

## CAPITOLO TERZO

### LA «SCOPERTA DELL'ABRUZZO»

**Embrioni di un'immagine colta dell'Abruzzo  
nell'Italia unita. De Nino, Levi e Michetti**

*Conoscenze più ampie e approfondite ma senza sintesi*

*Abruzzi e Terra di Lavoro* di Raffaele Colucci rappresenta una sorta di spartiacque tra le relazioni avventurose, destinate prevalentemente a pubblici stranieri o napoletani, e una letteratura più articolata destinata alla nascente borghesia nazionale italiana, letteratura nella quale l'Abruzzo diviene un territorio via via meno ignoto e remoto. Le fonti di questa letteratura, intanto, sono più ricche e precise che in passato. L'osservazione diretta è resa meno complicata dalla rapida penetrazione della rete ferroviaria e dalla caduta delle barriere doganali: spingersi in Abruzzo non è più un'impresa da ricchi o da intellettuali stravaganti e oltre alle pionieristiche guide di Promis, Leosini, Quartapelle e Signorini è ora agevole reperire opere più aggiornate e di carattere più ampio. Nel 1864, ad esempio, Fabio Gori pubblica una guida «storica, artistica, geologica, antiquaria da Roma e Tivoli e Subiaco alla Grotta di Colleparado alle valli

dell'Amsanto e al Lago Fucino»: (194) si tratta ancora una volta di un lavoro che si limita al Fucino, ma nuova è la pretesa di trattare tutti insieme gli aspetti più interessanti dell'itinerario. Nel 1888 Luigi Degli Abbati pubblica un'opera anch'essa parziale, ma innovativa nel suo avere come filo conduttore il tracciato della ferrovia appena aperta tra la capitale e Sulmona (195). Nello stesso anno esce grazie alla sezione di Roma del Club Alpino la *Guida al Gran Sasso* di Enrico Abbate, (196) destinato a pubblicare quindici anni dopo la prima grande guida turistica della regione. Quel che manca tuttavia a questa manualistica dispiegatasi dall'Unità d'Italia agli anni '90, come ha fatto opportunamente notare Attilio Brillì, è proprio «una visione globale del complesso contesto abruzzese» (197).

Se la manualistica non riesce a comporre quadri d'insieme della realtà regionale alcuni nuovi generi letterari e scientifici, che conoscono in questi anni anche in Abruzzo uno sviluppo impetuoso, contribuiscono tuttavia a fornire tasselli conoscitivi e mitologici destinati ad avere un grande peso in seguito. A partire dalla fine degli anni '70 vedono anzitutto la luce le prime grandi opere, scritte quasi tutte da abruzzesi, sul patrimonio artistico, storico e folklorico della regione. Iniziano a comparire alcune di quelle storie di singole località che tanta fortuna avranno nel nostro secolo, come nel caso delle storie di Tagliacozzo (198) e di Francavilla (199) edite nel triennio 1894-96;

compare l'importante opera di sintesi di Bindi sull'architettura e l'arte abruzzese; (200) ciò che per noi è più importante, tuttavia è la penetrazione anche in Abruzzo della grande ondata di studi di tradizioni popolari che stava contagiando l'Italia intera.

### *La chiave delle tradizioni popolari*

L'interesse per gli «usi e costumi» del mondo rurale, nato nella temperie risorgimentale soprattutto per dare uno specifico contenuto italiano al concetto romantico di «popolo», si rafforza notevolmente proprio a partire dall'inizio degli anni '70 con l'avvio contemporaneo di due imprese scientifico-editoriali di grande impatto, la raccolta *Canti popolari delle province meridionali* di Antonio Casetti e Vittorio Imbriani e la *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane* di Giuseppe Pitrè. Le due opere aprono «il periodo d'oro degli studi sul nostro canto popolare», (201) impongono una fase di nuova e diversa maturità scientifica agli studi folklorici italiani culminata con la raccolta di Costantino Nigra (202) ma soprattutto danno la stura a una gran quantità di ricerche locali che in molti casi finiscono con l'estendersi al complesso degli «usi e costumi» delle plebi locali: la poesia, i proverbi, le fiabe e i racconti, gli oggetti e i riti. Questo fenomeno, che ha pe-

raltro respiro europeo, finisce con l'interessare l'Abruzzo grazie al lavoro di raccolta e di sistemazione di due versatili eruditi nati attorno alla metà degli anni '30, Gennaro Finamore e Antonio De Nino (203).

Medico e sindaco di Gessopalena, poi direttore scolastico a Lanciano, Finamore esordisce a cavallo tra gli anni '50 e '60 con scritti di medicina, di statistica sociale e di tradizioni popolari. Anticipando le opere maggiori degli anni '80 nel 1862 pubblica la raccolta *Canti popolari di Gessopalena* presso Barbera di Firenze, in quel momento il più importante editore di opere sul folklore in Italia. Proveniente da una modesta famiglia di Pratola Peligna, De Nino deve rinunciare al contrario agli studi universitari e fare una dura gavetta di insegnamento elementare prima di accedere anch'egli a incarichi di direzione scolastica a Sulmona. A differenza di Finamore i suoi interessi scientifici si dividono equamente tra la linguistica, le tradizioni popolari, studiate sotto lo stimolo di Tommasco e di D'Ancona, e l'archeologia, della quale è pioniere in Abruzzo. Anche per De Nino la prima opera di folklore è degli anni '60, il *Saggio di canti popolari sabinesi*, frutto del suo periodo iniziale di insegnamento a Rieti. È tra il 1879 e il 1882 che i due autori pubblicano i primi volumi delle proprie opere fondamentali: rispettivamente le *Tradizioni popolari abruzzesi* e gli *Usi e costumi abruzzesi*, destinati ad essere completate nel 1897 e nel 1886. Entrambe le rac-

colte sono pubblicate da editori di livello nazionale, il fiorentino Barbera e il lancianese Carabba, e hanno ampia risonanza tanto nella società colta abruzzese quanto tra i letterati italiani e gli studiosi di tradizioni popolari (204).

Se le opere di Finamore appaiono agli studiosi decisamente più rigorose, (205) una particolare fortuna popolare arride alle raccolte di De Nino. Per il mondo dei lettori colti, e soprattutto per artisti e letterati De Nino finisce con il divenire «il rivelatore dell'Abruzzo (e non solo sotto l'aspetto tradizionale)» (206) al punto tale che nel 1920 Luigi Pirandello arriverà a scrivere «Per noi De Nino era tutto l'Abruzzo». Nel corso degli anni '80 e '90, insomma, le raccolte di Finamore e ancor più di De Nino offrono all'intellettualità nazionale l'immagine di un Abruzzo «popolare» cui mancano l'autonomia e le vette creative piemontesi, toscane o siciliane anche a causa del debole sviluppo urbano, dello scarso popolamento e dei duri vincoli ambientali ma che pure si presenta come un'«isola» dai caratteri «autenticamente e deliziosamente popolari» (207).

### *Il successo dello stereotipo bozzettistico*

Gli anni '80 sono però anche anni di mutamenti per il panorama editoriale. Roma, sino a poco tempo prima molto povera di circoli intellettuali, editori e riviste in confronto a Napoli, Firenze o Milano, inizia a ospitare un'intellettualità e un'imprenditoria culturale vivaci e aggiornate. A cavallo tra gli anni '70 e '80, mentre la «Nuova Antologia» e il «Fanfulla» si trasferiscono da Firenze a Roma, nella capitale vengono fondate riviste popolari audaci e di successo come «Capitan Fracassa», «Il fanfulla della domenica», la «Cronaca bizantina» e la «Domenica letteraria» e si sviluppa un mercato editoriale per il ceto medio della capitale in grado di esercitare la propria influenza su tutto il paese. Tra gli animatori di circoli intellettuali e riviste c'è Primo Levi, un giovane funzionario di ministero sceso da Milano nel 1872 insieme all'amico Luigi Perelli: (208) il suo appartamento di Via Sistina diviene negli anni seguenti punto di riferimento per molti artisti emergenti come Michetti, Tosti e Beltrami ed egli stesso si impone presto come critico d'arte di successo. Per la casa editrice dell'amico Perelli pubblica così nel 1881 il volume *L'arte a Torino* e l'anno seguente il libro destinato a rendere famoso non soltanto lui e ma anche e soprattutto la formula da lui inventata per definire l'Abruzzo: «forte e gentile».

*Abruzzo forte e gentile* non è né una guida né una relazione di viaggi bensì una raccolta di «impressioni di occhi e di cuore». La regione non viene infatti descritta analiticamente, ma abbozzata con pennellate intense e veloci, che risentono dell'influenza di quelle dell'amico Michetti le realtà descritte sono poche e slegate tra loro (L'Aquila, Ocre, il Gran Sasso, Lucoli, Castelli, Sulmona, la costa tra Castellammare Adriatico e Vasto), le date espunte, le digressioni di colore e di critica d'arte numerose ma non meno generiche. Quel che ne risulta è un volumetto di appunti, di frammenti, di impressioni di viaggio condito con una retorica piuttosto pesante e tenuto insieme dal binomio forza-gentilezza che attraversa implicitamente tutto il libro ed esplicitamente lo apre e lo chiude nei capitoli «Ave» e «Vale». Il libro di Levi, come pure il contemporaneo e più lieve *Aprutium* di Casella, (209) ha scarso valore documentario e anche letterariamente fa povera figura di fronte alla lucidità delle impressioni di viaggio di Craven e di Lear scritte tra l'altro parecchi decenni prima. Ciononostante essi vanno incontro ad un diffuso bisogno di stereotipi regionali e di «esotismi nazionali» da parte delle nuove borghesie urbane dello stato unitario e contribuiscono fortemente a determinare le coordinate entro cui si inscriverà la mitologia dell'Abruzzo selvaggio e candido portato alle sue estreme conseguenze dalla pittura michettiana e dalla letteratura dannunziana (210).

*Due sensibilità, due fortune: Patini e Michetti*

L'ultimo tassello di questa «costruzione» della immagine dell'Abruzzo presso la nuova borghesia nazionale e soprattutto romana è dato infatti dall'opera pittorica di Francesco Paolo Michetti, dal suo successo e dalla fama raggiunta dall'esclusivo entourage dei suoi ospiti francavillesi, D'Annunzio in testa. Ma Michetti ha a lungo di fronte un concorrente temibile e dalla poetica radicalmente diversa dalla sua. L'Abruzzo che esce dal pennello di Patini è una terra difficile da vivere, a volte panica, ma affrontata con dolente energia, senso di responsabilità e religiosità profonda dagli uomini e le donne che hanno avuto la sorte di nascervi e vivervi. Una rappresentazione simpatetica e a tratti patetica ma a conti fatti aderente, autentica, che la borghesia e l'intellettualità dell'Abruzzo aquilano apprezzano e condividono: le sue tele riempiono tanto le abitazioni e le cappelle private di famiglie del ceto armentizio, ceto da cui egli stesso proviene, come i Cappelli, i Graziani, i De Amicis, i Frasca quanto gli edifici del nuovo potere pubblico aquilano. Ma Patini, pur gratificato da qualche premio iniziale e dalla felice presenza ad alcune mostre internazionali, si è presto ritirato a Castel di Sangro un po' per motivi di salute e un po' per la sua indole schiva, da montanaro, appunto; solo l'interessamento di Primo Levi riuscirà a ottenergli un in-

segnamento creato appositamente per lui all'Aquila (211). La sua fama e con essa l'Abruzzo che egli rappresenta si rinchiederanno presto entro i confini dell'Abruzzo montano (212) e non diverranno solido patrimonio della nascente opinione pubblica nazionale.

Diversa è invece la sorte pubblica di Michetti, di dieci anni più giovane di Patini essendo nato a Tocco Casauria nel 1851. Come Patini Michetti studia a Napoli con Morelli e Palizzi, anche la sua pittura ha come soggetti prevalenti il paesaggio e la vita popolare della terra d'origine, ma le somiglianze finiscono qui. Michetti è intanto un uomo dell'Abruzzo costiero: nato a Tocco ha studiato a Chieti prima di andare a Napoli e tornando in Abruzzo si è trasferito alla luminosa marina di Francavilla, uno dei primi centri balneari della regione, a due passi dall'effervescente e dinamica Pescara. Inoltre è un giovane borghese senza particolari coinvolgimenti ideologici e ideali, sensibile piuttosto agli atteggiamenti *à la page* (213) tra le avanguardie artistiche parigine ed europee, che conosce grazie ai viaggi parigini degli anni '70 e alla mediazione di Mariano Fortuny, conosciuto nel corso della permanenza di questi a Portici dell'estate 1874 (214). Proprio grazie all'influsso del fascinoso e fortunatissimo pittore catalano l'Abruzzo già iridescente e vivace dei primi dipinti si muta in un caleidoscopio di poderose immagini ad effetto che offrono una visione allo stesso tempo conso-

lante (l'incivilimento urbano contro le oscure pulsioni e i comportamenti primitive delle plebi rurali) ed esotica (una nuova, eccitante versione delle «indie di qua») della gente e del paesaggio d'Abruzzo alle borghesie urbane italiane (215) e francesi (216). Al contrario di Patini, Michetti persegue con tenacia e abilità il successo pubblico e dopo i primi riconoscimenti italiani e parigini del 1871-72 la sua fama esplose letteralmente con *La processione del Corpus Domini* esposta nel 1877 alla Promotrice Salvator Rosa di Napoli. Michetti provvede così, sin dai primi anni '70 e in modo pienamente consapevole, a costruire una doppia mitologia: quella di se stesso e quella del proprio Abruzzo, oscillante tra la leggerezza luminosa dei paesaggi e delle ricognizioni naturalistiche e la drammaticità esaltata delle rappresentazioni di popolo.

La prima immagine che Michetti offre di sé a un pubblico urbano ormai in cerca di facili emozioni e di spettacolari oggetti di culto (217) è quella dell'*enfant prodige* selvatico e geniale, espressione quasi spontanea della sua primitiva terra d'Abruzzo. Così lo percepisce, non senza una punta di sospetto per l'artificiosità dell'operazione, Camillo Boito in occasione della presentazione del *Corpus Domini*; così l'avevano percepito qualche anno prima i francesi, con maggiore ingenuità e una gran volontà di abbandonarsi a illusioni esoticheggianti, che ne avevano addirittura parlato come «il piccolo pastore italiano degli

Abruzzi, così curiosamente pittore» (218). In soccorso all'ulteriore elaborazione e all'affermazione pubblica di questa immagine giunge nel gennaio 1883 la penna del giovane amico Gabriele D'Annunzio, ormai uno dei giornalisti e scrittori più popolari della capitale. Nei suoi due articoli di esordio come critico d'arte (219) D'Annunzio rilancia dapprima la memoria del breve sodalizio estivo di due anni prima suo, di Barbella, di Tosti e di De Cecco a casa di Michetti caricandolo di valenze epiche e leggendarie, quindi si lancia in un elogio assai partecipe della grande tela dell'amico, *Il Voto*, evento principale della Esposizione internazionale di belle arti di Roma. Con *Il Voto* Michetti è ormai un mito indiscusso, strapagato, adulato, e il suo Abruzzo rurale oscuro ma scintillante, violento e mistico, inizia a divenire una sorta di luogo comune per la borghesia colta delle città italiane. A Michetti fa da corona un convivio di artisti e intellettuali abruzzesi (o abruzzesi di adozione) molto popolare nei caffè artistici romani comprendente i cavalieri dell'estate francavillese più altri a turno, tra cui Edoardo Scarfoglio, Alfonso Muzii e Guido Boggiani (220). L'ultimo atto di questa invenzione di se stesso Michetti inizia a compierlo nel 1883 acquistando, con l'enorme somma ricavata dalla vendita del *Voto*, (221) l'ex convento di Santa Maria del Gesù alla Marina di Francavilla che trasforma in una sorta di eremo laico, al quale si ridurrà sempre di più, astraendosi dalle basse

competizioni del mondo e creando una nuova leggenda, stavolta di austero isolamento domestico, (222) del cui successo mediatico (223) ben testimoniano gli enfatici toni dei resoconti di visite come quella di Mario Morasso nel 1909 o quella di Guido Marangoni nel 1920 (224).

Oltre alla mitologia di se stesso, come abbiamo accennato, Michetti offre all'universo dei fruitori d'arte e del pubblico delle nuove riviste nazionali un'immagine dell'Abruzzo altrettanto personale e fortunata. Si tratta anzitutto di una immagine schiettamente rurale, coerentemente col magistero di Filippo Palizzi che ha imposto la sua fresca attenzione per il paesaggio e per gli elementi più decorativi della vita campestre, in un'ottica radicalmente svincolata dalla storia, diversamente da quanto sta avvenendo per i maestri toscani. Agli inizi, la tavolozza di Michetti è ancora più squillante di quella palizziana e i suoi ritratti di persone e di animali sono ancora più vivaci. Ne emerge un'immagine semplice e felice del mondo rurale che si complica a metà anni '70 a contatto con le opere di Mariano Fortuny, più torbide nei toni e più caleidoscopiche nella composizione. Il risultato di questo incontro è un'attenzione a momenti di folklore specifici inquadrati in costruzioni di grande formato, agli inizi complesse ed eccezionalmente animate come il *Corpus Domini* e il *Voto* poi via via scarnificate sino agli estremi esiti delle *Serpi* e degli *Storpi*. Il filo rosso che attraversa questo per-

corso 1877-1900 è un Abruzzo contadino del tutto atemporale, filtrato attraverso il folklore di De Nino e reinterpretato in maniera così personale da portare infine al distacco anche dalle scene riprese dal vero e all'invenzione di una mitologia rurale nuova, come nel caso della *Figlia di Iorio*. Ma con quest'opera siamo ormai pienamente in consonanza con le operazioni culturali di Gabriele D'Annunzio e con un'immagine dell'Abruzzo che descriveremo meglio tra poco.

### *Icone*

A partire dagli anni '80, insomma, diverse icone dell'Abruzzo, anche se non perfettamente collimanti tra loro, (225) iniziano a nutrire l'immaginario nazionale. Queste immagini, scartati in partenza dal grande pubblico e dai mezzi di informazione nazionali il pennello acre e morale di Teofilo Patini e lo sguardo filologico di Gennaro Finamore, hanno in comune una forte vena di esotismo, di esaltazione di una pretesa primitività del paesaggio e delle genti abruzzesi, primitività che si colora a seconda degli autori di ingenuo candore, di un'originale mistura di mitezza e di schiettezza oppure di un vitalismo esplosivo, torbido e sensuale. Negli anni a venire lo strepitoso successo del duo D'Annunzio-Michetti e delle loro opere