

Scotellaro poeta eclettico (e poco contadino)

Paolo Giovannetti

Università Iulm, Italia

Forum Italicum

2016, Vol. 50(2) 670–685

© The Author(s) 2016

Reprints and permissions:

sagepub.co.uk/journalsPermissions.nav

DOI: 10.1177/0014585816656778

foi.sagepub.com



Abstract

Il saggio illustra i rapporti fra la poesia di Rocco Scotellaro e le principali tradizioni della poesia italiana novecentesca. Pur in presenza di un corpus testuale eterogeneo, non privo di notevoli discontinuità, il suo nucleo forte, affidato alle liriche di *È fatto giorno* (1954), rivela un profilo stilistico meno ingenuo (meno immediatamente popolare) di quanto solitamente si creda. Certe sprezzature sintattiche non sono estranee alla prosa ‘modernista’ degli anni Trenta, e anche le frequenti scelte metriche sospese, claudicanti, sembrano essere il frutto di una ricerca, esemplarmente incardinata sulla figura dell’ellissi. Ne è prova il fatto che Scotellaro non realizza pressoché mai una poesia in senso pieno narrativa: la sua è un’esperienza che si muove quasi senza residui all’interno del genere lirico, anche se – beninteso – è sempre attenta a mettere in rapporto fra loro l’io isolato del locutore e il noi di una comunità che al soggetto possa conferire un senso. Da questo punto di vista, allora, non stupiscono alcune tangenze con la produzione poetica di Amelia Rosselli, che dal popolare ‘concettualizzato’ di Scotellaro ha certo appreso molto.

Parole chiave

metrica, modernismo italiano, narrativa italiana anni Trenta, poesia lirica, sintassi poetica

I.

Forse è corretto dichiararlo sin dall’inizio, perché si tratta della mia tesi centrale – e come tale è bisognosa di argomentazione. La poesia (diciamo) maggiore, più lavorata, più riuscita di Rocco Scotellaro, quella cioè consegnata alla raccolta *È fatto giorno*, si presenta al lettore in una forma composita e stratificata, persino ibrida, sotto parecchi punti di vista irrisolta anche se in un modo quasi sempre esemplare. Come meglio vedremo in seguito, a tutti i suoi livelli il testo poetico è diviso tra opposte tensioni, tra ‘principi costruttivi’ contrastanti. E non si andrebbe molto lontano dal vero se, per

Autore corrispondente:

Paolo Giovannetti, Dipartimento di Letterature comparate e scienze del linguaggio, Università Iulm, Milano, Italia.

Email: paolo.giovannetti@iulm.it

fornire una spiegazione generalissima del fenomeno, ci si appellasse sin da ora a una diagnosi di Franco Vitelli (2004: 345) (parallela a certi *statements* critici di Sebastiano Martelli, 1988). Vitelli ha parlato di “una carica dinamica e internamente propulsiva”, risultante dall’“incontro-scontro tra due codici culturali”, quello in senso stretto letterario (la tradizione della poesia italiana, segnata sul versante novecentesco-ermetico) e quello invece connesso all’eredità contadina, a un mondo antropologicamente separato che l’autore assume come proprio, anzi come originario e fondativo. La stessa difficoltà da parte dei ‘detentori del gusto’ estetico ad accettare la pubblicazione di questo tipo di poesia (sono esemplari in tal senso i giudizi dei consulenti mondadoriani Vittorio Sereni e Sergio Antonielli¹ – ma anche le belle pagine di Fortini (1974) si inseriscono nello stesso solco critico) si spiega come reazione perplessa a una ricerca artistica nient’affatto coesa, che chiede l’accettazione di una grande quota di ciò che un tempo si sarebbe detto non poesia.

E tuttavia, su questo sfondo ancora peraltro da precisare (ripeto), va fatta un’osservazione forse decisiva. L’invariante enunciativa e quindi strutturale delle poesie di Scotellaro affidate alla raccolta del 1954² è costituita dalla compresenza, appunto tensiva ma non per questo contraddittoria, di due istanze che hanno a che fare – per un verso – con il lirismo ‘puro’ e – per un altro – con un’esigenza di corallità resa manifesta dal *noi*. A volerlo precisare nel modo più semplice possibile, si tratterebbe del passaggio dalla voce di un io isolato a quella di un gruppo di eguali che collettivamente tratteggiano la propria identità e le proprie aspirazioni.

Attenzione, però: una formula del genere (che in qualche modo è omologa all’opposizione fra poesie brevi a dominante lirica e poesie lunghe a dominante, se non narrativa, per lo meno biblico-declamatoria) acquista il suo vero senso, in Scotellaro, se è sostenuta da un *tertium*, da un fattore straniante. Possiamo individuarlo nei testi in cui l’io lirico si oggettiva in persone che *non* coincidono con l’io *autobiografico*: quello di un giovane uomo nato a Tricarico il 19 aprile 1923, figlio di Vincenzo, calzolaio, e di Francesca Armento, sarta-casalunga. È cioè probabile che merito di Scotellaro sia aver mostrato che un soggetto lirico tradizionale, messo a contatto con quel tipo di realtà (contadina, certo, ma non così di rado anche cittadina), *non può non* alienarsi in altro, in una specie di maschera finzionale. L’autore disloca il proprio io nelle cose, nelle storie e nella Storia, mostrando al tempo stesso la necessità della propria reificazione. Questo tipo di movimento costituisce la dinamica più vera che innerva la raccolta, rendendola ai nostri occhi particolarmente preziosa; e insomma scommette su una metamorfosi sempre rilanciata, anche perché spesso sconfitta, che lascia balenare la filigrana di un significato ‘forte’. L’io fuori di sé lotta per divenire un noi e, pur frustrato, è sempre pronto a riprovarci.

Esemplificando con poesie di datazione relativamente alta, possiamo proporre il passaggio da un componimento come *Ora che domina luglio*, del 1945:

Ancora non mi palpita una fede:
per questo mi viene la luce
e non me la sento il mattino
e so il mio giorno rapito

in un vortice inane.
 Se fossi zolla!
 M'avrebbe rimossa la vanga,
 darei erbe e frutti
 a questa stagione che sorvola.
 E sono sorgente seccata
 che mi scansano le greggi
 ora che domina luglio. (Scotellaro, 2004:93)

(dove il pascolismo dell'iniziale *palpita* prelude a una partitura di esclusione) a una poesia in senso lato narrativa come *Alla figlia del trainante* (1947):

Io non so più viverti accanto
 qualcuno mi lega la voce nel petto
 sei la figlia del trainante
 che mi toglie il respiro sulla bocca.
 Perché qui sotto di noi nella stalla
 i muli si muovono nel sonno,
 perché tuo padre sbuffa a noi vicino
 e non ancora va alto sul carro
 a scacciare le stelle con la frusta. (Scotellaro, 2004:19)

per arrivare infine a una coralità orgogliosa quale si manifesta in *I padri della terra se ci sentono cantare* (1947), anche solo a leggerne la prima lassa:

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 la nube sui velari
 nei boschi dei cerri,
 se le campagne scacceranno
 il vento afoso che s'è levato. (Scotellaro, 2004: 43)

E si noti per inciso che quest'ultima poesia non fa nulla per nascondere il proprio radicamento soggettivo, dal momento che è dedicata "ai poeti, a me stesso".

In effetti, il problema è proprio questo. Se idealmente i tre momenti sono successivi, cioè se è indubbio che il punto di partenza di Scotellaro è lirico ‘puro’ (lo testimonia con chiarezza anche il serbatoio o contenitore di testi costituito da *Margherite e rosolacci*), è altresì vero che le tre modalità vocali convivono nella raccolta in modo sincronico, e si manifestano anche dentro le singole poesie. L’*io* tradizionale può far premio su quello narrativo-concretizzato e precludere senza mediazioni al *noi*. Ma soprattutto, come vedremo fra pochissimo, l’ambizione corale può recedere alla cifra di un particolarissimo *self*. Non è dunque in gioco una *necessaria* climax ascendente dall’isolamento alla collettività, secondo una progettualità politica che apparirebbe troppo trasparente, voluta, anzi volontaristica e addirittura meccanica.

Mi spiego meglio. Intanto, è quasi d’obbligo il richiamo alle autorevoli opinioni di Franco Fortini, che nel 1974 aveva mostrato con grande lucidità il ‘fallimento’ *significativo* della poesia di Scotellaro: un autore quasi necessariamente involto, al di là delle sue intenzioni, in un “atteggiamento di idillio e di elegia”, e quindi incapace di giungere a esiti *epico-narrativi* (Fortini 1974: 7 e 8). Questo parere critico viene sostanzialmente ribadito da Walter Siti (1980: 91 e 92) quando afferma il rischio di ipostatizzare “una coincidenza tra poesia popolare e poesia novecentesca, tra frammentarietà e frammentismo, tra proverbialità e simbolismo”, secondo una strategia che trasforma il soggettivismo in un “finto popolare”.

Andrà poi fatta una verifica (persino ideologica) dell’intera questione badando a come si conclude – casualmente sì, ma forse non troppo – l’incompiuta *Uva puttanello*. Penso alla riflessione sulla figura di Giappone, un uomo d’onore, un camorrista, che però nella dicitura di Scotellaro è elevato al rango di *eroe*. Il suo futuro è segnato: “sarebbe ritornato alla sua terra, alle avventure di sempre tra i boschi e le pietre del suo paese, dove avrebbe aspettato il regno della morte, solenne, come gli si doveva, ‘con guardie gigantesche e bestie nere’” (Scotellaro 2000: 117).³ Che un’opera cui gli studiosi di Scotellaro guardano in chiave anche – e giustamente – storico-sociale si congedi dai lettori con la figura di un fuorilegge isolato, e non con il richiamo, poniamo, all’esperienza dei contadini in sciopero – tutto ciò, dunque, vorrà pur dire qualcosa. E comunque produce un effetto di senso che non può lasciare indifferenti. L’altro di cui la narrazione dice è un soggetto idealizzato, assolutizzato, il cui valore esistenziale risiede in un cronotopo mitico. E ciò trova una conferma addirittura paradossale nelle parole finali, che evocano la tradizione letteraria nazionale: “per lui [Giappone] anche Dante era un eroe, un confratello riconosciuto dopo morto” (Scotellaro 2000: 117). Del resto, le omologie con la pronuncia poetica sono impressionanti. Se andiamo a leggere come ‘finisce’ *È fatto giorno*, ci troviamo di fronte a radicali di presentazione che suonano: “O mio cuore antico” (Scotellaro, 2004: 149) o “Mamma, tu sola sei vera” (Scotellaro, 2004: 150); e senza dubbio ci lasciano perplessi, quasi fossero (ma forse non sono) segnali di *regressione* a una fase ormai superata.

2.

È dunque il caso di chiedersi quali siano le componenti in senso lato formali di questo eclettismo, di un'esperienza che, nel momento stesso in cui indica un percorso, sembra far di tutto per negarlo; se non per additarne il velleitarismo *in re*, l'impossibilità storica di una realizzazione.

Intanto, quanto a maniere ereditate, un lavoro che dovrebbe essere fatto con pazienza è rilevare la presenza e l'azione di *modelli* legittimati letterariamente. Non credo sia del tutto un caso, per esempio, che l'avventura a stampa della poesia scotellariana cominci (*Saluto*, del 1948: Scotellaro, 2004: 9-10) con un omaggio neanche troppo nascosto a un certo D'Annunzio alcionio (e, prima, paradisiaco). Vediamo: “la figlia della quercia e della macchia”; “Inviolata eri e chiusa / come [. . .]”, “Io quando t'assalii / sentii il tuo ventre ridere”. Siamo nei dintorni della *Pioggia nel pineto*, dell'*Oleandro* e di *Stabat nuda Aestas*, naturalmente. Né è un caso, del resto, che elementi quasimodiani siano molto percepibili, a partire dal titolo dell'opera (*Ed è subito sera* > *È fatto giorno*), passando attraverso l'uso frequente del *futuro* ‘lirico’, formula ermetizzante molto diffusa, come ha mostrato Guido Mazzoni (2002: 124, nota 4). Ecco come si conclude *Ricordi*, del 1947:

D'un tratto di queste sere
 nelle silenziose campagne
 ponente crollerà sui fili rotti,
 le nubi scenderanno alle finestre
 e noi andremo in cerca di un tizzone
 per ritrovarci nelle strade buie. (Scotellaro, 2004: 20)

È difficile, poi, negare una parentela ungarettiana all'incipit (titolo incluso) di una poesia come *Verde nasce*, da mettere a confronto con *Nasce forse* dell'*Allegria*, in cui una memoria africana simbolisticamente si mescolava con una specie di *tópos* milanese:

NASCE FORSE

C'è la nebbia che ci cancella
Nasce forse un fiume quassù
 Ascolto il canto delle sirene
 del lago dov'era la città

VERDE NASCE

E sono bastimenti le colline
 quando il sole è sui laghi di nebbia.
 Verde nasce ai pirastru lucenti,
 anche la macchia è in fiore,
 frasca alla montagna, erba alle marine.
 [. . .] (Scotellaro, 2004: 75)

A una cultura poetica tutto sommato ampiamente condivisa (si tratta di un autore ben frequentato dalla critica anni Trenta e Quaranta) rinvia anche la trasposizione – diciamo, tricaricese – della *Passaggiata* di Aldo Palazzeschi. Ecco alcuni versi di

Sentite il bando, notevoli anche perché il soggetto si metamorfosa in un imbonitore di piazza:

Sentite le donne che bella seta,
 il setaiolo stanco
 fatelo scaricare.
 O peperone forte,
 o peperone rosso
 pestato di Senise.
 Andate a comprare patate in piazza
 a venticinque lire il chilo:
 c'è il forestiero,
 fa pure a cambio-roba,
 piatti fini e ordinari,
 bottiglioni e damigiane,
 anfore, orciuoli, cùccume.
 Vuole crusca caniglia,
 un chilo patate un chilo caniglia. (Scotellaro, 2004: 63)

Non solo: in questa poesia (datata al 1948), è forse possibile trovar traccia di un testo di Rebora, *Il ritmo della campagna in città*, uscito nella “Voce” nel 1913 ma inserito nell’edizione vallecchiana delle *Poesie* stampata nel 1947; qui, con toni molto simili (almeno nelle parti ‘citate’: nei discorsi diretti) si racconta un’analoga esperienza di mercato in piazza. A ben vedere, qualche traccia dell’espressionismo di Rebora aggalla anche altrove. E ad esempio una poesia come *Tra quattro pareti* (siamo sempre nel 1948) ha un sapore curiosamente reboriano: già nel titolo, che ricorda il “Fra quattro mura / Stupefatte di spazio” della nota *Dall’immagine tesa* dei *Canti anonimi*; ma tratti stilistici come la *correctio* allitterante “al tremito, al terremoto” o la cadenza anaforica in crescendo ‘puntano’ con decisione verso la vocalità tipica del poeta milanese (si veda il quasi altrettanto noto pezzo XI dei *Frammenti lirici*). Ecco la poesia di Scotellaro:

Di noi fissi, di noi codardi
 al tremito al terremoto
 dell’impiantito . . .
 È questo il rito dell’anima sospesa
 ai freni delle corse,
 ai lamenti delle tavole
 che si rompono di notte;
 alla parola fredda della folla.
 Questi mancamenti,
 questa fuga del sangue
 e il silenzio nemico
 e le spese e le mamme,

fantasmi istupiditi
 che s'allontanano da noi,
 girano sugli orli dell'orizzonte!
 Non m'accoglie stasera la pace
 d'un solo focolare del paese. (Scotellaro, 2004: 92)

Se il rilevo fosse affidabile, ci spiegheremmo meglio una caratteristica di *È fatto giorno*, le cui origini anche letterarie risulterebbero meglio lumeggiate. Penso a quell'evidente alternanza di almeno due pattern in senso lato ritmici legati in particolare (ma non solo) alle forme della sintassi. Da un lato⁴ c'è una sorta di primitivismo paratattico, certo di origine orale, che giustappone membri sintattici, spesso coincidenti con singoli versi; e lo fa in maniera inerte, impressionistica. Si veda come può concludersi, cioè quasi con un crollo (un inceppamento) della *tournaire* sintattica, *Le girandole occhieggiavano a noi*, del 1947:

Per me il tuo volto bianco di città
 ripete il gioco di queste luci:
 hanno disfatto di fretta gl'impianti,
 i camion scappano come alla deriva,
 i ragazzi s'affannano a cercare
 è da stamane la bomba viva. (Scotellaro, 2004: 21-22)

Dall'altro lato, non è affatto infrequente che tale procedura favorisca articolazioni tutt'altro che ingenuie. Valutiamo la funzione del verso isolato (verso-strofa) che figura nella prima parte di *Carità del mio paese?*, del 1948:

Da questo poggio, le viti ancora
 ci soverchiano e grappoli e fronde,
 risentiremo il subbuglio del paese
 soffiare dalle trombe delle case.

Alle finestre illuminate corrono
 le tristi campane delle chiese.

E d'alti uccelli neri gorgogliare.

Battono colpi nelle mascalcie.
 L'allarme del primo gallo alla Badia.
 [...] (Scotellaro, 2004: 60)

Il lettore riesce a trarre senso solo dalla 'promozione' di *gorgogliare* a sostantivo: "corrono / le tristi campane [...] E [corre il] gorgogliare d'alti uccelli neri". Ma è una scelta non facile, per evidenti ragioni. L'operazione è scaltrita, riconducibile a quella sapiente scelta delle ellissi, dei vuoti rappresentativi, di cui aveva a suo tempo scritto Siti⁵.

In questo senso, credo che sarebbe assai utile in futuro provare a capire le origini di una certa maniera paratattica attiva nell'*Uva puttanello* con manifestazioni – per intenderci – di questo genere:

In fondo un certo entusiasmo l'avevo di partire. Ogni mese mio padre andava a Napoli, gli andavo dietro fino alla corriera sperando, ma mi lasciava a terra piangente nella polvere. In maggio tutti andavano alla Madonna di Fonti, finalmente portarono anche me su un mulo, il viaggio fu lungo per dieci chilometri: Ah, vado a Fonti, mi dicevo: c'erano appena due case nel bosco. Il maestro ci fece raccontare a scuola il viaggio a Napoli di un compagno. Il treno, il mare, il tram – disse lui – e Piazza della Borsa (Scotellaro 2000: 20).

Dove a me sembra sin troppo chiaro che l'assenza di gerarchizzazioni sintattiche non si limiti a restituire un parlato disordinato e *naïf*; ma voglia anche, e direi soprattutto, propiziare un *cursus* sincopato, singhiozzante, suscettibile di tradurre efficacemente i *soubresauts* della memoria, l'affiorare disordinato di sensazioni e ricordi (si veda il sinteticissimo «c'erano appena due case nel bosco», che è una percezione indiretta libera intesa a fotografare la miseria dalla Madonna di Fonti, opposta alla sterminata e 'fantastica' Napoli).

Che dietro soluzioni del genere operi un'intera cultura narrativa anni Trenta, a partire dall'autobiografismo di Giovanni Comisso o di Romano Bilenchi, a me sembra indubitabile, anche se argomentarlo richiederebbe un lungo percorso critico. Leggiamo almeno queste paginetta di Giovanni Comisso, tratta dalla silloge di racconti *Avventure terrene* (la cui prima edizione risale al 1935); è la conclusione del pezzo intitolato *Visita al Liceo*:

Ero ridisceso nell'atrio, avevo appoggiato la fronte contro i vetri della porta d'ingresso e guardavo le cupole della cattedrale apparire nella foschia invernale. Davanti v'erano anche dei villini nuovi. Rosseggiavano le tegole dei tetti. Sì, l'anno scorso in quella villetta sono andato a salutare Edo Dini, era venuto in permesso dall'Africa. Anche lui era stato a scuola con me. In Africa dirigeva una grande colonia agricola, aveva anche partecipato all'esplorazione d'un fiume assai importante. Ritrovarci dopo tanti anni invece fu come se si fosse trattato d'un giorno di vacanza, direttamente come ai tempi di allora. Egli aveva portato dall'Africa alcune frecce e un arco e subito ci mettemmo a giocare: una di quelle frecce venne scagliata sul tetto di quella villa, e spaventò la gente che vi abitava (Comisso 1945: 75-76).

Oltre agli effetti paratattici, colpisce l'analogo ondeggiare memoriale, in grado di mettere a fuoco dettagli che emergono improvvisamente, casualmente. E colpisce un altro tratto scotellariano, qual è la chiusa in anticlimax, l'evidente smorzamento dell'enfasi anche ritmica. Non è il caso, forse, di esemplificare, perché le citazioni – qui sopra – da *Quattro pareti* e *Le girandole occhieggiavano* sono discretamente eloquenti.

Molto meno complesso è invece discorrere dell'ecclettismo, dell'ibridismo *metrici*. Tra l'altro, chi si limiti anche solo a sfogliare *Margherite e rosolacci*, non può non

rilevare il tasso altissimo di informalità dei profili sillabici e prosodici, quasi del tutto assente in *È fatto giorno*. Molte delle poesie raccolte sotto quel titolo, in particolare quelle della prima parte (1941-1945), documentano uno stadio ‘preparatorio’ della poesia scotellariana: sono la fotografia di un poeta ancora alla ricerca di una voce metrica minimamente definita. Ad apertura di pagina (*Prigioniero*, databile al 1944):

Mi fanno acuto risveglio
 sibili nell'aria d'uccelli.
 Brusco s'è chiuso il libro della notte
 sul volto.
 Non so dove
 sono stato.
 Nel tempo oscuro
 naufraga l'ora
 non m'ha chiamato.
 Prigioniero
 eccoti la chiave,
 libero, senza vendetta e vivi,
 ma come pianta che chiuda
 a sera le foglie. (Scotellaro, 2004: 188-189)

Verso breve ‘allegresco’ e tensione (anch'essa ungarettiana) all'endecasillabo (cfr. il v. 3) producono un effetto manieristico, evidentissimo nel finale leggermente enfatico anche in virtù degli enjambement. In *È fatto giorno*, la soluzione – per così dire – prototipica, dato lo stesso tipo di situazione tematica, sarà invece la seguente (*Il sole viene dopo*, 1950):

Sono nate le viole nei tuoi occhi
 e una luce viva che prima non era,
 se non tornavo quale primavera
 accendeva le gemme solitarie?
 Vestiti all'alba, amore, l'aria ti accoglie,
 il sole viene dopo, tu sei pronta. (Scotellaro, 2004: 105)

In questo contesto, a farla da padrone è la variazione intorno all'endecasillabo e alle sue metamorfosi ipermetre: la misura esatta è rinvenibile nei vv. 1, 3, 4, 6; i vv. 2 e 5 eccedono il pattern. Ma il tocco ‘scotellariano’ è l'esibizione quasi impudica di una rima banale come *era: primavera* (vv. 2-3). Si tratta – ne sono convinto – di un gesto *marcato*, studiato, paradossalmente raffinato; tanto numerose sono le poesie in cui l'andamento zoppicante della metrica a base endecasillabica, *novacentista*, si accoppia a un uso coloristico della rima.

Detto questo, restano parecchi dubbi circa il radicamento letterario e storico di una simile tecnica. Come sempre capita nei ragionamenti su Scotellaro, la tentazione

è rifarsi *direttamente* a certi generi del canto popolare. Che un componimento come *Tarantella* (1948) possa rivelare la filigrana di uno strambotto (o magari di un rispetto) è cosa certa, se badiamo allo schema rimico (con X segnalo le rime irrelate): ABABXCCXDD, e se teniamo conto che i versi sono tutti discreti endecasillabi, a parte il terzultimo e penultimo, e ognuno costituisce un verso-frase:

Hai schiuso la memoria dal tiretto:
 i panni neri sbiancano alle corde
 ogni estate sull'aia fanno netto
 il cane vecchio è quello che ti morde.
 Suonano sempre le antiche zampogne
 le cotogne ammolliamo nella brace
 siamo tutti fratelli e stiamo in pace
 e abbiamo tempo per il riso e per il pianto.
 Io, non ho trovato la mia stella
 non vuol dire se salto a tarantella. (Scotellaro, 2004: 12)

Ma non credo che sia un'ipotesi del tutto sostenibile, dal momento che poesie del genere sono poco frequenti. Piuttosto, guarderei a effetti locali come quelli che si manifestano in un testo vocalmente dominato dal *noi* quale *Noi che facciamo?*, del 1946. Ecco la conclusione:

Sentireste la nostra dura parte
 in quel giorno che fossimo agguerriti
 in quello stesso Castello intristito.
 Anche le mandrie rompono gli stabbi
 per voi che armate della vostra rabbia.
 Noi che facciamo?
 Noi pur cantiamo la canzone
 della vostra redenzione.
 Per dove ci portate
 lì c'è l'abisso, lì c'è il ciglione.
 Noi siamo le povere
 pecore savie dei nostri padroni. (Scotellaro, 2004: 48-49)

In ballo è soprattutto una rima baciata assaporata nella sua semplicità, tanto che c'è spazio per la quasi-rima, la consonanza ecc. Il sèma, per così dire, /popolarità/ ne esce vincente, senza alcun dubbio; ma ciò non vuol dire affatto che alle spalle del testo si profili un retaggio preciso, una riconoscibile tradizione. Si tratta piuttosto, genericamente, di uno stile umile spiatellato come tale, anche in modo artificioso. Del resto, Scotellaro tende a evitare tutti gli intrecci di rime (alterne, abbracciate, replicate ecc.) caratteristici di generi riconoscibili. Un costrutto rimico quasi solo per distici è una sorta di caricatura, soprattutto se è realizzata in modo asistemático: è la stilizzazione astratta di forme repute primitive.

Anche perché – a un livello meno percepibile – esiste un’interessante omologia tra la rima facile attivata localmente e la discreta frequenza degli endecasillabi dattilici, più esattamente con ictus di 4a e 7a⁶. La loro cantabilità ‘eccessiva’, *naïve*, piace al poeta, che per esempio si impegna in partiture del genere (*L’acqua piovana*, 1949):

Salute, miei parenti morti,
l’acqua piovana vi lava la faccia.
Sarà scontata la rabbia del cielo,
 e casa mia scrollerà il suo velo
 ora che gli stagni sono pieni
 e i dirupi cessano di cantare.

Passere, passere scese ai gradini,
nella tempesta anche dio vi abbandona
 e venite dagli uomini, che volete? (Scotellaro, 2004: 38)

Ho sottolineato i versi di 4a e 7a, che – come si vede – compaiono in distici e sono contornati (non scendo nel dettaglio) da misure molto meno ritmate, quasi aritmiche. La voce di Scotellaro si compiace di quei suoni (come delle rime), ma ne mostra l’estemporaneità, potremmo persino dire l’inautenticità, come di un falsetto entro un progetto di diversa natura.

Ecco, sono convinto che in futuro si dovrà meglio lavorare in questa direzione, cercando di cogliere il ‘segreto’ delle impuntature metriche di Scotellaro. Ma non credo che sarà in alcun modo possibile relegarne la produzione sullo sfondo di una popolarità poco riflessa. Quasi allo stesso modo, credo che si dovrà prendere una posizione scettica intorno alla *narratività* di *È fatto giorno*. Il tema è spinosissimo, anche perché mai come oggi sullo *storytelling* (poetico e non) è possibile dire tutto e il contrario di tutto⁷.

Per semplificare al massimo la questione, si pensi a un autore come Sergej Esenin che da sempre è stato associato alla figura di Rocco Scotellaro. Esaminiamo un paio di sue poesie narrative, fra le più note: *Canzone canina* e *La giovane betulla* (ho sotto mano una riedizione del *Fiore del verso russo* di Renato Poggioli, che uscì nel 1949: cfr. Poggioli 1970: 551 e 560). L’incipit della prima suona: “In una stalla di campagna, / sopra le stuoie, all’aurora, / ha partorito una cagna / sette piccoli cuccioli d’oro”; e la protagonista della seconda, interpellata dall’enunciatore lirico, così comincia a rispondere: “Amico inquisitore, / la notte scorsa ha pianto / al mio tronco un pastore. // [. . .]”. Dunque, si tratti di un animale o di un pianta, il modo di narrare di Esenin è fondato sulla costruzione di un *personaggio*, che *agisce* in modo completo dentro una brevissima *storia*. Il modello, in senso lato, è quello della ballata popolare, che in Italia ha spesso assunto una fisionomia colta detta ‘romantica’.

In Scotellaro manca quasi del tutto un simile requisito: sono assenti veri personaggi autonomi; autonomi vale a dire dalla *voce* che li evoca. È bensì possibile, lo abbiamo visto, che parli un *character* separato da quello della persona autobiografica (e in questo senso abbiamo una forma debole di narrativizzazione); ma poi tutto

ciò che la ‘voce’ oggettivata *ri*-porta converge nel dominio o della lirica o della teatralità monologica. C’è un soggetto finzionale che illustra il proprio essere, ma non c’è un vero racconto. Vediamo *Domanda d’impiego* (1948) in cui si esprime un io femminile: “Sarò io la più giovane procaccia / che cammina i viaggi solitari e proibiti”. L’uso dei futuri non attiva alcun racconto *anteriore* (per dirla con la narratologia di Genette), bensì veicola una *rêverie*, auspicio o speranza (“tanti figli avrò quanti ne voglio”), culminante in un finale appunto non narrativo, semmai vagamente teatrale (il monologo drammatico del retaggio simbolista . . .):

E lettere nere, io porto
 le lettere nere e le lettere rosa
 perché io sono la mamma di tutto il paese. (Scotellaro, 2004: 22)

I veri personaggi di Scotellaro, oltre appunto alla *persona* parlante, si riducono a tre: il padre, la madre e i contadini. E la precisazione, forse ridondante, è che quest’ultimo dispositivo funge spesso da *noi*: quindi finisce per riprodurre alcune delle situazioni lirico-drammatiche appena osservate. La collettività contadina non narra se stessa, ma *si mostra*. Di esempi pertinenti ne abbiamo visti peraltro già alcuni (cfr., qui sopra, i versi tratti da *I padri della terra se ci sentono cantare* e *Noi che facciamo?*); e quindi scelgo una poesia leggermente anomala come la tarda *Salmo alla casa e agli emigranti*, datata 7 novembre 1952, di cui cito l’inizio:

Inchinati alla terra, alla piccola porta mangiata della casa,
 noi siamo i figli e la porta è carica di altri sudori,
 e la terra, la nostra porzione, puzza e odora.
 Mi uccidono, mi arrestano, morirò di fame, affogato
 perché vento e polvere, sotto il filo della porta, ardono la gola;
 nessuna altra donna mi amerà, scoppierà la guerra,
 cadrà la casa, morirà mamma e perderò gli amici. (Scotellaro, 2004: 140)

Dove si coglie benissimo la complementarità di un noi contadino e di un io ‘finzionale’; ma soprattutto si percepisce la staticità narrativa, il racconto-zero caratteristico di queste modulazioni.

Non solo. Sulla scorta di una nodale intuizione di Siti, già ricordata⁸, è possibile osservare che molti costrutti potenzialmente narrativi, in particolare autobiografici e di tema familiare, sono altamente ellittici, scorciati. La loro potenzialità di racconto si lega alla risposta narrativizzante del lettore, alla sua capacità – per dirla con linguaggio cognitivista – di applicare al testo *scripts* convenzionali. Nelle poesie d’amore ciò è molto evidente (si pensi a *Ce ne dovevamo andare*, del 1948) ma qualcosa del genere accade anche quando sono in scena il padre o la madre. Ecco *Così papà mio nell’America* (1948):

E queste sono lucciole traverse
 nella mia strada le ragazze pinte

e so che il mio nome non lo gridano
 è scritto in un registro di pensione.
 Così papà mio nell'America
 stette degli anni a camminare
 e poteva anche cadere
 nessuno lo avrebbe chiamato.

(Bari, 10 febbraio 1948)

(Scotellaro, 2004: 127)

L'evocazione del giovane in esilio in una città sentita come estranea (Bari) si avvale del riferimento (lo *script*) alle prostitute, con cui questi ha intrecciato amori mercenari, e al suo isolamento in una misera pensione. Per non dire dello stereotipo dell'emigrante attivo nella seconda parte... Sì, il lettore arricchisce di spunti diegetici un dettato brevissimo così articolato, e ne trae una sorta di doppio racconto. Ma è un lavoro mentale che pochissimo ha a che fare con la narrativa strettamente intesa. Se – di nuovo – prendiamo il 'ballatismo' di Esenin come termine di riferimento, dobbiamo convenire che Scotellaro ne è decisamente al di qua; nelle due poesie dello scrittore russo sopra nominate, gli avvenimenti sono in chiaro, non sono subordinati all'azione degli *scripts*. Semmai (ma è un'osservazione che andrebbe approfondita), non è da escludere che, come suggerito a suo tempo da Fortini (1974: 6), la narrazione debole che stiamo osservando sia debitrice di quella particolare variante della tradizione detta epico-lirica costituita dal *romance* ispanico. E comunque (non per caso i *romances* piacevano molto ai satirici e *soggettivi* Heine e Carducci) questo genere è sbilanciato verso la lirica, pur possedendo un ineliminabile contenuto narrativo.

3.

Siamo di fronte a una poesia che, pur alla ricerca di se stessa, rivela alcune provvisorie certezze. Alle scelte in positivo appena osservate sarà il caso di aggiungere una, forse cruciale, viceversa in negativo. *È fatto giorno* è quasi del tutto priva di quelle metapoesie che sono abbastanza frequenti in *Margherite e rosolacci*. Qui, possiamo leggere *Il poeta* (190–191), *Ai poeti* (199–200), *Giovani come te* (203–205), *Giovane poesia* (205), *Agli amici di Ivrea* (247), *Lettera a don Leonardo Sinisgalli* (253), in cui è tematizzato l'atto di poetare. Non c'è omogeneità di contenuti, prevedibilmente, anche se è curioso rilevare le origini in senso lato corazziniane e palazzeschiane della poetica di Scotellaro: quasi che il *primum* del suo scrivere fosse la vergogna di essere poeta. “Ho scritto e forse detto una bugia / la poesia!”, leggiamo a p. 191; e perentoriamente alle pp. 199–200 è affermato per due volte: “Questo gioco di parole cessi”. La cosa non può non stupirci, per ragioni fin troppo evidenti. Difficile cogliere un rapporto, almeno in astratto, fra il povero poeta sentimentale, o saltimbanco dell'anima che sia, e il proverbiale poeta-contadino della Lucania.

Ma, soprattutto, lo ribadisco, è istruttivo che nessuno o quasi di questi atteggiamenti penetri nella selezione di *È fatto giorno*. La poesia di Scotellaro gioca le proprie carte di accesso alla modernità presentandosi tutta *in atto*, tutta risolta (o irrisolta, va da sé) *qui-e-ora*, tutta attiva nel presente del proprio svolgimento. Le poetiche o sono fuori del testo o vi sono disciolte.

L'osservazione non deve essere ritenuta ridondante, se almeno per un attimo pensiamo a una personalità artistica che ha preso spunto *anche* dalle acquisizioni di Rocco Scotellaro per avanzare nella propria ricerca. Quello che qui sotto si legge a sinistra è un breve componimento del nostro poeta, intitolato *Giovani spose* e risalente al 1948:

Le nuche pettinate delle giovani spose del mio paese. Nere nere nere. Vengono nei carretti i forestieri a prendersi la festa di vederle. (Scotellaro, 2004:98)	Sposo nel cielo ti ho tutto circondato ma sei tu che comandi e sono tua sposa d'infanzia sposa trasparente
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La seconda poesia appartiene alla serie *Cantilena (poesie per Rocco Scotellaro)* di Amelia Rosselli, risalente al 1953 (Rosselli, 2012: 520). Entrambe fanno riferimento al genere dell'haiku; il prodotto di Scotellaro è in effetti più libero, ma nella sezione a cui appartiene è preceduto da tre liriche di cinque versi, conformi al modello.

L'evidente continuità fra i due poeti⁹ non deve nascondere gli elementi di discontinuità, del resto sin troppo ovvi. Curiosamente, se dovessi insistere su uno 'scotellarismo' rinnegato da Rosselli, metterei in rilievo proprio le ricerche intorno alle melodie del canto popolare da lei realizzate. Gli esiti dell'indagine rosselliana, destinati anche a incidere sul notissimo *Allegato. Spazi metrici* posposto alle *Variazioni belliche* (la prosa è datata al 1962), implicano una valorizzazione *formale* degli intervalli (i quarti di tono) negletti dalla teoria tradizionale della musica, e invece – appunto – attivi nella produzione folklorica. In Rosselli, all'opposto di Scotellaro, la voce contadina appare fuori della storia, collocata in uno spazio archetipico, e lascia all'arte un'eredità solo strutturale, stilistica, capace di preludere a un nuovo modo di comporre, a una diversa maniera di concepire e musica e metrica.

Non solo. È probabile che a partire da quell'"allegato" rosselliano nella poesia italiana sia cominciata una lunga stagione che si prolunga sino a oggi. Si tratta di un'epoca, la nostra, in cui le forme si vanno smaterializzando e concettualizzando, perdendo contatto con il fondamento sonoro, fonico-prosodico, che le condiziona(va). La poesia diviene metapoesia: più esattamente, ha bisogno di pezze giustificative che sostituiscano tutto quanto, autonomamente, il testo non vuol fare. Si parla oggi sempre più spesso di poetiche *istallative*: la pagina attiva la propria significazione soprattutto perché, e nella misura in cui, è *detta*, persino prefigurata, da un protocollo di progetti e programmi che lo anticipano e accompagnano¹⁰.

In questo senso, appunto, è sintomatica la rinuncia di Scotellaro a includere componimenti di poetica nella sua prima selezione di liriche. Sintomatica, vale a dire, di un'epoca che è ancora un Novecento esistenziale, un modernismo maturo – per così dire –, le mille miglia lontano dal nominalismo orientato al postmoderno che di lì a poco sarà di Amelia Rosselli. Là c'è una poesia affidata alle proprie soluzioni concrete, empiriche e storiche; qui, c'è la chimera delle forme archetipiche, la prassi dell'arte concettuale. Ciò nondimeno, che un poeta detto contadino abbia potuto condizionare l'avanguardista Amelia Rosselli, è forse la miglior conferma che nell'ibrido Scotellaro, nel suo interesse verso la civiltà arcaica e le forme (non solo folkloriche) ereditate, un occhio smalzato poteva e può cogliere la filigrana di un modo innovativo di fare poesia.

Note

1. Cfr. quanto affermato da Franco Vitelli nella sua Nota al testo, in Scotellaro (2004: XXIX–XXX), per il giudizio negativo di Vittorio Sereni, risalente al 1952, e (ivi: XXXI) per la posizione di Sergio Antonielli, incerto tra la proposta di una stampa integrale delle poesie di Scotellaro e una loro antologizzazione selettiva.
2. Non affronto la questione filologica relativa alle scelte normalizzanti realizzate da Carlo Levi in occasione appunto dell'uscita di *È fatto giorno* nel 1954. Ogni volta che farò riferimento a quest'opera, le mie citazioni e osservazioni si fonderanno sull'edizione curata da Franco Vitelli (contenuta in Scotellaro 2004). Il poeta vi raccolse quelli che riteneva essere i migliori risultati della sua ricerca poetica, escludendo una gran quantità di materiali ora affidati alla silloge non autoriale *Margherite e rosolacci*.
3. Le parole tra virgolette sono tratte da una poesia di Giappone, *Memorie della mia vita* (Scotellaro 2000: 115).
4. Cfr. su tutta la questione De Blasi (2011) e Siti (1980: 44–49).
5. Cfr. la nota precedente.
6. Si noti comunque che la poesia appena citata finisce con un endecasillabo del genere.
7. Mi permetto di rinviare a Giovannetti (2015: 28–32).
8. Cfr., qui, la nota 4.
9. Il punto semmai è capire il rapporto fra il magistero di Pound, promotore quasi istituzionale di simili 'giapponeserie', e come tale considerato modello della poetessa (cfr. Rosselli 2012: 1400), e i testi di Scotellaro.
10. Su tutti questi problemi, cfr. Loreto (2013).

Bibliografia

- Comisso G (1945) Visita al Liceo. In: *Avventure terrene*. Firenze: Vallecchi, pp. 65–76.
- De Blasi N (2011) Contiguità tra versi e prosa nella lingua letteraria di Rocco Scotellaro. *Critica letteraria* 153: 724–755.
- Fortini F (1974) *La poesia di Scotellaro*. Roma-Matera: Basilicata editrice.
- Giovannetti P (2015) *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*. Milano: Ledizioni.
- Loreto A (2013) *I santi padri di Amelia Rosselli. "Variazioni belliche" e l'avanguardia*. Milano: Arcipelago.
- Martelli S (1988) Il testo e la critica. In: *Il crepuscolo dell'identità. Letteratura e dibattito culturale degli anni Cinquanta*, Salerno: Laveglia, pp. 85–111.

- Mazzoni G (2002) La poesia di Sereni. In: *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*. Milano: Marcos y Marcos, pp. 123–180.
- Poggioli R (1970) *Il fiore del verso russo*. Milano: Mondadori.
- Rosselli A (2012) *L'opera poetica*. A cura di S. Giovannuzzi. Con la collaborazione per gli apparati critici di F. Carbognin, C. Carpita, S. de March, G. Palli Baroni, E. Tandello. Saggio introduttivo di E. Tandello. Milano: Mondadori.
- Scotellaro R (2000) *L'uva puttanella. Contadini del Sud*. Introduzione di N. Tranfaglia. Prefazione di A. Melfi. Roma-Bari: Laterza.
- Scotellaro R (2004) *Tutte le poesie, 1940–1953*. A cura di F. Vitelli. Introduzione di M. Cucchi. Milano: Mondadori.
- Siti W (1980) *Il neorealismo nella poesia italiana, 1941–1956*. Torino: Einaudi.
- Vitelli F (2004), Postfazione. In: *Tutte le poesie, 1940–1953*. A cura di F. Vitelli. Introduzione di M. Cucchi. Milano: Mondadori, pp. 333–354.