



il **BELLI**

*QUADRIMESTRALE DI POESIA
E DI STUDI SUI DIALETTI*

Anno II

2



EDIZIONI DELL'OLEANDRO

il BELLI

Nuova serie
a cura del Centro Studi G. G. Belli
Quadrimestrale di poesia e di studi sui
dialetti, fondato da Mario dell'Arco

Direttori

*Muzio Mazzocchi Alemanni,
Giacinto Spagnoletti*

Direttore responsabile

Enrico Landolfi

Comitato d'onore

*Amedeo Giacomini, Tonino Guerra,
Franco Loi, Carlo Muscetta, Andrea
Zanzotto.*

Comitato di redazione

*Gaetana Pace caporedattore, Laura
Biancini, Sabino Caronia, Claudio Co-
sta, Franco Onorati, Eugenio Ragni,
Luigi Reina, Marcello Teodonio*

*Autorizzazione del Tribunale di Roma –
Registro Stampa n° 210/2000*

Edizioni dell'Oleandro s.r.l.

Sede Legale – *Via V. De Bartholomaeis, 9*

67100 – L'Aquila

Sede Amministrativa - *Via Montecassino, 8*

00141 Roma

Tel./Fax 06/87191202

Email: oleandro@crystalweb.com

www.oleandro.com

Settembre 2000

In copertina: grafica di Andrea D'Amico

Direzione e Redazione

*Via Montecassino, 8
00141 Roma
06-87191202*

Abbonamenti

*Ordinario, lire 50.000
Studenti, lire 25.000
Sostenitore, lire 100.000
Benemerito, lire 500.000*

Modalità di pagamento

*Versamento dell'importo sul c/c postale
n° 99614000 o accredito sul c/c n.
650376/37 presso la Banca di Roma en-
trambi intestati a "Centro Studi Giusep-
pe Gioachino Belli".*

Le opinioni degli autori impegnano sol-
tanto la loro responsabilità e non rispec-
chiano necessariamente il pensiero della
Direzione della rivista.

Il materiale non viene restituito.

Le collaborazioni sono gratuite e su invi-
to.

Sommario

Studi e saggi

Pag. 7

Testi dialettali sconosciuti e inediti di Iachella De La Lenzara e un sonetto del Cardinale Neri Corsini
di *Rossella Incarbone Giornetti*

Pag. 23

Che lingua parlano i popolani di Belli?
di *Laurino Giovanni Nardin*

Pag. 27

Il *Vocabolario del romanesco contemporaneo*: bilancio di un anno di lavoro e prospettive future
di *Paolo D'Achille e Claudio Giovanardi*

Pag. 31

Plinio Guidoni
di *Fiorenzo Toso*

Pag. 40

Composizioni poetiche in piemontese sulla S. Sindone
di *Simonetta Satragni Petruzzi*

Testi di poesia

Pag. 47

Inediti di Plinio Guidoni
a cura di *Fiorenzo Toso*

Pag. 57

Eugenio Cirese
da *Oggi Domani Ieri*

Archivio

Pag. 61

Modernità del Belli
di *Muzio Mazzocchi Alemanni (1947)*

Pag. 64

Risposta a tre domande di Pier Paolo Pasolini (1953)
di *Eugenio Cirese*

Pag. 65

Appunto autobiografico (1953)
di *Eugenio Cirese*

Dalla Stampa

Pag. 69

Lettera da Firenze

di *Lawrence Venuti*

Recensioni e Note

Pag. 72

Nota su uno spettacolo romano
di *Laura Biancini*

Pag. 73

Una Bibbia milanese
di *Laura Biancini*

Pag. 74

Il dialetto di Tivoli
di *Luca Lorenzetti*

Pag. 76

"La Comugne", trimestrale di letteratura
di *Laurino Giovanni Nardin*

Pag. 76

L'esperienza poetica neodialettale di Vito Moretti
di *Pietro Civitareale*

Pag. 77

I *Saggi Belliani* di Muzio Mazzocchi Alemanni
di *Maria Teresa Lanza*

Pag. 78

Scrivere la storia alle soglie del Rinascimento
di *Andreas Rehberg*

Pag. 82

Trittico di Baldini
di *Pino Corbo*

Pag. 83

Le *Poesie dal Trentin* scelte da Renzo Francescotti
di *Tavo Burat*

Pag. 85

Il filo dell'aquilone
di *Mario Tornello*

Notiziario

Pag. 91

Le nostre attività
di *Franco Onorati*

Pag. 94

Libri ricevuti

La Banca di Roma non è solo la banca di Roma.

Abbiategrasso • Acerra • Acireale • Acquapendente • Acuto • Afragola • Agnone • Agrate Brianza • Agrigento • Agropoli • Alatri • Alba • Albano Laziale • Albenga • Alessandria • Altamura • Anagni • Ancona • Andria • Anguillara Sabazia • Anzio • Aosta • Aprilia • Arce • Ardea • Arezzo • Ariccia • Arpino • Arsoli • Artena • Arzignano • Ascoli Piceno • Asti • Atina • Ausonia • Avellino • Aversa • Avezzano • Bacoli • Bagheria • Bagni di Lucca • Bagnoregio • Baranello • Bareggio • Bari • Barletta • Baselice • Bassano del Grappa • Bassiano • Battipaglia • Beinasco • Belluno • Benevento • Bergamo • Biella • Bisceglie • Bitonto • Blera • Bolate • Bologna • Bolzano • Bonifratelli • Borgosesia • Borgo San Lorenzo • Borgosesia • Bra • Bracciano • Braccigliano • Brescia • Bresso • Brindisi • Broni • Bussolengo • Busto Arsizio • Caggiano • Cagliari • Calangianus • Caltanissetta • Campagnano di Roma • Campi Bisenzio • Campobasso • Campoli Appennino • Campomarino • Camposano • Canale Monterano • Canino • Carosio di Puglia • Cantù • Capannori • Capena • Capo d'Orlando • Capodrise • Caprarola • Capri • Carate Brianza • Carpignano Romano • Carsoli • Casale Monferrato • Casalecchio • Casanuovo di Napoli • Caserta • Cassacco • Cassino • Castelfidardo • Castellforte • Castel Gandolfo • Castellammare di Stabia • Castellini • Castel Madama • Castelnuovo di Porto • Castelpetroso • Castel San Giovanni • Castel San Pietro Terme • Castiglione delle Stiviere • Castrociole • Castro dei Volsci • Catania • Catanzaro • Cava de' Tirreni • Cave • Ceccano • Cecina • Celleno • Casarano • Ceraso • Cerignola • Cernusco sul Naviglio • Certaldo • Cerveteri • Cesano Boscone • Cesano Maderno • Chieri • Chieti • Chioggia • Ciampino • Cimille • Cirié • Cisterna di Latina • Citadella • Città di Castello • Cittadugale • Civita Castellana • Civitavecchia • Civitella d'Agliano • Civitella San Paolo • Codogno • Colledara • Colferro • Colleone • Colle Sannita • Collavechio • Colli Volturno • Cologno Monzese • Como • Concesio • Conigliano • Conversano • Corato • Cordenons • Cori • Cortina d'Ampezzo • Cosenza • Costa Volpino • Crema • Cremona • Crispiano • Cuneo • Dugenta • Elmas • Empoli • Ercolano • Este • Fabriano • Faenza • Faleria • Fano • Fara Sabina • Passo Corese • Ferentino • Fermo • Ferrara • Fiamignano • Santa Lucia • Fiano Romano • Fidenza • Figline Valdarno • Filetino • Fiorenzuola d'Arda • Firenze • Fiuggi • Fiumicino • Foggia • Foligno • Fondi • Forio d'Ischia • Forlì • Formello • Formia • Frascati • Frasso Telesino • Fraitamaggiore • Frigento • Frosinone • Gaeta • Gallarate • Gallese • Galliciano nel Lazio • Gallipoli • Genazzano • Genova • Genzano di Roma • Gerre • Gioia del Colle • Giuliano di Roma • Giuliano in Campania • Giulianova • Guassano Gorizia • Gradisca d'Isonzo • Granarolo dell'Emilia (Loc. Cadriano) • Gravina in Puglia • Grosseto • Grottaferrata • Guarcino • Guidonia Montecelio • Guglionesi • Imperia • Ischia di Castro • Ischia Porto • Isernia • Isola del Liri • Ivrea • Jelsi • Jesi • Ladispoli • Lanciano • L'Aquila • Lariano • Lariano • Larnio • La Spezia • Latina • Latina Scalo • Lecce • Lecco • Legnago • Legnano • Lipari • Lipomo • Livorno • Loano • Lodi • Lucca • Lucera • Macchiagodena • Macerata • Maddaloni • Maenza • Magenta • Magliano Sabina • Maglie • Malignano • Manduria • Manfredonia • Manocalzati • Manova • Marcellina • Marcellinise • Marino • Marilina Franca • Marzano Appio • Massa • Matera • Mazzano Romano • Meda • Meli • Melito di Napoli • Mentana • Merano • Mercogliano • Messina • Milano • Milazzo • Minturno • Mirano • Modena • Modugno • Fiat • Molano • Mola di Bari • Molfetta • Mondovì • Mondragone • Monfalcone • Monopoli • Montalto di Castro • Montaquila • Montecompatri • Montefiascone • Montelanico • Montelibretti • Montello • Montenero di Bisaccia • Monteporzio Catone • Monteroduni • Monterotondo • Monte San Biagio • Monte San Giovanni Campano • Montesarchia • Montesilvano • Montevarchi • Montorio Romano • Monza • Moricone • Morlupo • Morolo • Mugnano • Mugnano del Cardinale • Napoli • Nardo • Nazzano Romano • Nemi • Nepi • Nerola • Nettuno • Nichelino • Nicosia • Nocciano • Nocera Inferiore • Nocera al Volturno • Nola • Norma • Novara • Novi Ligure • Olbia • Olevano Romano • Olgiate Olona • Orbetello • Orsola Romano • Oristano • Orte Scalo • Orvieto • Ostuni • Ottaviano • San Gennarelllo • Paderno Dugnano • Padova • Pagani • Palato • Palermo • Palestina • Pallano • Palombara Sabina • Parma • Pastena • Patrica • Pavia • Perugia • Pesaro • Pescara • Peschiera Borromeo • Piacenza • Piana di Monte Verna • Piano di Sorrento • Piedimonte San Germano • Pietrelcina • Piglio • Pignataro Interamna • Pinerolo • Piofelle-Limito • Piombino • Piove di Sacco • Pisa • Pistoia • Podenzano • Poli • Poggibonsi • Poggio Marino • Poggio Mirteto • Poggio Moiano • Poggio Nativo • Pomezia • Pomigliano d'Arco • Pompei • Ponte • Pontecorvo • Pontedera • Ponte di Piave • Pontelandolfo • Pontinia • Pontano Romano • Pordenone • Portici • Portocannone • Portoferraio • Porto Sant'Elpidio • Potenza • Pozzilli • Pozzuoli • Putignano • Prata Sannita • Prato • Pratola Serra • Priverno • Prosecco • Quarto • Ragusa • Ravenna • Recanati • Rapallo • Recco • Reggio Calabria • Reggio Emilia • Rho • Riccia • Rieti • Rignano Flaminio • Rimini • Ripi • Rivoli • Rocca di Papa • Rocca Priora • Roccaforte • Roccafranca • Rocca San Giovanni • Roccasecca • Roma • Ronciglione • Roseto degli Abruzzi • Rovereto • Rovigo • Rozzano • Rubano • Rubiera • Sabaudia • Salaria • Sacrofano • Sala Consilina • Salerno • Salsomaggiore • Saluzzo • San Benedetto del Tronto • San Bonifacio • San Cesario • San Donà di Piave • San Donato Milanese • San Dorligo della Valle • San Felice Circeo • San Gennaro Vesuviano • San Giorgio a Cremano • San Giovanni al Natisone • San Giovanni in Carico • San Giovanni Lupatoto • San Giovanni Rotondo • San Lorenzo Nuovo • Sanluri • San Marco Evangelista • San Martino Valle Caudina • San Nicola La Strada • San Nicola Manfredi • San Remo • San Salvatore Telesino • San Vitelliano • Sansepolcro • Santa Croce sull'Arno • San Severino Marche • San Severo • Santa Maria Capua Vetere • Santa Maria La Fossa • Santa Marina • Santa Marinella • Sant'Anastasia • Sant'Angelo Lodigiano • Sant'Angelo Romano • Sant'Antioco • Sant'Antonio Abate • Sant'Angelo Romano • Sant'Elia Fiumerapido • Sant'Elia a Pianisi • Santi Cosma e Damiano • Santopadre • Sant'Oreste • Saronno • Sarroch Praoili • Sarroch Saras • Sassari • Sassuolo • Savona • Scafati • Schio • Segni • Senigallia • Sepino • Seregno • Sessa Aurunca • Sesto Fiorentino • Sesto San Giovanni • Sestri Levante • Settimo Torinese • Sezze • Sgurgola • Siena • Siracusa • Somma Vesuviana • Sonnino • Sora • Spigno Saturnia • Squinzano • Strangolagalli • Sturmo • Subiaco • Sulmona • Supino • Taranto • Tarquinia • Taurasi • Teano • Teramo • Termoli • Terni • Terracina • Teverola • Tivoli • Tolfa • Torino • Tornimparte • Tormevicchia • Teatina • Torre del Greco • Torricella • Tortona • Tradate • Trani • Trapani • Trecase • Trento • Treviglio • Trevignano • Trevi nel Lazio • Treviso • Trezzano sul Naviglio • Trieste • Toscana • Udine • Ururi • Vacri • Vairano Paternora • Valbrembo • Valentano • Valenza • Vallata • Vallecorsa • Vallerano • Vallerotonda • Valmontone • Varese • Vasanello • Vasto • Veiano • Velletri • Venafro • Venarotta • Venezia • Ventimiglia • Verbania • Verucchi • Veroli • Verona • Vetralla • Cura di Vetralla • Viareggio • Vibo Valentia • Vicenza • Vico nel Lazio • Vieste • Villa di Briano • Villa San Giovanni in Tuscia • Vigevano • Vinchiaturo • Viterbo • Vitulano • Voghera • Volla • Volpiano • Zagarolo

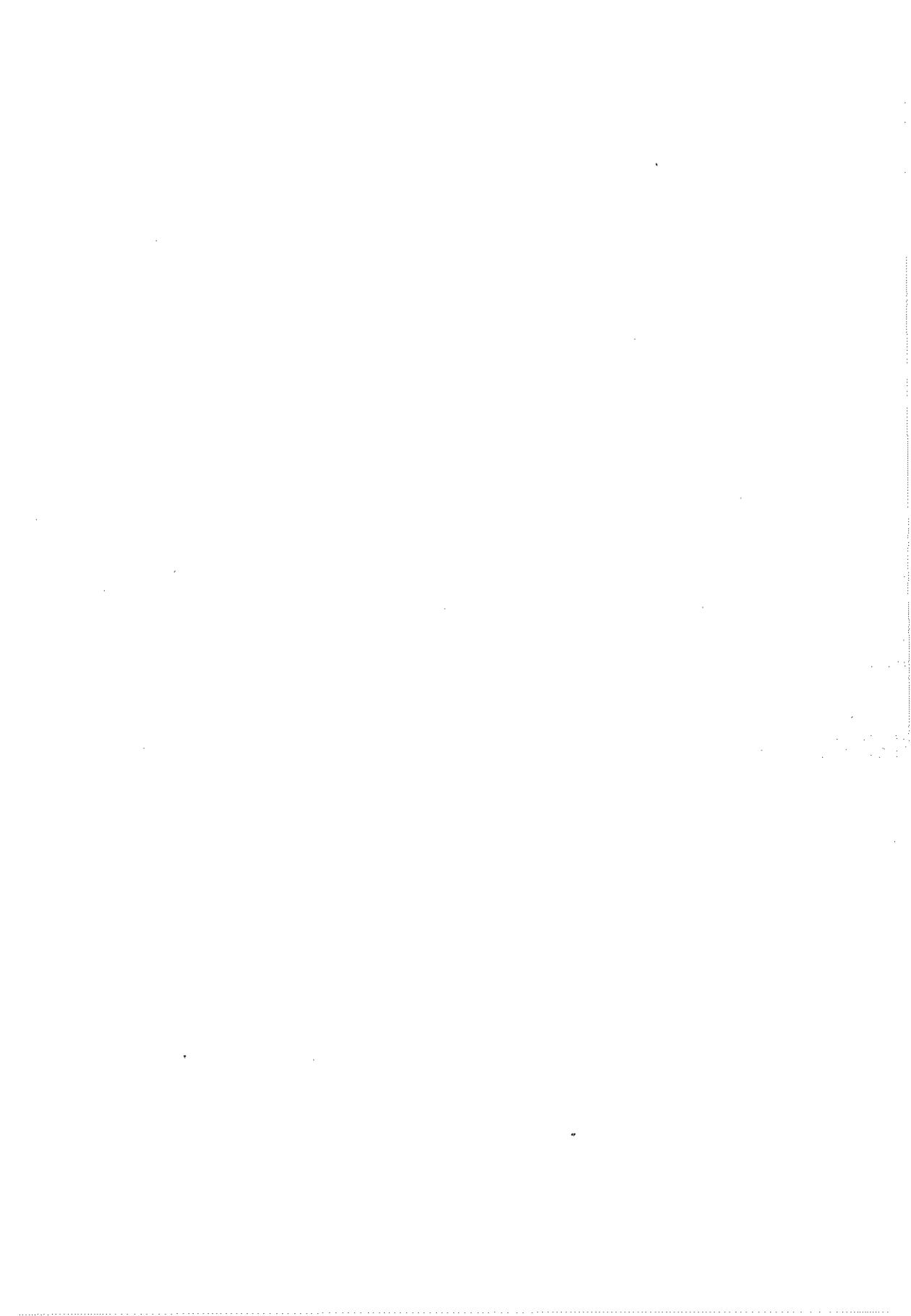
Dovunque sei tu, ci siamo anche noi. E se ci siamo noi, ci sono anche tutti i nostri

servizi e i nostri prodotti. Per ottenerli, cerca l'agenzia della Banca di Roma più vicina a te.

BANCA DI ROMA

Nel tuo futuro.

**STUDI
e
SAGGI**



TESTI DIALETTALI SCONOSCIUTI E INEDITI
DI IACHELLA DE LA LENZARA
E UN SONETTO DEL CARDINALE NERI CORSINI

di Rossella Incarbone Giornetti

Il 17/18 dicembre 1999, organizzato dal Centro Studi "Giuseppe Gioachino Belli" si è tenuto a Roma il Convegno "Di mio libro e musica" – *Benedetto Micheli (1699-1784) musicista, librettista e poeta romanesco del Settecento*, con il patrocinio dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, i cui Atti saranno quanto prima pubblicati¹. A questa iniziativa ho partecipato con una relazione il cui titolo originario era *Carl Ludwig Fernow primo studioso di Benedetto Micheli*. Del poeta romano, noto ai romanisti anche con lo pseudonimo di Iachella de la Lenzara, nel 1991, ho curato l'edizione del poema eroicomico in dialetto romanesco, in 12 canti, intitolato *La Libbertà Romana acquistata e defesa*, il cui ms. (Q595) insieme a quello delle *Povesie in lengua romanesca* (Q594), conservati dal 1809 a Weimar, presso la Herzogin Anna Amalia Bibliothek, facevano parte della biblioteca privata di Carl Ludwig Fernow (1763-1808). Del poema esiste un secondo testimone, già di proprietà del principe Baldassarre Boncompagni: si tratta di una redazione anteriore e incompleta il cui ms. fu acquistato nel 1898 dalla Biblioteca Casanatense di Roma, ove è tuttora conservato (ms. 4051). Le *Povesie*, già edite nel 1889 a cura di Enrico Celani con il titolo *Sonetti romaneschi (1750-1767)*, con varie inesattezze e arbitrarie, sono state recentemente ripubblicate a cura di Claudio Costa in occasione del Convegno.

La scelta dell'argomento della mia relazione era in parte dovuta anche all'esigenza di trovare una risposta alla domanda che sin dagli anni dei miei primi lavori su Micheli mi aveva in qualche modo coinvolta: come Fernow nel suo soggiorno romano, dal settembre del 1794 all'agosto del 1803, fosse entrato in possesso dei mss. e da chi li avesse ricevuti; l'autore tedesco, infatti, accenna alle opere del Micheli da lui possedute nelle sue *Römische Studien* (Zurigo, H. Gessner, 3 voll., 1806-1808), nel cap. XI del III vol. *Über die Mundarten der italienischen Sprache* (pp. 215-543; cfr. pp. 301, 496, 540), ma non fornisce notizie circa la loro provenienza e acquisizione.

Sappiamo da Micheli stesso, nella sua introduzione autobiografica al poema, che egli era un apprezzato librettista e autore di farse oltre che musicista affermato e richiesto da vari nobili e autorevoli committenti dell'epoca. Intorno al 1750 la sua carriera fu stroncata in seguito a «due gran Sinistri [...] Disgrazie, senza mia Colpa accadutemi», come egli stesso afferma senza ulteriori particolari, che lo allontanarono dalla vita di teatro e lo pri-

¹ Questo contributo anticipa in parte alcune pagine della mia relazione e ripercorre l'itinerario di ricerca che mi ha permesso di scoprire due inediti micheliani. Su invito del Presidente del Centro, Muzio Mazzocchi Alemanni, essi vengono qui proposti ancor prima della pubblicazione degli Atti del Convegno. Insieme ai due inediti si pubblicano inoltre un poemetto di Iachella de la Lenzara e un sonetto romanesco del card. Neri Corsini *iunior*. Maggiori particolari sui mss. si forniscono nelle pagine successive.

di effettiva conclusione delle opere, inducono a presumere che l'autore considerasse queste redazioni ultime e destinate alla stampa; poi, considerando il solo poema, l'impressione di una stesura definitiva e pronta per la pubblicazione è confermata dalla presenza delle due ottave di commiato in lingua, alla fine del canto XII, dall'aggiunta degli *Avvertimenti a' lettori circa il parlare che si usa dal vulgo di Roma*, una grammaticchetta necessaria per la comprensione del testo dialettale, e infine dalla dedica che compare nel frontespizio «*Didicato al Nobilissimo Popolo Romano*» e dalla *Protesta*, diversa da quella del ms. Boncompagni, dettata soprattutto da prudenza e con finalità evidenti di *captatio benevolentiae* nei confronti del Maestro del Sacro Palazzo, che aveva il compito di concedere *l'imprimatur*.

Negli anni 1765-1767 le opere micheliane dovettero apparire troppo irriverenti nei confronti della nobiltà romana e del clero, in particolare il poema, animato come è da uno spirito libertario, antiaristocratico e manifestamente filorepubblicano che già G. Natali (*Poesia dialettale*, in *Storia letteraria d'Italia*, V, t. I, *Il Settecento*, Milano, Garzanti, 1955⁴, pp. 617-618) gli riconosceva, di diretta e prevalente ascendenza liviana ma anche con derivazioni probabili da letture delle opere dei *philosophes*.

In conclusione, l'ipotesi che sembra si possa formulare quale più probabile, sulla base anche dei testi che si riportano, è questa: il poeta romano consegnò negli anni 1765-1767 i mss. del poema e delle *Poesie* al cardinale Neri Corsini *junior*, allora ultraottantenne ma ancora influente e potente segretario del S. Uffizio, affinché intercedesse per una loro eventuale pubblicazione. Il porporato, raffinato estimatore e autore egli stesso di poesie e di almeno un sonetto in romanesco, amava intrattenersi con poeti e scrittori in lingua e in dialetto, dai quali riceveva, com'era consuetudine, componimenti di vario genere e di diversa qualità, di omaggio alla sua persona o a membri della sua illustre famiglia che, in alcuni casi, miravano allo scopo di sollecitarne aiuti e favori.

I testi micheliani ora rinvenuti autorizzano ragionevolmente a supporre un rapporto continuo e costante nel tempo del poeta romano con il potente porporato. La morte dell'alto prelato nel 1770 impedì la realizzazione dell'impresa e forse i mss., pronti per la stampa, rimasero depositati negli archivi dei Corsini (ma le ricerche fin qui condotte alla Biblioteca Corsiniana non hanno rivelato alcuna traccia di un loro passaggio). I mss. potrebbero essere stati riscoperti, alcuni decenni dopo la data della loro redazione, da Marco Faustino Gagliuffi, che aveva libero accesso a Palazzo Corsini. Questi o l'abate Giuntotardi, entrambi membri dell'*Arcadia* con il nome rispettivamente di Chelinto Epirotico e Retillo Battiliano, che troviamo quasi sempre insieme già dal 1792, potrebbero essere stati i tramiti dell'acquisizione dei mss. da parte di Fernow, che negli ultimi anni del soggiorno romano aveva acquistato fama di esperto linguista e dialettologo. Si deve infine aggiungere che alla fine del Settecento il Palazzo Corsini alla Lungara, in assenza del principe Tommaso, trasferitosi a Firenze, fu occupato dai Francesi, che vi insediarono l'Ambasciata con gravi rischi per l'integrità del patrimonio librario e delle preziose raccolte, come informa il bibliotecario Nicola Foggini in una lettera al principe Corsini in Firenze, del 10 febbraio 1797.

Caduta la Repubblica Romana, Gagliuffi fu arrestato e dopo un anno di carcere a Civitavecchia riuscì a fuggire a Parigi e successivamente si stabilì a Genova; Giuntotardi riparò in Inghilterra. Fernow rimase ancora qualche anno a Roma, si sposò con una romana di umili condizioni, Maria Teresa Fini, e si tenne lontano dalle vecchie amicizie, come lamentava Georg Zoëga in una lettera del 1801 a Friederike Brun.

Attraverso la ricostruzione della rete delle conoscenze e dei rapporti dello studioso tedesco durante il suo soggiorno romano, mi è stato dunque possibile ristabilire dei collegamenti interessanti che hanno consentito di pervenire, per deduzione, alla famiglia Corsini e quindi al rinvenimento di alcuni inediti micheliani e alla conseguente formulazione di una ipotesi circa la provenienza dei mss. del poema e delle *Povesie*, suffragata, come si è visto, da alcune argomentazioni ritenute abbastanza persuasive e fondate.

Il primo componimento in romanesco qui ripubblicato è dedicato a Bartolomeo Corsini (1729-1792) e a Lorenzo Corsini (1730-1802), figli di Filippo (1706-1767), pronipote del papa Clemente XII, e di Ottavia Strozzi, che è la dedicataria della brillante farsa *Madama Ciana*, andata in scena al Teatro Valle il 15 febbraio del 1738, con musica di Gaetano Latilla e libretto adespota, e forse potrebbe essere la «*gran Signora (di Casa allora regnante)*», alla quale il poeta romano accenna nella premessa al poema, la nobildonna che gli commissionò una farsa per intermezzi, andata in scena al Teatro Argentina nel carnevale dell'anno precedente, nella quale l'Autore introdusse per la prima volta il personaggio di un servitore che cantava in romanesco. A mio avviso questa farsa non sembra identificabile con quella del libretto del *Don Frullone marchese di Lupino*, come sostiene Claudio Costa (cfr. *Un intermezzo per musica con parti in romanesco attribuibile a Benedetto Micheli*, in «Studi Romani», XLIII [1995], 3-4, p. 243 nota 6), proprio perché mancante della dedica alla nobildonna, che per il suo rango non poteva essere ignorata, oltre che per il personaggio del servitore che nell'esemplare consultato è muto, sebbene alcuni dati desumibili dal frontespizio siano incontrovertibili: la data di rappresentazione della farsa, cioè il carnevale del 1737, il Teatro Argentina, ove fu messa in scena e l'indicazione di Benedetto Micheli quale autore della musica.

I due dedicatari del componimento in romanesco qui proposto erano fratelli di Andrea (1735-1795), nel 1759 nominato cardinale da papa Clemente XIII, pronipoti del cardinale Neri Corsini *iunior* (1685-1770) e nipoti di Bartolomeo (1683-1752), viceré di Sicilia. Probabilmente il testo è stato scritto intorno al 1751, al ritorno dei giovani Corsini da un lungo viaggio di istruzione in varie regioni d'Europa.

Il componimento è stato pubblicato da ARY MANDUS [ARMANDO PETRUCCI], *Un poemetto romanesco del Settecento*, in «Cronache d'altri tempi», VII (1960), 76, senza alcuna indicazione del luogo di conservazione e della segnatura. La stampa di questo breve componimento è tanto più meritoria in quanto, purtroppo, il ms., che era conservato presso la Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, busta *Cors.* 2533, non è più disponibile: secondo la dott.ssa Enrica Schettini Piazza, conservatrice dei manoscritti e libri rari, vice-direttrice della Biblioteca - che ringrazio per la cortese e sollecita collaborazione - potrebbe essere fuori posto e occorrerà tempo per le ricerche.

Trattandosi di un testo mai citato dagli studiosi, edito in una rivista di difficile reperibilità, si ritiene opportuno riproporlo in questa sede. Nell'impossibilità di una collazione con l'originale si riproduce il testo così come a suo tempo è stato stampato, intervenendo soltanto a correggere in acuto il grave nei casi in cui sia richiesto. Armando Petrucci, allora giovane bibliotecario e poi conservatore dei manoscritti e libri rari, vice-direttore della Biblioteca, ora insigne paleografo alla Scuola Normale di Pisa, ignorava la vera identità di Iachella de la Lenzara che trascriveva *della Lanzàra*. Nella dedica forse è da leggere

Cellenzie ed è da precisare che il principe Bartolomeo, viceré di Sicilia, fratello del cardinale Neri, era il nonno dei destinatari del "poemetto" (la definizione è dello stesso Petrucci), e non il loro padre.

Si ristampa inoltre il sonetto in romanesco del cardinale Neri Corsini *junior*, scritto agli inizi della guerra dei Sette Anni (1756-1763) tra Federico II di Prussia e Maria Teresa d'Austria, a fianco della quale partecipò anche la zarina Elisabetta, guerra conclusa con la pace di Hubertsburg (15 febbraio 1763), con la conferma della Slesia alla Prussia. Questo sonetto, nel quale si esprime la soddisfazione per le prime sconfitte di Federico II, documenta l'interesse per il romanesco del cardinale Neri Corsini e quindi la consistenza di un rapporto e di una frequentazione con il poeta Iachella de la Lenzara che, d'altra parte, riceveva dal porporato sostegni anche economici e protezione. Il ms. è conservato presso la Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, busta *Cors.* 2523, fasc. 7; anche questo componimento è già stato pubblicato da ARY MANDUS [ARMANDO PETRUCCI], *Sonetto romanesco del cardinale*, in «Cronache d'altri tempi», XI (1964), 120; al v. 11 erronea la lettura *Draghella* [: *Maghella*]; nella rivista il sonetto è accompagnato dalle riproduzioni del ms. originale e della caricatura eseguita da Pier Leone Ghezzi, nel 1730, del marchese Neri Corsini quando ancora non era cardinale. Trascrivo il sonetto direttamente dal manoscritto.

Nella medesima Biblioteca, busta *Cors.* 2533, c. 152, è conservato un sonetto caudato in romanesco, senza data, di Titta Strozza, detto *Anguille*, di incerta identificazione, per le nozze di Bartolomeo Corsini, figlio di Filippo e Ottavia Strozzi, e Maria Felice Colonna Barberini, avvenute nel 1766.

Si pubblicano, infine, un sonetto e una *Canzonetta* entrambi inediti e senza alcuna indicazione dell'autore, ma di Iachella de la Lenzara, i cui mss. originali si trovano custoditi presso la medesima Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, busta *Cors.* 2533; la cartulazione, apposta in alto a destra a matita, è di epoca successiva. Il sonetto è indirizzato a Gian Bernardino Pontici, membro dell'Arcadia con il nome di Solimbo Badio, del quale Micheli negli anni 1726-1728 aveva musicato i libretti dei *Componimenti* per il genetliaco dell'imperatrice Elisabetta Cristina.

In questo sonetto Micheli, trattenuto da un pudore dignitoso, prega Pontici - che evidentemente frequentava casa Corsini (di questo poeta ho rinvenuto due sonetti in lingua in *Cors.* 2536, c. 215, su Lucrezia, l'infelice eroina romana, e c. 356) -, di recare al cardinale Neri la canzonetta *El bon Fragosto* in occasione, appunto, della ricorrenza di Ferragosto.

La *Canzonetta* è contenuta in un ms. cartaceo filigranato del Settecento, in ottimo stato di conservazione, di mm. 130x195, che consta di 6 cc. numerate 143r-148r, alle quali si aggiungono 2 cc. non numerate e bianche, la prima e l'ottava, rilegate a mano con cordoncino sottile di colore bianco. L'elegante cartoncino che le racchiude ha un fondo oro antico sul quale spiccano sagome di fiori, di varie qualità e dimensioni, di colore amaranto. Al suo interno il cartoncino è coperto da un'ulteriore c. bianca incollata. La prima c. presenta in trasparenza metà del marchio della filigrana raffigurante un ovale che racchiude un'ancora; l'altra metà, cioè la c. 147, completa la figura con la corona mancante dell'ovale sulla quale campeggia una stella a sei punte. Acclusa al volumetto è la c. 149r, delle stesse dimensioni e materiale delle altre, sulla quale è vergato il sonetto di accompagnamento. Entrambi i

mss. sono privi di indicazioni dell'autore, ma la grafia e il *ductus* consentono di assegnarli inequivocabilmente a Micheli. Ciò è confermato, inoltre, dal riferimento esplicito a Iachella, alla strofe XIV, v. 1.

El bon Fragosto e il sonetto d'accompagnamento a Pontici sono stati composti verosimilmente negli anni 1749-1750, cioè in un arco di tempo assai contiguo agli avvenimenti che determinarono la disgrazia dell'Autore, per i riferimenti ai «*tanti Guai*», alla «*tanta Iella*» e a un «*Intrigo*», da cui spera ancora di venir fuori, che hanno colpito Iachella: cioè i «*due gran Sinistri*», di cui accenna nelle scarse notizie biografiche premesse al poema.

La grafia dei mss. inediti costituisce un'ulteriore prova a conferma che sia i mss. weimariani Q594 e Q595, sia il ms. Boncompagni, Biblioteca Casanatense 4051, sono autografi.

Trascrivo il testo mantenendo le maiuscole e la punteggiatura originaria, intervenendo soltanto per gli accenti, nei casi in cui sia necessario l'accento acuto e antepoendo il sonetto a Gian Bernardino Pontici alla *Canzonetta*, rispetto alla cartulazione di Cors. 2533.

Le poche note esplicative a piè di pagina non sono dell'Autore ma sono state da me aggiunte.

A le Cellenze de li Gnori d. Meo e Renzo Corzini
Iachella della Lanzàra [sic]¹²

I.

Iachella, che non à fatto un refiato¹,
nel tempo del viaggia' vostro filice,
mo' de cor s'arilegra; e a ognun ve dice:
"ben tornato, cellenzia, ben tornato".

II.

Pare be' che 'l Signor abbi volzuto
quanto cari ie sete dimostracce
quanno se vogli verzo el ver le facce
vortà e fa' refriggèrio² al succiduto.

III.

S'era un gran pezzo che fruscia e refruscia³
Lui, pe'l bisogno d'acqua che s'aveva;
ma intratanto (de picchia⁴) non pioveva;
rivati Voi, te! ecchete la luscia⁵.

IV.

Oh, Cellenzie! se in tredici Orioni⁶
sintissimo le gente chiacchierane,
alegre per el vostro retornane,
ve farissimo segni de crocioni.

V.

In tredici Orioni soli ò ditto
perché quel de la Pigna non ce metto;
el qual, sapenno che non ve sta in petto,
v'ammira, dal su' loco, zitto zitto.

VI.

Ma si la Pigna fa poche parole
c'è Tristevere, c'è, che tanto chiasso
fa pe'l vostro retorno, che 'no spasso
è a vedéglie fa' sarti e crapiole.

VII.

Là, dice uno, alligria, ché so' tornati
li du' gran nostri eroi, che senza loro
giusto giusto parévimo queloro
che de tutti e dui l'occhi so' accecati.

VIII.

Quà, un antro, aleggramente, che le stelle
a la fine se so' pur revedute
che a Tristevere portano salute
co le 'nfruenze lor graziose e belle.

IX.

Inzomma tutti, inzomma, e li vicini
e li lontani, de sto grann'orione,
e "a viva" van gridanno, de cantone
in cantone, don Renzo e Meo Corzini.

X.

Pe' la gran gioglia, intra li sollevati,
un, ch'à la testa in capo e tonno sputa⁷,
cusì mosse la lengua sua saputa
con quei che attorno aveva ridunati:

XI.

Quanno che a un se dane 'l ben tornato
da un viaggio, solamente non se dà
pe' vedello tornato in sanità,
ma perché frutto abbi da quel cavato.

XII.

Imperò con giustizia mo lo damo
a sti du' gran signori, che più sperti
retornono; e no come àn fatto certi
de li quali risate sempre famo.

(1) Respiro; (2) riflessione; (3) mormora, brontola, detto del tempo; (4) invano; (5) pioggia; (6) rioni;
(7) parla con accortezza;

XIII.

Voi già sapete (senza nominallo)
che quelui che dal viaggio che facé
retornò in tal figura a Roma, che
ce se dette a cognosce pe un cavallo.

XIV.

Con du' gran baffi e un fongo⁸ a la dragona
cor un codon dereto inzino al tàcchete⁹,
se credeva lo scioto¹⁰ mette pàcchete¹¹,
se credeva, in sbrigallo¹², a ogni perzona.

XV.

Tutti li su' riconti conzistevano
o in su li Tiatrì ave' bell'arie intese,
o belle donne in questo o in quel paese
ave' viste e qual più se confaceveno

XVI.

Dui anni solamente, che mancava
di qui erano quanno ritornòne
e non avé vergogna, 'sto buffone,
dimannà come 'l pan qui se chiamava.

XVII.

Perché, cor un, ragguetto¹³ infranzesato
parlava; e cor un antro, a la todesca,
o a l'ingrese; pe' fa a la romanesca
gente capine indove ch'era stato.

XVIII.

Abbasta; alfine sta figura rara
chi lo stassi a sintì più non trovanono
perché l'annava in tutto siconnanno
sposò la figlia de 'na lavannara.

XIX.

Non è già questo de chi viaggia el fine
ma de imparà da tutte le nazione
quel che àn de bono e fanne 'l paragone
pe' sapessene al caso poi servine

XX.

Cusì ànno fatto sti du' gran signori:
però per tutto, indove sonno annati,
fatt'onore se sonno, et onorati
furno da re, da duchi e imperatori.

XXI.

Ma qui è raggione, che laudà se devi
el lor gran zio, che più d'un monno vale:
dico el gran Nerio, dico; el cardinale
che sape fa sapé sti tali allievi.

XXII.

Oh, si avessi quatrini! Vorria fane
fa' da un scultor sta rippresentazione
vorrebbe, in sedia, sto imporporatone¹⁴
tutto pinzieri, faglie retrattane;

XXIII.

El qual, chiamate le vertù in Palazzo,
l'abbracci e accanto a lui le facci sede,
acciocché ogni nepote, che le vede,
l'abbi a stima, inzinenta da regazzo

XXIV.

E questi a balia poi de quelle dia
perché zinnino latti vertuosi;
poi li facci, pe' falli vigorosi,
trattà coll'arte de cavagliaria.

XXV.

E sotto ce vorrebbe fa intagliane
'sto scritto a litre d'oro: "Qui a chi spetta
cresce figli o nepoti, la preffetta
maniera de fa' eroi venga a imparane".

XXVI.

E "a viva" tutte e "a viva" allor gridorno
"casa Corsini" le Tristeverine
gente, e dicenno laude senza fine
del gran Nerio, chi qua, chi là, sbignorno¹⁵.

(8) Cappello.; (9) sedere, posteriore; (10) sciocco; (11) paura, spavento; (12) vederlo; (13) dal fr. *ragot*, pettegolezzo, chiacchiera; (14) gran porporato; (15) svignarono, si dilegarono.

A SU 'STRISSIMO
EL SOR CAVAGLIER PONTICI

Sonetto

*Degno SOR CAVAGLIERE; el bon Fragosto
m'arrisico¹ de daglie; sà perchéne?
mo glie lo dirrò io; non già pe avene
da LEI carche Gobbetto² de Vin tosto:
Ne robba da pelane, e fane arrosto,
de la quale se cavan da le Rene
quele Pillole³, che riuscì' assai bene
fan grimo⁴ Sposo a racchia⁵ Moglie accosto;
Ma sol perché l'incrusa Canzonetta
me favorisca sporge' a quel SIGNORE
al quale sintirane, ch'è in diretta.
Si el fa? me fa un Rigal da Imperatore;
e Io glie augùrio Sanità preffetta⁶,
Fertuna, Cucci⁷, e contentezza al Core.*

(1) Arrischio, permetto; (2) quantità imprecisata; (3) preparati medicamentosi; (4) vecchio; (5) giovane; (6) perfetta; (7) denari.

EL BON FRAGOSTO

Canzonetta

A SU' MINENZIA
EL SOR
CARDINAL CORZINI

(I)

*Da quanno, a forza,
Roma, la Scorza
messe d'Ottavio
su' Gran Preposto
E che a 'sto Renzo',
Altàro, e Incenzo
Dette, e Sestile²
Scammiò in Agosto:*

[c. 143v.]

(II)

*In ricchi Panni
(sù i su' Malanni)
de fa' gran Festa
a ognun imposto;
De quà, e de llàne
a rigalane
s'incominzòne
a onor d'Agosto.*

(III)

*Cusì, tornanno
quel Tempo, ogni Anno,
ditto le Ferie
fùne d'Agosto;
Che mo le Gente,
scorrottamente,
con Nome chiameno,
Stroppio³, el Fragosto.*

[c. 144r.]

(IV)

*D'allora in poi
quì, tra de Noi,
sempre st'Abbuso⁴
vinne rescosto⁵:
Non se fà Festa;
ma quella, e questa
Casa se manna
el bon Fragosto.*

(1) Con significato generico di pontefice, da Lorenzo Corsini, papa Clemente XII; (2) dal latino *Sextilis*, antico nome del mese di agosto; (3) storpiato; (4) usanza; (5) venne osservato.

(V)

*In Stanga⁶, o a mano
pe' l Sol Romano
non se vede antro,
che Polli, e Mosto⁷:
È un bel vedé';
Chi và, e Chi viè';
ch' à dato, o a dane
và el bon Fragosto!*

[c. 144v.]

(VI)

*Or Io, mó, tutto
(perch' è assai brutto
pe' méne el Tempo)
d' Ira me sposto;
Innel vedéne
de non poténe
da', come l'antri,
el bon Fragosto.*

(VII)

*Però, MINENZIA⁸,
abbi Pacenzia
si co 'ste Rime
mo me glie accosto;
Che non sò daglie,
non sò 'uguriaglie
in antro modo
el bon Fragosto.*

[c. 145r.]

(VIII)

*De faglie noglia,
oh RARA GIOGLIA!
in 'st' occasione,
non ò sepposto;
Cusì facenno
sol fa rentenno
el mi' Dovero
pe 'sto Fragosto.*

(IX)

*Io pur vorria,
con Signoria,
faglie un Rigalo
del più gran Costo;
Ma come mai,
s'ò tanti Guai
tal daglie pozzo
el bon Fragosto?*

[c. 145v.]

(X)

*Ma, pe' mi' Scusa,
VE' l dia la Musa,
che sempre a ogni antro
v' àne antiposto;
Antro che a VOI,
e mone; e poi,
sà co le Lode
da' el bon Fragosto.*

(XI)

*Perché, Cortese,
fate gran Spese
pe dane aiuto
a Chi è 'ndesposto;
E annate, l'Anno
tutto, mannanno,
a Chi assai frigge⁹,
più che 'l Fragosto.*

[c. 146r.]

(XII)

*Si a 'Nvidia rode
sintì' le Lode
de Chi a tagliane
Lei trova el tosto;
No 'mporta un Zero;
che cropì¹⁰ el vero
non potrà inzino,
che c'è Fragosto.*

(6) Metonimia per carro; (7) vino; (8) Eminenza; (9) ha bisogno, è povero; (10) coprire.

(XIII)

*Donque: scialate;
si arigalate
a Chi stà el Pane
spesso niscosto;
Perché a chi à prescia
caccià' la Sghescia¹¹,
con quel, ie pare
de fa' Fragosto*

[c. 146v.]

(XIV)

*Però Iachella,
ch' à tanta Iella,
quattro Pollastri
vorria in Resposto;
Pe' fa' pur Lui,
co i Racchi¹² sui,
a VOSTR' Onore
el bon Fragosto.*

(XV)

*Vorria (lassato
lo Sfracassato,
perch' è de Spesa)
fa' un po' d'Arrosto.
Montepurciano;
Grotte; o Ginzano,
già non disidera
pe fa' Fragosto;*

[c. 147r.]

(XVI)

*Ma un Sugo annante,
non rescallante;
e che sott' Oglio
non stia reposto.
Tutto è squisito
all' Appetito;
che fa con Tutto
un bon Fragosto.*

(XVII)

*Co 'na Stangata¹³
(non meritata)
a daglie Aiuto
siate desposto;
Ché un Parapiglia,
co la Famiglia
farrà, in godéne
pe VOI 'l Fragosto.*

[c. 147v.]

(XVIII)

*Ah', sì: già sbrigo¹⁴,
che da 'st' Intrigo
VOI me cavate,
che già m' ammosto!¹⁵
Già de i Galletti¹⁶
dòne a l' Osetti
el Contrapelo
in fa' Fragosto.*

(XIX)

*Già, rilegrato,
in man pigliato
un gran Bicchiero,
la Musa intosto;
E a VOI, MINENZIA,
in 'sta Sentenzia,
un Brinzo¹⁷ fòne,
pe' l bon Fragosto.*

[c. 148r.]

(XX)

*Bevo; all' Onore
del più bel CORE,
che de li ROSCI¹⁸
stia nel gran Posto;
Sciùrio¹⁹ 'sto Vino
pe' l GRAN CORZINO,
che un Secol pozzi
godé' Fragosto.*

(11) Fame; (12) ragazzi; (13) carico di vivande; (14) vedo; (15) riprendo colore, riprendo vita; (16) probabilmente Micheli accenna anche, con un gustoso *calembour*, a Gaetano Galletti, amministratore di Casa Corsini; (17) brindisi; (18) porporati, dal colore rosso dell'abito cardinalizio; (19) bevo.

(XXI)

*Pozzi esse' spasa
LA SU' GRAN CASA
pe' quanto al Sole
stà sottoposto;
E abbi confino
su' gran Domìno
'ndove non sanno
cos'è Fragosto.*

[c. 148v.]

(XXII)

*Si un Premio eterno
daglie discerno
da DIO, dal VERO
gniente me scosto
LUI ce à 'nzegnato
che a Chi dà, dato
glie sarrà Cento
pe un tal Fragosto.*

(XXIII)

*Gridanno E A VIVA
NERIO, de briva²⁰
poi, butto el Vetro
da Me descosto;
E ogni Racchietto,
SIA BENEDETTO²¹,
dirrà, CHI DATO
C'À EL BON FRAGOSTO.*

(20) Subito, velocemente; (21) evidente anche l'allusione al nome stesso dell'autore, Benedetto.

CHE LINGUA PARLANO I POPOLANI DI BELLI?

di Laurino Giovanni Nardin

Che domanda!

Non è il Belli il poeta romanesco per eccellenza, non è il suo poema l'enciclopedia più completa della parlata della Roma papalina?

Certo. Ma i suoi popolani sono coscienti di parlare romanesco?

Concordanze belliane alla mano, mi risulta che, in tutto il corpus dei sonetti, mai ricorra la parola 'romanesco' e una sola volta 'romaneschi':

Artezza mia, nojantri romaneschi...

Si tratta del sonetto senza titolo n. 1414 (numerazione Teodonio); come ognuno sa è uno dei sonetti che non doveva entrare nella raccolta perché contrario al suo spirito.

Quindi il concetto di parlata romanesca non è presente al popolano parlante. E' invece, ovviamente, ben presente all'intellettuale Belli, il quale vi fa esplicito riferimento nella sua *Introduzione* ("e in ciò errarono quanti il dir romanesco vollero sin qui presentare in versi che tutta palesano la lotta dell'arte colla natura e la vittoria della natura sull'arte"). Belli, dunque, sa quello che fa. Il suo popolano è invece ancora assorbito in una sorta di anomia linguistica: parla, ma non sa in che lingua parla. Per lui la lingua di 'riferimento' è l'italiano. Anzi l'*itajjano*. Del romanesco sembra perfino ignorare l'esistenza.

Vediamo qualche esempio.

Er dottore somaro (1202) è somaro perché aveva da parlà *itajjano*. Invece, parlando come ha parlato, non si è fatto capire e così il parlante ha mangiato roba *sana* (cioè intera), anziché *inzalubbra* (cioè genuina). Non è, quindi, il popolano l'ignorante, ma il dottore che non ha parlato *itajjano*. Che lingua avrà parlato?

Simile la situazione del sonetto 1555 *Un antro viaggio der Papa*, II: i cortigiani osservano con divoto raccoglimento il comportamento indecoroso del Papa. Perché non reagiscono in qualche modo meno servile, meno ipocritamente accondiscendente?

Chi ssa? Nner galateo der cortiggiano
er male e'r bene, le vertù e li vizzi
nun zaranno spiegati in itajjano.

Ancora un esempio in *La cassa de sconto* (1364), dove è la Banca romana (espressione ovviamente del ceto elevato, della borghesia arricchita) che

capisce poco la lingua itajjana.

Vuol dire, il parlante, che questa gran meraviglia della Banca, questa "scuperta nova" non ascolta o non vuol ascoltare o non vuol capire le necessità del popolo che di "priffete" davvero avrebbe gran bisogno.

Ancora più emblematico l'esempio de *La lingua tajjana* (287): la zia rimprovera la ni-

Insomma: fanno un viaggio che non è un viaggio: arrivano in posti in cui si parlano lingue diverse che diverse non sono; e per farsi capire hanno bisogno di un miracolo.

Miracolo?

Il Belli è maestro nell'arte di insinuare. Che significa il verbo 'intendere'? 'Ascoltare', 'sentire'. E allora si tratterebbe di una tautologia bella e buona: chi li intese li capì, ovvero chi li capì, li capì. Tutto il gran viaggio, il miracolo delle lingue, il gran prodigio si ridurrebbero a niente: il viaggio è appena fuori Roma, dove si parla romanesco e quindi è chiaro che tutti li capiscono. Il miracolo delle lingue è pura mistificazione

pe ttirà nne la rete li merlotti,

che si può raccontare e far passare per miracolo solo ai poveretti che non hanno cognizione delle lingue, come i popolani della Romaccia papalina, la cui prima maledizione (e sorgente di tutte le altre) è proprio l'ignoranza. E la prima ignoranza è proprio quella linguistica.

IL VOCABOLARIO DEL ROMANESCO CONTEMPORANEO: BILANCIO DI UN ANNO DI LAVORO E PROSPETTIVE FUTURE

di Paolo D'Achille e Claudio Giovanardi

Il 1999 è stato un anno che ha segnato un significativo passo in avanti nell'ambito dell'affascinante (ma anche onerosissimo) progetto di un nuovo *Vocabolario del romanesco contemporaneo*, da realizzare con criteri lessicografici rigorosi e scientificamente fondati. Il progetto, nato nel 1997, è stato ideato ed è attualmente diretto da Paolo D'Achille e Claudio Giovanardi, entrambi docenti presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma Tre. Gli studi preparatori (D'Achille-Giovanardi 1999; in stampa) hanno permesso di tracciare i binari lungo i quali far correre le diverse fasi di elaborazione: dai criteri per la selezione del lemmario sino alla stesura di alcune voci-campione, rappresentative delle diverse categorie che compongono il lessico del romanesco di oggi. Si è trattato di un lavoro impegnativo, che ha richiesto lunghe sedute di riflessione e di discussione, ma che alla fine, almeno si spera, ha consentito di porre alcuni punti fermi.

Le principali differenze rispetto ai vocabolari novecenteschi del romanesco (dal vecchio Chiappini al recente Ravaro) sono così sintetizzabili: a) eliminazione della tendenza pancronica presente in quelle opere e della conseguente mancata distinzione tra le varie fasi del romanesco; b) sostituzione del modello essenzialmente letterario con un ventaglio molto ampio di fonti, che comprende, oltre alle poesie e alla narrativa vernacolari, importanti testimonianze di parlato (soprattutto giovanile), trasmissioni radiotelevisive di impronta locale, film di ambientazione romana, scritte murali, repertori di "neoromanesco"; c) considerazione più attenta ed equilibrata del rapporto particolarmente complesso tra italiano standard, italiano regionale romano e dialetto romanesco, al fine di evitare le frequenti commistioni tra le diverse varietà che si verificano nei precedenti repertori; d) ricalibratura delle definizioni e della fraseologia secondo procedimenti in linea con la moderna tecnica lessicografica; e) uso di una grafia che evidenzii, pur salvaguardando la leggibilità dell'opera, i principali tratti che allontanano la pronuncia romana da quella standard (su quest'aspetto si vedano D'Achille-Giovanardi 1995; 1999).

Una volta delineato il quadro di riferimento metodologico si trattava di passare all'azione, e a questo punto, obiettivamente, sono nati alcuni problemi di non facile soluzione. Primo fra tutti, quello di trovare validi collaboratori all'impresa e di reperire fonti di finanziamento per compensarne il lavoro svolto. E' assolutamente impensabile, infatti, che un'opera tanto impegnativa possa essere condotta a termine dalle sole forze dei due ideatori e direttori; ed è altrettanto ovvio che un'opera consimile non attiri folle di finanziatori, ben altrimenti orientati. Quel che francamente appare meno comprensibile è il silenzio assoluto destinato all'iniziativa dalle istituzioni pubbliche: ci risulta, ad esempio, che l'assessorato alle Politiche culturali del Comune di Roma, più volte sollecitato anche da un intermediario 'autorevole' quale l'Istituto di Studi Romani nella persona del suo Presidente, prof. Mario Petrucciani, non abbia dato alcun cenno di riscontro e di interesse per un progetto che pure a Roma è legato e, forse, a Roma può portare qualche vantaggio culturale.

Dobbiamo pertanto esprimere una sincera gratitudine al Presidente (all'attuale, prof.

Muzio Mazzocchi Alemanni, e al compianto prof. Luigi De Nardis) e ai membri del consiglio direttivo del Centro di Studi Belli, per aver rotto l'imbarazzante muro di silenzio con l'erogazione, a partire dal 1999, di una borsa di studio di durata triennale da destinare a un giovane collaboratore, eventualmente diverso di anno in anno, sulla base di un programma di lavoro definito di comune accordo tra il Centro Belli e i direttori del vocabolario.

Per il primo anno, il 1999 appunto, la borsa di studio è stata attribuita alla dottoressa Cinzia Di Bello, alla quale è stato chiesto di realizzare su supporto elettronico un primo grande lemmario di base che risultasse dalla fusione dei principali repertori novecenteschi del romanesco. Ne è venuto fuori un maxilemmario che ha sommato i seguenti vocabolari, glossari e raccolte di parole: Chiappini, Rolandi, Vaccaro, Ravaro, Angelucci, Giacomelli (nella parziale edizione di Porta 1975), dell'Arco, De Gregorio, Bruschi, Zanazzo, Pasolini (i glossari ai due romanzi di ambientazione romana); con la collaborazione della dottoressa Sara Romiti sono inoltre stati inseriti i glossari annessi ai volumi dialettali segnalati nel catalogo della mostra *Voci di Roma* della Biblioteca Alessandrina del 1995 e i materiali lessicali relativi a Roma tratti dall' AIS. L'intero materiale è ora disponibile sul programma Excel per Windows 95.

Il lemmario di base che si è configurato presenta già una prima, sia pur minima, articolazione interna. Per ogni lemma, infatti, è stato registrato il significato di base ed è stata segnalata l'eventuale presenza di fraseologia; inoltre, a fianco del lemma, compare la sigla di ciascun vocabolario che lo contiene. Si tratta, insomma, di un ottimo punto di partenza, che già possiamo mettere a disposizione, a mo' di banca dati, di quanti fossero interessati alla consultazione per le loro ricerche.

Certo, il lavoro da fare è ancora moltissimo. Accontentiamoci, per ora, di delineare il programma per il secondo anno della borsa di studio offerta dal Centro Belli e attribuita alla dottoressa Sara Romiti. In primo luogo occorrerà completare il lemmario di base con lo spoglio di alcune opere lessicografiche che sono state acquisite in ritardo: Belloni-Nilsson-Ehle, Bernoni, Galli, Demonti. In secondo luogo si avvierà il processo di selezione e di uniformazione del lemmario di base, che dovrà portare al lemmario definitivo del *Vocabolario del romanesco contemporaneo*, seguendo lo stesso procedimento già illustrato a proposito della lettera I in D'Achille-Giovanardi in stampa. Come operare tale selezione? Essenzialmente in due modi. Innanzi tutto eliminando le voci uscite dall'uso, gli italianismi travestiti da romaneschismi, le inutili ripetizioni; poi inserendo le voci nuove, o comunque sfuggite ai precedenti lessicografi.

Naturalmente per stabilire lo "stato di salute" di una voce ci si dovrà fondare sul giudizio di informatori scelti in diverse fasce di età, attraverso i quali sarà possibile decretare la morte di una parola, la sua sopravvivenza solo presso le generazioni più anziane, o la sua assoluta vitalità. Per l'anno 2000 è previsto che la dottoressa Romiti compia un tratto di tale percorso, da completare nella prima parte del 2001.

Stabilito il lemmario definitivo, si passerà alla realizzazione vera e propria delle voci lessicografiche, di cui si è dato un saggio in D'Achille-Giovanardi 1999. Per ciascuna voce, oltre al significato (o ai significati opportunamente articolati attraverso l'uso della numerazione progressiva), saranno offerti esempi (inventati o d'autore), usi fraseologici, elenco in sigla dei principali vocabolari romaneschi e italiani che la contengono, grado di vitalità (massimo, medio, minimo), eventuale proposta etimologica, elenco dei derivati.

Ovviamente non sarà necessario attendere di disporre dell'intero lemmario definitivo per poter passare alla stesura delle voci; le due operazioni possono marciare in parallelo. E' intenzione dei direttori dell'opera affiancare progressivamente il lavoro della Romiti dando vita al più presto alla stesura delle voci, magari lettera per lettera.

Come sempre accade, il dover tracciare le linee di un programma di lavoro produce due effetti contrastanti: da un lato aiuta a chiarire le idee e a coordinare meglio gli sforzi; dall'altro provoca un inevitabile sentimento di sconforto di fronte alla constatazione della lunghezza del cammino da percorrere. Nel caso specifico si aggiunge la consapevolezza che senza l'aiuto delle istituzioni, che venga ad aggiungersi al generoso contributo del Centro Belli, il cammino, oltre che lungo, rischia di diventare sin troppo impervio. Speriamo che la gradita occasione di questa pubblicazione, peraltro in una rivista intitolata al campione della romaneschità, possa sollecitare l'attenzione sul progetto del *Vocabolario del romanesco contemporaneo* di quanti finora gliel'hanno ostinatamente negata.

BIBLIOGRAFIA

- Ais (1928-1940), Jaberg K. - Jud J., *Sprach - und Sachatlas Italiens und der Sudschweiz*, Zofingen, Ringier.
- Angelucci N. (1928), *Dar Cuppolone*, 2, Tip. Regionale.
- Belloni P. - Nilsson-Ehle H. (1957), *Voci romanesche. Aggiunte e commenti al Vocabolario romanesco del Chiappini-Rolandi*, Lund, Gleerup.
- Bernoni M. (1986), *Voci romanesche. Origini e grafia*, Roma, Ed. Lazio ieri e oggi.
- Bruschi R. (1981), «Intorno al romanesco di Pier Paolo Pasolini». In *Contributi di dialettologia umbra* 1, 5, p. 315 -371.
- Chiappini F. (1933), *Vocabolario romanesco*. Edizione postuma a cura di B. Migliorini. Roma, Leonardo da Vinci; 2. ed. con aggiunte e postille di U. Rolandi, Roma 1945; 3. ed. Roma, Chiappini, 1967.
- D'Achille P. - Giovanardi C. (1995), «Romanesco, neoromanesco o romanaccio? La lingua di Roma alle soglie del Duemila». In *Dialetti e lingue nazionali*. Atti del XXVII Congresso della Società di Linguistica Italiana (Lecce, 28-30 ottobre 1993), M. T. Romanello, I. Tempesta (edd), p. 397-412, Roma, Bulzoni.
- (1999), «Per un *Vocabolario del romanesco contemporaneo*: ipotesi di lavoro, fonti, primi materiali». In *Roma e il suo territorio*. Atti del Convegno internazionale (Roma, 3-4 dicembre 1977), M. Dardano, P. D'Achille, C. Giovanardi, A. G. Mocciaro (edd), p. 155-182, Roma, Bulzoni.
- (in stampa), «Verso il *Vocabolario del romanesco contemporaneo*: proposte per la sostituzione del lemmario». In *V Congresso Internazionale della SILFI (Catania, 15-17 ottobre 1998)*, S. C. Trovato (ed.), Firenze, Cesati.
- De Gregorio G. (1912), «Il dialetto romanesco (tipo di Roma)». In *Studi glottologici italiani* 6, p. 78-167.
- Dell'Arco M. (1946), «Appendice al Vocabolario romanesco Chiappini-Rolandi». In *Poesia romanesca*, fasc. 2, 4, 5.
- Demonti G. (1992), *Vocabolario italiano-romanesco*, Milano, Meravigli.
- Galli V. (1982), *Vocabolario & rimario in dialetto romanesco*, Roma, Rugantino.
- Pasolini P. P. (1955), *Glossario*. In ID., *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti.
- Pasolini P. P. (1959), *Glossario*. In ID., *Una vita violenta*, Milano, Garzanti.
- Porta G. (1975), «Il dizionario romanesco di Raffaele Giacomelli». In *Studj Romanzi* 36, p. 120-170.
- Ravaro F. (1994), *Vocabolario romanesco*, Roma, Newton-Compton.
- Rolandi U. : vedi Chiappini (2. e 3. Ed.).
- Vaccaro G. (1971), *Vocabolario romanesco trilussiano e italiano-romanesco*, Roma, Romana Libri Alfabeto.
- Voci di Roma. Per una biblioteca della poesia dialettale romana* (1995), Roma, De Luca.
- Zanazzo G. (1960), *Proverbi romaneschi, modi proverbiali e modi di dire*, a cura di G. Orioli, Roma, Staderini.

PLINIO GUIDONI

di Fiorenzo Toso

Conservarán el desvanecimiento
los anales diáfanos del viento.

In omaggio a don Luis de Góngora y Argote per il terzo centenario della morte, nel 1927, i surrealisti spagnoli parteciparono a un rito commemorativo nella chiesa madrilenana di Santa Bàrbara. C'erano tutti i nomi emergenti di una generazione indimenticabile, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Federico García Lorca, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Dámaso Alonso. C'erano i pittori, c'erano i registi: tra il lugubre e il carnevalesco, tra il religioso e l'irriverente, la cerimonia celebrava il legame - più conlamato che effettivo, come avrebbe opportunamente sottolineato Vittorio Bodini - tra le gelide geometrie del *Homero español* e i proteiformi splendori della grande stagione novecentesca.

Un'altra icona barocca accompagnò negli anni la vicenda poetica e umana di Plinio Guidoni: ma l'urbanità innata nell'uomo, e la sua scelta di una militanza letteraria senza clamori, gli avrebbero impedito certamente, se anche se ne fosse presentata l'occasione, di porgere un tributo così enfatico e chiassoso al "trovatore di cose non immaginate e a pena credute" col quale, per quotidiana assiduità, aveva affettuosa familiarità e spiccata consuetudine.

A Gian Giacomo Cavalli, Guidoni dedicherà invece una manciata di saggi di notevole acume e, nella sua ultima raccolta, una poesia rivelatrice. In essa, il Pindaro Genovese, col suo lussuoso corredo di *ciabelle, gritte e zin* provoca l'inopinato svaporare, in un'aria verdognola, del Doge di cui sta tessendo le lodi immortali: è esattamente l'effetto che genera su Lonardo da re Torre la strepitosa costruzione sintattica della *Coronna* in versi intessuta dal poeta per la Sua Serenità, alla fine della quale soltanto lui, Gian Giacomo, *àquila d'intelletto straprofondò*, sembra uscire indenne dalle spire e dai convolvoli di un testo concepito, con sapiente e metodico accanimento, per seppellire completamente il dedicatario di tanta impressionante arditezza.

Per comprendere Plinio Guidoni non si può prescindere dal riferimento all'autore secentesco; contestualmente, l'influsso a distanza sul poeta novecentesco aiuta a capire Cavalli, la sua gigantesca e finora misconosciuta statura artistica, che, come avvenne per Góngora dopo la riscoperta da parte dei surrealisti, la rivisitazione guidoniana contribuirà certo, nel prosieguo della rivalutazione critica di questo poeta, a rendere meno "inaccessibile" al gusto moderno.

E il paragone con le vicende della grande generazione spagnola parrà meno azzardato se si terrà conto che l'incontro di Guidoni con Cavalli avviene, come tra Lorca e i suoi amici e l'*Ángel de tinieblas*, contestualmente alla fruttuosa frequentazione della migliore poesia moderna: Mallarmé, Eliot e Montale preparano Guidoni alla rilettura di Gian Giacomo, così come Rubén Darío e Paul Verlaine avevano traghettato i giovani spagnoli verso la splendida isola delle *Soledades*. Con una sostanziale differenza, però: che in Guidoni l'affinità caratteriale e artistica col poeta della *Cittara zeneise* non nasce (dopo

ciocco da campann-a, / anche o sò sangue sùbito o secchià”, *A cittæ deserta*¹) e speranza.

E’ a partire soprattutto dalla raccolta del 1978, però, che i retaggi del lirismo di impronta firpiana appaiono completamente superati nel ricorso a un linguaggio più programmaticamente simbolico e allusivo, anche quando il poeta si fa carico ancora una volta - con relativa frequenza - di tematiche civili, e ciò malgrado Guidoni avverta l’esigenza di dichiarare in maniera esplicita la sua adesione a una poetica “altra” rispetto al concerto dialettale, con riferimenti troppo anche espliciti alla poesia di Montale (“Cornetti, gritte e chi sa quali bestiète / t’an pertusòu pe sécoli / e chi pösava o gommio / in scià tò schenn-a dùa, / pinn-a d’agogge e lamme de cotello, / rexistendo a-a tortùà, / oh, se o doveiva aveine de raxoin! // A mæ raxon t’èi ti, quande into sò / comme Esterinn-a ti rispondeivi riendo / a-o reciammo de l’onda. E no l’ò mai capìo cöse ve divi”, *Scheuggio ferrà*²).

I risultati significativi di un orientamento ormai sicuro verso il simbolismo cominceranno a cogliersi, così, soprattutto a partire da *Sette corali* del 1982, raccolta ispirata dall’ascolto del *Piccolo libro d’ore* di Bach. Qui, attraverso un gioco di immagini e di riferimenti, tra passato remoto ed evocazione di un mondo marginale e sofferente, pare accentuarsi la dimensione orfica e visionaria del discorso poetico di Guidoni, indissolubilmente associata alla capacità di interrogarsi sulla precarietà della condizione umana, filosoficamente interpretata (con Leopardi) in rapporto alla sostanziale indifferenza di una Natura irragionevole, ma anche nella contemplazione di autolesionistico gioco al massacro, nel quale è ancora una volta presente l’irrinunciabile problematica civile. Ad esempio in *In dich hab ich gehoffet Herr*:

O sproin do lebeccio
o bruxa a vigna.
Veuo o soâ,
marsa de moffa a cantinn-a.
À l’orizzonte
‘na muàgia de cingio, a prexon.

E noiätri arrensenti, comme in trincea
giasso inte òsse
e in çe miggiaæ de stelle
(e mæxime di giorni felici)
e un gran deserto neigro ch’o no parla.

Noiätri, ‘na brancà d’ænin³
che, se ghe già, ‘na ràffega a desperde .

¹ Se questa è la città, non c’è motivo che un giovane gagliardo si faccia uccidere per salvarla; al rintocco della campana, anche il suo sangue subito seccherà.

² Cornetti, granchi e chissà quali altri animaletti ti hanno traforato per secoli, e chi posava il gomito sulla tua schiena dura, piena di aghi e lame di coltello, resistendo alla tortura, oh, doveva averne di ragioni! La mia ragione eri tu, quando nel sole come Esterina rispondevi ridendo al richiamo dell’onda. E non ho mai capito cosa vi stavate dicendo.

³ Lo spruzzo del libeccio brucia la vigna. Vuoto il solaio, muffa la cantina. All’orizzonte un muro di piombo, la prigione. E noi rattappiti, come in trincea: ghiaccio nelle ossa e

Controvento, la raccolta del 1990, segnerà anche fisicamente, con lo stacco tra le due sezioni (la prima contenente testi del 1981-86, la seconda con le prove più recenti) il definitivo passaggio dell'autore da una poesia di contenuti a una lirica pura, segnata dalla ricerca di un'armonia che, senza annullare la pregnanza simbolica della parola, si ponga quale elemento primo e insostituibile del discorso poetico.

A stissa ch'a ciòcca into veuo
pietosa a-a sae do scilensio
a sfiora l'arcata de gesso
co-o pallido reusa de 'n xeuo.

E o grixo desteiso in sciò specchio
scuisce o velamme de 'nn'aa
ch'a vegne da lonxi e se desfa
l'antiga paròlla indorà.

Barlumme da-o marmo straluxe
zeà l'angonia de 'n tisson
e a scenta. Arresta into scùo
o brivido noèlo de 'n son⁴.

Ma come si è avuto modo di anticipare, questa componente sostanzialmente, visceralmente "barocca" appare evidentemente, in Guidoni, temperata dalle sollecitazioni del gusto novecentesco di cui il poeta continua a nutrirsi, eliminando così i rischi dell'incomunicabilità attraverso la ricerca di un terreno simbolico comune all'autore e al suo pubblico.

Quindi, il disimpegno di Guidoni dalla realtà, più che una mera scelta stilistica o un tentativo di evasione, può essere interpretato solo alla luce della problematica - visceralmente contemporanea - del rapporto tra l'uomo (il poeta) e la società.

La "fuga" di Guidoni, non a caso temperata dal permanere sullo sfondo, fino all'ultimo, di problematiche civili e morali (nel segno, ancora una volta, della migliore tradizione genovese), assume così i connotati di un atto deliberato di coraggio intellettuale, del tutto *controvento* come le scelte poetiche, linguistiche ed espressive del poeta.

Le stesse scelte che si incontrano non a caso, del resto, negli esempi più alti - e più ardui - della sua drammaturgia, attraverso la quale il teatro in genovese approda ad esperienze vivaci di sperimentazione, a un processo di aggiornamento e ridiscussione che, per quanto paia ancora ben lungi dal potersi dire concluso, fa finalmente giustizia della mortificante necrofilia che ha contraddistinto la confusa ricerca di un "repertorio" dopo la scom-

in cielo migliaia di stelle (le stesse dei giorni felici) e un gran deserto nero che non parla. Noi, una manciata di sabbia che, se vuole, la raffica disperde.

⁴ La goccia che risuona nel vuoto pietosa alla sete del silenzio sfiora l'arcata di gesso col pallido rosa di un volo. E il grigio disteso sullo specchio scurisce il velame di un'ala che viene da lontano, e si disfa l'antica parola dorata. Barlume dal marmo traluce gelata l'agonia di un tizzone e sparisce. Resta nell'oscurità il brivido novello di un suono.

parsa di Gilberto Govi, un attore la cui indiscutibile dimensione recitativa ha condizionato in maniera pesantissima, soprattutto per le scelte opportunistiche dei suoi continuatori, le prospettive della scena in genovese.

L'adesione al simbolismo si coniuga ben presto, nel Guidoni drammaturgo, all'influsso costante del Teatro dell'Assurdo, non solo e non tanto di Luigi Pirandello o di Samuel Beckett, ma soprattutto di Harold Pinter, del quale sarà anche attento traduttore in genovese.

«Dello scrittore inglese», appunta opportunamente Roberto Trovato nel suo saggio del 1997, «lo affascinano la sintesi fra azione esterna realistica e metafora poetica, i simboli di cui è folta la partitura dialogica, il sapiente dosaggio di pause e silenzi intercalati al fraseggio breve e dimesso dei personaggi, la funzione significante di suoni e rumori, l'incombenza di una minaccia imprecisata, l'irruzione di un estraneo in uno spazio rassicurante, il greve malessere esistenziale derivante dalla percezione di trovarsi sull'orlo del disastro nell'attimo che precede il risucchio verso il nulla, la presenza preoccupante di male e violenza. E ancora: la maestria con cui vengono proposte situazioni verosimili attraverso le quali è possibile cogliere che immagini e suoni sono dislocati lievemente fuori posto rispetto alla scala delle comuni aspettative semantiche ed emotive, la pericolosità delle comunicazioni con gli altri, gli ostacoli che di continuo si frappongono nella ricerca di identità e verità in un universo scombinato nel quale passato, presente e futuro non seguono la consueta successione temporale, la non consequenzialità dello sviluppo dell'intreccio, l'assenza di motivi psicologici ed etici».

Tutti elementi che, opportunamente riferiti ad un contesto ambientale nel quale l'utilizzo del genovese («un linguaggio come un altro», sottolineerà significativamente il poeta in una sua lezione all'Università di Genova, nel 1993) fa assumere una patina di ulteriore verosimiglianza all'azione, si ritrovano nei testi più importanti di Guidoni, a partire da *Zòvena co-o parasò* del 1981 fino a *Briscola* del 1989: drammi che costituiscono altrettanti pugni nello stomaco a una concezione regressiva e rassicurante del teatro in genovese, destinati a sconcertare non solo un *establishment* teatrale e un pubblico abituati alle melensaggini del repertorio dialettale, ma anche una parte della critica, spiazzata dall'irruzione sulla scena di personaggi le cui psicologie probabili e alterate evocano fantasmi personali e collettivi, paure ataviche e istinti primordiali che si sovrappongono, come in *O blòcco*, all'istinto razionale di solidarietà, che tenta invano di emergere dalla precarietà della situazione venutasi a delineare; o che appaiono metaforizzati, come in *Briscola*, dall'interminabile partita a carte all'interno di una "piccola" dimensione ambientale, elevata a paradigma della condizione umana non senza puntuali riferimenti sociali che danno particolare spessore a un testo criticamente analizzabile su piani differenti, salutarmente diviso com'è - ancora una volta - tra fuga intellettuale e diretto coinvolgimento nella realtà e nei drammi dell'uomo contemporaneo.

Pochi autori hanno dunque segnato come Plinio Guidoni il rinnovamento dell'espressione ligure novecentesca, accogliendo coraggiosamente, nella loro ricerca, le suggestioni della grande produzione poetica e drammaturgica europea e acclimatandoli senza complessi e senza falsi pudori in prospettiva regionale attraverso la ricognizione sulla miglior letteratura in genovese dei secoli d'oro.

Attraverso l'incontro con Cavalli in particolare, Guidoni ha saputo recuperare il filo

della più feconda tradizione poetica ligure, quella linea di sperimentalismo e di alta letterarietà che individua in maniera fortissima, nel contesto italiano, la specificità nel rapporto con un codice linguistico locale.

Con la sua opera, Guidoni è riuscito a condizionare in maniera significativa, così, gli sviluppi più recenti della lirica genovese, agendo su autori "nuovi" come Alessandro Gua-soni e Daniele Caviglia, caratterizzati da un analogo rapporto con l'eredità classica e da un'analogia, forte attenzione per le possibilità di innesto, su tale retaggio, delle suggestioni del miglior Novecento europeo.

In campo teatrale, la produzione di Guidoni, momento ineludibile di ripensamento, rappresenta un'occasione di riscatto forse non ancora opportunamente colta dalla nuova drammaturgia genovese, ancora alla ricerca di una propria identità; essa dovrà comunque fare i conti, prima o dopo, con questi testi oggettivamente "difficili" ma anche straordinariamente evocativi, la cui sola concezione ha rappresentato, ben al di là dell'interesse finora suscitato, un momento di eccezionale rottura con un passato recente da relegare, in gran parte almeno, nel cimitero delle occasioni mancate.

Per queste caratteristiche della sua vicenda artistica e intellettuale, il lascito di Guidoni all'espressione genovese travalica ampiamente gli angusti confini di una tradizione regionale - per quanto non minore - e, osiamo dire, quelli stessi di un concetto di letteratura, quella "dialettale" nella quale non ha senso tenerlo circoscritto in virtù di scelte linguistiche che solo per un generalizzato equivoco sembrano riferibili alla categoria critica, vieppiù ambigua e sempre più faticosamente sostenibile, di una connaturata dialettalità

NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA

Plinio Guidoni nacque a Camogli nel 1922. Seguì la famiglia a Genova, dove si diplomò in Ragioneria e si iscrisse alla facoltà di Economia e Commercio, interrompendo gli studi in seguito alla guerra e alla prigionia in Germania. Dopo la parentesi bellica, entrò al Banco di Roma, presso la cui filiale genovese lavorò fino al 1968. Sposatosi nel 1952 (dal matrimonio nasceranno due figlie) si trasferì poi a Firenze, a Torino e nel 1974 a Roma, dove approfondì i contatti con Mario dell'Arco. Tornato a Genova, alternò alla residenza nella capitale ligure diversi soggiorni nella prediletta Vernazza, la località delle Cinqueterre ove morirà il 19 luglio 1994.

OPERE IN GENOVESE

Poesia (in volume)

A çittæ deserta, dell'Arco, Roma, 1969; *L'Ostaia*, dell'Arco, Roma, 1978; *Sette corali*, dell'Arco, Roma, 1982; *Controvento*, Sabatelli, Savona, 1990.

Teatro (in volume)

Zòvena co-o parasô, Ca.Ri.Ge., Genova, 1983 (scritto nel 1981); *O blocco*, Ca.Ri.Ge., Genova, 1985 (scritto nel 1983); *Maitinn-a*, Ca.Ri.Ge., Genova, 1994 (scritto nel 1989); *Briscola*, Le Mani, Recco, 1998 (scritto nel 1989)

Altri testi rappresentati o radiotrasmessi (tra parentesi l'anno di rappresentazione): *O pandöçe da scià Pellegra*, 1963; *A promissa*, 1964; *Bertomê Satanetto*, 1964; *Un ambo pe-a Manuelinn-a*, 1965; *O stramùo*, 1966; *A lalla fantinn-a*, 1966; *O viægio*, 1966; *Babòllo*, 1967; *Turno de guardia*, 1967; *A neutte di sette loassi*, 1968; *Ritorno à Péntema*, 1968; *L'ombra in sciô fondo*, 1969; *Quattro sketches di Harold Pinter*, 1984; *A càmoa*, 1985; *A vixita*, 1986; *I carrogê*, 1986; *A vegia ostaia do baccan*, 1997.

OPERE IN ITALIANO

Poesia (in volume)

Angeli, Bugiani, Pisa, 1970; *Ore piccole*, prose liriche, Lala, Genova, 1971

Teatro

Il magazzino, monologo drammatico, "Resine", 1988, pp.60-77.

Testi rappresentati: *L'insuccesso*, 1987

SAGGI IN VOLUME

Saggi sulla poesia genovese, A. Compagna, Genova, 1997

Per le poesie, i dialoghi e i saggi di Guidoni apparsi su riviste o in raccolte (antologie, pubblicazioni relative a premi di poesia, ecc.), si rimanda a *Bibliografia dialettale ligure*, A. Compagna, Genova, 1980, e Aggiornamento 1979-1993, Id. 1994.

Al medesimo anno risale anche *La Santa Sindone* di don Michele Gallo, uscita il 30 maggio sull' "Unione Monregalese" e poi compresa nella ricca raccolta *Për drit e për travers*, pubblicata da "dôn Michel Gal" presso l'Unione Tipografica Astese nel 1933. Si tratta di cinque strofe di quattro versi ciascuna, a rime alternate, orecchiabilissima: dopo la prima, che dà la notizia dell'ostensione (che "l' à tirà, ch' a sarà legendari, / un gran numer d' divot pelerin"), le altre quattro strofe sono, anche in questo caso, un colloquio con il "bôn Gesù", che finisce in preghiera: "Bôn Gesù, del to corp t' à lassà / sacre imprònte sul candid linsseul, / pèr nôj aôtri 'l to sangh t' à vèrssà / e sufert ogni pena e ogni deul. // Bôn Gesù, côn dolôr nôj mirôma / le tõe imprònte sul sacro Sudari, / che 'nt 'l cheur sempre impresse tenrôma, / qual ricord dêl ben trist to Calvari" (Buon Gesù, del tuo corpo hai lasciato / sacre impronte sul bianco lenzuolo, / per noi altri il tuo sangue hai versato / e sofferto ogni pena, ogni duolo. // Buon Gesù, con dolor noi guardiamo / le tue impronte sul sacro Sudario, / che nel cuore per sempre terremo, / qual ricordo del triste Calvario).

L'ostensione del 1978 ha ispirato don Giovanni Banche che poi nel 1982 pubblica in *Carèsse e sgiaflèt* (Torino, SPE) una *Esposission dla Sindone*, otto strofe (anche queste di quattro versi ciascuna, a rime alterne) con le quali si rivolge alla "gent" ("guardom-lo, gent, con fede col Sudari") invitandola a considerare il "pressi pagà pèr nôstra redenssion" e descrive con accoramento i segni della passione e cita anche - correttamente - le "pâlpebre calà" che celano lo sguardo che "penetrava ij cheur, perch' as senteisso d' esse fieuj del Pare ch' a l' è an ciel".

Una breve poesia in verso libero è ispirata a p. Mario Battagliotti dall'ostensione dello scorso anno e compare sulla rivista "Ji brandè" (1999): si intitola *San Sudari* e lapidariamente descrive il lenzuolo ingiallito dal tempo ("un linseul giàun / con mace 'd sang e 'd feu / e la figura 'd n'òm martirisà"). La figura è la santa immagine di tutti i dolori del mondo, dei rifiutati, dei venduti, dei violentati ("èd j' arfudà, dij vendù, dij violentà") e nel suo viso albergano dolcezza e maestà ("an sò visagi / na maestà ch' anciarma / e na dosseur ch' anfond serenità"); nel finale poi compare una dichiarazione sull'identità dell' "òm dêl Sudari", che non ammette dubbi: "it ses l' Arsussità, / it ses ël Fieul èd Dé ch' a salva 'l mond".

Un discorso a parte meritano i quattro sonetti (di cui il primo caudato) che don Michele Fusero ha raccolto sotto l'intitolazione *La Madôna e 'l San Sudari* pubblicandoli su "La sloira" nel giugno del 1992. L'originalità di queste composizioni consiste nel fatto che esse "vedono" la Madonna che tocca la Sindone ("la marca 'd soe man che a l' han rangià / dantorn al Còrp la tèila mangojà", la tela spiegazzata) e la bagna con il suo pianto ("che 'd pior la pòvra Mama a l' ha vèrsà / sël Corp dêl Fieul e sël linseul da mòrt"): fatti dopo tutto non improbabili, ma dei quali non mi sembra si sia mai parlato in altre sedi. E si arriva al punto da domandarsi (ma è domanda fatta per assurdo) se saranno state le lacrime di Maria a fissare l'immagine sulla tela: "Saran estàit coj pior a dé 'l fissage / al Negativ che an dà de schin-a e 'd front / tut ël ritrat, mai vist prima, 'd Nosgnor?" (saranno stati quei pianti a fissare il Negativo che ci dà, di schiena e di fronte, il ritratto completo, mai visto prima, di Nostro Signore?).

Non mancano poi delle composizioni poetiche - in questo caso anche scherzose - che descrivono i pellegrini che giungono a Torino in occasione delle ostensioni: il loro è un turismo "mordi-e-fuggi", devoto ma anche curioso, non privo di avventure (basti pensare al

disco di Gipo Farassino *Farassino canta la Sindone*, affettuosamente irriverente); noi, in chiusura di discorso, ci limitiamo ad un esempio soltanto. Su “I caval ‘d bròns” del 30 maggio 1931 si può leggere - firmata Barbacin - una lunga composizione costituita da otto sonetti, intitolata *I pelegrin dla Santa Sindone*, che dipinge gustosamente le frotte dei pellegrini che giungono a Torino “a gròp, a branc, a fiot, a ôndà” e chiedono, taluni, al fattorino del tram: “L’è còn còst quì ch’a-s va a voughi ‘l lansoeu?” (E’ con questo qui che si va a vedere il lenzuolo?). Una volta entrati in chiesa “l’emòssion / a pia la gòla e a-s va senza banfè / quasi tnisend ‘l fià, ‘n pònta d’ii pè / j’eui fiss s’ còla Divina Espossissìon” (l’emozione prende alla gola e si va senza fiatare, quasi trattenendo il fiato, in punta di piedi con gli occhi fissi a quella Divina Esposizione).

La grafia del piemontese riporta quella dei singoli autori citati.



TESTI
di
POESIA



INEDITI DI PLINIO GUIDONI

a cura di Fiorenzo Toso

Per la realizzazione dell'ultimo volume della mia *Letteratura genovese e ligure*, nel 1991, chiesi a Plinio, come ad altri autori in genovese, qualche inedito da inserire nella parte antologica della pubblicazione. Con la consueta cortesia, egli mi affidò cinque testi, dai quali scegliere, a mia discrezione, quelli che avessi ritenuto più opportuni per l'occasione. Nella selezione inserii poi, per motivi di spazio, soltanto uno di essi, *Da l'äto çê brunie*, accanto a liriche già edite in *A çittà deserta*, *Sette corali e Controvento*, e a un recupero che ritenni imprescindibile, *A täncoa*, apparso nel 1969 nella pubblicazione conclusiva del premio di poesia genovese *Lauro d'oro*: un testo che segna con forza l'evoluzione del poeta verso la sua fase più matura.

Non mi risulta che queste poesie siano state successivamente pubblicate, e ugualmente inediti sono i due saggi "autoesegesi" che Plinio - secondo un'abitudine dei suoi ultimi anni - compose a commento di due dei testi in questione, letti e commentati dall'autore, su mia richiesta, nel corso di una presentazione della *Letteratura*, nel dicembre dello stesso 1991.

I testi poetici non sono datati, ma è probabile che appartengano al 1990/91, a una fase successiva alla genesi di *Controvento*, raccolta alla quale si collegano solo in parte, rivelando un'esigenza di raffinamento formale che segna un'ulteriore evoluzione rispetto alla seconda sezione di quella silloge. Appartengono comunque all'ultima fase creativa di Guidoni, che negli ultimi anni si fece estremamente parco - ai limiti dell'afasia - nella distillazione della sua lirica.

Le poesie vengono proposte con minimi ritocchi ortografici rispetto agli originali dattiloscritti in mio possesso; i saggi sono trascritti senza alcun intervento, accogliendo una correzione manoscritta del poeta ed espungendo qualche minimo refuso di battitura.

Ògni garbo inta neggia da mattin
o l'indovinn-a a cavallèa de 'n ærboo
dónde zimma se leva un barbaciò
in sce l'urna ch'a nega in mèzo a-o zerbo.

Ma o l'è un zeugo do caxo: no se sperde
l'eterna pövie
resta asmòrto o lummin.
E lê barlumme verde
imbriægo a-o son de l'ùrtima campann-a
o s'invexenda sempre ciù sottì
de 'n fi de feugo in cê ch'o s'allontann-a

Ogni foro nella nebbia del mattino / indovina la capigliatura d'un albero / dove scintilla
si leva un gorgheggio / sull'urna che annega in mezzo al cespuglio. // Ma è un gioco del
caso: non si disperde / l'eterna polvere / resta spento il lumino. / E lui barlume verde / eb-
bro al suono dell'ultima campana / si invaghisce sempre più sottile / di un filo di fuoco in
cielo che si allontana.

Là da-o mampâ 'na lamma
de tramontann-a scùa
a sbattuggia 'na veia;
scuggia a polenn-a nù
verso i denti da secca.

A-a voxe neigra e fëa
de quella fäsa bonassa
taxe o rætin ch'o spòrze
da-o nïo de porçellann-a
pe pittâ in sciô centrin
e rimme e i calambor
ciammæ 'na neutte zeâ
da-o trillo de 'n violin.

Là presso il paravento una lama / di tramontana scura / fa sbattere una vela; / scivola la
polena nuda / verso i denti della secca. // Alla voce nera e feroce / di quella falsa bonaccia /
tace lo scricciolo che sporge dal nido di porcellana / per beccare sul centrino / le rime e i
calambours / chiamati una notte gelata / dal trillo di un violino.

Comme a frangia zà lisa de 'n antigo damasco
se pösa o scribaccin tra i feuggi de 'n rimäio
là che tàxan ninnæ da 'n fi ch'o pende lasco
e no cóntan ciù fœe e miächì da lunäio.

Da-a bandëta incipriâ averta in sciô sofà
ancon lamme de ciæo e quello sperso disegno
profummo ormai svaniö de 'n dôçe farbalà
scillabe che svaniscian senza lasciâ de segno.

E quande s'arsa o coin tra e feugge de l'arasso
spennaggiando pe zeugo e finte nuvie grixe
s'inlùmina pe 'n àttimo de 'na luxe de giassa
'na daminn-a aggaibâ a-o de là da cornixe.

Come la frangia già lisa d'un antico damasco / si riposa lo scribacchino tra i fogli d'un
rimario / là che tacciono cullati da un filo che pende lasco / e non raccontano più favole e
miracoli da lunario. // Dal ventaglio incipriato aperto sul sofà / ancora lame di chiaro e quel
pallido disegno / profumo ormai svanito d'un dolce falbalà / sillabe che spariscono senza
lasciare segno. // E quando si alza l'ostro tra le foglie dell'arazzo / scarmigliando per gioco
le finte nuvole grigie / s'illumina per un attimo d'una luce di ghiaccio / la damina garbata al
di là della cornice.

Prie streite àsâ de rive
che s'accòstan adaxo,
fissûa d'anchizze
arsa de ruzze a-o tordo
ch'o no pitta o sarmaxo
di derrûi exiliæ.

Caéssa lenta a frexa
chi tenta a deschinâ
verso o cô diamantin
de l'arba in mêzo a-e ramme.
Ma là in fondo o caligo
co-o sò càdo velamme
o l'inludde o coraggio
comme perla de scciumma
a l'asconde a-o mainâ
che inta sò veggia ô çerca
l'ærboo do gran naufragio.

Pietre strette acciaio di rive / che s'accostano adagio, / fessura d'incudine / arsa di rug-
gine al tordo / che non becca la salsedine / dei dirupi esiliati. // Carezza lenta la felce / chi
tenta la discesa / verso il colore adamantino / dell'alba in mezzo alle fronde. / Ma là in fon-
do nebbia marina / col suo caldo velame / illude il coraggio / come perla di schiuma / na-
sconde al marinaio / che nella veglia lo cerca / l'albero del grande naufragio.

Da l'äto çê brunïe
lunn-e constellaçioin
öo de profummi e luxî de rubin
pe l'ammiadô ch'o çerne
tra o movimento eterno
corali de battéximi e angonië.

Lazzù a prietta ascosa inti coäli
a temme o tron ch'o derrù a fondæ
e a s'arsa adaxo e riendo a vegne à galla
a-i sussuri d'arzialità de 'na stæ.

Oh, mutto asperges vëa nativitæ da-o collo da bottiglia verdexin lamme spinoin de veddro in sce 'n còro de nuvie benexïe e l'incarnatto ciæo de mille angiëti là depenti sorve l'ostensöio æghe de 'n sangue zoëno sacrificio erto inte 'n lampo, un solo, ch'o sprofonda into scüo...

perla

neuva vibraçion

de 'nn'arpa

in sciô tennio spigo da fasceua
in sciâ frangia pietosa de 'n sudäio.

Dall'alto cielo brunite / lune costellazioni / oro di profumi e luccichio di rubini / per la specola che sceglie / tra il movimento eterno / corali di battesimi e di agonie. // Laggiù la pietruzza nascosta nei coralli / teme il suono che fa sprofondare i fondali / e si alza adagio e ridendo viene a galla / ai sussurri di marino d'un'estate. // Oh, muto asperges vera natività dal collo di bottiglia verdolino lama spine di vetro su un coro di nuvole benedette e l'incarnato chiaro di mille angioletti là dipinti sopra l'ostensorio alghe di un sangue giovane sacrificio alto in un lampo, uno solo, che sprofonda nell'oscurità...// perla // nuova vibrazione // di un'arpa // sul tenero spigo della fasciola // sulla frangia pietosa d'un sudario.

Ògni garbo inta neggia

La poesia parla d'un gorgheggio. La voce si leva in una brumosa mattina dalle chiome d'un albero. Sotto vi è un'urna (una tomba) soffocata dall'erba.

Il trillo non si collega con la tomba. Non la diverte, non la purifica, non l'illumina. La tomba gli è estranea. Appartengono a due sfere diverse. Quella sta morendo, egli si perde dietro il miraggio d'una scia di fuoco che si allontana nel cielo. E' stato il caso che li ha collocati uno vicino all'altra.

La poesia riferisce d'una "separatezza" (non d'un contrasto) tra il caduco (la tomba che affoga) e quel che caduco vuol essere, e forse non è (il gorgheggio). Il gorgheggio, nell'invaghirsi della scia, lui "suono/luce" (*barbacio-zimma*) si assottiglia come impegnato in un frenetico inseguimento. Ma il significato può non essere unico. Altri possono originarsi, come in un gioco di specchi.

Accostando la constatazione della "separatezza" ad una mia personale linea di riflessione, potrei individuare il termine taciuto della metafora, nella libertà della poesia (il gorgheggio, il suono) rispetto ai fatti umani, considerati perfino nella loro più definitiva, fisica e metafisica, accezione: la morte. Per converso, quella libertà può denotare l'Immortalità dell'Irreale.

Ma forse il lettore ben predisposto non abbisogna di tutte queste spiegazioni. Può intendere la composizione secondo il suo sentire. Queste righe intendono solo render conto d'un modo di procedere.

L'itinerario parte dall'Idea, intendendo come tale una intima meditazione di natura spirituale. Da essa, si è proceduto alla ricerca d'un tema che, per così dire, le desse rappresentatività. Scendendo ancora, si è cercato di individuare i caratteri più consoni e più idonei a dar vita a quel tema. Un movimento, come si vede, contrario alla prassi platoniana. Il tutto ad ogni modo, operante in una dimensione che usa il Reale soltanto come strumento e che da esso si diparte.

Traluce l'innamoramento della parola genovese. Mi limito a prendere in esame due termini: *barbacio* e *cavellëa*. Entrambi possono essere definiti come parole "azione". Più agevole ad essere riconosciuto come azione il *barbacio*, l'atto del gorgheggiare. Vi è poi, assai evidente, l'onomatopea. Ma se si trattasse solo di questo, il gioco sarebbe fin troppo facile e fine a se stesso (i *don don* e i *gre gre* pascoliani). Voglio dire che l'onomatopea, il suono, ha valore poetico se si integra con un altro termine che gli venga associato. Ne può nascere una creatura nuova di zecca in cui i caratteri delle componenti si fondono.

Qui l'associazione è con *zimma*. Da *zimma* e *barbacio* deriva, quanto a visione, una unità suono/luce, e, quanto al suono, una dominante comune, la *i*: sprizzante in *zimma* per effetto della *z* e abbandonata a musicali volute nel *-cio* di *barbacio*.

Altrettanto suggestivo il caso di *cavellëa*. Non inferiori sul confronto con l'italiana *capigliatura*, gravemente danneggiata da quel *-tura* finale.

Per *cavellë* la fusione è con *æ*, pur restando quest'ultimo in posizione aggettivale. Il carattere di azione, il termine lo acquisisce dal suono delle due vocali finali. E' un suono discendente (potremmo perfino disegnarlo) con la *e* più lunga e più acuta della *a*. Un riferi-

mento alla danza delle note musicali non mi sembra temerario. E la danza è movimento, è "azione". Inoltre il suono qui incide sul significato, sull'immagine: il movimento -èa induce a figurarsi la chioma ondeggiante d'un albero ad una fredda brezza.

Questo tipo di analisi potremmo ripeterlo per altre parti del componimento. Ma non abuso. Debbo dire però che vi è un limite al gioco (forse quel "rischio" che, secondo Brevini¹, sto correndo). E questo limite sta nelle proporzioni tra Idea e strumento. Se il diletto formale prende il sopravvento può diventare pura leziosità. Oppure atteggiarsi come vero e proprio contenuto (forma = contenuto); ma in tal caso dovrebbe rifarsi a un'"Idea", l'idea appunto di una perfezione formale che diventa essa stessa motivo di interiore dibattito.

Comunque l'intervento formale va misurato con un sensibilissimo bilancino. Chi frequenta la poesia, percepisce immediatamente l'eccesso, la "parola" non funzionale a quanto, sia pure in modo nuovo, il poeta vuole comunicare.

In questa poesia ho cercato con tenace applicazione di non lasciar spazio al superfluo.

Ma torniamo al suono. Esso ha, nel rispetto di quella misura, le sue esigenze e le sue motivazioni. Una introduzione malinconica come quella dei primi due e del quarto verso, poggia su vocali e consonanti "pacifiche" (la *a*, la *e*, la *è*, la *n*, la *m*, la *b*, ecc.) sulle quali scattano le *i* di *zimma* e di *barbacio*. Altrettanto accadrà nei versi 10 e 11 per *sottì* e *fì*. La necessità qui non è solo formale, ma, direi, di atmosfera. E l'atmosfera è contenuto.

Per restare all'atmosfera, ad essa contribuisce anche il suono della campana, che è definito come *ultimo*. Sarebbe penso del tutto fuori luogo pignolare sul fatto che l'*ultima* campana dovrebbe essere quella della sera, mentre la composizione ha assunto come scena un mattino brumoso. Qui, quello che conta è la suggestione che deriva dall'aggettivo *ultimo*, il senso di stanchezza, un'eco di evento finale, che richiama *urna*, *eterna pövie*, ecc. Anche qui poi, questo accenno si fonde con il suono della campana in quanto puro suono. Quel suono che galvanizza il gorgheggio. Una specie di arco che poggia su un pilastro fatto di due elementi (*ultimofurna* ecc.) in quanto l'altro, il gorgheggio appunto, si avvale di un solo elemento (suono). Separazione nella fusione.

Sempre a proposito di "atmosfera", di fronte alla serie di osservazioni che vado estendendo, vale la pena di precisare che il poeta non identifica gli elementi (termini, stilemi, suoni, immagini, ecc.) prima o dopo la stesura del componimento. Essi gli si presentano *contemporaneamente* come luci nella nebbia dello stato d'animo di cui è preda.

Certo, l'Idea in lui precede il momento creativo; e, sicuramente, alla fine, ritocchi, tagli, limature potranno essere necessari. Ma ciò non toglie che la poesia nasca come suggestione unitaria, come segno di una intensità racchiusa e conclusa. Al punto di non essere riproducibile a posteriori se non come frammento di memoria d'un attimo poetico ormai svanito, che forse la composizione stessa non è riuscita a recepire completamente. E che, di certo, non potrà, a maggior ragione, essere recuperato in una qualsivoglia analisi successiva.

Il che mi tranquillizza alquanto di fronte al possibile rimprovero di essermi arrischiato nell'insidioso terreno dell'autoesegesi.

Là da-o mampà 'na lamma.

¹ Riferimento a un commento critico in F. Brevini, *Le parole perdute*, Einaudi, Torino 1990 (N.d.R.)

Rischio, insidia della falsa serenità. L'uomo ne è talvolta inconsapevole preda. La vera pace vive altrove. In una dimensione diversa che soltanto eventi di origine misteriosa, come la sensazione che ci dà il trillo d'un violino, possono procurare.

La sensazione è di per sé mistero. Non ne conosciamo le origini, anche se a volte pensiamo di conoscerle. Non ci è dato descriverla. Sappiamo però che è diversa dal sentimento, le cui cause e manifestazioni sono individuabili.

Il momento della percezione della sensazione può essere solo riprodotto dall'arte, dalla poesia. Il rapporto del soggetto con la sensazione è un rapporto col Mistero. Sotto questo aspetto, è religione, è rito.

Il linguaggio per fissare quel rapporto (tra il soggetto che è Realtà e la sensazione che, nella sua indefinibilità, è Irrealtà) non può essere unilaterale. Chi parla è sì il soggetto che usa il "suo" linguaggio, ma il tema coinvolge anche la misteriosità. Essa ha i suoi diritti: accetta il gioco purché le sue esigenze vengano rispettate. Tanto più che essa non ha bisogno del soggetto per esistere, mentre costui, senza di lei, non sarebbe in grado di esprimere il momento poetico.

La sensazione della quiete apparente, il nemico insidioso che è rassegnazione, apatia, indifferenza, la provi pensando alla liscia pianura del mare sotto la sferza d'una tramontana senza luce. Il mare è come domato dalla staffilata. L'onda è sparita. Lo spirito equoreo si è chiuso impotente nei fondali. Il senso di quella sottomissione non giunge al poeta dalla sua presenza allo spettacolo, ma da indiretti suggerimenti; e per esprimere quei suggerimenti ricorrerà al linguaggio che ne è figlio: un linguaggio allusivo.

Egli è in una stanza (un salotto antico?) e presso un paravento è appeso il quadro di un veliero, che sulla prua ostenta una polena. Ma non ha bisogno di descrivere tutto ciò. Parlerà invece degli effetti della raffica. E' attraverso quegli effetti che dovrà esprimere lo stato d'animo.

In ciò, lo soccorrerà il suono: alla *vela (veia)* e alla *polena*, immagini e suoni sereni, si contrappone così la drammaticità e la cupezza dei "denti della secca", e la "scurità" del vento gelido. Viene alla luce il concetto centrale, la "falsa bonaccia" appunto. Che ha una voce "nera" e "feroce". Questa voce si diffonderà su tutta la scena. E pervaderà tutta la composizione.

Ci siamo, a questo punto, dimenticati del tutto della differenza tra le componenti "reali" (il paravento) e le immagini "irreali" (l'agitarsi della vela, i denti della secca, la voce nera e feroce). E queste ultime hanno preso il sopravvento.

Ma, subitaneamente, la materia torna ad imporsi. Apparentemente, però. Riconosco che lo scricciolo che spunta dal nido di porcellana è ambiguo. Può essere un oggetto del salotto, ma, nel contempo, può assumere la veste del protagonista (ben più del "reale" paravento) pretendendo così una funzione metaforica. Egli "sporge", non "si sporge", poiché in tal caso sarebbe un essere vivente (il riflessivo presume volontà). Ma è proprio questa Realtà di essere vivo che gli è preclusa. Egli deve restare "oggetto" ed essere quindi disponibile per una sua dilatazione.

Ed è in questa funzione metafisica che egli becca rima e giochi di parole (gli strumenti della poesia) suscitati, nella fredda notte del poeta, dal misterioso "a solo" di un violino.

Immagini e suono (un suono, il trillo del violino, addirittura, audacemente, identificato)

diventano in tal modo la chiave di lettura di una sensazione che i termini presi nel solo senso letterale, non avrebbero potuto riprodurre se non banalmente.

EUGENIO CIRESE

da: *Oggi Domani Ieri*
Tutte le poesie in molisano, le musiche e altri scritti

CANZUNETTA

Tu vaie a la fonta
le panne a lavà,
l'amore t'affronta
t'aiuta a sciacquà.
La spara cumponne
la tina te pónne.

Tu vaie a ru bosche
la legna a fascià,
l'amore canosche
che vèn'a taglià.
La spara cumponne
ru fasce te pónne.

Tu vaie a la vigna
ca vuó velegnà,
l'amore la pigna
t'aiuta a taglià.
La spara cumponne
la cesta te pónne.

Tu vaie a ru liette
ca vuó repusà,
l'amore a despiette
pe forza vò ntrà.
Ru liette accumponne
la treccia scumponne.

Canzonetta - 1923. Con musica dell'A.

Tu vai alla fonte / i panni a lavare, / l'amore ti affronta / ti aiuta a sciacquare. / Il cércine compone / la tina ti pone [sul capo]. // Tu vai al bosco / la legna a comporre in fascine, / l'amore conosco / che viene a tagliare. / Il cércine compone / la fascina ti pone. // Tu vai alla vigna / che vuoi vendemmiare, / l'amore il grappolo / ti aiuta a tagliare. / Il cércine compone / la cesta ti pone. // Tu vai al letto / che vuoi riposare, / l'amore a dispetto / per forza vuole entrare. / Il letto compone / la treccia scompone.

NEN CE STA CHIU'

II

*Vurria nchianà lu cieie se putesse
co na scaluccia de sessanta passe
(canto popolare)*

Ecche la scala de sessanta passe
che scegne da ru cieie fin'a 'n terra.
I' me ce appènne, ma se puó me lasse,
nen trove chiù l'amore che m'afferra.

NON C'E' PIÙ II - 22 gennaio 1953.

Ecco la scala di sessanta passi / che scende dal cielo fino in terra. / Io mi ci appendo, ma
se poi mi lasci, / non trovo più l'amore che mi afferra.

ARCHIVIO



MODERNITA' DI BELLI

di Muzio Mazzocchi Alemanni

«Io ho deliberato di lasciare un monumento di quello che oggi è la plebe di Roma. In lei sta certo un tipo di originalità: e la sua lingua, i suoi concetti, l'indole, il costume, gli usi, le pratiche, i lumi, le credenze, i pregiudizi, le superstizioni, tutto ciò insomma che la riguarda, ritiene una impronta che assai per avventura si distingue da qualunque altro carattere di popolo. Né Roma è tale, che la plebe di lei non faccia parte di un gran tutto, di una città cioè, di sempre solenne ricordanza».

Sono le parole d'apertura dell'introduzione belliana ai Sonetti romaneschi, introduzione datata dicembre 1831, quando dunque cominciava di questi, per dirla con lo Gnoli, «la tempesta, il torrente, il diluvio». Diluvio durato fino al 1837 ché a quel punto la creatività di Belli s'inaridisce; per rivivere dopo un periodo di quasi completa inerzia, negli anni successivi al '44 sino al '47.

La vita di Belli finì nel 1863. E gli ultimi anni furono di bigottismo, di assoluta "chiusura", di completa reazione.

Chi guardi all'esteriorità non può non sorprendersi del paradosso di quella esistenza. Chi si fermi alla superficie non può non dubitare della validità di un'asserzione che vuole fare di Belli un autentico spirito rivoluzionario. Il bigotto autore dei 12 capitoli satirici in lingua, che lo stesso governo pontificio giudicò eccessivamente illiberali, impedendone la pubblicazione, una delle personalità rinnovatrici del nostro ottocento?

E poi quelle oscure, ossessive angosce degli anni tardi che si compendiano nelle incredibili parole del testamento: «Commetto ed impongo al diletteissimo mio figlio che qualora per divina disposizione mi accadesse di morire senza potergli comunicare le mie estreme intenzioni, arda egli e distrugga dopo la mia morte tutte le carte esistenti in questa cassetta e contenenti i miei versi in vernacolo e stile romanesco, da me condannati indistintamente al fuoco affinché non sian dal mondo mai conosciuti, siccome sparsi di massime, pensieri e parole riprovevoli».

Più che a Virgilio (forse "bruciare lo scritto" fu per lui l'estremo pudore dell'esteta) si pensa a Gogol, alla sua ansia cristiana: a quel Gogol che comunicava a Sainte-Beuve l'esistenza del nostro: «C'est ainsi que M. Gogol me dit avoir trouvé à Rome un véritable poète populaire, appelé Belli, qui écrit des sonnets, dans le langage trastévérin, mais des sonnets faisant suite, e formant poème. Il m'en parla ò fond et de manière à me convaincre du talent original et supérieur de ce Belli, qui est resté si parfaitement inconnu à tous les voyageurs» (S. B. 1846).

Ora non solo "les voyageurs" conoscono Belli. Ma in quale misura, con quanta verità, quale esattezza critica?

Sarebbe troppo facile oggi, condannare la pazienza ricostruttiva dei primi lettori, tutto il lavoro filologico che ha salutato l'apparire dell'opera e l'appassionata partecipazione di quanti scorgevano in essa un'altra battaglia perduta per lo spirito del '15 europeo. Ma, fra le affermazioni di chi altro non trova di definito in Belli che il programma delle memorie d'una plebe insieme al problema d'una più o meno effettiva coscienza del rinnovamento liberale e le amenità di chi giunge a vedere in lui un difensore del dogma cattolico, manca

un tentativo di valutazione concreta e globale. E la parzialità dei primi interpreti doveva pesare come una forza d'inerzia sulla critica successiva. Pesava soprattutto l'incasellatura originaria nello schema di mondo satirico, l'assorbimento d'ogni risultato in uno solo degli elementi. Così fu fissata un'immagine: l'intristito arcade accendeva il viso agro all'empito d'un'ansia di riscossa e in un periodo in cui fermentavano in tutta Italia gli umori del Risorgimento si appigliava all'unica arma prestatagli nella sua intrezza. E questo era già un guardar oltre la superficie: non arrestarsi semplicisticamente al gusto dell'immagine realistica. Solo in questi ultimi venti anni si può dire che il problema della poesia belliana sia stato messo a fuoco.

Che il tema centrale fosse «il governo pontificio veduto con uno spirito anticlericale e volterriano» non significa nulla; avrebbe tutt'al più generato una usuale rettorica e una letteratura di parte. Ma il contrasto, quel dualismo intimo al di fuori del quale è chiaro che ogni definizione di spiriti satirici decade era l'essenza stessa del mondo belliano. Era da una parte l'eredità d'una fede condivisa nella gremita ricchezza delle sue tradizioni umanizzate e carnose e, di fronte, lo sfacelo d'una società che riduceva la liturgia a modulo vano, lo spirito alla lettera; era fatale lo scontro. Ma quanto occorre sottolineare è che il contrasto non resta a uno stadio intellettualistico; e diventa drammatico proprio per l'inseparabilità delle due facce, per quella comunione mostruosa. I Santi sono scesi lungo la via, fra le pietre consacrate da un sacrificio di martiri, ma accanto ad essi corre la carrozza dorata del cardinale, s'alza l'acre bestemmia dell'affamato respinto. Altro che divertimento. Era la severissima esigenza d'uno scambio indistruttibile che raramente porterà il riso belliano alla serenità del trionfo spiegato e lo vendè sempre d'un'ombra. La "città" di Belli. E si pensi invece al valore d'un simile termine per altre esperienze dialettali, alla "regionalità" degli altri dialettali. Dove cioè, o il legame col topos si tramuta nell'esercizio puramente filologico d'una descrizione d'ambiente o è assorbito da una più generica partecipazione a un momento culturale oppure, ancora, è il semplice avvio, è il colore d'un mondo lirico completamente risolto nella sua intensità sentimentale (Berneri, ad es., Porta, Di Giacomo). Qui invece fu scambio violento e sofferto; il dogma era stato umanizzato con la festività dei miti popolareschi, ma proprio per questa aderenza stringeva la sua ombra minacciosa. L'inclinazione avida delle cose, l'ansia rappresentativa della natura belliana trovava necessariamente all'atto stesso del suo affermarsi l'intimo contrappasso. E' la drammaticità non superficiale d'una sensibilità ardente; e la festa urlante della peccaminosa domenica trova un suo riscatto.

Ma alla partecipazione profonda del "poeta" Belli alla vita del dialetto romano, presiede qualcosa di più che non la fatale comunanza del destino di abitante *illic et tunc*. Faccio un'ipotesi. Nato a Venezia, Milano, Napoli, il Belli avrebbe trovato la sua strada creatrice? Meglio: avrebbero i dialetti di quelle regioni o città soddisfatto tutte le valenze della poetica belliana? Certamente no. Lo strumento linguistico di cui Belli si è servito (che è modo brutale di esprimersi se è vero che fra lingua e scrittore vale scambio e non soggezione) era consentaneo alla sua natura lirica. I dialetti italiani che non sono il romanesco si caratterizzano quasi come vere lingue locali, e più propriamente a struttura chiusa; e non si insisterà mai abbastanza a chiarire la particolare natura del romanesco, dialetto, ove la creazione individuale, l'etimo popolare hanno un assai più vasto giuoco che altrove. In quella sorta di fermentazione putrida della lingua nazionale, Belli trovò il "luogo" del suo simbolismo...

La parola non descrittiva, ma costruttiva, soggetto non oggetto. Sta qui l'importanza di questo cosiddetto dialettale nell'ambito della letteratura europea. In fin dei conti, e se altri l'ha detto (Vigolo, D'Amico), siamo ancora in pochi ad affermarlo, accanto a Leopardi e Foscolo (in parte Manzoni) l'altro scrittore non provinciale d'Italia fu il Belli, in quel primo ottocento, Gogol, Sainte-Beuve; e peccato Baudelaire non potesse leggerlo.

Pittore infaticato e precisissimo della vita di un popolo che egli riesce a bloccare in una serie sconfinata d'istantanee, l'esca alla sua pagina è di natura fonetica (in senso stretto). Il tradimento della parola originaria, il guasto sillabico, l'analogia consonantica lo trovano sempre disposto. Si determinano così quei furibondi inseguimenti dietro il termine stralunato, una papera balorda, un'apocalittica sentenza dell'ignoranza romanesca. ("E chi lo sa?", dice l'erede dell'*Urbs aeterna*, mai: "Io non lo so").

Il numero maggiore dei sonetti è costellato delle reali e possibili *bêtises* del romanesco. Alcune fini a se stesse o incastrate a stringere le articolazioni sintattiche e ritmiche, ma altre necessitate da una reale urgenza fantastica, altre addirittura elemento propulsore del sonetto, germe della sua nascita. Tanto che completamente fuori strada sarebbe chi nei frequentissimi idiotismi belliani (e non si vuol con ciò dire semplicemente romaneschi) scorgesse soltanto il gusto di un volgare divertimento in superficie; e al più arrivasse a vedervi un generico humour. Si ricordino certi titoli illuminanti di tutto il successivo sonetto o le composizioni dove il gusto filologico del nostro fissa il ritratto d'un tipo di parlante: "Er servitor de piazza ciovile", "Er parlà ciovile de più", "Lo scilinguato"; dove inventa o reinventa un etimo popolare: "Er Portogallo", "Caster Sant'Angelo"; oppure raccoglie - ma la parola non rende l'estremo risentimento morale di questi sonetti - sinonimi: "Er padre de li Santi", "La madre delle Sante", "Pijate e capate", "Le lingue der monno", "Li penzieri libberi".

Che, dove analogie semantiche e fonetiche si intridano del particolare umore belliano - e più che umore senso storico, critico, rivoluzionario - rompono improvvise illuminazioni. Gusto di purista sollecitato dall'incontro dialettale? Qualcosa di assai diverso. Coscienza profonda dell'essenza metaforica e analogizzatrice del linguaggio. Dalla riva del romanticismo Belli è già discosto. E' assai più prossimo al delirio verbale e metafisico di *Fynnegan's wake* che alle scialbe *trouvailles* dei cruscanti.

Da "Italia socialista", 9 novembre 1947



DALLA STAMPA



LETTERA DA FIRENZE

di Lawrence Venuti

Quando Henry James, nel suo *Italian Hours* descrive con entusiasmo Firenze, in cui le incantevoli "luci pomeridiane" fanno presagire la "sostanziale amabilità" dei suoi abitanti ed evoca la sensibilità della Toscana ("il senso di salvifica saggezza, qualcosa di profondamente sano e umano"), egli sta adulando i toscani - in particolare per ciò che riguarda la questione della traduzione. Naturalmente, essendo io un traduttore di italiano che vive a Firenze, assumo un atteggiamento eccentrico nei confronti della scena locale. Passo ore aggirandomi nelle librerie e leggendo riviste, cercando nuovi scrittori italiani e nuove correnti di pensiero riguardanti opere più antiche. Gli italiani fanno certamente queste stesse cose, in particolare gli scrittori e i critici letterari, ma con un approccio differente dal traduttore, che cerca ciò che più varrebbe la pena di essere tradotto in inglese. Un traduttore può accostarsi a una letteratura straniera solo guardando in due direzioni, verso casa e all'estero.

Incontrare scrittori italiani è stata per me un'esperienza dai risvolti contraddittori. Da una parte ho ammirato con entusiasmo ciò che hanno realizzato, dall'altra mi sono accostato a loro con quel distacco necessario per applicare gli standard di un'altra lingua e di un'altra cultura - spesso con la consapevolezza che il successo da loro ottenuto in Italia non potrà essere adeguatamente reso in inglese. Oltre vent'anni di attività come traduttore mi hanno insegnato che la traduzione letteraria è inevitabilmente imperfetta, che è al contempo perdita e arricchimento. La perdita è irreparabile, l'arricchimento esorbitante ed entrambi di norma sfuggono al lettore.

A volte gli scrittori stranieri si rendono conto di questa realtà quando esaminano la traduzione dei loro lavori. Eppure troppo spesso non se ne accorgono, perché le loro conoscenze della cultura e della lingua in cui l'opera è stata tradotta sono limitate. William Weaver, il più noto traduttore americano della narrativa italiana a partire dagli anni '50, una volta mi raccontò del suo incontro con il romanziere italiano Giorgio Bassani che gli contestava l'uso della parola "cot" per rendere la parola italiana "lettino"; la sua insoddisfazione derivava dal fatto che il vocabolario italiano indicava tra i significati di "cot" l'abbreviazione del termine "cottage".

Bassani alla fine accettò la traduzione. Altri scrittori più ostinati hanno insistito nel voler controllare le sorti della loro opera nell'altra lingua, senza tener conto dell'inevitabile e incontrollabile alterazione dei significati. Lo scrittore ceco Milan Kundera ha rifiutato due versioni inglesi del suo romanzo *Lo scherzo*; questo perché nella prima versione i capitoli erano stati tagliati e ristrutturati, mentre nella seconda si era scelto di adattare il testo ceco alla lingua della traduzione. Servendosi di un collaboratore, ha prodotto egli stesso una terza versione che non solo aggiustava alla meglio l'interpretazione della precedente traduzione, ma che ometteva i riferimenti alla storia ceca e alterava i personaggi per rendere il romanzo più comprensibile ai lettori inglesi ed americani. La maggior differenza tra queste due traduzioni in competizione tra loro, è, in ultima analisi una differenza esterna, poiché si tratta più di un problema legale che letterario. La legge sui diritti d'autore consente a quest'ultimo di esercitare un controllo illimitato e arbitrario sui lavori "derivati" come le traduzioni.

Io stesso sono stato vittima di questo problema legale poco dopo il mio arrivo a Firenze. Un editore ha preso contatto con me per un saggio di traduzione di un testo di Dario Fo. L'idea di tradurre le opere di un Premio Nobel non mi aveva mai attirato, preferivo assai di più dedicarmi alla scoperta casuale, m'incuriosivano gli scrittori ancora mai tradotti in altre lingue. Trovai tuttavia il lavoro di Fo interessante, in parte per la sua immaginazione politica, in parte per il suo potenziale impatto in inglese. La sua opera richiede al traduttore una traduzione da scrittore, un'inventiva all'altezza dei suoi esperimenti con i dialetti italiani. Inoltre, il conferimento del Premio Nobel a Fo aveva suscitato clamore nell'establishment letterario newyorchese, inducendo un affermato editore di molti premi Nobel, Roger Strauss, a dichiarare che Fo non faceva letteratura.

In un pomeriggio piovoso e buio incontrai l'agente letterario di Fo a Settignano, appena fuori Firenze. Il testo da tradurre era una rivisitazione della scoperta dell'America raccontata da un punto di vista per così dire post-coloniale. Insieme decidemmo che la soluzione linguistica migliore da adottare per la traduzione fosse una mescolanza di inglese e americano, letterario e popolare, espressioni shakespeariane e slang. Anche l'editore fu d'accordo e con il mio saggio di traduzione vinsi la commissione. Un mese dopo, però, un altro traduttore si fece avanti rivendicando i diritti di traduzione in inglese dell'opera di Fo – con l'appoggio dell'autore. Gli italiani usano quel detestabile gioco di parole, *traduttore traditore*, per sottolineare appunto che il traduttore altera sempre l'opera che traduce. Non potei fare a meno di pensare che questo era invece un caso di *autore traditore*.

Queste riflessioni condizionavano ancora la mia mente quando mi sono recato a Siena per incontrare il romanziere italiano Antonio Tabucchi. Ero stato invitato a parlare della traduzione presso il Centro Siena-Toronto, un istituto di ricerca sviluppato dalle università di Siena e Toronto. Quando Tabucchi seppe dell'invito si offrì di "intervenire" - come dicono gli italiani - per commentare la versione inglese del suo romanzo del 1994 *Sostiene Pereira*. L'autore aveva letto la mia recensione sul *New York Times* in cui esprimevo la mia grande ammirazione sia per il suo romanzo che per la traduzione di Patrick Creagh. Mi sentii onorato del fatto che Tabucchi volesse incontrarmi; eppure mi domandavo: Tabucchi elogerà o criticherà una traduzione che ha ricevuto dai lettori di lingua inglese più attenzione di tutti i suoi altri cinque precedenti libri in inglese? La piccola stanza era gremita. Quella mattina un giornale aveva pubblicato un breve articolo dal titolo "Parla Tabucchi". In Italia *Sostiene Pereira* ha fatto del suo autore una celebrità letteraria nazionale vendendo 300.000 copie nel primo anno dalla pubblicazione. Io parlai per primo, sostenendo che la traduzione non può mai comunicare in maniera diretta o priva di problemi. La traduzione di un romanzo può comunicare elementi della narrazione, la trama, i personaggi. Il traduttore, però, li rimodella in base al registro e agli stili della propria lingua, creando effetti letterari che non funzionano soltanto nella lingua in cui il testo è tradotto. Per illustrare il concetto, presi ad esempio alcune scelte operate da Creagh nella traduzione di *Sostiene Pereira*. Il suo inglese consiste prevalentemente nel dialetto standard, ma con elementi di stile colloquiale evidenti in ogni pagina. Creagh rende "quattro uomini dall'aria sinistra" (letteralmente "four men with a sinister air") con "four shady-looking characters", "un personaggio del regime" ("a figure in the regime") con "bigwig" e "senza pigiama" ("without pyjamas") con "in his birthday-suit". Mentre leggevo questi esempi, Tabucchi guardava da dietro le mie spalle, apparentemente sorpreso.

Fornii al pubblico le alternative letterali qui riportate. Li ammonii comunque di non accettare queste traduzioni come le uniche corrette possibili, spiegando invece che le scelte di Creagh sono fundamentalmente coerenti con le definizioni del vocabolario, seppur variando il dialetto e il registro linguistico. Questa variante si adatta alla narrazione che è colloquiale, una testimonianza ufficiale ad un'autorità non nominata. Ambientato nel 1938 al tempo del dittatore portoghese Salazar, il romanzo di Tabucchi racconta come Pereira, l'editore culturale di un giornale di Lisbona, nel giro di alcune settimane prenda una posizione sempre più radicale nei confronti del regime fascista, fino a culminare in un attacco giornalistico. Usando lo slang e gli anglismi, Creagh allude ad alcuni passaggi di thriller politici inglesi del periodo, in particolare a *Missione confidenziale* di Graham Greene (1939). E tramite quest'allusione la traduzione di Creagh invita implicitamente i lettori a distinguere tra l'opposizione di sinistra al fascismo di Tabucchi e il liberalismo più cauto di Greene.

Poi cominciò a parlare Tabucchi, alludendo al famoso saggio sulla traduzione di Ortega y Gasset. "Una traduzione non è mai il testo", disse Tabucchi, "bensì un percorso verso il testo". Fece una distinzione fra i due tipi di percorso: una traduzione funzionale, che rende il significato del testo originale nell'altra lingua e una traduzione d'autore in cui il traduttore ritiene di dover dare un'interpretazione del testo. Per Tabucchi la traduzione d'autore presentava due ulteriori pericoli: il traduttore potrebbe dare spiegazioni, risolvendo le ambiguità e banalizzando il testo, oppure il traduttore potrebbe apportare delle miglitorie, abbellendo il testo e allontanandosi dalle caratteristiche stilistiche volute dall'autore.

Come esempio di traduzione funzionale Tabucchi presentò le sue versioni in italiano dello scrittore portoghese Ferdinando Pessoa. Per illustrare un esempio di traduzione d'autore citò la versione di Creagh di *Sostiene Pereira* che secondo lui migliorava il testo italiano con scelte linguistiche "molto più accattivanti" ma "arbitrarie". Tabucchi aveva cercato di evitare il problema con il suo ultimo romanzo, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, esaminando con attenzione la versione di Creagh e "intervenedo" ove necessario. Lo scrittore voleva essere sicuro che la traduzione riflettesse i vari livelli stilistici del testo italiano, dal gergo parlato dagli zingari al linguaggio di tutti i giorni della borghesia, fino ad una lingua più erudita, in certi punti filosofica. Questi livelli, disse, erano più difficili da tradurre del dialetto standard utilizzato prevalentemente da Pereira. Alla fine Tabucchi scappò via per andare a far lezione ai suoi studenti dell'università, mettendo fine alla raffica di domande poste dal pubblico. Mi domandai come avesse reagito Creagh agli "interventi" dell'autore italiano. Vive in Toscana e così gli telefonai quando feci ritorno a Firenze. Riservandosi di dare un giudizio sulla qualità delle modifiche apportate da Tabucchi alla sua traduzione, mi disse che non considerava più sua la traduzione e che pertanto l'aveva firmata con uno pseudonimo: *J. C. Patrick*. Rimasi colpito da questo gesto: dai sentimenti di Creagh intuii che doveva aver passato una sorta di calvario. La traduzione, ovviamente, non rivelerà nulla del dramma avvenuto dietro le quinte.

Da: *Times Literary Supplement* del 10 marzo 2000
(traduzione dall'originale inglese di Anna Vietri)

Recensioni e note

NOTE SU UNO SPETTACOLO ROMANO

«Giunta la fine del Secolo a cui è dedicato, il nostro Teatro, ben lontano da considerare terminato il suo scopo ma anzi sorretto dalla convinzione che solo la memoria può premunire gli individui ad affrontare il futuro, dedica la sua Stagione ad una panoramica in chiave ironica, poetica e musicale del Novecento sia nei suoi aspetti più eclatanti che in quelli più riservati».

E nell'ambito di questa tematica, alla ricerca di una memoria da salvare, troviamo un'opera teatrale in romanesco *La moglie delle 11 di sera*.

La vicenda è curiosa ed intrigante: Manfredina Pinelli, per gli amici Bambi, una prostituta romana che vive in compagnia di una tartaruga di nome Carmela, si trova, nell'esercizio della sua professione, a dover assolvere un singolare compito, introdurre alla vita matrimoniale Remigio Mazzolini, quarantaduenne, timido e imbranato, che pensa di "funzionare" soltanto con donne come Bambi, e di non essere all'altezza della situazione nel momento in cui giacerà nel letto nuziale con una donna "onesta", la legittima moglie. Manfredina si rivela un'ottima insegnante, e purtroppo, forse troppo compenetrata nel suo ruolo di moglie amorosa, si innamora, senza speranza, di Remigio o, forse, semplicemente, confondendo realtà e finzione, si adagia nel confortevole ménage coniugale.

Certo il binomio prostituta-dialetto potrebbe erroneamente evocare situazioni e dimensioni di una certa comicità sbocata o di un patetismo accorato; ciò che emerge è invece un lucido e tenero ritratto

di donna, in bilico tra la spietata disamina pasoliniana dell'emarginazione metropolitana e un'atmosfera di struggente bellezza fatta di ombre e sfumature che rievoca certe immagini e suggestioni dell'arte di Luchino Visconti dolorosamente attenta alle vicende delle classi sociali povere e diseredate.

La regia, benché lineare e corretta, rende poca giustizia all'opera di Ludovica Marineo: la scelta di una atmosfera surreale di stampo felliniano, sottolineata anche dalle musiche, non tiene conto della dimensione epica insita nel testo la cui intensità drammaturgica va al di là del sentimento di tenera e dolce mestizia che pervade la scena, rivelando sentimenti ben più profondi e drammatici quali l'angoscia esistenziale della solitudine del vivere.

E' raro incontrare nel panorama della drammaturgia contemporanea, un testo così sorprendentemente "teatrale", la cui scrittura si traduce in azione scenica senza riserve, naturalmente, come lo svolgersi di un codice genetico. Ma soprattutto è interessante l'uso del romanesco che, lontano dal logoro sfruttamento per una facile comicità alla quale ci ha abituato ormai il cinema, qui si configura come una soluzione squisitamente drammaturgica, non un espediente, una curiosità o una scappatoia, ma una dimensione poetica che non fa che riaffermare la validità espressiva del dialetto, anche ai fini di una efficacia scenica di forte intensità drammatica.

Un peccato aver perso questo spettacolo per tutti gli estimatori del vero teatro, che è grande, se è grande, in qualsiasi lingua o dialetto.

Laura Biancini

Ludovica Marineo, *La moglie delle 11 di sera*. Regia di Marco Mattolini. Con Mascia

Musy; scene di Andrea Stanusci; costumi di Gianna Gelmetti; musiche di Antonio di Pofi. Teatro del XX secolo, dal 29 settembre al 17 ottobre 1999.

UNA BIBBIA MILANESE

Sotto forma di semplice ma raffinato volumetto si presenta questo "duetto d'autori" che offre un testo di Sandro Bajini corredato da disegni originali di Emanuele Luzzati.

Il titolo è un curioso *calembour* che ci dovrebbe far indovinare il contenuto dell'opera: il *gran liber* è la Bibbia e le *stori liber* non sono niente altro che una libera versione in «lingua milanese» di alcune delle storie che sono all'origine dell'umanità.

La traduzione in dialetto di testi biblici vanta precedenti illustri; questa in particolare però, così come palesa la sua iniziale dichiarazione di libertà, vuole essere un pretesto per una riflessione sui grandi temi dell'umanità, non priva di riferimenti alla condizione attuale. Le storie presentate sono dieci, *El pomm*, *L'arca*, *I duu fradej*, *La miee del Potifar*, *La tôrr*, *Juditha triumphans* (titolo che evoca sonorità vivaldiane), *A Dalila, in confidenza*, *David e Betsabea*, *Lament de David per el fioeu mazzaa*, *Giona*. I riferimenti alle vicende bibliche sono evidenti, ma resta ovviamente escluso qualsiasi intento parodistico, sostituito piuttosto da una raffinata, quanto a volte amara ironia sostenuta da colte e allusive citazioni che all'inizio di ogni storia affiancano le belle illustrazioni di Luzzati.

Ad apertura e chiusura, come in ogni opera che si rispetti, è stato posto un *Preludiett* e un *Conged* (li riportiamo appresso quale gustoso assaggio), una dichiarazione di intenti e una conclusione

nei quali traspare, pur nell'eleganza della forma, quella giusta porzione di tono dissacratorio e irriverente che dà vita e ragione di essere ad operazione di questo tipo.

Preludiett

"Quel che me pias pussee l'è Salamon"
(on vecc a l'Acquamarscia in del
trentott).

"Per el salamm?" "Ma che salamm, i
donn".

"I donn?" "Si, i donn, se gh'è? Lù ghe
n'aveva

a monton in cà soa.

Me piasaria savè come 'l faseva,
perché el numer l'è numer,
settecent miee hinn minga trii cocumer".

Hoo mettuu giò per lù sti vers del lella,
per i amis del ballon – al numer vott,
portinara!... per i quatter malnatt,
della Giusti, illeterati, rella
in cà, e a scola ignoranza sincera,
Inter in testa (Frossi che attaccant!),
cess a la turca in fond a la ringhiera...
per el Gino, no 'l me disa doman
(t'hee mai vist incontrall in via

Bramant):

"Ma te buscet, te parlet in toscan?"

Conged

E chi la mocchi.

In certi robb, se sa,
L'è molt mej fermass che comincià.

Hoo pientaa lì de sbatt la sossumada.

Adess dagh n'oggiada
ai mè vers del genoeucc e parla Ti.

Ti che see il Giudiz e la Virtù,
che t'hee ciappaa cappell perché di fioeu
ciamaven l'Eliseo crappa pelada

e te n'hee faa sbranà quarantadu,
s'te faree mai de mi?

Laura Biancini

Sandro Bajinii, *Stori liber del gran liber. Vicende bibliche raccontate in lingua milanese. Con illustrazioni di Emanuele Luzzati*, Milano, viennepierre-edizioni, 1996, 111 p.

IL DIALETTO DI TIVOLI

Un libro importante, questo dedicato da Franco Sciarretta al dialetto tiburtino: un'opera che nel panorama degli studi prodotti da *amateurs* si segnala all'attenzione degli specialisti per l'abbondanza e l'estensione cronologica eccezionali del materiale dialettale considerato.

Un'occhiata all'indice già basterebbe per farsene un'idea: dopo una breve introduzione (p. 7-8), il volume si apre con due capitoli "tecnici": uno di *Etimologia e spiegazione di termini dialettali* (75 schede etimologiche dedicate a voci che l'Autore ha scelto tra le più ricorrenti; p. 12-28) e uno che affronta il problema della *Metafonia vocalica nel dialetto tiburtino* (p. 29-30). Troviamo quindi le prime due sezioni terminologiche e di metodo, che permettono all'Autore di esaminare più nel dettaglio alcune importanti particolarità linguistiche del tiburtino: *Dialetto, Volgare letterario, Latino cancelleresco* (p. 40-43); *I meccanismi di traduzione dal volgare al latino* (p. 43-44). Seguono dieci capitoli che scandiscono per secoli la diacronia delle *Lingue di Tivoli*, cominciando dai Primordi (p. 46-67) e dal sec. XIII (p. 68-73) per arrivare al secondo dopoguerra (p. 146-166). La terza parte del volume contiene un'interessante antologia di poesia dialettale sacra e profana (p. 170-185), e si chiude con due ca-

pitoli sui soprannomi (p. 186-188) e sui detti e vocaboli venatori tiburtini (p. 189-190).

Ma i titoli dei capitoli non rendono ancora giustizia al lavoro realizzato dall'Autore. Soprattutto per quanto riguarda la documentazione antica, dei secoli XIV-XVI, i dati forniti (talvolta inediti, più spesso pubblicati in sedi lontane dalle normali frequentazioni dei dialettologi, e quindi comunque poco noti) risulteranno certamente molto utili agli specialisti di dialetti mediani. Penso in particolare agli spezzoni di volgare nei verbali di processi criminali, con testi come *Tu mectai recato lo grano dallara dui rugia et farraiotello provare, Io ci gerraio nello teo et in nella possessione tea per despecto teo, Pello maledecto Dio cacte occido con quisto spito*. La segnalazione di possibili forme di selezione inversa degli ausiliari (*site trovato "avete trovato"*, p. 79) in un testo del 1389 fornirebbe, se verificata, una delle prime attestazioni note del fenomeno.

Anche l'antologizzazione di brani di letteratura secondaria è di grande utilità: credo che siano poco note anche agli specialisti le tre preziose pagine (166-168) sul "neutro di materia" tratte dallo studio sul dialetto tiburtino (1914-1924) di Iginio Giordani (un nome che non si trova, ad esempio, tra i citati del saggio canonico di Ugo Vignuzzi sui dialetti di Marche, Umbria e Lazio apparso nel 1988 sul *Lexikon der romanistischen Linguistik*, vol. IV).

Né l'Autore si è limitato a proporre i testi. Ad esempio, gli "Annali e memorie di Tivoli" di Giovanni Maria Zappi (1580), una delle fonti principali per ricostruire il volgare tiburtino cinquecentesco, sono analizzati nei principali fenomeni di fonetica storica alle p. 117-122 e se ne fornisce il lessico alle p. 122-129. Analisi

del genere si trovano in tutti i capitoli, riservate alle rispettive fonti dialettali. Purtroppo, proprio nel passare dalla descrizione all'analisi, l'Autore (forse più a suo agio nel settore antiquario che in quello linguistico) è inciampato in una serie di imprecisioni. Se ne segnalano solo alcune, a mo' di esempio:

p. 16: tradurre *Appendix Probi* con «l'*Appendix* di Probo» è quantomeno fuorviante, trattandosi notoriamente di un elenco adespoto, che si chiama così solo perché è annotato in calce a un manoscritto contenente le opere del grammatico Valerio Probo; - p. 22: l'etimo *paccutu* 'spesso, grasso' < gr. *Pachyūs* [sic] è fantasioso: *paccuto* è un semplice der. di *pacca* 'metà', a sua volta estratto dalla rianalisi di (*s*)*paccare* (< long. **Spahhan*), cfr. W. Meyer-Lübke, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1935, § 8114; - p. 27: che *EXPINGERE sia passato a *spengere*, *spegnere* e *spagne* «sotto l'influsso del sostantivo 'spenta'» è inverosimile, l'esito it. /E/ < lat. /I/ essendo del tutto normale: semmai sarà la /i/ dell'italiano a dover essere spiegata come effetto di anafonesi in contesto palatale per le forme del paradigma di *spignere*, e come effetto di analogia per *spinta* (come per *cinta et simm.*); - p. 29: la metafonìa non era, ovviamente, presente né in greco antico (*pà-skho@pepontha* è un'alternanza apofonica) né in latino (*facio conficio* è un esempio del generale passaggio a /i/ delle atone latine in sillaba libera); - p. 31: l'alternanza *svéggianu/svigghianu* è cosa diversa da quella *feceroficero*: a tacer d'altro, FECERUNT ha -u finale etimologica (e quindi capace di provocare metafonìa), contrariamente a *séganu et simm.*, nei quali la -u è frutto di un'epitesi secon-

daria (<SECAN(T); - pp. 28, 93: la /ε/ di tiburt. e roman. [tɛ:ra] è sì foneticamente lunga, come tutte le vocali toniche in sillaba libera delle varietà italo-romanze centrali, italiano standard compreso, ma non deve certo la sua lunghezza a un «allungamento di compenso» seguito allo scempiamento di /r/; - pp. 118-122: l'analisi del volgare di G. M. Zappi contiene più di un equivoco: la *b* di *Sabbina*, *Thebbani*, *sabbato* e *subbito* raddoppia a prescindere dalle condizioni accentuali; non si possono mettere sotto la stessa rubrica "Sincope" forme come *carchi* 'carichi' e forme come *aorio*, *paoni*, *riceuti* 'avorio, pavoni, ricevuti', che documentano semmai lenizioni e dilegui consonantici; *Caulvo* e *souverchiare* saranno fatti grafici, non certo fonetici ("dittongazioni"); eccetera. Una menda generale riguarda i rinvii bibliografici: la bibliografia "all'italiana", con i titoli per esteso nelle note a pie' di pagina e i successivi rimandi abbreviati, è poco utile senza un indice dei nomi.

Al lettore specialista, è naturale, queste imprecisioni non fanno gran danno. Ma non sono gli specialisti i principali destinatari del libro, che l'A. dedica invece ai suoi concittadini e a chi si interessa di storia dei dialetti. In linea con questa destinazione, egli dichiara più volte di voler fare opera di divulgazione e annuncia una particolare cura nell'evitare i tecnicismi. Alla luce delle annotazioni appena riferite, ci sembra di poter suggerire che sarebbe stata forse più opportuna una scelta ancor più drastica, che riguardasse i contenuti e non semplicemente la forma espositiva: la scelta cioè di limitarsi al versante documentario, ed eventualmente alla sistemazione del lessico, senza inoltrarsi in analisi fonetiche, storiche ed etimologiche che necessitano di un'attrez-

zatura teorica difficile da improvvisare. Ne avrebbero guadagnato i lettori; e ne avrebbe guadagnato il libro, che rischia invece di veder oscurati da un pugno di svarioni gratuiti i suoi molti e grandi pregi, risultato di un lavoro di raccolta paziente e meticoloso del quale tutti, tiburtini còlti e meno còlti, storici, dialettologi e semplici curiosi dobbiamo comunque essere grati all'Autore.

Luca Lorenzetti

Franco Sciarretta, *Il dialetto di Tivoli*, Tivoli, con il patrocinio del Comune di Tivoli, 1999, 190 p.

LA COMUGNE, TRIMESTRALE DI LETTERATURA.

Bella testimonianza della ritrovata vitalità del panorama culturale friulano questa rivista trimestrale di letteratura, giunta ora al suo n.3!

Comprende diverse sezioni: narrativa, saggistica, sceneggiature, interviste, traduzioni, fumetti. Insomma un bel campionario di quelli che possono essere i nuovi modi espressivi di una letteratura moderna. Siamo ben lontani, quindi, da una concezione vernacola e folcloristica della letteratura in friulano. Anche perché la rivista punta chiaramente ad innovare la lingua e le sue possibilità espressive.

E indubbiamente ci riesce: il livello dei vari contributi è stato, nei vari numeri fin qui usciti (0, 1 e 2) di tutto rispetto.

Coraggio, non friulani! Datevi una mossa, imparate il friulano e leggete la rivista: ne vale la pena.

Laurino Giovanni Nardin

La Comugne, trimestral di letetature, Udin edizions Kappa Vu (vic Zugliano 42).

L'ESPERIENZA POETICA NEODIALETTALE DI VITO MORETTI

Si sostiene ancora da più parti che la pratica del dialetto (in quanto lingua ormai sottratta alla comunicazione ed allo scambio) tende a proporsi più come restituzione di colore e folclore che non come invenzione linguistico-conoscitiva, che pertanto la poesia in dialetto si configura nei termini di una espressività mimetico-regressiva, confinata a realtà marginali e in definitiva "fuori-storia".

La posizione di base di Vito Moretti nei riguardi dello strumento dialettale, come appare evidente dal volume di versi in esame, esorbita dal quadro tracciato. Il suo dialetto si offre, da un alto, come lingua originaria e, dall'altro, come un sistema sincronico dotato di una sua precisa tipologia sul piano della struttura formale. Esso è, sì, ancorato ai registri delle parlate locali (Moretti è nato a San Vito Chietino, in Abruzzo), ma è splendidamente recuperato alla scrittura poetica con un chiaro proposito di sperimentaltà e progettualità, nel senso che la scelta del dialetto da parte del poeta non comporta l'assunzione di schemi riduttivi (un abbassamento a livelli elementari di poesia), ma punta sulla centralità del poeta e sulla ricerca d'una congenialità col dialetto senza rinunciare al suo ruolo e agendo dal di dentro delle operazioni di scrittura.

Convinto inoltre della validità del dialetto come elemento di identità, del fatto che esso può aspirare alla massima credibilità artistica, purché sappia svincolarsi da ogni residuo romantico e non si limiti a

ribadire i valori del tradizionalismo più reativo, egli riesce a farne un uso di straordinaria nobiltà, cogliendolo non soltanto come lingua di una comunità, ma anche come “variabile personale”, conferendogli quella autonomia, quella capacità fondativa della poesia di cui rivendica la emancipazione da qualsiasi presupposto condizionante, fino ad affidargli le ragioni non soltanto del proprio vissuto, ma anche quelle della sua stessa visione del mondo.

Ad uno strumento linguistico così concepito Moretti affida, nella fattispecie di *Nnanze a la sorte*, una riflessione a largo raggio sulla condizione esistenziale dell'uomo d'oggi, sempre più conscio della propria fragilità e della propria finitezza; e si tratta d'una riflessione che il poeta fa inserendo nella sua scrittura note profonde sulla perdita, sul trascorrere del tempo, sul mutare delle stagioni e dei sentimenti: sul divenire, insomma, delle cose che appaiono, nella sua osservazione, sempre diverse, in ordine ad una consapevolezza intrisa d'ansia lucida di andare oltre le apparenze, i paesaggi consolanti, in una meditante esplorazione del male, dell'angoscia e del dolore della vita. Anche quando la sua fantasia si traduce sulla pagina in una forma di naturalismo pieno di seduzione nella sua variegata fenomenologia, l'assillo del tempo con la sua fugacità non lo abbandona mai, al punto da sentirsi “una criatura / vagabbonde che va e che vè...” (una creatura / vagabonda che va e che viene..., p. 25) senza riconoscersi nella realtà che descrive; ma la sorte non lo coglie di sorpresa perché egli è uno “che sa gna va ‘ffini” (che sa come va a finire, p.22), che “lu tembe / è nu ggire che se sbirrate” (il tempo / è un giro che si dipana, p.23).

Forte della sua pazienza (“Ji sò pacinziôse” : Io sono paziente, p. 69) il poeta

sa inoltre che il miracolo passa attraverso la necessità, la gioia attraverso il dolore, il sereno attraverso la tempesta. In tal senso, circola nei suoi versi un profondo ottimismo che ne fa un poeta fondamentalmente religioso, che non chiude i suoi interrogativi entro orizzonti delimitati, ma lascia che spazino in una dimensione etica aperta alla speranza, nella pregnanza d'una contemplazione dalle risonanze intense e suggestive che evocano luoghi e stagioni, distesi appagamenti di suoni e colori, con un'acuta attenzione ai contorni fisici delle cose, agli oggetti del paesaggio ed al loro simbolismo esistenziale, fino al tentativo, riuscito, di concludere nei toni di una virile saggezza, d'una difficile conquista di serenità di fronte alle incertezze e alle delusioni dell'esistenza: “Nen è pane ca se magne, / queste che nen se frudisce ma”; / è pane / che s'accatte nzimbre a n'acqua chiara chiare / e che ssazie e tojje ma sete / pe cquand'anne angore pû cambà” (Non è pane che si mangi, / questo che non ammuffisce mai; / è pane / che si compra insieme ad un'acqua chiara chiara / e che sazia e toglie sete / per quant'anni tu possa ancora campare, p. 76)

Pietro Civitareale

Vito Moretti, *Nnanze a la sorte*, Marsilio Editori, Venezia, 1999, 112 p.

I SAGGI BELLIANI DI MUZIO MAZZOCCHI ALEMANNI

Parafrasando l'affermazione goethiana (certamente cara a Mazzocchi Alemanni che della letteratura tedesca è conoscitore sicuro) diciamo pure, a proposito di questi *Saggi belliani*, che non si dà critica che non sia critica d'occasione. Occasioni an-

che minime: la Nota a un programma di sala (*Il ciarlatano*, 1980), un contributo alla "Strenna dei romanisti" (*Et in Arcadia ille*, 1987) o un articolo su "Paese sera" per il bicentenario della nascita (*Belli e Gogol*, 1991); occasioni di partecipe e affettuoso consenso: prefazione all'*Ecce homo* di un grande amico e poeta (*Sonetti romaneschi* di Antonello Trombadori, 1988), prefazione al bel libro di Franco Onorati (*Belli e il melodramma*, 1996); occasioni infine di altissimo impegno e di ricerca originale: le relazioni ai Convegni belliani del 1965, 1984, 1991.

Ma comunque si offra questa o quella occasione, la qualità del discorso non cambia: una scrittura chiara, cordiale, colloquiale talvolta, eppure densa, sempre, di quella conoscenza delle cose che solo può dare una cultura profonda e dissipata - non volta all'immediato profitto di ogni sapere. E come non notare quel "brivido di pascaliana angoscia" che attraverserebbe (attraversa) il sarcasmo del son. *Li monni*, in un saggio che mira a tutt'altro aspetto della poesia di Belli: *Livelli linguistici e culturali*, 1948?

Grande dissipatore di cultura è Muzio Mazzocchi Alemanni, quale non parrebbe dalla natura specifica di questi *Saggi belliani* che, d'altra parte, attestano anche, e in positivo, la costanza di una frequentazione mai intermessa (neppure, è da credere, quando non appare alcuno scritto) ma sempre rinnovata negli strumenti d'indagine.

L'avvio è dato (in una scrittura diversa, più raffinata e contratta, che lo data ai primi anni Quaranta) con quell'illuminante e precocissimo saggio su L'unità dei sonetti, unico, prezioso lacerto (o concentrato) di una tesi di laurea di cui non si può non rimpiangere la non avvenuta pubblicazione, come avvenuto per quel-

l'altra tesi di laurea altrettanto illuminante, di Pasolini su Pascoli.

Ma se l'iniziazione di Mazzocchi Alemanni al poeta Belli è dovuta a Giorgio Vigolo (come è ricordato in una deliziosa paginetta autobiografica: *Ringraziamento ai sonetti di Belli*, 1948) l'attenzione all'uomo è cosa sua. Un'attenzione vigile e partecipe a un tempo, che culmina con le due introduzioni alle *Lettere a Cencia* (1972 e 1974) dove lo scandaglio psicologico dei rapporti amorosi si cala fin negli "abissi del cuore" e benissimo coglie le oscillazioni tra passione e convenienza e le dovute risalite nell'oscura penombra dell'età avanzata, come solo un biografo di finissimo acume è in grado di fare.

Bisogna ancora dire che, essendo questo libro "il risultato di un impegno collegiale", come si legge in apertura, un omaggio affettuoso agli anni operosi di Muzio Mazzocchi Alemanni, la puntualissima introduzione di Gibellini e l'accurata disamina dei testi nella postfazione di Teodonio chiudono il volume come in un abbraccio. Un abbraccio vitale, che dovrebbe indurre ad una circolazione di questi Saggi ben oltre il dazio romano.

Maria Teresa Lanza

Muzio Mazzocchi Alemanni, *Saggi belliani*, a cura di L. Lattarulo e F. Onorati, Editori Colombo, Roma, 2000 223 p.

SCRIVERE LA STORIA ALLE SOGLIE DEL RINASCIMENTO

L'attuale docente di teoria e storia della critica letteraria all'università Humboldt di Berlino Gustav Seibt già otto anni fa pubblicò un libro sulla singolare *Cronica* del cosiddetto "Anonimo roma-

no” che finalmente, grazie all’attentissima traduzione curata dallo storico napoletano Roberto Delle Donne, è disponibile al lettore italiano. La *Cronica* costituisce senza dubbio un momento di svolta dello sviluppo culturale della Roma comunale trecentesca alle soglie dell’umanesimo nascente. E’ da sottolineare “comunale” visto che - come approfondiremo subito - esisteva anche un ambiente accademico-ecclesiastico legato alla Curia Romana che si distacca, per certi versi, da quel mondo sociale e letterario al quale apparteneva l’Anonimo. Sebbene non sono mancati tentativi pur recenti di identificare quest’autore (ricordo per ultimo G. Bilanovich negli Atti della Accademia dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche, Rendiconti ser. 9,6 [1995], p. 195-211); di sicuro su di lui sappiamo non più di quello che egli stesso ci racconta nella sua opera. L’ Anonimo fu senza dubbio un medico che ebbe la sua formazione nella grande università di Bologna; un luogo ideale per uno studente svelto, aperto e interessato anche alle notizie che vi affluivano da tutto il mondo. E’ qui - come più tardi a Roma e a Tivoli - che il nostro autore apprende notizie che decenni dopo entrarono nel suo racconto quando stese - intorno agli anni ‘58-’60 - la sua cronaca. Essa deve la sua notorietà innanzitutto alla trattazione della figura affascinante di Cola di Rienzo alla quale dedica ben un terzo delle sue pagine che furono conosciute e divulgate anche indipendentemente dal resto come *Vita di Cola di Rienzo* che, come l’antica opera, risulta incompleta, confermando l’osservazione di Seibt che la cronaca “dà l’impressione di un’opera sopravvissuta in un lascito testamentario”. E fu sicuramente questa predominanza romana nel racconto che salvò l’intera opera, caduta nell’oblio

assoluto per secoli e salvata appunto da un nuovo interesse per la storia medievale di Roma - anch’essa a lungo trascurata - nell’ambiente accademico romano del Seicento e che si manifestò in una prima stampa a Bracciano del 1624 della *Vita di Cola di Rienzo* (una prima edizione integrale risale solo al 1740). Anche la tradizione manoscritta precaria (l’originale non è conservato, la più antica copia è cinquecentesca) fu causa del fatto sorprendente che la prima edizione moderna critica - dopo tanti sospetti sull’autenticità e alcuni progetti falliti - si deve solo nel 1979 a Giuseppe Porta. Il libro di Seibt ha il merito di essere il primo studio monografico che, dopo il lavoro di Porta, affronta questioni tanto importanti quali il ruolo che occupa questa cronaca nell’insieme della storiografia trecentesca italiana e in quale contesto socio-culturale essa va inquadrata. Lo studioso tedesco, allievo di Arno Borst e Reinhart Koselleck, sperimenta per i suoi temi una originalissima metodologia basata sulla semiotica dei testi narrativi che collega le strutture linguistiche e letterarie dell’opera all’esperienza storica dell’Anonimo e del suo tempo (riassunta magistralmente da Delle Donne nella sua introduzione che inquadra i concetti del Seibt nel vivace dibattito storiografico attuale).

L’originalità della cronaca è di immediata chiarezza. In netto contrasto al mondo curiale-ecclesiastico romano che avrebbe preferito (se pensiamo agli scritti e le cronache eruditi dei Landolfo e Giovanni Colonna nonché del Giovanni Cavallini Cerroni) il latino, l’anonimo usa - come i suoi contemporanei Giovanni e Matteo Villani a Firenze - il volgare, più precisamente il dialetto romanesco, che qui raggiunge per la prima volta un alto livello di squisita letteratura. Questa scel-

programma sociale” stilizzandolo come uno che principalmente pensò in criteri giuridici (p. 122 s.). Ritornando all'Anonimo - e terminando - è da sottolineare che, mentre Matteo Villani e Francesco Petrarca - tutti e due convinti della decadenza irreparabile di Roma - non trovano nessun fascino nel raccontare la storia contemporanea di Roma, noi possiamo essere contenti che il nostro Anonimo, da vero romano, sia stato meno condizionato dal passato glorioso della Città Eterna e non abbia disprezzato il presente.

Andreas Rehberg

Gustav Seibt, *Anonimo romano. Scrivere la storia alle soglie del Rinascimento*, edizione italiana a cura di Roberto Delle Donne, "I libri di Viella" 20, Viella, Roma, 2000.

TRITTICO DI BALDINI

Tra i poeti dialettali Raffaello Baldini si distingue per la rara capacità di far lievitare il dettaglio, il dato memoriale, il paesaggio in una dimensione distanziata, contemplativa e solitaria; non a caso, Pier Vincenzo Mengaldo, a proposito della poesia di Baldini, sosteneva che "base necessaria è ciò che si può chiamare una percezione del reale di rara esattezza, benché spesso stravolta subito, senza cui non esisterebbe (...). C'è di più: che tutti questi brani di realtà da un lato siano ben realistici dall'altro scompaiono come tali in qualcosa che è via via sogno ad occhi aperti, ricordo, invenzione, ecc., e sì, anche simbolo e allegoria".

I testi poetici hanno una comune caratterizzazione monologante, veri e propri racconti in soggettiva, nutriti di vita e accadimenti, ma, per il processo di astrazione

di cui dicevo, capaci di un'autonoma esistenza linguistica, parallela a quella descritta. Tale sovrapposizione crea un movimento, uno scarto della poesia in una sorta di duale e univoco, forse speculare, contesto, nel quale Baldini crea la sua lingua, o meglio, la ricrea dal passato, facendola aderire, quasi per farla *consistere* con il mondo che evoca.

Pertanto, il romagnolo del poeta è sì una lingua letteraria, sottratta al presente in decomposizione, ma parimenti è la voce del vissuto, della memoria, idioma materno e coscienziale. Infatti, il monologo di Baldini è puro flusso senza diaframmi, senza interruzioni, senza pause, con una tessitura sintattica aperta, pur nella prevalenza metrica del classicheggiante endecasillabo, insieme al settenario o al quinario; una lingua, dunque, densissima ed elaborata nel segno della frammentazione e dello *stream of consciousness*, quasi un'espressione dell'irrazionale e del fantasmatico travestiti da quotidiano raccontato, da ironico e visionario narrato, da aneddoti o *exempla* allucinati.

Ne consegue che i personaggi di questi monologhi in versi, più che rivolgersi a un interlocutore possibile, si richiudono in sé, flettendo il racconto in soliloquio, in cui le domande restano sospese a mezz'aria, senza verifica o risposta, nella loro essenza di parola stupefatta, desertica, estrema; tale è la cifra della poesia di Baldini, ben rappresentata da questo recente volume, che raccoglie le precedenti sillogi einaudiane *La naïva* e *Furistin*, riviste dall'autore, e la sezione inedita *Ciacri*.

Pino Corbo

Raffaello Baldini, *La naïva. Furistin. Ciacri*, Einaudi, Torino, 2000, 366 p.

LE POESIE DAL TRENTIN
SCELTE
DA RENZO FRANCESCOTTI

Presso l'Editrice Demetra di Verona, in bella veste tipografica, con le illustrazioni di tre tra i più significativi pittori trentini (Pietro Verdini, Domenico Ferrari, Maurizio Vindimian) è uscita l'antologia *Poesie dal Trentin*: 240 pagine per antologizzare 16 poeti trentini in dialetto, degli ultimi 40 anni, ognuno con dieci poesie. L'uscita è stata salutata in Trentino e fuori come un evento poiché per la prima volta, veicolata da un'importante editrice che conta una settantina di librerie in tutta l'Italia centro-settentrionale, la poesia dialettale trentina, nel suo complesso, potrà essere conosciuta. E questo anche grazie al prezzo (lire sedicimila) popolare, che avvicina la poesia al lettore.

Renzo Francescotti ci offre - dopo le moltissime che ci aveva già fornito con una quarantina di pubblicazioni preziose - una nuova prova del suo impegno. Ci aveva già guidato alla scoperta di *Undici poeti dialettali trentini* (Ediz. U.C.T., 1985); ora ci presenta *Poesie dal Trentin*, dove ritroviamo quasi tutti i poeti incontrati nella antologia precedente ai quali si sono aggiunti sette nomi nuovi, portatori di un eccezionale contributo per liberare la poesia in trentino dal ghetto vernacolare in cui era stata tradizionalmente relegata.

Pietro Pancrazi, presentando nel 1937 il poeta triestino Giotti, scriveva: "Una cosa è la *poesia in dialetto*, una cosa è la *poesia dialettale*. La poesia dialettale il suo nutrimento maggiore lo trova in atteggiamenti e sentimenti connessi al colore esterno e all'ambiente delle parole che usa; è più folklore che poesia. La poesia

in dialetto invece non accetta folklore, e al dialetto chiede soltanto l'espressione e il suono, la qualità intima che si richiede ad ogni lingua".

Potremmo dire, pertanto, che la "poesia dialettale" è un genere che risente appunto, del ghetto in cui l'idioma è stato relegato, in orizzonti limitati; la "poesia in dialetto" è poesia *tout court*, espressa in una lingua neolatina (al pari della sorellastra salita a Palazzo, divenuta lingua di Stato), condannata, come Cenerentola, al focolare o al pascolo, ma trasformata magicamente, essa pure, in regina, grazie alla fata Poesia.

Venendo ai poeti trentini in antologia, pregevoli "poeti dialettali", nella tradizione sono il solandro Quirino Bezzi (cui dobbiamo la testimonianza che l'italiano altro non era che il "pisàn", un "dialetto" che ha fatto fortuna!); il nòneso Angelo Chini (fascinosa una sua immagine: *paròle vècle che sènni con passion, / come sttàn 'l formént sora la tera arada...*); Bruno Groff, il maggior poeta satirico della compagnia, un "Pasquino", un Trilussa trentino, anche per quella sua vena malinconica che affiora nell'irrisione; Livio Tissot, nel dialetto di Primiero, che si esprime con un'ironia sottile.

"Poesia in dialetto", che io preferirei chiamare "in volgare di Trento" è quella offerta da forti personalità, quali il ben noto Marco Pola, la "guida" dell'evasione dal ghetto vernacolare, in un allineamento ideale che lo vede affiancato a Edoardo Firpo (ligure), Eugenia Martinet (valdostana), Pinin Pacòt (piemontese), Pier Paolo Pasolini (friulano), Andrea Zanzotto (veneto), Virgilio Giotti (triestino), Cesare Mainardi e Franco Loi (milanesi), Umberto Zanetti (bergamasco), Tonino Guerra (romagnolo), Renzo Pezzani (parmense), Mario dell'Arco (romanesco),

Albino Pierro (lucano), Ignazio Buttitta (siciliano), per non citare che i primi in ogni “volgare”, che hanno infranto la tradizione vernacolare, sia pure con contenuti e sensibilità particolari ad ognuno.

Spezzata, dunque, la recinzione del ghetto, spaziano ormai liberi gli altri “poeti in dialetto”. Innanzi tutto Renzo Francescotti, il poeta epico che ha cantato la rivolta dei Dolcininani, dei Carnéri, degli “indigeni” nei confronti dei turisti invasori, sciatti propagatori di un consumismo becero (*Ma de che tribù éi?*) in “Celtica”; degli emigranti in “Cantada dei emigranti”, costretti a lasciare le valli ma anche la fratellanza; di quegli stessi “autoctoni” nel confronto degli immigrati sofferenti in “Marochi & Marochini”. Come ha ben scritto Giacinto Spagnoletti, pure Francescotti può essere posto accanto a Loi, Guerra, Pierro...

Tra i più originali poeti trentini in dialetto è Bruno Banal, roveretano, lirico (*Ò svoltolà le nùgole, / dopo, con en rastrèl / le ò tiràe zo 'n font: / e ò fat andane... La rosada / l'è la passióm dela nòt / che la piante su l'erba...;*) un'esigenza di purezza “parnassiana” che lo conduce all'afasia: canteremo ancora quando le nostre lingue saranno soffocate, estinte? (*E vegnirà anca 'l témp / che le parole le sonerà vóde, / come af sora fiori suti. / Sarà istés allora, / tut istés / el parlar, el scoltar el tàser...*). Il dramma della civiltà alpina morente, travolta dalla società industriale, turistico-consumistica, è cantato da Giuseppe Caparara, una delle voci più incisive ed essenziali (*La cróss la passa sui méani / come l'ombria de n'aquila sóra i prai...;*) da Silvano Forti (*Mi son en merlo disperà che canta / su le antene Ti. Vu. dela zità;*) da Italo Varner, come Francescotti, poeta della denuncia sociale e della fierezza proletaria (*Come fénte a*

capir en paradis / cossì lontan al de sóra de l'aria / come el fià 'l ne manchessa, / che el paroco el ne conta / la domenega en ciesa dal pulpit / quando 'l parla 'n talian squasi latin / che par na bibantada?). Nessuna concessione al vernacolo, al bozzetto da Arcadio Borgogno, poeta dell'angoscia che illumina tuttavia con un sorriso (*recini rossi che me piaseria / tarcarghe a le putele, a do, a tre pari / per torme el gusto de magnàrghèi via...;*) e ancora: (*Vegnirà i morti, e no i sentirà. / Ma i puteloti, fermi zo 'n la cuna / forsi, 'n te l'ombra i ghe soriderà.*). La sua tragica fine è preconizzata ne La letera: (*I ha pescà 'n om en l'Ades l'altra sera...*). Interessanti gli esercizi lucidi di Fabrizio da Trieste, sperimentista creativo dalle vaste competenze plurilinguistiche (*scrive in nòneso, trentino, gradese, di Biagio Marin e persino in bergamasco, ladino, catalano, sloveno...*). Una gradita sorpresa, rispetto alla precedente antologia degli “undici” sono i nomi nuovi di gran valore. Innanzi tutto le donne: Antonia Dazpiatz, fresca, immediata, quasi spregiudicata; Luciana Sicheri, delle Giudicarie esteriori, (tutto bello il suo scatto liberatorio: (*Basta albe ciare / o tramonti de foc / perparlar d'amor...Basta / Adéss vòl far l'amor con ti en a 'n temporal / de quei caini...*)); Lilia Szomp Ferrari: la sua lirica squisita, musicale e danzante nel ritmo e nello svolgersi delle immagini mi ha riportato al cuore, trovandomi - come dire - sulla stessa “lunghezza d'onda”, un mio inappagato desiderio, contenuto in un'antica villotta friulana: (*'O oré balà la stàjare / cun-t-une pueme in dòlmìns / u-cant a son d'armonie che / de tintone e liron: vorrei ballare la stajara / con una ragazza in zoccoli / lanciando grida a suon d'armonica, di scacciapensieri e violoncello...*); e infine Sergio Collini, della

Val Rendena, con il suo idioma lombo-orientale, nei cui versi riappaiono le fantastiche "danze macabre" dipinte sulle chiese della sua valle, ma anche nitide, serene trasparenze come in quelli d'amore per la sposa: (*A l'é ciarür dal sul 'sta creatiura / e cùma la mel trasparente e dulza / slindia e alegra ca sta figùra / mè, per ciaparla, ò töt la sculza* per acchiaparla ho preso la rincorsa). Come la dolce calma di Umberto Saba o i poeti di un altro più sfortunato "volgare" in cui si è espresso il "dolce stilnovo"...

Valori di una poetica quasi sconosciuta, o incompresa a livello nazionale; e rifiutati da una legislazione preoccupata di accontentare micronazionalismi, anziché salvaguardare un patrimonio culturale alternativo che è linfa di libertà in tutta Italia. Arriverà il giorno in cui la povera gente, per una dovuta restituzione metterà sul conto non soltanto il valore del bene prodotto accumulato dal capitale; non soltanto quanto ha perduto in salute, lavorando in ambienti e in tempi inaccettabili; non soltanto quanto non ha ricevuto in istruzione, poiché sino a pochi anni or sono le scuole "alte" erano riservate ai signori; non soltanto quanto ha perduto in dignità, poiché sotto padrone se ne perde un po' ogni giorno; ma anche quanto le è stato sottratto, riducendo il suo idioma dal valore di "lingua" al "minus valore" dialetto, da buttare. La rapina del "minus-valore", dopo quella del plus-valore.

Le *Poesie dal Trentin* sono una testimonianza di quel "valore" da riscattare.

Tavo Burat

Poesie dal Trentin - Poeti dialettali trentini contemporanei, - a cura di Renzo Francescotti, Editrice Demetra, Verona, 1999, 240 p.

IL FILO DELL'AQUILONE

La premessa introduttiva di Salvatore Di Marco al proprio volume *Il filo dell'Aquilone*, di recente pubblicazione, per i tipi della Nuova IPSA di Palermo 2000, pone con immediatezza una precisazione sul carattere globale della sua analisi critica della poesia dialettale di Ignazio Buttitta, il cantore di Bagheria, affermando che "la silloge organica dei saggi critici sull'opera del poeta altro non è che un raccontare alla buona alcuni aspetti della sua lunga vicenda letteraria".

In realtà il suo ponderoso volume critico *Il filo dell'aquilone*, il cui titolo è un richiamo ad una nota lirica del poeta, insinuandosi nelle vene letterarie del grande bagherese è tutt'altro che "un raccontare alla buona" poiché riesce a sviscerare con esattezza, da rasentare la pedanteria, le realtà più solari e sommerse di una vita spesa nell'esternazione di un mondo poetico.

Il volume, che meritava maggior interesse per la veste editoriale (trattandosi, tra l'altro, di un omaggio per il centenario della nascita del poeta) è un affresco totale dell'attività artistica di Ignazio Buttitta dalle tonalità più variegata a dimostrazione, certamente, di una perfetta conoscenza del poeta e del suo intero ciclo artistico. Un apparato ricchissimo di note lo conferma; dove le realtà incantate sono esaltate seguendo il filo letterario della lunga esistenza del cantore bagherese. Che fin dai suoi esordi venne definito "poeta popolare" con malcelata vena riduttiva.

Popolare lo fu, infatti, per critici come Contini, Brevini, Sciascia e perfino Pasolini che non includendolo tra gli autori della sua *Antologia* guandiana del '53 volle marcarlo di "ritardatario", tranne a

correggersi, in futuro, scrivendo che “comunque bisogna ammettere la sua presenza”; rafforzando, in seguito, il suo giudizio critico affermando, in una serata culturale pubblica, che “la sua statura poetica supera quella di Pablo Neruda”. Un ravvedimento totale.

Il titolo di “popolare” affibbiato al poeta ha un’origine antica; è la definizione concisa riguardante la prima pubblicazione del poeta: *Sintimintali*, del ‘23, con prefazione di Giuseppe Pipitone Federico nella quale tra l’altro affermava: “questi versi di poesia dialettale sono senza dubbio la rivelazione di un’anima ricca di sentimenti pronta ad accogliere in sé tutte le voci della natura, tutte le immagini e gli umani dolori e ad esprimersi nel verso con forma quasi sempre sicura”.

In realtà la poetica di Ignazio Buttitta di quegli anni, come sostiene Di Marco per *Marabedda* del ‘28, era pervasa da un’agreste aura che sovrastava certamente di ridondanti eloqui la vita contadina, ma che soffocava la vera essenza della figura di *Marabedda*, giovane donna di Marinello, della quale, si dice, si fosse invaghito il poeta; ma intorno agli anni Settanta, richiesto di una verità sul fatto, durante un incontro conviviale, ci è stato affermato dalla sua viva voce che quell’immagine femminile altri non era che un inno alla donna nella sua essenza più pura senza quei riferimenti fantasiosi che alcuni censori hanno creduto di ravvisare.

E’ chiaro che la fantasia giovanile dell’acerbo cantore agli esordi risentiva di una cultura provinciale disgiunta da quella di tendenza del suo momento storico.

Sarà bene, però, non emarginarla, ma lasciarla nel suo limbo creativo come contenitore di quelle future esperienze che in seguito perverranno a maturazione. Ad essa seguirà un periodo introspettivo di

lunga durata entro il quale matureranno profondi sentimenti umani finché, spezzando di netto tale filo di maniera, sia pur suggestivo di echi, appunto, agresti degli anni ‘30, non tornerà nell’agone letterario con un volume stampato a sue spese: *Lu pani si chiama pani* del ‘54 con possenti disegni di Renato Guttuso e una splendida traduzione in lingua di Salvatore Quasimodo, imponendosi all’attenzione nazionale per la sua rinnovata vena artistica che inizia così ad elevarsi in tutta la sua grandezza. Il suo iter creativo, puntualizza Di Marco, trova libero sfogo in una poetica più intensa creando un vero caso letterario che susciterà un interesse internazionale.

Salvatore Di Marco, da quell’attento lettore qual è, ha saputo cogliere con *Il filo dell’aquilone* l’intera “vis poetica” dell’Omero bagherese il quale, dipanando una evoluzione costante nell’infido mondo letterario tra rifiuti d’inclusione in Antologie di prestigio, ha mirato unicamente a far valere la propria forza espressiva conquistando, in un crescendo continuo, stima e fascino tra lettori e critici.

Per il grande poeta bagherese la rosa del suo giardino a mare, il suono del silenzio, l’amicizia, i colori taglienti, i falchi del pensiero più sublime così come le nefandezze umane, contenevano quelle vibrazioni da cantare a memoria eterna degli uomini nell’eterno gioco della forza e dell’essenza umana. L’attento studioso Di Marco ha colto del “poeta in piazza” il suo canto accorato come le sue invettive furenti. Il suo è uno studio ragionato, accorto, esauriente di un uomo del popolo che per il popolo ha consumato le sue malinconie e i suoi furori creativi.

Un uomo che si era legato a personaggi esemplari della letteratura italiana e straniera, da Quasimodo a Vittorini, a

Sciascia, Pasolini e tanti altri. Si è voluto accostare la sua poetica a quella di Jacopone da Todi e non a caso; ambedue poeti popolari che del popolo sondavano umori, amori, passioni e viltà.

E per restare in argomento è da ricordare che proprio da queste pagine del *Belli*, negli anni '50, pur se con qualche riserbo, Mario dell'Arco vantò la forza espressiva del bagherese definendo i suoi versi: "sonanti come marenghi d'oro".

Un altro riconoscimento, che si auspica vicino, merita Buttitta: quello scolastico. Le nuove generazioni dovrebbero

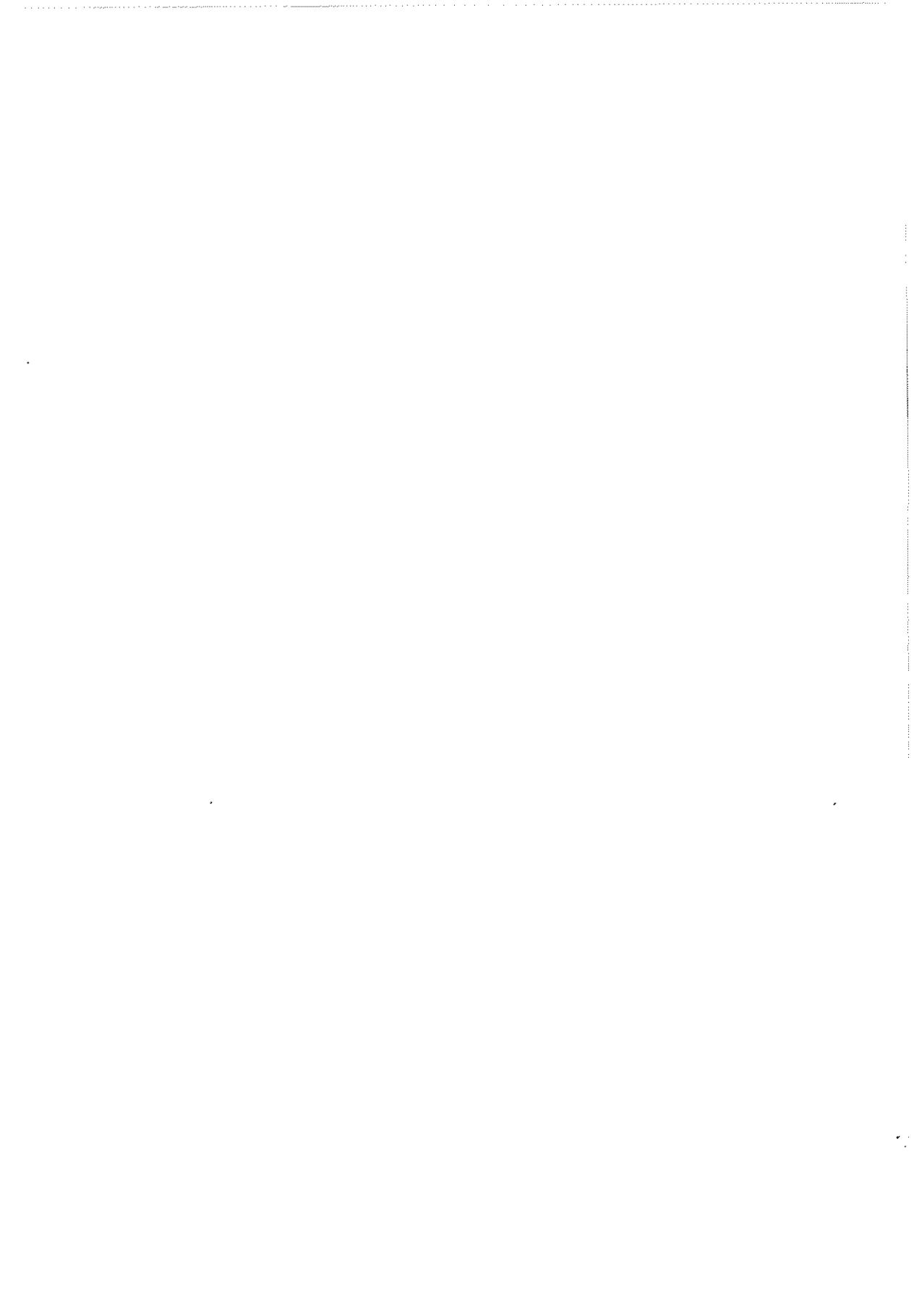
poter apprezzare tra la poesia di qualità, quella di questo autentico "vate".

Non condividiamo con Di Marco la sua discutibile scelta di suddividere in tre parti l'intera vita letteraria di Buttitta che sembra, così, mortificata in compartimenti stagni, tali da spezzarne l'unità stilistica.

Mario Tornello

Salvatore Di Marco, *Il filo dell'aquilone*, Edizioni Nuova IPSA, Palermo, 2000, 235 p.

NOTIZIARIO



LE NOSTRE ATTIVITÀ

a cura di Franco Onorati

Aggiorniamo l'informativa sulle principali iniziative promosse dal nostro "Centro Studi"

- *Saggi belliani* di Muzio Mazzocchi Alemanni

In aprile il Presidente del "Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli", Muzio Mazzocchi Alemanni, ha compiuto 80 anni.

Per festeggiare la circostanza, un gruppo di amici, formato dai consoci Laura Biancini, Leonardo Lattarulo, Franco Onorati e Marcello Teodonio, ha raccolto in volume i principali saggi che, in oltre cinquant'anni di frequentazioni belliane, Mazzocchi Alemanni ha dedicato al Poeta dei *Sonetti romaneschi*.

Ne è risultata una pubblicazione di 224 pagine, curata da F. Onorati e L. Lattarulo, con una introduzione di Pietro Gibellini e una postfazione di Marcello Teodonio.

Diciassette gli scritti selezionati, in un arco di composizione che va dal 1942 al 1998: dato che da solo testimonia della continuità con cui l'Autore si è misurato col Belli.

Nell'intento di fare cosa utile al lettore, forniamo i titoli e le date dei saggi: *Unità dei sonetti* (1942); *Ringraziamento ai sonetti di Belli* (1948); *Il 'test' belliano in un secolo di storia letteraria* (1965); *Le lettere a Cencia I* (1973); *Le lettere a Cencia II* (1974); *Il ciarlatano* (1980); *Livelli linguistici e culturali* (1984); *L'Europa di Belli* (1984); *Et in Arcadia ille* (1987); *I sonetti romaneschi di Antonello Trombadori* (1988); *Un sonetto per il papa e per lo zar* (1991); *Belli e Gogol* (1991); *La 'fortuna del Belli'* (1991); *La biblioteca francese di Belli* (1991); *La poesia dialettale romana dai postbelliani agli sperimentalisti* (1995); *Belli e il melodramma* (1996); *Linguaggio scientifico e 'popolari discorsi' nell'opera del Belli* (1998).

L'uscita del volume è stata oggetto di una manifestazione svoltasi l'11 maggio 2000 nella sede della Fondazione Besso di Roma. Hanno presentato l'opera: Carlo Muscetta, Pietro Gibellini e Marcello Teodonio.

Al termine, Gianni Bonagura ha letto alcuni sonetti del Belli.

Alla presentazione del volume ha fatto seguito una serie di testimonianze che hanno tratteggiato la personalità dell'Autore o hanno richiamato i vincoli di affetto e di stima che legano amici ed estimatori a Muzio Mazzocchi Alemanni. Hanno preso la parola, nell'ordine: Livia Borghetti, Giovanni Battista Bronzini, Maria Teresa Lanza, Franco Onorati e Giovanni Russo; quest'ultimo ha dato anche lettura di un messaggio di Duccio Trombadori, impossibilitato ad intervenire.

I Saggi belliani sono pubblicati dall'Editore Colombo nella collana *Memorie romane*.

Ad integrazione del volume in parola, pubblichiamo, nella rubrica *Archivio*, il saggio *Modernità del Belli*, non disponibile al momento della stampa.

-*Povesie in lengua romanesca* di Benedetto Micheli

L'edizione critica del canzoniere romanesco del poeta Benedetto Micheli (1699-1784), curata da Claudio Costa e pubblicata per iniziativa del nostro "Centro Studi" dalle Edizioni

dell'Oleandro, è stata presentata all'Università degli Studi di Roma "La Sapienza".

Presenti l'Autore e Gaetana Pace, Amministratore Unico e Direttrice Editoriale delle "Edizioni dell'Oleandro", hanno presentato il volume Luca Serianni, Marcello Teodonio e Ugo Vignuzzi.

Al termine, Gianni Bonagura ha letto alcune composizioni del poeta.

-Sarà dedicato alla figura e all'opera di COLA DI RIENZO il prossimo convegno di studi promosso dal "Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli".

La manifestazione, cui il Comune di Roma ha concesso il patrocinio, si svolgerà nei giorni 8, 9 e 10 novembre, sulla base del seguente programma.

Inaugurazione: Campidoglio - Sala della Protomoteca

mercoledì 8 novembre 2000

ore 10,00

- Indirizzi di saluto:

Francesco Rutelli, Sindaco di Roma; Rodolfo Panarella, Vice Direttore Generale del Ministero per i Beni e le Attività Culturali; Muzio Mazzocchi Alemanni, Presidente del "Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli"; Girolamo Arnaldi, Presidente dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo.

- Prolusione:

Gustav Seibt, Humboldt-Universität di Berlino:

"La rivoluzione di Cola di Rienzo. Un progetto trecentesco per la salvezza del mondo".

I sessione: Teatro dei Dioscuri - Via Piacenza

giovedì 9 novembre 2000

- mattina

ore 10,00: inaugurazione dell'esposizione documentaria curata da Alda Spotti (Biblioteca Nazionale Centrale) e Donato Tamblé (Archivio di Stato di Roma)

ore 10,30: Presiede Massimo Miglio

Relazioni:

Andreas Rehberg: "Clientele e fazioni nella Roma di Cola di Rienzo

Muzio Mazzocchi Alemanni: "Un'amicizia pericolosa: Petrarca e Cola di Rienzo"

Anna Modigliani: "Gli *Ordinamenti dello buono Stato* e gli Statuti del Comune del popolo"

Jean Claude Maire Vigueur: "Cola di Rienzo e i movimenti di popolo nella Roma medievale"

- pomeriggio

ore 16,00: Presiede Tullio De Mauro

Relazioni:

Giuseppe Porta: "Cola di Rienzo nella *Cronica* e nell'*Epistolario*"

Lucio Felici: "L'Anonimo Romano e le cronache medievali"

Claudia Micocci: "Dalla *Cronica* alla parodia: Cola di Rienzo nel *Jacaccio* di Peresio"
Lecture dalla *Cronica* a cura di Gianni Bonaugura

II sessione: Teatro dei Dioscuri - Via Piacenza

Venerdì 10 novembre 2000

- mattina

ore 10,30: Presiede Pietro Trifone

Relazioni:

Laura Biancini: "La fortuna teatrale di Cola di Rienzo in Italia"

Paola Barone: "*Cola di Rienzo* di Paolo Giacometti (1848) e di Pietro Cossa (1874)"

Anne Christine Faitrop Porta "Il *Cola* risorgimentale di Goffredo Franceschi (1868)"

Italo Michele Battafarano: "Mito e rivoluzione: i drammi tedeschi su Cola di Rienzo alla vigilia del Quarantotto".

Pietro Gibellini: "*La vita di Cola di Rienzo* di Gabriele D'Annunzio"

- pomeriggio

ore 16,00: Presiede Enzo Siciliano

Relazioni:

Flavia Matitti: "*Era bello homo*. La fortuna iconografica di Cola di Rienzo"

Markus Engelhardt: "Il *Rienzi* nel processo creativo di Wagner"

Franco Onorati: "Dal romanzo di Lytton Bulwer al libretto di Wagner"

Luigi Ceccarelli: "Il mito popolare di Cola di Rienzo tra sostenitori e detrattori"

Marcello Teodonio: "*L'ho trovato, eccolo cqua: Ccola d'Arienzo*. Un sonetto di Belli".

Patrocinio del Comune di Roma.

In collaborazione con il Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Con il contributo dell'Assessorato alle Politiche Culturali del Comune di Roma

Il dato di partenza da cui muove il convegno è la *Cronica* scritta in volgare romanesco alla metà del Trecento da un autore rimasto anonimo; di quest'opera Giuseppe Porta, che ebbe a definirla la "massima espressione letteraria del romanesco prima del genio del Belli", ha curato nel 1979 l'edizione critica.

Ed è appunto alla *Cronica* che è dedicato il volume ANONIMO ROMANO - *Scrivere la storia alle soglie del Rinascimento* di Gustav Seibt, docente di storia e teoria della critica letteraria presso la Humboldt-Universität di Berlino; volume (la cui edizione italiana è stata stampata dalla casa editrice Viella di Roma) che viene qui recensito da Andreas Rehberg, dell'Istituto Storico Germanico.

I due autori sono entrambi presenti al convegno; sarà Seibt a pronunciare la prolusione ufficiale, mentre Rehberg interverrà con una relazione sul tema "Clientele e fazioni nella Roma di Cola di Rienzo".

LIBRI RICEVUTI

Per le Edizioni Le Mani - Microart, collana a Parma, collezione de lettiaatù, Reco-Genova, p.64, L. 10.000:

Cavalli Gian Giacomo, *In servixo dra patria e dra corona*

Cigala Casero Barnaba, *Quarce gran maravegia - liriche d'amore*

De Ferrari Angelo, *E zà recidècca l'oa - Antologia poetica 1975-1993*

Firpo Edoardo, *Ciammo o martinpescòn*

Gallino Gaetano, *Cadenna zeneise e poesie anonime sulla guerra del 1746-1747*, a cura di Fiorenzo Toso

Ghione Giovanni, *Verso sei oe*

Guelfi Mimmo, *Erbe sarvæghe*

Guidoni Plinio, *Briscola*, dramma in due atti

L'angonia dra prepotença - poesie, canzoni e libelli della rivoluzione del 1797, a cura di Fiorenzo Toso

Luchetto, *Lo nobel cor de li Zenoèixi* - Odi per le vittorie navali di Laiazzo di Currola, a cura di Jean Nicolas

Pedevilla Luigi Michele, *E bombe e altre poesie sull'insurrezione del 1849*, a cura di Fiorenzo Toso

Villa Renzo, *Vin de sccianchi*

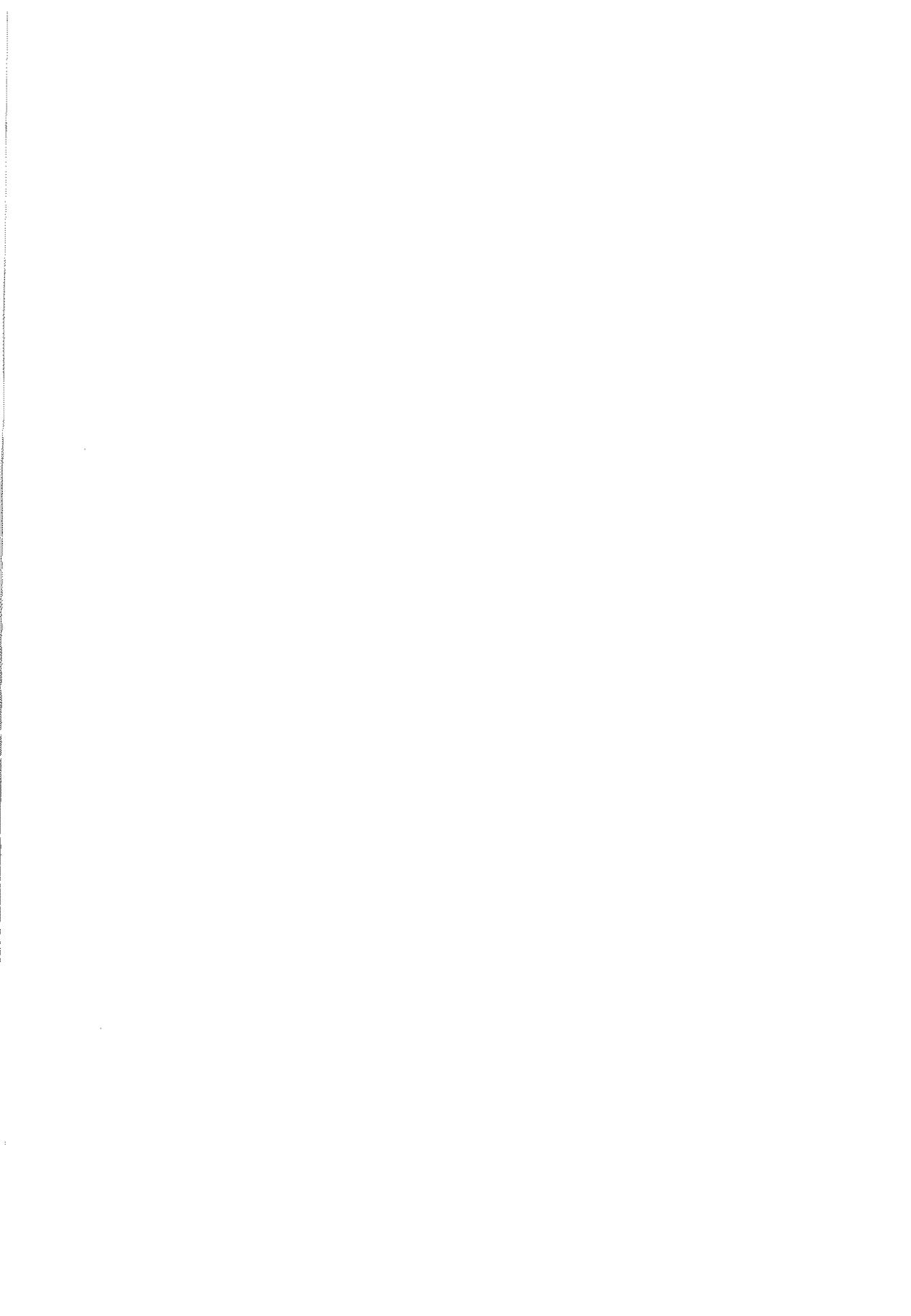
Coccione Camillo, *Scenne 'm bacce a ssole*, Edizione Associazione Culturale "T. Coccione", Poggiofiorito (CH), 1999, p. 112, L. 15.000

Melucci Alberto, *Giorni e cose*, Pier Giorgio Pazzini Stampatore Editore, Verucchio, 2000, collana "Parole nell'ombra" diretta da Ennio Grassi, p. 93, L. 20.000

Melucci Alberto, *Zènta*, Pier Giorgio Pazzini Stampatore Editore, Verucchio, 2000, collana "Parole nell'ombra" diretta da Ennio Grassi, p. 123, L. 20.000

Migliorini Umberto, *Farfalli e scintilli*, Utopia Edizioni, Ragusa, 1999, p. 64, L. 10.000

Zanier Leonardo, *Libers...di scugnî lâ*, Ediesse, Roma, 1998, p. 200, L. 24.000



FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI OTTOBRE 2000
PRESSO LA WM GROUP SRL - STAMPA EDITORIALE
VIA CAMMAROTA, 27 - 83042 ATRIPALDA (AV)
TEL. E FAX 0825-74321
PER CONTO DI EDIZIONI DELL'OLEANDRO