

# Le memorie ingarbugliate. Tensioni autobiografiche nell'*Uva puttanella* e in *Contadini del Sud* di Scotellaro

**Lorenzo Marchese**

Università di Pisa, Italia

Forum Italicum

2016, Vol. 50(2) 724–738

© The Author(s) 2016

Reprints and permissions:

sagepub.co.uk/journalsPermissions.nav

DOI: 10.1177/0014585816662833

foi.sagepub.com



## Abstract

L'intervento s'inserisce nel dibattito sull'autobiografismo di Scotellaro nelle sue due maggiori opere in prosa, arrivateci incomplete e non pronte per la pubblicazione: *Contadini del Sud* e, soprattutto, *L'uva puttanella*, che Scotellaro definiva in fase di preparazione un "romanzo". Se *Contadini del Sud*, nelle parti disponibili oggi, sembra anticipare alcuni esiti dell'attuale *non-fiction* per via dell'uso disinvolto del materiale documentario, del risalto dato alle testimonianze e alle ricognizioni sul campo, della creazione di veri e propri "personaggi" a tutto tondo che si esprimono direttamente sulla pagina, *L'uva puttanella* ha caratteristiche che ne sottolineano invece l'inattualità e insieme la natura di *memoir* ancora, alla morte di Scotellaro, incerto sulla direzione da prendere. Vengono proposte alcune ricognizioni testuali intorno all'*Uva puttanella*, al fine di ricostruire la sua natura autobiografica sospesa fra autoapologia politica (il testo fu iniziato durante la prigionia di Scotellaro) ed espressione poetica, ricordo familiare e apertura in forma di micro-racconti di alcuni abitanti del paese. Non si ricompongono le tensioni narrative di una prosa ellittica per scelta, che tende al frammento di realtà da una parte e al lirismo dall'altra: è ciò che sembra dimostrare la conclusione della *Parte prima*, di cui si propone una nuova lettura.

## Parole chiave

autobiografismo, ellissi, *memoir*, ordine del racconto, Scotellaro

---

## Autore corrispondente:

Lorenzo Marchese, Università di Pisa, Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica, Piazza Torricelli, 2 56126 Pisa, Italia.

Email: [lorenzo.marchese@sns.it](mailto:lorenzo.marchese@sns.it)

È difficile negare che *L'uva puttanella* di Rocco Scotellaro, pubblicato dopo la morte del suo autore grazie soprattutto all'intervento di Carlo Levi (nel 1956), sia un testo a fortissima vocazione autobiografica dove, a guardare ciò cui abbiamo accesso oggi, si raccontano in una cronologia piuttosto caotica alcune vicende infantili della formazione di Scotellaro, eventi luttuosi della guerra (specialmente la morte del padre, che chiude la *Parte seconda*) e il periodo del carcere, che probabilmente ha dato il primo spunto per la stesura<sup>1</sup> dell'opera. Inoltre, come notava Manlio Rossi-Doria, tutta la produzione di Scotellaro, dai versi agli scritti d'inchiesta, è autobiografica (Rossi-Doria, 1987: 6) nel rispecchiare continuamente l'esperienza concreta dell'intellettuale meridionale in rapporto al suo ambiente d'origine: niente vi è inventato, è l'autore che parla senza nessuna maschera, in uno slancio di sincerità e trasporto coperto da un'ombra di esitazione e sfiducia verso il senso del proprio essere, che riflette una contraddittoria paralisi propria della poetica di Scotellaro.<sup>2</sup> Siamo senza dubbio nel dominio di un racconto veridico incentrato sull'autore.

Eppure, questo "romanzo" (come lo definiva nei suoi appunti Scotellaro stesso) interrotto a uno stadio precoce sembra mancare del sufficiente grado di coesione e linearità che comunemente si attribuisce all'autobiografia come forma discorsiva, per due fondamentali ragioni che saltano agli occhi soprattutto nella *Parte prima* e *Parte seconda*, e che hanno a che fare con due gerarchie presupposte nel racconto: la prima riguarda il risalto anomalo dato ai personaggi "di contorno" a scapito del protagonista Rocco Scotellaro, la seconda concerne l'andamento temporale anomalo in cui i fatti vengono esposti.

*L'uva puttanella* rivela di Scotellaro meno di quanto un lettore di oggi si aspetterebbe, per il fatto di non essere interamente focalizzata sul privato e sull'interiorità del protagonista. Essa ha una tendenza alla polifonia incompatibile con la tradizione dell'autobiografia: continuamente, come se si avvertisse disagio a fissare la scrittura su se stesso troppo a lungo,<sup>3</sup> il racconto si espande e si sfilaccia per lasciare il posto a una serie di spezzoni della vita di paese, aneddoti e divagazioni spesso dai labili e impliciti collegamenti con l'autore, che passa in secondo piano realizzando un procedimento che Giannantonio ha notato come distintivo: lo "scambio di ruoli tra l'io narrante e l'io narrato" (Giannantonio, 1986: 218). Se per la *Parte seconda* e la *Parte terza* ciò è evidente (l'io autoriale si fa lì cassa di risonanza di storie esemplari del sottoproletariato del Meridione, rinunciando talora a intervenire direttamente), anche la *Parte prima*, che pure è la più autobiografica, tende di continuo a scartare verso altri personaggi:<sup>4</sup> la confessione lascia il posto all'aneddoto folkloristico, lo scavo dell'interiorità ci viene restituito, di riflesso, attraverso le voci dei paesani, in una tendenza a scavalcare la propria contingenza autobiografica, irrisolta fra desiderio di emigrazione (e cognizione del riscatto sociale) e fedeltà al proprio paese. La *Parte prima* si apre con una partenza sospesa di Scotellaro dal suo paese, ma il segmento del viaggio dalla casa alla stazione non costituisce, come sarebbe logico, una pausa in cui l'autore ci spiega perché ha deciso di andarsene, cosa pensa, cosa lo attende – quest'ultimo aspetto presupporrebbe una consapevolezza *ex post* che nel narratore dell'*Uva puttanella* si mostra molto di rado.

È piuttosto una specie di itinerario faticoso in cui Scotellaro parte valigia in mano, sbaglia strada una prima volta, se ne fa indicare un'altra (una scorciatoia cui si arriva guardando un fiume), si ferma, esita, continuamente inseguito dalle voci della comunità:

Uscii per la seconda porta di casa, che mena alla parte a monte del paese; con la borsa che avevo, ognuno, dallo spiazzo di sant'Angelo fino in campagna, mi chiese con meraviglia dove andavo, perché sapevano tutti che sarei dovuto partire e pensavano a una delle improvvise decisioni: quando mi caricavano troppo, io ero solo di fronte ai loro malanni, alle loro grida, ai loro problemi recenti e remoti, taluni irrisolvibili e disperato, allora prendevo il biroccio o la corriera o mi mettevo la via sotto i piedi, dovevano lasciarmi stare, si dispiacevano per avermi irritato, tornavano calmi ad aspettare il mio ritorno e le risposte che ponevo alle loro domande. (Scotellaro, 1986: 1)

In questa solitudine affollata, vivi e morti si confondono e il protagonista, che si raffigura, nelle pagine dell'*Uva puttanella* dedicate al mondo di provenienza, solo di fronte alle presenze che gli chiedono ragione del suo essere e scrivere:

Mi stavo appunto avviando, in prima, verso il Cimitero, che è di fianco al paese, sulla grande strada, nella piega di due colline: da tutte le finestre e i balconi si può vederlo di fianco con pudore, lì stanno i nostri morti nudi, di lì misurano loro puntualmente la nostra fedeltà.

Mi succedevano tanti fatti, e la decisione di abbandonare il mio posto era stata così necessaria che mi pareva dovessi trovarmi avanti un insospettato squarcio di luce e una freccia certa di direzione, che al bivio presi la grande strada per il Cimitero. (Scotellaro, 1986: 2)

Si nota così la compresenza di slancio e immobilità: la partenza suona come un tradimento, ma è giustificata come necessità incontrollata e arbitraria, ricondotta allo spaesamento di un poeta in esilio (“Io potevo dare all’occhio come uno di questi che non chiedono e non danno ormai più il saluto a nessuno, prendono le vie solitarie, di notte e di giorno, sono spaesati o pazzi, uccelli senza nido”, (Scotellaro, 1986: 2)). Più spesso, i pochi pensieri che possono ricondurre alle ragioni del protagonista sono resi dalla citazione indiretta di indefiniti discorsi altrui (“volevano per il mio bene che spendessi altrove il cervello e il cuore, mentre qui, servo degl’ignoranti, dei rivoltosi, degli scontenti, mi sciupavo i nervi e le inestimabili energie”, (Scotellaro, 1986: 2)), al punto che i movimenti e le scelte di Rocco, già fortemente istintivi e arbitrari, si fanno in questa prima sequenza ancora più oscuri. La scena si chiude su una negazione stessa della partenza, che ne riassume il carattere di spola inconcludente: Rocco si siede, accende la pipa e, con il calore del primo sole sulla crosta terrestre, osserva il paesaggio mentre il treno in partenza pare dimenticato. Subito dopo, all’inizio della seconda sequenza, l’attenzione vira dall’osservazione ravvicinata al ricordo fantasmatico del padre,

vero deuteragonista dell'*Uva puttanella*:

Tra le viti e gli alberi, sono attento ai piccoli rumori: le foglie delle canne, lo sventolio dei rami, un sasso che rotola, uno scarabeo che si arrampica, le lucertole.

So che questo posto ti piaceva, padre, più che ogni altro, mamma non vuol venire mai sola perché ti incontra vestito da serpente o ti ode borbottare sotto le fabbriche. (Scotellaro, 1986: 6)

Da qui, si smette temporaneamente di dire “io” e si apre una breve ricostruzione, ancora al passato remoto, dell’infanzia del padre in forma di accorata reminescenza alla seconda persona singolare, terminando con l’episodio decisivo della sua carcerazione (per l’omicidio di un violento rivale in amore), che si risolverà in breve con l’uscita di prigione (ma fornirà un ambiguo motivo di identificazione per Scotellaro, che vi riflette asimmetricamente la sua breve carcerazione per motivi politici<sup>5</sup>). Segue una breve presentazione della madre del poeta, Francesca Armento, tratteggiata nell’incontro prematrimoniale, a casa dei genitori, col futuro marito. Solo allora, in quella che potremmo definire la quarta sequenza della *Parte prima*, l’attenzione torna sulle vicende di Scotellaro e riparte da alcuni episodi infantili (il lavoro del padre alla bottega del cuoio, il soggiorno alla masseria della trebbiatura); l’episodio più consistente della *Parte prima*, il periodo di seminario al Convitto Serafico dei Cappuccini a Sicignano degli Alburni, di nuovo apre a una serie di micro-racconti sugli abitanti del Convitto, dal Monsignore al compagno di stanza. Più che segnare il momento di definitivo distacco sociale del bambino Scotellaro dal suo ambiente di origine, ricopia in piccolo il doppio movimento della sequenza iniziale alla stazione<sup>6</sup>. Rocco, dopo la partenza del compagno di stanza, non resiste alla quotidianità in seminario, si sente assediato da una folla, desideroso di evadere in solitudine:

Ci tenemmo strette le mani ancora due notti, faceva un acquazzone quando se ne andò che accendemmo le luci nello studio. Mi affogavo, il fiato degli altri riempiva la camerata, non mi gettavo a baciare la terra il mattino, ma correvo ad aprire le finestre.

Mi venne a riprendere mio fratello, con una cravatta a farfalla, una domenica, tutti i negozi erano chiusi e bussammo fino a trovare un paio di calzonni. (Scotellaro, 1986: 29)

Come ci viene indicato da un’immagine ellittica che esprime il bisogno di infrangere la propria clausura (“correvo ad aprire le finestre”), l’uscita e la formazione fuori dal paese sono tentativi frustrati che hanno persino un complesso sapore di fallimento (“–Lascialo andare, – diceva mio padre, – avesse resistito un altro poco” (Scotellaro, 1986: 29))<sup>7</sup>, condotti sotto la cappa, come già nell’*incipit*, della comunità giudicante (“Avevo resistito due anni e mezzo. Il paese era annerito e fumoso, le donne che mi attorniavano avevano vocette stridule” (Scotellaro, 1986: 29)). La narrazione del seminario, improvvisamente richiusa, lascia infine posto a

una scena che richiama quella iniziale (“Ritornai spesso, ogni giorno, in campagna. A Luglio la vigna bolliva di cicale. Non mettevo mai piede senza sentirmi fredde le guancie perché sapevo che ogni zolla era la tomba di mio padre” (Scotellaro, 1986: 30)), benché non sia possibile affermare che essa ne costituisca la prosecuzione. Fra la “falsa partenza” incipitaria e il finale di ambigua estasi estiva sussiste un rapporto a livello di identità del narratore (in entrambi i casi, Scotellaro discorre del sé adulto e si descrive nel proprio isolamento in mezzo alla comunità di Tricarico), ma non è possibile stabilire a quali momenti della propria biografia l'autore si riferisca. Né riusciamo (lo si approfondirà più avanti) a collocare le sequenze in precisi contesti temporali: non si può, a rigore terminologico, parlare di un tempo primario in cui si svolge la narrazione e di un altro solo ricordato, non c'è un presente dal quale retrocedere con dei *flash-back*. Quanto il racconto di sé si compenetra di continuo con quello degli altri, quasi a trovare lì la giustificazione per parlare di se stesso, tanto i tempi del passato e della meditazione al presente, sparpagliati nelle brevi sequenze, ci vengono restituiti insieme,<sup>8</sup> polverizzati: “*L'uva puttanella*, piaccia o no, è un'opera frammentaria più che incompiuta” (Vitelli in Scotellaro, 1986: 298). Nel suo stadio incompleto, il lettore può la natura sfacciatamente plurale e niente affatto egocentrica di questi brani, ma dalla loro somma non può ottenere una forma che oggi chiameremmo un romanzo,<sup>9</sup> né la sua parente più prossima, l'autobiografia moderna.

La parcellizzazione mimetica del racconto diviene lampante nella *Parte seconda*, maggiormente sbilanciata sul versante di un'inchiesta di personaggi di Tricarico, tanto da spingere a negare uno dei presupposti stessi dell'autobiografia, la corrispondenza biunivoca fra autore e voce del narratore: diventa difficile, come notava alla lettura di *Contadini del Sud*, decidere “fin dove parla il contadino e fin dove è Rocco che parla”, (De Martino, 1975: 101). Pur rimanendo una narrazione interessata più a restituire la consistenza drammatica e tipica dei suoi personaggi che a fornire una ricostruzione documentaria del contesto meridionale dell'immediato dopoguerra (ed esasperando, in questo, una tendenza che sarà riproposta nel più composto *Contadini del Sud*), a questa *Parte seconda* si adatta meglio la definizione di “storia generale poetica del Mezzogiorno” data da Carlo Levi (nella *Prefazione* a Scotellaro, 1986: VI): il personaggio di Scotellaro è una comparsa dalla stessa dignità delle altre, investita però di un ruolo cruciale di collettore dei racconti che risalta netto negli ultimi passaggi della sezione. Ma, per andare con ordine, la *Parte seconda* inizia sulle parole altrui di un dialogo (in cui il paesano Giovanni descrive al narratore splendori e miserie erotiche della zia Filomena) e prosegue raccontando l'incontro dei giovani Nicola e Giovanni con la donna; da lì, si apre in una sfilata di personaggi di paese, ritratti in momenti di miseria materiale dal risvolto patetico e drammatico (l'usciera di Pretura, la rovina e il suicidio “pirotecnico” di Pasquale il fuochista, i bombardamenti della Serra e la sparizione di due giovani fratelli sotto le bombe) o, non meno spesso, comico (il confino alle isole Tremiti di Mastro Innocenzo, lo *sketch* comico del Podestà e del suo vice che si trovano ad accogliere una delegazione di soldati tedeschi invece che inglesi). L'avvicinamento a una scrittura riflessiva si realizza solo in alcuni momenti. Lo fa di sbieco nell'episodio

del fuochista, in cui, a causa della rovina economica, Pasquale passa per una serie di colloqui fallimentari con il sindaco del paese e decide quindi di suicidarsi. Il sindaco del paese incrocia per caso il corteo funebre (“Il prete lasciò andare, cambiò discorso. Il contadino era in piazza, aveva raccontato il fatto, la gente lo guardava. Il prete non volle ragionare con me il suicidio, io capii infine, era l’unico fatto degli uomini che la chiesa rispettava” (Scotellaro, 1986: 43–44)) e nel passaggio dalla terza alla prima persona si svela il distanziamento illusorio della materia: corresponsabile del suicidio è proprio, nella visione di Scotellaro, lui stesso (che ricostruisce il proprio lavoro di sindaco a Tricarico). Nella chiusa passa in rassegna alcuni personaggi e mette alla fine se stesso, quasi a indicare il proprio bisogno di essere responsabile verso gli abitanti del paese,<sup>10</sup> di tirare le fila:

La polvere cadeva sulle siepi della rotabile e inondava le vigne. Piano piano spuntavano un asino e un uomo da quella nuvola appiattita per terra. Pasquale, i suoi fuochi, la sua casa, la sua mantellina; il contadino e la moglie con i figli, le loro terre e le loro giornate, il grano venduto e i soldi messi uno sull’altro, la casa dove stavano in fitto e la compera di quella di Pasquale; il Pretore e i carabinieri, il prete, il sindaco che ero io (Scotellaro, 1986: 44).

È un obbligo cui si può adempiere soltanto con una parola ancora carica di una ferocia buona, pre-civilizzata ma non compromessa (il verso si distacca allora solo leggermente dal verso animale: “Dovevo fare la mia parte, gridare nelle strade, come allora gridavano i galli, l’indomani, nella polvere rimescolata” (Scotellaro, 1986: 45). Nella settima e ultima sequenza della *Parte seconda*, un evento autobiografico fra i principali (la morte del padre) viene volontariamente ingrigito e privato di solennità grazie al suo svolgimento fuori campo:

La notte si senti male, l’infermiere viterbese menò una canfora che lo fece campare fino all’indomani. L’indomani sarebbero andati alla vigna, avrebbero telegrafato a me e al fratello del dazio per una festa, ma mi telegrafarono in tempo, il giorno dell’Ascensione, per rivedere la casa urlante, piena di gente e mio padre già in campagna, l’avevano portato di giorno al cimitero, non l’avrei neanche più visto, non si poteva scoperchiare (Scotellaro, 1986: 57).

Il padre di Scotellaro, destinatario prediletto e presenza ricorrente dell’*Uva puttarella*, si riaffaccia al figlio in una zona intermedia fra sogno e ricordo, attivata dal rumore metallico della saracinesca bottega di famiglia (“Sentivo stridere a notte la saracinesca [della bottega paterna] a lungo. Nel frattempo – prima di svegliarmi – risucchiavo la bella scena del padre ubriaco che litigò con mia madre” (Scotellaro, 1986: 57)), ma un legame forte tra questa esperienza e la sensibilità dell’autobiografo viene subito meno, perché la scena onirica si stempera nella scenetta buffa successiva (il padre ubriaco per strada col vaso da notte), che a sua volta rimanda a un altro aneddoto di comicità immediata (“Il vaso per mio padre era un’ossessione da quando – dopo il pezzo d’opera suonato

in piazza – s'erano coricati tutti i bandisti, una trentina, in un camerone di Campomaggiore" (Scotellaro, 1986: 58), il padre di Rocco urina nell'orecchio di un muratore, scambiandolo col buio per un pitale).

Paiono invece piuttosto distanti da una scrittura memoriale condotta per lampi la *Parte terza* dell'*Uva* e, per ragioni distinte, *Contadini del Sud*. La *Parte terza*, che è ambientata in carcere e restituisce fedelmente alcuni episodi della reale detenzione di Scotellaro, ci appare un racconto quasi esclusivamente corale e poco autobiografico, dove, per quanto la materia avrebbe potuto spingere il discorso su una china autoriflessiva, il narratore in prima persona finisce per eclissarsi dietro i pensieri e le azioni dei compagni di prigionia. Più risolta e organica delle precedenti, solo per questo motivo è meno interessante per il nostro discorso. Per ragioni diverse, anche *Contadini del Sud* sceglie con forza la sparizione del sé scritto e cerca di sciogliere (per quanto possiamo leggere del progetto di libro) una tensione più evidente nei suoi versi, cioè "l'interna contraddizione che nasce dalla rinuncia a se stesso per abbracciare intera la causa degli oppressi" (Vitelli, *Postfazione* a Scotellaro, 2004: 341). Nessuna mescolanza di autobiografia e inchiesta nei *Contadini del Sud*, che è invece strutturato per blocchi distinti in base a chi, di volta in volta, prende la parola. Rossi-Doria ha definito l'opera, nella sua prefazione del 1954: "una serie di saggi nei quali variamente si intrecciano il racconto autobiografico – che ha conquistato più largo posto – l'intervista e il commento interpretativo" (Rossi-Doria, 1974: 277). Venata di una profonda diffidenza verso l'obiettività distaccata dello storico moderno, la raccolta di testimonianze non mira però ai piani indistinti come *L'uva puttanella*, e nemmeno aspira alla fulmineità della sua prosa poetica: il primo dovere resta di informare. Anche le parole dei "contadini", riportate grazie all'uso di interviste profondamente rielaborate da Scotellaro in modo da conservarne il contorcimento sintattico e le inarcature lessicali e stilistiche, costituiscono unità narrative a se stanti. S'intuisce, da quanto è rimasto dell'opera, che Scotellaro intendeva qui lavorare nel segno della giustapposizione e non della fusione o della sovrapposizione, con un'alternanza di racconto in terza persona (nell'introduzione panoramica di *Figlio del tricolore*, che poi apre alla presentazione del bizzarro coltivatore-predicatore protagonista: "A Grassano è nato Michele Mulieri, la cui storia è semplicissima e complicata a un tempo come l'economia dell'Alto Materano senza soluzione", Scotellaro, 1986: 126); in quella ad Andrea Di Grazia, *Tra cinquanta piantoni uno deve essere il migliore*) e testimonianze, plasmate tutt'al più per farne inconsapevoli esercizi fra ricordo autobiografico e sforzo di autocoscienza. Il segno di maggior cortocircuito con la sensibilità autoriale si rileva quando più nitido è lo sforzo di riscrittura, che può compiersi quando bisogna dare parola a chi, letteralmente, ne è sprossato: è il caso della quinta storia, quella dell'aiuto-bufaloro diciassettenne Cosimo Montefusco ("e così pare pittato perché non parla e se parla e dice i versetti è come se non capisse il significato della parole: è una creatura che deve ancora parlare" (Scotellaro, 1986: 267)). In sintesi, *Contadini del Sud* è un lavoro di enorme importanza sociale e giornalistica, che ispirerà successive inchieste di tema analogo quali – è stato notato più volte – *Milano, Corea* (1960) di Franco Alasia e Danilo Montaldi e *L'immigrazione meridionale a Torino* di Goffredo Fofi (1964).

È probabilmente, sessant'anni dopo, un testo più attuale dell'*Uva puttanella*, per le sue ricadute su certe forme di giornalismo sul campo oggi correnti, nonché per una scrittura letteraria che, sul modello del *non-fiction novel* di ispirazione statunitense, sceglie di raccontare la cronaca servendosi di criteri autoptici e presentazioni chiaroscurate dei suoi testimoni (che acquistano lo spessore di personaggi), preferendo l'autenticità e la spontaneità al criterio dell'esattezza d'archivio (e se vi si ricorre, si preferisce non dichiararlo). Ma proprio perciò *Contadini del Sud* ci appare un testo meno sconcertante del suo gemello.

## II

Il secondo motivo che ci colpisce oggi sta, come accennato, nella particolare architettura temporale dell'*Uva puttanella*, per la sua radicale distanza dalle forme dell'autobiografia per così dire "canonica", a patto di intendere con autobiografia un racconto retrospettivo degli eventi passati che lo scrittore compie da un'unica prospettiva del presente, che funge da metro di confronto e riferimento.<sup>11</sup> Naturalmente, se il racconto della vita di Scotellaro ha una composizione magmatica per accenni e brevi illuminazioni spesso neppure collegate, se va avanti e indietro nella cronologia senza avere un preciso punto d'appoggio temporale, anche in ossequio a una concezione premoderna e organicistica del tempo di matrice contadina,<sup>12</sup> ciò si può ricondurre in prima battuta allo stadio iniziale in cui è stato lasciato il libro, a causa della morte improvvisa. Eppure, si ha l'impressione che la disposizione caotica dell'insieme fosse in larga parte un effetto voluto, sulla scia di quell'"andatura ansimante" (Giannantonio, 1986: 218) e irregolare che contraddistingue la prosa e ancor più una poesia che, è stato notato, ha in una sintassi e un ordine del discorso privi di gerarchie motivi di grande interesse stilistico.<sup>13</sup> Rifiutando il racconto retrospettivo della propria vita da una posizione salda, Scotellaro nega il vantaggio di una consapevolezza acquisita tramite la quale interpretare il proprio vissuto, quanto la progressione dell'apprendimento e della crescita. La formazione in seminario, gli episodi d'infanzia, il lavoro di sindaco si svolgono sullo stesso piano temporale: in questo senso, l'uso costante del passato remoto serve anzitutto a equalizzare gli eventi. Nonostante le apparenze, inoltre, l'uso del tempo remoto non è uno strumento distanziante che releghi i casi della biografia in una sfera separata, perché nell'*Uva puttanella* Scotellaro racconta tutto come se lo stesse vivendo in quel momento, dalla partenza per la stazione da adulto al furto nella bottega del padre di vent'anni prima. I ricordi, contrariamente alla norma di questo tipo di scrittura, giocano un ruolo molto esiguo nell'economia del discorso, perché la memoria non viene chiamata in causa come filtro, non ricostruisce un passato idealizzato dalla lontananza. Non c'è un confronto coscienziale con il proprio passato; il tempo lineare della vita di Scotellaro è frantumato dagli anacronismi di un tempo del racconto studiatamente confusionario.<sup>14</sup> Persino alla percezione del bambino è attribuito un ruolo esiguo nella ricostruzione: dove potrebbe esserci spazio per il recupero memoriale, subentra una percezione bruciante e non ancora messa in ordine.

È il caso dell'episodio del soggiorno infantile in masseria e dell'amicizia con un pastore coetaneo:

La sua faccia era bella, le sue mani, i suoi occhi. Lui, i carpini, le pietre lisce dei tratturi, le mammelle delle pecore, e l'odore che se ne andava: non è la fanciullezza che mi rimanda perfetti e armoniosi quelle cose e quegli odori. È un pastore oggi quel mio amico, ha fatto la guerra, adulto, cadente e sgangherato, ma egli è sempre senza macchia; se lo guarda la donna più bella del mondo non si copre la bocca vuota dei denti con le mani, ma l'apre e ride, più bello di tutti lui, cresciuto nel sole e nella pioggia. (Scotellaro, 1986: 17)

Il presente si sovrappone al passato e lo ricrea continuamente, e non viceversa. Si è accennato alla "spola" temporale dell'*Uva*, per cui il continuo movimento attraverso gli anni impedisce di focalizzare una scena presente. Rappresenta bene questo movimento, a nostro parere, la stessa tendenza allo spunto divagante che soggiace alla narrazione, mai ferma a lungo su un motivo o una situazione. La scelta di divagare, motore narrativo dell'*Uva*, crea a volte un curioso effetto di procedura "a ritroso". Nella prima sequenza della *Parte prima*, lo si è visto in precedenza, la "falsa partenza" apre allo squarcio commosso sul padre morto e alla ricostruzione di un breve spaccato familiare. Quindi si passa, abbastanza bruscamente, a un breve racconto scolastico:

Sapevo scrivere alla 5° e mio padre mi dettava le cartoline alle ditte: voleva la suola, le tomaie, i bottoni parlava di tratte ed effetti, io non capivo il senso e tenevo alta la penna mentre lui si vantava della sua prima elementare.

Io nacqui e aprii gli occhi e fissai i ricordi la prima volta che mio padre andava al negozio di cuoiami con i discepoli e i lavoranti, mio nonno mi legava le scarpe e un cane rossastro mi portava addosso, che si chiamava Garibaldi. (Scotellaro, 1986: 14)

Tuttavia, dopo essersi brevemente soffermato sui ricordi delle elementari, Scotellaro passa senza soluzione di continuità a un momento che è senz'altro precedente nella cronologia ("Io nacqui e aprii gli occhi e fissai i ricordi la prima volta che mio padre andava al negozio di cuoiami con i discepoli"), e da lì sparpaglia alcuni aneddoti nella bottega, mischiati a loro volta al resoconto di un dialogo difficile da posizionare fra il padre alla bottega e due venditori ("Stavo scrivendo una cartolina a una ditta quando due signori, più alti di mio padre, entrarono con le borse ai fianchi" (Scotellaro, 1986: 15)). Analogamente l'esperienza del seminario, nella quinta sequenza della *Parte prima*, inizia con l'attenzione dislocata sull'aspetto del prete ("Padre Gregorio aveva una mezza barba che gli fasciava la faccia: era il più trascurato e meno popolare tra i padri, non richiesto per le messe dei privati, mai inteso a predicare" (Scotellaro, 1986: 18)), poi continua in una breve digressione sulla corrispondenza di Rocco bambino con i familiari a casa e infine si risolve a ricostruire il contesto di partenza ("Ero stato poco convinto di andarmene. Starà bene,

diceva il prete. I monaci mettono il collo grosso, mi sottevano i lavoranti. 25 lire al mese, risparmio, diceva mio padre”(Scotellaro, 1986: 19)). Ma anche la ricostruzione dell’entrata in seminario si svolge per una serie di spezzettati, brevi arretramenti temporali (“Non mi ritiravo più la sera, prima di partire. Eravamo una squadra di ragazzi, girammo per tutte le strade, alla torre tirammo i colombi con la fionda, alla cabina elettrica gli uccelli, tutti i giuochi, tutte le dodici stazioni del paese”(Scotellaro, 1986: 20)), che rivanno a precedenti sensazioni d’infanzia (“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”(Scotellaro, 1986: 20)). Infine, il racconto riprende a scorrere in avanti con l’arrivo a Sicignano, anche questo risultato da un’ellissi temporale (manca qualsiasi riferimento al viaggio da Tricarico a Sicignano) dopo che Scotellaro divaga su un personaggio sgradito incontrato prima della partenza:

Piazza della Borsa! Sì, a me piaceva partire. La mattina Don Giovanni era sul suo portone: – Ah, finalmente – disse – l’andate a chiudere.

Odiai quel proprietario, non gli risposi, avrei voluto dargli un morso al naso.

Il Padre ci ricevè nella foresteria: io ero stato istruito di gettarmi ai suoi piedi e baciargli la mano. (Scotellaro, 1986: 20)

Del resto, il procedimento a salti all’indietro si riscontra anche in altre sequenze, tanto da far capire che, più che un problema redazionale, si tratta proprio di un modo in cui Scotellaro stende la sua pagina, per conferirle una rapidità e una dinamicità espressiva che sono proprie più della poesia, o del *petit poème en prose*, che non della prosa estesa. La composizione in versi ha alcuni vantaggi rispetto alla prosa: permette passaggi da un quadro all’altro senza curarsi di riempire i vuoti che si creano in mezzo, nonché cambi di prospettiva e di voce, fino a spezzare il discorso in unità che, anche ridotte all’estremo, possono reggersi da sole. L’insieme degli espedienti stonerebbe in un romanzo, il quale invece si contraddistingue per la possibilità di costruire lentamente e in modo più lineare le proprie scene. Qui, invece, Scotellaro ne fa uso costante: per la morte del padre, che conclude la *Parte seconda*, abbiamo visto che il trapasso fuori scena è seguito da due episodi inanellati che vanno indietro a esperienze comiche della sua vita. Per gli altri personaggi dell’*Uva*, si può citare la sequenza di Zia Filomena all’inizio della stessa sezione. Le gesta erotiche della donna sono raccontate da Giovanni, che ne parla come di una bellezza sfiorita (“Adesso è una schiumarola vecchia”(Scotellaro, 1986: 33)). Subito dopo, Scotellaro apre sulla scena notturna dell’atto consumato nella casa della donna:

Zia Filomena, giovane era stata bella, una gallina faraona. La porta bassa è chiusa, al finestrino passa tra gli spacchi del battente di legno una luce tremolante di candela, sulla strada è quasi giorno.

I due giovinastri hanno smesso tormentarla, erano ubriachi scotti, le si sono addormentati ai fianchi, uno a capo e l'altro a piede del letto, con le loro mani abbandonate sul suo grembo e sulle coscine. (Scotellaro, 1986: 33)

Dopo il breve notturno, l'autore arretra senza avvisare e ci riporta al momento precedente (omettendo di raccontare il momento del coito), quando Giovanni e Nicola bussano alla porta di Zia Filomena ("Zia Filomena si alzava, Nicola andò al finestrino, a livello dell'altra stradetta; si distese per terra, spiando era tutto buio, bussò una volta, due, venti che si sentiva un tamburo e si mise a cantare" (Scotellaro, 1986: 34)). E infine, dopo un breve dialogo a tre, il racconto ritorna al momento dell'alba, quando la donna si addormenta insieme ai ragazzi ("Il paese cominciò a muoversi, si aprirono le stalle, la gallina faraona si era addormentata per l'ultimo sonno dopo Nicola e Giovanni che aveva guardati come una mamma" (Scotellaro, 1986: 35)).

Le ellissi non riguardano soltanto il procedimento di una temporalità incartata su se stessa, ma investono molti dei passaggi centrali dell'*Uva puttanella*, soprattutto quelli di maggior tensione. Per citarne alcuni rilevanti, si pensi al salto fra il suicidio di Pasquale il fuochista e il suo funerale, in cui ancora una volta il momento apicale (la morte, in questo caso) viene taciuto:

Pasquale accese la miccia, era lunga tutta quella che aveva, il ronzio uguagliava le voci della strada, il tuono del petardo, fissato al suo petto, egli lo sapeva bene, distinto nell'orecchio, la casa non sarebbe crollata.

Non più di venti persone l'accompagnavano, il sindaco chiese a un prete perché non andava dietro a quel corteo, "Portano Pasquale, che si è ucciso", rispose quello. (Scotellaro, 1986: 43)

O ancora, la sequenza in cui una donna cerca i suoi due nipoti adolescenti, dispersi durante i bombardamenti degli Alleati, al Museo Archeologico, dove il direttore dice:

– Sono stato sempre qui – disse il direttore – nessuno si è visto. Mi avrebbe fatto piacere. Ma si troveranno, si troveranno.

La guerra era finita, si videro più donne a lutto: erano così più belle le donne vestite di nero (Scotellaro, 1986: 51)

Qui, il salto fra la speranza dell'uomo e la notazione apparentemente coloristica sulle "donne vestite di nero" allude a una lettura tragica, nel segno della morte dei ragazzi.

### III

Sessant'anni dopo, *L'uva puttanella* va letta per la sua natura composita e irrisolta, senza cercare una ricaduta nella prosa recente che non c'è, ma proprio per apprezzare

l'ostinazione, davvero inattuale, a lavorare la pagina con la strumentazione retorica della poesia, che scioglie e raggruma il discorso autobiografico. Fofi ha osservato a buon diritto per questa prosa poetica che la postura del narratore "è un atteggiamento che non ha più corso: misto di autobiografia (persino un po' idealizzata) e di evocazione lirica, di precisione coloristica e di vocazione al canto e al mito" (Fofi, 1996: 109). A ciò, si può aggiungere una spiccata propensione alla pluralità non (soltanto) risultante da un *patchwork* redazionale: come si è cercato di dimostrare, l'apertura digressiva frantuma il soggetto in teoria materia principale del discorso. *L'uva* ha quindi familiarità più stretta con forme concise e poco distese di discorso del sé: più che autobiografia (o tanto meno "inchiesta": i criteri evidenti di un testo dalle ambizioni storico-cronachistiche mancano del tutto), sarebbe opportuno parlare di *memoirs*, "memorie", irriducibilmente plurali e concentrate su alcuni aspetti di esistenze proprie e altrui, non sul loro insieme sintetizzato (anche la dicitura di "diario" non va bene, dato che manca completamente l'aspetto dell'appunto preso giorno per giorno, così come l'aggancio a un cronotopo puntuale e la scrittura *in progress* di svolgimento lineare). I *memoirs* d'altronde sono connotati nella tradizione letteraria da un forte grado di autoriflessione politica (non di rado difensivo) che non si realizza in modo così esplicito nella forma dell'autobiografia. Battistini per primo ha provato a circoscrivere così *L'uva* (e ci accodiamo alle sue conclusioni):

Mentre le autobiografie propriamente dette sono il racconto retrospettivo di un'intera vita e la storia di una personalità, le memorie si concentrano in genere su un segmento più o meno lungo di un'esistenza, coincidente con un periodo in cui il protagonista ha assolto un ruolo pubblico o comunque rilevante. Ne deriva un'ottica per così dire più estroversa, attenta agli eventi storici nei quali si è stati anche attori. (Battistini, 2009: 316)

Per una suggestione finale che serva a inquadrare meglio questi scritti autobiografici di Scotellaro, si può suggerire una lettura comparata, si spera non troppo arbitraria, della conclusione della *Parte prima* – la sequenza più bella dell'*Uva* – con la conclusione di un testo tenuto a riferimento da Scotellaro, uscito cinque anni prima: *Cristo si è fermato a Eboli* dell'amico Carlo Levi.

Vedevo stranamente le cose: potevo essere a seicento metri a livello del mare, digradanti erano le terre fino al fiume, e dal fiume si alzavano altre terre di fronte e il bosco nerastro di Cognato; e le Dolomiti sterili in fondo da dove veniva il fiume, e dietro il nostro bosco, nascosto allo sguardo. Dove il Basento pareva specchio, era per la sua vena allargata in un grande pozzo. Tutto questo, i boschi le terre il fiume mi pareva che riempisse il cielo, il cielo col suo colore solito era lontano e alto come una tela.

Il coro dei ricordi d'infanzia aveva la forza della più lontana cicala, che magari avrei trovata assecchita poi al tronco del mandorlo con le sue zampe rigide, e i suoi occhi non morti, lucenti spilli di celluloidi, ma che intanto friniva, al suo posto, e il suo era lo stesso potente canto di tutte che chiamava l'aria sugli alberi. Essendomi avvezzato

a quel canto divenuto monotono, la voce degli uomini, fluente dalle case e dalle terre, si fece strada fino a me, interrotta ogni ora dalla campana delle monache.

Erano tante le vicende, ingarbugliate nell'aria di fuoco, ognuna un batuffolo d'aria, nell'anfiteatro largo fino all'orizzonte. (Scotellaro, 1986: 30-31)

Salii alla cattedrale di Ancona, e mi affacciai, per la prima volta dopo tanto tempo, sul mare. Era una giornata serena, e, da quella altezza, le acque si stendevano amplissime. Una brezza fresca veniva dalla Dalmazia, e increspava di onde minute il calmo dorso del mare. Pensavo a cose vaghe: la vita di quel mare era come le sorti infinite degli uomini, eternamente ferme in onde uguali, mosse in un tempo senza mutamento. E pensai con affettuosa angoscia a quel tempo immobile, e a quella nera civiltà che avevo abbandonato.

Ma già il treno mi portava lontano, attraverso le campagne matematiche di Romagna, verso i vigneti del Piemonte, e quel futuro misterioso di esili, di guerre e di morti, che allora mi appariva appena, come una nuvola incerta nel cielo sterminato. (Levi, 1945: 235)

Le due visioni, in apparenza simili, s'impennano su una posizione molto diversa del narratore rispetto al proprio oggetto d'attenzione. Levi si pone in una posizione di distanza separata e, in una scena di vago sapore epicureo, contempla dall'alto (e dall'esterno) il movimento sempre uguale e silenzioso delle "sorti infinite degli uomini". Il suo soggiorno appena concluso ad Aliano, chiamata nel libro Gagliano, è d'altra parte raccontato linearmente, con l'intelligenza critica di chi ricostruisce nella memoria, quasi dieci anni dopo, il proprio esilio, e sa posizionarsi rispetto al futuro che lo aspetta. La pagina dell'*Uva*, che al *Cristo* fu paragonata entusiasticamente proprio da Levi,<sup>15</sup> offre una visione paesaggistica, a rovescio di Levi, estremamente affollata, di presenze naturali e di voci che non lasciano mai il protagonista davvero solo. La memoria poetica dell'infanzia è un'eco insieme morta e viva, riassunta dal simbolo canonico della cicala morta che ridotta a scorza sembra continuare a frinire. L'osservazione delle sorti degli uomini, a sua volta, non è compiuta da lontano e non conduce a una sintesi complessiva, come per il mare raggelato di Levi. Le vicende "ingarbugliate nell'aria di fuoco" di cui *L'uva puttanella* voleva prendersi carico sono tante quante le nuvole in cielo ("ognuna un batuffolo d'aria"). Esserne responsabile, esserne dentro e non fuori (le vicende-nuvole sono "nell'anfiteatro largo fino all'orizzonte", al cui centro Rocco si raffigura nelle righe appena precedenti) è stata la sfida di Scotellaro, che in queste sequenze dell'*Uva* emerge con chiarezza e anche, forse, irripetibilità.

## Note

1. "È difficile stabilire con sicurezza se Scotellaro già nel carcere di Matera (8 febbraio – 25 marzo 1950) pensasse al "romanzo" vasto e complesso e non piuttosto a un "diario vivo" di quella terribile esperienza cui l'aveva condannato una "vendetta politica" ammantata di preteso delitto di concussione; comunque sia, sono documento prezioso i tre *bloc-notes*

- costruiti in cella con fogli di pacchetti di sigarette “Nazionali” e “Africa” o di “Trinciato 2° Qtà comune”<sup>4</sup>, Vitelli, *Apparato* in Scotellaro, 1986: 296–297. Da ricordare la coincidenza di molti spunti dei *bloc-notes* con episodi della *Parte terza*, benché rimaneggiati e inseriti in una narrazione più ampia (Vitelli in Scotellaro, 1986: 297).
2. “Mi pare che la sua sia poesia dello squilibrio doloroso fra persuasione e speranza, da una parte, e paura delle cose stesse che si sperano; poesia della coscienza di essere inferiori alla storia e alle nostre medesime promesse” (Fortini, 1974: 373).
  3. Nota Andrea Battistini, riallacciandosi a una conversazione fra Scotellaro e Calvino riportata dal secondo in “L’Unità” del 22 dicembre 1953, che Scotellaro “avvertiva il disagio comune a ogni autobiografo, costretto a scrivere di sé affidandosi a una forma inevitabilmente legata al genere che in retorica si definisce epidittico o dimostrativo, tale cioè da presentarsi come autoelogio e autoapologia” (Battistini, 2009: 313–314).
  4. È un “doppio binario, che porta alla ribalta la sua personalità ma è a un tempo partecipe di quanto avviene nella comunità cui appartiene” (Battistini, 2009: 318).
  5. V. la *Parte terza* e alcune riflessioni sparse nei versi. Particolarmente esplicita per il dettato poetico di Scotellaro è l’apertura della poesia espunta *Al padre*, datata al 1952: “Sono quello che più ti ha assomigliato / dovrei ancora uccidere un uomo / come te senza volerlo. / Ma spero che non ce ne sia bisogno / perché la galera per un motivo o l’altro / è la stessa e l’ho fatta” (Scotellaro, 2004: 129, 1–6).
  6. Così, non ci pare di consentire con una lettura che sottintende un movimento in qualche modo progressivo del suo protagonista: “[*L’uva puttanella*] si apre con le movenze d’un distacco che è un congedo dal luogo di nascita (“abbandonavo così apertamente un mondo di passioni e di inimicizie”), e si sviluppa nel resto del libro, per il non molto che ne abbiamo, in una illustrazione delle varie stazioni emblematiche di questo distacco: l’allontanamento per ragioni di studio nel collegio di Sicignano e poi il carcere che, a suo modo, avrà anch’esso un’influenza formativa sul protagonista” (Catalano, 1987: 47). Posto che non è facile istituire rapporti infratestuali fra le tre parti, senza contare che ogni lettura critica va accettata con la cautela di chi sa di trovarsi di fronte a un’opera non finita e lasciata a se stessa (v. su questo l’*Apparato* di Vitelli in Scotellaro, 1986: 302), ciò che abbiamo dell’*Uva puttanella* non suggerisce una lettura come racconto di formazione.
  7. Complesso perché, come già per l’esperienza carceraria, s’intuisce che Scotellaro usa nella sua opera il motivo biografico “negativo” come segno di riconoscimento. Da un lato, il salto sociale e culturale lo estrania rispetto al genitore, dall’altro il sentore (e a volte la concreta realizzazione) del fallimento gli consente di accreditarsi presso di lui e apre a un parziale rispecchiamento (come nella poesia *Padre mio* nell’*Appendice. Quaderno a cancelli* del 27 dicembre 1952: ““Tu pure non farai bene” dicevi / vedendomi in bocca una mossa / che forse era stata anche tua / che l’avevi da quand’eri ragazzo” (Scotellaro, 2004: 144, 6–9)).
  8. Battistini scrive a proposito di un “incessante oscillare tra l’evocazione del passato e la riflessione che esso desta nel presente della scrittura, spesso preponderante fino a porre in secondo piano le vicende occorse” (Battistini, 2009: 315).
  9. Se si volesse usare un termine al singolare per sintetizzare *L’uva puttanella*, si potrebbe attingere al campo semantico del “faldone”, o del contenitore, come ha suggerito De Blasi (“In modo più articolato [di *Contadini del Sud*] anche *L’uva puttanella* si presenta come un “contenitore” di testi riportati, riconducibili peraltro a diversi generi” (De Blasi, 2013: 37)).
  10. C’è naturalmente anche una ragione genetica per l’oscillazione fra l’uso della prima o della terza persona. Calvino ricorda nella già menzionata conversazione con Scotellaro

che il sindaco di Tricarico, timoroso di trasformare le proprie memorie in un'autoapologia politica, "non sapeva se mantenere il racconto in prima persona, come l'aveva cominciato, o riscriverlo tutto in terza persona, e poter trattare la materia con più distacco" (Calvino, 1995: 2169).

11. V. per un inquadramento teorico Lejeune (1975).
12. V. a riguardo Battistini: "È una visione ciclica che [...] non segue il percorso cronologico, lineare e progressivo, dalla nascita al momento della registrazione della sua vita [...] Nulla di più distante da una concezione del tempo di ascendenza meccanicistica, come quella suggerita dal movimento delle lancette dell'orologio" (Battistini, 2009: 324).
13. V. su questo Siti, 1980: 45–50.
14. Ci si riferisce qui alle categorie "tempo della storia" (*fabula*) e "tempo del racconto" (intreccio) di Genette (1976: 81–207).
15. V. l'*Apparato* di Vitelli in Scotellaro, 1986: 297.

## Bibliografia

- Alasia F e Montaldi D (1960) *Milano, Corea*. Milano: Feltrinelli.
- Battistini A (2009) *L'uva puttanello* e il genere dell'autobiografia. In: Candela E (a cura di) *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Per Angelo R. Pupino. 2. Dal secondo Novecento ai giorni nostri*. Napoli: Liguori.
- Calvino I (1995) Ricordo di Scotellaro. In: Barenghi (a cura di) *Saggi 1945–1985*, II. Milano: Mondadori. (Originariamente in *L'Unità* del 23 dicembre 1953.).
- Catalano G (1987) Riflessi critici dell'opera di Scotellaro. In: La Rocca A (a cura di) *Le ragioni del Sud nella vita e nella poesia di Rocco Scotellaro*. Atti del Convegno di Studio promosso e organizzato dalla rivista Hyria. Napoli, 30–31 Marzo 1984. Napoli: Liguori.
- De Blasi N (2013) "Infilo le parole come insetti". *Poesia e racconto in Scotellaro*. Venosa: Osanna edizioni.
- De Martino E (1975) Per un dibattito sul folklore [1954]. In: Brienza R (a cura di) *Mondo popolare e magia in Lucania*. Roma-Matera: Basilicata editrice.
- Fofi G (1964) *L'immigrazione meridionale a Torino*. Milano: Feltrinelli.
- Fofi G (1996) *Rocco Scotellaro in Strade maestre. Ritratti di scrittori italiani*. Roma: Donzelli.
- Fortini F (1974) Intervento. In: Mancino L (a cura di) *Omaggio a Rocco Scotellaro*. Manduria: Lacaita. Originariamente in *Il menabò*, 2, 1960.
- Genette G (1976) *Figure III. Discorso del racconto*. Torino: Einaudi.
- Giannantonio P (1986) *Rocco Scotellaro*. Milano: Mursia.
- Lejeune P (1975) *Le pacte autobiographique*. Parigi: Seuil.
- Levi C (1945) *Cristo si è fermato a Eboli*. Torino: Einaudi.
- Rossi-Doria M (1974) *Prefazione a Contadini del Sud* [1954] In: Mancino L (a cura di) *Omaggio a Rocco Scotellaro*. Manduria: Lacaita. Rossi-Doria M (1987) Introduzione. In: La Rocca A (a cura di) *Le ragioni del Sud nella vita e nella poesia di Rocco Scotellaro*. Atti del Convegno di Studio promosso e organizzato dalla rivista Hyria. Napoli, 30–31 Marzo 1984. Napoli: Liguori.
- Scotellaro R (1986) *L'uva puttanello. Contadini del Sud*. Nuova edizione a cura di Franco Vitelli. Con uno scritto di Carlo Levi. Roma-Bari: Laterza.
- Scotellaro R (2004) *Tutte le poesie (1940–1953)*. A cura di Franco Vitelli. Con uno scritto di Maurizio Cucchi. Milano: Mondadori.
- Siti W (1980) *Il neorealismo nella poesia italiana (1941–1956)*. Torino: Einaudi.