e del premio "Bologna-L'Unità"; lo invita a collaborare a «Momenti» e a partecipare al convegno di Milano – uno degli incontri organizzati dalla rivista – che si terrà in aprile. In una lettera successiva Cerroni invita Scotellaro a collaborare inviando dei testi per il n. 5 di «Momenti» che sta «diventando una cosa terribilmente seria, a Torino: riassorbe tutti gli uomini migliori del "Politecnico". Gli uomini che avevano fatto "La strada"». Insiste inoltre sul fatto che Scotellaro si faccia carico di una presenza della rivista al Sud. Del novembre 1951 è una lettera della direzione di «Momenti» (firmata da Diana) con la quale gli si chiedono testi inediti per un numero speciale da dedicare ai poeti del Sud.

Ancora in una lettera del 28 ottobre 1951 Cerroni insiste per il coinvolgimento di Scotellaro nonostante la freddezza di quest'ultimo: lo esorta ad entrare fattivamente nel gruppo e nella rivista che deve diventare «la rivista della poesia militante italiana». Quello di «Momenti» è «un programma di vita, un programma di morale, se vuoi, non un qualche ismo che deve unirvi, che deve finire per riunire i "poeti nuovi", dicevo, è questo. Almeno il programma che io dentro a «Momenti» propugno, e del quale vorrei Scotellaro compagno». Con una lettera del dicembre 1951, Scotellaro frena gli entusiasmi di Cerroni e lo richiama ad una diversa strategia culturale:

Caro Cerroni,

Mi costringi a difendermi perché non mi pare che tu abbia inteso, come dovevi, la mia lettera. Non ho reagito – né potevo – alla tua 'violenza'. Sono anch'io un militante, come si dice; ho avuto, dal 42 fino all'inizio di quest'anno, una movimentata vicenda di militante e quindi mi troverai pronto a tutte le iniziative politiche, con questa sola riserva: tengo sempre a precisare le mie responsabilità. Ti ho già detto de «Il Canzoniere» e della sua giusta fine miseranda. Non vorrei anticiparti le stesse osservazioni per le iniziative che abbiano – temo assai – lo stesso terreno di coltura. Desidero poi pensare che per me e per te gli avversari non sono le chiesuole e i provincialismi, né «Realtà» (Io non lo leggo, trascuralo anche tu) né – lo hai dimenticato – «Fiera letteraria». Direi che prima occorre una lotta contro noi stessi, consistente nell'accanimento che dobbiamo avere per una preparazione culturale, che è sempre chiarificazione e opera progressiva e duratura.

Aderirei – per esempio – a un’associazione che promuova la raccolta la conoscenza e lo studio critico della poesia popolare d’Italia e del mondo. Aderirei alle letture organizzate per gli operai e per i contadini. Insomma a un partigiano come te non ho bisogno di dire, in definitiva, che io sono per la linea Gramsci (per intenderci) e non per la cosiddetta cultura militante che auspica tutti gli incontri tutte le alleanze, che non discrimina, che soffoca i giovani. Pur respingendo la tesi Vittorini, che è stato per me un avventuriero quando ha voluto predicare su cultura e politica e che da avventuriero è finito, la questione politica-cultura resta aperta e, di certo, la soluzione del PCI non è la più giusta, anche perché comprende i frutti del conformismo. Ecco: io auspico un convegno nostro, di parte, in cui potessimo dirci finalmente ciò che sentiamo e predisporci a un piano di lavoro.

Non avremo bisogno di entrare in questo o quel movimento eterogeneo per affermarci, costituiremo – invece – una notevole forza di attrazione noi, una volta che le nostre posizioni siano chiare e valide culturalmente. Non facciamo manifesti, ce ne pentiremo, non facciamo gazzarra, perché saremo invasi dal vuoto. Lavoriamo. Il lavoro non è mai retorica e ipocrisia. Io – come te – dobbiamo imparare a distinguere dove c’è la zappata e dove la pesta sul terreno che noi stessi attraversiamo.

Con questi sentimenti che spero discutibili almeno, ti invio cordiali saluti.

tuo Rocco Scotellaro

Oggi 2-12-51 ho saputo attraverso «Il Mondo» che la riunione dei poeti, cui mi si invitava, si è conclusa con la lettura di alcune poesie sulla Corea!!!

E in una lettera inviata alla direzione di «Momenti» Scotellaro ribadisce ulteriormente la sua posizione e le sue riserve sulla rivista di cui nota le oscillazioni tra una progettualità di tendenza continuamente proclamata ed una pratica di accoglienza e convivenza di testi e posizioni critiche assai eterogenei; con un richiamo infine alla necessità di un serio impegno di approfondimento e di crescita culturale, in luogo di continui proclami e posizionamenti critici:

[prima decade di febbraio 1952]

Carissimi amici,

Vi ringrazio dell’invito a collaborare alla vostra rivista, che non ho avuto ancora il piacere di leggere. A Cerroni, che mi aveva invitato molto amichevolmente di partecipare al Convegno, scrissi sommariamente delle mie perplessità, che non esito a ripetere a voi, in breve.

Perché sono stato e mi credo un ragazzo attivo, mi troverete pronto a tutte le iniziative con la sola riserva di precisare le mie responsabilità. Fui con Socrate e Vivaldi tra i promotori de «Il Canzoniere», ma si accettò di mio il solo titolo e non anche alcune precise ragioni di poesia. Sono soddisfatto della giusta fine miseranda di quel giornale. E poiché temo assai che altre iniziative abbiano lo stesso terreno di coltura, ecco

precisate le mie riserve.

Nel nostro campo non ammetto un regime di convivenza e di alleanze indiscriminate, come vorrebbe una cultura così detta militante, che auspica tutti gli incontri, che non discrimina e che soffoca, in definitiva, i giovani. Queste soluzioni producono i frutti del conformismo e della ipocrisia. Perciò io mi auguravo e mi auguro un convegno nostro, di parte, se volete, in cui noi potessimo dirci finalmente ciò che sentiamo e predisporci a un piano di lavoro a lunga scadenza, mentre per un'azione immediata, anzi che pubblicare le irritanti poesie su cose, come la Corea, la Cina [e la mia *Pace di Urikla* compresa], cose più grandi di noi, si potrebbe promuovere la raccolta, la conoscenza e lo studio critico della poesia popolare dell'Italia e degli altri paesi e organizzare letture per gli operai e per i contadini.

Non avremo bisogno di metterci in mezzo a movimenti eterogenei per affermarci, costituiremo invece una notevole forza di avanguardia, una volta che le nostre posizioni siano valide culturalmente, e ovviamente chiare. Faremo bene a noi stessi e alla società e ai gruppi, cui siamo legati, se ci impegneremo in una lotta accanita per la migliore e moderna preparazione culturale di noi stessi. Perciò non facciamo manifesti, di cui ci pentiremo, non facciamo gazzarra, perché saremo invasi dal vuoto. Lavoriamo. Il lavoro non è mai rettorica e ipocrisia.

Io – come voi – dobbiamo imparare a distinguere dove c'è la zappata e dove la pesta sul terreno che noi stessi attraversiamo.

Con questi sentimenti, che spero almeno discutibili, vi invio cordiali saluti, e queste poesie inedite.

Vostro
Rocco Scotellaro

Salutatemi, vi prego, Cerroni.
Ho ricevuto i numeri della rivista. Grazie.

A Giacheri
Considera le frasi da me sottolineate che approvo toto corde!

Sul n. 5 (1952) intanto viene ospitata una poesia di Scotellaro, *C'era l'America*:

C'era l'America, bella, lontana
del padre mio che aveva vent'anni.
Il padre mio potè spezzarsi il cuore.
America qua, America là
dov'è più l'America
del padre mio?

Questo numero di «Momenti» nelle intenzioni della direzione e delle redazioni più attive, come quella udinese, è, come si è visto, importante, programmatico, esplicativo della progettualità, delle linee di tendenza della rivista sul versante realistico sia a livello teorico e

critico che di produzione poetica, tanto che il fascicolo si apre con un saggio di Domenico Cadoresi, dal titolo anch'esso abbastanza esplicativo: *Realismo poetico come umanesimo attivo*, che fa anche da introduzione critica ai testi di dieci significativi poeti di tendenza.

Cerroni con una lunghissima lettera del 17 marzo 1952 cerca di ribattere alle riserve di Scotellaro, comprese quelle sulla poesia-propaganda politica, lo esorta a costituire una redazione meridionale e ad aiutarlo a tenere «sotto il fuoco di fila» la redazione torinese:

Giacheri ha bisogno di essere guidato e consigliato continuamente e non da Cerroni solo [...]. Io punto moltissimo il mio gioco sulla collaborazione attiva di Scotellaro [...]. Essere gruppo, essere compagni ... questo mi pare magnifico.

Lo invita inoltre a portare avanti insieme il progetto di «realismo umanistico» di «Momenti», la cui direzione torinese (Giacheri, Diana, Dumontel, Rodda) condivide le riserve di Scotellaro e il richiamo ai rischi della poesia-propaganda e populistica:

figurati se Giacheri e gli altri vogliono far della poesia propaganda politica in versi [...] fra l'altro credo che il pericolo di slittamento di «Momenti», se mai, sia verso "l'arte pura" o giù di lì!

In una lettera a Scotellaro del 10 febbraio 1952, Cerroni riprende il giudizio critico di Scotellaro sul n. 5 di «Momenti», numero che Cerroni continua a considerare un vero e proprio "manifesto" della rivista. Scotellaro in una lettera dopo l'uscita del fascicolo (non ancora recuperata) aveva espresso le sue riserve sui rischi di «poesia comiziale», di nerudismo, di «genericismo», di «poesia orecchiabile», «facile», di innografia alla pace e al lavoro, e Cerroni mostra di condividere alcune di queste riserve, facendo anche autocritica:

È troppo facile cantare la Corea, l'Egitto e compagnia cantante? [...]. Non è quella la via del realismo. Non si vuol dire con questo che realismo sia solo Piovano, il realismo non ha strada, ma mille, perché promana da una *comune morale di fronte alla vita degli uomini*, non dà un gusto di salotto, d'accordo, comunque è da certi temi esotizzanti che dobbiamo guardarci.

Cerroni sottolinea anche che in «Momenti» ci sono posizioni politiche differenziate, «la Direzione torinese è tutt'altro che comunista... il che, strano che lo dica un comunista, ma è bene» e Giacheri e Diana condividono le riserve di Scotellaro.

Nuova lettera di Cerroni a Scotellaro del 9 agosto 1952 e nuove esortazioni perché si impegni direttamente nella vita della rivista, la quale non può non interessarlo «perché non è una rivista qualsiasi dove in qualche modo noi pubblichiamo noi stessi, ma perché è l'organo di una nostra decisa e serena battaglia culturale, per la morale nuova, per l'uomo nuovo, per la poesia semplicità e comprensibilità». Gli propone un appuntamento a Conegliano al ritorno di Scotellaro da Cortina:

Ci terrei a parlarti. La tua lettera, sono sincero, mi ha rattristato molto. Scrivimi subito. Tuo, con cuore apertissimo e ancora fiducioso che Scotellaro possa capire. Non si tratta di "noi", Rocco, si tratta d'un rinnovamento culturale e di gusto che noi "abbiamo il dovere etico" di tentare.

Altra lettera tormentone di Cerroni a Scotellaro (8 aprile 1952): «su Scotellaro tutti gli amici di "Momenti" fanno *grande conto*, data la tua serietà e la tua preparazione». Lo invita di nuovo a intervenire con un saggio-lettera su «relazione fra realismo, ermetismo-naturalismo»; gli chiede un intervento critico sul saggio-manifesto di Cadoresi apparso sul n. 5, *Realismo poetico come umanesimo attivo*. Esprime un giudizio positivo, ma non entusiastico su *C'era l'America*: «popolareggiante, fresca, pur in un certo assunto sotterraneamente intellettualistico». Entusiasmo invece per la poesia di Bettelli «di gran lunga la migliore»; insiste perché esca dalle sue riserve e si faccia coinvolgere diventando il punto di riferimento in un Meridione che «è così difficile da avvicinare».

Ma Scotellaro se da un lato accetta di collaborare in qualche maniera alla rivista, dall'altro ribadisce le sue perplessità:

permangono le mie riserve e si accrescono rileggendo la tua *La Falce* su «l'Unità» e ricordando l'impostazione generica e compromissoria (da "volemose bene") di Cadoresi nel n. 5: tutti buoni, persino il Bettelli, che è un predicatore fallito. Perciò saremo amici, in quanto ognuno sincero con se stesso e verso gli altri: evidentemente non potrai da me pretendere altro.⁴⁵

C'è da dire però che anche grazie all'impegno di Scotellaro, che non si sottrae ai «vili servizi» – come definisce in un'altra lettera (6 agosto 1952) lo smistamento di contatti che è costretto ad operare a favore di «Momenti» – oltre che all'azione movimentista di Cerroni e al frenetico impegno di Giacheri, la cerchia dei collaboratori meridionali si va allargando: via via entrano in campo Vittore Fiore, Michele

⁴⁵ R. Scotellaro, lettera a Mario Cerroni, 14 agosto 1952.

Parrella, Giulio Stolfi, Vittorio Bodini, Mario Trufelli, Aldo Dramis. L'asse Lucania-Bari-Salento è quello più rappresentato a conferma del ruolo che questo *milieu* ha nel dibattito culturale del secondo dopoguerra, quando con il *Cristo si è fermato a Eboli* e gli studi e la presenza di Levi, De Martino, Rossi-Doria, Olivetti ed altri, la Lucania in particolare diventa il laboratorio delle più importanti proposte politico-culturali, sociologiche ed antropologiche che investono il Sud d'Italia.

I carteggi tra i redattori di «Momenti» e Vittore Fiore, Bodini, Trufelli che abbiamo recuperato testimoniano l'aggancio che la rivista riesce a concretizzare – nonostante molte difficoltà – con la realtà letteraria ed intellettuale del Sud, sull'onda soprattutto di un progettato numero monografico che la redazione vuole realizzare sul Sud, del quale si discute per circa tre anni, dal 1951 alla fine del 1953, e che ad un certo punto è affidato alla responsabilità di Scotellaro, Fiore e Bodini, un numero che non vedrà mai la luce.

Ed è proprio Scotellaro il tramite del coinvolgimento di alcuni poeti meridionali, pugliesi e lucani soprattutto, a cominciare da Bodini, con il quale era nata una sincera stima e amicizia sull'abbrivio di una condivisione di poetica, di una «assoluta coincidenza d'idee» – come scrive lo stesso Bodini – fondata sulla necessità di una “terza via” che superasse la contrapposizione tra ermetismo e neorealismo. Lo esplicita Scotellaro in una recensione del 1953 a *La luna dei Borboni* di Bodini, in cui sottolinea la novità della raccolta, scritta «tenendo in mano una penna e un rasoio per compiere, egli, un lavoro critico di sé e della poesia italiana»; una silloge che evita i «pericolosi scogli» della poesia civile e che traccia «una linea di soluzione alla poesia delle grandi chiocciole [...] Montale, Quasimodo, e gli altri». ⁴⁶ E Bodini nel fondare la rivista «L'esperienza poetica» aveva individuato in Scotellaro uno dei riferimenti per uscire dalla «falsa alternativa» tra ermetismo/post-ermetismo e neorealismo, tra la «prigione di parole» e il contenutismo e finalismo politico, per un progetto di «rinnovamento» della poesia del secondo dopoguerra.

Sul primo numero de «L'esperanza poetica», uscito nel 1954 ad alcuni mesi dalla scomparsa di Scotellaro, Bodini pubblica quattro sue poesie inedite, a testimoniare la sintonia progettuale e il ruolo che il poeta lucano avrebbe potuto avere nella rivista. ⁴⁷

⁴⁶ La recensione di Scotellaro a *La luna dei Borboni* apparve in «Nuova Repubblica», 5 maggio 1953, ora in R. Scotellaro, *Tutte le opere* cit., p. 638.

⁴⁷ Le quattro poesie di Scotellaro, con una nota di Bodini, in «L'esperienza poetica», 1, gennaio-marzo 1954, pp. 11-13; per il giudizio di Bodini sul «rinnovamento» della poesia vd., *Non è una poesia da serra*, in «L'esperienza poetica», 2, aprile-giugno 1954, p. 1. Sul rapporto Scotellaro-Bodini cfr. L. Giannone, *Scotellaro e Bodini: per*

Intanto su «Momenti» appaiono via via testi di Fiore, Trufelli, Dramis, Parrella, Stolfi, De Castris, per citare solo quelli dell'area lucano-pugliese, ma andrebbero poi segnalati i testi di poeti anche di altre aree regionali meridionali: Sicilia, Calabria, Molise, Abruzzo. Nella «Biblioteca di Momenti», una collana collaterale, vengono pubblicate le raccolte dei lucani Michele Parrella, *Poesia e pietra di Lucania* e Giulio Stolfi, *Giallo d'argilla e ginestra*.⁴⁸ Vengono recensiti *Un popolo di formiche* di Tommaso Fiore, *La luna dei Borboni* di Bodini. Si segnala l'uscita de «L'esperienza poetica» diretta dallo stesso Bodini: una rivista importante, come già detto, per il suo tentativo di operare una mediazione tra ermetismo e realismo meridionale. Col n. 17, Vittore Fiore entra ufficialmente nella redazione centrale di «Momenti».

Ma torniamo ai rapporti di Scotellaro con Cerroni e con la direzione di «Momenti». Cerroni non si arrende dinanzi alla freddezza e neppure agli umori di Scotellaro, di cui ammira tra l'altro la sincerità e l'onestà intellettuale. E così, con caparbia pedagogia realistica continua a circuirlo:

due amici e compagni [...] devono comprendersi e lavorare insieme per la buona causa della poesia; [...] il mio interessamento per «Momenti» non mi fa lavorare per “porcherie” come «Realtà», «Fiera Letteraria», «Nuvole», «Ausonia» et similia [...]. Che altra rivista “seria” oltre «Momenti» puoi indicarmi tu oggi in Italia?⁴⁹

Cerroni ribadisce insieme la motivazione ideologica e politica che lo tiene legato alla rivista: «il mio interessamento a «Momenti» resta un «interesse a finalità democratica»; e con maieutica strategia cerca di smuovere Scotellaro, dichiarando di condividere alcune riserve del poeta lucano sia sull'impostazione teorica del realismo (saggio di Cadoresi) sia sulla produzione poetica a cominciare dalla logorroica falsamente messianica poesia di Bettelli. Quindi una ennesima accalorata perorazione a che l'amico si faccia coinvolgere:

Cerroni ti rimprovera, e tanto, solo una cosa: quel tuo criticare “da fuori”. Tu mi dici “cambiate, volete...”. Cosa è questa seconda persona?

una “terza via” della poesia, in Id., *Fra Sud ed Europa. Studi sul Novecento letterario*, Lecce, Milella, 2013, pp. 223-230.

⁴⁸ Altri volumi della collana: D. Menichini, *Via Calvario* (poesie); E. Tumminelli, *Il nome delle cose* (poesie); P. Zangelmi, *Durezze e distensioni* (annotazioni sulla musica contemporanea); R. Giacheri, *Io e il Sindaco* (poesie); R. Giacheri, *Storie di mezza montagna* (racconti); A. Dumontel, *Letteratura e conformismo. Note sulle lettere italiane dal settanta ad oggi*.

⁴⁹ M. Cerroni, lettera a Rocco Scotellaro, 17 agosto 1952.

Tu, Scotellaro, devi farlo tu «Momenti» con Cerroni e altri, ma tu: non stare a vedere, se no sì che i miei sforzi “personali” non approderanno a nulla. Fai una forte redazione a Napoli con Zinna, Pierri e altri. Raccogli adesioni, getta sulla redazione di Torino del materiale tuo e di altri, “forte”, “deciso”: iniziamo insieme una battaglia su Torino, ma da “dentro” [...] per “imporre” testi, impostazione etc. Ma se stai a riva a vedere i miei conati e dici, però è bravo, ma non ce la farà ... buttati a darmi una mano, per Dio [...] aiutami. «Momenti» non è quello che vogliamo: ma «Momenti» ci ha aperto la tana; adesso che sono dentro debbo riuscire a farne quello che dico io: solo se i Greci accorreranno alle porte da me aperte, comprendi?

Ma Scotellaro si sente lontano da certe confuse strategie letterarie e politico-culturali che emergono dai ripetuti scontri fra Torino e Udine: in una bozza di lettera circolare (non sappiamo se spedita alla direzione di «Momenti») Scotellaro annota:

Leggo le loro lettere [di Giacheri da una parte e di Cerroni e Cadoresi dall'altra] e vorrei aver il bandolo in mano, d'un colpo; purtroppo, non tanto per la difficoltà dell'argomento quanto per la posizione di ognuno e il vocabolario e la confusione e l'accademia, non si capisce il tema centrale se non come una scorribanda di giovani in un cortile, attorno a un pallone, su un piazzale alle prime ombre della sera [...]. Sarebbe divertente rimandare i tre amici a rifare la bella copia del loro scritto, perché questo è bocciato per il disordine e l'improprietà di linguaggio, soprattutto là dove il giudizio complessivo viene espresso da parole arbitrarie e assolutamente vuote di senso.

Scotellaro prende le distanze anche rispetto alle piattaforme teoriche e critiche sul realismo di Cadoresi e Cerroni ospitate in «Momenti», e che Cerroni continuamente gli ricorda nelle lettere: una miscela di Marx, Gramsci, Sartre, Camus, ermetismo con esistenzialismo e marxismo, nuovo realismo romantico – come lo definisce Cadoresi – realismo nazional-popolare e romanticismo rivoluzionario; una miscela un po' indigesta per un laico come Scotellaro formatosi sui testi di Fortunato, Salvemini, Rossi Doria, di Carlo Levi e del Movimento olivettiano di Comunità.⁵⁰

⁵⁰ Cfr. S. Martelli, *Il crepuscolo dell'identità* cit., pp. 61-189; F. Vitelli, *L'osservazione partecipata* cit., pp. 5-113; Id., *L'amore della somiglianza* cit., pp. 75-167; *Scotellaro trent'anni dopo*. Atti del Convegno di studi, Tricarico-Matera (27-29 maggio 1984), Matera, Basilicata editrice, 1991; F. Vitelli, *Postfazione*, in R. Scotellaro, *Tutte le poesie 1940-1953*, a cura di F. Vitelli, Milano, Mondadori, 2004, pp. 333-354; *Lucania within us. Carlo Levi e Rocco Scotellaro*, special issue a cura di G. Dell'Aquila, S. Martelli, F. Vitelli, in «Forum italicum», 50, 2, August 2016; A. Di Franco, «A fare il giorno nuovo». *Rocco Scotellaro tra letteratura e politica*, in «Griseldaonline», 16, 2016-2017, pp.

Scotellaro, pur accettando di lavorare al numero monografico di «Momenti» dedicato al Sud – tanto che ne ha parlato a Bari con Bodini e Fiore – non arretra dalle sue posizioni che rispondono non a umori o freddezza e non volontà di impegno: in realtà Scotellaro, che sta lavorando alla Facoltà di Agraria di Portici con una borsa di studio fattagli assegnare da Rossi Doria – lavoro da cui scaturiranno la sua inchiesta sulla scuola in Basilicata e le sue biografie di *Contadini del Sud* – in quel tempo andava maturando nuove riflessioni politico-culturali: avvertiva che la realtà del paese andava mutando rapidamente e che se si voleva incidere occorrevo nuove strategie in termini di organizzazione della cultura, di creazione e ridefinizione di strumenti reali per la crescita del Mezzogiorno d'Italia. Insomma Scotellaro avvertiva che si andavano accumulando forti ritardi, che il dibattito politico-culturale si consumava in una formulistica e che anche la letteratura, la poesia, la critica si stavano avvitando su se stesse.⁵¹ Ecco perché non ha remore a palesare a Cerroni, in una lettera successiva, con toni ancora più chiari e decisi – e per certi aspetti impietosi nei confronti dell'amico – il suo pensiero. Ed è una lettera di una certa importanza non solo per capire il rapporto e la distanza tra Cerroni e Scotellaro ma anche per evidenziare quale sofferto lucido e serio impegno di riflessione ci fosse in questi giovani, spesso con sufficienza liquidati nella marginalità neorealistica:

[inizi 1953 (febbraio)?]

Caro Mario,

Rivedendo gli amici Bodini e Fiore a Bari io parlai loro del numero sempre proposto, che «Momenti» avrebbe dedicato al Sud. Dopo alcune conversazioni, decidemmo di far scrivere a Fiore l'ultima lettera di proposta. Ecco perché se ne riparla.

Siamo però ancora poco orientati se inserire esclusivamente – per i poeti noti ed affermati – cose inedite o quelle più rappresentative. Io credo che converrà discutere se inserirli o meno. Ma è questione da decidere nel piano redazionale che se ne farà.

Il discorso che riguarda noi due è più lungo. So già di soccombere. Si tratta in genere di questo: che io non ho ancora un orientamento ideologico molto preciso da applicare in arte e che voi con il vostro decantato realismo non riuscite a convincermi. (Tanto meno riescono a convincermi le vostre poesie, quelle più dichiarate e spiegate):

e la parola “pace” sa il profumo
concreto della terra ove si suda.

1-26; R. Scotellaro, *Tutte le opere*, a cura di F. Vitelli, G. Dell'Aquila, S. Martelli, cit., pp. 665-790; M. Gatto, *Rocco Scotellaro e la questione meridionale* cit., pp. 99-153.

⁵¹ Cfr. S. Martelli, *Il crepuscolo dell'identità* cit., pp. 61-135.

Sono versi tuoi. Occorre fare degli endecasillabi per sapere di fare poesia su cose che sono meglio dette in prosa al Parlamento, nei comizi e sui giornali?

Tu proprio, che mi sei molto amico, ti stai spingendo oltre i limiti della faciloneria. Non è giusto per te e per i tuoi amici continuare, perché la poesia è urgenza e non traduzione di sentimenti.

Tutta la tua *Agli uomini della terra* pare una traduzione montiana di chissà quale opera latina o greca inesistente.⁵²

Tengo con piacere e con i ringraziamenti più vivi i tuoi *Canti per la Pace*.⁵³ Anche qui una più attenta selezione poteva giovarti. Sai che non faccio il solito discorso di chi minimizza i temi che sono tuoi e anche d'altri e miei, ma che ti impegno su un preciso discorso estetico.

Vedo che sei troppo felice ora – ed è giusto – per accettare interamente le mie critiche ma amerei vederti spinto a considerarle perché dette – credilo – con animo sincero e amico.

Che dire della Rivista? Risente tutta di aspirazioni vaghe e confuse, tenute strette da una spada di legno che è il finalismo poetico. Le parole che qualcuno di voi ha scritto presentando i Sette Poeti (della più recente generazione) nel n. 9-10 mi fanno paura. Io, giovane, non vi sentirei, camminerei per la mia strada. E poi quanta professione gonfia e cattedratica in quelle parole!

Caro Mario, non credermi aspro e fa capire ai bambini di «Momenti» che stanno disturbando abbastanza.

Fraternamente ti abbraccio.

Rocco Scotellaro

⁵² «Momenti», 7, 1952, pp. 7-14: si tratta di un vero e proprio poemetto in 350 versi, che nelle carte di Cerroni si ritrova col titolo *Adamo* (ora in M. Cerroni, *Poesie cit.*, pp. 175-185) e che va collocato nel primo tempo della sua poesia realistica, in cui è fortemente presente un linguaggio «romantico-oratorio» che si fa portavoce di «tutte le “mitologie del riscatto”, da quella evangelica a quella anarchico-individualista» (D. Cadoresi, *Le «Poesie disperse» e «Inedite»: una maturità dolorosa e consapevole*, in M. Cerroni, *Poesie, cit.*, p. 172).

⁵³ Si tratta della raccolta poetica *Canti della pace* (Milano, Schwarz, 1953), in cui prevalgono le derivazioni dai modelli di Neruda, Lorca, Hikmet, ma senza quella capacità – assente nel primo Cerroni, come in gran parte dei giovani poeti realisti – che consenta di andare oltre «il modulo, i bordi dell'oggetto» per afferrare «il centro effettuale» e far «entrare in continuo rapporto dialettico forma e contenuto» (T. Maniaco, *I «Canti della pace», un' "opera prima" da riesaminare con attenzione*, in M. Cerroni, *Poesie cit.*, p. 12). Nelle raccolte successive e nelle poesie pubblicate postume (*Il giorno sulla Vojùssa*, Bologna, Cappelli, 1955; *Il cuore sulle strade*, Udine, «I quaderni del Provinciale», 1956; «*Poesie disperse» e «Inedite»*, in Id., *Poesie cit.*), entrano in campo toni e modulazioni diversi: un «tono dolente» (Menichini), una «dinamica mitico-simbolica» a segnalare una presa di coscienza «di certa metamorfosi della realtà, e a darne dolentemente conto» (Morandini); e poi il sopravvenire della solitudine dopo lo spezzarsi del «rapporto Io-tu-Comunità» e di «un'aspra esistenzialità», una poesia della «disperata vita inutile» (D. Cadoresi, *Le «Poesie disperse» e «Inedite» cit.*, p. 172).

Emerge dunque definitivamente che le riserve di Scotellaro nascono per una distanza accentuata da Cerroni, dalla sua poesia e dalla sua poetica come da tanta altra poesia neorealistica. Scotellaro si sentiva estraneo – nonostante il comune denominatore della civiltà contadina e del suo ruolo forte in Scotellaro come in Cerroni – alla poesia dei neorealisti friulani incastrata in un «manicheismo passionale» anche se non appiattita sugli «schematismi di una poetica prescrittiva», alimentata dalla «forza di attrazione e suggestione esercitata dalla linea culturale del PCI». ⁵⁴ In Cerroni, in Cadoresi e nei friulani del gruppo di «Momenti» il «marxismo umanistico» è un «potente elemento catalizzatore», innestato su una visione religiosa della vita che trova nella *poesia-canto* la «via più congeniale all'espressione dell'attesa messianica di un evento liberatorio»; ⁵⁵ tutto un fare poesia distante dalla svolta ideologica e culturale, oltre che poetica ed esistenziale, che Scotellaro matura in quel primo scorcio degli anni Cinquanta; tanto che il marxista militante Cerroni indica entusiasticamente a Scotellaro la poesia religiosa messianica tutta gridata del realista Casimiro Bettelli che «Momenti» va pubblicando e che nella lettera a Cerroni Scotellaro invece giudica poesia di un «predicatore fallito».

Ma da altra corrispondenza di Cerroni con poeti meridionali e dalla sua antologia *Poeti italiani del secondo dopoguerra* emerge una generale riserva “politica” – accentuatasi negli anni 1953-1955 – rispetto a molta poesia meridionale neorealistica, incapace di «ribellarsi alla staticità del “problema meridionale”», priva di «una consapevolezza ideologica che sola potrebbe inserire il poeta nella complessità dinamica e rivoluzionaria dei gangli nervosi e sanguigni del suo paese e mutare così [...] il poeta in “scienziato” delle forze in movimento del Sud». In linea con le recenti acquisizioni gramsciane e lukacsiane, Cerroni vorrebbe che la poesia meridionale superasse la sua «“ignoranza” politica», individuasse «la “tipicità” storico-sociale»

⁵⁴ L. Chiabudini, *Implicazioni culturali del neorealismo friulano*, in *Il neorealismo friulano nella letteratura e nell'arte*. Atti del Convegno Internazionale di Udine, 24-26 maggio 1985, Udine, Campanotto Editore, 1987, p. 25.

⁵⁵ «Il moralismo dei friulani [...] mi pare più spesso alimentato da una coscienza quasi “luterana”, nel suo rigore, nella sua intatta capacità di scandalizzarsi e denunciare [...]. Lo stesso concetto di impegno subisce un mutamento di significato: non è mera adesione a direttive esterne di politica culturale, ma libera metaforicamente valenze stratificate di un modo di essere che non può disgiungere il senso sacrale della vita degli umili da una sentita partecipazione morale ad essa e da una concezione del far poesia motivata da una rigorosa etica del lavoro» (*ivi*, pp. 24-25). Cfr. anche E. Guagnini, *Verso il “realismo” e dopo*, in *Id., Note novecentesche*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1979, pp. 189-208.

ed entrasse «a illuminare la nuova vicenda dell'assestamento profondo, rivoluzionario del proletariato contadino e bracciantile», facendosi «epica» di questi avvenimenti e mutamenti sociali e politici.⁵⁶

In queste riserve Cerroni fa rientrare lo stesso Scotellaro insieme con Fiore, Morra, Farinella; è un allineamento sulle posizioni di Alicata e Salinari che proprio negli anni 1953-1955 segnano una frattura notevole all'interno del dibattito politico-culturale sul Mezzogiorno, i suoi intellettuali, la sua letteratura, con la "condanna", tra l'altro, di Levi e Scotellaro.⁵⁷

All'ultima lettera di Scotellaro sopra citata segue un silenzio di alcuni mesi nella corrispondenza, interrotto solo da una succinta lettera di Scotellaro a Cerroni (3.5.1953): «Non ho avuto e non ho tempo di risponderti. In cambio, continuo a fare il procacciatore di buoni prodotti per "Momenti". Ecco Aldo Dramis, medico, calabrese che sta a Bari». Nel settembre del '53 Cerroni riprende tra le mani le ultime lettere di Scotellaro e torna a scrivergli, a sollecitarlo, a cercare un dialogo

⁵⁶ *Poeti italiani del secondo dopoguerra*, a cura di M. Cerroni, Roma, Labor, 1955. Significativa l'adesione di Cerroni alla poesia "epica" del poeta turco rivoluzionario Nazim Hikmet, di cui fa pubblicare qualche testo su «Momenti» (n. 6, 1952, pp. 6-11: *Una triste libertà*, preceduta da una *Lettera al «Gruppo dei giovani poeti»*, versione italiana del *Discorso ai giovani poeti francesi*) e al quale dedica un denso articolo, *Introduzione a Nazim Hikmet* («Momenti», 8, 1952, pp. 5-12).

⁵⁷ Cfr. S. Martelli, *L'ombra lunga degli anni Cinquanta*, in Id., *Il crepuscolo dell'identità* cit., pp. 13-38. Non è un caso che nel primo numero del 1955 di «Vie Nuove», settimanale "ufficiale" del PCI, sul quale Carlo Salinari conduce il suo discorso critico-letterario militante, appare una nota dello stesso Cerroni con la quale si intende aprire un dibattito sul realismo cui Cerroni invita a partecipare anche poeti meridionali come Morra, che però così rispondono: «Caro Mario, con tutta la stima che mi lega al poeta Cerroni, non posso, come tu chiedi, "legare" un mio scritto alla tua impostazione in quanto ci troviamo divergenti proprio sul punto base della questione [...] non posso nascondere che rifuggo da qualsiasi sudditanza, o correlatività che si voglia, tra arte e politica. Per me il poeta deve essere se stesso nel proprio tempo e, come tale, dire la sua parola al di fuori di qualsiasi interesse che non investa l'arte e la morale del poeta medesimo (non di una setta o di una casta). Quando scrivo poesie come *Quando uomo del Sud* non lo faccio in funzione polemica ma porto sulla carta un concetto personale inteso a servire una esigenza morale piuttosto che politica. E, se proprio, per una curiosità speculativa, volessimo forzare la pagina allo scopo di scoprirvi l'ispirazione, penso che troveremmo un Geri Morra educato ai principii cristiani, il quale si lascia prendere la mano dalla morale ma non dalla ideologia [...] non posso seguirti su "Vie Nuove", né intendo mettermi all'opposizione» (lettera di Gennaro Morra a Mario Cerroni, 18 gennaio 1955). Nel n. 3 (1951) di «Momenti» erano apparse tre poesie di Morra: *L'annegato*, *Pianto per il Sud*, *Giammai di quest'epoche*; nel n. 14 (1953) viene recensita da Alcide Paolini la sua raccolta *Parole udite domani* (Milano, Schwarz, 1953); altre due poesie nel n. 15-16 (1954): *Discorso a una rondine*, *Come da un alto sagrato*.

che lui avverte molto importante per sé e per la causa di «Momenti». Traspare in maniera evidente che Cerroni, preso ancora una volta in una delle sue burrasche con la direzione torinese di «Momenti», pensa a Scotellaro anche come ad una importante pedina in una strategia di contenimento dei torinesi e per questo gli anticipa la sua proposta di candidarlo a membro della direzione centrale, da dove potrà imporre quei cambiamenti di linea editoriale e poetica che, con un po' di ingenuità ed insieme di strumentalizzazione, Cerroni ritiene dettati da una visione – quella scotellariana – vicina alla sua:

Oggi molti capelli sono venuti al pettine sottile e Cerroni si sta battendo per quanto tu dicevi otto mesi fa [...]. Gli daresti una mano? La tua parola e la tua posizione hanno molta influenza a Torino.

Cerroni gli espone tutto il suo programma di rinnovamento per la rivista con l'ingresso nella redazione centrale di collaboratori più significativi delle redazioni periferiche: Bologna, Pavia, Milano, Udine e per il Sud Scotellaro e Vittore Fiore. Programma che dovrebbe partire dal n. 12. In realtà lo scontro tra Torino e Udine porterà solo all'ingresso nella redazione centrale di Cadoresi, da cui uscirà con il n. 15-16 del febbraio 1954 dopo l'ennesima rottura.

È l'ultima lettera che abbiamo recuperato del carteggio Cerroni-Scotellaro: il tempo per Scotellaro sta stringendo, i toni impietosi ma sinceri ed amichevoli nei confronti di Cerroni lasciano trasparire forti divergenze di ordine letterario, ideologico, politico-culturale; Scotellaro anche per i contatti strettissimi con Carlo Levi, Manlio Rossi-Doria, Ernesto De Martino e molti altri intellettuali di forte presenza negli anni Cinquanta, va acquisendo una precoce maturazione sulla quale è difficile per Cerroni e altri di «Momenti» sintonizzarsi. Ma non solo questo: le lettere di Scotellaro a Cerroni fanno emergere anche toni di amarezza, forse segnali premonitori di un destino che gli sta chiudendo precocemente le porte della vita. Tre mesi dopo Scotellaro muore appena trentenne: era il dicembre del 1953; «Momenti» nel n. 15-16 del febbraio 1954 gli dedica un ricordo, affidato al correghionale Michele Parrella, tutto costruito su immagini leviane e demartiniane:

Ricordo il suo nero paese il giorno che gli amici portavano a spalla Rocco, quattro amici per volta per pochi metri di strada, il suo buio paese, i ripetuti voli delle cornacchie, il pianto delle donne...

All'articolo commemorativo di Parrella è affiancata una delle più

suggestive poesie di Scotellaro, scritta nell'ultimo periodo trascorso a Portici, *Passaggio alla città*:

Città del lungo esilio
di silenzio in un punto bianco dei boati
devo contare il mio tempo
con le corse dei tram,
devo disfare i miei bagagli chiusi
regolare il mio pianto, il mio sorriso.

C'è da aggiungere che un medesimo destino accomuna i due poeti: anche Cerroni morirà in giovane età, per un tragico incidente, nel 1957, solo quattro anni dopo la scomparsa di Scotellaro.

Nel primo numero di «Situazione», la nuova rivista che per molti aspetti è una vera e propria “continuazione” di «Momenti», apparirà una recensione a *È fatto giorno* firmata da Adolfo Diana, che esplicita ancora una volta l'attenzione assai avvertita del gruppo di «Momenti» al poeta lucano. Diana trova in Scotellaro la conferma della osservazione di Pasolini che la “vera poesia popolare” è simbolica: nella poesia del poeta lucano gli elementi del paesaggio umano e naturale assumono «il significato di simboli ancestrali» e nel medesimo *climax* del simbolismo si muove l'altra componente della sua poesia, «il dramma del giovane intellettuale che scopre faticosamente se stesso e il suo mondo, e avverte l'anelito di riscossa dei contadini del Sud e insieme il suo destino». Il tutto veicolato da una «semplicità estrema» del dettato poetico che, secondo Diana, avvicina Scotellaro a Sinisgalli «per una diversa e pure affine ricerca». ⁵⁸

⁵⁸ A. Diana, «Situazione», 1, gennaio-febbraio 1955, pp. 47-48. Silvio Ramat, studioso vicino alle posizioni critiche e poetiche dell'area ermetica, così storicizza e sintetizza il quadro della poesia italiana in riferimento alle questioni e ad alcuni protagonisti sopra richiamati: «In complesso, della polemica alquanto corriva del neorealismo e della sua esperienza in versi, forse rimane – fatta rapidamente rara ed esemplare dalla morte precoce del poeta – la presenza unicamente di Rocco Scotellaro, la variante popolare, e anzi situata in una precisa latitudine, contadina, ch'egli persegue di un *llanto* di radice promiscua: benché da noi si possa porre il confronto per analogia di materia, almeno con *La vigna vecchia* di Sinisgalli e con una buona sezione dell'opera di Bodini, salve comunque le differenze di timbro, di specola e d'intento fra tali esperimenti e quello, più contratto e “politico”, di Scotellaro» (S. Ramat, *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976, p. 549). Sul realismo poetico, limitativo è anche il giudizio di Falcetto, secondo il quale l'interesse andrà ricercato in «un'azione indiretta» per alcuni aspetti della sua “ricerca” («moduli espressivi volti al plurilinguismo, il recupero di metri e ritmi ottocenteschi e la rilettura di alcuni autori primonovecenteschi», rendendo «disponibili una serie di materiali che verranno recuperati a partire dalla metà degli anni Cinquanta in una prospettiva

Questo accostamento Scotellaro-Sinisgalli non era casuale: in realtà negli ultimi due anni di vita di «Momenti» (1953-1954), i torinesi Giacheri e Dumontel avevano ricercato e costruito un canale di comunicazione con Sinisgalli e «Civiltà delle macchine», verificabile attraverso i carteggi,⁵⁹ che segnalano una attenzione e una interlocuzione nel segno di uno slargo progettuale di «Momenti»

di antinovecentismo sperimentalistico, da esperienze come quella, ad esempio, di Pasolini e degli altri poeti di "Officina"» (B. Falcetto, *Storia della narrativa neorealista*, Milano, Mursia, 1992, p. 105). Se è vero che soprattutto nella prosa la fase neorealista costituisce «un momento fortemente dinamico e ricco di contraddizioni» (E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 223), non si può negare che anche nella poesia sia rilevabile lo stesso «campo di tensioni», lo stessa espansione tematica che opziona realtà popolari e regionali e quindi la necessità di «creare, per contenuti nuovi, un mezzo espressivo nuovo» (M. Corti, *Il neorealismo*, in Id., *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 73-74), e di affidarsi a "tecniche" che «si distinguano da quelle tradizionali e che permettano un avvicinamento, verbale e ideologico, ai caratteri e ai valori dei mondi rappresentati» (E. Testa, *Lo stile semplice* cit., p. 223). Ovviamente, rimane poi il problema, non di poco conto, della resa poetica e dei forti limiti di molta poesia neorealista.

⁵⁹ Cfr. S. Martelli, *Quale realismo negli anni Cinquanta* cit., pp. 47-54. Tra la documentazione archivistica della rivista è presente l'indice del progettato numero (21) «dedicato al Sud» – per il quale erano stati coinvolti Scotellaro, Fiore e Bodini – in cui è previsto un intervento di Sinisgalli:

PROGETTO N. 21:

previste 68 pagine

(NUMERO DEDICATO AL SUD)

Copertina: DUMOINTEL

Frontespizio: RIO

Editoriale: GIACHERI

Saggio: SINISGALLI

Poesie: presentazione: VITTORINI/CARLO LEVI

SCOTELLARO*

FARINELLA

FIORE

DRAMIS*

DE ROSA

PARRELLA

STOLFI

TRUFELLI

saggio: PAOLINI

documentario: UNO SGUARDO SUL MONDO: poeti di Francia, Spagna, ex Poetry

lettere: dalla Lucania (De Rosa)

dalla Calabria

dalla Sicilia (S. Di Matteo)

recensioni: Paolini, Rodda, Della Corte, Zanella, Baglio, Ognibene

riviste (Diana): «Rinascita», «Officina», «Poesia Nuova», «Kursaal», «Il Punto»

per uscire dalle secche teoriche e poetiche neorealistiche, nel mentre incalzavano cambiamenti profondi del quadro sociale, economico, politico, culturale del paese che proprio in città come Torino e Milano erano più evidenti.

Ma questa curvatura era naturalmente destinata ad accentuare i contrasti con le posizioni di alcune redazioni periferiche come quella udinese, che insieme ad altri fattori portarono alla chiusura della rivista: negli stessi mesi in cui «Momenti» si avviava a mettere fine alla sua storia con il fascicolo 18, Sinisgalli pubblicava su «Civiltà delle macchine» articoli di Dumontel e Giacheri: *Poesia e macchine* (n. 1, 1954); *Umanesimo tecnico e umanesimo meccanico, Poesia della macchina* (n. 3, 1954).⁶⁰

⁶⁰ Cfr. *Il guscio delle chiocciole. Studi su Leonardo Sinisgalli*, a cura di S. Martelli e F. Vitelli, con la collaborazione di G. Dell'Aquila e L. Pesola, Salerno-Stony Brook (NY), Edisud-Forum Italicum Publishing, 2012.

Analisi e militanza in *Contadini del Sud* di Rocco Scotellaro

Salvatore Pistoia-Reda

L'opera *Contadini del Sud* di Rocco Scotellaro (ed. postuma 1954) vede la luce in un momento di rinnovata autoconsapevolezza del mondo rurale meridionale¹ e, trovandosi a incrociare una fase di svolta della ricerca antropologica, contribuisce alla discussione con forme originali. Da un lato, la scelta di far «parlare o scrivere persone del popolo direttamente della loro vita»² trova ispirazione in un'atmosfera di documentazione che nella letteratura antropologica è stata spesso definita «emica»,³ secondo cui le concezioni e le storie di vita delle comunità e dei soggetti analizzati devono essere rappresentate per effetto di una radicale immedesimazione da parte dello studioso. Allo stesso tempo, però, il fatto che Scotellaro non abbandoni le testimonianze autobiografiche raccolte a una pura e naturalistica

* Si ringraziano Ermanno Bencivenga, Gabriele Usberti e Giuseppe Varnier per i preziosi suggerimenti e gli amichevoli incoraggiamenti. Grazie anche a Giada Coleschi per la generosa assistenza bibliografica.

¹ Ciò che Alessandro Leogrande ha descritto come «il ridestarsi di un mondo contadino e bracciantile per certi versi fino a quel momento “fuori dalla storia”» (A. Leogrande, *La politica del mestiere*, in «Lo Straniero», dicembre 2013-gennaio 2014).

² C. Alvaro, *Biografie meridionali*, in «Corriere della Sera», 11 settembre 1954.

³ Si veda, ad esempio, C. Gallini, *Etnografia e scrittura: Il mondo magico di Carlo Levi ed Ernesto De Martino*, in *Il tempo e la durata in «Cristo di è fermato a Eboli»*, a cura di G. De Donato, Roma, Fahrenheit 451, 1999, pp. 278-283: p. 200. Dove il termine viene adoperato per descrivere la comune disposizione all'ascolto rintracciabile nel *Cristo leviano* e nelle ricerche di De Martino in relazione al trattamento dei temi della morte e della malattia.

espressività indica la sua volontà di impegnarsi nel superamento di un approccio puramente testimoniale, orientato cioè alla rilevazione di una presunta e comunque statica trasparenza del dato sociologico, e di contribuire attivamente alla costruzione di una dinamica di razionalizzazione («di organizzazione»)⁴ delle esperienze raccontate. Una tale complessità d'intenti ha dato vita nel testo a soluzioni compositive che si potrebbero definire di mediazione; tra queste, sicuramente significativo è il particolare lavoro di «travaso letterario»⁵ che ha interessato la parlata originale delle testimonianze, di cui Scotellaro conserva cadenza e sintassi dal timbro tipicamente popolare, pur non cedendo all'illusione di un rispecchiamento completo (come dimostra la presenza di vari meccanismi di adeguamento morfologico e lessicale).⁶ Ma ugualmente rilevante appare ciò che descriveremmo come il controcanto dialettico alle stesse testimonianze prodotto da alcuni passi delle considerazioni introduttive scritte da Scotellaro, le quali mutano l'orientamento concettuale del discorso, anziché limitarsi a ordinarlo attraverso un commento esplicativo imparziale.

Un'adesione, non del tutto originale, che vorremmo cercare di approfondire in questa sede, è dunque che nel determinare la natura di quest'opera complessa abbia giocato un ruolo fondamentale il tentativo da parte di Scotellaro di conciliare i suoi obiettivi di studioso, che progetta la conduzione di una rigorosa inchiesta sociale sui contadini meridionali e sulla loro cultura (secondo lo spirito dell'incarico ricevuto da Vito Laterza),⁷ con le esigenze organizzative proprie dell'intellettuale

⁴ R. Scotellaro, *Contadini del Sud*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di F. Vitelli, G. Dell'Aquila, S. Martelli, Milano, Mondadori, 2019, pp. 289-411: p. 292.

⁵ G.B. Bronzini, *Il racconto vissuto e narrato in Rocco Scotellaro*, in «Lares», 50, 1984, pp. 507-520: p. 508.

⁶ In relazione alla testimonianza intitolata *I racconti sconosciuti* di Francesca Armento, Scotellaro parla di «doppia scrittura». Il riferimento è al fatto che, in tale testimonianza, a una prima lingua dell'espressività e della sintassi libera – si potrebbe anche dire dell'«antisintassi» (L. Bianciardi, *L'antimeridiano*, Milano, Isbn, 2005, p. 1277) – alla luce della quale davvero la funzione dell'ascoltatore sembra essere quella di «mai perdere il filo del discorso che a volte si dipana disordinatamente» (N. Revelli, *L'anello forte*, Torino, Einaudi, 1985, p. IX), viene ad affiancarsene una seconda («appresa»), mantenuta nella pagina nonostante i suoi tratti in un certo senso disturbino il flusso dell'espressione realistica. La presenza di enunciati che sono «ora esatti ora errati» non sfocia nella variazione linguistica marginale degli elementi fonetici e della morfologia, cioè in una piena dialettizzazione, e diviene così possibile rappresentare l'espressività senza per questo abbandonare la pagina alla voce di una informe parlata quotidiana.

⁷ Un'altra opera nata da un invito di Laterza è *Le parrocchie di Regalpetra* di Leonardo Sciascia, nella quale Pasolini individua, accanto a una pronunciata

militante, da lui particolarmente sentite e sicuramente stimulate dal rapporto con la figura di Manlio Rossi-Doria. Crediamo, insomma, che per *Contadini del Sud* si possa parlare della compenetrazione di due propositi distinti: vi è un proposito analitico, che spinge Scotellaro a ricercare una modalità di rappresentazione del mondo contadino, nella sua infinita complessità e varietà, che sia metodologicamente informata e, in conseguenza di ciò, libera dal rischio di improprie interferenze liriche o culturali; vi è poi un proposito militante, che lo induce a tentare l'unificazione critica delle esperienze individuali raccontate, rimuovendo ogni possibile coloritura irrazionalistica e rigettando un'analisi di quelle esperienze quale irredimibile arcaismo.⁸

sollecitudine stilistica, la presenza di «forme che [...] ordinano il conoscibile razionalmente» (P.P. Pasolini, *La confusione degli stili*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1070-1088: p. 1082). La validità di questa considerazione, come vedremo, può essere estesa a *Contadini del Sud*, anche se in questo caso l'allineamento a un modello marxista, richiamato in quelle pagine da Pasolini, specialmente se inteso come il tentativo di concepire una spiegazione storicistica del ritardo meridionale (si veda in proposito M. Alicata, *Il meridionalismo non si può fermare a Eboli*, in «Cronache meridionali», 9, 1954, pp. 585-603), appare ancora meno rilevante.

⁸ In un saggio, celebre e molto controverso, da cui si sarebbe in seguito parzialmente distanziato, Ernesto de Martino aveva descritto come inevitabile che l'ingresso delle masse popolari subalterne nella storia comporti una fase di degradazione della cultura, affermando che esse «irrompendo nella storia, portano con sé le loro abitudini culturali, il loro modo di contrapporsi al mondo, la loro ingenua fede millenaristica e il loro mitologismo, e persino certi atteggiamenti magici. In una certa misura questo *imbarbarimento* della cultura e del costume è un fenomeno inevitabile e concerne lo stesso marxismo» (E. De Martino, *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno*, in «Società», 5, 1949, pp. 411-435: p. 421). Questa posizione è stata al centro di un acceso dibattito, concentratosi in maniera particolare sulla sua origine nelle particolari forme dello storicismo italiano: per una sua ricostruzione, si vedano, tra i molti altri, M.L. Meoni, *Sul "mondo popolare subalterno"*, in *Il dibattito sul folklore in Italia*, a cura di P. Clemente, M.L. Meoni, M. Squillacciotti, Milano, Edizioni di cultura popolare, 1976, pp. 39-62; *Dibattito sulla cultura delle classi subalterne: 1949-1959*, a cura di P. Angelini, Roma, Savelli, 1977; *Antropologia culturale e questione meridionale: Ernesto De Martino e il dibattito sul mondo popolare subalterno negli anni 1948-1955*, a cura di C. Pasquinelli, Firenze, La Nuova Italia, 1977; C. Luporini, *Da «Società» alla polemica sullo storicismo*, in «Critica marxista», 6, 1993, pp. 5-35. Il tema demartiniano dell'irruzione nella storia unifica elementi concettuali che in questo lavoro proponiamo di tenere separati in relazione all'opera *Contadini del Sud*. Qui, il livello dell'analisi assume la prospettiva diretta dei contadini, mentre il processo di emersione da una condizione di «pazzia» (M. Rossi-Doria, *I prossimi dieci anni in Lucania*, cit. in R. Scotellaro, *Contadini del Sud* cit., p. 293) non riguarda l'accesso dei contadini alle forme di una cultura consolidata, o «della storia delle classi dirigenti tradizionali» (A.M. Cirese, *Storicismo ristretto*, in «Avanti!», 12 aprile 1959), ma a un momento organizzativo che mette al

Una seconda tesi, forse più controversa, che vorremmo pure provare a formulare, è che il radicarsi dell'opera nei due propositi appena richiamati induce Scotellaro ad assumere una posizione variabile in merito all'utilità di una prospettiva interna al mondo contadino. Il proposito analitico si sostanzia in un'attenzione devota per il momento delle esperienze singole e rappresenta l'ingresso dei contadini nel discorso ufficiale assumendone la concreta angolazione. Come vedremo, nelle testimonianze autobiografiche Scotellaro sceglie di conservare vari elementi autoreferenziali presenti nelle pagine originali, e ciò gli consente di mettere in scena il processo di autoriconoscimento dei contadini nel linguaggio in una maniera particolarmente vivida. Questa cura per la descrizione del momento individuale contiene anche la rivendicazione, da lui resa esplicita, dell'irrelevanza di eventuali elementi di incoerenza – di disorganizzazione, di scollegamento – tra le esperienze raccontate. Il proposito militante gli suggerisce quindi la necessità di dichiarare l'insufficienza della prospettiva individuale, essendo questa fatalmente esposta al rischio del paradosso e dell'assurdità, e dunque inevitabilmente in contrasto con l'orientamento razionalizzatore implicito in questo proposito.

Iniziamo la discussione dalla ricerca di un'adeguata collocazione concettuale per *Contadini del Sud*, con l'obiettivo di rintracciare l'origine dei due propositi. Si potrebbe impostare la ricerca partendo dal rapporto che Scotellaro sembra intrattenere con alcune posizioni di un autore come Ernesto De Martino.⁹ In effetti, la scelta di riportare le testimonianze autobiografiche in maniera diretta e senza alcuna mediazione interpretante, così cercando di limitare l'invasione di un osservatore comunque esterno di quelle storie,¹⁰ potrebbe essere concepita come una particolare articolazione della soluzione antiletteraria formulata nei suoi tratti essenziali proprio dall'etnologo

centro le condizioni di vita materiale e che sarebbe impenetrabile muovendo da una prospettiva individuale.

⁹ Una precisazione metodologica. Le considerazioni che seguono non sono basate su dichiarazioni esplicite di Scotellaro, né si vuole suggerire che le posizioni attribuite a De Martino siano particolarmente rappresentative della sua pur articolata elaborazione antropologica. Il confronto con quelle posizioni non serve che a chiarire concettualmente la posizione di Scotellaro e a spiegare alcune sue scelte compositive.

¹⁰ È un tema già ragionato dalla letteratura che Scotellaro fosse in rapporto di «intrinseca comunanza di linguaggio coi protagonisti dei suoi racconti» (M. Abbate, *Al bivio dell'adolescenza*, in *Omaggio a Scotellaro*, a cura di L. Mancino, Manduria, Lacaita, 1974, pp. 471-476: p. 472), il che certamente minimizza il rischio dell'interferenza nella registrazione.

napoletano. Impegnato a prendere le distanze tanto da un certo meridionalismo storico, che secondo lui aveva messo in secondo piano la «volontà di storia e di emancipazione» delle classi popolari, quanto da alcuni indirizzi della ricerca antropologica sul tema del folklore, che volendo penetrare all'interno di immagini del mondo apparentemente intraducibili si posizionavano su un piano astratto e ideologico di analisi, e quindi finivano per tralasciare le «condizioni materiali di esistenza» dei soggetti, De Martino aveva esteso la sua critica anche ai risvolti lirici a suo parere individuabili nel *Cristo si è fermato a Eboli* di Levi. In conseguenza di ciò, egli aveva argomentato a favore di un approccio che non risentisse della particolare angolazione dell'autore e che, pur esprimendo la stessa disposizione all'ascolto («il calore») evidenziata nell'opera di Levi, «al tempo stesso [fosse] opera di scienza e non di letteratura».¹¹

Scotellaro articola questa soluzione antiletteraria intanto mostrandosi consapevole del rischio di disperdere dietro l'interesse lirico del poeta, o l'angolazione critica del filosofo e dello storico, la dimensione di concretezza delle storie di vita dei contadini e quindi di rifletterne solo parzialmente, o addirittura vagamente, le esperienze individuali. Egli si convince quindi della necessità di dar vita a una rappresentazione del mondo contadino «nelle sue individualità»,¹² mediante l'assunzione di una prospettiva interna ai suoi esponenti. Poiché «la cultura italiana sconosce la storia autonoma dei contadini, il loro più intimo comportamento culturale e religioso, colto nel suo formarsi e modificarsi presso il singolo protagonista», egli afferma, «chi volesse [...] assumere il singolo contadino come protagonista della sua storia dovrebbe impostare la sua ricerca secondo la via più

¹¹ Le citazioni riportate nel testo sono tratte da E. De Martino, *Risposta a Quaroni*, in «Il rinnovamento d'Italia», 15 settembre 1952, in cui De Martino cerca di delineare le generali concezioni etnologiche che avrebbero orientato le sue ricerche in Lucania, e che, nel richiamo alla soggettività delle esperienze concrete, rivelano un'origine gramsciana: «È da notare come in Italia il concetto di cultura sia prettamente libresco: i giornali letterari si occupano di libri o di chi scrive libri. Articoli di impressioni sulla vita collettiva, sui modi di pensare, sui "segni del tempo", sulle modificazioni che avvengono nei costumi, ecc., non se ne leggono mai. Differenza tra la letteratura italiana e le altre letterature. In Italia mancano i memorialisti e sono rari i biografici e gli autobiografici. Manca l'interesse per l'uomo vivente, per la vita vissuta» (A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino, 1977, Q6, §29: pp. 706-707). Una recente prospettiva sul rapporto tra De Martino e la letteratura è offerta da *De Martino e la letteratura. Fonti, confronti e prospettive*, a cura di P. Desogus, R. Gasperina Geroni, G.L. Picconi, Roma, Carocci, 2022.

¹² G.B. Bronzini, *Il racconto vissuto e narrato in Rocco Scotellaro* cit., p. 514.

diretta dell'intervista e del racconto autobiografico».¹³ È in virtù di questa consapevolezza, potremmo quindi suggerire, che Scotellaro si muove a ricercare nell'assunzione di una postura disposta all'ascolto e metodologicamente informata la chiave per rappresentare autenticamente la complessità del mondo contadino, così garantendo un'occasione di cura e dedicata riflessione a quelle storie: evitando, cioè, che le «faccie affamate» vengano rese sulla pagina come «immagini che scorrono senza la possibilità di fermarne una».¹⁴

Su questo sfondo, crediamo sia utile notare che una caratteristica importante delle testimonianze raccolte in *Contadini del Sud* è che esse non contengono semplicemente un resoconto dall'interno delle vicende e della storia personale dei soggetti intervistati, ma mettono in scena il loro autoriconoscimento linguistico, la loro consapevolezza di essere parlanti e soggetti attivi del discorso. Significativamente, l'opera di Scotellaro è stata descritta come uno dei tentativi meglio riusciti di rappresentare il «radicale bisogno di autocoscienza, di autodefinizione»¹⁵ dei contadini meridionali. Questa caratteristica viene ampiamente testimoniata dalla presenza nei testi di vari riferimenti autoreferenziali, in cui i protagonisti dei racconti danno prova di avere coscienza del proprio discorso, di aver sviluppato una coscienza di sé che li situa in una situazione storica determinata e gli consente di condividere con l'ascoltatore le particolari coordinate contestuali del discorso. Disordinatamente, e certo non esaustivamente, in questa sede richiameremo a titolo di esempio il caso di Michele Mulieri che, introducendo la sua testimonianza, afferma «la mia storia è lunga»;¹⁶ quello di Andrea di Grazia che si vede investito dell'incarico di «dire il mio racconto della vita» e afferma «ricordo la nostra povertà»;¹⁷ quello di Antonio Laurenzana che, concludendo la sua testimonianza, rivela aspetti di una collocazione contestuale concretissima, rivolgendosi all'intervistatore con le parole «[a]desso basta questa storia perché sono due giorni che mi tieni sotto e mi sento più stanco, peggio di zappare»;¹⁸ quello di Cosimo Montefusco che, raccontando le sue

¹³ Citiamo da *Il dibattito sul folklore in Italia* cit., pp. 166-167.

¹⁴ Citiamo da F. Vitelli, *Postfazione*, in R. Scotellaro. *Tutte le poesie (1940-1953)*, a cura di F. Vitelli, Milano, Mondadori, 2004, p. 351.

¹⁵ V. Padiglione, *Osservatore e Osservato: problemi di conoscenza e rappresentazione. La vicenda di Scotellaro*, in «Problemi del Socialismo», 20, 1979, pp. 167-209: p. 200.

¹⁶ R. Scotellaro, *Contadini del Sud* cit., p. 302.

¹⁷ *Ivi*, p. 334.

¹⁸ *Ivi*, p. 364.

esperienze nei cinema di Battipaglia e di Eboli, lamenta di non aver trattenuto i ricordi, concludendo quindi «non posso raccontare»;¹⁹ infine, quello di Paolo Zasa, che rende esplicita la scelta dell'oggetto del suo racconto, dichiarando «la mia storia è lunga potrei fare un libro di 1000 pagine, è avveri la capacità di ricordarmi tutti gli avvenimenti della mia vita ma mi limito soltanto sulle persecuzione del vicino periodo, dalla fine della guerra di liberazione».²⁰ In tutti questi casi, si potrebbe dire, gli intervistati non si limitano a parlare: essi, in un certo senso, *si vedono* o *si sentono* parlare.

Potrebbe essere altrettanto utile sottolineare, anche se solo di passaggio, che la presenza di questi riferimenti autoreferenziali all'interno delle testimonianze consente a Scotellaro di rappresentare l'autoriconoscimento linguistico con una pregnanza e una vividezza particolarissime: per loro natura, infatti, tali riferimenti situano ineludibilmente i soggetti all'interno di un determinato contesto linguistico e ciò consegna al processo di autoriconoscimento caratteri che potremmo definire di certezza epistemica. Con tutta evidenza, quello di dirsi parlanti mentre si parla è un atto linguistico che si storicizza immancabilmente e che immancabilmente determina il collocarsi del soggetto parlante all'interno del corso degli eventi. Un modo per intendere quei riferimenti autoreferenziali, facendo emergere questo aspetto con chiarezza, è paragonarli a occorrenze diverse di un enunciato (kaplaniano o anche foucaultiano) della forma di «io parlo», il quale ogni volta che viene proferito porta con sé la garanzia della propria validità.²¹

¹⁹ *Ivi*, p. 389.

²⁰ *Ivi*, p. 399.

²¹ Secondo il filosofo David Kaplan, un enunciato di quella forma possiede due caratteristiche apparentemente contraddittorie: è valido dal punto di vista pragmatico, il che significa che ogni suo proferimento ne determina inevitabilmente la verità, ma è contingente, nel senso che il contenuto che esso esprime (ovvero, che il soggetto a cui il termine «io» si riferisce sta parlando) potrebbe essere falso (in effetti, il soggetto a cui il termine «io» si riferisce potrebbe essere in silenzio). Il lettore interessato può consultare i suoi D. Kaplan, *On the logic of demonstratives*, in «Journal of philosophical logic», 8, 1979, pp. 81-98 e *Themes from Kaplan*, eds. J. Almog, H. Wettstein, J. Perry, Oxford, Oxford University Press, 1989; il riferimento foucaultiano è a M. Foucault, *Il pensiero del fuori*, trad. it. di V. Del Ninno, Milano, SE, 1998. Queste due caratteristiche sono in qualche modo alla base della nostra distinzione tra il momento dell'ingresso dei contadini nel discorso e la loro permanenza al suo interno: l'autoriconoscimento linguistico è funzionale all'ingresso, ma affinché i contadini possano restare nel discorso, e concepire in esso concrete dinamiche di emancipazione collettiva, è necessario che essi vi siano ammessi anche come non parlanti – il che, come vedremo, chiama in causa una dimensione essenzialmente

Una seconda importante caratteristica delle testimonianze, che può essere ricavata da alcuni passaggi delle considerazioni introduttive scritte da Scotellaro, è che esse si accompagnano alla rivendicazione di una piena indipendenza dalla logica e di autonomia rispetto al momento delle soluzioni organizzative. Illustra questo punto il fatto che Scotellaro, a proposito delle affermazioni contenute nella testimonianza di Michele Mulieri, registri che la loro «forza sta nell'espressione più che nella logica».²² Non si tratta di una rivendicazione gratuita o innecessaria: l'autoriconoscimento linguistico richiede strutturalmente un'apertura all'illogicità.

Eppure, proprio perché aderisce al progetto di rappresentare il mondo contadino da una prospettiva interna, Scotellaro pare almeno altrettanto preoccupato dal rischio di disperdere, questa volta dietro l'attenzione alle questioni di metodologia (dietro la cura meticolosa delle «procedure»),²³ certamente richiesta da un approccio orientato scientificamente, l'esigenza di un impegno concreto e quotidiano per l'emancipazione della classe rurale meridionale. A tratti, egli sembra vicino a enunciare una qualche forma di razionalismo militante, che concepisce l'emancipazione come l'accesso soggettivo delle classi subalterne a un livello di organizzazione razionale della vita e del lavoro, anziché come l'annessione di fatto a una dinamica culturale consolidatasi nella tradizione. Se le preoccupazioni che in parte condivide con De Martino hanno origine nella consapevolezza che è necessario, per comprendere l'infinita complessità del mondo contadino, adottare una postura di radicale immedesimazione nel descrivere le storie che in esso abitano, quelle che lo inducono a diffidare di un certo tecnicismo astratto, e tendenzialmente disimpegnato, sembrano nascere piuttosto dalla convinzione che è moralmente

acontestuale del linguaggio.

²² R. Scotellaro, *Contadini del Sud* cit., p. 298. Può esser d'interesse registrare che parole molto simili sono state adoperate da Danilo Montaldi – significativamente, un'altra figura che affiancava un'attenzione particolare per il momento dell'analisi individuale alla preparazione della risposta collettiva – il quale, commentando l'autobiografia di Orlando P., nota: «nonostante egli sia, spesse volte nella vita, partecipe di diversi gruppi, quindi di diverse forme di coscienza, permane al di là delle intermittenze per le quali nel suo comportamento entra un senso sociale e collettivo, quel fondo di attaccamento solitario a un passato sentito attraverso l'emozione, grazie al quale viene superata qualsiasi "logica" e storia» (D. Montaldi, *Autobiografie della leggiera*, Firenze, Giunti, 2018, p. 61; si veda anche N. Gallerano, *Nota introduttiva*, in D. Montaldi, *Saggio sulla politica comunista in Italia (1919-1970)*, Piacenza, Edizioni «Quaderni Piacentini», 1976).

²³ V. Padiglione, *Osservatore e Osservato* cit., p. 169.

obbligatorio, dopo la loro registrazione, ricondurre a unità e a ragione (a logica, appunto) quelle vicende individuali.²⁴

A questo proposito, crediamo si possa dire che con *Contadini del Sud* Scotellaro abbia dato prova di sapersi muovere agevolmente in quel «miscuglio impuro»²⁵ che è stato spesso evocato nella descrizione della ricerca antropologica condotta in Italia tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, caratterizzata da una felice (per quanto difficilmente categorizzabile) commistione di elementi di inchiesta sociale e di pratica sindacale. Questa sua particolare sensibilità gli permette di riconoscere la necessità di un passo ulteriore, di avvertire la radicale insufficienza di ogni dimensione individuale di analisi, essendo questa intrinsecamente connessa al rischio del paradosso e della contraddizione. Ad esempio, in un passo delle considerazioni introduttive, commentando i progressi relativi prodotti dall'Ente Riforma, Scotellaro dichiara: «[a]nche se può essere un buon segno l'avanzata delle forze politiche democratiche con le loro organizzazioni, resistono tuttavia i vecchi problemi e la catena a cui d'intrecciano, sicché le soluzioni singole e individuali sono sempre rappresentative di quella pazzia e di quell'assurdo».²⁶ Una volta che i contadini si siano riconosciuti come parlanti, facendo la loro comparsa nel discorso ufficiale, serve che in tale discorso essi possano restare, e al suo interno concepire le proprie dinamiche di emancipazione concreta – e quindi, in altri termini, di organizzazione. È da questa

²⁴ Sono note le parole di insoddisfazione formulate da Scotellaro in relazione alla svolta tecnica postazionista di vari intellettuali meridionalisti, come gli stessi Carlo Levi e Manlio Rossi-Doria; si veda, ad esempio, F. Vitelli, *Carlo Levi e Rocco Scotellaro*, in «Lares», 55, 1989, pp. 265-280.

²⁵ G. Charuty, *Le moment néoréaliste de l'anthropologie démartinienne*, in «L'Homme», 195-196, 2010, pp. 247-281: p 267.

²⁶ R. Scotellaro, *Contadini del Sud* cit., p. 293. Il riferimento qui implicito è al già citato discorso di Manlio Rossi-Doria, tenuto al Teatro Stabile di Potenza l'8 ottobre 1947, in cui l'economista agrario così descrisse lo stato del lavoro agricolo in un territorio lucano: «È il regno quasi incontrastato del grano e della più dura fatica contadina. Quasi tutta la produzione è organizzata – se la parola non sembrasse uno scherno in questo caso – in una miriade di piccolissime, piccole e meno piccole imprese contadine, senza un centro, senza una base in campagna, legate al mulo e all'asino del coltivatore che fa chilometri e chilometri per raggiungere la terra. In queste zone, che sono tanto frequenti anche in altre regioni del Mezzogiorno e della Sicilia, in queste zone quella che c'è non si può chiamare agricoltura, ma pazzia» (M. Rossi-Doria, *I prossimi dieci anni in Lucania* cit.). Per una ricostruzione storica dell'organizzazione del lavoro agricolo nell'Europa del secondo dopoguerra, si veda W. Rösener, *I contadini nella storia d'Europa*, Roma-Bari, Laterza, 2008, in particolare il cap. XII.

consapevolezza che sembrano prendere forma affermazioni come quella appena riportata, indirizzate alla definizione di una pratica attiva di opposizione all'assurdità della condizione di arretratezza della vita e del lavoro dei contadini meridionali.

Insomma, il rischio intravisto da Scotellaro su questo versante è che, dietro la freddezza dell'analisi e l'implausibilità del puro dato sociologico, quelle storie individuali, magari involontariamente, vengano a colorarsi di sfumature irrazionalistiche e siano quindi abbandonate all'eccentricità o addirittura all'esotismo. Sullo sfondo della questione baluginano, da un lato, la cruda distinzione crociana tra uomini che appartengono alla storia (*Külturvölker*) e uomini che appartengono alla natura (*Naturvölker*), dall'altro, le critiche mosse da Franco Fortini alla già richiamata idea demartiniana della degradazione della cultura come conseguenza dell'ingresso delle masse popolari nella storia: «[g]uai, diciamo, a chi colora di "irruzione", di generosa barbarie, di mito, di odor di primitivo, di commozione pseudoreligiosa di moto di "masse" guidato da capi "immortali" la rivoluzione che noi vogliamo».²⁷ Il superamento della prospettiva individuale è dunque praticamente necessario: limitandosi a essa ci si espone al rischio che, nel discorso che segue l'autoriconoscimento, dei contadini non rimanga che un'ombra, una citazione inquieta, un momento naturalistico.

Queste considerazioni possono essere ulteriormente sviluppate richiamando i riferimenti autoreferenziali contenuti nelle testimonianze autobiografiche. Di fronte al progetto di determinare la presenza stabile dei contadini nel discorso, quei riferimenti rivelano, da un lato, la loro insufficienza, dall'altro, la loro incompatibilità con una caratterizzazione del discorso che sia priva di cadute paradossali. In effetti, mentre si deve riconoscere che ogni enunciato della forma di «io parlo» porta con sé – o, in altri termini, produce per il semplice fatto del suo proferimento – la garanzia della propria validità, e impone con certezza il situarsi del soggetto all'interno di una particolare circostanza storica, si deve anche ammettere che, appena sia cessato l'atto linguistico di cui tale enunciato è oggetto, sparisce necessariamente ogni garanzia della presenza della voce che lo ha proferito: «il discorso di cui io parlo non preesiste alla nudità enunciata nell'istante stesso in cui dico "io parlo";

²⁷ La citazione è tratta da F. Fortini, *Il diavolo sa travestirsi da primitivo*, in «Paese sera», 23 febbraio 1950. Si vedano anche C. Pavese, *Discussioni etnologiche*, in «Cultura e realtà», 1, 1950, e R. Bianchi Bandinelli, *Due parole (non ortodosse) sul folklore*, in «Sardegna Nuova», 2, 1950. Tutti e tre i testi sono stati ristampati in *Antropologia culturale e questione meridionale* cit. Il riferimento crociano è a B. Croce, *L'umanità e la natura*, in «Quaderni della critica», 1, 1945, pp. 96-98.

ed esso svanisce nell'istante stesso in cui taccio».²⁸ Ma in aggiunta, come anticipato, gli aspetti di autoreferenzialità della prospettiva di prima persona abbandonano al rischio del paradosso. Cosa diremmo, ad esempio, di un enunciato della forma di «io non parlo», quando viene proferito? Forse, l'implicita considerazione di questi aspetti problematici, connessi all'adozione di una prospettiva individuale, hanno indotto Scotellaro a immaginare una seconda dimensione del discorso, in cui questo viene spogliato dalle vertiginose aperture dell'autoriferimento, così consentendo la formulazione di un insieme di soluzioni pratiche coerentemente concepite. Insomma, sebbene a uno stadio ancora informale e accennato, egli sembra aver qui colto la possibilità di un secondo livello di esserci nel linguaggio, incentrato sul tentativo, non di rappresentare, ma di organizzare il destino dei contadini attraverso la piena realizzazione razionale delle loro vite e del loro lavoro.

In conclusione, in questo testo abbiamo richiamato la compenetrazione, nella pratica di scrittura scotellariana, di un proposito analitico, che gli proviene dall'adesione di fatto a una prospettiva antiletteraria assunta in certe opere di Ernesto De Martino e che lo orienta verso la ricerca di un approccio di documentazione metodologicamente informato, e di un proposito militante, che gli deriva dalla vicinanza al bisogno di emancipazione concreta della vita degli individui (la «fiducia d'un lavoro serio»)²⁹ e si colora di aspetti razionalizzatori e organizzativi, anche sull'esempio di Manlio Rossi-Doria. Abbiamo sottolineato come, oltre a rappresentare il momento dell'espressività e, in virtù dell'adozione di una prospettiva di prima persona, del genuino autoriconoscimento dei contadini nel linguaggio, Scotellaro si mostri consapevole della necessità di un intervento di unificazione e collegamento, il quale richiede, crucialmente, l'abbandono di una prospettiva di prima persona. Abbiamo quindi suggerito che *Contadini del Sud* potrebbe essere descritto come il tentativo di rappresentare una dimensione doppia di esserci nel linguaggio dei contadini: al momento dell'«autocoscienza» e dell'«autodefinizione» si affianca quello della correzione o dell'emersione da una condizione di «pazzia» e di «assurdo».

²⁸ M. Foucault, *Il pensiero del fuori* cit., p. 12.

²⁹ Si veda A. Leogrande, *La politica del mestiere* cit.



Tricarico, via fuori Porta Monte, inverno 1952. Rocco Mazzarone e Rocco Scotellaro. Archivio di Stato di Matera, Fondo "Rocco Mazzarone".

Album di famiglia di Rocco Scotellaro, a cura di C. Biscaglia, Foggia, Claudio Grenzi Editore, 2019 (per gentile concessione di Carmela Biscaglia)

I Contadini del Sud e i peasant studies

Da Mosca a Nyeleni, passando per Tricarico e Portici

Mimmo Perrotta

Solo [...] ripassando attraverso l'utopia, la scienza potrà veramente risolvere i problemi dell'agricoltura meridionale.¹

I. Introduzione

Nel 2018, la rivista «The Journal of Peasant Studies» ha pubblicato gli interventi di un dibattito tenutosi durante il convegno della International Rural Sociology Association del 2016, nell'occasione del cinquantesimo anniversario della pubblicazione, avvenuta nel 1966, di due testi ritenuti fondamentali per il dibattito sugli “studi contadini”, ovvero *Peasants*, dell'antropologo statunitense Eric R. Wolf, e *The theory of peasant economy*, la prima traduzione inglese degli studi dell'“agronomo sociale” russo Aleksandr Vasil'evich Čajanov pubblicati originariamente in Russia e in Germania, negli anni Venti.²

Pur con prospettive e accenti differenti, gli studiosi che partecipano al dibattito, considerati tra le voci più importanti degli studi critici sulle questioni agrarie degli ultimi decenni, ritengono che quei libri abbiano

¹ M. Rossi-Doria, *La realtà agricola e il suo avvenire* [1967], in Id., *Scritti sul Mezzogiorno* [1981], Napoli, l'ancora del mediterraneo, 2003, pp. 69-98: p. 98. Vorrei qui ringraziare Maria Fonte e Nora McKeon per aver letto e commentato una prima versione di questo saggio. Inoltre, vorrei dedicare questo mio piccolo lavoro alla memoria di Giovanni Mottura.

² E.R. Wolf, *Peasants*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1966; A.V. Chayanov, *The Theory of Peasant Economy* [1925], eds. D. Thorner, B. Kerblay, R.E.F. Smith, Homewood, Irwin, 1986.

influenzato fortemente gli approcci e gli interessi conoscitivi di intere generazioni di ricercatori, portando, tra l'altro, alla fondazione, nel 1973, dello stesso «Journal of Peasant Studies» (ovvero, in italiano, la «Rivista di Studi Contadini», d'ora in poi «JPS»), che tutt'oggi è una rivista autorevolissima, tra le più citate nel panorama accademico globale, e che negli ultimi anni è stata capace di orientare gli interessi di centinaia di studiosi su temi quali la *land grabbing*, la sovranità alimentare, le riforme agrarie, il populismo autoritario nelle aree rurali, il rapporto tra agricoltura e cambiamento climatico. Nell'introdurre il dibattito, Ben White elenca alcuni dei temi che i partecipanti sollevano; tra essi vi sono: «la definizione di contadini (e di piccoli produttori, e di azienda familiare); i processi di de-contadinizzazione/proletarizzazione/ri-contadinizzazione; i legami tra la teoria e la prassi contadina, i contadini come soggetti politici, e il ruolo degli stati nel supportare o ostacolare la riproduzione delle forme di agricoltura contadina».³

In questo dibattito emerge un aspetto rilevante per un lettore italiano, in particolare se originario dell'Italia meridionale e ancora più se questo lettore – come chi scrive – è cresciuto appassionandosi alle inchieste sul Mezzogiorno del secondo dopoguerra, cercando di orientarsi (a livello teorico e politico) sulla questione meridionale attraverso le opere dei grandi meridionalisti, tra cui ovviamente vi sono – per restare ai temi di questo numero dell'«Ospite ingrato» – i *Contadini del Sud* di Rocco Scotellaro, il *Cristo* di Carlo Levi, le analisi di economia e politica agraria di Manlio Rossi-Doria, ma anche, ad esempio, le inchieste di Danilo Dolci e le ricerche antropologiche di Ernesto de Martino. Ebbene: se si legge il dibattito sul «JPS» e se, più in generale, si scorrono gli indici di questa rivista (e di altre che si occupano di questioni analoghe, ad esempio, il «Journal of Agrarian Change», fondato nel 2001), vi sono pochissimi contributi di studiosi italiani e, soprattutto, pochi studi che analizzino, o quantomeno prendano in considerazione le campagne, l'agricoltura e i contadini italiani e nello specifico del Meridione.⁴ Eppure, i temi del dibattito internazionale che queste riviste e i gruppi di ricercatori che ruotano attorno a esse hanno portato avanti a partire dagli anni Settanta – quando divenne chiaro che le classi contadine a livello globale non sarebbero scomparse come avevano immaginato molti studiosi di orientamento marxista e anzi costituivano forse la forza di opposizione più importante al

³ H. Bernstein *et alii*, *Forum: Fifty years of debate on peasantries, 1966-2016*, in «The Journal of Peasant Studies», 45, 4, 2018, pp. 689-214: p. 690.

⁴ H. Bernstein, T. Byres, *From Peasant Studies to Agrarian Change*, in «Journal of Agrarian Change», 1, 1, 2001, pp. 1-56.

capitalismo⁵ – e poi con rinnovato vigore e ricchezza a partire dagli anni Novanta – quando, nell’ambito dei movimenti altermondialisti, emerge l’esperienza globale di La Vía Campesina⁶ – appaiono per certi versi vicini a quelli che, negli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento, venivano affrontati da intellettuali e militanti sindacali e politici nelle campagne italiane, in particolare del Mezzogiorno. Qui, infatti, l’economia era soprattutto agricola, la maggior parte della popolazione era ancora costituita da lavoratori della terra, si poneva con forza il tema dello “sviluppo”, ovvero di come “modernizzare” le regioni del Sud Italia, a fronte di squilibri rispetto a quelle del Nord che il ventennio fascista e la guerra avevano acuito, e il movimento contadino – dapprima spontaneo e poi organizzato da partiti e sindacati di sinistra – rappresentava una forza politica rilevante.

In questo articolo, non intendo analizzare i motivi per i quali il contributo italiano al dibattito internazionale sui *peasant studies* è stato (ed è tuttora) limitato a poche voci. Va peraltro ricordato come gli intellettuali di cui qui si parla avessero forti legami internazionali, anche sul piano accademico: da Rocco Scotellaro, che ospitò e incontrò antropologi statunitensi come George Peck⁷ e Frederick Friedmann, a Rossi-Doria, il cui centro di ricerca era un punto di riferimento a livello internazionale e che, già dai primi anni Cinquanta, trascorse lunghi periodi di studio in vari paesi (Stati Uniti, Messico, Brasile).⁸ Tuttavia, bisognaprobabilmenteconsiderare gli effetti delle grandi trasformazioni avvenute nel Mezzogiorno tra gli anni Cinquanta e Settanta. Nel giro di pochi anni, l’agricoltura cambiò profondamente, grazie anche al movimento contadino e all’impegno di tanti militanti, intellettuali e tecnici; il «mostruoso blocco agrario», come era stato definito da Gramsci, che era uscito più o meno indenne dal ventennio fascista e dalla seconda guerra mondiale, venne definitivamente destrutturato; il timore di una radicalizzazione dello scontro nelle campagne stimolò i governi a guida democristiana a varare provvedimenti quali la riforma agraria del 1950, le bonifiche, la Cassa per il Mezzogiorno, i vari investimenti per l’industrializzazione; non vanno dimenticati, peraltro,

⁵ E.R. Wolf, *Guerre contadine del XX secolo* [1969], Bologna, il Mulino, 1971.

⁶ A.A. Desmarais, *La Vía Campesina. La globalizzazione e il potere dei contadini* [2007], Milano, Jaca Book, 2009; N. McKeon, *Food governance. Dare autorità alle comunità. Regolare le imprese* [2015], Milano, Jaca Book, 2019.

⁷ Rimando all’epistolario curato da F. Vitelli in *L’osservazione partecipata. Scritti tra letteratura e antropologia*, Salerno, Edisud, 1989, pp. 47-113.

⁸ Rimando ad esempio ad alcune delle lettere incluse in M. Rossi-Doria, *Una vita per il Sud. Dialoghi epistolari 1944-1987*, a cura di E. Bernardi, Roma, Donzelli, 2011.

i processi massicci di emigrazione, che dalla metà degli anni Cinquanta costituirono al contempo causa e conseguenza delle trasformazioni nelle campagne. Quando, tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, a livello globale riprende vigore il dibattito accademico (e politico) sui contadini, questo avviene proprio quando in Italia quel dibattito appare alle spalle, in quanto la “questione contadina” era stata dimenticata, rimossa, negli anni del miracolo economico. Tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta, l’agricoltura italiana, i suoi processi di “modernizzazione”, la cultura e le traiettorie di vita dei contadini non sono più un oggetto di studio rilevante. Tra i pochissimi studiosi italiani che partecipano a – e sono citati in – questi filoni di studi a livello internazionale, vi sono Giovanni Mottura ed Enrico Pugliese, entrambi allievi di Manlio Rossi-Doria a Portici e autori, tra l’altro, nel 1975 di *Agricoltura, Mezzogiorno e mercato del lavoro*.⁹ Giovanni Mottura avrebbe poi firmato la prefazione all’unica raccolta di scritti di Čajanov disponibile in italiano,¹⁰ mentre Enrico Pugliese è l’unico studioso italiano ricordato nel dibattito del «JPS» che ho citato in apertura: a menzionarlo è il sociologo rurale olandese Jan Douwe van der Ploeg (a cui si devono importanti studi sull’Italia, in particolare sulle catene produttive della Parmalat e del Parmigiano Reggiano,¹¹ – per inciso, non si tratta di studi sull’Italia meridionale), che inserisce il nome di Pugliese nella «nuova generazione di intellettuali» emersa in vari paesi europei negli anni Sessanta, tra i cui riferimenti vi erano, tra gli altri, Antonio Gramsci ed Emilio Sereni.¹²

L’obiettivo che mi propongo in questo contributo non è però, come dicevo, cercare le ragioni di un eventuale ritardo nel dibattito italiano; è, piuttosto, quello di indicare alcuni fili comuni – e notare alcune strade divergenti – tra gli studi sui contadini e sulle campagne italiane degli anni Quaranta e Cinquanta e i più recenti *peasant studies*. Vorrei farlo partendo ovviamente dai *Contadini del Sud*, ma anche dall’approccio di Manlio Rossi-Doria, che dello Scotellaro studioso fu il principale maestro, senza dimenticare l’altro mentore di Scotellaro, ovvero Carlo Levi.

⁹ G. Mottura, E. Pugliese, *Agricoltura, Mezzogiorno e mercato del lavoro*, Bologna, il Mulino, 1975.

¹⁰ A.V. Čajanov, *L’economia di lavoro. Scritti scelti*, a cura di F. Sperotto, Milano, Franco Angeli, 1988.

¹¹ J.D. van der Ploeg, *I nuovi contadini. Le campagne e le risposte alla globalizzazione* [2008], trad. it. di F. Ventura, P. Milone, Roma, Donzelli, 2009, pp. 126-203.

¹² H. Bernstein *et alii*, *Forum* cit., p. 693.

Mi soffermerò su tre temi: primo, la definizione del problema, ovvero la questione contadina; secondo, il rapporto tra la dimensione della ricerca sulle campagne e quella dell'attivismo politico assieme ai movimenti contadini; terzo, la questione della modernizzazione dell'agricoltura e la domanda su «chi nutrirà il pianeta». Si tratta naturalmente di una rassegna molto parziale. Molti altri argomenti potrebbero essere presi in considerazione in studi futuri; su tutti: gli esiti della riforma agraria del 1950, che possono essere un utile oggetto di comparazione con e per le più recenti campagne per le riforme agrarie in molti paesi del Sud globale;¹³ e il nesso tra migrazioni e lavoro agricolo, un tema che tocca il Mezzogiorno in vario modo da secoli¹⁴ e che però il dibattito globale sui contadini ha finora un po' trascurato.

II. La definizione del problema (e del metodo)

In molti testi che ricostruiscono la genesi degli studi sulla “questione agraria” e sui contadini, un momento fondativo è il confronto che si generò a cavallo della Rivoluzione d'ottobre tra i bolscevichi, il cui “campione” è ovviamente Lenin, e i *narodniki*, rappresentati da Čajanov.¹⁵ Il dibattito verteva su temi quali «la definizione del posizionamento di classe dei contadini», e quindi «la natura delle coalizioni e il ruolo che i differenti strati della popolazione avrebbero potuto giocare nei processi rivoluzionari», ma anche sulla stabilità e sulla capacità di adattamento dei modi di produzione contadini, se cioè essi sarebbero scomparsi con la modernizzazione della società e dell'economia – come avevano “previsto” i classici del marxismo agrario, da Engels a Kautsky – e se la società socialista che si intendeva costruire in Russia dovesse «guardare alle agricolture contadine come qualcosa da mantenere o da trasformare». ¹⁶ Insomma: i contadini andavano visti come un ostacolo alla trasformazione o come i protagonisti della rivoluzione nelle campagne? In questo

¹³ S.M. Borras Jr, *La Vía Campesina and its Global Campaign for Agrarian Reform*, in «Journal of Agrarian Change», 8, 2-3, 2008, pp. 258-289.

¹⁴ *Passato e presente delle migrazioni bracciantili*, sezione monografica a cura di M. Colucci, S. Gallo, M. Nani, in «Archivio Storico dell'Emigrazione Italiana», 16-17, 2021, pp. 6-66; *Migration and agriculture. Mobility and change in the Mediterranean area*, eds. A. Corrado, C. de Castro, D. Perrotta, London, Routledge, 2016.

¹⁵ H. Bernstein, *V.I. Lenin and A.V. Chayanov: looking back, looking forward*, in «The Journal of Peasant Studies», 36, 1, 2009, pp. 55-81; T. Shanin, *Chayanov's treble death and tenuous resurrection: an essay about understanding, about roots of plausibility and about rural Russia*, in «The Journal of Peasant Studies», 36, 1, 2009, pp. 83-101.

¹⁶ J.D. van der Ploeg, *I contadini e l'arte dell'agricoltura. Un manifesto chayanoviano* [2013], trad. it. di I. Giunta, C. Ferrara, Torino, Rosenberg&Sellier, 2018, pp. 21ss.

confronto, il contributo di Lenin fu quello di analizzare la differenziazione di classe tra i contadini russi (anche con l'obiettivo di elaborare una strategia rivoluzionaria che li coinvolgesse), mentre Čajanov fu il teorico del modo di produzione contadino, un economista agrario che, forte di una conoscenza profonda dei meccanismi dell'agricoltura contadina in Russia, ne descrisse il modo di produzione, affermando che esso era differente da quello delle imprese capitaliste, in quanto basato non sul rapporto capitale-lavoro e sulla ricerca del profitto, ma su una tensione verso l'autonomia dai meccanismi di mercato (ad esempio attraverso l'utilizzo prevalente del lavoro familiare) e sul mantenimento di una serie di equilibri dinamici, in particolare tra lavoro e consumo e tra utilità e fatica.¹⁷ Dopo la morte di Lenin, che nella definizione della Nuova Politica Economica era andato nella direzione di un supporto dello Stato nei confronti dei piccoli contadini,¹⁸ Stalin impose la collettivizzazione forzata dell'agricoltura; Čajanov riteneva sbagliata questa strategia, valutando invece che fosse più lungimirante difendere l'autonomia dei contadini e sostenerli nel miglioramento delle loro tecniche agronomiche. Čajanov, in quanto studioso molto conosciuto, apprezzato e tradotto in tutta Europa, nei primi anni successivi alla Rivoluzione poté continuare a scrivere e a sostenere le proprie idee, pur guardato con sospetto, e anzi «fu tra i creatori del movimento cooperativo sovietico, fu membro del Narkomzen (Commissariato del Popolo dell'agricoltura) e quindi direttore dell'Istituto tecnico-scientifico di economia agraria»,¹⁹ ma nel 1931 fu arrestato e processato, passò cinque anni in carcere, fu poi mandato al confino ad Alma-Ata in Kazakistan, dove fu fucilato nel 1937.

Nel 1966, come detto, alcuni tra i suoi testi più importanti furono tradotti in inglese, dando il via a una riscoperta che fu tra i principali fattori del "risveglio" degli studi sui contadini, soprattutto nel mondo anglosassone, ad esempio sui vari modelli di sviluppo del capitalismo nelle campagne, sul destino dell'agricoltura contadina, sugli effetti del colonialismo sulle popolazioni non europee.

Successivamente, dagli anni Novanta, il dibattito sulla "questione agraria" si è posto anche questioni nuove, quali il ruolo dello stato e delle catene globali delle merci, l'inserimento all'interno di tali catene di mondi rurali e tipi di produttori molto differenti tra loro, la questione

¹⁷ *Ivi*, pp. 52-65.

¹⁸ H. Bernstein, *V.I. Lenin and A.V. Chayanov* cit., p. 60.

¹⁹ L. Certkov, *A.V. Čajanov narratore*, in A.V. Čajanov, *Viaggio di mio fratello Aleksej nel paese dell'utopia contadina* [1920], trad. it. di M. Boffito, V. Dridso, Torino, Einaudi, 1979, pp. 13-52: p. 23; T. Shanin, *Chayanov's treble death* cit.

di genere, la finanziarizzazione, la distribuzione e, in definitiva, la questione di quale cibo viene prodotto in questi circuiti.²⁰

Uno dei temi ricorrenti è quello della definizione dell'agricoltura contadina rispetto ad altri tipi di agricoltura: van der Ploeg, ad esempio, distingue l'agricoltura contadina da quella "imprenditoriale" e dalla «agricoltura capitalista su larga scala»,²¹ riprendendo l'idea di Čajanov per cui l'azienda contadina si basa fundamentalmente su una autonomia relativa dai mercati e sulla riproduzione delle risorse (lavoro, capitale, fertilità della terra, tecnologie...) all'interno dell'azienda e della famiglia contadina, aggiungendovi l'aspetto della distribuzione, attraverso la «costruzione e riproduzione di "circuiti brevi e decentralizzati" che collegano la produzione al consumo alimentare e, più in generale, l'agricoltura alla collettività regionale».²²

Tra gli anni Venti della Russia dopo la Rivoluzione e il rinnovato dibattito sulle questioni agrarie nel tardo Novecento e poi nel nuovo millennio, si pone la vicenda del Mezzogiorno d'Italia del dopoguerra. Per tracciare dei fili – in particolare qui su come studiare i vari tipi di agricolture – gli studi di Rossi-Doria sono una miniera, sebbene difficile da utilizzare in termini comparativi, perché i suoi libri non sono opere sistematiche, bensì raccolte di saggi scritti per riviste e interventi in convegni spesso con una importante impronta politica, sempre aggiornati alle trasformazioni in corso. Per cui l'analisi che propone – ad esempio – nel Convegno di studi sui problemi del Mezzogiorno a Bari nel dicembre 1944²³ è differente da quella del convegno tenutosi, nella stessa città, nel settembre 1970, su «Una nuova politica per il Mezzogiorno»,²⁴ sebbene in entrambi i casi vi si trovi quella capacità di unire sapere tecnico e prospettiva politica, realismo e tensione verso la trasformazione. Accenno qui a due aspetti che credo siano interessanti per questa comparazione.

Il primo è il fatto che Rossi-Doria – e con lui lo Scotellaro dei *Contadini del Sud* – non riducesse a unità il mondo contadino, ma ne proponesse delle analisi minuziose, che mostravano le differenze tra i

²⁰ A.H. Akram-Lodhi, C. Kay, *The agrarian question. Peasants and rural change*, in *Peasants and Globalization. Political economy, rural transformation and the agrarian question*, eds. A.H. Akram-Lodhi, C. Kay, London, Routledge, 2009, pp. 3-34.

²¹ J.D. van der Ploeg, *I nuovi contadini* cit., pp. 12-14.

²² *Ivi*, p. 14.

²³ M. Rossi-Doria, *Struttura e problemi dell'agricoltura meridionale* [1944], in Id. *Riforma agraria e azione meridionalista* [1948], Napoli, l'ancora del mediterraneo, 2003, pp. 31-71.

²⁴ M. Rossi-Doria, *A realtà diverse politiche diverse* [1970], in Id., *Scritti sul Mezzogiorno* cit., pp. 45-58.

tanti mezzogiorni agricoli e, per ciascuno, le complesse stratificazioni sociali, i conflitti, le trasformazioni. Se nel senso comune di molti studiosi è rimasta soprattutto l'espressione rossidoriana «la polpa e l'osso» – per indicare da un lato le pianure costiere di agricoltura ricca e dall'altro le aree montane e interne, più povere – in realtà la tipizzazione proposta era molto più articolata. Già nella relazione del 1944 a Bari Rossi-Doria identificava e descriveva minuziosamente tre zone: il «Mezzogiorno “nudo” ad agricoltura estensiva capitalistica», il «Mezzogiorno “nudo” ad agricoltura estensiva contadina» e il «Mezzogiorno alberato, dell'agricoltura intensiva», ovvero il «regno dell'albero e delle colture ortofrutticole». In un intervento del 1951²⁵ le zone diventano quattro (alle “zone di agricoltura intensiva” si aggiungono le “zone di agricoltura promiscua”) e, nel 1967, dopo vent'anni di processi di trasformazione, la partizione si fa in sei – “aree montane”, “aree ad agricoltura estensiva”, “aree ad agricoltura promiscua”, “aree a colture arboree specializzate”, “aree di antica coltura intensiva”, “aree di nuova irrigazione” – e l'analisi si arricchisce man mano di nuove questioni, come l'emigrazione, l'organizzazione dei mercati, la difesa del suolo, la valutazione critica dell'intervento pubblico.²⁶

Rispetto alle zone di *latifondo contadino* – che definì anche «uno sfasciume» e, con Gramsci, «una grande disgregazione sociale» – così provava a trovare una difficile definizione della figura del contadino, probabilmente riecheggiando le analisi di Lenin sulla «differenziazione di classe» in «rich, middle and poor peasants»:²⁷

i contadini di queste zone [...] sono legati alla terra da tre diversi rapporti, compongono la propria impresa con tre elementi diversi: 1. con la terra di loro proprietà; 2. con la terra presa in fitto o a parte dai proprietari borghesi o dai medi o grossi affittuari; 3. con il lavoro a salario nelle 'masserie' o nelle aziende pastorali [...] C'è, tra quei contadini, chi è piuttosto un piccolo proprietario e chi, viceversa, è quasi esclusivamente un affittuario o un partecipante e chi, infine, ha quasi figura di salariato [...] con uno sfumato passaggio dall'una all'altra categoria, di contadini miserabili, poveri, medi e 'ricchi'. Senonché [...] basta un nonnulla – la morte d'un animale, una malattia, una divisione in famiglia, un richiamo alle armi, una cattiva annata, e così via – a far tornare indietro nella posizione sociale le famiglie.²⁸

²⁵ M. Rossi-Doria, *La realtà agricola del Mezzogiorno* [1951], in Id., *Riforma agraria e azione meridionalista* cit., pp. 73-88.

²⁶ M. Rossi-Doria, *La realtà agricola e il suo avvenire* [1967], in Id., *Scritti sul Mezzogiorno* cit., pp. 69-98.

²⁷ H. Bernstein, *V.I. Lenin and A.V. Chayanov* cit.

²⁸ M. Rossi-Doria, *Struttura e problemi dell'agricoltura meridionale* cit., pp. 45-46.

Questo tipo di analisi è alla base anche dell'impostazione che Rocco Scotellaro avrebbe voluto dare alla sua raccolta di storie di vita. Scrive Vitelli che, per la preparazione dei *Contadini del Sud* (ovvero per studiare la «storia autonoma dei contadini» meridionali), «giòva fare riferimento alla individuazione di zone con una loro omogeneità, che sono poi quelle individuate da Rossi-Doria [...] All'interno di queste [...] occorre individuare "figure economiche e sociali" differenziate, per le quali procedere attraverso "il profilo autobiografico e l'intervista"». ²⁹

Lo stesso Rossi-Doria nota nella prefazione alla prima edizione dei *Contadini del Sud*:

In questo senso è significativo un elenco di capitoli, ritrovato tra i suoi appunti e scritto due giorni prima di morire, che mi sembra, per la larghezza di visione, meglio indicare l'ordine ideale secondo il quale intendeva lavorare. 1) I contratti agrari (Beneventano); 2) La rivoluzione insubordinata (Montano Altilia nel Cilento); 3) Le roccaforti comuniste (Cerignola, Andria, Irsina); 4) La grande Reggio (Reggio Calabria, Rosario Valaniti, San Gregorio, il Lazzaretto, ecc.); 5) Il profumo del Sud (bergamotteti e gelsomini); 6) Obelischi e piantine di tabacco (Salento); 7) Il mare d'olio (Taurianova, Palmi, ecc.); 9) L'oro bianco (zone canapicole); 9) [sic] Le ceneri del Vesuvio (San Vito e Terzigno); 10) Il minifondo (Avigliano, Ruoti e frazioni). È, come si vede, un ordine che piacerebbe a un poeta e anche ad un economista agrario. ³⁰

Se, quindi, è dovuto soprattutto al «caso» e al «destino» (come scrive Rossi-Doria nella Prefazione) – se non altro perché Scotellaro conosceva perfettamente il proprio paese natale – il fatto che le biografie pronte e pubblicate dopo la sua morte fossero tutte relative a contadini di Tricarico (a parte quella di Cosimo Montefusco, della piana del Sele), nei progetti dell'autore il piano era ben più ampio e avrebbe compreso altre zone della Basilicata (altri comuni del materano, in particolare Irsina, ma anche la «zona del minifondo» di Ruoti), la Calabria (dove era stato con Carlo Levi nel dicembre 1952) e poi il Salento (dopo le occupazioni delle terre nell'Arneo, per cui chiedeva consiglio a Ruggero Grieco, e per le figura sociale delle tabacchine a Tricase), la Sicilia (attraverso Sciascia), Bari (attraverso Vittore Fiore), Canosa (attraverso Tommaso Pedio), «la transumanza dal Matese alle Puglie», e poi la Campania, con il Cilento, il Sannio, il Vesuvio.

²⁹ F. Vitelli, *Contadini del Sud: l'inchiesta socio-antropologica*, in R. Scotellaro, *Tutte le opere*, a cura di F. Vitelli, G. Dell'Aquila, S. Martelli, Milano, Mondadori, 2019, pp. 681-697: p. 686.

³⁰ M. Rossi-Doria, *Prefazione*, in R. Scotellaro, *Contadini del Sud*, Bari, Laterza, 1954, pp. 5-27: p. 15.

Un secondo aspetto che vorrei sottolineare riguarda quella disposizione verso i mondi contadini – da parte di Scotellaro e Rossi-Doria – che unisce profonda adesione e simpatia umana e politica alla lucida capacità di sguardo critico. Van der Ploeg, riprendendo la prefazione di Giovanni Mottura ad alcuni scritti di Čajanov tradotti in italiano, scrive:

ci sono fondamentalmente due posizioni riguardo i contadini, ora come in passato. Una è rappresentata da una *fede cieca* (come la posizione populista del passato e l'attuale "scegliere di stare dalla parte dei contadini"), l'altra da una *totale avversione*. Tra i due non c'è alcuna posizione critica, e men che meno una teoria critica [...] l'agricoltura contadina è una pratica senza teoria [...] In questo panorama, Chayanov è l'eccezione.³¹

Un'eccezione basata, ancora secondo van der Ploeg, su curiosità, ricerca empirica, rigore accademico, coinvolgimento e speranza. Qualcosa di simile si può dire per l'approccio di Rossi-Doria e di Scotellaro, sebbene essi, diversamente da Čajanov e van der Ploeg, non abbiano sviluppato una teoria dell'azienda contadina basata su una sua logica di funzionamento autonoma dall'impresa capitalista.

Nei suoi scritti, Rossi-Doria appare spesso spietato nelle note sulla «assurdità» di alcuni modi di fare agricoltura contadina, in particolare nel caso del Mezzogiorno cerealicolo, quello nel quale i contadini partivano dai paesi al mattino presto e percorrevano chilometri con l'asino per raggiungere un piccolo pezzo di terra da coltivare. Affermò ad esempio in una conferenza a Potenza nel 1947: «non si può chiamare agricoltura, ma pazzia. Ci sarebbe tutto da rifare, tutto da riordinare, perché è assurdo vivere come lì si vive, assurdo coltivare il grano come lo si coltiva, è assurdo trattare la terra come la si tratta; è assurdo tutto».³² Dei contadini del Mezzogiorno interno diceva da un lato che avevano «la coscienza incancellabile di una spogliazione avvenuta e non dimenticata, d'un gran torto subito [...] la coscienza che la terra, per diritto originario, primitivo, è della popolazione, è di tutti», e, dall'altro lato, che erano gli stessi contadini «a voler distruggere i demani comunali, a imporre la quotizzazione [...] essendo la realtà, di cui vivono, sempre più una realtà individualistica, nella quale ciascuno fa per sé», in una lotta in cui «ogni contadino è contro l'altro».³³

³¹ J.D. van der Ploeg, *I contadini e l'arte dell'agricoltura* cit., pp. 31-32.

³² M. Rossi-Doria, *I prossimi dieci anni in Lucania* [1947], in Id., *Riforma agraria e azione meridionalista* cit., pp. 251-266: p. 260.

³³ M. Rossi-Doria, *Struttura e problemi dell'agricoltura meridionale* cit., p. 49.

Ancora, Rossi-Doria definiva l'agricoltura cerealicolo-pastorale e in particolare la transumanza «un antico e grandioso fenomeno», «un mirabile circolo tra montagna e pianura, tra estate e inverno, adatto al clima e al naturale circolo della fertilità» e allo stesso tempo una organizzazione primitiva, «un circolo di miseria, che conserva e riproduce miseria, che impedisce il vero progresso agrario e il nascere di una moderna agricoltura».³⁴

Proprio in questo Mezzogiorno cerealicolo e del latifondo si trova Tricarico, è qui che cresce Scotellaro ed è qui che è ambientata la maggior parte delle storie pubblicate nei *Contadini del Sud*: nella lunga nota alla biografia di Michele Mulieri che apre il libro, Scotellaro citava l'analisi di Rossi-Doria sulla «“pazzia” e l'assurdità della vita di questi paesi». Su questa analisi economico-sociale Scotellaro si basava per la sua analisi culturale e politica dell'area che definì la «zona grigia del risveglio contadino». Così come, per introdurre l'intervista a Cosimo Montefusco, «aiuto-bufalaro», Scotellaro racconta la storia della bonifica della Piana del Sele, altro tema caro a Rossi-Doria.

III. Ricerca e rapporti con i movimenti contadini

Una figura fondamentale nella crescita dei *peasant studies* degli ultimi due decenni è quella di Saturnino “Jun” Borrás, dal 2008 al 2022 direttore del «JPS».³⁵ Di origini filippine, Borrás è stato uno dei fondatori di La Vía Campesina e membro del suo Comitato internazionale di coordinamento tra il 1993 e il 1996. In seguito, è diventato docente di Agrarian Studies presso l'International Institute of Social Studies della Erasmus University a Rotterdam. Questo suo doppio profilo di attivista contadino e di ricercatore accademico è rilevante; anche per sua iniziativa, le voci degli attivisti sono entrate nel dibattito globale sui contadini e sulle trasformazioni agrarie, ad esempio con l'organizzazione di convegni che prevedono la partecipazione congiunta di studiosi e di militanti delle organizzazioni contadine o con una sezione specifica del «JPS» dedicata alle “Grassroots voices” mentre, dall'altro lato, ha proposto testi rigorosi dal punto di vista scientifico, ma finalizzati anche a una diffusione non accademica, come la collana «The Agrarian Change and Peasant Studies Series by the Initiatives in Critical Agrarian Studies», da lui co-diretta a partire dal 2010, alcuni dei cui titoli sono

³⁴ *Ivi*, pp. 36-37.

³⁵ Il suo ultimo editoriale sulla rivista, pubblicato online il 17 gennaio 2023, si intitola *Politically engaged, pluralist and internationalist: critical agrarian studies today*, in «The Journal of Peasant Studies», 17 January 2023, //www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/03066150.2022.2163164 (ultimo accesso: 20/5/2023).

stati tradotti anche in italiano nella collana «Sviluppo e territori» di Rosenberg&Sellier, diretta da Benedetto Meloni, Alessandra Corrado e Filippo Barbera. Più recentemente, in occasione dei trent'anni dalla nascita di La Vía Campesina, Borras ha mostrato come questa organizzazione abbia contribuito in modo importante a costruire il campo accademico dei *peasant studies* e dei *critical agrarian studies*.³⁶

Al momento di diventare professore, Borras tenne una lezione su *Land politics, agrarian movements and scholar-activism*.³⁷ Qui, lo “scholar-activism” è definito come

lavoro accademico rigoroso che ha l'obiettivo di cambiare il mondo, oppure un lavoro di attivista impegnato che è informato da ricerca accademica rigorosa, che è esplicitamente e in modo non apologetico connesso a un progetto o movimento politico.³⁸

Nel saggio, sono descritti i vari modi in cui è possibile essere al contempo studiosi e attivisti. Gli “scholar-activists” sono

coloro che hanno come obiettivo esplicito non solo interpretare il mondo da studiosi, ma di cambiarlo, e che sono connessi a un progetto politico o a un movimento orientato alla giustizia sociale. Ci sono tre tipi di studiosi-attivisti in questo senso ampio, cioè, (i) studiosi-attivisti che sono anzitutto situati in istituzioni accademiche, che fanno lavoro di attivisti e sono connessi a uno o più movimenti o progetti politici; (ii) studiosi-attivisti che sono principalmente basati in movimenti sociali o in un progetto politico e fanno studio-attivismo dall'interno; e (iii) studiosi-attivisti che sono principalmente collocati in istituzioni di ricerca indipendenti non accademiche, che fanno lavoro di attivisti e si connettono con uno o più movimenti o progetti politici. Questa è una parte della nozione più ampia di “intellettuali” in senso gramsciano.³⁹

Probabilmente, la categoria di “studiosi-attivisti” nell'Italia degli anni Quaranta e Cinquanta aveva poco senso: per intellettuali come Levi, che aveva conosciuto il mondo contadino durante il confino, come Rossi-Doria o de Martino, che si trovavano in istituzioni accademiche

³⁶ S.M. Borras Jr., *La Via Campesina – transforming agrarian and knowledge politics, and co-constructing a field: a laudatio*, in «The Journal of Peasant Studies», 2023, 5 March 2023, <https://doi.org/10.1080/03066150.2023.2176760> (ultimo accesso: 20/5/2023).

³⁷ S.M. (‘Jun’) Borras Jr., *Land politics, agrarian movements and scholar-activism, Inaugural lecture*, 14 april 2016, International Institute of Social Studies (The Hague), <https://repub.eur.nl/pub/93021/> (ultimo accesso: 20/5/2023).

³⁸ *Ivi*, p. 5.

³⁹ *Ivi*, pp. 23-24.

dopo aver attraversato la Resistenza al nazifascismo, e per chi, come Scotellaro, a poco più di vent'anni si era ritrovato sindaco socialista in un Sud attraversato dalle lotte contadine o, come Dolci, aveva scelto di andare a vivere e operare in una delle zone più povere d'Italia,⁴⁰ ebbene, per loro tenere unite l'attività di studio e la tensione alla giustizia sociale era probabilmente qualcosa di più scontato di quanto non sia per il personale universitario di oggi.

È importante però soffermarsi un poco su come queste figure interpretassero il proprio ruolo di intellettuali e sulla relazione che essi intrattennero con i movimenti politici e sindacali che miravano al miglioramento delle condizioni di vita e di lavoro dei contadini meridionali.

Rossi-Doria, ad esempio, scelse decisamente, oltre che lo studio e l'insegnamento nella Facoltà di Agraria e poi nel Centro di Specializzazione e Ricerche Economico-agrarie per il Mezzogiorno di Portici, la via dell'impegno tecnico, dell'analisi minuziosa dei problemi e dell'intervento pratico, cosa che lo portò a scontrarsi spesso con le organizzazioni comuniste, che furono fortemente critiche nei confronti della sua collaborazione nell'attuazione della riforma agraria.⁴¹ Come è noto, dopo la morte di Rocco Scotellaro, la pubblicazione di *Contadini del Sud* e del romanzo incompiuto *L'uva puttanella*, con le prefazioni dei suoi due mentori e maestri, ovvero rispettivamente Rossi-Doria e Carlo Levi, nonché il riconoscimento nel 1954 del Premio Viareggio alla raccolta di poesie *È fatto giorno*, anch'essa postuma, diedero il via a molte polemiche da parte di intellettuali e dirigenti legati al Pci, su tutti Mario Alicata, nel suo famoso saggio su «Cronache meridionali» *Il meridionalismo non si può fermare a Eboli*. Negli interventi di Alicata,⁴² se a Levi è riservato comunque un giudizio di stima e di apprezzamento, come a un compagno che sta lottando per la stessa causa – quella della emancipazione delle masse contadine del Sud – sebbene con posizioni ritenute sbagliate perché non abbastanza realiste, storiciste,

⁴⁰ L'attività di Dolci in Sicilia fu attraversata da dibattiti simili a quelli che provo a descrivere in questo articolo; dibattiti ai quali, peraltro, parteciparono spesso anche Rossi-Doria e Levi; per una ricostruzione, rimando al prezioso libro di M. Grifo, *Le reti di Danilo Dolci. Sviluppo di comunità e nonviolenza in Sicilia occidentale*, Milano, FrancoAngeli, 2021.

⁴¹ S. Misiani, *Manlio Rossi-Doria. Un riformatore del Novecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2010, in particolare pp. 424-482.

⁴² M. Alicata, *Il meridionalismo non si può fermare a Eboli* [1954], in Id., *Scritti letterari*, Milano, il Saggiatore, 1958, pp. 309-330; M. Alicata, *I contadini del Sud* [1954], *ivi*, pp. 331-336. Su quel dibattito è tornato da ultimo Marco Gatto in *Rocco Scotellaro e la questione meridionale. Letteratura, politica, inchiesta*, Roma, Carocci, 2023, pp. 115-122 e pp. 145-146.

dialettiche, Rossi-Doria è sempre definito «il professor Rossi-Doria» e viene accusato di utilizzare con «calcolo sottile» per suoi «fini politici» i materiali raccolti da Scotellaro. Alicata sostenne che Rossi-Doria tentasse di sopprimere gli aspetti più progressisti del lavoro di Scotellaro, nella direzione di un «idoleggiamento del primitivo», e quindi di una opposizione al cambiamento sociale nel Sud Italia, e addirittura che egli si compiacesse per il fatto che «non in tutto il Mezzogiorno si sia riusciti a rompere “l’antica omogeneità della società contadina”». Queste critiche appaiono (e credo apparvero all’epoca) infondate, in quanto tutta l’opera – intellettuale e concreta – di Rossi-Doria era volta alla trasformazione e alla modernizzazione dell’agricoltura meridionale; il problema era piuttosto il tipo di trasformazione a cui lavorava Rossi-Doria, nell’ambito della riforma fondiaria, e non è un caso che Alicata chiudesse entrambi i suoi saggi del settembre 1954 con un accenno molto critico agli Enti di riforma, con un riferimento al ruolo svolto da Rossi-Doria.⁴³

Da parte sua, Rossi-Doria non risparmiava critiche alla Cgil e al Pci. Ad esempio, già nel 1947, al congresso del Partito d’Azione, nel riconoscere l’«innegabile merito della Confederazione del Lavoro ed in particolare del Partito comunista, che nelle campagne è stato ed è il più attivo, di aver saputo rappresentare, organizzare e guidare gli spontanei movimenti contadini», ne aveva criticato «una certa tendenza, anziché a voler concludere e consolidare su basi realistiche le conquiste di volta in volta possibili – come una saggia politica sindacale dovrebbe fare, specialmente in questo momento – a prolungare uno stato di agitazione forse nella speranza di poter più largamente influenzare gli strati contadini». ⁴⁴ Di contro, nello stesso anno, non temette di rendere esplicito al pubblico per lo più borghese che lo ascoltava nel Teatro Stabile di Potenza il suo giudizio negativo in merito al ruolo sociale che le classi borghesi stavano giocando nei paesi di Lucania:

mentre ritrovo ancora i vostri contadini duri al lavoro e saldi fisicamente e moralmente, ma ancora ignorantissimi sebbene già pervasi, sia pure indirettamente, degli stimoli del mondo moderno che li circonda, trovo le classi borghesi, piccole grandi e medie, della vostra Lucania, profondamente indebolite [...] il peggio è che, nella maggior parte dei vostri giovani e non giovani, si è bacata l’anima durante vent’anni. Tutti sono abituati a vivere con la certezza del posto governativo come un diritto.⁴⁵

⁴³ M. Alicata, *Il meridionalismo non si può fermare a Eboli* cit.

⁴⁴ M. Rossi-Doria, *Riforma agraria e azione meridionalista* [1947], in Id., *Riforma agraria e azione meridionalista* cit., pp. 231-250: pp. 237ss.

⁴⁵ M. Rossi-Doria, *I prossimi dieci anni in Lucania* cit., p. 254.

Anni dopo, tornò ancora a esprimersi duramente nei confronti del Pci. Nell'introduzione ai saggi raccolti in *Dieci anni di politica agraria* (1958), dopo aver affermato che il movimento contadino era stato il fenomeno più importante nella trasformazione della realtà meridionale, scriveva della crisi di quel movimento e dell'involuzione politica del Mezzogiorno:

Dal fatale incontro [con il Partito comunista] il movimento contadino ha tratto così insieme la sua iniziale forza di rottura, la sua sostanziale inconsistenza e la condanna a un rapido declino. [...] Logorato [...] dalla protesta indiscriminata e dalle agitazioni senza obiettivi raggiungibili, ha lasciato dopo più di dieci anni il Mezzogiorno senza l'embrione di una moderna organizzazione contadina, senza un sindacato o una cooperativa funzionante, senza una prospettiva e una politica di sinistra.⁴⁶

Nel mezzo tra Alicata e Rossi-Doria si trovava, a meno di trent'anni, Scotellaro, con i suoi dubbi e la sua volontà di contribuire alla spinta per l'emancipazione delle masse contadine.⁴⁷ Alicata sottolineava con vigore l'attività di sindaco svolta da Scotellaro, lo immaginava militante a tempo pieno a fianco dei contadini (ovviamente, a patto che accettasse l'alleanza e la direzione della classe operaia sulla classe contadina); di contro, Rossi-Doria stava contribuendo a irrobustire le sue capacità di fare ricerca. Alicata sosteneva però, come detto, che l'impianto dato da Rossi-Doria ai *Contadini del Sud* in realtà avesse tradito l'impostazione che Scotellaro avrebbe dato alla sua inchiesta e al suo libro.

Alicata aveva certamente ragione nel vedere in Scotellaro un politico, un militante, dalla parte dei contadini, dei poveri, degli oppressi, dei subalterni, prima ancora che un ricercatore. Tuttavia, questa partigianeria non comportava che, nella sua ricerca, Scotellaro raccogliesse soltanto storie di contadini già impegnati e militanti o che desiderasse nascondere aspetti non graditi al partito e al sindacato, e questo fu uno degli aspetti che gli costarono critiche molto aspre da parte dei dirigenti e degli intellettuali legati al Pci. *Contadini del Sud* prefigura comunque il tentativo di Scotellaro di non ridurre a unità il mondo contadino, ma di comprenderne la varietà di ambienti, figure, culture, orientamenti politici e religiosi, proprio a partire dalla «zona grigia del risveglio contadino», ovvero alcuni paesi della Lucania in cui si faticava a costruire mobilitazione ed era quindi necessario

⁴⁶ M. Rossi-Doria, *Introduzione*, in Id., *Dieci anni di politica agraria* [1958], Napoli, l'ancora del mediterraneo, 2004, pp. 29-44: pp. 29-30.

⁴⁷ Si veda ancora M. Gatto, *Rocco Scotellaro e la questione meridionale* cit.

domandarsi, a partire dal rapporto diretto con i contadini, per quali motivi questo accadesse. Per utilizzare alcuni termini di Borras, una ricerca “impegnata”, ma “non apologetica” nei confronti dei movimenti sociali con cui si è connessi.

Si può qui tentare anche una analogia tra il confronto tra bolscevichi e *narodniki* nella Russia rivoluzionaria e quello tra dirigenti del Pci e intellettuali “terzaforzisti” nell’Italia del dopoguerra. È suggestivo pensare a un parallelismo tra due figure come Aleksandr Čajanov e Manlio Rossi-Doria (e con quest’ultimo lo Scotellaro dei *Contadini del Sud*),⁴⁸ entrambi autori di studi approfonditi sui mondi rurali dei rispettivi paesi ed entrambi tecnici e politici – nel senso della “politica del mestiere” di cui parlava Rossi-Doria – cioè capaci di intervenire nel dibattito politico con un sapere tecnico, con l’obiettivo di migliorare le condizioni di vita e di lavoro nelle campagne; ed entrambi avversati da intellettuali e politici comunisti, che ci appaiono oggi caratterizzati da quel pregiudizio ideologico per cui la classe contadina sarebbe stata superata dalla storia o, quantomeno, avrebbe dovuto allearsi, in posizione subordinata, con il proletariato di fabbrica.

L’analogia, naturalmente, non regge a un’analisi più ravvicinata, se non altro perché Alicata e compagni non erano al governo di una dittatura del proletariato dopo una rivoluzione, come invece erano i bolscevichi negli anni Venti e Trenta. Se Čajanov finì arrestato per mano del potere staliniano, Rossi-Doria poté collaborare (anche se con posizioni critiche) alle opere di bonifica e alla riforma agraria portate avanti dai governi a guida democristiana. Da parte sua, Scotellaro era stato un sindaco socialista e, se era stato in carcere (un’esperienza non felice, ma certo molto diversa da quella subita da Čajanov), questo era avvenuto proprio a causa della sua attività politica nel movimento socialista; in carcere – come racconta in alcune delle pagine più belle dell’*Uva puttanella* – incontrò decine di contadini della provincia di Matera, arrestati per le occupazioni delle terre.

In definitiva, i dibattiti tra dirigenti del Pci come Alicata da un lato e, dall’altro, i Levi, i Rossi-Doria, i de Martino, avvenivano in un contesto in cui, attraverso la Cassa del Mezzogiorno, gli enti di bonifica, le politiche per l’industrializzazione, si affermava un modello di sviluppo che non sarebbe piaciuto a nessuno di loro, guidato in maniera più o meno consapevole dai notabili democristiani e dai grandi e piccoli

⁴⁸ Non va dimenticato che anche Čajanov, oltre che un tecnico, era un amante delle arti e uno scrittore: in italiano, fu tradotto da Einaudi (ed è oggi reperibile solo in qualche biblioteca) il suo racconto *Viaggio di mio fratello Aleksej nel paese dell’utopia contadina* cit.

“mediatori” che garantivano il mantenimento del loro potere nel Meridione.⁴⁹ Come ha scritto Sebastiano Martelli,

Scotellaro fu forse il testimone più emblematico di un Mezzogiorno al bivio storico decisivo, dove cominciava il rapido crepuscolo della sua identità [...] La sconfitta di Scotellaro anticipava ed emblematicava una sconfitta più generale e definitiva: il naufragio dell’utopia meridionalistica che aveva immaginato di condurre gli ‘acini verdi’ oltre il bivio che la storia aveva posto all’altezza degli anni Cinquanta; l’utopia dell’incontro tra due civiltà, di una cultura unificante, del necessario cambiamento e della modernizzazione senza disgregare l’identità storico-culturale di una civiltà arrivata al capolinea del suo millenario viaggio.⁵⁰

Anche se sconfitta politicamente, quella stagione di studi fu straordinaria e – forse proprio a causa di quella sconfitta storica – la vicenda dei contadini del Mezzogiorno del dopoguerra appare ricca di spunti per i *peasant studies* contemporanei.

IV. La sovranità alimentare, ovvero: chi nutrirà il pianeta

Nel settembre 2013, presso l’Università di Yale, si tenne un convegno dal titolo *Food Sovereignty: A Critical Dialogue*; il successo fu notevole e gli organizzatori decisero di continuare la discussione all’International Institute of Social Studies in Olanda, nel gennaio 2014. Obiettivo dei due convegni fu quello di approfondire il concetto di “sovranità alimentare”, coniato da La Vía Campesina negli anni Novanta, le sue implicazioni e contraddizioni, le sfide che esso comporta, in un dialogo tra accademici e attivisti di organizzazioni contadine. Un numero speciale del «JPS» raccolse poi i più rilevanti tra gli interventi del primo convegno.⁵¹

La dichiarazione firmata nel febbraio 2007 a Nyeleni, un villaggio del Mali, dalle organizzazioni aderenti a La Vía Campesina, definì la sovranità alimentare come

il diritto dei popoli a un cibo appropriato dal punto di vista della salute e della cultura, prodotto attraverso metodi sostenibili ed ecologici, e il loro diritto a definire i propri sistemi agroalimentari. Essa pone coloro che producono, distribuiscono e consumano il cibo nel cuore dei

⁴⁹ G. Gribaudi, *Mediatori. Antropologia del potere democristiano nel Mezzogiorno*, Torino, Rosenberg&Sellier, 1980.

⁵⁰ S. Martelli, *L’uva puttanello: un progetto di romanzo*, in R. Scotellaro, *Tutte le opere cit.*, pp. 699-725: p. 716.

⁵¹ *Critical Perspectives on Food Sovereignty*, special issue, eds. M. Edelman et alii, «The Journal of Peasant Studies», 41, 6, 2014.

sistemi e delle politiche del cibo, piuttosto che le richieste dei mercati e delle corporation. Essa difende gli interessi e l'inclusione della prossima generazione. Offre una strategia per resistere e smantellare l'attuale regime alimentare e commerciale guidato dalle corporation, nella direzione di sistemi alimentari, agricoli, pastorali e della pesca organizzati dai produttori locali. [...] La sovranità alimentare promuove un commercio trasparente, che garantisca il giusto guadagno a tutte le persone e i diritti dei consumatori di controllare il loro cibo e la loro nutrizione. Assicura che i diritti di usare e gestire le nostre terre, territori, acque, semi, bestiame e biodiversità siano nelle mani di coloro tra noi che producono cibo.⁵²

La rinnovata attenzione per l'agricoltura contadina è probabilmente uno degli elementi che rendono profondamente differenti i termini del dibattito sul Mezzogiorno nel dopoguerra e quello dei *peasant studies* contemporanei. Una questione fondamentale per il mondo globalizzato del nuovo millennio è il confronto tra, da un lato, il modello di agricoltura industriale, guidato dalle corporation multinazionali, basato su una logica produttivista, grandi aziende spesso monoculturali e che fanno uso di input chimici, nonché sul libero scambio a livello internazionale e sulla posizione subalterna dei piccoli produttori, e, dall'altro, le agricolture contadine, caratterizzate da una coltivazione su scala più limitata, mercati locali, aziende con produzioni variegata e multifunzionali, pratiche agroecologiche.

Per Rossi-Doria e Scotellaro, per Levi e Alicata, la miseria in cui vivevano i contadini era uno scandalo insopportabile. L'agricoltura del Mezzogiorno andava trasformata, modernizzata, in tutte le sue zone. Analizzando la zona del "latifondo contadino", ad esempio, Rossi-Doria riteneva che la proprietà contadina avesse creato «dispersione», «precarietà», «caos», ma anche degrado dell'ambiente, perché la montagna e la collina erano state sfruttate oltre ogni limite, cosa che creava dissesto idrogeologico e «peggiora il rapporto della fertilità».⁵³

Certo, non erano i contadini il gruppo sociale che Rossi-Doria giudicava maggiormente responsabile dello stato delle cose, anzi: l'agricoltura, in tutte le zone del Sud, era profondamente integrata nell'economia capitalistica e Rossi-Doria riteneva che il problema principale dell'agricoltura meridionale – oltre alla geografia, alla geologia, al clima – fossero i «rapporti sociali esistenti», che si opponevano agli interventi risolutivi, primo tra tutti quello delle

⁵² *Declaration of Nyéleni*, 27 febbraio 2007; disponibile al sito: <https://viacampesina.org/en/declaration-of-nyi/> (ultimo accesso: 20/5/2023).

⁵³ M. Rossi-Doria, *Struttura e problemi dell'agricoltura meridionale* cit., p. 51.

bonifiche.⁵⁴ Rispetto alle zone di agricoltura intensiva, nelle pianure costiere, Rossi-Doria così elogiava il lavoro contadino:

Molto spesso, invece – e questo è particolarmente vero per i vigneti e per gli orti e, in genere, per le epoche più recenti –, sono stati i contadini stessi che, sui fondi di loro proprietà o ottenendone da altri con lunghi e duri contratti, hanno creato dal nulla, con un tenace lavoro di zappa e di vanga, le piantagioni più fiorenti. Per la natura stessa di queste colture e la piccolezza dei fondi sui quali esse sono sorte, la trasformazione è stata, quasi sempre, un miracolo del lavoro umano, non dei capitali investiti.⁵⁵

Tuttavia non vi è in Rossi-Doria un apprezzamento dell'agricoltura contadina in quanto tale e in quanto contrapposta a un'agricoltura industriale. Egli invocava una modernizzazione e una maggiore integrazione dell'agricoltura del Sud, specie quella delle aree intensive, nei mercati, anche internazionali. Nei decenni successivi i processi di modernizzazione dell'agricoltura non diedero però i risultati sperati. Va detto che lo stesso Rossi-Doria era sempre pronto ad analizzare e denunciare le storture dei processi di sviluppo. Ad esempio, dopo la rivolta di Battipaglia dell'aprile 1969, in cui due persone furono uccise dalla polizia durante una manifestazione di protesta contro la chiusura di uno zuccherificio e di un tabacchificio, così parlava delle aree di agricoltura intensiva del Mezzogiorno costiero:

uno sviluppo caotico, instabile, precario, irrispettoso di ogni ordine e civile disciplina [...] speculazione commerciale [...] ricchezza privata tanto disegualmente distribuita da costituire un'offesa per tutti; una vita amministrativa e politica incapace di dar soluzione ai problemi di fondo di una società in sviluppo [...] dominata dalla innumerevole schiera dei piccoli mediatori politici, appartenenti ad ogni partito, interessati a imprimere carattere clientelare a tutti i rapporti, compresi quelli che nascono sul terreno del collocamento, della previdenza sociale, dell'azione sindacale.⁵⁶

In maniera crescente a partire poi dagli anni Novanta, voci critiche si sono sollevate rispetto al fatto che l'industrializzazione dell'agricoltura, le dinamiche del commercio internazionale del cibo, la distribuzione attraverso i supermercati, hanno reso i produttori agricoli (che si tratti

⁵⁴ M. Rossi-Doria, *La realtà agricola del Mezzogiorno* cit., pp. 80-83.

⁵⁵ M. Rossi-Doria, *Struttura e problemi dell'agricoltura meridionale* cit., p. 56.

⁵⁶ M. Rossi-Doria, *Dopo i fatti di Battipaglia*, in Id., *Scritti sul Mezzogiorno* cit., pp. 21-24: p. 22.

di contadini o di agricoltori “imprenditori”) più vulnerabili rispetto ad altri attori dei sistemi agroalimentari, come appunto le catene della distribuzione, le industrie, le multinazionali produttrici di semi e prodotti chimici, le banche.

Diversi economisti agrari, alcuni dei quali allievi di Rossi-Doria, hanno parlato di una «rivincita dell'osso»:⁵⁷ ovvero, è tornata d'attualità in Italia l'idea di una agricoltura povera, basata sul lavoro invece che sulle tecnologie, sulla piccola proprietà invece che sulle grandi aziende, sui prodotti tipici, sulla diversificazione e sulla multifunzionalità invece che sulla specializzazione e le economie di scala. Idea che ha avuto talmente tanto successo da far sì che, sebbene l'agricoltura di tipo industriale resti dominante, in Italia oggi

nessuno sembra difendere un modello industrializzato di sviluppo agricolo, l'omogeneizzazione dei prodotti, la standardizzazione delle pratiche agricole e la globalizzazione degli approvvigionamenti e dei gusti. Tutti concorderebbero invece con il nuovo paradigma di sviluppo rurale, che difende la valorizzazione della diversità agroecologica regionale.⁵⁸

In vari articoli, Maria Fonte ha notato come il “quality turn”⁵⁹ (cioè l'attenzione dei consumatori per un cibo di qualità, e non solo per una agricoltura industriale e “produttivista”) si sia legato alle mobilitazioni dei produttori rispetto alla sovranità alimentare e come tali rivendicazioni si siano rafforzate a vicenda.⁶⁰ Si tratta di una svolta a livello non solo italiano, ma globale. Harriet Friedmann è stata tra le prime ad analizzare le contraddizioni di questo processo, coniando il concetto di “corporate-environmental food regime” e mostrando come le grandi aziende dell'agroalimentare e le istituzioni pubbliche abbiano fatto proprie alcune delle rivendicazioni dei movimenti sociali

⁵⁷ M. De Benedictis, *L'agricoltura del Mezzogiorno: “la polpa e l'osso” cinquant'anni dopo*, in «La Questione Agraria», 2, 2003, pp. 199-236; per una valutazione critica di questa idea, segnalo M. Lo Cascio, *Agricoltura, lavoro e migrazioni in Sicilia. Una ricerca etnografica sulla filiera olivicola*, Varazze, PM edizioni, 2023.

⁵⁸ M. Fonte, I. Cucco, *The political economy of alternative agriculture in Italy*, in *Handbook of the international political economy of agriculture and food*, eds. A. Bonanno, L. Busch, Cheltenham, Edward Elgar, 2015, pp. 264- 294: p. 266.

⁵⁹ D. Goodman, *The quality «turn» and alternative food practices: reflections and agenda*, in «Journal of Rural Studies», 19, 2003, pp. 1-7.

⁶⁰ S. Boffo, M. Fonte, E. Pugliese, *La facoltà di Agraria di Portici nel suo contesto sociale e territoriale*, in *La Scuola Agraria di Portici e la modernizzazione dell'agricoltura 1872-2012*, a cura di A. Santini, S. Mazzoleni, F. de Stefano, Napoli, Doppiovoce, 2015, pp. 357-378.

(ad esempio, quelle per una maggiore sostenibilità ambientale o per la difesa delle tradizioni culturali locali relative al cibo), senza mettere in discussione i meccanismi di mercato e di appropriazione del profitto.⁶¹

Nel dibattito sulla sovranità alimentare ospitato sul «JPS» nel 2014 si confrontano due diverse visioni. Da un lato, autori come van der Ploeg e Philip McMichael cercano di fornire un supporto teorico ed empirico alla battaglia per la sovranità alimentare, descrivendo gli effetti distruttivi dell'agricoltura capitalista guidata dalle corporation ed elaborando argomenti a favore dell'idea che siano i contadini a "nutrire il mondo", contribuendo al contempo ad affrontare la crisi ecologica, resistendo, con le loro pratiche agronomiche e con le loro organizzazioni, alle distruzioni operate dal neoliberismo nelle aree rurali.⁶² Dall'altro lato, uno studioso di tradizione marxiana come Henry Bernstein offre una visione «scettica»: dal punto di vista teorico, notando come i ricercatori che supportano la sovranità alimentare non diano una definizione rigorosa della figura del "contadino", non prendano in considerazione le differenze reali tra le varie figure sociali ed economiche presenti nelle campagne (Bernstein usa il concetto di «rural classes of labour»); dal punto di vista empirico, affermando che vi sarebbero pochi riscontri all'idea che le agricolture contadine siano più produttive rispetto all'agricoltura industriale.⁶³ Insomma, ancora una critica "leninista" al neopopulismo agrario:

Questi esempi di neo-populismo come modello di sviluppo agricolo – piccolo è bello in agricoltura, riforma fondiaria redistributiva, la rimozione del "pregiudizio urbano" – sono spesso unite al populismo "politico" dei movimenti rurali e degli intellettuali radicali che si indentificano con essi. E continuano a essere soggetti alle critiche da posizioni che potrebbero essere considerate "leniniste", almeno nel senso ampio per cui sono radicate nell'analisi delle relazioni di classe nelle campagne e non solo.⁶⁴

A Bernstein risponde ancora McMichael, rivendicando l'utilità di

⁶¹ H. Friedmann, *From colonialism to green capitalism: Social movements and emergence of food regimes*, in *New Directions in the Sociology of Global Development*, eds. F.H. Buttel, P. McMichael, Oxford, Elsevier, 2005, pp. 227-264.

⁶² P. McMichael, *Historicizing food sovereignty*, in «The Journal of Peasant Studies», 41, 6, 2014, pp. 933-957; J.D. van der Ploeg, *Peasant-driven agricultural growth and food sovereignty*, in «The Journal of Peasant Studies», 41, 6, 2014, pp. 999-1030.

⁶³ H. Bernstein, *Food sovereignty via the 'peasant way': a sceptical view*, in «The Journal of Peasant Studies», 41, 6, 2014, pp. 1031-1063.

⁶⁴ H. Bernstein, *V.I. Lenin and A.V. Chayanov* cit., p. 70.

una definizione “politica” più che analitica della categoria di contadino e riaffermando la necessità di porsi, come studiosi, dalla parte dei movimenti.⁶⁵ Una sintesi tra le due posizioni è forse quella rappresentata proprio da Jun Borrás che, nei suoi studi sui movimenti agrari transnazionali, si impegna in una rigorosa analisi delle caratteristiche di classe, genere, cultura dei contadini che costituiscono la base di questi movimenti.⁶⁶

Un impegno analitico che fa pensare nuovamente all’inchiesta – purtroppo solo abbozzata e prematuramente interrotta – di Rocco Scotellaro sulla condizione socio-economica e sulla cultura delle differenti figure dei contadini meridionali, che doveva occuparsi, attraverso le storie di vita, di moltissimi aspetti, tra cui i «bilanci familiari, il tenore di vita e le sue manifestazioni», la «organizzazione e vita delle famiglie e rapporti reciproci tra i componenti», la «divisione del lavoro; occupazione e disoccupazione»; le «caratteristiche psicologiche e culturali», la «partecipazione del contadino alla vita della comunità».⁶⁷

Certo, l’idea della sovranità alimentare non poteva essere nella mente e nell’opera di Manlio Rossi-Doria. Tuttavia, è possibile sentirla risuonare nell’intenzione di Rocco Scotellaro di studiare la «storia autonoma dei contadini», come scrisse all’editore Laterza.⁶⁸ Ma, più di tutti, è un famoso passo, forse quello più politico, del *Cristo* di Levi a richiamare un orientamento simile. Sono le pagine in cui Levi parla dell’«antistatalismo» dei contadini di Aliano, contrapposto ai vari “statalismi” (fascista, liberale, «socialistico»), e in cui si chiede quale sia il tipo di Stato di cui «i contadini si sentano parte». Risponde così:

Bisogna che noi ci rendiamo capaci di pensare e di creare un nuovo Stato, che non può più essere quello fascista, né quello liberale, né quello comunista, forme tutte diverse e sostanzialmente identiche della stessa religione statale. [...] Questo capovolgimento della politica, che va inconsapevolmente maturando, è implicito nella civiltà contadina [...]. Questa strada si chiama autonomia. Lo Stato non può essere che l’insieme di infinite autonomie, una organica federazione. Per i contadini, la cellula dello Stato, quella sola per cui essi potranno partecipare alla molteplice vita collettiva, non può che essere il comune rurale autonomo. È questa la sola forma statale che possa avviare a soluzione contemporanea i tre aspetti interdipendenti del problema

⁶⁵ P. McMichael, *A comment on Henry Bernstein’s way with peasants, and food sovereignty*, in «The Journal of Peasant Studies», 42, 1, 2015, pp. 193-204.

⁶⁶ M. Edelman, S.M. Borrás Jr., *Political dynamics of transnational agrarian movements*, Halifax, Fernwood, 2016.

⁶⁷ Citato in M. Rossi-Doria, *Prefazione* cit., pp. 17-18.

⁶⁸ *Ivi*, p. 8.

meridionale; che possa permettere la coesistenza di due diverse civiltà, senza che l'una opprime l'altra, né l'altra gravi sull'una; che consenta, nei limiti del possibile, le condizioni migliori per liberarsi dalla miseria; e che, infine, attraverso l'abolizione di ogni potere e funzione sia dei grandi proprietari che della piccola borghesia locale, consenta al popolo contadino di vivere, per sé e per tutti. Ma l'autonomia del comune rurale non potrà esistere senza l'autonomia delle fabbriche, delle scuole, delle città, di tutte le forme di vita sociale. Questo è quello che ho appreso in un anno di vita sotterranea.⁶⁹

Non so se questo passo di Levi sul «comune rurale autonomo» possa prefigurare in qualche modo l'idea di sovranità alimentare, elaborata dalle organizzazioni contadine mezzo secolo dopo la pubblicazione del *Cristo*. Tuttavia, è significativo il fatto che contro questo passo si sia soffermato criticamente il marxista Alicata, piuttosto irritato per il fatto che Levi avesse accomunato lo stato fascista e quello comunista. Insomma: anche ad Aliano, come a Mosca e Nyeleni, una visione “populista” dei contadini, a cui si oppongono critiche “leniniste”. Nel mezzo, la necessità continua di studio minuzioso e impegno concreto, di scienza e di utopia. Per capire, da un lato, come, a partire dal contesto italiano e in particolare del Mezzogiorno, si possa contribuire ai dibattiti sul ruolo politico dei contadini e dei loro movimenti e, dall'altro lato, come si possano sviluppare maggiormente in Italia le pratiche e le politiche della sovranità alimentare e della agroecologia.

⁶⁹ C. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli* [1945], Torino, Einaudi, 1990, pp. 222-223.



Montemurro (Pz), estate 1950, foto di gruppo. Da sinistra in piedi:
George Terhune Peck e Giuseppe Antonello Leone; Nicola Giuliano Leone e
Rocco Scotellaro (in secondo piano); Maria Padula col figlio Silvio Domenico;
Anna Terhune Peck (in primo piano).

Archivio privato del prof. Franco Di Pede, Matera.

Album di famiglia di Rocco Scotellaro, a cura di C. Biscaglia, Foggia, Claudio
Grenzi Editore, 2019 (per gentile concessione di Carmela Biscaglia)

«persuasore permanentemente»

La lezione di Rocco Scotellaro, intellettuale gramsciano

Marco Gatto

Il modo di essere del nuovo intellettuale non può più consistere nell'eloquenza, motrice esteriore e momentanea degli affetti e delle passioni, ma nel mescolarsi attivamente alla vita pratica, come costruttore, organizzatore, «persuasore permanentemente» perché non puro oratore – e tuttavia superiore allo spirito astratto matematico; dalla tecnica-lavoro giunge alla tecnica-scienza e alla concezione umanistica storica, senza la quale si rimane «specialista» e non si diventa «dirigente» (specialista+politico).

Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere* (Q. 15, 3, 1551)

Partiamo dalle parole del principale erede di un'ideale “linea scotellariana” che mi piacerebbe tratteggiare (e che giocoforza chiama in causa altri nomi: da Gramsci a Ernesto de Martino, da Salvemini a Carlo Levi), quell'Alessandro Leogrande che, prematuramente scomparso nel novembre del 2017, ha incarnato più di altri la funzione civile dell'intellettuale militante al termine storico del suo mandato sociale e che, sin dai suoi primi contributi, ha mantenuto vivo l'alfabeto critico dell'ormai silente questione meridionale. Nelle ultime pagine di *Uomini e caporali*, l'inchiesta sullo schiavismo nelle campagne del Sud licenziata nel 2008, rifacendosi a Walter Benjamin, Leogrande scriveva che «Le rivoluzioni vanno fatte per i vinti di ieri, per chi non ha più voce,

non solo per i vivi. Le rivoluzioni vanno fatte per i morti...».¹ Quali, più precisamente? «I morti per la fatica e per le sofferenze patite. I morti di tutte le lotte, utili e inutili, di questa terra. I morti ammazzati per essersi ribellati. I morti ammazzati ancor prima di essersi ribellati. I morti che nessun libro di storia, nessun articolo di cronaca ha mai menzionato. Coloro che nessuno ricorda».²

I vinti, dunque; i senza voce e senza parte; i dimenticati: gli oppressi – la cui esistenza rischia, al più, di essere legittimata soltanto da un atto di nomina in larga parte proveniente dall'esterno, ossia da chi si riconosce, in vece d'altri, il compito di rappresentare, descrivere, categorizzare, di prendere parola, con l'effetto di attribuire surrettiziamente al rappresentato, al descritto, al categorizzato l'incapacità di esprimersi o di ragionare in termini che non siano magici o irrazionali, cioè appartenenti a un ordine di senso regressivo, più vicino alla natura che alla cultura.³ Ebbene, per dirlo subito con nettezza, la lezione di Rocco Scotellaro si riassume nella problematizzazione di tale delega e nel tentativo di allestire un rapporto diverso – vale a dire, interlocutorio, paritario e democratico – tra chi, per privilegio di classe, possiede riconosciuti alfabeti culturali e chi, per inverso svantaggio, non ne detiene o, per meglio dire, ne detiene altri, usualmente considerati marginali o involuti.

La validità teorica, e non solo documentale, di un libro, seppure incompiuto, come *Contadini del Sud* riposa su questa intuizione. Che intorno al 1953 si tradusse, nella mente del poco meno che trentenne intellettuale lucano, già due volte sindaco socialista di Tricarico, nel tentativo di allestire una mediazione mimetica con un universo sociale, quello contadino, che ai suoi occhi appariva composito e non addomesticabile, non riconducibile a una sola direzione di senso – un mondo senza dubbio in movimento, ma ideologicamente frammentato, nel quale coesistevano visioni della vita, della società e della storia diverse e inconciliabili. E lo strumento dell'inchiesta sociale – tutto da riformulare o reinventare, secondo le aperture e le suggestioni provenienti da Portici e dal magistero di Manlio Rossi-Doria – permetteva a Scotellaro un esperimento che la sua cultura letteraria,

¹ A. Leogrande, *Uomini e caporali. Viaggio tra i nuovi schiavi nelle campagne del Sud* [2008], Milano, Feltrinelli, 2016, pp. 251.

² *Ivi*, p. 250.

³ Su questo tema ha scritto recentemente pagine intense e profonde M. Pezzella nel suo *Altrenapoli*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2019, *passim*. Ma la critica della delega non può non rimandare alle prime pagine di E.W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente* [1978], trad. it. di S. Galli, Milano, Feltrinelli, 2001.



Marco Gatto

«persuasore permanentemente».
La lezione di Rocco Scotellaro, intellettuale gramsciano

A. Leogrande, copertina della prima edizione di *Uomini e caporali*. *Viaggio tra i nuovi schiavi nelle campagne del Sud*, Milano, Mondadori, 2008.

tutt'altro che ingenua, agevolava: l'idea di costruire una narrazione, si diceva, interlocutoria e paritaria, in cui il lavoro dello scrittore si mescola con l'ascolto inclusivo e rispettoso della voce altrui, tanto da disorientare e destabilizzare il lettore, che non sa dove termini la voce dell'intervistatore e dove cominci quella dell'intervistato, o dove la prima si sovrapponga alla seconda, e viceversa, come ebbe a notare uno stizzito Ernesto de Martino, al quale il tentativo di Scotellaro pareva, sappiamo ora ingiustamente, un vero e proprio azzardo.⁴

Eppure, è proprio all'etnologo napoletano che dobbiamo guardare per comprendere, almeno nella fase aurorale, il senso dell'operazione scotellariana. Che nasce, se si vuole, dallo *shock* che l'intellettuale borghese, prendendo coscienza del privilegio della propria formazione culturale e allo stesso tempo vedendone tutti i limiti di prospettiva, prova e subisce nell'incontro con «l'*ethnos* del Mezzogiorno», con un'alterità sino a quel momento conosciuta in modo «sostanzialmente convenzionale» attraverso le usuali stereotipie, diremmo oggi orientalistiche, della cultura ufficiale (eurocentrica e classista), in larga parte provenienti dalla letteratura.⁵ Pertanto, l'«esigenza di un più largo umanesimo storicistico come non trascurabile contributo alla catarsi culturale»⁶ si pone, per de Martino – preoccupato in quegli anni, come possiamo esserlo noi oggi, dai rigurgiti dell'ideologia nazifascista che esaltava il primitivo, il naturale e il barbarico –, quale strumento per dilatare i confini della storia umana e per includere, senza resti, il mondo popolare subalterno in un processo di emancipazione universalistica. Ma tale presenza presuppone una valorizzazione, ovviamente priva di pregiudizi, delle istanze culturali provenienti da quel mondo. E altresì chiama l'intellettuale a una verifica accesa e radicale del proprio *storicismo ristretto*:⁷

Dopo il mio incontro con gli uomini della Rabata, ho riflettuto che non c'era soltanto un problema loro, il problema della loro emancipazione, ma c'era anche il problema mio, il problema dell'intellettuale piccolo-

⁴ E. de Martino, *Per un dibattito sul folklore*, in «Lucania», I, 2, 1954, p. 78. Per una critica puntuale, sebbene troppo accesa, a questo giudizio demartiniano, cfr. Alberto M. Cirese, *Per Rocco Scotellaro: letizia, malinconia e indignazione retrospettiva*, in «SM Annali di San Michele», XVIII, pp. 201-233.

⁵ Id., *Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni [1953]*, in Id., *Mondo popolare e magia in Lucania*, a cura di R. Brienza, Roma-Matera, Basilicata editrice, 1975, p. 59.

⁶ *Ivi*, p. 56.

⁷ Tolgo l'efficace definizione da Alberto M. Cirese, *Storicismo ristretto*, in «l'Avanti!», 12 aprile 1950.

borghese del Mezzogiorno, con una certa tradizione culturale e una certa «civiltà» assorbita nella scuola, e che si incontrava con questi uomini ed era costretto per ciò stesso a un esame di coscienza, a diventare per così dire l'etnologo di se stesso.⁸

Il passo è celebre almeno quanto celebri sono le parole con cui de Martino continua a ragionare, nelle sue *Note lucane*, della propria condizione di intellettuale, esplicitando un problematico senso di vergogna e di colpa che trova sollievo solo nella militanza politica a favore delle masse popolari. Non le riportiamo, perché ai fini del nostro discorso possiamo limitarci alla certificazione, criticamente elaborata, della distanza ineliminabile tra l'umanista – il suo possesso culturale – e il mondo subalterno. E anticipiamo un'obiezione: può, questo discorso, si direbbe, valere forse per un intellettuale borghese come de Martino, cresciuto alla scuola dello storicismo crociano di Villa Laterza, o per uno scrittore altrettanto borghese e venuto da lontano come Carlo Levi, ma non certo per Scotellaro, che a quel consorzio sociale oppresso apparteneva per ragioni non solo geografiche, ma strettamente sociali. Ecco, una semplice e netta analisi di classe – una sociologia marxista davvero basilare – può soccorrerci di fronte ai dubbi del condizionale: perché, è indubbio, tra de Martino o Levi e Scotellaro intercorre una distanza cetuale considerevole; ma è pur vero che lo scrittore tricaricese, in circostanze ovviamente diverse, riuscì a costruirsi, peraltro lontano dal suo paese di origine, una formazione scolastica e culturale che gli permise, a conti fatti, di sperimentare – col senno di poi – quello shock tematizzato da de Martino, salvo ricercare immediatamente, e questa volta in virtù della sua prossimità a quel mondo di sudore e fatica, un riavvicinamento, segnato dalla necessità di offrire strumenti e occasioni di reale emancipazione collettiva.⁹

Insomma, Scotellaro *esce ed entra* dalla e nella sua realtà di riferimento, anche perché non è, quella, la sola realtà sociale che egli conosce, figlio com'è di un piccolo artigiano e di una madre scrivana, cioè parte di una famiglia che dispone, seppure in minima dose, di un capitale da riservare alla sua formazione scolastica. Per dire, insomma, che se non si ricostruisce con dovizia storica la posizione di classe che Scotellaro incarna nel momento decisivo della sua crescita culturale, tra anni Trenta e Quaranta, si perde una serie di ricche implicazioni

⁸ E. de Martino, *Note lucane*, in «Società», VI, 4, 1950, p. 656.

⁹ Per un approfondimento di tale percorso di approssimazione mi permetto di rinviare a mio recente *Rocco Scotellaro e la questione meridionale. Letteratura, politica, inchiesta*, Roma, Carocci, 2023.

«persuasore permanentemente».
La lezione di Rocco Scotellaro, intellettuale gramsciano

Marco Gatto



Tricarico, piazza Garibaldi, estate 1947. Rocco Scotellaro, sindaco di Tricarico. Archivio di Stato di Matera, Fondo "Rocco Mazzarone".

Album di famiglia di Rocco Scotellaro, a cura di C. Biscaglia, Foggia, Claudio Grenzi Editore, 2019 (per gentile concessione di Carmela Biscaglia)

culturali relative alla distanza che egli matura dal suo ambiente sociale e che gli permette, in un secondo momento, di optare per la militanza politica. E per dire, sinteticamente, che se si valorizza materialisticamente il percorso di elaborazione critica mediante il quale Scotellaro giunge a rappresentare un esempio di impegno letterario e civile, allora ci si difende dalle facili mitologie del “poeta contadino”, che tanto hanno nuociuto, a parere di chi scrive, alla sua figura. Perché, già a partire dagli anni liceali, che lo vedono studente a Matera, Potenza e infine Trento, dove consegue con un anno di anticipo la maturità classica, il giovane di Tricarico assimila non solo un ricco patrimonio di conoscenze “scolastiche”, ma ha l’occasione di formarsi, sotto la cappa opprimente della dittatura fascista, una coscienza politica oppositiva e socialista, anche grazie all’aiuto di docenti come Giovanni Gozzer, in grado di stimolare giudizi e punti di vista non scontati.¹⁰ Quando, qualche mese più tardi, nel 1942, Scotellaro fa ritorno al paese per la scomparsa del padre, ha già alle spalle le prime prove poetiche, la stesura di drammi teatrali nei quali si mescolano esistenzialismo e pulsioni filosofiche varie,¹¹ e ha iniziato a stendere il suo primo e ambizioso progetto letterario, il quasi-romanzo che noi conosciamo col titolo di *Uno si distrae al bivio*, nel quale l’alter ego Ramorra, in un gioco di specchi che potremmo definire modernista, inscena la lotta con le più recondite tendenze nichiliste dell’identità scotellariana, per poi risolversi nella dissoluzione della “parte maledetta” e nella scelta della militanza politica responsabile.

Insomma, quando Scotellaro, nei primi anni Quaranta, ha davanti a sé, con maggiore coscienza, la realtà sociale tricaricese e i suoi conflitti di classe, è un intellettuale in formazione che già molto ha riflettuto sul suo statuto identitario. Può dunque sperimentare la distanza fra sé e il mondo sociale oppresso della Basilicata del tempo, e scegliere di approssimarsi a esso, per comprenderlo davvero, senza soluzioni paternalistiche e senza coltivare l’illusione di annullarvisi voluttuosamente, bensì disponendosi a un moto di avvicinamento mimetico che non può non ricordare, sul piano letterario, l’operazione straordinariamente moderna di Verga, e, sul piano politico, la figura

¹⁰ Cfr. G. Gozzer, *I giorni del Nord*, in «SM Annali di San Michele», XVIII, pp. 33-36. Cfr. C. Biscaglia, *Levi, de Martino, Scotellaro: l’impegno politico, antifascista e meridionalistico*, in «Rassegna storica lucana», 67-68, 2018, pp. 113-151; Ead., *La costruzione della democrazia: il caso Scotellaro*, in «Religione e società», 98, pp. 52-66.

¹¹ Si veda R. Scotellaro, *Giovani soli*, a cura di R. Toneatto, Matera, Basilicata editrice, 1984.

del «persuasore permanentemente» ritratta da Gramsci nei *Quaderni del carcere*¹² e rievocata nell'esergo. Ecco perché, a mio giudizio, è la parola *mediazione*, insieme a un'altra, *mimesi*, a rappresentare il tentativo – riuscito o meno, si discuterà – di far entrare nella Storia il mondo sociale subalterno (che, per inciso, non è solo quello contadino, ma anche quello del piccolo artigianato e della mezzadria). Mediare significa approssimarsi, sia sul piano poetico che su quello politico (inscindibili in Scotellaro), a una realtà composita, e afferrare il movimento della realtà in tutta la sua ricchezza dinamica, senza trascurare i dettagli minimi, le storie personali o particolari, ritenute inutili dalle narrazioni ufficiali, vietandosi però di assumere, in questo tentativo mimetico di approssimazione, il privilegio di una neutra inappartenenza, e anzi ponendo se stessi, il proprio corredo culturale, sotto permanente verifica.

Se si vuole, Scotellaro fa propria la dottrina verghiana della regressione. Ma regredire – lo ricaviamo dal suo percorso letterario, segnato dal tentativo di includere via via elementi di realtà irrinunciabili, nella lingua come nella sintassi, nella forma come nel contenuto¹³ – vuol dire anzitutto mediare. In tal senso, è l'esperienza di una mediazione faticosa, ricca di ostacoli e di imprevedibili fallimenti, a restituire quelle venature dubbiose e problematiche che nell'opera di Scotellaro valgono appunto come convalide della complessità titanica di qualsivoglia operazione mimetica. Se tali dubbiosità sono state però interpretate soltanto come velleità libertarie o desideri di fuga, è perché, a mio giudizio, si è troppo concesso a una lettura – levista e non leviana – che di Scotellaro esaltava più la tensione all'*autonomia* che quella alla *mediazione*, più lo spirito anarchico che la capacità di progettazione politica, di cui diede peraltro prova negli anni di amministratore comunale, come ormai gli studi storici hanno chiarito (si pensi all'opera di alfabetizzazione popolare intrapresa sul territorio, all'allestimento dei consigli di quartiere, all'edificazione del terzo nosocomio regionale, obiettivo ambizioso raggiunto grazie al concorso delle altre forze politiche e al sostegno dell'intera cittadinanza).¹⁴

¹² A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, p. 1551 (Q. 12, § 3, C).

¹³ Cfr. a tal proposito lo studio di R. Salina Borello, *A giorno fatto. Linguaggio e ideologia in Rocco Scotellaro*, Matera, Basilicata editrice, 1977.

¹⁴ Cfr. P. Scotellaro, *Rocco Scotellaro sindaco*, Napoli, RCE, 1999; G. Settembrino, *Scotellaro: la cronaca ritrovata*, Napoli, RCE, 1999; G. Morese, *Il politico dilettante. Rocco Scotellaro sindaco a Tricarico, fra rinascita democratica e controriforma*

Che la sua esperienza di scrittore e di politico si proiettasse, in quegli anni, immediatamente su un piano storico-oggettivo, lo conferma il fatto che una parola come “autonomia” costituisse una sorta di grimaldello per chi, negli anni del confronto tra Partito comunista e Partito socialista, le due forze del Fronte, intravedeva nel tema dell'autodeterminazione del mondo contadino uno spazio possibile di protagonismo politico. Non credo che la posizione di Scotellaro fosse assimilabile a quella di chi sosteneva la necessità di un'autonomia contadina. Una delle sue lezioni irrinunciabili consiste, d'altra parte, nel mantenere viva una posizione che diremmo ancora una volta gramsciana: la proiezione del problema meridionale su base nazionale e la necessità di pensare le identità locali come mai scisse da un contesto più generale. Ma soprattutto Scotellaro – e *Contadini del Sud* lo dimostra ampiamente – aveva del problema contadino una contezza diretta tale da non consentirgli di addomesticare la complessità ideologica e antropologica delle classi oppresse entro un'unica e marmorea categoria, per taluni addirittura capace di autodeterminarsi in blocco.

Il punto, ecco, è proprio questo: l'opera umana e culturale del sindaco socialista di Tricarico costituisce il tentativo politico di un intellettuale pienamente coinvolto nei processi storici di mediare tra la sua esperienza concreta di scrittore e amministratore e una realtà non riducibile a fin troppo semplificati parametri sociologici, per restituire appunto tutta la ricchezza, estremamente contraddittoria, di un mondo sociale in movimento – di lì a poco, lo avremmo saputo dopo, in liquidazione –, e quindi pieno di contraddizioni e zone grigie, un mondo sociale per nulla immobile e certo non pronto a conquistarsi un'autonomia, appunto perché carente di una visione unitaria. Scotellaro si trovava cioè in una situazione molto più realistica delle utopistiche forme di rappresentanza elaborate da una certa sinistra: si trovava al punto di comprendere, di analizzare, di scoprire un mondo sociale che, diversamente, sarebbe stato semplificato entro una dimensione politica incapace di comprenderne la disomogeneità. Lo aveva capito, meglio di altri, Vittore Fiore, che a Scotellaro, sul finire degli anni Cinquanta, a bocce ormai ferme, riconosceva il merito di aver mostrato, a tal proposito, «le incertezze del mondo contadino» e di aver rivelato toni emotivi e prepolitici, fino ad allora non adeguatamente considerati, come «il fascismo post-bellico», il «monarchismo meridionale» o «il borbonismo delle masse contadine meridionali [...], il loro anarchismo, senza del quale non si spiegano

moderata (1943-1953), in «Historia Magistra», 26, pp. 17-32.

quelle insufficienze e quell'infantilismo»¹⁵ che emergono nei ritratti sociologici che l'inchiesta scotellariana offre. E non si può non notare come tali sentimenti, favoriti anche dall'industria culturale delle paesologie, dall'ideologia turistica che esalta i borghi e dal diffondersi di indecenti storiografie neoborboniche, siano ancora vivi – a distanza di settant'anni –, in un quadro storico-sociale profondamente mutato, ma sul quale continua a pesare l'assenza di una riflessione condivisa di stampo meridionalistico.

D'altro canto, basti leggere con attenzione questa pagina tratta dal capitolo di *Contadini del Sud* dedicato all'emblematica figura di Michele Mulieri (e dell'autoproclamata sua Repubblica) per vedervi in trasparenza un tratto della nostra storia nazionale, che parla anche e soprattutto del nostro presente qualunque:

Egli vota per il MSI, ma non si dichiara missino, perché non ha fiducia nei partiti che «devastano l'Italia»: egli è un anarchico per lo spiccato individualismo delle sue lotte e delle sue «dimostrazioni» contro la legge «gigante» dello Stato e della Chiesa, ma per ogni pratica intavolata per questo o quel motivo indirizza proteste e petizioni al Presidente della Repubblica, al Presidente del Consiglio, al Prefetto, agli Onorevoli, ai Capi Ufficio, conservando per ogni lettera il foglietto rosa della raccomandata con ricevuta di ritorno; arriva, per protesta, a non denunciare la nascita del figlio, ma richiedere la testimonianza del suo gesto illegale al Sindaco, all'Arciprete, al Maresciallo dei Carabinieri; egli è un assetato di giustizia, ma non si cura del popolo che è «balocco e scemo». In queste condizioni, essendo più valida nell'animo di Mulieri la coscienza della propria sorte di avventuriero sventurato, non potendo affidarsi a nessuna bandiera politica per il naturale ritegno di comprometersi e quasi capitolare con le sue idee, per il bisogno, rispetto a chicchessia, egli ha scelto come sua arma di combattimento il Tricolore repubblicano, listato però a lutto e puro solo nella piccola repubblica assoluta della sua casetta al bivio di Grassano.¹⁶

Non è forse la pagina di un sociologo avvertito, né di un cronista che si serve di registri consolidati, ma di uno scrittore che “osserva partecipando” e che “partecipa osservando”, che cioè ritiene indispensabile e doveroso, a quell'altezza storica, restituire una testimonianza diretta di un mondo sociale che non si conosce o del quale si hanno visioni statiche e semplificate. L'inchiesta sociale – i

¹⁵ V. Fiore, *Rocco Scotellaro e il movimento contadino* [1958], in Id., *Chi lega i fili*, a cura di M. Dilio e P. Satalino, Bari, Adriatica editrice, 1970, pp. 73 e 74.

¹⁶ R. Scotellaro, *Contadini del Sud* [1954], ora in Id., *Tutte le opere*, a cura di F. Vitelli, G. Dell'Aquila e S. Martelli, Milano, Mondadori, 2019, p. 300.

cui metodi Scotellaro inizia a conoscere a Portici, lavorando a stretto contatto con Rossi-Doria e Gilberto-Antonio Marselli¹⁷ – permette al poeta e all'intellettuale l'esplorazione narrativa di una realtà umana per certi versi inaspettata: è la scoperta di un dinamismo antropologico che le narrazioni teoriche e politiche sulla civiltà contadina non erano riuscite ad auscultare, e che appunto richiede un modo nuovo di intenderlo, un «approccio dialettico», grazie al quale l'intervistatore-osservatore «aderisce inizialmente in modo mimetico» all'«alterità osservata», per poi «spingerla verso quei più avanzati livelli di autocoscienza, di autoggettivazione, già presenti, seppur parzialmente, nelle sue capacità di lotta e nel suo mutato rapporto con la soggettività osservante».¹⁸ È un processo improntato alla reciprocità che genera reale emancipazione: e qui sta tutto il “gramscismo” di Scotellaro, la sua militanza culturale e politica, a cui va riconosciuto un peso consistente, al di là di qualsivoglia lettura meramente attualizzante.

I dati di realtà spiattellati dall'inchiesta incompiuta del giovane tricaricese valgono, insomma, come demistificazione e demitologizzazione delle visioni più accreditate del mondo contadino: sconvolgono l'idea del bracciante ideologicamente agguerrito, pongono sotto accusa le nuove versioni paternalistiche e classiste del “buon selvaggio” e restituiscono una zona d'ombra della realtà subalterna, fatta di anarchismo, ribellismo, qualunquismo, fiducia in un'artefatta cosmogonia o speranza nella palingenesi individuale. Per quanto ancora non definiti, i materiali di *Contadini del Sud* consegnano tuttavia un'immagine compiuta del suo estensore: un intellettuale alla ricerca di nuove strade espressive, capaci di rispecchiare il carattere massimamente composito delle classi subalterne, e un intellettuale in grado di comprendere che l'umanesimo inclusivo di cui parla Gramsci e la critica allo storicismo occidentale posta in essere da de Martino costituiscono risorse culturali e politiche decisive, a patto si dia credito all'esistenza sociale di un'umanità complessa e multiforme, che si agita perché non riconosciuta.

L'invito è stato disatteso. Dalla sinistra, prima di tutto. Il crollo

¹⁷ Cfr. G.-A. Marselli, *Dal mondo contadino alla società di oggi*, in *Le pratiche dell'inchiesta sociale*, a cura di S. Laffi, Roma, Edizioni dell'Asino, 2009, pp. 29-61; e Id., *Mondo contadino e azione meridionalista. L'esperienza del Gruppo Rossi-Doria a Portici*, Napoli, Editoriale scientifica, 2016.

¹⁸ V. Padiglione, *Osservatore e osservato: problemi di conoscenza e rappresentazione. La vicenda Scotellaro*, in *Orientamenti marxisti e studi antropologici italiani. Problemi e dibattiti*, a cura di R. Ago (et al.), Milano, FrancoAngeli, 1980, pp. 197 e 198.

vertiginoso della questione meridionale, assieme al disinteresse ormai cinquantennale per i suoi temi, passa probabilmente dalla mancata comprensione di questa necessità conoscitiva. Certo, il lavoro dell'ultimo Scotellaro ha aperto la strada a scritture d'inchiesta che quell'intenzione militante hanno conservato e arricchito: da Danilo Montaldi a Goffredo Fofi, da Giovanni Russo sino a Franco Alasia. È, più recentemente, nelle pagine di Alessandro Leogrande – con un salto temporale che rende difficile individuare con chiarezza una genealogia – che la tradizione del meridionalismo critico (di lungo corso, perché proveniente da Salvemini e Dorso) è riuscita, negli anni Duemila, a rilanciarsi, dando prova di una sua possibile vitalità. Si prenda in considerazione l'analisi che nei suoi scritti Leogrande ha proposto della questione contadina, scindendola, con un'intenzione analitica che è appunto scotellariana, dalla questione bracciantile, e mostrando le sue trasformazioni in seno all'economia capitalistica. «La scomparsa della civiltà contadina per come è stata narrata dal meridionalismo storico – scrive Leogrande – non coincide con la fine della violenza e dello sfruttamento nelle campagne»,¹⁹ perché, mutate le condizioni, solo apparentemente sono cambiati i profili degli oppressi: «La giornata di un bracciante africano o rumeno di oggi è incredibilmente simile a quella di un bracciante pugliese o siciliano di un secolo fa».²⁰ E, come Scotellaro fa in *Contadini del Sud*, Leogrande prova a raccontare le nuove storie di sfruttamento, leggendole alla luce di una mutazione antropologica e sociale segnata dal disegno coercitivo del tardo capitalismo. È l'attenzione al carattere composito e ideologicamente frastagliato degli attori sociali a restituirci la misura scotellariana della sua indagine. Ciò permette a Leogrande di individuare, ad esempio, l'emersione, posteriore alla dissoluzione della riforma agraria e al rafforzamento dell'emigrazione meridionale al Nord, di un «revanscismo individuale», per il quale i braccianti di ieri, «che per tutta la vita non hanno sognato altro che diventare come i loro padroni», si sono convertiti all'idea neo-individualistica di «un sistema di impresa», ideologicamente gestito in larga parte dalle organizzazioni di categoria, «che sfrutta sovente altre braccia e altri corpi: quelle e quelli dei nuovi braccianti stranieri che hanno popolato le nostre campagne, cambiando la loro struttura».²¹

Mutato il quadro, il conflitto ha bisogno d'essere riconosciuto

¹⁹ A. Leogrande, *Prima i braccianti* [2012], ora in Id., *Gli anni dello Straniero. Italia 1998-2017*, a cura di N. Villa, Roma, Edizioni dell'Asino, 2020, p. 261.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ivi*, p. 260.

attraverso un'attenzione specifica che traduca il lavoro culturale in rapporto attivo con le identità sociali in campo. Ancora una volta, insomma, la *mediazione*: non da intendersi come generico compromesso, ma come relazione effettiva con le trasformazioni sociali. Se la questione meridionale recupera questo intento – e se lo fa attraverso nuovi intellettuali che non cedano alle lusinghe delle semplificazioni salottiere o campanilistiche, e in una parola non si lascino sedurre dal volgarizzamento consumistico e orientalistico del Sud, purtroppo foraggiato anche da una certa sinistra culturale –, forse la partita non è persa: più di dieci anni fa Rosarno ci ha insegnato che la lotta per l'emancipazione non è modernariato. Tornare a Scotellaro senza trasformarlo in bene culturale, cioè rileggendolo alla luce del quadro conflittuale che gli appartiene – cioè alla luce di quel decennio *pre-boom* che ha offerto la possibilità di pensare un Paese diverso e democratico – può costituire un utile antidoto, purché ci si ricordi che il sindaco di Tricarico ha espresso un'opzione politica, quella di un socialismo universalistico fondato sull'esercizio della lotta di classe, che può anche voler dire – Fortini a Matera lo aveva esplicitato – scrivere poesie, caricare la parola di valenze conoscitive, dare a tutti la possibilità di esprimersi, cooperare, rifondare l'idea stessa di rappresentazione, trovarvi un'occasione di riconoscimento collettivo.



Tricarico, via Roma, 15 dicembre 1954. Primo anniversario della morte di Rocco Scotellaro. La folla in attesa di entrare al cinematografo, sito a pochi metri dalla casa di Scotellaro, e di partecipare alla sua rievocazione.

Al centro, con berretto bianco, Ruth Leiser.

Foto di Michele Gandin.

Album di famiglia di Rocco Scotellaro, a cura di C. Biscaglia, Foggia, Claudio Grenzi Editore, 2019 (per gentile concessione di Carmela Biscaglia)



Matera 1955 [dettaglio].
Al centro, con berretto bianco, Ruth Leiser.

Archivio Franco Fortini, Università degli Studi di Siena.

Intervista a Francesco Faeta

a cura di Marco Gatto

Francesco Faeta è nato a Roma nel 1946. Professore ordinario di Antropologia Culturale, ha insegnato Antropologia Visiva all'Università di Messina, presso la quale ha diretto il Dottorato Antropologia e studi storico-linguistici. Ha svolto un'intensa pratica di ricerca etnografica e antropologica nel Mezzogiorno d'Italia, particolarmente in Calabria, e si è occupato specificamente, dal suo punto di vista disciplinare, di fotografia.

Ha tenuto cicli di lezioni e seminari presso numerose Università italiane e straniere, tra le quali la Columbia University a New York e l'EPHE di Parigi. Ha curato importanti mostre di fotografia per istituzioni culturali o musei nazionali. Ha fatto parte della Commissione Nazionale Italiana dell'UNESCO e ha collaborato con il MiBACT al "Piano Strategico per la Fotografia". Dirige, per Franco Angeli, la collana «Imagines. Studi visuali e pratiche della rappresentazione».

Rocco Scotellaro nasce, si forma e trascorre buona parte della sua esistenza in una realtà complessa e composita come quella di Tricarico: tutt'altro che un paese isolato, bensì un punto di riferimento religioso e culturale di grande importanza. Qual è il peso di questa dimensione territoriale, spesso sottovalutata anche dagli studi più avvertiti?

Francesco Faeta: La *produzione letteraria* di Rocco Scotellaro, pur scaturendo dall'elaborazione personale legata alla Lucania e a Tricarico, possiede un respiro universale, con una non comune capacità di coniugare gli aspetti esistenziali e sociali; la sua *produzione sociologica* o *antropologico sociale*, in fase ancora aurorale quando

la morte prematura lo ha bruscamente tolto dal mondo, frutto di una formazione non accademica e tuttavia legata a frequentazioni prestigiose, è indissolubilmente connessa al suo terreno d'indagine (anche se questo coincideva largamente con la sua terra natia, ma ciò è tratto comune delle scienze sociali italiane, specialmente di quelle legate al Mezzogiorno e alla sua analisi); la sua *vita*, infine, non può essere intesa, a mio avviso, senza comprendere l'importanza per lui dell'appartenenza alla sua Tricarico.

Per dare, però, il giusto valore interpretativo a quest'ultima affermazione, occorre riandare alle tematiche demartiniane, variamente declinate, legate all'assai noto appunto sul campanile di Marcellinara.¹ A partire dall'ansia del pastore calabrese che ha smarrito le coordinate di orientamento legate al suo paese, e nell'evocare la condizione di angoscia territoriale (che aveva magistralmente sviluppato in un suo studio sugli Achilpa,² gruppo umano semi-nomade appartenente all'etnia australiana Aranda), Ernesto de Martino disegna uno scenario etico per l'intellettuale, e in particolare, per l'intellettuale meridionale; questo scenario particolarmente si attaglia a Scotellaro e credo possa far comprendere, proprio attraverso la lente antropologica (tornerò subito su questa prospettiva), aspetti importanti della sua personalità. Un brano demartiniano che ben sintetizza quanto ho detto è significativamente legato alla riflessione su un grande poeta lucano, Albino Pierro, originario di Tursi, e sulla sua poetica del paese natale. In esso si legge:

alla base della vita culturale del nostro tempo sta l'esigenza di ricordare una "patria" e di mediare, attraverso la concretezza di questa esperienza il proprio rapporto col "mondo". Coloro che non hanno radici, e sono cosmopoliti, si avviano alla morte della passione e dell'umano: per non essere provinciali occorre possedere un villaggio vivente nella memoria, a cui l'immagine e il cuore tornano sempre di nuovo, e che l'opera di scienza o di poesia riplasma in voce universale.³

¹ Più volte evocato il campanile del piccolo borgo calabrese posto sulla strada che porta dal Tirreno allo Ionio, ha una sua sistemazione narrativa in *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. Si vedano, nell'edizione curata da Clara Gallini edita per Einaudi nel 1975, le note 271, 271.1, 280, 291.

² Dal titolo *Angoscia territoriale e riscatto culturale in un mito achilpa delle origini*, inserito dopo la sua prima pubblicazione (1952) nella riedizione di *Il mondo magico*, Torino, Bollati, 1967, pp. 261-276.

³ Il brano è tratto dall'introduzione, dal titolo *L'etnologo e il poeta*, ad A. Pierro, *Il mio villaggio*, Bologna, Cappelli, 1959. Lo scritto è poi ripreso in E. de Martino, *Mondo popolare e magia in Lucania*, a cura di R. Brienza, Roma-Matera, Basilicata Editrice, 1975, pp. 95-97, da cui attingo; la citazione è a p. 97.

Ho personalmente qualche difficoltà a identificare il cosmopolitismo come responsabile della scomparsa della passione e dell'umano (semmai, con il senno di oggi, penserei al globalismo neo-liberista), e l'ho ribadito in numerose sedi; e tuttavia, questa tesi, così complessamente ripresa più tardi da Luigi Maria Lombardi Satriani e da Mariano Meligrana,⁴ mi pare degna della massima considerazione nella prospettiva di un'interpretazione di Scotellaro. Il mondo era per lui a venire (e mai ebbe, come sappiamo, la piena possibilità di essere) e la porta del mondo era il laboratorio di Portici e i mille incontri nazionali e internazionali che andava propiziando. E Scotellaro, per altro, in accordo con le inclinazioni demartiniane, era ben conscio, come intellettuale, di dover andare verso il mondo. Ma la patria, il paese, era alle sue spalle e offriva senso al suo cammino (e persino, senza che egli potesse saperlo, alla sua interruzione). Insomma, se le tanto complesse proiezioni del poeta nel mondo contemporaneo, dai margini da cui decifrare con maggiore efficacia le sue storture e le sue ingiustizie, sono possibili, è perché egli conserva dentro di sé (memorizza, riplasma, analizza criticamente, celebra) un paese. Un concreto paese, quello della sua nascita.

Ho prima rammentato la prospettiva antropologica. Voglio brevemente soffermarmi su di essa, anche perché in un mio brevissimo scritto su Scotellaro, analizzando i segni presenti nelle fotografie che lo riguardavano, ho tentato di avvicinarmi, pur se in modo molto incerto, a questa prospettiva di studio.⁵

Scotellaro è stato molto indagato, nei lunghi anni intercorsi dalla sua morte, ed è stato oggetto di attenzione anche da parte di demologi e antropologi: dopo de Martino, penso ad Alberto Mario Cirese, a Giovanni Battista Bronzini, ad Aurora Milillo, a Vincenzo Padiglione, a Ferdinando Mirizzi, a Pietro Clemente, a esempio. Non sempre in una prospettiva prettamente antropologica, tuttavia.

Intendo dire che egli, a quel che mi consta, non è stato studiato (con le eccezioni che subito dirò) come un *soggetto* antropologico, ponendo attenzione ai suoi rapporti di parentela e alla sua famiglia estesa, alla sua formazione scolastica, ai legami concreti con il territorio, all'universo culturale in cui era immerso e in cui era cresciuto, alla tradizione e al vissuto religioso del suo ambiente, alle sue amicizie infantili e

⁴ Cfr. L.M. Lombardi Satriani, M. Meligrana, *Un villaggio nella memoria*, Reggio Calabria-Roma, Gangemi, 1983.

⁵ Cfr. F. Faeta, *Immagine pubblica e immagini private. Il caso di Rocco Scotellaro*, in *Album di famiglia di Rocco Scotellaro*, a cura di C. Biscaglia, Foggia, Claudio Grenzi Editore, 2019, pp. 9-13.

giovanili e alle logiche legate alle classi d'età (che sono così cogenti nel contesto locale – e non solo), all'ambito politico concreto, fatto di alleanze, interessi, conflitti, bisogni, mediazioni, che era sicuramente alle spalle della sua encomiabile vocazione a trascenderne la datità e a nobilitarla. In breve, Scotellaro, con l'eccezione, forse, del saggio demartiniano che ha per soggetto sua madre, Francesca Armento (e che avrebbe potuto indicare una strada) e, certamente, di quello, di molti anni più tardi (1980), di Padiglione (che si muove con acutezza nella direzione che prospetto, pur all'interno di riflessioni più ampie),⁶ non è stato studiato come un *nativo*. Riferimenti (obbligati) al suo *background* culturale e sociale sono ovviamente presenti in quasi tutti gli scritti di demologi e antropologi che si sono occupati di lui, ma essi sono considerati alla luce dell'esegesi delle sue opere, che resta prioritaria. La stretta connessione tra opere e vita, che fa di quest'ultima, della sua imprescindibile priorità ermeneutica, la chiave interpretativa di ogni verso, passo letterario o socio-antropologico di Scotellaro, è apparsa per lo più debole e sussidiaria.

È mancata, d'altronde, all'antropologia italiana questa sensibilità, che l'avrebbe potuta portare ad affrontare i grandi e piccoli personaggi, della letteratura o dell'arte, innanzitutto come uomini concreti che fanno cose concrete; né gli altri approcci disciplinari hanno saputo assumere, mi sembra, se non come elemento di sfondo (a volte pittoresco), il contesto antropologico degli autori, e segnatamente del nostro (un'eccezione ancora, forse, il libro di Goffredo Fofi sugli scrittori italiani?).⁷ Personalmente avverto molto la mancanza di questa prospettiva critica; se ripenso, a esempio, al trattamento meramente testuale e filologico che Cirese effettua nell'approcciare, attraverso *Contadini del Sud*, la figura di Scotellaro, senza porre la dovuta attenzione al rapporto stretto che le singole parole, di cui l'opera consiste, intrattengono con il vissuto personale dell'autore, non posso che rammaricarmi per un'occasione perduta.⁸

Ciò detto, va ricordato che Tricarico, oltre che essere il terreno d'incubazione delle poetiche e delle politiche scotellariane, era

⁶ Cfr. E. de Martino, *Il pianto di Francesca Armento*, in Id., *Furore Simbolo Valore*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 186-202; V. Padiglione, *Osservatore e osservato: problemi di conoscenza e rappresentazione. La vicenda Scotellaro*, in *Orientamenti marxisti e studi antropologici italiani*, Milano, Franco Angeli, 1980, pp. 167-209.

⁷ Cfr. G. Fofi, *Strade maestre. Ritratti di scrittori italiani*, Roma, Donzelli, 1996.

⁸ Si veda A. M. Cirese, *Rocco Scotellaro e cinque contadini del Sud*, in *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 47-64. Il saggio di Cirese, è opportuno qui ricordarlo, è del 1955.

effettivamente un luogo particolare. Ho avuto modo di ricordarlo in numerose sedi: il centro, negli anni di Scotellaro (ma anche più tardi), fu oggetto di una grande attenzione da parte degli studiosi di scienze sociali; direi che divenne, assieme a Matera ma per altri motivi e per altri versi, una sorta di esemplare laboratorio per la cultura scientifica (e artistica) italiana (e non solo) dell'epoca. Tricarico, di cui abbiamo una plastica e drammatica descrizione nello scritto di de Martino apparso in *Note lucane*⁹ e una straordinaria rappresentazione nelle fotografie, per lungo tempo inedite, di Arturo Zavattini, realizzate su sollecitazione e ispirazione dell'etnologo napoletano,¹⁰ era il paese di Scotellaro, certamente, ma anche di Rocco Mazzarone, suo pensoso amico, medico igienista, studioso dei problemi sociali del Mezzogiorno, interprete raffinato del pensiero di Giustino Fortunato e Francesco Saverio Nitti. Ma era anche un grosso centro (all'epoca contava circa 11.000 abitanti), attrattivo, per la sua vivacità intellettuale e per la complessa rete di relazioni che vi faceva perno, di svariati intellettuali (poeti, artisti, meridionalisti) nazionali (penso a Mimma Trucco, per qualche tempo in stretta relazione con Scotellaro, a Tommaso Fiore, che saliva dalla natia Altamura, per confrontarsi con Manlio Rossi Doria) e regionali (che intrattenevano relazioni intense e certamente non subalterne con quelli esterni): si pensi, a esempio, ad Albino e Leonardo Sacco, a Leonardo Sinisgalli, a Giuseppe Antonello Leone e Maria Padula, ad Albino Pierro.

Perno della vita intellettuale del paese era il già ricordato Mazzarone, amico e mentore locale, oltre che di George T. Peck e Friedrich Friedmann, di de Martino (e dei suoi collaboratori, Zavattini, Diego Carpitella, Franco Pinna, Vittoria De Palma, Marcello Venturoli, Benedetto Benedetti), di Carlo Levi, Manlio Rossi-Doria, Henri Cartier-Bresson. Fu lui a familiarizzare tutti costoro con Tricarico (De Palma me ne ricordava, anni fa, l'affettuosa premura con cui si occupava persino della minuta logistica della spedizione de Martino). Fu lui, ancora, a condurre per mano il fotografo Henri Cartier-Bresson nelle sue esplorazioni lucane del 1952 e del 1972-73;¹¹ fu lui ad accogliere *in loco* Zavattini, quando vi giunse, nel giugno del 1952. Insomma, se posso permettermi una locuzione oggi tanto abusata per discutibili

⁹ Cfr. E. de Martino, *Note lucane*, in «Società», 4, 1950, p. 650-667.

¹⁰ Si veda *Arturo Zavattini fotografo in Lucania*, a cura di F. Faeta, Milano, Federico Motta Editore, 2003.

¹¹ Si vedano *Henri Cartier-Bresson: la Basilicata*, in «Du», 7, 1974; *La Lucania di Henri Cartier-Bresson*, testi di R. Mazzarone e G. Appella, Roma, Edizioni della Cometa, 1990.

motivi turistici e commerciali, una piccola capitale della cultura progressista e democratica dell'epoca (piccola, ma *reale*, non nominata per decreto dall'esterno, a seguito di manovre politiche di vertice; resa tale da ciò che effettivamente vi accadeva, per altro al potere politico centrale indifferente se non molesto).

La stessa inclinazione per la ricerca sociale (e per la sua originale trascrizione letteraria che tanto fece storcere la bocca agli studiosi e ai critici coevi), oltre che da Levi, deriva dalle molte relazioni con studiosi di scienze sociali che, attraverso Tricarico, Scotellaro intessé: Peck (a lui legato da un'intensa relazione di stima e affettuosa amicizia, che lo indusse anche a iniziare a tradurre *Contadini del Sud* in Inglese, a partire dall'autobiografia di Antonio De Grazia); Donald Pitkin, cui Scotellaro offerse collaborazione per la sua ricerca su Sermoneta (lo ricorda opportunamente Mirizzi, in un suo saggio);¹² Friedmann, nella sua indagine materana; de Martino, con cui fu legato da uno stretto e complesso rapporto di collaborazione, centrato proprio su Tricarico; Rossi Doria, suo duraturo maestro di economia agraria.

In un suo libro recente, Vi sono molte strade per l'Italia (Rubbettino, 2022), la Basilicata e il Mezzogiorno sono studiati alla luce del grande interesse che fotografi e ricercatori in larga parte americani nutrirono, negli anni Cinquanta, per le culture popolari e la loro storia. Scotellaro emerge come uno dei protagonisti di questa stagione. Il suo rapporto con l'applied anthropology è, del resto, documentato da molte fonti e da un'intricata rete di corrispondenze. A risaltare è, tra l'altro, il ruolo di "mediatore" e di interlocutore privilegiato di studiosi fra loro molto diversi (pensiamo a Ernesto de Martino e a George Peck, per fare due esempi). In che senso Scotellaro e la sua esperienza assunsero un'importanza centrale per chi approdava nella Basilicata degli anni Cinquanta?

FF.: Mi permetta, innanzitutto, di dissentire un po' dalla definizione, sovente adoperata, di *applied anthropology*, per quel che riguarda la ricerca sociale straniera nel Mezzogiorno italiano. Tale ricerca fu, in realtà, soltanto marginalmente antropologica, fu legata alla sociologia, all'economia e all'economia agraria, fu portata avanti da urbanisti e da medici, da storici o da filosofi (pur se riconvertiti, questi ultimi, al concreto contatto con la realtà sociale che incontravano), ed ebbe

¹² Cfr. F. Mirizzi, *Scotellaro e il popolare*, in «Lares», 82, 3, set.-dic. 2016, pp. 371-390: p. 373.

soltanto in un caso, quello materano, dello sgombero dei suoi Sassi e dell'edificazione dei villaggi di riforma, tra i quali "La Martella", un carattere (del tutto involontario, per altro, e impreveduto) d'immediato orientamento e di oggettiva complementarità con le realizzazioni riformiste. Se si guarda poi ad alcune esperienze italiane vicine a quelle degli stranieri, si può ricordare ancora l'apporto dell'antropologo Tullio Tentori, oltre che alla ricerca su Matera, ad alcune indagini sugli effetti della riforma agraria, o quelle del già ricordato Mazzarone, sulla tubercolosi, sull'igiene e la sanità in villaggi malarici delle valli lucane. L'etichetta di *applied anthropology*, con l'aggiunta di *americana* (mentre in realtà, come lei del resto adombra nella sua domanda, le agenzie che operavano nel Mezzogiorno in quegli anni erano afferenti anche ad altri e diversi Paesi stranieri), la si deve, nel contesto scientifico, a De Martino (ed echeggiava etichettature di matrice politica), era dovuta a una sua generalizzata diffidenza e tendeva a liquidare sbrigativamente quanto non s'inquadrava nell'ottica strategica della ricerca marxista. De Martino aveva difficoltà ad ammettere che molta di quella ricerca non era affatto *applied*, non era americana, era comunque legata ad agenzie progressiste e riformiste. De Martino, comunque, aveva un'idea molto approssimativa dell'antropologia anglosassone; detestava il funzionalismo; considerava Malinowski un mero prodotto del colonialismo britannico (e Peck gli ricorda, in un passo di una sua lettera: «Malinowski was a political interneer – a Pacific Carlo Levi – when he first studied the Islanders. His sympathies and those of nearly all the American anthropologists I know tend to be with the *mondo subalterno* and not with the white overlord»); non riusciva a leggere la tensione progressista che animava parte dell'antropologia straniera. De Martino, così, ha progressivamente unificato nella sua diffidenza Friedmann e Tentori, Mazzarone e Peck, Ludovico Quaroni e Cesare Zavattini (per ricordare alla rinfusa soltanto alcuni nomi); quanti, insomma, a diverso titolo e partendo da differenti orizzonti critici e disciplinari, proponevano un approccio di carattere riformista al Mezzogiorno e alle sue classi popolari.

Ma, per tornare al complesso della sua domanda, credo di avere, sia pur in modo implicito e indiretto, già parzialmente risposto alla sua formulazione finale con quanto ho detto a riguardo della precedente.

Scotellaro era, emblematicamente, il sindaco di una città lucana altamente rappresentativa, in cui convergevano protagonisti intellettuali diversi, uniti da una comune volontà di conoscenza e trasformazione. Sindaco, ma a sua volta intellettuale dissenziente, alla ricerca di una

verità meridionalista che sembrava alla portata di tutti, ma che si mostrava largamente sfuggente (è questo sottrarsi del Mezzogiorno a un'immediata definizione razionalista che sembra alimentare il mito di una possibile decifrazione irrazionalista, e tutti gli equivoci ermeneutici che ne sono scaturiti). Credo di poter dire che proprio il tratto sfuggente della realtà meridionale, spingeva molti intellettuali dell'epoca ad avvicinare Scotellaro; lui che era certamente uno di loro, ma che era anche uno *degli altri*, un *nativo*, appunto, custode di segreti radicali che, soli, avrebbero potuto dare accesso alla comprensione profonda della realtà di quei luoghi. Scotellaro aveva una posizione intermedia tra interno ed esterno, tra ricerca d'ispirazione marxista e azionista, tra studiosi americani e de Martino, tra elaborazione poetica e riflessione scientifico-sociale, tra consapevolezza del passato e tensione verso il futuro, tra lingua e dialetto, che ne faceva, oltre che uno snodo conoscitivo imprescindibile, una figura culturale e sociale del tutto nuova nel panorama italiano coevo. Le, tutto sommato rassicuranti, teorizzazioni gramsciane relative all'intellettuale organico, con la loro laboriosa elaborazione del pensiero di Friedrich Engels, sono superate di slancio, in lui, da una realtà antropologica che non si trincerava in nessuna identità o alterità, ma che ricerca, con fatica e contraddizioni, l'essenza stessa dell'Alterità (*sempre ritornando, dove posso arrivare?*).¹³

Danno la misura della profonda incomprensione della reale portata del messaggio scotellariano, non soltanto le già ricordate distrazioni ciresiane, ma anche, mi sembra, la notissima polemica demartiniana relativa alla canzone della Ràbata, dove l'inadeguatezza dei presupposti marxisti e della concreta formulazione gramsciana (inadeguatezza rispetto a Scotellaro e al suo lavoro) appare in tutta evidenza. Ma perché mai era così importante rivedere le bucce dei testi lì prodotti, alla luce di un'ortodossa filologia demologica (e gramsciana)? Perché mai, per la realtà e per la sua rappresentazione, rispetto alla straordinaria fusione culturale *de facto* che Scotellaro incarnava e che attorno a lui andava fiorendo?

Mi sembra che lei, in alcuni passi del suo recente lavoro su Scotellaro,¹⁴ dal suo angolo prospettico della storiografia critica della letteratura, sia arrivato vicino a questo tratto dell'autore che mi sembra difficile non soltanto da individuare, ma anche da definire, circoscrivere, nei suoi confini ermeneutici.

¹³ R. Scotellaro, *Uno si distrae al bivio*, Roma-Matera, Basilicata Editrice, 1974, p. 5.

¹⁴ Si veda M. Gatto, *Rocco Scotellaro e la questione meridionale. Letteratura, politica, inchiesta*, Roma, Carocci, 2023, esemplarmente p. 121.

Ma è ancora sulla sua definizione di Scotellaro come mediatore e interlocutore privilegiato di intellettuali diversi che vorrei tornare. In realtà penso che Scotellaro non sia stato tanto un mediatore (se non nel senso ristretto di un facilitatore di relazioni e di frequentazioni), quanto un interlocutore privilegiato. La sua indubbia posizione intermedia tra le molte cose che prima ho ricordato, non è tuttavia una posizione mediativa; forse questa sarebbe venuta, con il passare del tempo, ma lo scarto tra le ideologie dominanti sul terreno tricaricese non mi sembra sia vissuto da lui con attitudine e intenti compositivi e conciliativi. Anzi, le incomprensioni sono spesso sottolineate e se la sua vicinanza con Rossi Doria, Levi, Peck è indubitabile, è altrettanto vero il suo desiderio di prendersi il suo spazio autonomo rispetto alle loro ipotesi e formulazioni. Egli è invece un interlocutore privilegiato, ma proprio nel senso antropologico. Ciò che gli antropologi, con le eccezioni che ho prima ricordato, non hanno voluto professionalmente fare con lui (interrogarlo come attore sociale), lo hanno fatto alcuni intellettuali nazionali giunti a Tricarico (qualcuno, poi, saprà trasformare la sua posizione di *informatore*, in quella di *interlocutore* intellettuale). Scotellaro non darà soltanto a molti, che lo riconoscano (Levi, Peck) o che ne prendano in buona misura le distanze (de Martino), le informazioni giuste per orientarsi sul complesso terreno della piccola città, fornirà loro anche una netta chiave di lettura. Di Tricarico, della Lucania, e di come la condizione *particolare* legata a quei luoghi possa essere riletta in chiave universale.

A cent'anni dalla sua nascita, lo scopo di questo numero dell'Ospite ingrato è quello di riflettere sulla possibile attualità di Scotellaro, non senza passare da una preventiva e necessaria storicizzazione. È possibile, a suo parere, rileggere la parabola scotellariana con occhi nuovi? O l'enorme dibattito, da tempo sopito, sulla sua eredità ha già consegnato la sua opera a una precisa collocazione storica?

FF.: Come ben sappiamo, attraverso decenni ormai di esegesi (ma questa consapevolezza era già stata appannaggio, in realtà, di numerosi autori classici antichi), tutto è contemporaneo, nella misura in cui la contemporaneità sia in grado di evocarlo. Ciò vale, dunque, certamente per Scotellaro. Forse l'esegesi della sua produzione letteraria ha avuto il merito di consegnare, come lei dice, *la sua opera a una precisa collocazione storica* (credo di riconoscermi un po', da esterno a tale tipo di esegesi, in questa formulazione). Ma certamente

è possibile rileggere la sua vicenda e la sua produzione intellettuale con occhi nuovi.

Scotellaro ha ancora molto da dire, considerando quanto sin qui ho detto, agli studiosi di scienze sociali. Non soltanto nel senso prima evocato, di poter essere cioè vagliato secondo schemi di conoscenza e di interpretazione nuovi e diversi. Ma anche nel senso che la sua opera letteraria e sociologica potrebbe essere ripensata nei termini che l'analisi contemporanea postula. L'ho adombrato prima, quando accennavo al rapporto tra opere e vite, l'estesa riflessione intorno alle scritture antropologiche, alla loro varietà e diversità, al loro potenziale interpretativo, alla loro carica performativa nei confronti della realtà, che ha animato la riflessione disciplinare quantomeno dal seminario di Santa Fe (1984) in poi, che ha investito un gran numero di autori contemporanei, con una raffinata analisi delle loro scritture in rapporto ai tracciati biografici, e viceversa (mi viene da pensare alla lettura di *Tristi tropici* di Claude Lévi-Strauss a opera di Clifford Geertz, a esempio),¹⁵ non ha sin qui riguardato Scotellaro.

La valutazione contemporanea, poi, circa il potenziale critico della sua opera dal punto di vista delle scienze sociali, affrontata da pochi studiosi (tra essi Mirizzi, nel saggio prima ricordato), andrebbe radicalmente incrementata. Quando apparve, *Contadini del Sud*, fatta la tara della tragica interruzione esistenziale dell'autore, fu per lo più considerato un abbozzo privo di attendibilità scientifica, oltre che un imperfetto e incompiuto tentativo sul piano letterario, stretto tra modelli potenti e performanti quali quelli forniti dalla ricerca sociale da un lato (de Martino, Friedmann) o dall'elaborazione letteraria dall'altro (Levi). Gli fu comunque imputato di non saper guardare con la dovuta considerazione alla realtà progressista del Mezzogiorno contadino, di aver optato per una zona grigia (come acutamente la definì Rossi-Doria),¹⁶ oggettivamente connivente con la politica reazionaria e repressiva posta in atto dai governi dell'epoca. Ma quella ricerca, riletta oggi, cosa ci può dire? Cosa ci dice il suo coraggio di andare a cercare proprio lì, nella zona grigia? Cosa ci dice della realtà del Mezzogiorno italiano, al di là delle mitologie progressiste e del becero pragmatismo clientelare governativo? Cosa ci ricorda rispetto alle radici profonde (quanto ignorate) del populismo (passato e presente)?

¹⁵ Cfr. C. Geertz, *Il mondo in un testo. Come leggere «Tristi tropici»*, in Id., *Opere e vite. L'antropologo come autore*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 33-55.

¹⁶ Nella prefazione alla prima edizione di *Contadini del Sud* (Bari, Laterza, 1954, pp. 5-27).

E quest'ultimo quesito ci riporta a un ulteriore, più ampio, quadro di ripensamento dell'opera scotellariana nel suo insieme. Quanto la sua problematica individuazione delle ragioni sociali complesse che insistevano (e insistono) nelle province meridionali (e per esteso nel Paese), sul vissuto individuale, può essere utile per scalfire la superficie riflettente della realtà contemporanea? Quanto la sua concezione dell'essere poetico come segreto distillato della vita sociale, può contribuire a ricondurci verso quella considerazione etica della realtà civile che quotidianamente lamentiamo di aver smarrito?

Conversazione con Francesco Faeta

riprese e montaggio video di Lorenzo Pallini



In questa intervista ripercorriamo insieme al professor Francesco Faeta, antropologo e saggista, il ruolo centrale di Tricarico come luogo nevralgico per la ricerca sociale nel Meridione a partire dagli anni '50 in poi. Etnografi e studiosi del calibro di Ernesto De Martino, George Terhune Peck, Friedrich Friedmann, Manlio Rossi-Doria (solo per citarne alcuni) in momenti diversi hanno fatto di questo piccolo centro della Lucania materia viva delle proprie ricerche, spesso “affidando” a grandi fotografi come Henri Cartier-Bresson, Arturo Zavattini, Fosco Maraini, il compito di coglierne per immagini l'essenza. Incrociando documenti e fotografie, proponiamo alcuni spunti per indagare meglio il paese di Rocco Scotellaro.

Vedi l'intervista al link: <https://vimeo.com/830647080>

Intervista a Franco Vitelli

a cura della Redazione

Marco Gatto: *Le celebrazioni del centenario costituiscono un momento senza dubbio importante per il rilancio di una figura come quella di Scotellaro. Non è insensato dire che attorno alla sua esperienza di poeta e di sindaco aleggi entusiasmo. Cosa possiamo aspettarci da questo 2023 e quali sono le prospettive di ricerca che si aprono?*

Franco Vitelli: L'importanza delle feste anniversarie è ricordata da Leopardi nello *Zibaldone* perché alimentano la “bella illusione” che fa rivivere cose che in realtà sono morte e ciò rappresenta una consolazione che mette in scacco il passare del tempo, una rivincita sulle forze distruttive. Uso il poeta di Recanati in forma provocatoria, perché nel caso di Scotellaro, pur nelle alterne vicende della fortuna, la sua voce non si è mai spenta; e oggi suona più vigorosa che mai. Il centenario contribuisce certo a una risonanza moltiplicata, ma non è esente da rischi. È bene che risuoni una pluralità di note, ma bisogna stare attenti che non venga spacciata per fresca una minestra riscaldata e che ogni cosa venga vista nella lente deformata dalla grandezza. Serve una vigile sorveglianza.

Le cose da farsi devono avere il carattere della novità e un valore duraturo nel tempo; ciò evidentemente contrasta con la scenografia dell'effimero. Ho l'impressione che per Scotellaro occorra sì qualche puntata di approfondimento, ma soprattutto un ripensamento di prospettive specifiche e generali. È il mutamento del punto di vista che può procurare risultati intriganti che legheranno ancor più Scotellaro al mondo di oggi. Per me il ragazzo di Tricarico rende bene l'idea dell'intellettuale di un mondo complesso quale il nostro, nel

quale forte si avverte il bisogno del superamento della divisione dei saperi nell'unità del soggetto. La visione della civiltà contadina quale coacervo di valori arretrati non mi convince; nessuna nostalgia del tempo della miseria. Solo il recupero di uno sguardo unitario e di valori comunitari che superino gli steccati di ogni tipo; e Dio sa quanto oggi ne abbiamo bisogno. Oggi che si avverte la solitudine come il male, anzi la malattia più diffusa; una "epidemia" che incrocia problemi di natura socio-economica oltre che psichici. A me Scotellaro poeta contadino non fa storcere il naso, una volta liberata la formula dalla superficialità e ingenuità delle referenze. Mi piace recuperare il pensiero di Franco Fortini in un passaggio poco noto nel quale mi riconosco perfettamente:

L'alienazione della miseria contadina, cioè la perdita di essenza del contadino denutrito, sfruttato [...] abbandonato e beffato dalle potenze economiche ed amministrative, è correlativa all'alienazione nell'americanismo industriale dell'operaio e dell'impiegato settentrionale. [...] Dialetticamente, la loro [dei contadini] arretratezza preborghese prefigura, abbagliante, la società post-borghese. [...] *Bisogna portarli – che dico: bisogna che essi portino se stessi – nell'era atomica ed elettronica, così come sono.* Cervantes, Shakespeare, Manzoni, Tolstoj hanno veramente scritto per loro ma bisogna dar loro il meglio che abbiamo, le musiche migliori, la poesia più alta, la scienza più rigorosa, inventare una nuova lingua.

Più chiaro di così Fortini non poteva essere; bando alle frottole dei modernisti a ogni costo e si considerino due concetti fondamentali. Il primo, racchiuso in "così come sono", comporta rispetto senza atteggiamenti di superiorità e tentazioni di annullamento dell'universo d'origine; il secondo, racchiuso in "essi portino se stessi" nella modernità, presuppone una fiducia nelle risorse autonome che quasi richiama un discorso leviano. In Fortini la sensibilità sociale e l'interesse per la redenzione del mondo subalterno vengono posti nella loro centralità e però in una prospettiva aliena dal populismo e trasferiti nell'equivalenza della mutata realtà di oggi. Né ha senso la contrapposizione mondo contadino/sviluppo industriale, che mai nessuno ha rifiutato e casomai è stato visto in graduale passaggio dalla tradizione alla modernità; ciò per evitare uno sviluppo senza progresso. Riconobbe infine onestamente anche Giuseppe Galasso che fare di Carlo Levi (e quindi di Manlio Rossi-Doria e Rocco Scotellaro) un alfiere dell'antimodernizzazione è «solo un'illusione molto indebita».

Mi dite dell'entusiasmo che aleggia intorno a Scotellaro poeta e sindaco. Non mi stupisce. Scotellaro si lascia amare, ne è prova il

pullulare di iniziative che si celebrano in ogni dove. Perciò, Scotellaro è di tutti, di tutti coloro che si riconoscono nei suoi valori e nelle istanze che rimbalzano feconde nei suoi scritti. Scotellaro vive e parla oltre i partiti, a cominciare dal suo; il partito socialista al quale è stato iscritto e in rappresentanza del quale ha fatto il sindaco per quattro anni all'incirca, operando con una "puntigliosa regolarità democratica" (Rossi-Doria) che poteva essere contagiosa e forse per questo, innocente, fu sbattuto in galera per una quarantina di giorni, applicando una «tecnica di tipo borbonico» (Levi).

MG.: *Nelle pagine introduttive al volume mondadoriano pubblicato nel 2019, Tutte le opere, Lei si è soffermato sull'attualità politica di Scotellaro, collegandola al nuovo sentimento della terra e al rinvigorirsi planetario, particolarmente nelle giovani generazioni, di una sensibilità ecologica. Cosa può dirci Scotellaro in merito?*

FV.: Nella fortuna di Rocco si possono, a ragione, tirare in ballo due libri che attengono al suo mondo di provenienza: *La fine dei contadini* di Henri Mendras e *Il ritorno dei contadini* di Silvia Pérez-Vitoria. Questi due titoli assumono un valore simbolico, ma anche storico circa i reali mutamenti socio-economici intervenuti. Appare evidente che il primo si prestava al discorso di chi optava per uno Scotellaro che non aveva più niente da dire, essendo il suo mondo ormai finito; come il secondo poteva favorire e in parte ha favorito un ritorno a Scotellaro. Voglio dire che la descrizione dei fenomeni storici rappresentati nei due libri ha un cuore di verità, che tuttavia non esaurisce la questione. Essa va integrata con gli aspetti antropologici che talvolta scavalcano i tempi e la storia; e va messo nel conto il bisogno di un ritorno più intenso del settore primario, come è accaduto, nell'ambito dei diversi cicli economici. Non farei, comunque, un discorso di stretta dipendenza, anche per la capacità che l'arte ha di interpretare mondi possibili. E poi per non cadere nella trappola, di cui si è detto, di uno Scotellaro chiuso nel suo orizzonte e che rinnega il frutto dell'evoluzione dei tempi.

Mi stimola di più la connessione di Scotellaro con le istanze ecologiche. È mia antica convinzione che all'incontro tra letteratura ed ecologia possa dare un apporto determinante la letteratura di ispirazione contadina; anzi essa, in qualche modo, costituisce una sorta di antecedente storico. E la ragione è semplice, direi ovvia. Il legame alla terra come *alma mater* è alla base di ogni atteggiamento che spinge a preservare, a tenere un comportamento di rispetto

nei confronti di chi è genitrice; la Terra “corpo celeste” di Anna Maria Ortese. Per questo ho ritenuto di inserire delle suggestioni in tal senso nell’introduzione all’edizione mondadoriana di *Tutte le opere*; anche se, in verità, qualcosa avevo già detto in un saggio su Carlo Levi, evidenziando nella civiltà contadina l’equilibrato rapporto uomo-natura, anzi una coincidenza, e perciò stesso un antagonismo rispetto alle degenerazioni neocapitalistiche. Levi è vissuto più a lungo rispetto al povero Rocco, perciò ha potuto sviluppare una sensibilità ecologica più vicina alla nostra; direi che è al Rossi-Doria studioso e sostenitore delle bonifiche che Scotellaro guarda con più immediata partecipazione. A me è parso di cogliere un concetto più estensivo di ecologia nella necessità che Scotellaro fortemente avvertiva di mantenere in vita l’essenza di una civiltà, un’ecologia che viene a coincidere con la sua stessa concezione del mondo e della vita nella quale è prevista una conservazione dinamica di forme ed espressioni culturali del popolo. Sono spunti che meritano di essere approfonditi e per questo come comitato scientifico delle celebrazioni indette dalla Regione Basilicata-APT, nell’occasione del convegno internazionale di studi non a caso intitolato *Rocco Scotellaro, un intellettuale contadino scrittore oltre la modernità*, abbiamo pensato di affidare una relazione in tema al maggior studioso in Italia, Niccolò Scaffai.

MG.: *Limitandosi al poeta, gli anni di ricco dibattito sull’identità letteraria di Scotellaro sembrano lontani. Eppure, se rileggiamo gli esiti di quelle occasioni, certe intuizioni appaiono feconde. Lei ha insistito sulla necessità di uno studio filologico attento dell’opera scotellariana. Ancora molto c’è da scoprire, anche alla luce degli inediti. Si apre una nuova stagione di studi per la poesia di Scotellaro? Che ruolo avrà la filologia?*

FV.: Perdonatemi l’intrusione autobiografica, ma mi pare cada in proposito. Quando nel 1974 facemmo per l’editore Lacaia l’*Omaggio a Scotellaro*, inserii un mio contributo che appare inopinatamente senza titolo, ma ce l’aveva: *Appunti per l’edizione critica delle poesie di Rocco Scotellaro*. Questo titolo era un pugno nell’occhio (per questo fu cassato?): per un personaggio che si voleva *totus politicus* veniva tirata in ballo la filologia, che mai si prefiggeva questo ragazzino sfrontato? Nulla. Semplicemente, per puro caso, avevo scoperto delle varianti tra il testo di alcune poesie apparse in rivista e quello di *È fatto giorno*; la cosa mi parve meritevole d’attenzione e, in linea con la

mia formazione, ne feci un articolo. A fronte della generale freddezza, che era visibile, ebbi due importanti riscontri: Maria Corti recensendo *l'Omaggio* sul «Giorno» segnalò il soggetto e questo, scientificamente, mi fu di conforto; Carlo Levi – con cui ero entrato in contatto tramite Linuccia Saba già nel 1970, quando il mio Maestro Mario Sansone mi assegnò una tesi di laurea su Scotellaro – si convinse che ero la persona giusta per fare il lavoro che lui stesso si era proposto di fare da anni. Mi fece dono del suo libro *Le parole sono pietre* con una dedica che mi tocca il cuore ogni volta che la leggo: «A Franco Vitelli perché nasca una vera edizione critica della poesia di Scotellaro con cara amicizia Carlo Levi». Entrò in questa fiducia concessami certamente la simpatia che Linuccia aveva nei miei confronti e, soprattutto, l'affetto di Rocco Mazzarone e Manlio Rossi-Doria; sicché, giovanissimo, fui cooptato nel gruppo. Il mio destino era segnato; e mi sono reso conto dopo, nel tempo, della verità di quanto Mario Sansone mi disse di fronte a certa mia perplessità sull'argomento della tesi: «Un giorno mi ringrazierai». E fu così, lo ringraziai in occasione del convegno del maggio 1984 *Scotellaro trent'anni dopo*, quando il Maestro volle tenere la relazione conclusiva. In quella circostanza ricordo anche l'animata tenzone sul ruolo di Benedetto Croce che Sansone e Muscetta tennero nei locali del Centro servizi culturali di Tricarico; e io assistevo a bocca aperta.

Ma torniamo alla filologia. Con l'investitura ricevuta e l'affetto fraterno che sempre mi ha legato e mi lega agli eredi, fu naturale che, dopo la morte di Levi nel gennaio del 1975, cadesse su di me la responsabilità dell'edizione delle opere di Scotellaro. In effetti, Levi aveva già prospettato a Mondadori l'idea della pubblicazione degli inediti; morto Levi, fu Rossi-Doria a riprendere il discorso e a farsi garante per me presso l'editore milanese. In Mondadori trovammo un clima di disponibilità da parte di Vittorio Sereni, allora direttore editoriale, e di Marco Forti, alla segreteria; da lui ho imparato molte cose nelle fertili discussioni editoriali, peraltro guardava favorevolmente a Rocco avendo sposato Paola Rosselli, figlia di Nello e cugina di Amelia. Fu il tempo della pubblicazione di *Margherite e rosolacci* (1978) – che spinse alla considerazione della poesia scotellariana in uno spettro più largo – e della nuova edizione di *È fatto giorno* (1982).

L'edizione riveduta di *È fatto giorno* destò scalpore, perché mise in discussione l'edizione da Levi stesso approntata nel 1954, restituendo il testo a come Scotellaro l'aveva configurato. In generale, l'operazione fu capita, essendo un principio elementare della filologia stabilire il testo autentico dell'autore. Lo stesso Carlo Levi, che non aveva una

mens filologica, stando ad alcune nostre chiacchierate, avrebbe condiviso il mio lavoro che pure metteva in discussione il suo operato. In questi termini va inteso il significato della dedica “una vera edizione critica delle poesie di Scotellaro”. Eppure, ancora oggi c’è qualcuno che non si rassegna e fa proclami a ruota libera; per carità, ognuno è assolutamente libero di pensarla come crede e di preferire questa o l’altra poesia; il problema nasce quando si vuole imporre un’antologia secondo il proprio gusto, spacciandola per il vero Scotellaro. Un punto limite fu raggiunto da Gigliola De Donato che, più sensibile alle istanze ideologiche, volle essere più realista del re. Gigliola in buona sostanza diceva che, essendo Levi il più acuto interprete di Scotellaro, aveva fatto bene a darci un’edizione che rispecchiava il suo punto di vista piuttosto che quello dell’autore. Era almeno cambiato il giudizio su Levi, dopo i duri attacchi della parte politico-culturale di sua appartenenza. In verità, c’era solo da comprendere storicamente la ragione per la quale Levi nel 1954 aveva fatto quell’operazione.

Mi chiedete se si apre una nuova stagione di studi su Scotellaro e il ruolo della filologia. Dal ragionamento che prima ho sviluppato a me la filologia appare imprescindibile e ciò vale sia per la poesia che per la prosa. Basti pensare a quanto è cambiata la situazione per *Contadini del Sud* da che nel 1986 ne feci una profonda revisione filologica, continuata nell’edizione mondadoriana di *Tutte le opere* del 2019. La quale s’impone come il *corpus* di riferimento non solo per la quasi completezza dei materiali raccolti, ma per la correttezza filologica che i curatori hanno praticato. Giulia Dell’Aquila ha con rigore allargato la rappresentatività dei racconti con i dovuti riscontri sui manoscritti ove esistenti e criteri di edizione intelligentemente conservativi; ha evidenziato nelle fasi diverse dello sviluppo artistico le specificità linguistiche e testuali, inclusa quell’aura antropologica da cui spesso sono attraversati; Sebastiano Martelli ha condotto ad unità gli scritti giornalistici dispersi con preziosi affondi sulla situazione politico-culturale del tempo, fissato il testo dell’*Uva puttanella*, che viene esaminata nella prospettiva del romanzo che doveva essere, pur nell’oscillazione *in itinere* tra memoir e autobiografia; né ha mancato di sottolineare l’originale apporto «al rinnovamento della lingua del romanzo neorealista».

La nostra edizione mi sembra un degno preludio del centenario; lì si può attingere per trovare il più delle volte la risposta che si cerca. Gli studi sono sempre in perenne divenire, ancor più quando ci troviamo di fronte a scrittori come Scotellaro che sono particolarmente reattivi.

L'eco del dibattito di tempi lontani certo si fa sentire, non sempre in termini positivi; basti pensare che Scotellaro era stato definito come il poeta del passato «non certo dell'avvenire». E noi tutti, giovani e vecchi, siamo ancora qui a leggerlo e rileggerlo quando abbiamo persino superato la modernità. Non so se la pubblicazione degli inediti – mi riferisco ai taccuini e alla sceneggiatura dei *Fuochi di San Pancrazio* – servirà a creare il “caso Scotellaro” del Ventunesimo secolo; forse, sono troppe le coincidenze degli anni Cinquanta del secolo scorso che oggi mancano. Sono certo invece che, una volta acquisita l'edizione Mondadori del 2019, gli inediti daranno un produttivo allargamento di orizzonti che sarà linfa vitale per gli studi e i lettori potranno gustare il sapore dissonante di una prosa diaristica dalla multiforme natura.

Conversazione con Goffredo Fofi

a cura di Marco Gatto e Lorenzo Pallini
riprese e montaggio video di Lorenzo Pallini



Saggista, critico cinematografico e letterario, fondatore di alcune tra le più importanti riviste culturali italiane dagli anni '60 ad oggi, Goffredo Fofi è anche acuto conoscitore del Meridione e delle voci che lo hanno animato, in campo letterario, politico, sociale. In questa lunga conversazione “a ruota libera”, condivide con noi alcune riflessioni a partire da Rocco Scotellaro e Rocco Mazzarone, toccando le Scienze Sociali, il laboratorio di Portici e Manlio Rossi-Doria, ripercorrendo momenti e figure rappresentative della “cultura radicale” del Mezzogiorno italiano e non solo

Vedi l'intervista al link: <https://vimeo.com/802792151>

Antonicelli per Scotellaro

Con un inedito del 1955*

Claudio Panella

Franco Antonicelli (Voghera, 1902-Torino, 1974) è stato senz'altro «torinese di attitudini, di amicizie, di affetti, per consuetudine di vita, per la continua attività culturale e politica che a Torino svolse»,¹ come scrisse Norberto Bobbio. Ciò nondimeno, aveva origini pugliesi per parte di padre e trascorse circa tre anni della sua prima infanzia a Gioia del Colle. Poi, nel 1935-1936 fu costretto al confino politico ad Agropoli, in provincia di Salerno, dove visse esperienze analoghe a quelle di amici quali Pavese e Carlo Levi. L'interesse per il Sud d'Italia fu inoltre costantemente ravvivato dalle sue strette relazioni con intellettuali e artisti meridionali, da Croce a Salvemini, da Fiore a Dolci al cantante Matteo Salvatore cui dedicò la trasmissione radiofonica *Un cantastorie del Gargano*, andata in onda sul Programma Nazionale il 26 maggio 1957 nella sua rubrica intitolata *Nuovi biglietti da visita*, dove confessava:

In Puglia non ci son nato, ma è terra paterna, e queste son cose che non si perdono mai, sono l'impasto arcano e infallibile per cui uno si sente cresciuto con esse e si riconosce con un niente. Per questo, anche a

* Si ringraziano Patrizia Antonicelli, che ha incoraggiato e autorizzato la presente pubblicazione, il presidente prof. Antonelli e le dott.sse Trotta e Andreatta del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia che hanno accolto le mie ricerche e Martina Ginevra Vilizzi (Univ. di Torino/Unione culturale) per l'aiuto nella trascrizione degli autografi antonicelliani.

¹ N. Bobbio, *Franco Antonicelli. Ricordi e testimonianze*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 21.

ricordarne pochissimo, la Puglia è storia mia, e tutto ciò che può legarmi o farmi credere legato alla sua vita e conoscenza, mi è caro.²

Non sembra fortuito che il trasporto di Antonicelli per il Meridione si riaccenda proprio nei primi anni Cinquanta, con l'interessamento per i "casi" Scotellaro e Dolci. È inoltre in quegli anni che, per conto della Einaudi con cui collaborava fin dalla fondazione, Antonicelli ha occasione di tornare brevemente in Puglia notandone «quel suo essere ingiustamente lontana, come esule – destino di tutto il Sud – dalla storia dell'Italia ufficiale»;³ e in cui ripensa ad Agropoli: il paese del confino, al pari del «paesetto lucano» che «giace in frantumi»⁴ nei noti versi giovanili di Scotellaro, appare nel suo ricordo «sfarinato, franato e decrepito» ma a distanza di due decenni ne scrive: «Eppure passa il tempo, molto tempo, e nella mia vita avverto quel riferimento, quel punto fermo: io mi muovo e quel punto è là».⁵

Nelle molteplici vesti di corsivista per la «La Stampa» (la cui testata era all'epoca ancora «La Nuova Stampa»), divulgatore radiofonico per la Rai e organizzatore di conferenze all'Unione culturale, l'associazione che presiedette a lungo e che gli è stata poi intitolata, si possono segnalare numerosi articoli e interventi antonicelliani a tema meridionale realizzati nel biennio successivo alla morte improvvisa di Scotellaro. Per fare qualche esempio delle sue inesauste attività dei primi mesi del 1954, testimoniate dalle sue agende conservate presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, il 13 gennaio (prima di una delle riunioni einaudiane del "mercoledì") Antonicelli fa visita al direttore del principale giornale torinese Giulio De Benedetti «per discutere dell'inaugurazione della rubrica "Il libro del giorno"», rubrica regolare benché a firma di numerosi contributori e dalla periodicità assai varia, le cui prime apparizioni risalgono almeno al 1948 ma che nel 1954 si vuole rilanciare. Ci torneremo. Sabato 23 Antonicelli tiene

² F. Antonicelli, *Un cantastorie del Gargano*, Pavia, Centro Manoscritti, Fondo Antonicelli, b. 14, fasc. 69, p. 1.

³ Id., *Finibusterre. Racconto* [1955], in «Lo Smeraldo», X, 2, 30 marzo 1956, p. 11 poi in Id., *Finibusterre*, a cura di A. L. Giannone, Nardò, Besa Editrice, 1999, p. 54 e ora col titolo *Un trullo per Rodolfo Valentino*, in Id., *D'improvviso l'Italia. Luoghi e personaggi del cuore*, Firenze, Passigli, 2022, p. 162.

⁴ R. Scotellaro, *Lucania* [1940], in Id., *È fatto giorno*, Milano, Mondadori, 1954, p. 23 ora in Id., *Tutte le opere*, a cura di F. Vitelli, G. Dell'Aquila e S. Martelli, Milano, Mondadori, 2019, p. 12.

⁵ Id., *Autunno in Agropoli* [testo di una trasmissione radiofonica del 10 maggio 1953], in Id., *Il soldato di Lambessa*, Torino, ERI, 1956. pp. 12-13 e ora in Id., *D'improvviso l'Italia* cit., p. 142.

poi in Unione culturale una conferenza della sua serie intitolata *Una pagina di...* dedicata a tre titoli di recente pubblicazione tra cui *I parenti del Sud* di Montella (di cui il giorno prima ha anche consegnato a «La Stampa» una recensione che esce il 28 gennaio), mentre la settimana successiva, il 30, porta nella stessa sede Vito Laterza per l'incontro *Obiettivi e speranze di un editore moderno in Italia*. Avranno parlato anche di Scotellaro? Non è affatto escluso. Nell'unica cronaca che si è reperita si legge che se finora

si è tentato di accostare la cultura al popolo [...] Laterza ha cercato una via nuova e opposta. Ha tentato di capovolgere il rapporto avvicinando non più la letteratura (e la cultura), alle masse, ma le masse alla cultura. [...] E sono stati i contadini pugliesi che hanno parlato, hanno scritto, dando per la prima volta nella storia della nostra letteratura, un apporto diretto, una voce genuina, alle nostre vicende culturali.⁶

Il 6 febbraio l'Unione culturale ospita invece Danilo Dolci, invitato a Torino per una conferenza dal titolo *Miseria e banditismo in Sicilia* in occasione dell'uscita del suo *Fare presto (e bene) perché si muore* stampato a fine gennaio nella biblioteca Leone Ginzburg della De Silva, la collana della casa fondata da Antonicelli che aveva accolto anche la prima edizione di *Se questo è un uomo*. A quell'altezza, però, non ne è più lui il principale responsabile avendone ceduto il marchio alla Nuova Italia. La serata con Dolci ha inoltre lo scopo di finanziare il suo lavoro a Trappeto e Antonicelli stesso annota nella propria agenda: «Raccolti seduta stante per la sua attività un centinaio di migliaia di lire».⁷ Come consuetudine per i testi che presentava, Antonicelli scrive di Dolci anche in un articolo per «La Stampa». Il manoscritto è intitolato *La misera Italia di Trappeto* ed è datato 10 febbraio, la pubblicazione avverrà sulla terza pagina del quotidiano il giorno seguente col titolo *Trappeto, un episodio dell'Italia misera*.

Identico ritmo sincopato d'attività impegna Antonicelli alla fine di quella stagione culturale quando entra in possesso di una copia di *Contadini del Sud* (Laterza, 1954) di Scotellaro. Lo inizia a leggere il 13 luglio, lo finisce il 15 annotando sull'agenda di quel giorno: «La sera scrivo sull'argomento l'elzeviro per *La Stampa*: "Il figlio del tricolore"»⁸. L'articolo viene pubblicato soltanto il 7 di agosto, dopo che il 6 aveva

⁶ S. n., *Contadini che scrivono per un editore moderno*, in «La Nuova Stampa», 31 gennaio 1954, p. 2.

⁷ Agenda 1954, 5 febbraio, Pavia, Centro Manoscritti, Fondo Antonicelli, b. 10, fasc. 35.

⁸ *Ivi*, 15 luglio.

debuttato una serie firmata da Carlo Levi: casualmente? Lo riportiamo di seguito così come apparve allora.

Qualche mese dopo, il 9 dicembre 1954 è invitato in Unione culturale Carlo Muscetta che, con l'intervento *La poesia di Rocco Scotellaro e la realtà del Mezzogiorno*, «ha analizzato, attraverso una scelta di poesie, il talento artistico del giovane scomparso e sottolineato i motivi e i limiti di un'opera troncata così crudelmente dalla morte. La conferenza è stata assai applaudita».⁹ Nel febbraio precedente Muscetta aveva inviato ad Antonicelli il suo *Letteratura militante* (Parenti, 1953), contenente saggi su Carlo Levi, Dorso e Fiore, e a Torino avrà verosimilmente ribadito quanto espresso quell'autunno su «Società» nel suo scritto *Rocco Scotellaro e la cultura dell'«Uva puttanella»*. Muscetta e Antonicelli erano e restarono a lungo in contatto, malgrado le differenze nelle rispettive posture critiche forse all'origine dell'assenza di Antonicelli alla serata, giustificata all'ultimo minuto.

Nel 1955, segnato per Antonicelli dai soliti impegni continui e da vari viaggi culminati tra settembre e ottobre nell'intero mese trascorso in Cina con un folto gruppo di intellettuali italiani, l'attenzione per Scotellaro si accresce grazie al lavoro di Carlo Levi: da fine novembre Einaudi promuove il suo *Le parole sono pietre. Tre giornate in Sicilia*, che nell'introduzione contiene un omaggio all'amico poeta, di cui esce poche settimane dopo per Laterza *L'uva puttanella*; di entrambi i titoli Antonicelli vuol scrivere appena possibile. A testimoniare però una non perfetta sincronia tra l'incessante produzione antonicelliana e la redazione de «La Stampa» non ci sono solo piccoli ritardi di pubblicazione, come quello di *Il figlio del tricolore* nell'estate del 1954. I rapporti tra il direttore De Benedetti e Antonicelli, che nel dopoguerra fu tra i candidati a quel posto, furono turbati da episodi di incomprensione ricorrenti per tutta la lunga relazione tra l'illustre recensore e l'umorale «Gidibi». Sull'agenda di Antonicelli del 6 dicembre 1955 troviamo difatti una nota su di una telefonata ricevuta da Agnelli: «mi riferisce che De Benedetti non intende darmi

⁹ S. n., *La conferenza di Muscetta sulla poesia di Scotellaro*, in «l'Unità (edizione piemontese)», 10 dicembre 1954, p. 4. Cfr. anche C. Muscetta, *Rocco Scotellaro e la cultura dell'«Uva puttanella»*, in «Società», ottobre 1954 poi in Id., *Realismo e contorealismo*, Milano, Del Duca, 1958, pp. 33-62 e ora in *Omaggio a Scotellaro*, a cura di L. Mancino, Manduria, Lacaita Editore, 1974, pp. 187-228 e, con alcune lettere inedite, in Id., *Rocco Scotellaro e la cultura dell'«Uva puttanella»*, Valverde (CT), Il Girasole Edizioni, 2010. Antonicelli nota sulla sua agenda di non avere potuto partecipare all'incontro per un sovraccarico di impegni e per il maltempo scatenatosi quel giorno.

la successione di Cajumi, ma solo giovarsi di una mia collaborazione più continuativa».¹⁰ Malgrado ciò quello stesso giorno, oltre a scrivere e inviare in Rai venti domande su Gozzano per il quiz televisivo *Lascia e raddoppia*, redige e consegna al giornale un lungo articolo su *Le parole sono pietre* di Levi e *Banditi a Partinico* di Dolci (prefato dall'amico Bobbio) cui dà il titolo di *Bellezza e dolore della Sicilia* e che uscirà il 15 dicembre. In un passaggio («ma quanti libri sulla nostra Italia del Sud, e giovassero!»)¹¹ Scotellaro vi è appena citato con Giovanni Russo e Fiore, ma il giorno 17 – dopo essersi risolto a rimaneggiare un altro suo testo sul viaggio in Cina rigettato da De Benedetti per consegnarlo a «Il Ponte»¹² – Antonicelli tiene in Unione culturale una delle sue conferenze del sabato in cui illustra insieme gli ultimi «libri di Levi, Scotellaro, Fiore, D. Dolci»;¹³ la sera parte per Milano dove il giorno dopo deve presenziare a una riunione presso la Casa della Cultura. Tornato a Torino il 19, nel giro di settantadue ore scrive altri due articoli per la rubrica *Il libro del giorno* della «Stampa»: il primo appare subito ma del secondo, inviato il 23 dicembre (come segnato in agenda) e dedicato a *L'uva puttanella*, non si è trovata alcuna pubblicazione.

Ecco quindi che, nella sua serrata routine lavorativa, Antonicelli potrebbe avere inviato un pezzo non concordato con il quotidiano torinese, motivato dall'apprezzamento per il lavoro di Levi e Scotellaro, nel secondo anniversario della sua morte, e anche dalla volontà di mantenere la cadenza dei propri interventi culturali che prevedevano sempre almeno due esiti (conferenza e recensione, o viceversa, e talvolta trasmissione radiofonica) per ciascun volume che intendeva sostenere. A meno di smentite, l'articolo sembra rimasto inedito finora. Tra le ragioni della mancata pubblicazione potrebbe forse non esserci tanto il suo contenuto o la forma (peraltro, non ne conosciamo con certezza la versione definitivamente spedita) ma piuttosto la tempistica della consegna. Lo si è ritrovato presso il Centro Manoscritti di Pavia insieme ad alcuni foglietti preparatori con appunti e citazioni da

¹⁰ Agenda 1955, 15 dicembre, Pavia, Centro Manoscritti, Fondo Antonicelli, b. 10, fasc. 35.

¹¹ F. Antonicelli, *Bellezza e dolore della Sicilia*, in «La Nuova Stampa», 15 dicembre 1955, p. 3.

¹² Id., *La casa di Lu Hsun*, in *La Cina d'oggi*, suppl. a «Il Ponte», aprile 1956, pp. 407-412.

¹³ Agenda 1955, 17 dicembre, cit. Anche gli appunti di questa conferenza, intrecciati a quelli dell'articolo apparso il 15 dicembre e a loro volta preparatori alla scrittura di quello su Scotellaro scritto tra il 22 e il 23 sono conservati a Pavia in Appunti 1955, b. 14, fasc. 69.

Levi, Scotellaro e altri autori meridionali che servirono verosimilmente ad Antonicelli per la conferenza tenuta la settimana precedente in Unione culturale; su uno di questi figurano i versi della poesia *Sempre nuova è l'alba*, che probabilmente egli lesse, come amava fare, durante il proprio intervento definendola sulla scorta di Levi «una *Marsigliese* contadina» (è scritto accanto al testo). Di seguito a quella di *Contadini del Sud*, edita, si riporta dunque anche una trascrizione scrupolosamente fedele (ma senza dar conto delle varianti cassate) della minuta autografa della recensione a *L'uva puttanella* segnalando in nota le fonti di talune citazioni che vi sono riportate a supporto del ragionamento di Antonicelli: «altrui le parole, sua la guida», come scriveva egli stesso nel primo dei due articoli.

I. F. Antonicelli, *Il figlio del tricolore*, in «La Nuova Stampa», 7 agosto 1954, p. 3.¹⁴

Rocco Scotellaro è un poeta lucano, che la morte ha rapito a trent'anni, lo scorso dicembre. Benché egli pubblicasse le sue poesie in varie riviste e avesse ricevuto alcuni premi letterari e, scoperto e incoraggiato da Carlo Levi, stesse rivelandosi al pubblico (e, quel che più conta, a se stesso) egli non era molto conosciuto in Italia, e toccherà ora alla morte dargli la fama, cioè alle poche opere di lui, che escono e usciranno postume. Cosa di second'ordine questa della fama. Importa che in ciò ch'egli ha lasciato si ritrovi il meglio di un uomo, che in vita meritava di essere apprezzato e seguito. Scotellaro non era un poeta soltanto, una posizione difficile ovunque e difficilissima in Italia: era un uomo politico, e non s'intenda con questo un capo o un gregario di partito, ma molto più riccamente uno che si batte per la vita degli altri, per comprenderne e realizzarne necessità e ideali, e ciò non per virtuoso animo o filantropia, ma per coscienza e meditazione, e per completezza spirituale. Il che non sarà senza riflessi nella sua poesia.

A ventitré anni fu sindaco socialista del suo paese di Tricarico (in provincia di Matera): generoso, dando del suo, tempo, fatiche, pensieri, danaro e roba (il poco che aveva) per i suoi poveri contadini. Poi si ritirò dall'attività pubblica, per darsi più pienamente alla sua vocazione di artista e allo studio degli stessi problemi di vita, di organizzazione, di lotte che aveva affrontato in pratica. Forse nessuna disciplina migliore egli poteva trovare di quella di Portici, all'Osservatorio di economia agraria, ove c'era (e c'è) un ideale maestro, Manlio Rossi Doria.

Le relazioni a cui stava attendendo, il libro che veniva preparando sui contadini del Mezzogiorno e la loro cultura, lo portavano all'approfondimento di una materia in cui avrebbe contato qualcosa l'essere stato insieme uomo pratico e poeta. Oggi di questo libro l'editore

¹⁴ Poi con alcuni tagli e qualche minima imprecisione trascrittoria in *Omaggio a Scotellaro* cit., pp. 487[9]-492.

Laterza, che gliel'aveva chiesto, pubblica i frammenti, cioè alcune parti compiute di una grande tela ora distrutta: *Contadini del Sud*. Ma bastano questi capitoli per darci un'idea della sua preparazione scrupolosa e critica, del suo concreto, benché ancora titubante, metodo di lavoro, e della sorprendente bellezza, ampiezza e profondità storica e umana dei risultati: il rimpianto si accresce per la perdita di questo singolare ordinatore e autore e, meglio vorrei dire, interprete di animi e di fatti e anche per la parziale perdita di un'opera non del tutto nuova nel suo genere, ma neppure comune nella nostra cultura, la quale ha proprio l'urgente bisogno di rinnovarsi al contatto di una realtà potentemente rigeneratrice.

Quel che dovesse essere quest'opera appare dalle notizie che ne dà il Rossi Doria sugli appunti, le lettere e gli schemi dello stesso Scotellaro: un libro «grinzoso e profondo» – l'autore pensava – (oso citare, di Rimbaud,¹⁵ «*la réalité rugueuse*»), che, nel suo talento e gusto di scrittore, si andava configurando in una serie di ritratti monografici, di precise, scandite biografie di umilissimi personaggi, però di straordinaria vitalità ed esperienza rappresentativa, toccando, per questo lato, più in profondo le conoscenze, la psicologia, la lotta concreta e le aspirazioni dei contadini, quella che si può chiamare la loro «storia autonoma», la loro «civiltà vivente», comprese nel settore, nella visuale (che a torto possono sembrare ristretti) del loro «intimo comportamento culturale e religioso». Metodo d'indagine, alla fine, che se può lasciare qualche dubbio sul complesso, affretta e impone le sue rese con un vigore e un significato unici.

Rocco Scotellaro intendeva girare l'Italia dall'Abruzzo alla punta della Calabria e interrogare, individuandoli come tipici o fortemente originali, lavoratori diversi, da un guardiano di bovini del Matese a un contadino monarchico della provincia d'Avellino a una raccoglitrice di gelsomino a Brancaleone, ecc. Quel che rimane è il racconto-ritratto di cinque sole persone; quattro di Tricarico, diversi di posizione, di inclinazione politica e persino di fede religiosa, e un quinto, un giovane sperduto bufalario della Piana del Sele: ma bastano a far intuire «l'infinita varietà del mondo contadino».

Le cinque persone (e si aggiunga poi la madre del poeta con i suoi «racconti sconosciuti» e il bellissimo lamento sulla morte del figlio) scrivono o dettano la loro autobiografia: Rocco raccoglie e trascrive con la più sfumata, filologica esattezza, ma prima, ecco il suo vero e importante lavoro, interroga, scava, indirizza e alimenta il monologo: altrui le parole, sua la guida. A parte, poi, egli commenta, riassumendo, allineando idee e motivi e colorendo, di poco, il personaggio.

Il valore di questi racconti è proprio nelle domande implicite del raccoglitore, nel suo spirito d'indagine scientifica, ma anche di assimilazione e di contemplazione, per cui nulla della schietta e piena vitalità del narratore va perduto, del suo mondo e del suo linguaggio

¹⁵ Com'è noto, Scotellaro stesso si era confrontato con Rimbaud, cfr. almeno le due traduzioni poetiche raccolte in R. Scotellaro, *Margherite e rosolacci*, Milano, Mondadori, 1978, ora in Id., *Tutte le opere cit.*, pp. 260 e 262.

creativo, spesso oscuro e mugolato e caotico, ma la figura singola si collega alla più vera e vasta realtà della storia contadina, della storia meridionale, nel suo antico lento processo di emersione, nella sua sorda e malinconica o irosa protesta, nella sua sete di avvento e di elevazione, nel possesso faticoso di tutti gli strumenti di vita e di conoscenza, dalla zappa al campo, dal coltello al letto, dal cibo alla donna, alla famiglia, dalla barbarie selvatica alla conquista della libertà, dell'autonomia, della civiltà delle leggi, della partecipazione politica, della solidarietà sociale. È la storia di un risveglio, irto di balzi, di inadeguatezze, di ribellioni anarchiche, di depressioni superstiziose e di convincimenti razionali. Ma, coscienze piene o agli albori, sentiamo di essere in uno stadio culturale di certo avanzamento.

E, poiché nel libro i problemi s'incarnano in quei cinque personaggi (e i cento attorno ad essi), è naturale che la lettura di quelle autobiografie sia ricca di ulteriori effetti, e in questo senso viene anche spontaneo di parlare di efficacia narrativa, di poesia, anche se inconscia, anche se riflessa.

Sono modi inventivi, parole e costrutti icastici, fantasiosi, potenti, che nascono dal sentimento umiliato della povertà sofferentissima, dal sentimento patriarcale della famiglia, o dal desiderio di novità, dall'amore fisico, dalla durezza del lavoro, dall'istinto di rivolta o dall'interesse stesso.

È il piccolo proprietario, coltivatore diretto, tendenzialmente democristiano, che ha il senso della naturale differenza degli uomini; questo è il principio direttivo del suo mondo: «Tra cinquanta piantoni uno deve essere il migliore». È il ragazzo pastore nella bufala della Piana di Eboli, figurina verghiana, che non sa ancora il mondo, null'altro al di fuori della sua mandria, ma della sua mandria sa con dolce cantilena il poema degli stranissimi nomi e cognomi di ogni bestia, e ognuno di essi ha un significato, che nasce dalla sua conoscenza gnomica della umanità, amara per lo più e rassegnata. È specialmente lo straordinarissimo personaggio di Michele Mulieri, il più complesso dei cinque, che si chiama da sé figlio del tricolore, uomo del dovere, vivo italiano. Vivissimo davvero: eccezionale tipo di uomo avventuroso, aggressivo, assetato di giustizia e di autorità, fondamentalmente anarchico, che vota per il M.S.I., senz'essere missino, che si mette in lotta con tutte le gerarchie e talora vince e sopraffatto non si piega. Che spesso, estroso com'è, oratore e temperamento didattico, si presenta nei tribunali con tabelloni dimostrativi e temi storico-civili-morali da proporre alle autorità «nobili ignoranti» e al popolo «balocco e scemo». Capo di una repubblica che è lui e la casetta dove vive, intrepido al lavoro. E «figlio del tricolore pieno di dolori»: che vorrà dire? Non è difficile. Quel tricolore è l'Italia, come egli la vede e l'ama, giudicandola, pur nelle sue contraddizioni, per l'amarezza e lo sconforto di cui tutta se ne impregna l'immagine fra i contadini del Sud.

II. F. Antonicelli, *Il libro del giorno. L'uva puttanella*, 23 dicembre 1955.¹⁶

È un libro di Rocco Scotellaro, il poeta lucano scomparso due anni or sono, di questi giorni. Un libro così come l'ha lasciato, compiuto e non compiuto: le parti che ne possiamo leggere hanno un chiaro rapporto interiore e sono uno specchio sufficiente, e limpido, di quel suo animo, di quelle sue passioni e fantasie e della sua capacità di renderle vere e comunicative; quello che sarebbe diventato non si sa, c'erano tante cose nel piano dell'opera, forse non sarebbe stato condotto a termine mai, si arricchiva nel cammino e fors'anche si sperdeva. Non doveva essere (e non lo è) né un romanzo, né un'autobiografia, doveva avere del pratico e del poetico, stare fra la cronaca e la meditazione storica; più propriamente è un «memoriale» (come lui stesso chiamava, con pregnante definizione, il *Cristo si è fermato a Eboli* del suo amico, o «fratellastro», e maestro Carlo Levi),¹⁷ lo stesso autore dubitava che l'opera sarebbe andata a fine: «il romanzo che non finirò»,¹⁸ disse il giorno prima di morire, non essendo certo e forse nemmeno sospettoso della sua morte.

«Peccato morire così giovine – non ancora compiuti trentun anni. – Tutto il popolo l'ha pianto»: questo è il lamento funebre della madre. Ma non è solo la madre, o gli amici come Rossi Doria o Carlo Levi (il quale ha scritto più volte di lui «giovane piccolo, biondo, dal viso lentigginoso, che sembrava un bambino»,¹⁹ «della sua persona così giovane, espansiva e poetica, della sua fraterna capacità di rapporto»);²⁰ sono anche quelli della sua terra, anche semplicissimi contadini, che in canti, in fantasie, in superstizioni hanno creato una leggenda (qualcuno crede persino che non sia morto).²¹

Certo si rimpiange una figura così singolare dell'Italia di oggi. Chi era Scotellaro? Un uomo nato nel Sud, legato a quelle tradizioni arcaiche, cresciuto in quell'atmosfera di mortificazioni e di aneliti, di intelligenza critica, di intensità umana, e di limiti, di fatalismo, di ostilità, vocato all'arte e agli studi, ma scarsamente letterario, umile e impacciato paesano, ma attivo e coraggioso sindaco della sua piccola patria; poteva essere uno dei tanti poeti di nenie e di lamenti, di stornelli e di folclore, e invece, a modo suo, avvicinandosi a una sempre più franca originalità, diede voce a quel mondo contadino che si è venuto risvegliando,

¹⁶ In *Appunti 1955*, Pavia, Centro Manoscritti, Fondo Antonicelli, b. 14, fasc. 69, 1 f. r. e v.

¹⁷ Qui e altrove Antonicelli trae ispirazione e brevi citazioni dalla *Prefazione* di C. Levi a R. Scotellaro, *L'uva puttanella*, Bari, Laterza, 1955, dove a p. 18 si riporta la definizione di «memoriale».

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 7.

¹⁹ *Ivi*, p. 36.

²⁰ C. Levi, *Introduzione*, in Id., *Le parole sono pietre. Tre giornate in Sicilia*, Torino, Einaudi, 1955, p. 23.

²¹ Cfr. Id., *Prefazione*, in R. Scotellaro, *L'uva puttanella* cit., pp. 18-19.

aiutandolo lui stesso al risveglio, alla consapevolezza. Il suo dunque non è un qualsiasi caso letterario: c'è dietro alla sua arte una dottrina, un'attività politica, una problematica non astratta, una complessità morale e spirituale.

Per intendere la parte ch'egli ha rappresentato e per capir meglio quello che Levi (nella bella prefazione a questo libro postumo) vuol dire di lui, chiamandolo con entusiasmo «poeta della libertà contadina»,²² quasi eroe dell'«autonomia contadina»²³ – un concetto caro a Levi e in qualche misura accettabile – bisognerà non fermarsi agli scritti di Rocco Scotellaro ma ricercarne tutta l'opera poetica, e di questi scritti non contentarsi, anche se è il più originale, dell'*Uva puttanella*, ma, oltre alle poesie, cercare i racconti e tenere presenti le appassionanti inchieste raccolte nei *Contadini del Sud*, che appaiono quasi capitoli del cosiddetto romanzo.

Nel[sic] *L'uva puttanella* quel mondo nuovo che va confusamente nascendo nel cuore dei suoi contadini è appena accennato, è una breve parola, una sillaba: vi è narrato invece, in uno stile che merita studio, tra il parlato e il cantato, fra il dialettale – e il modello verghiano viene a mente – e il lirico decadente («Il carcere era un nido nella chioma del cielo...»), il mondo vecchio, di anarchia brigantesca, di rozza sensualità, di intelligenza furbesca e di cabale, di delusioni e di rassegnazioni.

In mezzo a tutti il personaggio autobiografico di Rocco, che ha scelto di essere sindaco e non «fesso» (come, gli dice un amico, era meglio): e vede queste cose, questi uomini e i loro moti e forse un giorno – in capitoli non scritti – li avrebbe educati e guidati.

L'eroe dell'autonomia contadina non si profila ancora nell'*Uva puttanella*; ma si fa più consapevole nel lettore la previsione che il cosiddetto problema del Mezzogiorno non si risolve andando come «missionari in terre selvagge»,²⁴ ma facendo sì che il Mezzogiorno si muova da sé, con mezzi e fini propri, se pur non isolati. Cristo si è già mosso da Eboli,²⁵ ma quel che importa è saperne il come. Ma che significa «Uva puttanella»? Tante cose che si riferiscono all'immagine di un'uva dagli acini piccoli, maturi sì nel grappolo per dare il poco succo che hanno; un'uva che andrà ugualmente nella tina del mosto il giorno della vendemmia, ma, per uscire dal traslato, qualcosa di sterile, o che non riesce ad agire da sé, che cresce solo fino a una certa misura. Questi pochi capitoli vanno letti e riletti, anche per entrare nel loro inusato ritmo: e vi sono pagine a tratti bellissime, come i molti ricordi del padre, dell'infanzia, del convitto francescano, il ritrattino dell'amico pastore, di Pasquale il fuochista suicida, e dei compagni di carcere, Brancaccio e Giappone e gli occupatori di terre.

Fr. Ant.
sera ven. 23.XII.'55

²² Cfr. *ivi*, p. 20.

²³ Cfr. *ivi*, p. 25.

²⁴ Cfr. *ivi*, p. 26

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 28: «se abbiamo narrato di quel mondo immobile era perché si muovesse».

Archivio: un testo di Franco Fortini

a cura di Sabatino Peluso

159. [Risponde al Cases per elogi alla propria versione di *Johanna der Schlachthöfe*. 1980]¹

Oggi mi dice il Ti Gi Due: a Tricàrico,
la patria del gentile Scotellaro,
dove, or quasi trent'anni, lieta turba
di gente di sinistra – il Levi in testa,
d'adipe cinto e vanità – moveva
celebrando il poeta contadino
sotto lo sguardo della tetra madre
orba del figlio e della fede in Cristo,
a Tricàrico dunque oggi si è aperta
una fabbrica di salami.

Ami

tu – sebbene la Legge ai Cases vieti
quel cibo immondo – ami tu i crepitanti
panini della gioventù, che odorano
di appetitoso salame? Io certo
li amai. Ma nostalgia non è che muova
ora il mio cuore. È bile. Sì, con voce
suasiva pastosa onniplaudente
il miserabile speaker narra
che da più di un decennio è quella fabbrica
costrutta e pronta e dentro quella fabbrica

¹ F. Fortini, *L'ospite ingrato. Primo e secondo*, Marietti, Casale Monferrato 1985, pp. 203-234; pubblicata precedentemente con il titolo *XII. (Risponde al Cases per elogi alla sua versione di "Johanna der Schlachthöfe")*, nella sezione *Per un altro ospite ingrato*, in «Linea d'ombra», 5-6, Speciale Estate 1984, pp. 110-111; poi anche in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2003, pp. 1092-3.

L'ospite ingrato

Archivio: un testo di Franco Fortini

a cura di Sabatino Peluso

sono ingegnosi macchinari orrendi ed efficaci che le scrofe possono e i porci figlioletti e gemebondi – che di acutissimi gemiti avrebbero gli antri tutti del Bràdano ed i boschi d'intorno empiuti e fino i monti dove dorme ferace d'api erma Venosa – con destrezza possente sminuzzando e insaccando nei loro omenti stessi e fra grani di pepe infocatissimi e spaghi e nastri e labelli e sigilli dopo lunga stagione stagionati far pervenire ai panini onde s'ornano le mense e i bar degli spuntini e infine nei crudi ghiacci delle notti inverne di desolate stazioni, fra lerci zinchi, le Tavole Fredde e li azzannano rappresentanti di commercio o stanchi uxoricidi o precari vaganti... Ma no. Quei porci che d'Italia strazio fanno, non quelli che l'Italia strazia, hanno, per oltre dieci anni, lasciato alla ruggine edace ordigni e macchine. È già ferraglia ogni due l'una. E solo maiali ventimila la regione èduca ove fan d'uopo centomila perché riattate e rinnovate e unte possano di Tricàrico le macchine triturar quelle carni ed alle figlie dei pallidi operai paterna giunga mercede onde si affrettino le nozze col baffuto barese o il cosentino.

Quanti di quelli che accolse Tricàrico sono discesi ai padri! Il Carlo Levi e l'Alicata funesto e il Raniero Panzieri che un decennio ebbe a sua gloria. L'antico fianco altri traggono. E, vedi, l'amico che di care itale note vestì la morta di gelo Giovanna del poeta germanico e di gelo storico è stretto ormai sin dove gli esita tra le falangi fragili la biro.



Matera, Cine-teatro Impero, 6 febbraio 1955.
1° Convegno su *Rocco Scotellaro, intellettuale del Mezzogiorno*. Da sinistra:
Franco Fortini, Oronzo Manicone, Raniero Panzieri, Tommaso Fiore.
Archivio privato del Dott. Oronzo Manicone, Gallipoli (Le)

La Tricarico di ieri, vista attraverso le foto di Arturo Zavattini

a cura di Francesco Faeta

Queste fotografie di Arturo Zavattini costituiscono una piccola selezione del *corpus* realizzato a Tricarico, in Lucania, nel giugno del 1952, nell'ambito della prima spedizione etnografica di qualche sistematicità condotta da Ernesto de Martino. Si tratta, dunque, delle prime immagini realizzate nell'ambito di quel vasto e poliedrico repertorio composto sotto la direzione del grande etnologo, in cui concorsero anche le opere di altri illustri autori (come Franco Pinna e Ando Gilardi), che inaugurò la stagione matura della fotografia etnografica nazionale. Immagini di solido impianto neorealistico, anche se esenti dalla tensione stereotipa insita in quel movimento figurativo, esse s'inseriscono con autorevolezza in una stagione importante, di rinnovamento culturale e di impegno civile e sociale, della fotografia nazionale. Entrate, per particolari circostanze, in una duratura zona d'ombra, dopo essere state poco e male utilizzate dallo stesso de Martino, le fotografie di Zavattini sono state di recente oggetto di un rinnovato interesse critico.

Arturo Zavattini è nato a Luzzara, in Emilia, nel 1930. Figlio dello scrittore, sceneggiatore e regista Cesare, Zavattini ha lavorato come operatore e direttore di fotografia con De Sica e De Santis e con registi del calibro di Federico Fellini, Franco Indovina, Luigi Magni, Luca Ronconi, firmando anche l'unica regia di lungometraggio curata dal padre, *La Verità*, del 1982. Il reportage fotografico in Lucania, realizzato nel giugno del 1952, resta tra le più compiute manifestazioni del suo interesse per l'immagine fissa. Vive e lavora a Roma, dove cura attualmente l'archivio del padre.

L'ospite ingrato

La Tricarico di ieri, vista attraverso le foto di Arturo Zavattini

a cura di Francesco Faeta

Tutte le immagini sono tratte da *Arturo Zavattini fotografo in Lucania*,
a cura di F. Faeta, Federico Motta Editore, Milano 2003.

Negativi 6x6, pellicola Kodak (AAZ, Roma, Fondi fotografici).

Per gentile concessione di Arturo Zavattini e Francesco Faeta.



Saracena, Tricarico, giugno 1952
Costume femminile

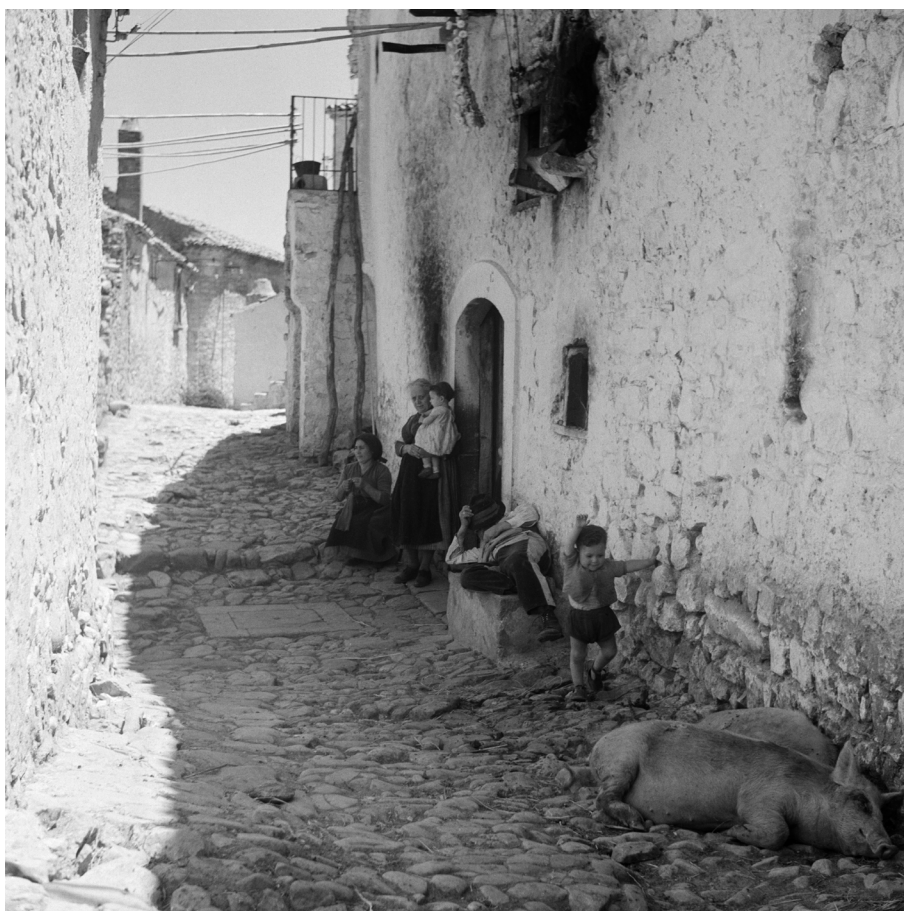
L'ospite ingrato

La Tricarico di ieri, vista attraverso le foto di Arturo Zavattini

a cura di Francesco Faeta



Saracena (?), Tricarico, giugno 1952
Trasporto d'acqua per uso domestico



Via Montecristo, Tricarico, giugno 1952. Il forno della Rabata.
«La Rabata di Tricarico è l'immagine del caos. [...] Vivono nel groviglio di tane che si addossano alle pendici alquanto brusche del colle di Tricarico, onde ne risulta un labirinto di sconnesse viuzze precipiti, sfogo di fogne della parte alta del paese. Vivono, ma meglio si direbbe che contendono al caos le più elementari distinzioni dell'essere: la luce lotta qui ancora con le tenebre, e la forzata coabitazione di uomini e bestie suggerisce l'immagine di una specie umana ancora in lotta per distinguersi dalle specie animali. Rachitismo, artrite e gozzo insidiano i corpi: eppure essi vivono. Eccoli qui, davanti a noi, a raccontarci la loro storia. [...] Rendo grazie al quartiere rabatano e ai suoi uomini per avermi aiutato a capire meglio me stesso e il mio compito» (E. de Martino, *Furore Simbolo Valore*, Milano, Feltrinelli, 1980/2, pp. 171 e 185).

L'ospite ingrato

La Tricarico di ieri, vista attraverso le foto di Arturo Zavattini

a cura di Francesco Faeta



Saracena, Tricarico, giugno 1952
Famiglia di Rocco Mazzone (Sulàro)

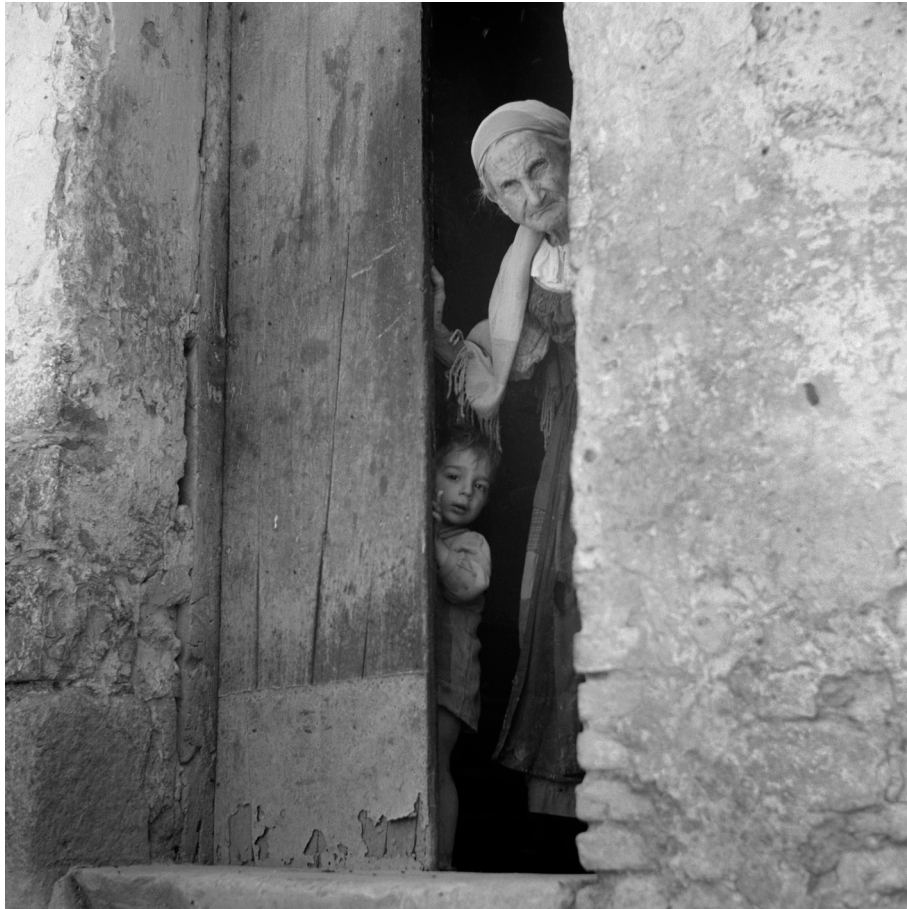


Via Santa Teresa, Tricarico, giugno 1952

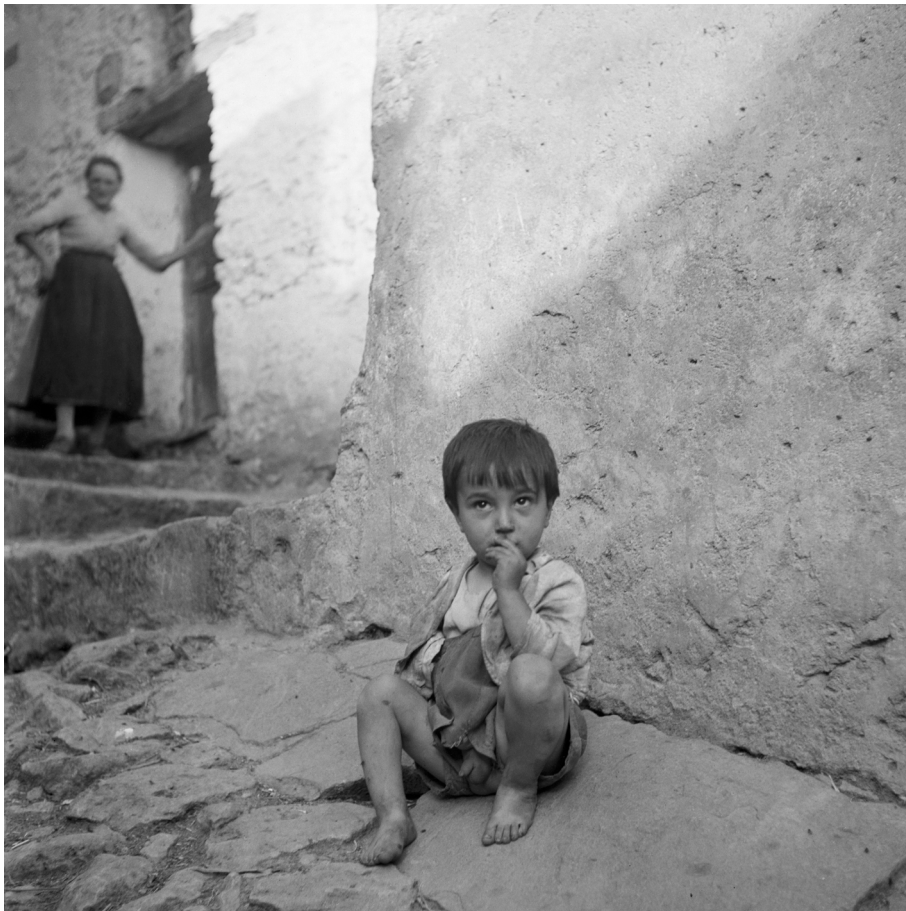
L'ospite ingrato

La Tricarico di ieri, vista attraverso le foto di Arturo Zavattini

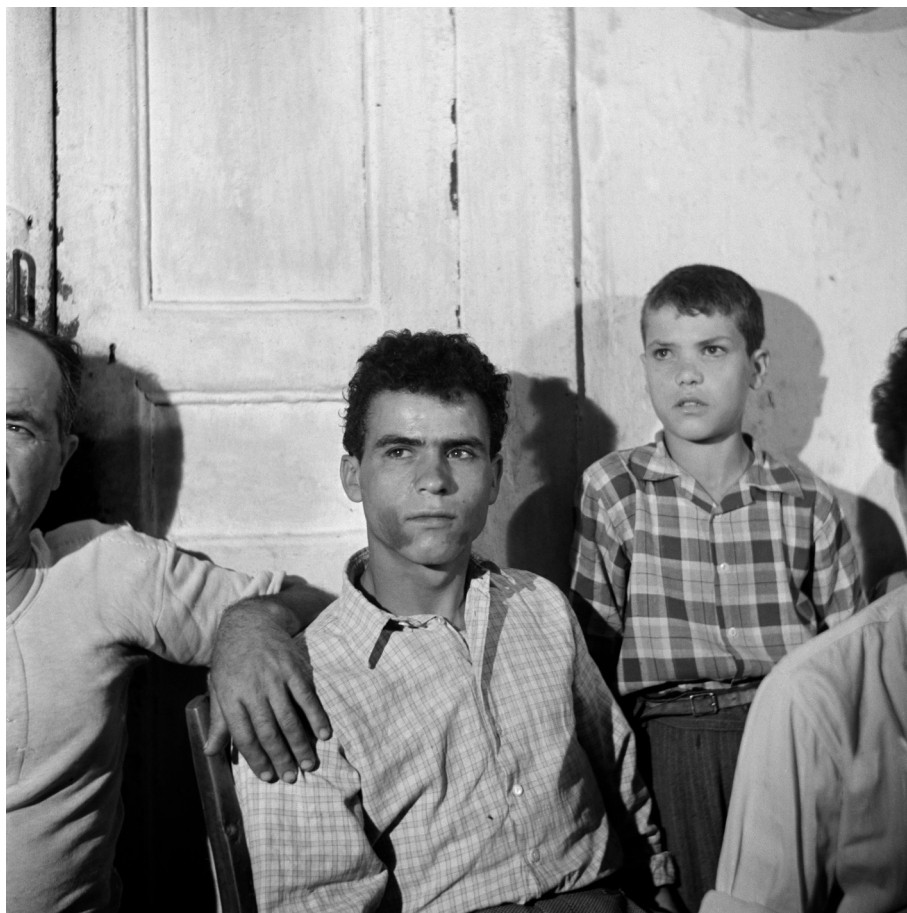
a cura di Francesco Faeta



Rabata, Tricarico, giugno 1952



Rabata, Tricarico, giugno 1952



Rabata, Tricarico, giugno 1952

Al centro Rocco Dasco (Maria Minguccio), con Saverio Fanelli (Muntône) e un figlio di Giuseppe Cètani (Peppe Ciabbèst) (cfr. E. de Martino, *Furore Simbolo Valore*, cit., p. 176).



Rabata, Tricarico, giugno 1952

L'ospite ingrato

La Tricarico di ieri, vista attraverso le foto di Arturo Zavattini

a cura di Francesco Faeta



Saracena, Tricarico, giugno 1952



Piazza Garibaldi e vie adiacenti, Tricarico, giugno 1952
Mietitori lucani e pugliesi, detti *marinesi*, perché provenienti da zone prospicienti il mare e, comunque, di pianura, giunti a Tricarico per essere ingaggiati all'alba, trascorrono la notte all'aperto.

L'ospite ingrato

La Tricarico di ieri, vista attraverso le foto di Arturo Zavattini

a cura di Francesco Faeta



Campagne nei pressi dell'abitato, Tricarico, giugno 1952
Un mietitore al lavoro.



Via Gelso, Tricarico, giugno 1952
Il ciabattino Rocco Magro (Montepelusano), dinnanzi alla sua bottega con un apprendista e una cliente.

L'ospite ingrato

La Tricarico di ieri, vista attraverso le foto di Arturo Zavattini

a cura di Francesco Faeta



Saracena, Tricarico, giugno 1952
Lavoro nei pressi della torretta della Saracena.



Saracena, Tricarico, giugno 1952
Ritorno dei braccianti dai campi attraverso la porta Saracena.

Impressioni di Lucania

Un racconto per immagini liberamente ispirato
ad alcune poesie di Rocco Scotellaro

foto di Lorenzo Pallini



L'ospite ingrato

Impressioni di Lucania.
Un racconto per immagini liberamente ispirato ad alcune poesie di Rocco Scotellaro

foto di Lorenzo Pallini

LUCANIA

M'accompagna lo zirlio dei grilli
e il suono del campano al collo
d'un'inquieta capretta.

Il vento mi fascia
di sottilissimi nastri d'argento
e là, nell'ombra delle nubi sperduto,
giace in frantumi un paesetto lucano.

(1940)

foto di Lorenzo Pallini



Impressioni di Lucania.
Un racconto per immagini liberamente ispirato ad alcune poesie di Rocco Scotellaro

L'ospite ingrato

Impressioni di Lucania.
Un racconto per immagini liberamente ispirato ad alcune poesie di Rocco Scotellaro

foto di Lorenzo Pallini

INVITO

Oh! Qui nessuno è morto!
Nessuno di noi ha cambiato toletta
e i contadini portano le ghettoni
di tela quelle stesse di una volta.

Oh! Qui non si può morire!
Venite chi vuole venire:
suoneremo la nostra zampogna
soffiando nella pelle della capra,
batteremo sul nostro tamburo
la pelle del tenero coniglio.

(1948)

foto di Lorenzo Palini

Impressioni di Lucania.
Un racconto per immagini liberamente ispirato ad alcune poesie di Rocco Scotellaro



L'ospite ingrato

Impressioni di Lucania.
Un racconto per immagini liberamente ispirato ad alcune poesie di Rocco Scotellaro

foto di Lorenzo Pallini

CAMPAGNA

Passeggiano i cieli sulla terra
E le nostre curve ombre
Una nube lontano ci trascina.
Allora la morte è vicina
Il vento tuona giù per le vallate
Il pastore sente le annate
Precipitare nel tramonto
E il belato rotondo delle frasche.

(1948)



foto di Lorenzo Pallini

Impressioni di Lucania.
Un racconto per immagini liberamente ispirato ad alcune poesie di Rocco Scotellaro

L'ospite ingrato

Impressioni di Lucania.
Un racconto per immagini liberamente ispirato ad alcune poesie di Rocco Scotellaro

foto di Lorenzo Pallini

SUONANO MATTUTINO

La processione è cominciata
già nella notte.
Vedo la fila dei mietitori
toccano la stella
l'unica rimasta
in cima alla strada tortuosa.
Nel mio viottolo lungo budello
i ferri dei muli sulle selci
suonano mattutino.

(Giugno 1948)

foto di Lorenzo Pallini

Impressioni di Lucania.
Un racconto per immagini liberamente ispirato ad alcune poesie di Rocco Scotellaro



L'AGOSTO DI GRASSANO

per Carlo Levi

Grassano, qui da Santa Lucia
io t'abbraccerei.
Hai morbide treccie
Le tue piante arruffate sulla nuca.
Il mandorlo che mise i suoi veli di nozze
quando ancora si sfaldavano le nevi.
Vidi che crebbero al fico i corbezzoli.
Ora l'ulivo ti presta sontuoso
lo scialle di primavera
sulle tue arse pendici.
L'amore che tu dici
lo sa l'uomo che ti passa intorno
solo sulle argille
nel cuore di mezzogiorno.

(1947)



foto di Lorenzo Pallini



Impressioni di Lucania.
Un racconto per immagini liberamente ispirato ad alcune poesie di Rocco Scotellaro

L'ospite ingrato

Impressioni di Lucania.
Un racconto per immagini liberamente ispirato ad alcune poesie di Rocco Scotellaro

foto di Lorenzo Pallini

MAMMA

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

(1941)

foto di Lorenzo Pallini



Impressioni di Lucania.
Un racconto per immagini liberamente ispirato ad alcune poesie di Rocco Scotellaro

L'ospite ingrato

Impressioni di Lucania.
Un racconto per immagini liberamente ispirato ad alcune poesie di Rocco Scotellaro

foto di Lorenzo Pallini

LA TERRA MI TIENE

Lunga strada seppur deserta
dove puoi menarmi non vedo
punto d'arrivo.

Scordarmi i vivi per ritrovarli
con tutto il peso che mi porto
della vita che m'è nata
i fiori sono cresciuti la luce li accende.

Sradicarmi? la terra mi tiene
e la tempesta se viene
mi trova pronto.

Indietro
ch'è tardi
ritorno a quelle strade rotte in trivi oscuri.

(Tivoli, 1942)



foto di Lorenzo Palini

Impressioni di Lucania.
Un racconto per immagini liberamente ispirato ad alcune poesie di Rocco Scotellaro



L'ospite ingrato

Impressioni di Lucania.
Un racconto per immagini liberamente ispirato ad alcune poesie di Rocco Scotellaro

foto di Lorenzo Pallini

NEL TRIGESIMO DI MIO PADRE

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

(1942)

foto di Lorenzo Pallini

Impressioni di Lucania.
Un racconto per immagini liberamente ispirato ad alcune poesie di Rocco Scotellaro



VENTO FILA

a Benì Cataldo

A me questa notte
non darà pace:
sono stato scontroso con gli uomini,
sono giù di morale,
il cuore mulinato dai rimorsi.
La lampada spesso si smorza.

Fiocca nei vicoli sugli stracci,
la campagna sola.
Vento fila nei baratri
delle lunghe stradette.

Giù nella Rabata,
chiuse le stentate
porte dei sottani,
e non verranno.

Non verranno i compagni
sotto la finestra
a suonarmi la canzone di rampogna
questa notte
violenta di Carnevale.

(Tricarico, febbraio 1944)

foto di Lorenzo Pallini

Impressioni di Lucania.
Un racconto per immagini liberamente ispirato ad alcune poesie di Rocco Scotellaro



Scritture d'autrice II

Ciclomaggio

Dal 2011 il Collettivo Ciclomaggio, nato su iniziativa di un gruppo di studenti e studentesse dell'Università degli Studi di Siena, organizza annualmente eventi di approfondimento su personalità letterarie del Novecento italiano. Le iniziative del Collettivo hanno avuto sin da subito un taglio interdisciplinare; a convegni e giornate di studi si sono infatti accompagnati eventi performativi di taglio divulgativo. Lo scopo dell'iniziativa è infatti quello di portare al centro del dibattito l'opera di intellettuali che continuano a interrogarci sul nostro presente e sulle possibilità delle forme estetiche. Si è per questo privilegiata la creazione di spazi di dibattito orizzontali, con il coinvolgimento di docenti, ricercatori, studenti e appassionati.

Negli anni, il collettivo ha avuto così la possibilità di collaborare con il Dipartimento di Filologia e critica dell'Università degli Studi di Siena, il Centro interdipartimentale Franco Fortini in "Storia della tradizione culturale del Novecento", l'Università per Stranieri di Siena, il Centro Studi Tommaso e Idolina Landolfi. Le iniziative del collettivo hanno prodotto contributi sulla famiglia Bertolucci (Ensemble 2018), su Carmelo Bene (Oèdipus 2019), su Pier Vittorio Tondelli (Transeuropa 2020) e su Tommaso Landolfi (Quodlibet 2021).

La sezione che segue, che chiude il cerchio con il numero monografico *Scritture d'autrice* («L'ospite ingrato», 12, 2022), è esito dell'edizione 2021 di Ciclomaggio. In occasione del decennale, il Collettivo ha infatti deciso di occuparsi di quattro autrici: Anna Maria Ortese, Amelia Rosselli, Franca Valeri e Franca Rame. La scelta è stata condizionata dal desiderio di innescare una riflessione sulla riappropriazione degli spazi fisici e simbolici, ora più e ora meno marginali, ora più e ora

L'ospite ingrato

meno integrati nel canone artistico-letterario. Se nel caso di Ortese e Rosselli questo gesto di riappropriazione simbolica passa per il campo letterario, diverso è il caso di Rame e Valeri, che coinvolge l'uso di differenti forme estetiche e media (la radio, il cinema, la televisione). A legare l'esperienza, pur diversissima negli approcci, delle due attrici, drammaturghe e sceneggiatrici, è proprio l'idea di stimolare l'opinione pubblica italiana sulle questioni fondanti del secondo Novecento.

Gli interventi su Franca Rame offrono dunque una riflessione sulla problematica riappropriazione di spazi artistici, politici e interiori a partire dal monologo *Lo stupro*; si ricostruiscono, inoltre i problematici rapporti dell'attrice con la censura. Viene infine proposta una analisi dell'opera di Franca Valeri, sondandone le contaminazioni formali di codici intermediali e contestualizzandone l'importanza nell'Italia del secondo dopoguerra.

Riscrivere le donne

Franca Valeri e l'atlante dei caratteri femminili nell'Italia post-bellica

Eva Marinai

Nel secondo dopoguerra, la società italiana è attraversata da correnti politiche divergenti, tra l'affermarsi dei moderati con lo scudo crociato e il ritorno delle rivendicazioni operaie sulla scena sociale. Si tratta di correnti egualmente interessate dall'espansione industriale, che condurrà di lì a poco al cosiddetto Boom economico, e dalle spinte anticipatrici dell'emancipazione femminile.

Tale contesto socio-politico – in cui trovano terreno fertile i racconti parodici di Ennio Flaiano, Vitaliano Brancati, Carlo Fruttero e Franco Lucentini sulla piccineria borghese (che avrà in Alberto Sordi un interprete impareggiabile), ma anche le narrazioni sarcastiche sulla noia da benestanti di Dino Buzzati e Natalia Ginzburg – farà da sfondo alle esplorazioni della penna e della mimica di Franca Valeri sull'universo femminile, intinte in un inchiostro d'ironia pungente e iperbolica.

È un'Italia perlopiù ipocrita e bigotta quella percorsa dall'attrice-autrice Franca Valeri – *nom de plume* di Alma Franca Maria Norsa – per mezzo del suo atlante di voci e caratteri muliebri, che si stagliano come surreali *silhouettes* su questo scenario suburbano, ancora legato a una società vecchio stampo, che malgrado l'affacciarsi della postmodernità fatica a evolversi e a sprovvincializzarsi.

Come è ormai noto, le prime prove caricaturali di una giovanissima Franca avvengono negli anni Quaranta, nel salotto di casa – senza

ancora osare il palcoscenico (come già ebbe modo di scrivere Flaiano) – della sua città, la Milano dell'immediato dopoguerra, con l'imitazione delle *sciùre high class*, francofone e cinofile, che la «genitrice madre» invitava a bere il tè delle «five o' clock», per dirla con la Signorina Snob. Dopo *Lea Lebowitz* di Alessandro Fersen, le prove testoriane e strehleriane, gli esperimenti con Tofano-Solari, e soprattutto dopo la bocciatura, tenuta nascosta alla famiglia, dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico, Valeri decide di restare nella capitale per frequentare la scuola del regista russo Pietro Sharoff e per unirsi a Vittorio Caprioli e Alberto Bonucci, conosciuti a Roma, coi quali forma il trio dei Gobbi. Sono gli anni – fine Quaranta – del Teatro Arlecchino, cabaret storico ricordato da Flaiano come uno spazio d'avanguardia e di serate intellettualmente ironiche a uso e consumo dell'*intelligenza* romana dell'epoca; ma sono anche gli anni parigini del Théâtre du Quartier Latin, in cui il trio sperimenta una comicità nuova, *assurdistica*, con *Canevas du demi-siècle* (gennaio 1951), cui fanno seguito le due edizioni di *Carnet de notes* (marzo 1951 e novembre 1952).

Il triangolo Milano-Roma-Parigi permette all'attrice-autrice di conoscere e rivisitare i dialetti italiani del centro-nord e di aprirsi alla contaminazione europea, francese *in primis*, già presente, peraltro, fin dalle origini. Franca Valeri, non soltanto lettrice e ammiratrice di Marcel Proust, di Paul Valéry (da cui ricava il nome d'arte), ma anche di Simone de Beauvoir, di Jacques Prévert, di Jean-Paul Sartre, che intridono la sua scrittura drammaturgica, è sempre stata autrice di tutto ciò che ha interpretato, dal teatro alla radio, al cinema, agli sketch televisivi.

Indagare la sua scrittura risulta particolarmente interessante, poiché, malgrado si tratti di una scrittura scenica meditata, sempre *preventiva* e mai *consuntiva*, stillata a poco a poco, essa testimonia una sapiente interazione con l'invenzione attorica e performativa. Il corrosivo *labor limae* di cui l'attrice-autrice è capace investe contemporaneamente il lavoro sul corpo e il lavoro sulla carta, tendenti rispettivamente a un polimorfismo e a un plurilinguismo espressionistico.

Peraltro, in un momento storico tanto importante per l'attenzione rivolta all'uso e alla diffusione della lingua italiana – con tutte le riflessioni intorno al dualismo contrastivo tra lingua parlata e lingua letteraria di cui si faranno interpreti Calvino e Pasolini¹ – scrittura e parola di

¹ Si fa qui riferimento all'articolo di I. Calvino sull'antilingua, pubblicato su «Il Giorno» nel 1963; ma anche a *Nuove questioni linguistiche* di P. P. Pasolini (1964).

Franca Valeri si collocano a un crocevia di strade, che rimandano certamente a un *pastiche* linguistico – termine che ella, prima tra gli artisti italiani, utilizza consapevolmente. Tale raffinato *pot-pourri* è costruito attingendo sia alla letteratura e alla poesia sia al teatro e al parlato dialettale. L'ampia cultura di Valeri, che all'epoca comprendeva lo studio dei grandi autori francesi, le permette di ricavare la graffiante ironia da Courteline e poi da Feydeau, sviluppando un approccio all'Assurdo prima dell'ingresso del teatro di Beckett in Italia (autore che Caprioli, tra i primi, contribuisce a diffondere, traducendo *En attendant Godot*);² ma accoglie anche altre sollecitazioni, provenienti dal teatro di Ettore Petrolini (al quale lo scrittore calabrese Corrado Alvaro paragona i Gobbi),³ da Achille Campanile (la "cretineria surrealista"), e per le prime esperienze con Bonucci e Caprioli rintraccia debiti negli esperimenti di Anton Giulio Bragaglia, nel teatro sintetico futurista, nell'umorismo *noir* di André Breton. Per quanto riguarda il versante più strettamente colloquiale, la prosa dell'attrice-autrice – non esente da venature musicali – è composta da una mescolanza di stili, dialetti, neologismi e arcaismi.

Se l'italiano retorico, aulico e paludato dell'Italia alto borghese, viene sbeffeggiato da Valeri attraverso la penna graffiante e impietosa della milanesissima Signorina Snob e delle numerose sue varianti («Le donne di Milano» è un capitolo del suo volume *Le donne*)⁴ anche medio-borghesi o pseudo-aristocratiche (da Cesira la manicure alla cinematografica Lady Eva Bolasky),⁵ è il romanesco a delineare i contorni della casalinga in vestaglia, pantofole e bigodini della Signora Cecioni, ma anche della Sceneggiatrice (romana de Roma), che conosciamo solo attraverso la scrittura.⁶ Vince l'Italia reale o quella retorica? – verrebbe da dire con

Vent'anni dopo Fruttero e Lucentini ragioneranno con grande ironia sulle storture linguistiche della peggior prosa giornalistica in *La zia occulta* (uscito su «La Stampa» nel 1980 e poi pubblicato nella raccolta *La prevalenza del cretino*, 1985).

² Cfr. A. Bentoglio, *Aspettando Godot in Italia*, in *Tra le lingue tra i linguaggi. Cent'anni di Samuel Beckett*, a cura di M. Cavecchi e C. Patey, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 469-481.

³ Cfr. C. Alvaro, *Cronache e scritti teatrali*, Roma, Abete, 1976, pp. 368-369. Ad ogni modo, non è il solo, tant'è che Valeri scrive, riferendosi all'incontro con il grande attore-autore comico romano: «Non poteva prevedere che alla mia prima apparizione teatrale mi avrebbero definito "Petrolini in gonnella"» (F. Valeri, *Bugiarda no, reticente*, Torino, Einaudi, 2010, p. 67).

⁴ F. Valeri, *Le donne*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 28-41.

⁵ Lady Eva Bolasky Nevijeski Baronessa Borovic di Varsavia – sotto cui si cela la ben più nostrana Filomena Cangiullo – personaggio di Franca Valeri, è tra i protagonisti del film *Piccola posta*, per la regia di Steno (Stefano Vanzina), 1955.

⁶ *La sceneggiatrice* è il titolo di una delle lettere pubblicate nel già citato *corpus*

Pasolini.⁷ In entrambi i casi, le preziose finzze dell'invenzione di Valeri si declinano sia nella forma scritta sia nell'estemporaneità attorica. Molto prima di pubblicare i suoi esilaranti ritratti di *Donne* per Einaudi, ella incide – siamo nel 1962 – con la casa discografica Emi l'album omonimo. Si tratta, nello specifico, di quattordici brevi quadri sonori dai titoli esplicativi: *La diva intervistata*; *La domestica tuttofare*; *Una sarta romana*; *La famiglia*; *La madre egoista*; *La ragazza ricca che lavora*; *Piccola posta*; *De gustibus*; *L'attrice e la mamma*; *Repertorio d'una attrice di prosa*; *Mitzi la coreografa*; *Il salotto letterario*; *L'amica egoista*; *Lina e la Rivoluzione*. A questi ritratti seguono altri, a formare col tempo un repertorio molto ampio di voci femminili, che attraversano i dialetti dello stivale e finiscono con il comporre una sorta di atlante delle donne nell'Italia post-bellica ma anche sessantottina.

Le due modalità, testuale (la scrittura) e mimico-fonica (la recitazione), non sono scisse e anzi sono intrise l'una dell'altra, influenzandosi vicendevolmente. L'importanza della composizione a tavolino per poi arrivare a “far indossare le parole scritte” al mosaico di personaggi che animano i suoi sketch emerge da alcune dichiarazioni dell'attrice-autrice, come questa: «la Signorina Snob è il primo personaggio che è entrato nella mia già carriera, *vestito di parole scritte*».⁸ Dunque, il corpo dell'attrice è come un manichino nudo (un foglio, una tela) su cui sistemare, alla stregua di un costume – o di una maschera – il *carattere* inventato a tavolino, attraverso un processo di creazione che va dalla materia scrittoria al dispositivo attorico.

Nonostante non vi sia un esplicito autobiografismo, i generi di scrittura che ella predilige sono i più autobiografici in assoluto: l'epistolario e il diario.

Le lettere scritte e raccolte da Franca Valeri nel tempo, poi pubblicate da Einaudi nel 2012, sono un compendio di quell'iperbolica ostentazione dell'*ego* narcisistico che contraddistingue le figure femminili delineate dall'attrice-autrice. Un egocentrismo che occulta una profonda solitudine, accompagnata dall'incapacità di uscire dalla prigione dorata delle apparenze, delle convenzioni sociali, dello *status symbol*. Quelle donne, in realtà, sembrano perlopiù costruire un collage che ha un'unica tessera-matrice: la madre Cecilia, anch'essa raccontata dall'attrice-autrice attraverso la scrittura autobiografica. Milanese, *of course*, devota al marito ma algida, educata a non dare

drammaturgico costituito dal volume *Le donne*: F. Valeri, *Le donne* cit., pp. 18-20.

⁷ Si fa ancora riferimento a *Nuove questioni linguistiche* di Pasolini.

⁸ F. Valeri, *Bugiarda no, reticente* cit., p. 26; corsivo mio.

confidenza alle donne di servizio «rigorosamente friulane»⁹ che ella considera «indiscriminatamente ladre»,¹⁰ ma che riempie di regali e vestiti smessi, esterofila, riservata e malfidata («quando a tavola si entrava in qualche argomento ritenuto intimo – ella racconta – all'ingresso della cameriera con l'arrosto la mamma cambiava voce e diceva: "Après"»),¹¹ circondata da *chauffeurs* e *nurses* per i suoi due bambini, la madre di Franca Valeri è il modello della perfetta *snob*: frequentatrice delle prime alla Scala e delle sartorie «del giro bene»,¹² in vacanza da sola con la governante e i figli (il marito ovviamente lavora) in hotel prenotati da giugno a settembre, scelti da una lista che il coniuge scorre velocemente e distrattamente sulla soglia della porta con già il cappello in testa e il soprabito in mano.¹³ Il titolo dell'autobiografia in cui Valeri narra questi gustosi aneddoti, con il suo consueto tono disincantato, pare derivi proprio da un'affermazione della madre, evidentemente dotata della medesima ironia pungente della figlia: «La Franca non è bugiarda, è reticente».¹⁴

Lo stile delle lettere intreccia una retorica forbita con un eloquio confidenziale («A proposito sa che la Giuliana siamo lì che ci casca il fidanzato?»),¹⁵ giocando con una sintassi informale infarcita ora di eleganti doppi cognomi («i conti Borlotti Vinca», «Mariuccia Poponi Strazzi») e di terminologia aulica, ora di colloquiali accrescitivi, diminutivi e vezzeggiativi («stupidone», «successone», «ciccetta», «gambette», «tortino»), con l'articolo davanti al nome, alla milanese («la Giuliana», «la Silvana», ma anche «il Lele», «il Geppi»,¹⁶ oppure accompagnati – e qui si cita dal *Diario della signorina Snob* – da una sorta di epiteto canzonatorio: «l'Anna cafona», «il Pierone, pora stella», «l'Ildelfonsa, pora diavola»)¹⁷ e con quelle espressioni come «nel genere», «tipo un po'», che colorano il discorso di una venatura alla moda, anzi da giornalista di moda («un bel tailleur tipo un po' Marlene Dietrich», «nel genere signorile»). Nasce così quella che è diventata nel tempo la cifra stilistica di Franca Valeri.

⁹ *Ivi*, p. 12.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² F. Valeri, *Le donne* cit., p. 32.

¹³ Questi dettagli sono narrati sempre in F. Valeri, *Bugiarda no, reticente* cit., p. 12.

¹⁴ *Ivi*, p. 7.

¹⁵ Questo come gli altri esempi che seguono sono tratti dalla medesima lettera, che è citata poco sotto.

¹⁶ Il Lele e il Geppi sono nomi tratti dal *Diario della Signorina Snob*.

¹⁷ Sono gli amici inetti e viziati della Signorina Snob: F. Valeri, *Il diario della signorina Snob* [1951], illustrato da C. Rosselli, Torino, Lindau, 2003, p. 53.

Lettera alla sarta del giro bene.

Cara signora Angela,
la penso già in partenza per Parigi e perciò le mando tanti auguri di buon viaggio. Unitamente alle mie figlie che sono su al Sestriere. Anzi, se la passano che è un piacere le mie stupidone e specie con le giaccone rosse che ci ha fatto lei fanno veramente un figurone. [...] ieri sera ho messo il suo vestito da sera, il foglia morta, alla Scala senza le sciarpe e poi al pranzo dei conti Borlotti Vinca con le sciarpe. Un successone. [...] Veniamo al dunque. Adesso che lei va a Parigi [...] mi combini un bel tailleur tipo un po' Marlene Dietrich che dopotutto è nonna. [...]. Pensi anche a qualche bel cappellino giovanile, magari già in paglia che d'inverno è proprio il più chic e poi che mi tiri via qualche anno perché, si sa, fra noi donne si può dirselo, mio marito anche lui come gli altri qualche tortino me lo fa. Ma tanto ho le mie bambine. A proposito sa che la Giuliana siamo lì che ci casca il fidanzato? [...]
Mi sono sempre dimenticata di dirle che ho visto la Silvana Mangano con un vestito da cocktail uguale al mio celeste. Gliel'ha fatto lei? Sono curiosa di saperlo perché mi pare che le casca meglio che a me. Glielo farò vedere quando torna se è questione della pieghettatura. Ancora care cose e memori saluti dalla sua

Mariuccia Poponi Strazzi¹⁸

Oltre all'epistolario, si è detto, Valeri fa uso del genere diaristico. La pubblicazione del *Diario della signorina Snob* risale al 1951 per Mondadori. Si tratta della famosa edizione illustrata da Colette Rosselli, uscita come strenna natalizia, che presenta in copertina la figurina elegantemente vestita della *Snob* di fronte all'insegna di Via Montenapoleone.

Come si è già accennato, il carattere della *Snob* nasce in casa dai primi esperimenti macchietistici con «la [...] amatissima amica Billa». ¹⁹ Valeri spiega che «lo snobismo è un atteggiamento troppo importante e troppo antico della società per essere preso alla leggera». ²⁰ Le varianti della *Snob* sono numerosissime: come afferma l'autrice stessa, vanno dall'«infatuata della posa», ²¹ che trascorre ore a parlarsi e rimirarsi allo specchio, convinta di piacere a tutti per non piacere a nessuno e che risponde alla cornetta del citofono come fa col telefono, e viceversa («Pronto? Sì, sono io. Sono pronta, scendo subito»), ²² fino alla «dama

¹⁸ F. Valeri, *Le donne* cit., pp. 32-33.

¹⁹ F. Valeri, *Bugiarda no, reticente* cit., p. 26.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ E. Martini, *Franca Valeri: una signora molto snob*, Torino, Lindau, 2000, p. 13.

²² A. Bonucci, V. Caprioli, F. Valeri, *Carnet de notes n.2*, copione dattiloscritto SIAE, pp. 13-14. Ci si riferisce qui ai copioni dattiloscritti, con annotazioni e tagli di scena manoscritti, rinvenuti da chi scrive presso i Fondi Bonucci e Mondolfo alla Biblioteca

benefica” che dispensa consigli inappropriati assieme a caramelle usate, o ancora, dalla “donna ricca che lavora”, figlia di papà, una sorta di manager che si occupa di *European refreshment* (in anni in cui ancora la terminologia anglosassone non era consueta), sino alla donna dell’Est, ungherese o polacca principalmente, dal fascino esotico, che fornisce spunti per la creazione del personaggio cinematografico, già rammentato, di Lady Eva Bolasky, i cui tratti si trovano espressi ancor prima nel personaggio di Mitzi, coreografa ungherese, che Franca Valeri interpreta, nel 1950, in *Luci del varietà* di Lattuada-Fellini.²³

Il linguaggio della Snob «è per metà inventato e per metà letterario»,²⁴ mettendo così in evidenza la rivisitazione da parte di Valeri di un universo letterario che si va coniugando con un’invenzione personale che sorge dall’improvvisazione, che è la prima e la più naturale tra le prassi attoriche.

Come avverte già Laura Mariani,²⁵ la pagina può essere per *l’attrice che scrive* uno spazio per riflettere su di sé, anche quando non si tratta esplicitamente di autobiografia, ma di romanzi, racconti, testi teatrali, diari, *mémoires* o altro. Dalla grande attrice Adelaide Ristori alle contemporanee Ermanna Montanari o Mariangela Gualtieri, o ancora Emma Dante, ma guardando anche ad attrici-autrici comiche come, appunto, Franca Valeri o Franca Rame, l’universo delle attrici di teatro che scrivono è ampio.²⁶

SIAE del Burcardo di Roma. I numeri di pagina sono stati apposti per comodità.

²³ Fellini si era incuriosito per le prime imitazioni salottiere di Franca Valeri, tra cui quella di Gisa Geert, coreografa e attrice austriaca (ribattezzata *Lady di ferro*), attiva in Italia nel teatro di rivista assieme a Totò e Macario, pensando così di inserirne la caricatura nel film. Nell’accento straniero, mascolino, tipicamente “slavo” – con l’omissione degli articoli e la “u” anteposta prima della vocale “o” –, rivive probabilmente la parlata del maestro di recitazione dell’attrice: Pietro Sharoff, allievo di Mejerchol’d e di Stanislavskij, già parodiato da Bonucci in *Carnet de notes*. Cfr. A. Emi, *Franca Valeri, l’opera e il mito*, Canterano, Aracne, 2017, pp. 106-107.

²⁴ E. Martini, *Franca Valeri: una signora molto snob* cit., pp. 26-27.

²⁵ Cfr. L. Mariani, *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro in Italia fra Otto e Novecento*, Bologna, EM, 1991. In una riflessione posteriore Mariani aggiunge, al nutrito gruppo delle autrici comiche, anche Anna Marchesini, Lella Costa, Luciana Littizzetto, Teresa Mannino: cfr. L. Mariani, *Le scritture delle attrici di teatro: appunti per un panorama*, in *Divagrafie, ovvero dell’attrice che scrive*, a cura di L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli, «Arabeschi», 10, luglio-dicembre 2017, in particolare al cap. «Le attrici comiche autrici di se stesse», pp. 132-135.

²⁶ A questo tema Maria Rizzarelli ha dedicato vari studi, tra cui il più recente M. Rizzarelli, *Il doppio talento dell’attrice che scrive. Per una mappa delle “divagrafie”*, «Cahiers d’études italiennes», 32, 2021, <http://journals.openedition.org/cei/9005> (ultimo accesso: 16/5/2023); e ancor prima *Divagrafie, ovvero delle attrici che*

Peraltro, proprio facendo riferimento alle due ultime attrici-autrici citate – così diverse sul piano della personalità, della formazione e del contesto storico-politico di riferimento – è possibile rintracciare filiazioni durante il momento aurorale della loro carriera artistica.²⁷ I Gobbi, infatti, hanno influenzato la scrittura comica dei Dritti, trio rivale formato – nei medesimi anni – da Franco Parenti, Dario Fo e Giustino Durano, ma che vede per la trasmissione radiofonica *Non si vive di solo pane* del 1956 la presenza anche di Franca Rame, che risulta tra gli autori dei testi.²⁸

Si tratta di istantanee costruite perlopiù da brevi dialoghi a due o brevissimi monologhi dalla potente *vis* comica. Solo per fare qualche esempio, la scenetta di apertura della nona puntata, che vede Rame interprete di una donna che scarica il suo amante non fa che costituire il rovescio della medaglia rispetto alla situazione parodiata nello sketch di Valeri *Come si fa a scaricare una donna rimanendo dalla parte della ragione* (sottotitolo *Solo nell'abbandono l'amore è forte*), che fa parte di *Carnet de notes* (1951-52) di Bonucci, Caprioli, Valeri.

Ecco Franca Rame:

No, caro, no, no. Questa mattina non ci possiamo vedere. Alla mattina devo dormire. Alle due? No, alle due non posso, devo riposare. Alle tre? Oh, mi piacerebbe tanto, ma ho il parrucchiere! Alle cinque?! E i massaggi? Tu sai che non posso mancare. Anche alle sette?! Ho la sarta! Dopo cena? C'è la sfilata di pellicce, dalla Mitzi non posso mancare! Non t'arrabbiare, amore. Come se lo facessi per me! Lo sai che lo faccio per te!

Nell'antecedente versione dei Gobbi è l'uomo a “scaricare” la compagna facendogli credere che sia per lui un enorme sacrificio. Il breve monologo è interpretato da Vittorio Caprioli che si rivolge a Franca Valeri nel ruolo dell'amante abbandonata:

VITTORIO: Lo faccio per te... ma che, parlo turco? ...Lo faccio per te... perché stando lontana da un me un anno, due, tre, cinque anni, tu hai modo di stare sola. [...] Ritrovi te stessa [...]

scrivono cit., e M. Rizzarelli, *L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della 'diva-grafia'*, nel già citato *Vaghe stelle* cit., pp. 366-371.

²⁷ Per un approfondimento di questi aspetti mi permetto di rimandare al mio volume: E. Marinai, *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci, immagini di scena (1951-1967)*, Pisa, ETS, 2006.

²⁸ Nell'Archivio Fo-Rame sui copioni della trasmissione radiofonica si legge: *Non si vive di solo pane*, di e con Dario Fo, Franca Rame e Franco Parenti. Musiche di Fiorenzo Carpi e regia di Giulio Scarnicci.

FRANCA: Ma Gino, se lo fai per me, mi piace così. Sto bene con te.
 VITTORIO: [...] troppo comodo averti sempre vicina, avere una persona che ti vuole bene, alle quale voglio bene, non sono mai solo, devo partire... devo stare uno, due, tre, cinque anni, solo. Ritrovare me stesso e parlare con me stesso. Lo faccio per te.
 FRANCA: Allora sposami prima di partire... Gino.
 VITTORIO: [...] troppo comodo sarebbe... io sto lontano e ho la mogliettina che mi aspetta, carina, felice, onesta che mi scrive ogni giorno, tu non mi devi mai scrivere, io voglio soffrire solo, e magari cambiare donna ogni giorno, una bionda, una bruna, una rossa, guarda che è brutto, sai! Dai, dai, fammi coraggio, fai coraggio a Gino! Guarda in che stato sono! Ciao ciao patatina, mica per tutta la vita, uno, due, tre, cinque anni! (*Bacio soffiato*).²⁹

Nella medesima trasmissione, ottava puntata, lo sketch dal titolo *Piccola posta della contessa azzurra* ricorda molto da vicino *Validità della beneficenza, ovvero Il ruolo della signora nella società* contenuto in *Carnet de notes* (1951-52) dei Gobbi, proprio per il personaggio della contessa azzurra interpretato da Franca Rame, che, come la nota "marchesa" di Franca Valeri, dispensa buoni consigli a chi è meno fortunato. Il risultato non è però quello di alleviare la sofferenza, bensì di mortificare l'altro. Ecco le parole conclusive della contessa in risposta ad una ragazza infelice che non riesce a trovare marito. Questa Franca Rame:

CONTESSA: [...] che cosa conta che tu di modeste condizioni come sei, oltre che essere bruttina, non troverai nessuno propenso a sposarti, né un giovane né un anziano né un vedovo né un buon samaritano. Che cosa conta tutto questo? Quello che importa è di averle dentro di te, queste cose, nella fantasia, nel sogno e non è forse il sogno la più bella delle realtà? La vita non mi è stata certo avara di emozioni e di soddisfazioni, ma se oggi sono una donna felice è perché tutte le gioie che ho provato rimangono in me nel ricordo. E anche tu non puoi rifugiarti nel ricordo? Chi ti impedisce di essere felice? Il fatto forse che non hai ricordi da ricordare? Ma basta che tu immagini di aver questo ricordo. Con un po' di fantasia ti puoi immaginare di aver trascorso una vita brillante, felice, piena di avventure. Di aver avuto un due, tre fidanzati o di esserti sposata quante volte credi. E nel ricordo di queste immaginazioni, potrai trovare anche tu la tua felicità.³⁰

²⁹ V. Caprioli, A. Bonucci, F. Valeri, *Carnet de notes n. 2* cit., p. 9.

³⁰ D. Fo, F. Parenti, *Non si vive di solo pane. Comode evasioni con morale inedita*, ottava puntata, pp. 3-4. Nell'archivio Fo-Rame il testo è indicato di e con Dario Fo e Franco Parenti, con la partecipazione di Franca Rame, musiche di Fiorenzo Carpi, regia di Giulio Scarnicci, 1956. Documenti dell'Archivio Franca Rame: testi radiofonici. Protocollo SIAE 28 giugno 1956, n. 11600 e seg. I numeri di pagina indicati sono

In modo altrettanto cinico, ma con un diverso linguaggio, Franca Valeri con *Validità della beneficenza* si avvale di un umorismo caustico nei confronti del mondo dell'alta borghesia. Il risultato è una scenetta marcatamente satirica che mette in luce l'enorme distanza sociale e culturale che separa la marchesa, dedita alla beneficenza, dai poveri cosiddetti casi umani che si trovano a ricevere il suo «solerte apporto» o la sua «assistenza oculata».³¹ Il linguaggio è scarno e denota il distacco con cui la marchesa – interpretata da Valeri – tratta i bisognosi di carità. L'aiuto si risolve esclusivamente nel disfarsi di cose inutili, come la crema rinfrescante all'anziana di novantaquattro anni o la mezza caramella («che rabbia, è di menta? Facciamo metà per uno?») ³² all'orfanella di sei. Ma anche nel dispensare consigli inappropriati, come l'invito a fasciarsi bene rivolto a una povera madre, sfrattata da casa, che ha appena partorito due gemelle: «guardi che mia nuora non ha aumentato neanche un centimetro! di vita [...] Le manderò qualche bel libro... Le piace Anatole France? Prenda nota, avvocato, e mi raccomando, non tradotto perché ci perde».³³ Per concludere con un'uscita di scena da far rabbrivire, nel momento in cui l'avvocato (interpretato da Bonucci) ricorda alla marchesa (Franca) che le due gemelline andrebbero ricoverate al brefotrofo:

FRANCA: Brefotrofo! Ma che bestia! Pensi, signora, che sono stata lì a rompermi la testa due ore col mio cruciverba. Undici lettere. Comincia con la B c'è dentro una F... non ci stanno i figli dei re. Brefotrofo. Corro a casa, se no mi dimentico... Arrivederci a tutti... Brefotrofo...³⁴

Peraltro, il personaggio della dama benefica che impartisce consigli sull'amore, sulle buone maniere, sulla moda femminile lo si ritroverà rivisitato e riscritto da Valeri per il cinema. La posta di Lady Eva è l'ennesima declinazione della Signorina Snob, la quale – come suggerisce Giulia Simi³⁵ – non è altro se non una ripresa parodica della rubrica *I consigli della Contessa Clara* che Irene Brin cura, con questo pseudonimo, sulla «Settimana Icom illustrata» dal 1950 al 1968.

stati inseriti per comodità di analisi.

³¹ A. Bonucci, V. Caprioli, F. Valeri, *Carnet de notes n. 2* cit., p. 17.

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ivi*, pp. 17-18.

³⁵ Cfr. G. Simi, *Appunti sul dandismo al femminile: la Contessa Clara alle radici della Signorina Snob di Franca Valeri*, in *Smarginature / Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, a cura di L. Cardone, G. Maina, S. Rimini, C. Tognolotti, «Arabeschi», 10, luglio-dicembre 2017, pp. 519-521.

Quella medesima correlazione tra parola scritta e parola detta è presente in ogni carattere che Valeri s'inventa e incarna scenicamente con un'arte da "attautrice". La scrittura prende corpo definendosi come "maschera", nella consapevolezza che per la costruzione di un personaggio che viva in teatro la partitura testuale e la partitura mimico-gestuale devono integrarsi in modo armonico. E proprio sul corpo-maschera Franca Valeri lavora costantemente, sin dagli anni dell'apprendistato, prima a Milano con il teatro di marionette dei fratelli Latis, «un teatrino da salotto animato da piccole figure espressioniste»³⁶ (con cui, fino al '47, collabora anche Giorgio Strehler), poi a Roma alla scuola Sharoff. Sarà Gianfranco Contini ad annoverarla tra i «mimi più valorosi», assieme a Eduardo e Totò.³⁷

Così come la sua scrittura tende alla sintesi e alla brevità, la sua mimica è volta all'essenzialità e alla ricerca di una cristallizzazione gestuale in una scrupolosa corrispondenza tra *parole* e *attitude*. Corrispondenza presente anche nei monologhi radiofonici, vale a dire anche quando l'*attitude* non è visibile al pubblico. Qualcuno ha pronunciato, come affermò all'epoca Morando Morandini, «il nome di Charlot; e non soltanto per certe soluzioni mimiche...».³⁸

Dalla visione di alcuni dei copioni di *Carnet de notes*, depositati presso la Biblioteca del Burcardo, è possibile capire come i tempi comici siano previsti già in fase di scrittura e come il testo scritto si avvalga anche di una grammatica del gesto. L'attrice-autrice, infatti, utilizza una sintassi personale, spesso priva di punteggiatura, per facilitare una recitazione che riscrive il testo attraverso "il corpo delle parole", o meglio ancora "il corpo della voce". La *phonè* diviene cifra stilistica di Valeri, sia quando passa dai microfoni della radio sia quando è riverberata dalla cornetta telefonica, presente in scena come oggetto reale o evocata dalla posizione della mano all'orecchio.

Attraverso il telefono, l'attrice fa parlare un panorama di "donne sole" (altro suo celebre titolo), e lo fa con grande stile e consapevolezza del potere di sublimazione dell'arte, senza che mai traspaia la sua

³⁶ C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 307. Meldolesi si domanda retoricamente anche quanto il teatro di regia di Strehler (pensando all'Arlecchino) prese dal teatro da camera dei Gobbi: cfr. *ivi*, p. 394.

³⁷ Cfr. Contini, cit. in C. Meldolesi, *Tra Totò e Gadda. Sei invenzioni spredate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 15.

³⁸ M. Morandini, *Carnet de notes. Tre paraventi e un distillato per il teatro da camera dei Gobbi*, art. del 16 aprile 1953, ora in *Sessappiglio. Gli anni d'oro del teatro di rivista*, Milano, Il Formichiere, 1978, p. 49.

posizione politica o la sua opinione personale (come, da un altro versante, farà di lì a poco Franca Rame), ma limitandosi a portare di fronte allo spettatore uno spaccato vivo di realtà, così come appare: contraddittorio, feroce, incoerente, rivelatore di una verità spicciola, al di là delle illusioni.

L'apparecchio telefonico diviene una sorta di “spalla”, andando a sostituire l'elemento della coppia comica che serve a dare la battuta al protagonista. Inoltre, il telefono è il mezzo più utile per la creazione del carattere femminile della “sedotta e abbandonata”, caro a Franca, che ridicolizza il cinema sentimentale dei “telefoni bianchi”, che ebbe grande successo negli anni Venti-Trenta del Novecento e che la critica definì, con ricorrenza del termine, “commedia all'ungherese”. Il teatro magiaro, infatti, forniva spunti interessanti per queste sceneggiature centrate su tematiche ancora *tabù* per il pubblico italiano, quali la minaccia di divorzio o l'adulterio. Protagoniste di queste commedie sono attrici “divine”: Alida Valli, Assia Noris, Elsa Merlini, Clara Calamai, Valentina Cortese, Marina Berti, spesso ritratte nell'atto di parlare al telefono o nell'attesa di una chiamata dell'amante lontano. I *topoi* drammatici, guarda caso, sono proprio quelli parodiati da Franca Valeri, tra i quali spicca la ragazza sedotta e abbandonata. Con i suoi personaggi cinematografici, a cominciare dal rifacimento della *Snob* per Totò a colori (Steno, 1952) fino ad arrivare alla Cesira di *Il segno di Venere* (Risi, 1955) o alla donna d'affari del *Vedovo* (Risi, 1959), Valeri mostra la sua grande capacità di precorrere i tempi, prefigurando l'emancipazione femminile, con tutte le conquiste ma anche le problematiche correlate, preannunciando peraltro – come già altrove è stato evidenziato³⁹ – le figure *borderline* del cinema di Almodòvar, il postmoderno e il postfemminismo, l'estetica e la cultura *camp* (e qui è necessario citare *Parigi o cara* di Caprioli, del 1962, con il personaggio di Delia Nesti, prostituta aspirante Cenerentola, che però non coronerà i suoi sogni).

Divina antidiva, Franca Valeri incarna sulla scena e sullo schermo un modello antitetico rispetto a molte attrici coeve, maggiorate, astri nascenti dai concorsi di Miss Italia dei primi anni Cinquanta, pupille dei registi neorealisti (si pensi, peraltro, al filone del “neorealismo rosa”), da Risi a De Sica: Sophia Loren, Lucia Bosè, Gina Lollobrigida, Silvana Mangano, solo per citare gli esempi più noti. Concorsi di bellezza rievocati e parodiati nel sesto episodio del film *Villa borghese* di De Sica-Franciolini (1953), dove Valeri si cimenta, prima di Delia,

³⁹ Cfr. A. Emi, *Franca Valeri, l'opera e il mito* cit., pp. 106-107.

nel personaggio di una donna di vita senza riscatto. Franca è, invece, donna *diversa*: addirittura donna d'affari nel *Vedovo* (Risi, 1959) dove costruisce un'ideale coppia comica con Alberto Sordi.

Già a partire dalla fine degli anni Cinquanta e dalle prime presenze nei varietà televisivi (la partecipazione a *Le divine* è del '59; a *Studio Uno* è del '66), le è sufficiente un movimento della testa, una leggera smorfia della bocca (per esempio il sollevare l'angolo sinistro), uno spostamento degli occhi (lo sguardo rivolto da un lato e contemporaneamente in alto), il gesto della mano con il quale si aggiusta la frangetta, per costruire un personaggio e per delineare un mondo di riferimenti culturali e sociali che il pubblico riconosce immediatamente.

Nel frattempo, ella non lascia il teatro, anzi, nel 1960, al Piccolo di Milano, per la regia di un giovane Missiroli, interpreta *Maria Brasca* di Testori, che a quanto pare avrebbe scritto «il personaggio della popolana milanese proprio pensando alla Valeri, la cui interpretazione raggiunge vertici tali da motivare paragoni con la grande attrice neorealista Anna Magnani». ⁴⁰ E ancora è protagonista di *Luv*, per la regia di Patroni Griffi, e del *Balcone* di Genet, per la regia di Antonio Calenda.

Il *modus recitandi* dell'attrice è composto, in grado di imprigionare i personaggi entro una costruzione rigorosa: mai un'azione di troppo, uno sguardo improvvisato, una sbavatura, ottenendo così il massimo antinaturalismo proprio – e pur – partendo da una osservazione del reale, che, nella sua penna, tocca punte di lirismo paradiale. Non è un caso che tra i suoi estimatori vi siano stati anche Pasolini, Flaiano, Gadda. In anni in cui – mentre la televisione sta muovendo i primi passi – il dialetto mantiene ancora intatto il suo valore di lingua ufficiale e quindi di veicolo privilegiato di comunicazione, l'attrice milanese dimostra di possedere uno straordinario talento nell'appropriarsi del vocabolario e della musicalità di parlate molto lontane tra loro. I suoi ritratti femminili – di cui qui si è cercato di dar conto – nascono così da un'interpretazione mai ideologica, ma, nonostante ciò, profondamente attenta alle condizioni delle donne nella società, in un quadro che rispecchia, trasfigurandoli con una impareggiabile *vis* comica, i mutamenti politici e socio-culturali del Paese.

Raccontando altre donne attraverso la propria scrittura, la voce e il corpo d'attrice, Valeri si fa, dunque, mediatrice di un complesso

⁴⁰ P. Bosisio, *L'aristocrazia del comico: Franca Valeri tra drammaturgia e palcoscenico*, in *Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, a cura di E. Marinai, S. Poeta, I. Vazzaz, Pisa, ETS, 2005, p. 118.

L'ospite ingrato

Riscrivere le donne.
Franca Valeri e l'atlante dei caratteri femminili nell'Italia post-bellica

Eva Marinai

portato narrativo e psicologico che altrimenti non avrebbe trovato espressione, o l'avrebbe trovata solo nella forma "documentaria" che a breve la televisione svilupperà.

In definitiva, Franca Valeri non è soltanto "donna di scena, donna di libro", giocando con un titolo noto di Ferdinando Taviani⁴¹ volto al femminile, ma artista capace di declinare la scena in una molteplicità di esperienze estetiche tra loro correlate, diventando in breve un vero e proprio fenomeno intermediale *ante-litteram*. La contaminazione di codici e di segni tende talora alla deformazione del contenuto originario del soggetto; basti dire che nel 1952 la Signorina Snob è protagonista di un cartone animato, e nello stesso anno il personaggio compare, sbiadito, sporcato dall'esigenza di adattarlo al grande pubblico del cinematografo, in una sequenza di *Totò a colori*. Ma ella rimane padrona di una scena multipla: la sua grande lezione resta la poetica del dettaglio, ovvero la capacità di vivisezionare il lembo di vita per trasfigurarla artisticamente attraverso un'allusione raffinata, tanto nella scrittura quanto nella maschera scenica, che anche quando tira le sue stilette lo fa indossando un filo di perle e un tubino nero.

⁴¹ Cfr. F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale del Novecento*, Roma, Officina, 2010.

Satira e censura nell'opera di Franca Rame

Laura Moretti

I.

Sia per Franca Rame che per Dario Fo, quello con la censura fu un «dialogo antagonistico ma perfetto».¹ Fin dai loro esordi insieme, a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso, i loro spettacoli subirono ripetutamente dei cambi e delle revisioni, volte a sorpassare una censura moralista e a tratti spietata. Il loro stile satirico-surreale, votato al paradosso e alla provocazione politica, spesso precorse i tempi, anticipandone le polemiche e ponendo le loro opere come testi d'avanguardia in un contesto storico ancora, per molti aspetti, fortemente in opposizione. La scrittura degli spettacoli diventa uno strumento di espressione e di utilità sociale e appare «a struttura aperta, [...]. Si inventa un dialogo su una situazione paradossale o reale e si va avanti come per una logica naturale, con conflitti che si sciolgono una “gag” dopo l'altra, di pari passo con il discorso politico».²

La figura di Franca Rame assume, in tal senso, un ruolo fondamentale. Nel libro autobiografico *Una vita all'improvvisa* l'attrice racconta, più dettagliatamente, le varie vicissitudini a riguardo che dovette affrontare nel corso della sua carriera, sia con il marito che, più tardi, autonomamente.

In ambito teatrale, Rame fa menzione di un primo testo censurato,

¹ F. Rame, D. Fo, *Una vita all'improvvisa*, Parma, Guanda, 2007. Si fa riferimento a quest'opera anche per tutti i cenni storici presenti.

² L. De Stasio, *Vita e politica nel teatro di Franca Rame*, in «Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada», 12-14, 2001-2003, pp. 137-148.

Dito nell'occhio, «la prima rivista satirico-politica del dopoguerra»,³ scritto da Fo con Franco Parenti, Giustino Durano e Jacques Lecoq e andato in scena al Piccolo Teatro di Milano, inizialmente con grande successo.⁴ Successivamente verrà rappresentato anche *I sani da legare*, che subì la medesima stigmatizzazione. Entrambi gli spettacoli vennero messi in scena intorno alla prima metà degli anni Cinquanta, tempi in cui l'ascesa al potere della Democrazia Cristiana aveva dato man forte al rinnovo della censura in ogni ambito artistico, facendosi sempre più ostinata. Sullo spettacolo *I sani da legare*, l'attrice fornisce un divertente aneddoto:

Dietro, sul fondale, si ergeva sempre chiara l'ombra curva di Giulio DC, ma per gli incaricati era difficile seguirci, giacché noi si improvvisava battute a piè sospinto. I responsabili della Questura impazzivano soprattutto quando noi si andava mimando situazioni satiriche senza parole. Uno di loro, sconvolto, una sera buttò il copione per aria gridando: «Eh no! A 'sto punto non ci sto: cambio mestiere!»⁵

L'evidente allusione al politico Giulio Andreotti viene furbescamente celata ricorrendo alla «recita all'improvvisa», arte di cui sia Rame che Fo erano esperti. Le infinite digressioni e i continui cambi di testo fecero sì che i controllori, presenti ogni sera, non riuscissero a cogliere i vari spunti ironico-satirici, permettendo alla compagnia di continuare a recitare ancora per altre sere.

Nel 1962 è la volta della televisione. Rame e Fo, mentre sono in scena al Teatro Odeon, vengono chiamati alla conduzione del noto varietà serale *Canzonissima*, in onda in prima serata. Ogni *sketch*, ricorda Franca, doveva essere preventivamente visionato dai responsabili della censura.⁶ Con Dario decidono di mettere in scena, sulla scia delle ribellioni dei lavoratori edili, una gag satirica avente come tema delle morti sul lavoro. Il testo, crudo e realistico, era incentrato su di un costruttore edile che si trova a dover affrontare la morte di un dipendente, dovuta alla mancanza di misure di sicurezza in azienda. Per la prima volta, il pubblico si ritrovava a confrontarsi con la serietà e la tragicità di un tema strettamente attuale e a doverne prendere coscienza.

La censura, così come a teatro, non tarda ad arrivare anche in questo caso: «A Roma lo visionarono e ce lo mandarono letteralmente

³ D. Fo, F. Rame, *Nuovo manuale minimo dell'attore*, Milano, Chiarelettere, 2015.

⁴ F. Rame, D. Fo, *Una vita all'improvvisa* cit., p.110.

⁵ *Ivi*, pp. 110-111.

⁶ *Ivi*, p. 113.

massacrato a Milano, dove si montavano gli spettacoli».⁷ A causa di questo *sketch* e di un altro ancora nel quale per la prima volta menzionavano Cosa Nostra, Rame e Fo vengono allontanati. Da quel momento in poi, iniziò per entrambi un esilio dalla rete di Stato durato ben 16 anni.

II.

Sulla scia delle contestazioni del '68, gli anni Settanta rappresentano il momento in cui il dibattito sociale e politico si fa sempre più urgente, venendo a parlare di temi fino a quel momento poco considerati. Tra questi, si fa strada quello della condizione della donna, che si riversa anche nel teatro: l'esigenza di portare in scena opere che parlino di figure femminili, rese non solo attraverso il privato, ma che raccontino la loro lotta per imporsi nella società denunciandone le ingiustizie,⁸ diventa necessaria. I problemi personali si fanno universali ed il palcoscenico diviene lo specchio per meglio riflettere una questione molto sentita. In questi anni Rame recita nei Circoli Arci, nelle fabbriche e nelle comuni, luoghi dimenticati dal potere, con il collettivo *Nuova Scena* e poi con *La Comune*.

Dal ruolo di collaboratrice del marito, si prende sempre più spazio come autrice, abbracciando la lotta femminile ed immergendosi nei racconti che le pervenivano da numerose signore: «Mi sono arrivati alcuni testi: racconti, storie autobiografiche molto difficili da tradurre in teatro».⁹ Il suo approdo alla scrittura però, per sua stessa ammissione, non è stato semplice:

Da anni volevo scrivere dei lavori esclusivamente miei. Non osavo perché sono timida, insicura: è stato lo stesso Dario, che dopo aver letto "L'Eroina" mi ha incoraggiato a presentarmi come autrice, e allora ho ritirato fuori dal cassetto anche "Grasso è bello!" scritto un paio d'anni fa. Sono lavori in cui ho tirato fuori tutto quello che per anni ho tenuto dentro sulla droga, il recupero dei tossicodipendenti, le frustrazioni e le mille angosce di donne non più giovani, sfatte, alle prese con enormi sederi e mille diete [...].¹⁰

⁷ *Ivi*, p. 120.

⁸ Cfr. L. De Stasio, *Vita e politica nel teatro di Franca Rame* cit., pp. 139-140.

⁹ P. Puppa, *Conversazione con Franca Rame*, in D. Fo, *Il teatro politico di Dario Fo*, Milano, Mazzotta, 1977, p. 143.

¹⁰ L. Lapini, *Franca Rame. Una donna tutta in scena*, in «La Repubblica», 13 dicembre 1991, consultabile sul sito «Archivio Franca Rame Dario Fo», <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=10645&IDOpera=127> (ultimo accesso: 28/5/2023).

È importante sottolineare, a questo punto, come per Rame il teatro sia innanzitutto un momento di dialettica e confronto tra autore e spettatore, nel quale quest'ultimo deve avere una partecipazione consapevole. Il palcoscenico diventa il luogo ideale per riassumere e discutere i problemi della collettività e Franca Rame abbraccia con decisione questo intento, riversandolo nella propria scrittura e nei personaggi. Non narra i fatti con occhio esterno, ma li permea anche di vissuto personale, rendendo la sua recitazione sincera e priva di confini.¹¹ Non a caso, i momenti successivi ai suoi spettacoli spesso furono occasioni di dibattito a scena aperta, nei quali il pubblico rimaneva a lungo a discutere e a confrontarsi.

Quando vai a letto e vedi una tragedia, ti immedesimi, partecipi, piangi, piangi, piangi, poi vai a casa e dici: "Come ho pianto bene stasera!" e dormi rilassato. Il discorso politico ti è passato addosso come l'acqua sul vetro... Mentre invece per ridere ci vuole intelligenza, acutezza. Ti si spalanca nella risata la bocca, ma anche il cervello. Ti si spalanca nella risata la bocca, ma anche il cervello, è nel cervello ti si infilano i chiodi della ragione!¹²

Rame, come autrice, scrive «opere dedicate alla questione femminile, monologhi per una donna, che potremmo quasi definire delle autobiografie per caso: *Parliamo di donne, Tutta casa, letto e chiesa, L'eroina, Grasso è bello!, Lo stupro*».¹³ Il linguaggio adottato e la sperimentazione testuale avvicinano lo stile di Rame al teatro di narrazione,¹⁴ nel quale la denuncia verso una concezione della società ancora prettamente maschile e maschilista, si traduce in una satira brillante e potente. Franca Rame, per così dire «abita i personaggi, eppure le sue donne raccontano la propria storia piuttosto che pubblicarla».¹⁵

Tutta casa, letto e chiesa è sicuramente, in questo senso, una delle opere più rappresentative, nella quale l'autrice porta in scena la

¹¹ Cfr. L. De Stasio, *Vita e politica nel teatro di Franca Rame* cit., p. 141.

¹² D. Fo, F. Rame, *Tutta casa letto e chiesa*, in D. Fo, *Le commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1989, vol. 8, p. 9.

¹³ S. Scattina, «Accetto di essere chiamata "attrice", ma con l'aggiunta di qualche altra definizione». *Franca Rame si racconta*, in «Arabeschi», 14, luglio-dicembre 2019, <http://www.arabeschi.it/43-accetto-di-essere-chiamata-attrice-ma-con-laggiunta-qualche-altra-definizione-franca-rame-si-racconta/> (ultimo accesso: 28/5/2023).

¹⁴ Cfr. J. Guzzetta, *Il teatro di narrazione. Dalle periferie della storia ai grandi teatri italiani*, Torino, Accademia University press, 2023, p. 57.

¹⁵ *Ibidem*.

schiavitù sessuale delle donne attraverso un linguaggio grottesco.¹⁶ Le storie di Medea, Ulrike Meinhof, la Puttana e una Donna che lavora, diventano le storie di molte donne, voci di una condizione più attuale, nella quale chiunque poteva ritrovarsi.¹⁷ Si riporta qui un estratto dal copione originale del 1977. Il monologo in questione è *Il Risveglio*:

Sto proprio impazzendo... tutte le notti è la stessa storia... poi mi alzo che sono già stanca... invece di riposarmi... Bisogna che pensi a qualche bella storia... voglio sognarmi di fare una bella passeggiata... magari in barca... no... la barca mi fa vomitare... porca d'una miseria... crollo dal sonno e non riesco a dormire... la sveglia!¹⁸

Nelle commedie di Rame, insomma, la condizione della donna diventa protagonista, irrompendo nella scena senza filtri o mediazioni. Come scrive Loreta De Stasio:

I personaggi femminili e le situazioni descritte offrono spunti di comicità irresistibile, ma descrivono soprattutto la condizione dolorosa e sofferta della donna che diventa spesso polemica e arrabbiata. Titoli come “Una donna sola”, “Medea”, “Alice nel paese senza meraviglie”, suggeriscono immagini meno divertenti e ammiccanti, e indicano che il soggetto ispiratore è la donna di oggi, specchio e testimone della realtà sociale e politica, in cui vive e nella quale lo stesso pubblico può riconoscere la propria quotidianità.¹⁹

III.

Anche nelle vesti d'autrice, naturalmente, Franca Rame dovette fare i conti con la censura. L'attrice ha più volte dovuto metter mano ai suoi testi, correggendoli ed adattandoli. Nell'archivio Franca Rame e Dario Fo, presente online, sono presenti numerose versioni del copione, alcune con correzioni manoscritte, a testimoniare il lavoro di perfezione incessante portato avanti periodicamente.

Nel teatro di Franca Rame la satira, il gusto per il paradosso e l'improvvisazione si mescolano ad una lucida e dissacrante critica

¹⁶ Cfr. C. Valentini, *Prefazione*, in F. Rame, D. Fo, *Tutta casa, letto e chiesa*, Verona, Bertani, 1978, consultabile sul sito «Archivio Franca Rame Dario Fo», <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1333&IDOpera=182> (ultimo accesso: 28/5/2023).

¹⁷ Cfr. L. De Stasio, *Vita e politica nel teatro di Franca Rame* cit., p. 141.

¹⁸ F. Rame, *Testo sulla donna che lavora*, dattiloscritto, consultabile sul sito «Archivio Franca Rame Dario Fo», <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1251&IDOpera=182> (ultimo accesso: 28/5/2023).

¹⁹ Cfr. L. De Stasio, *Vita e politica nel teatro di Franca Rame* cit., p. 141.

sociale, caratterizzata da un'ironia tagliente e portata in scena con coraggio e sfrontatezza.

La sua voce, per questo motivo, è chiaramente scomoda alla politica, alla borghesia e non solo. A Bolzano, infatti, nel 1991 lo spettacolo *Parliamo di donne*, subì la censura religiosa da parte del parroco della città. Ne parla la stessa Rame in un articolo per L'Unità:

Due anni fa, sempre al Teatro Concordia, Don Carpin aveva già censurato *Anni di piombo* della Von Trotta. Adesso il parroco non aveva visto lo spettacolo, non aveva neppure letto il testo. È ovvio allora, che ha voluto censure me, il mio, nome, la mia storia, il mio passato, le mie lotte. E anche le donne.²⁰

Lo spettacolo in questione era composto da due atti unici, *L'Eroina* e *Grasso è bello!*. Entrambi furono inseriti in seguito ad una prima stesura dello stesso spettacolo, risalente al 1977. In questi due atti, Rame fu autrice a tutto tondo, riportando nella scrittura due storie di donne fatte di sofferenza e dolore e rabbia. Il titolo *L'Eroina* manifestava di già gli intenti provocatori, giocando sul duplice significato di "donna eroica" e droga. La storia gira attorno alla protagonista Carla, chiamata "Mater toxicorum", madre di tre figli di cui uno morto per overdose ed il secondo a causa dell'AIDS. La terza figlia viene tenuta segregata e legata dalla madre per evitarle la fine dei fratelli, ed è la stessa Carla a procurarle la droga.

La solitudine e la disperazione che traspare dalla condizione della madre è evidente, quanto lo è anche la potente denuncia sociale contro il problema della droga e quello strettamente connesso della malattia. I temi trattati Si riporta qui un passaggio della versione del 23 ottobre 1991:

ALTRO SPEAKER UOMO. Gli ammalati di AIDS, tra qualche mese, saranno 10000. Siamo secondi in Europa.

CARLA (a commento, euforica) Forza Italia!

SPEAKER UOMO: Dall'inizio dell'anno, l'82, data in cui la sindrome da HIV ha fatto la sua comparsa nel nostro paese, 4649 persone, di cui 64 benestanti e 15 molto abbienti sono morte di Aids...

CARLA. Che mondo! Non c'è più rispetto manco per i ricchi!²¹

²⁰ F. Rame, *Cari preti perché mi censurate?*, in «l'Unità», 14 dicembre 1991, consultabile sul sito «Archivio Franca Rame Dario Fo», <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=10650&IDOpera=127> (ultimo accesso: 28/5/2023).

²¹ F. Rame, D. e J. Fo, *Sesso? Grazie, tanto per gradire*, copione del monologo [1994], consultabile sul sito «Archivio Franca Rame Dario Fo», <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=3951&IDOpera=159> (ultimo accesso: 28/5/2023).

La satira e la denuncia che emergono da questo brano sono evidenti, come anche l'ironia è il grottesco del linguaggio. Non è difficile capire il motivo, ai tempi, delle limitazioni applicati da più fronti.

La censura arrivò anche per uno dei suoi spettacoli più famosi ed esemplari, ossia *Sesso? Grazie, tanto per gradire*. Ad Albano, la rappresentazione venne vietata ai minori di 18 anni, causando non poche polemiche, tant'è che gli spettatori, a fine serata, si mobilitarono anche una raccolta firme. Il visto della censura indicava come motivazione:

Il testo, venato di satirico umorismo, nonostante un fine didascalico esplicitamente menzionato, in realtà attraverso il crudo linguaggio utilizzato, non integralmente scientifico, potrebbe recare offesa al sentimento comune che richiede il rispetto della propria sfera intima provocando nel mondo adolescenziale degli spettatori un turbamento con eventuali futuri riflessi in ordine al loro atteggiarsi nei confronti del sesso, il quale non è solo un elenco minuzioso di parti e condotte anatomiche.²²

Il testo, nella sua prima stesura,²³ toccava con toni schietti e provocatori temi cari a Rame, denunciando innanzitutto la poca informazione dilagante sul tema del sesso. A questo proposito, l'attrice inizia la narrazione inserendo un pretesto biblico: Adamo ed Eva si trovano nel paradiso terrestre ed appena creati, non conoscono nulla, men che meno il sesso e l'intimità. Eva inizia a raccontare, con un linguaggio primitivo e farsesco, del primo rapporto sessuale avuto con Adamo:

“Oddeo santo che d'è? E uno esser vivo?
[...]
“Me succede solo quando tu me viene appresso Eva. Tu arrivi... e come illo sente la tua voce, specie se ridi, se agita... Me se spigne en fora!... Anco pe lo too odore!
“È curioso alla risata all'odore?... No sarà uno morbo, 'na malattia? Che so: uno bubbone ridanciano?
“No, non me da dolore. Anze! Però me turba... me provoca un gran calore infino nello capo.”
[...]

²² Decreto della Presidenza del Consiglio dei Ministri Dip. dello Spettacolo di divieto ai minori di anni 18 ad assistere allo spettacolo “Sesso? Grazie, tanto per gradire”, 9 dicembre 1994, consultabile sul sito «Archivio Franca Rame Dario Fo», <http://www.archivio.francarame.it/Scheda.aspx?IDScheda=3812&IDOpera=159> (ultimo accesso: 28/5/2023).

²³ *Ivi*.

E cussì ce troviamo de novo abbrazzati a entorcicàrce de giochi e de carezze.

“Sentilo de novo sto Demonio come sponza... E ‘ndove se strascina?

“Lassalo fare Eva, che vo’ proprio véde ‘ndo se encamina...”

“Deo! Vol enfriccàrse quaggiù... strigne... Me manca lo respiro...”

“Nun te vojo dar offesa- me fiata con fatica Adamo- ma io ce giurerèbbe che en te... ‘sta nascunduto ‘st’inferno...”²⁴

Successivamente, anche *Lo stupro*, uno di suoi monologhi più famosi, venne inserito nello spettacolo e subì continuamente limitazioni in ogni ambito. Il linguaggio crudo e la tragicità della narrazione furono causa di scandali e turbamenti e la censura venne applicata anche televisivamente. A tal proposito l’autrice racconta in un’intervista:

La Rai tentò di bloccarlo, “In prima serata un argomento del genere?! Non è possibile”. [...] Poi finalmente è arrivato l’ok e all’ultimo minuto sono andata in scena. Il giorno dopo i giornali erano pieni di articoli in merito, chi ne parlava bene, chi scriveva che era una cosa, “fuori dalle grazie di Dio”, un vespaio assurdo perché era andata in onda su Rai 1. [...] Nella trasmissione non ho dichiarato di aver subito di persona la violenza, lo feci solo successivamente. Nelle numerose interviste, risposi che occorre parlare, spiegare l’orrore della violenza sessuale ai maschi, educarli sin da piccoli.²⁵

La narrazione della violenza sessuale, resa senza filtri e narrata non in prima persona dalla Rame, risulta meramente uno scandalo agli occhi del pubblico. Il potente messaggio di denuncia sociale e ancor più di autodeterminazione da parte di Rame, viene dunque spogliato di ogni valenza in questo senso poiché: «ogni esibizione inattesa del corpo rappresenta un oltraggio, perché mette in discussione l’identità di genere, sfidando in questo modo il tabù per cui a un ruolo sessuale corrisponde un determinato rango sessuale».²⁶

Non si può dunque fare a meno di riflettere, percorrendo la storia autoriale di Franca Rame, su quanto le varie questioni femminili siano protagoniste all’interno dei suoi lavori e tra loro strettamente connesse. Le limitazioni e le censure imposte all’epoca, in particolare dai mass media, riflettono un’incapacità che è ancora strettamente attuale di

²⁴ F. Rame, D. e J. Fo, *Sesso? Grazie, tanto per gradire* cit.

²⁵ L. D’Arcangeli, *Conversazione difficile con Franca Rame sul tema della violenza sessuale, la stesura del suo monologo «Lo stupro» (1975) ed il successivo lavoro di rappresentazione teatrale*, in «Il Gabellino», 12, 2005, pp. 7-12.

²⁶ A. Marfoglia, «Una donna sola». *Franca Rame e il linguaggio come strumento di sottomissione ed emancipazione*, in «Palinsesti», 4, 2014, p. 55. Per ogni approfondimento sull’argomento si rimanda a questo saggio.

trattare adeguatamente gli argomenti, soprattutto con l'utilizzo di linguaggi appropriati. Il risultato, conseguente ad una poca volontà di approfondimento, è una narrazione approssimativa e fuorviante, quasi mai volta alla messa in luce del ruolo di subordinazione che ancora oggi la donna ricopre socialmente. Proprio a proposito dell'uso di un linguaggio errato, che Paola di Nicola riconduce alla più ampia problematica del pregiudizio su più fronti verso le donne,²⁷ appare esemplificativa un'intervista a Rame:

Quanta influenza ha avuto sul suo femminismo il matrimonio con Dario Fo?

«La domanda mi arriva bizzarra. Si dà per scontato che Dario Fo abbia avuto influenza sul mio femminismo. Sì, anche su quello. È giusto! È l'uomo che ci crea, ci governa e ci permette anche di essere femministe... influenzandoci però con la sua grande forza e il suo grande cervello. Come siamo fortunate che gli uomini esistono»

Considera suo marito un maschilista?

«Certo che lo è, dal momento che essendo maschio non può sfuggire a una cultura e a un'educazione che gli proviene da questa società, fondamentalmente maschilista, patriarcale e fallocratica».²⁸

Ad una domanda che sottintende la certa e scontata influenza di un marito sulle idee e l'operato della moglie, Franca Rame risponde con un'ironia marcatamente rivelatrice, allora come oggi. Lo stesso intento lo si ritrova nel monologo *Una donna sola*: Rame mette in scena un procedimento di «smascheramento della società»²⁹ che ritrova nella finzione teatrale la ripresa di una convenzionalità nella realtà, mettendo in scena dinamiche delle quali lo spettatore realizza di essere una vittima inconscia. Appare dunque normale, sia nella recitazione che nella realtà, che la protagonista in quanto donna si presenti in una veste pudica perfettamente adeguata al suo ruolo sociale: «Io, ad esempio, che sono abbastanza disinibita, qui in pubblico... davanti a tutti voi, ecco, non riesco a nominare, con nome e cognome il... coso... lì... l'organo del maschio. Non riesco veramente!».³⁰

²⁷ Cfr. P. Di Nicola Travaglini, *La mia parola contro la sua. Quando il pregiudizio è più importante del giudizio*, New York, Harper Collins, 2018.

²⁸ F. Rame, *Il mio femminismo e lui*, in «La Repubblica», 4 dicembre 1977, consultabile sul sito «Archivio Franca Rame Dario Fo», <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=10600&IDOpera=51> (ultimo accesso: 28/5/2023).

²⁹ A. Marfoglia, «Una donna sola» cit., p. 57.

³⁰ F. Rame, *Tutta casa, letto e chiesa*, dattiloscritto con correzioni manoscritte [1979], consultabile sul sito «Archivio Franca Rame Dario Fo», <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=10600&IDOpera=51>

L'ospite ingrato

Appare chiaro in conclusione, come l'intento politico e la denuncia sociale nel teatro di Franca Rame siano sempre stati consapevoli e diretti. Nella sua scrittura emerge la precisa volontà di porre lo spettatore dinanzi ad una presa di coscienza ed alla visione, realistica e talvolta soverchiante, degli aspetti più tragici e più urgenti del sociale. Nel fare ciò, Rame non si limita a narrare, ma si fa personaggio dialettico, trasponendo anche il suo vissuto nella sua arte e recitazione.

Satira e censura nell'opera di Franca Rame

Laura Moretti

francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=21712&IDOpera=182 (ultimo accesso: 28/5/2023).

***Lo stupro* di Franca Rame**

Riappropriazione di spazi interiori, fisici e politici

Francesca D'Alessio

I. Introduzione

Il 9 marzo del 1973 l'attrice, drammaturga e politica italiana Franca Rame viene rapita, aggredita, seviziata e violentata da un gruppo di neofascisti in pieno giorno a Milano su un furgone in moto. Sullo stampo politico dello stupro da lei subito Rame non ha dubbi, fin da subito, sebbene dovranno passare un po' di anni, circa venticinque, per avere la conferma che dietro l'organizzazione di quella violenza ci fossero proprio dei settori deviati dei Servizi di Sicurezza dello Stato italiano il cui disegno era «teso a fermare la crescita e l'espansione dei movimenti di sinistra extra-parlamentare ed il supporto ai suoi attivisti».¹

Nonostante Rame avesse già interpretato il racconto di uno stupro nel 1970 all'interno dello spettacolo *Vorrei morire anche stasera se dovessi sapere che non è servito a niente*, portare a teatro la violenza vissuta sulla propria pelle si dimostra un'impresa assai più complessa. A convincerla, come è spesso accaduto per diverse tematiche messe in scena nel teatro Fo-Rame, è la necessità che sente di denunciare, rivolgendosi ad un pubblico vastissimo, un argomento che, comprensibilmente, resterà accanto a lei per molti anni a seguire. Il teatro in cui il monologo *Lo stupro* viene inserito è quello che Rame stessa ha preferito chiamare “al femminile”, piuttosto che femminista. Per un teatro spesso definito “politico”, come quello di Dario Fo e

¹ L. D'Arcangeli, *I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2009, p. 230.

Franca Rame, evitare questioni di genere importanti, tra cui violenze sessuali e aborto – che portano il movimento femminista italiano a raggiungere la mobilitazione di massa negli ultimi anni Settanta del secolo scorso –, risulta impensabile. L'Italia di questo teatro “al femminile”, nonché quella in cui avviene lo stupro di Rame, infatti, è ancora un'Italia che lotta per far riconoscere dalla legge la violenza sessuale come un crimine contro la persona e non contro la morale pubblica, cosa che accadrà solamente nel 1996.²

La messa in scena dello *Stupro* e tutto il processo ad essa precedente, dunque, costituisce per Rame una vera e propria riappropriazione di spazi: quello interiore, dopo l'accettazione della violenza subita, quello fisico del teatro e quello politico di una lotta che mira a rivolgersi a tutti ma alle donne in particolare. Alla luce di ciò, lo scopo di questo intervento è proprio quello di ricostruire il processo dietro questa riappropriazione di spazi ripercorrendo non solo l'impatto che le questioni politiche e sociali del Paese hanno avuto negli anni sul teatro Fo-Rame, ma anche il percorso personale dell'attrice che, da un'impossibilità iniziale di accettare la violenza subita, arriva a descriverla in scena di fronte a milioni di persone.

II. Il “teatro politico” e “al femminile” di Fo e Rame

Il teatro Fo-Rame, come scrive Marga Cottino-Jones, è stato ritenuto militante e popolare – o anche nazional-popolare, in termini gramsciani – proprio per il suo discorso provocatorio e realistico allo stesso tempo.³ Se il già menzionato teatro “al femminile” prenderà piede a partire dalla fine degli anni Settanta, mettendo al centro della narrazione le donne o, come Rame stessa ha affermato, l'uomo e il suo sesso che «incombe... e ci schiaccia!»,⁴ la necessità di trasformare il palcoscenico in un veicolo di denuncia sociale era già stata alla base del teatro Fo-Rame in passato. Non volendo entrare nel merito della difficile e controversa espressione di “teatro politico”,⁵ ancora

² Legge 15 febbraio 1996, n. 66, *Norme contro la violenza sessuale*, Pubblicata in G.U. il 20 febbraio 1996, n. 42, <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1996/02/20/096G0073/sg> (ultimo accesso: 15/5/2023).

³ La citazione originale, in lingua inglese, è la seguente: «The theatre of Fo and Rame has been identified as militant and popular – and even popular-national in Gramscian terms – because of its provocative and at the same time realistic discourse and subject-matter», tratta da M. Cottino-Jones, *Franca Rame on Stage. The Militant voice of a Resisting Woman*, in «Italica», 72:3, 1995, pp. 323-339: p. 323.

⁴ D. Fo, *Le commedie di Dario Fo VIII: Venticinque monologhi per una donna*, Torino, Einaudi, 1989, p. 5.

⁵ L'espressione “teatro politico” porta con sé una serie di riflessioni e controversie

oggi molto discussa e in un certo senso rifiutata da Fo stesso quando l'ha definita «un'invenzione di comodo o uno slogan facile»,⁶ resta difficile non considerarla nella sua accezione più ampia di «teatro portatore di un chiaro messaggio e caratterizzato da esplicite prese di posizione rispetto a questioni politico-sociali spesso estremamente controverse»,⁷ che sembra applicarsi perfettamente agli spettacoli portati in scena da Fo e Rame.

Dalle farse degli ultimi anni Cinquanta della compagnia Fo-Rame fondata nel 1957, di cui Fo sarà autore, attore, regista, scenografo e costumista mentre Rame attrice, collaboratrice all'allestimento dei testi e responsabile dell'amministrazione, i primi contenuti politici, che inizieranno ad avere serie ripercussioni non solo sulla vita artistica ma anche su quella privata della coppia, appaiono forse nella popolare trasmissione *Canzonissima* del 1962 la cui conduzione, affidata al duo, gli viene sottratta all'ottava puntata. L'interruzione del contratto con la RAI avviene con la censura di uno *sketch* riguardante le morti sul lavoro e le condizioni lavorative nell'edilizia. A seguito di ciò, inizieranno una serie di persecuzioni legali che termineranno con un risarcimento alla RAI. Fo e Rame, inoltre, arriveranno a ricevere minacce di morte rivolte al figlio Jacopo, all'epoca seienne.

Tuttavia, quello che possiamo davvero considerare il primo vero teatro politico del duo è quello che, a seguito delle lotte studentesche e operaie del 1968 e 1969,⁸ vede i due abbandonare «il mondo dello spettacolo tradizionale e [cominciare] a percorrere, con l'Associazione Nuova Scena, un circuito teatrale "alternativo", costituito soprattutto dalle Case del Popolo, legate al PCI».⁹ Con l'Associazione Nuova Scena il contatto con il pubblico e la necessità di denunciare tutti i malcontenti

che non verranno discusse in questo intervento. Dalla sua prima introduzione nel 1980 da parte di Erwin Piscator in molti si sono espressi su quale potrebbe essere la giusta definizione di questo termine ombrello mostrandone le diverse e complesse sfaccettature. Tra questi è doveroso menzionare Eugène Van Erven (1988), Baz Kershaw (1992), Graham Holderness (1992), Jeanne Colleran e Jenny Spencer (1998).

⁶ D. Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione con Luigi Allegri*, Roma, Laterza, 1990.

⁷ A. Tortoriello, *Dario Fo in inglese: il teatro politico si può tradurre?*, in *Traduzione poetica e dintorni*, a cura di G. Parks Trieste, «Miscellanea», 2001, pp. 79-97: p. 79.

⁸ Luciana D'Arcangeli definisce *political theatre* il teatro Fo-Rame che va dal 1968 al 1978 e *social and didactic theatre* quello successivo. Il testo di riferimento è L. D'Arcangeli, *Dario Fo, Franca Rame and the Censors*, in *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*, eds. G. Bonsaver and R.S.C. Gordon, Oxford, Legenda, 2015, pp. 158-167: pp. 161-163.

⁹ R. Alonge, *Teatro e società del Novecento*, Milano, Principato, 1974, p. 307.

che stavano portando in piazza le classi operaie del periodo si fanno più intensi. Nel testo *Compagni senza censura* il collettivo stesso spiega come si sentisse il bisogno di

verificare le proposte ogni sera con tutto il pubblico attraverso un libero dibattito; modifica degli spettacoli attraverso il rapporto dialettico reale instaurato con il pubblico che da fruitore passivo dello spettacolo tende a trasformarsi in partecipante di scelte politiche e di ipotesi politiche.¹⁰

Il dibattito con il pubblico avviene a fine spettacolo andando a costituire una sorta di terzo atto che diventa parte integrante della performance.¹¹ Come spiega Dario Fo stesso in un'intervista nel 1974, molti spettacoli, prima di andare in scena, venivano sottoposti a letture con operai e gente del quartiere che, muovendo determinate osservazioni, spingevano gli artisti a correggere dei personaggi e in alcuni casi a cambiare il finale.¹² I fatti attuali e di cronaca, inoltre, portavano costantemente Fo e Rame a fare ulteriori aggiustamenti e a considerare varianti all'interno dello spettacolo.

Nel 1970, dopo le dimissioni dall'Associazione Nuova Scena in seguito ad un allontanamento dal PCI verso le organizzazioni extra-parlamentari di sinistra, la coppia fonda il collettivo La Comune e, soprattutto grazie a Franca Rame, fa rinascere l'idea di Soccorso Rosso, un movimento a sostegno dei detenuti politici che prevedeva

il coordinamento dei legali, dell'invio di lettere, pacchi e vaglia ai detenuti e alle loro famiglie; visite e coordinamento delle visite ai detenuti cosiddetti "politici"; denunce alla stampa, parlamentari, senatori e magistrati delle torture subite durante interrogatori e "pestaggi" durante le detenzioni, e delle condizioni inumane nelle carceri e nei manicomi criminali ed, in generale, delle giustizie incorse in quelle che sembrano ai militanti di sinistra vere e proprie "cacce alle streghe".¹³

Il coinvolgimento con Soccorso Rosso e il colore politico degli interessati comportano uno stretto controllo da parte delle forze dell'ordine nei confronti della coppia, sospettata di favoreggiamento

¹⁰ Nuova Scena, *Compagni senza censura*, Milano, Mazzotta Editore, 1970, vol. 2, p. 9.

¹¹ Si trovano riferimenti di ciò in S. Taviano, *Staging Dario Fo and Franca Rame. Anglo-American Approaches to Political Theatre*, Londra, Routledge, 2005, p. 22.

¹² L'intervista in questione è di «Playboy» del dicembre 1974, in questo caso ripresa dal testo di L. Binni, *Attento a te...! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, Bertani Editore, 1975, p. 388n.

¹³ L. D'Arcangeli, *I personaggi femminili* cit., pp. 126-127.

ad attività terroristiche. Fo e Rame, infatti, saranno successivamente vittime di censura – come quando verrà loro negato il visto per entrare negli Stati Uniti nel 1980 proprio perché promotori e attivisti del movimento¹⁴ – e, ancora prima, di diverse forme di violenza: a gennaio del 1972 viene lanciata una bomba incendiaria contro la villa dove la coppia risiede con il figlio; ad ottobre dello stesso anno, il giudice Mario Sossi invia loro un avviso di reato per il lavoro svolto con le carceri; nel 1973 altre bombe vengono piazzate vicino ai teatri dove si sarebbero dovuti esibire;¹⁵ qualche mese dopo, invece, Rame sarà vittima del già citato stupro da parte di un gruppo di neofascisti e Fo, nel novembre successivo, verrà arrestato a Sassari per essersi opposto all'ingresso delle forze dell'ordine in teatro.¹⁶ Inoltre, il caso dell'aggressione ai danni di Rame, archiviato in poco tempo, viene non a caso affidato al magistrato Guido Viola, lo stesso che aveva già tentato di intralciare il suo ingresso nelle carceri¹⁷ e che aveva denunciato Fo per il manifesto dello spettacolo *Pum! Pum! Chi è? La polizia!*.

Il ritorno sulle scene di Rame dopo la violenza subita è complesso ma la necessità e l'importanza di affrontare e denunciare temi che mettono le donne al centro della narrazione la spingono a dare il via a quello che abbiamo già detto essere stato definito da lei stessa un teatro "al femminile". La scelta di questa etichetta, preferita da Rame al posto di quella "femminista", sta proprio nel suo rapporto controverso con il movimento. Pur appoggiando le lotte del femminismo anni Settanta, come quella per l'aborto che la vedrà indagata sempre da Sossi per un suo presunto coinvolgimento in casi di aborti illegali, l'attrice rifiuta quel femminismo radicale ed estremo ridotto a semplice lotta contro l'uomo dichiarandosi però in accordo con tutte quelle donne «che lottano perché ci si liberi, una volta per tutte, dalle stupide inibizioni [...] che ci

¹⁴ Questa risulta essere la motivazione principale del visto negato, come riportato dalle testate giornalistiche sia italiane che estere a seguito della vicenda. Una vasta documentazione a riguardo è disponibile nell'archivio online sotto la seguente voce: *Articoli, comunicati, corrispondenza sulla mancata concessione del visto per gli Stati Uniti a Dario Fo e Franca Rame 1980-1983*, in «Archivio Franca Rame Dario Fo», <http://www.archivio.francarame.it/elenco.aspx?IDOpera=192&IDTipologia=3&IDPagina=1>, (ultimo accesso: 12/5/2023).

¹⁵ J. Farrell, *Dario and Franca: Highlight of One Career*, in Id., *Dario Fo and Franca Rame: Passion Unspent*, Milano, Ledizioni, 2015.

¹⁶ Le ricostruzioni cronologiche in questo intervento sono riprese dal già citato testo di L. D'Arcangeli.

¹⁷ J. Farrell, *Dario Fo & Franca Rame: Harlequins of the Revolution*, Londra, Methuen, 2001, p. 111.

hanno inculcato per anni».¹⁸

È doveroso ricordare, tuttavia, che tematiche riguardanti le donne, e le violenze sessuali nello specifico, erano già state messe in scena dalla coppia. Nel 1969, ad esempio, il tema della donna violata compare, sebbene con un ruolo marginale, in *Mistero Buffo*, dove vengono già date «delle forti connotazioni politiche e classiste allo stupro».¹⁹ Un anno dopo la tematica viene affrontata più approfonditamente all'interno dello spettacolo *Vorrei morire anche stasera se dovessi sapere che non è servito a niente* dove viene raccontata la storia di Nada Pasini/Luisa, un'infermiera partigiana presa durante una retata in un'infermeria di Bologna con l'intento di sottoporla ad interrogatorio e scoprire i nomi dei dottori della Resistenza. Luisa subisce sevizie mentre viene interrogata per poi, dopo aver ricevuto diagnosi di demenza, essere portata in una cella, luogo dello stupro, e successivamente in manicomio fino al giorno della liberazione.

Il teatro al femminile,²⁰ però, prende piede ufficialmente alla fine degli anni Settanta. Rame spiega come prima che lasciassero il circuito teatrale ufficiale «i personaggi femminili scritti da Dario avevano la tendenza ad essere decorativi, d'appoggio» e come invece «col tempo Dario [abbia] modificato il suo atteggiamento verso le donne»²¹ arrivando a creare personaggi femminili centrali, protagonisti. Parliamo di donne, dunque, che «perdono gradualmente di femminilità esteriore [...] per acquisire coscienza sociale e politica».²² A cambiare sono principalmente le storie e le problematiche raccontate, se consideriamo che dalle eroine della Resistenza si passa al mettere in scena donne comuni e le discriminazioni da loro vissute nel quotidiano in un mondo dominato dagli uomini e da cui ne sono oppresse nella vita di coppia, sul lavoro e nella società in generale. L'intento, come nota Alessandra Marfoglia, è quello di «far crescere l'attenzione popolare su argomenti tabù come l'aborto, la violenza domestica, il divorzio e la distinzione di classe».²³

¹⁸ Sono parole di Rame presenti in D. Fo, F. Rame, *Manuale minimo dell'attore* [1987], Milano, Ugo Guanda Editore, 2021.

¹⁹ L. D'Arcangeli, *I personaggi femminili* cit., p. 227.

²⁰ Avendo spiegato e accettato la definizione di "al femminile" intesa da Rame, sembra superfluo da questo momento continuare a porla tra virgole.

²¹ D. Fo, *Il teatro politico di Dario Fo*, Milano, G. Mazzotta, 1977, p. 142.

²² L. D'Arcangeli, *Abbiamo tutte la stessa storia: Franca Rame e la violenza sulle donne*, in *Franca, pensaci tu... Studi critici sull'opera di Franca Rame*, a cura di D. Cerrato, Roma, Aracne, 2016, pp. 31-49: p. 32.

²³ A. Marfoglia, "Una donna sola". *Franca Rame e il linguaggio come strumento di sottomissione ed emancipazione*, in «Palinsesti», 4, 2014, pp. 53-69: p. 65.

Nel 1977, dopo ventuno anni lontani dalla televisione, Fo e Rame tornano in RAI con diversi testi del loro repertorio e in aggiunta un pezzo dal titolo *Parliamo di donne*, interamente dedicato alla condizione femminile e che, come spiega Farrell, «segnò l'apertura di una nuova fase nella carriera dei Fo, nella quale Franca avrebbe assunto il ruolo dominante».²⁴ Ironicamente, lo stesso anno, Rame, oberata di lavoro, annuncia ai membri della *Comune* di voler lasciare il palcoscenico, nel giorno in cui Fo le propone un pezzo dal titolo *Abbiamo tutte la stessa storia* in riferimento al quale, in un'intervista, l'attrice ha affermato:

Dario è arrivato dicendomi "leggi un po' se questo pezzo ti piace". Ed era il brano, stupendo al punto che io ho dubitato del sesso di mio marito, ho proprio avuto dei gran dubbi, perché era impossibile, non poteva averlo scritto un uomo quel pezzo, perché era *Abbiamo tutte la stessa storia*. È uno dei più bei pezzi... possiamo proprio chiamarlo 'femminista'...²⁵

Il brano entrerà poi a far parte dello spettacolo *Tutta casa, letto e chiesa*, costituito da una serie di monologhi, tutti sulla condizione della donna, che riscuoteranno un enorme successo con oltre tremila repliche. Gli spettacoli di questo periodo sono definiti passionali, arrabbiati, commoventi ed esilaranti,²⁶ e *Tutta casa, letto e chiesa* ne è forse l'esempio migliore. Se *Lo Stupro*, come avremo modo di vedere, sarà scritto e interpretato in un registro tragico, questi primi spettacoli del teatro al femminile della coppia presentano uno stile "giullaresco" che vedrà in scena solo Rame, padrona del palco, aspetto che sempre Marga Cottino-Jones ha ritenuto particolarmente intimidatorio per un pubblico teatrale abituato agli standard patriarcali che dominavano il teatro *mainstream* del periodo.²⁷ I monologhi, invece, tutti una chiara

²⁴ J. Farrell, *Dario e Franca. La biografia della coppia Fo/Rame attraverso la storia italiana*, Milano, Ledizioni, 2014, p. 241.

²⁵ F. Rame, *Testo dattiloscritto di un'intervista fatta a Franca Rame da una studentessa inglese*, Luciana D'Arcangeli, in merito "all'evoluzione dei personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame", in «Archivio Franca Rame Dario Fo», 1999, <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=10484&IDOpera=51> (ultimo accesso: 12/5/2023).

²⁶ Parole usate da Gillian Hanna: «particularly threatening for theater audiences accustomed to the traditional patriarchal standards that dominate mainstream theater», in G. Hanna, «Introduction», in D. Fo, F. Rame, *A Woman Alone & Other Plays*, eng. transl. by G. Hanna, E. Emery, C. Cairns, Londra, Methuen Drama, 1991, p. XVII.

²⁷ In inglese «particularly threatening for theater audiences accustomed to the traditional patriarchal standards that dominate mainstream theater», sempre in M. Cottino-Jones, *Franca Rame on Stage* cit., p. 329.

parodia dell'ideologia del potere di quegli anni, vengono definiti da Sharon Wood *multi-voiced*,²⁸ rappresentativi di un'intenzione specifica, quella di voler portare sul palco la realtà di donne diverse per età ed estrazione sociale. E Maggie Günzberg sembra in qualche modo concordare notando quanto

i personaggi femminili di Franca Rame appaiono in molti modi funzionare in maniera diametralmente opposta ai personaggi femminili tradizionali. I suoi personaggi femminili hanno libertà di movimento sul palco e sono coinvolti in trame basate su questioni rilevanti per l'universo femminile e parlano per se stessi.²⁹

Tra le tante tematiche affrontate ci sono quelle riguardanti «l'essere madre, l'invecchiamento ed il rigetto che ne consegue, la mancanza di educazione sessuale, l'aborto, lo stupro»³⁰ ma anche questioni di nuovo politiche, come succede nel monologo *Medea*. Resta difficile stabilire la completa varietà di temi inclusi in *Tutta casa, letto e chiesa*, proprio perché la scaletta e i monologhi scelti tendevano a cambiare anche in base alle necessità del momento.³¹ Tra quelli che per un maggior numero di repliche sono stati messi in scena, vanno certamente citati, oltre a *Medea* e *Abbiamo tutte la stessa storia*, anche *Una donna sola*, *Il risveglio*, *La mamma fricchettone*, *Contrasto per una sola voce* e ovviamente *Lo stupro*, che avrà, all'interno dello spettacolo, un peso e dei toni unici.

III. Lo stupro

Come accennato nell'introduzione di questo intervento, la messa in scena dello *Stupro* ha rappresentato per Rame uno scoglio comprensibilmente difficile da superare. A violenza accaduta, l'idea di trasformare il trauma in un monologo teatrale è, per l'attrice, ben lontana, si potrebbe dire implausibile. Nella breve ricostruzione cronologica del teatro politico di Fo e Rame si è visto come il 1973 abbia rappresentato per la coppia un anno particolarmente problematico in

²⁸ S. Wood, *Women & Theatre in Italy: Natalia Ginzburg, Franca Rame & Dacia Maraini*, in *Women in European Theatre*, a cura di E. Woodrough, Oxford, Intellect Books, 1995, pp. 85-94: p. 94.

²⁹ M. Günzberg, *Centre stage: Franca Rame's female parts*, in Id., *Gender and the Italian Stage. From the Renaissance to the Present Day*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 205-206.

³⁰ L. D'Arcangeli, *I personaggi femminili* cit., p. 204.

³¹ Nel volume D. Fo, *Le commedie di Dario Fo VIII* sono raccolti i vari monologhi che, con repliche differenti, sono stati inclusi nello spettacolo.

un'ottica di rapporti con le forze dell'ordine e lo Stato. Quando, dunque, un gruppo di neofascisti sequestra, ferisce e violenta Franca Rame, sia lei che Fo non hanno dubbi sullo stampo politico dell'aggressione. E il tempo darà loro ragione: nel 1998, infatti, arriva la conferma, a seguito dell'inchiesta condotta dal giudice Salvini, che l'attacco fosse stato ordinato da alcuni ufficiali dei Carabinieri della divisione Pastrengo e di come la notizia dell'avvenuta aggressione, come testimoniato dall'allora capitano in servizio Nicolò Bozzo, fosse stata accolta con giubilo dal comandante della divisione, il generale Giovanni Battista Palumbo.³² E anche quando un pentito arriverà a fare i nomi degli aggressori, i responsabili del reato non verranno comunque arrestati a causa dell'ormai avvenuta prescrizione del caso. Scoprire a distanza di anni la veridicità di ciò che fino a quel momento si era solo temuto, però, riapre in Rame una ferita mai del tutto rimarginata, nonostante nel 1998 il monologo *Lo stupro* avesse già fatto il giro del Paese non solo grazie al teatro ma anche alla televisione, come vedremo in seguito.

Portare in scena *Lo stupro* rappresenta per Rame una vera e propria terapia, un lungo processo di riappropriazione di spazi interiori, fisici e politici dopo un periodo di smarrimento degli stessi. A seguito dell'aggressione, infatti, Rame racconta come fosse stato impossibile per lei ammettere la violenza sessuale subita, non solo alla polizia o alla stampa, ma alla sua stessa famiglia:

Mi sembrava una cosa troppo dolorosa per la mia famiglia, troppo spaventosa per me. Sentivo quell'incubo come sommamente indecoroso, non ce la facevo proprio a raccontarlo. A nessuno, a nessuno, non poteva essere che una sofferenza mia. E non è che sono stata zitta per paura, perché avevo tutto il diritto di aver paura e in più il sequestro l'avevo denunciato, le botte pure. Ma era "il resto" di cui non potevo liberarmi, che mi era impossibile dividere con qualcuno.³³

Il motivo dietro il mancato racconto dello stupro presenta diverse sfaccettature, alcune molto comuni in donne vittime di violenza che, pur denunciando l'aggressione fisica, hanno difficoltà a raccontare e

³² La testimonianza e le parole esatte di Nicolò Bozzo sono riportate nell'articolo di L. Fazzo, *E il generale gioì per lo stupro*, in «la Repubblica», 11 febbraio 1998, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1998/02/11/il-generale-gioi-per-lo-stupro.html> (ultimo accesso: 12/5/2023).

³³ Questa intervista di Rame risale ai giorni subito successivi alla notizia del coinvolgimento dello Stato nel suo stupro ed è parte dell'articolo di N. Aspesi, *Franca Rame 'Vi racconto il mio incubo'*, in «la Repubblica», 15 febbraio 1998, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1998/02/15/franca-rame-vi-racconto-il-mio-incubo.html> (ultimo accesso: 12/5/2023).

ad ammettere quella sessuale. «Meglio le botte e le torture piuttosto che un fatto così umiliante» commenta Rame in un'altra intervista.³⁴ Se l'aggressione fisica è un atto violento e vile, infatti, quella sessuale è culturalmente percepita come "virile", soprattutto negli ambienti da cui nasce l'aggressione ai danni di Rame.

Nel suo caso specifico, inoltre, la necessità di tenere per sé la violenza sessuale è non solo personale ma, di nuovo, anche politica. Non rivelare pubblicamente l'abuso subito in quanto donna, cosa che «avrebbe favorito lo stigma di un'identità in qualche modo "danneggiata"»,³⁵ permette all'attrice di svuotare di significato l'intento dei suoi aggressori. A conferma di ciò Rame stessa ha spiegato:

Avevo capito che "loro" mi avevano violentata soprattutto perché si sapesse intorno. Questa per "loro" era la grande punizione, lo sfregio. [...] Colpendo me, avevano colpito tutta la mia famiglia, con una lezione ben chiara [...]. Tutto quello che ci era successo avrebbe dovuto servire a toglierci la voglia di continuare a fare politica, specie col teatro.³⁶

Uno dei primi pensieri di Rame è l'idea che, a seguito di un'ipotetica ammissione, il teatro suo e di Fo possa in qualche modo trasformarsi in un discorso puramente politico contro gli aggressori. D'altronde lo spettacolo è sempre stato per loro un mezzo di denuncia, oltre che di intrattenimento. In questo caso, però, la denuncia avrebbe dato visibilità e soddisfazione ai cinque colpevoli, la cui violenza ai danni di Rame aveva rappresentato, nella loro ottica, un ripristino della corretta posizione di potere, la loro, a discapito di una donna che non si è mai limitata nell'espone le proprie idee in pubblico.

Il momento di affrontare, nero su bianco, il trauma subito arriva per Rame circa due anni dopo l'accaduto. A pochi mesi dall'aggressione l'attrice torna sul palco con *Bandiere rosse a Mirafiori – Basta con i fascisti!*, uno spettacolo in cui, tra i vari ruoli, riveste di nuovo quello di Nada Pasini/Luisa non riuscendo, però, ad arrivare al termine della rappresentazione. Le persone a lei più vicine, a partire da Fo stesso,

³⁴ L. D'Arcangeli, *Franca Rame: Conversazione difficile con Franca Rame sul tema della violenza sessuale, la stesura del suo monologo «Lo stupro» (1975) ed il successivo lavoro di rappresentazione teatrale*, in «Il Gabellino», 7: 12, 2005, dossier 13, pp. 2-5: p. 2.

³⁵ L. D'Arcangeli, *I personaggi femminili* cit., p. 231.

³⁶ F. Rame, *Appunti: pagine manoscritte di Franca Rame sulla violenza subita per il monologo «Lo stupro» presentato alla trasmissione televisiva «Fantastico» in onda su RAI1*, in «Archivio Franca Rame Dario Fo», 1987, <http://www.archivio.francarame.it/Scheda.aspx?IDScheda=5674&IDOpera=170>, (ultimo accesso: 12/5/2023).

sospettano ciò che ha realmente vissuto il 9 marzo del 1973 ma sarà solo nel 1975³⁷ che riceveranno da lei una conferma. In treno, su un'agenda, Rame scrive di getto tutto ciò che ricorda dello stupro dando vita a quello che diventerà il monologo conclusivo di *Tutta casa, letto e chiesa* e che le permetterà di raccontare l'abuso in tutta Italia in un periodo, sul finire degli anni Settanta, in cui, non a caso, «per la prima volta il movimento femminista si trovava a denunciare la diffusa violenza sulle donne». ³⁸ Lo farà, però, non rivelando ancora al pubblico il legame personale con la vicenda. Per molti anni, infatti, *Lo stupro* viene presentato, in quello che si potrebbe considerare come un breve prologo, come un monologo nato dalla testimonianza, trovata per caso su un giornale, di una donna che «racconta, minuto per minuto, la violenza sessuale da lei subita». ³⁹ Sarà solo il 29 novembre del 1987,⁴⁰ dopo che lo stesso monologo verrà portato per la prima volta in televisione all'interno della trasmissione *Fantastico* condotta da Celentano, che l'attrice renderà noto a tutti di trattarsi di un'esperienza personale. A seguito delle polemiche scaturite dalla messa in onda di un pezzo così crudo e reale, Rame, che durante la trasmissione non aveva dichiarato di aver subito di persona l'abuso, decide di farlo in nome di quella necessità di dover «parlare, spiegare l'orrore della violenza sessuale ai maschi [per] educarli sin da piccoli». ⁴¹

Un altro aspetto da considerare nell'analisi della mancata ammissione della violenza sessuale è quello della reazione di poliziotti, medici e giudici di fronte alle testimonianze di donne a seguito di stupri subiti – tematica peraltro affrontata dal duo in teatro, spesso come

³⁷ Sembrerebbero esserci dei dubbi sull'anno effettivo di stesura del monologo, nonostante Rame abbia sempre sostenuto di averlo scritto nel 1975. I dubbi, come fa notare Luciana D'Arcangeli nella nota 17 in *Abbiamo tutte la stessa storia* cit., p. 37, nascono perché le date riportate sull'agenda usata da Rame per la prima stesura dello *Stupro*, disponibile nell'archivio online sotto il titolo *1974 – Prima e seconda stesura manoscritta di Franca Rame del monologo «Lo stupro» che debutta nel 1977 in «Tutta casa, letto e chiesa»*. Il testo è stato scritto due anni dopo il sequestro, in «Archivio Franca Rame Dario Fo», <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1176&IDOpera=170>, (ultimo accesso: 12/5/2023), non coinciderebbero, in un'ottica di relazione tra data e giorno, con quelle del 1975. Potenzialmente potrebbe trattarsi del 1978.

³⁸ L. D'Arcangeli, *Abbiamo tutte la stessa storia* cit., p. 39.

³⁹ L. D'Arcangeli, *Franca Rame: Conversazione difficile* cit., p. 2.

⁴⁰ La data esatta della messa in onda è presa da L. D'Arcangeli, «Lo stupro» by Franca Rame: *Political Violence and Political Theatre*, in *Imagining Terrorism: The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy, 1969-2009*, eds. P. Antonello and A. O'Leary, Oxford, Legenda, 2009, pp. 101-115: p. 111.

⁴¹ *Ibidem*.

introduzione ai monologhi sul tema delle violenze sessuali. Il rischio di *victim blaming*, infatti, è ancora oggi, come lo era ai tempi dell'abuso di Rame, uno dei deterrenti maggiori per le donne vittime di violenza di fronte all'idea di sporgere denuncia. Già all'interno del monologo *Una donna sola*, per esempio, Fo e Rame avevano denunciato questa mancanza da parte delle istituzioni. La protagonista, confidando alla dirimpettaia le attenzioni non volute da parte di un uomo che si ostina a guardarla dalla finestra, dice:

La polizia? No, non la chiamo. Sa cosa succede? Arrivano, stendono un bel verbale, vogliono sapere fino a che punto ero nuda o vestita in casa mia... se ho provocato il guardone con danze erotiche... e per finire io, solo io, mi becco una bella denuncia per atti osceni in luogo privato, ma esposto al pubblico!⁴²

Il dover rivivere la violenza a parole per poi rischiare di subirne una ulteriore venendo colpevolizzata per l'accaduto, è ciò che frena la protagonista dal rivolgersi alle istituzioni. Ed è questa la stessa paura che Rame prova subito dopo la sua aggressione, decidendo così di menzionare alla polizia solo le percosse fisiche.

Un accenno a questa tematica, dunque, non poteva che fare da "pre-prologo" anche a *Lo stupro*. Per molti anni, infatti, il monologo è stato introdotto dalla lettura di un verbale di interrogatorio per un processo per stupro, in cui un dottore, un poliziotto, un giudice e un avvocato rivolgono alla vittima domande umilianti mirate a colpevolizzarla per l'abuso da lei subito:

DOTTORE Dica, signorina, o signora, durante l'aggressione lei ha provato solo disgusto o anche un certo piacere... una inconscia soddisfazione?

POLIZIOTTO Non s'è sentita lusingata che tanti uomini, quattro mi pare, tutti insieme, la desiderassero tanto, con così dura passione?

GIUDICE È rimasta sempre passiva o ad un certo punto ha partecipato?

DOTTORE Si è sentita eccitata? Coinvolta?

AVVOCATO DIFENSIORE DEGLI STRUPRATORI Si è sentita umida?

GIUDICE Non ha pensato che i suoi gemiti, dovuti certo alla sofferenza, potessero essere fraintesi come espressioni di godimento?

POLIZIOTTO Lei ha goduto?

DOTTORE Ha raggiunto l'orgasmo?

AVVOCATO Se sì, quante volte?⁴³

⁴² F. Rame, D. Fo, *Tutta casa, letto e chiesa. Sei monologhi*, Torino, Fabbri Editori, 2006, p. 17.

⁴³ D. Fo, *Le commedie di Dario Fo VIII* cit., pp. 91-92.

Questo pre-prologo dai toni già seri svolge bene il ruolo di introduzione ad un monologo che, al contrario degli altri pezzi sulle donne portati sul palco fino a quel momento – come visto tutti caratterizzati da uno stile giullaresco tipico di una grande parte del teatro Fo-Rame – ha dei toni asciutti, addirittura tragici. Il palco è vuoto, fatta eccezione per una sedia e la presenza di Rame, aspetto da non sottovalutare se consideriamo il ruolo fondamentale che lo spazio ha sempre svolto negli spettacoli della coppia. Come affermato da Fo in un'intervista con Walter Valeri, il «luogo fisico, [lo] spazio dove si rappresenta, dove si trovano gli attori, dove si trova il pubblico [...] anche per il monologo che normalmente non ha scena»⁴⁴ ha sempre ricevuto la massima attenzione, quasi più delle battute stesse. È dunque significativo il fatto che sul palco non ci sia nulla se non la storia stessa dello stupro raccontata in prima persona dalla vittima: l'attenzione del pubblico non può che concentrarsi su Rame e sulla vicenda narrata.

Il monologo inizia con la descrizione di alcuni dettagli apparentemente irrilevanti, quelli riguardanti una radio che suona nel furgone in movimento sul quale avverrà lo stupro. Dà l'impressione di essere una sorta di dialogo interiore che la protagonista porta avanti con sé stessa per cercare di restare connessa con la realtà circostante in una situazione che sfugge alla sua comprensione. «Musica leggera: amore cielo stelle cuore dolore amore... Ho un ginocchio, uno solo, piantano nella schiena»,⁴⁵ continua il testo affiancando la leggerezza della musica al primo accenno di violenza fisica subita. La confusione della protagonista è poi espressa tramite una serie di domande che pone a sé stessa:

Come sono salita su questo camioncino? Ci sono venuta da sola [...] o mi hanno caricata loro sollevandomi di peso? [...]
 E il dolore alla mano sinistra, che sta diventando davvero insopportabile.
 Perché me la torcono tanto? [...]
 Perché mi stringe tanto? Io non mi muovo, non urlo, sono senza voce...
 Perché la musica? Perché ora l'hanno abbassata? [...]
 Ma cos'è? Fumano? Adesso? E perché mi tengono così?⁴⁶

⁴⁴ W. Valeri, *Il riso e la comicità per conoscere la realtà. Un'intervista a Dario Fo e Franca Rame*, in «Sagarana», <http://www.sagarana.net/anteprema.php?quale=137>, (ultimo accesso: 12/5/2023).

⁴⁵ F. Rame, *Stesura definitiva dattiloscritta di Franca Rame del monologo «Lo stupro»*, in «Archivio Franca Rame Dario Fo», 1975, <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1194&IDOpera=170>, (ultimo accesso: 12/5/2023).

⁴⁶ *Ibidem*.

Il ritmo incalzante delle domande contribuisce a creare uno stato di tensione che va in crescendo, portando il pubblico a percepire la descrizione della violenza sessuale sempre più vicina. Questa, però, viene ancora ritardata da Rame che, pur anticipando che «sta per succedere qualche cosa»,⁴⁷ fornisce invece una descrizione delle sevizie che le vengono inflitte tramite sigarette e lamette. Le sigarette le vengono spente addosso bruciando prima la lana del golf e poi la sua pelle; a seguire lo stesso golf verrà tagliato con una lametta che le inciderà l'addome provocandole un taglio che la perizia medica misurerà di ventuno centimetri.

Rame sul palco è ancora ferma, immobile sulla sedia che fa da sola da scenografia al monologo. L'unico movimento avviene quando apre leggermente le gambe nel momento in cui a parole racconta di come uno degli uomini gliele abbia divaricate inginocchiandosi tra esse.⁴⁸ D'Arcangeli nota come a seguito di queste descrizioni minuziose delle violenze fisiche inflitte, non segua «come ci si aspetterebbe, una descrizione del dolore» ma come il pubblico venga efficacemente lasciato ad immaginarlo.⁴⁹ E la stessa tecnica viene usata anche quando nel monologo si arriva a raccontare la violenza sessuale.

Se per superare il trauma dell'essere stata rapita e caricata su un furgone Rame si concentra sulla canzone trasmessa alla radio e su altri dettagli che le permettono di restare ancorata alla realtà, lo stesso accade nel momento in cui la violenza sessuale di gruppo ha inizio. Nota come gli aggressori comincino a spogliarsi togliendosi solo una scarpa e una gamba dal pantalone; prova a concentrarsi sui rumori della città, sulle parole della canzone che ancora suona alla radio e sul numero delle sigarette che gli uomini continuano a fumare. Il ritmo del monologo si fa sempre più rapido, anche grazie alla ripetizione dell'ordine che gli aggressori continuano a rivolgerle: «Muoviti puttana, devi farmi godere».⁵⁰ Quando il monologo raggiunge il livello massimo di tensione, Rame fa una pausa, come per riprendere fiato e preparare lo spettatore all'ultima parte della vicenda, quella della liberazione. Racconta di come non riesca a comunicare con i suoi stupratori in nessun modo. Nonostante i suoi tentativi di restare ancorata alla realtà,

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ Sono presenti, online, molti video della messa in scena dello *Stupro*. Quello preso in considerazione in questo caso è il seguente: Prospettiva tra le righe dei libri, «Lo stupro» monologo di Franca Rame, in «YouTube», 11 marzo 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=usLrSZgqQKk>, (ultimo accesso: 12/5/2023).

⁴⁹ D'Arcangeli, *I personaggi femminili* cit., p. 238.

⁵⁰ F. Rame, *Stesura definitiva dattiloscritta* cit.

sembra non ricordare più le parole della sua lingua e tutto ciò che riesce a dire per mettere fine alla violenza è «[S]to morendo [...] soffro di cuore. Fatemi scendere».⁵¹ I suoi aggressori le credono e, dopo aver spento su di lei l'ennesima sigaretta, la rivestono e la lasciano in strada andando via.

In scena Rame si alza per la prima volta dalla sedia dalla quale ha raccontato il suo stupro. Lo spazio di movimento sul palco resta minimo, a sottolineare il senso di smarrimento che deve aver provato subito dopo la violenza. Racconta di come si sia sentita svenire e del dolore, la rabbia e l'umiliazione che hanno seguito l'abuso. Nella realtà, come in scena, inizia a camminare, senza meta, indecisa su dove andare. Spiega di come per caso si sia trovata di fronte al palazzo della Questura e, nel riprendere la denuncia nei confronti delle istituzioni, dice: «Penso a quello che dovrei affrontare se entrassi. Penso alle loro domande. Penso alle loro facce... ai loro mezzi sorrisi... Penso e ci ripenso. Poi mi decido. Torno a casa. Li denuncerò domani».⁵² E nel concludere così il monologo chiude anche il cerchio che il pre-prologo aveva aperto.

IV. Conclusioni

Lo scopo dell'intervento era quello di osservare come, con la messa in scena dello *Stupro*, Franca Rame si sia riappropriata, dopo la violenza subita, di spazi a lei in qualche modo sottratti dall'aggressione. È difficile stabilire di quali, tra gli spazi interiori, fisici e politici, si sia cronologicamente riappropriata prima, essendo questi, nel caso specifico di Rame, tutti interconnessi tra loro. Il lavoro fatto sul monologo *Lo stupro*, probabilmente il più complesso della sua carriera, ha rappresentato per lei una vera terapia che negli anni l'ha aiutata a convivere con quanto accaduto nella consapevolezza che «[U]na donna violentata [...] porta con sé una ferita che non si rimargina mai».⁵³

Il percorso che la porta ad ammettere l'abuso prima a sé stessa – con la stesura di getto della vicenda vissuta, in quello che D'Arcangeli ha definito un atto più liberatorio che creativo⁵⁴ – poi alla sua famiglia e infine al pubblico rappresenta sicuramente una riappropriazione del suo spazio interiore. L'umiliazione sentita a seguito della violenza l'ha portata per molto tempo a negare che fosse successo altro, oltre alle percosse, sul furgone in cui è stata rapita e violentata. La sua lotta

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Ibidem.*

⁵³ L. D'Arcangeli, *Franca Rame: Conversazione difficile* cit., p. 4.

⁵⁴ L. D'Arcangeli, *Abbiamo tutte la stessa storia* cit., p. 35.

personale, come quella di tantissime altre donne, la convince a tornare in scena per raccontare l'accaduto e far sì che la sua esperienza possa fungere da denuncia in un Paese che, di fronte a fatti così brutali, ha spesso deluso le vittime proteggendo gli abusanti. Se trattare il tema di fronte a migliaia di persone sembra inizialmente impossibile, Rame riesce a suo modo a trovare la chiave per farsi sentire. Scrivendo e firmando il pezzo a suo nome,⁵⁵ l'attrice lo recita da sola su un palco – o per meglio dire, centinaia di palchi – dominando lo spazio fisico del teatro la cui unica scenografia, durante il monologo, è rappresentata da una semplice sedia con il chiaro intento di lasciare spazio solo alla voce e alla storia della protagonista.

Nel fare ciò, infine, si riappropria anche dello spazio politico di cui l'aggressione stessa aveva cercato di privarla. Farrell fa notare come nel monologo Rame abbia rimosso completamente accenni alle motivazioni politiche dell'attacco.⁵⁶ Questo non avviene solo, come già accennato, per evitare di porre l'attenzione sugli aggressori e sui loro intenti politici, ma anche per rendere l'episodio universalmente valido e «quindi affrontabile in chiave epica».⁵⁷ La necessità di presentare sul palco un discorso di denuncia applicabile a qualsiasi tipo di violenza sessuale ha fatto sì che Rame eliminasse riferimenti a quanto gli uomini, durante lo stupro, «deridessero il suo lavoro teatrale e l'impegno nelle attività di Soccorso Rosso».⁵⁸ Se una delle sue paure di fronte all'idea di ammettere lo stupro subito era proprio quella che la vicenda potesse in qualche modo fermare il lavoro suo e di Fo con il teatro, ponendo l'attenzione sui suoi aggressori e le loro motivazioni, rappresentare sul palco quel racconto così personale, lasciandone fuori la matrice che lo ha generato, le ha garantito il controllo anche dello spazio politico che temeva di perdere, permettendole di continuare ad usare il palco non solo come forma di intrattenimento ma soprattutto di attivismo e denuncia.

⁵⁵ Lo stupro è a tutti gli effetti l'unico monologo precedente agli anni Novanta che la critica attribuisce con certezza a Rame soltanto («Franca scrisse da sola esclusivamente *Lo stupro*, che fu un caso particolare» scrive J. Farrell in *Dario e Franca. La biografia della coppia Fo/Rame* cit., p. 249), sebbene lei lo abbia poi incluso nel volume, da lei curato, D. Fo, *Teatro*, Einaudi, 2000.

⁵⁶ J. Farrell, *Dario Fo & Franca Rame: Harlequins of the Revolution* cit., p. 116.

⁵⁷ L. D'Arcangeli, *Abbiamo tutte la stessa storia* cit., p. 38.

⁵⁸ *Ibidem*.

***L'Iguana* di Anna Maria Ortese, per una strategia di riscatto**

Serena Cerasa

I.

L'ecocritica, negli ultimi anni, ha accostato il nome di Anna Maria Ortese all'*ecofeminism*, con il proposito di dimostrare come le istanze di questo movimento filosofico e culturale siano state in parte anticipate non solo dalla narrativa statunitense, ma anche da alcuni testi italiani che, pur non essendo manifestamente ecofemministi, hanno messo in forma letteraria alcuni concetti espressi da quel pensiero come l'associazione tra il femminile e il mondo naturale. Tra questi testi un posto d'onore è senz'altro riservato ad Anna Maria Ortese che attraverso le sue creature dimostra un'evidente urgenza di indagare i confini dell'umano e del naturale consegnando a molte generazioni di studiose e studiosi prospettive di lettura del mondo circostante inedite e feconde.

L'attitudine di Ortese a esibire per poi scardinare le categorie di dominio e sopraffazione proprie della cultura occidentale è solo uno degli elementi che consentono di rileggere la sua opera alla luce del pensiero ecofemminista, in particolare quello espresso dalla filosofa australiana Val Plumwood (1939-2008), che ha proposto con forza la necessità di superare ogni forma gerarchizzante di dualismo culturale. Nel secondo capitolo di *Feminism and the Mastery of Nature*, analizza infatti la differenza che corre tra dicotomie e dualismi della cultura occidentale: solo le prime sono da considerare delle forme lecite di distinzione basate sulla differenza.¹ Il dualismo invece è una visione

¹ *Donne, ambiente e animali non-umani. Riflessioni bioetiche al femminile*, a

distorta della realtà in quanto basato sulla fiducia negata da qualcuno nei confronti di un subordinato; tale negazione, così come la relazione di dominio e subordinazione, definisce l'identità tanto del dominatore quanto del dominato. Il dualismo declina in modo alienante la differenza nei confronti del mondo altro e a ciò contribuiscono tanto la logica materiale, quanto quella culturale, la quale non è mai solo un riflesso della prima. Val Plumwood elenca una serie di dualismi che si rafforzano a vicenda, intrecciati a formare un sistema che si presta alla polarizzazione di due estremi: da una parte l'insieme dei tratti appropriati per l'uomo; dall'altra, l'insieme degli scarti dell'uomo, tutte le qualità escluse dagli ideali di dominio. In questo modo si cristallizzano due poli che si oppongono in termini di superiorità – razionalità, materialismo, virilità – e di inferiorità – illogicità, idealismo, femminilità.

Ortese indaga le differenze interne al mondo umano e quelle che caratterizzano il rapporto tra umanità e natura e vede nel femminile un apriori antropologico entro cui quelle differenze si connettono e si declinano. Una categoria quindi complessa e trasversale portatrice non solo di una differenza in sé, ma dell'*alterità* tutta.

Il proposito di questo studio è prendere il testo dell'*Iguana* come campione di analisi e guardarlo attraverso una prospettiva ermeneutica che possa interpretare i costrutti ideologici celati dietro alle gerarchizzazioni socio-culturali. Procederemo analizzando in particolare tre dualismi – natura/cultura, femminile/maschile, dannazione/salvezza – per vedere come nell'*Iguana* vengono prima esibiti, secondo la logica gerarchizzante della cultura occidentale, e poi decostruiti e quale è il mezzo scelto dall'autrice per farlo. I dualismi della cultura occidentale non sono separati gli uni dagli altri, ma intrecciati e interdipendenti in modo da formare un sistema che si rafforza nel suo essere fortemente oppositivo. La suddivisione dei dualismi in paragrafi in questa sede risponde solo ad un'esigenza argomentativa volta a studiarne le caratteristiche specifiche e le relazioni reciproche.

II.

Il dualismo che vede opporsi Cultura e Natura ha origini archetipiche e costituisce un cardine fondamentale della cultura occidentale.

cura di C. Faralli, M. Andreozzi e A. Tiengo, Milano, Led Edizioni, 2014, pp. 49-53. Il testo attinge al materiale pubblicato per la prima volta in lingua inglese all'interno del capitolo 2 di V. Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature*, London and New York, Routledge, 1993, pp. 41-68. Il capitolo è stato tradotto in italiano da Erica Calardo e Ludovica de Panfilis, e revisionato da Adele Tiengo.

Ortese si pone sul fronte di coloro che tentano di risollevare questa forma dualistica facendo risuonare quegli echi che giungono dalla parte più remota della Natura e di noi stessi. All'inizio del romanzo il dualismo viene presentato nel suo essere rigidamente antitetico. Una rappresentazione visiva di questa incomunicabilità si ritrova nell'*Iguana*: nella verticalità speculare tra la biblioteca come luogo di cultura, posta su una torretta, e la caverna come luogo del sotterraneo che coincide con il livello in cui la Natura disvela il suo segreto ultimo.² All'opposta ubicazione corrisponde un conflitto simbolico: la torretta è simbolo di Cultura non solo perché sta in alto, ma soprattutto perché è visibile immediatamente, risponde ad una logica, per così dire, illuminata; invece la caverna sotterranea è luogo di Natura soprattutto perché è celato, indica una profondità che si nasconde alla percezione immediata e corrisponde alla parte non conoscibile e misteriosa della Natura come sottosuolo.

Il narratore, nelle prime pagine racconta gli esordi della vicenda da un punto di vista onnisciente e illuminato. È lo sguardo pragmatico del conte di Estremadura-Aleardi, Daddo, che incarna il principio di realtà e ci offre un chiaro resoconto delle logiche della Cultura. Figlia di un'ottica materialista che allontana da sé ogni forma di *alterità*, risponde ad un principio neutralizzante volto solo al rafforzamento dell'identico.

Tuttavia quel tipo di Cultura non è mai innocente, nemmeno quando cerca di includere l'altro nelle proprie forme. Infatti il viaggio del conte sull'isola di Ocaña ha un movente editoriale e ha uno scopo ben preciso: trovare un'opera inedita da pubblicare per *Adelchi*, «qualche poema, qualche *canto*, più che altro, dove si esprima la rivolta dell'oppresso».³ Quella cultura lombarda da cui Daddo proviene cela dietro all'ostentata volontà di offrire all'oppresso un'opportunità e di prestargli una voce, una moda, una passione per l'esotico, che «garantiva approvazioni, eccitamento, simpatie, e quindi, vendite, e quindi, daccapo! I cari denari» (*Ig*, p. 18). Da subito vengono quindi esibite le coordinate di una cultura chiusa, tanto arroccata nell'autoreferenzialità dei propri privilegi da non rendersi conto che in una realtà di ignoranza e oppressione, lo stato di soggezione è così assorbito nel tessuto sociale che l'oppresso non sa di esserlo e se pure lo sapesse, di sicuro non

² A ciò si aggiunga che sia la torretta che la caverna del rettile vengono paragonate a un pozzo, con l'implicito richiamo al pozzo entro cui il conte si getterà per salvare *Iguana*, sacrificandosi. Cfr. L. Clerici, *Apparizione e Visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002.

³ A.M. Ortese, *L'Iguana*, Milano, Adelphi, 1989, p. 17; d'ora in avanti *Ig*.

potrebbe esprimerlo in forma letteraria.⁴ «Ma queste, naturalmente», sentenza con rassegnazione la voce narrante, «erano sottigliezze o fisime impossibili da sottoporre alla fame che gli editori mostravano di cose stuzzicanti il languido appetito del pubblico» (*ibidem*). Anche il conte Aleardo, che poi si renderà il motore della decostruzione dualistica, ci viene presentato all'inizio come perfettamente aderente a quella logica di mercato. L'esempio di questo assetto iniziale sta nel primo momento di confronto con il marchese Ilario. Quando il conte, esplorando la biblioteca dei Guzman, trova due poemi inediti intitolati *Portugal* e *Penosa*, si rende conto che don Ilario è lontano da quella logica materialista della vita che aveva sempre caratterizzato la sua attitudine e così tenta di riportarlo alla concretezza del guadagno. La posizione dimessa di Ilario è esplicitata da una sintassi insicura, dal respiro sincopato. Come intimorito dall'autorità del conte si rimette al suo giudizio e giustifica quel suo eccesso emotivo: «Non so... lascio fare a te...vedi un po' tu... io comunque scrissi queste operette quando ero ancora undicenne...» (*Ig*, p. 50). L'atteggiamento iniziale del conte è di indifferenza nei confronti del sentimento espresso dai poemetti, che si presentano a lui soltanto come fonte di profitto se dati in pasto ad un pubblico ghiotto di opere eccentriche.

Insieme i due si misero a parlare di Milano, e della possibilità che operette simili (sempre che don Ilario si fosse persuaso a dimenticare per un momento la sua posizione nell'Universo), avevano d'incontrare il favore del grosso pubblico, avido di novità, forse non troppo esigente, e prodigo pertanto dei suoi nuovi denari. (*Ibidem*)

Abbiamo quindi una situazione iniziale che ricalca i confini esatti del polo culturale. Tuttavia è proprio seguendo i moti interiori del conte Aleardo che possiamo vedere come quel confine si presti, in realtà, ad essere superato. Il primo segno di moto nell'animo del conte si presenta subito dopo aver letto quei poemetti, ma il motore non risiede di certo nell'opera letteraria, quanto nel mondo naturale che prepara sempre il terreno all'*alterità*. Il cielo e il mare con i loro colori e i loro movimenti fanno presagire una dimensione ignota, quella del male, dell'oppressione dei deboli, dei vilipesi, dei figli di Natura. È qui che il

⁴ *Ibidem*. Quando la Cultura cerca di essere dalla parte delle classi dominate si presta come portavoce di una rivolta sociale che non solo non esiste, ma che essa stessa ha calato dall'alto. Portare questa bandiera significa nuovamente auto-investirsi del ruolo salvifico di riabilitare l'oppresso, un discorso funzionale alla sua caratterizzazione come tale. Per approfondire questo aspetto, cfr. S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente, 2015.

conte presenterà i primi segnali di percezione di una realtà invisibile e ignota:

Seguì un sentimento non buono, come se vi fosse della malvagità, nel mondo, come se vi fosse nell'aria qualcosa di contrario alla felicità e al bene, e di cui Estrellita stessa, nella sua stupidità, avvertiva però il terrore. Era sdraiato, e si mise a sedere; mise da parte i due poemetti, e si guardò in giro. (*Ig*, p. 53)

Anche la narrazione, nella descrizione del mondo naturale, si abbandona ai modi del fantastico attingendo a quel repertorio di immagini e di colori indefinibili che impediscono ogni tentativo di messa a fuoco. Il linguaggio è spezzato e contraddittorio, deve arrancare mediante una sovrabbondanza di termini e di riferimenti che tradiscono il deficit insito nelle consuete categorie semantiche. La parola, che è il mezzo espressivo della Cultura, perde ogni abilità di definizione didascalica, riconosce l'arcano, ma non sa parlarne perché la Natura sfugge ad ogni logica definita e spezza ogni tentativo di circoscriverla. La Cultura si trova quindi impedita nelle proprie funzioni linguistiche: deve reinventarsi e deve escogitare nuovi accostamenti di significato per riuscire a rendere, se non l'idea complessiva, almeno la percezione della complessità:

Sembrava che l'Universo intero stesse viaggiando. Il cielo, cosparso di un mare di riccioli chiari, quasi trucioli di carta, si andava colmando, là sotto, di una luce pacata e calda, come un rossore di gioia, che doveva ritenersi segno del lento incedere, dietro qualche sommità dell'isola, dell'astro [...]. Era luce dappertutto, per quanto non manifesta, e vivacità e grida, sebbene in un tenero silenzio. In un punto, poi, e proprio in un incavo di quella collina, che trovandosi dietro la casa, e prolungandosi però al suo fianco, era visibile dalla finestra del conte, si vedeva una luce ancora più viva, un rosso quasi d'incendio. (*Ig*, p. 67)⁵

Il superamento del confine non è solo metaforico, ma letterale. Per abbandonarsi alla bellezza della natura, per avvicinarsi alla contemplazione dei fenomeni celesti, il conte esce all'aperto. Frugando intorno con lo sguardo la voce narrante segue il punto di vista del conte e con lui si abbandona al mistero:

⁵ Si noti il linguaggio fortemente allusivo e la necessità di procedere per un'accumulazione per asindeto. Sono elementi che tradiscono una generale perdita di peso semantico della singola parola che per esprimere se stessa deve cercare di fare sistema con altre parole appartenenti anche a diversi campi semantici.

Eravi, davanti alla finestra, una breve terrazza, piuttosto illogica in quanto, per entrarvi, bisognava scavalcare il davanzale, cosa che il conte fece istintivamente, attratto da un alto e rozzo parapetto che lo metteva, per così dire, al riparo dei raggi dell'astro e della loro inviolata bellezza, consentendogli di stare nascosto, come l'animo suo desiderava, partecipando nello stesso tempo ai disarmati incantesimi della notte. Una volta coricatosi sotto il muro, vide che non poteva pensare altro, avendo preso l'animo suo una piega tutta diversa da quella che fino a poc'anzi lo aveva animato, della indagine e contabilità. (*ibidem*)

Questi passi meritavano di essere riportati per intero perché scandiscono il graduale processo di apertura di un varco. Il parapetto è simbolo del confine tra Cultura e Natura e decidendo di scavalcarlo, il conte decide di esporre il proprio animo, di uscire dal riparo che lo proteggeva, tanto forte è il richiamo di ciò che in fondo gli appartiene.⁶ Questo momento rappresenta il punto di non ritorno. Attraverso un contatto con il mondo naturale Daddo si rende autore di un processo ibridativo che lo rende figura aperta all'altro da sé. Una volta varcato il confine non si può tornare indietro, l'unica direzione concessa è quella di una verticalità che si fa sempre più profonda e che conduce inevitabilmente ad un lento, ma inevitabile sprofondamento. Da questo momento in poi infatti il conte assume su di sé i segni fisici e verbali dell'oppressione propria dello stato di Natura cui egli ora appartiene. «Gli pareva anzi d'essere tornato fanciullo, qualche notte d'estate, nella nativa Brianza, d'essere quasi implume...» (*Ig*, p. 67): è la prima percezione che Daddo ha di sé in seguito al passaggio di status. La fanciullezza ripristinata, l'essere *implume*, che indica uno stato di vulnerabilità ed esposizione maggiore, sono i tratti distintivi dei figli di Natura. Si pensi, per esempio, alle prime immagini di Iguana descritte al lettore attraverso lo sguardo del conte. Il linguaggio utilizzato è carico di vezzeggiativi e diminutivi riferiti non solo alla creatura nel suo insieme, ma ad ogni singola parte del suo piccolo corpo, ai suoi movimenti, al suo abbigliamento. La «bestiola» appare a Daddo «alta come un bambino», vestita con una «sottanina scura» e un «grembialetto fatto di vari colori»; aveva «una zampetta» fasciata e i suoi «occhietti» erano «supplichevoli e fantasticanti». «Una nonnina», anzi «un'iguanuccia di non più di sette otto anni» che si distingueva

⁶ L. Clerici in *Apparizione e Visione*, definisce "meteoropatico" il rapporto di Daddo con il mondo naturale. Nel corso della narrazione il conte infatti sviluppa delle particolari attitudini come quella di avvertire i moti celesti e comprendere il linguaggio della Natura. Il personaggio è infatti immerso in un regime metaforico proprio degli elementi primordiali: primi tra tutti il mare e il cielo.

da subito per le sue «mossettine grottesche» (*Ig*, pp. 29-32). Questo parallelismo era necessario per evidenziare una sorta di circolarità: è come se Daddo si percepisse vulnerabile nella misura in cui aveva percepito Iguana all'inizio. La piccolezza condivisa da entrambi contribuisce alla rappresentazione della loro impotenza. Il dolore, la perdita, l'abbandono sono ombre insormontabili di fronte alle quali le creature umane o animali diventano piccole per reagire alla miseria.⁷

Inoltre fin da subito emerge un secondo elemento di raccordo che dalla metamorfosi di Daddo ci riporta indietro all'inizio del romanzo e in particolare alle prime parole pronunciate da Iguana. Riparatosi sotto al muro, Daddo inizia un esame di coscienza. Egli si erge a giudice di se stesso e alla provocazione «“Racconta, su Daddo, dove sei stato, tutti questi anni, su racconta [...]. Qualcosa di bello certo avrai fatto”» (*Ig*, p. 69), che voleva evidenziare la vanità dell'attività edilizia condotta fino a prima, si risponde «“Case, o *senhor*, case!”» (*ibidem*). In questa risposta c'è tutto il passaggio ormai avvenuto: la presa di coscienza, il tono dimesso e soprattutto l'espressione *o senhor* che è la prima espressione pronunciata direttamente da Iguana, «“Grazie, o *senhor*! Grazie!”» (*Ig*, p. 30)⁸ e che da quel momento in poi le verrà sempre attribuita. Daddo è quindi allo stesso tempo l'oppressore e l'oppresso. Da oppressore chiede il conto a se stesso, e da oppresso risponde con riverenza. Attraverso uno sprofondamento individuale, oggettivato nella sua morte corporale, il conte porta a termine il suo processo di ibridazione con il mondo naturale fino a comprenderne il segreto ultimo e le istanze più intime.

III.

Così come per il dualismo Cultura/Natura, anche per quello Maschile/Femminile valgono le stesse modalità espositive. Il dualismo viene presentato dal narratore nella sua rigida declinazione per poi essere progressivamente messo in discussione da elementi altri che penetrano nel tessuto dualistico, fino a causare profonde smagliature di senso all'interno delle quali si colloca la scrittura ortesiana. Nell'Iguana quello del Maschile è lo sguardo dominante attraverso cui vengono giudicate persone e situazioni. Inizialmente il narratore onnisciente ha un punto di vista tutto Maschile sulla realtà, ed è attraverso esso che

⁷ Per il concetto di piccolezza come condizione necessaria per far fronte alla privazione emotiva e la sua declinazione negli altri romanzi della trilogia ortesiana cfr. V. De Gasperin, *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 207.

⁸ Si noti inoltre lo stesso movimento sintattico che accomuna le due risposte.

viene presentato l'altro termine in antitesi. Al Femminile non è infatti concessa la facoltà di auto rappresentarsi o di fare una narrazione di sé. Dobbiamo aspettare il passaggio di stato di Daddo per far sì che il femminile diventi non solo oggetto, ma anche soggetto della narrazione. È come se quello sguardo solipsistico che risolve in sé tutta la realtà ad un certo punto si capovolgesse e iniziasse a guardare dal basso adottando un punto di vista altro sulla realtà che corrisponde a quello di Iguana, i cui occhi si aprono al rovescio sfidando la fisica.

All'inizio del romanzo il lettore segue le vicende attraverso gli occhi onniscienti del narratore oppure quelli distratti e ottusi del conte, oppure ancora quelli miopi di Ilario. Pur nella sua pluralità conserva tuttavia i tratti di un'autorevole maschilità. Adria Frizzi paragona questo sguardo alla Trinità in cui ogni persona è una e tre, e ha funzioni individuali, ma in qualche modo intercambiabili: Daddo è il Padre, Ilario è il Figlio e l'autore, deus-ex-machina, direttore di scena, mago, è lo Spirito Santo.⁹ È un *noi* onnisciente che inizialmente cerca di far rientrare tutto entro griglie precostituite forzando in qualche modo il reale che invece è molto più scivoloso; e inoltre è un *noi* ego-centrato che si rende sempre soggetto del guardare e dell'interpretare. Al Femminile non è lasciata la possibilità di dire se stesso e di determinare la propria natura che viene invece lasciata in balia di miopi interpretazioni che si contraddicono vicendevolmente. Si pensi alla difficoltà con cui lo sguardo di Daddo cerca di mettere a fuoco l'immagine di Iguana. Per farlo ricorre a quell'accumulazione di immagini e di parole che tradisce l'incapacità delle categorie dualistiche di ricomprendere in sé tutto il reale. Iguana, così come ogni altra creatura esclusa dal polo dominante, è solo oggetto dell'osservazione e cambia la sua connotazione in base al grado di focalizzazione del soggetto osservante. Una vecchia, una serva, una lucertola gigante, sono le contrastanti immagini della protagonista che ci vengono proposte e che sono, tra l'altro, tutte inesatte, incapaci di afferrare la vera natura del soggetto-oggetto. Lo sguardo proprio del Maschile rappresenta quindi il Femminile attraverso caratteristiche e modalità convenzionali volte a ricalcare lo stato di soggezione attribuitogli: ne mette così in evidenza la *levitas*, l'essere sfuggente e ambiguo (da qui la necessità dei molteplici, ma sempre insoddisfacenti, appellativi), l'ingenuità (si pensi al fatto che il conte crede che Iguana stia ammucciando pietre perché si illude

⁹ A. Frizzi, *Performance, or Getting a Piece of the Other, or in the Name of the Father, or the Dark Continent of Femininity, or Just like a Woman: Anna Maria Ortese's «L'iguana»*, in «Italice», 79, 3, 2002, pp. 379-390: p. 382.

siano denaro), e soprattutto l'esclusione dal dominio del linguaggio che, come si è visto sopra, è appannaggio esclusivo della Cultura.

Così come l'essere multiforme e sfuggente, anche il tratto del mutismo accomuna il polo naturale e quello femminile perché coincide con l'assenza di *logos* inteso non solo come facoltà di parola, ma anche come facoltà di pensiero. A Iguana infatti è concesso solo di pronunciare frasi lapidarie e sottili ribellioni espresse con un flebile *Nao... Nao*, oppure risposte di inerziale assenso ai comandi ricevuti. Per tutta la prima parte del romanzo questo è l'assetto che ci viene mostrato, due termini in perfetta antitesi, un Maschile come unico e legittimo soggetto e un Femminile come mero oggetto di una proiezione del tutto fuorviante e banalizzante. Tuttavia questa perfetta antitesi inizia a mostrare i primi segni di cedimento quando Daddo, dopo l'esperienza mistica del balcone, inizia ad aprire il suo sguardo all'altro da sé. Il punto di vista inizia a cambiare e a scendere letteralmente verso il basso, all'altezza di Iguana. Subito dopo, infatti, Daddo si reca al pollaio dove viene rinchiusa Iguana ad espiare le sue punizioni. Il conte ha molti interrogativi e le risposte che fino a quel momento gli erano state propinate dall'alto, indiscutibili, non gli bastano più, deve cercarle in basso, indagarle da vicino.

Apprendosi all'altro da sé lo sguardo di Daddo diventa anche oggetto di osservazione. Possiamo individuare un punto preciso nel testo in cui avviene questo cambio di prospettiva. Siamo nell'episodio del pollaio e per la prima volta Daddo si avvicina così tanto a Iguana da scoprirne dei tratti nuovi che gli fanno riconsiderare la natura bestiale che gli aveva, fino a quel momento, attribuito. Si sofferma sul sorriso e sui denti, poi sugli occhi e ne constata una profondità e una grandezza tale da farci specchiare persino la luna. Quegli occhi seri «gli fecero una impressione di gravità» (*Ig*, p. 78), il *focus* sullo sguardo di Iguana diventa così intenso da capovolgere il punto di vista e Daddo diventa oggetto del loro guardare. «Essa lo guardava, non già come come una bestiolina, una iguana giovane... Non sapeva neppure lui in che modo lo guardava, ma certo vi era in quegli occhietti una severità e una certa interrogazione» (*ibidem*). Gli occhi di Iguana diventano lo strumento per scrutare il segreto dell'Universo. Il femminile-soggetto, da ora detentore di uno sguardo che si affina a poco a poco, inizia qui a rivelare la sua ampiezza scardinando tutti gli assi su cui si basava la sua proiezione maschile. Alla *levitas* viene contrapposta la severità degli occhi; l'ambiguità della sua natura inizia risolversi in favore della componente umana, è qui che Daddo la definisce per la prima volta

fanciulla-bestia dando importanza alla prima parte del composto; la presunta ingenuità lascia il posto ad una profonda consapevolezza dimostrata da Iguana nel dialogo che segue.

«Ti ho vista che ammuchiavi denaro» disse improvvisamente il conte. «Non è bene capisci, alla tua età. Ti ho vista nella tua stanza, dalla botola». [...] «Non era denaro, *o senhor!*» rispose la servetta dopo un momento di sorpresa, in cui aveva guardato con improvvisa durezza il conte. «Ah, non era denaro! E cos'era?». «Pietre, erano». Per un momento, gli occhietti brillarono di una luce cupa, che fece male ad Aleardo, ma poco alla volta si addolcì, e allora, con una espressione che parve al conte di timida arrendevolezza, essa ammise: «Sono i miei risparmi, *o senhor!*». «E perché li seppellivi?». «Così. Non so». (*Ibidem*)

Daddo quindi le si rivolge con premura, come se non volesse contraddire l'illusione nella quale, a suo avviso, si cullava. Iguana invece risponde con naturalezza dimostrando la sua consapevolezza: sa che sono soltanto pietre, ma sa anche che è tutto ciò che ha.

Da questo dialogo emerge anche un'altra componente importante per capire la complessità del personaggio. Iguana ha un'aria dura e severa e Daddo ha l'impressione che si celi dietro una «sfumatura di malizia, come se dai suoi pochi pollici essa misurasse l'ingenuità del lombardo, e la sua dabbenaggine» (*Ig*, p. 79). A dispetto di quanto ci si aspetterebbe, Iguana non accoglie in sé soltanto la bontà del femminile oppresso e della vittima come categoria precostituita: Iguana è senz'altro un personaggio femminile, ma di un femminile perturbante che nel suo essere vittima conserva dei tratti ambigui che sembrano aprirsi a dinamiche solitamente praticate dal termine opposto. Iguana si lascia andare a vittimismo premeditati, gelosie e mezzucci che hanno il solo scopo di rimarcare l'identità che le hanno attribuito. Adottare atteggiamenti che contengano una certa dose di malignità è la sua strategia per riconoscersi, per confermare un sé altrimenti negato, visto che non si è mai nemmeno guardata allo specchio. È tenera, ma anche vendicativa, e questa ambivalenza rivela un lato oscuro, l'altra faccia della medaglia che esiste necessariamente come conseguenza dell'oppressione e del ripudio subito.

A questo proposito è necessario mettere in luce lo spessore dei dialoghi tra Daddo e Iguana. Se lui si rivolge a lei sempre con estrema cautela e dolcezza – come a volerle dimostrare quella fiducia che, se accolta, le avrebbe potuto salvare la vita –, lei è sempre laconica, fredda e lapidaria. Inizialmente questo atteggiamento può essere giustificato come difensivo o come unico atteggiamento permesso,

asciutto, dimesso, obbediente. Tuttavia Iguana non lascia trapelare comprensione e affetto nemmeno quando Daddo si dimostra dichiaratamente per quello che è e le rivela anche la sua disponibilità a portarla in salvo, a concederle una via di fuga, esplicitando, dunque, il suo amore. Iguana continua sempre a rivolgersi al conte soltanto quando viene direttamente interpellata, e le sue risposte non aggiungono mai altro rispetto a ciò che è tenuta a rispondere. Non ricambia la devozione ricevuta, anzi è così reticente da lasciare Daddo sorpreso. Talvolta finge persino di non sentire la domanda, come quando Daddo cerca di indagare sul suo passato. A volte si limita ad un «Perchè no», altre volte finge un'ingenuità e un'ignoranza che non le appartengono e mente per non parlare. Nega, ad esempio, al conte la possibilità di giocare con lei a *La semana* affermando che è un gioco a cui si può giocare solo in solitudine. «Così. Non so.» risponde, come abbiamo visto, quando le viene chiesto il motivo per cui seppellisce pietre come fossero denaro. Il punto però è che non c'è nulla da spiegare perché «la spiegazione rimanda a quella stessa realtà su cui ci si interroga. La verità sta lì, non altrove».¹⁰

Questa oscurità che trapela sottilmente dalle sue risposte e dai suoi atteggiamenti, trova espressione in un episodio che si inserisce a pieno titolo come esempio di femminile perturbante. Daddo sente gridare le galline durante la notte e decide di andare a scoprire il motivo di quei lamenti doloranti, ma già nella sua mente si profila l'idea, poi confermata, che ad infliggere torture a quelle galline potesse essere Iguana, quella «disgraziata creaturina reagiva, probabilmente, come tutti gli oppressi, tormentando qualcun altro» (*Ig*, p. 77). Infatti durante la notte Iguana si reca al pollaio e si prende gioco delle galline, non le lascia dormire ed è indifferente ai loro sguardi indispettiti. Iguana riproduce, nel suo piccolo, le stesse dinamiche di oppressione che subisce. È l'unica realtà che conosce e talvolta lo fa con mezzucci e dispetti, altre volte con azioni premeditate di una certa gravità, come quando finge il suicidio per ribellione, un delirio di gelosia proprio quando don Ilario è in procinto di concludere il matrimonio. La strategia dell'Iguana è quella tipica dell'oppresso: anziché ribellarsi apertamente, gioca entro i margini prescritti, destabilizza i ruoli creando uno spazio di disturbo che rompe le logiche del dominio maschile senza però farsene carico.¹¹ La vendetta di Iguana è silenziosa perché

¹⁰ L. Clerici, *Apparizione e Visione* cit.

¹¹ Uno degli effetti provocati da questo spazio di disturbo è il rovesciamento dei ruoli e la graduale "iguanizzazione" di Daddo. Daddo come narratore, maestro e padre fallito diventa il capro espiatorio e l'oggetto della narrazione dirottata dall'Iguana.

non rivendica su di sé il discorso maschile. Esce dall'impotenza che l'ha sempre caratterizzata, ma rifiuta il discorso che l'ha emarginata. Ha scardinato le logiche di dominio maschile, ma non ne ha create di nuove.

Un femminile così complesso si presta ad accogliere anche gli uomini: Daddo, come nota Serenella Iovino nel suo saggio *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, ha un atteggiamento paterno e materno insieme nei confronti di Iguana. È un personaggio femminile nei suoi modi di fare che rientrano nell'etica della cura: vorrebbe offrirle protezione, una nuova vita, un'educazione. Il femminile, quindi, si rivela essere una categoria di conflitto, molto ampia e trasversale in cui tutti possono riconoscersi al di là delle distinzioni di genere. Ed è proprio questo femminile ibrido ed elastico che ci viene proposto da Ortese come strumento per muovere al cambiamento, per creare un'alternativa alle categorie univoche e per rendere la complessità dell'*alterità*.

IV.

Il terzo dualismo in analisi ha la funzione, secondo la logica occidentale, di traslare lo stato di soggezione anche alla sfera spirituale, attribuendo un orizzonte di Salvezza al polo vincente, quello dei dominatori, della cultura illuminata; e un orizzonte di Dannazione senza possibilità di riscatto al polo subalterno. I soggetti soccombenti infatti non solo sono esclusi dal consorzio sociale, ma anche da una prospettiva di salvezza più ampia. Questa esclusione è determinata dalla Cultura, la quale si prende gioco dell'ingenuità e dell'ignoranza degli oppressi per creare una convinzione generalizzata che non fa altro che rimarcare il loro status di reietti: l'assenza di un'anima e quindi la negazione del Paradiso. Un dualismo così declinato ha il solo obiettivo di corroborare la superiorità del polo forte rispetto a quello considerato debole, non soltanto sulla base di una giustificazione culturale, ma anche spirituale. Iguana, così come altre creature dei suoi romanzi come Hieronimus¹² e il Puma,¹³ è una condannata a priori, ma la condanna non è la punizione per una malvagità recondita, piuttosto è la conseguenza del fatto che quelle creature sono state private di

Alla fine Iguana viene mostrata trionfante seduta accanto alla tomba del suo "ex padrone" specchiandosi orgogliosa del proprio riflesso, ma non ha perso l'umiltà e la consapevolezza della propria soggezione. Cfr. A. Frizzi, *Performance, or Getting a Piece of the Other* cit.

¹² A.M. Ortese, *Il Cardillo Addolorato*, Milano, Adelphi, 1993.

¹³ A.M. Ortese, *Alonso e i visionari*, Milano, Adelphi, 1996.

ogni diritto alla speranza.¹⁴ Basti ricordare il commosso dialogo tra Iguana e Daddo:

«Vado all'inferno?». [...] «Dico: vado all'inferno, se *muoro*, o *senhor?*». «Né inferno né paradiso [...] se non hai l'anima». [...] «Il marchese» diss'ella dopo un momento, ma con una voce così fina che sembrava incrinata, sembrava stesse per spezzarsi «va in paradiso, oggi, dopo mangiato. Va sulla nave, e là, dopo molta acqua, c'è il cielo con la Vergine santissima, e tutte le costellazioni. Là io non posso andare. La Vergine non vuole».

In questo scambio di battute si oggettivano tutte le dinamiche atte a rafforzare la soggezione spirituale dell'altro. Alla domanda di Iguana, il conte risponde senza pensare con un concetto che è così cristallizzato nel tessuto ideologico e culturale che viene espresso con una naturalezza disarmante: che Iguana, creatura del sottosuolo, veda negato qualsiasi tipo di eternità è un dato di fatto talmente assodato che può diventare oggetto di una disquisizione. La Cultura si arroga il diritto di decidere circa il destino ultimo degli esseri animati concedendo indebitamente solo a sé la possibilità di salvarsi. Tuttavia il dualismo Salvezza/Dannazione non può non essere considerato alla luce del dualismo Chiesa/Natura da cui inevitabilmente è scaturito quello tra Umano/Non Umano. La Natura porta con sé la parte più istintiva dell'essere umano quella che viene relegata nella sfera del demonio, basti pensare che il Male è raffigurato con la forma di un serpente, un animale, portatore di un peccaminoso istinto a soddisfare ogni piacere, tentatore e provocatore. È in quel momento che infatti viene spezzato il legame di armonia: la cacciata dal Paradiso Terrestre non implica solo una ferita irrecuperabile tra l'essere umano e la Natura, ma anche una frattura dell'identità del primo che si vede costretto a ripudiare una parte integrante del suo essere, quella più irrazionale e ctonia. Quella parte oggetto di ripudio e condanna rappresenta una minaccia di dannazione eterna che si concretizza in tutte le creature escluse dal consorzio umano e dal razionale. Abbracciare la Natura nelle sue forme più ibride e remote significa abbandonarsi alle tentazioni, al male e dunque alla dannazione. Il dualismo Salvezza/Dannazione, viene quindi ripresentato nei suoi tratti distintivi e come tutti gli altri dualismi viene esibito per poi essere contraddetto.¹⁵ Anche questo

¹⁴ Su questo aspetto, cfr. S. Iovino, *Ecologia letteraria* cit.

¹⁵ Daddo inizialmente interpreta Iguana come un reietto dannato che deve essere riabilitato, esprimendo la dannosa gerarchia tra esseri che poi Ortese sfida e ribalta. Alla fine del romanzo infatti Daddo si renderà conto che quella "mostruosità" (dal lat

confine, ritenuto insormontabile dalla Cultura Occidentale, viene messo in discussione creando un varco attraverso cui approdare ad un orizzonte più complesso e ampio. A varcare il confine spezzando un costrutto così fortificato sono, ancora una volta, gli stessi soggetti che si sono aperti all'altro da sé. Il conte Aleardo attraversa un percorso individuale e spirituale scandito da più fasi e che consiste in 1) un riconoscimento della colpa e in 2) un sacrificio personale inteso come martirio che culmina nel 3) riscatto dell'altro dalla condizione di soggezione spirituale ad una prospettiva di salvezza. Procediamo con ordine partendo dal primo passo necessario al cambiamento: il riconoscimento di un peccato umano originale che richiede che qualcuno prenda su di sé la colpa e la espi. La consapevolezza della propria responsabilità di uomo emerge in modo progressivo e il punto di partenza è ancora una volta il momento di passaggio del balcone. Protetto dal muretto, Daddo lascia fluire la propria interiorità e sente un moto di vergogna, gli sorge il sospetto di aver sbagliato fino a quel momento. Percepisce l'incapacità di afferrare la realtà e l'esigenza di mobilitarsi a compiere opere di soccorso: «“L'Iguanuccia... parlare... offrire... per il riscatto di tutti... buona somma... liberare tutti... Questo per prima cosa...”» (Ig, p. 68). Quella di Daddo si tratta di una vera e propria epifania della colpa e con il progredire della narrazione i riferimenti all'abuso perpetrato si fanno più concreti fino ad ammettere la «certezza di un delitto» (Ig, p. 155). È così dunque che inizia il processo allucinatorio per la simbolica morte di Dio che assume le sembianze di una farfalla bianca. Daddo si erge a giudice di questo processo e si rende soggetto attivo nella ricerca della Verità e nell'affermazione della Giustizia perché ha imparato che la pietà e la compassione da sole non bastano e che, se non accompagnate da fatti concreti, possono addirittura essere dannose:

Egli era mutato, in quanto sentiva che, nella vita, il lato terribile era proprio la compassione, in quanto così il male velava i suoi crimini, il bene lasciava luogo a profonda debolezza. Egli non aveva più altro scopo, nella nube ch'era stata la sua vita, se non il risorgimento di Dio, la sua liberazione dal sepolcro, e la restaurazione del Diritto. (Ig, p. 159)

L'unica soluzione che si apre agli occhi di Daddo consiste nel pagare

monēre, avvisare, ammonire) è solo una maschera messa dalla società al vero volto dell'Universo: «sentì poi che questi viaggi sono sogni, e le iguane *ammonimenti*. Che non ci sono iguane, ma solo travestimenti, ideati dall'uomo allo scopo di opprimere il suo simile e mantenuti da una terribile società» (Ig, p.168).

con la sua moneta più vera: dare la sua vita per Iguana. Il sacrificio nel pozzo è un atto di redenzione e di riscatto per tutti coloro ai quali non è mai stato concesso il diritto di difendersi dagli abusi subiti e di sperare in una qualche salvezza. Nel pozzo Daddo riconosce per la prima volta l'umanità di tutte le creature che abitavano l'isola. Impara qui il significato dell'umanità che si basa sul rispetto e sul riconoscimento della dignità dell'altro-da-sé.¹⁶ Il sacrificio di Daddo dunque apre un varco attraverso cui il fratello umano e quello ferino tornano a far parte di un unico intero, andando incontro ad una comune e universale redenzione.

V.

Per concludere. La strategia adottata da Ortese per decostruire il sistema dualistico su cui si basa la cultura occidentale è quindi l'ibridazione, intesa come sintesi dei termini in antitesi. L'ibridazione infatti, rompendo il muro dell'incomunicabilità e dell'inappartenenza reciproca, può offrire una prospettiva inclusiva e in movimento, l'unica in grado di ricomprendere nell'immaginario individuale e collettivo una realtà molto più complessa e profonda riscattandola dalla soggezione emotiva, fisica e spirituale cui vengono relegate le vittime. L'affrancamento parte dal linguaggio e Ortese ne fa il motore della sua scrittura. La parola, infatti, posta al servizio dell'*alterità*, rompe i vecchi patti di silenzio e diventa artefice del cambiamento. È ciò che conferma, in conclusione, il discorso di Anna Maria Ortese pronunciato ai microfoni di Radio Due 3131 il 23 marzo del 1989, in cui ribadisce la necessità di mettere la propria voce al servizio della Natura stessa prima che delle ideologie al fine di restituire all'«altra parte del cielo» la dignità e la redenzione negata:

Siamo ancora in attesa, dunque, dell'altra parte del cielo. Quando questa parte avrà una voce, una sua filosofia, quando la donna si sveglierà e riconoscerà che solo il cielo vero, i fiumi, le foreste, il corpo dei bambini, tutti i gioielli della natura, sono veramente inviolabili, che uomo e donna non sono padroni della vita, ma figli e che occorre rispetto e compassione della natura, prima ancora che delle ideologie,

¹⁶ Questo è il significato allegorico del viaggio etico di Daddo che sta alla base della scrittura ortesiana. Anzi è l'urgenza di diffondere questa morale di dignità e compassione che diventa il motore della sua scrittura impegnata nelle questioni che riguardano l'umanità e il mondo naturale, e in particolare nel rapporto tra l'uomo e coloro – che si tratti della terra, degli animali, degli esseri umani o dei popoli svantaggiati – che non possono difendersi. Per approfondire, cfr, V. De Gasperin, *Loss and the Other* cit.

L'ospite ingrato

se si vuole continuare a vivere sulla terra, a veder vivere la terra e se si vuole che questa non debba trascinare, nella sua caduta, anche il vincente, glorioso corpo umano; solo a questo punto si potrà dire che la donna ha rotto il silenzio. La parola, prima che suono emergente tra i suoni della natura, non può non essere che il grido della natura stessa, là dove la bontà, che è ragione, non è giunta, e la Forza posa il suo piede. Non si può respirare se non a servizio di questa straziata natura. Non può scrivere sul suo sigillo segreto, quello che ha scritto un certo principe straniero sul suo stemma: «Io servo!». Non dire: «mi servo», se hai voce. Ma chiedi alla tua voce di servire. Saprai allora che la tua voce è nuova e se l'attende l'aurora... o la notte di sempre!¹⁷

L'Iguana di Anna Maria Ortese, per una strategia di riscatto

Serena Cerasa

¹⁷ Anna Maria Ortese, *Il silenzio delle donne*, Radio Due, 23 marzo 1989. La trascrizione è a cura di Cristina Portoghese ed è stata pubblicata online dalla Società Italiana delle Letterate nell'ambito del ciclo *Dedicato alle ragazze* alla Casa delle Letterature di Roma il 18 febbraio 2015. Per il testo integrale si veda: <https://www.societadelleletterate.it/2015/02/ortese-e-banti/> (ultimo accesso: 12/09/2022).

Note a margine di *Un inverno freddissimo* di Fausta Cialente

Emmanuela Carbé

Nella prefazione alla seconda edizione del 1953, Emilio Cecchi giudicava *Cortile a Cleopatra* «uno dei più bei romanzi italiani dell'ultimo ventennio», concludendo la sua analisi con un certo trasporto: «noi invidiamo quelli che lo leggeranno ora per la prima volta».¹ Vale ancora oggi questa affermazione, che potremmo estendere a gran parte della produzione narrativa di Cialente, fino a pochi anni fa di difficile reperimento: se *Cortile a Cleopatra* ha avuto una storia abbastanza fortunata, con diverse ristampe fino alla più recente del 2022 per i tipi della Tartaruga, con prefazione di Melania G. Mazzucco (una precedente edizione, del 2013, a cura di Dacia Maraini, era uscita per il «Corriere della Sera»), non si può dire lo stesso per altri libri, da troppo tempo fuori catalogo, a partire da *Un inverno freddissimo*: uscito nel 1966, ristampato nel 1976, è stato recuperato solo nel 2022 da Nottetempo.² Cialente nella sua lunga carriera ha pubblicato i romanzi

¹ E. Cecchi, *Prefazione a F. Cialente, Cortile a Cleopatra*, Firenze, Sansoni, 1953, pp. 7 e 10.

² Le citazioni sono tratte dalla più recente edizione a mia cura di F. Cialente, *Un inverno freddissimo*, Milano, Nottetempo, 2022. Tra gli interventi critici sulla riedizione si segnala il contributo di Alberto Casadei, da cui si cita: «si coglie subito una cifra stilistica che ci conduce a Virginia Woolf, specie quella di *La signora Dalloway* e *Al faro* – cui forse viene reso un implicito omaggio nella parte finale del testo, dove si legge che Camilla lavora a un “calzerotto”, proprio come Mrs Ramsay», *Fausta Cialente. Il femminismo inizia in soffitta*, in «La Lettura – Corriere della Sera», 20 novembre 2022. Nel romanzo la protagonista lavora spesso a maglia: si pensa anche a Conrad, autore molto amato da Cialente, che in *Cuore di tenebra* (1899) fa avviare la narrazione attraverso la metafora della tessitura: «two women, one fat and

Natalia (Sapientia 1930),³ *Cortile a Cleopatra* (Corticelli 1936; Sansoni 1953, con varianti), *Ballata levantina* (Feltrinelli 1961), *Un inverno freddissimo* (Feltrinelli 1966), *Il vento sulla sabbia* (Mondadori 1972), e *Le quattro ragazze Wieselberger* (Mondadori 1976); e le raccolte di racconti *Pamela o la bella estate* (Feltrinelli 1962) e *Interno con figure* (Editori Riuniti 1976). Oltre a *Cortile a Cleopatra*, La Tartaruga ha recentemente riproposto *Le quattro ragazze Wieselberger* (2018), il romanzo di Cialente che ha avuto più ristampe, e l'esordio *Natalia* (2019), entrambi con prefazione di Mazzucco, mentre Baldini Castoldi Dalai nei primi anni 2000 aveva riproposto, con prefazione di Franco Cordelli, *Ballata levantina* (2003, postfazione di Paolo Terni) e *Cortile a Cleopatra* (2004, in postfazione il già citato testo di Cecchi).

In attesa di un progetto editoriale onnicomprensivo, certamente necessario per una delle più importanti scrittrici del nostro Novecento,⁴ l'editore Nottetempo ha avuto il merito di formulare una proposta editoriale che dopo *Un inverno freddissimo* riporterà in libreria *Il vento*

the other slim, sat on straw-bottomed chairs knitting black wool», J. Conrad, *Heart of Darkness*, ed. by R. Kimbrough, London-New York, Norton & Company, 1988 (1963), p. 13.

³ In una lettera del 13 agosto 1982, Cialente ringrazia Carlo Bo per la sua prefazione alla ristampa Mondadori di quell'anno: «Egregio Professore, ricevo da Mondadori copia della prefazione che Lei ha dedicato al mio assai vecchio primo romanzo, "Natalia", e la ringrazio di tutto cuore. L'esame così preciso (e lusinghiero) che lei ne ha fatto è come una rivelazione – direi uno specchio! – tanto di me stessa quanto del personaggio. Cinquant'anni sono molti, per ambedue, e mi auguro che ai lettori di oggi, se ne avrà! non risultino troppi; a me rimane tuttora una strana sensazione per quell'aver scritto – dopo essere arrivata in Egitto ed aver avuto lo spettacolo inatteso d'un paese e di gente tanto differenti e particolari – sulla vecchia provincia italiana e le sue figure, tra le quali era trascorsa la mia infanzia e la mia giovinezza. La sua prefazione e la data che avverte con precisione la compiuta scrittura del libro saranno, spero, osservate dai futuri lettori. Spero che Lei si ricordi di me e del nostro incontro a Enna quando ebbi il piacere di conoscerla personalmente. Di nuovo la ringrazio e le invio i miei più cordiali saluti», F. Cialente a C. Bo, Trevisago (Varese), 13-8-82, lettera conservata nell'Archivio Urbinato della Fondazione Carlo e Marise Bo. Si ringrazia la direttrice Ursula Vogt, e le eredi di Cialente per aver acconsentito a darne notizia.

⁴ Per una ricostruzione delle vicende biografiche si veda la voce dedicata a Cialente a cura di Nunzio Ruggiero, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017, [https://www.treccani.it/enciclopedia/fausta-cialente_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/fausta-cialente_(Dizionario-Biografico)) (ultimo accesso: 3 febbraio 2023). Per un profilo critico dell'autrice si rimanda alla più completa monografia dedicata alla scrittrice, F. Rubini, *Fausta Cialente. La memoria e il romanzo*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2019, e in particolare, per *Un inverno freddissimo*, le pp. 93-106 e 322-365.

sulla sabbia (maggio 2023), *Interno con figure e altri racconti* (2024), e infine *Ballata levantina* (2025). Ogni volume è accompagnato da un invito alla lettura – di volta in volta affidato a una penna diversa – e da una nota che offre al lettore un veloce inquadramento storico-critico e filologico del testo. La scelta di non procedere in ordine cronologico è dettata dalla volontà di rimediare all'assenza dei due romanzi di più difficile reperimento (*Il vento sulla sabbia* è stato ripubblicato solo nel 1973), procedendo poi con il recupero dei racconti di *Interno con figure*, la cui ultima edizione risale al 1991 (Studio Tesi, che ha anche stampato nel 1995 un volumetto intitolato *I bambini*, titolo di sezione della raccolta *Pamela o la bella estate*); sarà riproposta contestualmente, mantenendo com'è ovvio intatta la struttura della raccolta del 1976, una scelta di racconti pubblicati in giornali e riviste. Si riproporrà infine *Ballata levantina*, il romanzo di Cialente scritto dopo molti anni di silenzio, almeno in parte dovuto all'attiva militanza antifascista testimoniata dall'inedito *Diario di guerra* (1941-1947), oggi conservato al Centro Manoscritti di Pavia, fonte fondamentale per ricostruire l'esperienza delle trasmissioni radiofoniche *Siamo italiani, parliamo agli italiani* (1940-1943) e le molte attività di propaganda antifascista intraprese dal gruppo di Cialente, composto tra gli altri da Renato Mieli e Laura Levi.⁵

Un inverno freddissimo è dunque il quarto romanzo di Cialente, uscito a metà degli anni Sessanta, quando si osservava fuori dal mondo la corsa allo spazio, e dentro al mondo la guerra del Vietnam, l'inizio della rivoluzione femminista, l'avvio della rivoluzione culturale di Mao Tse-tung. Cialente guarda però all'esperienza neorealista, reinterpretandola con altri mezzi: la storia è ambientata nell'inverno del 1946-47, tra le macerie del dopoguerra; Camilla, «una donna sola» abbandonata dal marito Dario prima della guerra,⁶ trasferisce la sua famiglia dalla casa di campagna – dove rimane a vivere solo l'anziana madre – a Milano,

⁵ Il diario fu donato al Centro Manoscritti nel 1998 dalla figlia di Cialente, Lionella Terni Muir. Cfr. E. Carbé, *La scrittura necessaria. Il diario di guerra di Fausta Cialente*, Roma, Artemide, 2021. Notizie del diario sono fornite da F. Rubini, «Diario di guerra» (1941-47) di Fausta Cialente. *La memoria e il racconto*, in «Bollettino di Italianistica», 1, 2014, pp. 61-83; Ead., «Middle East» di Fausta Cialente, *ivi*, pp. 139-152; Ead., «Fronte unito» 1943-1945. *La Resistenza lontana*, in «Storia e problemi contemporanei», 68, gennaio-aprile 2015, pp. 31-48; Ead., *Un'italiana che parlava agli italiani. Fausta Cialente redattrice di Radio Cairo*, in «Italia contemporanea», 281, 2016, pp. 57-81 (poi in Ead., *Fausta Cialente cit.*). Alcuni stralci del diario sono pubblicati in M.S. Palieri, *Radio Cairo. L'avventurosa vita di Fausta Cialente in Egitto*, Roma, Donzelli, 2018.

⁶ F. Cialente, *Un inverno freddissimo cit.*, p. 58.

in una soffitta rimediata e sistemata con spirito intraprendente. È la capofamiglia di un nucleo ampio, costituito dai figli Alba, Lalla e Guido, dal nipote violinista Arrigo insieme alla moglie Milena, da Regina (fidanzata del compianto nipote di Camilla, il partigiano Nicola) con la sua piccola figlia Nicoletta, nata già orfana di padre. Echeggia in tutto il libro l'assenza dei padri, almeno in parte sostituiti dalla figura del vicino di casa Enzo, un antifascista «italiano nato e cresciuto tra l'Egitto e Parigi, venuto in Italia prima che la guerra fosse finita, col Comando Alleato». ⁷

L'inverno freddissimo ricorda il freddo della Danimarca: d'altra parte è Cialente stessa a collocare le opere complete di Shakespeare nella biblioteca del Rosso, il vicino di casa della dimora di campagna, e a far recitare scherzosamente a Guido (che possedeva uno Shakespeare «da pochi soldi», p. 89) versi da *Amleto*, *Otello*, *Antonio e Cleopatra*. ⁸ «Il cielo è abitato da fantasmi remoti che di lassù ci guardano con minacciosi occhi bianchi» (p. 123), dice Lalla osservando la neve che cade; e ancora: «spettri antichi e nuovi s'insinuano nella sua coscienza ben sveglia ancora: il padre, la sorella, la nonna – e Nicola. I morti e gli scomparsi» (p. 185). Oltre all'ingombrante assenza paterna, almeno due fantasmi sono evocati nel romanzo: il partigiano Nicola e la compagna di Enzo, le cui vicende egiziane sono note dal romanzo precedente, *Ballata levantina*, dove la protagonista Daniela, amata da Enzo, scompare tragicamente sulle sponde di un fiume in circostanze non chiare, con evidenti richiami letterari:

Due fantasmi vegliavano, infatti: quello della ragazza sparita tanti anni prima nel favoloso, antichissimo fiume, e la cui morte Enzo portava, inconsapevolmente forse, come una luttuosa decorazione all'occhiello (un narciso? una violetta?); e quello del fiero, loquace partigiano (“*qu'il était bavard, le pauvre*”, diceva di lui Milena), ma di costui era rimasto sulla terra un messaggio concreto – o un pegno – come se non avesse voluto per intero morire. ⁹

⁷ Ivi, p. 26. Le vicende del rientro di Enzo ricordano quelle dell'amico e collaboratore di Cialente, Renato Mieli, arrivato in Italia nell'inverno del 1943, cfr. E. Carbé, *La scrittura necessaria* cit., pp. 154-159.

⁸ E ancora, nel romanzo, in riferimento a Guido: «in un angolo della scena, rannichiata su un lettuccio o un divano potrebbe starci una bella ragazza ansiosa, che forse ama quel giovane. Il personaggio donna non è assolutamente necessario, secondo lui, serve solo di contorno, a dargli troppo spago diviene ingombrante. Una cosa sono le regine scespiriane, la madre di Amleto, lady Macbeth, Cleopatra; quelle sì che contano e hanno misura, non queste ragazzette sculettanti con le mammelle che ballonzolano dentro il vestitino», F. Cialente, *Un inverno freddissimo* cit., p. 90.

⁹ Ivi, p. 143. Ma veda anche, oltre: «il fantasma della ragazza sepolta nel fiume, l'immagine del suo “cuore infranto” ondeggiavano per un poco», ivi, p. 230. Il tema del

È un tempo proustiano quello di Cialente (lo ha sondato tra gli altri Bruno Mellarini per alcuni racconti e soprattutto per le *Wieselberger*),¹⁰ e nel romanzo del 1966 la memoria «ricostruisce malignamente, senza tregua» (p. 241): fedele lettrice della *Recherche*, forse per *Un inverno freddissimo* Cialente pensava ad Albertine costruendo le vicende della «povera fanciulla» Alba. Nella casa di campagna Camilla torna più volte, in un caso arrivando nella sua Combray con il figlio Guido, con il quale dorme nello stesso letto per limitare l'uso del riscaldamento a una sola stanza: «era stata una gran felicità per Guido avere sua madre tutta per lui, notte e giorno. La luce era già spenta quando scivolò sotto le coperte e le si rannicchiò vicino; lei lo baciò e affettuosamente cercò di respingerlo» (p. 119). Fa da contraltare a Guido la ormai diciottenne Alba, che nella soffitta di Milano spegne velocemente la luce della camera per evitare la madre:

Accese il lume sul tavolino con un gesto nervoso come se dalle tenebre le fosse venuto un richiamo improvviso e per un istante faticò quasi a riconoscere l'esiguo arredo che la circondava in quello spazio così limitato [...]. Udì come un soffio al di là della stuoia, forse il passo leggero di sua madre che sovente si alzava la notte, e il timore di sentirsi chiedere da quella voce sommessa e dolce: “perché non dormi ancora, Alba?” le fece subito allungare la mano e spegnere il lume.¹¹

Il romanzo viene candidato allo Strega, vinto quell'anno da Michele Prisco con *Una spirale di nebbia*, Rizzoli (tra i premi, *Un inverno freddissimo* risulta in lista per la quindicesima edizione del Bancarella, vinta da Montanelli, e riceve un voto nella fase di selezione del Campiello). La critica accoglie con un certo interesse il romanzo, pur con qualche riserva: la netta cesura con le ambientazioni precedenti di Cialente, nonché le scelte stilistiche, ben lontane dallo sperimentalismo di quegli anni, non convincono all'unanimità. Giorgio Zampa rimpiange in Cialente «i destini avventurosi» dei personaggi levantini, collocati nelle «atmosfere infocate» egiziane, ed esprime una certa delusione per il romanzo milanese, «come se l'ispirazione di

fiume torna anche in una descrizione della soffitta: «sembrava di nuovo galleggiare attraverso uno spazio misterioso e nel silenzio che in certe ore la circondava si poteva avere l'impressione che la casa sorgesse da una morta laguna o sulle rive di un estuario addormentato e di là affluissero in un moto quasi impercettibile le onde di quel lento fiume caliginoso» ivi, p. 247.

¹⁰ B. Mellarini, *Tempo ricostruito, tempo da ricostruire: Fausta Cialente all'ombra di Proust*, in *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di A. Dolfi, Firenze, Firenze University Press, pp. 265-292.

¹¹ F. Cialente, *Un inverno freddissimo* cit., pp. 72-73.

questa nostra gentile, valente autrice avesse sofferto nell'allontanarsi dalla luce violenta, dalla confusione colorita, dai forti sapori che esaltano, nella memoria, le coste del levante». ¹² Più favorevole Carlo Bo sul supplemento letterario del «Corriere della Sera» (*I due modi di raccontare*, 22 maggio 1966; il romanzo è accostato al volume di Libero Bigiaretti, *La scuola dei ladri*), che riconosce in Cialente uno sforzo di rinnovamento dei temi da lei solitamente attraversati, e offre una lettura tesa a giustificare lo scarso sperimentalismo, parlando di «un tipo di letteratura oggi desueto e ingiustamente sottovalutato e disprezzato» per un libro che richiede invece «una disposizione piena, uno scavo in profondità». ¹³

Silvana Castelli sull'edizione romana dell'«Avanti!», pur non condividendo alcune soluzioni del romanzo, individua nel personaggio di Camilla, «primo strumento nella brillante orchestrazione del racconto», un «disperato ritratto di donna, chiusa nel respiro enorme dell'esistenza, che la sfonda e la ferisce per superarla, infine, come una di quelle case per metà crollate che attendono di essere demolite». ¹⁴ Carlo Salinari saluta con entusiasmo il nuovo romanzo sulle colonne dell'«Unità», apprezzandone l'atmosfera creata da una polifonia di voci, un meccanismo in grado di «scandire il tempo di una vita collettiva». ¹⁵ Come altri critici, Salinari osserva che il modo di raccontare di Cialente è decisamente lontano dalla narrativa coeva, con un periodare non

¹² G. Zampa, *Un racconto politico*, in «La Stampa», 11 maggio 1966.

¹³ All'uscita della recensione, Cialente scrisse un ringraziamento a Carlo Bo: «Egregio Professore, Le sono molto grata per il generoso e attento esame ch'Ella ha voluto fare del mio "Inverno freddissimo". Come sempre accade, la limpida intelligenza del critico fa da specchio all'autore, cioè lo spiega e lo rappresenta a sé stesso – e anche di questo La ringrazio». F. Cialente a C. Bo, Trevisago (Varese), 23 Maggio 1966, Archivio Urbinate della Fondazione Carlo e Marise Bo (cfr. *supra*, nota 4). L'archivio conserva anche una terza lettera (si rimanda ad altra sede un commento esaustivo) in cui Cialente ringrazia per la recensione alle *Quattro ragazze Wieselberger*, apparsa sul supplemento letterario del «Corriere della Sera» (*Memorie che diventano visione morale*, 30 maggio 1976): «non solo per l'attento esame dell'opera, ma l'aver aggiunto quelle citazioni, scelte a sostegno del suo generoso giudizio, mi ha molto confortata; perché è assai raro che in una recensione il critico si dia la pena di farlo, e invece è tanto importante suggerire il "tono" dell'autore, specialmente quando si tratta, com'è stato messo nel titolo, di una "visione morale" del passato», F. Cialente a C. Bo, Roma, 31 maggio 1976, Archivio Urbinate della Fondazione Carlo e Marise Bo.

¹⁴ S. Castelli, *Disperato ritratto di donna*, in «l'Avanti!», edizione romana, 9 giugno 1966.

¹⁵ C. Salinari, *Fausta Cialente: la scrittura della memoria*, in «l'Unità», 14 giugno 1966.

frammentato, ordinato, convincente e in grado di far provare al lettore un «sentimento della sofferenza e della delusione [...], ma anche la consapevolezza che la vita continua e con le sue leggi insopprimibili seppellisce quella sofferenza e vanifica quella delusione».¹⁶

Luigi Baldacci, che aveva già recensito *Ballata levantina*,¹⁷ accosta il romanzo di Cialente a *Un certo Ramondès* di Vigevani (Feltrinelli 1966) sottolineando in controtendenza con altre voci critiche un abbandono dell'esperienza memoriale a favore del racconto realistico.¹⁸ Infine si segnala l'intervento critico di Olga Lombardi, che rintraccia nella scrittura cialentiana «un'arte raffinata e di breve durata», la cui misura è il romanzo breve e il racconto; a supporto della tesi, Lombardi individua gli esiti più alti nella prima parte del libro, quando i personaggi si sviluppano attorno al perno di Camilla, mentre l'opera si indebolirebbe nel momento in cui ciascun personaggio persegue una propria autonomia:

nello scandaglio dei sentimenti di Camilla, nel modo misurato e sicuro con cui viene decifrato ed espresso il suo mondo interiore, la scrittura della Cialente mostra una finezza che ci richiama alla mente le sue prove migliori, quali la definizione del personaggio della nonna in *Ballata levantina* e di certe figure non dimenticabili di *Cortile a Cleopatra*. In tutta questa prima parte del romanzo il suo realismo nomina cose e gesti, trascrive i dialoghi, scopre i pensieri con discrezione e leggerezza di tocco, infittendo gradatamente le notazioni fino a creare un solido e trasparente tessuto descrittivo.¹⁹

L'occasione della ristampa arriva dieci anni dopo: il 6 aprile 1975 l'Ansa batte la notizia che Giulietta Masina avrebbe interpretato il ruolo di Camilla nella trasposizione televisiva di *Un inverno freddissimo*, notizia riportata il giorno dopo nell'articolo *Per la Masina in tv un'altra borghese* («Stampa sera»). Il romanzo viene allora ristampato in forma anastatica da Feltrinelli e da Euroclub. *Camilla*, per la regia di Sandro Bolchi e la sceneggiatura di Tullio Pinelli in collaborazione con Bolchi, fu trasmesso in quattro puntate domenicali su Rete Uno RAI, dal 18 aprile 1976 al 9 maggio 1976 (segue, nelle settimane successive, uno sceneggiato tratto dal *Figlio di due madri* di Massimo Bontempelli,

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ In «Il Popolo», 7 luglio 1961, poi in Id., *Letteratura e verità*, Milano-Napoli, Ricciardi 1963.

¹⁸ L. Baldacci, *Vigevani e la Cialente abbandonano la via della memoria*, in «Epoca», 10 luglio 1966.

¹⁹ In «Nuova Antologia», ottobre 1966, pp. 261-263: p. 262.

per la regia di Ottavio Spadato).²⁰ La versione televisiva di Camilla è però decisamente diversa dal romanzo, con radicali modifiche anche cronologiche, e su questi aspetti si apre un dibattito sui giornali, specie in «Paese sera».²¹

Il 1976 fu anche l'anno di uscita delle *Quattro ragazze Wieselberger* e della raccolta *Interno con figure*, in cui si riuniscono i racconti di *Pamela o la bella estate* e altre cinque prose. L'introduzione alla raccolta, datata giugno 1975, dà modo a Cialente di ripercorrere più di quarantacinque anni di carriera, e ricordare il periodo egiziano e le profonde trasformazioni della società levantina, messe in luce efficacemente nei romanzi del dopoguerra:

Nell'Egitto dov'ero arrivata qualche anno dopo la fine della prima guerra mondiale la *belle époque* [...] era definitivamente tramontata e potei coglierne soltanto gli ultimi bagliori, soprattutto nei racconti di mia suocera ch'era stata una delle "grandi signore" sulla fine del secolo; e anche dai ricordi di mio marito che, giovinetto, aveva potuto assistere ai balli offerti dai Kedivi nel palazzo di Ras el Tin. Un'altra epoca si sostituiva a quella mentre ancora dimoravo in Egitto, e credo d'averne dato riferimenti ben precisi – direi storici – tanto in *Ballata levantina* che in *Un inverno freddissimo* e ultimamente in *Il vento sulla sabbia*: basta saperli leggere.²²

«Basta saperli leggere»: in *Un inverno freddissimo* Cialente affida a Enzo le riflessioni sulle dinamiche politico-sociali in Egitto, che oggi vanno naturalmente calate non solo nella finzione del romanzo, ma anche nel contesto storico in cui sono state scritte:

Mentre quello laggiù è un paese che va incontro a grossi mutamenti, è giusto, è "storico" e chi non li prevede, chi non sa leggerli "scritti sui muri" è un illuso, un ignorante... Avranno anche lì le loro convulsioni, commetteranno gli errori inevitabili, come sono inevitabili le "malattie infantili", ma lui in coscienza può dirsi di averli sempre guardati con simpatia, gli arabi, anche quando sotto sotto li sentiva xenofobi e razzisti. Bisognava capirli, capire tutte le umiliazioni e i tradimenti attraverso cui sono passati: devono imparare tutto, adesso, dall'a alla zeta. Sono invece i mutamenti avvenuti qui, che lo riguardano.²³

²⁰ Pubblicato in DVD nel 2008 all'interno della collana «I grandi sceneggiati della televisione italiana» di Fabbri Editori.

²¹ Per la storia dello sceneggiato e della sua ricezione si rimanda a F. Rubini, *Fausta Cialente* cit., pp. 130-149.

²² F. Cialente, *Introduzione a Interno con figure*, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. XIII.

²³ F. Cialente, *Un inverno freddissimo* cit., p. 78.

Un monito che torna prepotentemente nel *Vento sulla sabbia*, dove nella villa chiamata Sans Souci, simbolo del tempo perduto e spensierato, avviene un misterioso, tragico incendio che segna l'irreparabile fine di un'epoca. La frattura storica, tuttavia, è anche metafora del passaggio alla maturità, come a voler ricordare con disincanto la fine della giovinezza, che in *Un inverno freddissimo* era associata alle estati al mare di Camilla:

Ma quell'insopprimibile senso di vivere, di aspettare qualcosa dalla vita non l'ha mai abbandonata, ce l'ha al mattino svegliandosi, la sera andando a letto – è il vero compagno della sua solitudine; e le viene in mente suo padre (che non era, no, silenzioso e diffidente come sua madre) quando la gettava dalla barca in acqua perché imparasse a nuotare. Ha avuto ragione, suo padre: ha imparato a nuotare, l'ha imparato proprio bene, ancora le sembra di fendere a lunghe, calme bracciate l'immenso spazio che pur l'allontana sempre più dalla sua giovinezza.²⁴

Così invece la protagonista Lisa nel *Vento sulla sabbia*:

Tutto è crollato, svanito o trasformato. I sabbioni sono diventati, mi dicono, un orribile quartiere affollato, percorso da strade di asfalto, con case altissime che in basso sono sventrate da volgari botteghe e caffè dove risuonano a tarda notte le strazianti voci delle radio; spariti i dattolieri, le tortore e le allodole, le belle spiagge sepolte sotto i lungomare di grigio cemento, e il Sans Souci, soffocato dalle costruzioni che gli sono cresciute intorno, è un modesto collegio per ragazze orfane; e io sono contenta di non aver veduto le inevitabili deturpazioni fatte dal tempo e da quello che ironicamente dovrei chiamare progresso, e di poter ricordare invece la dolce curva della baia deserta, il fremito dell'acqua, le sabbie vergini, anche se rivedendo ogni cosa con gli occhi della memoria sento cadermi sull'animo una vaga malinconia, perché è alla giovinezza perduta che mi guidano i ricordi.²⁵

²⁴ *Ivi*, p. 58.

²⁵ F. Cialente, *Il vento sulla sabbia*, Milano, Mondadori, 1972, p. 178.

***Specchio infranto* di Mercè Rodoreda: un capitolo del tardo Modernismo europeo¹**

Pietro Cataldi, Cèlia Nadal Pasqual

I. Rodoreda e il Modernismo europeo

Nella cultura letteraria internazionale, e in Italia, si va da alcuni decenni consolidando l'uso della categoria di "Modernismo", già diffusa, in quest'uso specifico, nei paesi di lingua inglese.² La resistenza all'adozione di questo termine nei paesi non anglofoni è stata dovuta anche alla sovrapposizione con usi diversi e specifici, e per esempio il "modernismo" cattolico fra Otto e Novecento in Italia e il *Modernismo* ispano-americano diffuso dagli anni Ottanta dell'Ottocento in alcuni paesi del Sud-America e in Spagna.

Per ciò che in particolare riguarda la Catalogna, è necessario distinguere il *Modernisme* che segue la *Renaixença* catalana tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento da ciò che è stato chiamato *Modernism* in riferimento a Thomas S. Eliot e a Virginia Woolf, benché non manchino significativi legami tra i due fenomeni. Pur con il rischio di qualche equivoco, la categoria è d'altra parte di sicura utilità per definire un ampio spazio internazionale della produzione letteraria caratterizzato da forti tratti di innovazione, ma anche dal

¹ Questo scritto è frutto del confronto e della riflessione condivisa tra i due autori. Tuttavia, la stesura materiale dei §§ 1 e 3-5 spetta a P. Cataldi, mentre quella del § 2 a C. Nadal Pasqual. Sia pure nell'autonomia di due direzioni specifiche di indagine e di collocazione, questo contributo dialoga d'altra parte con quello di C. Nadal Pasqual, *Generi di massa e genealogie di scrittrici. «Specchio infranto» di Mercè Rodoreda*, in questo stesso fascicolo.

² Un quadro della questione, soprattutto per l'Italia, lo fornisce *Il modernismo italiano*, a cura di M. Tortora, Roma, Carocci, 2018.

riconoscimento della tradizione e del suo valore; ed è dunque una categoria che merita di essere parte del linguaggio comune della comparatistica anche in riferimento alle importanti esperienze in lingua catalana, e in modo esemplare alla narrativa di Mercè Rodoreda, una delle maggiori narratrici europee della seconda metà del Novecento: largamente e ripetutamente tradotta e letta in Italia, e tuttavia ancora priva di una consolidata tradizione critica e di un posto adeguato nel canone condiviso.

Senza dunque dimenticare il significato specifico del Modernisme catalano, ovvero senza sottmetterlo al rischio di un'omologazione globalizzata, poter misurare anche la letteratura prodotta in lingua catalana con questa categoria internazionale può aiutarci a scongiurare un rischio non meno grande: lasciare che una letteratura di forte respiro cosmopolita e nel Novecento tanto ben collegata alle tendenze più innovative e di qualità della ricerca internazionale resti confinata in un ambito linguistico-culturale ristretto e, perfino, per paradosso, provinciale.³

D'altra parte, mentre i movimenti d'avanguardia che caratterizzano quasi tutte le aree culturali e letterarie europee fra l'inizio del Novecento e gli anni Trenta sono stati di frequente considerati in modo unitario e comparato, grazie anche alla loro forte proiezione internazionale, la stessa cosa non è avvenuta, o è avvenuta assai meno e solo più di recente, per la letteratura modernista.⁴ Eppure i valori in gioco e la dimensione ultranazionale e translinguistica non sono meno pronunciati e significativi. Per disegnare in modo non equivoco il paesaggio nel quale intendiamo collocare l'opera di Mercè Rodoreda è dunque utile, chiariti preliminarmente i diversi e specifici usi nazionali delle categorie in gioco, riepilogare i caratteri più significativi del Modernismo internazionale, in particolare definendoli nel contrasto con quelli delle avanguardie.

³ Un'importante collocazione critica di Rodoreda nell'ambito del Modernismo catalano ed europeo – particolarmente attento anzi all'integrazione del *Modernisme* catalano nella problematica del Modernismo europeo – è in C.R. Arkinstall, *Gender, Class, and Nation: Mercè Rodoreda and the Subjects of Modernism*, Lewisburg, PA, Bucknell UP, 2004. Lo studio dedica particolare attenzione ai primi testi rodoorediani (i romanzi prima di *Aloma*).

⁴ Due opere di riferimento per questa lettura in prospettiva transnazionale sono: M. Detloff, *The Persistence of Modernism: Loss and Mourning in the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge UP, 2009, e *Translocal Modernism: International Perspectives*, a cura di I. Ramalho Santos e A. Sousa Ribeiro, Berna, Peter Lang, 2008. In Italia, vedi anche *La rete dei modernismi europei*, a cura di R. Donnarumma e S. Grazzini, Perugia, Morlacchi, 2016.

Le avanguardie propongono la fine dei musei, lo schiaffo al gusto del pubblico e l'adeguamento della letteratura alla civiltà delle macchine; rifiutano le forme tradizionali della scrittura quando non addirittura i generi letterari più compromessi con il mercato, come il romanzo. Ben diversamente, gli autori riferibili al Modernismo cercano di costituire una sintesi fra passato e presente, fra rottura e continuità, fra sperimentalismo e tradizione; e puntano in narrativa sul romanzo e sul racconto, benché talvolta ibridandoli con forme per esempio saggistiche, e in poesia sulla lirica sintetica o sulle forme di poesia narrativa, incluso il poemetto.

Nondimeno, fra il Modernismo e le avanguardie esistono importanti punti di contatto. Tanto i movimenti d'avanguardia quanto il Modernismo fondano la loro novità su un terreno culturale diffuso nei gruppi intellettuali e artistici europei a partire dall'inizio del Novecento: alla cultura razionalista e positivista dell'Ottocento contrappongono il nuovo relativismo di Nietzsche, Freud, Bergson; il privilegio decadente dell'artista è rovesciato nella consapevolezza della crisi sociale che lo ha colpito nell'epoca delle masse; alla raffinatezza delle poetiche del Simbolismo si sostituisce un confronto con il linguaggio basso e prosastico; all'oggettività impersonale del Naturalismo viene preferita una concezione fortemente soggettiva della realtà.

Specificità dei modernisti e invece estranea alle avanguardie storiche è tuttavia la necessità di ridefinire in termini nuovi, anziché distruggere, il rapporto con il passato e con la tradizione, nonché con i generi letterari e con le loro strutture canoniche. E però un rinnovamento decisivo avviene dall'interno: nuovi sono i temi, che si misurano con l'alienazione della società di massa e con il basso dell'esperienza; cambiata è la concezione del tempo e dello spazio, anche in accordo con le nuove teorie scientifiche; acquisiti sono i fondamenti e le procedure della psicoanalisi; il punto di vista narrativo si moltiplica in modo da adeguarsi a una nuova concezione, mobile e talvolta disintegrata, dell'identità dell'io e della vita interiore. Per quel che riguarda il romanzo, si diffondono modalità narrative che alternano descrizioni e riflessioni, con lo sviluppo di trame non lineari e anche decisamente frammentarie e inconcluse, senza strutture gerarchiche riconoscibili, con salti temporali e talvolta associazioni libere. Il punto di vista narrativo può oscillare da un personaggio all'altro, e dall'esterno all'interno, assecondando le necessità di un nuovo realismo multiprospettico che richiama alcune soluzioni della pittura contemporanea (il cubismo, per esempio).⁵

⁵ Oltre agli studi già citati, sul romanzo modernista si veda R. Kern, *The Modernist*

Fra gli anni Dieci e gli anni Quaranta, questo insieme di caratteri forma il nuovo paradigma prevalente nella letteratura in Europa, coinvolgendo in modo più o meno stretto gran parte degli autori che contano. Valgano qui a puro titolo esemplificativo i nomi di Marcel Proust per il francese, di Virginia Woolf e Thomas S. Eliot per l'inglese, di Thomas Mann e Alfred Döblin per il tedesco, di Luigi Pirandello ed Eugenio Montale per l'italiano, di Fernando Pessoa per il portoghese, di Federico Garcia Lorca per lo spagnolo, di Joan Maragall o Víctor Català e appunto, solo pochi decenni più tardi, Mercè Rodoreda per il catalano. Questi maestri e queste maestre, e naturalmente molti altri, definiscono un nuovo canone letterario tipicamente novecentesco con il quale diviene inevitabile misurarsi anche nei decenni successivi alla Seconda Guerra Mondiale. E se l'esordio di Rodoreda avviene all'interno della temperie modernista, le opere della maturità possono essere ricondotte alla lunga persistenza dei suoi caratteri, all'insegna di quel tardomodernismo (*Late Modernism*) del quale parleremo meglio più avanti.

II. Specchio infranto e i caratteri modernisti della narrativa di Rodoreda

Mirall trencat [Specchio infranto]⁶ è un romanzo del 1974, appartenente alla piena maturità dell'autrice. Sono passati più di dieci anni da *La plaça del Diamant* [La piazza del Diamante] (1962), sicuramente la sua opera più canonica, ambientata a Barcellona nel pieno della guerra civile. In *Specchio infranto*, che Rodoreda inizia mentre è ancora in esilio a Ginevra e termina al suo ritorno in Catalogna, viene narrato il destino di tre generazioni della famiglia Valldaura. La città in cui le vicende sono ambientate è ancora una volta Barcellona, anche se lo spazio decisivo è la casa di famiglia (e il suo giardino). Rispetto a *La piazza del Diamante* il tempo storico si allunga, abbracciando la fine dell'Ottocento, l'arrivo della seconda Repubblica e, verso la fine, la guerra; ma gli eventi pubblici sono sempre relegati in secondo piano. La narrazione in prima persona da parte di un personaggio femminile (come era Colometa in *La piazza del Diamante*) è sostituita da una molteplicità di soggettività e di punti di vista o, come spiega la stessa autrice nel «Prologo»: «No podia far explicar

Novel: a Critical Introduction, Cambridge, Cambridge UP, 2011.

⁶ *Mirall trencat* è citato dall'edizione delle opere complete della scrittrice, e in particolare da: M. Rodoreda, *Narrativa completa. Novel·les i contes*, edició a cura de C. Arnau, Barcelona, Edicions 62, 2008, vol. 1, pp. 693-995. L'edizione italiana utilizzata è *Specchio infranto*, trad. it. di G. Tavani, Roma, La Nuova Frontiera, 2013.

la novel·la per un sol personatge... Havia de substituir el monòleg per l'estil narratiu» [Non potevo far raccontare il romanzo a un solo personaggio... Dovevo sostituire il monologo con lo stile narrativo].⁷ Abbiamo dunque a che fare con un romanzo corale, suddiviso in capitoli brevi: una composizione di frammenti che formano un'unica cornice, quella appunto di uno *specchio infranto*.

Si tratta di un'opera significativa del tardomodernismo europeo, pubblicata non casualmente nello stesso anno di *La storia* di Elsa Morante, con la quale condivide, fra le altre cose, la tendenza a leggere le vite individuali (con particolare attenzione a quelle dei marginali, dei bambini e delle donne) in un rapporto innovativo e problematico, di sfasamento esistenziale, con la grande storia circostante. Il modo in cui Rodoreda interpreta la seconda fase del Modernismo europeo ha d'altra parte legami significativi con la scrittura di donne e con la sua tradizione: un Modernismo narrativo di donne sul quale si è avviata una riflessione critica dalla quale è ragionevole attendersi importanti novità, e che aiuterà a rendere ragione della specificità di molte voci di scrittrici, a partire dalla poetica e dall'ideologia, pur in un quadro culturale e formale comune.⁸

L'esordio narrativo di Mercè Rodoreda avviene nella grande cornice del contesto modernista, sotto l'influenza di alcuni suoi maestri specifici, a partire da Virginia Woolf e Marcel Proust: proprio quel Proust del quale Eladi Feriols in *Specchio infranto* conserva amorosamente l'opera, per leggerla, come è ovvio, a piccoli sorsi, e che la moglie Sofia non ama, come tutte le cose amate dal marito; e la cui presenza è dunque come un *cameo* che faccia da viatico al lettore, uno dei molti modi in cui la costruzione raffinatissima di questo romanzo scongiura una ricezione in termini di *feuilleton* e rivendica l'originale (modernista, appunto) appartenenza alla grande letteratura. Certo, nella narrativa rorediana i grandi modelli di Woolf, Proust e di altri maestri modernisti sono spesso incrociati con la tradizione del simbolismo narrativo europeo, in particolare quale si è sviluppato lungo l'asse culturale che lega la Francia del tardo Ottocento a Barcellona (e al fenomeno catalano del *Modernisme*), e che giustifica l'aggrarsi, nelle pagine sconolate di *Specchio infranto*, di *dandy* immalinconiti e fuori tempo, i cui gesti di sprezzo signorile (mettersi e togliersi i guanti, per esempio) sono al tempo stesso sedimenti storici dell'aristocrazia catalana e citazioni

⁷ M. Rodoreda, *Mirall trencat* cit., p. 700 [*Specchio infranto* cit., p. 10].

⁸ Su questo tema, vedi C. Nadal Pasqual, *Generi di massa e genealogie di scrittrici* cit.

dell'estetismo internazionale. E tuttavia il significato di questi gesti sta poi nella costruzione romanzesca, nel suo montaggio di senso, e parla dunque, appunto modernisticamente, di un mondo sospeso fra nostalgia e lutto; o, come lo definisce Rodoreda, «aquell pes de nostàlgia que tè tot el que ha viscut intensament i s'acaba» [quel peso della nostalgia che si prova per tutto ciò che si è vissuto intensamente e che è finito].⁹

I tratti modernisti della narrativa rodorediana riguardano più livelli delle sue opere già a partire dagli anni Trenta, cui d'altra parte appartiene *Aloma*.¹⁰ Ci concentriamo qui sui tre aspetti più importanti.

Primo: crisi del personaggio. Nel Modernismo si manifesta la crisi del personaggio problematico e tuttavia unitario che ha caratterizzato l'intero arco della narrativa sette-ottocentesca. A essere in gioco non è più la sua complessità, contraddizioni incluse. Il personaggio vive ora in uno spazio costitutivo di "mistero". L'impossibilità di svelare la sua verità umana non dipende solo dal fatto che sono divenuti inaffidabili e invecchiati gli strumenti che tradizionalmente servivano a questo scopo: innanzitutto la descrizione degli stati d'animo (e del carattere) affidata alla voce narrante, e il dialogato rivelatore. Non è solo una questione di tecniche narrative; il mistero non consiste cioè solo nella inedita incapacità di rappresentare la vita interiore nei termini della descrizione oggettiva che caratterizza Balzac e Stendhal e poi anche Flaubert e perfino Zola. A essere divenuto misterioso non è il personaggio come *altro* dalla voce narrante, mentre questa si vede spogliata delle sue prerogative di organizzatrice della conoscenza; a patire il mistero è proprio l'io di fronte a se stesso. Come Mr. Ramsey in *To the Lighthouse* di Virginia Woolf ignora le ferite del lutto la notte in cui muore sua moglie, e ne scopre una traccia solo una volta che, scendendo le scale, cerca e non trova il braccio di lei, così l'adolescente Aloma dichiara a se stessa di ritenere *schifoso* l'amore, salvo mostrare poi un cuore in attesa di esserne raggiunto e soggiogato. La letteratura modernista si riempie insomma di personaggi in cerca di sé, e ignari

⁹ M. Rodoreda, *Mirall trencat* cit., p. 705 [*Specchio infranto* cit., p. 15].

¹⁰ Scartando altre pubblicazioni precedenti (tra l'altro, oggi anch'esse valorizzate dalla critica), Rodoreda indicò *Aloma* come il primo romanzo da lei riconosciuto. Tuttavia, la prima versione (Premio Creixells 1937, pubblicata a Barcellona nel 1938) è stata rivista molti anni dopo dalla scrittrice (una nuova edizione è uscita, ancora a Barcellona, nel 1969); e questa seconda versione è divenuta quella di riferimento. Anche di questo romanzo esiste più di una traduzione in italiano, il che parla dell'interesse che Rodoreda ha suscitato in Italia, benché spesso manifestato in modo piuttosto disarticolato. Si vedano le traduzioni di A.M. Saludes i Amat (Firenze, Giunti, 1987) e di G. Tavani (Roma, La Nuova Frontiera, 2011).

delle ragioni e dei termini di questa ricerca perché ignari dei propri stessi movimenti interiori quando non decisamente in fuga da essi. Nel caso di *Aloma*, questo specifico fenomeno culturale è raddoppiato dalla situazione di una ragazza popolare come la protagonista, che è inesperta e non ha avuto accesso ad un minimo di “educazione sentimentale” né alle categorie necessarie per tradurre il suo istintivo rifiuto delle dinamiche sessiste che la circondano. La questione del genere e quella della classe sociale approfondiscono e ampliano lo spazio di questa ricerca letteraria, si articolano con esso, e questo permette di collocare il romanzo non solo nel movimento modernista europeo, ma anche all’interno di una genealogia più specifica – in termini storici e prestando attenzione all’intero sistema letterario –, una genealogia che si ritaglia uno spazio al di fuori delle categorie prevalentemente maschili che lo hanno plasmato in modo egemonico. Questa stessa riflessione deve essere applicata anche a *Specchio infranto*, ad esempio per l’uso assai personale del modello “maschile” del melodramma.¹¹

Se nel romanzo giovanile la voce che narra è una terza persona che tende ad assumere la prospettiva di un unico personaggio alla ricerca di sé, in *Specchio infranto* accade qualcosa di simile, ma la prospettiva si allarga, può assumere lo sguardo di tutti, in una declinazione molto più varia e plurale, ora identificabile con un’identità specifica, ora con uno sguardo sociale indefinito:

I aquell senyor notari tan famós i aquella senyora tan de llet i de seda... en fi... algú havia endevinat que durant anys s’havien trobat per simular que s’estimaven o per estimar-se de debò perquè són coses d’aquelles que només déu les sap...

[E quel signor notaio tanto famoso e quella signora tutta latte e miele... beh... qualcuno aveva intuito che per anni si erano incontrati per fingere di amarsi o per amarsi davvero, perché sono cose che solo Dio sa...]¹²

In questo frammento, ad esempio, la verità sulla storia d’amore tra il notaio Riera e la signora Teresa Valldaura in fin dei conti non è davvero conosciuta da nessuno, e forse nemmeno da loro stessi. Il narratore incapace di certezze circa i movimenti dell’io (o di più “io”) è dunque un narratore pertinente al nuovo oggetto da narrare, l’unico che possa ancora parlarne in modo attendibile; e l’oscillazione dei punti

¹¹ Anche su questi aspetti, vedi C. Nadal Pasqual, *Generi di massa e genealogie di scrittrici* cit.

¹² M. Rodoreda, *Mirall trencat* cit., p. 848 [*Specchio infranto* cit., p. 160].

di vista narrativi che caratterizza gran parte della narrativa modernista è la condizione di un nuovo realismo psicologico, il più storicamente adeguato, come ben vide Erich Auerbach scegliendo di concludere la grande rassegna del realismo occidentale appunto su un episodio di *To the Lighthouse*. Non pochi tratti dei maggiori romanzi di Rodoreda, e di *Specchio infranto* esemplarmente, potrebbero adeguatamente prenderne il posto.

Secondo. Un trattamento nuovo del tempo. Negli autori modernisti, il tempo lineare abitato da nessi causali che spingono dal passato verso il futuro, caratteristico della *Bildung* ottocentesca, cede il posto a un tempo multidimensionale e reversibile: quello teorizzato da Bergson come modo della coscienza umana e da Freud come dimensione dell'inconscio. La vita interiore appare sospesa fra tempi diversi, abitata da un tempo che tiene in vita tutto il vissuto dell'io e si lascia invadere dalla tensione verso il futuro: un tempo che le narrazioni letterarie trattano come un presente onnicomprensivo e senza vera proiezione prospettica. Su questa possibilità si regge, come è ben noto, il grande ciclo proustiano della *Recherche*; ma si tratta di una modalità nuova di rappresentazione che attraversa tutte le narrazioni più significative dei decenni alle spalle della Seconda guerra mondiale. La visita che il notaio Riera fa a Teresa nel capitolo I della parte seconda di *Specchio infranto*, dopo che la morte sacrificale del piccolo Jaume ha imposto l'apertura dello spiovente luttuoso che ricopre la seconda metà del romanzo, è un esempio straordinario, anche per la qualità del risultato, di questa modalità nuova. Così, dopo aver evocato la visita di Teresa al notaio, quando non erano ancora amanti, e averla riprodotta come se fosse al presente, il narratore racconta del notaio Riera che torna a casa della donna, con una coscienza del tempo biologico che contrasta con il tempo della memoria:

Travessà el carrer i s'aturà a la parada del tramvia. No havia volgut el cotxe. Aquella vista seria el seu secret... Eren vells.

[Attraversò la strada e si fermò alla fermata del tram. Non aveva voluto la macchina. Quella visita doveva restare il loro segreto... Erano vecchi.]¹³

Entrambi gli ex amanti vivono i vari momenti dell'incontro attraversati da due tempi diversi e inconciliabili: il presente della perdita e della vecchiaia, e il passato della passione d'amore. E alcuni piccoli oggetti carichi di *pathos* divengono attivatori della durata – sì, la *durée*

¹³ *Ibidem.*

bergsoniana –, portando su di sé il gomito della persistenza delle cose e il peso del loro non-esserci: la perla grigia nella cravatta del notaio, la ghianda d'oro incastonata tanto precariamente nell'ombrello di Riera, i pavoni mummificati di Teresa... Il tempo diventa in questo capitolo mirabile come le gocce d'acqua narrate dallo sguardo regredito del notaio, che «jugaven a si caic o no caic» [giocavano a cado non cado]:¹⁴ il tempo c'è e non c'è; ciascuno è per l'altro quello di decenni prima, ed è il rudere che è diventato. Riera può non percepire la paralisi delle gambe di Teresa, e scoprire che la genesi è collocata proprio dentro la fine di quel loro amore; finché il suo tentativo di baciare la mano della donna si scontra con il tocco ironico del suo ventaglio, quando anche lei ha smesso di parlare «da quella ragazza che era stata», e scuote via con leggerezza il sovrapporsi delle diverse fasi della vita: «No cal» [Non è il caso].¹⁵

Terzo. Una struttura senza centro e senza gerarchie; il montaggio. Al modello della parabola narrativa che caratterizza la tradizione del *Bildungsroman* il Modernismo sostituisce una struttura senza centro e senza gerarchie organizzative; una struttura multifocale e talvolta rizomatica, slegata e perfino inconclusa (*non conclude* è una parola d'ordine di Pirandello, i romanzi di Kafka restano sospesi nel loro mistero, e una cosa simile accade nel racconto rodolediano *La salamandra*). Alla parabola dotata di senso si sostituisce insomma un *montaggio* in cerca di un significato: montaggio di frammenti narrativi. Non casualmente, in ambito modernista questo modo nuovo di costruire le narrazioni, incluse quelle romanzesche, si sviluppa parallelamente all'affermarsi della nuova grammatica del cinema, che nel montaggio ha, come sappiamo, uno dei suoi tratti specifici.

Fin dal titolo, *Specchio infranto* è un'opera esemplare di questa modalità narrativa. L'intitolazione dei capitoli, per lo più brevi, rimanda solo apparentemente ai canoni della narrativa leggera d'intrattenimento, e, in profondità, mostra l'isolamento disperato di ogni destino e il non meno disperato tentativo di fare dei tanti frammenti dello specchio infranto un quadro, o un paesaggio, dotato di significato; proprio come cerca di fare la pittrice Lily Briscoe in *To the Lighthouse* mentre si impegna a raffigurare, rispettandone le specificità e dunque le inevitabili reciproche incompatibilità, i diversi mondi soggettivi dei personaggi in scena. Anche Rodoreda cerca, come l'*alter ego* dell'autrice di quel capolavoro, una linea che dia senso al

¹⁴ *Ivi*, p. 849 [*ivi*, 160].

¹⁵ *Ivi*, p. 852 [*ivi*, p. 164].

quadro. La fiducia in questa possibilità, la fiducia nella possibilità di narrare ciò che lega e tiene insieme i diversi frammenti, fa di Rodoreda una narratrice modernista tanto quanto la consapevolezza di non poterli tenere insieme utilizzando un unico tempo, un unico punto di vista e un unico arco narrativo la distingue dai nostalgici del romanzo ottocentesco e più che mai dagli autori di romanzi d'intrattenimento.

III. La vita interiore e *Specchio infranto*

Come è facile intuire, tutt'e tre gli aspetti appena considerati – la crisi del personaggio, il nuovo trattamento del tempo e il montaggio – trovano un centro decisivo di verifica e di riorganizzazione nella “vita interiore” dei personaggi, anche nei termini in cui Paul Ricoeur ha parlato di un confronto fra “destino” e “assenza di destino”. Non casualmente, il centro narrativo modernista per eccellenza è la vita interiore: così in Proust, così in Woolf e nella *Coscienza di Zeno* di Svevo; e così in Rodoreda.

Se nella tradizione realista i personaggi erano soprattutto le loro azioni, e in quella naturalista il loro contesto sociale, nella narrativa modernista i personaggi sono innanzitutto un campo psichico. Agiscono, beninteso; ma le azioni sono narrate in posizione subordinata: il punto di vista non è esterno e oggettivo neppure nei momenti strategici della trama, così che nel momento in cui Ramon e Maria annegano il fratellino Jaume la prospettiva diviene quella totalmente soggettiva e priva di coscienza narrativa della vittima. Non vediamo, cioè, i fatti, ma i loro effetti su una delle interiorità coinvolte; e non casualmente quella scelta è la meno indicata a suggerire le cause, per non dire i moventi, dell'azione in corso. Vediamo cioè la scena dal punto di vista più scomodo per conoscerne il significato. E non tutte le proposizioni sono facilmente attribuibili all'uno o all'altro dei personaggi in scena. Mentre una potente evocazione di uno dei grandi tabù familiari è l'epiteto che Jaume pronuncia prima di soccombere alla violenza: «“Recollida...”» [Bastarda]:

En Jaume arrencà a córrer cap a l'aigua però en Ramon tenia les comes més llargues i l'atrapa de seguida. Havia collit la forca de terra i la hi posà al coll. «Quiet!». Topà amb la soca d'un arbre. «Deixa'm, que em fas mal!». La Maria li passà una mà per la galta, com la mamà, i li digué: «Pobre nyicris...». Tenia la mà dolça e els ulls li brillaven com les estrelletes que anaven caient de les fulles. En Ramon cridà: «Ara!». La Maria tenia l'agulla de picar als dits. Quan sentí la punxada al coll la mirà com si no ho entengués i arrencà a plorar amb la boca oberta. Tenia les mans crispades, els mirava; es volgué treure la forca del coll i en Ramon

l'empenyé. Caigué a terra i quedaren una estona quiets. «Recollida...». I tot d'una el bosc s'il·luminà. Un sol petit i rodó color de taronja botia per entre els arbres i les fulles, que s'havien tornat vermelles. Tingué temps de pensar en quan es mirava les mans davant d'un llum i es veia l'ombra dels ossos voltada de carn rosada. La forca l'havia acostat a l'aigua. Estava dintre de l'aigua, d'esquena, i les fulles e les branques s'anaven tornant petites i tot semblava que fos molt lluny. Féu un esforç per moure's però quedà mig de bocaterrosa i senti molt de mal darrera del cap i un gran fred.

[Jaume si mise a correre verso l'acqua, ma Ramon aveva le gambe più lunghe e lo riprese subito. Aveva raccolto da terra il ramo a forcilla e gliela mise sul collo. «Fermo!» Sbatté contro il tronco di un albero. «Lasciami, mi fai male!» Maria gli passò una mano sulla guancia, come faceva la mamma, e gli disse: «Povero mezzacartuccia...» Aveva la mano lieve e gli occhi le brillavano come le stelline che stavano cadendo dalle foglie. Ramon gridò: «Adesso!» Maria teneva la spilla tra le dita. Quando sentì la puntura sul collo la guardò come se non capisse e scoppiò a piangere a bocca aperta. Aveva le mani rattrappite, li guardava; tentò di togliersi la forcilla dal collo e Ramon lo spinse. Cadde a terra e rimasero tutti immobili. «Bastarda...» E d'improvviso il bosco si illuminò. Un sole piccolo e rotondo color arancione spuntava tra gli alberi e le foglie, che erano diventate rosse. Ebbe il tempo di pensare a quando si guardava le mani davanti a un lume e si vedeva le ossa delle mani circondate da carne rosa. La forcilla l'aveva avvicinato all'acqua. Stava dentro l'acqua, di spalle, e le foglie e i rami si andavano rimpicciolendo e tutto sembrava molto lontano. Fece uno sforzo per muoversi, ma restò quasi bocconi e sentì un grande dolore dietro la testa e un gran freddo.]¹⁶

Oppure le azioni occupano uno spazio scheletrico, che può essere il più delle volte rievocato in una subordinata caduta lì per caso: gli amori sbagliati di Teresa e di Eladi, i figli illegittimi che ne sono nati, le adozioni impulsive e gli affidamenti calcolati... Tutta la folla di segreti e di misteri che fa la fitta coltre dolorosa di *Specchio infranto* è relegata in parentesi narrative, in sottintesi del dicibile: non sono comunque il centro. Perché lo fossero, dovrebbe esistere un punto di vista narrativo in grado di sollevarsi al di sopra di quei fatti, e di redimerli con un gesto che li collochi e ne conosca le cause e gli effetti. Ma il Modernismo è appunto la reazione alla fine di questa possibilità: una reazione che non rinuncia polemicamente, come le avanguardie, a trovare un senso, ma che pone la ricerca nel punto dove è ancora possibile radicarla: dentro la vita interiore dei personaggi, con il limite e la ricchezza che discendono da questa collocazione. E dal momento che la nuova antropologia storica da conoscere è quella di una mancanza, proprio

¹⁶ *Ivi*, pp. 840-841 [*ivi*, p. 150].

i punti di vista più fragili e meno dotati di *agency* saranno i migliori cui affidarsi: i personaggi passivi, e le parti vulnerabili dei più socialmente fortunati. E in *Specchio infranto* parlano i bambini e parlano le domestiche, parlano i figli illegittimi e le donne senza margini di destino attivo; e parlano, come sappiamo, la casa, gli oggetti e, sì, il giardino: la *natura naturata* che accoglie nasconde restituisce, oltre il tempo e indifferente ai movimenti umani. Un giardino che non è solo un contesto spaziale ma un *cronotopo* del mistero e della reversibilità: eden immacolato dove le domestiche si spruzzano in una nudità senza colpa e selva stregata dove i bambini affogano e gli amori incestuosi vengono sacrificati con il suicidio, su un alloro che è, a sua volta, tanto l'umile fonte di ingredienti per la cucina quanto il terminale di una folgorazione leggendaria, che sembra alludere alla sacralità dionisiaca dell'eccesso.

IV. Una poetica dell'ellissi: un montaggio impossibile

In epigrafe a *Specchio infranto* si legge l'arguta massima di Saint-Réal che già Stendhal aveva usato per il capitolo XIII del primo libro di *Le rouge et le noir*: «Un roman: c'est un miroir qu'on promène le long du chemin». E che la fonte sia stendhaliana è certo, data l'assenza, in questi termini almeno, di questa frase nell'opera di Saint-Réal. Altrettanto certo è che il riferimento alla poetica secca, da cronaca giudiziaria, del realismo di Stendhal vale soprattutto nei termini di un'antitesi, se l'epigrafe fa in questo caso gioco con il titolo dell'opera, a giustificarlo, certo, ma soprattutto a connotarlo nella specificità conferita al sostantivo *mirall* [specchio] dall'aggettivo *trenca* [infranto]. Che cosa succede se lo specchio che procede in una strada, fra le cose e le persone, è rotto? Che cosa ne è della fedeltà indifferente – potremmo dire antipatetica – del rispecchiamento? Come si vedranno i fatti in uno specchio rotto? Lo sappiamo: i frammenti di uno specchio non riflettono ciascuno una porzione per così dire pertinente delle cose circostanti, così che unendo tutte le immagini formate nei frammenti possa ricostruirsi la medesima immagine che sarebbe scaturita da uno specchio integro. Ben diversamente, i frammenti di uno specchio partecipano di una perversione ottica che moltiplica e sovrappone caoticamente porzioni sovrabbondanti e parziali di realtà. Ebbene, il lettore scopre molto presto che proprio come i frammenti di uno specchio infranto sono i capitoli, spesso brevi, di questo romanzo: isolati e taglienti come monadi, centrati ciascuno su un personaggio, e anzi su un personaggio in un dato tempo e spazio, in una “postura”

o “attitudine” potremmo dire, e limitati e questo. E scopre che i diversi frammenti da un lato non formano una continuità ma al massimo tollerano un montaggio, come le tessere di un mosaico in gran parte perduto, e dall’altro le diverse monadi narrative hanno aloni che si sovrappongono fra loro, zone marginali rispetto al centro focale che vanno a replicare ciò che si è trovato o si troverà, mutato dal punto di vista, in altri frammenti.

Non è dunque pensabile alcun restauro, nessuna ricostruzione dello specchio intero, cioè della realtà riflessa, tanto per una carenza di immagini – non si vede mai abbastanza da garantire i connettivi delle relazioni fra i personaggi – quanto soprattutto per quella sovrabbondanza maligna che mostra più volte, deformandola sempre, la stessa cosa, proprio come i principi della fisica novecentesca (Einstein, Plank, Heisenberg) avevano insegnato, fra gli anni Dieci e i Venti, ai modernisti classici. Vera dunque la crudeltà di Maria guardata dallo sguardo del fratellino Jaume, e vera la sua superbia irritante guardata dagli occhi gelosi della madre adottiva Sofia; ma anche vera la sua disperazione se il centro prospettico scende dentro la sua vita interiore nelle pagine che ne precedono il suicidio.

Ogni capitolo è come la scheggia tagliente di un frammento dello specchio, e a volte un solo capitolo contiene perfino più di un punto di vista. La tecnica modernista della messa a fuoco multipla, sperimentata in particolare da Virginia Woolf, è qui dunque reinterpretata con un movimento che si potrebbe dire “divisionista” (con riferimento proprio alla corrente pittorica).

Questa evoluzione di una tecnica narrativa tanto caratterizzante, così come l’evoluzione dei molti ingredienti tecnici (e non mai solo tecnici) che la accompagnano – discorso indiretto libero, flusso di coscienza, ecc. –, mostra la partecipazione di Mercè Rodoreda, all’altezza di questo suo capolavoro maturo, a quel grande fenomeno internazionale derivato dal primo Modernismo (quello fra le due guerre mondiali) in cui la barcellonese ha le sue radici, e che viene definito ormai da numerosi teorici e critici quale “tardomodernismo” (*Late Modernism*) o “neomodernismo”: un fenomeno che rilancia e rinnova i caratteri della narrativa modernista dopo la Seconda guerra mondiale e fino agli anni Settanta e oltre.¹⁷

Abbiamo parlato dei misteri e dei segreti che impediscono in

¹⁷ Sul tardomodernismo, cfr.: M. Detloff, *The Persistence of Modernism* cit.; T.S. Davis, *The Extinct Scene: Late Modernism, and Everyday Life*, New York, Columbia UP, 2016; *The Legacies of Modernism*, ed. D. James, Cambridge, Cambridge UP, 2012.

L'ospite ingrato

Specchio infranto di Mercè Rodoreda: un capitolo del tardo Modernismo europeo

Pietro Cataldi
Cèlia Nadal Pasqual

Specchio infranto la condivisione di un orizzonte comune di senso. I bordi taglienti di ogni frammento di specchio parlano di questi vuoti narrativi, che umiliano negli esclusi il bisogno di conoscere il proprio destino senza concedere a chi vi sia stato coinvolto il sollievo della verità affidata ad altri. La tecnica narrativa è una poetica delle relazioni, e ha nella figura dell'ellissi il suo doloroso nucleo identitario. Come la poetica barocca della meraviglia si esprime nella metafora e quella illuministica che contesta il principio d'autorità si fonda sull'ironia, così la poetica di questo romanzo, che racconta ciò che non è dicibile e che deve restare non detto perché parla di un mondo senza la redenzione della condivisione sociale, è centrata sull'ellissi.

La struttura reticolare dei 62 capitoletti (divisi in modo che i 18 della parte prima uniti ai 13 della terza compiano lo stesso numero 31 della seconda) non è dunque soltanto un arcipelago di monadi incapaci di conoscersi ma anche, e forse soprattutto, l'apoteosi di una forma di montaggio in cui a essere in primo piano sono le suture, i punti di contatto, e anzi di frizione e di attrito, fra un capitoletto e l'altro. Nel momento in cui ogni nuovo capitoletto inizia, il più delle volte il lettore non sa e fatica a capire a che punto del tempo si trovi; e perfino, come nel caso del capitolo VI della seconda parte, chi sia il soggetto di cui si parla (in quel caso, il nome di Eulàlia viene infine dichiarato solo dopo due pagine piene, titolo a parte). Né risulta subito chiaro se si assisterà, come accade il più delle volte, al racconto di un presente stretto e concentrato o di una diacronia lunga quanto un destino.

Di frequente, alla violenza dell'*incipit*, che si esprime innanzitutto in questa perturbante difficoltà di attribuire a referenti e contesti narrativi certi ciò che si legge, corrisponde una diversa e più esplicita violenza dell'*explicit*, in cui sgorgano rivelazioni improvvisi e risolutive, delle quali tuttavia nessun uso potrà essere fatto nel seguito della narrazione, neppure da coloro cui riguardano. Perché ogni verità sconta la colpa di restare segregata nella monade scheggiata cui appartiene, e la scoperta che un gesto di Maria denuncia la sua parentela illegittima con il padre Eladi tocca nel capitolo XVI della parte prima dunque, per esempio, la sola Armanda, restando inservibile e indicibile fuori di quella angosciosa agnizione.

In ogni caso, è come se le parti estreme di ogni frammento di specchi si caricassero della facoltà di tagliare e ferire, ma non di ricongiungersi alle altre. Lo specchio infranto non c'è modo di farlo di nuovo intero. Di più, ogni nuovo capitolo inizia da un punto diverso dell'orizzonte narrativo: genera e frustra qualunque meccanismo di *suspense* e tende

le risorse moderniste del montaggio al loro punto estremo, fin dove diviene difficile e talvolta impossibile colmare lo iato, interpretando il tempo di una cronologia che dia pace alle analessi impetuose della malinconia e protegga dagli inutili slanci degli straniamenti prolettici. Non c'è un tempo che redima il lutto che rompe, così come lo specchio che dovrebbe rifletterle, tutte le cose della vita.

Gli impazziti

La ragione, il diavolo e un confine del realismo nella letteratura russa

Valeria Cavalloro

Now, whether it be
Bestial oblivion, or some craven scruple
Of thinking too precisely on the event,
A thought which, quarter'd, hath but one part wisdom
And ever three parts coward, I do not know
Why yet I live to say "This thing's to do;"
Sith I have cause and will and strength and means
To do't.
(*Hamlet*)

I. La codificazione simbolica di un problema storico: la ragione come estraneità nella cultura russa

Umom Rossiju ne poniat', «la Russia non si intende con il senno»,¹ recita il primo verso di una delle più celebri *filosofskie miniatjury* del poeta Fedor Ivanovič Tjutčev (1803-1873), considerata tra le massime espressioni letterarie di quel sentimento di unicità dello "spirito nazionale" – la *narodnost'* – che caratterizza la cultura russa, specialmente a partire dall'Ottocento, quando si accende il conflitto identitario e metafisico tra l'Occidente europeo e l'Oriente slavo. Nell'ultimo secolo e mezzo questa quartina è spesso stata evocata,

¹ F.I. Tjutčev, *Umom Rossiju ne ponjat'*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v šest' tomach*, tom 2, *Stichotvorenija 1850-1873*, Moskva, Izdatel'skij centr «Klassika», 2003, p. 165; tradotta in Id., *Poesie*, trad. it. di T. Landolfi, Torino, Einaudi, 1964, p. 126.

non di rado con intenti di propaganda nazionalista,² per articolare la condizione di estraneità della Russia rispetto all'Occidente, e in particolare rispetto a un punto molto specifico della cultura occidentale dell'epoca, quello costituito dal razionalismo galileiano-decartesiano e poi illuminista.

Umom Rossiju ne ponjat',
Aršinom obščim ne izmerit':
U nej ocobennaja stat' –
V Rossiju možno tol'ko verit'.

La Russia non si intende con il senno,
né si misura col comune metro;
la Russia è fatta a modo suo,
in essa si può credere soltanto.

Come previsto dalle norme di questa forma, la *minjatjura*³ di Tjutčev espone un pensiero completo incorporando l'argomentazione nella struttura stessa del testo, costruito su una geometria rigorosa che contrappone la prima e l'ultima parola: l'incipitario «umom» ('con il senno'), da *um*, 'intelletto', la ragione misuratrice che cerca l'uniformità della comprensione su tutti i fenomeni, e il conclusivo «verit'», ('credere'), l'atto di fede che si colloca al di fuori del pensiero, che afferma l'incommensurabilità della Russia rispetto alle altre nazioni e agli altri popoli (e che si contrappone nello schema rimico anche al precedente «izmerit'», 'misurare', che chiude il secondo verso). Composta alla fine del 1866, l'anti-razionalismo di *Umom Rossiju ne ponjat'* si pone all'incrocio delle due caratteristiche più costanti

² La forza iconica della quartina di Tjutčev è tale che continua a essere inclusa nel repertorio della comunicazione governativa nazionalista e anti-occidentalista della Federazione Russa attuale, dove il riutilizzo propagandistico di citazioni estratte senza contesto da autori canonici, usate in coordinazione con la costruzione di «fantasmi ideologici» positivi (o negativi se riguardano l'entità antagonista di turno), costituisce una delle tattiche di manipolazione del discorso pubblico attuate dalla stampa russa allineata al governo; vd. A.P. Skovorodnikov, G.A. Kopnina, *Sposoby manipuljativnogo rečevogo vozdejstvija v rossijskoj presse*, in «Političevskaja lingvistika», 3, 41, 2012, pp. 36-42: pp. 41-42.

³ Nel sistema letterario russo, la *minjatjura* è un formato trasversale ai generi (prosa, lirica, dramma), diffuso soprattutto tra la metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento (ma praticato ancora oggi), caratterizzato da estrema brevità e soprattutto da una rigorosa completezza del pensiero o del tema esposto, che, a differenza del frammento e in modo più simile al sillogismo filosofico, non "ritaglia" il proprio oggetto riducendolo a un dettaglio sineddotico, ma lo riproduce nella sua interezza comprimendolo in dimensione ridotta (da cui il riferimento al termine pittorico della miniatura). Vd. V. Dynnik, *Mijatjura*, in *Literaturnaja enciklopedija. Slovar' literaturnych terminov v dvuch tomach*, pod. red. N. Brodskogo, A. Lavreckogo, E. Lunina (*et al.*), Moskva-Leningrad, izdatel'stvo L.D. Frenkel', 1925: «la *minjatjura*, oltre alle piccole dimensioni, implica la conservazione delle stesse proporzioni tra le parti costitutive che si troverebbero nel corrispondente oggetto letterario di grandi dimensioni».

del profilo ideologico e filosofico di Tjutčev: il suo essere «poeta del panslavismo, devoto a una missione universale e provvidenziale della Russia in chiave violentemente antiliberal e antioccidentale»⁴ e la sua visione metafisica basata su «una concezione panteistica dell'universo» spezzata da un senso di «profondo pessimismo e dualismo di tipo manicheo».⁵

Dal punto di vista ideologico, il razionalismo di matrice illuminista appariva agli occhi del poeta come un prestito occidentale, e specificamente dell'odiata Francia, e in quanto tale automaticamente connotato in senso negativo. Nella parabola poetica di Tjutčev, che ai suoi esordi coincideva con il profilo ideologico di tanti giovani intellettuali cosmopoliti di inizio secolo, gli anni Trenta e Quaranta sono fortemente connotati dalla svolta verso un nazionalismo mistico e violentemente imperialista, che contrappone con forza una Russia divina a un'Europa demoniaca, in preda al caos rivoluzionario portato dall'ateismo liberale illuminista. Negli scritti composti in reazione ai moti del 1848, in particolare, emerge come Tjutčev leggesse l'agitazione storica dei suoi anni come «un fatto morale della coscienza collettiva, che smaschera la condizione interiore dello spirito umano e l'insterilimento della fede nell'Europa occidentale», lasciando alla Russia il ruolo di ultima «arca santa» sospesa su una «catastrofe colossale».⁶ Questo atteggiamento si ammorbidirà nei decenni seguenti, quando la morte di Nicola I (1855) e la constatazione dello sfacelo sociale e culturale in cui volge la Russia, messa in ginocchio dalla disastrosa guerra di Crimea (1853-1856) che ne ha rivelato la drammatica inferiorità rispetto ai paesi occidentali, stemperano le punte più aggressive del nazionalismo tjutčeviano riportandolo a un tono malinconico e amaramente sentimentale.

Dal punto di vista filosofico, invece, l'opposizione di Tjutčev alla "ragione" è radicata nella sua formazione poetica legata al romanticismo e all'idealismo tedesco, mediato dal traduttore, maestro e ammiratore di una vita Semen Raich, e poi dalla lunga amicizia con Friedrich Schelling e Heinrich Heine durante i decenni trascorsi a Monaco come diplomatico. Con loro, Tjutčev condivide la predilezione per un'idea di arte come intuizione panica della natura misteriosa del

⁴ G. Carpi, *Storia della letteratura russa. I. Da Pietro il Grande alla rivoluzione d'Ottobre*, Roma, Carocci, 2010, p. 374.

⁵ D.P. Mirskij, *Storia della letteratura russa*, trad. it. di S. Bernardini, Milano, Garzanti, 1965, p. 141.

⁶ F.B. Tarasov, *Kommentarii k stichotvoreniju*, in F.I. Tjutčev, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v šesti tomach*, tom 2, *Stichotvorenija 1850-1873* cit., p. 530.

creato, secondo la quale «l'armonia dello spirito umano è ricercata solo nell'intuito e nell'istinto, mentre la razionalità è rifiutata come "impotente"». ⁷ Questo secondo aspetto è più interessante di quello politico-ideologico, benché i due siano strettamente connessi, perché nell'opposizione tra Europa-ragione-ateismo e Russia-intuito-fede Tjutčev riprende e rinsalda una dicotomia che era presente nella cultura russa fin dall'epocale processo di occidentalizzazione imposto da Pietro I al ritorno dalla Grande Ambasceria, i quindici mesi di "missione culturale" che lo zar e il suo entourage avevano trascorso in giro per l'Europa nel 1697-1669. La violenza simbolica impressa nella percezione del popolo russo dal taglio delle barbe dei boiari (dicembre 1698) e delle maniche delle tuniche degli ufficiali (febbraio 1699), a cui era seguita la promulgazione dell'*ukaz* che metteva al bando la barba e l'abbigliamento tradizionale moscovita e imponeva a nobili e borghesi il vestiario occidentale, tutto in nome di un'idea di progresso illuminista, si deposita nella cultura russa come un momento di shock culturale che fonde l'intera sfera del razionalismo con idee di invasione, sottrazione identitaria, estraneità. ⁸ Il lavoro di Pietro I, e poi di Caterina II, sulle scuole e sulla circolazione libraria, soprattutto di opere straniere, ⁹ solidifica ulteriormente la percezione di un antagonismo radicale tra l'identità russa e concetti di matrice illuminista come l'importanza dello studio e dell'apertura al diverso, l'avanzamento della scienza moderna, la ricerca della conoscenza in tutti i campi, e in generale la coltivazione delle facoltà intellettuali: in una parola, *l'um*.

L'*evropeizacija* forzata della Russia settecentesca, vero e proprio trauma culturale che in quanto tale non è dicibile se non attraverso scarti

⁷ G. Carpi, *Storia della letteratura russa*. I cit., p. 369.

⁸ Vd. L. Hughes, *Pietro il Grande*, trad. it. di P. Parnisari, Torino, Einaudi, 2002, pp. 68-70: «Il viso ben rasato di Pietro, il suo aspetto "tedesco" e il suo imporre quello stesso stile sugli altri furono spesso ciati quali prove della sua empietà. Un artigiano, interrogato nel 1704, asserì che Pietro stava distruggendo la fede cristiana obbligando la gente a radersi la barba, indossare abiti tedeschi e fumare tabacco». Cfr. O. Figes, *La danza di Nataša. Storia della cultura russa (XVIII-XX secolo)*, trad. it. di M. Marchetti, Torino, Einaudi, 2004.

⁹ E.T. Vasil'evna, *Kak Petr I izmenil oblik Rossii*, in *Aktual'nye voprosy sovremennoj nauki i obrazovanija*. Sbornik statej XIV meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii, Penz, MCNS Nauka i Prosveščenie, 2021, pp. 12-14: p. 13: «Si realizzano traduzioni di libri stranieri in russo. Si aprono nuove tipografie, nelle quali durante il solo regno di Pietro I viene stampata una quantità di libri due volte superiore al totale dei libri mai prodotti nella storia della stampa russa fino a quel momento». Cfr. T.V. Černikova, *Evropejskie idejnye smysly v kontekste carskoj voli Pietra I*, in «Rudn – Journal of Russian History», 21, 3, 2022, pp. 322-334.

linguistici e fenomeni laterali, si somma nei primi decenni dell'Ottocento a due altri eventi che sconvolgono la vita pubblica russa: la Rivoluzione francese, il cui esperimento repubblicano e soprattutto ateo degenera rapidamente nella presa di potere napoleonica e nell'invasione del 1812, culminata con la sconfitta dell'esercito francese ma anche con il disastroso incendio di Mosca, e la fallita rivolta decabrista del 1825, un tentativo di insurrezione portato avanti dalla prima generazione dell'*intelligencija* russa, una minoranza di giovani aristocratici e militari progressisti, colti e cosmopoliti, ispirati da idee di liberalismo, laicità e rifiuto dell'autocrazia.¹⁰

L'effetto combinato dell'occidentalizzazione petrina e di questi eventi storici contribuisce a identificare definitivamente la ragione laica europeo-illuminista con un fattore di estraneità minacciosa e distruttiva, soprattutto all'indomani dei fatti del 14 dicembre 1825, quando si pone la questione, secondo i termini di Carpi, dell'«elaborazione del lutto» decabrista»:

Con la catastrofe del 14 dicembre entra in crisi il modello illuministico di “progresso” come cammino rettilineo dalle tenebre alla luce, perseguibile tramite l'azione propagandistica e filantropica – quando non direttamente sovversiva – di una minoranza “illuminata”, permeata di cultura cosmopolita: acutamente, Jurij Mann rileva nell'«ampio movimento filosofico degli anni venti-trenta» il minimo comun denominatore di «una reazione alle norme e alle concezioni razionalistiche dell'illuminismo russo e, in ambito più ristretto, al radicalismo politico e al romanticismo estetico del decabrismo».¹¹

Questo shock culturale porta la riflessione filosofica e artistica dei decenni centrali del secolo a sviluppare un acuto bisogno di «ridefinire l'idea di “progresso” sulla base del rapporto fra la specificità nazionale (la *narodnost'*) e il movimento della storia universale».¹² Una specificità che trovava il proprio centro simbolico nel rifiuto

¹⁰ Paradossalmente, i decabristi erano animati da una visione relativamente nazionalista, ma le modalità della rivolta e l'identità socio-culturale dei suoi membri, tra cui molti avevano viaggiato o vissuto all'estero, ha contribuito a creare l'impressione di una rivolta “esterofila”. Vd. E. Lo Gatto, *Decabristi*, in *Enciclopedia italiana*, vol. 12, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1931: «I decabristi furono patrioti animati dal desiderio d'indipendenza esterna della patria da stati esteri e d'indipendenza interna dagli stranieri, che numerosissimi occupavano alte cariche dello stato, sicché nelle idee dei decabristi si possono trovare elementi di quella che fu poco dopo la teoria slavofila».

¹¹ G. Carpi, *Storia della letteratura russa. I cit.*, p. 288.

¹² *Ivi*, p. 289.

diffidente del razionalismo a favore della fede religiosa, del fatalismo, della percezione intuitiva, dell'adesione a un'idea più o meno vaga di tradizione slava premoderna.

È questo complesso insieme di fenomeni storici che si trova alle spalle dell'opera che costituisce la prima grande codificazione letteraria dell'intelletto come estraneità, ovvero il dramma di Aleksandr Sergeevič Griboedov (1795-1829) significativamente intitolato *Gore ot uma*. Tradotto in italiano per la prima volta dallo slavista Federico Verdinois nel 1925 come *Che disgrazia l'ingegno*,¹³ il titolo dell'opera in realtà è più diretto nel suo significato letterale, per cui la "disgrazia" (*gore*, cioè 'pena', 'guaio', 'dolore') deriva dall'intelligenza (*ot uma*, con *ot*, particella che regge il complemento di causa). Considerata «il primo grande avvenimento letterario del secolo»,¹⁴ la commedia di Griboedov produsse, nelle parole di Puškin, «un effetto indescrivibile»,¹⁵ e nonostante – o forse proprio per – il rifiuto dell'ufficio della censura di autorizzare la pubblicazione si diffuse rapidamente in tutta la Russia grazie a una vastissima circolazione semiclandestina stimata in quarantamila copie manoscritte, un numero molto più alto di qualunque edizione a stampa di quegli anni.¹⁶ La trama della commedia è relativamente semplice: il giovane e brillante Čackij torna a Mosca dopo un lungo, non meglio definito viaggio intrapreso per coltivare il proprio "ingegno", e si reca a casa del vecchio conoscente Famosov per ricongiungersi con la figlia di lui Sof'ja, che spera di sposare. Ma durante la sua assenza Sof'ja si è innamorata dello squallido segretario

¹³ A.S. Griboedov, *Che disgrazia l'ingegno*, trad. it. di F. Verdinois, Lanciano, Carabba, 1925. Altre versioni del titolo sono: *La disgrazia di essere intelligente* (trad. it. di L. Pacini Savoj, Roma, Formiggini, 1932), *L'ingegno, che guaio!* (trad. it. di N. Baranowski e P. Santarone, Milano, Rizzoli, 1954), *L'intelligenza, che guaio!* (trad. it. di M. Martinelli, Genova, CMC, 1972), *L'ingegno porta guai* (trad. it. di G. Gandolfo, Torino, Einaudi, 1992). Le citazioni riportate in questo saggio faranno riferimento all'edizione, che riprende il titolo di Verdinois (usato anche da Ettore Lo Gatto nella versione contenuta in Id., *Il teatro russo*, Milano, Garzanti, 1944), *Che disgrazia l'ingegno*, trad. it. di M. Caratozzolo, Napoli, Marchese, 2017.

¹⁴ N. Kauchtschischwili, *Note sul «Gore ot uma» di Aleksandr Sergeevič Griboedov*, in «Aevum», 33, gennaio-aprile 1959, pp. 68-144: p. 74.

¹⁵ A.S. Puškin, *Viaggio ad Arzrum al tempo della campagna del 1829*, in Id., *Opere in prosa*, trad. it. di E. Lo Gatto, Milano, Mursia, 1963, p. 508. Il commovente ricordo di Griboedov da parte di Puškin occupa le pagine 507-509.

¹⁶ P.A. Vjazemskij, *Obozrenie našej covremennoj litteraturnoj dejatel'nosti*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij*, pod red. S.D. Šeremeteva, Sankt Peterburg, Stasjulevič, 1878-1896, tom 7, p. 36: «prima dell'autorizzazione alla stampa, la commedia *Gore ot uma* si diffuse per tutta la Russia in diverse decine di migliaia di esemplari manoscritti. Se fosse stata stampata, un risultato simile non l'avrebbe mai raggiunto».

del padre, Molčalin, e mentre il protagonista cerca disperatamente di riavvicinarsi a lei, rifiutandosi di accettare una relazione tra la ragazza idealizzata e un rivale così indegno, il suo sarcastico *wit* e la sua mentalità aggiornata si scontrano disastrosamente con gli abitanti e gli ospiti della casa, rappresentanti dell'asfittico provincialismo moscovita.

In una famosa lettera all'amico Pavel Aleksandrovič Katenin, lo stesso Griboedov scrive: «Nella mia commedia vi sono venticinque imbecilli contro un solo uomo dal giudizio sano; e quest'uomo, si capisce, è in contrasto con la società che lo circonda; nessuno lo capisce, nessuno vuol perdonargli di essere un po' superiore rispetto agli altri». ¹⁷ La superiorità data dall'apertura intellettuale, guadagnata attraverso il contatto stimoli esterni, viene percepita dagli altri come estraneità, disappartenenza, e crea una spaccatura che si traduce in rifiuto radicale. Tutto il dramma costruisce il destino di espulsione del protagonista mettendo in bocca agli altri personaggi una marcata insofferenza per tutte le forme di *um*, attribuite sistematicamente all'influenza straniera e declinate in forma di malattia pericolosa: Famusov attribuisce l'atteggiamento nevrotico della figlia (che in realtà sta cercando di nascondergli gli incontri intimi con il suo segretario) ai romanzi francesi comprati nelle librerie del ponte Kuzneckij («sempre i francesi, con le loro mode, gli autori, le muse: rovina per cuori e portafogli!»), ¹⁸ e poco dopo, stupito dal discorso liberale di Čackij, lo accusa di essere diventato «un carbonaro»; ¹⁹ l'arrivista Skalozub parla con disprezzo di un conoscente che ha inconcepibilmente rifiutato un avanzamento di grado «per dedicarsi ai libri in campagna»; ²⁰ la vecchia contessa chiama Čackij «maledetto voltairiano»; ²¹ Sof'ja difende la sua

¹⁷ A.S. Griboedov, lettera a P.A. Katenin del 14 febbraio 1825, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij v trech tomach*, Sankt Peterburg, Rossijskaja Akademija Nauk – Institut Russkoj Literatury (Puškinskij Dom), 2006, tom 3, *Pis'ma. Dokumenty. Služebnye bumagi*, pp. 87-91: p. 87, cit. in M. Caratozzolo, *Introduzione*, in A.S. Griboedov, *Che disgrazia l'ingegno* cit., pp. 20-21.

¹⁸ *Ivi*, pp. 64-65.

¹⁹ *Ivi*, pp. 110-111: molti decabristi si dichiaravano vicini alle vicende della carboneria italiana, ben note nella Russia di questi anni.

²⁰ *Ivi*, pp. 122-123.

²¹ *Ivi*, pp. 216-217; poco più avanti (pp. 250-251), il riferimento a Voltaire sarà ribadito da Skalozub che minaccia di far rastrellare il salotto del principe Grigorij, nella cui descrizione si riconosce senza fatica uno dei luoghi di ritrovo dei decabristi e delle numerose società segrete liberali, più o meno sovversive, nate in Russia in questo periodo: «Con la scienza non mi incanti. Raduna altre persone, e se vuoi, al posto di un Voltaire, manderò a voi e al principe Grigorij un sottufficiale».

infatuazione per l'ottuso Molčalin sostenendo che «non ha quello spirito che alcuni ritengono genio e altri un morbo» (*čuma*, letteralmente 'peste', significativamente in rima con *uma*).²² Al culmine della serata (Griboedov rispetta l'unità di tempo, luogo e azione collocando tutto il dramma nell'arco di una interminabile giornata), Sof'ja, esasperata dalla tagliente parlantina e dai giudizi spietati di Čackij, fa girare tra gli ospiti raccolti in casa l'accusa fatale: Čackij è impazzito. La reazione collettiva che connette il fastidioso eccesso di ingegno con la malattia (mentale ma non solo) è immediata:

FAMUSOV: Però è la scienza, il vero cancro. Lo studio, ecco la ragione per cui ora più che mai si sono moltiplicati uomini, azioni e opinioni folli.

CHLESTOVA: E c'è da impazzire con queste pensioni, queste scuole, questi licei; e anche con il mutuo insegnamento di Lancaster.

PRINCIPESSA: No, a Pietroburgo c'è un Istituto Pe-da-go-gico, così sembra che lo chiamino: da lì escono i professori degli scismatici, degli atei! [...]

SKALOZUB: Vi posso consolare: si dice dappertutto che ci sia un progetto che riguarda i licei, le scuole e i ginnasi; lì si studierà solo secondo i nostri canoni: «uno, due!». I libri verranno giusto conservati, solo per le grandi occasioni.

FAMUSOV: Sergej Sergeič, no! Per estirpare il male alla radice, bisogna prendere tutti i libri e bruciarli!²³

Agli occhi di questo gruppo di mediocri aristocratici senza spessore, la cultura, intesa nel senso etimologico di coltivazione delle proprie doti intellettuali, è *čuma*, malattia contagiosa che fa moltiplicare «uomini, azioni e opinioni» *bezumnye*, 'dissennate', (aggettivo formato da *bez*, 'senza', e *um*), propagata da «pensioni, [...] scuole, [...] licei» esterofili per colpa dei quali «c'è da impazzire», alla lettera *s uma sojdeš'*, 'esci di senno' (dal composto *schodit' s*, 'andare via da', 'vagabondare lontano da', e ancora una volta *um*). Il confronto con l'originale russo rivela l'ipocrisia – o più propriamente l'ambiguità – che caratterizza questo rapido scambio di battute, e che si concretizza nello sdoppiamento di significato e disegno della parola *um*, da un lato individuata come la dote-morbo del protagonista, dall'altro usata come sinonimo di adesione al sano buonsenso tradizionale slavo. Un buonsenso rappresentato dalla mentalità moscovita che nella percezione degli altri personaggi coincide con l'unica forma di sanità mentale accettabile (nella tirata cospirazionista di Skalozub, grazie al misterioso progetto governativo,

²² *Ivi*, pp. 164-165.

²³ *Ivi*, pp. 220-223.

le scuole di tutti gli ordini e gradi saranno riformate in modo che in esse si studi *po našemu*, ‘alla nostrana’). L’*um* di Čackij è pericoloso e causa di follia perché è il sintomo visibile dell’estraneità di un individuo che ha compiuto il gesto-tabù di allontanarsi da Mosca per assorbire il modo di pensare dell’*altrove*, là dove cova l’ateismo, la sovversione, l’abbattimento delle tradizioni. Una violazione imperdonabile, perché «per Famusov e compagni Mosca è l’unica città: [...] uno spazio *svoë*, che vive autocelebrandosi in perenne contrapposizione con il *čužoe*, cioè quell’insieme di tratti che, riflessi soprattutto in Čackij, Famusov e i suoi ospiti non possono accettare».²⁴

Il peccato principale di Čackij non è tanto quello di essere *umnyj* (‘ricco di *um*’) quanto quello di essersi mischiato con l’estraneo. Čackij non è infatti un intellettuale, forse non è neanche particolarmente geniale (Puškin scrive che «Čackij non è affatto intelligente, mentre molto intelligente è Griboedov»,²⁵ Belinskij e Gogol’ lo trovavano più che altro un personaggio fastidiosamente polemico, e Dostoevskij lo definisce «un parolaio, un ciarliero»),²⁶ però ha viaggiato, ha coltivato il proprio ingegno, e l’acquisto di una nuova prospettiva lo ha messo nella condizione di contestare la cornice di pensiero della società moscovita. La commedia di Griboedov formalizza nella letteratura russa l’intellettuale come colui che mette in dubbio la giustezza del pensiero comune tradizionale, e che per questo diventa un estraneo, un non-integrato, una propaggine dell’Occidente straniero alla pari dei romanzi francesi e dei vestiti da sera inglesi. L’associazione a Voltaire, saldando la connessione simbolica tra l’intelletto che si esprime sotto forma di *vis polemica* e l’illuminismo francese, ateo e rivoluzionario, etichetta colui che lo pratica come corpo estraneo nella società: un sovversivo, un pazzo, una scoria incomprensibile e minacciosa.

Questa codificazione era destinata a cristallizzarsi in una dolorosa cicatrice della coscienza russa ottocentesca quando la commedia era alla sua prima stesura (terminata nel 1823) e stava circolando ancora soltanto attraverso letture private di amici dell’autore. Nel maggio 1825 Griboedov parte verso il Caucaso per riprendere servizio come funzionario diplomatico; di lì a pochi mesi molti dei suoi amici e

²⁴ M. Caratozzolo, *Introduzione* cit., p. 25.

²⁵ A.S. Puškin, lettera a P.A. Vjazemskij del 28 gennaio 1825, in Id., *Polnoe sovranie sočinenij v desjati tomach*, Moskva-Leningrad, Izdatel’stvo Akademii Nauk SSSR, 1951, tom 10, *Pis'ma*, pp. 120-121, cit. in G. Carpi, *Storia della letteratura russa. I* cit., p. 262.

²⁶ F.M. Dostoevskij, *Note invernali su impressioni estive*, trad. it. di S. Prina, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 36.

conoscenti sarebbero stati coinvolti nel fallito tentativo insurrezionale decabrista.²⁷ Come nota Aleksandr Herzen,²⁸ Čackij è più di ogni altro personaggio letterario la personificazione *ante litteram* del decabrista, la concretizzazione allegorica di quella prima generazione di russi veramente cosmopoliti e della frattura drammatica tra la loro rinnovata coscienza politica e il conservatorismo inamovibile della loro nazione.

Quella generazione, i russi colti della prima metà dell'Ottocento, era stata forse la prima generazione di russi ad avere contatti frequenti con l'Occidente, avevano vinto Napoleone e si erano spinti fino a Parigi, e avevano letto gli illuministi, e avevano frequentato le lezioni dei filosofi tedeschi, e, le teste piene di libertà, uguaglianza, fratellanza e idealismo, il cielo stellato sopra di loro, la forza morale dentro di loro, erano tornati in Russia, la loro patria, dove c'era ancora la servitù della gleba, e uno stato corrotto e arretrato, e avevan scoperto che non potevan far niente.²⁹

Come sempre in casi simili, la forza iconica della coincidenza cronologica tra *Gore ot uma* e la rivolta decabrista crea un effetto di schiacciamento prospettico di cui bisogna essere consapevoli. Nella realtà Griboedov, così come i decabristi con cui Čackij condivide molte idee e caratteristiche culturali, ha una posizione intermedia rispetto al conflitto slavofili-occidentalisti che si andava sempre più accentuando: sia l'autore che il suo personaggio sono ammiratori dello spirito atavico del popolo russo (non a caso, l'unico personaggio della commedia

²⁷ Lo stesso Griboedov viene prelevato dalla fortezza di Groznyj (nell'attuale Repubblica Cecena) dove stava prestando servizio e portato in stato di arresto fino a Pietroburgo, dove nonostante in moltissimi legami con i rivoltosi condannati riesce a scagionarsi completamente da ogni accusa di complicità con l'insurrezione.

²⁸ M. Caratozzolo, *Introduzione* cit., p. 27: «Tale fu soprattutto il parallelo sostenuto da Aleksandr Herzen, quando scrisse che “se in letteratura ha in qualche modo trovato riflesso, con tratti autoctoni, il personaggio del decabrista, questo è accaduto con Čackij”. Secondo il pensatore russo, il protagonista di *Gore ot uma* presagiva infatti l'infausto destino di questi poeti, avendo “quella furia testarda che non può sopportare dissonanze con il mondo che sta intorno, e quindi è destinata a distruggerlo o ad essere distrutta”».

²⁹ P. Nori, *Introduzione*, in I. Gončarov, *Oblomov*, Milano, Feltrinelli, 2015, pp. 10-11. Condivide la stessa interpretazione N. Kauchtschischwili, *Note sul «Gore ot uma»* cit., p. 71: «L'urto di un uomo d'ingegno contro la vecchia società aristocratica moscovita, che negli anni venti era pervasa da una apatica indifferenza di fronte ad ogni ideologia ed ai problemi intellettuali, costituiva una reazione provocata dall'eroica guerra patriottica del 1812. La guerra, scossi gli animi dal torpore che avvolgeva allora la Russia, era passata come un fulmine, entusiasmando i giovani, risvegliando in loro una nuova coscienza e il senso di una grave responsabilità sociale».

che appare vicino all'onestà del protagonista e minimamente simpatetico nei suoi confronti è la serva popolana Liza), e diffidano dell'occidentalismo modaiolo rappresentato dalla "gallomania" del linguaggio e dalla pomposità del club inglese, nei quali vedono solo l'ennesima dimostrazione del pigro provincialismo moscovita.³⁰ Ciò detto, Čackij si impone nella cultura russa come l'icona del sovversivo impotente con la testa piena di idee occidentali, che ha perso la capacità di interagire con la propria patria, «un tipo ormai assolutamente inutile [...] e coscientemente addolorato della propria disutilità»,³¹ ovvero l'archetipo di quello che, pochi anni più tardi, prenderà il nome di *lišnij čelovek*, dal titolo della *povest'* di Turgenev *Diario di un uomo superfluo* (*Dnevnik lišnego človeka*): storia di un «intellettuale dotato di coscienza critica ma privo di agganci dialettici con una società stagnante e conformista».³² Dalle orme di Čackij sarebbero discesi non soltanto i vari esemplari di intellettuale infelice come Onegin, Pečorin, Oblomov, nonché il titolare *lišnij čelovek* Čulkaturin, ma una vasta riflessione che arriverà fino al saggio di Blok su *Popolo e intelligencija* (1908), che alla vigilia della rivoluzione analizza la storia di reciproca estraneità e incomunicabilità tra gli intellettuali e il "gigante addormentato" del corpo sociale russo: due soggetti che «non si vedono e non vogliono conoscersi l'un l'altro», e che alla minima occasione di contatto «diventano immediatamente ostili; ostili, perché sono incomprensibili in qualcosa di oltremodo recondito».³³ Non a caso Blok avrebbe avuto parole di calda ammirazione per la commedia di Griboedov, che

³⁰ Vd. M.V. Nečkina, *Griboedov i dekabristy*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1977, e N. Kauchtschischwili, *Note sul «Gore ot uma»* cit., pp. 116: «Egli ama tutto ciò che è russo, senza diventare slavofilo, nel senso proprio della parola. Egli apprezza altamente tutto ciò che di utile la Russia può apprendere dall'Occidente, senza essere occidentalista».

³¹ F.M. Dostoevskij, *Note invernali su impressioni estive* cit., p. 36. Vale la pena di notare che la riflessione su Čackij è collocata nel capitolo III, che Dostoevskij intitola (discutendo il titolo nel testo) «E del tutto superfluo» («I soveršenno lišnjaja», con deliberata scelta dell'aggettivo *lišnij* al posto del sinonimo *bezpolesnij*, usato più avanti). Il *Diario di un uomo superfluo* di Turgenev era uscito nel 1850, e il debito di figure come l'uomo del sottosuolo verso il protagonista turgeneviano Čulkaturin è stato immediatamente evidente al pubblico russo, come testimonia ad esempio il critico Nikolaj Nikolaevič Strachov in una recensione del 1867 alla raccolta delle opere di Dostoevskij (*Naša izjaščnaja slovesnost'*, in «Otečestvennye zapiski», 2, 1867, p. 555).

³² G. Carpi, *Storia della letteratura russa. I* cit., pp. 260-261.

³³ A.A. Blok, *Popolo e intelligencija*, in Id., *L'intelligencija e la rivoluzione*, trad. it. di M. Olsoufieva e O. Michaelles, Milano, Adelphi, 1978, pp. 25-26. Cfr. E. Gasparini, *Morfologia della cultura russa. Il dramma dell'intelligencija*, Padova, Cedam, 1940.

considera «insuperata e unica nella letteratura universale»,³⁴ oltre che dotata di una forza profetica nel suo intuire la crepa profonda che avrebbe sempre più irrimediabilmente diviso le minoranze colte dal resto dei loro connazionali.

II. Uomini inutili, uomini impazziti

Arrivati a metà del secolo l'intellettuale cosmopolita, l'individuo *umnyj*, non ha un posto nel mondo russo. Il suo ritratto è piuttosto definito: «in generale si tratta di un essere colto e sensibile, per lo più di origine nobile, indifferente e cinico, prematuramente invecchiato nell'animo, che vive in una condizione di insanabile conflitto con il suo ambiente sociale, cui si sente spiritualmente estraneo e superiore». ³⁵ Il suo essere un *lišnij čelovek* si manifesta soprattutto nel trovarsi alle propaggini estreme del corpo sociale della sua nazione, in una posizione di quasi totale esterità, dalla quale può facilmente essere espulso del tutto perché non possiede alcun legame capace di trattenere la sua deriva. L'impotenza è il tratto fondamentale del suo carattere, affetto dalla malattia amletica dell'eccesso di analisi che distrugge la capacità di agire, dalla cui privazione deriva a sua volta nuova ruminazione interiore e un'ancora più pietrificante paralisi. ³⁶ Dal punto di vista formale, il tratto distintivo delle opere in cui compare è l'eccesso di parola che traduce l'eccesso di pensiero e minaccia (o distrugge) l'integrità e l'equilibrio del racconto. La parola dell'uomo *umnyj* è eccedente, incontenibile, non può trovare spazio all'interno del contesto umano a cui appartengono tutti gli altri, e quindi si espande in forme che mettono in pausa il mondo rappresentato e aprono una dimensione parallela, fatta interamente di discorso. La sua marca, all'estremo opposto della compattezza sintetico-intuitiva della *minjatjura* di Tjutčev, è la bolla analitico-saggistica che si allarga in modo incontrollabile tra le maglie della mimesi³⁷ e porta con sé

³⁴ A.A. Blok, *Razmyšlenija o skudnosti našego repertuara*, in Id., *Sobranie sočinenij*, Leningrad, 1936, pp. 117-118, cit. in E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, Firenze, Sansoni, 1993, vol. 1, p. 218.

³⁵ L. Montagnani, *Per una storia dell'“uomo superfluo”*, in I.S. Turgenev, *Il diario di un uomo superfluo*, Latina, L'Argonauta, 1986, p. VIII.

³⁶ D. Rebecchini, *Introduzione*, in I.S. Turgenev, *Nido di nobili*, trad. it. di E. Klein, Milano, BUR, 2022, pp. 8-9: «erano giovani “affetti” da un senso di stanchezza, di frustrazione e d'impotenza. [...] L'impossibilità di agire li spingeva a ripiegarsi su se stessi, ad analizzarsi e a incolparsi per quella situazione».

³⁷ La tendenza del romanzo a ospitare estensioni saggistiche ha una prima grande manifestazione proprio nel romanzo russo di metà Ottocento, che per un insieme di ragioni sia estetiche sia editoriali (tra cui la pubblicazione a puntate nei *tolstye*

una dimensione di necessità e disperazione emotiva: questi eroi intellettuali che sentono di stare perdendo il contatto con il loro mondo cercano ossessivamente di spiegare a parole (agli altri e a se stessi) le ragioni della propria estraneità, di riempire con le parole lo strappo sociale che li separa dai loro contemporanei, nella speranza che se riusciranno a farsi capire saranno riammessi e la loro alterità perdonata. Ma l'eccesso di parola-pensiero non è redimibile. Una «disgrazia» che aveva progressivamente contagiato un'intera generazione, tanto che nel 1840, nel commentare l'uscita di *Un eroe del nostro tempo*, Belinskij si era soffermato a descrivere la natura morbosa dell'eccesso di intelletto nei termini di un'epidemia epocale:

E il nostro secolo è più di ogni altra cosa il secolo della riflessione [...] una malattia di molti individui della nostra società. Il suo carattere consiste in un disinteresse apatico verso le ricchezze della vita, dovuto all'impossibilità di concedersi ad esse con pienezza. Da cui: una assopita inattività dei gesti, un'avversione a qualunque affare, un'assenza di qualunque interesse verso l'anima, un'incertezza del desiderio e dell'ambizione, un'angoscia incontrollata, una tendenza morbosa alla fantasticheria per effetto dell'eccesso di vita interiore.³⁸

Il personaggio riflessivo, che sprofonda nel proprio «eccesso di vita interiore» e diventa progressivamente incompatibile con il proprio ambiente sociale, avvolto in un bozzolo di gesti e parole sempre meno comprensibili agli altri, sospeso a metà tra il tono tragico del poeta romantico impazzito e quello ridicolo del mediocre vanesio convinto di essere superiore al mondo intero, è il tipo letterario al centro delle opere più significative di Turgenev. Il protagonista del *Diario di un uomo superfluo*, Čulkaturin, è perfettamente ricalcato sul ritratto tratteggiato da Belinskij (di cui Turgenev era un personale ammiratore), e dopo

žurnaly, dove i brani narrativi si trovavano a dialogare più o meno intenzionalmente con riflessioni politiche, articoli d'attualità, documenti d'archivio, brevi trattati di storia o di filosofia morale), si apre a lunghe digressioni non-finzionali che affrontano temi di portata generale. Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2015; *Fiction e non fiction. Storia, teoria, forme*, a cura di R. Castellana, Roma, Carocci, 2021; *Thinking Narratively. Between Novel-Essay and Narrative Essay*, eds. M. Fusillo, G. Simonetti, L. Marchese, Berlin, De Gruyter, 2022; cfr. la parte teorica introduttiva in M. Graziano, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, Roma, Carocci, 2013, e V. De Angelis, *La forma dell'improbabile. Teoria del romanzo saggio*, Roma, Bulzoni, 1990.

³⁸ V.G. Belinskij, *Geroj našego vremeni. Sočinenie M. Lermontova*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij v trinadcati tomach*, Moskva, Izdatel'stvo Akademii Nauk, 1953-59, tom 4, *Stat'i i recenzii 1840-1841*, p. 254.

l'umiliante sfida a duello in cui è stato vergognosamente risparmiato dal suo ben più abile avversario, il vecchio capitano ubriaccone che gli ha fatto da secondo, non sopportando più le sue ruminazioni sul perché il rivale non gli abbia sparato pur potendo, lo apostrofa con il termine *sočinitel'*, una parola che in russo è sia un appellativo dispregiativo per qualcuno che si perde in inutili pensieri, sia il sinonimo desueto per indicare uno scrittore. Ancora una volta, la parola dell'intellettuale è esorbitante, inassimilabile, impossibile da emettere nel mondo degli altri: può essere espressa solo nella scelta di generi letterari solipsistici ed egofonici³⁹ come il diario (*dnevnik*) e l'appunto autobiografico (*zapiski*). La sua estraneità alla vita "normale" è un tratto della stessa natura di quello che György Lukács esplora nella lettera a Leo Popper su *Essenza e forma del saggio*, dove la distinzione tra principio particolare-mimetico e principio generale e logico-astratto è connotata da una reciproca incompatibilità: «entrambi sono ugualmente reali, *ma non possono esserlo contemporaneamente*».⁴⁰ E il fatto stesso che nel momento cruciale del duello Čulkaturin debba rivolgersi al grottesco personaggio di questo capitano, perennemente intontito dall'alcool e a stento capace di conversare o di restare sveglio, è un sintomo del percorso di progressiva espulsione del personaggio pensatore dal corpo sociale.⁴¹ Variazioni della stessa situazione perseguitano anche gli altri personaggi principali delle storie di Turgenev, messi di fronte al problema dell'estraneità e alla qualità morbosa della loro condizione. Il protagonista di *Rudin* (1855), ad esempio, è un erede simbolico di Čackij per il suo ricorso all'arguzia sferzante e per l'irruenza polemica con cui forza idee liberali su un pubblico che non le può ricevere, e il tentativo di ricucire lo strappo che lo separa dal popolo fallisce dimostrando il suo essere «incapace di ricreare a casa sua l'armonia patriarcale tramite l'unione con una donna che rappresenta lo spirito

³⁹ Prendo in prestito la definizione di R. Donnarumma, *Egofonie. Spazi dell'io ipermoderno: Magrelli, Trevi, Siti*, in *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, a cura di S. Contarini, M.P. De Paulis-Dalembert, A. Tosatti, Massa, Transeuropa, 2016.

⁴⁰ G. Lukács, *Essenza e forma del saggio: una lettera a Leo Popper*, in Id., *L'anima e le forme*, trad. it. di S. Bologna, Milano, SE, 2002, p. 19.

⁴¹ E specificamente da quegli strati del corpo sociale che, in teoria, sarebbero i più vicini alla sua appartenenza. Cfr. V. Dukas e R.H. Lawson, «*Werther*» and «*Diary of a Superfluous Man*», in «*Comparative Literature*», 21, 2, 1969, pp. 146-154: p. 150: «The road to hyperindividualism and death is paralleled by increasing isolation from the world of people – certainly from the world of thinking people. [...] Čulkaturin's circle of association narrows more and more until at the end it includes only his decrepit old nurse Terent'evna and his dog Trezor».

popolare nella sua continuità e nella sua evoluzione organica».⁴² La caduta del progetto matrimoniale, che è allegoricamente progetto di risanamento della spaccatura tra l'intellettuale e il popolo, si traduce, ancora una volta, in espulsione della "scoria", e Rudin cercherà un vano riscatto dalla propria inutilità andando a morire nella Parigi dei moti rivoluzionari. Dal canto suo Lavreckij, protagonista del successivo *Nido di nobili* (1859), perfettamente diviso a metà tra identità intellettuale e identità popolana, alla fine della sua storia riesce a integrarsi nella società soltanto abbandonando del tutto i suoi tratti di uomo *umnyj*, compromesso con l'Occidente, per abbandonarsi alla vita tradizionale dei possidenti («era diventato davvero un bravo proprietario, aveva imparato davvero ad arare la terra»)⁴³ Del resto Lavreckij è un *lišnij čelovek* solo per metà, e incarna il tentativo di riconciliare la frattura che la rivolta decabrista aveva aperto tra la minoranza colta e il popolo a un livello, in senso proprio, genetico: sua madre è di origine contadina e suo padre un cosmopolita «anglofilo» che «aveva in testa Diderot e Voltaire, e non loro soli – e Rousseau, e Raynal, e Helvétius, e molti altri autori simili ad essi aveva in testa – ma non solamente in testa».⁴⁴ L'arrivo di una condizione di integrazione e non-superfluità non è però l'esito fortunato di una natura stemperata, ma l'approdo conquistato a costo di una auto-mutilazione, che attraversa, tra le altre cose, la discussione tra Lavreckij e l'amico Michalevič, che lo accusa di essere una sorta di Čackij di seconda generazione, con parole che è impossibile non ricollegare al prototipo griboedoviano: «in te non c'è fede, non c'è calore umano, solo intelletto [*um*], due soldi d'intelletto... tu sei solo un misero, retrogrado volteriano, ecco cosa sei! [...] Sì, proprio come tuo padre e non sai neanche di esserlo».⁴⁵

Rispetto al prototipo creato da Griboedov, la rilevanza del lavoro di Turgenev su questo tipo letterario, che a ridosso degli anni Sessanta rischiava di diventare stantio nel suo essere «un tardo prodotto

⁴² G. Carpi, *Storia della letteratura russa. I cit.*, p. 477.

⁴³ I.S. Turgenev, *Nido di nobili*, trad. it. di L. Ginzburg, Roma, Elliot, 2015, edizione digitale. L'avverbio «davvero» fa riferimento al tema dell'aratura della terra come gesto-simbolo dell'identità semplice russa e del rapporto ambiguo di Lavreckij con essa, tema che torna due volte nel romanzo: una prima volta durante la lite con Panšin, che gli chiede cosa intenda fare ora che è tornato in Russia dopo tanto tempo all'estero («Arare la terra. – rispose Lavreckij – e cercare di ararla il meglio possibile»), e poi durante una confessione-conversazione con se stesso («Si vede che ti sei solo vantato davanti a Panšin, quando gli hai detto ch'eri venuto in Russia per arare la terra; sei venuto per andar dietro alle bambine nei tuoi vecchi anni»).

⁴⁴ *Ivi.*

⁴⁵ *Ivi.*

dell'impotenza che attanagliava le teste pensanti nella fase estrema del regno di Nicola I, [...] patetico e mezzo ridicolo nel suo ruolo di inabile alla vita»,⁴⁶ sta nell'arricchimento della serie simbolica intelletto-estraneità-follia che il tipo si portava dietro. Non è un mistero che le figure di uomini superflui turgeneviani siano legate all'archetipo di Amleto,⁴⁷ e basta confrontare un passaggio dal *Diario di un uomo superfluo* con uno dal famoso discorso su Amleto e Don Chisciotte pubblicato dieci anni più tardi per essere colpiti dalla corrispondenza non solo dei concetti, ma persino delle parole.

Mi scandagliavo fino al più infinitesimale dei dettagli, facevo confronti fra me e gli altri, mi tornavano alla mente i più piccoli sguardi, i sorrisi, le parole della gente a cui avrei voluto schiudere me stesso, interpretavo ogni cosa per il verso sbagliato, ridevo sarcastico delle mie pretese di "essere come tutti"; e improvvisamente, nel bel mezzo del riso, cadevo in uno stato di goffo sconforto, dopodiché riprendevo a scandagliare: insomma, giravo come un criceto in una ruota.⁴⁸

È [Amleto] uno scettico, sempre agitato e insoddisfatto di se stesso; costantemente impegnato non con il suo dovere, ma con le sue opinioni. Dubitando di tutto, Amleto, ovviamente, non risparmia se stesso; la sua mente è troppo raffinata per compiacersi di ciò che trova dentro di sé: è consapevole della sua debolezza, ma ogni autocoscienza è forza, da cui si dispiega la sua ironia, che è il contrario dell'entusiasmo di Don Chisciotte. Amleto si rimprovera con piacere, esageratamente, osservandosi costantemente, scrutando dentro di sé, conosce dettagliatamente tutti i suoi difetti, li disprezza, disprezza se stesso – e allo stesso tempo, si potrebbe dire, vive e si nutre di questo disprezzo.⁴⁹

Non è però Amleto a rappresentare il contributo di Turgenev a questo discorso (del resto, la qualità amletica di questi personaggi che l'eccesso di analisi rende sconnessi, impotenti e inclini alla pazzia⁵⁰ è

⁴⁶ A. Niero, *Superfluità*, in I.S. Turgenev, *Diario di un uomo superfluo*, Roma, Voland, 2010, pp. 90 e 94.

⁴⁷ Ed è stato precocemente notato da tutti i lettori: cfr. ad esempio «[Turgenev] stesso e la maggior parte dei suoi eroi erano Amleto» (D.P. Mirskij, *Storia della letteratura russa* cit., p. 211) o «[Turgenev ha] creato nelle sue opere una moltitudine di Amleti, di uomini cioè in cui il pensiero uccide la volontà ossia la riflessione intralcia e impedisce l'azione» (A. Faggi, *Turgheniev e Shakespeare*, in «Il Marzocco», 27, 1930, p. 2).

⁴⁸ I.S. Turgenev, *Diario di un uomo superfluo* cit., p. 18.

⁴⁹ I.S. Turgenev, *Gamlet i Don-Kichot*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach*, Moskva, Nauka, 1978, tom 5, *Povesti i rasskazy 1853-1857 godov. Rudin. Stat'i i vospominanija 1855-1859*, pp. 330-348: p. 333.

⁵⁰ Ricordiamo che, nel testo originale di Shakespeare, Amleto è ripetutamente

palese fin da Čackij), bensì ciò che Turgenev associa ad Amleto, e che si trasferisce a questa famiglia di personaggi: egli «incarna il principio della negazione, lo stesso principio che un altro grande poeta, separandolo da tutto ciò che è puramente umano, ci ha presentato nella forma di Mefistofele. Amleto stesso è Mefistofele, ma un Mefistofele racchiuso nel perimetro vivente della natura umana». ⁵¹ L'uomo pensatore non è solo un estraneo inassimilabile, un inetto e un pazzo, ma anche una figura del diavolo, e il suo *um*, la traccia del contagio "voltairiano" che ha contratto con il suo incauto inoltrarsi nell'Occidente illuminista, che si manifesta come parola-pensiero che rimpiazza la vita, è la porta d'ingresso del demoniaco.

Come motivi letterari, sia il diavolo che il pazzo compaiono, indipendentemente l'uno dall'altro, molto presto nella narrativa russa ottocentesca, ma nella prima metà del secolo la loro presenza è ancora legata all'immaginario romantico e alla cultura filosofica tedesca di inizio secolo. Ad esempio, i due diavoli che compaiono, rispettivamente, nella *povest'* di Puškin *La solitaria casetta sull'isola di Vasilij* (1828) e nel poema di Lermontov *Il demone* (1839) sono entità sataniche di marca byroniana, che entrano sulla scena del mondo perché travolte da una fosca passione amorosa per donne umane, innescando un destino che precipita rapidamente in tragedia. ⁵² L'innamoramento

sospettato di essere impazzito e a un certo punto finge intenzionalmente di esserlo davvero, con lo scopo di sfruttare le libertà paradossali concesse ai folli, ai buffoni e ad altri soggetti irregolari che abitano i margini della prima modernità, che si era da poco incardinata sul razionalismo di Descartes e Galileo.

⁵¹ I.S. Turgenev, *Gamlet i Don-Kichot* cit., p. 340. Interessante notare che Turgenev attribuisce ad Amleto-Mefistofele le stesse caratteristiche che i personaggi di *Gore ot uma* (e alcuni dei suoi lettori) attribuiscono a Čackij: «è ansioso, a volte anche maleducato, si atteggia e deride gli altri. D'altra parte, gli è stata data la forza di un'espressività peculiare e precisa, una forza comune a ogni persona che si riflette su se stessa e coltiva la propria personalità [...]. Amleto rimbrotta re, cortigiani – e in sostanza risulta oppressivo e intollerante [...], astuto e talvolta persino crudele» (p. 341).

⁵² Jurij Lotman, pur segnalando che le trame di demoni passionali erano molto diffuse all'inizio dell'Ottocento e che quindi è difficile stabilire connessioni dirette tra singole versioni, ha ipotizzato un'influenza diretta del *Vampiro*, racconto attribuito a Byron e tradotto in russo con vastissimo successo nel 1828, negli stessi mesi in cui Puškin, durante un ricevimento, racconta la sua *povest'* (basata su un abbozzo di diversi anni prima intitolato *Il demone innamorato*, e in seguito trascritta e pubblicata da uno degli ospiti che lo avevano ascoltato): «È possibile che questa vicinanza [tra i due racconti] abbia influenzato la trama del *Demone innamorato*: come anche in Byron, il demone (cioè vampiro) corrompe l'amico inesperto e distrugge la sua stessa amata» (Ju.M. Lotman, «*Zadumčivj vampir*» i «*Vljublennyj bes*», in Id., *Puškin: Biografija pisatelja. Stat'i i zametki 1960-1990. «Evgenij Onegin» Kommentarij*, Sankt Peterburg, Iskusstvo SPB, 1995, pp. 346-350: p. 349). Cfr. E. Bazzarelli, *Introduzione*, in M.Ju. Lermontov, *Il*

e la passionalità sono i loro tratti dominanti, il che li colloca, su un ipotetico spettro dell'interiorità che vada da un massimo a un minimo di razionalismo, all'estremo opposto rispetto all'inclinazione analitica e intellettuale dei vari Amleti. Dal canto loro, i due più notevoli pazzi clinici della prima metà del secolo, il Popriščin del *Diario di un pazzo* (1835) di Gogol' e il suo erede-riscrittura Goljadkin del *Sosia* (1846) di Dostoevskij, sono piccoli impiegati di ingegno mediocre, scarsa cultura e mentalità ristretta, lontanissimi dagli intellettuali cosmopoliti della genealogia di Čackij. La loro diagnosi di follia non è un giudizio esterno emesso da un ambiente che può esorcizzare la loro alterità solo coprendola con un'etichetta medica, ma una condizione di fragilità psicologica effettiva, tracollata in seguito a un trauma emotivo che non possono elaborare. In entrambi i testi, i protagonisti sono divorati dall'infatuazione segreta per la figlia del proprio capoufficio (in cui si condensa il più ampio desiderio di essere accolti nell'ambiente sociale desiderato), e precipitano in uno stato di progressiva perdita della ragione in seguito allo smascheramento e al brutale rifiuto dei loro sentimenti amorosi-ambiziosi.⁵³ Nel caso di Popriščin, il trauma si manifesta come stato allucinatorio sempre più invasivo, che inizia con l'apparizione di due cagnette parlanti e il furto delle loro lettere «canine», contenenti dettagli privati sulla vita della fanciulla desiderata, e termina con un delirio psicotico che fa credere al protagonista di essere il re di Spagna.⁵⁴ Nel caso di Goljadkin, il trauma si traduce

demone, ed. it. a cura di E. Bazzarelli, Milano, Bur, 1990, pp. 22-23.

⁵³ In questo senso, la loro parabola corrisponde pienamente alla descrizione filosofica della follia come effetto di un sovraccarico emotivo descritta nel 1818 in A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, ed. it. a cura di A. Vigliani, Mondadori, Milano 1989, p. 285: «Ogni sofferenza è sempre come fatto reale limitata al presente; è dunque di natura transitoria, e come tale non di certo insopportabile: il dolore oltrepassa le forze umane solo quando è permanente; ma un dolore permanente non è che un pensiero, e non esiste quindi che nella memoria. Ebbene: quando una tale afflizione, quando il dolore causato da un tal pensiero o ricordo diviene così crudele da riuscire assolutamente insopportabile, minacciando di far soccombere l'individuo, allora la natura, presa da simile angoscia, ricorre alla follia come all'unico mezzo che le resta per salvare la vita; lo spirito torturato rompe, per così dire, il filo della sua memoria, colma le lacune con finzioni, e trova così nella follia un rifugio contro il dolore morale che oltrepassa le sue forze; proprio come quando si amputa un membro incancrenito e lo si sostituisce con un altro di legno».

⁵⁴ Per la natura del testo in prima persona, il *Diario di un pazzo* permette soltanto di ipotizzare la realtà degli eventi esterni alla percezione distorta di Popriščin, ma non è difficile interpretare le due cagnette parlanti Maggie e Fidèle (delle quali una appartiene alla figlia del capoufficio e l'altra a una conoscente incontrata per strada) come due cameriere che l'ansia del protagonista ricodifica in forma animalesca, così

invece nell'apparizione allucinata del sosia, o il «Glojadkin minore»⁵⁵ (in russo *mladšij*, 'minore' nel senso che si usa per indicare un fratello più piccolo), che si sostituisce all'originale «Goljadkin maggiore» manifestando i tratti repressi del suo inconscio.⁵⁶

Questo utilizzo relativamente letterale delle figure del diavolo e del pazzo inizia a cambiare nella seconda metà del secolo, quando l'opera letterario-filosofica di Tolstoj e di Dostoevskij assorbe questi due soggetti e inizia a legarli l'uno all'altro.

Il sospetto che l'eccesso di intelletto sia il sintomo di una mancanza sul piano spirituale, o possa provocarla, è un rovello costante in Tolstoj, che lo vive personalmente e lo trasferisce a più riprese nei romanzi. Nel suo caso, la ricerca della conoscenza ha perso i tratti dell'enciclopedismo illuminista, tutto concentrato sul mito della correzione degli «errori del passato», e si è trasformata in ricerca esistenziale. La sfida al senso comune non è più diretta contro l'ottusità e la ristrettezza mentale, ma contro quei costrutti psico-sociali – le norme di classe, la religione, le istituzioni politiche e familiari, persino le scienze – che distolgono gli

come i riferimenti alla passione per il teatro suggeriscono che l'ossessione finale per i fatti di Spagna derivi, più che dalle notizie della cronaca internazionale, dall'effetto della visione del *Don Carlos* di Schiller, «ed è proprio per questo che, entrato in un manicomio, Popriščin scambia i suoi abitanti per monaci domenicani, e il direttore dell'ospedale per il Grande Inquisitore (in Schiller Carlos viene consegnato da Filippo nelle mani del Grande Inquisitore)» (V.L. Komarovič, *Kommentarii*, in N.V. Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij v četyrnadcati tomach*, Moskva-Leningrad, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1937-1952, tom 3, *Povesti*, pp. 703-704).

⁵⁵ F.M. Dostoevskij, *Il sosia*, trad. it. di A. Polledro, Milano, Mondadori, 1985, p. 72.

⁵⁶ Sullo sdoppiamento di Goljadkin come emersione dell'inconscio vale ovviamente sempre O. Rank, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Milano, SE, 2001, ma cfr. anche T.K. Rozent'al', *Stradanje i tvorčestvo Dostoevskogo. Psihogenetičeskoe issledovanie*, Iževsk, Ergo, 2011, p. 26: «nel *Sosia* Dostoevskij ha rappresentato in forma artistica ciò che solo la moderna scuola psicologica in psichiatria (Freud, Bleuler, Jung) ha stabilito con l'osservazione scientifica: che il contenuto delle allucinazioni costituisce non di rado l'espressione di complessi repressi nella sfera dell'inconscio»; N.N. Arsent'eva, *Dvojniki*, in F.M. Dostoevskij, *Sočinenija, pis'ma, dokumenty: Slovar'-spravočnik*, pod red. G.K. Šennikov, B.N. Tichomirov, Sankt Peterburg, Izdatel'stvo Puškinskij Dom, 2008, pp. 55-64: p. 61: «Goljadkin sta inconsciamente esplorando un nuovo ruolo sociale, che sogna in segreto. Consiste in questo la duplicità della sua natura, che in questo caso si manifesta in due stati psico-emozionali contrapposti: la gioia incontrollabile per un gioco riuscito e il terrore di essere riconosciuto»; I.I. Evlampiev, *Povest' «Dvojniki» i metafizika «dvojničestva» v tvorčestve F. Dostoevskogo*, in «Solov'evskie issledovanija», 2010, 2, 26, pp. 4-17: p. 15, secondo cui l'alternanza gioia-terrore è motivata dal fatto che «l'emancipazione [del personaggio] viene realizzata al di fuori della coscienza ordinaria, in forza di desideri inconsci, che, se intercettano la coscienza ordinaria, spaventano il loro proprietario».

individui dalle domande di senso fornendo loro surrogati e palliativi intellettuali. «Che cosa si deve fare? Come si deve vivere? Perché siamo qui? Che cosa dobbiamo essere e fare? Lo studio dei nessi storici e l'esigenza di risposte empiriche a questi *prokljatye voprisy* si fusero e divennero tutt'uno nella mente di Tolstoj»: ⁵⁷ risposte che collidevano inevitabilmente con quell'atteggiamento di rassegnata ma a suo modo pacificata accettazione passiva della vita che, specialmente durante l'Ottocento, viene visto come la caratteristica principale dello spirito popolare russo. Un personaggio che incarna iconicamente questa contraddizione e che si accoda alla genealogia dei Čackij e dei Čulkaturin è il saggista-filosofo Sergej Ivanovič Koznyšev in *Anna Karenina* (1878), un intellettuale "professionista" con tratti da illuminista liberale, che però, persino agli occhi simpatetici del fratello Levin (portatore di qualità istintuali e valori russi tradizionali), appare affetto da quell'eccesso di *um* che si rovescia in carenza di slancio vitale, presentato quasi negli stessi identici termini in cui era stato descritto da Belinskij e poi da Turgenev nel suo discorso su Amleto.

Konstantin Levin guardava al fratello come a un uomo di immenso ingegno [*ogromnogo uma*] e cultura, nobile nel più alto senso della parola, e dotato della capacità di agire per il bene generale. Ma nel fondo dell'anima sua, quanto più invecchiava e più intimamente conosceva il fratello, tanto più spesso gli passava per la mente che questa capacità di agire per il bene generale, di cui egli si sentiva completamente privo, forse non era neppure una qualità ma, al contrario, una mancanza di qualcosa: una mancanza non di desideri e gusti nobili, onesti, buoni, ma di forza vitale, di ciò che si chiama cuore, di quell'anelito che, fra le innumerevoli strade che si presentano nella vita, spinge l'uomo a sceglierne una e a desiderare questa sola. Quanto più conosceva il fratello, tanto più notava che sia Sergej Ivanovic, sia molti altri che agivano per il bene generale, non erano portati a questo dal cuore, ma decidevano con la mente [*umom*] che comportarsi così era bene, e soltanto per questo si comportavano così.⁵⁸

Ancora una volta, come nella quartina di Tjutčev, il "senno" non è un valore positivo ma una limitazione, un'alternativa impoverita

⁵⁷ I. Berlin, *Il riccio e la volpe*, in Id., *Il riccio e la volpe e altri saggi*, a cura di H. Hardy e A. Kelly, trad. it. di G. Forti, Milano, Adelphi, 1998, p. 83.

⁵⁸ L.N. Tolstoj, *Anna Karenina*, trad. it. di P. Zveteremich, Milano, Garzanti, 1981 pp. 244-245. Esattamente come i suoi progenitori letterari, Sergej Ivanovič attraverserà più avanti nel romanzo quel momento di destino, apparentemente inevitabile per un *lišnij čelovek*, che è il fallimento, per propria inettitudine, di un intreccio amoroso che sarebbe stato aperto al successo.

alla forma di comprensione dell'universo più profonda offerta dalla sfera irrazionale dell'intuito e dei sentimenti, che non solo non offre strumenti utili alla vita, ma addirittura li distrugge. «Sono sdraiato sul letto, supino, e non sto né bene né male. Ma ecco che comincio a chiedermi se sto bene così coricato, e mi sembra che qualcosa mi dia fastidio ai piedi»: è l'inizio del lungo sogno che chiude *La confessione* (1882), le cui tracce fantasmatiche si ritroveranno nella *povest'* dal significativo titolo gogoliano *Memorie di un pazzo* (1884), e che esplicita l'immagine dell'intellettuale come dannato senza pace, che distrugge la propria tranquillità e persino la propria capacità di vivere con l'ansia di avere risposte a domande che non dovrebbe farsi.⁵⁹ Non è difficile vedere dietro questa *impasse*, dove il bisogno viscerale di risposte sul senso della vita si scontra con il dolore che la loro ricerca infligge, l'archetipo biblico del peccato originale, che lega conoscenza e dannazione, e la attribuisce all'operato di una forza demoniaca.⁶⁰ Le domande di senso sono non a caso *prokljatye*, cioè 'maledette', 'dannate' nel senso dantesco del termine, contrapposte frontalmente alla divinità e alla fede, e incompatibili con essa. Non per niente uno dei più riflessivi protagonisti tolstojani, il principe Andrej Bolkonskij, porta su di sé le marche del diabolico:

Una nota di Tolstoj ci ricorda che, in origine, egli era «mefistofelico». Qualcosa dell'intelligenza del «signore delle mosche e dei topi» gli resta impresso fino alla morte: l'ironia, lo scherno, il disprezzo, il razionalismo spietato e corrosivo, con cui deride le frasi fatte e porta alla luce le verità minuziose, atroci e odiose, che Mefistofele predilige.

Mentre frequenta la casa di Nataša, dà l'impressione ai Rostov di «essere uno di un mondo straniero»: in realtà è uno straniero rispetto a qualsiasi ambiente, a qualsiasi città, a qualsiasi limitazione terrestre. Vive, parla, agisce, comanda, schernisce, come uno dei principi della terra: non porta nessuna delle stimmate dell'escluso; eppure la vita risiede ad una distanza invalicabile da lui.⁶¹

⁵⁹ L.N. Tolstoj, *La confessione*, trad. it. di G. Pacini, Milano, Feltrinelli, 2010, soprattutto pp. 106-107.

⁶⁰ I risvolti teologici del discorso che lega la superbia del pensiero al diavolo sono innumerevoli e richiederebbero un approfondimento esteso all'intera storia della riflessione cristiana, ma una sintesi efficace delle moltissime questioni legate a questo tema si può trovare in G. Papini, *Il Diavolo. Appunti per una futura diabolologia*, Firenze, Vallecchi, 1969.

⁶¹ P. Citati, *Tolstoj*, Milano, Adelphi, 2007, p. 119. Il riferimento alla connotazione "mefistofelica" di Andrej è a una riga dello schema riassuntivo di *Guerra e pace* presente tra i manoscritti di Tolstoj, che riporta: «K[niaz] Andrej mefistofel' <iz> Peterburga v armiju» («Il principe Andrei mefistofele da Pietroburgo all'esercito»), in L.N. Tolstoj, *Polnoe sobranie sočinenij v devianosta tomach*, Moskva, Gosudarstvennoe

Quando all'inizio di *Guerra e pace* l'iper-riflessivo Andrej entra nel salotto moscovita (perfettamente gribodoviano) della principessina Anna Šerer e osserva con «stanchezza annoiata»⁶² la superficialità della conversazione generale, la sua è la condizione di un personaggio che si sente sfiorato dall'ombra lunga di Čackij e del *lišnij čelovek*, e che sta cercando di sfuggire dalla loro orbita trasformando il proprio eccesso intellettuale in azione militare (che più tardi diventerà azione politica e poi azione sentimentale). Ma è la sua stessa tendenza a indugiare sulle «verità minuziose, atroci e odiose, che Mefistofele predilige» a sabotare i suoi tentativi di reintegrare la propria esistenza "aliena" nel mondo degli altri esseri umani. Anche la sua è una parola eccedente, che gli altri non possono assorbire. Quando la sera prima della battaglia di Borodino viene raggiunto da Pierre e si lascia andare a una tirata sui destini della guerra, la conclusione anticlimatica del suo appassionato discorso è una constatazione di non-ascolto: «Ma tu stai dormendo». E subito dopo essersi separato bruscamente dall'amico, il suo pensiero torna per contrasto all'episodio di "afonia simbolica" di Nataša, la volta in cui non era riuscita a trovare le parole per esprimere la pienezza vitale di una sua esperienza di smarrimento nel bosco. Il segno di Andrej è il particolare arido, acuminato e tagliente che si contrappone al «globo vivo, oscillante, senza dimensioni precise»⁶³ della totalità, quello che apparirà a Pierre alla fine della sua sofferta prigionia in un momento di illuminazione metafisica. Una «verità» – parola fondamentale nel vocabolario di Tolstoj – che non può essere compresa *umom* ma solo umilmente intuita e accettata nel suo mistero. Andrej invece è, come Čackij, un contestatore, un individuo che tende a guardare al suo mondo diagonalmente, e che, come Tolstoj stesso, vive nella dimensione dell'*ostranenie*, dello straniamento che rivela l'arbitrarietà dell'ordine del mondo che gli altri, "i normali", considerano naturale e indiscutibile. Di fronte al paradosso inaccettabile di una «verità» – parola fondamentale nel vocabolario di Tolstoj – che non può essere compresa *umom* ma solo umilmente intuita e accettata nel suo mistero, i personaggi intellettuali tolstoiani si ribellano, falliscono nell'estendere la loro ribellione a chi li circonda, e alla fine si ripiegano

Izdatel'stvo Chudožestvennoj Literaturny, 1935-1958, tom 13, *Vojna i mir. Cernovye redakcij i varianty*, p. 30.

⁶² L.N. Tolstoj, *Guerra e pace*, trad. it. di P. Zveteremich, Milano, Garzanti, 1982, pp. 20-21: «Era evidente che tutte le persone presenti non solo gli erano note, ma lo avevano già a tal punto annoiato, che solo il vederli e ascoltarli lo annoiava terribilmente».

⁶³ *Ivi*, p. 1599.

sul loro mondo cerebrale e solitario. Parallelamente, il loro autore si ripiega sulla propria scrittura e abbandona la mimesi per dare sfogo all'esercizio del pensiero razionale, *estraneo* alla sfera dell'imitazione degli atti e dei caratteri, nelle lunghe espansioni saggistiche che interrompono il romanzo, e alla fine lo sostituiscono letteralmente (gli epiloghi sia di *Guerra e pace* che di *Anna Karenina* sono composti da parole che si collocano quasi interamente fuori dal perimetro della rappresentazione). Anche in reazione alla mancata comprensione dell'esperimento estetico proposto da questa contaminazione di mimesi e saggismo, Tolstoj denuncerà più tardi apertamente il danno della ragione: chi si sforza di raggiungere la comprensione solo attraverso le interrogazioni forsennate dell'intelletto rischia di diventare un *sumasšedšij*, un "uscito di senno" (uno che *s-uma-sošel*, come paventava il personaggio della Chlestova nella commedia di Griboedov commentando la proliferazione degli istituti pedagogici). Accade al protagonista del racconto *Memorie di un pazzo* (1883), che porta significativamente lo stesso identico titolo (*Zapiski sumasšedšego*) della *povest'* di Gogol'. «Perché ero venuto qui? Dove dirigevo me stesso? Che cosa fuggo? Dove fuggo? [...] Chi mi aveva fatto? Dicono sia stato Iddio. Iddio... Pregare... mi ricordai. Non pregavo da molto tempo, una ventina d'anni, e non credevo a niente per quanto facessi le mie devozioni ogni anno per decenza»,⁶⁴ si dice il protagonista delle *Memorie*, riallacciando ancora una volta la connessione tra il doloroso rovello delle domande di senso, la condanna all'estraneità e allo spaesamento esistenziale, e la mancanza di fede.

Come ha notato Isaiah Berlin, dietro questa articolazione del problema da parte di Tolstoj c'è l'influsso della riflessione di Joseph de Maistre, esponente di un tipo di irrazionalismo religioso che rifiutava violentemente il mito illuminista del primato della ragione misuratrice e affermava la centralità, nella logica dell'universo, di tutto ciò che è incalcolabile e incomprendibile: uno strato di illeggibilità che mette un confine definitivo alla pretesa di conoscenza della mente umana, e che lascia la grazia divina come unico percorso verso la pacificazione con l'universo. La posizione di de Maistre, in cui Tolstoj ritrova (seppur con fondamentali differenze) una parte delle proprie convinzioni adulte, che hanno sostituito l'attrazione giovanile per il progressismo liberale occidentale, è quella dell'anti-Čackij per eccellenza: «un acuto scetticismo rispetto al metodo scientifico in quanto tale e di

⁶⁴ L.N. Tolstoj, *Memorie di un pazzo*, in Id., *Passolungo. Storia di un cavallo*, trad. it. C. Alvaro, Milano, SE, 2001, pp. 77-79.

una dichiarata diffidenza verso tutto ciò che sapeva di liberalismo, positivismo, razionalismo, verso tutte quelle forme di secolarismo intellettuale che allora avevano corso nell'Occidente europeo». ⁶⁵ L'esplorazione di questo tema, che Tolstoj inserisce nella complessa conversazione filosofico-esistenziale intrecciata alle parti mimetiche dei suoi romanzi, produce una coppia di figure speculari: da un lato il razionalista logorroico e povero di «cuore», che si angoschia su domande esistenziali e accarezza pericolosamente il regno demoniaco rischiando di diventare *sumasšedšij*, dall'altro l'asceta quasi muto e in odore di santità che ha rinunciato interamente all'uso della ragione e si affida all'illuminazione misteriosa della preghiera, ovvero lo *jurodivyj*.

Nella storia della cultura russa, la parola *jurodivyj*, o "folle in Cristo", identifica quel tipo di individuo che, per via di disturbi mentali o di condotte spirituali estreme, vive al di fuori dalle convenzioni sociali ed è mantenuto dalla comunità, che gli riconosce un superiore contatto con il divino (soprattutto nel caso di soggetti con sintomi che si collegano alla tradizione del misticismo, come l'epilessia o le sindromi convulsive). ⁶⁶ Nel corso dell'Ottocento, mentre la loro presenza declina nel mondo reale, il loro ruolo aumenta nel campo simbolico e specificamente letterario, dove si cristallizza «la funzione sociale della *jurodstvo* come fatto specificamente cristiano – di denuncia della vanità del mondo», i cui portatori sono «simboli di una particolare cultura religiosa – tipicamente russa, ortodossa». ⁶⁷ Questa funzione simbolica, dietro la quale si depositano anche motivi storici legati alla memoria delle riforme settecentesche sul trattamento delle persone con disturbi mentali, che rimuove l'elemento sacrale dalle figure degli *jurodivye* e li ricategorizza come pazienti psichiatrici, ⁶⁸ viene coinvolta

⁶⁵ I. Berlin, *Il riccio e la volpe* cit., p. 130.

⁶⁶ *Jurodivye*, in *Bol'soj Encicpedičeskij Slovar'*, Moskva, Sovetskaja Enciklopedija, pod red. A.M. Prochorov, 1991, tom 2: «asceti che, nell'opinione dei credenti, avevano il dono della divinazione. Alcuni di loro fingevano di essere pazzi, altri soffrivano di disturbi mentali. Denunciavano coraggiosamente gli zar, i nobili e gli altri. Nel popolo erano venerati come santi. Alcuni sono stati santificati dalla Chiesa Russa Ortodossa».

⁶⁷ I.V. Motejunajte, *Obraz jurodivogo Griši kak snak rucckoj pravoslavnoj kultury v povesti L.N. Tolstogo «Detstvo»*, in «Slavjanskij al'manach», 2000, pp. 293-298: p. 297.

⁶⁸ S.A. Ivanov, *Blažennye pochaby. Kvl'turnaja istorija jurodstva*, Moskva, Jazyki Slavjanskich Kul'tur, 2005, p. 323: «Verso la fine del XVII secolo cominciarono a essere fondate cliniche per malati di mente, il che rese progressivamente più tranquillo l'atteggiamento verso lo *jurodivyj*. [...] Ogni amante della libertà in Russia evocava la *jurodstvo* come un simbolo di libertà illimitata. Ma nella vita reale questa tradizione stava già morendo, e quando nel 1839 il marchese de Custine disse della Russia: "Qui ogni rivolta sembra legittima, persino la rivolta contro la ragione" – non c'era già più nessuno che potesse rispondere. Tuttavia, l'innocua *jurodstvo* ha

nel discorso sulla ragione come incarnazione della polarità opposta rispetto a quella dell'individuo *umnyj*, occidentalista e ateo. Quando Tolstoj la riprende per la prima volta, creando l'iconico personaggio di Griša in *Infanzia* (1852), che il protagonista bambino vede cadere in una sorta di *trance* estatica durante la preghiera rimanendone profondamente impressionato,⁶⁹ il suo ruolo «è legato l'ingresso nella coscienza dell'eroe delle verità tradizionali, soprattutto quelle spirituali», contrapposte frontalmente al mondo dei giovani intellettuali progressisti e atei di metà secolo in cui Nikolen'ka, proiezione semiautobiografica dell'autore, si riconosce.⁷⁰ Tolstoj contribuisce così a configurare uno scenario in cui l'uso funzionale della ragione è ridotto a uno stretto margine di equilibrio affiancato da due follie contrapposte, quella divina dello *jurodivjy* che rifiuta l'*um* e quella demoniaca del *sumasšedšij* che lo sforza fino a perderlo.⁷¹

III. Pensare troppo: i diavoli della conoscenza e un problema di genere letterario (uno sguardo sul fantastico)

Il percorso di graduale contrazione della nebulosa di motivi simbolici composta dall'intellettuale, dall'estraneo, dalla malattia

lasciato un segno sulla vita quotidiana russa dell'intero XIX secolo».

⁶⁹ L.N. Tolstoj, *Infanzia*, in Id., *Romanzi. I. Infanzia. Adolescenza. Giovinezza. Resurrezione*, trad. it. di L. Pacini Savoj e M.B. Luporini, Milano, Bur, 2010, p. 522.

⁷⁰ I.V. Motejunajte, *Obraz jurodivogo Griši* cit., p. 298: «Tutto ciò che è legato al complesso del *comme il faut*, alla vita mondana e universitaria, nella trilogia di Tolstoj è alienato dalla religione. [...] Il senso della figura di Griša in questa scena consiste nel risveglio in Nikolen'ka del sentimento religioso. Il suo significato per la formazione del mondo emotivo e spirituale del protagonista si riversa nell'evoluzione ulteriore del tema: i motivi della commozione e delle lacrime nei momenti di illuminazione spirituale di Nikolen'ka adolescente e studente riportano il lettore all'episodio del bambino che spiava lo *jurodivjy* in preghiera, benché il fatto non venga più rievocato da nessuna parte» (p. 295). Una funzione corrispondente è quella che lo *jurodivjy* Platon Karataev svolge rispetto all'evoluzione di Pierre in *Guerra e pace*.

⁷¹ Questa contrapposizione non deve però cancellare l'ambiguità che contamina alcune figure di *jurodivye* nella scrittura dello stesso Tolstoj. Padre Sergij, ad esempio, asceta che ha rinnegato la propria vita e si avvicinato all'identità di *jurodivjy*, riesce a resistere alla tentazione del diavolo Belial quando gli si presenta sotto forma di donna provocante, ma cede quando gli si presenta nelle vesti della giovane «nevrastenica» e «debole di mente» Mar'ja, che è stata condotta da lui nella speranza di farla guarire miracolosamente la malattia mentale che la affligge (L.N. Tolstoj, *Padre Sergij*, trad. it. di I. Sibaldi, Milano, Feltrinelli, 2014). Lo stesso si può dire per lo Smerdjakov dei *Fratelli Karamazov*, nato dallo stupro blasfemo della *jurodivaja* (e in quanto tale "santa") Smerdjaščiča, che ha dei tratti tipici del folle in Cristo (specialmente l'epilessia) ma nella sua ossessione di leggere e commentare la Bibbia in modi che mettono in discussione la dottrina ortodossa rivela anche i caratteri dell'intellettuale demoniaco.

mentale e dalla contaminazione mefistofelica arriva a un punto di collasso epocale nel 1880, quando tutte queste figure collidono inaspettatamente e nel panorama del romanzo russo compare una delle scene più memorabili della storia della letteratura: il dialogo tra Ivan Karamazov e il diavolo. Osservata retrospettivamente a partire da questa scena, si ha l'impressione che tutta l'opera di Dostoevskij sia stata una preparazione a questo momento: il delirio di Goljadkin, il *čelovek bol'noj* ('uomo malato') del sottosuolo,⁷² la febbre cerebrale di Raskol'nikov, l'epilessia di Myškin, le allucinazioni demoniache di Stavrogin, formano la lunga rincorsa di un repertorio psicopatologico che si inoltra sempre di più nel campo della metafisica. Il repertorio dostoevskijano è sistematico fino alla compulsione nel rappresentare i propri personaggi pensatori come individui sconfinanti, sopraffatti da una curiosità intellettuale che non possono controllare e che li travolge fino a tramutarsi in infermità fisica, rigorosamente atea e anzi apertamente anti-religiosa.⁷³ Le loro esistenze sembrano sempre colte un attimo prima di sciogliersi in totali astrazioni, a un passo dal "trasumanare" nelle idee che li dominano⁷⁴ e che corrono come una scarica elettrica lungo il micidiale asse che lega intelletto, passioni violente e inconscio, lasciando la fede, il senso morale, l'accettazione del reale e i sentimenti di pietà umana interamente fuori dalla formula vitale di questi individui.⁷⁵

⁷² L'incipit delle *Memorie dal sottosuolo* è giocato sulla triade di caratteri che il protagonista si autoattribuisce, in una ripetizione con variazione che sembra voler alludere, fin dalla prima riga, a un'identità ambiguamente "una e trina" di questo personaggio catacombale: «Ja čelovek bol'noj... Ja zloj čelovek. Neprivlekatel'nyk ja čelovek» (F.M. Dostoevskij, *Zapiski iz podpolja*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Leningrad, Izdatel'stvo Nauka, 1973, tom 4, *Povesti i rasskazy 1862-1866*, p. 99), «Io sono un uomo malato... Un uomo cattivo, sono. Un brutto uomo, sono io» (F.M. Dostoevskij, *Memorie dal sottosuolo*, trad. it. di P. Nori, Roma, Voland, 2012, p. 7).

⁷³ R. Girard, *Dostoevskij dal doppio all'unità*, trad. it. di R. Rossi, Milano, SE, 2005, p. 63: «La religione di Dostoevskij, a quest'epoca [dell'*Idiota* e dei *Demoni*], non è che una reazione violenta contro l'influenza di Belinskij, un rifiuto dell'ateismo intellettuale che imperversa fra l'*intelligencija* russa».

⁷⁴ W.M. Todd, *Il contrappunto russo*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001-2003, vol. 3, *Storia e geografia*, p. 417: «I personaggi di Dostoevskij incarnano le loro idee [...]. Le idee (nichilismo, capitalismo, nazionalismo) diventano così inseparabili dai personaggi che le pensano (e sentono, e vivono): la cosa più difficile, per un personaggio dostoevskijano, è appunto rinunciare alla propria idea – per quanto micidiali, per sé e per gli altri, possano essere le azioni cui essa ha dato origine.

⁷⁵ Vd. A. Gide, *Postfazione*, in F.M. Dostoevskij, *Il sosia* cit., pp. 173-174:

Quando Ivan Karamazov viene nominato per la prima volta nel capitolo dedicato agli antefatti della vicenda principale, la sua è immediatamente presentata come l'identità di un uomo-parola, descritto come «un adolescente tetro e chiuso in se stesso» con «un'attitudine allo studio brillante e fuori dal comune» e delle «capacità geniali», che riesce fin da molto giovane a diventare un popolare giornalista dallo stile «arguto» e al termine dell'università «si accingeva a partire per l'estero».⁷⁶ La sua sovrapposizione con l'archetipo del giovane *umnyj* di Griboedov è perfetta e altrettanto esplicita di quella del fratello Aleša con l'archetipo contrapposto («chiunque, non appena lo conosceva un pochino, si convinceva subito [...] che egli era senz'ombra di dubbio uno di quei giovani, una specie di *jurodivjyj*»),⁷⁷ e tocca il culmine nel lungo capitolo dedicato alla *Leggenda del Grande Inquisitore*, l'opera letterario-teologica ideata da Ivan. Qui il contrasto tra la violenta eloquenza espositiva dell'Inquisitore e il silenzio di Gesù, che riproduce quello tra l'infervorato Ivan e Aleša, segue ancora una volta il binario della contrapposizione tra un'intelligenza ferrea, logorroica e priva di fede e un'identità silenziosa e devota che rinuncia al confronto dialettico in quanto vi riconosce i segni del male.⁷⁸ La parabola di Ivan è una progressiva discesa verso il demoniaco, sospinta dal motore in continua, incontrollata accelerazione del pensiero che si vuole misurare con le ragioni sovraumane dell'universo (tra cui lo scandalo della teodicea che giustifica il male del mondo e la sofferenza degli innocenti). Nell'ultima parte del romanzo, l'eccesso di pensiero, la pazzia, l'estraneità e l'apparizione-metamorfosi demoniaca sono ormai fusi in un unico macro-tema:

Quella sera egli era per l'appunto alla vigilia di un accesso di febbre cerebrale [...]. E così ora stava seduto, rendendosi quasi conto egli stesso di delirare e, come ho già detto, fissava ostinatamente qualcosa

«Dostoevskij pare distinguere nella personalità umana [...] tre strati: la regione della speculazione intellettuale, la regione delle passioni, intermediaria tra la prima e la regione profonda non lambita dal moto delle passioni. [...] Più spesso, dal pensiero all'azione la passione deve servire da intermediario. Noi vedremo, nondimeno, nei romanzi di Dostoevskij l'elemento intellettuale entrare talvolta in contatto con la regione profonda».

⁷⁶ F.M. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, trad. it. di N. Cicognini e P. Cotta, Milano, Mondadori, 2005, pp. 15-16.

⁷⁷ *Ivi*, p. 23.

⁷⁸ Sulla complessità della *Leggenda*, ovviamente, si sono accumulate oltre un secolo di interpretazioni a partire dal famoso saggio di Vasilij Rozanov, *La leggenda del Grande Inquisitore* (1891): vd. *Il Grande Inquisitore. Interpretazioni nel pensiero russo*, a cura di D. Steila, Torino, Accademia University Press, 2015.

sul divano accanto alla parete opposta. Là tutt'a un tratto comparve un tale seduto, e sa Dio come ci era arrivato dato che quando Ivan Fedorovič era entrato nella stanza, al ritorno dalla casa di Smerdjakov, quel tale ancora non c'era. Era un signore o, per meglio dire, un gentleman russo, il tipo diffuso di *gentleman* russo, non più giovane, "qui frisait la ciquantaine", come dicono i francesi, con i capelli scuri, abbastanza lunghi e folti, appena brizzolati, come pure la barbetta tagliata a punta. Indossava una giacca marrone, evidentemente di ottima sartoria, ma piuttosto logora, cucita già un tre anni prima e ormai non più alla moda, di quelle che non si portavano più già da un paio d'anni nella buona società. La biancheria, la lunga cravatta a mo' di sciarpa, tutto si confaceva appunto a un gentleman elegante, ma la camicia, a guardarla da vicino, era sporchina e la larga sciarpa molto logora. I pantaloni a scacchi dell'ospite gli stavano benissimo ma erano, di nuovo, troppo chiari e un po' troppo stretti, come non si portano ormai più, e così pure il bianco cappello floscio, di morbido feltro, che l'ospite aveva con sé, ma che era già fin troppo fuori di stagione.⁷⁹

Ancora una volta, eccesso di pensiero, pazzia e apertura al demoniaco coincidono: Ivan non rifiuta Dio perché è ateo, ma perché le sue riflessioni lo hanno portato a un punto in cui gli è razionalmente impossibile far coesistere l'idea di Dio con la realtà del mondo, e non evoca il diavolo perché è malvagio o peccatore, ma perché è un pensatore che mette in discussione le verità offerte dalla sua cultura e cerca di fratturare quell'ambiente *svoe* che, come il salotto di Griboedov, non può conoscere né accettare la propria relatività.

Il diavolo che appare a Ivan delirante e che, accondiscendendo bonariamente ai suoi tentativi di razionalizzazione, si autodenuncia come allucinazione nata dalla febbre (pur mettendo continuamente in crisi questa spiegazione),⁸⁰ porta tutti i segni dell'intellettuale e dell'estraneo. Il suo modo di parlare è pieno di finezze retoriche, arguto proprio come gli articoli giornalistici che Ivan scriveva da giovane, capace di sezionare microscopicamente una questione esponendone tutte le contraddizioni reali o possibili. Prima ancora di apparire, la sua presenza è introdotta, secondo una delle caratteristiche del perturbante freudiano,⁸¹ come quella di un'entità inanimata che però

⁷⁹ F.M. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov* cit., p. 877.

⁸⁰ Il ricorso al sogno o al delirio è una delle strategie di spiegazione razionale di un fenomeno apparentemente soprannaturale elencate da Todorov nella sua illustrazione del «fantastico strano»: vd. T. Todorov, *La letteratura fantastica*, trad. it. di E. Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 2022, pp. 48-50.

⁸¹ S. Freud, *Il perturbante*, trad. it. di S. Daniele, in Id., *Opere*, a cura di C. Musatti, Torino, Boringhieri, 1977, vol. 9, *L'Io e l'Es e altri scritti*, pp. 81-118, che fa riferimento all'esplorazione del concetto di unheimlich fatta dallo psicologo Ernst Jentsch,

appare sinistramente viva («c'era qualcosa, qualche oggetto [*kakoj-to predmet*], là, che lo irritava, lo inquietava, che lo torturava»)⁸² I segni distintivi della sua immagine umana sono immediatamente identificati da formule straniere (*gentleman*, “*qui frisait la cinquante*”), è vestito alla occidentale e tutti i pezzi del suo abbigliamento hanno qualcosa di impercettibilmente sbagliato, come se fossero quelli di un impostore, di qualcuno che sta cercando di spacciarsi per membro di una realtà di cui però, da estraneo-alieno, gli sfuggono le sottigliezze. Il dettaglio sartoriale dei *klètčatye pantalony*,⁸³ cioè i pantaloni a quadri o a scacchi o tartan, esplosi nella moda europea a partire dagli anni Quaranta del secolo come segno, tipicamente esibito dalle persone di orientamento liberale, di vicinanza alla causa dell'indipendenza scozzese e poi di rifiuto generale delle autorità politiche e religiose tradizionali,⁸⁴

secondo cui fra le cause del perturbante c'è «il dubbio circa l'effettiva animazione di un essere apparentemente vivo e, al contrario, il dubbio se un oggetto privo di vita non sia in qualche modo animato» (E. Jentsch, *Sulla psicologia dell'«Unheimliche»*, a cura di G. Goggi, in *La narrazione fantastica*, a cura di R. Ceserani et al., Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 399-410: p. 404. Vale la pena ricordare che il capitolo «Il diavolo. L'incubo di Ivan Fedorovič» dei Fratelli Karamazov contiene numerosi aspetti comuni con il racconto di E.T.A. Hoffmann *L'uomo della sabbia*, su cui si basa il saggio di Freud.

⁸² F.M. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov* cit., p. 876.

⁸³ Da notare che la parola russa comune per indicare i pantaloni è *brjuki*, ma Dostoevskij sceglie qui il calco *pantalony*, ripreso dall'inglese e dal francese.

⁸⁴ Nei decenni centrali dell'Ottocento, i pantaloni di tartan sono un elemento di vestiario che arriva ad avere una riconoscibilità ideologica simile a quella che oggi hanno gli indumenti arcobaleno. Introdotti nei regimi scozzesi durante la rivolta giacobita del 1745, erano stati banditi con decreto reale su tutto il territorio dell'impero britannico fino al 1782, per poi divenire popolarissimi grazie al processo di pacificazione iniziato da Giorgio IV nel 1822 (J.A.C. Stevenson, I. Macleod, *Scooroot: A Dictionary of Scots Words and Phrases in Current Use*, London, Bloomsbury, 1989, p. 47) e soprattutto al successo delle opere di Walter Scott («Tartan fabrics were very fashionable in the 1840s, thanks partly to the continuing popularity of Walter Scott's historical novels, set in Scotland»: scheda dell'articolo T.169-1959, *Dress, designer unknown*, about 1845, Victoria and Albert Museum, <http://www.vam.ac.uk/content/articles/h/history-of-fashion-1840-1900/>). I pantaloni di tartan diventano particolarmente associati agli atteggiamenti liberali, progressisti e “illuministi” grazie alla figura del celebre avvocato scozzese Henry Brougham (1778-1868), che in un certo senso è l'incarnazione dell'intellettuale occidentale tipo a cui Čackij e i suoi eredi sono, più o meno seriamente, ispirati. Cofondatore dello University College London e nel 1802 dell'«Edinburgh Review», promotore di riforme del Sistema educativo e animatore della Society for the Diffusion of Useful Knowledge, il cui abbigliamento eccentrico era diventato famoso in tutto il continente per via dell'enorme quantità di vignette satiriche pubblicate dai giornali più o meno conservatori dell'epoca: «he was depicted in cartoons and satirical poems. [...] He often wore black and white

diventa il micro-elemento che sintetizza in un unico punto l'alterità distruttiva del diavolo-intellettuale che cerca di insinuare nella "santa" Russia la malattia della ragione atea occidentale. Non a caso era *kletčatij* anche la coperta dello scrittore Karmasinov nei *Demoni* (personaggio che incarna il cosmopolitismo e parla non a caso di «bruciare il manoscritto»,⁸⁵ proprio come farà il Maestro di Bulgakov), nonché lo scialle «comprato a Ginevra» di Varvara Petrovna,⁸⁶ la madre di Stavrogin, spirito demoniaco della vicenda e incarnazione del male morale assoluto); sono *kletčatye* i pantaloni che Mandel'stam attribuisce a Dombey nella poesia *Dombey i syn* del 1914, che immagina un finale alternativo al romanzo di Dickens (dove Dombey è per molti versi una figura demoniaca);⁸⁷ sono tradotti in russo come *kletčatye* anche i pantaloni di Settembrini della Montagna incantata («portava la giacca pesante coi larghi risvolti e il colletto rovesciato, un po' liso, nonché i calzoni a quadretti»)⁸⁸ e la giacca del diavolo nel *Doctor Faustus* di Mann («Sopra una camicia a maglia a righe trasversali porta una giacca a quadretti, con le maniche troppo corte».⁸⁹ Ma forse più notoriamente di ogni altra occorrenza è *kletčatyj* l'identità stessa del diavolo Voland del *Maestro e Margherita*: un «tipo a scacchi» che i personaggi identificano immediatamente come «straniero» («“Toh, un tedesco” – pensò Berlioz. “Toh, un inglese”. – pensò Bezdomnyj»)⁹⁰ e che ricalca quelle stesse caratteristiche di logoro-perturbante del

chequered trousers, which became known as “broughams” [...]. After the founding of “Punch” in 1841, Brougham featured in almost every number, depicted as madly ambitious and always wearing his checked trousers» (*Brougham, Henry*, in «UCL Bloomsbury Project», 13 April 2011, https://www.ucl.ac.uk/bloomsbury-project/articles/individuals/brougham_henry.htm, ultimo accesso: 28/4/2023).

⁸⁵ F.M. Dostoevskij, *I demoni*, trad. it. di R. Kufferle, Milano, Mondadori, 1987, p. 376.

⁸⁶ *Ivi*, p. 162.

⁸⁷ O. Mandel'stam, *Dombey e figlio*, in Id., *Poesie (parte II)*, a cura di G. Zappi, in «Slavia», 4, 2007, pp. 3-82: p. 6: «e i pantaloni a scacchi / piangendo a dirotto, abbraccia la figlia».

⁸⁸ T. Mann, *La montagna incantata*, trad. it. di E. Pocar, Milano, Corbaccio, 2011, p. 179.

⁸⁹ T. Mann, *Doctor Faustus*, La giacca con le maniche troppo corte rimanda a un altro personaggio della stessa opera, il poeta fallito Rüdiger Schildknapp, che «portava tutti i giorni calzoni a sbuffo quadrettati e già alquanto sciupati, calzettoni di lana, scarpe gialle rustiche, la camicia di lino grossolana dal colletto aperto e, sopra questa, una giacca qualunque, d'un colore diventato indefinibile e con le maniche troppo corte».

⁹⁰ M.A. Bulgakov, *Il Maestro e Margherita*, trad. it. di C. Zonghetti, Rimini, Guaraldi, 1995, edizione digitale.

diavolo *gentleman* di Dostoevskij, tra cui la biancheria non pulita che emerge in modo disturbante tra i vestiti: «pantaloni a scacchi tirati su fino a lasciar vedere dei calzini bianchi e sporchi»⁹¹ (i pantaloni a scacchi come identificativi del personaggio ricorrono diciotto volte in tutto il romanzo). Non sorprende a questo punto segnalare che Voland appare dal nulla mentre il poeta Bezdomnyj (anche lui Ivan) e il caporedattore Berlioz stanno avendo un'animata discussione intellettuale sull'ateismo, e che subito dopo il loro incontro e la morte di Berlioz, Bezdomnyj impazzirà e sarà ricoverato in un ospedale psichiatrico.

Nonostante le somiglianze fisiche tra il diavolo di Ivan Karamazov e Voland, c'è però un'importante differenza tra le due opere: se Dostoevskij tormenta il suo personaggio con il sospetto che l'apparizione sia reale, ma poi, pur lasciando uno strato irrisolto di ambiguità, sembra attribuirlo al suo stato allucinatorio (lo conferma non solo come narratore, insistendo sugli stati patologici di Ivan, ma anche come autore, sfruttando gli elementi paratestuali come il titolo del capitolo, dove l'apparizione del diavolo è rubricata sotto la parola *košmar*, 'incubo'), Bulgakov fa entrare il suo diavolo in scena nel mondo reale. C'è stata una frattura nella parete del realismo.

Ancora nel 1894, quando Anton Čechov compone quell'omaggio implicito al tipo filosofico di Ivan Karamazov che è *Il monaco nero*, il contatto con il demoniaco è ancora ambiguamente legato all'allucinazione, tanto che la *povest'* inizia, significativamente, con la frase «per l'eccessivo lavoro il professor Andrej Vasil'evič Kovrin s'era ammalato di nervi»,⁹² che colloca l'intera vicenda dentro il perimetro di quel dubbio interpretativo che esclude il soprannaturale con la motivazione onirica. Quando Bulgakov scrive *Il Maestro e Margherita*, quest'ultima linea di difesa di una spiegazione del diavolo che rientri nei confini del realismo – inteso nei termini del «principio di scostamento minimo» per cui supponiamo che le leggi del mondo rappresentato coincidano con le leggi del nostro mondo di lettori⁹³ – è ormai caduta,

⁹¹ *Ivi.*

⁹² A.P. Čechov, *Racconti*, trad. it. di E. Lo Gatto, Milano, Garzanti, 2004, vol. 1, p. 709. Anche Kovrin è un uomo condannato alla parola eccedente, e quando alla fine della *povest'* tenta simbolicamente di liberarsi del suo eccesso di linguaggio, la lettera che ha strappato a pezzi e gettato dalla finestra viene riportata dentro da una folata di vento.

⁹³ Vd. M.-L. Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991; cfr. F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.

e tutti gli elementi del mosaico simbolico composto dall'intellettuale ossessivo, dall'elemento alieno, dalla pazzia e dal demoniaco si trovano su un piano di parità: Voland è il risultato dell'atto evocativo di massa compiuto da intellettuali come Bezdomyj e il Maestro, ma una volta apparso è altrettanto reale degli altri personaggi. Siamo in un regime di fantastico che non accetta più di essere risolto con strategie razionalizzanti,⁹⁴ ed è rivelatorio in questo senso che durante la stesura della seconda redazione Bulgakov stesso indichi il genere della sua opera come «fantastičeskij roman», 'romanzo fantastico'.⁹⁵ A questa altezza del resto Bulgakov aveva già composto storie pienamente fantastiche, in cui un destino grottesco-demoniaco si scatena per via di un'oltranza del pensiero, in questo caso scientifico: le due *povest'* del 1925 *Cuore di cane* e *Le uova fatali*, incentrate su figure di scienziati pazzi che riprendono il paradigma frankeinsteiniano.⁹⁶ Ma lo slittamento del genere letterario che Bulgakov realizza non è semplicemente spiegabile come un effetto di un certo ritorno del gusto fantastico e dei topoi dell'irrazionalismo gotico e romantico nel Novecento, simile a quello che negli stessi anni anima le storie di conoscenza diabolica di H.P. Lovecraft.⁹⁷

⁹⁴ Vd. T. Todorov, *La letteratura fantastica* cit.

⁹⁵ «Il genere è definito dall'autore stesso come "romanzo fantastico" – così è scritto in cima al foglio con l'elenco dei possibili titoli: "Il Gran Cancelliere. Satana. Eccomi qui. Cappello di piume. Il teologo nero. Egli è apparso. Il ferro di cavallo dello straniero". Tutte queste varianti del titolo sembrano indicare inizialmente Voland come protagonista» (G.A. Lesskis, *Poslednij roman Bulgakova*, in M.A. Bulgakov, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Moskva, Chudožestvennaja Literatura, 1990, p. 609). Questa indicazione è forse anche come omaggio alla *Sinfonia fantastica* (1830) di Hector Berlioz, di cui uno dei personaggi della prima scena porta il nome, e che culmina nella scena di un sabba di streghe.

⁹⁶ N. Dame, *Why is Sharikov dead? The fate of "the Soviet Frankenstein" in Bulgakov's «A Dog's Heart»*, in «Revue Canadienne des Slavistes», 61, 2019.

⁹⁷ Nel quale si trova un trattamento del tema, e specialmente dell'ignoranza come fonte di pace esistenziale, non dissimile da quello che percorre la letteratura russa, ad esempio nell'incipit del racconto *Il richiamo di Cthulhu* (1926) «Penso che la cosa più misericordiosa al mondo sia l'incapacità della mente umana di mettere in relazione i suoi molti contenuti. Viviamo su una placida isola d'ignoranza in mezzo a neri mari d'infinito e non era previsto che ce ne spingessimo troppo lontano. Le sicenze, che finora hanno proseguito ognuna per la sua strada, non ci hanno arrecato troppo danno: ma la ricomposizione del quadro d'insieme ci aprirà, un giorno, visioni così terrificanti della realtà e del posto che noi occupiamo in essa, che o impazziremo per la rivelazione o fuggiremo dalla luce mortale nella pace e nella sicurezza di una nuova età oscura» (H.P. Lovecraft, *Il richiamo di Cthulhu*, in Id., *Tutti i racconti*, a cura di G. Lippi, Milano, Mondadori, 2015, p. 322). Una simile contrapposizione tra l'intelligenza e la mancanza di umanità in ambito anglosassone si trova anche

Se si ripercorre il secolo di letteratura russa che tocca il problema dell'*um* come fonte di estraneità, follia e accesso demoniaco, colpisce la ricorrenza di alcune strategie formali che sembrano mostrare una sorta di legame di necessità estetica con il tema. Gli interminabili e febbrili discorsi di Ivan Karamazov sono il culmine non soltanto del ben noto dialogismo dostoevskijano⁹⁸ e dello «spirito drammaturgico»⁹⁹ che dà forma allo stile di questo autore, ma anche di quella lunga tradizione di confessioni e deliri monologanti che caratterizza i pazzi e i *lišnie človeki* dei decenni precedenti, riversata non a caso negli stili del *memoir* (*zapiski*)¹⁰⁰ e del diario (*dnevnik*): una catena che va da Popriščin (*Zapiski sumasšedšego*) e Čulkaturin (*Dnevnik lišnego človeka*) fino all'uomo del sottosuolo (*Zapiski iz podpol'ja*).¹⁰¹ Questa tendenza alla dissertazione e allo sminuzzamento amletico delle questioni porta il segno del saggismo, inteso nel senso di espressione discorsiva che esonda dagli argini della struttura mimetica della narrazione e ingloba nel corpo del racconto una dimensione linguistica altra, estranea.

Non è un dato nuovo che Tolstoj e Dostoevskij, nelle loro vaste differenze, condividano l'idea che la rappresentazione mimetica sia incompleta a meno che i suoi fili non siano inestricabilmente intessuti con quelli dello sforzo riflessivo rivolto all'interrogazione della realtà. Rispetto al saggismo esplicito tolstojano, che riversa direttamente la propria voce sulla pagina per esporre teorie sulla storia e sulla

nel romanzo di fantascienza *Flowers for Algernon* di Daniel Keyes, in cui il gesto prometeico dell'appropriazione di doti intellettive sovraumane (innestate attraverso un'operazione chirurgica sulla mente di un protagonista affetto da sottosviluppo cognitivo) si rovescia in una degradazione dell'uomo ad animale.

⁹⁸ Il riferimento è ovviamente a M.M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. di G. Garritano, Torino, Einaudi, 2002, ma cfr. anche R. Girard, *Dostoevskij dal doppio all'unità* cit., e Id., *Menzogna romantica e verità romanzesca*, trad. it. di L. Verdi-Vighetti, Milano, Bompiani, 2002.

⁹⁹ G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, trad. it. di C. Moroni, Milano, Garzanti, 2005, pp. 139-145: «La sensibilità di Dostoevskij, le forme della sua immaginazione, e le sue strategie linguistiche sono pervase dallo spirito drammaturgico in modo più imponente rispetto a quelle di qualsiasi altro scrittore del suo livello. [...] I dialoghi culminano in gesti; tutti gli elementi superflui della narrazione sono eliminati in modo da rendere il conflitto tra i personaggi il più possibile spoglio ed esemplare».

¹⁰⁰ Il termine *zapiski* letteralmente indica gli 'appunti' o le 'note', e rispetto al genere del diario condivide con il genere del *memoir* l'elemento di ricostruzione retrospettiva degli eventi autobiografici o semiautobiografici.

¹⁰¹ In una certa misura si potrebbe includere in questa genealogia anche il Nikolen'ka della trilogia tolstojana *Infanzia, Adolescenza, Giovinezza*, che però compie un percorso più sfumato usa la voce autobiografica-memorale in un modo che coincide solo parzialmente con gli altri.

natura degli esseri umani, il saggismo di Dostoevskij è drammatizzato e attribuito ai personaggi-idea che sono posseduti da un impulso a vocalizzare se stessi fino allo sfinimento (o alla morte). Ma benché i loro discorsi siano intrecciati a un punto di vista soggettivo e spesso a un'emozione incontrollata, i loro argomenti hanno la coerenza e la tenuta di dissertazioni filosofiche, teologiche, sociologiche: quello che i protagonisti dostoevskijani dicono dentro i romanzi è, in teoria, perfettamente in grado di interloquire con il discorso saggistico che affronta gli stessi temi al di fuori dei romanzi, nel mondo dell'autore e dei lettori. Contestualizzato come si contestualizza qualunque saggio, potrebbe essere bibliografia. Non è accidentale che molti dei personaggi di questa famiglia di *umnye ljudi* siano saggisti a loro volta, o scrittori di qualche tipo: c'è un legame diretto tra la loro oltranza intellettuale e la rottura del tessuto mimetico che si squarcia per fare posto a lunghe tirate riflessive su questioni di ordine generale, valide al di là dello specifico mondo narrativo in cui sono incastonate. Si può avanzare l'ipotesi che, quando la catena di traumi storici della Guerra mondiale e poi della Rivoluzione d'Ottobre recide il secondo decennio del Novecento dal secolo precedente, quella stessa oltranza intellettuale che prima squarciava soltanto la catena degli eventi narrativi, sospesi a favore di inserti riflessivi, ora squarcia l'intero apparato del realismo e fa penetrare il soprannaturale. La parola eccedente dell'intellettuale diventa eccedente rispetto alla realtà, e per trovare uno spazio di sfogo al suo eccesso di pensiero occorre che la parete del «principio di scostamento minimo» si apra, lasciando entrare sulla pagina un mondo possibile diverso da quello dei lettori, sul quale il rovello intellettuale mefistofelico dei personaggi (e degli autori) possa scatenare le proprie congetture. È forse qui il confine e il punto di articolazione tra la tradizione del saggismo narrativo ottocentesco e quel particolare saggismo narrativo novecentesco che trova posto nel genere fantascientifico e nella *speculative fiction*, intesi come «an imaginative framework alternative to the author's empirical environment»: ¹⁰² scenari in cui, rispetto al mondo reale, una certa regola o condizione viene aggiunta, tolta o modificata, offrendo l'occasione per una riflessione di portata universale che, partendo da quella realtà alterata, si riflette indietro sulla realtà di chi legge.

¹⁰² D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, New Haven, Yale University Press, 1979, p. 7. Cfr. la definizione di *speculative fiction* come macro-genere in M. Oziewicz, *Speculative Fiction*, in «Oxford Research Encyclopedia of Literature», 29 March 2017: «a super category for all genres that deliberately depart from imitating "consensus reality" of everyday experience».

È forse da questa lunga parentela che Evgenij Zamjatin, costruendo il totalitarismo distopico del suo *Noi* (1921, ma pubblicato in Russia soltanto nel 1988), prende l'idea di attribuire alla società segreta di cercatori della conoscenza che si oppongono alla lobotomia di massa dello «Stato ideale», tra tutti i nomi possibili, proprio *Mefi*, da Mefistofele, chiudendo in qualche modo il cerchio simbolico del trauma decabrista di un secolo prima. Ma *Noi* è un racconto che non ha più la fiducia nel riscatto simbolico del grande protagonista demoniaco, torreggiante nella sua autodistruzione: Zamjatin è profeticamente preoccupato dalla resa dell'uomo alla distopia, e il suo protagonista D-503 rifiuterà la tentazione diabolica dell'*um* e la minaccia della pazzia. Dopo aver assaggiato un accenno di spaventosa libertà, compie il gesto che mette fine alla sua capacità di pensiero e quindi al racconto, e sceglie di essere reintegrato nella massa dei suoi concittadini lobotomizzati, dotati di «visi non ottenebrati dall'insania dei pensieri», in un'esistenza «libera dai punti di domanda, che serpeggiano come vermicciattoli, rodono come tarli».¹⁰³

¹⁰³ E. Zamjatin, *Noi*, trad. it. di A. Niero, Roma, Voland, 2013, pp. 11 e 232.

Critica ed ebraismo

Sui *Profeti* di Giacomo Debenedetti

Sara Condello

All'interno del saggio *Ultime cose su Saba* Giacomo Debenedetti, riconducendo alla memoria le circostanze del suo primo incontro con il poeta triestino, ricordava di come avesse riconosciuto e stanato immediatamente nei suoi comportamenti caratteri che considerava ebraici e di come considerasse la sua pupilla che «aveva improvvisi guizzi sfuggenti, come di chi si guardi alle spalle», uno tra gli «automatismi di quell'angoscia di perseguitato»,¹ uno di quei gesti «inconsapevolmente ereditato dai suoi vecchi del Ghetto».² Volendo e dovendo credere all'ispirazione autobiografica delle osservazioni debenedettiane, è impossibile non pensare a come il critico potesse intercettare quelle stesse significative movenze anche nei propri gesti, nelle espressioni che produceva quel suo «accendersi degli occhi protetti dalle lenti»³ e nel movimento di «pochi muscoli facciali» che «comunicavano qualcosa di non detto».⁴

Di questi gesti e attitudini ebraiche molto probabilmente lo stesso Saba aveva intuito vicendevolmente l'esistenza nell'amico fin da quando lo aveva conosciuto, «vergognosamente giovane»,⁵ e anche

¹ G. Debenedetti, *Ultime cose su Saba*, in Id., *Saggi*, a cura di A. Berardinelli, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1999, p. 1072.

² *Ivi*, p. 1073.

³ W. Pedullà, *Giacomo Debenedetti interprete dell'invisibile*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 73.

⁴ *Ivi*, p. 78.

⁵ P. Frandini, *Il teatro della memoria. Giacomo Debenedetti dalle opere e i documenti*, Lecce, Manni, 2001, p. 9.

dopo. A tal proposito, in una lettera del 1946 il poeta ricordava a Debenedetti un episodio particolare:

mi ricordo [...] alcune cose che mi hai dette in tram a Roma (quando ero felice) intorno a Proust e ai personaggi di Proust: due o tre osservazioni fondamentali – rare e precise – e intorno una piccola fioritura di divagazioni... Io, naturalmente, conserverei le prime, e lascerei le seconde. Nelle seconde si nascondeva – credo – il tuo cattivo demone. Una di quelle prime invece mi richiamò una strana immagine: quella del cocomeraio, che preso in mano un cocomero, lo apre con un taglio perfetto e ne presenta il cuore sulla punta del coltello... Non so perché non te l'abbia detto allora.⁶

Nonostante il profilo malevolo di quel demone non venga precisamente disegnato dal poeta, leggendo le riflessioni debenedettiane su Proust e su Swann e considerando su che basi potesse venire considerato cattivo da Saba stesso, non è difficile intuirne la connotazione ebraica. Di poca lungimiranza ci sembra però non considerare della stessa natura anche quella facoltà debenedettiana di osservazione che penetra le cose e le scarnifica: non ci permetterebbe di intravedere lo stesso cattivo demone anche dietro quelle *prime cose* che avevano ispirato tale metafora nella mente di Saba.

D'altronde, con un'immagine assai simile Debenedetti stesso aveva descritto il genere di lavoro ermeneutico che applicava ai testi: un modello di critica in cui «nessun coltello è da sottovalutare, quando serve ad aprire l'ostrica, tanto più se, estratta la perla, si aspira [...] a valersene per “rendere praticabile la vita”»;⁷ un percorso antidogmatico che mira alla ricerca del centro, dell'elemento più intimo, sostanziale e aprioristico della forma e che, affidandosi alla forma stessa del saggio e alla propria natura «eretica»⁸ e processuale, seguendone l'accezione lukácsiana, si propone di recuperare e replicare, in senso opposto e contrario, il percorso che le forme artistiche assumono nel loro dispiegarsi dal nucleo interno e profondo del destino umano. Che queste siano le istanze celate dietro il desiderio critico di Giacomo Debenedetti è l'evidenza che si rileva dall'osservazione della sua intera vicenda intellettuale, così come è evidente il rassicurante riferimento

⁶ U. Saba, *Lettere di Umberto Saba*, a cura di G. Debenedetti, in «Nuovi Argomenti», 41, novembre- dicembre 1959, pp. 1-32: p. 25.

⁷ G. Debenedetti, *Note editoriali della «Biblioteca delle Silerchie»*, in Id., *Saggi cit.*, p. 1540.

⁸ M. Lavagetto, *Come strappare il miele dalla gola del leone*, in «Il Manifesto», 20 febbraio 2001.

che per lui aveva rappresentato e assunto il saggismo di Francesco De Sanctis in tal senso. «La sostanza dell'artista è la forma» doveva aver letto con interesse il giovane critico durante lo studio delle lezioni desanctisiane sul *Manzoni*:

il critico [...] prende per punto di partenza quella forma, quella frase, nella quale si è manifestato il mondo il mondo interno, e rifà il cammino [...] il critico, rispetto al lavoro di un artista, prende la forma in cui quello ha affermata un'immagine e cerca di riaffermare tutte quelle forze latenti, tutti i movimenti psicologici contenuti in essa. In due parole, [...] l'uno, il critico, lavora dalla forma al mondo interno, l'altro dal mondo interno sale alla forma.⁹

La sovrapposizione al pensiero desanctisiano emerge con particolare chiarezza nella ripresa puntuale e programmatica (scrive Borghesi, forse, anche involontaria)¹⁰ che Debenedetti elabora in *Probabile autobiografia di una generazione*, attraverso la quale nel 1949 descriverà il viaggio del critico nelle stesse modalità e attraverso la stessa suggestiva immagine ed espressione:

Orfeo non riporta nel mondo la viva Euridice, riporta invece il racconto di come l'ha perduta, e la bellezza del proprio pianto. Il critico rifà il cammino di Orfeo, guidato da quel racconto e da quel pianto, e riconduce viva Euridice, per aiutare sé stesso e gli uomini a capire perché sempre si rinnovino quella perdita, quel racconto, quel pianto, e valgano per tutti e ciascuno ci ritrovi il proprio mito che ricomincia.¹¹

Più che al viaggio verso gli Inferi, essendo Debenedetti interessato in primo luogo a ripercorrere quella via al contrario fino alla risalita in superficie e, poi, al canto che ad essa succede, il racconto dell'eroe che non è riuscito a riportare in superficie Euridice viva diviene il punto di partenza e la guida per il critico che inizia il suo percorso con l'obiettivo di tentare nell'impresa che Orfeo ha fallito. Tale profonda e simbolica valenza del racconto deve aver spinto Franco Fortini ad affiancare all'archetipo della favola orfica, conclamata allegoria del non metodo debenedettiano, una leggenda di tradizione chassidica contenuta nel volume sul misticismo ebraico di Scholem, che un

⁹ F. De Sanctis, *Manzoni*, nuova edizione con pagine inedite a cura di N. Cortese, Morano, Napoli, 1931, p. 277.

¹⁰ A. Borghesi, *Genealogie. Saggisti e interpreti del Novecento*, Macerata, Quolibet, 2011, p. 36.

¹¹ G. Debenedetti, *Probabile autobiografia di una generazione*, in Id., *Saggi cit.*, p. 123.

commosso Debenedetti gli aveva letto due anni prima di morire.¹² Nella leggenda, Rabbì Yisra'èl di Rishin si limitava a raccontare i riti che i rabbini delle generazioni precedenti erano soliti officiare quando dovevano «assolvere a qualche compito difficile, qualcosa di segreto per il bene delle creature» e seduto sulla sua «sedia d'oro, nel suo castello» affermava: «non possiamo fare il fuoco, non possiamo dire le preghiere, e non conosciamo più il luogo nel bosco: ma di tutto questo possiamo raccontare la storia». E questo «racconto da solo aveva la stessa efficacia delle azioni»¹³ dei suoi predecessori.

Secondo Fortini, più che al modello classico di Orfeo, è a questa leggenda che è necessario rivolgersi per ottenere una più eloquente e pregnante metafora di come Debenedetti intendesse far critica e di come la considerasse «la sua vocazione e il suo destino, ma – soprattutto – [...] come la vedesse indissolubilmente legata alle sue radici».¹⁴ D'altronde, in entrambe le situazioni, l'immagine del critico che ne vien fuori è sempre quella dell'«uomo che si misura contro qualche cosa di più divino di lui»,¹⁵ che si confronta con una dimensione soprannaturale, con una sfera divinatoria che assume di volta in volta caratteristiche nuove e che trova un'ulteriore e finale variante nell'interpretazione che Debenedetti compie del racconto omerico sulla catabasi di Odisseo, l'abisso di tenebre e di sangue nel quale l'eroe

¹² Cfr. F. Fortini, *Il critico e il suo racconto*, in «Corriere della Sera», 20 gennaio 1967.

¹³ Viene qui riportata la versione integrale della leggenda: «Quando Bàalshem doveva assolvere a qualche compito difficile, qualcosa di segreto per il bene delle creature, andava allora in un posto nei boschi, accendeva un fuoco, e diceva preghiere, assorto nella meditazione: e tutto si realizzava secondo il suo proposito. Quando, una generazione dopo, il Maggìd di Meseritz si ritrovava di fronte allo stesso compito, riandava in quel posto nel bosco, e diceva: “Non possiamo più fare il fuoco, ma possiamo dire le preghiere” e tutto andava secondo il suo desiderio. Ancora una generazione dopo, Rabbì Moshè Leib di Sassow doveva assolvere lo stesso compito. Anch'egli andava nel bosco e diceva: “Non possiamo più accendere il fuoco, e non conosciamo più le segrete meditazioni che vivificano la preghiera: ma conosciamo il posto nel bosco, dove tutto ciò accadeva, e questo deve bastare”. E infatti ciò era sufficiente. Ma quando di nuovo, un'altra generazione dopo, Rabbì Yisra'èl di Rishin doveva anch'egli affrontare lo stesso compito, se ne stava seduto su di una sedia d'oro, nel suo castello, e diceva: “Non possiamo fare il fuoco, non possiamo dire le preghiere, e non conosciamo più il luogo nel bosco: ma di tutto questo possiamo raccontare la storia”. E [...] il suo racconto da solo aveva la stessa efficacia delle azioni degli altri tre» (G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Milano, il Saggiatore, 1965, p. 465).

¹⁴ E. Debenedetti, *Un inedito di cultura ebraica*, in *L'arte del leggere*. Atti del Convegno Biella, Palazzo La Marmora, febbraio 1996, Milano, Scheiwiller, 2001, p. 24.

¹⁵ G. Debenedetti, *Un libro sui contemporanei*, in Id., *Saggi cit.*, p. 479.

celebra un atroce rito sacrificale, chiama col sangue le ombre dei trapassati che dormono nella morte, allontana con la spada quei defunti, teste senza forza che vorrebbero accorrere al sangue per udire e parlare cose vane [...] perfino la propria madre tiene lontana, sebbene alla sua vista gli occhi gli si riempiano di lacrime. [...] Questa *Nekuia* è veramente il cardine narrativo dell'*Odissea* [...] da allora in poi ogni vero romanzo, ogni romanzo risolto a fondo, ha contenuto una sua *Nekuia*.¹⁶

Solo intercettando il senso profondo di questo tormentato scontro ed incontro con l'aldilà si può comprendere la natura del personaggio e, non a caso, la catabasi potrà dirsi conclusa solo con la riemersione nel mondo dei vivi dopo aver udito la rivelazione profetica che risiede nelle parole di Tiresia di Tebe e nelle quali risuona «chiara [...] la risposta dell'oracolo: *Tat twam nasi*. Uomo tu sei questo»: ¹⁷ quell'«oracolo perpetuamente inciso nell'arte»¹⁸ che «al critico spetta di decifrare, al lume delle immagini di destino prevalenti nella propria età»¹⁹ e che testimonia quanto Debenedetti fosse attratto dalla letteratura mai solo come fatto artistico, ma in quanto profezia sul destino dell'umanità e del mondo in primo luogo, e poi sul destino dell'uomo che lui sentiva di essere non solo in quanto individuo, ma anche come soggetto storico agente nella società del Novecento, rappresentante come tutti gli altri di quelle sollecitazioni che conosceva bene biograficamente e culturalmente e che definiscono le istanze e lo spirito di un'intera epoca.

La metafora dell'oracolo e della profezia alla quale il critico ricorre per simboleggiare tale nucleo intimo e profondo trova per la prima volta espressione nella lettura di cinque conferenze che Debenedetti tenne a Torino nel 1924 proprio sul tema della profezia biblica, edite solo postume nel 1998. Il giovane doveva compiere ancora ventitré anni e, nonostante la sua precoce produzione ammontasse già ai primi saggi di «Primo Tempo» e all'opera narrativa *Amedeo*, il compendio alle figure bibliche costituisce il testo che per primo lo impegnò in una stesura così estesa, e che lo portò ad essere conosciuto in ambiente accademico oltre che ebraico.²⁰ A sortire l'ammirazione

¹⁶ G. Debenedetti, *Personaggi e destino*, in Id., *Saggi cit.*, p. 917.

¹⁷ G. Debenedetti, *Rileggere Proust*, Milano, Mondadori, 1982, p. 169.

¹⁸ G. Debenedetti, *Probabile autobiografia di una generazione cit.*, p. 123.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Cfr. A. Cavaglion, *Profetismo e critica letteraria. Qualche considerazione su Giacomo Debenedetti e l'ebraismo*, in *Il Novecento di Debenedetti*. Atti del Convegno Roma 1-2-3 Dicembre 1988, a cura di R. Tordi, Milano, Fondazione Mondadori, 1991, pp. 266-267.

suscitata dall'*enfant prodige*²¹ concorreva, evidentemente, anche l'originalità della trattazione stessa: l'interpretazione delle Sacre Scritture attraverso una strada «che non sarebbe stata battuta nemmeno oggi, almeno in Italia [...]. Era la via della Bibbia come letteratura, della Bibbia come giacimento di forme»,²² una via mai più intrapresa in termini tanto sfrontati da Debenedetti, ma che deve aver affascinato il critico fino agli ultimi anni della sua vita.²³ Quel tanto di letterario racchiuso all'interno delle Sacre Scritture sembra, quindi, giustificare il taglio di natura critica ed ermeneutica che Debenedetti aveva scelto di dare al ciclo di conferenze: taglio che gli consentiva di far fronte al timore quasi reverenziale che quelle grandiose figure e il loro messaggio suscitavano in lui, e che gli ha permesso di trovare la strategia più consona ad aggirare la difficoltà che qualsiasi «uomo d'oggi, e per di più laico» avrebbe riscontrato nella ricerca di «un'agevole porta d'entrata al mondo dei profeti». ²⁴ Il proposito di ricerca debenedettiana, che diventa l'unico mezzo concretamente funzionale a tale critica, rimane l'istaurazione di «un colloquio umano» con l'animo del profeta-poeta, «che abbia i suoi momenti affabili; e non sia soltanto un arduo incontro di una coscienza con una coscienza». ²⁵ Un'attenzione per l'animo del profeta, o potremmo dire senza mutarne il senso per la psiche del poeta, che non solo poggia le basi sull'innata propensione di Debenedetti a considerare l'autobiografia il fulcro di una critica il più possibile azzeccata, ma che lascia intravedere anche la conoscenza che a partire dagli anni Venti il critico aveva fatto delle teorie freudiane come testimoniano, oltre che gli scambi epistolari con

²¹ S. Solmi, *Curioso ma fedele*, in *Giacomo Debenedetti, 1901-1967*, a cura di C. Garboli, Milano, il Saggiatore, 1968, pp. 107-112: p. 107.

²² A. Gareffi, *Giacomo Debenedetti e Isaia. Una fotografia di famiglia*, in «Sincronie», IV, 8, 2001, pp. 33-38: p. 33.

²³ Così come emerge da un testo affidato alla figlia Elisa Debenedetti affinché lo leggesse alla Comunità Ebraica di Roma nel maggio del 1966. In uno stralcio leggiamo: «Il popolo del Libro si è elettivamente specializzato nell'arte della parola, che raggiunge la visione concreta attraverso i segni aniconici e astratti dell'alfabeto e del vocabolario. È davvero superfluo, e me ne scuso, ricordare che, a parte i grandi racconti cosmogonici, cosmologici e storici, la Bibbia contiene alcuni dei maggiori monumenti narrativi che si siano mai letti: e penso ai brevi romanzi leggendari della profezia di Osea, della storia di Ruth, del libro di Esther e di quello di Tobia, per non parlare di Giobbe. Anzi, se esiste come esiste, una realtà dello spirito e della psiche, questa poesia narrativa è anche superiormente realistica» (G. Debenedetti, *L'arte e gli ebrei*, in «Nuovi Argomenti», 8, 1996, p. 41).

²⁴ C. Segre, *Introduzione*, in G. Debenedetti, *Profeti. Cinque conferenze del 1924*, a cura di G. Citton, Milano, Mondadori, 1998, p. XI.

²⁵ G. Debenedetti, *Profeti* cit., p. 113.

Umberto Saba, anche il rapporto con Bobi Bazlen e la lettura di Weiss²⁶ ma che avevano avuto radice già nei primi «contatti [...] assai intensi con la contemporanea letteratura francese».²⁷

È per tali presupposti che non stupisce il senso psicanalitico dell'espressione goethiana utilizzata da Debenedetti in queste conferenze, e poi anche nei primissimi saggi, con la quale fa riferimento ad *un'oscura e sempiterna regione delle Madri* nelle cui tenebre ancestrali si potrebbe rintracciare in senso semitico, attraverso l'istanza identitaria che rappresenta la maternità per un ebreo, un primitivo e timido abbozzo del concetto debenedettiano di *Nekuia*, che allo stesso modo «è [...] fatale; [...] è immersione nel mondo mitico, nel magma delle Madri»,²⁸ è una discesa negli abissi della psiche e dell'anima.

Oltre all'aspetto psicanalitico, non si può ignorare come la discesa verso una dimensione altra, che si alterna e combacia alla risalita, sia considerata strumento e processo conoscitivo alla base della gnoseologia mistica ebraica. Scriverà lo stesso Debenedetti «che il cammino di ascesa verso Dio è, in fondo, un itinerario psicologico verso il più profondo di se stessi» e che «i cabalisti, per esempio, incerte loro dottrine, identificano la direzione all'insù, verso l'infinito delle sfere celesti, con una direzione all'ingiù, verso le profondità senza fine dell'abisso psichico».²⁹ La mistica alla quale si riferisce Debenedetti con queste parole è presumibilmente quella della *Merkabà* in cui, esplicando la visione che ha il profeta Ezechiele di Dio, l'adepto in una salita mistica che è anche discesa, si contrappone a schiere di angeli che ne ostacolano la traversata verso i sette palazzi celesti per arrivare a contemplarne il Trono.

La suggestiva immagine dell'angelo in lotta con l'uomo che desidera giungere alla visione di Dio riconduce inevitabilmente alla metafora che Debenedetti assumerà, molti anni dopo rispetto all'esperienza sui *Profeti*, dal modello biblico a lui tanto caro attraverso il quale paragonerà in senso laico e profano il lavoro del critico alla lotta notturna di Giacobbe. Quella tra Giacobbe e l'Angelo è un vero e proprio «confronto agonistico» che si conclude con un'«epifania [...] da una parte – e allo stesso tempo un'– agnizione dall'altra»:³⁰ con l'arrivo dell'alba e la fine

²⁶ Cfr. P. Frandini, *Il teatro della memoria* cit., p. 45.

²⁷ R. Tordi, *Il diadema di Thoth*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1953, p. 22.

²⁸ F. Cordelli, *Il fazzoletto di Debenedetti*, in *Il Novecento di Debenedetti* cit., pp. 162-168: p. 167.

²⁹ G. Debenedetti, *Tommaseo*, Milano, Garzanti, 1971, p. 286.

³⁰ N. Borsellino, *Dal futuro al passato. Un'archeologia del sapere letterario*, in *Il Novecento di Debenedetti* cit., pp. 187-193: p. 189.

della lotta Giacobbe alla luce del primo sole riconosce che quell'angelo era Dio. Così il critico, dopo il raffronto drammatico e faticoso col testo, si abbandona alla sua contemplazione: dopo un confronto, che prende le sembianze sempre di una lotta, il critico conquista il segreto del poeta e di cui il poeta stesso a volte è all'oscuro. Lo stesso Orfeo, in forma differente e solitaria, compie una lotta con sé stesso nella propria risalita in superficie che si sarebbe dovuta concludere senza mai volgere lo sguardo alla sua amata Euridice.

È attraverso questa fitta trama di corrispondenze che si delinea la netta e diretta simmetria tra la favola orfica, la prima metafora mitica che Debenedetti riconduca alla propria esperienza critica, e il concetto di *Nekuia*. Ancora da *Probabile autobiografia di una generazione* può emergere qualche indizio in più a tal proposito, a partire dal luogo testuale in cui Debenedetti si riferisce ancora alle «luminose ed oracolari»³¹ valenze dell'arte qualche riga prima che venga formulato il riferimento al mito orfico: ulteriore traccia che ci permette di ipotizzare un legame tra l'archetipo classico e la prospettiva profetica. Proseguendo su questa strada, di particolare rilievo appare anche l'insistenza con cui Debenedetti tenta prima di scorgere e poi di sottolineare il carattere umano dei profeti, i quali nonostante la grandezza delle loro figure e del loro messaggio «eran pur uomini [...]; e le loro persone non dovevano certo essere sempre solenni e fredde come pietra – o ardenti come il bronzo arroventato; dovevano pur avere i loro momenti di madido tepore».³² Una dichiarazione d'umanità in cui ci si imbatte nuovamente, sempre nella *Prefazione* del 1949 alla prima serie di *Saggi critici*, questa volta con riferimento all'opera e alla figura del critico:

Anche il critico è un uomo di carne ed ossa e aspira per il momento della sua morte, a poter ricapitolare la propria esistenza a cavarne il senso che non sia passata invano; è uno che dovrà, come tutti i mortali, presentarsi a Dio, e Dio non perdona la secchezza, l'infedeltà morale e sentimentale, l'amore non saputo raggiungere.³³

Il poeta, e a tal punto nella sua umile umanità anche il profeta, è proiettato verso un Giudizio Divino. La sua opera e la sua vita sono inquadrati in una dimensione escatologica che è la stessa alla quale confluisce il critico, e che «riconduce sempre al riconoscimento di

³¹ G. Debenedetti, *Probabile autobiografia di una generazione* cit., p. 123.

³² G. Debenedetti, *Profeti* cit., p. 113.

³³ G. Debenedetti, *Probabile autobiografia di una generazione* cit., p. 94.

una dimensione vitale della letteratura, identificata con la presenza del personaggio e con il suo essere segnato dal destino [nel quale] si riconosce il senso della vita, nel suo coagularsi nella scrittura, nel rivelarsi e fissarsi finale». ³⁴ La figura del profeta-poeta e quella del critico si sovrappongono, così, in un gioco di specchi che raggiunge la sua più luminosa proiezione nella figura di Isaia. Infatti, se già la potenzialità letteraria del messaggio profetico era stata entusiasticamente esplicitata all'interno delle prime conferenze su Amos ed Osea, in quella dedicata ad Isaia il tono di Debenedetti, che già si era apertamente dichiarato intimorito dal suo ambizioso progetto, subisce un'ulteriore incrinatura: l'instaurarsi di un «diffidente tremore» ³⁵ verso il primo tra i profeti di Israele a sentire e accogliere pienamente il peso della profezia, il solo che Debenedetti ritenga realmente dotato di un genio poetico, l'unico appartenente «a quella schiera di giganti per cui la poesia non è che un consapevole e volontario sforzo d'arte, ma piuttosto una necessità del loro linguaggio, un altissimo valore interno alle parole che vogliono essere dette». ³⁶ Secondo il critico la grandezza di Isaia sta nell'aver scelto coscientemente di farsi carico della propria missione profetica e rieducativa nei confronti della società a lui contemporanea attraverso una decisione personale ed attiva dalle chiare implicazioni morali e politiche. Attraverso una vera e propria «epifania» della *Cheduscìa*, la «rivelazione visiva» ³⁷ di Dio in Trono, accostabile tra l'altro a quella di Ezechiele sopra citata, Isaia fa esperienza e conosce la divinità: vede il Mistero perché con determinazione, «mentre i Serafini si velavano gli occhi con le ali, egli ha saputo restare fermo a guardare con aperti occhi. Ha guardato e ora racconta, oggettivamente racconta». ³⁸ Il senso profondo del racconto, insieme all'esperienza mistica, configurano così l'immagine di un Odisseo ebraico o, prendendo in prestito la suggestiva espressione che Cavaglion utilizza riferendosi a Weininger, ³⁹ di un Orfeo semita. A questo punto non a caso Debenedetti scrive di come «se i passi del libro di Isaia [...] noi li potessimo leggere come scene di poesia drammatica, [...] parole

³⁴ G. Ferroni, *Critica come escatologia?*, in *Giacomo Debenedetti e il secolo della critica*. Roma, 21-23 febbraio 2001, numero monografico di «Nuovi Argomenti», 5s., luglio-sett. 2001, n. 15, pp. 2-25: p. 21.

³⁵ G. Debenedetti, *Profeti* cit., p. 87.

³⁶ *Ivi*, p. 109.

³⁷ C. Segre, *Introduzione* cit., p. XV.

³⁸ G. Debenedetti, *Profeti* cit., p. 90.

³⁹ Cfr. A. Cavaglion, *Otto Weininger in Italia*, Roma, Carucci, 1982, p. 18.

più entusiastiche non basterebbero tuttavia per rendere omaggio al modo con cui vi è delineata la figura di Isaia come eroe». ⁴⁰

L'attributo eroico del profeta Isaia non è più solo il senso della Giustizia come per Amos, né dell'Amore come Osea, ma è quello della propria intelligenza, alla quale Dio «si rivela [...] prima di entrare nelle viscere di lui»: ⁴¹ un'intelligenza che il profeta possedeva a priori e a prescindere dell'esperienza mistica della quale è spettatore, e che anzi gli permette di viverla, accoglierla e comprenderla ad un così elevato grado che, alla successiva domanda di Dio «Chi ho da mandare? Chi andrà per me?», risponderà: «Eccomi, manda me». ⁴² Anche in questo caso, proseguendo sulla strada autobiografica così come Debenedetti fa anche nelle conferenze dedicate a Osea ed Amos, l'attributo del profeta-eroe si riflette nel suo messaggio. È in queste pagine su Isaia che si condensa precocemente il destino di Debenedetti ed è con queste parole, le quali «pretendono che una vita esemplare sia anche una vita edificante» ⁴³ che «enuncia il suo metodo: verificare l'artista e insieme all'artista, l'uomo»: ⁴⁴

Non c'è un grande artista – dico artista grande che sia uomo grande – che non abbia posto in un punto della sua opera una sorta di firma virtuale: un segno voglio dire, una figura nella quale egli potesse riconoscere tutto sé stesso: anche quei suoi palpiti occulti, anche quel supremo ideale d'umanità che i limiti e le necessità dell'opera avevano talora dispersi o lasciati in ombra. Sono figure e segni in cui l'artista, se anche non forma materialmente i propri tratti, traccia nondimeno la propria autobiografia ideale. ⁴⁵

Tale firma virtuale è, per Isaia, l'annuncio della venuta messianica, nella quale risiede tutta la storicità del proprio messaggio inquadrato in una prospettiva escatologica: il Dio di Isaia è un Dio d'intelligenza, che regge il mondo all'interno di un disegno e vi si allontana gradualmente tenendolo al tempo stesso saldamente in pugno in un ordine a cui lui stesso si è sottoposto. ⁴⁶ I fatti terribili di cui l'uomo si rende partecipe e colpevole sono testimonianza del suo libero arbitrio ma non prova di una distrazione divina nei confronti del mondo, che non possiede

⁴⁰ G. Debenedetti, *Profeti* cit., p. 90.

⁴¹ *Ivi*, p. 89.

⁴² *Ivi*, p. 91.

⁴³ P. Frandini, *Il teatro della memoria* cit., p. 14.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ G. Debenedetti, *Profeti* cit., p. 102.

⁴⁶ Cfr. G. Scholem, *Concetti fondamentali dell'ebraismo*, Milano, Marietti, 1986, p. 41.

dunque «tanto potere di iniziativa, nemmeno per compiere il male»,⁴⁷ considerato piuttosto come componente stessa del destino umano.

In una prospettiva filosofica e storica di matrice vichiana, che però guarda da vicino anche al modello desanctisiano, Debenedetti nelle conferenze illustra una vera e propria teoria della storia disegnata sulla scorta delle vicende di Israele. La rivelazione divina ad Abramo inizialmente colta con «il confidente e immemore e ignaro slancio del fanciullo»,⁴⁸ viene poi spiritualizzata da «Israele non più infante, ma già fatto giovinetto e di sé responsabile»⁴⁹ sotto il segno della Torah, ed infine vissuta all'epoca dei profeti attraverso «la fiducia, secca e senza sogni, dell'uomo maturo che ha accettato consapevolmente le sue responsabilità, che ha peccato e del peccato si è rivelato più virilmente triste ma più profondamente maturo».⁵⁰ Tale concezione di una fase arcaica ed arcadica ormai perduta, che costituisce «l'infanzia dell'umanità [...]: l'infanzia ingenua, candida, umile, che vive, ma non sa cosa sia la vita e ignora che si deve morire»,⁵¹ rappresenta una delle premesse alla base della filosofia ebraica della Storia. Dante Lattes ne scrive come di un'era in cui l'uomo «doveva vivere senza preoccuparsi troppo di conoscer la vita; sentirla, goderla, ma non piccarsi di voler sapere ciò che essa fosse; non analizzarla troppo [...] non anatomizzar la vita, non sminuzzare gli stati d'anima creando una scienza orgogliosa, infeconda, imperfetta, incerta».⁵² Di quel tempo innocente e di quella «spontanea totalità dell'essere»,⁵³ volendo utilizzare le parole di György Lukács, poco è rimasto. Il pensiero lukácsiano, con ogni probabilità influenzato dall'altresì origine ebraica dell'autore ma facente anche riferimento alla filosofia idealista tedesca di Schiller, Schlegel o Goethe, sembra riferirsi allo stesso sentimento d'angosciosa nostalgia e di doloroso rimorso tipico di chi guarda indietro verso il Paradiso Terrestre ma ne è stato esiliato: una disposizione di pensiero con la quale Lattes giustificava l'indole lamentosa e malinconica del popolo ebraico, ma che Lukács, in un'intuizione sulla moderna sensibilità europea, allarga a tutta l'umanità. Allo stesso modo Debenedetti disponeva la storia d'Israele in una dimensione più universale:

⁴⁷ G. Debenedetti, *Profeti* cit., p. 97.

⁴⁸ *Ivi*, p. 12.

⁴⁹ *Ivi*, p. 11.

⁵⁰ *Ivi*, p. 12.

⁵¹ D. Lattes, *Il concetto della vita nell'ebraismo*, in «La Rassegna Mensile di Israel», 33, 1, gennaio 1967, pp. 387-393: p. 391.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ G. Lukács, *Teoria del Romanzo*, ed. it. di G. Raciti, Milano, SE, 1999, p. 31.

Venendo a parlarvi dei Profeti, io non ebbi – né potevo avere – intenzioni apologetiche; lasciatemi credere che ho imitato – per quel che era nei miei poteri un certo consiglio che Stendhal offre intorno al modo di scrivere romanzi: “I romanzi – dice Stendhal – sono specchi portati lungo una strada”. Io porto – come posso – uno specchio lungo il cammino percorso dai Profeti proprio in quanto punti miliari della storia non pure di noi ebrei ma di tutti gli uomini.⁵⁴

Nonostante non vi siano prove tangibili del fatto che Debenedetti si fosse già nel 1924 confrontato con le prime opere lukácsiane, è arduo immaginare che un giovane intellettuale con i suoi interessi, che definiremmo senza remore profondamente europei, non le avesse lette o perlomeno conosciute già all'epoca della stesura delle conferenze. Allo stesso modo è impossibile non notare alcuni punti di forte congiunzione tra *Teoria del romanzo* e *Profeti*: alcuni di questi sono forse più banalmente riconducibili, come si sarà già intuito, alla comune origine ebraica degli autori e al riferimento comune alla parabola adamitica, oltre che, con ogni probabilità, ad alcune dottrine cabalistiche, come quella lurianica, che affermavano l'esistenza di una frattura di quella che era la perfetta unione tra la *Shekinà* e l'Uomo. Lo stesso non si può dire, però, di alcuni riferimenti che Debenedetti fa al mondo classico, come alle sezioni nelle quali si abbandona ad approfondimenti circa l'evoluzione e la nascita delle forme artistiche, più precisamente dei generi letterari. Risultano emblematici i passaggi in cui Debenedetti invita alla contemplazione della «statuaria greca, quei volti d'efebi pacati su cui il sorriso si disegna più come elemento di plastica armonia che come espressione comunicativa di uno stato interiore [...] gli apollinei statuari» che si deformano poi nelle espressioni degli «eroi delle tragedie [...] stritolati dalla vita, percossi dall'implacabile fato – contraggono i loro dolci e impassibili volti nella smorfia lugubre della maschera tragica»: una smorfia di sgomento e angoscia che li rende «più nostri»,⁵⁵ più simili e vicini all'uomo moderno.⁵⁶

Avvicinandosi, consapevolmente o meno, alle teorie lukácsiane Debenedetti dichiara dunque conclusa l'era in cui, in conformità con il rapporto totalizzante tra l'Uomo e Dio, l'individuo stesso è concretizzazione immediata del destino. È ormai perduto quel «mondo omogeneo»⁵⁷ in cui i Greci conoscevano «solo risposte, non domande,

⁵⁴ G. Debenedetti, *Profeti* cit., p. 136.

⁵⁵ *Ivi*, p. 13.

⁵⁶ G. Lukács, *Teoria del Romanzo* cit., p. 29.

⁵⁷ *Ivi*, p. 26.

solo soluzioni [...], nessun enigma [...] nessun caos»,⁵⁸ quei «tempi beati in cui è il firmamento a tracciare la mappa delle vie accessibili»;⁵⁹ in cui gli eroi epici vivevano le loro avventure perfettamente e serenamente inquadrabili in una storia già scritta e in cui, tornando all'ambito biblico, con «ingenua e convinta gravità [...] Giacobbe ordisce ed attua lo stratagemma che gli permetterà di defraudare, di un gregge, il suocero [...] e alla fine del racconto pare che, al mondo, non ci sia cosa più onesta e indispensabile che quella». ⁶⁰ Conclusa questa epoca gaia «la Divinità iniziava [...] un duplice moto: si internava nelle anime e si inabissava nel cielo. [...] Ma questo esilio di Dio non è senza dolore per l'umanità che comincia una più difficile carriera», in quanto non è mutata quella sua predisposizione alla totalità verso la quale continua vanamente a tendere non senza dolore e insoddisfazione, ma anche «per Dio medesimo che dà segno di subirlo non più che come grandiosa necessità della Sua oculata Provvidenza». ⁶¹

Così come Lukács, a tal punto forse non a caso, Debenedetti chiude le conferenze con lo stesso riferimento a Dostoevskij, interprete e iniziatore di uno spirito nuovo, affiancato alla figura del profeta Geremia che, come saltato fuori da uno dei suoi romanzi, compie azioni al limite dell'irrazionale e risponde alle logiche imprevedibili di una vita «interiore e profonda»⁶² tutta «portata in superficie»,⁶³ che non risponde ad alcuna lineare consequenzialità e che lo fanno agire così che anche «il contraddittorio giunga a unità, e che la disperazione trovi termini di confronto». ⁶⁴ Dietro tale disperazione e senso di contraddizione vi è comunque Dio e in questo assioma sta il destino di Geremia, in questa idea di una moralità e di una religione interiore scolpita nei cuori e nei petti, una verità che sarà compiutamente accolta dal mondo solo grazie all'avvento della fede cristiana, in una «continuità [...], integrazione e adempimento, anche figurale, tra Vecchio e Nuovo Testamento, tra profezia biblica e Vangelo, cioè tra ebraismo e cristianesimo». ⁶⁵ A tal proposito, particolarmente suggestive risultano le pagine sulla profezia di Isaia circa l'avvento del Messia chiaramente accostato alla figura di

⁵⁸ *Ivi*, p. 24.

⁵⁹ *Ivi*, p. 23.

⁶⁰ G. Debenedetti, *Profeti cit.*, p. 35.

⁶¹ *Ivi*, p. 24.

⁶² *Ivi*, p. 122.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ C. Segre, *I «Profeti» di Giacomo Debenedetti*, in *Giacomo Debenedetti e il secolo della critica cit.*, p. 202.

Gesù che seppur Redentore «si fa arrendevole fino all'ultima stoltezza: la divina stoltezza del martirio: *stultitia crucis*, la stoltezza della croce»: ⁶⁶ accostamento assolutamente non scontato data la natura del conferenziere e dell'uditorio, e che sembra ci dica qualcosa in più dell'ambiente culturale con cui Debenedetti molto probabilmente si confrontava durante la propria giovinezza.

È Giacomo Debenedetti in prima persona, nella sua breve nota autobiografica, a fornirci in maniera rapida e precisa le coordinate entro le quali collocare gli stimoli culturali e personali che lo avevano portato nel 1924 a maturare il progetto delle conferenze sui *Profeti*. A partire «dalla complessa opera del Boine», i suoi interessi si erano spostati, infatti, sui «problemi religiosi» e, in particolare, sui «tentativi di approfondire il significato dell'ebraismo, la portata e il valore del movimento sionistico», ⁶⁷ che in quegli anni si apriva e si avvicinava all'ambiente cristiano e modernista, dato che comunque non basterebbe a dichiararlo un membro del movimento. Anzi, una prova contraria a questa ipotesi potrebbe derivare dal suo rifiuto alla proposta editoriale avanzatagli da Max Ascoli in una lettera datata 7 aprile 1923. L'allora collaboratore di «Primo Tempo» proponeva infatti a Debenedetti di partecipare alla rivista di Pacifici ⁶⁸ con alcuni interventi mirati «ad esporre il sionismo pacificiano e accennare al suo modernismo», mentre Ascoli si sarebbe occupato di scrivere sul «rapporto tra sionismo e le tendenze della nuova generazione di provenienza idealista». ⁶⁹ Data l'assenza di tali articoli, si può presumere la mancata adesione al progetto da parte di un Debenedetti in procinto di iniziare il progetto «sui Profeti di Israele» destinato poi all'archiviazione «perché altri impegni, più specificamente letterari» gli «impedirono [...] di procurarsi gli strumenti filologici, indispensabili a dare più preciso fondamento a simili ricerche». ⁷⁰

Sarà proprio Pacifici l'autore di uno dei più importanti e sentiti interventi tenuti proprio nel 1924 al Primo Congresso della Gioventù Sionistica di Livorno, nella cui lista di partecipanti compare proprio il nome di Giacomo Debenedetti. ⁷¹ Nonostante l'attualità delle posizioni pacificiane, l'intervento che più di tutti rimase nel cuore e nella memoria

⁶⁶ G. Debenedetti, *Profeti* cit., p. 94.

⁶⁷ G. Debenedetti, *Nota autobiografica*, in *Il Novecento di Debenedetti* cit., p. 340.

⁶⁸ All'epoca Alfonso Pacifici dirigeva, insieme a Dante Lattes, la rivista «Israel».

⁶⁹ P. Frandini, *Il teatro della memoria* cit., p. 36.

⁷⁰ G. Debenedetti, *Nota autobiografica* cit., p. 340.

⁷¹ Cfr. P. Frandini, *Il teatro della memoria* cit., p. 36.

dei partecipanti⁷² fu quello dell'outsider Nello Rosselli, rimasto fino a quel momento ai margini del movimento, il quale ridefiniva l'ebraismo entro i limiti di una intima quanto sentita componente della propria identità, che spontaneamente si accompagnava a quella, altrettanto importante, della sua cultura italiana.

Io intendo, per ebraismo, una concezione religiosa della vita. Mi dico ebreo e tengo al mio ebraismo perché è indistruttibile in me la coscienza monoteistica, perché mi ripugna ogni pur larvata forma di idolatria, perché considero con ebraica severità il compito della nostra vita terrena e con ebraica serenità il mistero dell'oltretomba, perché amo tutti gli uomini come in Israel si comanda di amare.⁷³

L'idea proposta da Rosselli è quella di una sensibilità religiosa e culturale che si espliciti in un'interpretazione morale della tradizione e delle Sacre Scritture. In questo modo, la sua figura si ascrive a chiare lettere in quella seconda generazione di ebrei italiani affrancatosi dal Ghetto ancora abituata ai ritualismi, legata alla Torah, ma alla ricerca di uno sguardo differente sulla tradizione ebraica, oltre che di una nuova interpretazione del proprio senso di appartenenza al popolo di Sion.⁷⁴

Probabilmente attraverso questa strada si può tentare di fornire un'interpretazione meno enigmatica di quell' insofferenza che emerge in maniera particolare nei primi saggi debenedettiani nei confronti non, a questo punto, del semitismo in generale, ma verso la sua «tradizione religiosa» che si affida alle vuote e rituali «forme di culto», abbandonando «abitudini interiori che facciano rigermogliare il nudo dettame in un terreno di eticità»: ⁷⁵ tradizione a cui per esempio Michelstaedter continuava ad appartenere e che, secondo Debenedetti, rendeva monca la sua teoresi filosofica.⁷⁶ Si tratta, questo, di un senso di religione che, al contrario, è «bandito dai Profeti»,⁷⁷ figure che al contrario hanno scosso la coscienza del popolo di Israele, che ne hanno demolito la convinzione di poter ingraziarsi Dio tramite una sterile

⁷² Cf. G.L., Y. Colombo, G. Romano e A.J. Levi, *Si è commemorato a Livorno il Convegno del 1924*, in «La Rassegna mensile di Israel», 41, 1, gennaio 1975, pp. 3-15: p. 7.

⁷³ N. Rosselli, *Uno storico sotto il fascismo. Lettere e scritti vari (1924-1937)*, a cura di Z. Ciuffoletti, Firenze, La Nuova Italia, 1979, pp. 1-5.

⁷⁴ Cfr. A. Cavaglion, *Profetismo e critica letteraria* cit., pp. 266-276.

⁷⁵ G. Debenedetti, *Michelstaedter*, in Id., *Saggi* cit., p. 151.

⁷⁶ Cfr. N. Di Nunzio, *Debenedetti lettore di Michelstaedter*, in *Carlo Michelstaedter. Un intellettuale di confine*, a cura di S. Gentili, M. Pistelli, Perugia, Morlacchi, 2012, pp. 77-94.

⁷⁷ G. Debenedetti, *Profeti* cit., p. 18.

osservanza della Legge di Mosè e lo hanno richiamato all'obbedienza di una Giustizia morale. E, infatti, sarà proprio nelle conferenze sui *Profeti* che queste riflessioni troveranno un più ampio e meritevole spazio. Spiegherà Debenedetti nel corso del primo incontro:

Una molto confortante costumanza era quella di ardere sacrifici al Signore. Nel momento del rito, Dio accorreva [...] dietro l'altare e lambiva con il suo fuoco le carni dell'olocausto. [...] Anche se iniziatosi nel pianto, il sacrificio terminava come un festival di buon augurio. Ma vengono i Profeti e dicono: "Sacrificate a Dio, non i primogeniti dei vostri nati, ma le vostre anime pure". Un altro conforto [...] consisteva nell'uso di segnarsi, alla nascita, le carni – in ricordo del patto antico tra Israele e Dio. [...]. Ma i Profeti dicono: "Circoncidetevi non le carni, ma le anime".⁷⁸

Il volto di Giacomo Debenedetti appare, seguendo questa strada, sempre più precisamente inquadrabile tra le fila di quella nuova generazione che, all'alba dell'avvento del fascismo nell'Italia in subbuglio del primo dopo guerra e alle prese con la crisi di valori e certezze in cui era coinvolta l'intera coscienza europea, vede nel «profetismo [...] l'ultima trincea della propria ebraicità, da difendere a denti stretti davanti alle accuse dei tanti detrattori».⁷⁹ Il messaggio dei profeti diventa così l'unica esperienza politica e civile da prendere a modello per tutti i giovani intellettuali ebrei che, vicini al socialismo ma non ancora pronti ad abbandonare la tradizione rabbinica dei loro Padri, si sentono investiti di una missione dalla quale non possono né vogliono esimersi, fieri e allo stesso tempo timorosi dell'incarico morale che sono convinti di avere di fronte all'umanità tutta. I profeti, allontanandosi e a volte anche scontrandosi con la tradizione sacerdotale, risvegliano «l'ispirazione religiosa di Israele» ridotta ormai ad «un frotto alacre scorrente sotto una morta crosta d'alghe e d'altre cose inerti. I profeti rompono la crosta e portano alla luce la polla»,⁸⁰ esattamente come il critico profana l'ostrica prima del raggiungimento e dell'estrazione del suo centro più prezioso. Con tali parole Debenedetti inquadrava, consapevolmente o meno, una facoltà da lui riconosciuta e dichiarata come spiccatamente ebraica tra le istanze più profonde del suo modo di fare critica già quando nelle conferenze del 1924, parlando del genio religioso d'Israele, descriveva come «posando gli occhi su qualunque cosa l'Ebreo la sveste e la spolpa: mira allo scheletro. E nemmeno

⁷⁸ *Ivi*, p. 21.

⁷⁹ A. Cavaglion, *Profetismo e critica letteraria* cit., pp. 266-276: p. 271.

⁸⁰ G. Debenedetti, *Profeti* cit., p. 15.

lo scheletro gli basta»,⁸¹ in quanto sente il bisogno e possiede la particolare sensibilità di poter arrivare al centro, all'intimo delle cose che ne costituisce allo stesso tempo la totalità.

Questa immagine non può non apparire come una delle numerose corrispondenze metaforiche, nell'ottica debenedettiana inevitabilmente anche metodologiche e tematiche, che esistono tra le riflessioni sui libri profetici e quelle successivamente raggiunte nel percorso del critico. È su queste basi che l'esistenza ipotizzata da Emilio Jona di un'ermeneutica d'ispirazione ebraica⁸² non è solo condivisibile, ma ci spinge a reindirizzare la ricerca verso una sfera d'interesse maggiormente circoscritta fino ad arrivare a poter parlare di un'ermeneutica profetica. È in questa prospettiva che la letteratura e il discorso su di essa divengono rappresentazione dell'oracolo sulla Vita e sulla realtà, «proiezione» di un ipotetico futuro, e «orizzonte verso una possibilità umana irrealizzata, verso un avvenimento che si sa non potrà mai effettivamente darsi, [...] una escatologia laica, coniugata al modo ottativo, cosciente della propria provvisorietà, ma ostinata a sopravvivere e resistere alla *negra espada del tiempo*»,⁸³ una visione di ciò che potrebbe avvenire, una rivelazione che si basa sull'esperienza presente e che permette una concezione etica particolare e comunitaria che guarda prima al poeta e poi al lettore in una dimensione dialogica ed universale. Il critico, almeno quello che Debenedetti dichiarava di voler essere, «interroga [...] le voci, le affermazioni, le negazioni degli artisti, le loro riuscite e i loro errori, appunto per chiarire a se stesso e agli altri il senso e il fine della vita». ⁸⁴ È su questo punto che si instaura l'equivalenza più significativa tra letteratura e profetismo: là dove l'oracolo viene ricercato e pronunciato per indagare sul destino che Dio ha prefissato, allo stesso modo l'interrogazione del testo si realizza come un'indagine sulle ragioni ultime del poeta, del critico e su quelle del personaggio che, girando «il risvolto della giubba, esibisce la placca dove sta scritta la più capitale delle sue funzioni, che è insieme il suo motto araldico: *si tratta anche di te*». ⁸⁵

⁸¹ *Ivi*, p. 38.

⁸² Cfr. E. Jona, *Radici ebraiche nel pensiero critico di Giacomo Debenedetti*, in, *Giacomo Debenedetti. L'arte del leggere* cit., pp. 57-79.

⁸³ G. Ferroni, *Critica come escatologia?* cit., p. 25.

⁸⁴ O. Cecchi, *Incontri con Debenedetti*, Ancona, Transeuropa, 1988, p. 10.

⁸⁵ G. Debenedetti, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, in *Id.*, *Saggi* cit., p. 1283.

«Tutto è dentro il ventre materno»

Forme della regressione in *Petrolio/Vas* di Pasolini

Francesco Gallina

Non siamo ancora nati; siamo ancora nel grembo; addormentati; siamo la stessa materia di cui sono fatti i sogni. La vita comincia con una caduta; una caduta nel grembo; una caduta nel sonno.

(Norman O. Brown, *Corpo d'amore*)

La nascita assume spesso i connotati di un'esperienza catastrofica e al significato di vita si associa o si sovrappone quello di morte; diventa una nascita rischiosa o un aborto. In altre condizioni, di minore intensità, essa coinvolge un passaggio a due sensi, in cui l'uscita coincide con l'ingresso: la nascita è cioè nello stesso tempo reinfetazione.

(Elvio Fachinelli, *Claustrofilia*)

I. *Vas* come *hysteron* (*proteron*)

L'Appunto 133 di *Petrolio* è inframmezzato dalla citazione della quinta strofa di *Un'altra risorta*, poesia tratta da *I colloqui* di Guido Gozzano in cui si legge: «La mia vita è tanto / pari al mio sogno».¹

¹ P.P. Pasolini, *Petrolio*, a cura di M. Careri, W. Siti, Milano, Garzanti, 2022, p. 648, d'ora in avanti *PE*. Per le citazioni bibliografiche dall'edizione di *Tutte le opere* di P.P. Pasolini diretta da W. Siti, pubblicata da Mondadori nella collana «I Meridiani», adottiamo le medesime sigle utilizzate in quella sede, indicando il numero dei tomi corrispondenti in numero arabo: *RR* (*Romanzi e racconti*), *SLA* (*Saggi sulla letteratura e sull'arte*), *SPS* (*Saggi sulla politica e sulla società*), *TE* (*Teatro*), *TP* (*Tutte le poesie*).

Nell'ultima forma-progetto pasoliniana, sono un centinaio le occorrenze di 'sogno': chiamando in causa Shakespeare, si potrebbe affermare che essa sia fatta della stessa sostanza dei sogni, rappresentando programmaticamente l'inferno contemporaneo come «il luogo dei Sogni, o dell'Inconscio (il Girone personale e il Girone della Massenpsyche, o Inconscio collettivo)» (*PE*, p. 651). Da questa prospettiva, *Vas*, polisemico titolo alternativo di *Petrolio*, è il grande calderone alchemico,² la "scatola nera" di un sogno grandioso e la performance di una visione che, similmente alla *Commedia* dantesca, assume le sembianze di un complesso «ipersogno articolato in una serie di sottovisioni oniriche».³

Già per il Freud del *Supplemento metapsicologico alla teoria dei sogni* (1915), il sonno costituisce un *medium* privilegiato per riattivare i caratteri del narcisismo primitivo e assicurare il *regressus ad uterum* che, come insegna il suo allievo Sándor Ferenczi in *Thalassa* (1924), si realizza nel coito «solo in *modo allucinatorio*, alla maniera del sogno».⁴ Anche *Petrolio* è sovrastato da un «nitore di allucinazione» (*PE*, p. 344) dovuto non solo alle onnipresenti sfasature strutturali prodotte dal Doppio, ma anche alla «lucidità della malinconia mortale» (*PE*, p.

Dove non specificato diversamente, l'uso del corsivo è sempre da intendersi d'autore.

² Cfr. B. Roberti, "Mysterium" Pasolini: tra «*Petrolio*» e «*Calderón*», in *Oresteia 2.0*, a cura di A. Pedersoli, S. Rimini, in «La Rivista di Engramma», 133, 2016, http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2748 (ultimo accesso: 18/01/2023): «Il nome del poeta (Calderón) diventa il suo stesso *corpo-Vas* (e *Lo Vas d'elezione* è il modo dantesco di nominare l'apostolo Paolo, e Pasolini era chiamato dai suoi amici più intimi "Paolo", nel nome dell'apostolo, del "santo" così importante per lui, e cui voleva dedicare un film, e tacendo di quel Petrus che, alchemicamente, avrebbe presieduto a un "oro nero", a un lato diabolico del maneggiare la materia, quel modo per cui ricavare un "oleum" dalla pietra, Petr-Oleum, sarebbe stato, per quel *Satyricon* moderno che è il romanzo "incompiuto", un tragitto trasmutativo anche nei recessi infernali del neocapitalismo)».

³ L. Canetti, *Onirismo dantesco e oniromantica medievale*, in *Dante e la dimensione visionaria tra Medioevo e prima età moderna*, a cura di B. Huss, M. Tavoni, Ravenna, Longo, 2019, pp. 43-60: p. 49.

⁴ S. Ferenczi, *Thalassa. Psicoanalisi delle origini della vita sessuale, seguito da Maschio e femmina*, trad. it. di S. Maggiulli, Roma, Astrolabio, 1965, p. 37; cfr. S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi* [1915-1917], in Id., *Opere*, a cura di C.L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, vol. 8, pp. 189-611: p. 264. Sulla regressione quale meccanismo di difesa della vita psichica e dell'organizzazione libidica – con particolare riferimento al narcisismo secondario – cfr. M. Balint, E. Balint, *La regressione* [1959; 1968], Milano, Raffaello Cortina, 1983, in particolare pp. 169-197; B. Grunberger, *Il narcisismo. Saggio di psicoanalisi* [1971], a cura di F. Petrella, Torino, Einaudi, 1998, in particolare pp. 21-27 e 234; A. Stella, *I destini di Narciso. Studi psicoanalitici su perversione, trauma e regressione*, Milano, FrancoAngeli, 2010.

474) del protagonista Carlo, in preda a una delirante autoscopia fin dall'esordio del romanzo, quando vede la proiezione di sé precipitare dal balcone della villa paterna.⁵ A ciò si aggiunge il richiamo al ciceone, la bevanda psicotropa a base di vino (e, probabilmente, segale cornuta)⁶ somministrata agli iniziati al culto demetriaco:

Carlo arriva a casa sua come in un'allucinazione (dovuta al vino?), e gli pare che dietro la città ci siano dei giardini degli orti ecc. Citare quasi alla lettera il cammino "dietro alla città" di Aljosa nei "Fratelli Karamazov": anziché incontrare il fratello Dmitrij incontra un Angelo che lo fa salire sul "carro", e lo porta davanti al giardino di casa sua. Anche tale giardino deve essere sdoppiato [...].

Dmitrij = Demetra (confuso nell'ubriachezza) (PE, p. 297)

È proprio in relazione ai misteri eleusini che il ciceone assume un ruolo di grande rilevanza. In particolare, ai fini dell'analisi di *Petrolio* sarà da evidenziare anzitutto il carattere composito della bevanda: mescolanza, questa, riflessa nell'amalgama di generi che ribolle nella grande "pancia" del *Vas*. La condivisione del beveraggio fra gli adepti implica risvolti di natura non solo religiosa, ma anche politico-sociale, quasi si trattasse di una «comunione orizzontale».⁷ Così, in *Petrolio* Pasolini "somministra" idealmente il ciceone sia a sé stesso sia ai lettori/uditori, al punto da appellarsi invitandoli a favorire di persona («in mancanza di vino, cari ascoltatori, dovrete accontentarvi del ciceone»; PE, p. 482).⁸ Solo in questo modo è possibile dare vita,

⁵ F. Petrella, *Il sosia perturbante: note sul "doppio" di Otto Rank*, in *Il doppio. Tra patologia e necessità*, a cura di E. Funari, Milano, Raffaello Cortina, 1986, pp. 61-73: p. 66: «Come *autoscopia* venne designata la possibilità di allucinare o immaginare il proprio corpo duplicato nel mondo esterno. [...] Nella rappresentazione onirica in verità si assiste sempre a una dispersione del sognatore nel dispositivo scenico e drammatico del sogno; il che consente di considerare costantemente una valenza autorappresentativa e autoscopica dell'esperienza onirica, che rispecchierà in forma oggettivata, allucinatoria cioè, una *imagerie* del corpo e della mente del sognatore».

⁶ Allucinogeno contenente ergonovina, alcaloide che, fra le altre, ha anche proprietà uterotoniche: cfr. R. Gordon Wasson, A. Hofmann, C.A.P. Ruck, *Alla scoperta dei misteri eleusini*, trad. it. di R. Fedeli, Milano, Apogeo, 1996, p. 28, da integrare con P.A. Rossi, "La morte non è soltanto un male, anzi è un bene", in *Eleusi. Cuore sapienziale d'Europa*, a cura di D. Susanetti, M. De Poli, Padova, Padova UP, 2020, pp. 95-102.

⁷ A.M. Battezzozzore, *Eraclito e il ciceone eleusino: una nuova particolarità alla luce di un passo plutarceo*, in «Maia», 29-30, 1977-1978, pp. 3-12: p. 9.

⁸ L'appello al lettore/ascoltatore richiama alla memoria *Inf.* XXII, 118: «O tu che leggi, udirai nuovo ludo»; sulla componente vocale della lettura veicolata da questo verso cfr. P. De Ventura, *Gli appelli all'uditore e il dialogo con il lettore nella*

su radici ataviche, a un'ipercontemporanea *homonoia* finalizzata alla palingenesi spirituale.

Attraversare la morte è momento necessario per garantire il rigenerante risveglio in una dimensione altra che permetta «la riconoscenza della [...] origine celeste»⁹ dell'iniziato, come avviene nei viaggi gnostici, al termine dei quali il soggetto, smarritosi nel torpore del sonno, ritorna in sé ascendendo verso la luce nirvanica della verità. Il personale cammino pasoliniano di liberazione si fonda sulla dinamica del ritorno, tema programmaticamente centrale nell'*Edipo*, ma anche in opere cronologicamente più prossime a *Petrolio* come *La nuova gioventù*, là dove si legge ad esempio nella seconda strofa del *Ciants di un muàrt*: «Tornà! Peràula / dai me timps, co' l'omp / coma la siminsa / al veva bisugna dal so ciamp. / No bisugna mòvisi / par tornà» (TP2, p. 453).¹⁰

Una perfetta raffigurazione della regressione psichica è offerta in *Petrolio* dalla conclusione dell'Appunto 99 (*Storia di mille e un personaggio*), in cui gli abissi marini assumono una consistenza eterea e una spazialità cosmica simile alla «plenitudine di un paradiso definitivamente perduto»:¹¹ un pleroma che racchiude la memoria e la nostalgia dell'utero materno, la stessa su cui vertono le speculazioni bioanalitiche di Ferenczi in merito al trauma filogenetico subito dal genere umano che, contestualmente al prosciugamento degli oceani, fu costretto secondo lo psicanalista ungherese ad adattarsi alla nuova vita sulla terra ferma. Pasolini rintraccia in *Thalassa*¹² le fundamenta

«*Commedia*», in «Dante», 1, 2004, pp. 81-99.

⁹ M. Eliade, «Sonno e Morte», in Id., *Mito e realtà* [1963], trad. it. di G. Cantoni, Torino, Borla, 1966, pp. 158-164: p. 162.

¹⁰ «Tornare! Parola dei miei tempi, quando l'uomo, come il seme, aveva bisogno del suo campo. Non bisogna muoversi, per tornare».

¹¹ P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, in SPS, p. 1545.

¹² In più occasioni Pasolini rende merito a *Thalassa*, studio seminale di Ferenczi posseduto nella sua personale biblioteca: cfr. *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, a cura di G. Chiarcossi, F. Zabagli, Firenze, Olschki, 2017, p. 268. Pasolini entra in contatto con il pensiero di Ferenczi anche mediante la lettura di N.O. Brown, che cita o commenta brani tratti da *Thalassa* nel montaggio citazionistico di *Love's Body* (1966), pubblicato in Italia come *Corpo d'amore*, trad. it. di S. Giacomoni, Milano, il Saggiatore, 1969, pp. 60, 65, 155-158, 244, 292. Il saggio è menzionato nella recensione a *Lo smeraldo* di Mario Soldati («Tempo illustrato», 29 settembre 1974) e presta il titolo a *Una lettera di Pasolini: «opinioni sull'aborto»* («Paese Sera», 25 gennaio 1975) una volta confluita negli *Scritti corsari*. In *Petrolio*, *Thalassa* è segnalato nell'elenco manoscritto di fonti e fa capolino tra i volumi custoditi nella valigetta al centro dell'Appunto 19a; Pasolini elogia lo psicanalista ungherese nell'Appunto 102a («Thalassa» di Sándor Ferenczi, considerato a quanto pare,

inconsce della propria «sindrome marina»,¹³ dell'anelito – espresso fin dalle prime prove poetiche – a farsi risucchiare narcisisticamente dalle acque amniotiche.¹⁴

A sigillo dell'Appunto 99 si colloca quella che consideriamo la riscrittura¹⁵ di un brano di *Il Re dei Giapponesi*, abbozzo databile al 1948 e collegato all'incompiuto *Romanzo del Mare* (1947-1951),

da Freud "la più ardita applicazione della psicanalisi che si sia mai tentata"; PE, p. 521), mentre nell'Appunto 102 cita uno dei principali snodi teorici relativamente all'*anfimixi* uretro-ale o anfimissi degli erotismi nel processo di eiaculazione («Il retto insegna la conservazione alla vescica e la vescica insegna a sua volta al retto la generosità»; PE, p. 508). Relativamente all'influenza esercitata su Pasolini dalla psicanalisi ferencziana cfr. A. Maggi, *The Resurrection of the Body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2009, in particolare pp. 234-235 e 251-252; S. De Laude, *Fly Translove Airways. «Petrolio» e «Il risveglio dei Faraoni» di Mario Mieli*, in *Pasolini entre échec et régression*, a cura di P. Desogus, Ch.F.E. Holzhey, D. Luglio, in «LaRivista», 4, 2015, pp. 9-64: pp. 16-18, ed Ead., *Pier Paolo Pasolini e i linguaggi della psicoanalisi*, in *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, a cura di G. Alfano, S. Carrai, Roma, Carocci, 2019, pp. 187-212: p. 209.

¹³ P.P. Pasolini, *Operetta marina*, in RR1, p. 389. Sulla persistenza della «smania marina» (W. Siti, in RR1, p. 1676) nell'opera omnia di Pasolini cfr. S. Sgavichia, *Autobiografia e filologia: dai frammenti per un «Romanzo del Mare» a «Petrolio»*, in *Pasolini dopo Pasolini*, a cura di A. Pietropaoli, G. Patrizi, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp. 101-111.

¹⁴ Sul tema narcisistico nelle poesie casarsesi si soffermano anzitutto R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mursia, 1982, pp. 5-91, e J.-M. Gardair, *Narciso e il suo doppio. Saggio su «La nuova gioventù» di Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1996, ai quali si aggiungano F. Chiara, *Il "doppio" in Pasolini tra narcisismo e sadomasochismo*, in *Quando l'opera interpella il lettore. Poetiche e forme della modernità letteraria. Studi e testimonianze offerti a Fausto Curi per i suoi settant'anni*, a cura di P. Pieri, G. Benvenuti, Bologna, Pendragon, 2000, pp. 413-430; F. Cadel, *La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, Lecce, Manni, 2002; G. Santato, *Paesaggio simbolico e paesaggio poetico nel Friuli di Pier Paolo Pasolini*, in *Pier Paolo Pasolini. Due convegni di studio. Atti dei convegni di Université Stendhal-Grenoble 3 (23-24 maggio 2007, 3-4 aprile 2008)*, a cura di L. El Ghaoui, Pisa-Roma, Serra, 2009, pp. 95-114 (ora in Id., *Pasolini e Volponi (e variazioni novecentesche)*, Modena, Mucchi, 2016, pp. 73-99: pp. 85-89); F. Zabagli, *Pasolini e la 'zoventù': motivi e figure*, in *Fratello selvaggio: Pier Paolo Pasolini tra gioventù e nuova gioventù*, a cura di G.M. Annovi, Massa, Transeuropa, 2013, pp. 49-64; A. Felice, *Narcisi, Turchi, fanciulli, elfi, 'frus'. Mitologie della gioventù nel Pasolini friulano*, in «L'ora è confusa e noi come perduti la viviamo». *Leggere Pier Paolo Pasolini quarant'anni dopo*, a cura di F. Tomassini, M. Venturini, Roma, Roma TrE-Press, 2017, pp. 103-118. Si veda più in generale M. Belpoliti, *Pasolini e il suo doppio*, Milano, Guanda, 2022.

¹⁵ Per una lettura di *Petrolio* come palinsesto di scritture precedenti cfr. M.A. Mariani, «*Petrolio*» come riscrittura, in «Allegoria», 52-53, 2006, pp. 117-133; G. Altamura, *L'opera che brucia. La riscrittura permanente di «Petrolio»*, Bari, Progedit, 2014; G. Cigna, *Autosufficienza, riflessività, testualità bulimica. «Petrolio» come forma*, in «Studi pasoliniani», 12, 2018, pp. 101-109.

progetto pasoliniano già tutto intriso di quello che Freud – accogliendo l'espressione dell'amico scrittore Romain Rolland – definiva «sentimento oceanico».¹⁶ Confrontiamo i due brani:

Fu un sogno lungo e unico: mi trovavo in fondo al mare, in una semioscurità venata di splendori caldi, glauchi; erbe acquatiche e alghe cariche di squisitezze e fascino che non si potrebbero esprimere se non con un linguaggio di uomini eternamente felici, ondeggiavano mosse da una brezza sottomarina che tuttavia non turbava la loro maestà serena, la loro rigidezza di metalli preziosi. Io nuotavo. Ma cos'era mai quel mio nuotare! Era un volo senz'ali e quindi più molle e sinuoso, quasi immobile nelle sue evoluzioni tiepide, voluttuose, provocanti e pigre. Fendeva la corporeità luminosa della penombra, carezzando col petto e le braccia le alghe freschissime. Pesci divini guizzavano intorno a me. Anch'essi fendevano l'ombra iridescente con pigre volute, ghirigori viziosi, quasi interrogando e irritando la propria voluttà. Eppure io avevo una meta: era la superficie del mare che, come un tetto sfolgorante d'una luminosità piatta, bianca e violenta, si stendeva sopra il mio capo rabbrivendo, talvolta, e lasciando quindi immaginare non so che azzurro leggendario, un azzurro da <...> orientali, da golfi paradisiaci. Lentissimamente giunsi quasi a toccare con le mani quel tetto abbagliante, dietro al quale c'erano il vuoto, l'aria, gli spazi. Ma com'era dolce trattenersi dentro il tepore dell'Oceano, nel chiuso di quel grembo ridente! (*RR1*, pp. 1361-1362)

Mi spinsi dunque fino al punto in cui non toccavo più coi piedi, e, poiché non so nuotare, mi bastava, a quel punto, fare un piccolo salto in avanti e lasciarmi andare. Così feci, e così mi trovai immerso completamente dentro l'acqua.

Che visione di suprema bellezza si parò davanti ai miei occhi! La luce, lì sotto era diffusa e nel tempo stesso piena come di lampi e vortici, dolcissimi, e di ombre trasparenti, che disegnavano intorno un immenso paesaggio paradisiaco. Dunque non ero, come credevo, a poche decine di metri dalla costa, ma proprio negli abissi marini: il fondo, che le luci e le ombre accennavano fluttuando, era quello inesplorato dell'oceano. Tutto intorno a me era tiepido, oltre che morbidamente luminoso: e la respirazione era meravigliosamente facile e leggera. In quell'immensità io salivo e discendevo, facevo lenti giri su me stesso, beatamente: non potrei dire che stavo nuotando, il mio lento guizzare là dentro assomigliava piuttosto a un volo senza ali... (*PE*, pp. 497-498)

Volteggiando nei liquidi paesaggi intrauterini, Pasolini si lascia inondare dall'insopprimibile fascinazione per le acque, entro una

¹⁶ Con questa espressione Freud definisce un sentimento infantile di onnipotenza implicante «una comunione quanto mai intima dell'Io con l'ambiente» e con il cosmo (cfr. S. Freud, *Il disagio della civiltà* [1930], in Id., *Opere cit.*, vol. 10, pp. 553-630: pp. 558 e 561).

dimensione sognante dove i confini sfumano e la respirazione è simile a quella del feto, proprio come si legge in *Thalassa*:

La respirazione è nettamente dispneica, il ritmo del polso è accelerato; solo dopo l'orgasmo si ristabilisce una respirazione profonda, soddisfacente, e il ritorno alla normalità del funzionamento cardiaco. In queste perturbazioni possiamo trovare una somiglianza con la notevole prova di adattamento che il passaggio dal mondo di ossigenazione fetale alla respirazione extra-uterina esige.¹⁷

Il soggetto diventa uccello e vertebrato marino, immerso nel sonno che è insieme riproposizione del coito e ripetizione della situazione intrauterina,¹⁸ configurandosi in uno di quelli che Paul Federn definisce «sogni di volo» e che, a suo parere, rappresenterebbero sogni di erezione.¹⁹

Come l'io narrante, dissolvendosi, sprofonda nelle acque a contatto con le quali corona la propria rinascita spirituale, così il lettore si immerge nel grande sogno di Pasolini (e di Carlo) seguendo il tracciato di punti sospensivi di cui consta l'incipit "negato" dell'Appunto 1 che, a nostro avviso, non solo informa sulla natura perennemente *in fieri* dell'"opera mondo",²⁰ ma sta a segnalare anche e soprattutto lo spazio liminale in cui la sospensione della realtà introduce all'iperrealtà virtuale e ineffabile del Sogno.²¹

II. Come un prato in fondo al mare

L'inabissamento descritto nell'Appunto 99 trova un'ulteriore corrispondenza testuale nella recensione del 1975 a *Il prato in fondo al mare* (1974) di Stanislaw Niewo²² in cui Pasolini scrive:

¹⁷ S. Ferenczi, *Thalassa* cit., p. 52.

¹⁸ Cfr. «Coito e sonno», *ivi*, pp. 93-100, e G. Róheim, *Le porte del sogno* [1953], trad. it. di M. Novelletto Cerletti, Rimini, Guaraldi, 1973, vol. 1, *Il ventre materno*, pp. 20 e 40.

¹⁹ P. Federn, *Sui sogni di volare* [1914], in *Saggi di psicologia freudiana*, a cura di H.M. Ruitenbeek, trad. it. di J. Sanders, Roma, Astrolabio, 1975, pp. 88-92. Cfr. S. Freud, *L'interpretazione dei sogni* [1899], in *Id., Opere cit.*, vol. 3, p. 429.

²⁰ Cfr. F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Torino, Einaudi, 1994.

²¹ Cfr. F. Bourlez, *Quando Pasolini guarda alla psicoanalisi, la psicoanalisi guarda ai "queer"*, in *Petrolio 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, a cura di C. Benedetti, M. Gragnolati, D. Luglio, Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 79-92: p. 83: «questo inizio sorprendente [...] implica già esso stesso il sogno».

²² Oltre a C. Toscani, *Il mendicante di stelle. Stanis Niewo, storia di uno scrittore*,

Spesse volte sogno di essere dentro il mare, nelle profondità che si dicono “abissali”: il mio nuotare, lì, è un lento e capriccioso volare senza ali, proprio come quello dei pesci: e il paesaggio, per così dire, che mi vedo intorno, cioè le distese fluttuanti di acqua, ora filtrate di luci, ora riempite di luminosità diffuse e continue, mi dà un profondo senso di felicità. Quanto a respirare, poi, lì in fondo al mare, respiro magnificamente: anzi, la leggerezza del mio respirare è uno degli elementi del grande piacere che provo a stare lì dentro. Non c'è sogno più chiaro e assoluto di questo: si tratta di un regresso all'utero e alle sue acque, alla meravigliosa condizione prenatale “marina” (è all'inizio di questo periodo di somma felicità che l'aborto sopprime la creatura).²³

Non diversa, infatti, è la nostalgia “talassale” che attanaglia Stanislaw Niewo (1928-2006). Nel suo *Il prato in fondo al mare* – racconto lungo in equilibrio fra documentario, cronaca, inchiesta e avventura – l'autore-narratore si mette sulle tracce dell'Ercole, il vascello fantasma che, naufragando nel 1861, causò la scomparsa del celebre avo Ippolito, nella cui dimora del Castello di Colloredo un «francobollo azzurro mare»²⁴ esposto in occasione delle celebrazioni per il centenario della spedizione garibaldina accende il desiderio di Stanislaw di mettersi sulle tracce del piroscampo affondato.

Per risolvere il mistero il protagonista si serve dei mezzi più disparati: dalle ricerche archivistiche alla radioestesia, per calarsi poi nei fondali marini all'interno di un sommergibile da esplorazione e raggiungere infine le profondità di un “utero oceanico” descritto come «un incantato giardino in cui *gli* sembrava di tornare»:²⁵ lo stesso «meraviglioso Giardino» da cui viene cacciato il narratore della *Storia di mille e un personaggio* per volere del Dio di Saulo, proiezione letteraria del Padre che, con la sua azione castrante, espelle il figlio «dal Luogo quasi

Venezia, Marsilio, 2002, fra gli studi più recenti finalizzati alla riscoperta della poliedrica figura di Niewo si segnalano *Stanislaw Niewo a Roma. Narrativa e cultura del secondo Novecento*. Atti della giornata di studio (Università degli Studi di Roma Tor Vergata, 15 aprile 2014), a cura di M. Santiloni, Firenze, Cesati, 2015; *Stanislaw Niewo all'incrocio delle arti: letteratura, cinema, fotografia*. Atti della giornata di studio (Università degli Studi di Roma Tor Vergata, 7 aprile 2016), a cura di M. Santiloni, Firenze, Cesati, 2016; *Stanislaw Niewo fotografo. Ritratti Natura Civiltà*, a cura di M. Santiloni, Firenze, Cesati, 2019; *Stanislaw Niewo e la memoria dell'immagine: Novecento, letteratura e fotografia*. Atti delle giornate di studio (Sabaudia, 11 e 12 aprile 2019), a cura di M. Santiloni, Firenze, Cesati, 2020.

²³ P.P. Pasolini, *Negli abissi del mare come nell'utero materno*, in «Tempo illustrato», 10 gennaio 1975, poi con il titolo *Stanislaw Niewo, «Il prato in fondo al mare»*, in Id., *Descrizioni di descrizioni*, ora in *SLA2*, pp. 2208-2214: p. 2208.

²⁴ S. Niewo, *Il prato in fondo al mare. Racconto*, Milano, Mondadori, 1974, p. 33.

²⁵ *Ivi*, p. 154.

sospeso e aereo» (*PE*, pp. 490-491) in cui viveva felice, nella «perfetta solitudine goduta nel ventre materno» che Pasolini glorifica in *La mia provocatoria indipendenza*.²⁶ D'altronde, come Nievo scrive a Pasolini in una lettera di ringraziamenti per la recensione,

Il rimpianto della vita “acquatica”, dove si agita il nostro mondo perduto, è stato un richiamo molto forte, esteriormente rassicurato dal fatto che cercavo una storia sepolta fisicamente nell’acqua. Ma il punto che più mi ha colpito nella sua critica è la mia “nascita” attraverso questa ricerca immersa.²⁷

Prima che la sua *quête* abbia fine, Stanislaw è pervaso da «un senso di purezza e di pulizia, tra il pianto e il volo di un uccello silenzioso»,²⁸ rappresentando lo stato di beatitudine attraverso la dinamica del volo, che contraddistingue il *regressus* evocato dall’Appunto 99 e che gli pertiene a livello inconscio.²⁹

L’insorgenza di manifestazioni estatiche, il potenziamento dei sensi e la comparsa di fenomeni allucinatori segnano il perturbante *regressus ad originem*, che viene descritto in questi termini:

Come una nave morta calammo verso la nuova immensa voragine.
Il nero ci avvolgeva.
Il faro illuminava con i deserti, dove c’era vuoto assoluto. Sparite le rocce, il fondo, ogni creatura, ci sentivamo cupamente soli. [...] Il fondo del mare continuava ad essere un viaggio splendido nelle tenebre, il gigantesco parco di una fiera dimenticata, dove giacevano sconvolte e schiacciate le conseguenze delle azioni umane e delle forze naturali.³⁰

²⁶ P.P. Pasolini, *La mia provocatoria indipendenza*, in «Tempo illustrato», 11 gennaio 1969, ora in *SPS*, pp. 1171-1174: p. 1174.

²⁷ La lettera è conservata presso il Fondo Pasolini dell’Archivio “Alessandro Bonsanti” di Firenze, mentre la minuta in prima stesura qui riportata a testo si trova nel Fondo Stanislaw Nievo di Padova, trascritta da P. Zambon, «*Il prato in fondo al mare*» di Stanislaw Nievo e i suoi primi lettori (Garboli, Pontiggia, Sereni, Pasolini), in «Rivista di letteratura italiana», 40, 2, 2022, pp. 75-87: p. 85; alle pp. 84-87 la studiosa traccia una breve panoramica dei rapporti fra Nievo e Pasolini, trattati in precedenza anche da F. Pierangeli, *Pasolini e Nievo, un possibile dialogo interrotto troppo presto*, in *Stanislaw Nievo all’incrocio delle arti* cit., pp. 27-37 (ai fini del nostro studio si vedano in particolare le pp. 27-31).

²⁸ S. Nievo, *Il prato in fondo al mare* cit., p. 190.

²⁹ Come sostiene G. Róheim, *Le porte del sogno* cit., vol. 1, p. 207.

³⁰ S. Nievo, *Il prato in fondo al mare* cit., pp. 164-166.

Si tratta di una catabasi, una *nekyia* in senso junghiano,³¹ il passaggio obbligato attraverso la *nigredo* alchemica che, su un piano di lettura psicanalitico, comporta la dissoluzione dell'ego nel magma oscuro del caos originario, fra «Nostalgia della nascita e desiderio di morte (oppure nostalgia della morte e desiderio di nascita)»,³² negli abissi dal colore del petrolio, dove va in scena un coito dai caratteri mortiferi:

Una macchia nera appariva ad avvolgere tutta quella luce insopportabile, che non riuscivo a guardare. L'unico desiderio era che tutto sparisse. [...] Spezzato il tempo, ci navigavo dentro. L'avevo atteso a lungo. Era venuto in un istante, ma era doloroso, e continuava compatto, a vertiginosa andatura.

Era la stessa sensazione di quel giorno, anni prima, col francobollo azzurro mare, in Friuli, quando era nata quell'idea. La luce diventava solida e precipitava ovunque, pronta a scoppiare. Nell'oblò apparve un viso disperato e guardava nei miei occhi. Fuori la luce era sempre più chiara, la voce non c'era più. Una voglia spasmodica di esplodere saliva come un orgasmo non raggiunto, insopportabile.³³

III. Dentro Zulmàt

L'utero, dunque, funge da *Vas*; in particolare, la sacca membranosa che avvolge l'embrione, l'*amnios*, indica nel tardo latino il vaso per raccogliere il sangue delle vittime. Anche l'incompiuto pasoliniano prende le forme di un *Vas*, un "Santo Graal", letterario e performativo, capace di raccogliere, come un reliquiario, il sangue del proprio autore, il testamento di una vittima, un martire che proietta su di sé la figura di un Cristo scandalosamente eretico,³⁴ sovrapponendola a quella di Narciso.³⁵

³¹ Cfr. Ch. McMillan, *Regression, "Nekyia", and Involution in the Thought of Jung and Deleuze*, in *The Descent of the Soul and the Archaic Katábasis and Depth Psychology*, ed. by L. Gardner, P. Bishop, T. Dawson, New York, Taylor & Francis, 2022, pp. 201-214.

³² Così P.P. Pasolini, *Stanislao Nievo, «Il prato in fondo al mare»* cit., p. 2214.

³³ S. Nievo, *Il prato in fondo al mare* cit., p. 218.

³⁴ Come avvenne quando, nel 1975, Fabio Mauri proiettò sul corpo vivo di Pasolini *Il Vangelo secondo Matteo* in un'installazione realizzata alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna: cfr. V. Da Costa, *Fabio Mauri. Le passé en actes / The Past in Acts*, Dijon, Les presses du réel, 2018, pp. 183-209. Lo stesso Mauri ricorda che «quando si andava a cena con Pasolini, sembrava di cenare con Cristo», come si legge nell'intervista rilasciata a S. Chiodi, *Fabio Mauri. Senza paura del buio*, in «Flash Art», 42, 277, 2009, pp. 46-49: p. 49.

³⁵ Cfr. W. Van Watson, *Jesus Narcissus: Pasolini's Self-Representation as Scapegoat and Martyr in his Friulan Verses*, in *Pasolini's Lasting Impressions. Death, Eros, and Literary Enterprise in the Opus of Pier Paolo Pasolini*, ed. by R. Calabretta-Sajder, Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2018, pp. 37-46.

Proprio il profumo inebriante del narciso,³⁶ nel mito di Persefone, induce la giovane al torpore dei sensi gettandola nelle viscere ctonie, nel ventre della Madre Terra dove si scatenerrebbe, a livello inconscio, una regressione incestuosa della libido dai caratteri mortiferi che Erich Neumann così definisce:

La Grande Madre accoglie e riprende in sé il piccolo bambino e l'incesto [...] è sempre visto come segno di morte, di dissoluzione definitiva nell'unione con la madre. Caverna, terra, sepolcro, sarcofago, bara sono i simboli di questo rito di riunione.³⁷

L'Appunto 36e di *Petrolio (Gli Argonauti. Libro III (seguito))* ripropone in termini orfici il tema del viaggio iniziatico in due tappe, la prima delle quali prevede proprio una *descensio* volta alla "resurrezione".³⁸

Meditazione di Orfeo – La vera nascita è la seconda nascita – L'iniziazione; la nascita culturale, dice Orfeo – Il vero viaggio è il secondo viaggio – Il primo è sonno (nella caverna, sotto l'albero: tutto è dentro il ventre materno) – Il secondo viaggio è quello vero perché è realistico – Non potrebbe esserlo se non avesse le "fondamenta di sogno" del primo – Noi andiamo sulle tracce di Eracle che ha sognato il nostro viaggio [...] – Siamo "tardi", siamo marci alessandrini, siamo uomini colti che chissà come hanno ancora una certa possibilità di iniziazione [...]. (PE, p. 182)

Se, come scrive Jung, «chi si separa dalla madre, brama di ritornare a lei» nonostante ciò costituisca un atto contrario alla vita,³⁹ anche *Petrolio* è attraversato dal desiderio di accucciarsi nel «guscio del presepe incestuoso». ⁴⁰ È il desiderio inconscio di reinfetazione⁴¹ che si

³⁶ Sulla funzione narcotizzante e sulla valenza sepolcrale del narciso cfr. T. Braccini, *Narcisi e cicorie: insidie vegetali per fanciulle in libera uscita, tra mito e fiaba*, in *Kore, la ragazza ineffabile. Un mito tra passato e presente*, a cura di R. Deidier, saggi di D. Alaimo et al., Roma, Donzelli, 2018, pp. 21-30.

³⁷ E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza* [1949], trad. it. di L. Agresti, Roma, Astrolabio, 1978, p. 36, da integrare con Id., *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio* [1955], trad. it. di A. Vitolo, Roma, Astrolabio, 1981.

³⁸ Cfr. A. Maggi, «The Death of Orpheus», in Id., *The Resurrection of the Body* cit., pp. 182-192: p. 186.

³⁹ C.G. Jung, *Simboli della trasformazione. Analisi dei prodromi di un caso di schizofrenia* [1952], trad. it. di R. Raho, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, pp. 236 e 413.

⁴⁰ Relativamente alla *Pastorella di Narcis (La nuova gioventù)* si esprime così J.-M. Gardair, *Narciso e il suo doppio* cit., p. 125.

⁴¹ Come nota S. Agosti, *La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini*, Lecce, Manni, 2004, p. 85. Per uno studio psicanalitico sulla pulsione di reinfetazione cfr. E.

palesa anzitutto nella natura fetale di Carlo II, estratto dal grembo di Carlo I come si estrae il nascituro mediante un taglio cesareo. Si legge così nell'Appunto 3 (*Introduzione al tema metafisico*):

Tetis non se lo fa ripetere due volte: tira fuori dalle sue sordide saccoccie [sic] un coltello, ne infila la punta nel ventre del corpo di Carlo e vi fa un lungo taglio. Poi con le mani lo apre, e, da dentro le viscere ne estrae un feto. Con una mano, passandola sulle labbra sanguinose del taglio, medica e cicatrizza la ferita; con l'altra alza il feto al cielo, come una levatrice felice della sua opera.

Il feto cresce immediatamente a vista d'occhio. E, con enorme stupore, man mano che cresce, Carlo lo riconosce: è lui stesso bambino, poi ragazzo, poi giovane, poi trentenne così com'è adesso, un uomo dall'aria colta e preparata, pronto per la vita. (*PE*, p. 25)

La pulsione di reinfetazione si manifesta inoltre nelle numerose scene di coito, a partire da quelle raffigurate negli Appunti 55 (*Il pratone della Casilina*) e 62 (*Carmelo: la sua disponibilità e la sua dissoluzione*), in cui Carlo consuma i rapporti steso sulla melma umida di pioggia, come se volesse sprofondare nelle viscere della Madre Terra, la Grande Madre trasfigurata nella *Divina Mimesis* in «regina dell'Inferno»;⁴² in merito, Giuseppe Conti Calabrese scrive che

La terra, da cui risalgono odori inebrianti, richiama a sé il poeta, che sotto il cielo stellato scivola nel grembo materno, la cosmogonica natura, e arriva a conoscere gli dèi degli inferi, del sottosuolo, che lo fanno partecipe del mistero della metamorfosi.⁴³

Per Ferenczi, è il coito a realizzare la regressione in modo non solo allucinatorio e simbolico, ma anche reale, fantasticando di spingersi realmente all'interno del ventre materno. In *Petrolio*, infatti, il culmine dell'"incesto" d'autore consiste nel «Morire nella sua creazione: morire, come in effetti si muore, di parto: morire, come in effetti si muore, eiaculando nel ventre materno» (*PE*, p. 497),⁴⁴ alla ricerca

Fachinelli, «Soggiorno intrauterino, nascita, scena primaria», in Id., *Claustrofilia. Saggio sull'orologio telepatico in psicanalisi*, Milano, Adelphi, 1983, pp. 65-77.

⁴² P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, in *RR2*, p. 1107.

⁴³ Cfr. G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Milano, Jaca Book, 1994, p. 134.

⁴⁴ Cfr. P.P. Pasolini, *Stanislao Nievo*, «*Il prato in fondo al mare*» cit., pp. 2212-2213: «perché poi, Stanislao, nelle immersioni marine, cerca se stesso come feto? Ebbene, non c'è dubbio: allo scopo di regredirvi definitivamente, per folgorazione: cioè morirvi». Si veda anche il commento dello psicanalista G. Róheim al sogno di una paziente in cui l'embrione si masturba nell'utero materno (in *Le porte del sogno* cit., vol. 1, p. 45).

spasmodica di una forma destinata a restare programmaticamente irrisolta e contraddittoria, nel caotico magma di un utero primordiale simbolicamente sovrapposto al mare che – già in *Le belle bandiere* (*Poesia in forma di rosa*) – «con lente ondate, grandiose, di grani azzurri, / si abbatte, lavorando con furore uterino / irriducibile / e quasi felice» (TP1, pp. 1175-1176). Un'opera testamentaria, ovvero la «testimonianza di quel poco di sapere che uno ha accumulato» (PE, p. 9), analoga quindi alla natura del testamento vergato da Orfeo, nella cui appendice si tratta dell'«identificazione della morte con la reale meta del viaggio – Il Paese dell'Oscurità, o Zulmàt, sarebbe stato, curiosamente, per il nostro Sikandar, il Kuwait» (PE, p. 187).

Di grande rilevanza è dunque la presenza attiva di Orfeo nel contesto della riscrittura pasoliniana del mito argonautico. In *Petrolio* Pasolini rispecchia nel cantore tracio la voce profetica di chi eternizza sé stesso attraverso il frutto del proprio ingegno: come la voce di Orfeo si propaga dalle carte rinvenute dopo la sua morte, così la voce di Pasolini sembra comunicarci dall'aldilà, dissolta nell'opera a cui dà vita creando «un organismo narrativo virtuale che ha la capacità di espandersi a raggiera»⁴⁵ proprio come *Petrolio*.

L'ingresso nell'Ade di Orfeo può essere interpretato quale ritorno dell'argonauta nel ventre di «Euridice-madre».⁴⁶ Anche nell'appunto sognato da Pasolini-Orfeo durante la notte a Chia si prevede per Carlo I una discesa agli inferi alla ricerca di Carlo II, accompagnando un anonimo personaggio giù, fino al cospetto della «Scena originaria» (concetto freudiano atto a indicare, in ambito edipico, le fantasie legate alla copula genitoriale), cioè fino ai «primordi» (PE, pp. 651-652), per rappresentare i quali l'autore ipotizza di rielaborare miti africani, indiani o polinesiani, probabilmente gli stessi che Mircea Eliade tratta in molti dei suoi saggi letti e apprezzati da Pasolini, con particolare attenzione ai motivi del *regressus ad uterum* e della «seconda nascita».⁴⁷

⁴⁵ A. Maggi, «Lo <...> spazio del viaggio»: il testamento di Orfeo nelle «Argonautiche» di Pasolini, in «Studi pasoliniani», 16, 2022, pp. 129-145: p. 131.

⁴⁶ Cfr. F. Fornari, *Psicoanalisi della musica*, Milano, Longanesi, 1984, pp. 38-43: p. 40: «il lutto di Orfeo sembra la maternità di Euridice, vissuta come l'assorbimento totale di Euridice nel feto che porta dentro il grembo. [...] Ma se l'Ade rappresenta la situazione intrauterina, allora il desiderio profondo di Orfeo è quello di reinfetarsi e rinascere assieme a Euridice-feto».

⁴⁷ Si vedano ad esempio M. Eliade, *Mito e realtà* cit., p. 110: «in India la medicina tradizionale opera il ringiovanimento dei vecchi e la rigenerazione dei malati completamente esauriti interrlandoli in una fossa che ha la forma della matrice: è chiaro il simbolismo della “nuova nascita”»; Id., *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione* [1959], trad. it. di A. Rizzi, Brescia, Morcelliana, 1974, p. 84: «il regressus

Nel mito argonautico si innesta quello persiano di Alessandro (Sikandar), il quale, durante il viaggio di ritorno, fa il suo ingresso in Zulmàt, il Paese dell'Oscurità di cui si legge nell'*Eskandar-nâme* (*Il libro della fortuna di Alessandro*), opera del poeta medievale Nizāmī.⁴⁸

In un articolo pubblicato su «Paragone» nel 1974, Cesare Mazzonis⁴⁹ identifica Zulmàt in quello che Propp definisce 'Reame lontano' o 'Altro Regno';⁵⁰ nel caso specifico di *Petrolio* si tratta di un luogo dagli attributi inferi, un oltremondo oscuro e minaccioso che il testamento di Orfeo eleva ad archetipo di ogni vero viaggio iniziatico. Non solo dunque il viaggio degli Argonauti ma l'intero *Petrolio* è un itinerario il cui fine è «gettare fondamenta di sogno», penetrando nelle profondità dell'inconscio che condividono la dimensione dionisiaca di Zulmàt, *mare tenebrosum* associato infatti alla «pura follia, anzi bizzarria» (*PE*, p. 184): questi non sono solo caratteri implicati dalla tecnica narrativa teorizzata nella *Divina Mimesis* fondata su «Asimmetria, sproporzione, legge dell'irregolarità programmata, irrisione della coesività, introduzione teppistica dell'arbitrario»,⁵¹ ma anche tratti alienanti e schizofrenici afferenti all'isteria. *Vas*, infatti, ambisce a diventare *hysteron*, utero. Non a caso Zulmàt è la "selva oscura" in cui l'eroe va alla (vana) ricerca dell'Acqua di Vita (*Il libro della fortuna di Alessandro*, canto LXIX), che riteniamo plausibile collegare alla simbologia dell'utero: nell'oscuro grembo-caverna della sacca uterina, il feto cresce immerso nell'oceano amniotico che lo protegge dai pericoli del mondo esterno tanto per Ferenczi in *Thalassa* quanto per Brown nel secondo capitolo di *Corpo d'amore* (che dal saggio ferencziano è influenzato).⁵² In merito, è di particolare interesse constatare come,

ad uterum rappresentato dalla *dīkṣā* è rinnovabile: lo si rifà tutte le volte che si compie il sacrificio del *soma*. E come il sacrificante è già "nato due volte", grazie alla sua iniziazione (*upanayana*), così la *dīkṣā* mira alla generazione del sacrificante per permettergli di partecipare al sacro».

⁴⁸ Sul mito di Sikandar in *Petrolio* si vedano le considerazioni di A. Maggi, «Lo <...> spazio del viaggio» cit., pp. 139-140 e 144-145. Il mito persiano di Alessandro è oggetto dei contributi pubblicati nel *Colloquio sul poeta persiano Nizāmī e la leggenda iranica di Alessandro Magno*. Atti del convegno di Roma (25-26 marzo 1975), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1977, da integrare con C. Saccone, *La leggenda islamica di Alessandro, dal «Corano» a Nezāmi*, in Nezāmi, *Il libro della fortuna di Alessandro*, trad. it. di C. Saccone, Milano, BUR, 1997, pp. 5-61.

⁴⁹ Cfr. C. Mazzonis, *Lo spazio degradato*, in «Paragone Letteratura», 288, 1974, pp. 33-53.

⁵⁰ Cfr. V.J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate* [1946], trad. it. di C. Coisson, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, pp. 447-474.

⁵¹ P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis* cit., p. 1090.

⁵² Cfr. S. Ferenczi, *Thalassa* cit., pp. 75-76: «il liquido amniotico rappresenta

nel suo saggio “junghiano” sull’alchimia, Johannes Fabricius si serve dell’espressione ‘acqua di vita’ per riferirsi proprio all’«organizzazione uterina della libido», ponendola in relazione ai contesti edipico e narcisistico:

Dopo essere penetrato attraverso la superficie riflettente e *autistica* del pozzo della sua regina, il re si muta da Narciso in re Edipo, attivando gradualmente il *trauma natale*, mentre tenta di penetrare nel pozzo regale e nella sua organizzazione vaginale della libido. In fondo al pozzo il re raggiunge l’oceano mercuriale e la sua organizzazione uterina della libido, fondendosi così in unità ermafrodita con la regina nell’“acqua di vita”. Trasformato nel padre e copulando con la madre-regina mentre è racchiuso nel suo ventre come figlio, il re infine realizza il complesso di Edipo al primario livello archetipo, quando la condizione di *foetus in utero* effettua la congiunzione degli opposti nell’atto primordiale.⁵³

IV. All’ombra della *Mater Larum*

Anche in *Petrolio* la regina è la Madre idealizzata: Emilia, la madre di Carlo, e, di riflesso, Susanna, la madre di Pasolini, la *regina pacis* di *Litania* in *L’usignolo della Chiesa Cattolica*. Non casualmente l’*itinerarium* sciamanico del protagonista ha inizio da una lacerazione mediante la quale viene estrapolato il feto di Carlo II dalle viscere di Carlo I, così che l’utero resta aderente al corpo di Carlo di Tetis, diventando una sorta di pellicola o interfaccia para-eccitatoria⁵⁴ nella quale è introiettato il fantasma psichico della Madre, il fantasma

l’oceano “introiettato” nel corpo materno, nel quale, come afferma l’embriologo R. Hertwig, “il debole e fragile embrione si bagna e si muove come il pesce nell’acqua”. Si veda inoltre N.O. Brown, *Corpo d’amore* cit., in particolare pp. 43-68 (cap. 2, «Natura»): il saggio ha influito notevolmente sull’ultima produzione pasoliniana, come dimostra A. Maggi, *The Resurrection of the Body* cit., in particolare pp. 165 sgg., e Id., *Le ragioni del pensiero di Norman O. Brown nell’ultimo Pasolini*, in «Studi pasoliniani», 10, 2016, pp. 11-24.

⁵³ Fabricius prende le mosse dalla descrizione di una delle tavole che illustrano il medievale *Rosarium philosophorum*: cfr. J. Fabricius, *L’alchimia. L’arte regia nel simbolismo medievale*, trad. it. di P. Lucarelli, Roma, Edizioni Mediterranee, 1997, p. 230. Entrambi i miti di Edipo e Narciso sono connessi al mito dell’androgino, per cui si veda E. Zolla, *L’androgino. L’umana nostalgia dell’interezza*, Como, Red, 1989, pp. 60-63.

⁵⁴ Cfr. D. Anzieu, *L’epidermide nomade e la pelle psichica* [1990], trad. it. di C.M. Xella, Milano, Raffaello Cortina, 1992, p. 35: «Il neonato si vive, e forse si rappresenta, “incollato” alla madre. Il ruolo della colla è svolto dalla libido, trasposizione nello psichismo del concetto newtoniano di attrazione universale: la libido materna esercita un potere di attrazione sul bambino, proprio come la gravità attira i corpi fino a che non abbiano raggiunto la superficie terrestre».

dell'Origine.⁵⁵ In proposito, è sorprendente rintracciare una scena analoga nella raccolta di inni sacri *Aitareya Brāhmaṇa*, che Mircea Eliade cita in *La nascita mistica*:

I sacerdoti trasformano in embrione colui a cui danno la *dīkṣā* [iniziazione religiosa; N.d.R.]. Lo aspergono con acqua; l'acqua è il seme maschile [...]. Lo fanno entrare nella rimessa speciale: la rimessa speciale è la matrice di colui che fa la *dīkṣā*; lo introducono nella matrice che gli conviene, lo coprono con un vestito; il vestito è il liquido amniotico [...]. Egli ha i pugni chiusi; infatti l'embrione ha i pugni chiusi finché è nel seno, il bambino ha i pugni chiusi quando nasce [...]. Si toglie la pelle d'antilope per entrare nel bagno; perché gli embrioni vengono al mondo senza placenta. Invece conserva il vestito per entrare nel mondo, perché il bambino nasce bagnato di liquido amniotico.⁵⁶

Carlo II altri non è che l'avatar di Pasolini, l'eterno fanciullo delle *Poesie a Casarsa* e dei *Turcs tal Friùl*,⁵⁷ il novello Puer incantato dal mito narcisistico della gioventù⁵⁸ e sopraffatto dalla «nostalgia della perfetta solitudine goduta nel ventre materno».⁵⁹ Per questo riteniamo che Carlo II sia battezzato Carlo di Tetis considerando non solo la densa polisemia insita in *teta veleta*, l'enigmatica espressione infantile con cui Pasolini manifestava i suoi primi turbamenti erotici,⁶⁰ ma anche la relazione con il mito della ninfa Thetys, moglie di Oceano e

⁵⁵ Cfr. M. Recalcati, *Pasolini. Il fantasma dell'Origine*, Milano, Feltrinelli, 2022.

⁵⁶ Cit. in M. Eliade, *La nascita mistica* cit., p. 83.

⁵⁷ A proposito di Lussia, madre di Pauli e Meni in *Turcs tal Friùl*, scrive A. Felice, *Narcisi, Turchi, fanciulli, elfi, 'frus' cit.*, p. 117: «Nel linguaggio regressivo dell'amore, essi [Pauli e Meni] restano sempre "frus" e "frutùs", eterni bambini frutti del suo ventre: una condizione da "feto adulto" che alla madre suggerisce gli struggenti vocativi di "creatura" e "vissaris", cioè viscere, variantistica tutta friulana della sacralità creaturale e viscerale annidata nella parola "frut"».

⁵⁸ Sull'archetipo del Puer si rinvia anzitutto a C.G. Jung, *Psicologia dell'archetipo del Fanciullo* [1940], in Id., *Opere*, ed. diretta da L. Aurigemma, trad. it. di A. Brelich, Torino, Bollati Boringhieri, 1980, vol. 9, t. 1, pp. 143-174; M.-L. von Franz, *L'eterno fanciullo. L'archetipo del Puer Aeternus* [1970], trad. it. di M.C. Baldi, Milano, TEA, 1997; J. Hillman, *Puer aeternus*, trad. it. di A. Bottini, Milano, Adelphi, 1999; vi si aggiunga A. Romano, *Il flâneur all'inferno. Viaggio attorno all'eterno fanciullo*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2006.

⁵⁹ P.P. Pasolini, *La mia provocatoria indipendenza* cit., p. 1174.

⁶⁰ Cfr. Id., «*Quaderni rossi*», in *RR1*, p. 131. Secondo Pasolini, Contini avrebbe spiegato la formula come «"reminder" di una parola dell'antico greco "Tetis" (sesso, sia maschile che femminile, come tutti sanno)» (Id., *Dal laboratorio*, in Id., *Empirismo eretico*, ora in *SLA1*, pp. 1330-1331), alludendo all'indistinzione della pulsione sessuale. Perplexità sulla paternità continiana dell'interpretazione etimologica sono espresse da M.A. Bazzocchi, *Alfabeto Pasolini*, Roma, Carocci, 2022, p. 165.

madre delle Oceanine, e con la Tetide, il grande bacino marino di cui si narra nel *Coleo di Samo* (1950), racconto cosmogonico introdotto dall'eloquente epigrafe: «Noi veniamo dal mare, non dal cielo» (RR1, p. 339).

Insieme a 'ripetizione' e 'ritorno', 'nostalgia' è parola chiave in *Petrolio*. «Poema del Ritorno» (PE, p. 115), esso si fonda su uno schema di gioco odeporico la cui meta è la Madre psichica, la Terra Promessa che coincide con l'origine di tutto, l'uovo primordiale, il *Vas*: tornando nel Canavese, infatti, Carlo II consuma l'incesto con la madre, cui seguono la nonna, le sorelle e le serve. Conseguenza di ciò che Lacan definisce «forclusione del Nome-del-Padre»,⁶¹ la regressione talassale di Carlo è tutta proiettata verso il fantasma della scena primaria.⁶² Solo scalzando il padre dalla propria autorità – un padre tirannico ma ormai vecchio, “polveroso” come la sua villa in cui il protagonista si trova ad apertura del romanzo – è possibile condurre «una vita di vittima, esclusa dal gran banchetto paterno del potere: della ripetizione gloriosa della vita come Passato che si perpetua» (PE, p. 315). È a questo passato che Pasolini volge l'attenzione fin dai suoi primi esperimenti, alla ricerca dell'ancestrale «*utero linguistico*»⁶³ di cui si riappropria anche grazie alla tarda riscrittura di *La meglio gioventù: La nuova gioventù*, infatti, rappresenta l'estremo coronamento di una peculiare poetica felibristica, là dove 'félibre' è termine che indica originariamente il 'neonato' e, più nello specifico, il 'poppante'.⁶⁴

Pasolini, giocando letteralmente con il corpo della madre,⁶⁵ diventa padre di sé stesso sviluppando uno sguardo mitico che cela il dolore per una mancanza, un'assenza che può essere colmata solo affrontando un percorso regressivo volto alla riappropriazione delle origini.

In merito, crediamo sia particolarmente significativo il riferimento ai Lari; leggiamo infatti nell'Appunto 128 che «Carlo fece la sua ricomparsa ufficiale in società in occasione della Mostra dell'Automobile – visto che egli si trovava a Torino, a rigenerarsi [...] in un ritorno ai Lari» (PE, p. 638), il cui ricongiungimento è accompagnato da un puntuale richiamo

⁶¹ J. Lacan, *La forclusione del Nome-del-Padre*, in Id., *Libro V. Le formazioni dell'inconscio (1957-1958)*, a cura di A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2004, pp. 145-161.

⁶² Cfr. V. Nigdélian-Fabre, «*Pétrole*» de Pasolini. *Le poème du retour*, Lyon, ENS Editions, 2011, p. 236.

⁶³ P.P. Pasolini, *Poesia d'oggi*, in SLA1, p. 324 (mio corsivo).

⁶⁴ Cfr. F. Bandini, *Il “sogno di una cosa” chiamata poesia*, in TP1, pp. XIII-LVIII: XVIII.

⁶⁵ Cfr. R. Barthes, *Il piacere del testo* [1973], trad. it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1975, p. 36: «lo scrittore è uno che gioca col corpo della madre».

psicanalitico al «processo di scarico di fantasie masturbatorie»,⁶⁶ vale a dire fantasie incestuose frutto di tensioni regressive edipiche che suggeriscono un possibile collegamento con la *Mater Larum*: Lara, ninfa acquatica privata della lingua e trasformata da Mercurio in «infernae nympha paludis» (Ovidio, *Fasti* II, 610)⁶⁷ per avere infranto gli ordini di Giove, viene infatti rapportata da alcuni studiosi al mito della Madre Terra.⁶⁸ La violentissima *regressio* del «piccolo Narciso» (*PE*, p. 72) Carlo può trovare così un possibile referente mitologico in grado di rappresentare l'idealizzazione pasoliniana della Madre che esercita su tutta l'opera un tacito controllo intrusivo e asfissiante tale da comportare il ritorno o, per meglio dire, la metamorfosi del figlio-amante in pene, feto, pesce. L'autore-narratore dell'Appunto 99 ce lo aveva detto: «la mia storia è tutta qui. Essa – è decisamente il caso di dirlo – “desinit in pisces”» (*PE*, p. 498).

V. Conclusioni

Già nell'*Operetta marina*, iniziata nel 1950, Pasolini scriveva di essere “ingolfato” dallo «sconfinato sentimento»⁶⁹ per la Madre, che, più tardi, sarà associata ai caratteri inferi delle Erinni («operanti sotto il segno uterino della madre, intesa appunto come forma informe e indifferente della natura»),⁷⁰ o inferi ed edenici al contempo come nella *Divina Mimesis* («La madre! Essa era dunque la regina dell'Inferno: essa, raccolta, dolce, protettrice e bambina, ancora nella luce del Paradiso Terrestre»),⁷¹ fino a diventare *Vas* ermetico, la donna-vaso in Neumann e l'utero in Jung. Quest'ultimo scrive infatti che «Per l'alchimista il vaso

⁶⁶ Pasolini non ricorda se il brano sia di Fenichel o Klein. La lettura di *Corpo d'amore* scioglie il dubbio; a p. 288 Brown cita *Psychoanalysis of Children* di Melanie Klein: «Dietro ogni forma di recita c'è un processo di scarico di fantasie masturbatorie».

⁶⁷ Cfr. Ovid *Fasti* Book 2, ed. M. Robinson, Oxford-New York, Oxford University Press, 2010, p. 387: «Being divine and hence immortal, Lara cannot die: her journey to the underworld is merely a change of location – or exile, perhaps. She remains a water nymph, but now her habitat will be the waters of the underworld».

⁶⁸ Per esempio C. Pascal, *Acca Larentia e il mito della terra madre a proposito di un passo dei fasti prenestini*, Roma, Tipografia della R. Accademia dei Lincei, 1895; L.R. Taylor, *The Mother of the Lares*, in «American Journal of Archaeology», 29, 3, 1925, pp. 299-313: p. 300, e J. Scheid, *Romulus et ses frères. Le collège des frères Arvales, modèle du culte public dans la Rome des empereurs*, Rome, École Française de Rome, 1990, pp. 578-598.

⁶⁹ *RR1*, p. 369. Si noti che il verbo 'ingolfare' rinvia all'ambiente marino, derivando da 'golfo', e *kolpos*, in greco, significa 'seno' e 'utero'. Tale etimologia ci suggerisce un sottile, significativo collegamento con *teta veleta*.

⁷⁰ P.P. Pasolini, *Appendice a «Orestide»*, in *TE*, p. 1009.

⁷¹ Id., *La Divina Mimesis* cit., p. 1107.

è qualcosa di assolutamente meraviglioso: un *vas mirabile* [...] rotondo, affinché imiti il cosmo sferico». ⁷² Un cosmo che assume le parvenze del «natural vasello» di dantesca memoria, «disposto a patire» (*Purg.* XXV, 45-48) e a essere fecondato come “fecondato” è l’androgino Carlo (II e I) prima dai prostituti della Casilina (Appunto 55), poi dal giovane Carmelo (Appunto 62).

Se i nuovi tempi sono improntati alla degenerazione della vita umana, dal parto non può che uscire un aborto, che reca tuttavia con sé caratteri sacri, ierofanici: il frutto impuro di un coito non ancora pienamente soffocato dai tentacoli della biopolitica;⁷³ un coito che, come il *work in regress* di *Petrolio*, racchiude in sé un cosmo onirico ed erotizzato⁷⁴ in cui i sessi maschile e femminile si (con)fondono nella *coincidentia oppositorum* generatrice di una polimorfa, indistinta neosessualità⁷⁵ frammentaria e irreale.

⁷² C.G. Jung, *Psicologia e alchimia* [1944], a cura di M.A. Massimello, trad. it. di R. Bazlen e L. Baruffi, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, pp. 232-233.

⁷³ Cfr. L. Chiesa, *The Bio-theo-politics of Birth*, in «Angelaki», 16, 3, 2011, pp. 101-115, e Id., *Pasolini e l’aborto: tra biopolitica e tanatopolitica*, in *Corpus XXX. Pasolini*, «*Petrolio*», «*Salò*», a cura di D. Messina, Bologna, CLUEB, 2012, pp. 80-95; torna sulla questione C. Portesine, *Pasolini “biopolitico”? Ipotesi, abiure e cautele critiche per una categoria*, in *Una disperata vitalità. Pier Paolo Pasolini: sguardi interdisciplinari e tensioni pedagogiche*, a cura di A. Amendola, M. Attinà, P. Martino, San Cesario di Lecce, Pensa, 2017, pp. 81-94: pp. 90-92.

⁷⁴ Cfr. M.A. Bazzocchi, “*Tutte le gioie sessuali messe insieme*”. *La sessualità in Petrolio*, in *Progetto Petrolio. Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*. Atti, a cura di P. Salerno, Bologna, CLUEB, 2006, pp. 9-19: p. 19: «Qui siamo realmente in presenza di quella che De Martino chiamerebbe la “sessualizzazione generale dell’universo”, cioè di un tentativo di rigenerazione esistenziale che passa attraverso il sesso».

⁷⁵ Neologismo coniato da J. McDougall, *Teatri dell’Io. Illusione e verità sulla scena psicoanalitica* [1982], trad. it. di I. Ripamonti, Milano, Raffaello Cortina, 1988, pp. 200-203, ed Ead., *Eros. Le deviazioni del desiderio* [1995], trad. it. di A. Serra, Milano, Raffaello Cortina, 1997.

La strofa montaliana da *Ossi di seppia* a *La Bufera*

Francesca Ippoliti

I. Introduzione

Lo studio della strofa montaliana nelle prime tre raccolte poetiche¹ verrà condotto tenendo conto di quattro diversi aspetti, che in seguito saranno messi a sistema allo scopo di elaborare un profilo unitario. In primo luogo, ci soffermeremo sulla regolarità della costruzione strofica, approfondendo in particolare quei casi in cui l'isostrofismo viene intaccato senza essere distrutto e quelli in cui si realizza una regolarità di secondo grado, non legata alla tradizione ma a norme interne ugualmente stringenti. In seguito, verranno prese in considerazione le singole tipologie strofiche, individuando tassi di frequenza, preferenze e impieghi specifici, sia in chiave diacronica – dunque tenendo conto dei cambiamenti intervenuti tra una raccolta e l'altra – che sul piano sincronico – vale a dire nel singolo volume, con le sue peculiarità formali e di poetica. Infine rintracceremo le forme chiuse (sonetto) e le forme libere della tradizione (madrigale, canzone libera, mottetto), sia quando realizzate in forma piena che quando si presentano come allusione metrica più o meno marcata. Da questo percorso si potranno trarre alcune considerazioni generali sul sistema stilistico montaliano, in particolare sul rapporto instaurato con la tradizione formale italiana.

¹ E. Montale, *Ossi di seppia* (d'ora in avanti *Os*), *Le occasioni* (d'ora in avanti *Oc*), *La bufera* (d'ora in avanti *Bu*), in Id., *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980.

II. Isostrofismo

I.1.

Secondo la definizione di Menichetti, si può parlare a rigore di isostrofismo quando un testo si caratterizza per «uguale lunghezza delle strofe, anche se con versi di misura variabile in sedi strofiche che si corrispondono».² Nei casi di mancanza di isostrofismo, Mengaldo distingue tra «un grado debole (strofe di configurazione versale differente ma con lo stesso numero di versi) e uno forte (strofe anche di differenti dimensioni)».³ Sulla base di quest'ultima osservazione, si è deciso di suddividere le poesie polistrofiche di Montale in tre diverse categorie: perfettamente isostrofiche; debolmente isostrofiche; non isostrofiche.

Fatta questa premessa, è possibile ricavare alcune considerazioni preliminari dall'osservazione della Tabella 1 in appendice, nella quale si forniscono in modo sistematico i dati relativi alla struttura dei componimenti montaliani.

Innanzitutto, le poesie più numerose sono quelle monostrofiche e non isostrofiche. I testi perfettamente isostrofici sono invece poco frequenti e per lo più non rimati:⁴ *Vento e bandiere* (*Os*, 4x6, rime alternate dalla prima alla quinta strofa, incrociate nella sesta), *Ti libero la fronte...* (*Oc*, 4+4), *...ma così sia. Un suono...* (*Oc*, 4+4, rime alternate non sempre perfette), *Lungomare* (*Bu*, 3+3), *Su una lettera non scritta* (*Bu*, 7+7), *Vento sulla mezzaluna* (*Bu*, 5+5), *Il gallo cedrone* (*Bu*, 4+4+4+4), *So che un raggio...* (*Bu*, 4+4, rime alternate solo nella seconda strofa); sono tutti formati da endecasillabi, ma *Su una lettera non scritta* presenta un settenario in seconda posizione in entrambe le strofe. I testi debolmente isostrofici diminuiscono progressivamente da una raccolta all'altra, mentre quelli non isostrofici mantengono una frequenza costante, con un lieve picco in *Occasioni*. A fronte di questo primo sguardo d'insieme, è fondamentale spostarsi sull'analisi dei testi, osservando le dinamiche interne alle singole opere.

I.2.

La raccolta d'esordio è quella che presenta maggiori occorrenze di testi a isostrofismo debole. Da un lato, essa risente del clima

² A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Editrice Antenore, 1993, p. 666.

³ P.V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 35.

⁴ Per la struttura dei singoli testi qui e in seguito si fa riferimento alle Tabelle 3, 4, 5.

sperimentale della poesia di primo Novecento, dall'altro è il risultato di un deciso superamento di quella temperie, ancora dominante nelle prove giovanili, e rappresenta dunque l'approdo a una poetica già matura, che guarda alla tradizione variandola dall'interno senza mai rinnegarla.

I brani a isostrofismo debole in *Ossi* sono costituiti esclusivamente da quartine, con due sole eccezioni – *Felicità raggiunta* (5+5) e *Incontro* (9+9+9+9+9), entrambe a dominante endecasillabica –, e molti di essi si trovano tra gli “ossi brevi”, nei quali il lieve indebolimento dell'isostrofismo è controbilanciato dall'impiego fitto delle rime, talvolta in funzione strutturante,⁵ e dalla concentrazione stilistica. Alcuni brani formati esclusivamente da quartine non realizzano l'isostrofismo perfetto a causa di violazioni minime (da 1 a 3 vv.) dell'andamento endecasillabico prevalente, corroborato anche da una trama rimica molto fitta (che può includere rime imperfette): *Mia vita a te non chiedo...* (4+4, 7 end., 1 sett., ABBC DACD), *Spesso il male di vivere...* (4+4, 7 end., 1 aless., ABBA CDDA), *Gloria del disteso mezzogiorno...* (4+4+4, 9 end., 2 nov., 1 dodec., ABAB CDCD EFEF), *Il canneto rispunta...* (4+4+4, 11 end., 1 sett., ABAB CDCD EFEF). Tali casi testimoniano di una resistenza del modello dell'isostrofismo, che viene solo debolmente intaccato.

In *Occasioni* si registra una diminuzione dei testi debolmente isostrofici, inoltre solo la metà di essi è formata da quartine: *Pareva facile giuoco...* (4+4+4), *Cave d'autunno* (4+4), *Altro effetto di Luna* (4+4), *Molti anni, e uno più duro...* (4+4), *Ecco il segno; s'innerva...* (4+4), *Perché tardi? Nel pino...* (4+4), *Non recidere, forbice...* (4+4). Negli altri casi invece trovano spazio configurazioni più insolite: *Lo sai, debbo riperderti* (6+6), *Al primo chiaro, quando...* (7+7), *Stanze* (10+10+10+10), *Sotto la pioggia* (6+6+6+6), *Punta del Mesco* (8+8+8), *Nuove stanze* (8+8+8+8). Questo andamento rientra nella generale diminuzione delle quartine nel passaggio dalla prima alla seconda raccolta (Tabella 2), di cui si discuterà più diffusamente nel prossimo paragrafo. Come già osservato per *Ossi*, in alcuni testi dominati da

⁵ Ne forniamo un'esemplificazione esaustiva, segnalando che non tutte le rime indicate sono perfette: *Non chiederci la parola...* (4+4+4, ABBA CDDC EFEF); *Non rifugiarti nell'ombra...* (4x6, ABAB CDDC EFEF GHGH ILIL MNNM); *Portami il girasole...* (4+4+4, ABAB CDDC EFFE); *Ciò che di me sapeste...* (4x5, ABAB CDCD EFFE GHGH ILIL); *Forse un mattino andando...* (4+4, ABAB CDCD); *Valmorbida, scorrevano il tuo fondo...* (4+4+4, ABBA CDDC EFEF); *Tentava la vostra mano la tastiera...* (4+4+4, ABAB CDCD EFFE); *La farandola dei fanciulli sul greto...* (4+4, ABAB CDDC); *Arremba su la strinata...* (4+4+4, ABAB CDDC EFFE); *Sul muro grafito...* (4+4+4, ABBA CDDC EFEF).

una tipologia versatile specifica l'isostrofismo perfetto non si realizza a causa di violazioni minime (da 1 a 4 vv.): *Pareva facile giuoco...* (4+4+4, 1 nov., 11 ott.), *Altro effetto di Luna* (4+4, 1 dodec., 6 end., 1 sett.), *Bibe a Ponte all'Asse* (2+2, 3 vv. doppi, 1 aless.), *Lo sai: debbo riperderti...* (6+6, 9 end., 2 sett., 1 quin.), *Molti anni, e uno più duro...* (4+4, 6 end., 1 sett., 1 quin.), *Perché tardi? Nel pino...* (4+4, 7 end., 1 quin.), *Al primo chiaro, quando...* (7+7, 2 end., 12 sett.), *Non recidere, forbice...* (4+4, 6 end., 2 sett.), *Stanze* (10+10+10+10, 37 end., 3 sett.), *Sotto la pioggia* (6+6+6+6, 2 dodec., 20 end., 1 dec., 1 quin.). In *Ossi* i componimenti assimilabili a quelli appena visti erano solo 4 su un totale di 21 poesie debolmente isostrofiche, mentre qui sono 10 su 14: dunque, se da un lato i casi di isostrofismo debole sono diminuiti in *Occasioni*, quelli che resistono sono meno distanti dalla norma.

In *Bufera* i testi debolmente isostrofici sono ulteriormente ridotti ed è venuta meno del tutto la funzione centrale della quartina. Eccetto *Da una torre* (4+4), gli altri testi debolmente isostrofici sono tutti polimetrici ma a dominante endecasillabica, sono rimati liberamente e presentano articolazioni strofiche eterogenee: *Il giglio rosso* (8+8), *Sulla colonna più alta* (6+6), *L'orto* (13+13+13+13), *Voce giunta con le folaghe* (11+11+11+11+11), *Nubi color magenta* (6+6+6).

Si consideri infine che in tutte e tre le raccolte, nei brani a isostrofismo debole in cui si registri comunque una misura versatile prevalente, i versi che si discostano dalla maggioranza, soprattutto se presenti in numero esiguo, si trovano quasi sempre alla fine del testo o della strofa, e più raramente in *incipit*; in alternativa si collocano al secondo o penultimo verso della strofa o del testo. Si tratta dunque di violazioni finalizzate per lo più a evidenziare degli snodi testuali, con rare eccezioni. In *Bufera* il fenomeno è meno insistito poiché i versi "fuori misura" sono più numerosi, per cui non possono apparire solo nel passaggio da una strofa all'altra, tuttavia la tendenza generale resta comunque alla posizione rilevata. Questo appare evidente in due poesie a dominante endecasillabica, *Il giglio rosso* (dove la prima strofa è aperta da un ottonario seguito da un dodecasillabo e chiusa da un settenario, mentre il secondo verso della seconda strofa è un settenario) e *Sulla colonna più alta* (composta da due strofe esastiche, di cui la prima presenta l'endecasillabo solo nella parte centrale, in quarta e quinta posizione, al contrario della seconda che non presenta infrazioni). A quest'ultimo testo possiamo accostare *Voce giunta con le folaghe*, dove tutte le deviazioni rispetto all'andamento endecasillabico prevalente si concentrano nella prima strofa e a inizio della seconda,

come segnale d'apertura di un testo lungo che nelle strofe successive presenta una maggiore uniformità. Sulla stessa scia troviamo anche *Da una torre*, che si apre su una prima quartina composta da tre ottonari e da un novenario, seguita da due quartine di novenari, l'ultima delle quali è chiusa da un ottonario. Per quanto riguarda *L'orto*, dove il peso dell'endecasillabo è fortemente bilanciato dal settenario, le altre misure versali si dispongono invece più liberamente.

I.3.

Tra i testi non isostrofici, che insieme ai monostrofici costituiscono la categoria più rappresentata nel *corpus* scelto, i casi più interessanti dal punto di vista di un'analisi che voglia approfondire il rapporto con la tradizione sono sicuramente quelli in cui si riscontrano delle forme di regolarità idiosincratica, le cui tipologie più comuni sono: struttura dilatata al centro (o contratta al centro); struttura a strofe alternate; struttura crescente o decrescente. Consultando le Tabelle 3, 4 e 5, appare evidente che il fenomeno riguarda soprattutto la seconda e la terza raccolta, mentre nella prima si verifica raramente.⁶ Per quanto riguarda ad esempio la struttura dilatata al centro, la osserviamo in forma perfetta soltanto in *Delta* (4+6+6+4), ma già in forma embrionale in *I limoni* (10+11+15+13) e *Fine dell'infanzia* (9+1+13+1+18+11+20+10). Solo *Godi se il vento* (5+4+5+4) è organizzata in strofe alternate, mentre in alcuni casi osserviamo un andamento decrescente: *Falsetto* (21+14+14+2), *Fuscello teso dal muro* (14+13), *Là fuoresce il Tritone...* (7+6), *Vasca* (8+6), *Clivo* (20+19+2). Di questi, quello più significativo è il primo, perché è il solo che riguarda un componimento di misura lunga.

La realizzazione di una regolarità ricostruita diventa invece evidente in *Occasioni*, come si può osservare dal prospetto:

I. Struttura dilatata al centro: *La speranza di pure rivederti* (2+5+3), *Bassa marea* (4+5+5+4); **contratta al centro:** *Dora Markus I* (10+5+13); i poemetti in movimenti monostrofici, *Tempi di Bellosguardo* (23, 40, 21) e *Notizie dall'Amiata* (18, 28, 11).

II. Struttura a strofe alternate: *La casa dei doganieri* (5+6+5+6).

III. Struttura decrescente: *Bagni di Lucca* (4+4+3+2), *Alla maniera*

⁶ Cfr. P.V. Mengaldo, *Da D'Annunzio a Montale*, in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 21; e S. Bozzola, *Strutture strofiche e versificazione nella «Bufera»*, in *Quaderno montaliano*, a cura di P.V. Mengaldo, Padova, Liviana, 1989, p. 13.

di Filippo de Pisis... (3+2), Brina sui vetri... (4+4+2+2), Addii, fischi nel buio, cenni... (4+3), Il saliscendi bianco (5+4), La gondola che scivola... (6+5), Il fiore che ripete... (5+4), La canna che dispiuma (7+5), L'estate (4+4+4+2+1); **struttura crescente**: Lontano, ero con te... (4+5); L'anima che dispensa (5+6), Infuria sale o grandine?... (4+5), Corrispondenze (4+8+8).

L'andamento è confermato in *Buferà*, per la quale si rimanda ai dati che seguono:

I. Struttura dilatata al centro: *La bufera* (3+6+6+6+1), *Ballata scritta in una clinica* (1+3+4+5+6+7+6+5+4+3+1); **contratta al centro**: *Il tuo volo* (6+4+4+7);

II. Struttura crescente: *Luce d'inverno* (4+5+7), *La primavera hitleriana* (7+12+24), *Anniversario* (4+4+5); **decescente**: *A mia madre* (7+6+2), *Sulla Greve* (5+4); *Le processioni del 1949* (9+5); *Da un lago svizzero...* (10+8).

III. Struttura speculare: *Serenata indiana* (3+3+1*3+3+1), *Iride* (7+7+7*7+7+7+2+1), *Nella serra* e *Nel parco* (autonomi e giustapposti, ma entrambi a struttura 4+4+4+4+1).

In tali strutture la sintassi tende ad assecondare la partizione strofica, per cui la strofa finisce quasi sempre su un punto fermo o almeno su un segno di interpunzione. Le poche eccezioni si trovano in *Buferà*, dove nei testi così configurati abbiamo tre inarcature interstrofiche, tutte impiegate per dare maggiore risalto ad *explicit* costituiti da un solo verso isolato: «e poi l'ululo / del cane di legno è il mio, muto», *Ballata scritta in una clinica*, vv. 44-45; «Tu gli appartieni / e non lo sai. Sei lui, ti credi te», *Serenata indiana*, vv. 13-14; «e globi sospesi di fulmini / su me, su te, sui limoni...», *Nella serra*, vv. 16-17; «radici che sporgono e pungo / con fili di paglia il tuo viso», *Nel parco*, vv. 16-17. Da questo punto di vista appare evidente la distanza da *Ossi*, poiché nei testi citati non viene mai a mancare la piena sovrapposizione tra fine della strofa e fine del periodo: lo sperimentalismo montaliano degli esordi investe infatti soprattutto la metrica, senza coinvolgere molto la sintassi, che invece è sottoposta a una maggiore tensione nelle due raccolte successive, e in special modo nella terza.

II. Tipologie strofiche

Come si può osservare dalla Tabella 2, la tipologia strofica più diffusa nell'opera montaliana è la quartina, la quale del resto risulta

essere una delle forme più longeve e resistenti allo sperimentalismo novecentesco.⁷

Tuttavia, a uno sguardo più ravvicinato, si noterà facilmente che la quartina domina soprattutto nella raccolta d'esordio, mentre in quelle successive perde gradualmente il suo ruolo: le occorrenze si dimezzano in *Occasioni*, per calare ulteriormente in *Buferà*. Si tratta comunque di una forma base fondamentale, che agisce anche sottotraccia: secondo Gianfranca Lavezzi, infatti, ben 6 mottetti «sono formati da quartine dissimulate, poiché hanno struttura 4+4+2+2 (*Brina sui vetri*), 4+5 (*Lontano, ero con te...; Infuria sale o grandine?*), 5+4 (*Il saliscendi bianco e nero...; Il fiore che ripete...*), 4+3 (*Addii, fischi nel buio...*)». ⁸ Al di fuori dei mottetti, si può parlare di quartine dissimulate in *Occasioni* anche per *Lindau*, come si evince dallo schema rimico:

La rondine vi <u>porta</u>	A
filì d'erba, non vuole che la vita <u>passi</u> .	B
Ma tra gli argini, a notte, l'acqua <u>morta</u>	A
logora i <u>sassi</u> .	B
Sotto le torce fomicose <u>sbanda</u>	C
sempre qualche ombra sulle prode <u>vuote</u> .	D
Ne cerchio della piazza una <u>sarabanda</u>	C
s'agita al muggio dei battelli a <u>ruote</u> .	D

⁷ Secondo Mengaldo, se si considerano le forme strofiche prevalenti nella poesia del Novecento, «l'indice di sopravvivenza più alto va ovviamente alla quartina, forma semplice quasi archetipica» (P.V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche* cit., pp. 50-51). L'importanza della quartina in *Ossi* è confermata da Alessandra Briganti, la quale ricollega tale uso a un gusto classicheggiante che guida la sperimentazione metrica: «L'analisi della strofa tetrastica in *Ossi di seppia* ci introduce subito nel vivo dell'orientamento poetico montaliano agli inizi della sua produzione. Questo tipo di organizzazione strofica, così importante nel sistema metrico romanzo, allude, specie se non rimata, al modello classico, al gusto classicheggiante che percorre, dal Quattrocento in poi, quasi tutti i tentativi di rinnovamento del codice poetico» (A. Briganti, *Comportamenti metrici montaliani: la strofa degli «Ossi di seppia»*, in *La poesia di Eugenio Montale*. Atti del Convegno internazionale tenuto a Genova dal 25 al 28 novembre 1982, a cura di S. Campailla, C. F. Goffis, Firenze, Le Monnier, 1984, p. 180). Anche Genetelli sottolinea la centralità nello stile montaliano del ruolo della quartina, che definisce «ur-mattone montaliano» (C. Genetelli, *Morfologie montaliane (una lettura di «In limine» e «Arremba su la strinata proda»)*, in «Stilistica e Metrica Italiana», 7, 2007, p. 321).

⁸ G. Lavezzi, *I numeri della poesia. Guida alla metrica italiana*, Roma, Carocci, 2002, p. 205.

Allargando l'analisi, in *Occasioni* si registra una lieve preferenza per strofe di lunghezza media a discapito di quelle molto lunghe, coerentemente con una poetica di equilibrio classico e controllo formale; inoltre aumenta l'impiego dei distici, quasi sempre in *explicit*, le nell'ambito di una tendenza più generale in tutto il *corpus* analizzato a usare le strofe brevi in clausola. In *Bufera* il distico diminuisce di nuovo ma la sua funzione di *explicit* viene assolta dal verso isolato da bianco tipografico, che in mancanza di forme chiuse agisce come segnale di fine, secondo un uso molto diffuso nel Novecento, e di cui lo stesso Montale potrebbe essere stato il modello o almeno il mediatore (soprattutto se si considera che riguarda autori che devono molto al poeta ligure come Sereni, Bertolucci, Raboni e in misura minore Fortini).

III. Forme chiuse o riferibili alla tradizione

III.1.

Per lo studio di questo terzo punto sono stati analizzati tre gruppi di casi: il primo è composto dai testi caratterizzati da una vera e propria ripresa di una forma chiusa, che tuttavia si realizza solo nei sonetti elisabettiani di *Bufera*; il secondo, più significativo per numero di occorrenze, raccoglie le poesie in cui si registra un'allusione volontaria e talvolta esplicita, con vari gradi di realizzazione, senza che ci sia un riuso pieno di un modulo del passato; infine il terzo gruppo, dai contorni meno netti rispetto ai precedenti, ma comunque utile per comprendere la presenza anche in forma latente della tradizione, include i componimenti in cui ritroviamo delle allusioni metriche lievi e quasi sicuramente involontarie, come nel caso famosissimo di *A Liuba che parte* studiato da Avalle.⁹

III.2.

Per quanto riguarda il primo gruppo, come anticipato esso include i quattro sonetti elisabettiani di *Finisterre – Nel sonno, Gli orecchini, La frangia dei capelli, Il ventaglio* –, composti da tre quartine e un distico finale non intervallati da bianchi tipografici. Il verso impiegato da Montale in questi testi è sempre l'endecasillabo, fatta eccezione per il v. 3 di *Nel sonno*, un settenario. Le rime sono alternate nelle quartine e bacciate nel distico finale (ABAB CDCD EFEF GG), secondo lo schema che appare anche nei sonetti di Shakespeare in *Quaderno di traduzioni*; fa eccezione solo *La frangia dei capelli*, dove nelle

⁹ D.S. Avalle, *A Liuba che parte*, in Id., *Tre saggi su Montale*, Milano, il Saggiatore, 1970, pp. 91-99.

quartine troviamo invece le rime incrociate (ABBA CDDC EFFE GG). Le rime sono più spesso imperfette che perfette¹⁰ e sul piano tipologico si registra una grande varietà: tra le rime perfette, oltre alle più semplici,¹¹ talvolta anche di sfumatura “petrosa”,¹² ne troviamo alcune inclusive,¹³ mentre tra le imperfette abbiamo numerose rime eccedenti,¹⁴ rime imperfette all’atona,¹⁵ una quasi-rima tra due termini che differiscono solo per l’opposizione tra dentale sorda e dentale sonora¹⁶ e un’assonanza forte in funzione di rima.¹⁷ Nelle traduzioni dei sonetti di Shakespeare la configurazione rimica è altrettanto variegata: a fianco alle rime perfette¹⁸ abbondano le rime imperfette all’atona,¹⁹ compaiono inoltre una quasi rima,²⁰ un’assonanza tonica in luogo di rima²¹ e una rima ipermetra.²² Infine, nei sonetti di *Bufera* sintassi e partizioni strofiche possono non coincidere affatto, come in *Nel sonno*, o coincidere solo parzialmente, com’è il caso invece di: *Gli*

¹⁰ «In realtà, come si nota fin da una prima lettura e come è lecito attendersi da Montale, non sempre si tratta di rime perfette; anzi sembra proprio che il poeta quasi giochi nell’esibire, con notevole virtuosismo, tutte le possibili alternative alla rima perfetta che sono ammesse nel suo sistema e che nello schema chiuso delle liriche in questione, all’interno del quale si “attende” la rima, appaiono veramente come abili e sorprendenti “sostituti” di essa» (A. Soldani, *Rime e richiami fonici nella «Bufera»*, in *Quaderno montaliano* cit., pp. 31-2).

¹¹ smossi : fossi, *Nel sonno*, vv. 5-7; distrarla : parla, illesa : scesa, *La frangia dei capelli*, vv. 2-3, 9-12; caduti : muti, *Il ventaglio*, vv. 2-4.

¹² stinge : recinge, questo : desto, *Nel sonno*, vv. 2-4, 6-8; traccia : scaccia, *Gli orecchini*, vv. 2-4; giostra: inostra, *Il ventaglio*, vv. 5-7.

¹³ una : luna, *Nel sonno*, vv. 9-11; ài : vai, ora : infiora, *La frangia dei capelli*, vv. 5-8, 10-11.

¹⁴ iride : sospiri, *Nel sonno*, vv. 1-3; fuggo : struggono, contano : impronta, squallide : coralli, *Gli orecchini*, vv. 6-8, 10-12, 13-14; confondono : tondo, calanca : sbiancano, vittime : fitti, *Il ventaglio*, vv. 1-3, 9-11, 10-12.

¹⁵ trasporta : morte, *Nel sonno*, vv. 13-14; nerofumo : barlumi, folle : molli, *Gli orecchini*, vv.1-3, 9-11; vela : cielo, tumulto : indulti, *La frangia dei capelli*, vv. 1-4, 6-7; fumo : brume, scrosci : riconosce, *Il ventaglio*, vv. 6-8, 13-14.

¹⁶ fronte : nasconde, *La frangia dei capelli*, vv. 13-14.

¹⁷ chiude : nube, *Nel sonno*, 10-12.

¹⁸ cosa : posa, ancora : allora, stesso : presso, zelante : distante, *Sonetto XXII*, vv. 2-4, 5-7, 9-11, 10-12; splendere : accendere, *Sonetto XXXIII*, vv. 1-3; questi : resti, avviene : bene, *Sonetto XLVIII*, vv. 5-7, 13-14.

¹⁹ credo : veda, tuo : due, *Sonetto XXII*, vv. 1-3, 6-8; mattino : divine, intorbidata : desolato, fronte : onta, sole : sola, ciglio : impiglia, *Sonetto XXXIII*, vv. 2-4, 5-7, 6-8, 9-11, 10-12; rinchiusi : uso, serrature : sicuro, fuori : cuore, senta : talento, *Sonetto XLVIII*, vv. 1-3, 2-4, 9-11, 10-12.

²⁰ terrestre : celeste, *Sonetto XXXIII*, vv. 13-14.

²¹ primo : avvicina, *Sonetto XLVIII*, vv. 6-8.

²² riprendere : rende, *Sonetto XXII*, vv. 13-14.

orecchini, dove le prime due quartine sono chiuse da un punto fermo; *La frangia dei capelli*, dove le quartine sono chiuse da una virgola; e infine *Il ventaglio*, dove la prima e la seconda quartina è chiusa da un punto fermo e la terza da una virgola. Nei sonetti di Shakespeare, invece, sia nelle traduzioni montaliane che negli originali inglesi, sintassi e strofe vanno di pari passo.

La libertà con cui Montale si riappropria del sonetto non ha niente in comune con operazioni apparentemente analoghe di area ermetica: non si tratta di un recupero archeologico, di una citazione, bensì di una ripresa del tutto personale, perfettamente coerente con il sistema della poesia montaliana. A questo proposito è significativo anche che il poeta si rivolga non al sonetto italiano, come i suoi contemporanei, bensì a quello elisabettiano. Egli non aderisce a una moda culturale né cede a un vezzo da erudito. Come osserva Soldani,

questo, che pure sembra un «ritorno» nostalgico, comportava (per le forme con cui fu attuato e per la scelta di una letteratura di riferimento «alternativa») delle implicazioni culturali di rottura critica nei confronti delle tendenze poetiche degli ermetici fiorentini, che, negli anni '30, avevano conferito nuova vita al sonetto (questa volta italiano), sviluppando una corrente che, a un acuto e ironico osservatore della società colta del suo tempo quale era Montale, doveva irresistibilmente apparire come una moda da smitizzare, seppure per via obliqua, mostrando la propria originalità anche nell'attingere alla tradizione.²³

III.3.

Il secondo gruppo, che racchiude le allusioni metriche volontarie a forme chiuse o a forme libere riferibili alla tradizione, è il più folto e degno di interesse.

Un modello formale di cui possiamo riconoscere l'azione sottotraccia in vari testi montaliani è quello della canzone. Un primo esempio lo troviamo in *Occasioni* ed è offerto dal dittico distanziato formato da *Stanze* e *Nuove stanze*, il cui titolo allude esplicitamente appunto alla canzone, tuttavia senza riprenderne la struttura. Come rilevato da Blasucci,²⁴ l'adozione di un titolo rematico non si riferisce a uno schema preciso bensì all'impiego di strofe chiuse, riallacciandosi in particolare alla tradizione anglosassone. Nella sua forma libera o leopardiana, il modello della canzone è rintracciabile anche in altri componimenti: per *Ossi* si rimanda alla sezione *Meriggi ed ombre*, dove troviamo numerosi testi di lungo respiro organizzati in strofe di lunghezza diseguale,

²³ A. Soldani, *Rime e richiami fonici nella «Bufera»* cit., p. 33.

²⁴ L. Blasucci, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 153-154.

composte prevalentemente (ma non esclusivamente, eccetto *Crisalide*) da endecasillabi e settenari e caratterizzate da un impiego libero e assai ridotto della rima; per *Occasioni*, per motivazioni analoghe, si fa riferimento all'ultima sezione; per *Bufera*, in modo meno stringente, si rinvia invece a *L'orto*, *Voce giunta con le folaghe* e *Nubi color magenta*, poesie lunghe dominate dall'alternanza di endecasillabi e settenari (variata appena da versi di altra misura), rimati solo occasionalmente, tuttavia organizzati in strofe di lunghezza fissa.²⁵

Oltre alla canzone libera, altre due forme appartenenti alla tradizione ma caratterizzate da una certa libertà sono il madrigale e il mottetto. Per quanto riguarda il primo, i testi inclusi nella sezione *Madrigali privati* non riprendono affatto la forma tradizionale del genere: essi sono legati soltanto sul piano tematico, in quanto si riferiscono a una destinataria comune. Sfogliando la sezione si vedrà inoltre che non esiste nessuna struttura privilegiata e che anzi i componimenti sono decisamente eterogenei: tre poesie sono monostrofiche (*Hai dato il mio nome...*, *Se t'hanno assomigliato*, *Per album*), una è perfettamente isostrofica (*So che un raggio di sole...*), mentre le altre sono divise in due (*La processione del 1949*, *Da un lago svizzero*) o tre strofe (*Nubi color magenta*, *Anniversario*). Invece nei due *Madrigali fiorentini* il legame con il genere madrigalesco è più forte, in quanto si tratta di due testi liberamente rimati di 8 vv. ciascuno, costituiti quasi esclusivamente da endecasillabi, eccetto il v. 2 del primo. Per quanto riguarda la serie dei *Mottetti*, il titolo fa riferimento a un genere musicale polifonico francese del Medioevo, nell'ambito del quale il mottetto costituiva il testo destinato non alla voce principale ma alla seconda. In senso più generale, può indicare anche una poesia breve e sentenziosa, senza una struttura fissa.

Tornando ai riferimenti alle forme chiuse vere e proprie, è importante soffermarsi su *Ballata scritta in una clinica*. Essa non segue lo schema della ballata tradizionale, tuttavia è retta ugualmente da un principio regolatore interno che va a compensare l'assenza della norma: essa è infatti costituita da strofe di ottonari e novenari disposte in ordine prima crescente e poi decrescente, in modo perfettamente speculare. Troviamo dunque ai margini strofe di un solo verso, e al centro la strofa più lunga, formata da 7 vv., nel modo che segue: 1+3+4+5+6+7+6+5+4+3+1. Il brano inoltre può richiamare il modello della ballata anche per l'«andamento quasi cantabile» dei versi brevi, e per la presenza di un verso singolo in

²⁵ Sul modello della canzone libera leopardiana in *Bufera*, cfr. S. Bozzola, *Strutture strofiche e versificazione nella «Bufera»* cit.

apertura e in chiusura, che costituisce «una sorta di eterodossa ripresa».²⁶

III.4.

L'ultimo gruppo, dai contorni più sfumati e stilisticamente meno significativo, racchiude i testi che si caratterizzano per allusioni metriche lievi e forse involontarie ad alcune forme specifiche: il sonetto (nella variante italiana e in quella elisabettiana), la ballata, la canzone.

Bozzola classifica *A mia madre* come un «criptosonetto».²⁷ Ricorrendo alla terminologia della grammatica generativa, lo studioso afferma che sotto la «struttura superficiale» 7+6+2 si nasconderebbe una «struttura profonda», ricostruibile sulla falsariga delle rime, individuate riconoscendo funzione di rima anche all'assonanza e al verso irrelato, in qualità di «rima zero».²⁸ Si può dunque ricostruire uno schema AB/A/B CDCD XXE X(f)XE F, o tutt'al più /A/BAB CDCD XXE X(f)AE F. Il cambio di rime tra quartine potrebbe essere un richiamo al sonetto elisabettiano, di cui è traccia anche il distico finale. Secondo lo studioso, dunque, due modelli di sonetto potrebbero essersi sovrapposti involontariamente, a causa di una «emergenza mnemonica, qui approssimata, di strutture fatte proprie dalla coscienza dello scrittore».²⁹

Anche Soldani riconduce *A mia madre* al modello del sonetto italiano ritornellato, tuttavia non pienamente rispettato per quanto riguarda il sistema delle rime. Secondo lo studioso, dalla lettura di tale testo

si deve concludere che, se pure c'è nel momento «petrarchesco» di *Finisterre* un indubbio recupero (sebbene, in questo specifico caso, forse inconscio) di forme metriche tradizionali, tuttavia esse vengono concepite da Montale non come canoni da osservare ma come una possibilità in più, un'opzione in più entro il *suo* sistema, e dunque come un bagaglio tecnico-espressivo da usare e da stravolgere, se pare opportuno.³⁰

Bagni di Lucca potrebbe celare invece la struttura di un sonetto elisabettiano: se si considerano anche le rime imperfette e le rime interne, lo schema AXAB BCBC XDE DE potrebbe infatti essere riscritto come AXAB BCBC (D)XDE DE (o AXAB BCBC (D)X DEDE, con il distico

²⁶ Cfr. A. Soldani, *Rime e richiami fonici nella «Bufera»* cit., pp. 34-35.

²⁷ S. Bozzola, *Strutture strofiche e versificazione nella «Bufera»* cit., p. 21.

²⁸ *Ivi*, pp. 20-22.

²⁹ *Ivi*, p. 22.

³⁰ A. Soldani, *Rime e richiami fonici nella «Bufera»* cit., p. 33.

il suo fervore e il <u>passo</u>	D
del guardiano s' <u>accosta</u> :	C
al chiaro e al buio, soste ancora umane	X
se tu a intrecciarle col tuo refe <u>insisti</u> .	E

La struttura della ballata può essere ritrovata, oltre che nella già citata *A Liuba che parte*, in un'altra poesia non isostrofica, *Luce d'inverno*, formata da endecasillabi e settenari e divisa in tre strofe disposte in ordine crescente (4+5+7). Come rileva Agosti,³² si potrebbero individuare quattro strofe segnalate da due elementi: l'anafora di "quando" e dei passati remoti («quando scesi», «quando incontrai», «quando lasciai», «e confrontai»); la ripetizione di una stessa rima X (*rapito : rattrappito : vita : incenerito*, vv. 4-9-13-16) alla fine di ciascuna strofa, secondo l'uso della ballata. In particolare, la prima strofa si potrebbe interpretare come una ripresa così strutturata: YXYX. Sempre seguendo l'interpretazione di Agosti, nei primi tre movimenti l'organizzazione strofica coincide con quella semantica perché in *incipit* ritroviamo sempre l'immagine del moto discendente mentre in *explicit* si ripete un movimento disforico; tale bipartizione semantica allude a quella tra mutazioni e volta, ma senza realizzarla davvero.

IV. Struttura e macrostruttura

Nelle prime tre raccolte di Montale la disposizione dei testi tiene sempre conto della loro veste formale e della loro struttura interna.

In *Ossi* – come già rilevato da Briganti³³ – si riscontra una forte solidarietà tra l'articolazione in sezioni del volume e la configurazione strofica delle poesie incluse in ciascuna di esse. La sezione omonima di *Ossi*, formata da 22 testi, raccoglie quasi esclusivamente poesie debolmente isostrofiche formate da quartine, fatta eccezione per pochi casi: *Merigiare pallido e assorto* (4+4+4+5); *Là fuoresce il Tritone* (7+6); *Felicità raggiunta* (5 + 5); *Cigola la carrucola del pozzo...* (9); *Upupa, ilare uccello...* (10). La sezione *Mediterraneo* è invece composta da 9 testi monostrofici, da leggere come movimenti di un unico poemetto e non come brani autonomi disposti in serie. La sezione conclusiva, *Meriggi ed ombre*, a sua volta divisa in tre sezioni, è formata da 15 poesie, quasi tutte pluristrofiche e di lungo respiro. Di queste, alcune sono costituite quasi esclusivamente da endecasillabi

³² S. Agosti, *Tombeau*, in *La poesia di Eugenio Montale*. Atti del convegno internazionale, Milano 12-13-14 settembre, Genova 15 settembre 1982, Milano-Genova, Librex, 1982.

³³ A. Briganti, *Comportamenti metrici montaliani* cit., p. 180.

(*Arsenio*, *Crisalide*, *Casa sul mare*, *I morti*, *Delta*). Solo pochi testi esorbitano dalla media strofica della sezione: i primi due movimenti di *L'agave sullo scoglio*, entrambi monostrofici, rispettivamente di 23 e 22 versi; *Vasca*, pluristrofico ma non particolarmente lungo, in quanto si compone di due strofe, una di 8 e l'altra di 6 versi (ma il testo era in origine ben più esteso: non può dunque essere considerato una vera eccezione); *Flussi*, poesia monostrofica di 47 versi. L'unica sezione che non sembra legata a considerazioni di ordine strofico è *Movimenti*, composta da 13 poesie di varia lunghezza di cui 7 pluristrofiche e 6 monostrofiche; il titolo potrebbe dunque alludere alla varietà formale dei componimenti inclusi. Anche secondo Niccolò Scaffai, «un'adeguata omogeneità formale e metrica» rappresenta un «requisito fondamentale delle sezioni montaliane, negli *Ossi* e nelle raccolte successive». ³⁴ In particolare, come osserva lo studioso, uno dei criteri organizzativi della raccolta è proprio la convergenza formale, oltre che tematica. Tale principio potrebbe trovare un precedente in Leopardi, in quanto «la distinzione tra le liriche brevi e di "impressione" della seconda sezione, e quelle più ampie e articolate della prima e soprattutto della quarta, nelle quali il soggetto entra in relazione con altre figure entro un tempo e uno spazio non necessariamente istantanei e assoluti, è confrontabile con la successione, osservabile nei *Canti*, tra idilli e canzoni». ³⁵ Il leopardismo di Montale non si risolve in legami intertestuali, che infatti sono poco frequenti, ma si manifesta a un livello più profondo, all'interno di una poesia che, puntando alla «costruzione di una parabola esistenziale che aspirasse alla completezza», ³⁶ predilige il modello del canzoniere leopardiano rispetto al frammentismo vociano.

In *Occasioni* a dare uniformità alle sezioni dal punto di vista formale è soprattutto la lunghezza dei testi, più che la loro organizzazione strofica: la prima sezione raccoglie brani di lunghezza media, la seconda poesie abbastanza brevi, la quarta prevalentemente testi lunghi, mentre la terza è costituita da un poemetto tripartito (*Tempi di Bellosguardo*), al quale corrisponde, in modo perfettamente speculare, un altro poemetto tripartito alla fine della sezione seguente e del volume (*Notizie dall'Amiata*). I due criteri – organizzazione strofica e lunghezza dei testi – sono compresenti sia nella terza sezione che nella serie dei *Mottetti*, che raccoglie quasi esclusivamente componimenti brevi

³⁴ N. Scaffai, *Montale e il libro di poesia* («*Ossi di seppia*», «*Le occasioni*», «*La bufera e altro*»), Lucca, Pacini Fazzi, 2002, p. 30.

³⁵ *Ivi*, p. 66.

³⁶ *Ivi*, p. 67.

bipartiti. Questi ultimi sono paragonabili agli “ossi brevi” sul piano strutturale e stilistico, ma si distinguono da essi in quanto è venuto a mancare il predominio della quartina. Volendo rintracciare un altro modello illustre, «suggestivo sarebbe infine, prendendo come punto di riferimento il *Canzoniere* petrarchesco, far corrispondere i *Mottetti* al modello formale del sonetto e le liriche della quarta parte a quello della canzone». ³⁷

Come nelle precedenti raccolte, anche in *Bufera* l'organizzazione in sezioni tiene conto dell'aspetto formale dei testi. La prima sezione, *Finisterre*, racchiude brani di lunghezza media (nessuno supera i 25 vv.) e abbastanza vari nella loro struttura interna, ed è dunque assimilabile alle sezioni iniziali delle precedenti raccolte. La quarta sezione, *Flashes e dediche*, comprende invece brani piuttosto brevi, così come la seconda di *Ossi* e di *Occasioni*, prevalentemente monostrofici o bipartiti (eccetto *Verso Siena* e *Luce d'inverno*, entrambi tripartiti); tuttavia le poesie di questa sezione, essendo legate al filone della poesia d'occasione, sono prive della concentrazione formale degli “ossi brevi” e dei *Mottetti*, e hanno un registro prosastico. I componimenti di respiro più ampio sono invece concentrati nella quinta sezione, *Silvae*, paragonabile per questo alla quarta di *Occasioni* e a *Meriggi e ombre*. La sezione finale è costituita da due soli brani, che corrispondono a quello che nella seconda raccolta era *Notizie dall'Amiata*, poemetto in tre movimenti, e nella prima *Riviere*, lunga poesia pluristrofica. Gli elementi di novità, che turbano questo perfetto sistema di corrispondenze strutturali tra una raccolta e l'altra e di convergenza tra macrostruttura e scelte stilistiche, sono la seconda, la terza e la sesta sezione. Di queste, la sesta sembrerebbe l'unica legata a un criterio di natura formale: tuttavia, come già osservato, il titolo non corrisponde a un legame diretto con la forma del madrigale, bensì rappresenta un indicatore tematico. La seconda e la terza sezione, invece, entrambe formate da soli tre testi, fanno da momento di passaggio tra *Finisterre*, ancora fortemente legata a *Occasioni*, e *Flashes e dediche*, dove invece si entra nel vivo di *Bufera*. In particolare *Intermezzo* accoglie anche due prose, che in un certo senso compensano la mancanza dei poemetti in versi di *Ossi* (*Mediterraneo*) e di *Occasioni* (*Tempi di Bellosguardo* e *Notizie dall'Amiata*). Si osserva infine l'assenza di una poesia proemiale, altro segnale di una maggiore apertura alla prosasticità della raccolta rispetto alle precedenti.

³⁷ *Ivi*, p. 136.

V. Conclusioni

Nell'opera di Montale la sperimentazione avviene sempre negli immediati dintorni della norma, nell'ambito di una metrica riformista, che parte dalla tradizione per giungere a una sua rielaborazione complessa e personale.³⁸ Tale rapporto con la norma, di evoluzione nella continuità, è riscontrabile anche nella costruzione delle strofe, secondo quanto mostrato dal percorso appena proposto. In *Ossi*, la raccolta più sperimentale di Montale, l'isostrofismo viene soltanto intaccato senza essere distrutto, come si deduce dall'analisi dei numerosi casi di isostrofismo debole. Nel passaggio a *Occasioni*, l'approdo a una poetica di classicismo «paradossale» e di «moderno stilnovismo»³⁹ coincide con la predilezione per uno stile più chiuso e sorvegliato. Tale declinazione si riflette anche nell'organizzazione strofica dei testi: sono diminuiti i componimenti debolmente isostrofici ma i casi che resistono sono più vicini alla norma; inoltre l'assenza di isostrofismo viene compensata da strategie di ricostruzione della regolarità strofica. Nella terza raccolta, che tiene insieme istanze contrapposte di apertura prosastica e di rigoroso controllo formale in chiave manierista, la costruzione strofica è meno rigida: si è dissolto il primato della quartina e dominano i componimenti non isostrofici e monostrofici. L'esigenza di chiusura è limitata solo ad alcuni luoghi specifici, in particolare i sonetti elisabettiani e i testi perfettamente isostrofici; tuttavia il dialogo con la tradizione resta costante, come si comprende ad esempio dalle numerose allusioni a forme chiuse e dalla frequenza di casi di regolarità idiosincratice. In tutte e tre le raccolte l'articolazione strofica e la lunghezza dei testi diventa un criterio fondamentale anche per l'organizzazione in sezioni, nell'ottica di

³⁸ Cfr. P.V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche* cit., pp. 64-65: «Solide istituzioni metriche crea o consolida invece, come s'è visto, quell'autentico restauratore che è stato Montale. Un po' come il suo linguaggio poetico, la sua metrica è apparsa ed è stata normativa anche perché è un bacino di raccolta di quanto avevano proposto le più consistenti tradizioni riformistiche della modernità, la leopardiana e la pascoliana, la francese e la dannunziana ecc.: ciò sullo sfondo – non dimentichiamolo mai – della libertà assoluta di futuristi e vociani e *Allegria*, che egli mette tra parentesi assai più che non superi, e invece in un accordo che si rivela sempre più sostanzioso con Saba, e Cardarelli stesso. Non occorre davvero descrivere o ricapitolare; ma si ribadire l'obiezione alla formula di "ironia metrica" usata al proposito, quando la sistematicità e regolarità tendenziali di quel riformismo, e il suo opporsi a quello sfondo storico, rendono più opportuno parlare di complessiva *restaurazione metrica*».

³⁹ N. Scaffai, *Dalle «Occasioni» alla «Bufera»: appunti sul manierismo montaliano*, in Id., *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci, 2015, p. 71.

un'adesione al modello di forma-libro come *Canzoniere* estremamente sorvegliato e ricco di corrispondenze interne. In questo senso, il convergere di struttura e macrostruttura rientra in una più generale concezione della poesia come espressione altamente codificata di un'esperienza privilegiata, esemplare e intellettualmente ricostruita.

VI. Appendice. Tabelle. Strofismo

VI.1. Isostrofismo

	<i>Os</i>	<i>Oc</i>	<i>Bu</i>	tot.	
	n.	n.	n.	n.	%
struttura componimenti					
monostrofici	20	15	27	62	35,4
perfettamente isostrofici	1	2	5	8	4,6
debolmente isostrofici	21	14	6	41	23,4
non isostrofici	19	27	18	64	36,6
tot.	61	58	56	175	100

VI.2. Tipologie strofiche

	<i>Os</i>	<i>Oc</i>	<i>Bu</i>	tot.
tipo di strofa	n.	n.	n.	n.
1 v.	1	4	9	14
2 vv.	3	10	3	16
3 vv.	0	7	10	17
4 vv.	87	39	28	154
5 vv.	8	18	8	34
6 vv.	6	14	13	33
7 vv.	5	6	14	25
7,5 vv.	0	0	1	1
8 vv.	4	19	8	31
8,5 vv.	0	0	1	1
9 vv.	10	1	3	14
10 vv.	7	7	2	16
11 vv.	7	2	6	15
12 vv.	5	0	3	8
13 vv.	5	2	10	17
14 vv.	3	1	4	8
15 vv.	6	5	0	11
più di 15 vv.	26	12	20	52

VI.3. Struttura strofica in *Ossi di seppia*

indice	struttura dei testi
<i>Godi se il vento...</i>	5 + 4 + 5 + 4
<i>I limoni</i>	10 + 11 + 15 + 13
<i>Corno inglese</i>	18
<i>Falsetto</i>	21 + 14 + 14 + 2

indice (segue)	struttura dei testi (segue)
<i>Minstrels</i>	2 + 8 + 8 + 7
<i>Caffè a Rapallo</i>	11 + 1 + 5 + 15 + 5
<i>Epigramma</i>	6
<i>Quasi una fantasia</i>	7 + 6 + 5 + 10
<i>Dove se ne vanno...</i>	25
<i>Ora sia il tuo passo</i>	15
<i>Il fuoco che scoppietta...</i>	16
<i>Ma dove cercare...</i>	22
<i>Vento e bandiere</i>	4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4
<i>Fuscello teso dal muro...</i>	14 + 13
<i>Non chiederci la parola...</i>	4 + 4 + 4
<i>Merigiare pallido...</i>	4 + 4 + 4 + 5
<i>Non rifugiarti nell'ombra...</i>	4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4
<i>Ripenso il tuo sorriso...</i>	4 + 4 + 4
<i>Mia vita, a te non chiedo...</i>	4 + 4
<i>Portami il girasole...</i>	4 + 4 + 4
<i>Spesso il male di vivere...</i>	4 + 4
<i>Ciò che di me sapeste...</i>	4 + 4 + 4 + 4 + 4
<i>Là fuoresce il Tritone...</i>	7 + 6
<i>So l'ora in cui...</i>	4 + 4
<i>Gloria del disteso...</i>	4 + 4 + 4
<i>Felicità raggiunta...</i>	5 + 5
<i>Il canneto rispunta...</i>	4 + 4 + 4
<i>Forse un mattino...</i>	4 + 4
<i>Valmorbia, scorrevano...</i>	4 + 4 + 4
<i>Tentava la vostra mano...</i>	4 + 4 + 4
<i>La farandola...</i>	4 + 4
<i>Debole sistro al vento...</i>	4 + 4 + 4 + 4
<i>Cigola la carrucola...</i>	9
<i>Arremba su la strinata...</i>	4 + 4 + 4
<i>Upupa, ilare uccello...</i>	10
<i>Sul muro grafito...</i>	4 + 4 + 4
<i>A vortice s'abbatte...</i>	17
<i>Antico, sono ubriacato...</i>	21
<i>Scendendo qualche volta...</i>	31
<i>Ho sostato talvolta...</i>	29
<i>Giunge a volte, repente...</i>	28
<i>Noi non sappiamo...</i>	28
<i>Avrei voluto sentirmi...</i>	24
<i>Potessi almeno...</i>	24
<i>Dissipa tu se lo vuoi...</i>	23
<i>Fine dell'infanzia</i>	9 + 13 + 13 + 15 + 18 + 11 + 20 + 10
<i>O rabido ventare...</i>	23
<i>Ed ora sono spariti...</i>	22
<i>S'è rifatta la calma...</i>	4 + 4 + 4 + 4 + 4

indice (segue)

<i>Vasca</i>	8 + 6
<i>Egloga</i>	11 + 15 + 12 + 10
<i>Flussi</i>	47
<i>Clivo</i>	20 + 19 + 2
<i>Arsenio</i>	11 + 12 + 10 + 11 + 15
<i>Crisalide</i>	9 + 12 + 11 + 9 + 16 + 10 + 16
<i>Marezzo</i>	4 x 16
<i>Casa sul mare</i>	7 + 8 + 18 + 4
<i>I morti</i>	7 + 30
<i>Delta</i>	4 + 6 + 6 + 4
<i>Incontro</i>	9 + 9 + 9 + 9 + 9 + 9
<i>Riviere</i>	13 + 12 + 12 + 29

struttura dei testi (segue)

VI.4. Struttura strofica in *Occasioni*

indice

<i>Pareva facile giuoco...</i>	4 + 4 + 4
<i>Vecchi versi</i>	10 + 21 + 6 + 7 + 15
<i>Buffalo</i>	19
<i>Keepsake</i>	22
<i>Lindau</i>	8
<i>Bagni di Lucca</i>	4 + 4 + 3 + 2
<i>Cave d'autunno</i>	4 + 4
<i>Altro effetto di Luna</i>	4 + 4
<i>Verso Vienna</i>	5 + 4 + 6 + 1
<i>Carnevale di Gerti</i>	15 + 8 + 14 + 15 + 15
<i>Verso Capua</i>	15
<i>A Liuba che parte</i>	8
<i>Bibe a Ponte all'Asse</i>	2 + 2
<i>Dora Markus I</i>	10 + 5 + 13
<i>Dora Markus II</i>	8 + 9 + 8 + 8
<i>Alla maniera di...</i>	3 + 2
<i>Nel parco di Caserta</i>	5 + 4 + 5 + 2
<i>Accelerato</i>	22
<i>Lo sai: debbo riperderti...</i>	6 + 6
<i>Molti anni, e uno più duro...</i>	4 + 4
<i>Brina sui vetri; uniti...</i>	4 + 4 + 2 + 2
<i>Lontano, ero con te...</i>	4 + 5
<i>Addi, fischi nel buio, cenni...</i>	4 + 3
<i>La speranza di pure...</i>	2 + 5 + 3
<i>Il saliscendi bianco...</i>	5 + 4
<i>Ecco il segno; s'innerva...</i>	4 + 4
<i>Il ramarro, se scocca...</i>	3 + 3 + 4 + 3
<i>Perché tardi? Nel pino...</i>	4 + 4
<i>L'anima che dispensa...</i>	5 + 6

struttura dei testi

indice (segue)	struttura dei testi (segue)
<i>Ti libero la fronte...</i>	4 + 4
<i>La gondola che scivola...</i>	6 + 5
<i>Infuria sale o grandine?...</i>	4 + 5
<i>Al primo chiaro, quando...</i>	7 + 7
<i>Il fiore che ripete...</i>	5 + 4
<i>La rana, prima a ritentar...</i>	11
<i>Non recidere, forbice...</i>	4 + 4
<i>La canna che dispiuma...</i>	7 + 5
<i>...ma così sia. Un suono...</i>	4 + 4
<i>Tempi di Bellosguardo I</i>	23
<i>Tempi di Bellosguardo II</i>	40
<i>Tempi di Bellosguardo III</i>	21
<i>La casa dei doganieri</i>	5 + 6 + 5 + 6
<i>Bassa marea</i>	4 + 5 + 5 + 4
<i>Stanze</i>	10 + 10 + 10 + 10
<i>Sotto la pioggia</i>	6 + 6 + 6 + 6
<i>Punta del Mesco</i>	8 + 8 + 8
<i>Costa San Giorgio</i>	5 + 13 + 6 + 8
<i>L'estate</i>	4 + 4 + 4 + 2 + 1
<i>Eastbourne</i>	6 + 4 + 5 + 8 + 7 + 7 + 1 + 1 + 4
<i>Corrispondenze</i>	4 + 8 + 8
<i>Barche sulla Marna</i>	10 + 8 + 20 + 2
<i>Elegia di Pico Farnese</i>	63 (14 + 5 + 7 + 5 + 10 + 8 + 14)
<i>Nuove stanze</i>	8 + 8 + 8 + 8
<i>Il ritorno</i>	26
<i>Palio</i>	8 + 23 + 34 (3 + 4 + 4 + 4 + 19)
<i>Notizie dall'Amiata I</i>	18
<i>Notizie dall'Amiata II</i>	28
<i>Notizie dall'Amiata III</i>	11

VI.5. Struttura strofica in *Bufera*

indice	struttura dei testi
<i>La bufera</i>	3 + 6 + 6 + 6 + 1
<i>Lungomare</i>	3 + 3
<i>Su una lettera non scritta</i>	7 + 7
<i>Nel sonno</i>	14
<i>Serenata indiana</i>	3 + 3 + 1 * 3 + 3 + 1
<i>Gli orecchini</i>	14
<i>La frangia dei capelli...</i>	14
<i>Finestra fiesolana</i>	8
<i>Il giglio rosso</i>	8 + 8
<i>Il ventaglio</i>	14
<i>Personae separatae</i>	25

L'ospite ingrato

La strofa montaliana da *Ossi di seppia* a *La bufera*

Francesca Ippoliti

indice (segue)	struttura dei testi (segue)
<i>L'arca</i>	21
<i>Giorno e notte</i>	18
<i>Il tuo volo</i>	6 + 4 + 4 + 7
<i>A mia madre</i>	7 + 6 + 2
<i>Madrigali fiorentini I</i>	8
<i>Madrigali fiorentini II</i>	8
<i>Da una torre</i>	4 + 4 + 4
<i>Ballata scritta in una clinica</i>	1 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 6 + 5 + 4 + 3 + 1
<i>Due nel crepuscolo</i>	20 + 7,5 + 8,5
<i>Verso Siena</i>	2 + 4 + 3
<i>Sulla Greve</i>	5 + 4
<i>La trota nera</i>	8
<i>Di un natale metropolitano</i>	12
<i>Lasciando un 'Dove'</i>	6
<i>Argyll Tour</i>	13
<i>Vento sulla Mezzaluna</i>	5 + 5
<i>Sulla colonna più alta</i>	6 + 6
<i>Verso Finistère</i>	8
<i>Sul Llobregat</i>	4
<i>Dal treno</i>	9
<i>Siria</i>	11
<i>Luce d'inverno</i>	4 + 5 + 7
<i>Per un 'Omaggio a Rimbaud'</i>	12
<i>L'incantesimo</i>	13
<i>Iride</i>	7 + 7 + 7 * 7 + 7 + 7 + 1 + 2
<i>Nella serra</i>	4 + 4 + 4 + 4 + 1
<i>Nel parco</i>	4 + 4 + 4 + 4 + 1
<i>L'orto</i>	13 + 13 + 13 + 13
<i>Proda di Versilia</i>	10 + 13 + 16 + 13
<i>'Ezekiel saw the Wheel...'</i>	30
<i>La primavera hitleriana</i>	7 + 12 + 24
<i>Voce giunta con le folaghe</i>	11 + 11 + 11 + 11 + 11
<i>L'ombra della magnolia...</i>	26
<i>Il gallo cedrone</i>	4 + 4 + 4 + 4
<i>L'anguilla</i>	30
<i>So che un raggio di sole...</i>	4 + 4
<i>Hai dato il mio nome...</i>	13
<i>Se t'hanno assomigliato...</i>	30
<i>Le processioni del 1949</i>	9 + 5
<i>Nubi color magenta...</i>	6 + 6 + 6
<i>Per album</i>	23
<i>Da un lago svizzero</i>	10 + 8
<i>Anniversario</i>	4 + 4 + 5
<i>Piccolo testamento</i>	30
<i>Il sogno del prigioniero</i>	1 + 9 + 7 + 13 + 4

Generi di massa e genealogie di scrittrici

Specchio infranto di Mercè Rodoreda

Cèlia Nadal Pasqual

I. Cultura di massa e cultura “delle donne”

Nel corso della sua traiettoria di narratrice, Mercè Rodoreda tende a conservare aspetti che sono diventati un “marchio di fabbrica”. Alcuni sono ben noti, come la presenza di giardini e fiori, la centralità dei personaggi femminili, l’ombra della guerra e il registro umile della diegesi. La ricorrenza di questi elementi costituisce un tratto di continuità – di identificabilità – tuttavia compatibile con l’innovazione creativa. *Specchio infranto*, in questo senso, si distingue per essere il romanzo in cui più forte è la sperimentazione con i materiali della cultura di massa o “bassa” (il *feuilleton*, la telenovela, la saga popolare) all’interno di un’operazione letteraria articolata e sottile.

Ricordando la ricchezza di elementi e di generi coinvolti nell’opera, Carme Arnau ha affermato che, «si d’una banda la podem definir com a narració psicològica [...] de l’altra, té característiques de la novel·la gòtica i, també, de la novel·la sentimental i/o fulletonesca»¹ [se da un lato possiamo definirla una narrazione psicologica [...], dall’altro ha caratteristiche da romanzo gotico e, anche, da romanzo sentimentale e/o da *feuilleton*].² La stessa Rodoreda conferma nel «Prologo» l’interesse per la componente da «fulletonesca»:

¹ C. Arnau, *Una lectura de «Mirall trencat» de Mercè Rodoreda*, Barcellona, Institut d’Estudis Catalans, 2000, p. 16.

² Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

El segle passat havia estat fulletonesc. Almenys jo me l'imaginava així. Amb senyors i senyores voltats de fills naturals, fills que els pares allunyaven de les seves vides respectables. Un segle d'amors prohibits. Carregat de secrets de família. [...] *Mirall Trencat* és una novel·la on tothom s'enamora de qui no s'ha d' enamorar...

[Il secolo scorso era stato all'insegna dei feuilleton. Almeno così l'immaginavo io. Con signori e signore circondati da figli naturali, figli che i genitori tenevano lontani dalle loro vite rispettabili. Un secolo di amori proibiti. Carico di segreti di famiglia. [...] *Specchio infranto* è un romanzo dove ciascuno si innamora di chi non dovrebbe...].³

Il riferimento a questo genere è una chiave decisiva per collocare correttamente l'autrice nel panorama della narrativa europea,⁴ poiché è proprio l'utilizzazione di materiali considerati di bassa provenienza – dal romanzo rosa al *mélo* – a far entrare *Specchio infranto* in uno spazio specifico, periferico e tuttavia potente, del tardomodernismo; cioè all'interno di una genealogia letteraria alternativa al modello egemonico maschile o mascolinizzato – mi riferisco all'influenza che esso ha esercitato sulle dinamiche della ricezione e sui modelli di scrittura, e non solo alla sproporzione numerica tra uomini e donne riconosciuti nel canone. In questo senso, il binomio prodotto d'arte / prodotto di consumo in ambito letterario ha determinato una classificazione gerarchica che, se da un lato ha favorito lo sviluppo di una visione critica del rapporto tra produzione letteraria e interessi mercantili (diciamo dei compromessi per far sì che un prodotto sia innanzitutto “commerciale”), dall'altro rischia di generare un rigido snobismo, nonché, quando si tratta di scrittura delle donne, una specifica violenza epistemica.

Nel contesto storico moderno, il ritorno ai prodotti che hanno trionfato nell'Ottocento, come il melodramma e il *feuilleton*, parla dell'emergere di un terzo spazio: non si tratta di cultura e letteratura popolare nel senso più spontaneo e autentico (canzoni contadine o di trasmissione orale, teatro popolare), e neppure delle sue riutilizzazioni letterarie; e

³ *Mirall trencat* (incluso il «Prologo» dell'autrice) è citato dall'edizione delle opere complete della scrittrice, e in particolare: M. Rodoreda, *Narrativa completa. Novel·les i contes*, a cura di C. Arnau, Barcellona, Edicions 62, 2008, vol. 1, pp. 693-995; d'ora in avanti *Mt*. L'edizione italiana utilizzata è Ead., *Specchio infranto*, trad. it. di G. Tavani, Roma, La Nuova Frontiera, 2013; d'ora in avanti *Si*.

⁴ Per una proposta di collocazione di questa autrice nella costellazione modernista, rimando al saggio di P. Cataldi e C. Nadal Pasqual «*Specchio infranto*» di Mercè Rodoreda: un capitolo del tardomodernismo europeo, pubblicato in questo stesso fascicolo.

neppure, a maggior ragione, di prodotti vicini all'alternativa elitaria. Si tratta di una tipologia nuova e specifica, di prodotti della cosiddetta cultura di massa. All'interno di questo terzo spazio si trovano titoli di successo come le *soap opera*, una certa narrativa rosa (pensata per un pubblico prevalentemente femminile) o derivante da un'industria capace di compromettere la qualità artistica a favore del profitto (economico, ideologico, simbolico). Questo universo è stato a un certo punto raccolto sotto l'etichetta, discussa e diversamente valorizzata, di *paraletteratura*, per sottolineare il diverso statuto rispetto alle opere letterarie della tradizione (buone o cattive). Naturalmente, la differenza tra letteratura e paraletteratura non è ontologica, ma fondata sul consenso storico e culturale: la paraletteratura è ciò che i circoli culturali egemonici considerano tale.⁵

Il rinnovamento operato da Rodoreda con *Specchio infranto* è indiscutibilmente letterario, anche se non è ascrivibile alla pura modalità alta delle grandi poetiche, frutto di una sperimentazione "difficile", tale da richiedere uno sforzo nella ricostruzione della lettera del testo e dei riferimenti culturali, esigendo un lettore raffinato che possieda una capacità ermeneutica e una formazione talvolta assai specifica (si pensi per esempio alle opere di Joyce, Eliot e Beckett). Il filone cui appartiene Rodoreda, invece, prevede una decifrazione letterale molto accessibile, così come la contaminazione di materiali diversi, senza escludere quelli "bassi" o quelli della paraletteratura. Ciò si traduce in una sperimentazione freatica capace di transitare nel terzo spazio della cultura di massa senza abbassarsi a soluzioni di compromesso sullo statuto letterario, e di farlo con una piena capacità di rispondere al rinnovamento dei destinatari: non il pubblico incolto e non un'élite ristretta, e non i "non lettori"; ma quella intellettualità di massa, interclassista e via via maggioritaria che si è formata e stabilizzata nel corso del Novecento.

L'allargamento del pubblico è a sua volta un'espansione democratica, anche se, come rivela nel confronto con altre scrittrici

⁵ Cfr. il classico volume di V. Spinazzola, *La democrazia letteraria*, Milano, Edizioni di Comunità, 1984, e, complementare in un'altra luce, C. Lanch, *Contro la cultura di massa* [1981], ed. it. a cura di J-C. Micéa, Milano, Eléuthera, 2022. Sulla "paraletteratura", si veda L. Ricci, *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo*, Roma, Carocci, 2013. Utile a questa lettura di *Specchio infranto* è la tesi di G. Petronio, che contesta la suddivisione della letteratura in generi gerarchicamente disposti, una soluzione dalla quale deriverebbero il valore e la "letterarietà" delle opere (G. Petronio, *Sulle tracce del giallo*, Roma, Gamberetti, 2000). Dal momento dunque che la "paraletteratura" rischia di favorire definizioni univoche e squalificanti, Petronio la ritiene una «categoria fraudolenta».

che appartengono alla stessa costellazione, davanti a questo tipo di proposte, i letterati e i critici di professione – quelli dei circoli culturali egemoni – hanno registrato più reticenze o contraddizioni rispetto alla comunità di lettori del gruppo di massa. Così, per esempio, Grazia Deledda, imparentata con le poetiche del melodramma e con i generi di consumo, unico premio Nobel assegnato a una donna in Italia, pur avendo goduto di grande successo editoriale, di vendita e di pubblico, ha subito una notevole accondiscendenza critica e una certa difficoltà di internazionalizzazione.⁶ Mercè Rodoreda è un caso analogo di successo e di canonizzazione, a sua volta accompagnata da voci che hanno relativizzato l'importanza del suo lavoro e perfino da perplessità sulla sua vita privata. In ambedue i casi, la gestione della cultura (alta/bassa) si incrocia con la questione di genere.

II. Il melodramma in *Specchio infranto*

L'elemento melodrammatico può provocare, se pertiene alla paraletteratura o se viene giudicato secondo la misura delle poetiche "alte", una reazione di disprezzo. Tuttavia, l'"immaginazione melodrammatica" è stata affrontata come un fenomeno letterario moderno in studi famosi come quello pubblicato da P. Brooks nel 1976 proprio con questo titolo. Brooks si è occupato soprattutto di autori maschi, in particolare Balzac e Henry James. Qualche anno prima, nel 1972, anche il critico cinematografico T. Elsaesser, in relazione alle narrazioni familiari, aveva ragionato sull'immaginazione melodrammatica in un articolo intitolato *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. Questi due studi mettono in gioco elementi cruciali che permettono di porre in relazione alcuni ingredienti di *Specchio infranto* con il melodramma – inteso tanto come forma d'arte quanto come modalità generale, fondata, per dirla con Brooks, su una modalità – e perfino su un'estetica – dell'eccesso.⁷

Innanzitutto, il binomio prodotto d'arte / mercato è strettamente legato ad un altro nesso che ha a che fare con l'invenzione del

⁶ Sull'utilizzazione di risorse del melodramma nella scrittura di Deledda, si veda P. Deriu, *Grazia Deledda. La scrittura dell'eccesso*, Milano, Unicopli, 2021 e C. Nadal Pasqual, *Grazia Deledda nella cultura letteraria catalana: traduzioni, canoni, rappresentazioni della violenza*, in «*Sento tutta la modernità della vita*». *Attualità di Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita*, a cura di D. Manca, Nuoro-Cagliari, ISRE-AIPSA, 2022, vol. 3, pp. 575-596. Emblematico del recente movimento di revisione critica di questa autrice è il volume a cura di M. Farnetti, *Chi ha paura di Grazia Deledda? Traduzione, ricezione, comparazione*, Roma, Iacobelli Edizioni, 2010.

⁷ P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica* [1976], trad. it a cura di D. Fink, Parma, Pratiche, 1985.

cinema: si tratta del rapporto che si instaura tra il prodotto letterario e l'audiovisivo. È chiaro che la letteratura (anche la letteratura di estrazione chiaramente alta) si nutre di strategie proprie del mondo della settima arte, come la tecnica del montaggio, che nel Novecento rivoluziona le modalità di narrazione; ed è anche chiaro che esiste una trasmissione intermediale di certi generi o forme: il *feuilleton* o il romanzo d'appendice, per esempio, hanno trovato il loro equivalente negli episodi delle *telenovelas* o nelle serie recenti. Questo vale sia per la sfera artistica sia per quella pseudo-artistica o direttamente per i prodotti del mercato para-artistico.

In *Specchio infranto* sono dunque stati riconosciuti tratti tipici del "televisivo" e del cinematografico, considerandolo per altro un romanzo che si presta particolarmente agli adattamenti audiovisivi. Un elemento che lega quest'opera al *mélo* è la forma della saga e del romanzo familiare (*the Family Melodrama*). Un altro elemento è la strutturazione per brevi capitoli, così come la quantità di fili e trame interne e, soprattutto, l'accumularsi di vicende morbose: suicidi, segreti, tradimenti, malattie, infedeltà, figli bastardi, incesti, fratricidi, eredità, manipolazioni. Il *plot* di *Specchio infranto* non consiste nel manifestarsi di una sciagura quale evento centrale della storia e quale motivo di riflessione volta a definire la tragedia esistenziale, ma nella concentrazione seriale e disseminata di disgrazie, in un intreccio di personaggi di carattere ed estrazione sociale diversi. All'interno di questo tessuto, ogni morte, tradimento o vendetta può essere della massima importanza o del tutto secondario a seconda del punto di vista di ciascun personaggio: un tratto che relativizza la centralità degli eventi più pesanti e ne sostituisce la funzione di spartiacque con un terreno d'azione più frammentato e complesso. Tutto ciò disegna un'atmosfera decadente e una modalità melodrammatica di superficie, un'atmosfera morbosa in cui si accumulano eventi che stabiliscono un regime di eccessi, quasi fosse una quotidianità ordinaria. Il melodramma è una modalità di rappresentazione che Rodoreda reinterpreta e utilizza in forma misurata, ed è un modo di mettere a fuoco, quasi oscenamente, eventi eccezionali che in *Specchio infranto* risultano però piuttosto elementi normali della convivenza.

Probabilmente uno dei passaggi più melodrammatici è la morte di Maria, la giovane figlia illegittima di Eladi (marito di Sofia e genero di Teresa) che intrattiene una relazione incestuosa con suo fratello da parte di padre, Ramon. La ragazza si suicida e lo fa con un gesto

magniloquente e teatrale: si getta dall'alto della casa rimanendo infilzata nei rami di un grande alloro che la attende in basso nel giardino (parte seconda, cap. XV). Un fulmine, in un giorno di tempesta, aveva colpito l'alloro – così simbolico – e aveva spaccato il ramo principale, lasciando una punta acuminata. Possiamo dire che era tutto pronto. Un corpo attraversato dal ramo; l'idea è *gore*⁸ ed eccessiva. E poi arrivano i dettagli truculenti: il filo di sangue rappreso che scola dalla bocca della morta e che Armanda deve ripulire, gli uomini che per rimuovere il cadavere hanno bisogno di cognac, così da non svenire di fronte a tanto orrore, la matrigna «amb el cor palpitant d'una alegria estranya» (*Mt*, p. 907) [col cuore palpitante di una strana gioia (*Si*, p. 217)] il giorno in cui portano via il corpo (parte seconda, cap. XVI).

Tuttavia, e come contrappunto a questa modalità eccessiva, è notevole che nella narrazione il gesto del suicidio non abbia mai una focalizzazione che lo illumini pienamente. C'è un grande preludio (Maria che si aggira nel giardino) e uno sviluppo successivo (il ritrovamento della ragazza morta, i preparativi per la sepoltura). Però del momento in cui il suicidio viene portato a termine ci restano solo due frasi di una precarietà interessante: mentre Maria è di notte sul tetto

una teula es despreguè i un peu li relliscà. En el moment de tirar-se daltabaix li sortí un gemec de la boca oberta. (*Mt*, p. 901)

[Una tegola si staccò e un piede le scivolò. Nel momento in cui si gettava di sotto, dalla bocca aperta le uscì un gemito (*Si*, p. 212)]

Sulla base della prima frase, sembra che cada o scivoli; ma è solo un piede. La seconda frase dice il contrario: non scivola ma si butta, tutta intera. Sintatticamente, però, l'azione principale non è ciò che per noi costituirebbe il fatto centrale, cioè buttarsi di sotto; poiché il gesto del suicidio costituisce solo una frase subordinata in funzione di un complemento circostanziale di tempo: «Nel momento in cui si gettava di sotto». L'oggetto dell'azione principale non è neppure Maria, ma solo un gemito che “le esce” dalla bocca. Tutta l'azione ci arriva come ostacolata dalla subordinazione, dalla sineddoche, dalla metonimia e dalla distanza (la bocca per Maria; il gemito per l'azione suicida, che la trasforma in soggetto passivo). I fatti ci vengono riportati con una parzialità inconcludente: che cosa è successo esattamente? È stato solo uno spavento o si è compiuta una tragedia?

⁸ L'aggettivo deriva dal genere cinematografico omonimo, caratterizzato da scene particolarmente cruente.

Nel capitolo successivo la *suspense* è gestita non dando una risposta immediata a queste domande. Si parla invece delle faccende domestiche delle cameriere, che si prendono cura della cucina, tritano le cipolle e pelano i pomodori. Solo alla fine, con effetto ritardato, il filo della narrazione riporta all'evento e all'enigma della sera prima. Ancora una volta, le informazioni arrivano in modo scaglionato e indiretto: Júlia (una delle cameriere) va a raccogliere delle foglie di alloro; le prende come al solito dalla parte bassa della pianta: in quella parte bassa del cespuglio le lasciano crescere «perquè les minyones poguessin agafar fulles sense que els calgués agafar l'escala» (*Mt*, p. 904) [perché le domestiche potessero cogliere le foglie senza bisogno della scala (*Si*, p. 214)]. Vede tracce di sangue e in un primo momento non capisce che cosa siano. Alza la testa e intravede una specie di lenzuolo bianco, come se fosse caduto sui rami (il lettore a quel punto pensa che sia la camicia da notte di Maria, ma gli viene comunque negata l'inquadratura con la visione esatta dell'oggetto). Per paura o perché turbata, la cameriera non capisce che cosa stia succedendo; e tuttavia fugge. Avverte le altre, che però non vanno presso l'alloro: se prima la scena è stata guardata troppo dal basso, in modo che chi guardava non vedesse il corpo, ora salgono tutte di sopra per vedere che cosa sia successo. E adesso sì, guardando dal balcone sembra tutto pronto per una visione dallo zenit e finalmente perfetta dell'oggetto che fino ad ora è rimasto fuori campo. I gesti delle donne (piangere, farsi il segno della croce) lasciano capire che Maria è morta sull'arbusto, ma, così come non ci è stata mostrata l'immagine nitida della ragazza che si uccide – solo un suono che corrisponde a quel momento –, allo stesso modo non ci viene mostrata neppure l'immagine della ragazza morta: chi legge la dovrebbe vedere attraverso gli occhi prestati dalle ancelle, ma la narrazione salta proprio nell'attimo in cui queste guardano, nell'attimo in cui queste non avrebbero voluto vedere ciò che hanno visto. Non vediamo l'immagine nei loro occhi, ma i loro occhi che si serrano davanti a questa immagine: «L'Armanda es tapà la cara amb les mans [...]. Les altres dues es senyaren amb els ulls tancats» (*Mt*, p. 904) [Armanda si coprì il volto con le mani [...]. Le altre due si fecero il segno della croce a occhi chiusi (*Si*, p. 215)] (cap. XV). L'assenza di una funzione di specchio nelle pupille di queste donne che stanno guardando al posto nostro aggiunge un ulteriore grado di mediazione: la loro incapacità di sopportare la visione della scena, la loro rinuncia a osservare. Esiste un modo più anti-melodrammatico di riferirsi al melodramma?

Più ancora, se la narrazione dedica tanto spazio a questioni di dettaglio del tutto irrilevanti ai fini della *fabula* e riguardanti le attività quotidiane di queste osservatrici – che si dedicano a garantire un'argenteria pulita a puntino, che fanno i conti al caffè dopo essere andate al mercato, che si cuociono il riso –, la ricostruzione degli sguardi intorno alla scena principale del “delitto” (dal basso e dall'alto) occupa meno di dieci righe.

La magniloquenza melodrammatica del gesto suicida di Maria non corrisponde, narrativamente, alla sua rappresentazione obliqua e pluriprospectica, non univoca, sottoesposta. Non corrisponde allo sgranarsi della rappresentazione in una somma di sguardi reticenti, preliminari o postumi, mediati e parziali: quello della ragazza che precipita completamente priva di coscienza narrativa, come nel caso della morte di Jaume; quello della domestica che vede solo segni dei quali resiste a fare una ricostruzione; quello del gruppo di donne di servizio, guidate da Armanda, che costituiscono l'unico sguardo diretto ma che ci viene rappresentato attraverso tre puntini di sospensione: capiamo che cosa hanno visto solo perché si coprono gli occhi.

Da un lato, tutto ciò ha a che fare con un gesto carico di pathos funebre, *gore*, e con un modo di trattare la trama tipico della *suspense*: l'interruzione del capitolo XV nel momento chiave, il ritardo della conclusione in quello successivo, i ricordi premonitori del sacrificio di Jaume da parte di Maria (cap. XV) e dell'alloro spezzato dal fulmine da parte di Armanda, la lunga scia di sangue e la stoffa bianca che la domestica registra prima di salire al balcone (cap. XVI). D'altra parte, però, c'è troppa elaborazione formale e manca la tautologia tipica dell'immaginazione melodrammatica, la sovrapposizione caratteristica del genere *mélo*. Il gesto di Maria è eccessivo, ma la sua rappresentazione, come si direbbe nel linguaggio cinematografico, è *off* (al di fuori del campo dell'inquadratura). Mancano cioè l'eccesso e l'immediatezza tipici di quella cultura teatrale melodrammatica che si era consolidata nell'Ottocento. Ricordiamo che la vicenda di *Specchio infranto* inizia proprio in quel secolo, nel 1883,⁹ e ne comprende lo scorcio, aprendo al Novecento, con il superamento di quel modello e l'affermarsi del cinema. E consideriamo anche, accanto alla categoria estetica del decadente, quella del *vintage*, che rivaluta gli oggetti del passato non ancora diventati antichi ma già vecchi, e ne trasforma l'uso

⁹ In una dichiarazione dell'autrice si legge: «La història comença el 1883 i acaba uns quinze anys després de la Guerra Civil» [La storia inizia nel 1883 e si conclude circa quindici anni dopo la Guerra civile] (M. Rodoreda, *Autorretrat*, a cura di M. Miró e A. Mohino, Barcellona, Angle editorial, 2018, p. 207).

(come esemplarmente è accaduto nel postmoderno, con le riprese in funzione di citazione). In questo modo, l'autrice evoca il vecchio mondo della borghesia catalana di prima della guerra e lo mette in scena, più che facendone una caricatura, sottomettendo i loro *cliché* a un trattamento nuovo.

Non dobbiamo, quindi, rinfacciare a Rodoreda un uso del *mélo* tipico e teatrale, anacronistico; ma pensare anche alla musica e al melodramma simbolisti, al cinema (l'urlo di Maria sostituisce i tratti di suono che convenzionalmente preludono o annunciano l'arrivo di un pericolo). E sentire come i fatti della cronaca siano trattati anche a partire dalla metabolizzazione del realismo magico sudamericano – che influenzò anche Deledda –, soprattutto quando Maria diventerà un fantasma, e come l'esacerbazione degli avvenimenti morbosi, vera cifra dei prodotti più impudichi del consumismo, consenta, anche in *Specchio infranto*, una ricerca innovativa di realismo interiore.

III. Dall'alto e dal basso

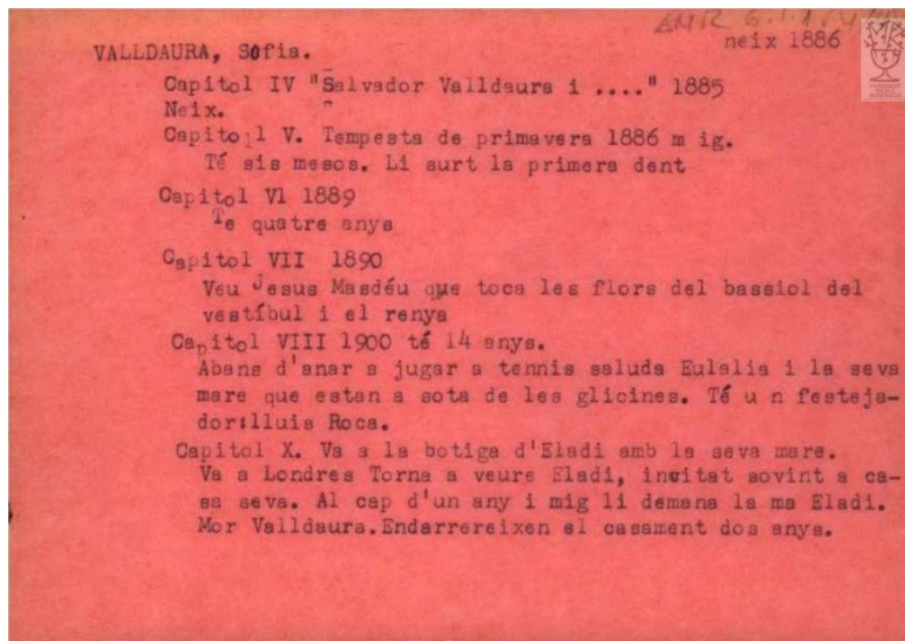
L'uso riappropriato del melodramma e del *feuilleton* va insieme alla scelta di misurarsi con materiali, modi e tradizioni che provengono dal basso: un'espressione linguistica piatta, la moda passeggera, i generi di consumo. Questa operazione tutta letteraria si compie in dialogo e non in contrapposizione alla cultura di massa. Nei suoi confronti, la scrittrice catalana non solo raccoglie gli aspetti più vivi del tardomodernismo europeo, ma li riformula anche secondo una logica alternativa. In definitiva, molti sono gli elementi tanto in contraddizione quanto in relazione dialettica sia con le convenzioni del melodramma sia con le svolte poetiche del Novecento.

Per quanto riguarda il trattamento del tempo e il montaggio, se da un lato Rodoreda assorbe alcune strategie dai cosiddetti prodotti di consumo, o di intrattenimento, dall'altro li incrocia con altre tecniche in essi ben poco presenti: nel capitolo XI della parte seconda («Ramon va via di casa»), per esempio, viene narrata una situazione che verrà raccontata di nuovo nel capitolo successivo («Maria ha ascoltato alla porta»): i due capitoli accolgono la rappresentazione della stessa realtà da diverse angolazioni visive e secondo diversi filtri soggettivi. Si tratta di una medesima cosa, che accade nello stesso momento, ma la narrazione ripercorre due volte lo stesso tempo, che si ripete al fine di rappresentare la pluralità di prospettive. Inoltre, la non esplicita, precaria o irregolare capacità autoanalitica dei personaggi, che non riescono a darsi interpretazioni sufficientemente chiare e riparatrici,

ma piuttosto vivono prospettive interiori parziali e una condizione di passività di fronte ai propri sintomi, lascia il lettore orfano di adeguate ricostruzioni; diciamo orfano di uno specchio univoco e intero, a parte ciò che può guadagnare con la propria stessa rielaborazione. È senz'altro la fine del Naturalismo e dell'idea del romanzo quale specchio del reale alla maniera di Flaubert, ma il realismo modernista, di cui fa ad esempio parte il trattamento del tempo, risulta a sua volta un riflesso "deformato" per gli usi elaborati dei *cliché*, degli elementi morbosi, del romanzo rosa, del simbolismo; un modo della sperimentazione letteraria senza anacronismi.

Questo ha a che fare con la crisi dei personaggi, che a sua volta caratterizza la tradizione del Modernismo, e che Rodoreda gestisce secondo un raffinato patto narrativo. Abbiamo già detto che la comprensione letterale della scrittura rodorediana è piuttosto agile, e tuttavia chi legge deve affrontare una lettura faticosa per altri aspetti, una cosa non comune nei generi paraletterari: deve tenere presente l'intero albero genealogico della famiglia, collegare una certa quantità di dettagli, ricordare piccoli oggetti e notare il significato delle loro riapparizioni, collegare le cause ad effetti mai esplicitati, calcolare date ed età con una certa precisione; deve compiere, insomma, un'azione approfondita di critica. Questa possibilità di approssimazione al testo impedisce di assimilare la narrazione a quelle poetiche che eterodirigono il ritmo della ricezione, tendenzialmente istantaneo, tipico dell'audiovisivo e, in certo modo, della letteratura di consumo. Apre invece la porta a una lettura riflessiva, analitica e protesa alla decifrazione ermeneutica; una lettura che si avvicina, per alcuni versi, a quella richiesta dai testi della tradizione "ermetica" e antipopolare.

In parte, ciò potrebbe essere dovuto al modo in cui Rodoreda ha lavorato, prendendo appunti dettagliati e arrivando a creare una scheda per ogni personaggio con informazioni specifiche e dati apparentemente minori. L'autrice ha così disegnato coordinate plausibili su cui lasciar fluire lo sviluppo del romanzo, assicurandosi che l'insieme delle informazioni, che non sempre hanno bisogno di essere mostrate o fatte apparire esplicitamente nella narrazione, sia comunque coerente. In altre parole, se l'autrice sa che un tale personaggio aveva una data età quando è successa una certa cosa, noi, lettori di *Specchio infranto*, non è detto che lo si sappia. Avere accesso alle schede può aiutare ad approfondire lo studio dell'opera, ma le informazioni che esse contengono non sono un requisito per fruirne.



Esempio di scheda relativa al personaggio Sofia Valldaura compilata da M. Rodoreda per *Specchio infranto* (Archivio della Fondazione Mercè Rodoreda dell'Institut d'Estudis Catalans. AMR 6_1_1_4_48)

Qual è, insomma, il limite della ricostruzione che il testo richiede? Che sia suscettibile di questa approssimazione investigativa lo dicono sia l'immensa quantità di suggestioni ed echi interni, sia, in generale, l'effettiva possibilità di stabilire connessioni fra i vari elementi e fili narrativi. In *Specchio infranto*, infatti, ogni personaggio (o ogni posizione assunta dalla voce narrante) lega i propri fili, ma non sempre in modo costante e non sempre in modo esplicito; e tutto sembra fluttuare: Armanda, per esempio, tende a legare quelli degli altri e a custodirne i segreti; Maria, quando vede su una rivista la foto della madre biologica, non indovina chi sia, ma "il filo sciolto" lo sa legare il lettore al suo posto, poiché ha gli elementi necessari per farlo; Teresa si irrita, facendo due più due, perché Joaquim, che era stato innamorato della moglie del console del Giappone, è gentile con Sofia, quando lei ha solo quattro anni, e le dice che i suoi occhi sono da giapponese (dovrebbe fare due più due anche il lettore; ma non è detto che ci faccia caso); nel giorno in cui Salvador Valldaura è morto, una tortora aveva tubato alla finestra: lo stesso animale compare alla finestra di Teresa quando muore il nipote e, in seguito, alla donna sembra di vedere la collana viola dell'uccello nel segno che il bambino ha sul collo (parte prima, cap. XVIII). In questo caso, la tortora compare all'inizio e alla fine dello stesso capitolo (è dunque più agevole notarlo), ma in altri casi gli elementi sono più dispersi, tanto che il grado di ovvietà è sfumato: Teresa ha un figlio illegittimo il cui nome è Jesús Masdeu; Eladi ha una figlia illegittima di nome Maria. Fino a che punto è evidente o subliminale questa simmetria "religiosa" nella popolosa mischia di personaggi? Si tratta, in definitiva, di un "gioco" che presenta al dunque differenti gradi di difficoltà.

Un altro caso: nel capitolo XIII della parte seconda, Eladi Farriols va dal notaio Riera:

De sobte l'envaí una mena de malestar. Un vidre al balcó, a la banda dreta, a la part de baix, tenia un defecte: una bombolla que reflectia els llumets vermells. Aquella tara li duia un record gris com la tarda, que venia de qui sap quines profunditats, de qui sap quins camins obscurs, potser de quan era petit? (*Mt*, pp. 893-894)

[D'improvviso lo invase una specie di malessere. Un vetro della portafinestra, a destra in basso aveva un difetto: una bollicina che rifletteva le lucine rosse. Quel difetto gli portava un ricordo grigio come il pomeriggio, che veniva da chissà quali profondità, da chissà quali sentieri oscuri, forse di quando era piccolo? (*Si*, p. 204)]

Eladi non se lo ricorda, ma il lettore forse sì: un difetto simile era in un vetro nella casa di Pilar, la sua amante (e madre biologica di Maria). Si tratta tuttavia di un dettaglio apparso molte pagine prima e, in più, c'è la falsa spia della voce narrante, che suggerisce un ricordo d'infanzia. È certo che questo allontana il testo da quei prodotti paraletterari che puntano sul consumo immediato; e, tuttavia rimane la domanda: è sempre necessario ricostruire tutto?

Una parte certamente sì. Ma la questione spinge, più in generale, a fare i conti con una seconda modalità di lettura, diciamo di tipo post-critico, e che consiste nel prendere profondamente atto dell'atmosfera misteriosa – dello stesso mistero che ogni personaggio rappresenta per se stesso – sulla superficie rigorosa dei fatti, nonché nell'accogliere le connessioni che si producono spontaneamente, potendo rinunciare alla possibile ricostruzione di altre (rinunciando, per esempio, a fare calcoli sull'età esatta di un certo personaggio in un certo momento).

Se pensiamo a due opzioni di lettura polarizzate – quella “poliziesca”, che consiste nella ricostruzione accurata tipica delle poetiche difficili, e l'altra più spontanea e immediata, tipica dei generi popolari –, anche solo come esercizio di verifica delle possibilità del testo, vedremo che le due modalità convergono in un romanzo rappresentativo appunto di quel “terzo spazio” da cui abbiamo presto le mosse; un luogo in cui la creazione letteraria di Rodoreda non si dissolve, ma si dispiega, e matura il rovesciamento delle logiche degli spazi già consolidati (l'alto e il basso; il colto e il semplice) nella loro versione più impermeabile ed esclusiva.

Occorre, quindi, fare i conti con la “brutalità” dell'immaginazione melodrammatica, e dire apertamente che in *Specchio infranto* le cose non parlano, urlano: Maria si uccide, Teresa perde l'uso delle gambe, Jaume ha al collo un collare viola che tradisce come la sua morte non sia stata un incidente. Le cose gridano ma non si sentono fra loro. A volte, il lettore è pienamente raggiunto dall'acuto del grido, ma la sua mediazione è stata profondamente tecnica e stilisticamente elaborata.¹⁰ In altri, si mescola con la non-onniscienza dei personaggi, e se vuole il senso preciso di certe cose deve andare a cercarselo. Tutto ha a che fare con il richiamo e con la presa di distanza che *Specchio infranto* mette in scena rispetto alla mimesi tautologica, eccessiva

¹⁰ Ne abbiamo visto un esempio flagrante con il pezzo di tela bianca sull'alloro (cap. XV): la domestica ipotizza che si tratti di un lenzuolo, e tuttavia chi legge mette insieme i particolari (la collocazione, il colore) e subito fa un'ipotesi superiore: è la camicia da notte di Maria, e, dunque, lei stessa. Quest'impegno efficiente da parte del lettore non sempre corrisponde dunque a quello messo in opera da parte dei personaggi, e viceversa (per esempio quando Eladi va dal notaio).

e unifocale dell'azione del melodramma nella sua declinazione più banale (più assorbita dal mercato). Ciò conferma che a contare non sono gli effetti (e perfino gli effettacci) della trama, ma la forma di un ritratto umano molto più sottile e sfuggente. Lo dice la stessa Rodoreda:

Mirall trencat és la història d'una família de l'alta burgesia catalana. [...] Faig reviure una època sense cap propòsit, sense cap missatge. Són tres generacions. El que és important de *Mirall trencat* és l'estil. L'estil, la tècnica.

[*Specchio infranto* è la storia di una famiglia dell'alta borghesia catalana. [...] Faccio rivivere un'epoca senza alcuno scopo, senza alcun messaggio. Sono tre generazioni. Ciò che è importante di *Specchio infranto* è lo stile. Lo stile, la tecnica.]¹¹

Siamo davanti ai frammenti disgiunti e allo stesso tempo agglutinati nel piccolo mondo sociale del romanzo (se si vuole, lo spazio, o la cornice, in cui sono custoditi i pezzi di specchio rotto). La gestione dei frammenti al servizio di uno spazio centripeto ma incapace di saldare le crepe si vede nell'articolazione dei dettagli, che sono come spille che legano tra di loro i personaggi, le esperienze e i fatti su una linea temporale che attraversa inesorabile più generazioni e che va avanti e indietro, si blocca, si ripete. Tutto, come se niente fosse; ovvero, come ha scritto l'autrice in una frase diventata famosa del romanzo *Quanta, quanta guerra*, «le cose importanti sono quelle che non lo sembrano». La posizione del lettore che ho definito post-critica, quindi, non è una posizione inerte o narcotizzata, ma una forma di sintonia con questa proposta di naturalizzazione dei nuovi precetti culturali su cui è stata costruita la cultura modernista.

IV. La scrittura delle donne: una genealogia modernista?

Specchio infranto è una delle opere più lette della letteratura catalana. Mi risparmio la sfilza di pregiudizi misogini che hanno segnato la ricezione di quest'opera e di questa scrittrice, che tuttavia è abbondantemente tradotta, oltre che essere considerata una dei più grandi classici della narrativa catalana moderna. Gli attacchi, spesso maschilisti, anche in forma inconsapevole, sono prevedibili e tipici del loro tempo, ma per *Specchio infranto* questa presenza di materiali considerati di bassa estrazione culturale e destinati a un pubblico femminile è sicuramente stata la condizione di una percezione particolarmente condiscendente. L'operazione di Rodoreda, tuttavia,

¹¹ M. Rodoreda, *Autorretat* cit., p. 207.

costituisce un filone che ha avuto precedenti e successori. In tempi recenti, un'analoga analisi dell'uso del *melò* e del *feuilleton* è stata applicata ad altre autrici contemporanee che possono inserirsi nel grande spazio modernista, anche solo ritagliandosi un margine in posizione di contrappunto: una genealogia tutta per loro.

In uno dei suoi rami recenti si può collocare il caso di Elena Ferrante, con la quale è possibile tracciare un'ipotesi di genealogia in termini critico-comparativi. Ferrante rappresenta una sorta di culmine esibito dell'operazione rodolediana, se non altro per il modo in cui lavora sui contatti e gli scambi con i generi di consumo (ancora cioè legati alle narrazioni per il consumo di massa):

Elena Ferrante non guarda del resto solo alla tradizione del romanzo ottocentesco, ma ha introiettato anche alcuni meccanismi narrativi della serialità televisiva; e non alludo affatto a quelle produzioni statunitensi che anche il pubblico colto o, come si dice, sofisticato si fa un vanto di seguire, quanto proprio alle telenovelas più imbarazzanti. La segmentazione di una lunga storia in capitoli brevi, che si concludono, otto volte su dieci, su un effetto di suspense viene più dalle *soap operas* che da Sue o da Dumas. Per scandalizzarsene occorrerebbe conservare un certo candore.¹²

Ferrante esibisce i trucchi del *feuilleton* e della *telenovela* senza pregiudizi, senza ironia, senza virgolette. Tutto mostra che con lei si assiste alla riformulazione o addirittura alla rifondazione dei modelli romanzeschi, sempre più inclusivi e sempre meno suscettibili di una distinzione tra alto e basso, e tutto mostra un impulso contro la logica del Modernismo nella sua versione più eletta. Non sappiamo fino a che punto Mercè Rodoreda cercasse di dare un contributo a questo fenomeno nella sua dimensione politica e culturale, ma è chiaro che la Repubblica di Weimer, la Torino di Gramsci o la Seconda Repubblica in Catalogna sono realtà europee che hanno favorito la crescita di un pubblico di massa e quindi di forme letterarie che, senza essere subordinate al mercato, lo occupano prendendolo a contrappelo. È proprio in questo contesto che possiamo collocare anche la strategia compositiva di Elsa Morante, che include materiali tipici della letteratura di consumo, non però con l'obiettivo di parlare a un pubblico di second'ordine, ma per sintonizzarsi sui nuovi tempi. Lo ricorda de Rogatis ragionando di *L'amica geniale* di Ferrante,¹³ a

¹² R. Donnarumma, *Il melodramma, l'anti-melodramma, la Storia: sull'Amica geniale di Elena Ferrante*, in «Allegoria», 73, 2016, pp. 138-147: p. 138.

¹³ T. de Rogatis, *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'«Amica geniale»*, in

proposito della quale sottolinea come l'innovazione non stia tanto nei temi ma innanzitutto negli elementi formali. Non è proprio questa l'idea anche di Rodoreda sull'importanza dello stile e della tecnica?

Lo spazio fuori campo attivo delle donne,¹⁴ il margine in cui le scrittrici sono state relegate in un modo o nell'altro danneggia la comprensione dell'operazione letteraria che esse compiono, ma forse anche offre loro condizioni specifiche di sperimentazione. In ogni caso, i commenti che si sentono oggi sugli elementi troppo popolari o "ammiccanti" di queste opere ci ricordano i molti riconoscimenti e premi letterari allora negati a Mercè Rodoreda (tra cui quello per *Specchio infranto*), l'esplicita condiscendenza registrabile nelle presentazioni delle opere di Grazia Deledda,¹⁵ l'ipotesi che sotto il nome di Elena Ferrante si nasconda uno scrittore uomo e la persistente misoginia del canone letterario generale, anche nella sua versione più specializzata e raffinata. La fortuna presso il pubblico, non solo di donne, e il crescente interesse di una parte della critica parlano di un'altra possibilità; forse già la costruiscono.

«Allegoria», 73, 2016, pp. 123-137: p. 127. Sui rapporti fra Rodoreda ed Elsa Morante, cfr. E. Forgetta, *La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2022.

¹⁴ A D. Brogi si deve, fra le altre cose, la valorizzazione del concetto di «fuori campo attivo» (cfr. Ead, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022).

¹⁵ Alcuni critici di rilievo hanno criticato gli eccessi "quasi melodrammatici" di Deledda, che avrebbero portato a un adeguamento difettoso al verismo ben fatto; così V. Spinazzola, nel prologo a *Cenere* (Milano, Mondadori, 1973), dichiara che la vocazione della scrittrice si nutre di un «disordinato ultraromanticismo» che tende all'enfasi e al melodramma. N. Sapegno, curatore del meridiano a lei dedicato, nella sua introduzione (del 1971, ma che Mondadori ha ritenuto ancora degna di ristampa nel 2006) elenca tutti i presunti difetti dell'opera e parla di «atteggiamento antiletterario» e di un rifiuto «della tradizione illustre», che però ritiene in lei «piuttosto istintivo che consapevole» («Prefazione», p. XIV). Sapegno non prevede nessun tipo di *agency* poetica in queste scelte deleddiane e solo recentemente una rilettura della funzione degli elementi di estrazione bassa e legata al melò (cfr. nota 5) ha potuto pensare per Deledda una collocazione appropriata «nella carta millimetrata del Novecento», per dirla con un'espressione di L. Baldacci (*Novecento, passato remoto*, Rizzoli, 2000), magari aprendo per questa carta le possibilità di ricerche diverse in gran parte dedicate alle scrittrici.

Abstract

Carmela Biscaglia, Alle origini dell'impegno politico di Rocco Scotellaro. La transizione dal fascismo alla democrazia: 1943-1944

- Il saggio, attraverso fonti d'archivio, ricostruisce le modalità con cui prende avvio l'impegno politico di Rocco Scotellaro nel 1943-1944, anni che, per la Basilicata, rappresentarono la transizione dal fascismo alla democrazia. Scoperto da Eugenio Colorni, il giovane socialista si distinse nella ricostruzione delle forze antifasciste e, all'interno del Comitato di liberazione nazionale, nella defascistizzazione delle istituzioni locali; notevole fu il coinvolgimento delle masse popolari nel processo di emancipazione democratica e di difesa dei diritti dei lavoratori.

- The essay, through archival sources, reconstructs the ways in which Rocco Scotellaro's political commitment started in 1943-1944, years which, for Basilicata, represented the transition from fascism to democracy. The young socialist came to the notice of Eugenio Colorni as he stood out during the reconstruction of anti-fascist forces and, within the National Liberation Committee, because of the de-fascistisation of local institutions; the involvement of the popular masses in the process of democratic emancipation and the defense of workers' rights was remarkable.

Mariamargherita Scotti, Intellettuali e contadini a Matera. Sull'uso politico di Rocco Scotellaro negli anni Cinquanta

- L'articolo ricostruisce il complesso dibattito sull'eredità politica, letteraria e culturale di Rocco Scotellaro, esaminando anzitutto gli esiti del convegno commemorativo di Matera del 6 febbraio 1955. La ricostruzione prende in esame, in particolare, lo scontro interno alla sinistra tra le forze comuniste e socialiste, e le evidenti ricadute sul piano della proposte politiche e culturali dei due schieramenti.

- abs The article reconstructs the complex debate on Rocco Scotellaro's political, literary and cultural legacy, examining first of all the outcomes of the commemorative conference in Matera on 6 February 1955. The reconstruction examines, in particular, the internal left-wing clash between the communist and socialist forces, and the obvious repercussions on the political and cultural proposals of the two camps.

Alessandra Reccia, Al di qua della storia. Franco Fortini sulla poesia di Rocco Scotellaro

• Franco Fortini fu fra i più intelligenti e acuti interpreti dello Scotellaro poeta. La lettura di Fortini, anche se interamente costruita sul testo poetico è profondamente politica e ribalta l'immagine del «poeta-contadino», inserendo il lucano in una più ampia tradizione lirica. Nelle sue poesie Scotellaro rivela la «psicologia contadina» scossa dal processo di acquisizione di coscienza che le lotte hanno indotto e racconta il dramma di chi sente di perdere i propri secolari riferimenti. Tuttavia, Scotellaro esprime la «coscienza di essere acini verdi», ovvero l'immaturità del mondo contadino. Questo contenuto riflette il limite politico del fallimento del processo di lotta, che vedeva i contadini permanere in una condizione di subalternità. La difficoltà dei contadini di farsi classe faceva tutt'uno con l'impossibilità del poeta di raggiungere una forma lirica compiuta.

• Franco Fortini was among the most insightful and acute interpreters of the poet Scotellaro. Fortini's interpretation is strongly political even if it is based exclusively on the poetry. He criticizes the image of the «peasant-poet» and includes Scotellaro in the European lyrical tradition. In his poems Scotellaro reveals the “peasant psychology”, shaken by the struggles to reclaim lands and tells the drama of those who feel they are losing their age-old traditions. However, according to Fortini, Scotellaro expresses the immaturity of the conscience of the southern peasant class. This idea reflects a political limit: following the failure of the struggles in Southern Italy, the peasants remained in a subaltern condition. The peasants' difficulty in becoming a revolutionary class was equivalent to the poet's difficulty in finding a complete lyrical form.

Luca Mozzachiodi, Scotellaro poeta senza funzione?

• L'articolo esamina la produzione poetica di Rocco Scotellaro da *È fatto giorno* e *Margherite e Rosolacci*. In una prima parte viene discusso il meridionalismo di Scotellaro, prendendo le mosse dalle prime reazioni della critica comunista (Alicata, Salinari, Tedesco) e non (Fortini, Montale) per arrivare agli studi degli anni Settanta e a quelli più recenti. Nella seconda parte dell'articolo la lirica scotellariana è ricollocata nel contesto generale della lirica neorealistica e della poesia italiana del Novecento. Viene discussa la sua evoluzione interna da un lirismo soggettivo alla conquista di una dimensione sociale e collettiva e ne vengono valutati i limiti. Infine si prova a tracciare una tradizione europea per la poesia di Scotellaro ma evidenziando la problematicità di una “funzione” di Scotellaro come modello nella poesia contemporanea.

• The article examines Rocco Scotellaro's poetry from *È fatto giorno* and *Margherite e Rosolacci*. The first part of the article discusses Scotellaro's meridionalism, starting from the first reactions of communist critics (Alicata, Salinari, Tedesco) and others (Fortini, Montale) and arriving to the studies of the 1970s and more recent ones. In the second part of the article, Scotellaro's lyricism is placed in the general context of neo-realist lyricism and 20th-century Italian poetry. Its internal evolution from a subjective lyricism to the conquest of a social and collective dimension is discussed and its limits assessed. Finally, an attempt is made to trace a European tradition for Scotellaro's poetry, but highlighting the problematic nature of Scotellaro's 'function' as a model in contemporary poetry.

Luca Beltrami, Rocco Scotellaro tra le carte di Carlo Levi: l'amicizia, le polemiche

• Il contributo ripercorre le tappe più significative del rapporto tra Scotellaro e Levi prendendo in esame il materiale d'archivio. Attraverso la corrispondenza tra i due autori, il saggio si concentra in particolare sull'episodio della carcerazione di Scotellaro e sulla ricostruzione dei progetti politici e culturali condivisi nel periodo compreso tra il 1946 e il 1953. Vengono inoltre approfonditi alcuni aspetti dell'attività letteraria, artistica e critica di Levi su Scotellaro, prestando un'attenzione specifica alla polemica sorta in seguito all'assegnazione del premio Viareggio 1954 alla raccolta postuma di poesie *È fatto giorno*.

• The article outlines the most relevant passages of the relationship between Scotellaro and Levi through archive materials. By examining the correspondence between the two authors, the essay focuses in particular on the episode of Scotellaro's detention and retraces the political and cultural projects they shared between 1946 and 1953. Furthermore, details of Levi's literary, artistic and critical work on Scotellaro are presented in order to argue the controversy around the Scotellaro's win at the Premio Viareggio in 1954 with the poems collected in *È fatto giorno*, published after his death.

Lorenzo Marchese, Chiara Schirato, Paesaggio Scotellaro. Materiali per *Cantilena* (e per la prima Rosselli)

• L'articolo parte dall'intensa frequentazione intellettuale fra Rocco Scotellaro e Amelia Rosselli per riflettere sulla prima fase poetica di Rosselli, in particolare su *Cantilena. Poesie per Rocco Scotellaro*. Il breve testo di Rosselli, il primo scritto in lingua italiana nel 1953, rielabora il lutto per la scomparsa precoce di Scotellaro e inscena una contraddittoria assenza-presenza dell'amico dentro il paesaggio della Basilicata. Nel contributo si propone per la prima volta un'analisi tematica capillare del testo, in cui si riflette su possibili fonti (Campana, Jung), si individuano rimandi precisi alle prose e alle poesie di Scotellaro, si cerca di leggere *Cantilena* in continuità con le prove fino a *Diario ottuso*.

• The article starts from the intellectual friendship between Rocco Scotellaro and Amelia Rosselli, then proceeds to focus on the early poems by Rosselli (specifically *Cantilena. Poesie per Rocco Scotellaro*). Rosselli's short poetic text, her Italian debut in 1953, displays the mourning for Scotellaro's early death and portrays a contradictory absence/presence of her friend into the landscape of Basilicata. In our contribution a theme-based analysis is offered. Through close reading, we investigate on Rosselli's sources (Campana, Jung), both identifying cross-references to Scotellaro's poems and proses and reading *Cantilena* in continuity with her poetic texts up to *Diario ottuso*.

Sebastiano Martelli, Scotellaro e la rivista «Momenti»

• La rivista torinese «Momenti» (1951-1954) rappresenta un'esperienza significativa del neorealismo e del suo "svantaggio" nel campo della poesia. Nata nel clima dell'impegno intellettuale e di una pedagogia sociale e politica, non poteva non ricercare la collaborazione di Scotellaro, punto di riferimento di quella stagione nel Mezzogiorno. Nel saggio, col supporto di una consistente documentazione inedita, viene ricostruita la contrastata adesione di Scotellaro, che marca la sua distanza rispetto alle posizioni poetiche ed estetiche, in particolare a fronte del finalismo politico in poesia di alcuni redattori e collaboratori della rivista. Emerge una chiara autonomia di Scotellaro rispetto a certe idee e pratiche poetiche del neorealismo,

che confermano alcuni tratti peculiari del suo profilo letterario ma anche intellettuale e politico culturale.

- The Turin journal «Momenti» (1951-1954) represents a significant experience of neorealism and its “disadvantage” in the field of poetry. Born in the climate of intellectual commitment and a social and political pedagogy, it could not fail to seek the collaboration of Scotellaro, a point of reference for that season in the Mezzogiorno. In the paper, with the support of substantial unpublished documentation, Scotellaro’s resisted adherence is reconstructed, which marks his distance with respect to poetic and aesthetic positions, in particular in the face of the political end in poetry of some editors and collaborators of the journal. A clear autonomy of Scotellaro emerges with respect to certain ideas and poetic practices of neorealism, which confirm some peculiar traits of his literary but also intellectual and political-cultural profile.

Salvatore Pistoia-Reda, Analisi e militanza in *Contadini del Sud* di Rocco Scotellaro

- Questo articolo si concentra sull’opera *Contadini del Sud* di Rocco Scotellaro, in relazione alla quale svolge due tesi. La prima è che l’opera nasca dalla compenetrazione di due propositi distinti, uno analitico e uno militante, entrambi centrali nel complesso intellettuale di Scotellaro. La seconda è che il radicarsi dell’opera nei due propositi richiamati abbia indotto Scotellaro, in un primo momento dialettico, a dichiarare la necessità di una prospettiva interna al mondo contadino e, in un secondo momento, a riconoscerne la radicale insufficienza in vista del momento emancipativo o di «organizzazione». La discussione esamina il portato linguistico di questa duplicità, e distingue tra una lingua autoreferenziale della prima persona e una programmaticamente acontestuale, spogliata dalle vertiginose aperture dell’autoriferimento.

- This paper presents two theses regarding Rocco Scotellaro’s *Contadini del Sud*. The first is that, as a researcher and activist, Scotellaro accordingly develops two distinct goals in his work, and these interpenetrate in linguistically intriguing ways. The second is that such complexity determines that an inner perspective on rural life is deemed as necessary to representation and self-recognition but it is then dialectically overcome to promote concrete emancipation. The discussion examines how the complexity is treated linguistically, and distinguishes between a view of language as self-referential and first-person based, and a view of language as purely acontextual.

Mimmo Perrotta, I *Contadini del Sud* e i *peasant studies*. Da Mosca a Nyeleni, passando per Tricarico e Portici

- L’obiettivo di questo contributo è indicare alcuni fili comuni e notare alcune strade divergenti tra le inchieste sull’agricoltura e le campagne del Mezzogiorno italiano degli anni Quaranta e Cinquanta (con particolare riferimento a Manlio Rossi-Doria e Rocco Scotellaro) e il dibattito globale sui contadini e sulle trasformazioni agrarie sviluppatosi soprattutto dagli anni Novanta in poi, ad esempio su riviste come «The Journal of Peasant Studies». L’articolo si sofferma su tre temi. Il primo concerne la definizione della questione contadina e i metodi con cui studiare le trasformazioni nelle campagne; il secondo è il rapporto tra la dimensione della ricerca sulle trasformazioni agrarie e quella dell’attivismo politico e sociale; il terzo è la questione della modernizzazione dell’agricoltura e la domanda su “chi nutrirà il pianeta”.

- This article aims at pointing out some similarities and divergences between, on the

one hand, the inquiries on the agriculture and rural areas of the Italian “Mezzogiorno” in the 1940s and 1950s (with particular attention to Manlio Rossi-Doria and Rocco Scotellaro) and, on the other, the global debate on peasants and agrarian change, that has been taking place, among else, on journals such as «The Journal of Peasant Studies», from the 1990s onwards. This contribution mainly focuses on three topics: firstly, the definition of the peasant issue and the methods by which to study rural transformations; secondly, the relationship between scholarly research on agrarian change and political and social activism; thirdly, the issue of the modernization of agriculture and the question on “who will feed the planet”.

Marco Gatto, «persuasore permanentemente». La lezione di Rocco Scotellaro, intellettuale gramsciano

- L'articolo propone una lettura politica dell'opera di Scotellaro, intendendo il suo lascito in chiave gramsciana. Si prova infatti a dimostrare che Scotellaro si è stato un militante in grado di interpretare, da intellettuale, le istanze profonde di emancipazione delle classi subalterne. Viene proposto inoltre un parallelo con l'esperienza intellettuale di Alessandro Leogrande.
- The article proposes a political reading of Scotellaro's work, understanding his legacy in a Gramscian key. In fact, it tries to demonstrate that Scotellaro was a militant capable of interpreting, as an intellectual, the profound instances of emancipation of the subaltern classes. A parallel is also proposed with the intellectual experience of Alessandro Leogrande.

Eva Marinai, Riscrivere le donne. Franca Valeri e l'atlante dei caratteri femminili nell'Italia post-bellica

- Il saggio indaga l'universo femminile descritto, parodiato, reinventato e interpretato da Franca Valeri, al fine di far luce sulla costruzione delle identità delle italiane negli anni Cinquanta-Sessanta del Novecento, che le vede avviarsi - non senza fatica - verso forme di emancipazione (il lavoro, il divorzio, la vita da single in città) ancora fragili e incerte. Attraverso una penna graffiante, uno sguardo irriverente e impietoso sul mondo, e una sapiente partitura mimico-gestuale costruita sin dagli esordi con la compagnia dei Gobbi, l'attrice-autrice dà vita a ritratti profondamente attenti allo scavo psicologico e alle condizioni delle donne nella società, in un quadro che rispecchia, trasfigurandoli artisticamente con una impareggiabile vis comica, i mutamenti sociali, economici e politico-culturali del Paese.
- The essay examines the female universe as described, reinvented and performed by Franca Valeri, trying to shed light on the construction of the identities of Italian women in the 1950s-60s, a period in which they are starting to struggle towards a fragile and uncertain emancipation (career, divorce, citylife). The scratchy writing of this actress/author, her irreverent and merciless gaze on the world, her skilful mimicry and gestures, gained over the years with the Gobbi, are used to give life to deeply accurate characters, with a clear psychological attention to the conditions of women and with a great humorous ability to transfigure artistically the social, economic and cultural changes of the country.

Laura Moretti, Satira e censura nell'opera di Franca Rame

- «Nessuna forma di potere, sia esso religioso, dispotico, militare, totalitario e perfino quello che, almeno sulla carta, si dichiara democratico, riesce a sopportare la satira

e l'ironia, proprio perché entrambe tendono a ridurre il potere in mutande o, peggio, completamente nudo» (D. Fo, F. Rame, *Nuovo manuale minimo dell'attore*, p. 64). Gli spettacoli di Franca Rame, messi in scena nei luoghi dimenticati dal potere, frutto di una libertà che si accompagna a un'ideale di rivoluzione, ebbero spesso a che fare con forme più o meno dirette di censura che tentarono di depotenziarne la deflagrante, anticonformista satira della politica e dei costumi. Dalle prime esperienze televisive presso la RAI, in coppia con Dario Fo, fino ai monologhi teatrali, il confronto con le forme di potere e censura fu sempre diretto e non fu mai taciuto – anzi, come ebbe a dire provocatoriamente l'autrice «anche la satira si aggiorna» (C. Rocchi). L'intervento si pone l'obiettivo di offrire una panoramica più ampia dei rapporti fra l'opera di Rame e le forme dirette e indirette di censura tra cenni storici e analisi di alcuni testi.

• «Any form of power, be it religious, despotic, military, totalitarian and even that who, at least on paper, declares himself a democrat, can tolerate satire and irony, really because both tend to reduce power in their underwear or, worse, completely naked» (D. Fo, F. Rame, *Nuovo manuale minimo dell'attore*, p. 64). Franca Rame's shows, staged in places forgotten by power, the result of a freedom that accompanies an ideal of revolution, often had to deal with, more or less, direct forms of censorship that attempted to weaken the explosive, nonconformist satire of politics and the costumes. From the first television experiences at RAI, paired with Dario Fo, up to theatrical monologues, the confrontation with the forms of power and censorship was always direct and never was silenced – Indeed, as the author provocatively said, «even satire is updated» (C. Rocchi). The intervention aims to offer a broader overview of the relationships between the work of Rame and the direct and indirect forms of censorship between historical notes and analysis of some texts.

Francesca D'Alessio, *Lo stupro* di Franca Rame. Riappropriazione di spazi interiori, fisici e politici

• Nel 1979, a distanza di sei anni dalla violenza sessuale subita sulla propria pelle, Franca Rame porta in scena, all'interno dello spettacolo teatrale *Tutta casa, letto e chiesa*, il monologo *Lo stupro*, una testimonianza più o meno dettagliata del trauma vissuto che, sebbene estremamente personale, l'attrice riesce ad utilizzare come veicolo di sensibilizzazione e denuncia delle numerose violenze di genere contro le quali il femminismo degli anni Settanta lottava ardentemente. In passato, il palcoscenico era già stato, per Fo e Rame, mezzo di intrattenimento e attivismo insieme, ma la stesura e la messa in scena dello *Stupro* rappresenta per lei un vero e proprio percorso di terapia. L'intervento mira a riflettere su come la rappresentazione del monologo abbia costituito per Rame una riappropriazione di spazi: quello interiore, dopo l'accettazione della violenza subita, quello fisico del teatro e quello politico di una lotta che, ancora oggi, è più attuale che mai.

• In 1979, six years after the sexual violence she endured, Franca Rame staged, within the show *Tutta casa, letto e chiesa*, the monologue *Lo stupro*, a detailed testimony of her trauma. Although extremely personal, she managed to use it to raise awareness of and expose the numerous gender-based violences that the feminist movement of the 1970s ardently fought against. Before that moment, the stage had already been, in Fo and Rame's theatre, a means of entertainment and activism at the same time, but the writing and staging of *Lo stupro* represented, for the actress, a therapeutic journey. This contribution aims to reflect on how the monologue constituted a reappropriation of spaces for Rame: her personal space, when she somehow learned

to cope with the violence suffered, the physical space of the theatre, and, finally, the political space of a fight that, even today, is more relevant than ever.

Serena Cerasa, *L'Iguana* di Anna Maria Ortese, per una strategia di riscatto

- L'articolo si propone di illustrare come nell'opera di Anna Maria Ortese prenda corpo la problematizzazione e il superamento delle categorie dualistiche che si sono cristallizzate nel canone occidentale. Tre sono le opposizioni dicotomiche più ricorrenti all'interno della trilogia dei romanzi maturi, tutte scardinate per mezzo di una strategia di ibridazione che si presta ad essere declinata in modo diverso a seconda dei termini presi in antitesi. Attraverso la lettura dell'*Iguana* si vuole sottolineare come l'opera di Ortese, di recente affiancata alle posizioni ecofemministe, perori la causa del sovvertimento normativo dei ruoli di genere, delle dinamiche di potere e della coercizione del femminile, smentendo la sedicente naturalezza per presentarle invece come frutto di una processualità storica e culturale che muove verso il cambiamento. .

- The article aims to illustrate how the problematization and overcoming of dualistic categories take shape in Anna Maria Ortese's work. There are three recurring oppositions in the trilogy of the mature novels. All of them are unhinged by a strategy of hybridization that is declined in different ways depending on the concepts and its antithesis. Through the reading of *L'Iguana* we want to emphasize how the work of Ortese, that recently joined to the ecofeminism, pleads the cause of the regulatory subversion of gender roles, the dynamics of power and coercion of the female universe, denying their self-styled naturalness in order to present them as the result of an historical and cultural process that moves towards change. .

Emmanuela Carbè, Note a margine di *Un inverno freddissimo* di Fausta Cialente

- L'articolo riflette sulla fortuna delle opere di Fausta Cialente, fino a pochi anni di difficile reperimento. Negli ultimi tempi, i libri della scrittrice sono al centro di un rinnovato interesse critico e editoriale. In particolare grazie al progetto dell'editore Nottetempo, che ha in corso di stampa alcuni dei principali romanzi di Cialente. Tra questi, *Un inverno freddissimo*, quarto romanzo dell'autrice, la cui nuova edizione è stata pubblicata nel 2022. Il libro era uscito originariamente a metà degli anni Sessanta, in un periodo scandito da grandi avvenimenti e cambiamenti mondiali. Ma Cialente ambienta la vicenda nel recente passato, scegliendo come tempo della storia l'inverno del 1946-47. Nell'articolo si mostra come il romanzo reinterpreti l'esperienza neorealista alla luce di moduli narrativi proustiani e si individuano i momenti fondamentali della sua ricezione critica.

- The article reflects on the fortune of Fausta Cialente's works, which until a few years ago were difficult to find. Recently, the writer's books have been the focus of renewed critical and editorial interest. In particular thanks to the project of the publisher Nottetempo, which is currently printing some of Cialente's main novels. These include *Un inverno freddissimo*, the author's fourth novel, the new edition of which was published in 2022. The book was originally published in the mid-1960s, at a time of great world events and changes. But Cialente sets the story in the recent past, choosing the winter of 1946-47 as the time of the story. The article shows how the novel reinterprets the neorealist experience in the light of Proustian narrative modules and identifies the fundamental moments of its critical reception.

Pietro Cataldi, Cèlia Nadal Pasqual, *Specchio infranto* di Mercè Rodoreda. Un capitolo del tardo Modernismo europeo

• La categoria storico-critica di Modernismo, nata in area anglosassone fin dagli anni Venti, si è ormai diffusa alle altre letterature europee, con caratteristiche comuni: il trattamento rinnovato della vita psichica, la moltiplicazione dei punti di vista narrativi, la trasformazione dell'incrocio spazio-temporale e la connessa disgregazione della trama, il diffondersi di strutture sintattiche giustappositive e non gerarchiche e l'uso pervasivo del discorso indiretto libero e talvolta del monologo interiore. Più di recente, è stato valorizzato un filone di tardomodernismo (*Late Modernism*), che a partire dagli anni Cinquanta rilancia i modi modernisti. Questo contributo propone di leggere all'interno di questa categoria l'opera della scrittrice catalana Mercè Rodoreda (1908-1983); e in particolare verifica questa proposta sul romanzo *Mirall trencat* [*Specchio infranto*] (1974), del quale vengono indagate le strutture e le tecniche narrative.

• The historical-critical category of Modernism, born in the Anglo-Saxon area since the 1920s, has now spread to other European literature, with common characteristics: the renewed treatment of psychic life, the multiplication of narrative points of view, the transformation of the spatio-temporal intersection and the related disintegration of the plot, the spread of juxtapositional and non-hierarchical syntactic structures and the pervasive use of free indirect discourse and sometimes interior monologue. More recently, a stream of Late Modernism, which relaunched in the 1950s the modernist styles, has been valued. This contribution proposes to read within this category the work of the Catalan writer Mercè Rodoreda (1908-1983) and in particular verifies this proposal in the novel *Mirall trencat* [*A broken mirror*] (1974), of which the narrative structure and techniques are investigated.

Valeria Cavallo, *Gli impazziti. La ragione, il diavolo e un confine del realismo nella letteratura russa*

• Il "secolo d'oro" della letteratura russa è percorso dalla codificazione simbolica del trauma storico collettivo rappresentato dall'uropeizzazione forzata della Russia da parte delle riforme di Pietro I, dall'invasione napoleonica vista come esito della cultura illuminista e dalla rivolta decabrista del 1825: tre eventi che portano la cultura russa a legare l'idea del razionalismo occidentale con immagini di disappartenenza, sovversione, pazzia e contagio demoniaco (contrapposte a una *narodnost'* popolare basata sull'irrazionalismo, sul fatalismo e sulla fede ortodossa). Attraverso un secolo di opere letterarie, viene esplorato non solo l'evolversi di questa concrezione simbolica, ma anche le sue ricadute formali in termini di genere letterario, con il passaggio progressivo dalle forme introflesse del diario e dell'appunto autobiografico, a quella ibrida di fiction e non-fiction del romanzo-saggio, fino a sfociare nell'apertura al fantastico e al fantascientifico..

• The "Golden Era" of Russian literature is traversed by the symbolic codification of a collective historical trauma, induced by the forced Europeanization of Emperor Peter's reforms, by the Napoleonic invasion seen as the outcome of the French Enlightenment culture, and finally by the Decembrist Revolt of 1825: three events that led Russian culture to draw a connection between the very idea of Western rationalism and images of otherness, subversion, insanity and demonic contagion (opposed to a popular *narodnost'* rooted in irrationalism, fatalism and religious orthodoxy). By following a century of literary works, the paper explores the evolution

of this symbolic concretion, as well as its formal consequences in terms of literary genres, with the gradual passage from introflexed forms as diary and autobiographical note, to the fiction and non-fiction hybrid form of the novel-essay, and finally to the fantastic and sci-fi novel.

Sara Condello, Critica ed ebraismo. Sui *Profeti* di Giacomo Debenedetti

- Le conferenze del 1924 sui *Profeti* rappresentano una delle numerose occorrenze dalle quali emerge con particolare chiarezza quanto l'origine ebraica e la cultura biblica, ancor prima di quella classica, siano state per Giacomo Debenedetti una stimolante fucina di immagini metaforiche ed ispirazioni metodologiche. Attraverso l'analisi di questa opera giovanile, il saggio propone un'interpretazione profetica delle istanze più profonde della vicenda critica debenedettiana, della figura del critico e del suo archetipo orfico.
- It is particularly clear from the lectures on the prophets (*Profeti*) in 1924, among the many other occurrences, how Giacomo Debenedetti's Jewish descent and biblical culture, prior to classical culture, have been a stimulating source for his metaphorical imagery and methodological inspirations. Through the analysis of his early work, this essay offers a prophetic interpretation of the most significant instances of Debenedetti's critic work, of the role of critic and of his orphic archetype.

Francesco Gallina, «Tutto è dentro il ventre materno»: forme della regressione in *Petrolio/Vas* di Pasolini

- Fra i molteplici significati, *Vas*, titolo alternativo di *Petrolio*, rivela dell'incompiuto pasoliniano la natura uterina, da intendere anzitutto in relazione alla pulsione di annullamento e alle fantasie legate al *regressus ad uterum*. In merito, Pasolini è affascinato dalla bioanalisi del coito condotta da Sándor Ferenczi in *Thalassa* (1924), saggio in cui lo psicanalista ungherese spiega la filogenesi dell'atto sessuale quale tentativo dell'Io di tornare nel ventre materno in modo allucinatorio, simbolico e reale, fino al coronamento incestuoso del desiderio edipico. Ricapitolazione del trauma individuale subito in seguito al prosciugamento degli oceani, il coito, come il sonno e la morte, implica il ritorno all'esistenza intrauterina. In *Petrolio* si ripresenta la fascinazione di Pasolini per le acque marine, già pienamente espressa nei cosiddetti *Frammenti per un «Romanzo del Mare»*, contaminata ora con suggestioni connesse ai miti della Grande Madre e dei Lari, e influenzata da testi quali *Corpo d'amore* di Norman O. Brown, *Il prato in fondo al mare* di Stanislaw Nievo e *Lo spazio degradato* di Cesare Mazzonis.
- Among the multiple meanings, *Vas*, *Petrolio's* alternative title, reveals the uterine nature of Pasolini's unfinished work, primarily understood in relation to the annulment drive and the fantasy of regression into the maternal womb. In particular, Pasolini is fascinated by Sándor Ferenczi's bioanalysis of coitus in *Thalassa* (1924), an essay in which the Hungarian psychoanalyst explains the phylogenesis of the sexual act as the ego's hallucinatory, symbolic and real attempt to return to the womb, culminating in the fulfilment of the Oedipal desire. Recounting the individual trauma suffered following the drying of the oceans, coitus, like sleep and death, expresses thalassal regression to the bliss of intrauterine existence. Pasolini's fascination for marine waters reappears, already fully expressed in the so-called *Frammenti per un «Romanzo del Mare»*, now contaminated with suggestions coming from the myth of the Great Mother and the Lares, as well as readings such as *Love's Body* by Norman

O. Brown, *Il prato in fondo al mare* by Stanislao Nievo and *Lo spazio degradato* by Cesare Mazzonis.

Francesca Ippoliti, La strofa montaliana da *Ossi di seppia* a *La bufera*

• Nel saggio si indaga il rapporto tra tradizione e innovazione nella poetica montaliana da *Ossi di seppia* a *La Bufera*, attraverso lo studio della struttura strofica dei testi. L'analisi viene condotta tenendo conto di quattro diversi aspetti: l'influenza del modello dell'isostrofismo sull'opera montaliana; la scelta delle tipologie strofiche; l'impiego di forme chiuse e di forme tradizionali libere, distinguendo tra ripresa vera e propria, allusione volontaria e traccia involontaria; la convergenza tra organizzazione strofica dei testi e loro disposizione in sezioni. Lo studio di questi aspetti rivela che la strofa montaliana si inquadra nell'ambito di una metrica riformista, che si pone nei confronti della tradizione in un rapporto di continuità nella discontinuità.

• The essay focuses on the relation between tradition and innovation in Montale's poetic style from *Ossi di seppia* to *La Bufera*, concentrating on the strophic structure of his oeuvre. The analysis centers on four aspects: the influence of the isostrophic model on Montale's work; his choice of strophic types; his use of fixed patterns or of traditional free forms, with a distinction between the self-conscious use of a given formal structure, the allusion to a model, the presence of an unconscious trace; the correlation between the strophic organisation of poems and their disposition in sections. The study of these aspects reveals that Montale's use of strophe is part of a reformist approach to metrics, which establishes a multi-faceted relation with tradition, accommodating continuity as well as discontinuity.

Cèlia Nadal Pasqual, Generi di massa e genealogie di scrittrici. *Specchio infranto* di Mercè Rodoreda

• Mercè Rodoreda è il nome più importante della narrativa catalana del XX secolo. In una delle sue opere più note, *Specchio infranto* (1974), sperimenta una serie di innovazioni legate all'immaginazione melodrammatica e all'estetica del tardomodernismo (*Late Modernism*). Queste innovazioni hanno a che fare tanto con la riappropriazione di elementi e di generi della cultura di massa quanto con le forme sofisticate del Modernismo maturo. L'operazione di Rodoreda non è un caso isolato, ma piuttosto un fenomeno che, con le sue varianti e differenze interne, indica una possibile genealogia di scritture di donne all'interno (o al margine) del vasto continente del Modernismo letterario europeo.

• Mercè Rodoreda is the most important writer of Catalan narrative of the 20th century. In one of his most important works, *A broken mirror* (1974), she experiences a series of innovations linked to the melodramatic imagination and the aesthetics of Late Modernism. These innovations have as much to do with both the re-appropriation of elements and genres of mass culture and with the sophisticated forms of Late Modernism. Rodoreda's operation is not an isolated case, but rather a phenomenon that, with its internal variants and differences, points to a possible genealogy of women's writings within (or on the margins of) the vast continent of European literary modernism.

Finito di stampare
maggio 2023

2023
GENNAIO
GIUGNO

Scotellaro

Marco Gatto • Lorenzo Pallini • Carmela Biscaglia •
Mariamargherita Scotti • Alessandra Reccia • Luca Mozzachiodi •
Luca Beltrami • Lorenzo Marchese • Chiara Schirato •
Sebastiano Martelli • Salvatore Pistoia-Reda • Mimmo Perrotta •
Francesco Faeta • Franco Vitelli • Claudio Panella •
Sabatino Peluso

Scritture d'autrice II

Ciclomaggio • Eva Marinai • Laura Moretti • Francesca D'Alessio

scrittura/lettura/ascolto

Serena Cerasa • Emmanuela Carbè • Pietro Cataldi •
Cèlia Nadal Pasqual • Valeria Cavalloro • Sara Condello •
Francesco Gallina • Francesca Ippoliti

