

ANNA FERRARI

“...IL PAESE DEGLI ULIVI, DEL MAL DI LUNA,
DEGLI ARCOBALENTI”.
UN NOME SENZA LUOGO IN *ROCCO E I SUOI FRATELLI*

M'accompagna lo zirlìo dei grilli
e il suono del campano al collo
d'un'inquieta capretta.
Il vento mi fascia
di sottilissimi nastri d'argento
e là, nell'ombra delle nubi sperduto,
giace in frantumi un paesetto lucano.
R. Scotellaro, *Lucania*, 1940

Bello è u'paese mio
addù sò nato
u'cuore mio cù ttè l'aggie lasciato.
G. Giagni, *Paese mio*, dal *Tema del paese* di N. Rota

È dai luoghi che, secondo il più puro dettato neorealista, nascono le storie nonché i personaggi. Nonostante la risaputa e impareggiabile cura di Visconti per i preliminari delle riprese e per i luoghi, per i dettagli “interni” ed “esterni” al personaggio e le conseguenti implicazioni, non sorprende constatare – considerando l'opera complessiva del regista – un atteggiamento renitente e ambiguo rispetto alla natura e al paesaggio, soprattutto meridionale, restituito sulla pellicola con rapide apparizioni, sempre fugaci ma non per questo meno intense.

In *Rocco e i suoi fratelli*¹ non c'è veduta paesaggistica se non alla fine del film. Impostato sul tema della migrazione interna, il capolavoro “antropomorfo”² del cinema realista viscontiano – che intendeva esse-

¹ Regia di Luchino Visconti; soggetto: L. Visconti, V. Pratolini, S. Cecchi D'Amico, ispirato a *Il ponte della Ghisolfia* di G. Testori; sceneggiatura: L. Visconti, S. Cecchi D'Amico, P. Festa Campanile, M. Franciosa, E. Medioli; produzione Titanus, Les Films Marceau Cocinor, Italia/Francia, 1960.

² «Il cinema che mi interessa è un cinema antropomorfo» aveva dichiarato il regista dalle pagine di «Cinema», e difatti Visconti fu il maestro di questo cinema nuovo, tutto teso a rappresentare

re, non a caso, il secondo capitolo di *La terra trema* – narra il processo di disintegrazione di un nucleo familiare del meridione: nel «possente melodramma»³ a loro dedicato, insistendo sulla storia dei suoi scontri con la realtà, delle sue prime irrequietudini per il benessere, della «bramosia dell'ignoto»,⁴ il regista intreccia e fa convergere tutte le contraddizioni sociali, morali e psicologiche di un'epoca su Rocco e sui suoi fratelli, proiezioni filmiche del mondo culturale lucano. Il film di Visconti sarebbe dovuto partire da un prologo dedicato alla madre, che doveva svolgersi in Lucania, per poi snodarsi, a seguito della partenza della famiglia per Milano, attraverso altri cinque capitoli, ognuno dei quali avrebbe dovuto prendere il nome dai figli di Rosaria Parondi: Vincenzo, Simone, Rocco, Ciro, Luca. Incuriosisce, leggendo la cronaca che del film ci offre Gaetano Carancini, l'appunto riferito al 4 giugno 1960: «la lavorazione è finita [...] il film è stato tutto girato ad eccezione del prologo lucano che è stato abolito. È questo l'unico taglio di qualche importanza subito dal copione».⁵ Anche se di fatto nel film “non (r)esiste” una parte iniziale ambientata in Basilicata sappiamo – attraverso le informazioni ricavate dal soggetto e dalle stesure dei trattamenti, dalle dichiarazioni dei collaboratori, così come dalle fotografie scattate durante il sopralluogo lucano dal regista e dalla sua *troupe*⁶ – della tenacia e del meticoloso interesse documentario con cui Visconti, tra il '59 e il '60,

l'uomo, il suo destino, i suoi modi di manifestarsi. A tal proposito, il regista continua affermando che «l'esperienza fatta [le riprese di *Rocco e i suoi fratelli*] mi ha soprattutto insegnato che il peso dell'essere umano, la sua presenza, è la sola cosa che veramente colmi il fotogramma, che *l'ambiente è da lui creato, dalla sua vivente presenza*, e che dalle passioni che lo agitano questo acquista verità e rilievo: mentre anche la sua momentanea assenza dal rettangolo luminoso ricondurrà ogni cosa a un aspetto di non animata natura» L. VISCONTI, *Cinema antropomorfo*, «Cinema», nn. 173-174, settembre-ottobre 1943, pp. 108-9, poi in G. CARANCINI, *Cronaca del film*, in G. ARISTARCO, G. Carancini (a c. di), *Rocco e i suoi fratelli di Luchino Visconti*, Bologna, Cappelli 1960, p. 209 (il corsivo è mio).

³ La definizione è di L. MICCICHÉ, *Luchino Visconti. Un profilo critico*, Venezia, Marsilio 1996, p. 40.

⁴ G. ARISTARCO, *Esperienza culturale ed esperienza originale*, in *Rocco e i suoi fratelli...*, cit., p. 41.

⁵ G. CARANCINI, *Cronaca del film...*, cit., p. 266.

⁶ I preziosi documenti fotografici cui si fa riferimento, inaspettati testimoni del meticoloso processo di formazione e di narrazione del film – non recanti alcuna segnatura – sono pubblicati in quello che rappresenta l'indispensabile riferimento di questa riflessione: T. MEGALE (a c. di) *Visconti e la Basilicata. Visconti in Basilicata*, Venezia, Marsilio 2003. Nella seconda edizione riveduta del catalogo, gli scatti lucani precedentemente attribuiti al fotografo di scena Paul Roland, sono stati attribuiti al maestro Giuseppe Rotunno, direttore della fotografia del film *Rocco e i suoi fratelli*, premiato col Nastro d'Argento nel 1961 per la fotografia in bianco e nero. Le duecentotrentasei fotografie scattate in Basilicata sono attualmente raccolte in due buste con segnatura C.26.05.005108 e C.26.05.005399, conservate in un'unica scatola presso la Fondazione Istituto Gramsci di Roma nel *Fondo Luchino Visconti*.

visitò i paesi della Basilicata. Per descrivere questo ambiente con tutta la sua carica drammatica c'era bisogno – ancor prima di “girare” – di scoprirlo, di conoscerlo profondamente per poi ricomporlo: durante questo viaggio «preparatorio e rivelatore»,⁷ che si rivelò fondamentale per la compiutezza filmica, con eccezionale perizia Visconti andò alla ricerca di volti e fisionomie, modi, costumi e tradizioni anche onomastiche, scrutò le forme e la natura di una terra lontana e sconosciuta, di quell'indeterminato e ignoto “altrove” raccontato e reso “poetabile” da Carlo Levi e Rocco Scotellaro.

L'esperienza diretta di Visconti in quella terra nuda, spoglia e abbandonata «dove l'uomo non si distingue dal suo sole, dalla sua bestia, dalla sua malaria», in cui i contadini che la popolano non sembrano quasi «uomini, donne e bambini, ma alberi di una foresta, esseri antichi come Dèi»,⁸ tuttavia fu addirittura esclusa dalle riprese, iniziate a Milano il 22 febbraio 1960: la Lucania, a questo punto, appare davvero come il “nome di un luogo senza vedute”.⁹ Rivelando tutta la sua capacità rabdomantica, Visconti scruta, scopre, mette a fuoco; elimina la pur strutturata e complessa “parte meridionale” prevista nella sceneggiatura ma, nondimeno, raccontando di uomini vivi nelle cose e riproducendone inconfondibilmente abitudini e qualità umane chiave, mette in luce quelle che – in questo caso – divengono specchio, rappresentazione immanente di un intero “mondo”. È fondamentale sottolineare, in tal senso, che il prologo cancellato – “il testo occulto”, come potremmo definirlo utilizzando la formula di Sandro Bernardi¹⁰ – insiste e soggiace al testo manifesto, facendo sentire costantemente la sua presenza invisibile; non sorprende, allora, che, seppure non sopravvivano vere e proprie vedute lucane, ci sia tanta Lucania in *Rocco e i suoi fratelli*: la famiglia Parondi e le sue profonde radici, costantemente esibite, ne rappresentano il chiaro correlativo oggettivo, assicurandone l'assoluta e quasi compulsiva presenza sulla scena.¹¹

⁷ Ivi, p. 13.

⁸ C. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi 1994, pp. 68-9.

⁹ Il richiamo è al saggio di A.R. PUPINO, *Il nome di un luogo senza vedute. Napoli nell'opera di Pirandello*, in *Notizie del reame*, Napoli, Liguori 2004.

¹⁰ S. BERNARDI, *Affioramenti viscontiani. Il sopralluogo in Basilicata*, in *Visconti e la Basilicata...*, cit., p. 33.

¹¹ A supporto di quanto detto rimando all'osservazione ragionata di quello che per complessità, ricchezza ed eloquenza potrebbe definirsi un vero e proprio campionario di immagini lucane – facilmente desumibile dalla scaletta, dai trattamenti e dalla sceneggiatura del film, nonché dalle testimonianze dei collaboratori del regista – che nell'opera cinematografica rappresenta la traduzione drammaturgica delle suggestioni e delle ispirazioni acquisite in Lucania, declinandosi, appunto, attraverso vere e proprie “vedute” e squarci lucani.

Se le vedute “fisiche” del paesaggio lucano nella pellicola sono assenti, un analogo discorso valga anche per la mancata nominazione del toponimo che designa la terra d’origine dei protagonisti. L’imprescindibile sostrato dei fratelli Parondi in realtà nella pellicola è pochissimo – ma significativamente – presente. Molto più frequenti, invece, sono le formule deputate a sostituire il toponimo e che ad esso rimandano, con un volontario quanto indeterminato senso di allusività e vaghezza: «laggiù», «dalle nostre parti», «lontano», «al paese», «là», «laggiù al paese», «terra ingrata», ecc., fino alla celebre formula, carica di nostalgia e venata di alone mitico, pronunciata durante il brindisi in sottofinale da Rocco: «il paese degli ulivi, del mal di luna, degli arcobaleni».

All’apparente tendenza al “livellamento” del paesaggio lucano riscontrabile nei trattamenti e nella sceneggiatura, alla scarsa presenza delle coordinate socio-geografiche restituite dal toponimo “identificante” e “qualificante”, alla quasi totale assenza di un “luogo pronunciato” corrisponde nella rappresentazione filmica – proprio come accade per l’assenza di vedute naturali e paesaggistiche – un’intensa e costante nominazione occulta della Lucania; nel caso di *Rocco e i suoi fratelli* mi pare si possa affermare, interpretando le intenzioni del regista, che il potere evocativo non sia stato tanto attribuito al dato concreto e pratico, all’evidenza della sua “oggettività sensibile”, al “nome” geografico – ed è sintomatico che Visconti abbia eliminato il prologo lucano – quanto piuttosto alla sua mancanza: con una forza centripeta dirompente la Lucania, con tutto il suo substrato socio-economico e culturale, proprio *in absentia*, proprio attraverso la sua non-nominazione riesce a invadere spazi fondamentali e ricorrenti nella pellicola, mostrandosi implicitamente nei modi, negli ambienti, nelle personalità, nelle ambizioni e nelle scelte dei fratelli Parondi e, nondimeno, a trovare una costante nominazione – seppure indiretta – attraverso le precise scelte onomastiche operate da Visconti.

Sorvolando su tutti i pur numerosi spunti onomastici offerti dal capolavoro viscontiano, mi limiterò ad analizzare – funzionalmente al mio discorso – esclusivamente il nome del terzo dei fratelli Parondi, Rocco, posto già in posizione di preminenza dal regista stesso in quanto assunto in epigrafe. Il nome di Rocco è da considerarsi un nome parlante, che anticipa, accompagna e riassume simbolicamente la storia, restituendoci, al contempo, una tipologia che si rivela in maniera profondamente ri-

spondente a quella misura umana e sociale tipica della Basilicata degli anni Cinquanta, tanto più considerando che fu lo sceneggiatore lucano Pasquale Festa Campanile a “occuparsene”, curando la prima scrittura del capitolo legato al protagonista del dramma viscontiano.

Le forti suggestioni e le numerose tracce raccolte durante il sopralluogo lucano, l’assoluta preminenza del nome in quel territorio, certamente si riflettono sulla scelta onomastica viscontiana, della quale, del resto, possiamo verificare l’adeguatezza – rispetto al tempo e al luogo in cui è rappresentato il personaggio – mediante calcoli di cronografia onomastica.

Nel corso del Novecento il nome risulta attestato al maschile in tutt’Italia ma prevalentemente al sud (più compatto in Puglia, Calabria, Basilicata –18639 occorrenze–, Campania e Sicilia). Per quanto riguarda i ranghi, Rocco (rango nazionale 64) si colloca nell’alta frequenza solo in due regioni italiane: Basilicata (rango 5) e Calabria (rango 14). Dal punto di vista cronologico il nome apre il secolo con 165 presenze, che crescono progressivamente fino a toccare l’apice delle occorrenze nel 1950 (1789 attestazioni). Stabile negli anni Sessanta, scende irrimediabilmente al di sotto delle 1000 unità nel 1978 (886 occorrenze) e chiude il periodo considerato con 310 presenze annue (1994).¹²

Questi dati, inoltre, offrono la possibilità di ipotizzare che alla stabilità del nome degli anni Sessanta potrebbe aver contribuito proprio il film di Visconti in questione, del 1960 appunto, interpretato nel ruolo del protagonista dall’attore francese Alain Delon. Sulla base di questa ipotesi è interessante osservare il fenomeno osmotico cui fu sottoposto il nome di Rocco: se da una parte la “moda” onomastica potrebbe aver subito l’influenza del carismatico personaggio cinematografico (o comunque della popolarità dell’attore che lo ha interpretato), dall’altra non bisogna prescindere dalle possibili influenze “esterne” subite dal regista e che, verosimilmente, lo portarono a prelevare il nome di battesimo del suo personaggio da riferimenti onomastici reali al fine di palesare – più o meno consapevolmente – nessi sia impliciti e inconsci, che dichiaratamente manifesti e intenzionali. È appunto questo il caso del richiamo al pugile potentino Rocco Mazzola, volenteroso e capace campione lucano degli anni Cinquanta, così come sarà nello svolgimento della trama Rocco Parondi. Balzato agli onori della cronaca, il nome di Mazzola –

¹² A. ROSSEBASTIANO - E. PAPA, *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico*, Torino, UTET, 2, 2005, II vol., p. 1086.

che come molti altri veri pugili professionisti prese parte alle riprese del film¹³ – rappresentava una ghiotta duplice occasione che il regista non si lasciò sfuggire ma che anzi, con buone probabilità, dovette imporsi all’attenzione di Visconti, confermandone in qualche misura l’abile scelta onomastica che permetteva, con un’unica mossa, di imprimere al suo personaggio una forte connotazione etnica e, al contempo, mediante l’agonismo “violento” della sua pratica sportiva – vera e propria “lotta per la sopravvivenza”, emblema di una generazione di emigranti meridionali – a confermare e garantire l’imprescindibile condizione creativa, indicata dal regista sin dalla prima idea del film.¹⁴ Attraverso un episodio che nella sua *Cronaca del film* Carancini definisce «un’altra grana»¹⁵ siamo informati, dallo stesso Visconti, di un’altra trasposizione onomastica rilevantemente impressa sulla pellicola: «[...] cambiai il nome di battesimo con Rocco in memoria di Rocco Scotellaro per il quale io nutro una grandissima ammirazione».¹⁶ Il giovane sindaco poeta di Tricarico¹⁷ rappresenta certamente la più diretta emanazione della Lucania colta nel momento del suo risveglio, il portavoce “interno” che, come i suoi *Contadini del Sud*, vive il dramma della sua terra «ingrata» sulla quale anche suo padre «si è spento cento volte prima di chiudere gli occhi per sempre».¹⁸ Il forte rimando viscontiano a Rocco Scotellaro,

¹³ Un altro palese riferimento a Mazzola è inserito nel film: «[ti chiami Rocco] come Rocco Mazzola... porta fortuna... lucano, pure lui» (la battuta è pronunciata da Cecchi, allenatore della palestra, rivolgendosi a Rocco Parondi).

¹⁴ Stando alle dichiarazioni dello stesso regista, numerose furono le sollecitazioni letterarie che confluirono, alimentandolo, nel suo capolavoro: oltre alla storia dei verghiani Malavoglia, ai motivi che risalgono alla Bibbia e a *Giuseppe e i suoi fratelli* di Mann, al dostojevskiano Myskin di *L’Idiota*, un riferimento imprescindibile è rappresentato dal caratteristico mondo di Giovanni Testori, dai cui racconti Visconti ricaverà fondamentali storie, temi, ambientazioni, luoghi, oltre a utili spunti per i suoi personaggi e ad alcuni nomi. «Nel frattempo Visconti e io [...] eravamo venuti all’idea di sostituire alcuni episodi previsti dalla nostra storia con due racconti di Giovanni Testori raccolti nel volume *Il Ponte della Ghisolfa (Come fai, Sinatra? con l’appendice Il resto, dopo e Il Brianza)*», cfr. l’intervista a Suso Cecchi d’Amico, contenuta in *Rocco e i suoi fratelli...*, cit., p. 58.

¹⁵ L’episodio in questione fa riferimento al cognome della famiglia lucana, originariamente Pafundi che, solo successivamente, a seguito di dure contestazioni ricevute nel corso della lavorazione del film per un caso di omonimia, divenne Parondi. Il cambiamento del cognome dei fratelli lucani, reso possibile senza rovinare la qualità della fotografia del film dalle moderne tecniche cinematografiche, non ha tuttavia fatto perdere completamente traccia di sé, comparendo l’originaria scritta «Pafundi» sulla targhetta metallica apposta sulla porta dell’ultima abitazione milanese della famiglia lucana. Per la ricostruzione di quest’episodio, si veda G. CARANCINI, *Cronaca del film*, cit., pp. 268-70.

¹⁶ Ivi, p. 269.

¹⁷ Tricarico, nel materano, è il paese d’origine del poeta lucano Rocco Scotellaro; oltre a costituire un evidente richiamo regionalistico, non pare esclusivamente un caso che nella sceneggiatura il nome completo (da nubile) della madre dei fratelli Parondi fosse, appunto, Rosaria Tricarico.

¹⁸ La frase è pronunciata da Rosaria, cfr. *Sceneggiatura*, in *Rocco e i suoi fratelli...*, cit. p. 165.

che assorbe l'immagine di quei luoghi identificandosi totalmente con i contadini meridionali,¹⁹ permette al regista – mediante un processo che potremmo definire di trasduzione – di rappresentare, proprio attraverso l'utilizzo del suo nome, una serie di tensioni interne tutte lucane che si ritrovano, altresì, leggibilissime, anche nei modi e nel carattere del personaggio viscontiano come nella storia della sua famiglia.²⁰ Allo stesso modo, i documenti delle cinque “vite” narrate in *Contadini del Sud* dal sindaco poeta di Tricarico, comprensive altresì di una sezione, dedicata ai *Racconti Sconosciuti* di Francesca Armento, madre dello scrittore lucano (la sezione completa è stata espunta nella nuova edizione del testo, quasi in consonanza con la sorte del viscontiano prologo lucano)²¹ potrebbero aver condizionato, o più semplicemente influenzato, la scelta

¹⁹ Con un'efficacissima immagine, Scotellaro si accomuna alla sua gente paragonandosi a un grappolo di “uva puttanella”, l'uva dagli acini «piccoli, aspireni, seppure maturi che andranno ugualmente nella tina del mosto il giorno della vendemmia». Così – continua Scotellaro in un appunto – «il mio paese fa parte dell'Italia. Io e il mio paese meridionale siamo l'uva puttanella, piccola e matura nel grappolo per dare il poco succo che abbiamo». R. SCOTELLARO, *Frammenti e appunti dai quaderni dell'Uva puttanella*, in ID., *Uno si distrae al bivio*, Matera, Basilicata Editrice 1974, pp. 105-6.

²⁰ Con al centro il paese d'origine, la Lucania, i conflitti ai quali si fa riferimento possono essere sintetizzati con le scotellariane forme dicotomiche libertà/schiavitù, miseria/benessere, possibilità/impossibilità, partenza/meta, speranza/disillusione, amore/disamore (quest'ultima coppia è direttamente derivata dal titolo di una sezione di *È fatto giorno*, in R. SCOTELLARO, *Tutte le poesie*, a c. di F. Vitelli, Milano, Mondadori 2004). Non sembra inopportuno, a questo punto, riportare alcuni versi di Rocco Scotellaro che sembrano rappresentare il *leitmotiv* dell'omonimo personaggio viscontiano: «Ho perduto la schiavitù contadina, / non mi farò più un bicchiere contento, / ho perduto la mia libertà. / Città del lungo esilio / di silenzio in un punto bianco dei boati, / devo contare il mio tempo / con le corse dei tram, / devo disfare i miei bagagli chiusi, / regolare il mio pianto, il mio sorriso. // Addio, come addio? [...] La città mi apparve la notte / dopo tutto un giorno / che il treno aveva singhiozzato, / e non c'era la nostra luna / e non c'era la tavola nera della notte / e i monti s'erano persi lungo la strada». E ancora: «[...] Si sono mangiati i miei calcagni / queste strade d'asfalto dure a pestare. / Era nel vento una pioggia di piccoli prezzi / sulle immobili merci delle vetrine. / Sfolgorava sui cartelloni gente / che usciva quella volta dall'incognito / e io che minuZZavo alacremenTe / la cronaca viola dei miei passi perduti. / Oh stanco appendermi lo sguardo / alle luci al neon infinite. / [...] / i fiori, gli uccelli, la donna / qui si comprano / e io cammino con la mano al cuore / perché a forza potrebbero rubarlo». Cfr. R. SCOTELLARO, *Passaggio alla città* (Roma, 1° luglio 1950) e *La città mi uccide* (Bari, 24 ottobre 1947), in *Tutte le poesie*, cit., pp. 112-3 e pp. 79-80.

²¹ Figura centrale nella vita e nell'opera del poeta e intellettuale lucano, Francesca Armento ha svolto un ruolo fondamentale anche dopo la morte del figlio, mantenendo rapporti fattivi con Rocco Mazzarone, Carlo Levi e Manlio Rossi Doria, e contribuendo alla realizzazione di iniziative volte a tenerne viva la memoria. Francesca Armento ci ha lasciato tre scritti, *L'amore, Il vicinato e Il giorno dei morti*, la cui stesura era stata sollecitata dallo stesso Scotellaro. Insieme alla *Lettera al figlio* e al racconto *Dalla nascita alla morte di Rocco Scotellaro*, vennero pubblicati nella prima edizione laterziana del 1954 di *Contadini del Sud*; è recentemente apparso, a cura del «Centro di documentazione “R. Scotellaro e la Basilicata del secondo dopoguerra”, un volume che riaccende il dibattito sul tema, riportando gli scritti della Armento alla giusta attenzione critica. Cfr. F. ARMENTO, *Dalla nascita alla morte di Rocco Scotellaro. Il racconto e le immagini*, Galatina, Congedo 2011.

del regista di strutturare il film secondo lo schema “scotellariano”, che doveva dunque prevedere un prologo dedicato alla madre Rosaria seguito dai cinque episodi dedicati ai suoi figli, tutti «belli, forti... uniti come le cinque dita della mano»²²; proprio come per i contadini scotellariani, inoltre, attraverso il suo singolo protagonista, ogni “vita” trova svolgimento e rappresentazione filmica incarnando un aspetto peculiare della multiforme e sfaccettata Lucania di quegli anni, saldamente legata a secoli di buio immobilismo ma non meno pronta ad accogliere la luce della nuova alba profetizzata da Scotellaro. Continuando sulla scia di tale ipotesi, l’accenno che nel film Rocco fa alle lotte bracciantili, ai suoi umili paesani finiti nelle carceri di Matera e di Potenza per «la terra da zappare», parrebbe essere un esplicito riferimento alle rivolte del movimento contadino degli anni Cinquanta, all’impegno meridionalistico e alle vicende biografiche di Scotellaro, il poeta della libertà contadina che, finito in carcere per aver difeso i diritti dei più deboli, all’indomani della sua morte improvvisa nel 1953, apparve ai suoi compaesani quasi un “Cristo” contadino; tant’è, così Corrado Alvaro dalle pagine del «Corriere della Sera»: «Scotellaro ha lasciato al suo paese una leggenda. [...] Poi la sua immagine si diffuse in migliaia di esemplari, si trova in ogni casa della sua contrada».²³

Accanto a questa che potremmo definire ossimoricamente “religiosità profana”, durante il sopralluogo in Lucania al regista di *Rocco e i suoi fratelli* non sarà di certo sfuggita l’esistenza di un culto straordinario tributato al San Rocco di Montpellier,²⁴ già messo in luce nelle pagine del

²² La frase è pronunciata da Rosaria, cfr. *Sceneggiatura*, in *Rocco e i suoi fratelli...*, cit., p. 183.

²³ Il frammento è riportato da A. SALA, *La poesia della rabbia contadina*, in *Omaggio a Scotellaro*, a c. di L. Mancino, Manduria, Lacaita Editore 1974, p. 440. «Un mito nuovo, al momento stesso della morte, nasceva spontaneamente nella coscienza popolare. Dopo di che 5.000 foto di Rocco presero dimora con Madonne e santi nelle case dei poveri», citazione tratta da A. LA ROCCA, *Prologo al mito*, in *Il Mezzogiorno da Scotellaro a oggi, Atti del Convegno di studio promosso e organizzato dalla rivista «Hyria»*, a c. di A. La Rocca, G. Scognamiglio (Portici, 26-27 novembre 1993), Napoli, Liguori 1996, pp. 34-5.

²⁴ L’ipotesi è supportata dagli esiti della ricerca di T. Megale, che ha compiuto un’attenta analisi comparativa tra gli scatti preparatori di Visconti e la resa cinematografica delle numerose “impressioni” lucane (in questo caso specifico, il riscontro e la conferma sono ricavati rilevando e analizzando la ripetuta presenza, negli scatti viscontiani, di chiese, strade, piazze e monumenti recanti il nome del Santo). Lo studio della Megale al quale si fa riferimento getta sicuramente nuova luce su una tassello importante del cinema viscontiano, restituendoci in modo lucido, attendibile e circostanziato il campionario completo delle condizionanti suggestioni e degli echi lucani trasposti in pellicola, veri e propri spunti creativi per il regista milanese, qui approfonditi seguendo un interesse più specificamente onomastico. Per lo studio completo sull’argomento si veda T. MEGALE, *Alla ricerca di Rocco e i suoi fratelli: la Basilicata di Luchino Visconti*, in *Visconti e la Basilicata...*, cit., pp.13-27.

Cristo leviano e strettamente legato al conseguente dilagare del nome del santo francese nei paesi lucani.²⁵ Pellegrino, taumaturgo, protettore dei campi, degli armenti e della casa, il carattere del santo martire – che rimasto orfano vendette tutti i suoi beni e iniziò il suo pellegrinaggio mosso dall’urgenza di soccorrere i malati e gli appestati²⁶ – si rivela molto simile a quello dei lucani che, da sempre, «girano per il mondo»²⁷ facendo dell’emigrazione il loro pellegrinaggio laico. Nella pellicola di Visconti, il San Rocco, emblema stesso del sacro per la classe bracciantile lucana, è molto spesso evocato e invocato, costantemente mostrato e addirittura esibito; a rafforzarne la centralità varrà inoltre l’associazione tra il santo e il personaggio di Rocco Parondi che, come il santo omonimo, avrà funzioni salvifiche nei confronti della propria famiglia, potendo contare sulla sua forza e sulla sua solidità fisica e morale. In tal senso chiara è l’assonanza con i termini *rocca* e *roccia* che, oltre ad essere un richiamo alla caparbità, alla resistenza e alla capacità di sopportazione, può essere letta come un rimando al roccioso e ostinato paesaggio lucano, pienamente incarnato dal protagonista viscontiano in tutta la sua ritrosia, il suo disagio e la sua fiduciosa pazienza, tanto più considerando che sarà proprio Rocco l’unico dei fratelli a non subire l’inurbamento, restando anzi saldamente ancorato all’idea di tornare al paese.²⁸

Sulla scorta di quanto detto il nome di Rocco – legandosi a una specifica realtà locale, linguistica e culturale, nel rispetto delle tradizioni

²⁵ Coincidendo con un tratto forte della identità lucana, in special modo bracciantile e contadina, San Rocco è fatto oggetto di una grandissima venerazione popolare che tuttora si esplicita in grandiosi festeggiamenti: attualmente, sono ben 19 i comuni lucani che riconoscono quale patrono spirituale il santo taumaturgo di Montpellier. A tal proposito C. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 30: «Il discorso cadde così sui santuari e sui santi, e sul San Rocco di Tolve, un Santo di cui io stesso ho potuto conoscere, per prove e favori personali, la particolare virtù. Tolve è un villaggio vicino a Potenza, e c’era stato in quei giorni un pellegrinaggio, come tutti gli anni, al principio di agosto. Uomini, donne e bambini vi concorrono da tutte le province circostanti, a piedi, o sugli asini camminando il giorno e la notte. San Rocco li aspetta, librato nell’aria, sopra la Chiesa. “Tolve è mia, e io la proteggo” dice San Rocco nella stampa popolare che lo rappresenta, vestito di marrone con la sua aureola d’oro, nel cielo azzurro del paese».

²⁶ Vd. ROSSEBASTIANO-PAPA, *I nomi di persona in Italia...*, cit., p. 1085.

²⁷ L. SINISGALLI, *Il ritratto di Scipione e altri racconti*, Milano, Mondadori 1975, p. 165.

²⁸ «Io sarei rimasto là [...] è là, al nostro paese che si dovrebbe poter vivere! Noi là siamo nati e cresciuti... [...] Penso che mi trovo male in città perché non sono cresciuto e formato con lei. Parlo di me per dire i miei genitori, la mia gente. C’è chi si mette subito a correre con gli altri e impara subito anche i desideri degli altri. Io no. Perché penso che non è così che deve essere. Io vorrei desiderare un’automobile, per esempio, ma dopo aver desiderato e avuto quello che c’è prima. [...] Il lavoro. La sicurezza di mangiare tutti i giorni. Una casa. Non so spiegarmi». E ancora: «...Volevo solo dire che un giorno, anche se non è vicino, io ci voglio tornare al paese mio [...]». Le citazioni sono tratte rispettivamente dal discorso di Rocco a Nadia, e dal brindisi di Rocco, in *Sceneggiatura*, cit., p. 131 e p. 184.

familiari, religiose e ideologico-politiche – rappresenta certamente la segnalazione di appartenenza etnica e socio-culturale del personaggio. Ed è proprio questa sua caratteristica a fornirci preliminarmente informazioni sull'opera che abbiamo di fronte e sulle intenzioni stilistiche del regista. Allo stesso modo, poiché utilizzato come simbolo e segnale di riconoscimento, indice dello spazio e del tempo, il nome di Rocco diviene significativamente produttore e anticipatore dell'azione narrativa.²⁹ Non credo di incorrere in un peccato di *overinterpretation*³⁰ affermando che il nome del protagonista viscontiano (che in quanto nome ereditato da una tradizione culturale, sociale, religiosa, territoriale, diventa stigma di un destino)³¹ rappresenta un segno rivelatore che percorre il fatidico percorso di una vita,³² costituendo la chiave interpretativa non solo del personaggio quanto dell'intera vicenda della sua famiglia. «Quello che agisce è un Nome»; in questo caso, basta pronunciare il nome di Rocco affinché si abbia, effettivamente, a disposizione «non un fantasma singolare, ma un cosmo determinatissimo».³³ In definitiva, Rocco serve a Visconti a materializzare il paesaggio lucano di fatto assente nella pellicola. E al contempo, attraverso un processo di corrispondenza tra nome del personaggio – profondamente intriso di regionalità – e toponimo assente, serve a “dichiarare” il toponimo lucano che in realtà non risulta impronunciato ma che anzi, subendo un processo di fusione e umanizzazione, trova compimento, rappresentazione e nominazione indiretta proprio nell'antroponimo del protagonista, che ne assorbe e condensa l'immagine. Concludendo, per dirla con Scotellaro, nel capolavoro viscontiano *Rocco e i suoi fratelli* il nome di Rocco diviene «la misura di tutto il paesaggio, degli uomini e delle cose di quella regione».³⁴

²⁹ Vd. E. CAFFARELLI, *Autore e nome: percorsi di ricerca*, «RION», III (1997), 1, pp. 47-58.

³⁰ Vd. U. ECO, *Interpretazione e sovra interpretazione*, Milano, Bompiani 1995, pp.101-2 e sgg.

³¹ Vd. F. FERRUCCI, *Il battesimo dell'eroe*, in *Letteratura italiana*, a c. di A. ASOR ROSA, vol. V, *Le Questioni*, Torino, Einaudi 1987, pp. 887-91.

³² Vd. L. SASSO, *I nomi delle tenebre. Percorsi onomastici nella narrativa tra Otto e Novecento*, «RION» VI (2000), 2, p. 396.

³³ E. SANGUINETI, *L'omonimia culturale*, introduzione a E. DE FELICE, *Nomi e cultura. Riflessi della cultura italiana dell'Ottocento e del Novecento nei nomi personali*, Venezia/Roma, Marsilio Editori - Sarin 1987, p. VII. (Il corsivo è mio).

³⁴ Cfr. R. SCOTELLARO, «I racconti sconosciuti» di Francesca Armento, «Nuovi Argomenti», n. 1, marzo aprile, 1953, poi in Id., *Contadini del Sud*, Bari, Laterza 1954, pp. 282-284. (Il corsivo è mio).