



anno VI

numero 3

settembre-dicembre 2008

il
996

Direttore

Muzio Mazzocchi Alemanni

Direttore responsabile

Franco Onorati

Comitato di redazione

Eugenio Ragni (caporedattore)
Chiara Marcelli (segretaria di redazione)
Laura Biancini, Sabino Caronia, Claudio Costa,
Fabio Della Seta, Stefania Luttazi, Alighiero Maria Mazio, Franco Onorati, Marcello Teodonio,
Cesarina Vighy

Autorizzazione del Tribunale di Roma
n. 178/2003 del 18 aprile 2003

Direzione e Redazione

Piazza Cavalieri di Malta 2 — 00153 Roma
tel. 06 5743442

Abbonamenti

Ordinario	€ 5,00
Studenti	€ 15,00
Sostenitore	€ 55,00

Modalità di pagamento

Versamento dell'importo sul c/c postale n. 99614000 o accreditato sul c/c bancario n. 650376/37 presso Unipol Banca, entrambi intestati a "Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli".

Le opinioni degli autori impegnano soltanto la loro responsabilità e non rispecchiano necessariamente il pensiero della Direzione della rivista. Le collaborazioni sono gratuite e su invito. Il materiale non viene restituito.

Editore

Aracne editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 A/B
00173 Roma
redazione: 06 72672222- telefax 06 72672233
amministrazione: 06 93781065

Finito di stampare nel mese di dicembre del 2008 da «il cubo» per conto della «Aracne editrice S.r.l.» di Roma

anno VI, numero 3, settembre-dicembre 2008

ISBN 978-88-548-1560-5
ISSN 1826-8234

€ 10,00

SOMMARIO

Rimembranze

La mia collaborazione con Vigolo
di MUZIO MAZZOCCHI ALEMANNI 7

Solo risplenderà ciò che fu scritto

Il mondo segreto di Giorgio Vigolo
di MAGDA VIGILANTE 11

Oltre Croce, contro gli "ismi"

Giorgio Vigolo critico letterario
di MARCO TESTI 21

Il genio del Belli e il Belli del genio

Ricordati lettore che sei davanti a un poeta!
di MARCELLO TEODONIO 35

"Caro Vigolo..." "Caro dell'Arco..."

Due protagonisti di una felice stagione
della poesia romanesca
di FRANCO ONORATI 49

Tra d'Annunzio e Ungaretti

La Roma barocca e fantastica di Vigolo
di CRISTIANO SPILA 61

Cronache

a cura di FRANCO ONORATI

XII Convegno internazionale di Studi

Leopardiani 71

I "Tè letterari" al Teatro Vittoria di Roma 71

PRIN-Programma ricerca scientifica

di Rilevante Interesse Nazionale 71

Un secolo di stampa satirica italiana . . . 71

Premio di narrativa Matelica-Bigiaretti . 72

Partecipazione a convegni 72

Pubblicazioni 72

Convegno su Elia Marcelli 72

Uno spettacolo di Maurizio Mosetti . . . 74

Recensioni

Disperse

di A. Serrao

di COSMA SIANI 75

Tra Napoli e New York. Le macchiette italo-americane di Eduardo Migliaccio

a cura di H.W. Haller

di FULVIO TUCCILLO 78

La befana e er battiscopa e Senzavajolo

di P.M. Tommasino

di GABRIELE SCALESSA 82

Antologia minima

di V. Hugo (nella traduzione di C. Muscetta)

di VINCENZO FRUSTACI 85

Giuseppe Gioachino Belli. Un ritratto

di E. Ripari

di ELIO DI MICHELE 87

Federico Tavan: «parlare la nostra lingua era peccato e si andava all'inferno...»

di LURINO GIOVANNI NARDIN 95

L'incisiature. I sonetti di G.G. Belli.

Uno spettacolo di Maurizio Mosetti

di CHIARA MARCELLI 99

Libri Ricevuti

a cura di Laura Biancini 101

Nella prima parte di questo fascicolo si raccolgono gli atti del seminario dedicato a Giorgio Vigolo Le carte di una vita. Ricordo di Giorgio Vigolo; l'incontro, a cura di Magda Vigilante e Franco Onorati, si è svolto il 10 ottobre 2007 presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma ed ha segnato un'altra, significativa tappa della collaborazione in atto fra il Centro Studi G.G.Belli e la Biblioteca Nazionale.

N.d.R.

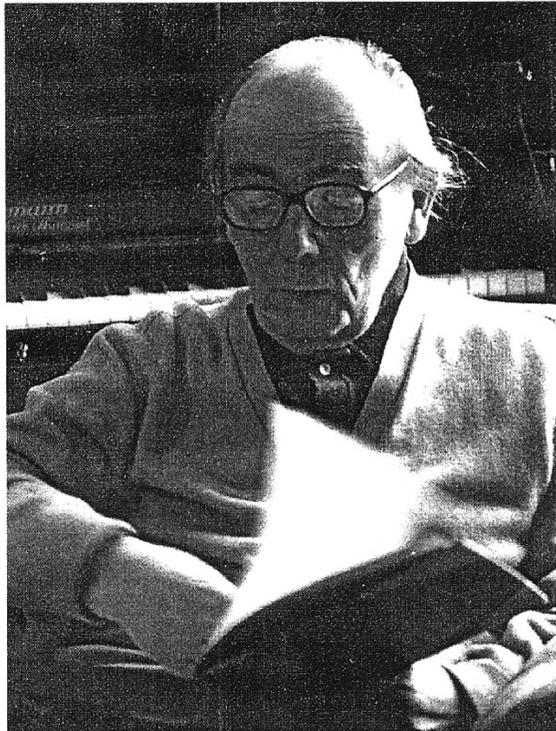


MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI

Biblioteca
nazionale
centrale
di Roma



Le carte di una vita
Ricordo di Giorgio Vigolo



Mercoledì, 10 ottobre 2007, ore 16.00

Biblioteca nazionale centrale di Roma
V.le Castro Pretorio 105
www.bnc.rm@librari.beniculturali.it

Rimembranze

La mia collaborazione con Giorgio Vigolo

DI MUZIO MAZZOCCHI ALEMANNI

Ho conosciuto Giorgio Vigolo, prima che di persona, attraverso i suoi scritti. Mi affascinarono — e con me un mio compagno di banco — i suoi viaggi notturni fra le altissime mura della città dell'anima, il suo vertiginoso senso delle generazioni nel tempo. Ma soprattutto le note alla ricca antologia di sonetti in un'edizione, pubblicata da Formiggini in due volumi, che dal titolo della collana (in cui apparvero) avrebbe facilmente potuto trarre in inganno: «I Classici del ridere»! Ma ad accostarmi a quei testi era un interrogativo di carattere per così dire, filosofico, estetico; come poteva la poesia scaturire dall'indignazione? La crociana intuizione lirica non bastava. Soccorreva piuttosto la costruzione gentiliana e soprattutto la dialettica spiritiana con i suoi snodi: della vita come ricerca e della vita come arte.

Nel 1942, immediatamente successivo alla data della mia tesi di laurea, usciva il grosso volume miscelaneo su G.G. Belli, edito da Palombi, in cui potei leggere la parte essenziale della mia tesi, pubblicata alla mia insaputa (ero sotto le armi) a cura di Vigolo.

Le leggerà, quelle pagine, Carlo Emilio Gadda, che se ne avvale generosamente nel recensire *Il Commedione* baldiniano.

La scoperta di Belli in Italia ha una data: il 1° febbraio 1924, quella della pubblicazione sul «Mondo» di Giovanni Amendola di un articolo di Vigolo, del resto anche lui «folgorato» pochi anni prima, per merito della lettura fattagli da un commilitone, un giovane tenente romano, Gaetano Anastasi, «il primo vero estimatore di Belli» in cui Vigolo s'imbattè, fuori da ogni ambiente letterario. La «rivelazione» avvenne qual-

che anno dopo l'acquisto del volume delle opere di Rimbaud nella edizione del Mercure de France. «Dalle *Illuminations* e dalla *Saison en Enfer* io — racconta Vigolo — passai direttamente ai Sonetti romaneschi che ho letto sulle prime [chi lo direbbe?] in chiave lirica quasi rimbaudiana e cioè con una particolare predisposizione a interpretare anche quella del Belli come un'alchimia del verbo...».

Nacque così la personale antologia del poeta Vigolo che stenta tuttavia a tradursi da manoscritta in libro (la succitata edizione in due volumi) di cinquecento sonetti, per le difficoltà opposte dagli eredi. La sciagurata pubblicazione del “sesto volume” per iniziativa del siciliano Raya, confermò che quei diritti non esistevano. Lo stesso Formiggini fino ad allora titubante annunciava “accomiatandosi” nel secondo volume la grande edizione che già da allora aveva affidato a valenti cultori di studi romani, incarico che anni più tardi sarebbe passato allo stesso Vigolo. L'impegno che ebbe un corso tormentato, fu per Vigolo di circa quattordici anni: *Se vuoi la pace, prepara il Belli!*, parafrasi del celebre *Si vis pacem, para bellum*, divenne un motto abituale per lui.

L'invito insistito a curare gli Indici e il Glossario mi fu dato alla fine degli anni Quaranta dallo stesso Vigolo e dall'editore Mondadori. Quell'incarico trovava ad accoglierlo un bibliotecario recente vincitore di concorso e interessato specialmente ai problemi della soggettazione e della indicizzazione. Primi rudimenti, primi utensili ma fondamentali: l'esplosione dell'informatica era di là a venire. Iniziò a distanza ravvicinata, il dialogo intorno al testo belliano attraverso gli incontri di lavoro quasi quotidiani.

Furono anni di affettuosa collaborazione e di reciproco arricchimento.

Vigolo quasi quotidianamente frequentava la mia casa in via Arenula consegnandomi ogni volta il manipolo di sonetti annotati e commentati (e il commento veniva discusso amichevolmente). Il dialogo peraltro non si limitava all'argomento belliano, ma data la ampiezza degli interessi culturali spaziava da Hölderlin ai Didascalici italiani (una comune passione: *La coltivazione dei monti* di Bartolomeo Lorenzi). Nell'ultimo periodo della nostra collaborazione si parlava spesso di Thomas Mann di cui era uscito da poco il *Doktor Faustus*. La conversazione si prolungava di frequente nelle lunghe camminate nel labirinto delle strade e dei vicoli intorno a via Arenula o lungo il percorso del ritorno di Vigolo in Prati.

L'incontentabilità di Vigolo gli faceva aggiungere note su note e variazioni. Alla fine l'editore pose un *ultimatum* e le ragioni commerciali prevalsero. Ne fu vittima la prima edizione che uscì priva del glossario e con un solo indice. Il glossario che uscirà nell'edizione del 1957 fu pubblicato in volumetto a parte ed è divenuto una rarità bibliografica.

Molte altre cose dovrei dire man mano che riaffiorano vivide nel ricordo. La lettura in anteprima delle poesie appena nate, i giudizi sempre severi sui nostri colleghi letterati, la idiosincrasia per gli argomenti politici. Ma mi limiterò a questo punto.

Abito ancora a via Arenula. La terrazza dà su via San Bartolomeo dei Vaccinari, dove, quando la percorro, risento spesso riecheggiare la voce romana di Giorgio Vigolo che recita *La casa della ricamatrice*: «Nun pòi sbajjà Luscìa: Li Vaccinari».

*Solo risplenderà ciò che fu scritto*¹

Il mondo segreto di Giorgio Vigolo

di MAGDA VIGILANTE

Nato a Roma il 3 dicembre 1894, Giorgio Vigolo ha trascorso praticamente l'intera vita nella città natale. Il padre, Umberto, vicentino, era approdato a Roma per lavoro poco più che ventenne, e poco dopo aveva sposato Elisabetta, nipote del sindaco Pietro Venturi, che era stato amico del Belli. Sul temperamento poetico del Vigolo influirono, come egli stesso affermò,² elementi materni, quali il gusto per il dialetto romano e per il Belli, ed elementi paterni, soprattutto un certo estro nordico da cui si svilupperà la futura passione vigoliana per la poesia di Hölderlin. Entrambi i genitori erano anche musicisti dilettanti e gli impartirono una discreta educazione musicale. Successivamente seguì studi umanistici, filosofici e di filologia romanza con Ernesto Monaci.

Tuttavia il suo primo maestro fu il padre, che lo conduceva con sé in lunghe passeggiate per Roma, alla scoperta della città verso cui provava «quella meraviglia che hanno gli uomini del nord più che i romani stessi».³ In seguito Vigolo si appassionò alla musica di Beethoven, Bach e Wagner, ma anche alla poesia di Goethe, di Schiller e alla filo-

1. G. VIGOLO, *L'inchiostro simpatico*, in *La luce ricorda*, Milano, Mondadori, 1967, p. 281.

2. Cfr. G. VIGOLO, *Giorgio Vigolo*, in *Ritratti su misura di scrittori italiani*, a c. di E.F. Accrocca, Venezia, Sodalizio del libro, 1960, p. 428.

3. VIGOLO, *Giorgio Vigolo*, cit.

sofia di Kant, Schelling, Schopenhauer. Altra sua grande passione fu Rimbaud, del quale, nell'estate del 1914, tradusse *Les Illuminations*. L'anno precedente aveva cominciato a frequentare il poeta Arturo Onofri, più anziano di lui di nove anni, che sulla rivista «Lirica», da lui diretta, gli pubblicò la prosa lirica *Ecce ego adducam aquas*.⁴

Più tardi, dopo l'adesione di Onofri alle teorie steineriane, Vigolo interruppe i rapporti con l'amico e si orientò verso una concezione esistenziale e artistica d'equilibrio, cercando di conciliare l'amore per i romantici e per la musica con quella per Goethe e per i classici italiani (Petrarca, i grandi Cinquecentisti, Leopardi). Negli anni 1915-16, pur impegnato al fronte, pubblicò sulla prestigiosa rivista fiorentina «La Voce» una serie di prose liriche intitolate *Bivacco dei verdi*,⁵ *Arioso*,⁶ *Geenna*,⁷ *Marzo*,⁸ *Campagna*.⁹ Congedato, si impiegò al Ministero della Marina, dove rimase fino al 1939, continuando l'attività letteraria. Nel 1923 uscì il suo primo libro, *La città dell'anima*,¹⁰ in cui la descrizione della città natale, dei suoi antichi rioni, delle chiese millenarie e dei palazzi principeschi appare sospesa tra sogno e realtà.

Il volume successivo, *Canto fermo* (1931), rappresentò il nucleo originario della sua futura produzione poetica e narrativa: vi si alternano infatti prose e poesie, queste ultime costruite con un recupero della metrica tradizionale. Tre anni dopo escono le prose di *Il silenzio creato*¹¹ e, l'anno successivo, la raccolta di liriche *Conclave dei sogni* (1935),¹² in cui i componimenti evidenziano la ricerca dell'incontro tra sensibile e soprasensibile attraverso una «intuizione intellettuale» molto prossima alla poetica della *Begeisterung* praticata da Hölderlin. Negli anni Trenta Vigolo aveva infatti scoperto il grande poeta tedesco che, come prima Rimbaud, ora meglio corrispondeva al suo ideale poetico.

4. G. VIGOLO, *Ecce ego adducam aquas*, in «La lirica», II fasc. unico (Natale 1913), pp. 87-88.

5. G. VIGOLO, *Bivacco dei verdi*, in «La Voce», VII 8 (30 marzo 1915), pp. 501-04.

6. G. VIGOLO, *Arioso*, in «La Voce», VIII 4 (30 aprile 1916), p. 218.

7. G. VIGOLO, *Geenna*, in «La Voce», VIII 5 (31 maggio 1916), p. 242.

8. G. VIGOLO, *Marzo*, cit.

9. G. VIGOLO, *Campagna*, cit., p. 243.

10. G. VIGOLO, *La città dell'anima*, Roma, Studio Editoriale Romano.

11. G. VIGOLO, *Il silenzio creato*, Roma, Quaderni di Novissima.

12. G. VIGOLO, *Conclave dei sogni*, Roma, Società Editrice Novissima.

Lo scoppio della seconda guerra mondiale, con il seguito di vicende dolorose che comportò anche per il poeta, produsse una cesura profonda non solo nella sua vita, ma anche nell'ispirazione: la triste esperienza vissuta «sui suoi limiti più sconcertanti e una nuova consuetudine con la morte»¹³ occupò infatti «il posto e il valore che prima vi aveva avuto la dimensione onirica e la illuminazione surreale».¹⁴ Questa nuova concezione della poesia si affermò nel volume *Linea della vita* (1949),¹⁵ nel quale furono riunite non solo le poesie di *Conclave dei sogni* ripubblicate con varianti, ma anche quelle composte a partire dal 1940 che costituiscono le sezioni *Amico di Caronte*, *L'eremita di Roma*, *Parlo con l'eco* e *Fili d'erba*.

A causa di gravi problemi finanziari, nell'immediato dopoguerra Vigolo iniziò la propria attività di critico musicale dapprima su «L'Epoca» e successivamente su «Il Risorgimento liberale» e su «Il Mondo» di Panunzio e poi di Arrigo Benedetti. Una scelta delle sue conferenze e dei suoi articoli musicali fu edita più tardi nel volume *Mille e una sera all'opera e al concerto*.¹⁶ A partire dal 1948 cominciò anche a tenere una trasmissione radiofonica di cronache musicali intitolata *Punto contro Punto* e negli anni successivi continuò questa collaborazione con le trasmissioni radiofoniche *Taccuino musicale*, *Sette arti*, e soprattutto *Musica e poesia*, dove tentò di stabilire un collegamento tra arte poetica e arte musicale contro il sopravvento del crescente tecnicismo e della sempre più arida specializzazione.

Nel 1939 Vigolo aveva anche assunto l'impegno di curare l'edizione critica commentata dei *Sonetti* del Belli,¹⁷ testo che egli aveva cominciato a leggere «quasi in chiave surrealista e con la accensione fantastica e visionaria delle *Illuminations*».¹⁸ Dopo l'interruzione della guerra, finalmente uscì nel 1952 l'edizione integrale dei *Sonetti*¹⁹ che costituisce la prima edizione completa del Novecento dopo quella incompleta

13. VIGOLO, *Giorgio Vigolo*, cit., p. 429.

14. VIGOLO, *Giorgio Vigolo*, cit.

15. G. VIGOLO, *Linea della vita*, Milano, Mondadori.

16. G. VIGOLO, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, Firenze, Sansoni, 1971.

17. In realtà già nel 1931 Vigolo aveva curato l'antologia G.G. BELLÌ, *Sonetti* (scelti e annotati), Roma, Formiggini.

18. VIGOLO, *Giorgio Vigolo*, cit., p. 429.

19. G.G. BELLÌ, *I Sonetti*, a c. di G. Vigolo, 3 voll., Milano, Mondadori.

a cura del Morandi, edita tra il 1886 e il 1889.²⁰ Successivamente furono edite anche la traduzione delle *Poesie* di Hölderlin,²¹ autore che insieme al Belli aveva rivelato a Vigolo il carattere essenzialmente tragico della poesia. D'altra parte l'adesione al vissuto, al piano dell'esistenza, iniziata con la raccolta poetica *Linea della vita*, inaugura anche un tono tragico particolarmente evidente nei componimenti del volume *Canto del destino*, vincitore del premio Marzotto nel 1959.²² Alla produzione poetica Vigolo affiancò numerosi racconti riuniti nei volumi *Le notti romane*²³ — cui fu assegnato il premio Bagutta nel 1961 — e *Spettro solare*²⁴ nel quale sono evocati luoghi, personaggi e antiche memorie di Roma. Nel 1968 vinse con *La luce ricorda*,²⁵ raccolta dell'intera sua opera in versi, il premio Viareggio; nel frattempo aveva dedicato al Belli un saggio in due volumi, *Il genio del Belli*,²⁶ che ancora oggi è tra i più esaurienti studi sul poeta romano.

Negli ultimi anni di vita Vigolo pubblicò i volumi di poesia *I fantasmi di pietra*²⁷ e *La fame degli occhi*²⁸ e due originali opere narrative, *La Virgilia*²⁹ e *Il cannocchiale metafisico*³⁰. Il primo volume di liriche ritorna al tema centrale di Roma, la città così amata e posseduta «fino ad averne / le stimmate / delle strade nel palmo della mano»;³¹ mentre *La fame degli occhi* inaugura una terza fase poetica nella quale i versi diventano uno scandaglio per riportare alla coscienza antiche memorie ed episodi sepolti nell'inconscio.

La Virgilia è un racconto fantastico ambientato in una cupa Roma ottocentesca, composto nel periodo giovanile, ma edito solamente alla fine della vita del poeta per interessamento di Pietro Cimatti; *Il canoc-*

20. G.G. BELLÌ, *I Sonetti Romaneschi*, a c. di L. Morandi, 6 voll., Città di Castello, Lapi, 1886-89.

21. F. HÖLDERLIN, *Poesie*, a c. di G. Vigolo, Torino, Einaudi, 1958.

22. G. VIGOLO, *Canto del destino*, Venezia, Neri Pozza, 1959.

23. G. VIGOLO, *Le notti romane*, Milano, Bompiani, 1960.

24. G. VIGOLO, *Spettro solare*, Milano Bompiani, 1973.

25. G. VIGOLO, *La luce ricorda*, cit.

26. G. VIGOLO, *Il genio del Belli*, Milano, Il Saggiatore, 1963.

27. G. VIGOLO, *I fantasmi di pietra*, Milano, Mondadori, 1977.

28. G. VIGOLO, *La fame degli occhi*, Roma, Edizioni Florida, 1982.

29. G. VIGOLO, *La Virgilia*, Milano, Editoriale Nuova, 1982.

30. G. VIGOLO, *Il cannocchiale metafisico*, Roma, Edizioni della Cometa, 1982.

31. VIGOLO, *Questa Roma*, in *I fantasmi di pietra*, cit., p. 34.

chiale metafisico è una raccolta di prose, alcune delle quali presentano un carattere decisamente speculativo.

Il volume postumo *La vita del beato Pirolèo*³² è anch'esso un racconto giovanile in cui, in contrapposizione alle morbide fantasie da cui è posseduto il protagonista de *La Virgilia*, vengono esaltate la saggezza e la vitalità del bonario vasaio Pirolèo.

Giorgio Vigolo è morto nella sua Roma il 9 gennaio 1983.

Le carte di una vita: l'Archivio Giorgio Vigolo

L'Archivio Giorgio Vigolo fu acquistato il 27 febbraio 1989 dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali presso l'erede Maria Berardinelli e comprende un cospicuo fondo di manoscritti del poeta, un ampio e significativo epistolario, una serie di documenti, fotografie e disegni, numerosi ritagli di giornali e alcune riviste. Fanno parte dei manoscritti del poeta sia i diari sia gli autografi che documentano l'intensa attività di Vigolo in vari settori culturali, dalla poesia alla narrativa, dalla critica letteraria e musicale agli scritti d'estetica, dalle traduzioni all'edizione dei *Sonetti* del Belli.

I carteggi testimoniano i costanti rapporti stabiliti da Vigolo con i maggiori esponenti dell'ambiente culturale italiano del Novecento: vi figurano infatti, fra le altre, lettere di Luciano Anceschi, Gian Battista Angioletti, Carlo Betocchi, Alessandro Bonsanti, Aldo Capasso, Emilio Cecchi, Girolamo Comi, Gianfranco Contini, Libero De Libero, Enrico Falqui, Gianandrea Gavazzeni, Gianna Manzini, Elsa Morante, Alberto Moravia, Arturo Onofri, Nino Rota, Bonaventura Tecchi.

L'importanza dell'Archivio consiste senza dubbio nella sua completezza che, come bene osservava in *Ombre dal fondo* Maria Corti, rende questo come altri fondi

un universo in miniatura, che abbraccia in un solo insieme le cose che ci sono e quelle fluttuanti tra il possibile e l'improbabile. Così cessa di essere un semplice Fondo dove tutto il dentro è deposito e il fuori è vita. Diventa anzi specchio del mondo, dove quasi niente di quanto ha inizio giunge del tutto a compimento.³³

32. G. VIGOLO, *La vita del beato Pirolèo*, Milano, Editoriale Nuova, 1983.

33. M. CORTI, *Ombre dal fondo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 9.

Questa affermazione dell'illustre studiosa, fondatrice a Pavia del Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, si adatta perfettamente all'Archivio di Giorgio Vigolo, che non può essere considerato il semplice «deposito» delle carte del poeta. Sussistono infatti diversi motivi che rendono valido per questo Archivio il superamento dell'opposizione tra il «dentro», ovvero tutto quello che si conserva in forme apparentemente immutabili, e il «fuori» soggetto al continuo divenire della vita. In primo luogo le innumerevoli e alternative stesure delle poesie e delle prose di Vigolo rientrano a pieno diritto tra «le cose fluttuanti tra il possibile e l'improbabile» che restituiscono vitalità agli archivi. In effetti, a un certo punto ogni autore deve compiere una scelta tra le varie stesure di un testo creativo e con un certo malincuore è costretto a scartare altri possibili testi, i quali restano però nel suo archivio, attingendo al quale gli studiosi possono per così dire riportarli in vita.

Vigolo considerava le stesure rifiutate veri e propri testi a sé stanti, giudicandoli a volte addirittura migliori di quelli approdati alla stampa. Su un taccuino,³⁴ nel quale aveva trascritto pazientemente i componimenti in poesia e in prosa dispersi in riviste o addirittura inediti, il 3 ottobre 1959 Vigolo ricopiò la stesura scartata della parte iniziale del suo primo componimento edito, la prosa lirica *Ecce ego adducam aquas*³⁵ osservando in una nota in margine al testo redatta a distanza di tanti anni, che la redazione non pubblicata era probabilmente la migliore.

Ci sono, inoltre, gli ambitissimi inediti che hanno scatenato una vera e propria caccia tra gli studiosi novecentisti. In questi ultimi anni sono stati pubblicati due volumi di inediti vigoliani: *Poesie religiose e altre inedite*,³⁶ a cura di Giuliana Rigobello, e *Lirismi. Scritti poetici giovanili 1912-1921*,³⁷ a cura della scrivente; mentre ampi stralci delle riflessioni registrate da Vigolo nei quaderni intitolati *Ideario* sono state

34. Archivio Giorgio Vigolo, A.R.C.16, sez. E I / 3.

35. VIGOLO, *Ecce ego adducam aquas*, cit.

36. G. VIGOLO, *Poesie religiose e altre inedite*, Roma, Aracne, 2001.

37. G. VIGOLO, *Lirismi. Scritti poetici giovanili*, Roma, Edizioni della Cometa, 2003.

pubblicate a cura di Cristiano Spila nella rivista «Il caffè illustrato». ³⁸ Paola Frandini ha invece pubblicato sulla rivista «Nuovi argomenti» ³⁹ le lettere inviate a Vigolo da Moravia.

La pubblicazione degli inediti vigoliani ha arricchito di nuovi testi la bibliografia dell'autore, e l'archivio si è arricchito nel corso degli anni di un disegno e di un'acquaforte del pittore Sergio Ceccotti e delle fotocopie delle lettere inviate da Vigolo a Mario Dell'Arco e allo studioso Pietro Gibellini, con il quale il poeta, ormai vecchio e malato, collaborò in occasione dell'antologia di *Sonetti* belliani uscita nel 1978 nella collana «I Meridiani» di Mondadori. ⁴⁰

Un altro motivo per cui l'archivio di un poeta o di uno scrittore non sarà mai il semplice deposito delle sue opere manoscritte è costituito dall'interesse e dalla passione che molte delle carte suscitano in chi le consulta: quei fogli apparentemente superati permettono infatti agli studiosi di ricostruire non solo la genesi delle diverse opere, ma anche la quotidianità dell'autore quando, come nel caso dell'Archivio Vigolo, siano presenti anche documenti privati e memorie di famiglia, religiosamente conservati, come per esempio il registro delle spese redatto con scrupolo dal padre o i documenti della madre, che aveva custodito, tra altro materiale, anche due programmi dei balli a corte del 1904 e del 1906, oltre al programma del concerto vocale tenutosi a San Benedetto del Tronto il 31 agosto 1897 durante il quale aveva cantato insieme al marito. Numerose, inoltre, le lettere e le cartoline inviate da Vigolo ai genitori, e persino le letterine di Natale scritte da lui e dal fratello minore Mario.

Il forte attaccamento di Vigolo ai genitori, soprattutto alla madre, scomparsi quando il poeta era sui trent'anni, emerge dalle lettere di condoglianze inviategli da amici e parenti per l'improvvisa morte del padre, nel 1924, conservate insieme all'ultima, toccante lettera della

38. G. VIGOLO, *La mano che s'impenna*, in «Il caffè illustrato», III 10 (gennaio-febbraio 2003), p. 60; ID. *Un poeta fa appunti al suo tempo*, cit., III 11 (marzo-aprile 2003), pp. 60-62; SPILA, *Lo Zibaldone di Vigolo*, cit., p. 60; VIGOLO, *Letterati, vil razza dannata*, cit., III 12 (maggio-giugno 2003), pp. 72-74; ID. *Una teoria del comico* IV 17 (marzo-aprile 2004), pp. 74-76.

39. *Alberto Moravia a Giorgio Vigolo*, 21 (gennaio-marzo 2003), pp. 81-105.

40. G.G. BELLÌ, *Sonetti*, a cura di P. Gibellini, Milano, Mondadori, 1978.

madre affidata ai due figli pochi mesi prima della morte, avvenuta a soli tre anni di distanza da quella del marito. Al di là dei documenti familiari, comunque, l'Archivio è molto ricco di testimonianze sulla vita e sull'opera di Vigolo. Nell'impossibilità di riferirle tutte, ne segnalerò alcune più insolite o curiose.

Vigolo amava conservare, oltre ai propri manoscritti, anche semplici "carte" del vivere quotidiano, come i biglietti ferroviari dei viaggi compiuti o le ricevute dei pasti consumati in antiche trattorie romane ormai scomparse. Molto eterogeneo è anche il materiale cartaceo sul quale il Nostro scriveva poesie, appunti, abbozzi di racconti e altro, appuntati spesso sul *verso* dei cartoncini d'invito a mostre, convegni, conferenze, concerti, oppure su buste o su opuscoli pubblicitari o addirittura sul *verso* dei moduli della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma compilati da altri lettori.

Amava inoltre tratteggiare schizzi di antichi monumenti, di piazze e chiese di Roma, molti dei quali appaiono sulle pagine dei ben 72 taccuini⁴¹ sui quali trascriveva appunti, prime stesure di poesie, indirizzi di amici, dediche di libri, o anche liste di oggetti da portare nei viaggi: costituendo insomma una continua, suggestiva mescolanza tra mondo della fantasia e della creatività e quello della quotidianità familiare e di relazione.

Singolare è anche il rapporto di Vigolo con la critica, ampiamente testimoniato in uno specifico settore dell'Archivio.⁴² Negli ultimi anni di vita, nei diari e nelle lettere agli amici Vigolo si lamentava spesso dell'oblio che avvolgeva ormai il suo nome e la sua opera. In realtà dalle recensioni ai suoi volumi appare evidente che era stato sempre seguito dalla migliore critica italiana tra le due guerre e negli anni successivi alla fine del secondo conflitto mondiale. Tra i suoi recensori figurano infatti non solo Francesco Flora, Alfredo Gargiulo, Emilio Cecchi, Giuseppe De Robertis, ma anche Attilio Bertolucci, Carlo Bo, Goffredo Bellonci, Lanfranco Caretti, Carlo Muscetta, Giorgio Petrocchi e persino Carlo Emilio Gadda. A completare questa veloce panoramica di quanti ne scrissero con ammirazione o lo stimarono, si può inserire anche una particolare testimonianza conservata nell'Archivio, nella quale il poeta stesso ricorda tra coloro con cui era in contatto, proba-

41. Archivio Giorgio Vigolo, A.R.C.16, sez L III.

42. Archivio Giorgio Vigolo, A. R.C.16, sez. M.

bilmente per le traduzioni da Hölderlin, anche il famoso filologo ed erudito K. Kerényi il quale, secondo quanto scrive lo stesso Vigolo, gli aveva inviato in dono il volume *Unwillkürliche Kunstreisen. Fahrten im alten Europa*⁴³ con la dedica «Giorgio Vigolo egregio viro et hoelderliano et belliano amicitiae ergo».⁴⁴ È vero, tuttavia, che i premi prestigiosi che gli furono assegnati a partire dal 1959, erano arrivati piuttosto tardi, dopo una lunga carriera artistica, e non avevano del tutto riparato agli anni di oblio iniziati nel secondo dopoguerra, quando si erano diffuse nuove modalità creative, come il neorealismo, molto lontane da quelle perseguite da Vigolo, sempre fedele a una prosa nutrita d'una accesa fantasia spesso sconfinante nella visionarietà, e a una poesia d'impianto classico.

Questa situazione aveva suscitato in Vigolo l'orgogliosa certezza che la sua solitudine fosse il segno di una personalità che «non (poteva) emergere dal fondo uniforme del secolo, se non contrapponendosi ad esso in una dissonanza dolorosa».⁴⁵ Nello stesso tempo era però vivo in lui il rammarico per l'incomprensione dei critici, che non riconoscevano l'originalità della sua opera, relegandola nell'ambito della prosa d'arte contraddistinta da un suggestivo barocchismo, o in quello di una poesia valida, ma priva di ogni forma di sperimentalismo.

A tale proposito, in una lettera a Gibellini⁴⁶ Vigolo si complimentava con il giovane destinatario per l'acume dimostrato nell'analizzare con rigore filologico un suo componimento poetico, proponendogli per la sua opera un'interpretazione psicoanalitica del tutto insolita per un autore che non aveva mai rivelato interessi specifici in quel settore.

Comunque, al di là di tutte le valutazioni critiche, della sua poesia «solo risplenderà ciò che fu scritto...»,⁴⁷ come ha affermato lo stesso Vigolo; e l'Archivio custodisce materiale preziosissimo proprio per coloro che vorranno studiare e approfondire la conoscenza della sua opera e della sua personalità.

43. K. KERÉNYI, *Unwillkürliche Kunstreisen. Fahrten im alten Europa*, Zürich, Rhein-Verlag, 1954.

44. Archivio Giorgio Vigolo, A.R.C 16 sez. M II / 16, c. 25.

45. G. VIGOLO, *Solitudine del poeta*, in «Risorgimento liberale», 15 giugno 1948, p. 3

46. Archivio Giorgio Vigolo, A.R.C 16 Appendice II Gibellini/ 30.

47. VIGOLO, *L'inchiostro simpatico*, cit.

Oltre Croce, contro gli “ismi”

Giorgio Vigolo critico letterario

di MARCO TESTI

A monte della critica

In un articolo uscito nel 1947 su «La Fiera letteraria» Vigolo sostiene la necessità della contaminazione di ogni attività umana, ponendo così sul tappeto la questione del superamento della distinzione crociana: nella dinamica, nella dialettica tra teoria e prassi, tra astrattezza e realtà abita l'attività umana, compresa perciò quella artistica: «La contaminazione è il limite attivo, eccitante della realtà».¹ Qui occorre fermarsi un momento, in primo luogo perché Vigolo aveva già affrontato il problema con le medesime parole, o quasi, in un articolo del 1939 sul «Giornale d'Italia»; solo che allora il «limite eccitante» era quello della «attività» e non della «realtà», come nel 1947: e qui si nota una progressiva disposizione all'accoglimento della verità effettuale rispetto alla teoria astratta. In questo articolo Vigolo precisa quelli che saranno da allora in poi i suoi avversari nel campo della letteratura: l'estetismo e il contentutismo deterministico. Secondo lo scrittore si può andare fuori strada

1. G. VIGOLO, *Limite e rapporto del principio poetico*, in «La Fiera letteraria», 13 novembre 1947.

O nel perdere di vista la necessaria coesistenza dell'arte nel mondo concreto e storico [...] male intendendo l'autonomia del principio estetico; o nel sopravvalutare per contro l'importanza di quegli apporti fino a perdere di vista la peculiare attività dell'artista. Da un lato si avrà l'errore dell'arte pura, dall'altro lo storicismo o il contenutismo.²

Qui sembra di assistere alla illustrazione di un ritorno a Croce contro i crociani, — come spesso capitava di dire, facendo di tutti i crociani un fascio — anche perché, nel medesimo articolo, si parla apertamente del pensiero dell'autore dell'*Estetica*:

Lo sviluppo dell'estetica crociana — dalla sua tesi iniziale fino alle più complesse deduzioni del sistema — appare perciò ispirato a questo riflesso dalla originaria suddivisione fino ai concetti di arte come sentimento cosmico, della integrale umanità e universalità della poesia e, infine, del noto rapporto e ritmo dei momenti spirituali, espresso dalla circolarità di essi.³

In realtà, in una *Istanza di una poetica assoluta* scritta nel 1929, Vigolo si era già interessato al pensiero crociano: egli scriveva della sua reazione all'*Estetica* come contrapposizione ad una posizione «di dipendenza ancillare in cui [Croce] poneva la poesia di fronte al concetto».⁴ Il che mi sembra un po' riduttivo nei riguardi di un'opera assai complessa per la quale il pensiero argomentativo era fra l'altro non poetico, in una accezione che tendeva a fare della poesia un elemento originario non ancora compromesso con la ragione e la razionalità. Semmai era da dire che Croce distingueva radicalmente, almeno nella sua prima fase, la poesia dall'argomentazione, e questo, per quel tipo di sensibilità cui apparteneva anche Vigolo, poteva semmai rappresentare non la riduzione della poesia ad ancella del concetto, ma il *peccato originale* del pensiero crociano.

Con il tempo Vigolo riflette sulla portata dell'*Estetica*, attribuendo agli epigoni crociani la responsabilità della radicalizzazione delle distinzioni, riconoscendo invece a Croce il merito di aver posto la que-

2. G. VIGOLO, *Odissea del pensiero nell'estetica contemporanea*, in «Il Giornale d'Italia», 20 aprile 1939.

3. VIGOLO, *Odissea del pensiero*, cit.

4. G. VIGOLO, *Della poesia come fondamento. Istanza di una poetica assoluta*, in A. FRAATTINI, *Introduzione a Giorgio Vigolo*, Milano, Marzorati, 1984, p. 198.

stione in modo meno scolastico e tranciante. Mentre il filosofo viene salvato perché «ha sempre avvertito i pericoli della distinzione astratta e di ogni scisma divisorio che compromettesse l'unità fondamentale delle forme spirituali»,⁵ agli epigoni, non meglio individuati,

è capitato di dare nelle secche o rompere sugli scogli, per aver prestato soverchio orecchio alle sirene della distinzione astratta, e spinto con l'ingenuo fanatismo dei proseliti, il principio negativo fino alle sue estreme conseguenze di dissolvimento dell'unità spirituale.⁶

Insomma, Vigolo non vuole buttare il bambino con l'acqua sporca e cerca di tirare Croce dalla sua parte, più che di aderire al suo pensiero. Per meglio dire: Vigolo *sente* una parte di quel pensiero estetico consonante fino a un certo punto con la sua idea di poetica e di opera d'arte, che, se non ammette distinzioni, concepisce una dinamica confluenza di arte, umanità e storia.

Il pensiero di Vigolo sembra a questa altezza cronologica più vicino al Croce di *Goethe*⁷, allorchè il filosofo esalta la capacità dello scrittore tedesco di aderire allo spirito del tempo ma anche di tenere fermi i legami con il passato in un contesto estetico di prim'ordine. In poche parole, quello che conta per Vigolo è un metodo critico che tenga fermi tre punti fondamentali: la lontananza da ogni corteggiamento del presente e di ogni asservimento alle mode; la capacità di rappresentare il proprio tempo senza esserne schiavi; la realizzazione di un universo in grado di dare forma ai fantasmi di senso senza cadere nell'idolatria della forma.

Oltre l'idealismo

Ma l'elemento di superamento del crocianesimo non è tanto l'attualismo di Gentile, che pur Vigolo mette nel conto delle influenze di quegli anni: è semmai la capacità del *lōgos* inteso come realtà più alta della singola individualità (più tardi Vigolo si rimprovererà di aver an-

5. VIGOLO, *Odissea del pensiero*, cit.

6. VIGOLO, *Odissea del pensiero*, cit.

7. B. CROCE, *Goethe*, Bari, Laterza, 1919.

teposto il Verbo all'Essere)⁸ di non rimanere in sé, in potenza pura — come nel culto della bellezza pagana — ma di incarnarsi nella storia.

E qui, nel 1929 abbiamo il primo esplicito segnale del superamento delle remore idealistiche, benché moderate, da parte del Nostro, che non vede l'incarnazione del Verbo come quella dello spirito assoluto nello stato, ma nell'accettazione dell'umano, del personale, della morte. Vigolo qui è esplicito, si richiama all'evangelista Giovanni, al suo celebre *incipit*, e pone una serie di domande retoriche solo in apparenza, per la loro natura non persuasiva ma religiosa:

Chi seppe riunire in un solo essere l'angelo e il cadavere, il supplizio sanguinante o la divinità? La gioia estatica degli dei e il tormento del suppliziato? La più mortificante umiliazione con la più superba glorificazione?⁹

Arrivando alla riposta: «dio crocifisso»,¹⁰ che, suggerisce Vigolo, contenendo in sé un ardito ossimoro (un dio che muore), può essere stato detto solo da un poeta. Unicamente nel Verbo che diviene carne, e condivide quindi l'umano fino alle estreme conseguenze, vi è la poesia, perché teoreticamente è questo l'equivalente — e nel contempo l'antitesi — dello spirito hegeliano che si realizza nella materia attraverso la storia. Da qui in poi Vigolo esce dalle secche logiche e teoriche dell'idealismo e sceglie il campo della poesia *religiosa*, nel senso della condivisione di una realtà fatta di mistero, spirito e materia, non più di elementi posti in opposizione o in una dialettica scolastica e priva di sostanza umana. E qui abbiamo anche un primo preciso riferimento alla fede cristiana, che, questo è davvero importante, non è distaccata dal *poièin*, ma è intrinseca alla storia dell'uomo e degli uomini.

È peraltro da notare come Vigolo non getti via il centro di un sistema filosofico che mostra, a livello programmatico, di non amare, ma dall'altra egli guarda — quando scrive che «La contaminazione è il limite attivo, eccitante della realtà» — anche a qualcosa di più sottile, di

8. In *Della poesia come fondamento* Vigolo confessa di essere giunto «ad una sorta di titanismo poetico, in cui il Verbo non procedeva dall'Essere, ma capovolgendosi il deflusso, era l'Essere a procedere dal Verbo»: cit. in A. FRATTINI, *Introduzione a Giorgio Vigolo*, cit., p. 107.

9. VIGOLO, *L'immagine assoluta*, in *Della poesia come fondamento*, cit., p. 110.

10. VIGOLO, *L'immagine assoluta*, in *Della poesia come fondamento*, cit.

più nascosto e indicibile, qualcosa che aveva riportato in luce, recandolo ad estreme conseguenze, il Thomas Mann della *Montagna incantata*, che esce nel 1924, ma era stata iniziata undici anni prima: la vita come qualcosa di mescidato, un viluppo «in bilico sul punto dell'essere: non è materia e non è spirito, è qualcosa d'intermedio»,¹¹ impuro e impudente che non ha l'assoluta imperscrutabile impassibilità della potenza prima dell'atto, dell'idea astratta. Come non pensare allora ad altre esperienze che da fronti opposti si sono misurate sul concetto di purezza e di contaminazione nell'arte? Si pensi al Valéry ossessionato dall'impuro, dal sentimento visto come specchio mostruoso di questa impurità corporale e costantemente e nevroticamente proteso alla scavo che tolga ogni elemento spurio al puro pensiero matematico. E come non andare al Primo Levi, al chimico Levi del *Sistema periodico*, che condanna l'alchimia e la ciarlataneria dei maghi ma che intanto lavora alla mescidazione dei corpi, mentre era altra la disciplina, come lo stesso scrittore sapeva, che proponeva l'assoluta purezza delle forme, la Fisica? Levi vede chiarissimo, come Vigolo, nella *necessità* greca dell'incontro tra diversi, di questo sporcarsi le mani:

La vita è regola, è ordine che prevale sul caos, ma la regola ha pieghe, sacche inesplorate di eccezione, licenza, indulgenza e disordine. Guai a cancellarle, forse contengono il germe di tutti i nostri domani.¹²

Ecco l'equilibrio della critica e della poetica vigoliane, a confronto con quanti, come Valéry o come Gide o Mallarmé, sbilanciano in un senso o nell'altro l'equilibrio dinamico dell'arte. In quegli anni Vigolo mette teoricamente Hegel sul banco dei cattivi maestri anche per le sue possibili responsabilità nella creazione delle ideologie totalitarie, oltre alle ragioni squisitamente teoretiche che possono essere riassunte nel periodo dell'articolo già citato del 1939: «La circolarità dello spirito è una esumazione immanentistica dei corsi e ricorsi vichiani».¹³

11. TH. MANN, *La montagna incantata*, Milano, TEA, 2005, p. 256.

12. P. LEVI, *Il rito e il riso*, in *L'altrui mestiere*, Torino, Einaudi, 1998, p. 184. La citazione è riportata in A. OTIERI, *L'esperienza dell'impuro*, Roma, Aracne, 2006, p. 43: volume nel quale, attraverso Valéry, Levi, Sinisgalli e altri, è possibile approfondire il discorso sul concetto di purezza e di mescolanza in letteratura.

13. VIGOLO, *Limite e rapporto*, cit.

Le ragioni pratiche sono per il Nostro evidenti e sotto gli occhi di tutti: in un articolo del 1970 sul «Risorgimento liberale», che però richiama nella sostanza un suo pezzo del 1948 sulla medesima rivista, Vigolo si prende gioco di Hegel che, riferendosi al suo incontro con Napoleone nel 1806, disse di aver visto l'anima del mondo a cavallo, mettendogli a confronto, con un pizzico di orgoglio patriottico, il Leopardi del *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*, nel quale un puro spirito ammette i propri limiti fisici: al poeta che lo invita a mettersi seduto, il genio risponde: «Che io segga? La non è già cosa facile ad uno spirito. Ma ecco, fa conto ch'io sto seduto». ¹⁴ La cifra sottesa è evidente: per Vigolo la filosofia idealistica, soprattutto la base hegeliana, porta in sé da una parte la tabe dell'astrattezza, dall'altra il rischio del romantico *amor fati*, della fascinazione demonica, che alla fine può portare al demoniaco della dominazione faustiana e, come scrive ancora Vigolo nel medesimo articolo, «alle infatuazioni collettive». ¹⁵ Perché, secondo il Nostro, le anime del mondo hegeliane anziché «sedute su un cavallo, le abbiamo poi viste pilotare potenti aerei, arringare folle oceaniche e magari nuotare a forti bracciate nelle acque dello Yang-Tze-Kiang». ¹⁶

Il Vigolo critico non può tener distinte l'arte, la teoresi e la storia, perché — è un paradosso ma è così — hegelianamente, senza il confronto con il mondo concreto e storico, non vi è affatto arte. Vigolo è *naturaliter* portato alla visione d'assieme, alla concretezza, nemico com'era delle astrattezze dogmatiche e decadenti.

Hölderlin, o il genio dello squilibrio

Se in tutto il percorso critico di Vigolo Hegel assume le vesti dell'idolo polemico, la stella di Hölderlin vola alta, talmente in alto da farci pensare, come spesso accade, che una cosa siano i programmi ideologici, le teorie critiche, e un'altra la realtà dell'operazione poetica e

14. G. LEOPARDI, *Operette morali*, in *Tutte le poesie e tutte le prose*, Roma, Newton & Compton, 1997, p. 529.

15. G. VIGOLO, *L'anima del mondo*, in «Il Corriere della sera», 7 gennaio 1970.

16. VIGOLO, *L'anima del mondo*, cit.

creativa, perché il poeta tedesco è un uomo non pacificato con il proprio tempo e con il proprio demone, ma anzi divorato dal sogno e dall'impossibilità di realizzarlo. È vero, Hölderlin è l'uomo dello squilibrio, che cammina in avanti con la testa volta all'indietro, cerca cioè di conciliare l'attualità cristiana con il paganesimo della classicità; ma la sua poesia è toccata dal divino, dall'essenza del divino, e il divino è anche storia, il che ancora una volta sembra dimostrare che in quegli anni — siamo in due episodi del 1939 e del 1940 —¹⁷ per Vigolo la religione è il luogo dello spirito e della carne degli uomini. La poesia del tedesco è intrisa di questo divino che, diceva Gadamer,¹⁸ anticipa e anzi fa rivivere, nel momento stesso della sua pronunzia, la presenza degli dèi sulla terra. Goethe è meno lancinante, meno drammatico di Hölderlin in questo conservare in sé le tracce del divino fino ad impazzire per la nostalgia; e qui c'è una bella pagina di Vigolo:

Goethe aveva saputo immettere con molta misura nel giuoco delle sue forze interiori quel tanto di salute ellenica che gli occorreva per esorcizzare le mene sotterranee del suo demonico. Hölderlin non si serve degli Dei, come Goethe; egli serve gli Dei.¹⁹

In questo articolo Vigolo — che tornerà spesso su Hölderlin, come ovvio, visto che ne è stato traduttore — mostra di credere che non vi è uno psichico separato dal culturale e che nelle profondità dell'animo umano le due componenti divengano una sola cosa: «A lui [Hölderlin] era mancato il "Viaggio in Italia" — dove avrebbe potuto trovare l'unica sintesi storicamente possibile tra gli Dei e Cristo».²⁰

La tesi di Vigolo è, sotto metafora, della stessa stoffa di quella che arriva al Cuoco del *Platone in Italia* attraverso il primo libro dell'*Eneide*, nel quale Enea, parlando a una giovinetta, che in realtà è la madre Venere sotto mentite spoglie, afferma: «Italiam quaero patriam et ge-

17. G. VIGOLO, *La poesia di Hoelderlin*, in «Il Giornale d'Italia», 31 agosto 1939; e ID., *Gli Dei di Hoelderlin*, sul medesimo giornale, 25 ottobre 1940.

18. H.G. GADAMER, *Hölderlin e l'avvenire*, in *Interpretazioni di poeti*, Genova, Marietti, 1990.

19. G. VIGOLO, *Il poeta che vide gli Dei*, in «Risorgimento liberale», 6 novembre 1947.

20. VIGOLO, *Gli Dei di Hölderlin*, cit.

nus ab Iove magno». ²¹ L'Italia è la grande madre, e non l'Ellade, e la sola cura del male della civiltà e la *regressio ad uterum*, che si conduce nei luoghi sotterranei, non negli Elisi, perché la bellezza abbagliante del cielo non può essere sopportata senza la necessaria immersione nel buio dell'*unter-grund*, nel riconoscimento delle origini indistinte. Ma parlando dell'equilibrio di Goethe, come aveva fatto Croce alla fine degli anni Dieci del Novecento, Vigolo non può affossare la poesia di Hölderlin, poesia che ama profondamente, come oscura e preda della notte. Deve fare qualche eccezione, ammettere qualche deriva, e soprattutto constatare — o almeno lo facciamo noi per lui con il senno del poi — che senza la verifica concreta, anche nella critica i sistemi rimangono teorie. Vigolo batte quindi in breccia sia gli estremismi ermetici che quelli contenutistici, anche perché, per quello che riguarda il secondo caso, fin dal 1945 aveva stabilito dei paletti precisi, anche stavolta andando a prendere di petto la questione, e cioè andandone a svellere le ragioni ontologiche: «Dopo Einstein bisogna andar molto cauti quando si parla di materia». ²² Nel medesimo articolo, che reca il titolo emblematico *Sul significato di Materialismo*, Vigolo precisa i termini del discorso, attaccando come «sorpasata» la pretesa di Ardigò di spiegare l'esistente unicamente con il materialismo e affermando decisamente che ogni sua ripresa «è una burla». ²³

Anche sul tema della materia troviamo, ancora una volta, affinità con il pensiero estetico crociano, che affrontava il discorso in modi leggermente diversi, anche se sostanzialmente tesi allo stesso risultato. Per Croce la materia è il contenuto bruto, e in parte lo è anche per Vigolo, pur se il romano allarga poi il discorso alla materia aristotelica. Per Croce

La materia, nella sua astrazione, è meccanicismo, è passività, è fatto organico [...]. Senza la materia non è possibile alcuna conoscenza ed atti-

21. «Cerco la patria Italia, la culla della mia razza discesa dal sommo Giove»: VIRGILIO, *Eneide*, primo libro, v. 380, tr. di L. Canali, Milano, Mondadori, 1991, p. 20. Nel romanzo citato Cuoco si riferiva a una sapienza italica arcaica e precedente alla colonizzazione greca.

22. G. VIGOLO, *Sul significato di Materialismo*, in «La Nuova Europa», 5 agosto 1945.

23. VIGOLO, *Sul significato*, cit.

vità umana; ma la mera materia ci dà l'animalità, ciò che nell'uomo è brutale e impulsivo, non il dominio spirituale, ch'è l'umanità.²⁴

Sarà un caso, ma anche Vigolo affronta il tema della bestialità, e lo fa più d'una volta: nell'ultima, il 25 giugno 1971, in un articolo dal titolo emblematico, *Su quattro zampe*, con un afflato quasi profetico che richiama l'episodio biblico del vitello d'oro attacca il primitivismo che a suo avviso è la fase senile dell'estetismo, una sua finale conseguenza, consistente nello sprezzo di ogni forma di civiltà, fino a che

La bestia appare stupenda, un canone aureo della bellezza come l'Apollon di Delfo; mentre tutto ciò che sa d'umano viene considerato lezioso, manierato, e, alla fine, intollerabilmente brutto.²⁵

Anche la rimozione del padre, il rilkiano «Io non ho casa paterna e non ne ho perduta alcuna», appare a Vigolo un segno di decadenza, e non di fascinazione: «Il mondo diviene la casa dell'orfano»,²⁶ scrive nel 1946; quella che il poeta-critico deplora è tuttavia una dinamica antica, che ha come *figura* Amleto, che non ha più un padre, ma sul quale incombe uno spettro. Alle spalle di ogni epoca, anche le più fertili e costruttive, sembra dire Vigolo, opera un doppio, per cui dietro il romanticismo si cela una sorta di neo-barocco; e dietro il vuoto di Kafka «l'angoscia della trascendenza negata sta quasi per creare, messianicamente, la promessa e l'attesa».²⁷

Vigolo aveva un credo letterario: «i valori universali», come scrive il 22 ottobre 1944; e questa invarianza, che è fatta di «dialettica di genio e di gusto», deve opporsi «alle mode dei tempi»²⁸ e, come precisa in un manoscritto conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, deve avere, come d'altronde il poeta stesso, «una vocazione a-temporale», che deve contrapporsi al «campanilismo del tempo presente» all'«infatuazione dell'oggi».²⁹

24. B. CROCE, *L'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Palermo, Sandron, 1902, p. 8.

25. G. VIGOLO, *Su quattro zampe*, in «Corriere della sera», 25 giugno 1971.

26. G. VIGOLO, *I poeti dell'«assenza»*, in «Cosmopolita», 6 dicembre 1945.

27. VIGOLO, *I poeti dell'«assenza»*, cit.

28. G. VIGOLO, *Attuale e inattuale*, in «Domenica» 22 ottobre 1944.

29. Il manoscritto, privo di titolo, è conservato, assieme a carte e articoli stampati e poi da Vigolo stesso ritagliati e assemblati in quadernoni, nell'Archivio Giorgio Vigolo depositato presso la Biblioteca Nazionale di Roma.

Il sottosuolo di Belli

Le conseguenze pratiche si riversano su poeti e narratori, soprattutto su quelli cui Vigolo si interessa per motivi professionali, in genere edizioni e traduzioni. Il Nostro non è attento solo all'attualità editoriale, ma segue una via raddomantica, che attraverso la sua sensibilità riapre discorsi mai veramente chiusi, come quello su Gioachino Belli. E lo fa certamente tenendo ferme quelle invarianti cui accennavamo prima, ma anche tenendo conto delle peculiarità autoriali e storiche. In un articolo sul «Giornale d'Italia» del settembre 1941 Vigolo è cosciente di essere di fronte a una dimensione popolare non più elemento artificioso, moda neo-realistica, etichetta superficiale, ma inquieto apparire e sparire del sottosuolo elementare, dove si intravede «La maschera faunesca dell'antichissimo Dioniso popolare».³⁰

Abbiamo allora due casi precisi attraverso i quali il metodo teorico di Vigolo ha modo di precisarsi uscendo dai grandi sistemi. Sia quando si avvicina a Hölderlin, sia quando parla di Belli, il suo linguaggio subisce la fascinazione della ricerca d'assoluto pre-romantica, perché in qualche modo l'espressione del critico risente dell'energia che si sprigiona dall'oggetto della sua ricerca. Ecco quindi che in Belli lo attrae non tanto il bozzettismo e il pittoresco, il folklorico e il proverbiale, ma il nascosto, il soggiacente a quella proverbiade apparentemente illustrativa dei modi romaneschi. Anche in questo contesto funziona quella intuizione vigoliana che dietro le dominanti di ogni periodo culturale siano latenti le strutture del loro doppio, di modo che l'iper-sensibilità e l'individualismo di Belli ad un certo punto possono fare «naufra- gio in quella dissoluzione dell'oggetto ove si spengano anche gli ultimi barlumi di personalità dell'artista».³¹

Il Novecento

Per quello che riguarda il Novecento, Vigolo conserva nel suo metodo critico il criterio di valutazione usato per altre stagioni culturali: la

30. G. VIGOLO, *Il 150° compleanno di Gioachino Belli*, in «Il Giornale d'Italia», 7 settembre 1941.

31. VIGOLO, *Il 150° compleanno di Gioachino Belli*, cit.

capacità di rappresentare lo spirito del tempo sfuggendo dai lacci della *captatio benevolentiae* del pubblico e delle mode artistiche. Lo sguardo del critico non si limita alla nostra letteratura, ma si rivolge anche a esempi che sembrerebbero a tutta prima assai distanti dalla sensibilità e dalle preferenze vigoliane, come nel caso di Edgar Lee Masters: lo scrittore americano ha, per Vigolo, i crismi della grandezza perché non risente dell'influenza di determinate correnti letterarie, non aderisce a nessuna moda culturale, ma nel contempo non perde nulla della tradizione, che nel linguaggio vigoliano equivale a sfuggire le semplificazioni e le miserie culturali dei tempi, e ad essere attuale anche attraverso l'inattualità. Nell'opera dell'autore di *Spoon river*, scrive Vigolo, sembra di sentire quasi una «radiazione tellurica», attraverso la quale però i singoli *io* diventano un *io* lirico accomunante, «una universale voce cosmica»: ³² ancora una volta l'individuale si salda all'universale.

Gide è invece un «Dongiovanni dello spirito», che «tutto sperimenta senza aderire», ³³ e la condanna è comprensibile proprio per gli argomenti prima esposti: secondo il Nostro, anche se attento ai movimenti dell'animo, lo scrittore francese non si inabissa in esso con lo scopo di chiarire o di esplorare zone profonde dello spirito, ma resta quasi alla superficie, una superficie affascinante e medusea, ma proprio per questo capace, per Vigolo, solo di intrigare, sorprendere, non di creare veramente.

Si prenda l'articolo dedicato a Valéry, che è ancora una volta una stroncatura: la «colpa» del creatore di *La jeune Parque* è quella di privilegiare in modo assoluto una parte, «l'ossessione ritmica», sul tutto dell'ispirazione artistica, con la conseguenza di togliere alla poesia il ruolo di a-logica porta di comunicazione con lo spirito della creazione. L'attacco è a una singola personalità poetica, ma è evidente che qui Vigolo intende colpire tutta una serie di scrittori che fanno della logica, della razionalità, dell'astrazione e talvolta della scienza il loro credo, di coloro cioè che «affetti da furor mathematicus brandiscono il regolo calcolatore invece delle cetre, e cercano di vedere le muse col teodolite».

Questo è per Vigolo il vero decadentismo, non più nel senso generico della ormai abusata denotazione scolastica, ma in quello di parti-

32. G. VIGOLO, *Confessioni di oltre tomba*, in «Il Nuovo», 8 ottobre 1945.

33. Citazioni tratte da *L'ora di Gide*, in «Risorgimento liberale», 16 novembre 1947.

colare tendenza estetizzante che riduce la poesia a calcolo e a effetto, portando a estenuazione una stagione di grande importanza per la cultura, quella del neoclassicismo; quest'ultima quindi si sarebbe, per il Nostro, protratta ben oltre le periodizzazioni invalse all'interno della storia della letteratura: *Il cimitero marino* è un'opera gravata da un'aria di «fine banchetto», «un'ultima e preziosamente levigata esperienza neoclassica, della quale rimangono alcuni ammirabili calchi di gesso». ³⁴

Un critico a-sistematico

Ma Vigolo non fa del *particulare* letterario un idolo polemico, perché è consapevole che quel *particulare* nei casi migliori diviene seme fecondo, remora ma insieme apertura verso il mondo dell'arte. In taluni casi dal piccolo può nascere il grande, dalla descrizione di un microcosmo, quando essa sia omogenea, giustificata da se stessa, dal suo affermarsi come autosufficiente e verosimile, può germinare una *lèxis* esemplare, anche se limitata a scorci privilegiati. Come nel caso di Matilde Serao, della quale Vigolo coglie i limiti ma che almeno è salvata per alcune pagine che riscattano un'opera intera, perché colgono la vita reale, l'umanità, in «scorci rapidi [...] che fanno una indimenticabile impressione». ³⁵ È pur sempre uno schiaffo critico agli intellettuali più avanzati di quello scorcio di Novecento che proponevano in Valéry un modello di creazione legata soprattutto all'intelligenza raziocinante, alla *hybris* dell'astrazione pura.

Non si può certo dire che a Vigolo manchino il coraggio e la capacità di andare controcorrente, non solo nei riguardi delle congreghe imperanti, ma anche delle sue stesse convinzioni teoriche, che non mostravano simpatia per gli *ismi* e soprattutto per i realismi e i naturalismi, anche se, ma non era neanche necessario puntualizzarlo, la Serao non può essere ascrivibile *tout-court* alla corrente del realismo deterministico di fine Ottocento.

34. Questa e le precedenti citazioni sono tratte da *La poetica di Paul Valéry*, in «L'indice», 28 luglio 1945.

35. G. VIGOLO, *La più bella cannonata della letteratura italiana*, in «Il Risorgimento liberale», 21 marzo 1948.

Il fatto è che quando prende la rincorsa in sede critica, Vigolo difficilmente frena i colpi. Facendo riferimento al nuovo pensiero novecentesco (e tenendo conto delle novità provenienti dalle teorie dei quanti, da Einstein, da Heisenberg) il Nostro aveva battuto in breccia lo scientismo ottocentesco con parole spesso sferzanti: Ardigò, lo abbiamo già visto, ormai è da considerare sorpassato e la sua visione del mondo è «una derrata andata a male, in maniera così irrimediabile che nemmeno la fame dei diciott'anni o delle menti più digiune potrebbe pigliarla per buona». ³⁶ Ma, come al solito gli scritti di teoria non sempre sono coerenti con il percorso pratico dell'artista e del critico; sicché, cacciato dalla porta della teoresi vigoliana, Zola, il campione del naturalismo francese — corrente avversata da Vigolo, come abbiamo visto, in quanto programmatica ipervalutazione della materia — viene benignamente riammesso dalla finestra dei valori narrativi: Vigolo ricorda le impressioni avute dalla lettura di alcune testimonianze dirette del viaggio dello scrittore francese a Roma del 1894, soprattutto la visita alle catacombe; Zola aveva in questa occasione avvicinato la sofferenza dei primi cristiani a quella degli operai dei propri romanzi. Vigolo scrive che Zola aveva ritratto «con profondo senso di solidarietà umana e di giustizia sociale [...] la vita degli umili, dei miserabili minatori nei cunicoli della loro città sotterranea, considerandone le sofferenze ed il grande sogno di redenzione e resurrezione»; e che lo scrittore dell'*Assommoir* prova per il «popolo delle catacombe [...] la stessa *émotion fraternelle* che aveva provato per i lavoratori di *Germinal*». Chi pensasse a un trascinamento e a uno sconfinamento emotivo e simpatetico nel territorio puramente critico resterebbe deluso, perché Vigolo chiarisce che i termini del discorso sono anche e soprattutto legati alla scrittura: Zola, per il Nostro ha infatti «una non comune forza di costruzione [...] un singolare senso del contrasto», mostrando di essere «un grandioso sinfonista». ³⁷

Alla fine di questo breve *excursus* sulla critica di Vigolo non si può non continuare a sostenere quello che spesso abbiamo affermato nel corso del presente studio: come in tutti o quasi gli esempi, un conto sono i programmi, i proclami, altro le effettive realizzazioni e i proces-

36. VIGOLO, *Sul significato di Materialismo*, cit.

37. G. VIGOLO, *Le miniere di Roma*, in «Corriere della sera», 13 gennaio 1973.

si profondi cui attinge la scrittura creativa o empaticamente tesa al riconoscimento dell'altro nell'arte, che non dipendono mai unicamente da una posizione teoretica. La diade Hölderlin-Zola è emblematica: da una parte lo squilibrio psichico che diviene però rivalutazione della poesia come sogno e come attualizzazione del divino, dall'altra un materialismo programmatico che dovrebbe far scattare la reazione negativa del critico e che invece viene rivisto come possibilità di comprendere la storia e il vissuto celato dietro le forme.

Come amava dire Vigolo, in ogni epoca si nasconde sempre il suo doppio, e quando sembra prevalere l'esterno, il mondo oggettuale, ecco svilupparsi per compensazione la visione, l'empatia, in poche parole quell'afflato umanistico che rende possibile la realizzazione dell'opera.

Il genio del Belli e il Belli del genio

Ricordati lettore che sei davanti a un poeta!

di MARCELLO TEODONIO

Premessa¹

Per chi studia Belli la lettura della critica di Vigolo è assolutamente fondamentale accanto e non in contrapposizione alla critica di Muscetta, come oggi possiamo e dobbiamo riconoscere, mentre per un lungo periodo i due approcci sono stati interpretati come antitetici da parte di molti (anzitutto dagli stessi due critici fra loro chiaramente e non cordialmente antipatizzanti): direi anzi che non c'è possibilità di un approccio serio a Belli senza un confronto costante con le pagine di Vigolo. Di questo peraltro il primo e più convinto assertore era lo stesso Vigolo, il quale ancora nell'ultimo libro da lui pubblicato in vita, *Il cannocchiale metafisico*, si definiva «scopritore ed editore del Belli».²

E ancora in questo libro, pur con la desolata rassegnazione che comunque «si lavora tanto e poi nulla resta» (p. 9), Vigolo rivendicava con forza la propria opera. Infatti, a proposito della *Tosca* di Puccini, da lui difesa ed esaltata contro i pregiudizi che la volevano facile e troppo popolare, scrive:

1. Ripropongo qui, rivisto, emendato, e aggiornato alle mie più recenti acquisizioni critiche, il mio saggio pubblicato nei «Quaderni» della BVE, 2, 1995, *Conclave dei sogni*, a c. di L. Lattarulo, C. Santucci e G. Zagra, pp. 66-75.

2. G. VIGOLO, *Il cannocchiale metafisico*, Edizioni della Cometa, Roma 1982, p. 7.

Di fronte a certe opere che fanno divampare così fortemente la passione popolare è più facile, invece di spiegarle, tentarne la “rimozione dalla coscienza”. [...] Allo stesso modo che la forma più sbrigativa di educare i temperamenti impetuosi è di rinchiuderli in carcere o giustiziarli, così si giustiziano con imputazione di volgarità, platealità, ecc., le opere di grande temperamento. Esse sono le più lontane dalla coscienza culturale dominante, anzi spesso ai suoi antipodi (p. 11).

Si parla di Puccini, d'accordo, ma il discorso è identico per Belli. «Nessuno può dire a che punto starebbe oggi la fortuna dei Sonetti» senza la critica vigoliana, scriveva Giuseppe Paolo Samonà in un saggio del 1969, facendo il punto degli studi belliani ed esprimendo un giudizio ancor oggi assolutamente da condividere.³

Se dunque la frequentazione con le varie pagine del commento di Vigolo è quotidiana per chi (per lavoro, per passione, per ossessione, per consolazione, per divertimento, per malattia, per gioia, per liberazione, per furia, per bisogno; insomma per uno qualsiasi dei 2279 motivi possibili) si dedica a Belli, la lettura integrale del suo più importante contributo, *Il genio del Belli*,⁴ che raccoglie i massimi contributi dell'interpretazione di Vigolo, rimane un momento fondamentale che richiede particolare impegno, ma che offre sempre e, all'ennesima verifica, ancor oggi una quantità di spunti e riflessioni, a partire dalla forte e assoluta rivendicazione dell'unità della poesia di Belli (quell'unità che prima di Vigolo aveva rivendicato già nel 1942 Muzio Mazzocchi Alemanni).

L'esperienza belliana

“Esperienza belliana” di Vigolo significa sia cercare nelle sue pagine l'immagine di Belli, sia una traccia, se non un'immagine complessiva, di ciò che è stato Belli per il critico/poeta. L'impresa è piuttosto ardua, quasi un labirinto nel labirinto, perché Vigolo tende a fornire di

3. G.P. SAMONÀ, *Giuseppe Gioachino Belli. La commedia romana e la commedia celeste*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, p. 140. Sui rapporti fra Vigolo e Belli, vedi: N. MEROLA, *Sua sorella, la poesia. Vigolo e Belli*, in «Lecture belliane», 5, Istituto di Studi Romani, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 137-63.

4. G. VIGOLO, *Il genio del Belli*, Milano, Il Saggiatore, 1963.

sé un ritratto in cui i confini fra vita e letteratura sfumano continuamente. Una cosa è però certa, ed è l'assoluta fondamentale centralità dell'incontro, giacché lo stesso Vigolo confessa che nell'avvicinarsi a Belli egli vi impegnò «da intiera» la sua «personalità e fantasia».⁵

Per entrare in questo labirinto per fortuna un aiuto decisivo viene dallo stesso Vigolo nelle affascinanti e suggestive pagine della sua *Esperienza belliana*⁶ che saranno la guida a questo nostro percorso. Qui Vigolo ripercorre le tappe della sua conoscenza con l'opera di Belli, avvenuta non dentro le avviliti coordinate del vernacolo romanesco, ma proprio fuori «da una ristretta [...] ereditaria municipalità romana», e dopo l'incontro con la poesia di Rimbaud e, all'inizio del percorso, quasi all'ombra di questa poesia. Vigolo legge i sonetti «in chiave lirica quasi rimbaudiana e cioè con una particolare predisposizione a interpretare anche quella del Belli come un'alchimia del verbo, che il nostro poeta, più raffinato e complicato di quanto non si ritenga, aveva operato in una zona oscura di confine tra diversi territori linguistici, ma anche con un suo profondo capovolgimento psichico che forse è stato in lui l'analogo e l'equivalente del famoso *dèrèglement des sens* rimbaudiano».⁷

Il «primo strabiliante incontro col Belli»⁸ avviene durante le «peripezie soldatesche» della prima guerra mondiale: Vigolo viene iniziato al poeta romanesco e immediatamente viene conquistato dal «fantastico giganteggiare di certe figurazioni, anzi vere e proprie visioni» e dalla sua «irrazionale immersione del primordio». La «pienezza» e la «pregnanza» del verso riescono a coniugarsi con il «barocco metafisico» e la comicità si rivela l'altra faccia e l'espressione più autentica di un profondo senso del tragico. Già a questa altezza dunque Vigolo si pone il problema di fondo, «oscuro ed enigmatico»: in che consiste il «genio del Belli, la sua dialettica di conscio e di inconscio, di istinto e di regola»,⁹ e a cercare di capire questo mistero dedica un'intera esistenza, anche perché (o *proprio* perché) questo mistero mi pare che sia anche al centro della sua poesia e della sua poetica.

5. VIGOLO, *Il genio del Belli*, cit., p. 14.

6. VIGOLO, *Il genio del Belli*, cit., pp. 5-27.

7. VIGOLO, *Il genio del Belli*, cit., p. 11.

8. VIGOLO, *Il genio del Belli*, cit., p. 13.

9. VIGOLO, *Il genio del Belli*, cit., p. 14.

E infatti le due attività, di critico e di poeta, continuamente si intrecciano negli anni successivi, come una ricognizione bibliografica consentente di verificare. Il 1923 è l'anno del primo libro di Vigolo, *La città dell'anima*,¹⁰ il 1924 è l'anno del suo primo intervento belliano sulle pagine del giornale di Giovanni Amendola, «Il Mondo»,¹¹ che è, secondo le parole dello stesso Vigolo, il suo primo «manifesto-Belli». ¹² Qui si trova chiaramente espressa la straordinaria affermazione della scelta dialettale di Belli, il quale, ribaltando l'ortodossia cruscante, fino a «sentire in dialetto»,¹³ attua un'operazione del tutto analoga a quella operata da Dante. E si capisce facilmente perché non ho esitato a definire «straordinaria» questa affermazione: con grande coraggio, Vigolo coglieva, per primo nella critica, un dato fino ad allora sconosciuto negli studi, e oggi ampiamente documentato e condiviso, e cioè la natura radicalmente antitetica della lingua belliana, che non è vernacolo popolare e/o parodistico, occasione di divertimento e/o di facile volgarità, ma unico strumento adatto per approdare alla «verità sfacciata».

Contiguità storica, dunque, e anche di intenzioni fra il Vigolo della sua prima raccolta poetica e quello che il medesimo Vigolo trovava nella poesia di Belli. Ciò non toglie tuttavia che un abisso divida la poesia di Belli e *La città dell'anima*, in cui i luoghi prediletti e ripercorsi sono lungotevere, Ripetta, la piazza e la basilica di San Pietro, Villa Borghese dopo la pioggia (tra odori, rumori e silenzi), la cupola di San Pietro («leggera nella sua azzurrità galleggiava», p. 81), il Pincio di notte («Com'eravamo soli, noi, tra quelle piante e vicini alle stelle!», p. 83), fino alla visione della campagna romana: qui i silenzi conducono il poeta anzitutto a un grido sgomento («che è mai la nostra vita, la nostra anima!», p. 105), poi a un misterioso ritrovarsi nella natura come Adamo, nuova «creatura spersa, sola nel vento, che ha paura, che ha freddo, il primo animale nato allora, che si guarda d'attorno la terra solitaria e infinita» (p. 106). Ma qui la differenza con la poesia belliana è evidente: nei sonetti di Belli la campagna romana (si ricordi ad esempio il sonetto *Er deserto*) non significa mai questo abbandonarsi nel

10. G. VIGOLO, *La città dell'anima*, Roma, Studio Editoriale Romano, 1923.

11. G. VIGOLO, *La poesia di G.G. Belli*, in «Il Mondo», 1° febbraio 1924 (ripubblicato in ID. *Il genio del Belli*, cit., pp. 30-35).

12. VIGOLO, *Il genio del Belli*, cit., p. 17.

13. VIGOLO, *Il genio del Belli*, cit., p. 32.

mistero del cosmo, perché al contrario viene vista come la dimostrazione dell'inettitudine e del fallimento dell'uomo di fronte alla storia.

In questo confronto, due momenti appaiono esemplari in *La città dell'anima*: in *Finimondo* Vigolo vede il corteo delle statue romane che, all'indomani della fine del mondo, prenderanno corpo e, guidate da Marco Aurelio, si aggireranno per Roma, rendendo allora finalmente visibile a tutti ciò che di fatto lui già vede adesso in una città di statue; in *L'alleluia della cupola* Vigolo ripercorre il suo itinerario all'interno della cupola, dove si sentiva «d'incanto purificato e tranquillo», per arrivare infine al cielo aperto: «Dopo quel lungo viaggio nell'angustia delle buie muraglie, sempre in quell'odore di morte, non è questo un ritornare alla vita? E tanto abbiamo salito che l'aria quassù è diversa: un'aria nuova, l'aria leggera delle vette». E pare perfino inutile ricordare come invece nella poesia belliana le statue siano soltanto «anticajje», «cojjonerie», «buggere». Forse il passo vigoliano sulla cupola di S. Pietro può presentare qualche analogia con la splendida chiusa del sonetto *L'illuminazione de la cuppola*; ma mentre Vigolo sale alla cupola per respirare dall'alto, evidente metafora del bisogno di innalzarsi in una prospettiva di conoscenza più autentica di quella legata ai sensi, la prospettiva belliana della cupola è e rimane quella dal basso sì che l'effetto finale è quello dell'intontimento e, proprio al contrario della soluzione e dell'intenzione vigoliana, della perdita di fiato.

Vigolo si aggira per Roma senza essere neanche sfiorato da presenza umana: la città (i suoni, le luci, i colori, gli odori) è una foresta di simboli percepita in uno stato d'animo sospeso fra sogno e realtà, in un dormiveglia della coscienza («fra viggijja e sonno», scriveva Belli). Davvero una «città dell'anima» dunque, tanto quanto, si sarebbe tentati di affermare, Roma è in Belli città del corpo: ma neanche questo è vero del tutto, perché per Belli Roma è *anche* città dell'anima.

Agli inizi degli anni Trenta ecco un'altra singolare tangenza: alla fine del 1930 Vigolo dà alle stampe la sua prima antologia di sonetti belliani (che peraltro era pronta fin dal 1926), per la collana «Classici del ridere»,¹⁴ e l'anno successivo una nuova raccolta di prose poetiche, *Canto fermo*.¹⁵ L'antologia segna un altro passo avanti per il definitivo affrancamento di Belli da una interpretazione riduttiva e fino ad allora

14. G.G. BELLI, *Sonetti*, a c. di G. Vigolo, Roma, Formiggini, 1931.

15. G. VIGOLO, *Canto fermo*, Roma, Formiggini, 1931.

corrente, come poeta di secondo piano, arguto e brillante, o proprio come porcaccione per soli uomini, come l'ennesima ristampa del famigeratissimo sesto volume, uscita proprio allora, ancora una volta riproponeva. E invece Vigolo concludeva il proprio saggio introduttivo ai sonetti con il celebre invito: «Ricordati lettore, che sei davanti a un poeta!».

Quanta alla scrittura poetica, *Canto fermo* ripropone la medesima immagine della città vigoliana come città dell'anima, profonda e meta-storica, immaginaria e visionaria, con le sue vie che «servono quasi da meridiane alla Storia per segnarvi continuamente che ora è», e nella quale «il mutare dell'edilizia vi segna le ore; le botteghe e le mode, i minuti» (p. 10). Vigolo non dà nessun credito alla città come spazio del concreto esistere degli uomini, come luogo obiettivo e riconoscibile, ma cerca quella città analogica e inespressa che si trova dentro la terra di cui noi siamo solo respiro.

Ed ecco quella che mi pare una straordinaria pagina, che consente di fare un passo forse decisivo in questo nostro percorso: *Respiro della terra*.

Noi stessi non siamo altro che parole della terra, noi stessi nasciamo dal respiro profondo dell'abisso e incarniamo, con l'effimero suono della vita nostra, i suoi nascosti pensieri; siamo gli accenti accorati o iracondi delle sue passioni, riflettiamo in un breve lampo la sua grande anima travagliata e chiusa nei sepolcri del fuoco, fra liquefatti smeraldi e fiumi di disciolti zaffiri. Negli occhi nostri passa forse la luce di quei cieli minerali, un riverbero appena di quei paesaggi tremendi si spinge fino a noi nel sonno.

Parole, parole siamo; solo in apparenza solitarie e distinte, ma in realtà tuffate nel flusso di un discorso di cui siamo particelle trascurabili che di per se stesso non hanno alcun senso; rapite nel corso di frasi che sono secoli e nazioni. E tutta la storia degli uomini, delle fiere e delle pietre, le guerre, le crociate, le pestilenze, gli splendori, eccola presto discorso ora feroce, ora allegro, ora implorante, ora tetro e rotto dai singhiozzi. Discorso forse di un grande respiro altero, condannato e decaduto in una immensa prigione di peso, Prometeo legato alla pietra; lamenti forse della sua pena, lagrime del suo pianto.

Parole, lagrime siamo; e chissà che senso abbiamo, che cosa vogliamo dire? Nessuno mai ci tradurrà a noi stessi.¹⁶

16. VIGOLO, *Canto fermo*, cit., pp. 142-43.

A parte ogni altra considerazione, a me questa pare una sensazionale pagina di involontaria critica belliana: perché era proprio questo insomma che Vigolo individuava in Belli, la parola che ritrova la sua profonda abissale necessità creatrice, la sua natura di costruzione dei frammenti del mondo e della storia, attimo per attimo, per «distinti quadretti», aveva scritto Belli, che si elabora e si forma in una regione forse perfino misteriosa della coscienza.

Con l'antologia del 1930 Vigolo confessa che riteneva di aver considerato conclusa la propria esperienza belliana e così può dedicarsi a tempo pieno alla propria attività di poeta: e qui avviene l'altro grande suo incontro, quello con la poesia di Hölderlin, incontro che se all'inizio significò apparentemente «un mutamento completo di prospettive e di climi», a una successiva e più meditata lettura le due voci gli appariranno contigue se non affini: fra queste due forze centripete Vigolo ritrova una singolare equidistanza rappresentata dalla «religiosità, la universale *caritas* di entrambi», e dalla «febbre di comune follia». Sta di fatto insomma che dagli anni Trenta la conoscenza e la valutazione alta della poesia di Belli, per incontestabile merito di Vigolo, era entrata in una nuova stagione: altro che «classico del ridere» insomma! altro che il Pasquino della pur fondamentale edizione morandiana!

Ai primi degli anni Quaranta due episodi legati al centocinquantesimo anniversario della nascita di Belli (una mostra di manoscritti belliani alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, e un volume miscelaneo dedicato all'analisi della vita, degli aspetti critici e dei problemi dell'edizione dei sonetti),¹⁷ segnava in maniera clamorosa questa novità. Nel volume Vigolo traccia un altro ritratto di Belli, mettendo in rilievo come il pessimismo di quella poesia sia in stretta relazione con il risentito sentimento morale del poeta, e come il dissidio comico-tragico trovi una sintesi che non è e non può essere mai stabile o cristallizzata in «un credo esteriore di origine intellettuale».¹⁸ Carducci in un suo celebre giudizio aveva affermato che la poesia belliana «nega, deride e distrugge»; Vigolo conferma questo giudizio solo nel senso che davvero la poesia belliana distrugge il falso e il convenzionale, per far risal-

17. Giuseppe Gioachino Belli, Roma, Palombi, 1942.

18. G. VIGOLO, *Il sentimento morale e religioso nei «Sonetti romaneschi»*, in *Giuseppe Gioachino Belli*, cit., p. 178.

tare i valori eterni e universali: «più che di pessimismo si dovrà dunque parlare di un virile, severo realismo che tutto al mondo considera vanità, dolore e corruzione, ad eccezione dei valori più schietti del bene e del vero che restano indenni nella luce della coscienza».¹⁹ E il sonetto che meglio segna questa complessa straordinaria vicenda poetica e umana Vigolo lo identifica in *La golaccia*.

Quann'io vedo la gente de sto Monno,
 che ppiú ammucchia tesori e ppiú ss'ingrassa,
 piú ha ffame de ricchezze, e vvò una cassa
 compaggna ar mare, che nun abbi fonno,
 dico: oh mmandra de scechi, ammassa, ammassa,
 sturba li ggorni tui, pèrdesce er zonno,
 trafica, impiccia: eppoi? Viè ssiggnor Nonno
 cor farcione e tte stronca la matassa.
 La morte sta anniscosta in ne l'orloggi;
 e ggnisuno pò ddí: ddomani ancora
 sentirò bbatte er mezzogiorno d'oggi.
 Cosa fa er pellegrino poverello
 ne l'intraprenne un viaggio de quarc'ora?
 Porta un pezzo de pane, e abbasta quello.

La miscellanea dimostrava il grande salto che la conoscenza e la valutazione di Belli avevano compiuto nella critica italiana, e altri episodi ai margini, ma che si collocano in quei medesimi anni, contribuiscono a capire questo passaggio. Francesco Flora, ad esempio, nella sua *Storia della letteratura italiana*, pur in qualche modo giustificando di aver inserito l'opera di Belli in una storia delle «lettere italiane» soltanto in considerazione della propria «duttile discrezione», scrive che Belli non compone soltanto un «quadro di genere», come peraltro voleva lo stesso poeta romano, ma un «quadro universale»;²⁰ Silvio D'Amico, nel suo *Bocca della verità*, aveva definito Belli poeta eminentemente tragico, e questo aveva provocato una civilissima polemica con Domenico Tardini; il quale, in una lunga e oggi per noi emozionante confessione, aveva rivelato a D'Amico cosa significava per lui la lettura dei

19. VIGOLO, *Il sentimento religioso e morale*, cit., pp. 175-76.

20. F. FLORA, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1940, vol. IV, p. 581.

sonetti: «Io leggo il Belli per rasserenare il mio spirito quando mi sento o eccitato o turbato. Sembrerà un paradosso: ma soltanto la Sacra Scrittura e i Promessi Sposi mi producono lo stesso effetto».²¹

Ecco insomma gli intrecci e le letture possibili che Vigolo stava provocando: Belli e Rimbaud; Belli e Dante; Belli e Manzoni; Belli e la Sacra Scrittura.

Eppure ancora il percorso rivelava insidie e l'accademia, come sua inveterata consuetudine, era sempre pronta a riproporre antichi pregiudizi o a rivelare di nuovo vere e proprie sordità. Quando alla fine degli anni Quaranta Vigolo era ormai pronto per pubblicare la tanto sospirata edizione integrale dei sonetti, che vedrà la luce nel 1952 dopo quattordici anni di una «lunga [...] perigliosa e a volte anche drammatica peripezia» che talvolta aveva assunto «forme ossessive»,²² ancora una volta, e ai massimi vertici, ecco riproporsi un'idea della poesia belliana contro cui Vigolo si era battuto per tutti questi anni. Natalino Sapegno, nel suo manuale per la scuola superiore (un manuale che ha goduto e gode tuttora di una grandissima diffusione nelle scuole, dove cioè si formano davvero le conoscenze, e perciò, appunto, si formano ed eventualmente si consolidano i pregiudizi), la cui prima edizione è del 1948, affermava che in Belli, dietro la visione desolante d'un mondo egoista e arido, si cela una «oscura esigenza morale»; ma questa esigenza non diventa poesia e rimane «senza sfogo» ed esplose talvolta «nella violenza esacerbata di un gesto, di un epiteto osceno» in una rivolta che «si svolge tutta sul piano dell'istinto, solitaria e sradicata»; la presenza di un «fondo inquieto e torbido destinato a rimanere per lo più sepolto negli strati più profondi ed oscuri della coscienza» caratterizza dunque l'arte belliana e ne costituisce il più evidente limite (contrapposto al «tono cordiale, attivo, vittorioso del Porta».)²³

Vigolo, nel saggio di introduzione e nei singoli commenti ai sonetti dell'edizione del 1952,²⁴ ribalta completamente la prospettiva: questa doppiezza, questa intima contraddizione diventa per Belli la spinta ini-

21. M. TEODONIO, *Domenico Tardini. Un appassionato studioso di Giuseppe Gioachino Belli*, in *Strenna dei Romanisti*, LIV, Roma, Editrice Roma Amor, 1993, p. 412.

22. VIGOLO, *Il genio del Belli*, cit., p. 19.

23. N. SAPEGNO, *Compendio di storia della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1948, v. III, p. 152, 160.

24. G.G. BELLI, *I sonetti*, a c. di G. Vigolo, 3 voll., Milano, Mondadori, 1952.

ziale e fondamentale per percorrere, verso l'alto e verso il basso, tutto il viaggio possibile.

Per un lato egli si immerge nel primordio del suo popolo e vi ritrova le radici di una lingua sordida ma vivamente parlata; per un altro, resta coscienza colta e intellettuale artista che vigila quella materia in fermento, e con sorridente amorevole distacco la domina, la argina. infine plasticamente la fonde nella forma del sonetto. Di qui un flusso e riflusso dall'alto al basso e viceversa, in un continuo scambio di apporti fra istinto e cultura, un doppio moto di attrazione e repulsione fra i due momenti. Dalla instabilità delle vane soluzioni nasce una dinamica sempre attiva, ma anche uno scompenso fra i piani di coscienza, che si scarica nel comico.²⁵

Non è chi non veda che salto fa compiere Vigolo per la comprensione della poesia belliana: la famosa e innegabile "doppiezza" di quella poesia, lungi dall'essere un difetto o una tabe dello spirito, è invece proprio la manifestazione più aperta del percorso all'indietro compiuto dalla parola di Belli, del suo «rientro nelle madri», di riacquisizione della potenza primigenia del linguaggio contro una lingua «fradicia» per l'uso dei secoli. L'edizione vigoliana dunque, oltre che mettere finalmente a disposizione di tutti l'opera integrale di Belli, proponeva di quella poesia un'interpretazione coerente e lineare anche nei suoi silenzi e nelle sue remore: Belli è poeta barocco e demoniaco, ossessionato dalla presenza della morte, esiliato e clandestino, convinto che la vita sia un carcere da cui è impossibile evadere. Ma questo stesso tema (ed ecco un'altra intersezione), «con la ricerca, affannosa quanto vana, d'uno spiraglio», era stato identificato già nel 1934 da Gianfranco Contini come il «canone d'unità» del Vigolo poeta.²⁶ Il mondo come carcere si eternizza nella ripetitività del tutto in un meccanismo di cattiva infinità (*La Vita dell'Uomo*) che trova in Belli un vertice nelle immagini della «morte co la coda» e della «cana eternità», e nella poesia di Vigolo una accettazione angosciata. Ma Belli è per Vigolo anche Rabelais, Shakespeare, Joyce (e non ci si meravigli di quest'ulti-

25. VIGOLO, *Il genio del Belli*, cit. p. 47.

26. G. CONTINI, *Giorgio Vigolo. Versi*, in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, p. 131.

ma incongruenza cronologica); Belli è «la comprensione e l'interpretazione» del travaglio e del dolore dell'esistenza.²⁷

Risulta davvero arduo, e in fondo inutile, cercare di fornire in sintesi un esempio del commento vigoliano ai sonetti, giacché la quantità e la qualità delle suggestioni appare davvero ricchissima. E allora, per segnalare l'intelligenza e l'imprevedibilità di questa lettura, valga un solo esempio.

Li peccati mortali

Er Padre Patta, indove ce va a scola
er fio de quer che ffa la regolizzia;
ha ddetto c'ortre ar peccato de sola
sette sò li peccati de malizzia.

Eccheli cqui pparola pe pparola:
primo superbia, siconno avarizzia,
terz'usura, quart'ira, quinto gola,
sesto invidia, e ssettimo pigrizzia.

Cuanno Iddio creò ssette sacramenti,
er demonio creò ssette peccati,
pe ffà cche ffussi contrasto de venti.

E cquando che da Ddio furno creati
ar monno confessori e ppenitenti,
er diavolo creò mmonich'e ffrati.

Ed ecco il commento di Vigolo che prende lo spunto dall'ultima terzina:

È una delle terzine più spassose e squadrate, ritmicamente, del Belli in grande vena, con un piglio, come al solito, dantesco, anche nel movimento dattilico dell'undicesimo verso. Ma si badi all'arguzia teologica, alla *subtilitas* da università medievale, che insinua qui una strana dialettica di sacramenti e di peccati mortali, come una eresia cosmogonica di tinta manichea anzi che no. I peccati sono impastati col mondo, e la lotta di bene e di male non è che una fisica degli elementi, anzi una meteorologia, una corrente d'aria fra caldo e freddo: il demonio è presente alla creazione. Rapporti forse col giansenismo. Così altrove dirà,

27. VIGOLO, *Il genio del Belli*, cit., p. 27.

a proposito dell'assassinio di Caino, che "il genio d'ammazzà nasce imparato" nell'uomo, dopo la caduta d'Adamo.

Vigolo insomma, anzitutto negando qualsiasi continuità fra la tradizione romanesca e Belli, e al tempo stesso identificando quell'esperienza come clandestina, sradicata e solitaria, come clandestina e sradicata si pone la sua propria ricerca poetica (tanto che in qualche maniera appare contraddittorio l'impegno che Vigolo in una certa fase mostrò di voler trovare a tutti i costi il possibile legame biografico con Leopardi), ha inserito Belli a pieno diritto nel contesto della grande poesia europea; e se poi si poteva sospettare che questo voler ritrovare a tutti i costi contiguità europee fosse una mania di Vigolo, insomma sovrapposizioni del poeta-critico al poeta criticato, paradossalmente è stato poi proprio Muscetta, che pure ha proceduto in direzioni opposte nella ricognizione del retroterra culturale belliano, a dimostrare a sua volta quanta Europa ci sia in quella poesia.

Così anche le sordità di Vigolo diventano significative: quella ad esempio rispetto alle tematiche storico-politiche e dell'egualitarismo (coerente peraltro alla sua idea di poesia come attività volta a scoprire l'invisibile nel visibile), o quella di una sostanziale sottovalutazione dell'importanza dell'*Introduzione* di Belli, nella quale si trova invece la più alta definizione della contraddizione di fondo tra imitazione e originalità, un tema forse troppo scopertamente dentro le coordinate ottocentesche, tutto dentro com'è al dibattito classicismo-romanticismo, per interessare l'interpretazione invece tutta novecentesca che Vigolo dà di Belli.

Anche a questo proposito, è noto il giudizio di Muscetta: Vigolo «perde notevolissime qualità di critico per i suoi miti poetici di scrittore»,²⁸ un giudizio che indubbiamente serve a «rimettere Belli con i piedi sulla terra, cioè nel suo tempo e nel suo spazio politico-sociale e culturale».²⁹ Tuttavia quei «miti» vigoliani non sono esterni o estrinseci alla lettura di Belli, ma ne sono anzi presupposto e sostanza. Così, superata anche la fase della pubblicazione dei sonetti e limitato l'impegno belliano a interventi più sporadici e occasionali,³⁰ tracce della presenza

28. C. MUSCETTA, *Cultura e poesia di G.G. Belli*, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 286.

29. SAMONÀ, *G.G. Belli. La commedia romana*, cit., p. 141.

30. Vedi per esempio il discorso tenuto in Campidoglio da Giorgio Vigolo in occasione delle celebrazioni del primo centenario della morte di Belli, in *Studi belliani*, Roma, Colombo, 1965, pp. 5-18.

belliana si possono rinvenire anche nella produzione poetica di Vigolo degli anni successivi.

In *Le notti romane*³¹ Vigolo ritorna alle sue «paurose immaginazioni» (p. 7) nel ricordo affascinante e allucinato del palazzo del nonno: quella «tenebrosa sfilata di stanze e di corridoi» (p. 25), quel labirinto di appartamenti, salotti, grotte, è metafora della vita (nella sua antitesi di giovinezza e di maturità, di innocenza e di coscienza), della storia (nella sua misteriosa continuità-frattura fra passato e presente, per cui il palazzo era un antico anfiteatro romano), di Roma (città-simbolo di questi nodi inestricabili). Una vera e propria «riflessione immorale», su Roma, e non soltanto «sur Culiseo», come aveva proposto Belli. Laggiù negli anfratti sotterranei c'è poi una cucina, davvero una «cuscina santissima» che faceva immaginare «lassù come se magna», e che nel delirio vigoliano viene invasa dal fiume e improvvisamente popolata da figure da incubo, un cuoco che brandisce un coltello, una ragazza ingenua e minacciata, un pitone, un angelo, il quale, nella lotta che si scatena fra quelle forze, riesce infine a salvare l'atterrito protagonista. Simboli profondi, ancestrali, sessuali, che oscuramente mi appaiono leggibili, se mai ne fossi capace, in chiave psicanalitica.

E poi c'è un bellissimo racconto, un'immagine folgorante e definitiva: l'*Avventura a Campo di Fiori*³² si presenta quasi come una ricapitolazione di tutto il percorso in quella immagine di un luogo dove chiunque può trovare quello che oscuramente sta cercando. «In fondo all'anima brillava sempre la speranza avventurosa di pescare qualche tesoro nascosto fra i mucchi di roba, qualche vecchio manoscritto, un libro introvabile, la pianta d'una catacomba non ancora scoperta o che so io» (pp. 51-52). Anche Vigolo si perde fra quei libri e finalmente trova una guida manoscritta di luoghi ed edifici di cui nessuno sapeva l'esistenza, cioè «l'ignoto nel noto» (p. 56), la città invisibile nella città visibile. Sogno e realtà si confondono, e se alla fine vince la dura necessità del reale, tuttavia a Vigolo è concesso, magari solo per un attimo, di vedere dall'alto e di attraversare la sua sconosciuta città. Difficile resistere alla tentazione di scorgere in questo racconto un'analogia con la poesia di Belli, o per meglio dire con quello che per Vigolo era la poesia di Belli. Anche Belli scende in una città ideale, ma alla fine

31. G VIGOLO, *Le notti romane*, Milano, Bompiani, 1963.

32. VIGOLO, *Le notti romane*, cit., pp. 51-61.

appunto trova soltanto la «stalla e la chiavica der monno»; così per Vigolo «Roma santa» è anche «Roma del diavolo» (p. 131).

Ricordi di ricordi,
libri letti e riletti,
sogni di tutte le notti risognati,
ombre di ombre, fotografie
di cari alle pareti;
e la vita? Sparita;
chiusi i dolci occhi, spenti
i sorrisi, il presente
cancellato dall'ieri, tutto è già stato.
Fra carte, libri e sogni
La vita se n'è andata,
dormita male dalla parte del cuore.

19 febbraio 1978.³³

33 . VIGOLO, *Le notti romane*, cit.

“*Caro Vigolo...*”,
“*Caro dell’Arco...*”

Due protagonisti di una felice stagione della poesia romanesca

di FRANCO ONORATI

Il rapporto fra Mario dell’Arco e Giorgio Vigolo si inquadra in quel più ampio spazio di relazioni che il poeta coltivò con successo, dialogando con i maggiori esponenti della critica letteraria del suo tempo e, in particolare, con i più accreditati studiosi della letteratura dialettale.

Tale quadro comincia a prendere corpo all’indomani della morte metaforica di Mario Fagiolo in coincidenza con la nascita di Mario dell’Arco: è il 1945, dell’Arco ha compiuto 40 anni e, al di là della maturità conseguita in senso anagrafico (dato non secondario, perché ci permette di constatare che alla maturità letteraria è giunto piuttosto tardi), ha acquisito la consapevolezza che quanto ha scritto finora appartiene a quell’epigonismo poetico sciatto, banale, ripetitivo dei “poeti della domenica” o meglio ancora “dell’osteria”, dai quali prenderà le distanze in modo fin troppo esplicito e clamoroso: un gesto che gli alienerà la simpatia dei circoli letterari di Roma, e in particolare di quelli facenti capo al Gruppo dei Romanisti, che non gli perdonarono di aver dato alle stampe quel capolavoro di volterriana perfidia critica che è *Lunga vita di Trilussa*. Ma questa è un’altra storia.

Con una dichiarazione resa pubblica attraverso una delle sue riviste, dell’Arco opera una profonda cesura all’interno della propria produzione letteraria, rifiutando tutto quello che ha pubblicato anteriormente al 1945. Da quel momento i suoi interlocutori saranno Baldini

(autore nel 1946 della prefazione alla prima raccolta dell'archiana, *Taja ch'è rosso*, e di un articolo sul «Corriere della sera» che lo rivela alla stampa nazionale), Trompeo, Pasolini, Pancrazi, Spagnoletti, Mazzocchi Alemanni, Sciascia, Carlo Bo: in un crescendo di apprezzamenti positivi che mi fanno dire che la sua fortuna critica è inversamente proporzionale al suo successo editoriale (l'esatto opposto di quel che è toccato a Trilussa).

Ebbene, anche Giorgio Vigolo si iscrive fra i più convinti estimatori del Nostro; in questo caso, poi, a propiziare il felice incontro fra i due operava un "valore aggiunto" individuabile in una duplice affinità: creativa e culturale.

Quella creativa vedeva anche Vigolo prodursi, e con successo, come poeta. Questa comune militanza poetica arricchiva la strumentazione critica di Vigolo nei confronti del poeta romano: fino al punto, come poi vedremo, di influenzare direttamente la stesura di alcuni versi delle ottave de *La peste a Roma*.

L'altra affinità fra i due era di natura culturale: sulla conoscenza della letteratura dialettale in romanesco entrambi potevano vantare un curriculum di assoluto rilievo. Questa mia affermazione parrà scontata per Vigolo, ma non altrettanto ovvia per dell'Arco: eppure la complessiva sua attività di storico e critico della poesia in dialetto romanesco è di tale spessore e continuità da dover essere rivalutata; le riviste da lui promosse, i volumi bio-critici dedicati a Belli e Trilussa, le diverse antologie della poesia romanesca e infine l'antologia a quattro mani curata assieme a Pier Paolo Pasolini lo qualificano come uno dei più fini e autorevoli conoscitori di questo settore.

I due insomma eran fatti per intendersi; e le risultanze che emergono dal fondo cui ora, grazie al prezioso lavoro svolto da Magda Vigilante, si può attingere, lo confermano.

A fare la prima mossa è, naturalmente, dell'Arco: del quale va detto che non era secondo a nessuno nel perseguire con accortezza e pazienza un'utile «politica di relazioni esterne» che fosse funzionale alla diffusione della sua poesia.

Il carteggio si apre con una lettera del gennaio 1947, nella quale dell'Arco scrive

Ha ricevuto il mio libretto di versi? Il poeta ancora alle prime armi aspettava dal poeta agguerrito, e così sensibile ad ogni voce romana e romanesca, un giudizio; e, se non stampato, almeno epistolare.

In paziente attesa, suo Mario dell'Arco.

Si sarà notato il tono cauto, rispettoso con cui il 42enne poeta si rivolge all’altro, più anziano di lui di solo dieci anni ma già famoso.¹ Già da quella prima lettera dell’Arco inaugura una prassi che diverrà costante: unire cioè alla missiva una o più sue poesie; in questo caso, quella intitolata *Er bastimento*, che confluirà nella seconda raccolta dell’archiana, *La stella de carta*, pubblicata in quello stesso anno.

A questi deliziosi allegati dovrà fare in futuro riferimento chi vorrà studiare la genesi di molte delle sue liriche, con un occhio alle numerose varianti fra la versione anticipata in sede epistolare e quella definitiva poi accolta in sede di stampa; varianti, voglio anticipare un giudizio, che vedono dell’Arco esercitarsi come maestro dell’eleganza a togliere.

La successiva missiva è una cartolina postale del luglio di quello stesso 1947: sul *recto* dell’Arco scrive una sua poesia, *La tramontana*, anche questa accolta ne *La stella de carta*, e nel *verso* i saluti.

Insomma, il dialogo fra poeti si alimenta per ora a senso unico.

Ma quello stesso mese di luglio 1947 registra un incontro fra i due che consolida il loro rapporto e gli fa compiere un salto di qualità: risulta infatti che dell’Arco ha portato in lettura a Vigolo le *Ottave* destinate alla pubblicazione l’anno successivo. Ciò può dedursi dalla missiva della quale merita di essere citata la parte più significativa:

Caro Vigolo, dal semplice confronto tra la prima e la seconda stesura delle ottave vedrà come è stato fruttuoso il nostro incontro. Al vedersi piovere tanta roba (a parte e in plico raccomandato) penserà soltanto di procrastinare il più possibile un altro incontro ed avrà ragione, perché comincio ad essere veramente rompiscatole. Unica scusante il furor poetico, ed anche Lei deve saperne qualche cosa: e questo mi tranquillizza. Ho fatto piazza pulita di tutto il colorismo da Lei deprecato, tanto più che stava a segnare certe pause dell’ispirazione poetica, o per lo meno del racconto: le ottave ne hanno guadagnato in nerbo....

1. A quella data Vigolo aveva già pubblicato — tra gli altri — *La città dell’anima* (1923), *Canto fermo* (1931), *Il silenzio creato* (1934) e *Conclave dei sogni* (1935); note erano le sue collaborazioni a «La Voce» e la sua rubrica musicale su «Il Mondo»; per non parlare, in ambito romano, della sua presenza sulla *Strenna dei Romanisti*.

È evidente che Vigolo ha formulato alcune riserve, delle quali dell'Arco ha tenuto umilmente conto, nella linea — come ho già accennato — di una continua limatura volta a conseguire essenzialità espressiva; impostazione cui, con esemplare rigore autocritico, egli si atterrà in futuro.

Saranno, quelle *Ottave*, la terza raccolta dell'archiana, che vedrà la luce il 30 settembre 1948 presso l'editore Bardi, con una premessa di P.P. Pasolini.

Intanto il percorso creativo di dell'Arco si diversifica. Accanto ai suoi versi, comincia a prendere forma la sua attività pubblicistica: «Er Ghinardo» è la prima di una serie di riviste, grandi e piccole, che egli comincia a sfornare dal 1948 in poi; e nel numero di maggio della testata leggiamo il nome di Vigolo fra quanti «scrittori, critichi e alletterati... se so preso l'incommido de scrive o da dacce na botta de telefono» a ricezione della rivista.

A «Er Ghinardo» farà séguito «Orazio», il più longevo dei periodici dell'archiani, che durerà un decennio, dal 1949 al 1958; giova segnalare che nel fascicolo doppio n. 3-4 del marzo-aprile 1951 dell'Arco accoglie una bella recensione a firma di Leonardo Sciascia dedicata a un volume del mondadoriano «Specchio» ove Vigolo aveva raccolto le sue poesie.

Mi limito a citarne il paragrafo finale, non solo per la felicità espressiva delle argomentazioni di Sciascia, ma anche perché il tema «Roma» costituisce un altro tratto di congiunzione fra lo stesso Vigolo e dell'Arco:

Vigolo ha forse scritto su Roma la sua lirica più cordiale. Di solito intellettualmente filtrato, di fronte alla città del suo cuore più limpido e nativo si apre al sentimento. Come in una stendhaliana cristallizzazione ecco l'amore di un luogo ingemmare la nuda pena di vivere. E pensavamo giorni addietro, guardando l'erba verdissima che trabocca dai cornicioni della vecchia Sapienza, appunto ai «fili d'erba» di Vigolo: fili d'erba in cui forse vive l'anima di qualcuno; e altra immortalità il poeta non sogna: che una parte di sé «possa così durare, in questa luce». La calda, dolce luce di Roma.

Ma si avvicina il 1952, *annus mirabilis* per entrambi gli scrittori: quell'anno che vedrà uscire i tre volumi dei *Sonetti* di Belli curati da Vigolo e la raccolta *La peste a Roma* di dell'Arco con una introduzione dello stesso Vigolo.

Nel fascicolo di maggio di «Orazio» è dell’Arco a dare questo annuncio: « Il prossimo numero di “Orazio” sarà doppio e dedicato interamente al Belli, del quale sono annunciati i *Sonetti romaneschi* a cura di Giorgio Vigolo e per i tipi di Arnoldo Mondadori».

Pochi mesi dopo, e siamo a luglio, si infittisce lo scambio epistolare fra i due corrispondenti: dell’Arco invia a Vigolo le bozze della *Peste* con una lettera nella quale tra l’altro scrive:

Caro Vigolo, qui troverà allegate le bozze della “Peste”. Due anni e passa di lavoro, e sempre a spronarmi l’idea che questa volta Lei non avrebbe detto no alla mia ambizione e presunzione di vedere il Suo nome in testa al mio libro (tanto più che avevo all’orecchio il Suo rammarico per non avere scritto la premessa alle “Ottave”).

Il libro uscirà in settembre in edizione di lusso di 333 esemplari con otto disegni, uno per episodio, di Ciarrocchi, Greco, Maccari e Purificato. S’intende che l’editore (Bardi) intende compensarla adeguatamente per la Sua fatica (la premessa dovrebbe essere della misura d’un elzeviro di giornale).

Sono ansioso di conoscere il suo parere sul poemetto e (quasi) sicuro di vedere esaudito il mio desiderio.

Grazie e arrivederci presto.

Passano solo 48 ore e dell’Arco si vede recapitare una lunga lettera di Vigolo nella quale il mittente accetta di scrivere una nota introduttiva alla nuova raccolta; ma è interessante constatare che la missiva contiene larghe anticipazioni dei giudizi che l’estensore formulerà nel testo finale destinato alla pubblicazione.

Per brevità, riproduco in appendice la sezione del carteggio dedicata all’argomento. Quanto alla nota introduttiva a *La peste a Roma* essa figura alle pp. 114-17 del volume *Strenna per Mario dell’Arco* (Bulzoni ed., Roma 1995).

Mi consentirete qualche commento sui due testi.

Si può ben vedere, a mio avviso, dall’esame dei due testi in questione come poeta e critico si trovino accomunati nel riconoscersi entrambi giunti al termine di una lunga fatica: due anni o poco più per dell’Arco, oltre un decennio per Vigolo; e come il recensore sottolinei altresì, non senza compiacimento, le affinità espressive che riscontra nei versi del poeta romano.

Dal canto suo dell’Arco accoglie, ancora una volta, taluni suggerimenti.

menti di Vigolo, fino al punto di modificare alcuni versi; l'esempio più significativo è offerto dall'*incipit* dell'ultima ottava del poemetto *Er deserto*: sull'originale dell'archiano «Indov'è ito er fabbro» prevarrà la variante suggerita da Vigolo «Dov'è ito er ferraro», soluzione peraltro più fedele al romanesco dell'altra.

Dove, però, la nota introduttiva di Vigolo eccelle è nel sottolineare la modernità di dell'Arco e la sua carica innovativa rispetto alla tradizione post-belliana; qui le intuizioni critiche sono tante e mi limito a indicarne brevemente solo alcune: in primo luogo il gusto tutto novecentesco delle citazioni e del *pastiche* cui in questi poemi in ottave dell'Arco fa ricorso: e in proposito Vigolo, da quell'eccellente musicologo che era, rinvia al contemporaneo Strawinski che nel suo *Jeux de cartes* inserisce temi di Pergolesi e di Rossini; quindi l'aura surrealista presente in questi versi nella quale, proseguendo nel gioco delle contaminazioni fra varie espressioni artistiche (nel quale non era secondo ad un altro grande maestro fautore dell'interdisciplinarietà, Mario Praz) Vigolo ravvisa una consonanza fra dell'Arco e i pittori del suo tempo, fra i quali cita Scipione; da ultimo, quello che P.P. Pasolini chiamerà il «ritorno a Belli», con intarsi letterali di espressioni belliane, sia pure riproposte da dell'Arco con disinvolta maestria.

Sono solo alcune delle riflessioni che queste mirabili pagine sollecitano e che collocano Vigolo, assieme agli altri critici e storici della poesia romanesca citati in premessa, al vertice della fortuna critica riservata a dell'Arco.

Sul versante vigoliano giunge a termine, in quel lasso di tempo, l'immane impresa dell'edizione dei *Sonetti* di Belli.

In replica al preannuncio che sulla rivista «Orazio» dell'Arco ne aveva dato nel maggio di quell'anno, è riservata a Vigolo la pagina di apertura del numero doppio giugno-settembre 1952, fascicolo interamente dedicato a Belli: è un bello scritto autobiografico, intitolato *Se vuoi la pace, prepara il Belli!*, nel quale l'autore dà conto del suo lavoro, delle tappe che lo hanno contrassegnato, degli intenti che si è prefisso e così via.

È una pagina insolitamente discorsiva, per alcuni aspetti lontana dai modi sapienti e talora preziosi delle prose vigoliane; quasi uno sfogo liberatorio di chi, nel mettere la parola fine a quella meritoria fatica, concede finalmente ai suoi lettori l'epifania del suo lato umano, intimo, personale, senza alcun filtro letterario.

Fa bene quindi dell'Arco a chiudere il fascicolo con questo brillan-

te stelloncino, nel quale vengono evocati non solo «tutti i belliani di una qualche fama»² che coi loro scritti hanno contribuito a quadruplicare le pagine della rivista, ma anche due personaggi, come Egle Colombi e Guglielmo Janni, che hanno operato — per così dire — sotto la pelle della storia:

Il fascicolo doppio belliano, annunciato nel n. 5 di “Orazio”, s’è fatto via via triplo e quadruplo, crescendo in proporzione la fatica di metterlo insieme. Il lettore troverà qui, nell’intento di rendere onore a Giorgio Vigolo, alla vigilia della uscita dei Sonetti a sua cura, tutti i belliani di qualche fama (e se qualcuno è restato fuori non è proprio colpa nostra). A questo punto sono di prammatica i ringraziamenti, e la messe più cospicua tocca ad Egle Colombi che ha voluto riveder le bozze del quadruplo “Orazio”, segnalandoci le inevitabili imprecisioni. Ringraziamo Guglielmo Janni, discendente del Poeta, presente anche lui con uno scritto, e quanti hanno assistito la nostra inesperienza o incertezza o goffaggine, intervenendo con suggerimenti e critiche. Ringraziamo soprattutto (anticipatamente) il munifico sostenitore di “Orazio”, senza il quale saremo costretti a portare al “Monte” gli stigli della nostra magra azienda, a causa di questa pazzia editoriale.

È con questa citazione, che unisce Vigolo e dell’Arco nel comune amore per Belli, che intendo concludere queste brevi note sulle affinità e sulla stima che hanno legato due protagonisti di una felice stagione della letteratura romanesca.

2. Imponente l’elenco dei collaboratori a questo fascicolo di «Orazio»; all’articolo di fondo di Vigolo, fanno séguito i contributi di Pietro Paolo Trompeo, Guglielmo Janni, Silvio D’Amico, Egle Colombi, Guglielmo Ceroni, Marino Parenti, Ceccarius, Livio Jannattoni, Leonardo Sciascia, Giovanni Orioli, Luigi Huetter, Pier Paolo Pasolini, Ettore Veo, Vittorio Clemente, Aldo Gino Chinaglia, Gustavo Brigante Colonna e Mario dell’Arco.

APPENDICE

Si trascrivono qui alcune delle lettere scambiate fra dell'Arco e Vigolo, provenienti rispettivamente dal fondo Vigolo presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e dall'Archivio dell'Arco.

dell'Arco a Vigolo

a Giorgio Vigolo: ha ricevuto il mio libretto di versi? Il poeta ancora alle prime armi aspetta dal poeta agguerrito, e così sensibile ad ogni voce romana e romanessa, un giudizio; e, se non stampato, almeno epistolare.

In paziente attesa, suo Mario dell'Arco
(18.1.1947)

*dell'Arco a Vigolo**La tramontana*

Come appizza la faccia
gialla e abbottata, sfodera le braccia
che pareno du' pale de mulini
e caccia a fischi e a schiaffi li burini.
In cima a Campidojo, grazie a Dio,
semo rimasti Marcurelio e io.

Molti cordiali saluti dal suo Mario dell'Arco
Lido di Roma, via dei Lucilii 6
(9/7/1947)

dell'Arco a Vigolo

Caro Vigolo, dal semplice confronto tra la prima e la seconda stesura delle ottave vedrà come è stato per me fruttuoso il nostro incontro. Al vedersi piovere tanta roba (a parte, e in plico raccomandato) penserà soltanto di procrastinare il più possibile un altro incontro ed avrà ragione perché comincio ad essere veramente rompiscatole. Unica scusante il furor poetico, ed anche Lei deve saperne qualche cosa: e questo mi tranquillizza. Ho fatto piazza pulita di tutto il colorismo da Lei deprecato, tanto più che stava a segnare

certe pause dell’ispirazione poetica, o per lo meno del racconto: le ottave ne hanno guadagnato in nerbo.

Se sarà così gentile e paziente da accordarmi un altro incontro, ho un certo discorso da farle circa l’ortografia belliana. Mi riprometto di telefonare alla mia prima venuta a Roma.

Grazie, e di cuore, di tutto dal suo Mario dell’Arco
Via dei Lucilii, 6, Lido di Roma
(31.7.1947)

dell’Arco a Vigolo

Caro Vigolo, nel rovistare tra vecchi libri, per fare a me stesso un piccolo dono di ferragosto, pesco proprio la “Raccolta di voci romane e marchiane” di cui Le parlavo stamane.

Il libro è piuttosto fiorito: a Lei farlo fruttare.
Le rinnovo gli auguri e mi creda suo Mario dell’Arco
(13-8-1947)

dell’Arco a Vigolo

Caro Vigolo, allego il saggio per il “Risorgimento Liberale”.

Il mio desiderio sarebbe iniziare una collaborazione duratura (magari mensile) e retribuita (sottinteso).

Quindi, propizio il terreno, Lei interceda in questo senso.

Pubblicare una poesia e basta non avrebbe nessuna efficacia, e ci rinuncerei senz’altro.

Grazie a Lei e di nuovo buon anno.

Mario dell’Arco

P.S. Se il saggio fosse reputato troppo greve, sto limando altre cose e allora tra qualche giorno gliele farei avere.

dell’Arco a Vigolo

Caro Vigolo, eccole una poesia di sapore romano, e due fiabe [da stampare insieme, data la brevità] che possono avere anche un sostrato politico. Grazie de’ suoi buoni uffici e mi creda

obblmo dell’Arco
(18.1.1948)

dell'Arco a Vigolo

Caro Vigolo, figuriamoci la gioia del sottoscritto se potesse pubblicare sul 1° numero de "er ghinardo" una noterella belliana di Giorgio Vigolo.

Molte grazie e in paziente attesa

Mario dell'Arco

(29.2.1948)

dell'Arco a Vigolo

Roma, 26 luglio 1952

Caro Vigolo, qui troverà allegate le bozze della "Peste".

Due anni e passa di lavoro, e sempre a spronarmi l'idea che questa volta Lei non avrebbe detto no alla mia ambizione e presunzione di vedere il Suo nome in testa al mio libro (tanto più che avevo all'orecchio il Suo rammarico per non aver scritto la premessa alle "Ottave").

Il libro uscirà a settembre in edizione di lusso di 333 esemplari con otto disegni, uno per episodio, di Ciarrocchi, Greco, Maccari e Purificato. S'intende che l'editore (Bardi) intende compensarla adeguatamente per la Sua fatica (la premessa dovrebbe essere nella misura d'un elzeviro di giornale).

Sono ansioso di conoscere il suo parere sul poemetto e (quasi) sicuro di vedere esaudito il mio desiderio.

Grazie, e arrivederci presto

Mario dell'Arco

Vigolo a dell'Arco

Roma 28 luglio 52

Caro dell'Arco, ho avuto le ottave, le ho lette più volte e ancora vado riguardandole qua e là. Vedo che lei veramente non si stanca di lavorare sodo; e questo poemetto, comunque lo si voglia giudicare, è certo l'impegno maggiore, come costruzione, al quale finora abbia atteso. Sarei molto lieto di credere che in questa sua felice fatica di due anni, lei abbia qualche volta pensato al sottoscritto; lasciamo stare le ambizioni e le presunzioni, poiché il suo lavoro non ha bisogno di presentazioni e si presenta assai bene da sé. Ma che nel battere qualche verso, nel trascogliere qualche rima lei possa aver pensato di avere forse in me la persona che avrebbe saputo ben pesare e apprezzare la qualità e l'origine, questo lo credo volentieri e mi fa piacere.

Per le stesse ragioni penso che mi potrebbe forse venir fatto di scrivere sul suo poemetto qualche considerazione di carattere vuoi estetico, vuoi filologico, che potrebbe orientare utilmente il lettore. Anche il tipo delle immagini non mi lascia freddo; quel fosco fantasticare su un clima stregato di Roma immaginaria del mille (con le contaminazioni surrealistiche, del beccamorto con la tromba, per es.) direi che non mi trova del tutto estraneo e disimplicato nella faccenda.

Per ora si abbia un piccolo rallegramento per il verso (dattilico) e tutto il passo:

“Pesa sur ramo la coscia de monaca”...

con la serie semantica e la modulazione del convento al frutteto, ben resa con la parola bivalente (la prugna monacale, che è monaca e frutto al tempo stesso).

Quanto allo “scritto”, spero di prepararglielo fra qualche giorno: mi faccia ad ogni modo conoscere per mia regola un termine massimo. Il vocabolo “premessa” non è di quelli che io preferisca: magari gliene proporrò un altro. E terrei che la cosa per il momento restasse fra noi, in modo da fare una piccola sorpresa ai lettori all’uscita del suo libro. Va bene? Arrivederci, caro dell’Arco, con i cordiali saluti di Giorgio Vigolo

dell’Arco a Vigolo

Roma, 29 luglio 1952

Caro Vigolo, grazie delle sue belle parole, grazie soprattutto di avere con tanta cordialità, e vorrei aggiungere affetto, accontentato il mio desiderio.

25 agosto: termine massimo per lo scritto, e lei potrà riguardarselo con tutta calma sulla bozza (questo aggiungo perché la data non Le sembri troppo prossima).

Mi farò vivo presto col numero di “Orazio” dedicato al Belli.

Intanto si abbia i sensi della mia più viva gratitudine.

Il suo Mario dell’Arco

dell’Arco a Vigolo

Lido di Roma, 19 ago. 1952

Caro Vigolo, la “Notizia” (la chiamerei senz’altro così) è stata superiore ad ogni mia più... rosea aspettativa, e aggiungerà prestigio e decoro al libro.

Lei ha messo in luce certi aspetti delle Ottave che sarebbero sfuggiti all’attenzione del lettore, anche il più provvisto (senza dire che taluni Lei li ha rivelati anche a me).

Séguito a lavorare al poemetto, secondo i Suoi suggerimenti, allo scopo di eliminare le ultime mende.

Mi auguro di incontrarla presto, anche per rinnovarLe a voce i sensi della mia gratitudine e obbligazione.

Il Suo Mario dell'Arco

Vigolo a dell'Arco

Roma, 30 ag. 52

Caro dell'Arco, eccole la bozza definitiva, con correzioni e aggiunte.

Credo che come lunghezza ora ci siamo.

Ho aggiunto l'uomo con la bomba e le "stampette" di arti e mestieri in fondo (perciò credo che la citazione dei versi della Peste a Castello potrebbe ora farsi di seguito). Ho tolto invece il richiamo a Strawinski che poteva sembrare una esibizione ostentata di critica musicale.

Io sarò a Roma fino alla sera del 5 prossimo. E poi fino al 15, sicuramente, a Venezia, Albergo Bonvecchiati. Se potrà farmi vedere l'altra bozza, tanto meglio. Se no, provveda Lei. E ancora con tanti saluti cordiali e auguri per il suo libro, dall'affmo Giorgio Vigolo

P.S. Mi dimenticavo: veda se a pag. 15 anziché "Indov'è ito er fabbro" non suonerebbe meglio ad orecchio romano: "Dov'è ito er ferraro?"

Dell'Arco a Vigolo

15 dic. 1952

Caro Vigolo, grazie anche a Lei il libro è riuscito una meraviglia.

Mi auguro di sentir presto, anche per telefono, le Sue impressioni.

Intanto, gradisca i più vivi auguri di una sollecita e completa guarigione.

Il Suo Mario dell'Arco

Tra d'Annunzio e Ungaretti

La Roma barocca e fantastica di Vigolo

di CRISTIANO SPILA

Da *La città dell'anima* (1923) alle *Notti romane* (1960) emergono tessere che riconducono l'immagine di Roma dall'asse della realtà alla rivelazione fantastico-visionaria. La Città Eterna è lo spazio in cui si svolgono le prose e i racconti fantastici: in essa, il poeta vive avventure ottiche e oniriche, ma a dominare sono soprattutto l'architettura labirintica, i palazzi, le vie e le rovine della città che testimoniano di un livello allegorico della narrazione. L'avventura onirica e ottica diviene avventura del pensiero, ben oltre lo sguardo, il fantastico si fa tensione conoscitiva.

Per Vigolo, infatti, il tentativo è sempre quello di ricomporre l'inevitabile scissura tra reale e sogno, che è anche il tormento morale del poeta. Il racconto scivola e approda a una dimensione *altra*. Tramite l'evidenza dell'allegoria, la meditazione del poeta investe la dimensione metafisica, si approfondisce in forma di conflitto dell'essere concepito come anima inquieta, straziata: in una parola, barocca. Questa coscienza straziata, allucinata, barocca che si svela guardando Roma, questa sensazione violenta dell'urto tra dimensioni sensoriali e conoscitive, questa lacerazione tra la contemporaneità e l'antico, tra corporeità fluida e immobile architettura, e insieme questo sforzo di ricomposizione tra memoria ed esperienza del presente connotano anche

altre sperimentazioni del nostro Novecento letterario: soprattutto, d'Annunzio e poi l'Ungaretti di *Sentimento del tempo*.

Al diagramma scandito dagli avvenimenti fantastici — angoscia, smarrimento, sogno, delusione della realtà — se ne sovrappone un altro, caratterizzato dalla domanda incessante sulla funzione della memoria, allontanata in un passato lontano e poi costretta a misurarsi col vissuto e col quotidiano. Il tema della memoria è assunto per la sua capacità di alludere a un assoluto tempo metafisico e di rintracciarlo, attraverso la storia, nel percorso individuale. La memoria si associa così alla scrittura. Un'angoscia intensa, lucidissima, si accompagna alla rivelazione della caducità delle cose: è un barocco segnato dal clima opaco della rovina, dal sentimento della notte.

Il neoclassicismo anomalo di Vigolo, il suo recupero della tradizione romantica, a questa altezza, si coniugano in pieno con la macerazione e il turgore del barocco romano. Attraverso il barocco, infatti, passa la formidabile "rilettura" vigoliana del d'Annunzio romano, quello del *Piacere*, delle *Elegie romane* e del *Poema paradisiaco*, riscoperto in un contesto di culto per la luce, il marmo, l'architettura. Su questa corrispondenza tra la parola-verbo creatrice di Vigolo e la parola sensuale di d'Annunzio, che garantisce la fisicità e la matericità della sensazione, si può aprire il *dossier* sulle influenze del modello dannunziano in Vigolo. Proprio d'Annunzio — per certi poeti italiani degli anni Venti, tra cui Vigolo è incluso — è poeta capace di sollecitare la parola a una specie particolare di rappresentazione metafisica. L'interesse vigoliano per d'Annunzio è significativo non solo in quanto segnacolo di una temperie e di una formazione culturale, ma in quanto superficie riflettente della sua stessa poetica, fondata sulla luminosità e sull'epifania della luce. In *Omaggio a d'Annunzio* scrive:

Essersi trovati, nella prima adolescenza a sfogliare l'edizione, uscita da poco, dell'*Alcione*, vuol dire aver provato nel campo della poesia come avvenimento contemporaneo un'impressione da non dimenticare facilmente. Io conservo, delle mie prime letture dannunziane — ancora confuse, istintive, prive di qualsiasi discernimento critico — il ricordo di una grande gioia, quasi fisicamente vissuta: come, vorrei dire, d'una stagione di felicità e di salute senz'ombra ch'io abbia trascorso in una magnifica villa italiana, fra ospiti di rango e splendidi spettacoli naturali. Per dirla con un'immagine, il paesaggio nel quale è spontaneamente situato, dentro di me, il ricordo di d'Annunzio, è la Villa Medici o il Gianicolo dove spesso andavo a leggere le sue poesie in certe belle mattine

d'estate: l'odore dei pini nel sole rinasce spontaneo nel mio senso interno se io rievoco in me le migliori impressioni che ho avuto dai libri di d'Annunzio. E non si può dire che l'istintiva associazione di tali immagini disdica alla cosa ricordata. Questo va nel conto della gratitudine che io serbo al poeta delle *Laudi* per avere arricchito il mio sentimento della vita di un eudemonismo solare e i miei sogni d'una colorazione prestigiosa che senza di lui forse non avrebbero conosciuto.¹

È proprio in questo concetto di "felicità luminosa" («eudemonismo solare») che si riassume la natura dialettica della luce in Vigolo. Tutta la sua opera ruota attorno all'esperienza singolare del vincolo tra luce e linguaggio. Il tema dell'ispirazione vigoliana ruota attorno al campo semantico dell'idea platonica della "vista" e della "luce". La rima analogica *occhio: memoria: luce* è il grumo centrale a partire dai *poèmes en prose* "vociani" de *La città dell'anima* fino alle prose tarde di *Spettro solare* (1973), in cui trova ampia realizzazione l'alchimia onirico-visiva di marca neoplatonico-romantica. Questo continua a calamitare il pensiero di Vigolo, proiettandosi a oltranza nelle sue riflessioni, per un costante e dichiarato trasferimento dei motivi dalla sfera della realtà dei sensi alla sfera della realtà intellettuale. L'esperienza poetica vigoliana mostra che la luminosità e l'ombra si ripetono indefinitamente, e stagliano la parola («Scrivi e brucia. La parola / vola sola nella luce»).²

Inizialmente Vigolo rimane affascinato dalla struttura asimmetrica della prosa dannunziana, carica di luminosità, esoterica o snobistica, dall'accesso metaforismo, una filigrana di invenzioni scaturite dalla contemplazione e dalla riflessione. Si veda, ad esempio, l'*incipit* de *Il miraggio sonoro*, che marca il suo interesse nella esplorazione dei meccanismi descrittivi di impasto sonoro-visivo, mutuati dal *Piacere* dannunziano, con qualche eco alcionio:

Dopo i tramonti sereni del morente Autunno, quando il cielo di Roma era un duomo lucente a grandi affreschi d'angioli, cavalli e favole d'oro! — svegliarsi di sorpresa in un tetro mattino d'inverno, come passati a un'altra vita, e sentire che piove, che piove sui campanili e le cupole di questa città di duemila chiese.³

1. G. VIGOLO, *Omaggio a d'Annunzio*, in «Letteratura», III 17 (1938), pp. 222-25 (la citazione è a p. 222).

2. G. VIGOLO, *Il diavolo*, in ID., *I fantasmi di pietra*, Milano, Mondadori, 1977, p. 39.

3. G. VIGOLO, *Il miraggio sonoro*, in ID., *La città dell'anima*, a c. di G. Rigobello, Prefazione di B. Nacci, Milano, Archinto, 2003, p. 27.

È dunque la solarità, il tema della luce, della luminosità nel suo modificarsi dall'accezione decadente ed estetizzante di d'Annunzio alla risemantizzazione cui viene sottoposto negli anni seguenti, centrali, soprattutto per quel che riguarda *Conclave dei sogni* (1935) fino al "notturnismo" de *Le notti romane* (1960). La presenza di d'Annunzio è tra le più ambigue e, quindi, densa di significati. Per un poeta come Vigolo, antimoderno e neo-romantico ma "vociano" e onofriano di formazione, costantemente in bilico tra sperimentazione del nuovo e ossequio a forme e modelli tradizionali, il rapporto con d'Annunzio — inteso come volontà di riferimento funzionale a un modello codificato e come possibilità, sempre strumentale, di scarto critico da esso — si propone con un elevato potenziale semantico e con modalità particolari.

Per tornare alla pagina celebrativa di «Letteratura», non v'ha dubbio che Vigolo paia più segnato dalla suggestione di quel vitalismo solare e di quel «panismo luministico» spinti all'eccesso dell'esaltazione narcisistica; ma al di là di queste occorrenze tematiche, in lui c'è pure la coscienza di un d'Annunzio privo dei «registri alti della vita spirituale e morale, il pio sentimento, la virtù umile dell'amore, la luce mentale del vero»: tutte facoltà che, insieme ai fattori tecnici del verso e del ritmo, determinano «quell'armonia interna, quell'equilibrio dei doni che è poi la vera, profonda unità dell'uomo e il solo segreto della poesia maggiore». ⁴

Quella dannunziana è per Vigolo una scelta taciuta, ma è una scelta particolarmente complessa soprattutto per il tema della Città misteriosa, una Roma che inquieta: in questo riconnettendo insieme d'Annunzio a Ungaretti. La poesia-verbo si piega, in bilico tra luce e ombra, per percepire le cose dei sensi: essa cerca proprio una percezione in cui restare catturati tra l'istantaneo "apparire" dell'effimero della luce e l'impetramento eterno.

Per considerare come qualcosa muti, o si decanti, negli anni tra *La città dell'anima* e le *Notti romane*, bisogna muovere anche dalla lettura ungarettiana di Roma e del barocco. La luminosità barocca, la purezza pietrificata: attraverso questi filtri ci si può accostare alla riscoperta di un singolare estetismo che Vigolo cerca di elaborare guardando da una parte al d'Annunzio della stagione romana, e poi al *Nottur-*

4. VIGOLO, *Omaggio a d'Annunzio*, cit., p. 223.

no, e dall'altra non perdendo di vista il modello in elaborazione che Ungaretti propone per la "sua" Roma barocca.⁵ La sfida per Vigolo è precisata e teorizzata a più riprese: l'invenzione di un romanticismo moderno che si coniughi con il classicismo barocco, trovando in Roma il proprio immaginario. La percezione della perdita, della rovina, della notte in cui si sfalda il senso di realtà. La luce fredda e perfetta della luna, la forma di ciò che è sottratto al fluire (la statua, il fantasma, i palazzi antichi) sono risorse utili a esprimere quel sentimento del tempo funebre, onirico, mortuario.

In questo senso, si trova una grande continuità con le pagine che corredano la seconda raccolta ungarettiana, in particolare quelle notissime dove fa accenno al barocco, ossia le pagine di *Interpretazione di Roma* del 1927.

Il barocco è qualche cosa che è saltato in aria, che s'è sbriciolato in mille briciole: è una cosa nuova, rifatta con quelle briciole, che ritrova integrità, il vero. L'estate fa come il barocco: sbriciola e ricostruisce [...]. In quegli anni non arrivavo ad afferrare la natura che quando era in preda al sole e bruciava il travertino, pietra con la quale hanno fabbricato Roma, che segue le stagioni, che le incarna, e in estate è pietra che si dissecca atroce. Poi, in autunno, s'infuoca e, giunto l'inverno, è cupa. Pietra mutevolissima agli effetti della luce: quando la notte è senza luna ha il carattere dell'acquaforte. Pietra viva, e il carattere di quella pietra mi era più familiare della storia con i suoi monumenti [...] Qualche cosa periva; forme, nello stesso tempo, perivano.

Per Ungaretti la tensione del barocco si situa all'interno della dimensione del tempo: essa è urto tra forze di vita e forze di morte, essa è violenza esistenziale e barocco equivale per lui alla rappresentazione drammatica del vuoto:

L'orrore nel barocco proviene dall'idea insopportabile d'un corpo privo d'anima. Uno scheletro provoca orrore del vuoto. [...] il vuoto nell'ispirazione poetica appare con Michelangelo e poi con il barocco, che Michelangelo inventa. Occorre ch'io precisi l'idea di assenza. [...] È il sentimento dell'assenza di Dio in noi, rappresentato non simbolicamente, rappresentato, in realtà, da quell'orrore del vuoto, da quella

5. Su Ungaretti e il barocco romano si veda M. ONOFRIO, *Ungaretti e Roma*, Roma, Edilazio, 2008, pp. 54 e sgg.

vertigine, da quel terrore? Michelangelo e alcuni uomini dalla fine del '400 sino al '700 avevano, in Italia, quel sentimento dell'orrore del vuoto, cioè dell'orrore di un mondo privo di Dio.⁶

L'incontro di Ungaretti con il barocco è legato a una tappa precisa della sua vita. Comincia nel 1921 con la scoperta di Roma e si arricchisce in Brasile tra il 1936 e il 1942, per prolungarsi dopo il ritorno del poeta a Roma. Il barocco, per lui, è legato alla continua metamorfosi perché distrugge per ricostruire, brucia per purificare: la sua violenza distruttrice crea un vuoto che è richiesta di vita. Il barocco è compresenza di vitalità e di morte, è *armonia discors*: la natura e il paesaggio romano sono sempre in movimento, poiché tutto si converte da rovina a tentativo di ricostituire un'armonia, e dall'armonia di nuovo alle rovine, promuovendo un'incessante metamorfosi. Lo prova il fatto che esso valorizza la labilità e la finitezza della realtà sensibile, ma al tempo stesso ricerca l'infinito; cerca di riunire i contrari, vuole tenere insieme gli estremi: il finito e l'infinito, la bellezza e l'orrore, l'effimero e l'eterno.

Ciò che Ungaretti percepisce nel barocco è appunto la dimensione del tempo rappresentato nell'instabile, nel mobile, nel mutevole, in tutto quello che lo rende sensibile particolarmente nei giochi di luce. Il poeta scrive di amare il travertino romano, «pietra viva», proprio per quella sua intrinseca qualità di mutare con il variare della luce e molte poesie di *Sentimento del tempo* cercano di rendere impressioni fuggitive, effetti labili di luce secondo le ore o le stagioni.

Il tema barocco assunto da Vigolo va proprio in questa direzione, segnata da Ungaretti, della mutevolezza e instabilità delle cose. *Le notti romane* nascono all'insegna dell'ansia barocca di mostrare il vuoto, l'assenza e la prigionia dell'anima. La raccolta si caratterizza, infatti, per l'assenza di avvenimenti e per un movimento di astrazione dal reale verso il metafisico. Come Ungaretti, Vigolo parte dall'idea di assenza: Roma è un universo assente, un universo da recuperare per il tramite del passato e del sogno. Si recupera Roma ricorrendo alla poesia della pietra e della luce così come alla poesia della notte e del labirinto, facendo recuperare alla poesia l'esperienza dell'antico, del classico.

Roma, il suo spazio, è un universo da recuperare: si tratta perciò di

6. Le citazioni sono tratte da G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a c. di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974, pp. 603-12.

attivare anche un processo di restaurazione linguistica come riconquista della purezza antica, come nostalgia di parvenze memorabili, miti della memoria. In questo senso, Ungaretti recupera l'idea di assenza come tempo.

L'idea di assenza [...] è un mondo lontano nello spazio e nel tempo, che torna a udirsi vivo tra il fogliame del sentimento, della memoria e della fantasia. È soprattutto rottura delle tenebre della memoria.⁷

Questo ritorno di Ungaretti al passato sotto il segno dell'«assenza» e della «memoria» nasce dal suo specifico tentativo di totalizzare tutta l'esperienza e tutto il dicibile nella memoria: si tratta, cioè, di riconoscere la presenza di un universo mentale, oltre che linguistico, che sulla memoria basa la propria riflessione e le proprie possibilità di conoscenza. Medesimo tono hanno le considerazioni di Vigolo sul vuoto, sull'assenza, la memoria, la vertigine, lo spavento, l'inquietudine che Roma comunica:

ho patito poi, per anni, una guerra interna di tutta una parte di me che ha tenacemente lavorato a rodere quella memoria: o per lo meno a isolarla, a recidere le vie d'accesso che potrebbero ricondurmi lì dentro a vivervi ancora questo avanzo di vita che io ho creduto di salvare [...].⁸

La sua è una rilettura di d'Annunzio e di Ungaretti altrettanto singolare e tutta orientata a cogliere il sentimento del mistero, del fantastico, del tempo. L'angoscia martoriante del suo aggirarsi per Roma come per le rovine di un tempo andato, il suo vivere di ricordi, di assenza. E non è solo la rovina, che involve Roma, l'oggetto dello sconforto, che si fa metafisico, chiamando in causa la memoria e il trascorrere del tempo:

una memoria, anziché nei luoghi, meglio è cercarla nel tempo. Risalire il tempo, riandare il fiume a ritroso: una ritessitura attenta del passato, filo per filo, trama per trama, fino a ricomporre indietro il disegno delle figure disperse.⁹

La scrittura traccia la linea di demarcazione tra due figure contrarie:

7. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 535.

8. G. VIGOLO, *Le notti romane*, Milano, Bompiani, 1960, p. 65.

9. VIGOLO, *Le notti romane*, cit., p. 66.

da una parte, il senso luminoso della ricerca, l'anelito alla luce, dall'altra il cieco buio della risacca, la sensazione patologica dell'apparenza vuota. La condizione del poeta appare come angosciata, perché è sì quella che consente di sottrarsi ai limiti dell'individuo fisico per giungere alla conoscenza, ma è anche caratterizzata da una completa passività. Questi due opposti profili generano per comune necessità, la stessa figura: la reclusione. Reclusa nel tempo è la parola, così come la forma è reclusa nella pietra. L'aerea parola diviene musica nell'aere, o viene catturata dalla pietra: ma la parola incatenata, imprigionata nella pietra restituisce la sua luce. La luce della parola, del linguaggio è celata nel segreto della pietra, dell'albero, della forma primordiale, ma nel cuore del buio in cui è custodita diviene feconda, facendo nascere in sé invenzioni inaudite. Dal fondo di questa luce nascono le storie, salgono le parole, la luce «ricorda», ma essa lotta con l'ombra che la sovrasta. Questa memoria luminosa è la condizione psicologica dell'opera vigoliana: è lo spazio dove si squaderna il linguaggio. Forse, diventa eccessivo attribuire a una filigrana ungarettiana la responsabilità di così inquiete e tormentate accezioni; ma certo i temi della *clôture*, del conclave dei sogni, della prigionia del corpo e dell'anima, dell'isolamento rimandano tutti a una visione tutta moderna del poeta imprigionato nella propria soggettività tirannica, alla sua alterità esistenziale e al martirio ascetico del non fare.

Si riaffaccia il tema dell'impetramento, della memoria che si fa pietra, marmo, statua, rovina, tema di ascendenza dannunziana, e poi ungarettiana: basti pensare alle tante liriche del d'Annunzio «paradisiaco», o all'Ungaretti di *Statua*:

Gioventù impietrita,
O statua, o statua dell'abisso umano...
Il gran tumulto dopo tanto viaggio
Corrode uno scoglio
A fiore di labbra.

Nella lirica ungarettiana la statua è considerata un emblema di morte, vita congelata nella pietra, corrosa dalle distruzioni operate dal tempo. Il tema dannunziano della statua come opera foggiate dalle mani dell'uomo quale monumento alla bellezza, diventa qui una sorta di *memento mori*, un «impietramento» della vita lentamente sgretolata dal mare del tempo. L'analogia è tra la giovinezza e la statua: l'età del-

la giovinezza è come un'effigie marmorea aggredita e dissolta, "corrosa" dalla furia del tempo. Lo scoglio è la statua stessa del mare del tempo ed è un rimando ellittico all'opera dell'uomo comparata all'opera della natura.

Anche in Vigolo, è presente l'analogia ungarettiana tempo-pietra. Da questa angolatura, tuttavia, il cambiamento di scena coincide col *passaggio* dalla condizione di tempo-immobilità a tempo-scorrimento: il rovinio delle cose è il *climax* discendente che porta verso il deragliamento e la ruina, la consumazione della vita. Con un movimento naturale, la pietra e gli alberi si liberano della loro pesantezza materica, del loro corpo petroso o nodoso, gli astri evocano lo scorrere liquido del tempo, nella rampante trasparenza dell'acqua vediamo la pietra.

È in questo cuore comune alle cose, alla pietra al bosco all'animale, che si trova il terribile mistero delle cose, il loro passaggio di stato. L'antica struttura della metamorfosi, che aveva lo scopo di mantenere in vita la vita, ora si capovolge: non più trasmutazione, ma perpetuo scorrimento delle cose e sempiterno passaggio di stato. Sono metamorfosi quelle della pietra che si fa luce, o dell'acqua che si fa pietra, o della luce che si fa carne, non per putrefazione o incantesimo, ma per virtù del linguaggio che viene incarnato nella materia delle cose:

Dentro le pagine spesse di roccia
che col suo peso l'alpe incuba opprime
è stampata d'un angelo la forma
come in un libro ove fu chiuso un fiore.
Nel duro impasto di rupe e di ferro
quella celeste immagine s'impresse
gittata nella tenebra: la pietra
come cera rispose alla sua impronta.¹⁰

Angeli, statue, pietre: grandi emblemi barocchi e decadenti di fissità e di rovina, siglati dallo scorrere del tempo, dall'errore che annienta e consuma, dallo smarrimento esistenziale. Vigolo ha sicuramente tenuto conto del modello ungarettiano e lo ha confrontato con certi passaggi del d'Annunzio del *Fuoco*.¹¹ È lui, in qualche modo, il maestro ri-

10. G. VIGOLO, *L'impronta*, in ID., *La luce ricorda*, Milano, Mondadori, 1967, pp. 35-36.

11. Vedi tutta la seconda parte del romanzo, *L'impero del silenzio*, in G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, vol. II, Milano, Mondadori, 1949.

conosciuto ma abiurato, il cui genio è da ricercarsi nell'«inclinazione contemplativa dell'animo, l'assorbimento nella immobilità estatica delle immagini, l'adorazione quasi idolatrica dell'apparenza sensibile».

Quello di Vigolo è un romanticismo che una lunga esperienza di lettore sensibile e concreto ha levigato e rarefatto e come tale consegnato al mondo del barocco. Privilegiando le aree metaforiche del sogno e del mistero, e le griglie tematiche dell'ombra, della notte, dell'oblio, della morte, Vigolo viene di certo configurando un livello di letterarietà inconfondibilmente vicino a un d'Annunzio mediato da Ungaretti.

Del poeta di *Sentimento del tempo* lo intriga innanzitutto l'uso consapevole di Roma come luogo segnato dalla diversità, che impone un atteggiamento di sorpresa, di inquietudine, di imprevedibilità. Vigolo punta però l'accento sia sulla Roma solare che su quella notturna, avvertendo la necessità di trapassare la pagina con il bruciante vissuto individuale, la rivelazione di "momenti-essenze" (i sensi e il corpo, nel loro acuminato presentarsi come depositi di memoria). E dopo la sorpresa e l'inquietudine notturna del sogno e dell'incubo si precisa subito la ricerca di un ordine, di una forma trascendente il vissuto, originata da uno spazio mentale assoluto, il luogo ideale della classicità.

Dunque, in questa prospettiva, gli oggetti e gli scenari della Roma dannunziana (i palazzi, i giardini, la luce, le architetture) tornano come formule già riattualizzate, ma spoglie della loro valenza estetizzante. Gli oggetti, le cose, i volti divengono, per intercessione ungarettiana, «assenti» nella memoria: non cancellati, ma sottoposti a un *transfert* che li rende presenti alla mente, al silenzio, al sogno, pronti per essere vivificati in nuove metafore che li trasformino in ossessioni visive, oniriche, fantasmatiche, spinte sino allo schianto, al delirio, alla smemoratezza.

Emerge così una Roma non irrealista, ma contro-reale, cioè a dire estremizzata, fantastica: è questo che Vigolo rielabora da d'Annunzio e da Ungaretti, il binomio più rappresentativo per il barocco delle *Notti*. È la memoria lo strumento appunto che riconduce Vigolo all'Ungaretti di *Sentimento*, strumento ambivalente perché quella memoria veicola per lui reminiscenza e nostalgia di assoluto. Reminiscenza e nostalgia restituiscono al soggetto poetico non la compiutezza ma l'ellissi; che è quanto dire che la reminiscenza restituisce null'altro che una rovina di parola, una forma mutilata, una forma che potrebbe paragonarsi a un frammento corrosivo e logoro e reso più lontano e spettrale dalla storia.

Cronache

di **Franco Onorati**

XII Convegno internazionale di Studi Leopardiani

Dal 23 al 26 settembre 2008 si è svolto a Recanati il XII Convegno internazionale di Studi Leopardiani, sul tema *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*.

Tra i relatori, Lucio Felici (Presidente del Comitato Scientifico), Giulio Ferroni e Claudio Costa.

I "Tè letterari" al Teatro Vittoria di Roma

Venerdì 10 ottobre 2008 ha avuto inizio la 12ª edizione dei "Tè Letterari" a cura di Marcello Teodonio, voce recitante Gianni Bonagura.

Questo ciclo si articolerà su cinque argomenti: Il Novecento italiano, Parole e musica, Se ne parla, La storia del Novecento e Cinema, ad ognuno dei quali saranno dedicati cinque incontri.

PRIN - Programma Ricerca scientifica di rilevante Interesse Nazionale

Su invito di Paolo D'Achille (Università Roma Tre), responsabile scientifico del PRIN sul tema *Inter-*

scambi tra lingua e dialetto a Roma e in altre zone dell'area mediana, Franco Onorati ha partecipato alla ricerca mediante due distinti saggi, rispettivamente dedicati a: *Esercizi di traduzione d'un giovane letterato. Belli e la sua breve stagione drammaturgica* e *Pasolini dialettologo*.

Un secolo di stampa satirica italiana

Il 3 ottobre 2008 si è inaugurata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma la mostra *L'altra storia 1848-1948. Un secolo di stampa satirica italiana*.

Tra gli intervenuti, Claudio Costa, che ha illustrato la componente letteraria della satira, in un *excursus* storico che, da Pio IX a De Gasperi, ha posto in evidenza il contributo che i poeti in dialetto hanno dato alla satira italiana, da Belli a Ferretti, da Zanazzo a Trilussa, per finire con le sceneggiature dei film neorealisti e con Gadda.

La mostra, alla cui organizzazione ha partecipato Patrizia Costabile, è stata accompagnata da un catalogo intitolato *Il travaglio delle idee*, nel cui interno figura un saggio dello stesso Costa, dedicato a *Gli anni romani di Pio Pullini* (Ancona, 1887-Roma, 1955), pittore, decorato-

re e illustratore, uno dei protagonisti di quella felice stagione della satira.

Premio di narrativa Matelica-Bigiaretti

Dal 17 al 18 ottobre 2008 si è svolta a Matelica, presso il teatro Piermarini, la cerimonia di assegnazione del premio biennale di narrativa che lega quella città allo scrittore Bigiaretti.

Nella giuria, Eugenio Ragni.

Partecipazione a convegni

Eugenio Ragni ha partecipato ai seguenti convegni:

XII Congreso Internacional de la S.E.I. su *El tema del viaje: un recorrido por la lengua y la literatura italiana*, organizzato dalla Universidad de Castilla-La Mancha ad Almagro (Ciudad Real) dal 5 al 7 novembre 2008. Titolo della sua relazione: *La ventennale discesa agli inferi dialettali di G.G. Belli*

Convegno Internazionale sul tema *Di mano propria. Gli autografi dei letterati italiani*, che si è svolto a Forlì dal 24 al 27 novembre 2008. Titolo del suo intervento: *Pepoli, Bellini e le due redazioni dei Puritani*.

Pubblicazioni

Di Eugenio Ragni segnaliamo le pubblicazioni più recenti:

Rodomonte e Gradasso: storia incrociata di due "ruganti", in «Letteratura Italiana Antica», VIII (2007), pp. 399-413

Donne in Paradiso in Lectura Dantis Scaligeri 2005-2007, a c. di E. Sandal, Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. 223-50

Edizione critica e commento del libretto di Carlo Pepoli per *I Puritani* di Vincenzo Bellini (redazione "napoletana"), in V. BELLINI, a c. di R. Monterosso, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 2008 («Edizione Nazionale delle Opere di Vincenzo Bellini», II 1), vol. II, pp. 871-900

Introduzione e commento a A. ORIANI, *Vortice*, Atripalda, Mephite, 2008, pp. 10-14

Introduzione a M. ONOFRI, *Emporium. Poemetto di civile indignazione*, Roma, Edilazio, 2008, pp. 7-24.

Convegno su Elia Marcelli

Con il titolo *Il dialetto in guerra. Il Novecento nella poesia in lingua e in dialetto di Elia Marcelli* la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma in collaborazione con il Centro Studi G.G. Belli ha promosso un convegno di studi dedicato a Elia Marcelli (Roma, 1915-1998) nel decennale della sua morte.

La manifestazione, svoltasi il 15 ottobre 2008, si è aperta con gli indirizzi di saluto pronunciati da Laura Biancini, in rappresentanza del Direttore della Nazionale Osvaldo Avallone, e da Franco Onorati per delega del Presidente del Centro Studi, Muzio Mazzocchi Alemanni.

Ha preso quindi la parola Tullio De Mauro, che nel corso della sua prolusione ha ricostruito la storia della fortuna critica del poema *Li Roma-*

ni in Russia, a partire dall'edizione Bulzoni del poema (1988) per la quale lo stesso De Mauro scrisse l'introduzione; per finire con la constatazione della fatica che quell'opera fa ad essere pienamente riconosciuta nel suo valore: come testimonia l'assenza nella pur meritoria antologia *La poesia in dialetto* curata da Franco Brevini per i "Meridiani" Mondadori (1999).

Sono quindi seguite le relazioni di Agostino Bistarelli, in sostituzione di Claudio Pavone (*Storia, memoria e interpretazioni della Campagna di Russia*), Leonardo Lattarulo (*Le carte di Elia Marcelli nella Biblioteca Nazionale*), Marcello Teodonio (*La storia detta a 'sta maniera pare fasulla perché è troppo vera*).

Nella sessione pomeridiana, presieduta da Eugenio Ragni, sono intervenuti: Paolo D'Achille (*Il romanesco di Elia Marcelli tra letteratura e vita*), Sabino Caronia (*Una anabasi dialettale: Li Romani in Russia tra storia e leggenda*), Chiara Marcelli (*Teatralità de Li Romani in Russia*) e Magda Vigilante (*Immagine inedite della campagna di Russia*).

L'incontro ha trovato nelle letture di Gianni Bonagura una cornice appassionata e commovente, come hanno testimoniato i congiunti del poeta — tra cui la figlia Ines Maria Marcelli — che a suo tempo hanno fatto dono alla Nazionale dell'Archivio dell'artista.

A coronamento dell'impegno scientifico che ha caratterizzato l'iniziativa, il felice annuncio che Marcello Teodonio ha dato: nell'indisponibilità dell'editore Bulzoni a ristampa-

re il poema, da tempo esaurito, una cordata di amici ed estimatori di Marcelli ha reso possibile tale ristampa, edita dalla casa editrice "Il Cubo" che ha in Carmine Vaccaro un punto di riferimento di comprovata professionalità.

Tale nuova edizione, pubblicata con il patrocinio del nostro Centro Studi, è stata resa contestualmente disponibile, con la soddisfazione di quei tanti lettori che la reclamavano da tempo.

A questo primo incontro ha fatto séguito, per iniziativa del Centro Studi, un successivo seminario dedicato allo stesso autore, che si è svolto venerdì 17 ottobre 2008 presso il Teatro Vittoria.

Nell'intenzione dei promotori si è voluta integrare la riflessione sul poema di Marcelli, sia per collocarla nel più ampio filone dell'epica (e in tal senso Claudio Costa ha aperto i lavori con una relazione dal titolo *Noi stamo ne la panza de la storia. L'epica: genere sommo e popolare*), sia per effettuare alcuni sondaggi in altre aree culturali, come il cinema: e qui, letta dalla collega Laura Biancini per indisponibilità dell'autrice, si è potuta apprezzare la relazione di Cesarina Vighy (*Italianski, karasciò! L'occhio del cinema sui nostri soldati in Russia*) che col sussidio di scene tratte da alcuni film ha integrato visivamente quella tragica epopea.

Singolare, poi, la "virata" verso l'attualità: l'intervento di Eugenio Ragni (letto da Marcello Teodonio per sopraggiunti impegni dell'estensore) si è spostato sul poemetto *Er davenì* di Enrico Meloni, pubblicato

nel 2007, nel quale l'esperienza della prigionia in guerra del padre è rivisitata poeticamente, in dialetto romanesco. La singolarità dell'impresa ha trovato conferma nella diretta testimonianza dell'autore, che ha anche letto alcuni brani del suo poema.

La serata si è conclusa con la consueta, vibrante lettura di Gianni Bonagura.

Uno spettacolo di Maurizio Mosetti

Se all'esemplare interpretazione dei sonetti di Belli che da anni ne va effettuando il maestro Gianni Bonagura può applicarsi la definizione di "classica", del tutto diversa è quella

che ne offre Maurizio Mosetti, che ascriverei all'area dell'espressionismo, con quell'accentuazione originale di vocali e consonanti che dilata la durata dei versi belliani verso spazi più sferzanti, con un impasto di sarcasmo e vorrei dire di impietosa durezza che ne rincarano i bagliori lividi e plumbei.

Una nuova prova dell'attenzione che Mosetti va prestando ai sonetti belliani si è avuta il 26 ottobre 2008 presso la libreria Doria di Valmontone, uno spazio ricavato negli ambienti dello splendido Palazzo Doria Pamphili di quella cittadina.

Alla serata è dedicata la recensione di Chiara Marcelli, alla quale rinviamo.

MAURIZIO MOSETTI
IN
L'INCISCIATURE

i Sonetti di Giuseppe Gioachino Belli

elaborazioni audio/video di Maurizio Mosetti

LIBRERIA DORIA Piazza della Costituente, 16
Valmontone (Rm) *domenica 26 ottobre ore 18*
info: www.librieriadoria.it - tel. 06 95995046

*La locandina
dello spettacolo
di Maurizio Mosetti*

Recensioni

ACHILLE SERRAO, *Disperse*, Albenga, «I libri del Quartino», 2008, pp. 23.

di **Cosma Siani**

Questa *plaque*, di sole sette composizioni nel dialetto napoletano dell'autore, esce in una collanina diretta da Ettore Baraldi, che raccoglie nomi consolidati dell'odierna poesia dialettale — Civitareale e Rosato, Giannoni e Pinaffo, Marciani, lo stesso direttore di collana, e ora Serrao — ed è impreziosita da vividi schizzi di Lia Cucconi.

Proprio mentre erano in stampa, nel marzo del 2008, l'autore leggeva queste poesie, come "inedite", a un pubblico di amici a Roma, e le leggeva insieme ad altri suoi scritti, già editi e noti, sia in dialetto che in lingua. L'accostamento di dialetto e lingua aveva un effetto inaspettato. È parso che di Achille Serrao, ben accreditato in campo neodialettale, stessimo dimenticando la matrice, che dialettale non è, ma si è svolta in lingua, e andrebbe cercata in quel filone sperimentale di area romana del quale è portavoce riconosciuto Mario Lunetta, e risalendo indietro, nella fase fiorentina dell'autore, in cui Mario Luzi è presenza a lui molto cara e vicina (itinerario del resto rintracciabile in un volume edito a Roma dalle Edizioni Cofine di Vincenzo Luciani nel 2004, *Achille Serrao poeta e narratore. Antologia*

della critica e biobibliografia, a cura di chi scrive).

Infatti, non c'è frattura tra il Serrao italiano e il Serrao dialettale; né è del tutto possibile applicare al suo caso il concetto spesso ripetuto, secondo cui la conversione al dialetto (che per lui risale al 1990 con un'altra *plaque*, *Mal'aria*) sia frutto di una ribellione al potere omologante della lingua nazionale. Personalmente, tenderei a vedere il passaggio di Serrao al dialetto come un'altra via che egli ha voluto battere, e quasi un rendersi conto — lui come altri, maggiori, minori e minimi — che a tutt'oggi noi italiani non disponiamo solo di una lingua, quella nazionale, ma di un'altra almeno, che è il dialetto di ciascuno; e che questa — pur limitata nei suoi confini topografici — può essere usata a scopi di espressione d'arte. Non frattura né opposizione fra i due registri linguistici, dunque, ma piuttosto estensione dei mezzi espressivi disponibili.

Basta guardare a queste poche, significative composizioni (è stato loro assegnato il Premio Pascoli 2008), per vedere che se il mezzo, la veste, per così dire, sono dialettali, la struttura mentale, l'architettura espressiva, restano quelle in cui l'autore si è formato; e consistono essen-

zialmente in un distanziarsi dalla descrizione ben costrutta, in una composizione per frammenti e pensieri accostati sulla base del proprio flusso interiore, della propria visione lacerata del reale. Anche quando, voltosi al dialetto, evoca il proprio mondo di origine (la zona di Caivano in provincia di Caserta), Serrao è del tutto alieno dai toni sentimentali e dai *clichés* della poesia dialettale intesa come specchio dell'ambiente dialettalefono. In lui è invece l'evocazione di fantasmi (familiari, ambientali) con mezzi stilistici di alta suggestione.

Nella *plaque* qui presentata questo mondo familiare delle origini si cela dietro un'attitudine meditativa. Serrao accende di immagini la propria elucubrazione sul mondo e sulla vita, anche quando si misura con un motivo tipicamente digiacomiano (e Di Giacomo è un suo autore: ricordiamo la felice trasposizione drammatica della biografia del poeta napoletano, *Era de maggio*, ancora Cofine 2006):

'E Marzo

[...] malombre
'e marzo se 'mpizzano p' 'e stipe,
'mbrogliano scatulianno,
penzière 'e na vita, parole 'e na vita
[e stènneno
angarèlle 'int' 'e cannòle [...]
... Curre sciummo 'nfernuso carrèra
[d' 'e suonne
dint'a stu quarto so' Pulecenèlla
senza mascara cu 'a 'ncurnatura
[malandrina [...]

A Marzo

[...] fantasmi
di marzo forzano gli armadi,
scombinano rovistando
pensieri di una vita, parole di una vita
[e tendono
trappole nelle tubature [...]
... Corri fiume stizzoso carraia
[di sogni
in questa casa sono Pulcinella
senza maschera con l'aria
[malandrina [...]

Questo è il timbro, anche quando la meditazione si fa metafisica:

Na jurnata 'e chelle:

[...]
E i' ca ll'anne m'è strascino 'ncuòllo
Tale e quale 'a cestunia 'a casarèlla
Va' sapé si è na voce
Addò 'a jurnata è na jurnata 'e chelle
O n'ata verità che s'annasconne.

Così quando recupera dal sottratto della propria esistenza icone, simboli religiosi con cui è cresciuto, e li travisa in una maniera tutta sua, aliena dal patetico, ricca di immagini più che di descrizione. In *Passio/Passione* (inedita finora ma già composta nel marzo 2006), il Cristo si rivolge al Padre in questi termini:

[...]
Sta trunanno, siente?
'o ppoco 'e 'uerra pure stammatina
Scapézza abbascio â rosa
L'apa riggina e ll'ate, na rocchia
[nfrennesia,
spatriano assaje lontano...
Pate, na mano...

Chi ha familiare l'itinerario di Serrao, arriva a vedere in questa *plaque* una terza fase della sua produzione, dopo quella in lingua — cominciata con la raccoltina di versi, *Una pesca animosa*, edizione privata del 1966, e culminante nel romanzo breve *Cammeo*, del 1981 — e quella dialettale, di cui silloge esemplare può considerarsi *A canniatura*, del 1993; una fase in cui, stando a queste composizioni inedite, il

Una giornata di quelle

[...]
E io che gli anni mi trascino addosso
come una tartaruga il guscio
va a capire se è una voce
mentre la giornata è una giornata
[di quelle
o un'altra verità che si nasconde.[...]

[...]
Sta tuonando, senti?
un po' di guerra anche stammatina
rovina ai piedi della rosa
l'ape regina e le altre, un nugolo
[in delirio,
sciàmano assai lontano...
Padre, una mano...

mondo legato al vernacolo filtra sotto una ricca superficie di immagini o si dissolve in attitudine meditativa, e Serrao diviene lirico puro (ma la tendenza è già rintracciabile nella produzione precedente).

In qualche modo, per la trasformazione della parola dialettale in puro flusso di immagini, la maniera

di Serrao si salda alla sua migliore espressione in lingua: «acerti di realtà», come è stato detto della sua prima produzione, ovvero “cartigli”, per ripetere un suo titolo di libro, sottratti al caos della materia, e ordinati dalla sensibilità dell'autore entro una forma poetica che restituisca un qualche senso.

HERMANN W. HALLER (a cura di), *Tra Napoli e New York. Le macchiette italo-americane di Eduardo Migliaccio*. Testi con introduzione e glossario, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 271.

di **Fulvio Tuccillo**

Com'è noto, il termine *macchietta* sta a indicare un tipo di rappresentazione teatrale che ebbe enorme fortuna sin dagli inizi del Novecento. Si tratta di una breve composizione comica in rima che porta sulla scena un personaggio fortemente tipizzato (il grande attore che legò il proprio nome a questo genere fu Nicola Maldacea e per lui scrissero i maggiori poeti napoletani dell'epoca, inclusi Russo e Viviani); ma il vocabolo è ancora molto vivo e diffuso nell'uso comune e di solito designa appunto un personaggio molto caratterizzato, quasi caricaturale. Il genere letterario di riferimento è però anche più antico delle origini secentesche ad esso attribuite: la letteratura latina ci fornisce infatti non pochi esempi di macchiette, a iniziare dal seccatore oraziano fino ai tanti personaggi di

Giovenale. D'altronde, anche il cinema e il teatro contemporanei ci ripropongono una quantità infinita di macchiette, di personaggi cioè caricaturali e parodistici; e nella schiera dei macchiettisti si potrebbero annoverare Edoardo Scarpetta, Totò, Peppino De Filippo, Pietro De Vico, Nino Taranto e tantissimi altri attori di quello che una volta si chiamava “varietà”, dell'avanspettacolo, molti dei quali passati al cinema.

La selezione che Hermann W. Haller — italianista americano dedicato allo studio dei problemi linguistici dell'emigrazione italiana all'estero — costituisce anzitutto un nuovo e apprezzabile contributo alla riscoperta di un filone letterario molto più vasto e anche più nobile di quanto potrebbe sembrare: lo studioso americano ha infatti pubblica-

to un buon numero di testi teatrali di Eduardo Migliaccio, conservati a Minneapolis presso l'Immigration History Research Center dell'Università del Minnesota, corredandoli di note, di un'ampia introduzione e di un valido glossario, sottraendoli quindi a quello che sembrava dover essere il loro destino naturale, trattandosi di schizzi impressionistici destinati a vivere solo nel breve momento della loro presentazione sulle scene.

Eduardo Migliaccio, in arte Farfariello, era nato a Cava de' Tirreni nel 1882 e a soli quindici anni era emigrato negli Stati Uniti. Dapprima fu impiegato nella banca del padre ad Hazleton (Pennsylvania), poi iniziò una fortunata attività teatrale nei piccoli teatri di Mulberry Street, il cuore della Little Italy newyorchese, ma pare che tra i suoi impegni giovanili vi fosse anche quello di scrivano per i suoi connazionali analfabeti: lavoro, quest'ultimo, che probabilmente contribuì non poco a fargli conoscere quella varia umanità che poi descrive e rappresenta così efficacemente nelle sue macchiette. Fu amico di Enrico Caruso, che amava imitare; e fu tale la sua fama di attore poliedrico e vivacissimo, erede e originale rielaboratore delle grandi tradizioni del *café-chantant* e del teatro popolare napoletano, continuatore di Russo e Maldacea, da guadagnare nel 1940 — sei anni prima della morte — la nomina a cavaliere. Il nome d'arte, Farfariello, ha origine araba e significa «diavoletto» (si ricordi il dantesco Farfarello di Malebolge), ma nell'uso dialettale napoletano

indica ancora oggi a Napoli una persona al tempo stesso vivacissima e sfuggente.

Le macchiette di Migliaccio non sono interessanti solo per la varietà delle situazioni, la molteplicità delle invenzioni e la *vis comica* che da esse promana: ciò che colpisce e affascina immediatamente è soprattutto il *pastiche* linguistico, la capacità di "contaminare" più lingue (inglese, napoletano, italiano, ma non solo, perché vi sono anche spagnolismi e francesismi), mezzo di cui l'autore si avvale per creare abilmente giochi di parole, equivoci e altri *escamotages* comici.

L'originale italoamericano di Migliaccio, da alcuni battezzato *italglisb*, non è nemmeno un linguaggio di gergo, uno *slang*, perché dello *slang* non ha la normatività e nemmeno la chiusura. Quella di Farfariello è infatti una lingua creativa che sfugge a ogni norma, è una lingua in perenne mutamento, che propone continuamente al lettore interrogativi la cui risposta è quasi sempre irresistibilmente comica. Al confronto, anche i più raffinati cultori dei giochi di parole risultano sconfitti; e per averne una misura immediata basterà consultare anche cursoriamente il glossario italoamericano che Haller ci propone: vocaboli come *giobba* per *job* (lavoro), *olrraite* per *all right* (tutto bene), *orrioppo* per *hurry up* (sbrìgati), *muvinpiccio* per *moving picture* (cinema), *Metropolitano* per *Metropolitan Opera*, *Cunatalando* per *Coney Island*, *Foriseconne stritto* per *42° Strada* (*Fortysecond street*) non

sono solo delle divertenti storpiature, ma segnano un irresistibile processo di riappropriazione della lingua parlata, di quell'inglese che per gli emigrati era lingua straniera e ora viene assimilato alle cadenze dialettali campane e quasi sbeffeggiato nella sua fisionomia più aristocratica ed esclusiva, quella fonetica.

Paradossalmente le invenzioni di Farfariello restituiscono a questa lingua, destinata a divenire poi strumento della comunicazione internazionale e quindi inevitabilmente sempre più asettica e fredda, una sua vita pulsante, inaspettata. Viene quindi da riflettere non solo sul destino della lingua «perduta e ritrovata» — come suggerisce il titolo di un'altra opera di Haller — vale a dire l'italiano degli emigranti, ritrovato proprio attraverso le radici forti del dialetto, ma anche sul destino dell'inglese contemporaneo, che talvolta diviene la lingua di scrittori che non l'hanno appresa come lingua materna, eppure se ne fanno fruitori magistrali, ad iniziare dal grandissimo Nabokov.

D'altronde, tornando a Migliaccio, occorre sottolineare come il vero movente di questo processo di «italianizzazione» dialettalefonica dell'inglese — deformato e piegato senza remore agli usi italiani e dialettali — sia proprio la nostalgia per l'Italia, sempre vivissima nelle macchiette di Farfariello ed espressa in toni talvolta patetici e talvolta umoristici. Come rileva Haller, anzitutto Migliaccio «vuole incoraggiare i suoi spettatori [...] a non abbandonare la lingua materna costituita dai dialetti, a non

rinnegare la loro italofoonia». Così «non solo fa divertire gli spettatori attraverso la commedia delle lingue, fondata in una realtà sociolinguistica complessa, ma diffonde anche un italiano medio tendenziale, insieme alla coscienza della necessità di saper usare tale lingua ai fini della comunicazione scritta e del ritorno sognato». E la parodia dell'inglese (o, se si preferisce, dell'angloamericano) serve anche a smitizzare il feticcio della lingua dominante, per il tramite di una comicità irresistibile, come succede nella macchietta *'A lengua taliana*, i cui protagonisti sono un marito riluttante all'inglese e ostinatamente impegnato nella sua italianizzazione dialettale, e una moglie arcigna e violenta, che ha scelto quella del posto come lingua del comando e della supremazia («la scannata 'ncanna / mi parla quasi sempre americano»).

Al di là di questo indubbio e grandissimo interesse, le macchiette di Farfariello hanno un valore artistico che non va sottovalutato: lo schizzo impressionistico propostoci nelle stanze iniziali in versi si dilata e si amplia nei monologhi e negli intermezzi in prosa, brevi *stream of consciousness* ove la comicità lascia talvolta il posto ad accenti più accorati. Nel loro complesso le macchiette costituiscono anche un ritratto dell'opulenta società americana, vista da un versante d'osservazione veramente particolare, quello di emigrati che da una parte ammirano quel mondo, dall'altra non ritrovano in esso la propria matrice originaria, e sono quindi indotti a riscoprire più

intensamente il legame con le proprie origini regionali, prima ancora che italiane. Comunque, attraverso le parodie e le macchiette di Migliaccio, la loro apparente leggerezza rivive probabilmente nella sua fisionomia originaria e — diciamo — bonaria, un'atmosfera particolare della cultura italoamericana. Vi rivivono fra l'altro in forma spesso ironica anche quei miti moderni e tipicamente americani entrati a fare parte ormai della cultura degli emigrati, a iniziare da quello del cinema: si veda per esempio *La stella di Hollywood*, malinconica e scoppiettante parodia del destino di una *star* hollywoodiana. Altre figure hanno invece un sapore quasi vivianesco, come per esempio *Tarantella d'è debbiete* oppure *Franceschino a New York*. E poi vi sono *sketches* di costume che sembrano anticipare il varietà televisivo (per esempio *La donna moderna* e *La donna ultramoderna*). Ma è soprattutto l'impasto di malinconia e comicità, di umorismo e melodramma (con l'affiorare di reminiscenze della grande lirica, soprattutto pucciniana), oltre all'ir-

rompere in scena dei tanti personaggi di un'emigrazione difficile, tutti fortemente caratterizzati, a conferire a quest'arte un fascino struggente e profondo.

Comunque, la complessità dell'*humus* da cui essa nasce è grande, e vengono alla mente altri nomi forse meglio conosciuti, come quelli di John Fante ed Emanuel Carnevali, entrambi figli dell'emigrazione italiana; ma anche, di riflesso, quelli di grandi scrittori italiani come Vittorini, Calvino, Pavese, Morselli (il Morselli de *Il comunista*), che alcuni anni più tardi molto si interessarono alla letteratura statunitense e sentirono profondamente il fascino del mondo americano, che per essi rappresentò soprattutto un orizzonte più aperto e vasto (uno «schermo gigante», «il gigantesco teatro dove con maggiore franchezza che altrove veniva recitato il dramma di tutti» lo definiva Calvino): essenzialmente un mondo in cui la letteratura tornava ad apprendere dalla vita, secondo la classica interpretazione pavesiana di Melville.

PIER MATTIA TOMMASINO, *La befana e er battiscopa*, presentazione di Ugo Vignuzzi, Roma, Cofine, 2006, pp. 32; Id. *Senzavajolo*, Rosolina (Ro), ABao AQu, 2007, pp. 64

di **Gabriele Scalessa**

Due, a quanto sembra, sono le direzioni prese dalla odierna poesia in romanesco: abbandonato il bozzettismo e l'oleografia municipalista — che sopravvive al più in taluni “rimatori della domenica” — affatto esautorata la funzione umoristica di trilussiana memoria, è a Mario dell'Arco e a Mauro Marè che i poeti in romanesco d'oggi hanno guardato come a maestri e punti di riferimento (e non certo solo per la vicinanza cronologica). Al primo, per l'aerea lezione lirica, ora surreale e magica ed ora più riflessiva e dolorosa, e per il romanesco che, lungi dall'aspro “volgare” del Belli, si è presentato da subito leggero e intelligibile; al secondo, per lo sperimentalismo linguistico, per il recupero e il superamento di Belli compiuto attraverso la funzione Joyce-Gadda (per dirla con Brevini), per l'interessante tentativo di dar conto della tentacolarità della realtà attuale mediante una lingua che ne sia l'adeguato riflesso. La nuovissima poesia in romanesco nasce all'indomani della scomparsa di questi due maestri (Mauro Marè e Mario dell'Arco muoiono entrambi negli anni Novanta) e non pare poter prescindere da essi.

Se, per esempio, per l'esperienza poetica di una Rosangela Zoppi si può oggi scomodare, anche da un punto di vista linguistico, l'esempio

dell'archiano, per la poesia di Pier Mattia Tommasino (classe 1977) si può richiamare senza alcuna esagerazione la linea mareana. Che è poi la stessa che, *mutatis mutandis*, citeremmo per l'operazione effettuata da Enrico Meloni, il cui poemetto *Er daveni* risente nella lingua della *parole* di Marè, da cui riprende pure qualche neologismo, salvo che il genere poema resta a tutt'oggi insolito nella scrittura dialettale *tout court* del Novecento e, almeno per l'ambito romanesco, ha certo una effrazione nelle ottave de *Li romani in Russia* di Elia Marcelli (di recente riedite).

Anche Tommasino è dunque uno sperimentalista; nell'articolazione della sua scrittura, come pure era accaduto al Marè di *Silabbe e stelle*, è tutta l'insofferenza per un dialetto letterario entro il quale si sente già urgere la necessità di un'innovazione. Ma mentre Marè — e proprio da *Silabbe e stelle* —, per rinnovare la poesia in romanesco e superare l'imperante trilussismo, ricorre come detto a un *repechâge* di Belli e ad arditi neologismi dal valore polisemico, si da assicurarsi quella lingua “serciosa” che è la sua cifra più distintiva, Tommasino fa irrompere nella poesia il romanesco di certa periferia urbana, nonché quello giovanilistico, in un impasto inconsueto che con giustez-

za è stato definito, dal suo maggior estimatore Ugo Vignuzzi, «neoromanesco».

L'esordio è con un fulminante libretto del 2006, *La befana e er battiscopa*, edito per i tipi della Cofine. Fra le diciotto poesie della raccoltina è già novità l'assoluta mancanza dello schema metrico tipico della poesia romanesca, quel sonetto che pare ancora essere tappa obbligata per coloro i quali si accingono alla scrittura nel dialetto di Roma, e che contrassegnò peraltro gli esordi dello stesso Marè. Accanto a misure standard (qua e là spunta qualche verso canonico), non moltissime in verità, si riconoscono forme libere, che, per dirla con Vignuzzi, meritano di essere affrontate e ricondotte alle loro «ascendenze novecentesche». Uno spoglio linguistico, quantunque approssimativo, svela invece non solo voci estranee alla tradizione letteraria e creazioni neologistiche, ma anche modi tipici del "giovanilese". Un esempio emblematico mi sembra l'utilizzo del "tipo" in funzione congiuntiva, sempre più presente nel parlato, e non solo quello dei giovani (citando a caso: «La befana viè de notte, / poèsse stanotte, tipo no scarpaleggera», ne *La befana*; «a punci-casse de carezze, / nottate tipo 'n tritone» e «Sto còre voto, / tipo na coccia de fusaja», in *Ce lo sa*). Per non dire di quelle espressioni attestate anche dal linguaggio televisivo e cinematografico di casa nostra (citando ancora a caso, senza pretesa alcuna di catalogazione): «È l'ora de le rapine, / e mo sò pippistrilli e cazzi amari, / mica bao-bao micio-micio.

(Bella / pe chi s'è squajato pe nu aritornà» (*L'ora de le rapine*); «Nun ce sto / co la capoccia, / pare tutto 'n tarla tarla d'inzogni / scancellati» (*Sta fibbia micca*).

In *La befana e er battiscopa* la dialettica *eros-thanatos*, nella sua ora ironica e ora amara drammaticità, richiama di nuovo l'esempio di Marè e, retrocedendo, la possente lezione del Belli, che su detta dialettica ha costruito la *Weltanschauung* del popolano della Roma ottocentesca. La befana del titolo è proprio la morte — con la quale il poeta deve fare i conti, facendo «er cascamoto» (*La stecca para*) — che, come tradizione vuole, non può essere ingannata né elusa: «Ma che t'angarelli a fa?, / nun ze pò cojonà la cojonella de sta vita / farfarella che te còre tra le mano, / scòre drento e stévera / ner gnente. // Mejo fassela pià bene, anniscosti / ni pozzi neri, sott'a sta / chiavica / a steccasse na chiusa de carezze, / ner pantanaccio de sto coremoto, / cor fregnobuffo / ne la fregna / de sta bambola de bocce che sei mo» (*Nun te svejà*).

Tutta la concezione del vivere ricorda più che mai Belli, soprattutto lì dove il poeta riconduce la propria esistenza e quella della costante interlocutrice dei suoi versi a un preciso quanto assurdo orizzonte di senso: «Mettece sopra che / sta vita è risicata risicata, / che semo du scherzetti de cicogna, / signozzi de 'n inzogno, fiji / der mammatrone» (*Mettece sopra*). Ecco allora che *eros* è unico antidoto, quantunque illusorio, alla caducità sovrastante; la sua presenza è *leitmotiv* che percorre l'intera breve silloge,

sfumando da situazioni tranquille, come l'«addormisse... dopo l'amore» (*Na pennica*), a manifestazioni più oscene in cui la sessualità è esplicita, solo vagamente mascherata da lievi eufemismi: «È l'ora de le rapine e stamo / a casa, co le dimeniche vòte e l'occhi / de più. Ce giocarelli tra le mano: te / pare er latte di fichi de quann'eri regazzino» (*L'ora de le rapine*); «Te piaceva da esse mia e lo volevi 'n mano, / 'n bocca / e dapperdove, / puro ner bucio dell'allegria» (*La bisca dell'occhi*).

Uscita a un anno e due mesi di distanza, la raccolta *Senzavajolo* non è solo il naturale *sequel* dell'esperimento inaugurato con *La befana e er battiscopa*. Il che, d'altro canto, troverebbe riscontro già nella lettura della poesia proemiale, che dà il titolo alla raccolta, sorta di manifesto di tutta una generazione (quella di coloro che, nati dalla metà degli anni Settanta in poi, non hanno il segno del vaccino del vaiolo sul braccio); poesia che, ancora a testimonianza del lavoro compiuto sulla metrica, si compone — insolitamente per la tradizione romanesca — di dieci settenari sciolti e irrelati, tipograficamente raggruppati in due strofe da cinque.

La befana dell'operetta d'esordio cede il posto a un altro elemento simbolico, forse ancora più pregnante, il pozzo: «si nun vòì piagne sputa / sputa ner pozzo / ch'er pozzo è nero e lùccica // poro specchio de schertri / buciaccio de bucie pi regazzino // si nun vòì piagne agguatate / ner pozzo e pàrate / dar pozzo». Fondo misterioso in cui la menzionata dialettica *eros-thanatos* sem-

bra venire a unificarsi (potendo alludere tanto all'oscurità uterina quanto alle tenebre della morte), esso è luogo affascinante e pericoloso al tempo stesso, che attrae e respinge, nei pressi del quale (parafrasando un'altra poesia) pisciano le serpi e i drogati vengono a dormire, dove trovi «i magnati de merda / i somali chi somali e chi sorci / le fiye de rosetta che scapòcciano / pi zingari giostrari / e i napoli / colera». Quasi tornando a galla dall'infanzia del poeta (*Aris-sommamenti* si intitola infatti la sezione che comprende tutte le poesie della raccolta, eccetto quella proemiale), il pozzo è capace di esercitare ancora tutta la sua potenza simbolica, magistralmente espressa dalla circolarità su cui è costruita la poesia (in realtà quasi una filastrocca) indicata dall'anepigrafo *gnente pozzo senza zompo*, in cui le parole, disposte in verticale, come a formare una specie di quadrato magico, si chiudono in realtà a cerchio a fine lettura.

La continuità che lega le due raccolte — per concludere — è ancora nell'infaticato lavoro compiuto sul linguaggio. Sempre più spesso in *Senzavajolo* si incontra, fra le altre cose, la riduzione di forme preposizionali, praticata nel romanesco parlato di oggi ('ni' per 'néi', 'chi' per 'coi', 'pi' per 'pei'). Segnale di come sia sanabile una frattura tutta novecentesca e dialetto d'uso quotidiano e letterario possano finalmente venire a contatto, con il secondo che, anziché uscirne corrotto, ne risulta, invece, sapientemente arricchito e potenziato.

VICTOR HUGO, *Antologia minima* nella traduzione di Carlo Muscetta, Valverde, Il Girasole Edizioni, 2008, pp. 41

di **Vincenzo Frustaci**

«Per Carlo Muscetta la traduzione è concepita come un'avventura poetica individuale, un'opera di scelta»: così Jacqueline Risset sintetizza la passione poetica del maestro avellinese che come un fiume carsico emerge e riemerge prepotente nel corso della sua intensa attività intellettuale. L'attitudine alla traduzione, del resto, Carlo Muscetta l'aveva coltivata da sempre e vi si impegnava, con innegabile successo, dalla letteratura classica a quella moderna fino alla celebre edizione dei *Fleurs du mal* pubblicata da Laterza e poi da Olschki. Già sulla «Ruota» (1941) si era cimentato nella versione della virgiliana *Egloga a Varo*, che aveva suscitato l'ammirata curiosità di Cesare Pavese, altro traduttore di talento, che così gli scriveva: «Tanto più lieto sono stato, a trovarmi accanto a te e a Virgilio. Del quale non approvo gran che la traduzione (non la tua fatica, ma l'idea in sé di tradurre quel signore), e invece mi piacquero molto le note, maligne e muscettiane quanto mai». Un cimento — quello della traduzione e, di conserva, della produzione poetica originale — che lo ha accompagnato nell'intero arco della sua attività. Come bene ha rilevato Rosalba Galvagno nel suo intervento di presentazione di questa *Antologia minima* nella cornice dell'amata Acì Trezza: «Carlo Muscetta non solo non si è

confinato nello specialismo accademico, senza dubbio necessario ma spesso sterile, ma ha anche affiancato la sua attività di studioso, di critico militante e di professore di storia della letteratura italiana con quella di traduttore e di poeta». E di certo bene ha fatto Angelo Scandurra, nella raffinata veste delle edizioni de Il Girasole, nel dare alle stampe l'ormai tradizionale *plaquette* agostana, a riproporre queste traduzioni da Victor Hugo autore molto vicino alla sensibilità muscettiana sia per quel gusto del «grottesco» sia per quegli slanci ed entusiasmi, come scrive sempre la Galvagno, «rivolti al futuro, della cosiddetta illusione feconda».

«Teorico del grottesco (cioè della compresenza di bello e brutto, di tragico e comico), Hugo è un punto di riferimento e un crocevia»: così Muscetta ne disegna in un rapido schizzo la figura celebrandone il centenario della morte, poco prima di pubblicarne le traduzioni. Traduzioni, come egli stesso afferma nel risvolto di copertina dell'introvabile *Versi e versioni* (Il Girasole, 1986), edite «vincendo la riluttanza a stampare qualcosa che non era destinata alla pubblicazione [...] di data anche remota e tuttavia corrette e ricorrette prima di rischiare l'irreparabile». Ma è proprio scorrendo le pagine di questo volumetto dove i *versi* originali si affiancano alle *versioni* in un

osmotico compendiarsi, che si percepisce il lavoro e la pratica del fine letterato e dello studioso abituato a frequentazioni non banali. Non si spiega altrimenti l'esercizio sui testi di Petronio, di Rutilio Namaziano o del già ricordato Virgilio, del trovatore Guillaume de Poitiers, degli umanisti, dei francesi dell'Ottocento, del Pascoli latino, del dialettale Noventa o del sommo Shakespeare. E se Baudelaire e i suoi *Fleurs du mal* sono certo il momento più alto, questi passaggi sono altrettanti gradini d'una ascensione attenta verso una approssimazione sempre più adeguata, a perseguire, magari, quel pensiero leopardiano che egli stesso cita in *Versi e versioni*, che pare essere la sua stella polare: «La perfezione della traduzione consiste in questo, che l'autore tradotto non sia, per esempio, greco o francese in italiano, ma tale in italiano o in tedesco, quando egli è in greco o in francese».

Una lettura, quella di questi «ritagli» di Hugo - così li ha chiamati, con felice formula, Graziella Seminara nel suo intervento nell'ambito della presentazione di cui s'è già detto — che è certo complessa, ma fascinosa, aiutata dai bei tipi e dalla elegante impaginazione del testo a fronte della traduzione di Carlo Muscetta, di cui mi piace citare almeno alcuni brani che più di altri mi hanno colpito per il nitore e la ricchezza lessicale:

Era scalza, era tutta scarmigliata
seduta a piedi nudi fra i reclinati giunchi.
Io passando di là la credetti una fata
e le dissi: Vuoi venirtene nei campi?

[...]

S'asciugò i piedi all'erba della riva
e poi tornò a guardarmi per la seconda
volta
la pazzarella, ma divenne penserosa.
Oh! Come cinguettavano gli uccelli in
fondo ai boschi!

Una considerazione finale mi pare utile farla sulla scorta di quanto ha scritto proprio la Seminara nell'intervento citato: considerazione che fa giustizia un po' delle pretestuose e singolari idee che si vanno diffondendo su di una generazione e su un'intera fase storica di questo nostro paese. Va per la maggiore ora un'interpretazione contorta che passa per sincera, cavillosa, e ritenuta analitica, degli intellettuali che alla fine della seconda guerra mondiale ci regalarono un'Italia libera e piena di entusiasmi. Non si tratta, naturalmente, di appiccicare un'etichetta storico-politica ad un discorso puramente letterario, ma piuttosto tornare a considerare l'attività intellettuale, la riflessione e lo studio, fino alla traduzione, ben oltre il loro semplice aspetto disciplinare.

«L'azione del tradurre quando è ben condotta — ella scrive — costituisce una misteriosa alchimia tra la fedeltà dell'interprete e il suo diritto-dovere di «ri-creare» il testo di partenza, facendo i conti naturalmente con la propria tradizione letteraria e con le proprie personali predilezioni poetiche: nelle *Fleurs du mal* Muscetta raggiunse quest'alchimia con «disinvolta spezzatura» — per impiegare una sua definizione — dando spazio a quella vocazione creativa che costituisce un aspetto

rilevante della sua complessa e sfaccettata personalità di studioso e di intellettuale. Il piegarsi amorevolmente sulle parole e in special modo sulla parola poetica, ha costituito l'altra faccia di quell'uso risentito della parola, sostenuto da un'alta tensione etica, che per tanti anni ha

accompagnato la voce di Carlo Muscetta nel paesaggio della cultura italiana: una voce che ci manca ancor di più oggi, nel silenzio — quasi assordante — degli intellettuali del nostro tempo.»

E tanto può bastare, credo, a fare un po' d'ordine.

EDOARDO RIPARI, *Giuseppe Gioachino Belli. Un ritratto*, Napoli, Liguori, 2008, pp. 172

di **Elio Di Michele**

Cristina mia cara. Nacque nel 1791 Giuseppe Gioachino Belli, il giorno settimo di settembre, alle ore 18 (come in quel tempo si diceva) ossia, come dicesi adesso, a un'ora pomeridiana. Da tutto ciò si conchiude che il Signor Giuseppe Gioachino Belli (seppure è ancora vivo, ché io nol so bene) in questo preciso momento ha compiuto l'anno sessantesimo ottavo della sua età, e già cammina sulla strada del sessagesimonono. Intanto il Tevere corre e correrà sempre come il Signor Giuseppe Gioachino Belli non fosse mai nato.¹

Così scriveva il poeta alla nuora Cristina Ferretti il 7 settembre 1859.

Compriamo un doloroso sforzo di immaginazione e per assurdo ipotizziamo, facendo nostre queste ultime parole del poeta: se anche i sonetti non fossero «per miracolo scampati

alle fiamme dell'oblio», come scrive Edoardo Ripari (p. 168) — ma anche a quelle reali alle quali, tra mille lacerazioni, Belli li aveva destinati —, cosa rimarrebbe, oltre alla cenere dei fornelli della cucina sui quali il Belli li potrebbe aver bruciati, insieme alle minute, quel 13 o 14 maggio 1849, nel bel mezzo della «carneficina», come egli stesso la definì, della Repubblica Romana? Vedo che ognuno di noi trema a questa idea inquietante e non voglio quindi continuare a infierire con un'ipotesi così portatrice d'angoscia non solo per chi ama Belli, ma anche per tutti i cultori della poesia. Non era però stato lo stesso poeta ad aver scritto pochi anni prima, e sempre indirizzandosi alla sua amatissima nuora, il celebre endecasillabo: «E a cche

1. G.G. BELLÌ, *Le lettere*, a c. di G. Spagnoletti, Milano, Cino Del Duca, 1961, II p. 424.

sserveno poi tante parole?». ² Non rappresentava questo verso su cui si è tanto scritto, oltre che un atto di umiltà e di cedimento cristiani alla volontà divina, anche una dichiarazione di rifiuto netto e totale della Storia e di coscienza dell'inutilità di ogni Storia, personale e collettiva, e quindi dell'inutilità della vita di ognuno se non sotto la protezione di Dio, di impossibilità per ogni uomo di essere partecipe e necessario al progresso, di fiducia totale dunque solo verso Dio, e perciò verso la Chiesa di Roma e verso il Papa che questo Dio rappresentava in terra? Nella lettera a Cristina, l'insistenza spasmodica del Poeta sul proprio nome, che negando afferma ancora di più la propria presenza nella Storia; questa sua biografia che è, a detta di Belli, inutile; questa insistenza della sua inutilità; questa mostra nevrotica della sua assenza, come una lettera rubata che è lì, davanti agli occhi di tutti, ma non è vista da nessuno, non rappresentano anche l'assenza, la fine, la negazione della Storia collettiva?

Uno dei punti nodali del libro di Ripari mi pare sia proprio qui: tutta l'opera di Belli è inutile se non viene intesa come totale — ma al tempo stesso quanto drammaticamente, e in quale modo pessimistico — abbandono dell'uomo a «li ggiudizzi

occurti» di un Dio che fa degli uomini quello che solo Lui conosce: «L'ggiudizzi de Ddio chi l'indovina?», aveva d'altra parte scritto il poeta nel sonetto 1797 del 21 febbraio 1836, *L'incennio ne la Mèrica*. Anche le sue tentazioni atee, i cedimenti illuministici e razionalistici degli anni di massima produzione poetica in romanesco, quel suo provvisorio rifugiarsi dalla Storia di cui abbiamo appena parlato, che è tentatrice ma negativa e illusoria, non erano stati altro che un tentativo frustrato di trovare un'alternativa alla religione intesa come norma morale, a questa fede, a questo cattolicesimo tragico e per niente consolatorio, a una prospettiva di condanna *post mortem* dalla quale tuttavia il suddito romano sa che non può scampare. Se perciò quel cristianesimo appare a Belli come unica via d'uscita dalla Storia, anch'esso si rivela un vicolo cieco al cui fondo c'è solo l'Inferno, la Morte e la coda. E questa è la vera tragedia del disperato pessimismo di Belli: perché se non ci può essere prospettiva di salvezza nell'uomo, quella salvezza non la si può trovare neppure in Dio. Il Dio di Belli è pertanto, piuttosto che il Dio *terribilis* giudaico o il misericordioso Dio cristiano, il latino *fatum*, divinità necessaria, tragica e impenetrabile. Si chiede Ripari (p. 10): «Gli sforzi

2. G.G. BELLÌ, *Poesie romanesche*, a c. di R. Vighi, Roma, Libreria dello Stato, 1988-1993, ultimo sonetto, senza titolo. La numerazione dei sonetti segue questa edizione, ripresa con qualche correzione in G.G. BELLÌ, *Tutti i sonetti romaneschi*, a c. di M. Teodonio, Roma, Newton Compton, 1998, da cui citiamo.

dell'umanità per il proprio miglioramento, non rischiano di essere inutili, proprio perché sottoposti, al di là di ogni fiducia nell'azione [cioè nella Storia], a una realtà che alla Provvidenza sistematicamente sostituisce la cecità del fato?». E qui appare chiarissima la differenza tra il cristianesimo pessimista e antimanzoniano di Belli e quello del lombardo: in Belli mai ci può essere una Provvidenza che redime, perché, come interpretano Gibellini («Non esiste, nel Genesi del Belli, la speranza di riscatto; non c'è, insomma, la Promessa»),³ o Sapegno, quando registra «l'impressione» che gli danno i sonetti «di un mondo senza scampo, giunto all'estremo delle sue capacità di resistenza e tuttavia incapace di redimersi da sé, con le proprie forze»;⁴ non c'è speranza di redenzione per l'uomo, fin dal momento della sua creazione: «Ommini da vienì, sète futtuti», aveva d'altronde subito promesso minacciosamente un Dio colerico e cattivo ai primi progenitori nel sonetto 165 *La creazzione der Monno*.

Visto che non ci si può fidare né affidarsi alla Storia, perché ingannevole, traditrice,⁵ l'uomo non ha però altra alternativa che fare disperatamente affidamento in Dio, dichiara il poeta, non gli resta altro che «riconzolasse co l'ajetto» della religione, anche se di una religione senza scappatoie.

Queste altalenanti e inconciliabili posizioni di Belli, il famoso ateismo per semestri muscettiano,⁶ danno il senso della tragica dialettica nella quale Belli dovette dibattersi durante tutta la vita, senza riuscire mai ad accettare quietamente una soluzione definitiva. «Il dramma dell'intellettuale Belli — dice l'autore (p. 83) — e la forza espressiva e stilistica del Belli poeta si situano infatti nel confronto irrisolto tra ragione e religione», cioè tra Storia e Dio. In questo senso Ripari è un diretto erede delle tesi del fondamentale libro di Giuseppe Paolo Samonà, *La Commedia romana e la Commedia celeste*,⁷ testo da troppo tempo e da troppi studiosi belliani messo da parte, ma da rivalutare, tra gli altri, per il tema

3. P. GIBELLINI, *La Bibbia del Belli*, Milano, Adelphi, 1987, p. 20.

4. N. SAPEGNO, *Compendio di storia della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, III p. 144.

5. «La storia, con la sua accelerazione sempre più travolgente, si dipanava con tutto il suo portato negativo, sotto il segno dell'imprevedibile, di qualcosa che sfugge al "fattore umano", all'uomo che pure in quegli [anni] si illudeva di porsi a motore degli eventi», scrive Ripari (p. 7); e in altro luogo (p. 8) afferma che Belli aveva ormai acquisito «il pessimismo di una antropologia negativa, che un substrato culturale cattolico e quaresimale accentuava e avrebbe accentuato»; e a Roma i fatti del 1799, e poi del 1849, non avevano fatto che riconfermare questo assioma.

6. C. MUSCETTA, *Cultura e poesia di G.G. Belli*, Milano, Feltrinelli, pp. 139-40.

7. G.P. SAMONÀ, *La commedia romana e la commedia celeste*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.

della centralità e dell'importanza nell'opera del Poeta di quel particolare cristianesimo vendicativo, anche perché continuatore della tradizione controriformistica postridentina, che si è dimostrato essere il cattolicesimo di Roma.

Se dunque la Storia non esiste, se Belli la nega e la rifiuta, esiste purtuttavia il paradigma religioso, seppure disperato, seppure nichilista («Nel mondo non potranno restare che cattolici od atei», dichiara infatti Belli in un appunto notissimo:⁸ e qui si chiarisce finalmente il senso della frase colma di nichilismo del filosofo tedesco Carl Schmitt che Ripari pone in esergo del libro: «Perfino la disperazione trova il suo ultimo grido unicamente nella minaccia che la storia universale abbia perduto il suo senso»). E d'altra parte il Poeta non può che difendere la Chiesa di Roma, e i suoi attacchi frontali, i sarcasmi, l'ironia che percorrono tutta la produzione dei sonetti non sono solo manifestazioni di condanna e di negazione dello scempio che il Potere temporale ha prodotto in quel cristianesimo, ma atto d'amore, feroce, disperato, illusorio quanto si voglia, verso un Cristianesimo integrale e radicale che è la vera religione di Belli. Se volessimo estremizzare ancor più tutta questa parte del discorso, potremmo addirittura proporre l'ipotesi di un Belli più cristia-

no che credente, che ha cioè più fiducia nel Cristo neo-testamentario che fede nel Dio dell'Antico Testamento. E anche qui vediamo quanto Ripari debba al bel libro di Samonà, il che coincide con quanto afferma Gibellini nel commento al trittico *Er sacrificio d'Abbramo*, 757-759:

Persino l'avvio, «La Bibbia, ch'è una spece d'un'istoria», relato a un passo simile dello style formulaire belliano, «Dice er Vangelio, ch'è una bella istoria», pare opporre la simpatia neotestamentaria del Belli all'avversione per il Dio temibile dell'Antico Testamento, definito come improbabile «specie d'un'istoria», in contrasto con la «bella istoria» del Vangelo.⁹

A quelle tesi però l'autore aggiunge un punto di vista personale e originale: «il senso di precarietà che sempre lo avrebbe accompagnato e che solo una felice e fertile parentesi poetica lo avrebbe illuso di superare», come scrive nelle prime pagine del libro (p. 4); il creaturalismo, che è il senso di inadeguatezza dell'uomo di fronte alla vita, il male di vivere montaliano che già il Qohelet (conosciuto anche come Ecclesiaste) aveva posto al centro della sua visione dubitatrice e che Giobbe aveva interpretato coraggiosamente, senza lamenti né cedimenti, di fronte a un Dio ingiusto e provocatore.

Un Belli giobbico esprime in

8. G.G. BELLÌ, *Lettere Giornali Zibaldone*, a c. di G. Orioli, Torino, Einaudi, 1962, p. 562.

9. GIBELLINI, *Bibbia*, cit., p. 150.

diversi momenti della propria opera questo creaturalismo: dal sonetto in lingua che inizia con la quartina «Perché, o Signor, dall'utero materno / le mani a me nemiche mi cavorno? / Forse acciò l'està tremi e avvampi il verno, / vegli la notte ed agonizzi il giorno?»¹⁰ — che è rivisitazione parodica del «Quare de vulva eduxisti me?» con cui Giobbe interrogava frontalmente Dio e a lui chiedeva ragione della propria infelicità e di quella di tutto il genere umano — all'elencazione affannosa e disperata de *La vita dell'omo* e fino al «Zan Ggiobbe immezzo ar monnezzaro» dell'ultimo sonetto.

La netta tripartizione del volume di Ripari assolve al compito di ordinare questa materia incandescente. La biografia di Belli è suddivisa in un periodo iniziale, di apprendistato umano - ma quanto tragico - e letterario, che prepara il poeta alla fase più produttiva, quella esplosiva degli anni Trenta, alla quale segue il riflusso degli anni a cavallo della Repubblica Romana del 1849 e alla cosiddetta involuzione letteraria e politica degli ultimi anni di vita. Ma questa suddivisione è solo strumentale: sui dati biografici si innesta la vicenda culturale e letteraria di Belli, tanto che scinderli è pressoché impossibile, e mai come in questo autore si dimostra l'assoluta coincidenza tra la vita e l'opera. Quello

che Ripari compie è uno scandaglio nelle ragioni della poesia di Belli che ha come punto di riferimento primo la sua visione della vita originaria, quasi biologica: il pessimismo belliano è tragico perché primordiale, perché quasi pre-razionale, e in esso la tragedia del 1799 s'innesta quasi naturalmente, direi addirittura necessariamente, fatalmente; e tutte le analisi e le spiegazioni successive di questo pessimismo, da Vigolo a Muscetta in poi, non avrebbero fatto, secondo Ripari, che suffragare tale ipotesi: quello di Belli è quindi un cristianesimo anch'esso tragico, astorico, creaturale, che sottende ogni momento della sua biografia, umana e letteraria. Contro la tesi di un Belli bifronte, Ripari insiste dunque sulla unicità e sulla coerenza del suo percorso umano e artistico. Alcuni critici, e su tutti Muscetta, storicizzando in modo estremo la vicenda, sono convinti che la brusca inversione di pensiero che avrebbe caratterizzato l'ultimo periodo della vita di Belli sia dipesa dal terrore che la situazione del 1849, raffrontata con quella del 1799 vissuta da bambino, avrebbe innescato nell'animo di un uomo già di natura molto timoroso, o addirittura vile.¹¹ Per Ripari invece quella conclusione non è che atto di continuazione di quel percorso che dalla prima infanzia, attraverso processi e procedimenti dialettici

10. G.G. BELLI, *Belli italiano*, a c. di R. Vighi, Roma, Colombo, 1975, I 57.

11. MUSCETTA, *Cultura*, cit., soprattutto pp. 460-466.

anche drammatici, in cui i sensi di colpa intervenivano violentemente, giunge al naturale esito del rifiuto dell'esperienza della Repubblica Romana, cioè appunto della Storia.¹² Perché persino la fine dello Stato della Chiesa e di quello «der temporale» non può che corrispondere alla fine della Storia, in quanto la Storia si identifica naturalmente nel Potere temporale e in Dio.

Se dunque la Storia — sempre ammesso che esista — è ingannatrice, vigliacca, traditrice, chi se non il popolano romano non può fare altro che rifiutarla, sfiduciarla nella sua falsa valenza di *magistra vitae*? Osserva infatti Ripari (p. 86):

Diviene [...] lecito interrogarsi sulle motivazioni profonde che hanno spinto il poeta, onnivoro lettore di letteratura storiografica "rischiarata", alla scelta di ricordare, tra eventi e personaggi storici paradigmatici, pressoché esclusivamente esempi negativi, nell'assordante silenzio di ogni dimensione ottimistica e plutarhiana della fenomenologia della storia. Un moralismo tacitano e un'antropologia biblica negativa muovono insomma il severo giudizio belliano sul millenario succedersi degli eventi.¹³

Questo scetticismo che è insito

anche nell'animo della plebe Belli lo fa riemergere violentemente in molte parti della propria opera romanesca. A ogni idea di progresso, di "miglioramento", contrappone quella che tutto è sempre uguale, anzi che tutto non può che peggiorare: non aveva forse titolato uno dei suoi sonetti *Sicu t'era tin principio nunche è ppeggio?* (n. 598). In altra parte dell'opera scrive in lingua: «Tutte le cose vanno a fascio e a sfascio».¹⁴ E un altro sonetto romanesco, *L'Istoria romana* (n. 909), non potrebbe esplicitare meglio questa convinzione, che è di Belli e della sua maschera. Vico — e Giannone, Filangieri, Cuoco, da Ripari citati in una corporata parte del libro — è perciò letto dal poeta non in chiave positiva, ottimistica, illuministica, ma secondo un'ottica depressiva: come colui che ricicla stancamente i corsi e i ricorsi di un tempo che ritorna ossessivamente sui propri passi, il «tempo circolare che ripete se stesso» di cui parla Gibellini, che in un'altra pagina afferma quanto Belli fosse totalmente

privo di quella fiducia nella storia e nel suo carattere irresistibilmente progressivo che aveva animato,

12. Si pensi alla scelta, anch'essa drammatica, della clandestinità, che è anche coscienza estrema che la sua poesia non è per l'uomo del suo tempo, ma proiettata verso il futuro, come opportunamente ci ricorda Ripari (p. 38), e alle ricorrenti direttive impartite a parenti e amici per far distruggere i sonetti con il fuoco, quasi un *autodafé* indispensabile e purificatore.

13. Corsivo del recensore.

14. BELLÌ, *Lettere*, cit., p. 570.

anche nei momenti di maggior sconforto, Carlo Porta con la sua “moralità del comico” (Isella), con la sua allegria nata da una tensione etica che si crede destinata a vincere.¹⁵

Scriva Ripari (p. 55 e p.158):

Comprendiamo la difficoltà dello stesso [Belli] a concepire la Storia nel suo aspetto dialettico [...]. Costante, e poi aggravata dall'esperienza del '49, la sua visione disperata della storia si era dipanata tra i versi romaneschi con pennellate degne di Goya, e non sorprendono gli appunti o i versi in lingua che ora tornavano a stemperare ogni fiducia verso gli uomini e i tempi, nell'impossibilità di stare dalla parte delle cose da venire.

O in altro luogo (p. 91):

[nel] sentimento della «corruzione» delle idealità dei padri non riscontriamo anche un pessimismo sallustiano, nella percezione di un fatale processo degenerativo della storia, di quella «specie di fato» che «questa già sì potente e pur sempre nobilissima terra mantien vile e derisa?»

Per finire, Ripari ricorda attraverso Carl Schmitt le parole intrise di nichilismo che il filosofo contemporaneo di Belli, Donoso Cortès, rinnegando le proprie idee liberali e quell'esperienza, pronunciò all'indomani del 1848:

L'umanità vaga cieca in un labirinto di cui nessuno conosce né l'entrata, né l'uscita e nemmeno la struttura,

ed è questo che noi chiamiamo storia; l'umanità è una nave sballottata per il mare senza meta, carica di una ciurma sediziosa, volgare, reclutata a forza, che balla e canta a squarciagola finché l'ira di Dio precipita in mare la marmaglia ribelle perché torni a regnare il silenzio (p. 160).¹⁶

Come non andare immediatamente con la memoria al Dio vendicativo de *La creazzione der monno* o ai celebri versi finali del sonetto 1708, *Cosa fa er papa?*: «quasi quasi goderia sto tomo [il Papa] / de restà ssolo, come stava Iddio / avanti de creà ll'angeli e ll'omo».

È lo stesso Dio che solo, e annoiato, «sta a la finestra a bbuttà ggiù ccroscette» sugli uomini nel sonetto 2169, *L'affari de Stato*, altro tassello importante della negativa ateodicea belliana. Non c'è miglioramento, non c'è progresso, non c'è salvezza per l'Umanità. Né tantomeno ci può esserlo per la «plebbe de Roma», per la «volgare marmaglia» romanesca, per quel maltrattato, sottomesso, creaturale «ggener'umano» che vive sempre e solo nell'«eterno presente della sottostoria plebea» (p. 110) e che non spera nessun miglioramento, perché non ci può essere miglioramento per chi non esiste.

Questa antropologia nichilista percorre l'opera in lingua e in dialetto di Belli, ma soprattutto attraverso i testi in romanesco egli trova il suo strumento ideale per decodificare la

15. G.G. BELLÌ, *Sonetti*, a c. di P. Gibellini, Milano, Mondadori, 1978, rispettivamente pp. XLIV e XLII.

16. Tratta da C. SCHMITT, *Donoso Cortès*, Milano, Adelphi, 2006, p. 74.

realtà che lo circonda e nella quale è immerso fino al collo. Il romanesco belliano è infatti, secondo un'azzecata definizione di Ripari, «pilatesco», linguaggio, più che vile, altro e distante da quello utilizzato dall'Accademico tiberino, straniante da quella realtà incandescente che Belli si trova a maneggiare.

Ma qui si apre un altro campo di indagine che non è opportuno affrontare in questa sede.

Il punto di vista prospettico da cui sono partito per la presentazione di questo libro denso di spunti critici mi è stato suggerito da una come al solito acuta intuizione di Giorgio Vigolo, che in una famosa pagina del *Genio del Belli* scriveva quanto la biografia del Poeta e il periodo storico in cui egli visse fossero assolutamente e in modo stupefacente coincidenti, quasi che Belli fosse stato scelto dalla Storia a nascere e a vivere proprio allora:

Ciò che è più singolare in questo vero “colpo di scena” del poema belliano [l'elezione di Pio IX nel sonetto *Er Papa novo*] è la coincidenza degli avvenimenti storici che sembrano secondare il diverso umore di Belli, ed anzi esser quasi prodotti da esso.¹⁷

Che ciò valga per ogni uomo — e chi afferma che egli avrebbe amato nascere in un altro momento della storia umana o addirittura che vive nel periodo sbagliato, non si rende conto dell'assurdità di tale proposizione: ciascuno di noi nasce nel momento che si merita, e anche se per noi contemporanei questo non è affatto consolatorio, tant'è —, non esclude che per Belli sia meno vero: la coincidenza tra la sua biografia e il periodo storico in cui nacque, visse e operò egli l'aveva così ben compresa e assimilata che l'ha addirittura trasformata nella sua opera d'arte. E non è uno dei meriti minori del grande Romanesco.

17. G. VIGOLO, *Il genio del Belli*, Milano, Il Saggiatore, 1963, II p. 393.

FEDERICO TAVAN: «parlare la nostra lingua era peccato e si andava all'inferno...»

di **Laurino Giovanni Nardin**

È finito sui giornali, Federico, sui giornali nazionali, quelli a grande tiratura.

Per una petizione volta ad ottenergli i benefici della cosiddetta "legge Bacchelli" (la n. 440/1985). Petizione che ha raccolto tante firme illustri, tra le quali quelle di Mario Dondero, Carlo Ginzburg, Peter Handke, Jacques Le Goff, Carlos Montemayor, Claudio Magris, Predrag Matvejevic, Marco Paolini, Paco Ignacio Taibo II ecc.

Si sono mosse le istituzioni. Il consiglio regionale del Friuli-Venezia Giulia ha approvato all'unanimità una mozione di appoggio.

Chi è Federico Tavan?¹ Facciamocelo dire da lui:

Scrivevo in italiano perché quando si andava a scuola in Andreis le maestre ci picchiavano e ci insegnavano che parlare la nostra lingua era peccato e si andava all'inferno [...]. Poi ho scritto in andreano: l'andreano è una lingua bella, piena di miele [...]. E inoltre l'italiano non lo so. Conosco solo sessanta parole; sono costretto ad andare giù a Montereale per conoscerne di nuove; l'ultima è stata "ossimoro". Ma ho già dimenticato che cosa significa. Fino a qualche anno fa scrivevo poesie nudo davanti allo specchio. Riempivo i cassetti e le tasche di poesie. Poi, grazie a qualche buona persona, le ho pubblicate. Ho continuato perché in Andreis d'inverno le notti sono lunghe e fredde. [...] Scrivo perché mi piacciono le parole: albero, cane, fagiolo, zucca... io le parole le mangerei.²

1. Federico Tavan è nato ad Andreis (Pordenone) nel 1949. Nei «Quaderni del Menocchio» ha pubblicato nel 1984 *Màcheri, Lètera*, e nel 1985 *Cjant dai dalz e Nâf spaziâl*. Nel 1994 è uscito *Da màrches a madònes* (Ed. Biblioteca dell'Immagine / Circolo Culturale Menocchio). Nello stesso anno è uscito il testo teatrale *L'assoluzione* (Circolo Menocchio). Nel 1996 Maurizio Bait gli ha dedicato una biografia: *La strega sulla testa* (Ed. Biblioteca dell'Immagine). Nel 1997 ha pubblicato *Cràceles cròceles*, sempre nei Quaderni del Menocchio (nuova edizione con postfazione di Mario Turrello, Menocchio/Olmis, 2003 e 2006). Nel 2007 è uscito *Augh!*, a cura di Aldo Colonello e Paolo Medeossi, Ed. Biblioteca dell'Immagine-Circolo Culturale Menocchio. Scrive nel dialetto friulano di Andreis.

2. P. CAPELLO, D. DE MARCO e P. MEDEOSSI, *Federico Tavan Nostra preziosa eresia*. Fotografie di Danilo De Marco, Pordenone, 2008, p. 107.

Un poeta, dunque. Non poeta eccessivo, Tavan, ma eccentrico; al margine, ma nel limite, e più divergente che diverso.³

Fin da giovane ebbe a che fare con ospedali, ambulatori medici, centri di igiene mentale. Oggi vive in una struttura di accoglienza pubblica del Centro di Salute Mentale e le sue condizioni si sono fatte precarie.

Anni fa, quando stava meglio, le sue *performances* entusiasmano i fruitori di poesia che avevano voglia di andarlo a sentire sui palchi improvvisati e nelle feste più strane.

Non è vero che non sa l'italiano. Chi vuole vederlo e sentirlo vada su You Tube, al sito *www.lellovoce.altervista.org*.

Detto ciò, lasciamo spazio alla sua poesia.

*Al Mestre*⁴

Massacrât /fat a tocs /e stocât /pa la strada. /Tu tu n'è spiegât la storia /dei mûrs altz /mûrs altz /mûrs altz /dal "palazzo" /cjadènes /che tu volève rompe /ch'i devente /come flauries par chî prâtz. /Mestre /al tiò diviers /mout d'êisse /la tô muart /granda tal pantan. /Chist martiriu /cussì just /e nô ignorantz /puoçj restâtz. // Cuanche la lûs /a diventa scovatura, /cuanche un om al è /plen de sanc /a ne insegna la vita /e la muart. /Mestre, /jo te puarte /l'ultima rabia /strenta intal pugn /de la man /coma ultin salût: /al om de cultura /comunista /omosessuale /odiât dai dius de la tiera

Al Maestro

Massacrato / fatto a pezzi / e schiacciato / sulla strada. / Tu ci hai spiegato la storia / dei muri alti / muri alti / del palazzo / catene / che tu volevi rompere / che diventano / come fragole nei prati. / Maestro / il tuo diverso / modo d'essere / la tua morte / nobile nel pantano. / Questo martirio / così giusto / e noi ignoranti / pochi rimasti. // Quando la luce / diventa spazzatura, / quando un uomo è / pieno di sangue / ci insegna la vita / e la morte; / Maestro, / io ti porto / l'ultima rabbia / stretta nel pugno / della mano / come ultimo saluto: / all'uomo di cultura / comunista / omosessuale /

3. In *Crâceles crôceles*, cit.

4. Il maestro è, ovviamente, Pier Paolo Pasolini.

/l'uniçu ch'al à dit la veretât / e ch'al è finit / coma ch'al veva da finî, / "tra gli sghignazzi / della stampa" / dei mûrs altz, de li cjadenes / dal "palazzo". / Copât / intant ch'al tentava / par l'ultima volta / de vei coraju. / Par me reste uvî / poeta / par chialtres / un stupedu tentativu de recuperâte. / Jo che soi un por biât / no po fâ altre / che jôde incjamò / al "palazzo" / restât tâl e cual / cui mûrs altz / e li cjadenes / Jo che soi mat / e jôt li tô mans plenes de sgrifades / ch'i tenta de jescî. / AL È NUOT / A OSTIA / DE UVI R / NON JOT NUA. / AL È NUOT / A OSTIA / D'UVI R / NO JOT NUA. / Al fâi freit / a Ostia / a novembre / mestre / ài FREIT.

Anc' jò 'e ven jù

E quan' che / al profum de dut / ce ch'al è de biel restât / uchì / a no me basta pì / allora / ài / prope decidût / špiéteme / anc' jò 'e ven jù / ulà che tu so tu / mare. / Cu'un ultin / stoc / desperât / me presente / denant dal tribunâl / par éisse giudicât. / Oh no / jò 'e n'ài tolét-su / nua / inveze tu / tu so partida / par colpa dal mal / tu 'veve i tiò fis / in tai vuoe la vua da / continuâ. / Jò mare prope nua. / Slùngja una man / ades / in tal freit / in tal scûr / no sinteš-tu la me fuarta e žovena? / A me resta nome / un flour ades mare / un flour / che da la tiera negra ch'a n'à vintz / al spunta sul tuò cour / a se slargia sul gnô / par convinzeme / ch'al è biel / murî cussì / ce mout che tu so muarta tu / vordant lassù.⁵

odiato dai potenti della terra / l'unico che ha detto la verità / e che è finito / come doveva finire, / "tra gli sghignazzi / della stampa" / dei muri alti, / delle catene / del palazzo. / Ammazzato / Mentre tentava / per l'ultima volta / di avere coraggio. / Per me resti il / poeta, / per gli altri / uno stupido tentativo di recuperarti. / Io che sono un povero diavolo / non posso far altro / che vedere ancora / il palazzo, / rimasto tale e quale, / con i muri alti / e le catene. / Io che sono matto / vedo le tue mani / piene di graffi / che tentano di uscire. / È NOTTE / A OSTIA / D'INVERNO / NON VEDO NULLA. / È NOTTE / A OSTIA / D'INVERNO / NON VEDO NULLA. / È freddo / A Ostia / a novembre / maestro / ho FREDDO.

Anch'io vengo giù

E quando / il profumo di tutto / ciò che di bello è rimasto / qui / non mi basta più / allora / ho proprio deciso / aspettami / anch'io vengo giù / dove sei tu / mamma. / Con un ultimo / sussulto disperato / mi presento / davanti al tribunale / per essere giudicato. / Oh no / io non mi sono portato dietro nulla / inveze tu / te ne sai andata / per colpa del male / ed avevi i tuoi figli / negli occhi e la voglia di continuare. / Io mamma proprio nulla. / Tendimi una mano / ora / nel freddo / nel buio / non senti la mia forte e giovane? / Mi resta solo / un fiore adesso mamma / un fiore / che dalla terra nera che ci ha vinti / spunta sul tuo cuore / e si allarga sul mio / per convincermi / che è bello / morire così / come sei morta tu / guardando lassù.

5. La madre di Federico morì quando lui aveva 15 anni. Originariamente questa poesia era stata scritta in italiano.

Genocidio

A colpi di psicofarmaci / I matz / 'i stan
scomparint. / Al è restât nome Federico /
Fin ch'al resist.

Nichilismo

1 / Quan ch'e soi diventât mat / ere
massa distrat / n'ài podût / gôdeme la
scena // 2 / I me plâs li cornes / ch'i no
lâssa nua. / Figuranse la scia! // 3 / A me
plâs Icaro / brusât dal sorele / ma alman-
cu / al à tentât // 4 / Tra la buolp e l'uva /
'e preferis la buolp, / tra al toru e la rana
/ la rana. / I me plâs / chiei ch'i scopia /
e ch'i s'cjampa / cul cjâf bas.

Maladeta chê volta

Maladeta chê volta / ch'ài tacât a scrîve /
no parceche / al é mal scrîve / ma parce-
che / era maladeta chê volte / che ere
belsoul / e vaive / e par chist / 'scriveve.

Genocidio

A colpi di psicofarmaci / I matti / si van-
no estinguendo. / È rimasto solamente
Federico / Fin quando ce la fa.

Nichilismo

1 / Quando sono diventato matto / ero
troppo distratto / non ho potuto / goder-
mi la scena // 2 / Mi piacciono le luma-
che / che non lasciano nulla. / Figuria-
moci la scia! // 3 / Mi piace Icaro / bru-
ciato dal sole / ma almeno / ha tentato //
4 / Tra la volpe e l'uva / preferisco la vol-
pe, / tra il toro e la rana / la rana. / Mi
piacciono / quelli che scoppiano / e se
ne vanno / a capo chino.

Maledetta la volta

Maledetto il giorno / in cui ho comincia-
to a scrivere / non perché / sia male scri-
vere / ma perché / era un giorno male-
detto / quello in cui ero solo / e piange-
vo / e per questo / scrivevo.

MAURIZIO MOSETTI in *L'incisciature. I sonetti di Giuseppe Gioachino Belli*, Libreria Doria — Valmontone (Rm) — domenica 26 ottobre 2008

di **Chiara Marcelli**

«Io, 996, ho deliberato di lasciare un monumento di quello che oggi è la plebe di Roma». Non poteva che aprirsi così *L'Incisciature. I sonetti di Giuseppe Gioachino Belli*, spettacolo diretto e interpretato da Maurizio Mosetti,¹ ospitato nei locali della Libreria Doria di Valmontone (parte del palazzo Doria Pamphili, sede del museo archeologico).

Da *La creazione der monno a Er giorno der giudizzio*: ventotto sonetti interpretati con sorprendente vigore ed efficacia. Elementi sonori e visivi dosati per esaltare il testo del Belli che prende letteralmente vita sul palco.

Un'interpretazione originale che risente spesso della lezione petroliniana, senza mai, però, scadere nella farsa.

Lo spettacolo ha inizio.

Sullo sfondo i simboli della città eterna: il Colosseo, il Foro, il Pan-

theon, la basilica di San Pietro così come dovevano apparire ai romani duecento anni fa, quando l'Italia era solo «un'espressione geografica» e Roma sede dello Stato Pontificio. E per ultimo lui, il Papa Re: Pio IX.

Le immagini si susseguono sulle note del *Lacrimosa*, dal *Requiem* mozartiano, composto, come noto, nell'anno del Signore 1791 quando il Nostro poeta nasceva e Wolfgang Amadeus moriva a Salisburgo.

Ha inizio, così, il percorso ideale nelle strade di Roma, nei vicoli abitati da coloro che nacquero, soffrirono e morirono all'ombra della «cuppoleta».

Mosetti entra in scena indossando una sorta di camauro nero e una maschera della commedia dell'arte.

Quest'ultima, oltre all'evidente utilizzo drammaturgico, sembrerebbe (forse è un'ipotesi azzardata) alludere a quell'unico momento del-

1. Maurizio Mosetti è attore e regista di teatro da oltre venticinque anni. Ha lavorato, tra gli altri, sotto la direzione di Silvio Benedetto, Andrzej Wajda, Gabriele Lavia, Sylvano Bussotti, Gianfranco Varetto, Renzo Giovampietro, Giancarlo Sepe, Rita Tamburi, Adriano Vinello, Giuliano Vasilicò, Sergio Ammirata e Luciano Damiani. Nel 2003 ha partecipato alle letture belliane al Teatro Argentina *Il 996 Belli da Roma all'Europa*. Doppiatore e *speaker*, ha lavorato a lungo per la televisione e per la radio. Si dedica alla didattica dirigendo laboratori teatrali presso scuole e associazioni culturali. Sul suo sito www.gbellimosetti.altervista.org è possibile ascoltare un buon numero di sonetti da lui interpretati e visionare stralci dei suoi lavori teatrali.

l'anno in cui era concesso al popolo "impazzire", per una volta libero di sovvertire l'ordine: il carnevale, festa pagana condannata dalla Chiesa, durante la quale germoglia il seme della follia, spesso svelando con audaci travestimenti le sozzure del mondo.

Un "papa-pulcinella", dunque, che brandisce il suo bastone contro tutte le ingiustizie sociali, deridendo la solenne pomposità del clero.

Il primo gruppo di sonetti è scelto tra quelli che rievocano i primordi della vita dell'uomo secondo le sacre scritture: *La creazzione der monno*, *Le bbestie der Paradiso Terrestre*, *Er Zignore*, *o vvolemo dî: Iddio*.

Sulla terzina finale di *Er Zignore e Caino* Mosetti non perde l'occasione di suggerire quell'incontro, forse avvenuto, tra il conte Giacomo Leopardi e il Belli. La luna dove Caino è condannato a piangere in eterno, diventa la «graziosa» luna che Leopardi stava seduto a «rimirar».

Abbandonato il tono aspro della

voce, recita il dolcissimo canto *Alla luna*. Conclusa la parentesi leopardiana, si riprende il cammino tra i vicoli di Roma. Sullo sfondo il tipico selciato delle strade romane.

Il ritmo delle percussioni si fa più incalzante ed ecco animarsi *Er mercato de Piazza Navona*.

Si continua poi con *Er confessore*, *La bbellezza*, *La bbellezza de le bbellezze*, *A Nnina*, *Li sovrani der monno vecchio* e così via fino poi all'ultimo gruppo di sonetti: *Er cimiterio de la morte*, *La morte co la coda*, *La vita dell'omo*, *Er giorno der giudizio*.

In chiusura il *Requiem* torna ad accompagnare le immagini del Colosseo, del Pantheon, del Foro, di piazza San Pietro così come le vediamo oggi. Oggi che l'Italia è una Repubblica parlamentare e Roma la capitale di uno stato indipendente. Sarà forse suggestione, o artificio teatrale, ma tutto sembra rimasto come due secoli fa quando Belli scriveva *La Messa der venerdì ssanto*.

Libri ricevuti

a cura di Laura Biancini

MARIA TERESA LANZA

Incontri di autori, San Cesario di Lecce, Manni, 2008.

Incontri di grandi autori tra loro, ci propone Maria Teresa Lanza, ma anche incontri dell'autrice con due grandi autori di teatro.

Belli e Petrarca e poi Belli e Manzoni sono i protagonisti dei primi due saggi e, dal titanico confronto del poeta romano con i suoi omologhi di Arquà e di Milano, pur tra contrasti e coincidenze, emergono in tutta la loro evidenza tre modi diversi di fare vera e grande poesia.

Segue un dotto saggio su Dante e Stazio e infine due personaggi del palcoscenico, Berenice e Macbeth, sono protagonisti di altrettanti scritti i quali, pur offrendo una interessante indagine psicologica e drammaturgica, si rivelano piuttosto come un vero e proprio omaggio alla grande poesia e al grande teatro di Shakespeare e Racine.

SIMONETTA SATRAGNI PETRUZZI

In punta di penna, in punta di forchetta, racconti e bozzetti, Torino, Ananke, 2007.

Tredici racconti in punta di penna e ventiquattro in punta di forchetta costituiscono le due parti di questa originale raccolta, due parti accuratamente separate anche nella composizione del libro che si presenta *double-face*.

Due infatti sono le fonti di ispirazione, come si legge nel risvolto di copertina. «I testi “in punta di penna” nascono [...] dalle più svariate ispirazioni», mentre gli altri «nei quali l'argomento gastronomico è ospite fisso, ma tutt'altro che invadente» sono il frutto della lunga collaborazione dell'autrice all'almanacco gastronomico «L'Apollo buongustaio».

Unico è invece il piacere di leggerli abbandonandosi a quella lieve onda della memoria attorno alla quale l'autrice costruisce delicate storie e suggestive immagini, senza inutili rimpianti o sterili malinconie, ma con gioia o soltanto gratitudine per una esperienza in più che si è vissuta o semplicemente conosciuta.

V. IMBRIANI, *Passeggiate romane*, a c. di G. Iannaccone, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 152 (Collana «Faville»).

E. MARCELLI, *Li Romani in Russia*, a c. di M. Teodonio, presentazione di T. De Mauro, Roma, Il Cubo, 2008, pp. XIV-336.

M. ONOFRIO, *Ungaretti e Roma*, Roma, Edilazio, 2008, pp. 212.

N. DI NINO, *Giuseppe Gioachino Belli poeta-linguista*, prefazione di P. Gibellini, Padova, Il Poligrafo, 2008, pp. 202.

N. DI NINO, *Glossario dei sonetti di G. G. Belli e della letteratura romanesca*, presentazione di L. Serianni, Padova, Il Poligrafo, 2008, pp. 208.

Nel decennale della scomparsa dell'autore
è finalmente disponibile

LI ROMANI IN RUSSIA

di Elia MARCELLI

a cura di Marcello Teodonio
prefazione di Tullio De Mauro

*pubblicato con il patrocinio
del Centro Studi G.G. Belli*



il cubo editore
per ordini rivolgersi a: info@ilcubo.eu
www.ilcubo.eu

Finito di stampare nel mese di dicembre 2008
da «il cubo»
per conto della «Aracne editrice S.r.l.» di Roma