

PROFESSORI SCRITTORI

*Una passeggiata letteraria lungo le strade dell'Appennino.
Con un racconto inedito di Marco Santagata*

ALBERTO DI FRANCO

Alma Mater Studiorum-Università di Bologna
Corresponding author e-mail: alberto.difranco2@unibo.it

ABSTRACT

Il presente contributo propone una lettura critica di alcune opere in prosa del Novecento letterario italiano ambientate sull'Appennino tosco-emiliano. Nella logica di legare i racconti e i romanzi al territorio, in prospettiva storica, culturale e sociologica, il saggio vuole offrire alcuni spunti di riflessione sui valori estetici e antropologici del paesaggio. In appendice si pubblica qui per la prima volta un breve racconto inedito di Marco Santagata intitolato *La zòca*.

This contribution proposes a critical reading of some prose works of twentieth-century Italian literature set in the Tuscan-Emilian Apennines. In the logic of linking the stories and novels to the territory, in a historical, cultural and sociological sense, the essay wants to show paths on the aesthetic and anthropological values of the landscape. An unpublished short story by Marco Santagata entitled *La zòca* is published here for the first time in the appendix.

KEYWORDS

Literature of the Apennines; landscape; nature; anthropology; contemporary Italian literature



1. Introduzione

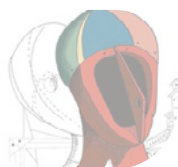
In questa sede, nel tentativo di verificare sui testi la presenza di una letteratura appenninica,¹ esamineremo alcune opere in prosa del Novecento letterario italiano ambientate sull'Appennino tosco-emiliano.² In un primo momento, ci confronteremo con un paesaggio giudicato o percepito esteticamente;³ successivamente, la dorsale appenninica, con i suoi borghi e i suoi variegati ambienti, sarà esaminata in una prospettiva antropologica, per analizzare come l'uomo modelli la propria azione sul mondo circostante in un determinato momento storico. In altri termini, partiremo da un'analisi estetica del paesaggio per approdare al 'paese', inteso come luogo o spazio – secondo Piero Camporesi – «considerato sotto il profilo delle sue caratteristiche fisico-ambientali, alla luce delle forme d'insediamento antropico e delle sue risorse economiche».⁴ Infine, il paesaggio montano osservato dal basso ci permetterà di cogliere la durezza della vita quotidiana e degli scontri sociali che costituisce lo sfondo a molta narrativa italiana legata allo scenario appenninico.⁵

2. Caos e cosmo. Il pellegrinaggio alla Verna di Dino Campana

A seguito della segregazione nel manicomio di Tournay in Belgio, Dino Campana viene rimpatriato a Marradi il 17 giugno 1910.⁶ A settembre, al fine di ritrovare nella solitudine dei luoghi familiari l'agognata serenità spirituale, compie un pellegrinaggio a piedi dalla sua Marradi al Santuario francescano della Verna. Il poeta, se consideriamo veritiera una testimonianza del fratello Manlio, registra le primissime impressioni di viaggio subito dopo il rientro a casa.⁷ Tuttavia, dell'escursione alla Verna non resta alcuna traccia ufficiale prima di dicembre 1913, quando Campana consegna il manoscritto del *Più lungo giorno* ai destinatari, Papini e Soffici. È questa l'unica attestazione della *Verna* anteriore ai *Canti Orfici*.

Uno dei più autorevoli biografi di Campana, Gianni Turchetta, ha insistito molto sulla posizione mediana della *Verna* negli *Orfici* e ha parlato opportunamente di un importante momento dell'ascesa simbolica, dopo la discesa agl'Inferi de *La Notte* e prima della grande sintesi tragica di *Genova*. I crinali e le foreste dell'Appennino, dove Campana ricerca e trova una momentanea liberazione dal dolore (Campigno, Castagno, la Falterona e i suoi boschi, Campigna, Stia, Monte Filetto, Valdervé), sono determinati e concreti, «anche se trasfigurati simbolicamente e tramati di ricordi letterari e artistici».⁸ L'itinerario francescano assume pertanto il duplice significato della purificazione e della riscoperta dei valori di purezza della poesia (Dante, Carducci) e dell'arte medievale e rinascimentale toscani (Giotto, il Ghirlandaio, Leonardo, Michelangelo, Andrea del Castagno, Andrea della Robbia). È quindi un viaggio nel tempo e fuori del tempo: la poetica di Campana, d'altra parte, affonda le radici nel mito e vuole affermare la permanenza di certi valori, che non appartengono solo alla loro epoca, ma tanto al passato quanto al presente.⁹

Nella struttura del «diario» o delle «note di viaggio» (se accettiamo l'indicazione data nel *Più lungo giorno*) della *Verna* spicca la capacità del poeta di costruire il proprio pellegrinaggio su una serie di sfondi «concepiti come vasti scenari, segnati ciascuno da profonde differenze con quello successivo e da una varietà di elementi che vanno dal mistico al grottesco».¹⁰ La forza iniziatica del paesaggio agisce sostanzialmente su tre livelli: del corpo, che si incammina lontano e poi ritorna alle regioni urbane; della mente, che tra i monti si spoglia del troppo umano; della lingua, che non registra i fenomeni, ma li esplora e li produce.¹¹ Per rendersene conto, esaminiamo intanto l'approccio di Campana allo scenario di Castagno in principio del viaggio. Il paesaggio percepito dal poeta è caotico: la vista del monte Falterona produce in lui una sensazione d'inquietudine, che ben si accorda alla condizione dei Castagnini, «aduggiati da una notte di pioggia nelle loro stamberghe allagate».¹² La raffigurazione del fossile, associata a un cielo nuvoloso – precisa Gaston Bachelard – è un motivo tipico della poesia europea (pensiamo a *L'Archipel de la manche* di V. Hugo). Poiché niente più di un cumulo di rocce assomma le minacce di un cielo temporalesco,¹³ nell'*incipit* della sezione 2 il poeta annota: «La Falterona è ancora avvolta di nebbie. Vedo solo canali rocciosi che le venano i fianchi e si perdono nel cielo di nebbie che le onde alterne del sole non riescono



a diradare. La pioggia à reso cupo il grigio delle montagne».¹⁴

Ma Campana non si accontenta di tradurre linguisticamente gli spazi attraversati. Tenendo a mente il capitolo nicciano di *Così parlò Zarathustra* intitolato *Il viandante*, egli alterna un cammino in salita (la dimensione liberatoria) e di discesa (dentro sé stesso).¹⁵ Vagheggia continuamente l'idea del paesaggio come sistema di relazioni tra elementi visibili e invisibili, tra natura e storia. Si interroga sulle origini spaziali del mondo figurativo e tenta sempre di ancorare il fatto pittorico a un luogo determinato, alla geografia di una tradizione culturale. Particolarmente affascinante, sotto questo punto di vista, è il parallelismo instaurato tra il presente e il passato. Una lapide nel presbiterio della chiesetta sollecita per esempio Campana ad assimilare la fisionomia di una ragazza di Castagno, preoccupata per il torrente in piena, a scene dipinte da Andrea del Castagno.¹⁶

La prima parte del viaggio è contrassegnata, dunque, dal conflitto interiore del poeta (significativa l'anadiplosi «dovrò salire, salire»,¹⁷ per rimarcare la fatica dell'ascesa) e da un paesaggio disarmonico annunciante la minaccia di una imminente «catastrofe». Silvio Ramat, cui va riconosciuto il merito di aver individuato le numerose analogie tra la *Verna* di Campana e il *Giornale di bordo* di Soffici, ha scritto che «catastrofe» e «sogno catastrofico» della seconda sezione¹⁸ sono da intendersi, secondo l'accezione della tragedia greca, come catarsi o come preparazione dell'ultima purità, raggiunta da Campana nel Santuario francescano.¹⁹

L'armonia che si realizza nel corso del pellegrinaggio passa attraverso la lettura zoomorfa del paesaggio: la Falterona nel viaggio di andata alla Verna è paragonata a un «cavallone pietrificato»,²⁰ mentre la costa alpina di Verdevé viene equiparata alla «zanna del leone». ²¹ E siccome un sognatore di rocce – avverte Bachelard – si diverte a giocare con le forme e a dare un nome scherzoso a profili mutevoli,²² non stupisce che nel viaggio di ritorno il poeta accosti la Falterona a un «pachiderma a quattro zampe». ²³

Prima di accedere a una natura primitiva e panica – non casualmente viene eletto S. Francesco come guida nell'Appennino – Campana decide di fare i conti con la tradizione a lui coeva del cubismo. Singolare è l'inserimento della sezione 3 *Sulla Falterona (giogo)*, del tutto assente nel manoscritto del *Più lungo giorno*. Qui Campana accosta le casette di macigno del paesaggio di Castagno al rettangolo della testa delle creature del paesaggio cubista e, ripensando alla forma squadrata delle casette del paese di Andrea, al poeta torna in mente la fisiognomica delle ragazze che vi abitano:

Castagno, casette di macigno disperse a mezza costa, finestre che ho visto accese: così a le creature del paesaggio cubistico, in luce appena dorata di occhi interni tra i fini capelli vegetali il rettangolo della testa in linea occultamente fine dai fini tratti traspare il sorriso di Cerere bionda: limpidi sotto la linea del sopra ciglio nero i chiari occhi grigi: la dolcezza della linea delle labbra, la serenità del sopra ciglio memoria della poesia toscana che fu.

(Tu già avevi compreso o Leonardo, o divino primitivo!).²⁴

Oltrepassati il «paesaggio ignoto»²⁵ della foresta della Falterona e Stia, un paese del Casentino in provincia di Arezzo, il poeta viandante²⁶ raggiunge finalmente il «paesaggio promesso»²⁷ della Verna. La sommità della montagna rappresenta la riconciliazione con la natura e il superamento delle forze titaniche primordiali. Il paesaggio di Campana, ancora una volta, non è solamente un'entità estetica, quanto piuttosto un'entità esistenziale del soggetto che parla: ciò che è fuori è nello stesso tempo all'interno.²⁸ Si viene a creare una segreta analogia fra i movimenti dell'emozione e le apparizioni del mondo sensibile. Il «paesaggio cristiano»²⁹ della sesta sezione s'intona perfettamente allo spirito dei suoi abitanti, che offrono al pellegrino dell'acqua per ristorarsi dalla fatica: «Incantevolmente cristiana fu l'ospitalità dei contadini là presso. Sudato mi offesero acqua». Aleggja qui una vaga eco dell'episodio della Samaritana al pozzo.³⁰ Nel passaggio dal piano corporeo a quello esistenziale, ci accorgiamo che il luogo fisico è tutt'uno con il luogo della mente e si rivela carico di un nuovo significato: la pacificazione della natura violenta e ribelle coincide con la riacquistata serenità d'animo del poeta:



Si levava la fortezza dello spirito, le enormi rocce gettate in cataste da una legge violenta verso il cielo, pacificate dalla natura prima che le aveva coperte di verdi selve, purificate poi da uno spirito d'amore infinito: la meta che aveva pacificato gli urti dell'ideale che avevano fatto strazio, a cui erano sacre pure supreme commozioni della mia vita.³¹

Giunto al monastero, e più precisamente nel corridoio dov'è raffigurata la «leggenda francescana»,³² Campana rappresenta un «paesaggio claustrale»³³ in cui si distingue la figura penitenziale di un frate in perfetta armonia con l'aura sacrale del luogo: «Un frate decrepito nella tarda ora si trascina nella penombra dell'altare, silenzioso nel saio villosa, e prega le preghiere d'ottanta anni d'amore».³⁴

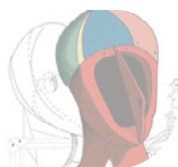
Nella Verna, però, esiste un paesaggio nominale che Campana colloca in posizione centrale, nella descrizione del viaggio di *Ritorno* nella terra di Romagna. *Salgo* è il titolo dei quattordici versi schematici, paratattici ed ellittici (quasi una lista di cose essenziali vedute in precedenza), che preludono al rientro a Marradi. Esso è accompagnato dalla specificazione (*nello spazio, fuori del tempo*), perché la prima dimensione intende sostituire la seconda.³⁵ In realtà, la parte in prosa e quella in versi non vanno lette in antitesi, ma devono essere rilette come due modi diversi di costruire il paesaggio: da un lato uno sguardo che raccoglie coppie di elementi in modo visivo e metonimico, dall'altro uno sguardo visionario che inventa con maestria ardite connessioni metaforiche.³⁶ Segue un lungo frammento dedicato al tema del ritorno. Se confrontiamo il manoscritto del *Più lungo giorno* con gli *Orfici*, notiamo che Campana, nella seconda parte del viaggio, vuole evidenziare l'aspetto sonoro del paesaggio, un modo complementare a quello della luce e dell'occhio per rendere la percezione dinamica dello spazio. È sufficiente un solo esempio a dimostrarlo. Il frammento poc'anzi richiamato incluso nel *Più lungo giorno* registra il movimento ottico del poeta («Mi rivolgo», «vedo»), mentre gli *Orfici* attestano il passaggio a un tono più impersonale, omogeneo allo stile nominale dei versi che lo precedono: «[*Mi rivolgo a*] La tellurica melodia della Falterona. [...] [*vedo*] l'ultimo asterisco della melodia della Falterona».³⁷

3. Il paesaggio come stato d'animo: «Casa d'altri» di Silvio D'Arzo

Bertrand Westphal, interrogandosi sul tipo di legame che unisce lo spazio finzionale a quello referenziale, ha riportato all'attenzione dei lettori la proposta di Lennart Davis, secondo cui esistono sostanzialmente tre tipi di luoghi letterari: il luogo fattuale (*actual*), come la Parigi di Balzac, il luogo finzionale (*fictitious*), come Middlemarch in George Eliot, e il luogo ribattezzato (*renamed*), come quelle West and East Egg che in Francis Scott Fitzgerald sottintendono New York.³⁸

Nel caso del lungo racconto *Casa d'altri* di Silvio D'Arzo (edito per la prima volta nel 1952)³⁹ siamo di fronte a un luogo ribattezzato: Montelice allude quasi certamente a Cerreto d'Alpi, un piccolo paese situato nel cuore dell'Appennino reggiano dove Ezio Comparoni era solito trascorrere le sue estati in compagnia della madre Rosalinda, originaria di quel borgo.⁴⁰

La trama del racconto, ridotta all'essenziale, è fin troppo nota per ripercorrerla nei dettagli: un'anziana lavandaia di sessantatré anni, per porre fine a una vita povera e monotona, chiede al suo parroco di campagna l'autorizzazione di suicidarsi. Eppure tra la domanda di Zelinda Icci fu Primo, continuamente revocata, e la risposta del sacerdote, il narratore induce a riflettere sui grandi temi legati all'esistenza: il lavoro, la religione, la morte.⁴¹ Sullo sfondo resta l'aspro Appennino emiliano, costruito sui consolidati modelli romantici,⁴² specchio del sentimento umano di queste due anime estremamente tormentate. Pier Vittorio Tondelli è stato uno dei primi critici ad avere sottolineato l'importanza del paesaggio in *Casa d'altri* e ha scritto che in entrambi i personaggi «c'è tutta la solitudine, una certa arguta follia, una malinconia [...] tipiche del carattere emiliano che sia D'Arzo, sia il modenese Antonio Delfini, hanno saputo, in modi diversissimi, raccontare».⁴³ A detta di Raffaele Crovi, invece, la storia della vecchia Zelinda e del vecchio parroco, incorniciata nello scenario simbolico dell'Appennino reggiano, può essere letta come un'«allegoria delle aspirazioni, dell'amarezza e del conforto di una generazione».⁴⁴



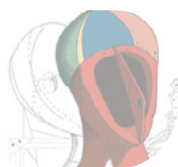
Le numerose contraddizioni insite nella narrazione e gli umori degli abitanti di Montelice legati al paesaggio sono presenti già nel primo capitoletto, incentrato su una particolare veglia funebre. La topografia del luogo è in perfetta sintonia con l'estrema solitudine delle anime: «Dallo stagno mi voltai per guardare giù in basso. Sette case. Sette case addossate e nient'altro: più due strade di sassi, un cortile che chiamano piazza, e uno stagno e un canale, e montagne fin quanto ne vuoi». ⁴⁵ La vita scorre, ma non ha alcun significato. Il vecchio prete ha alle spalle un passato di brillante teologo (in seminario era soprannominato Doctor Ironicus); ⁴⁶ nondimeno, il paesaggio e la sua gente lo hanno trasformato in un personaggio drammatico, nel Falstaff shakespeariano. ⁴⁷ In questa terra desolata non c'è spazio neppure per le 'crisi di cordoglio': la vedova, seduta accanto al morto sul saccone di foglie, rimane impassibile: «Difficilmente si piange quassù: e anche lei rimaneva immobile e fissa come la vecchia del Duomo in città che sta lì ad aspettare il suo soldo». ⁴⁸

A ben vedere, anomalo risulta pure il comportamento del prete, oramai del tutto disinteressato alla dimensione religiosa della propria missione. Molti elementi popolari, quali il lamento delle prefiche e l'uso di cucire il morto dentro il lenzuolo, sono estranei all'Appennino reggiano e, in generale, a tutta l'Italia settentrionale. ⁴⁹ Ciononostante, anche a volere accettare per vero l'inserimento di tali elementi eteroclitici, appare del tutto inverosimile l'approvazione di un sacerdote intento ad officiare un funerale con le medesime caratteristiche dell'antico rituale pagano. ⁵⁰

In un saggio su Joseph Conrad, risalente al periodo 1945-1950, D'Arzo pone l'accento sulla «condizione umana» dei personaggi conradiani, «esiliati qui in terra» e privi di «cielo sul capo», ⁵¹ proprio come l'anziana Zelinda, una figura in stretta correlazione con la natura. ⁵² La donna vive in un paesaggio «confinario», ⁵³ in una sorta di non luogo: il suo stato è paragonato in un primo tempo a quello di un «uccello sbrancato», ⁵⁴ successivamente, l'io narrante informa che, dopo aver lasciato Bobbio, «dove quattro anni prima i tedeschi avevano bruciato anche i sassi», adesso lei abita «ai margini della parrocchia», immersa in una cornice naturale scabra ed essenziale, che evoca il suo stesso stato d'animo: «Viveva sola, al di là del sentiero degli olmi [...], e dopo non ci sono che foree torbiere e anche peggio, se pur peggio è possibile». ⁵⁵ Più avanti, nel corso di una visita del prete in casa di Zelinda, l'omologia fra la vita della donna e la vita della natura è fissata dal trascolorare del giorno: «ormai era il tramonto: là al fondo le gole avevano il colore della ruggine vecchia e l'aria dava già nel celeste: e chi non sapeva che più in là c'era Bobbio poteva anche pensare di trovarsi ai confini del mondo». ⁵⁶

Non soltanto negli spazi chiusi, pure *en plein air* la natura e il paesaggio si fanno oggettivazione del sentimento della donna. Come ha fatto notare Gianni Celati, nel primo incontro tra la lavandaia e il parroco al canale le trasparenze atmosferiche danno il senso di una esistenza che sfuma e si disperde fra i fenomeni esterni: ⁵⁷ «anche i sassi eran tristi, e l'erba di un color quasi viola, era ancora più triste». ⁵⁸ Su questo sfondo petroso, l'unica compagna di Zelinda è una capra, con la quale la vecchia, verso la fine del racconto, stabilirà una similitudine parentetica: «Io ho una capra che porto sempre con me: e la mia vita è quella che fa lei». ⁵⁹ L'assimilazione dell'uomo alla bestia può avere un precedente letterario in Verga, ma in *Casa d'altri* il valore simbolico dell'animale va probabilmente ricondotto a quel modello di dolore universale che Saba aveva intravisto nel muso dell'animale («In una capra dal viso semita / sentiva querelarsi ogni altro male, / ogni altra vita»). ⁶⁰ Nel mondo tragico dell'aspra e arida montagna di Montelice anche la dissonanza prodotta dai «campanacci di bronzo» accentua la disarmonia che alberga nel cuore della donna.

Ezio Raimondi ha osservato che quella narrata in *Casa d'altri* è un'«avventura nel profondo», un dialogo tra due personaggi simili e opposti che si contrappongono pur appartenendo entrambi al mondo ormai disperato della vecchiaia. ⁶¹ Nella chiusa, sotterranea e pietosa comunicazione tra il sacerdote e Zelinda risiede la vera essenza del racconto. La conversazione agonizzante delle due anime riflette l'«agonia» del paesaggio e presagisce la morte della lavandaia sin dalla sua prima apparizione: «L'autunno era già in



agonia. Di notte le siepi brinavano e la luna s'era fatta più fredda del sasso». ⁶² Ancora più significativa, a cavallo del decimo capitolo, è l'analogia instaurata dall'io narrante tra il movimento del sole («adesso c'era e di colpo spariva, e poi dopo un po' riappariva come fosse già in agonia») ⁶³ e il comportamento della donna, restia a conferire con il prete, nel frattempo decisi a rivestire i panni del Buon Pastore ⁶⁴ e a recarsi nella «tana» di Zelinda nel tentativo, purtroppo frustrato, di parlarle: «Ma la vecchia dovette sentirmi. Senza nemmeno alzar gli occhi, si levò subito in piedi e raccolse cesto e conocchia, e tirò la corda alla capra che frugava la siepe, e in un minuto tutto sparì dentro l'uscio». ⁶⁵ E a proposito della poetica dell'analogia, Anna Luce Lenzi ha detto che in *Casa d'altri* osserviamo un contrappunto continuo di analogie tra immagini «collegate da risponderne sensibili più che logiche». ⁶⁶ Pensiamo solo ai capelli «color grigio-passera» ⁶⁷ della vecchia e al canale. A quest'ultimo viene assegnata la funzione di segnare il confine tra la nostra dimensione terrena e l'altrove. ⁶⁸ Entrambe le immagini si ritrovano nell'ottavo capitolo e anticipano il tragico destino di Zelinda, sottoposta all'influenza di un paesaggio brullo:

Erano già cominciate le piogge. Dappertutto l'odor d'erba bagnata: sotto i boschi al mattino si trovavano mucchi di passare morte annegate: l'acqua al canale era intanto cresciuta di un braccio e già molti lastroni di pietra eran quasi coperti e sparivano. Così lei, per chinarsi a lavare, dovette portarsi un trecento metri più giù, verso valle. Lì per lì non riuscivo a vederla ed ero già per tornarmene indietro.

“Purché anche a lei non venga adesso l'idea di dar del lavoro alla Melide”, dissi. ⁶⁹

Alla richiesta di Zelinda di «finire un po' prima», il prete risponde con le solite parole della predica, «e per di più dette mille e una volta». ⁷⁰ Poco prima della conclusione del racconto, l'immagine delle «passere uccise dal freddo» e il paesaggio desertico dell'Appennino sanciscono la condizione finale dei due protagonisti, estranei «a tutto e a tutti; ed anche a loro stessi», ⁷¹ come i personaggi di Henry James:

Mi guardai un po' d'intorno. Stava per venire la morta stagione, gli sterpi secchi, le passere uccise dal freddo, la notte che arriva alle sei, i fossi ghiacciati, i vecchi che se ne muoiono in fila e la Melide li cuce dentro il lenzuolo e io li porto al cimitero di monte, e i bambini che per l'intera stagione se ne stanno dentro le stalle a scaldarsi col fiato dei muli...

Un inverno di cinque o sei mesi. E lei, cosa avrebbe fatto, la vecchia?

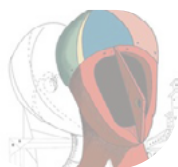
Nelle ossa sentivo l'inverno vicino. ⁷²

Fallito lo scopo di salvare Zelinda, il parroco, che auspicava d'indossare le vesti del «medico», ⁷³ per alleviare le sofferenze della donna, si trasformerà presto in un «malato inguaribile», ⁷⁴ anche lui con un piede di là dalla vita.

4. L'universo contadino di Luigi Malerba

Luigi Malerba, con i racconti brevi raccolti nella sua prima opera *La scoperta dell'alfabeto* (1963 e 1971), si riconnette a un preciso filone della tradizione letteraria italiana, che va dal *Decameron* di Boccaccio alle *Novelle* otto-novecentesche di Verga e Collodi, Capuana e De Roberto, di Pirandello e di Svevo, di Palazzeschi, Campanile e Zavattini. ⁷⁵ Si tratta di un esordio coraggioso e in controtendenza rispetto agli orientamenti culturali dei primi anni '60, segnati prevalentemente dalla letteratura industriale. ⁷⁶

I ventidue racconti dell'opera sono tutti ambientati nell'Appennino parmense, dove Malerba durante l'infanzia trascorreva le vacanze estive. La conoscenza diretta dei luoghi consente allo scrittore di percepire a fondo le metamorfosi ambientali e sociali del nostro Paese iniziate nella seconda metà del Novecento con la speculazione edilizia, l'industrializzazione e l'abbandono delle campagne. ⁷⁷ Particolarmente originali sono le strategie espressive messe in campo da Malerba per narrare le mutazioni antropologiche in atto. Pubblicato nell'anno della nascita del “Gruppo 63” e della neoavanguardia, *La scoperta dell'alfabeto* è un libro di transizione, che per un verso opera molte «trasgressioni sul reale» attraverso l'invenzione



di situazioni comico-grottesche,⁷⁸ per l'altro descrive fedelmente il modo di vivere dei contadini «entro il triangolo formato dai tre comuni di Berceto, Solignano e Valmozzola».⁷⁹ In un'intervista concessa a Luciana Martinelli, Malerba dichiara:

Il mio primo libro *La scoperta dell'alfabeto* può essere letto come una "rappresentazione obiettiva" o come una favola. Avendo assunto come occasione narrativa un mondo antico, statico e intellettuale come quello dell'Appennino Parmense, non avevo altra scelta che dare verosimiglianza a una obiettiva irrealtà (a un mondo di favola). Dunque i termini si possono anche rovesciare. Del resto Dostoevskij diceva giustamente che la verità non è mai verosimile.⁸⁰

L'ossimoro «obiettiva irrealtà» spiega il senso complessivo dell'intera raccolta di racconti e indica la volontà del suo autore di distaccarsi dalla letteratura contadina d'impronta neorealista del dopoguerra, per proiettarsi verso le forme letterarie, filosofiche e scientifiche più avanzate della modernità in una nuova dimensione internazionale, preparata dall'attività culturale di riviste quali *Officina*, *Il Menabò* e, soprattutto, *Il Verri*.⁸¹

Malerba dubita delle convenzioni e della percezione abituale e automatica delle cose; di conseguenza i suoi contadini sono al tempo stesso concreti e assurdi, «ma sono anche così dotati di astrazione da essere capaci di tutto, persino di comprendere [questioni] che sfuggono agli altri uomini».⁸² Si deve credere allo studioso delle forme brevi Gino Ruozzi, quando afferma che lo scrittore «si cimenta nell'impresa di verificare la possibilità di sovvertire l'ordine del mondo»,⁸³ a cominciare dalle regole in apparenza imprescindibili della successione alfabetica. Sin dal primo racconto, da cui prende il titolo l'omonima raccolta, emergono gli aspetti stranianti della vita contadina: è sufficiente una elementare osservazione del vecchio Ambanelli al figlio undicenne del padrone (*alter ego* di Malerba stesso)⁸⁴ per mettere in discussione la logica dell'alfabeto:

«Prima di tutto c'è A.»
«A,» disse paziente Ambanelli.
«Poi c'è B.»
«Perché prima e dopo?» domandò Ambanelli.
Questo il figlio del padrone non lo sapeva.⁸⁵

Riguardo alla coesistenza di elementi realistici e grotteschi nella *Scoperta dell'alfabeto*,⁸⁶ l'incontro ravvicinato con i testi servirà a chiarire meglio l'arte del raccontare di Malerba. In *Fuoco e fiamme*,⁸⁷ ad esempio, si narra la storia di un sentimento non ricambiato, per molti versi simile alla *Ballata dell'amore cieco* di Fabrizio De André. Petronio è follemente innamorato di Margherita e seguendo una 'logica assurda' crede di potere instaurare una relazione con la donna confidando nell'uguale statura fisica. Come prova del suo amore arriva a mozzarsi prima un dito con l'accetta, poi costruisce addirittura una ghigliottina e si taglia la testa. La trama, di per sé, è surreale, ma la collocazione geografica della provincia parmense, con i riferimenti al torrente Grontone e a Calamello, è sicura. Altrettanto verisimile è la lotta contro la fame dei contadini emiliani, che si nutrono di pane, formaggio e polenta. Trova spazio nel racconto anche un 'thesaurus' di patrimoni conoscitivi affinati da millenni nella civiltà contadina. Basta pensare alla scienza degli astri, alla luna in particolare, dove è possibile scorgere – precisa Camporesi – gli indizi e i presagi del nuovo.⁸⁸ Sono significative, a questo proposito, le parole di Santa:

Un giorno che passò [Petronio] dal Calamello, entrò in casa della Santa e le raccontò tutta la sua storia.

«Hai tenuto conto della luna?» domandò la Santa.

«Io no,» disse Petronio.

«Quando tagli un albero o porti la vacca al toro o falci il fieno, tieni conto della luna?»

«Lo vedi che sei una bestia?»

Petronio la guardò senza fiatare.⁸⁹



Ricco di paradossi è il racconto *Storia della moria*,⁹⁰ ambientato in parte a Pietramogolana, in parte a Pagazzano, due piccole frazioni vicino Berceto: qui uno dei personaggi, Coriolano, invita a osservare il mondo dalla prospettiva di una gallina (allo stadio embrionale c'è già il libro per ragazzi *Le galline pensierose* pubblicato nel 1980) e insieme ai suoi concittadini va alla ricerca di un sistema per porre rimedio alla moria dell'animale, unica forma di vero sostentamento per i pietramogolesi, abituati a mangiare «cotiche di prosciutto» e a fare il pane con la «farina mischiata a crusca». L'atteggiamento di Coriolano e Zerbino, che si rivolgono al prete per dirimere la questione delle galline pensanti è apparentemente bizzarro. Eppure, se pensiamo al contesto tragico di *Casa d'altri*, capiamo che la figura del sacerdote in questi piccoli borghi dell'Appennino emiliano non è solamente un'autorità spirituale, ma anche un semplice uomo disponibile all'ascolto.⁹¹

In taluni casi, ne *La scoperta dell'alfabeto*, l'elemento realistico prende persino il sopravvento su quello comico-grottesco. Il protagonista dal nome antifrastico Fortunato, nel racconto *Dignità*,⁹² è un uomo di città stanziatosi a Calamello, il quale, ignaro dei principi elementari di coltura, «al tempo della semina» pianta fagioli al posto del grano in un terreno poco adatto alla crescita dei legumi. Restio a ricevere l'aiuto dei calamellesi, il «forestiero», per una questione di dignità, si nutre solo di polenta e, una volta finita la farina, si lascia morire di fame. In una trama formalmente semplice, Malerba introduce in modo originale il tema del conflitto città-campagna e pone l'accento sull'universo linguistico del paese, che impedisce ai contadini di entrare autenticamente in rapporto con il diverso. In un dialogo con Fortunato, Ermelinda parla del tempo, della luna, dei segreti dell'agricoltura; l'uomo, al contrario, assorto nella lettura del giornale non riesce a comunicare con la donna: «Si capiva che aveva voglia di raccontare queste cose del giornale, ma ci voleva qualcuno che sapesse tirargli fuori le parole».⁹³

La lingua creaturale della corrispondenza tra la parola e la cosa, quella di Ermelinda e degli abitanti del borgo, si oppone quindi al linguaggio convenzionale del giornale, simbolo della città, che si rivela incapace di tenere in vita Fortunato per la vuotezza esistenziale dei suoi segni.⁹⁴

Quando Piero entrò nella casetta dopo aver sfondato la porta, trovò il forestiero stecchito sul pagliericcio. Nel camino c'era un pezzo di giornale bruciacchiato. Si leggevano ancora alcune lettere di un titolo, oscure, senza senso. Andarono a chiamare i carabinieri.⁹⁵

Ma c'è di più. Malerba non crede in assoluto al realismo letterario: in un'occasione ha detto che il compito dello scrittore è distanziare i fatti e creare intorno a essi un alone di fantasia in modo da renderli autonomi rispetto alla realtà che li ha ispirati.⁹⁶ Vero è, però, che accanto ai paradossi e ai paralogismi, nelle storielle raccolte ne *La scoperta dell'alfabeto* irrompe prepotentemente la cronaca del secondo conflitto mondiale. Il racconto *Dignità*, più sopra citato, mostra diversi accenni alla Resistenza e ai rastrellamenti dei tedeschi intorno alla media valle del Taro; *Il silenzio*,⁹⁷ invece, da una parte affronta il problema del mercato nero, e dall'altra, con il personaggio di Angiolina, descrive lo scenario drammatico di Parma ridotta a un cumulo di macerie a causa dei bombardamenti del '44; un altro racconto, *I mongoli*,⁹⁸ testimonia il triste passaggio delle truppe mongole sull'Appennino parmense, mentre *La bomba*,⁹⁹ attraverso l'ironia del contadino Agnetti, denuncia l'incapacità dell'aereo da caccia notturno «Pippo» di colpire obiettivi strategici come il ponte di Ghiare: «Agnetti diceva che Pippo era meglio che andasse per lumache».¹⁰⁰

A distanza di alcuni anni da *La scoperta dell'alfabeto*, per salvare dal naufragio la memoria dialettale e le culture che vi corrispondono, Malerba compila un piccolo vocabolario dialettale agricolo intitolato *Le parole abbandonate* (1977).¹⁰¹ La scelta dell'editore Mondadori di pubblicare le due opere in un unico volume pare essere stata sollecitata dall'autore stesso, che in un'intervista a Monica Gemelli e Felice Piemontese ha dichiarato: «Il libro [*Le parole abbandonate*] si riferisce allo stesso ambiente descritto in un altro mio libro, *La scoperta dell'alfabeto*, dove tuttavia non uso mai il dialetto, di cui si sente la presenza solo in modo



direi subliminale». ¹⁰² E in merito alla distinzione camporesiana ¹⁰³ tra il paesaggio estetico, che induce alla contemplazione, e il paese, che accorda alla sfera estetica minore importanza, nell'introduzione al suo repertorio Malerba così descrive il rapporto di forza tra il contadino e la terra: «Un rapporto utilitario, niente affatto idilliaco: la terra può essere grassa, magra, argillosa, sassosa, arida, compatta, farinosa, bene esposta o male esposta, ma per il contadino non è mai paesaggio e panorama». ¹⁰⁴ In una bella recensione a *Le parole abbandonate* apparsa sul «Corriere della Sera», Italo Calvino ha parlato di una «campagna vissuta non come il paesaggio lirico dei letterati, ma come pratica, come opere e giorni dell'agricoltura». ¹⁰⁵ Al fine di rimarcare il personale legame dei contadini con la terra e con gli astri, in conclusione, sarà sufficiente selezionare dal dizionario la voce *luna*, ricorrente, come si è visto, in molti racconti di Malerba:

Lòn 'na. Luna. Sulle fasi della luna ci si regola per la semina, per la raccolta del fieno, per il taglio della legna, per la potatura degli alberi da frutta, per mutare e imbottigliare il vino e per molti altri lavori agricoli. La pietra viva o pietra da calce si chiama *sāss da lòn 'na* o *sāss cun la lòn 'na* perché si spacca a sezioni semicircolari, simili a mezzelune. *Avèireg la lòn 'na*, averci la luna, essere di cattivo umore. ¹⁰⁶

5. Un professore-scrittore sull'Appennino: il caso esemplare di Marco Santagata

Nel mese di aprile del 1995 Marco Santagata pubblicava su «la Rivista dei Libri» un articolo al tempo stesso provocatorio e programmatico dal titolo *Italianistica in crisi*, destinato a inaugurare un acceso dibattito nel campo degli addetti ai lavori. ¹⁰⁷ Tra le tante e argomentate tesi esposte in quell'intervento, una in particolare può servire da monito per il presente e riguarda la necessità della disciplina di andare oltre il claustrofobico perimetro universitario:

Il sapere in partenza che i propri scritti non sono destinati a una diffusione extra-universitaria ha favorito il formarsi di una scrittura gergale pseudoscientifica che, a sua volta, diviene una delle cause che ostacolano la diffusione al di là degli addetti ai lavori. [...] In linea generale direi che siamo rimasti fermi all'idea del libro come contributo scientifico di per sé destinato a pochi, lasciando cadere gli stimoli in direzione di una divulgazione di alto livello che pure dal mercato arrivano. ¹⁰⁸

Con l'intento di stabilire i rapporti con un pubblico più ampio ed eterogeneo, Santagata percorre sostanzialmente tre strade parallele: 1) continua a scrivere saggi specialistici e a realizzare edizioni di sicuro valore scientifico (nel 1996, per la collana «I Meridiani» di Mondadori, cura il commento al *Canzoniere* di Petrarca); 2) favorisce un approccio familiare ai testi letterari di più ardua comprensione linguistica (la traduzione in italiano moderno delle *Canzoni* di Leopardi per l'editore Mondadori risale al 1998); 3) investe molto nell'alta divulgazione (notissimi, in tal senso, i libri dedicati alle tre corone fiorentine). In questo preciso contesto s'inserisce l'esordio narrativo di Santagata con *Papà non era comunista* (1996). Il libro, ambientato in larga parte sull'Appennino modenese, mette in scena un padre (Ugo) 'allo specchio', il quale in un affascinante viaggio a ritroso nel tempo rende partecipe il figlio maggiore (Andrea) della sua articolata storia familiare. Per riprendere le categorie di Lennart Davis, si può dire che nell'autobiografia romanzata di Santagata si alternano luoghi fattuali: Montecorone, Casigno e Modena; luoghi ribattezzati: Rocca, per esempio, è Zocca, il paese natio dello scrittore; luoghi finzionali: le Fontanelle e l'altopiano di Pradàvena. Uno dei punti di forza del romanzo è da ricercare nelle anacronie, ovvero nelle discrepanze tra l'ordine della storia narrata e l'ordine del discorso che la narra. In *Papà non era comunista* il tempo dell'intreccio non risponde a una linearità cronologica, bensì affettiva; sorprendente è la capacità di Santagata di recuperare impressioni, fotogrammi di vissuto, frammenti di senso da situazioni perdute, «componendole insieme a restituirne l'intatto sapore di una stagione trascorsa». ¹⁰⁹ La scelta dell'io narrante di passare in rassegna il nucleo familiare soltanto nel terzo capitoletto, dopo un *incipit in medias res*, è indice del fatto che si vuole proiettare la storia in una dimensione pubblica e collettiva.



Il paesaggio appenninico in cui il piccolo Matteo, negli anni '50, muove i suoi primi passi assume sviluppi e forme peculiari prima dell'avvento della modernizzazione. La campagna delle Fontanelle, collocata nei pressi di Monticello (Modena), è abitata da persone condannate a vivere nella violenza della fatica e della fame. Nei primi due capitoli del romanzo la voce narrante passa in rassegna personaggi a un tempo tragici e grotteschi (sembrano usciti fuori dalla penna di Giulio Cesare Croce), a cominciare dal «povero» e rozzo Armandone, emblema di una civiltà immobile e bloccata nella fissità del tempo ciclico. Anche il linguaggio per Santagata ha il valore di una testimonianza; le parole e le espressioni dialettali introdotte nel testo hanno infatti la funzione di accentuare il distacco di due mondi difficilmente conciliabili: da una parte ci sono i proprietari terrieri (la nonna Rachele e la zia Emilia), dall'altra i braccianti a rivendicare un semplice pasto caldo:

«Sgnor patrón, la mnèstra la brusa!»

«Mètegh de pen!»

«Brucia? Mettici del pane, mettici» ripeteva ridacchiando la nonna.¹¹⁰

Ma i veri protagonisti del romanzo – il titolo è esplicito – sono un padre e la politica. Santagata, mescolando sapientemente realtà e finzione, ripercorre la storia della provincia emiliana dagli anni '50 ai '70 dalla specola di una famiglia metà borghese e metà contadina: i Federici di Casigno da un lato, i Santini di Rocca dall'altro. Al centro c'è un padre (Ugo Santini), costretto a muoversi in un contesto contrassegnato dalla presenza ingombrante di una suocera monarchica e fascista, ereditiera, insieme alla sorella (zia Emilia), di alcuni poteri alla Misericordia, uno spazio collocato a pochi chilometri dalle Fontanelle. Dietro il personaggio di Ugo Santini si nasconde il padre dell'italianista, Ciro Santagata (1922-1983), professore di Lettere nelle scuole di Zocca, Pavullo e Modena, ed esponente politico della Dc.¹¹¹ Conosciuto a Rocca e alle Fontanelle come *e' prufesor*, il narratore lo descrive nella doppia veste d'insegnante e politico. È attraverso la figura del padre che l'Appennino modenese da luogo di fame, di lotte sociali e di fatica, può trasformarsi talvolta in giardino arcadico. Un caso singolare d'intreccio tra la dimensione quotidiana della campagna e la dimensione straordinaria del libro è legato a un episodio in cui Matteo osserva Ugo Santini assorto nella lettura dei *Sepolcri*:

Nei pomeriggi d'estate papà leggeva in giardino su una sedia a sdraio. Nessuno doveva disturbarlo. [...] Me ne stavo seduto zitto zitto per terra, di fianco alla sdraio, e lo guardavo. C'era un grande silenzio tutt'intorno. Nella piana cantavano le cicale, nel cielo, a momenti, stormivano le querce; accanto a me le pagine sfogliate fruscavano a intervalli regolari. Come un aruspice mi concentravo per cogliere l'attimo in cui il rumore delle foglie si sarebbe sovrapposto a quello della carta. [...] Senza alcun motivo apparente, all'improvviso papà si metteva a leggere ad alta voce:

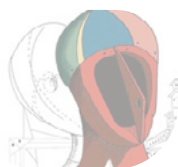
Però – che quando – Elettra – udì – la Parca

che lei – dalle vitali – aure del giorno

*chiamava – a' cori – dell'Eliso.*¹¹²

Un'altra abilità di Santagata narratore consiste nel sapere intrecciare la cronaca nazionale con la realtà di provincia. La domanda di fondo che attraversa tutto il romanzo è la seguente: come vengono recepite le decisioni del governo in una zona periferica di montagna? A suscitare motivo d'interesse non sono quindi i fatti in sé, ma la relazione fra quest'ultimi e il soggetto che li vive.

Ho accennato agli scontri sociali sull'Appennino nel dopoguerra e al diverso orientamento politico di Santini rispetto a nonna Rachele. Il giudizio De Gasperi del 1946 offre all'io narrante l'occasione di discutere i patti collettivi di mezzadria. Nonna Rachele, ovviamente, è per lo *status quo*; poco importa se il diseredato Vladimiro grida: «*Purzèla d'na madàia, òja u no da lavurè par quèl?*» («Porca madosca, devo lavorare per qualcosa o no?»).¹¹³ La riforma agraria è invece incoraggiata da Ugo, contrario alla mezzadria e favorevole all'associazione dei coltivatori diretti in cooperative.



Sul piano della ricezione del romanzo, Santagata – inutile nascondere – si rivolge a un lettore mediamente colto. I fatti salienti della Prima Repubblica (il Fronte dell’Uomo Qualunque, l’attentato a Togliatti, il dossettismo, la Nomadelfia di don Zeno Saltini, la strage di Reggio Emilia del 7 luglio 1960, la nazionalizzazione dell’industria elettrica, il Governo Fanfani IV, il Sessantotto, ecc.) vengono riattraversati dal punto di vista della cosiddetta sinistra cattolica modenese. Nel gruppo facente capo a Ermanno Gorrieri, Ciro Santagata (Ugo nel romanzo) ricopre posizioni di prestigio. È segretario provinciale della Dc negli anni 1958-1959 e dal 1959 presidente dell’Ente provinciale per il turismo. Noto il suo impegno per lo sviluppo turistico dell’Appennino modenese grazie alla creazione di un Consorzio – spiega lo storico Alessandro Santagata – in grado di «favorire l’acquisto e la sistemazione di aree fabbricabili da concedere, a prezzi di favore, per la costruzione di alberghi, pensioni, case di villeggiatura, attrezzature turistiche e sportive». ¹¹⁴ L’incessante impegno di Ciro Santagata per lo sviluppo del territorio è ricordato in un episodio del libro riferito alla prima escursione di Matteo al monte Cimone in compagnia di Ugo e di Pepo (Ermanno Gorrieri):

La prima volta che mi hanno portato in Altamontagna, sul mitico crinale, e da lì, su, fino ai duemila e passa metri (tre volte l’altezza di Rocca!) del Montecimone. Ero con papà e avevo dieci anni. Con noi c’era anche Pepo. [...] A vederlo, con i vestiti trasandati, e a sentirlo parlare, con la sua cantilena esasperante, chi mai avrebbe indovinato che Pepo trattava alla pari con Moro e con Fanfani? Papà e Pepo volevano salire sul Montecimone, sulla Nuda e nella Valle delle Pozze a scegliere dei posti più adatti dove costruire gli impianti di risalita (che poi furono effettivamente costruiti. Si chiamava Valle delle Pozze quella Valdiluce dove ogni tanto anche tu vai a sciare). ¹¹⁵

Resta qualcosa da aggiungere sul rapporto padre-figlio. L’io narrante definisce il papà un «illuminista cattolico di campagna» ¹¹⁶ con il sogno di diventare primo cittadino di Rocca, anche quando già ricopriva incarichi pubblici di una certa importanza. Di lui il figlio ammira la coerenza delle scelte; Ugo non è un voltagabbana della politica: nel 1970 lascia la Dc ma non confluisce nel Pci, nonostante prestigiose proposte fatte dal Pci stesso e da Livio Labor (Mpl). Sceglie coraggiosamente una terza via al di fuori dei partiti con il periodico «Ricerca» e con il quotidiano modenese «Il Foglio». ¹¹⁷ Ma è un piccolo dettaglio disseminato nel testo a rivelarci la profondità di questo rapporto e a condurci senza alcuna forzatura al *Maestro dei santi pallidi* (2002), il romanzo vincitore del Premio Campiello del 2003. Ugo Santini e Cinìn provengono rispettivamente dalla *Ca’ d’lègn* e dalla Cà del comandante, due luoghi dell’Appennino modenese sconosciuti ai più. I due personaggi – il primo attraverso la politica, il secondo con la pittura – sono portatori di un indirizzo culturale nuovo in un contesto provinciale. In una testimonianza davvero poco nota agli studiosi Santagata ha scritto:

Nelle mie intenzioni la Ca’ del Comandante avrebbe dovuto essere nient’altro che un ammicco complice rivolto ai parenti e agli amici al corrente della mitologia familiare sviluppatasi su quel luogo. Evidentemente sottovalutavo fino a che punto nel mio animo e nel mio immaginario gli affreschi di Monteforte e di Riva e quella casina in rovina si fossero impastati tra loro. Un impasto dai sicuri risvolti sentimentali. Ho cominciato a capirlo solo dopo che, avanzando nella scrittura, avevo realizzato che sul personaggio di Cinìn stavo proiettando qualcosa di mio padre. [...] Un poco alla volta comprendevo che nella traiettoria del giovane guardiano di vacche che arriva a diventare un maestro riconosciuto della pittura proiettavo anche alcuni aspetti della vita di mio padre, nato in montagna alla Casa di legno e arrivato a costruirsi, primo della sua famiglia, una immagine riconosciuta di politico e intellettuale. ¹¹⁸

Di là dal risvolto autobiografico i due testi, oltre all’ambientazione geografica (l’Appennino emiliano tra Modena e Bologna), condividono pure – sintetizza argutamente Luigi Blasucci – «l’attenzione critica alla realtà sociale, al rapporto fra i ceti, alla diversità dei loro tenori di vita, delle loro abitudini». ¹¹⁹ Riguardo alla costruzione della macchina narrativa, *Il maestro dei santi pallidi* si svolge all’insegna del *flashback*:



il narratore interseca continuamente i piani delle grandi avventure di Cinìn e sviluppa gli episodi nel quadro di un pluralismo prospettico. E qui si riscontra un'ulteriore analogia con *Papà non era comunista*, perché anche in questo romanzo assistiamo a una netta dissociazione tra la fabula e l'intreccio. Le vicende storiche del libro sono collocate in un Quattrocento feudale affollato di signorotti locali (i Montecuccoli, i Gualandi, i Tanari, i Renno) ambiziosi e in contesa tra loro. Lo sfondo geografico e antropologico-culturale del *Maestro dei santi pallidi* è invece modellato sui ricordi del paesaggio familiare di Marco Santagata, il quale verso la fine degli anni '70, durante l'estate, era solito visitare insieme al papà Ciro gli affreschi dell'oratorio di Sant'Antonio a Monteforte e quelli dell'oratorio dei Santi Fabiano e Sebastiano a Riva di Biscia. La vicinanza dei due cicli di affreschi e un'iscrizione latina nell'oratorio di Monteforte, che informa sulla data, la committenza e la finalità del ciclo pittorico hanno offerto allo scrittore più di un elemento per ordire una trama avvincente [Fig. 1].¹²⁰

Quanto al protagonista della storia, Cinìn è un personaggio da *Bildungsroman*. Orfano di entrambi i genitori, conduce una vita simile alle bestie presso la Cà del comandante. Con il suo corpo, la sua giovinezza e i suoi impulsi, egli è il vero camminatore del romanzo. Casualmente sballottato nel mondo aristocratico della contessa di Renno e nell'universo della pittura di maestro Giberto, Cinìn scopre la sua vocazione artistica. Più che sui libri, il giovane affina l'innato talento attraverso un approccio empirico alla realtà. Il viaggio a Firenze «ai primi di aprile 1451»¹²¹ permette al ragazzo di misurare la distanza che separa gli affreschi di Masaccio e di Andrea del Castagno da quelli di Maestro Giberto a Riva di Biscia. Al suo rientro a Porretta, le nozioni sulla scienza prospettica, apprese dal trattato sulla pittura di Leon Battista Alberti, risultano estremamente complesse per chi come lui era stato per molto tempo un semplice guardiano di vacche. Le prime tavole in prospettiva (la Madonna in trono e l'Ultima cena) vengono perciò realizzate «a forza di approssimazioni»¹²² e di innumerevoli tentavi falliti.

La moderna tecnica pittorica importata dalla città deve però confrontarsi con i canoni arcaici in vigore in una provincia sottosviluppata. A tale riguardo, la contessa di Renno acquisisce una funzione essenziale. Benché nel corso di una presentazione del romanzo Santagata abbia confessato lo sforzo di spogliarsi delle vesti di critico letterario,¹²³ è innegabile che la descrizione dell'amore adultero fra la donna e il pievano di Maserno raggiunge esiti particolarmente originali proprio perché lo scrittore è stato uno dei maggiori esperti della tradizione lirica italiana. Giovanna è una sorta di Madame Bovary dell'Appennino: trascorre il suo tempo a leggere (Petrarca è il suo autore preferito) e ama immedesimarsi nelle storie di Tristano e Isotta e di Paolo e Francesca. Eppure la contessa possiede un sapere esclusivamente libresco; culturalmente è ingenua e di limitate vedute, dato che non è capace di percepire le potenzialità della nuova regola artistica. Rappresenta la sconfitta di una classe dirigente che avrebbe dovuto farsi portatrice di una visione aggiornata con i tempi. Quando commissiona a Cinìn un ciclo di affreschi in onore del defunto Monsignore da realizzarsi nella cappella di Monteforte, per il giovane pare avverarsi il sogno di rompere finalmente gli schemi con la vecchia tradizione e di superare la fissità della pittura tardo-gotica. Ma la prospettiva, per sua stessa natura, comporta un'apertura e un nuovo sguardo sul mondo. E siccome la provincia non è pronta a recepire le iniziative culturali provenienti dall'esterno, Cinìn è condannato alla sconfitta. Santagata in merito allo scacco finale del ragazzo ha spiegato:

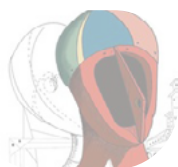
Gradatamente ho scoperto come il personaggio dell'autodidatta di genio che alla fine soccombe alla sordità culturale dell'ambiente circostante fosse oggettivamente portatore di un discorso sulla provincia e su quanto spreco di energie intellettuali e artistiche il conformismo sociale potesse provocare. Un discorso, comunque, a due facce. Cinìn può sì diventare il Maestro dei santi pallidi e godere di una circoscritta notorietà, a patto, però, di restare dentro le regole: l'azzardo geniale lo condanna alla sconfitta. E tuttavia lo sconfitto resta pur sempre un genio: la stessa terra che lo ha condannato all'oblio lo ha anche generato.¹²⁴



Venendo ora al terzo romanzo di Santagata, *Il movente è sconosciuto* (2018), ambientato solo in parte sull'Appennino modenese, noteremo che anche questo *noir* psicologico presenta molti punti di contatto con *Papà non era comunista*. La narrazione è orientata da una duplicità prospettica; ad agire sono «Lui» e «Lei» su uno spazio domestico consegnato alla temporalità di un continuo e regolare tran tran quotidiano. Nella creazione del personaggio maschile, Santagata ha inserito di proposito qualche dato autobiografico: l'anno di nascita di Luigi Ferrari (1947) coincide infatti con l'anno di nascita dello studioso.¹²⁵ E anche per quanto concerne i riferimenti geografici, Santagata rimane fedele ai luoghi descritti nel primo romanzo. Certo, con la consueta perizia di mescolare finzione e realtà, lo scrittore riattraversa gli spazi dell'infanzia dalla prospettiva di un uomo comune, di un impiegatuccio Inps del tutto insoddisfatto della sua vita lavorativa e familiare. La diagnosi di un tumore al fegato sollecita l'uomo a ritornare sull'Appennino per rintracciare figure e paesaggi della sua identità, ma fatica a riconoscerli. Prende atto che una mutazione antropologica e culturale ha devitalizzato la campagna delle Fontanelle e il centro abitato di Monticello. Per denunciare la costante e crescente mortificazione del paesaggio, Santagata preleva alcune immagini di *Papà non era comunista*¹²⁶ e le inserisce nel nuovo contesto narrativo: la stalla delle Fontanelle tinteggiata di bianco, il pollaio trasformato nella casina delle fate, il giardino riconvertito in prato all'inglese sono tutti elementi che hanno snaturato l'anima del luogo.¹²⁷ Ferrari si trova quindi in una condizione che esprime un forte sentimento di alienazione unito alla ricerca di una compensazione da raggiungere attraverso una realtà parallela, che porterà l'uomo a compiere una serie di delitti apparentemente senza movente. L'impiegato, dilaniato dalla malattia, paragona la degenerazione del paesaggio al suo stato: «Provo una sensazione di nausea e di dolore: è come osservare l'interno del corpo umano attraverso una ferita».¹²⁸ A dire il vero, è sempre il ricordo di un passato felice e spensierato a scatenare la furia omicida dell'uomo, obbligato a muoversi in un presente incerto. La vista del paesaggio delle Fontanelle profanato da un'abitazione moderna spinge Ferrari a uccidere «la vecchia» Wilma Paltrinieri.¹²⁹ Il «profumo di cera e di libri» della sua infanzia, invece, spinge la voce narrante a fracassare il cranio del prete Don Mario nella canonica di Monticello con lo stesso candeliero che da chierichetto portava durante le Viecrucis.¹³⁰ Mentre in *Papà non era comunista* il tono del narratore era festoso e commosso, in questo giallo con effetti da grand guignol¹³¹ il protagonista esplora il paesaggio devastato dell'Appennino con la consapevolezza di chi si sta avviando verso la morte.



Fig. 1: Marco Santagata all'interno dell'Oratorio di Sant'Antonio a Monteforte (foto tratta dai «Quaderni storici di Montese», 8, 2015, p. 19).



Marco Santagata

*La zòca*¹³²

Zocca ha il suo più importante monumento nel nome: la *zòca*, il ciocco. I documenti tacciono, ma si può essere certi che si trattò del ciocco d'un castagno. Quel pizzico d'arroganza, un po' da parvenu, inevitabile in un nome comune che, con le sue sole forze, si è fatto nome proprio, contrasta buffamente con la natura ecolalica di una catena di suoni che si direbbe inventata apposta per fare da clausola a una filastrocca infantile: "trotta trotta, cavallotta, dal mulin fino alla Zocca". Come che sia, Zocca è un nome che si incide nella memoria. Non rischia certo di essere confuso con gli anonimi Montequalcosa del circondario: Montetortore, Montalbano, Montecorone, Montombraro. Queste località sembrano denunciare il loro stato di frazione del capoluogo perfino nella rinuncia a una propria esclusiva identità onomastica. Eppure, tra quelle frazioni è passata la storia.

Una storia minore, da provincia di una provincia, e tuttavia capace di lasciare i suoi segni in torri, castelli, pievi, collegi, oratori, santuari. Capace anche di iscrivere all'anagrafe degli italiani illustri un manipolo di nomi: lo scenografo e pittore Mauro Tesi, detto il Maurino (1730-66), da Montalbano; il giurista, segretario ducale e fondatore della prima cattedra italiana di Diritto pubblico, Giovanni Maria Bondigli (1691-1763), da Montalbano lui pure; il violinista e musicista Giovanni Maria Bononcini (1642-78), da Montecorone.

A Zocca una storia più avara ha lasciato solo il piccolo orgoglio di annoverare alcuni amici dell'illuso Ciro Menotti. Del resto, con Zocca la storia è stata più avara in tutto. Parrebbe quasi che un dio ecologico avesse deciso che quel nome muschioso non andava contaminato con i segni degli uomini. Per un lungo tempo è sembrato che su quel crinale tra Panaro e Samoggia gli uomini non potessero erigere nulla che gareggiasse con il grande totem naturale, la *zòca*, eponimo protettore del luogo. Nel XVII secolo, però, decisero che un agglomerato civile non poteva accontentarsi di uno spiazzo per il mercato, di un'osteria e di alcune casacce per i bordelli. Decisero che ci voleva almeno l'oratorio. Scelto il santo, Contardo d'Este, nel 1681 ci si misero. Ma dopo tre lustri l'oratorio, per quanto di campagnola modestia, non era ancora terminato. Poi, come dio volle – il dio vero, intendo – arrivarono al tetto e alla pomposa consacrazione. L'oratorio non era gran cosa (ci resta una foto della facciata), ma anche così doveva infastidire il dio naturista: un paio di secoli dopo, infatti, questi riuscì a convincere gli zocchesi a raderlo al suolo.

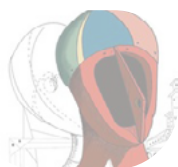
La demolizione della chiesetta di Contardo fu una vittoria di Pirro per quel dio dei castagni. In realtà, la guerra lui l'aveva perduta da molto tempo; anzi, l'aveva perduta proprio al momento dell'assurdo divieto di edificare. Forse per distrazione: si era dimenticato di vietare, oltre ai segni degli uomini, i fatti degli uomini. E furono proprio i fatti, lo scambio e il baratto, a trasformare un ciocco di castagno in un capoluogo con tanto di chiesa in pietra serena, abside affrescata e campanile cuspidato. Un paesone con banche, alberghi, supermarket, piscina, tennis, bocciolina, palazzetto dello sport, discoteca, percorso vita e tangenziale sopraelevata; con vaschirossi e astronauti orbitanti, con villeggianti stanziali e frotte di turisti attratti dalle sagre ebdomadarie. Zocca è una catena di fatti senza storia: voglio dire essa racconta la storia senza fatti di come una comunità che si nutriva di castagne abbia conquistato la bistecca e, da ultimo, sia ritornata alla castagna, per sazietà e per desiderio di radici che neppure sono più sue. Nel 1465 il marchese Borso d'Este istituì un mercato nella località disabitata denominata *La zòca*. Da quel preciso momento gli alteri Montequalcosa della zona, convinti di avere in mano il bandolo della storia, entrarono senza saperlo nella storia da museo, si ridussero a facitori di torri, castelli e chiese per i futuri giganti, a procreatori di Illustri a cui la Zòca avrebbe poi dedicato le sue strade.



Io sono nato in un paese che per secoli non è stato nient'altro che un mercato e che non si rende conto di esserlo ancora. Un mercato di villeggianti, wicchendisti e sagraioli. Con i proventi di quei traffici nessuno costruisce torri, chiese o castelli, come da tradizione. Eppure il nome seguita a ricordare che nelle intenzioni degli dèi questa vicenda sarebbe dovuta andare altrimenti. Ma per fare una *zòca* qualcuno l'avrà pure tagliato quel castagno! Se questo è stato il peccato originale, nemmeno gli dèi si accorsero.

NOTE

- 1 Il problema dell'esistenza o meno di una letteratura d'Appennino è stato sollevato in anni recenti da Meschiari 2019, che, in un articolo pubblicato su «doppiozero» (*Appennino imprendibile*), così scrive: «L'Appennino è refrattario alle produzioni dell'immaginario, funziona più come ingombro geografico che come luogo della mente. E non dico che non esistano testi letterari sull'Appennino, voglio dire che per lo più si tratta di testi in transito, scritture che, prima o poi, vanno altrove». La presenza di una lunga e consolidata tradizione di narratori d'Appennino è invece avallata da Nigro e Lupo: 2020.
- 2 Per uno sguardo d'insieme sui poeti d'Appennino tra Otto e Novecento, da Pascoli a Guccini, cfr. Bertoni 2015: 9-16.
- 3 Sui rapporti tra letteratura e paesaggio, vd. almeno Raimondi 1988: 111-114 e Jakob 2005: 7-49.
- 4 Camporesi 2016: 5.
- 5 Cfr. Anselmi 2003: 253-260.
- 6 Sul soggiorno di Campana in Belgio, cfr. Moretti 2011: 127-141.
- 7 Campana 2011: 384. Mi riferisco a una lettera di Manlio a Isabella Tedesco del 29 settembre 1958. All'epoca la studiosa lavorava alla stesura della sua tesi su Dino Campana (relatore il Prof. Vincenzo Pernicone dell'Università di Genova).
- 8 Turchetta 2020: 205.
- 9 Sulla compresenza dei tempi nei *Canti Orfici*, cfr. Ceragioli 1997: 24-26.
- 10 Ivi: 302.
- 11 Meschiari 2008: XII.
- 12 Campana 1997: 117. D'ora in avanti si cita sempre dalla presente edizione degli *Orfici*.
- 13 Bachelard 1989: 177-178.
- 14 Campana 1997: 117. L'indicazione al lettore di trovarsi di fronte a un «Paesaggio celato» è presente nel *Più lungo giorno*, ma cade negli *Orfici*. La riproduzione digitale del manoscritto si può consultare sul sito della Biblioteca Marucelliana: D. Campana, *Il più lungo giorno*.
- 15 Bazzocchi 2003: 80.
- 16 Campana 1997: 118.
- 17 *Ibidem*.
- 18 Ivi: 118-119.
- 19 Ramat 1978: 312.
- 20 Campana 1997: 119.
- 21 Ivi: 130.
- 22 Bachelard 1989: 180.
- 23 Campana 1997: 128.



- 24 Ivi: 119-120. Sui motivi dell'inserimento di questa sezione negli *Orfici*, vd. Ceragioli 1997: 300 e Ramat 2011: 70.
- 25 Ivi: 121.
- 26 Cfr. Raimondi 2003: 7-9.
- 27 Campana 1997: 121.
- 28 Sulla necessità di camminare con la mente e con il corpo nella poesia di Campana, vd. Fraccari 2009: 129-142 e Bonifazi 2007: 127-138.
- 29 Campana 1997: 122.
- 30 Ramat 2011: 72.
- 31 Campana 1997: 123.
- 32 Ivi: 125.
- 33 Ivi: 126.
- 34 *Ibidem*.
- 35 Riporto qui di seguito il testo: «L'acqua il vento / La sanità delle prime cose – / Il lavoro umano sull'elemento / Liquido – la natura che conduce / Strati di rocce su strati – il vento / Che scherza nella valle – ed ombra del vento / La nuvola – il lontano ammonimento / Del fiume nella valle – / E la rovina del contrafforte – la frana / La vittoria dell'elemento – il vento / Che scherza nella valle. / Su la lunghissima valle che sale in scale / La casetta di sasso sul faticoso verde: / La bianca immagine dell'elemento» (ivi: 127).
- 36 Meschiari 2008: 49-50.
- 37 Campana 1997: 127. Ho inserito tra parentesi quadre le varianti del [Più lungo giorno](#).
- 38 Westphal 2009: 143.
- 39 Per la complessa gestazione del racconto, cfr. Carnero 2002: 84-89.
- 40 Casadei 2023: 87. Tutte le citazioni sono tolte dalla presente edizione di *Casa d'altri*.
- 41 L'analisi più ricca e più sicura di questi temi è offerta dai saggi di Giuliani 1984: 7-17; Bertoni 2003: VII-XXIV; Pipitone 2014: 217-234.
- 42 Iacoli 2010: 254-255.
- 43 Tondelli 1990: 592-593.
- 44 Crovi 2002: 15.
- 45 D'Arzo 2023: 10.
- 46 Ivi: 28.
- 47 Ivi: 10.
- 48 Ivi: 9.
- 49 Intorno al rapporto di D'Arzo con l'immaginario popolare si devono leggere le solide pagine di Luce Lenzi 1977: 62-65 e quelle di Calabrese 1984: 151-167.
- 50 Cfr. De Martino 2021.
- 51 D'Arzo 2003: 590.
- 52 Per il rapporto di interdipendenza fra Zelinda e la natura, vd. Carenza 2021: 75-77.
- 53 Iacoli 2017: 134.
- 54 D'Arzo 2023: 20.
- 55 Ivi: 23.
- 56 Ivi: 56.
- 57 Cfr. Celati 2008.
- 58 D'Arzo 2023: 20. Per quanto concerne le tonalità cromatiche selezionate da D'Arzo, Crovi 2002: 15 ha scritto che il colore «esistenzialmente abitato» dello scrittore è il «viola quaresimale, penitenziale ma prepasquale, il colore di una realtà che avrà resurrezione».



- 59 Ivi: 71.
 60 Saba 1988: 78. Sul *Leitmotiv* delle capre nel romanzo, vd. anche Bertoni 2002: 16-17.
 61 Raimondi 2002: 19.
 62 D'Arzo 2023: 22.
 63 Ivi: 53.
 64 Pipitone 2014: 225.
 65 D'Arzo 2023: 57.
 66 Lenzi 1977: 56.
 67 D'Arzo 2023: 26.
 68 Bondavalli 2015: 47.
 69 D'Arzo 2023: 44.
 70 Ivi: 75.
 71 D'Arzo 2003: 603.
 72 Idem 2023: 76.
 73 Ivi: 69.
 74 Ivi: 78.
 75 Ruozzi 2020: VI.
 76 Accardo 2020: 2.
 77 Cfr. Tedeschi: 5-8.
 78 Corti 1988: 4-8.
 79 Malerba 2017: 179.
 80 Idem 2008: 51.
 81 Heyer-Caput 1995: 19.
 82 Pedullà 2006: 97.
 83 Ruozzi 2020: 2.
 84 Malerba 2008: 7.
 85 Idem 2017: 3.
 86 In merito alla compresenza di elementi realistici e grotteschi nell'opera di Malerba, cfr. Scacchetti 2010: 33-34 e Accardo 2012: 279-316.
 87 Malerba 2017: 7-16.
 88 Camporesi 1977: 42.
 89 Malerba 2017: 13-14.
 90 Ivi: 61-82.
 91 In un passaggio dell'introduzione a *Le parole abbandonate* (1977) Malerba osserva: «Il rapporto con l'autorità civile (che parla l'italiano) è stato sempre evitato accanitamente dal contadino analfabeta. Mediatore fra il contadino e l'autorità è per secoli il parroco, fino agli anni recenti. Che si tratti di rendere conto di un'infrazione alla legge [...] o di sbloccare intoppi burocratici [...] è al parroco che si chiede di intervenire» (ivi: 190).
 92 Ivi: 89-98.
 93 Ivi: 94.
 94 Sull'uso della lingua creaturale ne *La scoperta dell'alfabeto*, vd. Heyer-Caput 1995: 53-63. A proposito dell'opposizione fra linearità del tempo storico e ciclicità del tempo agricolo, Farina 2025: 85 spiega: «La città è percepita come un altrove che ospita un'umanità differente da quella rappresentata in questi racconti. Quando il comportamento sempre più strano e alienato di Fortunato comincia a destare una generale preoccupazione, qualcuno fra i contadini accenna alla possibilità di chiamare i carabinieri, che però viene respinta. L'appello all'autorità cittadina è percepito dai contadini come un'*extrema ratio* da



evitare il più a lungo possibile e alla quale, infine, si decide di ricorrere solamente quando Fortunato viene trovato morto, abbandonato a sé stesso, sul pavimento della sua abitazione».

95 Malerba 2017: 98.

96 Idem 2008: 80.

97 Malerba 2017: 29-37.

98 Ivi: 109-113.

99 Ivi: 131-134.

100 Ivi: 131.

101 Nell'introduzione al libro-dizionario del dialetto emiliano Malerba spiega: «L'industrializzazione e la selvaggia speculazione edilizia intorno agli anni Sessanta sembrano realizzare tutte le illusioni in un "benessere definitivo" che viene identificato con il salario. [...] Così il contadino si lascia alle spalle una esperienza secolare, ormai infruttifera, abbandona la terra e si trasforma in "mano d'opera non qualificata" credendo di avere realizzato un progresso personale» (ivi: 192).

102 Malerba 2008: 67.

103 Camporesi 2016: 5.

104 Malerba 2017: 179.

105 Calvino 1977: 3.

106 Malerba 2017: 236-237.

107 Vd. almeno Di Girolamo 1995.

108 Santagata 1995: 30.

109 Villani 2005: 186.

110 Santagata 2003: 11.

111 Per un rapido approfondimento della biografia di Ciro Santagata, cfr. Santagata A. 2011: 282; Idem 2014.

112 Santagata 2003²: 32.

113 Ivi: 35.

114 Idem 2011: 289.

115 Idem 2003²: 82.

116 Ivi: 99.

117 Mengozzi 2009: 104.

118 Santagata 2015: 17-18.

119 Blasucci 2003: 493.

120 Santagata 2015: 14-15.

121 Idem 2003: 151.

122 Ivi: 204.

123 [*Il maestro dei santi pallidi*](#) – presentazione del libro di Marco Santagata presso la Libreria Mel Books di Roma, 4 dicembre 2003 (ultimo accesso: 9 novembre 2023).

124 Santagata 2015: 16.

125 Idem 2018: 101.

126 Santagata 2003²: 38.

127 Idem 2018: 20-21.

128 Ivi: 36.

129 Ivi: 30.

130 Ivi: 39-42.

131 Cfr. Saccone 2018.

132 Il racconto, privo di datazione, proviene dall'archivio personale di Marco Santagata. L'edizione del



testo si fonda sulla redazione dattiloscritta. Ho adottato un criterio ecdotico rigorosamente conservativo. Qui di seguito il mio unico intervento: *se accorsero>si accorsero*. Ringrazio gli Eredi per avermi donato lo scritto e per aver autorizzato la presente pubblicazione.

BIBLIOGRAFIA

Opere:

- Campana D. (1997²), *Canti orfici*; introduzione e commento di F. Ceragioli, Milano, Rizzoli.
- Idem (2002), *Il più lungo giorno*, riproduzione anastatica del manoscritto ritrovato dei *Canti orfici*, Vallecchi-Archivi, Firenze-Roma, 1973 (ultimo accesso: 9 novembre 2023).
- Idem (2011), *Lettere di un povero diavolo: carteggio 1903-1931; con altre testimonianze epistolari su Dino Campana*, a cura di G.C. Millet, Firenze, Polistampa.
- D'Arzo S. (2003), *Opere*, a cura di S. Costanzi, E. Orlandini, A. Sebastiani, Parma, Monte Università Parma.
- Idem (2023), *Casa d'altri*, a cura di A. Casadei, Milano, Garzanti.
- Malerba L. (2008), *Parole al vento: interviste*, a cura di G. Bonardi, San Cesario di Lecce, Manni.
- Idem (2017), *La scoperta dell'alfabeto; Le parole abbandonate*; introduzione di P. Mauri, Milano, Mondadori.
- Saba U. (1988), *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara; introduzione di M. Lavagetto, Milano, Mondadori.
- Santagata M. (2003²), *Papà non era comunista*, Milano, Guanda.
- Idem (2002), *Il maestro dei santi pallidi*, Milano, Guanda.
- Idem (2018), *Il movente è sconosciuto*, Milano, Guanda.

Saggi critici:

- Accardo G. (2012), *Il senso della realtà nell'opera di Luigi Malerba*, «Studi Novecenteschi», vol. 39, 84, pp. 279-314.
- Idem (2020), *Luigi Malerba e l'arte del racconto. Conversazione con Gino Ruozzi*, «Fillide», 21, pp. 1-5 (ultimo accesso: 9 novembre 2023).
- Anselmi G.M. (2003), *Montagna*, in Idem, Ruozzi G. (a cura di), *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, pp. 253-260.
- Bachelard G. (1989), *La terra e le forze: le immagini della volontà*, trad. it. di A.C. Peduzzi, M. Citterio, Como, Red.
- Bazzocchi M.A. (2003), *Il libro futuro (Campana e Nietzsche)*, in Verdenelli M. (a cura di), *O poesia tu più non tornerai*, Macerata, Quodlibet, pp. 73-87.
- Bertoni A. (2002), *Prefazione a D'Arzo S., Casa d'altri*, edizione critico-genetica a cura di S. Costanzi, Torino, Aragno, pp. 7-25, rist. in Idem (2016), *Scrittori di un ducato in fiamme: Delfini, D'Arzo e il Novecento*, Reggio Emilia, Corsiero, pp. 111-126.
- Idem (2003), *Verso l'opera mondo: per un'introduzione a D'Arzo*, in D'Arzo S., *Opere*, a cura di S. Costanzi, E. Orlandini, A. Sebastiani, Parma, Monte Università Parma.
- Idem (2015), *Poesie d'Appennino: da Pascoli a Guccini*, in Santi C. (a cura di), *Silvio D'Arzo e Attilio Bertolucci due scrittori per l'Appennino*, Reggio Emilia, Corsiero, pp. 9-16.
- Blasucci L. (2003), *Cinì dalle molte vite*, «Forum italicum», vol. 37, 2, pp. 493-495.
- Bondavalli E. (2015), *Silvio D'Arzo, Attilio Bertolucci: suggestioni d'Appennino*, in Santi C. (a cura di), *Silvio D'Arzo e Attilio Bertolucci due scrittori per l'Appennino*, Reggio Emilia, Corsiero, pp. 43-55.
- Bonifazi N. (2007), *Dino Campana: la storia segreta e la tragica poesia*, Ravenna, Longo.



- Calabrese S. (1984), *Silvio D'Arzo e l'immaginario popolare*, in *Silvio D'Arzo. Lo scrittore e la sua ombra*, Firenze, Vallecchi, pp. 151-167.
- Calvino I. (1977), *Le parole concrete finiranno al museo?*, in «Corriere della Sera», 9 ottobre.
- Camporesi P. (1977), *La ruota del tempo*, in *Cultura popolare nell'Emilia-Romagna: strutture rurali e vita contadina*, Milano, Silvana Editoriale d'Arte, pp. 36-48.
- Idem (2016²), *Le belle contrade: nascita del paesaggio italiano*, Milano, Il saggiatore.
- Carenza S. (2021), *Paesaggio e natura in Silvio D'Arzo*, Reggio Emilia, Consulta libri e progetti.
- Carnero R. (2002), *Silvio D'Arzo, un bilancio critico*, Novara, Interlinea.
- Celati G. (2008), [D'Arzo, lo stile di chi è straniero ovunque](#), «Zibaldoni e altre meraviglie», 1 ottobre 2008 (ultimo accesso: 9 novembre 2023).
- Corti M. (1988), *Luigi Malerba: una scommessa con il reale*, «Autografo», vol. V, 13, pp. 3-21.
- Crovi R. (2002), *Appunti sull'opera di D'Arzo*, in Parmiggiani S., Iotti L. (a cura di), *Dedicato a Silvio D'Arzo*, Reggio Emilia, Palazzo Magnani.
- Idem (2002), *I luoghi di D'Arzo*, in *Silvio D'Arzo scrittore del nostro tempo*, Reggio Emilia, Aliberti, pp. 59-65.
- De Martino E. (2021²), *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, a cura di M. Massenzio, Torino, Einaudi.
- Di Girolamo C. (1995), *Il marmorto dell'italianistica*, «Belfagor», vol. 50, 4, 31 luglio, pp. 487-492.
- Fraccari V. (2009), *Il trekking letterario nei luoghi di Dino Campana e Beppe Fenoglio*, «Quaderni del '900», IX, pp. 129-142.
- Farina M. (2025), *Un narratore anfibio. Luigi Malerba e le forme brevi*, Milano-Udine, Mimesis.
- Giuliani A. (1984), «Casa d'altri» e il povero dopoguerra, in *Silvio D'Arzo. Lo scrittore e la sua ombra*, Firenze, Vallecchi, pp. 7-17.
- Heyer-Caput M. (1995), *Per una letteratura della riflessione: elementi filosofico-scientifici nell'opera di Luigi Malerba*, Berna, P. Haupt.
- Iacoli G. (2010), *D'Arzo e i segnali incerti del racconto*, in Piero P., Weber L. (a cura di), *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna*, vol. II: *Dal primo dopoguerra alla fine del Neorealismo*, Bologna, Clueb, pp. 243-260.
- Idem (2017), *Luci sulla Contea: D'Arzo alla prova della critica tematica*, Modena, Mucchi.
- Jakob M. (2005), *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki.
- Lenzi A.L. (1977), *Silvio D'Arzo: una vita letteraria*, Reggio Emilia, Tipolitografia.
- Mengozzi D. (a cura di) (2009), *La sinistra (cattolica) modenese: cronache di una singolare esperienza politica*, Modena, Centro Culturale Luigi Ferrari.
- Meschiari M. (2008), *Dino Campana: formazione del paesaggio*, Napoli, Liguori.
- Idem (2019), [Appennino imprevedibile](#), «doppiozero», 15 aprile 2009 (ultimo accesso: 9 novembre 2023).
- Milani R. (2017), *L'arte del paesaggio*, Bologna, il Mulino.
- Moretti M. (2011), *Dal calvario di Tournai al lavacro spirituale della Verna (con appendice di documenti)*, in Langella G. (a cura di), «La Verna» di Campana e l'ombra di Soffici, Prato, Pentilinea, pp. 127-141.
- Nigro R., Lupo G. (2020), *Civiltà Appennino: l'Italia in verticale tra identità e rappresentazioni*, a cura della Fondazione Appennino, Roma, Donzelli.
- Pedullà W. (2006), *Luigi Malerba*, «L'illuminista», 17-18, pp. 93-110.
- Pipitone L. (2014), *Silvio D'Arzo: il tragico cristiano*, «Scaffale aperto», 5, pp. 217-234.
- Raimondi E. (1998), *Letteratura e paesaggio*, «L'Ippogrifo», 1, pp. 111-114.
- Idem (2002), *Silvio D'Arzo scrittore del nostro tempo*, in *Silvio D'Arzo scrittore del nostro tempo*, Reggio Emilia, Aliberti, pp. 13-21.



- Idem (2003), *Presentazione* a Zaffagnini G., *Io vidi: il paesaggio nella poesia di Dino Campana*, Ravenna, Longo, pp. 3-7.
- Ramat S. (1978), *Protonovecento*, Milano, Il Saggiatore.
- Idem (2011), *Campana e il viaggio alla Verna: apparizioni, citazioni, iscrizioni*, in Langella G. (a cura di), «La Verna» di Campana e l'ombra di Soffici, Prato, Pentilinea, pp. 65-91.
- Ruozzi G. (2020), *Introduzione* a Malerba L., *Tutti i racconti*, a cura di G. Ruozzi, Milano, Mondadori, pp. IV-XLVI.
- Saccone A. (2018), *Nel noir di Santagata l'architetto diventa un serial killer*, «Il Mattino», 29 agosto.
- Santagata A. (2011), *Un contributo al "modello di sviluppo emiliano". La "sinistra cattolica modenese" di Ermanno Gorrieri*, «Italia contemporanea», 263, pp. 271-296.
- Idem (2014), *Una sinistra cattolica. La democrazia cristiana di Ermanno Gorrieri e la chiesa modenese (1943-1968)*, in Al Kalak M. (a cura di), *Una chiesa nel tempo: clero e società a Modena dalla Restaurazione al Concilio Vaticano II*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- Santagata M. (1995), *Italianistica in crisi*, «la Rivista dei Libri», 4, pp. 29-31.
- Idem (2015), *Ripensando al Maestro dei santi pallidi*, «Quaderni storici del Montese», 8, pp. 5-19.
- Scacchetti E. (2010), *Parma tra identità geografica e letteraria*, in Piero P., Weber L. (a cura di), *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna*, vol. III: *Gli anni Cinquanta/Sessanta*, Bologna, Clueb, pp. 29-40.
- Tedeschi P. (2019), *La mutazione: paesaggio, società, cultura*, Chieti, Solfanelli.
- Tondelli P.V. (1990), *Un Weekend postmoderno. Cronache degli anni ottanta*, Milano, Bompiani.
- Turchetta G. (2020), *Vita oscura e luminosa di Dino Campana, poeta*, Firenze-Milano, Giunti-Bompiani.
- Villani G. (2005), *Un uomo in sé: ovvero dei romanzi di Marco Santagata*, «Misure critiche», 1-2, pp. 182-190.
- Westphal B. (2009), *Geocritica: reale finzione spazio*, trad. it. di L. Flabbi, Roma, Armando.