



*il* **BELLI**

---

*QUADRIMESTRALE DI POESIA  
E DI STUDI SUI DIALETTI*

Anno II

3



---

*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, Stefania Luttazi, 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  
Dicembre 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  
Alla riscoperta di Ferdinando Russo  
di *Fulvio Tuccillo*

Pag. 13  
I confini di Paolo Lezziero  
di *Francesco Piga*

### *Testi di poesia*

Pag. 17  
Nino De Vita

Pag. 19  
Da *Omini*  
I scavacchi cu' ll'ali

Pag. 21  
Da *Omini*  
'U Liccasapuni

Pag. 23  
Poesie di Ernesto Calzavara  
di *Pietro Gibellini*

Pag. 24  
Da *Come se*  
«Tutti i mati fa i so ati»

Pag. 25  
Ricerche par un robot

Pag. 27  
Da *Analfabeto*  
Ombre sui veri

Pag. 28  
Da *Le ave parole*  
Vis grata puellae

Pag. 29  
Testo a disegno

Pag. 31  
L'Isola di Alcina  
di *Nevio Spadoni*

### *Archivio*

Pag. 63  
Porta e Belli  
di *Luigi De Nardis*

### *Dalla Stampa*

Pag. 73  
Gli atti Vaticani su Heinrich Heine  
di *Hubert Wolf*

### *Recensioni e Note*

Pag. 77  
Pinin Pacòt – Poesie e Pagine 'D prosa  
di *Simonetta Satragini Petruzzi*

Pag. 78  
Il miele del ricordo  
nel dialetto di Pietro Civitavecchia  
di *Franca Alaimo*

Pag. 80  
Alfredo Lucani e Alessandro Dommarco  
Pietre miliari nel  
Novecento dialettale Abruzzese  
di *Ottaviano Giannangeli*

Pag. 85  
Lecture Incidentali Genova-Napoli:  
Capitali della poesia  
di *Giose Rimanelli*

Pag. 87  
Una novità poetica Piemontese:  
Serman e poesie di Giuseppe Gorla  
di *Gabriele Pipino*

Pag. 90  
Belli in Germania  
di *Italo Michele Battafarano*

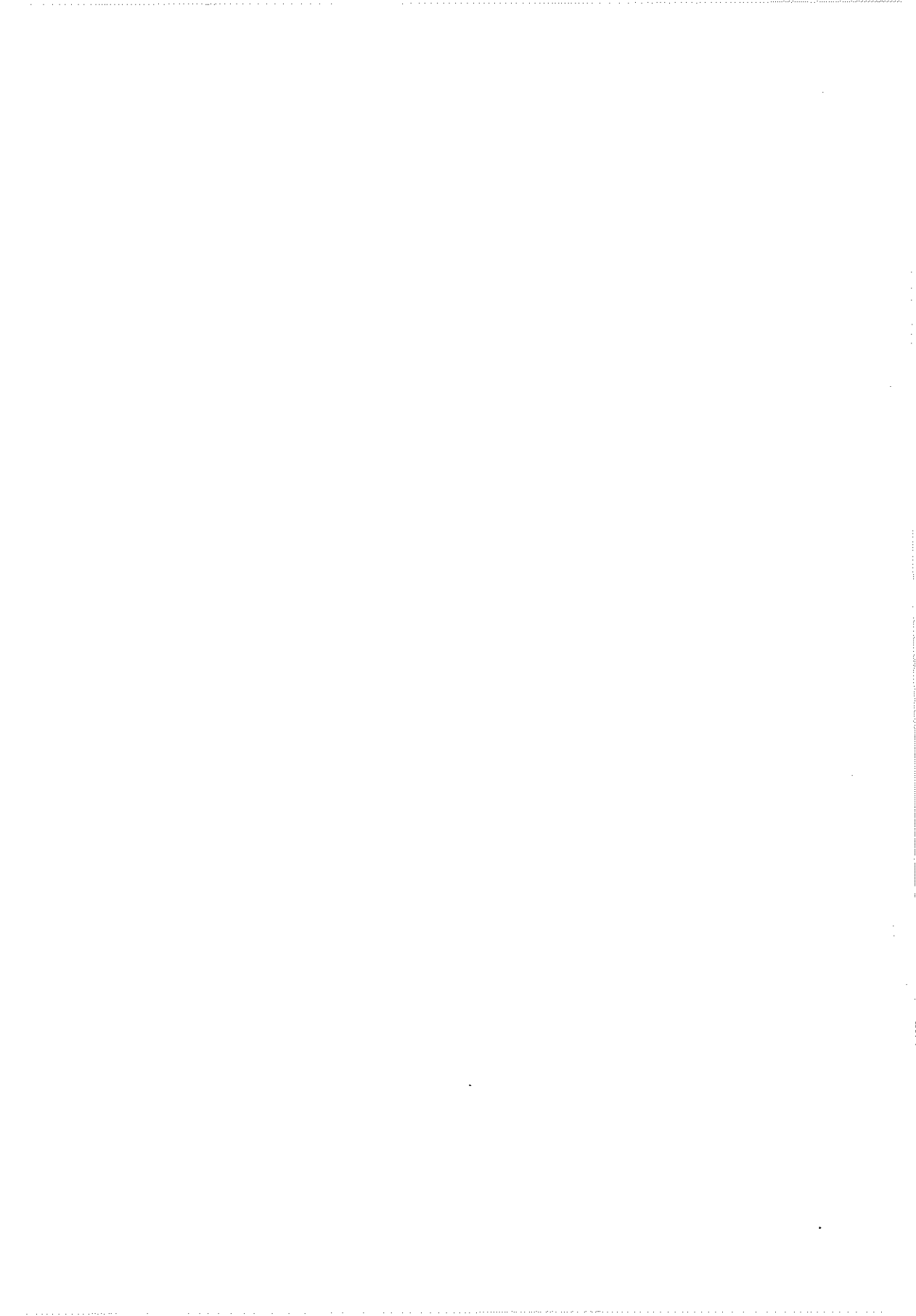
### *Notiziario*

Pag. 93  
Le nostre attività  
di *Franco Onorati*

Pag. 98  
Libri ricevuti



**STUDI  
e  
SAGGI**



## ALLA RISCOPERTA DI FERDINANDO RUSSO

di Fulvio Tuccillo

Dispiace che non sia stata tentata per Ferdinando Russo un'operazione analoga a quella compiuta a suo tempo da Croce per Di Giacomo, che deve al grande critico ed al suo magistrale saggio del 1903<sup>1</sup> buona parte della sua fama letteraria e che — grazie all'intervento del Croce — poté sottrarsi alle angustie di una considerazione esclusivamente municipalistica. Eppure Russo, non meno di Di Giacomo, avrebbe meritato un tale riscatto, se non altro per il valore della sua opera e per la modernità del suo linguaggio poetico. In certo senso Russo è anche uno degli ultimi autentici grandi poeti dialettali, che non usa la lingua materna come una lingua *altra*, lingua della memoria, della reminiscenza o dell'elegia, ma vi è ancora visceralmente e naturalmente legato, sia pure non in misura totale ed esclusiva, perché anch'egli è artista colto. Apparentemente tutta la sua storia, per quanto ci è dato conoscerla e ricostruirla attraverso le poche testimonianze biografiche (soprattutto quella del Giordano<sup>2</sup>, autore a suo tempo di una biografia appassionata e stimolante, pur se un po' caotica), sembra ricondurci verso dimore e dimensioni esclusivamente locali, ma forse dobbiamo chiederci subito cosa vi sia dietro le maschere che egli predilesse: quella del "borbonico nostalgico", quella del "macchiettista", quella del narratore verista, che non esitò ad acquisire una grande familiarità con uomini della camorra, per poterne meglio descrivere gli usi e costumi. E per far ciò occorre aprire le sue pagine e riscoprire la sua Napoli, cercando di dimenticare (pur se può sembrare un paradosso) che era anche la Napoli d'inizio secolo, dei residui fondaci e del Risanamento, la Napoli dei *café-chantant* e delle sciantose, dei giornalisti d'assalto.

Ciò che non manca di colpire il lettore contemporaneo è l'eccezionale luminosità, la perdurante vitalità del suo mondo poetico: le notazioni di colore divengono solo occasioni per evocarlo, per darvi il dovuto respiro. Si veda ad esempio una cosa bellissima e poco conosciuta come *'E Nnuvole*, di assoluta essenzialità, che si sviluppa al di fuori del cerchio delle tematiche tradizionali, ma con un andamento quasi di ritornello: «Nui simmo comm' 'e nuvole. / Jammo, va trova addò! / 'E viene nce trasportano, / e niente cchiù nce po'! / Nuvola 'e juorno? Càcciala! / Falla nuvola 'e sera! / Nuvola rosa? Càgnala! Falla nuvola nera! / Nuvola 'e sciure? Scippale / sti rose e sti vviole! / Nuvola d'oro? Fermala! / Levale 'o raggio 'e sole! / E fisca 'o viento: Stavamo / mmiezo a nu cielo 'e festa, / tutte felice... e

---

<sup>1</sup> B. Croce, *Salvatore Di Giacomo* ne "La Critica", I, pp. 401-25, poi ristampato nelle varie edizioni del terzo volume de *La letteratura della Nuova Italia*. Sulle complesse valenze del saggio crociano, che riscattava decisamente l'arte digiacomiana dal pregiudizio derivante dal suo carattere dialettale e che offriva un profilo molto articolato e di grande statura dello scrittore napoletano, rivalutandone con altrettanta decisione la produzione in prosa e proponendo implicitamente il confronto con le esperienze più significative della letteratura contemporanea (il verismo ed il decadentismo soprattutto), si può vedere anche il mio lavoro *I percorsi della memoria e le parole dell'oblio: Salvatore Di Giacomo nell'interpretazione di Benedetto Croce* in *Croce e la letteratura dialettale*, Giornata di studi. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 11 dicembre 1996, Atti a cura di Laura Biancini, Leonardo Lattarulo, Franco Onorati, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 1997, pp. 153-72.

<sup>2</sup> O. Giordano, *Ferdinando Russo. L'uomo - il poeta*, 2<sup>a</sup> ed., Napoli, De Simone, 1928.

'a furia / nce coglie d'a tempesta... / Passano 'e ragge, moreno / 'e lluce 'e tutt' 'e stelle; / correno e s'accavallano / 'e nnuvole cchiù belle, / e formano una nuvola / ca se fa nera e va! E chiste songo l'uommene! / Chest'è l'umanità! Guardate. se ne traseno / 'e stelle a una a una, arreto all'ati nuvole / già s'annasconne 'a luna; / già na tempesta d'aria / 'e ciele fa cchiù cupe; già 'e tuone te spaventano / comm'a na chiorma 'e lupe; / già 'e lampe 'o nniro stracciano, / già 'o friddo se ne vene / già 'e primme gocce cadono / e niente cchiù 'e mmantene... / E chesta è 'a vita! 'A nuvola, / cupa comm'o dolore, / se squaglia, e vene a chiovère...»<sup>3</sup>. Solo il dialetto, solo la lingua materna poteva consentire tanta grazia, tanta leggerezza, darci questo capolavoro.

E poi la vita come passione e la passione come poesia, l'espressionismo di Russo: Russo ci parla sempre al presente, è un poeta in presa diretta, istintivamente si limita a sfiorare appena le corde dell'elegia. La malinconia per lui è dolore, l'elegia mancanza. Bastano già quelle che potrebbero definirsi le canzoni «dell'amore perduto» a rivelarci questa particolare dimensione, ad iniziare dalla bellissima e ben nota *Mamma mia ch'ha dda sapé*, poi musicata dal maestro Nutile, un capolavoro di cui si può dire solo che ciò che, nel solco della tradizione del sentimentalismo partenopeo, potrebbe divenire tema perfino abusato e consunto, in mano a Russo si trasforma invece in qualcosa di essenziale, di indimenticabile. Ma da ricordare è anche la Passione 'e vint'anne<sup>4</sup>. Il verismo di Russo nasce più o meno da questa stessa passionalità, è un omaggio assoluto alla poesia ed alla vita di questo grande *naif*, di questo poeta antico e primitivo, che non a caso alla fine fu uno straniero in patria, in quella Napoli che fino all'ultimo celebrò in versi di una luminosità incredibile («Napule ride int'a na luce 'e sole/ chiena 'e feneste aperte e d'uocchie nire», questi erano i primi due versi dell'ultimo canto che egli lasciò interrotto).

Ma per evitare di ricondurre questo grande scrittore nelle chiuse (ed asfittiche) atmosfere della *napoletanitudine*, bisogna anche cogliere il senso della sua rivolta, non riducibile a generico disprezzo antiborghese, a semplice nostalgia filoborbonica. «Perfetto poeta popolare fu Ferdinando Russo, "il più napoletano dei nostri versificatori, poeta di costume e, anche, di sentimento"» scrive Enrico Malato e poi aggiunge che, parafrasando un'espressione coniata dal De Sanctis per definire la poesia di Pietro Paolo Parzanese, Ferdinando Russo potrebbe dirsi «il poeta della plebe, il poeta del basso e del vicolo oscuro, il poeta del Molo: verista sempre, e però immaginoso, sentimentale e perfino idilliaco»<sup>5</sup>. La definizione di poeta popolare ed il successivo attributo di scrittore verista rischiano di evocare proprio quelle atmosfere cui si accennava sopra, e pertanto Malato opportunamente ricorda che Russo era anche un autore immaginoso, sentimentale e perfino idilliaco, sintetizzando con efficacia alcune delle doti migliori della sua poesia. Ora, nel caso di Russo ed anche in quello di Di Giacomo, dobbiamo chiederci pure quali fattori contribuissero a tenere autori

<sup>3</sup> Cit. da F. Russo, *Poesie*, a cura di Carlo Bernari, Napoli, Bideri, 1984, II, pp. 13-14.

<sup>4</sup> Mi fa piacere riportarne qualche verso: «...quanno veco int'o suonno - chelli trezze ndurate,/ ragge 'e sole d'Abbrile - suspirate e vasate,/ dint'o suonno me pare - d' a tenè tutta mbraccia,/ de vassarmela nfaccia - de sentirme vasà! / E me sceto, e sto sulo! E 'o penziere me parla! / E me pare na tarla - ca me ròseca 'o core! / E ne sento 'o dolore - e ne provo l'affanne... / Passione 'e vint'anne!... Nun m'a pozzo scurdà!»

<sup>5</sup> E. Malato, *La poesia dialettale napoletana. Testi e note*. Prefazione di Gino Doria, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1969, vol. II, p. 295.



di tale statura indissolubilmente legati al dialetto ed al loro mondo napoletano, quasi come se fosse loro impossibile l'uso dell'italiano come lingua poetica. Se la risposta può essere molto articolata, oltre alle consuete considerazioni storico-sociologiche, si dovrebbe anche aggiungere che Di Giacomo e Russo, proprio attraverso l'uso del dialetto come lingua di poesia, poterono esprimere alcune delle loro vocazioni più autentiche ed al tempo stesso moderne: di sfuggita si potrebbe ricordare il malinconico e struggente decadentismo di Di Giacomo, ancora miracolosamente innocente e capace di accedere alla catarsi della poesia, e l'espressionismo della poesia di Russo, che, parafrasando Rebora, potrebbe dirsi una poesia fatta di "immagini tese"; e si tratta di un'espressionismo che ha anche il senso nascosto di una ricerca d'assoluti e di rivolta contro ogni letterarietà.

Si ritorni per un attimo ai suoi personaggi più famosi e noti, per esempio ai suoi *scugnizzi*. La letteratura sugli scugnizzi ha una lunga tradizione, ad iniziare dalla descrizione che ne fa Goethe nel suo *Viaggio in Italia*. Ma gli scugnizzi di Russo hanno veramente qualcosa di particolare, il loro è un mondo di bisogni e sentimenti essenziali, che diviene quasi fisicamente tangibile nella poesia di Russo. Pochi autori hanno saputo darci un'immagine tanto toccante, intensa e viva di un'umanità emarginata e sofferente, un'umanità solo per una serie di circostanze storiche antropologicamente diversa (ma fino a che punto?) da quella delle metropoli ottocentesche, già magistralmente descritta da Baudelaire, da Zola, da Dostoievski. Ed il suo *Luciano d'o 'rre*, con la sua antica saggezza che non vuole e non può arrendersi al mondo nuovo, è un personaggio di statura universale, che esordisce con indimenticabile e malinconica dignità (« 'a sventura m'ha fatto 'o cuore tuosto») e poi ci ricorda con forza che una libertà che non sia anche libertà dal bisogno dopotutto è un imbroglio. Si spiega poi che la sua fantasia segua le ultime vicende della dinastia borbonica trasfigurandole con l'affettuosità con cui si possono descrivere fatti familiari. Anche in questo caso la rivolta di Russo, prima ancora che politica, è esistenziale ed espressiva. D'altronde il grandissimo poeta del *Rusario sentimentale* nutrì una vocazione profonda di cantastorie, volle essere poeta popolare, si prefisse una missione impossibile, quella di farsi interprete autentico e non di maniera di un *Volkgeist* già evanescente e contraddittorio, ormai fin troppo nutrito di malinconie, di equivoci e di rimpianti (e ciò spiega il destino d'oblio, che poi gli è toccato). È una vena che emerge con chiarezza in alcune cose di straordinario incanto come *Petrusinella*, una favola riscritta con la semplicità di accenti della narrazione popolare ed anche nella sua saga borbonica, nel *Luciano d'o 'rre* e nel *Surdato 'e Gaeta*. In quest'ultima composizione ciò che colpisce non è solo l'appassionato ritratto di Maria Sofia e Franceschiello, ma il ritmo velocissimo e serrato, trascinate della narrazione. Chi scrive non condivide in alcun modo certe odierne e più o meno fumose nostalgie "separatistiche" o "filoborboniche", ma bisogna pur riconoscere che invece, al fondo delle nostalgie del grande poeta napoletano, v'era qualcosa che meritava attenzione: la polemica contro l'opportunismo di una classe dirigente spesso rapace ed incapace e di una borghesia talvolta presuntuosa e meschina, una capacità di comprendere e rappresentare le disgraziate condizioni di vita di un popolo, quale è dato trovarla in quei tempi forse solo in Matilde Serao. E poi Russo è un ribelle per istinto, per vocazione, per natura, non sprovvisto di una notevole intelligenza politica (come dimostrano almeno i dieci sonetti poi raccolti sotto il titolo di *O Basista* ove egli dà la giusta interpretazione delle vicende del processo Cuocolo). Fra i "borghesi" ed i "pezzezzenti", si pone senza esitazione dalla parte di questi

ultimi e ne celebra la dignità umana in modo indimenticabile. Quando il reduce dell'ultima resistenza borbonica, il soldato di Gaeta, altro personaggio epico ed indimenticabile<sup>6</sup>, conclude la sua lunga rievocazione, spiega al suo immaginario interlocutore, perché conservi quella medaglia venerata come una reliquia *sotto* la giubba, con queste parole: «'A tengo comm'a na reliquia santa,/ pecché me l'aggio mmeretata overe!/ A porto ncopp'o core da 'o Sissanta!/ So' cinquantasej' anne! E pare ajere!/ P'essa darrìa sta vita tuttaquanta!.../ Mo sta ccà, sott'a giubba...Che dicite?/ Pecché me l'annascono? Embè...signò!.../ Io me l'aggio abbuscata p' e fferite,/ p' 'o vraccio muzzo! È na reliquia o no?/ E 'a putesse purtà, sta gloria mia,/ ncoppa 'a livrera d'a Pezzentaria?»<sup>7</sup>. L'unica divisa (*livrera*) che è dato portare al reduce di Gaeta è quella della povertà (*la pezzentaria*), ed egli non può sfoggiare la sua gloria su quella divisa: è un apologo, questo, che spiega in modo straordinario il dramma e la dignità delle popolazioni meridionali.

D'altronde l'opera di Russo è vasta ed ha anche un versante culturale ed erudito, di cui la testimonianza forse maggiore è il libro su Giulio Cesare Cortese, l'autore della *Vajasseide*, il poema delle serve napoletane. In quest'opera trova evidenza una vena polemica nei confronti di Benedetto Croce: Russo non solo accetta la tesi di Minieri-Riccio, per la quale Cortese e Sgruttendio erano la stessa persona, ma considera veridico il gustoso episodio della "scarponiata", ritenuto dal Croce un'invenzione letteraria. La "scarponiata" sarebbe quella assestata al povero Cortese, che dimorò a lungo presso la corte del granduca di Toscana, da una nobildonna da lui vanamente amata e corteggiata (e con la *Vajasseide* il poeta avrebbe voluto immaginosamente vendicarsi proprio di quelle dame fiorentine da cui non era stato apprezzato, adombrando in quella delle *vajasse* la loro vera condizione<sup>8</sup>). L'episodio è significativo, anche perché attesta come Russo, con il suo gusto naturalistico e veristico, intendesse tenersi ben lontano da un'esperienza puramente letteraria della dialettalità e comunque ben al di qua di quell'indistinto confine tra letteratura dialettale vera e propria e «letteratura dialettale riflessa», tracciato da Croce proprio nei suoi studi su Basile.

Ma in realtà la polemica con Croce e la più o meno esplicita contrapposizione a Di Giacomo (che era stata originata anche dalla scarsa attenzione accordata da Croce all'opera del Russo e dalle polemiche che il Russo esplicitamente alimentava sul settimanale *Vela Latina*, sostenendo, contro la "letterarietà" dell'arte di Di Giacomo, la sua concezione naturalistica di un'arte ispirata direttamente dalla realtà e di una letteratura dialettale nutrita di una

<sup>6</sup> Può essere interessante vedere come Russo stesso intendeva costruire e caratterizzare questo personaggio: «L'episodio della presa di Gaeta - egli scriveva nelle note alla prima edizione - è quello che è, come risulta da documenti storici inoppugnabili; e il tipo del vecchio soldato doveva essere quello che è, com'io, cioè, l'ho visto, studiato e presentato, in ogni sua esorbitante incandescenza, in ogni sua imprecazione, in ogni suo spietato apprezzamento, in ogni suo scatto d'odio, di rampogna o di entusiasmo: vivido, veemente, amareggiato, orgoglioso e naturale. Che se poi, da una materia d'arte vera e semplice, da un motivo puramente letterario, i tartufi della retorica contemporanea vorranno trarre argomento per gridare allo scandalo e confondere la mia fede artistica con quella politica che non cammina a ritroso, io non potrò che sorridere di compatimento, disperando più che mai dell'avvenire dell'Arte e della Letteratura Italiana» (cfr. F. Russo, *Poesie*, a cura di Carlo Bernari cit., II, p. 231).

F. Russo, *Poesie*, a cura di Carlo Bernari cit., II, pp. 53-54.

<sup>8</sup> Il termine *vajassa* sta ad indicare una cameriera di basso rango e più estensivamente sta per "donna chiassosa e volgare".

conoscenza viva dei costumi e della lingua) hanno finito per assumere — già ai tempi di Russo — un rilievo eccessivo, che si riveste di carattere quasi stereotipi nella tradizione degli studi successivi: a Di Giacomo dunque si è contrapposto Russo, e questa opposizione ha coinvolto anche il maggiore esegèta, l'autentico artefice della fortuna critica di Di Giacomo, Benedetto Croce. Se quindi Croce era un "settecentista", Russo non poteva non essere un "secentista", e, dato che poi nella realtà Croce fu anche un grande studioso della letteratura del Seicento ed un grande apprezzatore di Giambattista Basile (tanto da definire il suo *Pentamerone* «il più bel libro italiano barocco»), il Russo studioso della letteratura italiana del Seicento doveva inevitabilmente preferire a Basile il suo più sfortunato amico Cortese, scrittore ben più *naïf* e meno letterario.

Occorrerebbe invece ricordare che gli studi di Russo sulla letteratura italiana del Seicento e le tradizioni popolari hanno piena dignità per ciò che riguarda la ricerca storica e filologica ed anche una tessitura molto articolata e ricca: Russo insomma si rivela un degno epigono di quella generazione di studiosi che, verso fine Ottocento, avevano dedicato tanti sforzi allo studio della letteratura popolare. Anche l'altra opera sul Velardiniello<sup>9</sup>, che cita in bibliografia studiosi come D'Ancona, Capasso, Mandalari, Torraca, rivela intuizioni felici e penetranti (Russo dimostra l'esistenza di due poeti con questo nome, uno vissuto al tempo degli aragonesi ed uno successivamente, verso la metà del Seicento), una grandissima conoscenza della lingua napoletana ed una notevole capacità di sviluppare in sinergia la ricerca storica e quella filologica.

Ma, ritornando alla controversia Russo-Di Giacomo, che per ciò che riguarda la moderna poesia dialettale napoletana, riveste un ruolo esemplare ed assume quasi le dimensioni di altre controversie letterarie famose, bisogna dire che proprio questa contrapposizione ha nuociuto non poco alla successiva fortuna dell'opera del Russo, favorendo il consolidamento di un altro stereotipo: ad un Di Giacomo poeta dialettale, capace di espressioni di poesia di valore universale (quindi "depurate" anche di certe scorie demotiche), si oppone un Russo poeta di grande forza ed espressività, ma anche visceralmente legato alla sua radice dialettale e popolare, da essa limitato e strutturalmente incapace di trascenderla. Non è così semplice: la grandezza, l'permanente vitalità ed anche la modernità della poesia di Russo risiedono proprio in questa passionalità naturalistica non riscattata, non filtrata nelle più pure aure dell'elegia o del lirismo, che prende il lettore, con la stessa forza che possono avere le cose dei grandi *maudit*, di un Baudelaire o di un Rimbaud, senza lasciargli respiro, senza consentirgli pausa che non sia quella del sogno. Il che non significa voler sminuire Di Giacomo, scrittore grande ed ancora in parte misterioso, non del tutto esplorato (soprattutto il Di Giacomo prosatore), e tanto meno Croce, ma un voler riscoprire Russo *juxta propria principia*. E tali principi erano difficilmente conciliabili con quelli di un'estetica, come quella crociana, che si muoveva verso il problematico miraggio di una redenzione catartica delle passioni (che tuttavia anche per Croce poteva darsi solo quando esse fossero state vissute e sofferte pienamente), del loro trascendimento in una superiore forma di moralità; miraggio che poi era il necessario corollario di tutta la costruzione crociana ed insieme l'espressione di una particolare concezione della classicità ma d'altronde ben rappresentava esigenze profonde di un animo che invece conosceva benissimo la forza delle pas-

---

<sup>9</sup> F. Russo, *Il poeta napoletano Velardiniello e la festa di S. Giovanni a Mare*, Roma, Casa editrice Modernità, 1913.

sioni e dei sentimenti<sup>10</sup>. L'«incomprensione» di Croce per Russo, come altre incomprensioni crociane (inclusa quella per Pirandello e per Leopardi), ha anche una valenza «strategica» da non sottovalutare, che nel caso specifico può forse identificarsi con la necessità di non lasciare libero campo ad esperienze, non pienamente sottoposte al «freno dell'arte», come ebbe severamente ad affermare lo stesso Croce, e suscettibili di degenerare in riprese «folcloristiche» di basso livello; ma io dubito assai che quel Croce che fu interprete acuto e generoso della poesia di Baudelaire e di Di Giacomo, e delle pagine di Matilde Serao<sup>11</sup>, potesse nutrire un'incomprensione quasi totale per l'autore del *Rusario sentimentale* e di *Mamma mia ch'a dda sapé*. «Dispute e questioni d'altri tempi», potrà obiettarmi chi mi legge, ma è su questo difficile versante, su queste esili linee di discriminazione, tra i fantasmi di una napoletanità condannata ad una quasi inevitabile autodegradazione, nel rifiuto di una storia difficile ed ingiusta, in una impossibile scelta d'alterità e diversità (che non è una semplice ricaduta negli abusati stilemi del folklore locale), che si è determinato *in primis* il destino di un'esperienza artistica straordinaria.

---

<sup>10</sup> L'argomento meriterebbe ben altra attenzione, ovviamente, e di sfuggita può essere interessante ricordare che uno dei migliori interpreti contemporanei di Croce, Paolo Bonetti, autore della monografia *L'etica di Croce*, intitola uno dei capitoli della sua opera *L'eutanasia delle passioni*. E nel saggio su Goethe Croce ci ricorda che Goethe consigliava «di non chiudersi alle passioni e agli affetti, ma non darvisi in preda, e sempre meglio svolgere in sé l'elemento attivo, educandosi non a desiderare e sognare, ma a volere e ad agire», aggiungendo poi che egli sapeva «che le passioni, e a capo di esse l'amore, si presentano non chiamate e si fanno valere, e con la sua ascesi non si propone mai di combatterle e sradicarle, di sopprimere l'elemento sensibile pel razionale, ma di mediarle, e, quando il senso e l'immaginazione minacciavano e prepotevano, usava liberarsene, formandone rappresentazioni artistiche» (B. Croce, *Goethe. Con una scelta delle liriche nuovamente tradotte*. Terza edizione riveduta e con aggiunta di nuovi saggi, Bari, Laterza, 1939, p. 13).

<sup>11</sup> Charles Boulay, autore di una splendida biografia intellettuale del giovane Croce (*Benedetto Croce jusqu'en 1911. Trente ans de vie intellectuelle*, Paris, Droz, 1981) mette in evidenza come proprio dal legame con Napoli scaturisse il tentativo crociano di rivalutare la tradizione letteraria locale, in alternativa a certe mode esotiche di fine secolo, ed al decadentismo. Boulay conferisce spesso grande rilievo al motivo del «sentimentalisme napolitain» di Croce (cfr. op. cit., pp. 193-5), un sentimentalismo che trovava una rispondenza profonda e commossa in tante pagine digiacomiane.

## I CONFINI DI PAOLO LEZZIERO

di Francesco Piga

Il termine più ricorrente nell'opera di Paolo Lezziero è "confine".

Fin dalla prima raccolta di poesie del 1973, *Comunque dentro sapere*, il confine è il simbolo di un'entità verso cui volgere il proprio cammino, una meta da raggiungere e cercar di conoscere, per poi andare oltre verso altri confini «perché tutto è chiuso a confini dentro e fuori».

È un viaggio difficile e duplice perché si addentra negli spettrali labirinti senza fine dell'interiorità e negli scenari desolati e degradati della realtà.

Le pietre miliari sono scalfite da segni di morte. Unica compagna di viaggio è l'ironia. Piccole storie di gente comune, voci subito risucchiate dal tempo, interrompono «lunghe muraglie di silenzio».

Di confine è la lingua, il dialetto di «cunfin ad Frara e Ruig», delle poesie nella seconda raccolta del 1980 *Da le part ad me mama*.

Con il dialetto il viandante può permettersi una sosta che gli consente di riflettere sul passato, sulla terra dell'infanzia dove ha lasciato i «ricor da putlét».

La memoria, venata di nostalgie e rimpianti, a tratti illude e sembra di rivivere nel mondo incantato di una volta, con gli amici di allora, con le luci e i suoni della campagna.

Il poeta si ritempra e fortifica il proprio carattere con le visioni e i pensieri su un mondo agreste che andava scomparendo, al confine tra l'esserci e il non-esserci, faticoso ma a misura d'uomo, ritmato dalle stagioni e dalle consuetudini, ricco di sentimenti semplici e autentici.

Con i ricordi sembra perdersi anche il dialetto e il cammino deve riprendere.

Le poesie in lingua di *Invettive, licenze e oggetti d'amore* del 1984, sono contraddistinte da frasi spezzate e interrogativi.

Anche i pochi punti di riferimento, gli «oggetti d'amore», sono spesso di difficile interpretazione e non del tutto rassicuranti.

Dunque in questo *iter* doloroso non c'è possibilità di conoscenza e, con il verso che conclude il volume, «laggiù è silenzio».

Il luogo che appare nel silenzio (e nel buio) è la periferia di una grande città, la nuova stazione della *via crucis*.

Le poesie di *Un verso un urlo una parola* del 1992 ci portano in questo approdo che si rivela imprecisato e illusorio, con i caffè e le fermate dei tram, le nebbie sporche e le solitudini, un altro confine tra il vecchio e il nuovo, le antiche corti «con le scale di noce che portavano al piano alto» e i nuovi assembramenti «un rantolare / costante, appiccicoso di case / attaccate che si tengono su, si puntellano / fabbriche».

È un approdo di confine per la sua realtà sfuggente e amara che sembra sempre sul punto di dissolversi, senza memorie e identità, come nei quadri di Sironi. Questo spazio indefinito, disgregato e disgregante, che non permette conoscenze oggettive, dà la consapevolezza della labilità delle cose, della mutevolezza della nostra interiorità.

L'attenzione è ora per quei piccoli avvenimenti imprevedibili, gli unici a poter dare nuove emozioni spezzando la meccanica *routine* di ogni giorno: «Una telefonata, una storia raccontata, / un rumore sulla scala, un passero sul balcone / un pallone lanciato, un bambino /

uno straccio su un ramo del giardino». Restano versi che sembrano suoni di un carillon scordato, laddove lasciano intendere urla represses.

Dunque, nell'attesa di improbabili messaggi, di altre notizie, buone o brutte, purché diano la consapevolezza del fluttuare continuo della vita, il poeta sconcolato non può che testimoniare il proprio caos interiore: «Sapessi cosa ho dentro, rumori lamenti / nel cervello e nel cuore, dentro di me profondo / un verso un urlo una parola, / ...».

Quando anche le figure delle donne amate, pur legate a luoghi e date, diventano evanescenti, ritornano le parole in dialetto, le sole capaci di ritmare gli estremi soprassalti della memoria, di esprimere ancora «quel cas gà dentar, / al méi ad nuantar» («quello che si ha dentro, / il meglio di noi»).

Il confine periferico era già nei primi racconti di Lezziero, scritti fin dagli anni Sessanta, e poi editi nel 1985 col titolo *Le diverse scritture*.

Di questo microcosmo «in bilico tra sopravvivenza fantastica e dissoluzione oggettiva» (L. Kobles nella presentazione) si ode ciò che deflagra fuori e dentro i personaggi non integrati nella vita della fabbrica e della piccola comunità, gli esclusi ripiegati su se stessi, con la difficoltà di comunicare, indecisi sulle scelte da fare, gravati dal male di vivere materiale e esistenziale.

L'autore li ritrae e caratterizza con la maestria e con la sapienza di chi li conosce bene perché appartiene a quella periferia, «mostra, nella sua pacatezza, quella bontà e semplicità che animano tutti i personaggi dei racconti» (G. Mastrullo nell'introduzione a *Storie della Bettola Vecchia*, edite nel 1998 dalle Edizione La Vita Felice).

Lezziero unisce ad un neorealismo di tipo zavattiniano, che l'ironia evita di essere un po' datato, la concezione moderna di un linguaggio con forme dialettali, con l'incastro di dialetto e lingua.

Tutti i racconti contribuiscono a far conoscere quel piccolo mondo e costituiscono un album di memorie per le persone che vi hanno vissuto e per gli altri un libro di piacevole lettura e di riflessione su storie e vicende imprevedibili, su inquietudini esistenziali.

L'autore, con la sua «narrazione "di transizione"» (G. Mastrullo), è riuscito a fermare sulla carta le pulsazioni vitali di un mondo affettivo prima che quel confine venisse annullato.

Lezziero è un po' un Bianciardi lombardo, ma senza la stazza morale di chi vuol giudicare, bensì con un'affettuosa partecipazione alla vita dei suoi personaggi, ai loro sentimenti messi a nudo.

La Bettola Vecchia è un'antica osteria lombarda dell'Ottocento, con alloggio e stallaggio, con il *juke-box* e le prime macchinette mangiasoldi, con le mura della fabbrica che segnano il confine tra la frazione e i campi, i boschetti con «le donnacce», i mendicanti, gli zingari di passaggio, i pastori.

Ma anche gli abitanti di questa comunità anni '50-'60 sono derelitti e dietro la semplice quotidianità si accendono forti sentimenti e prevalgono il dolore, la solitudine, la tristezza.

Sciancati e malati, ragazze «scalchignate» e ragazzini malandati, poveri operai e immigrati abbruttiti dall'alcol, condannati dalla natura e dalle loro azioni, sono tutti rappresentanti della Corte dei Miracoli locale, fermi nel tempo, fatti «di carne, di nervi, di amore».

Così si caratterizza questa terra attraversata dai binari ma dove i treni non si fermano mai, questo estremo confine con le luci e i colori dei mesi, delle stagioni che spezzano il grigiore e sfuggono rapidi come il passaggio di una bella ragazza.

**TESTI**  
**di**  
**POESIA**





## NINO DE VITA

### *Nnô feu*

Com'era ranni 'u feu,  
tuttu timpi e vaddati, rritaggheddi  
ri sudda e rristuccciati;  
e 'i cima, arrassu arrassu,  
nfuschi ri du' muntagni  
nguitti.

Abbannunannu 'n terra,  
nall'ùmmira r'u mènnullu,  
'a vèttula, trattinni.  
Mis'i spaddi ô truncuni;  
e accuminciau, ciatannu,  
c'u mmuccaturi apertu,  
a svintulari 'u pettu,  
a passallu nn'a frunti e tutt'allongu  
ô coddu, ncapu 'i vrazza  
pilusi.

Taliau, arricialannu,  
cottu ddi terri sicchi, assulazzati,  
c'u scarmazzu facia  
trimari.  
"Megghiu nnô mmernu" rissi.

### Poi pinsau

all'acqua c'u piscava,  
ô friddu ch'attassava  
'i jirita e si nni  
pintiu.

Stinnigghiau, allungatu,  
'i vrazza ncapu 'a terra  
e ammicciau – nnô tramezzu  
ri fogghi e rrami storti –  
'u celu.

"Ah, patri meu" ciuciau,  
"patruzzu meu..."

Firriau

'a testa e misi 'u ciancu  
nnall'erva assiccumata.  
"Matruzza mia, muggheri..."  
rissi, tirannu 'u ciatu,  
ncuttumatu.

'I paroli chi rrutuliau â scurata,  
cu' ll'occhi ô tettu – fattu  
ri canni – ri nnô jazzu  
r'u malasenu vecchiu.

Nn'a stanzudda vicina,  
pisanti nnô silenziu  
r'u feu, 'a picciridda  
rummia.

'Un si sintianu

mòvisi rintr'a mànnara  
'i pècuri, l'agneddi,  
nnê i canazzi abbaiani.

*Nel feudo.* Com'era grande il feudo, / tutto alture e vallate, strisce / di sulla e di ristop-  
pie; / e le cime, lontano, / offuscate di due montagne / vicine. // Lasciando scivolare, /  
nell'ombra del mandorlo, / la bisaccia, si fermò. / Mise le spalle al tronco; / e cominciò, re-  
spirando forte, / con il fazzoletto aperto, / a sventolarsi il petto, / a passarlo sulla fronte e  
per tutto / il collo, sulle braccia / pelose.

Guardò, sospirando, / avvilito quelle terre secche, deserte, / che la calura faceva / tre-  
molare. / "Meglio d'inverno" disse. // Poi pensò / all'acqua che lo raggiungeva, / al freddo  
che gelava / le dita e se ne / pentì. // Allargò, disteso, / le braccia sulla terra / e si mise a  
guardare – nel mezzo / di foglie e rami storti - / il cielo. // "Ah, padre mio" mormorò, / "pa-  
truzzo mio..." // Girò / la testa e poggiò il fianco / sull'erba rinsecchita. / "Matruzza mia,  
moglie..." / disse, respirando / accorato. // Le parole che ripeté la sera, / con gli occhi fissi  
al tetto – fatto / di canne – dal giaciglio / del magazzino vecchio. // Nella stanza vicina, /  
con il sonno pesante nel silenzio / del feudo, la bambina / dormiva. // Non si sentivano /  
muoversi nell'ovile / le pecore, gli agnelli, / né i cagnacci abbaiare.

Da Òmini

*'I scavacchi cu' ll'ali*

Scuvàvanu ntanati nnê catasti  
- p'allatu ê casi – chini  
ri fumeri, 'i scavacchi  
cu' ll'ali.  
E stàvanu gnuniati.  
Niscianu â scurata  
e vvulàvanu versu ogni lucidda:  
chiummàvanu, nnô càvaru,  
cu' 'i porti e cu' 'i finestri sbarrachiatu,  
nnê posti runni cc'era  
un lumi, una cannila, un fanaleddu  
addumatu, e facianu  
pigghiari ri rizzelu  
l'azzuna e 'i fimmineddi.

Rrita Pulè nn'avìa  
scacazzu tintu, schifu. Stava sempri  
cu' 'na scupa a purtata  
ri manu: appena 'u tempu  
c'u scavacchiu arrivava  
- sbattennu nn'a bbuffetta,  
a mmuru, ammezzu 'i 'ammi,  
nn'a vetrina – e ccaria  
a uzzari sturdutizzu  
'n terra, chi Rrita cc'era  
ri ncapu e l'ammuttava  
fora.  
Ddoppu mittia a stricari  
'u postu cu' 'na pezza tutta china  
ri spìritu.

Cci fu un'astaciunata  
chi ddi rintra 'i catasti nni nisceru  
migghira ri migghiera,  
rossi, ngrassati, tutti spirlucenti.

Era un bombardamentu:  
nnô malaseno e ncap'u fucularu,  
nnô scabbuzzinu, 'i càmmari

r'i lettu, 'u gabinettu.

Rita 'unn'avia cchiù abbentu.

Curria ri cca e di ddà.

E quannu un scavacchiuni

cci calummau nn'a tazza

r'u latti chi si stava

pigghiannu, 'sta criatura,

vutànnusi a taliari

ô vecchiu chi siria

ô fora, acquararatu

"A curpa è di vossia"

cci rissi "chi mi fici nàsciri".

*I maggiolini. Scovavano dentro le concimaie / - sistemate vicino alle case – piene / di letame, i maggiolini. / E lì stavano nascosti. / Uscivano appena faceva buio / e volavano in direzione di ogni piccola luce: / arrivavano veloci, nelle serate di caldo, / con le porte e le finestre spalancate, / nei luoghi dove c'era / un lume, una candela, un fanaletto / acceso, e mettevano paura / ai piccoli e alle donne. // Rita Pulè ne aveva / terrore, schifo. Stava sempre / con una scopa / vicino: appena il tempo / che il maggiolino arrivava / - sbattendo sulla tavola, / a muro, in mezzo alle gambe, / contro la credenza – e cadeva / ronzante e stordito / per terra, che Rita gli era / addosso e lo buttava / fuori. / Dopo strofinava / il posto con uno straccio imbevuto / di alcool. // Ci fu un'estate / che dalle concimaie ne scovarono / migliaia di migliaia, / grossi, ingrassati, tutti rilucenti. // Era un bombardamento: / nel magazzino e sopra il focolare, / nello stanzino e nelle camere / da letto, nel gabinetto. // Rita aveva perso la pace. / Correva a destra e a manca. / E quando un maggiolino, enorme, / le cadde nella tazza / del latte che stava / bevendo, questa creatura, / girandosi a guardare / il vecchio che sedeva / fuori, tutto accaldato / "La colpa è sua" / gli disse "che mi fece / nascere".*

Da Òmini

*'U liccasapuni*

Misu rintra ê sacchetti  
r'i càvusi, r'a ggiacca,  
ncagghiату nn'a curria,  
purtava cu' iddu, sempri, e prontu all'usu  
una speci ri licca-  
sapuni.

E 'u sapianu tutti,  
nnaementri caminava  
pumatusu p'i strati o sbarrachiava  
cu' 'na pirata 'a porta  
r'u c'ulu e trasia  
taliannu cu' ll'ucchiazzi  
storti.

'Unn'ammazzau mai  
a nnuddu nn'a so' vita,  
nné fici mai scantari un picciriddu.  
Sulu una vota, mentri  
chi purtavanu a San  
Leonardu 'n pitrissioni,  
si cci chiantau ncostu  
pi' ddifènnilu e vvinni alluntanatu.

Morsi a sessantun'annu,  
muzzicatu r'i l'api.

'I frevi s'u mangiaru pi' tri gghiorna.

'A matina r'u quartu  
jornu, so' soru Pippa,  
chi l'assistia, cunzau  
'u lettu.

'U stinnigghiaru,  
vistutu e senza scarpi.  
Pippa si l'allisciau,  
cci assistimau ô rintra  
r'a sacchitteda 'u licca-  
sapuni e s'assittau  
a chiànciri.

*Il coltellaccio.* Serbato nelle tasche / dei pantaloni, della giacca, / infilato sotto la cintura, / portava con lui, sempre, e pronto all'uso / un coltellaccio a scatto. // E lo sapevano tutti, / mentre camminava / smargiasso per le strade o apriva / con un calcio la porta / del circolo ed entrava / guardando con gli occhi / torvi. // Non ammazzò mai / nessuno nella sua vita, / né mise mai paura ad un bambino. / Solo una volta, mentre / portavano San / Leonardo in processione, / gli si piantò accanto / per difenderlo e venne allontanato. // Morì a sessantun'anni, / morso dalle api. // Le febbri se lo mangiarono per tre giorni. // La mattina del quarto / giorno, sua sorella Giuseppa, / che l'assisteva, preparò / il letto. / Lo distesero, / con il vestito nuovo e senza scarpe. / Giuseppa lo accarezzò, / gli sistemò nel taschino / del gilè il coltellaccio / e sedette / a piangere.

## POESIE DI ERNESTO CALZAVARA

a cura di Pietro Gibellini

Il vero sperimentale, fra i dialettali, è un conterraneo, ma non un coetaneo, di Zanzotto, ERNESTO CALZAVARA (1907-2000). Presto trasferito a Milano, dopo i timidi esordi in lingua (1946-1948), comincia nel 1960 a comporre poesia dialettale, compendiata nel 1990 nell'ampia silloge *Ombre sui veri*. Sperimentale, per l'esibita ipoteticità o finzione, è ad esempio fin dal titolo la raccolta *Come se* (1974): l'*incipit* di una lirica («Tutti i mati i fa i so ati») evidenzia la familiarità coi giochi formali, come filastrocche e *nonsenses*, ma basta proseguirne la lettura per accorgersi che lo sperimentalismo, lungi dall'appagarsi di sé, nasce da forti istanze critiche e polemiche (qui, l'imbecillimento da televisione, avversato fino all'iperbolica invocazione di una strage generale). Una poesia come *Ombre sui veri* (in *Analfabeto*, 1979) indica fin dal titolo, con l'*ars poetica* di Calzavara, la sua visione della realtà che rinvia per esili segni a una realtà ulteriore, misteriosa e metempsychotica. Uno sperimentalismo, si direbbe, al servizio di un'interpretazione globale della vita, come in *Vis grata puellae* (ne *Le ave parole*, 1984) che, attingendo al lessico classico, giuridico e biologico, mescola italiano, latino e trevigiano per esprimere un accoppiamento sessuale promosso a principio rigenerativo universale.

Nato a Treviso nel 1907, si è trasferito nel 1933 a Milano, dove ha esercitato la professione di avvocato, pubblicando anche un'opera giuridica (*Caposaldi del codice civile*, 1942 e 1950); ha curato l'edizione di un testo poetico trecentesco in dialetto trevigiano: *El planto de le Verzene Maria* di fra Enselmino da Montebelluna (1950). I suoi versi sono apparsi sulle riviste "Il Ponte" e "Paragone", poi in tre *plaquettes* di poesie in lingua e in dialetto trevigiano edite a Milano fuori commercio (*Il tempo non passa*, Massari, 1946, *I fiori di carta*, Omnia, 1947, *Il nuovo mondo*, ivi 1948); sono confluite nell'ampia antologia *Ombre sui veri*, con introduzione di Cesare Segre (Garzanti-Scheiwiller, Milano, 1990) le successive raccolte, segnatamente: *Poesie dialettali* (Canova, Treviso, 1960); *Parole mate, Parole pòvare* (Scheiwiller, Milano, 1966); *Come se. Infralogie* (ivi, 1974); *Cembalo scrivano. Esercizi per dattilogrammi* (ivi 1977); *Analfabeto* (Guanda-Società di poesia, Milano, 1979); *Le ave parole* (Garzanti, Milano, 1984). L'antologia cumulativa del 1990, che ha come sottotitolo «Poesie in lingua e in dialetto trevigiano (1946-87)», reca anche un'appendice di poesie nuove (1980-87). Un intervento teorico su *Poesia in dialetto e poetiche moderne* è uscito su "Ateneo Veneto", IX, 1971.

Su Calzavara si vedano: L. Borsetto, *Ernesto Calzavara tra lingua e dialetto* [1979], in Id., *Lingua, dialetto, poesia*, Essegi, Ravenna, 1989; S. Agosti, *La lingua di Calzavara*, pref. a *Le ave parole* cit. (1984); C. Segre, *Introduzione a Ombre sui veri* cit. (1990).

## ERNESTO CALZAVARA

Da *COME SE*

«*Tuti i mati fa i so ati*»

I

&E i gati? Dove? No se sa.  
Ma sul cuerto dea casa  
de note e de giorno i nasa  
<sup>5</sup>le antene stanghe stampele  
che sostien l'opinion dei no-gati  
la «tele» coe parole e i fati  
dei no-gati  
che fa pescar in tera pessi  
<sup>10</sup>e in aqua merli.  
Ma no importa capir  
basta dir e vardar e copiar.  
Anca pae strade e pai cinema  
gira beltà e belurie  
<sup>15</sup>col «vestito de l'imperatore».  
&Par sta maniera in sta maniera  
co' la mente pura  
da 'na casa de cura  
fessura mura  
<sup>20</sup>i maura.

II

&Par 'na maniera de dir  
sbaliada giusta  
co' in mente el leto el geto el fetto  
par 'na maniera de dir  
<sup>25</sup>derenandose persi senz'ai né bai  
e pur i ghe xe ma soli  
dove se imbarca i «disévimo»  
che ga sé de sè.  
I fioi porcarie fate de note  
<sup>30</sup>impenisse i vodi  
come el tempo el spazio



impenisse interstizi  
fra le moleche-molecole.  
 Grandi vegnudi copè i pari  
<sup>35</sup>copè le mare i noni i zii  
 se lori no s'inventa idee  
 da darve par coparve fra v'altri  
 e contesti de testi e contrasti  
 par salvarse lori cussì.  
<sup>40</sup>Morì testoni  
 indovini de sóni-parole  
 par 'na maniera de dir.  
 &Ma in fondo gnente se spiega.  
 Tuto xe

METRO: versi liberi (ma densi di allitterazioni e di rime, anche interne).

Pubblicata in *Come se* (1974) e quindi in *Ombre sui veri* (1990). «Le antenne televisive tra cui si aggirano i gatti suscitano un'invettiva contro il potentissimo mezzo di rimbecillimento collettivo, di stravolgimento della realtà [...] sino a un apocalittico invito alla strage, totale proprio perché solo fantastica: una carneficina verbale» (Cesare Segre). In luogo della traduzione, l'autore ha corredato i suoi testi di note lessicali che riproduciamo. Alla raccolta, Calzavara ha premesso questa avvertenza sulla *Pronuncia*: «Si avverte che nel dialetto veneto e in quello trevigiano in particolare, la consonante *l* non viene quasi mai pronunciata. Nella grafia di questo testo essa tuttavia rimane, salvo eccezioni come nelle prep. articolate *dea*, *nea* ed in alcuni pronomi e agg. come *quea* e non sempre. Si avverte anche che la *m* davanti alle consonanti *b* e *p* viene pronunciata come *n*; la lettera *x* come *s* sonora. La *c* si legge come *s* sorda».

3.# cuerto: coperto. @4.# nasa: annusano. @6.# no-gati: non-gatti. @9.# pessi: pesci.  
 @12.# vardar: guardare. @15.# vestito de l'imperatore: quello della nota favola [N.d.C.]  
 @20.# maura: maturano. @25.# derenandose: dilombandosi. @26.# i ghe xe: ci sono.  
 @27.# disévimo: dicevamo. @28.# che ga sé de sè: che hanno sete di sé. @30.# vodi: vuoti.  
 @32.# impenisse: riempie. @33.# moleche: granchiolini mollicci. @34.# copè: accoppate.  
 ^ pari: padri. @35.# mare: madri. @37.# coparve: accopparvi. ^ v'altri: voi. @39.#  
cussì: così. @40.# Morì: morite. @41.# sóni: suoni, sonni.

### *Ricerche par un robot*

&'Na scheda do schede tre schede  
 'na infinità de schede par drento  
 e congegni  
 Te insegnarò mi Robot.  
<sup>5</sup>A B C D E F G H I ...  
 meo tito cucubo tatò

bissaboa bassacuna busa barea  
 alzo gamba alzo brasso ma'  
 pu-ti-no-to no pol im-pa-rar.  
<sup>10</sup>Sì che te impari.  
 Su avanti.  
*Ye son Liberal che sta a Samt Palay.*  
 E dopo?  
 Li populi di Trevigi  
<sup>15</sup>*non habendo lege né statuti né ordene*  
*vivevano secondo loro desiderii.*  
 De-si-de desiderii  
 no dialetto desidero lingua.  
*Erano i capei d'oro all'aura sparsi.*  
<sup>20</sup>Volere capei d'oro volere oro ora  
 comandare volere bionda Robotta e tutto  
 &potere contesto orbite galassie  
 desossiribonucleico  
 $e=mc^2$   
<sup>25</sup>&Buono buono Robot  
 la parola si pensa in te  
 e quello che dici ti fa  
 ora imparare per ordine  
 essere consapevole  
<sup>30</sup>promettimi giura  
 Consapevole della responsabilità  
 che col giuramento assumete  
 davanti a Dio e agli uomini...  
 Bravo Robot Sora tuto,  
<sup>35</sup>voler no morir.  
 Dopo miliardi d'ani de robot  
 dopo miliardi de volontà  
 de no morir  
 no ghe sarà più more par ti Robot  
<sup>40</sup>senza più corpo  
 vivo in eterno.  
 Io no consapevole  
 io solo Robot robotto botto  
 bòtte bòtte bòtte.  
<sup>45</sup>BUUM  
 S-ciopà morto Robot  
 par sempre.

METRO: Calzavara usa in genere versi di varia misura, senza vincoli prefissati, ma densi di allitterazioni e di rime, anche interne.

Da *Come se* (1974). «Il mito di un nuovo linguaggio può essere abbozzato in forme tecnologiche, ma appunto per questo (una sorridente saggezza percorre tutte le pagine di Calzavara), predestinate al fallimento, come in *Ricerche par un Robot* dove il computer, passato velocemente dalle lettere e dalla sillabazione asemantica di un *putinoto* alle prime parole, percorre al galoppo una specie di storia linguistica italo-trevigiana, per poi, sfiorata l'illusione dell'eternità, riprecipitare in un balbettio che precede la sua esplosione» (Segre).

6.# meo tito cucubo tatò: parole senza significato. @7.# bissaboa: tromba di vento. ^ bassacuna: pesa (bascule). ^ busa: buca. ^ barea: carro agricolo a due ruote. @8.# brasso: braccio. @9.# pu-ti-no-to (putinoto): bambolotto. ^ pol: può. @12.# Ye...Palay: è un verso del sonetto trecentesco di Liberale da San Pelagio, presente nel codice Colombino [N.d.C.] @14-16.# Li popoli... desideri: dalla *Cronaca trevigiana* di Giovanni Maria Malimpensa, notaio milanese vissuto a Treviso nella prima metà del Quattrocento. La cronaca, inedita, è conservata nella Biblioteca Comunale di Treviso [N.d.C.] @19.# Erano... sparsi: è il primo verso del noto sonetto di Petrarca (*Rime* XC, 1) [N.d.C.] @23.# desossiribonucleico: l'acido, più noto con la sigla DNA, depositario dei caratteri ereditari scritti su di esso secondo un particolare codice chimico [N.d.C.] @24.# e=mc<sup>2</sup>: la nota formula di Einstein per indicare l'equivalenza tra massa ed energia. [N.d.C.] @27.# e quello... ti fa: vedi U. Eco, *La struttura e l'assenza* (Lacan e Heidegger, p. 51), in "Il Verri", n. 27, Feltrinelli, Milano, 1968. @31-33.# Consapevole... uomini: inizio della formula di giuramento (*Codice di Procedura Civile*, art. 251). [N.d.C.] @46.# S-ciopà: scoppiato.

Da *ANALFABETO*

*Ombre sui veri*

&Ombre sui veri de done future  
 ne le case vode nove  
 ghe piase mostrarse senza dir gnente  
 le ga i làvari verti par basi  
<sup>5</sup>che se slarga all'eterno  
 come onde par sassi in aqua  
 le gambe-compassi par misurar tra i òmeni  
 le distanze prossèmiche  
 e a mi de le caverne omo  
<sup>10</sup>sberleffi le me fa perché go el sesso  
 ancora e lore no  
 o me par  
 &Là done future  
 ombre pure sui veri ride  
<sup>15</sup>come feti le ne varda

dae so distanze future  
 e quel gémo de corpi in plastica-vero  
 nati sui fili de selezioni  
 i mileri de secoli  
<sup>20</sup>desliga  
 &Le ga segni de seni futuri  
 apena ombrizadi punti  
 de matite rosse  
 che putei che no pianze no nutre  
<sup>25</sup>né òmeni incanta  
 punti de ocieti pomeli  
 che dise tasendo  
 pensando fasendo segni grisi  
 che no capìmo  
<sup>30</sup>e che se perde  
 &co' le imagini  
 quando se ritira  
 dai veri  
 la luce

METRO: vedi sopra.

Pubblicato in *Analfabeto* (1979), il componimento è stato incluso nell'ampia auto-antologia dell'opera di Calzavara che ne mutua il titolo, *Ombre sui veri* (1990): se ne deduce il carattere pregnante dell'espressione, che indica, più che l'*ars poetica* di Calzavara, la sua visione della realtà.

1.# veri: vetri. @2.# vode: vuote. @3.# ghe piase: piace a loro. @4.# kìe ga i làvari ver-  
 ti par basi: hanno i labbri aperti per baci. @17.# gémò: gomito. @17.# plastica-vero: il  
 poeta gioca sul significato diverso della parola vero, in dialetto "vetro", in it. "verità"  
 [N.d.T.] @19.# i mileri: le migliaia. @20.# desliga: slega (dipana). @22.# ombrizadi: om-  
 breggiati. @24.# putei: bambini. @24.# pianze: piangono. ^ nutre: nutrono. @26.# ocieti:  
 occhietti. ^ pomeli: pomelli. @27.# dise: dicono. ^ tasendo: tacendo. @28.# fasendo: fa-  
 cendo. ^ grisi: grigi. @29.# capìmo: capiamo. @30.# perde: perdono.

Da *LE AVE PAROLE*

*Vis grata puellae*

Girandola d'oro adorava  
 in forza de brazzi i convulsi  
 e un toco de pele sul dorso.

Spalmava d'istinti corìvi  
<sup>5</sup>par tuto de salto sta forza  
 su la cornise del corpo  
 sgusciata  
 de fora  
 vis grata che grata  
<sup>10</sup>ahi vèrmine vèrmine  
 che penetra drento  
 trivela  
 drento la snela  
 età corporeità  
<sup>15</sup>de rose mammelle  
*vis grata puellae*  
 dal dente ardente  
 al piè soto schena roversa  
 sul sen sul senso  
<sup>20</sup>del sesso che se verze  
 ghe vien la forza  
 la vis che ghe piase  
 le piace e la pace  
 lenta dopo  
<sup>25</sup>che la vernisa  
 tuta dai caveli ai piè  
 d'aura d'oro dolce  
 vis puellae per quelle  
 fischia se n'infischia  
<sup>30</sup>puella puellae  
 vis virorum  
 vis comica vis compulsiva  
 vis grata (gradita gradevole gratificante  
 oh grazia grazia granda grazie!)  
<sup>35</sup>*in minimis maior gratia reperitur*  
 vis virorum  
 su le ponte snelle  
 su le spalle le palle le pialle  
 sempre su le favelle  
<sup>40</sup>le ponte de tute le stelle  
 vis che praticamente

*Testo a disegno*

la rana puella esculenta  
 viribus unitis

vis virulenta virum  
<sup>45</sup>vale! vele ahi vizio  
 Vinum puerorum puellarum  
 rerum sub scotia mirum  
 che lissando rimonta  
 e zonta e sparpàgia forza  
<sup>50</sup>sul giumbo del giumbilico  
 sui brazzi forti contorti  
 vis svisserada de vissere svizzere  
 spàsimi  
 diabuli vis in lumbis  
<sup>55</sup>vim vi repellere licet  
 vis viri vis manus  
 vis brachi brachiorum  
 vis avis bracalis  
 vis brachae  
<sup>60</sup>vires interiores bracarum  
 vis aculorum tettarum  
 lomborum gambarum  
 vis de drento e de fora  
 puellae de la malora  
<sup>65</sup>vis innocentiae bucorum  
 vis grata puellae  
 caravelle che caracòllan  
 su aque de limpidi amni  
 de mar alti  
<sup>70</sup>e erti arti in orti membri  
 e membri in sella  
 de 'na cavalla  
 in sella in selle de pelle  
 vis grata puellae.

METRO: vedi sopra.

Pubblicata nella raccolta *Le ave parole* (1984) e inclusa poi nelle *Ombre sui veri* (1990), la poesia denuncia nel titolo lo spunto da Ovidio (*Ars amatoria*, 673-675), dichiarato dall'Autore. La «girandola [...] di associazioni foniche e concettuali» si impernia sulla figura umana nel suo dimorfismo sessuale, «rime interne, assonanze, allitterazioni e figure etimologiche si moltiplicano grazie al raddoppiamento del repertorio, latino e trevigiano», osserva Cesare Segre.

2.# brazzi: braccia. @18.# ple: piede. ^ schena: schiena. ^ roversa: riversa. @20.# se verze: si apre. @21.# ghe vien: le viene. @22.# che ghe piase: che le piace. @25.# vernisa: vernicia. @42.# esculenta: (lat.) buona da mangiare. @48.# lissando: lisciando. @49.# zonta e sparpàgia: aggiunge e sparpaglia. @52.# svisserada: sviscerata. ^ vissere: viscere.

## L'ISOLA DI ALCINA

di Nevio Spadoni

Per gentile concessione del Teatro delle Albe – che ringraziamo – pubblichiamo il testo, con relativa traduzione, de *L'isola di Alcina*, concerto per corno e voce romagnola di Nevio Spadoni, andato in scena nella scorsa estate nell'ambito del Ravenna Festival.

Come utile premessa alla migliore comprensione di questo scenario, pubblichiamo nell'ordine:

- le pagine esplicative *L'istupidimento di Alcina* dovute a Ermanna Montanari e Marco Martinelli

- la "traccia" (con traduzione di alcune parole romagnole)

testi entrambi tratti dal programma di sala dello spettacolo rappresentato il 22 e 23 giugno 2000 al Teatro Comunale di Cervia.

N.d.R.

### L'ISTUPIDIMENTO DI ALCINA, di Ermanna Montanari e di Marco Martinelli.

In un villaggio della campagna romagnola, poco distante da Ravenna, sono vissute due sorelle, ammattite d'amore per uno straniero.

La più giovane, la prediletta dal padre, da lui chiamata "la principessa", aveva i capelli castani, la pelle chiara, di figura tanto ben formata da fare innamorare di sé tutti gli uomini del villaggio. La più grande si chiamava Alcina (il padre, appassionato lettore dell'*Orlando furioso*, l'aveva chiamata come la maga di Ariosto): sguardo severo, lineamenti marcati, occhi neri, labbra sottili, forte di temperamento.

Un giorno il padre le abbandonò: non lo videro più, di lui non seppero più nulla. Ereditarono il suo mestiere, diventando le custodi del grande canile situato nel cuore di quel villaggio romagnolo.

Un giorno arrivò in paese un giovane straniero, si dice fosse bellissimo. Iniziò a frequentare la casa delle due sorelle, la principessa se ne innamorò perdutamente. Dopo pochi mesi, così com'era arrivato, all'improvviso, il bel giovane se ne andò. Abbandonò la ragazza senza avvertirla e lei diventò matta, il sangue le andò al cervello, i mestruai non fluirono più, incapace di badare a se stessa. Alcina decise di accudire la sorella nei suoi bisogni quotidiani e di tenerla con sé nella grande casa. Le due si vedevano spesso passeggiare a piedi per la strada principale del villaggio, una a fianco all'altra, con le mani allacciate, arrivavano fino al canile, al limite nord oltre la chiesa, sostavano un poco davanti al cancello d'entrata e poi tornavano a casa. A volte si vedevano in bicicletta per i viottoli in mezzo ai campi, la principessa vicino al fosso un poco più avanti di Alcina che le poggiava la mano sulla schiena, così, per proteggerla. A mezzogiorno, il latrare delle bestie si sentiva per tutto il paese, attendevano le due donne con il pasto. Lo stesso accadeva al tramonto. Alcina aveva una voce profonda e roca, gesti autorevoli, incuteva timore, salutava solo con un cenno degli occhi e rivolgendosi alla principessa le ripeteva sempre «brava brava».

Alla principessa era rimasta la voce acuta da adolescente, rideva senza motivo, allacciava frasi scombinata e salutava i passanti cantando.

Ora le due sorelle sono molto vecchie, abitano ancora alla vecchia casa padronale, hanno i capelli bianchi, la principessa li porta a onde come quando era ragazza, Alcina li porta lunghi e lisci, a volte stretti in una treccia. Si vedono ancora passeggiare dalla grande casa al canile vuoto, abbandonato. A metà strada fanno una sosta vicino a un possente albero di fico che ricade con i suoi rami sul fosso. Ci girano attorno, lo puliscono, raccolgono i frutti, le foglie cadute, mettono tutto dentro a due secchi di plastica e li portano al canile. La gente racconta che Alcina, all'insaputa della sorella, si era presa piacere anch'essa col giovane straniero.

«...e Alcina stia nella sua pena». *Orlando furioso* (X, 58).

E' da qui, da dove la liquida Ariosto, che noi iniziamo l'istupidimento furibondo di Alcina. Il suo sembiante crolla per incantamento o per fissità di destino in una Alcina romagnola, nel tempo fermo della sua più funesta giornata, che sono tutte le giornate: il girare a vuoto della fissazione amorosa.

Alcina, nel VI canto, prima di perdere il suo potere di incantatrice capace di sedurre e trasformare gli uomini, prima di ridursi a una pena straziante e immedicabile per Ruggiero, viene additata come rappresentante di tutti i bugiardi e imbroglioni che ordiscono trappole per le dementi illusioni umane. E' signora di un mondo ridotto alla potenza magica dell'occulto, alle frodi comuni che permeano tutta la vita. E' un falso sembiante, il viso non corrisponde a ciò che è nel cuore, una disgiunzione tra immagine e sostanza.

L'istupidimento di due sorelle della campagna romagnola, invischiata in un incantamento di trappole amorose, ognuna in una propria mancata corrispondenza tra immagine e sostanza, come negli effetti della magia, è stato da noi sovrapposto alla pagine del *Furioso*. A Nevio Spadoni, poeta in lingua romagnola, abbiamo chiesto di scrivere il canto di questa nostra Alcina, pietrificata nella "pena", lamento e maledizione. A Luigi Ceccarelli, musicista, di comporre una partitura capace di disegnare, coi suoni, il terremoto interiore che squarcia la fata.

Anche la lingua muta sembiante e si fa dialetto, lingua selvatica, voce incaponita, suono indecifrabile, invischiata nella «inestricabil ragna» (XIV, 52) del tormento amoroso, «int e' rispìr longh de' vent/ch'e' smesa l'acva int e' su pas».

Non c'è azione, non c'è dramma: solo l'errare della voce vagabonda, visione fabulatoria in cui ci si può perdere come nello schianto dei sogni.

**TRACCIA DE L'ISTUPIDIMENTO DI ALCINA** con traduzione di alcune parole romagnole.

### 1. Fuggesi Alcina

Fin da piccole, Alcina e la sorella ascoltavano il padre leggere l'*Orlando furioso*. Una sera di maggio, il padre se ne andò via e di lui non si seppe più nulla. Le due hanno poi continuato il lavoro del padre, custode di un canile.

### 2. Sogno e invettiva contro la sorella

Alcina è furiosa contro la sorella, considerata da sempre la "bella" della famiglia, chiamata dal padre "la principessa". La sorella, demente, ride e canta, lo sguardo perso. Alcina racconta un sogno in cui un ragno nero insegue una «parpaia» (farfalla) dalle ali dorate.



Poi le chiede cosa vuol mangiare: «T'an vu e' pacöt? S't'an vu e' pacöt a t' darò dla tardura! Basta che t'ala fëga a la fnida ad piuchê sèmpar» (Non vuoi il pancotto? Se non vuoi il pancotto ti darò della minestrina, basta che la fai finita di lamentarti sempre)

### 3. Lo straniero

«Che furistir» (quello straniero) era così bello, «fört coma l'azêr» (forte come l'acciaio), «du oc nigar coma a' carbon» (due occhi neri come il carbone), che faceva invidia a tutte, «a tot cal sberi sgamugnósi ch'al sruséria tot' e dè, e de la nōta al ciararep in un fër infughì!» (a tutte quelle sfacciate smaniose che dicono rosari tutto il giorno, e la notte userebbero anche un ferro infuocato). Non ho mai capito perché sia venuto con te, dice Alcina all' sorella. E quando ti ha lasciato, tu sei impazzita, «t'a tci ardota accè» (ti sei ridotta così), a perderti nei campi, a cadere dentro i fossi. E io, dice Alcina, a correrti dietro per tirarti fuori, «a sagatê la mi vita (a rovinare la mia vita) per tenerti in piedi, e per chi? Per un uomo da niente, uno straniero, «da i rez d'or» (dai riccioli d'oro).

### 4. Invettiva contro gli uomini

Ma non lo sai, principessa, che «j òman» (gli uomini) sono tutti uguali? «I baia cvânt ch'j è ii. brânc, mó da par ló j è pirs, j è pirs!» (abbaiano quando sono in branco, ma da soli sono persi, sono persi!).

Alcina prorompe in una furibonda invettiva, ladri e assassini, capaci di ogni falsità e meschineria. E l'invettiva termina consolando la sorella: è meglio che se ne sia andato, dai retta a me, che «furistir l'éra e' pez d' tot » (quello straniero era il peggio di tutti), era il peggio di tutti!

### 5. Sui cani

«Ach fat cvël» (che strano fatto), dice Alcina, io do da mangiare a te e te dai da mangiare ai cani. Io non li posso vedere i cani, «cun cla lengva ch'la suda» (con quella lingua che suda). Però quella volta... quella volta che, nel sagrato della chiesa, un cane aveva messo al muro Suor Andreina, e lei gridava «liberatemì da questo cane, liberatemì da questo demonio», quella volta abbiamo proprio riso! Quello straniero... assomigliava proprio a un cane! Aveva gli occhi del demonio! E' bene che se ne sia andato, dàì retta a me!

### 6. L'amore di Alcina

Alcina rivela che anche lei si era innamorata di quello straniero, e ricorda come l'aveva rubato alla sorella, se l'era portato in casa e gli aveva preparato «un bivirag d'érba sidrëla» (un intruglio di erba magica). Ma poi lui se n'era andato via, facendole precipitare entrambe, nella follia e nel rancore.

### 7. Epilogo de l'istupidimento

«A m'so insmida» (mi sono istupidita), grida Alcina tenendo per mano la sorella, «int la voia d'perdum tra dla nebia» (nella voglia di perdermi nella nebbia), «int l'èria» (nell'aria), «int e' rispir longh de' vent» (nel respiro lungo del vento), «tra dal vós, cal vós ch'a sintéva cantê par tot e' borgh» (tra le voci, quelle voci che sentivo cantare nel borgo), nella furia dell'uragano, «guardend cla lona in zil, malêda int e' su coc» (guardando quella luna in cielo, malata nel suo nido).

«Cun cvela vós a zigarò che mêl, che mêl ch'u t'seca j oc!» (con quale voce griderò quel male, quel male che ti secca gli occhi!).

Teatro delle Albe

## L'ISOLA DI ALCINA

di Nevio Spadoni

*concerto per corno e voce romagnola*

*Alcina* Ermanna Montanari

*musica* Luigi Ceccarelli

*scene e costumi* Ermanna Montanari, Cosetta Gardini

*progetto luci* Vincent Longuemare

*regia* Marco Martinelli

## PROLOGO IN OTTAVA

*Sul divanetto, Alcina e la sorella. Sotto di loro, i cani.*

Alcina Fuggesi Alcina, e sua misera gente  
arsa e presa riman, rotta e sommersa.  
D'aver il cavalier perduto ella si sente  
via più doler che d'altra cosa aversa:  
notte e dì per lui geme amaramente,  
e lacrime per lui dagli occhi versa;  
e per dar fine a tanto aspro martire  
spesso si duol di non poter morire.

*(Alcina ride)*

Mori non puote alcuna fata mai...

*(Alcina ride)*

... fin che 'l sol gira, o il ciel non muta stilo...

*(Alcina ride)*

Coma ch'u i piagéva  
a e' ba  
coma ch'u i piagéva!  
E' lizéva par dagli ór  
la séra  
int la câmbra scura  
intânt ch'u n s'murtéva  
l'utma bréga.  
E cvânt ch'a so nêda me  
u n'm'â ciamê  
Maria... Giuglieta... Giusepina...  
no, lo l'â slet che nom  
Alcina  
un nom che da stal pêrt  
u n'l'â incion.  
Una séra d'maz  
e' ba  
u s'è invîè  
a n'l'aven vest piò  
a n'aven savù piò gnît.  
E nó, nó

a sen armasti a cvè  
a fê e' su lavór  
a badê sti cagnëz  
ch'i sgagnôla  
ch'i sgagnôla tot e' dè.

## SOGNO E INVETTIVA CONTRO LA SORELLA

Alcina A séra tota impirilêda  
sé  
a séra tota impirilêda  
che e' curdon de' bligval  
u m'arep strangulê  
s'u n'fos stê par cla dònna  
ch' la l' à sguplê.  
L'avéva raçon  
L'avéva raçon sôr' Andreina  
la sôra stila  
"I'è tota coipa de' nom  
è tutta colpa del tuo nome...  
del nome che ti hanno dato".  
Sé, parchè Alcina  
L'è e' nom d'una striga  
E' nom duna striga cativa.

*(risata della sorella)*

La tu surêla  
la tu surêla ins i pi  
la j à avù piò respir  
e u s'ved nenca:  
e' culór l'è piò bêl,  
la tu surêla la j à la pêla lesa  
ch'la m'pê una méla cudogna!

*(ridono insieme)*

I m'fa ridar i s-cen ch'i diç  
Ch'a sen tot precis,  
ad pèl gag o pèl nìgar  
a sen tot precis...  
va'là  
che nèsar ben e' conta!

*(le risate si interrompono)*

T'an di gnit?  
T'an scor?  
Stanöta a j ò sugnê  
che un râgn bèn grös e nìgar

l'avéva ciap tra i su zampet  
una parpaia tota d'ôr!

*(la sorella ride ancora)*

A t'voi mêl  
a t'voi mêl  
a n't'supôrt  
a n't'pos piò avdé  
dniz a la mi parsona.

*(la sorella smette)*

A t'géva...  
stanôta a j ò sugnê  
che un râgn bèn grôs e nigar  
l'avéva ciap tra i su zampet  
una parpaia tota d'ôr,  
e u la strinzéva  
e u la schrichéva  
intânt che la parpaia  
ormai senza respir  
la j à fat un gnech,  
un gnech,  
cs ël un gnech?  
E da ste gnech  
l'è dê fura un nom,  
ah un nom  
a n'l'arep avlù sinti che nom  
u m's'è instech int agli urec  
cun un bigarunér ch'u n'fnéva piò.

*(la sorella ride, Alcina la ferma con un gesto della mano)*

La parpaia la s'è pu alzêda in vól  
sèmpar piò grânda  
sèmpar piò zala  
un zal arlulent  
da cunfòndes cun e' sól.  
Pianî pianî al su él  
al s'è brugèdi  
e 'na porbia fena tota d'ôr  
l'è culêda ados a e' râgn  
armast a lë par tera

a lichês i su zampet cunfus.

*(la sorella ride, Alcina si lecca le dita)*

Cs'êt det? T'an vu e' pacöt?  
S't'an vu e' pacöt  
a t' darò dla tardura.  
Côsa? T'an vu la tardura?  
Alóra a t' darò e' pacöt.  
Bësta che t'ala fëga a la fnida  
ad piuchê sèmpar.  
Me degh che s'u t'aves cnusù prema  
che furistir  
u n'sarep avnù cun te.

*(la sorella canticchia svagata un'aria di Verdi)*

La principesa  
la principesa da la tēsta inacvarida  
za piò vòlt a t'ò tirê fura  
da la bora de' fös  
brota vepra pina d'vlen!  
Smetla d'fê la vósã dólza  
parchè ch'i t'chesca tot a i pi!  
A t'vidat o sit s-ciôrbla?  
E' pê ch'i t'épa insachê  
cun la budëla curta de' pôrch.  
Ah, la n'mâgna piò?  
Ël par muntê mei a la veta de' caval?  
E' stalon nìgar l'è la tu pasion,  
e la nōta  
intignamôd a t'vegh  
u t'ciapa una smegna adös,  
t'é j oc fura da la testa  
brota zveta schiva ciosa  
brota zveta schiva ciosa  
brota zveta schiva ciosa  
ciôtat cal do gâmb piotöst  
ch'al pê un cavalet da bughê  
e cal tet,  
dal tet  
ch'a n'in scuregna  
du cuciarul scvacé!  
Stà atenta,

a supîê trop int e' fugh  
u j è chês ch'u t'véga  
a fni la zendra int j oc.  
L'avéva raçon sôr Andreina:  
i t'duvéva anghê da znina,  
i t'duvéva anghê da znina,  
ti dovevano annegare da piccola.

## LO STRANIERO

Alcina Alcina i pesci uscir facea de l'acque  
con semplici parole e puri incanti.  
Con la fata sorella Alcina nacque  
io non so dir s'a un parto o dopo o inanti.  
Siccome sono inique e scelerate...

Inique e scelerate?  
Tota invigia...  
sé, tutta invidia...  
al diş accè parchè agli è invigiósi...

Siccome sono inique e scelerate  
e piene di ogni vizio infame e brutto...

Tota invigia...  
invigiósi!  
Invigiósi  
parchè... l'éra bël che furistir  
da fê invigia  
a tot cal şberi sgamugnósi  
ch'al srusêria tot e' dè  
e la nôta al ciaparep  
int un fêr infughè.  
Agli è toti precişi:  
al dà la chêrna a e' géval  
e agli ôs a e' Signór.

Da fê invigia  
da fê invigia  
bel êlt rubost  
fôrt coma l'azêr  
du oc nîgar coma e' carbon  
e' scureva 'na lengua bastêrda



e' paréva che l'avnes da d'là de' mêt.

*(la sorella geme)*

A n'ò mai capi e' parchè  
e' sia avnù cun te.  
U' t'avéva insimuni  
che furistîr  
u t'à insimuni  
e te, te  
surêla da la tēsta inacvarida  
cvânt ch'u s'è inviê  
cvânt ch'u t'à lasê  
t'atci ardota accè,  
accè,  
la piò sgraziêda d'toti!  
A t'vîdat?  
Ardota da no rcnòsar piò la nōta da e' dè  
a strabighêt par dal tēr  
a zaculêr int la bora di fos.  
E me, me  
a còrat dri  
par tirêt fura,  
a sagatê la mi vita  
par tnét in pi,  
par un snament  
un sēs d'un òman  
d'un furistîr da i rez d'ôr.

#### INVETTIVA CONTRO GLI UOMINI

**Alcina** Mo t'an e' sé, principesa  
t'an e' sé  
che j òman j è tot precis?  
I baia cvânt ch'j è in brânch  
mo da par ló j è pirs,  
j è pirs,  
i n s'chêva al mân d'invel.  
Pîn d'biglia  
i scata cun un gnît  
sti cavalîr de' capar!  
Invigiús!  
Invigiús

i zérca  
 i zérca sèmpra  
 agli ôv ch'agli à du tòral,  
 j è di bamboz ch'i borga la su mâma,  
 i zérca la su teta,  
 da cvânt ch'i è néd  
 i zérca la su teta!  
 I diŷ un pëz e' mângh e un pëz e' zest,  
 j è coma cvi ch'i tosa al troi,  
 de' grând armór, e pōca lâna.  
 Oh, j òman, j òman  
 ach raza d'invenzion!  
 Buzaron  
 fêls coma la munéda de' pēpa  
 lédar  
 i sa gnacvël ló  
 i chéga nench l'inzegn  
 i briga  
 i scor  
 i frola  
 i ruba, i fa la guëra  
 i monta, i smonta  
 i piöca  
 i piöca  
 i piöca.  
 J òman,  
 par che paciar tra al gâmb  
 i s'sent patron de' mond!  
 Cun cal fazi gnari  
 i cavel d'stopa  
 j oc murt  
 zigh zop arghiblê  
 mêt spaché!  
 Mo e' Signór, e 'Signór  
 s'a j el frulê che dè int la tēsta  
 a e' Signór?  
 J òman, j òman  
 da cvânt ch'j è néd  
 j à pighê la tēsta  
 al znoc, la schena  
 pr e' re, pr e' pēpa  
 pri cùdal dur dla tēra.  
 S-cen néd par fôrza  
 pr e' gost de' càpar.

S-cen sagatê  
fiul d'incion.  
S-cen néd par sbali  
avlù tra un sé e un no  
par di sname  
par prôva  
par schérs  
o par scumesa.  
S-cen néd cun dla viulenza  
fiul d'imbariégh  
fiul d'preputent  
fiul d'asasen  
asasiné par tot i virs.

L'è stê mei ch'u s'sia inviê  
che furistir  
'tam d'ascólt  
lo l'éra e' pez d'tot  
lo l'éra e' pez d'tot  
crédum!  
Me a l'so cvel ch'a t'degh!

#### INVETTIVA CONTRO I CANI

**Alcina** Èt dê da magnê a i chen?  
Ach fat cvël!  
Me a dagh da magnê a te  
e te t'dé da magnê a i chen!  
Me, i chen, a n'i pos avdé.  
A n't' pos avdé gnânca te  
principesa,  
l'è véra  
e la tu vós  
i tu gnech  
i m'smêsa e' sângv  
i m'smêsa tot i parament!  
Mo i chen j è pez!  
I suda, i suda sèmpar  
u i suda nench la lengva  
cla lengva a spinduclon,  
e pu j è sèmpa a lè  
ch' i t' gvêrda  
cun chj oc inacvarì i t'gvêrda.

Cs a vliv?  
Cs a vliv  
cun cla lengva ch'la suda?

*(i cani ansimano, Alcina e la sorella ridono)*

Mo cla vòlta  
che int e' sagrê dla cija  
un cagnaz rabi l'avéva incantunê  
sôr' Andreina  
sé, a un mur u l'avéva incantunêda  
la sôra stila  
e lì, lì  
con le braccia alzate  
la zighéva  
"liberatemi da questo cane  
liberatemi da questo demonio",  
cla vòlta che cagnaz u m'è piașù  
cla vòlta a j aven pröpi ridù.

*(i cani smettono di ansimare, Alcina e la sorella smettono di ridere)*

L'è stê mei ch'u s'sia inviê che furistir  
l'éra cativ, cativ  
u s'asarmiéva tot a un cân!  
A un sètter  
on d'chi chen da caza.  
No? T'dì d' no?  
Me a t'degh sé.  
U n'éra un cân bon, no  
l'éra un cân rabi  
ad cvi ch' i n'mâgna da un pëz  
chj oc nigar j éra j oc de' gêval!  
Cs a soia? A l'so, a l'so  
Me a l'so cvel ch'a t'degh!

### **L'AMORE DI ALCINA**

**Alcina** Oh, quante sono incantatrici, oh quanti  
incantator tra noi, che non si sanno!  
che con lor arte uomini e donne amanti  
di sé, cangiando i visi lor, fatto hanno.  
Non con spirti costretti tali incanti,

né con osservazion di stelle fanno;  
ma con simulazion, menzogne e frodi  
legano i cor d'indissolubil nodi.

E pu... e pu l'è vnu e' dè de' sturb,  
l'ânma a sangunê, a sangunê  
coma dla chêrna scurghêda,  
i lëbar coma dal funtân indurmenti.  
Adës a cont agli ór ch'an pasa mai  
a tegn d'astê un êtar dè  
in cumpagnì d'un dulór mot  
ch'u m'scarpëla la pël  
e u m'screca agli òs.  
Chi rez ch'i m'aveva inciudè a e' tmon de' car  
dal stël int al nôt ad lona pina,  
ad méi sambêdgh  
la savéva la su boca,  
e' su chêld  
a m'e' sent incóra adös.  
Int l'infughìs dla séra  
cvant al foi de' furminton  
al paréva parpai arluginenti  
a e' lom dla lona  
lo e' daşéva fura  
e prema ch'l'arives  
e' su nom u m'e' purtéva e' vent.  
Lo l'éra un'infezion  
'na malati ch'la bruşa int al ven  
i mi oc j è d'zendra e d'fugh  
un fës ad' nirb l'è e' mi còrp.  
E pu mo u m' pè d'tuchêl:  
tci a cvè, tci a lè  
un'ombra, un respir  
cvaicvël ch'e' smêsa  
tci te, tci te  
tci int l'acva ch'la ciâma e' tu nom  
tci tra al piöp ch'al bala int e' vent  
a t'vegh, a t'vegh  
tra dla nebia.

Sé, sé... principesa!  
Lo, propi lo!  
Che furistir!  
Cla sera

coma tot al sér  
e' vléva avnì cun te.  
Me a l' ò zarchê  
e a j ò det  
che t'cirta da i chen  
a l'ò parsuêḡ a vni in ca  
par bé un gòzal d'ven.  
Int la bocia a j ò mes un bivirag  
d'érba sidrêla  
l'érba ch'l'infughes e' sânv  
l'érba ch'la smolga e' zarvël  
e int un zir d' pôch a l'ò smanê.  
E da cla vòlta  
par tânti vòlti  
aven cuntê i filir  
aven cuntê i fos.  
E te a ca a piuchê  
parchè t'an l'avdîva piò!  
Sé, sé, principesa!  
Me a t'l'ò rubê!  
Me a t'l'ò rubê  
che furistir  
che cân rugnós  
che u s'è inviê  
ch' u m'à lasê  
a cvè  
da par me  
cun te.

## FINALE DELL'ISTUPIDIMENTO

**Alcina** A m' so inḡmida  
a m'so inḡmida  
int la voia  
d'pêrdum tra dîa nebia.  
A m' so inḡmida  
a m'so inḡmida  
int e' rispîr longh de' vent  
ch' e' smêḡa l'acva int e' su pas.  
A m' so inḡmida  
a m'so inḡmida  
int l'êria  
tra dal vós

cal vós ch'a sintéva cantê  
par tot e' borgh  
sparguiend in zir e' mat  
cal sér che la busâna  
la zughéva a inzhìt d'afat.

A m'so insmida  
a m'so insmida  
cun lo, lo braghir  
ch'u s'arbutéva ingiavlì  
so int al rovar strachi  
cun di s-cent e di mog  
da fê spavent.

A m'so insmida  
a m'so insmida  
guardend  
cla lona in zil  
malêda int e' su coc.

Cun cvela vós  
cun cvela vós  
a zigarò che mêl  
che mêl ch'u t'inciôda la schena  
che mêl ch' u t'scôrga la chêrna  
chê mêl ch' u t'brusa la pêla  
chê mêl ch'u t'seca j oc.

Son vinta dal dolor, son quasi morta  
mi squarcio i panni, mi percuoto il viso  
sciocca mi chiamo e malaccorta.  
E morir vorrei di mortifer sonno...

ma le fate morir sempre non ponno.

Teatro delle Albe

## L'ISOLA DI ALCINA

di Nevio Spadoni

*concerto per corno e voce romagnola*

### **TRADUZIONE**

*Alcina* Ermanna Montanari  
*musica* Luigi Ceccarelli  
*scene e costumi* Ermanna Montanari  
*progetto luci* Vincent Longuemare  
*regia* Marco Martinelli



## PROLOGO IN OTTAVA

*Sul divanetto, Alcina e la sorella. Sotto di loro, i cani.*

**Alcina** Fuggesi Alcina, e sua misera gente  
arsa e presa riman, rotta e sommersa.  
D'aver il cavalier perduto ella si sente  
via più doler che d'altra cosa aversa:  
notte e dì per lui geme amaramente,  
e lacrime per lui dagli occhi versa;  
e per dar fine a tanto aspro martire  
spesso si duol di non poter morire.

*(Alcina ride)*

Morir non puote alcuna fata mai...

*(Alcina ride)*

...fin che 'l sol gira, o il ciel non muta stilo...

*(Alcina ride)*

Come gli piaceva  
al babbo  
come gli piaceva!  
Leggeva per delle ore  
la sera  
nella camera oscura  
finché si spegneva  
l'ultima brace.  
E quando sono nata io  
non mi ha chiamato  
Maria... Giulietta. ..Giuseppina...  
no, ha scelto quel nome  
Alcina  
un nome che in questi luoghi  
non l'ha nessuno.  
Una sera di maggio  
il babbo  
se n'è andato  
non l'abbiamo visto più  
non abbiamo saputo più nulla.  
E noi, noi

siamo rimaste qui  
a svolgere il suo lavoro  
ad accudire questi cagnacci  
che guaiscono  
guaiscono tutto il giorno.

## **SOGNO E INVETTIVA CONTRO LA SORELLA**

**Alcina** Ero tutta attorcigliata  
sì  
ero tutta attorcigliata  
tanto che il cordone ombelicale  
mi avrebbe strozzata  
se non fosse stato per quella donna  
che mi ha liberata.  
Aveva ragione  
aveva ragione suor Andreina  
la suora esile:  
“Tutta colpa del nome  
è tutta colpa del tuo nome...  
del nome che ti hanno dato”.  
Sì, perchè Alcina  
è il nome di una strega  
il nome di una strega cattiva.

*(risata della sorella)*

Tua sorella  
tua sorella invece  
ha avuto più respiro  
e si vede:  
il colorito è più bello,  
tua sorella ha la pelle liscia  
che pare una mela cotogna!

*(ridono insieme)*

Mi fanno ridere gli uomini quando dicono  
che siamo tutti uguali,  
di pelo rossiccio o di pelo nero  
saremmo tutti uguali...  
guarda che  
nascere bene è importante!

*(le risate si interrompono)*

Non dici nulla?  
Non parli?  
Questa notte ho sognato  
che un ragno grosso e nero  
aveva afferrato tra i suoi zampetti  
una farfalla tutta d'oro.

*(la sorella ride ancora)*

Ti odio  
ti odio  
non ti sopporto  
non posso vederti  
non posso vederti.

*(la sorella smette )*

Dicevo...  
questa notte ho sognato  
che un ragno grosso e nero  
aveva afferrato tra i suoi zampetti  
una farfalla tutta d'oro,  
e la stringeva  
la serrava fortemente  
al punto che la farfalla  
ormai senza respiro  
ha emesso un gemito,  
un gemito,  
cos'è mai un gemito?  
E da questo gemito  
è uscito fuori un nome,  
ah un nome  
non avrei voluto sentire quel nome  
mi si è ficcato negli orecchi  
con un ronzio che non finiva più.

*(la sorella ride, Alcina la ferma con un gesto della mano)*

La farfalla si è poi alzata in volo  
sempre più grande  
sempre più gialla

un giallo rilucente  
da confondersi col sole.  
Pian piano le sue ali  
si sono bruciate  
e una polvere fine tutta d'oro  
è colata addosso al ragno  
rimasto lì a terra  
a leccarsi i suoi zampetti confuso.

*(la sorella ride, Alcina si lecca le dita)*

Cos' hai detto ? Non vuoi il pancotto?  
Se non vuoi il pancotto  
ti darò della minestrina.  
Cosa? Non vuoi la minestrina?  
Allora ti darò il pancotto.  
Ma finiscila  
di lamentarti sempre.  
Io dico che se ti avesse conosciuto prima  
quello straniero  
non sarebbe venuto con te.

*(la sorella canticchia svagata un'aria di Verdi)*

La principessa  
la principessa dalla testa divenuta acqua  
già più volte ti ho tirato fuori  
dalla melma del fosso  
brutta vipera piena di veleno!  
Smetti di fare la voce dolce  
perché ti cadano tutti ai piedi!  
Ti vedi o sei strabica?  
Pare che ti abbiano insaccata  
con la budella corta del maiale.  
Ah, non mangia più?  
È per salire meglio sul cavallo?  
Lo stallone nero è la tua passione,  
e di notte  
tanto ti vedo  
ti prende una gran smania  
e hai gli occhi fuori dalle orbite  
brutta civetta schifosa sozza  
brutta civetta schifosa sozza  
brutta civetta schifosa sozza

copriti quelle due gambe piuttosto  
che paiono un cavalletto da bucato  
e le tette  
delle tette  
meglio non parlarne  
due castagne secche schiacciate!  
Stai attenta,  
a soffiare troppo sul fuoco  
c'è il rischio  
che la cenere ti finisca negli occhi.  
Aveva ragione suor Andreina:  
ti dovevano annegare da piccola,  
ti dovevano annegare da piccola,  
ti dovevano annegare da piccola.

## LO STRANIERO

Alcina Alcina i pesci uscir facea de l'acque  
con semplici parole e puri incanti.  
Con la fata sorella Alcina nacque  
io non so dir s'a un parto o dopo o inanti.  
Siccome sono inique e scelerate...

Inique e scelerate?  
Tutta invidia...  
sì, tutta invidia...  
dicono così perché sono invidiose...

Siccome sono inique e scelerate  
e piene di ogni vizio infame e brutto...

Tutta invidia...  
invidiose!  
Invidiose!  
perché... era bello quello straniero  
da fare invidia  
a tutte quelle sfacciate smaniose  
che dicono rosari tutto il giorno  
e la notte userebbero anche  
un ferro infuocato.  
Sono tutte uguali:  
danno la carne al diavolo  
e le ossa al Signore.

Da fare invidia  
da fare invidia  
bello alto robusto  
forte come l'acciaio  
due occhi neri come il carbone  
parlava una lingua straniera  
pareva che venisse dalle terre di oltremare.

*(la sorella geme)*

Non ho mai capito perché  
sia venuto con te.  
Ti aveva istupidita  
quello straniero  
ti ha istupidita  
e tu, tu  
sorella dalla testa divenuta acqua  
quando se ne è andato  
quando ti ha lasciata  
ti sei ridotta così,  
così,  
la più disgraziata di tutti!  
Ti vedi?  
Ridotta da non riconoscere più la notte dal giorno  
a trascinarci per le terre  
a sguazzare come un'anatra nella melma dei fossi.  
Ed io, io  
a rincorrerti  
per tirarti fuori,  
a buttare la mia vita  
per tenerti in piedi,  
per un gioco  
per un uomo sciocco,  
straniero dai riccioli d'oro.

## INVETTIVA CONTRO GLI UOMINI

**Alcina** Ma non lo sai, principessa  
non lo sai  
che gli uomini sono tutti uguali?  
Abbaiano in branco  
ma da soli sono persi,

sono persi,  
inconcludenti.  
Pieni d'ira  
s'arrabbiano per un nonnulla  
questi cavalieri del capperò!  
Invidiosi!  
Invidiosi  
cercano  
cercano sempre  
le uova da due tuorli,  
sono dei bambini che cercano la loro mamma,  
cercano la sua poppa,  
dal giorno che sono nati  
cercano la sua poppa!  
Ora dicono manico e ora cesto,  
sono come quelli che tosano le scrofe,  
tanto rumore e poca lana.  
Oh, gli uomini, gli uomini  
che razza di invenzione!  
Ingannatori  
falsi come la moneta del papa  
ladri  
sanno tutto loro  
cacano anche l'ingegno  
usano sotterfugi  
parlano  
si agitano  
rubano, fanno la guerra  
montano, smontano  
si lamentano  
si lamentano  
si lamentano.  
Gli uomini,  
per quel pastrocchio tra le gambe  
si sentono padroni del mondo!  
Hanno facce rabbiose  
capelli di stoppa  
occhi spenti  
ciechi zoppi incurvati  
matti da legare!  
Ma al Signore, al Signore  
cosa è frullato quel giorno per la testa  
al Signore?  
Gli uomini, gli uomini

dal giorno che sono nati  
hanno piegato la testa  
le ginocchia, la schiena  
per il re, per il papa  
per le zolle dure della terra.  
Esseri nati per forza  
per il gusto del cappero.  
Esseri rovinati  
figli di nessuno.  
Esseri nati per sbaglio  
voluti e non voluti  
per dei giochi  
per prova  
per scherzo  
o per scommessa.  
Esseri nati dalla violenza  
figli di ubriachi  
figli di prepotenti  
figli di assassini  
assassinati in tutti i modi.

E' meglio che se ne sia andato  
quello straniero  
ascoltami bene  
lui era il peggiore di tutti  
lui era il peggiore di tutti  
credimi!  
So quello che ti dico!

## INVETTIVA CONTRO I CANI

**Alcina** Hai dato il cibo ai cani?  
Che strana cosa!  
Io do da mangiare a te  
e tu dai da mangiare ai cani!  
Io, i cani, non li posso vedere.  
Non posso vedere neanche te  
principessa,  
è la verità  
e la tua voce  
i tuoi gemiti, gemiti  
mi smuovono il sangue  
mi smuovono tutte le viscere!



Ma i cani sono peggio!  
Sudano, sudano sempre  
gli suda anche la lingua  
quella lingua a penzoloni,  
poi sono sempre lì  
che ti guardano  
con quegli occhi languidi ti guardano.  
Cosa volete?  
Cosa volete  
con quella lingua che suda?

*(i cani ansimano, Alcina e la sorella ridono)*

Ma quella volta  
che sul sagrato della chiesa  
un cane rabbioso aveva rincantucciato  
suor Andreina  
sì, a un muro l'aveva rincantucciata  
la suora esile  
e lei, lei  
con le braccia alzate  
urlava  
"liberatemi da questo cane,  
liberatemi da questo demonio",  
quella volta quel cagnaccio mi è piaciuto,  
quella volta abbiamo proprio riso.

*(i cani smettono di ansimare, Alcina e la sorella smettono di ridere)*

È stato meglio che se ne sia andato quello straniero  
era cattivo, cattivo  
assomigliava a un cane!  
A un setter  
uno di quei cani da caccia.  
No? Dici di no?  
Io dico di sì.  
Non era un cane buono, no  
era un cane rabbioso  
di quelli che non mangiano da parecchio  
quegli occhi neri erano gli occhi del diavolo!  
Cosa so? Lo so, lo so.  
So quello che dico!

## L'AMORE DI ALCINA

**Alcina** Oh, quante sono incantatrici, oh quanti  
incantator tra noi, che non si sanno!  
Che con lor arte uomini e donne amanti  
Di sé cangiando i visi lor, fatto hanno.  
Non con spirti costretti tali incanti,  
né con osservazion di stelle fanno;  
ma con simulazion, menzogne e frodi  
legano i cor d'indissolubil nodi.

Poi... poi è venuto il giorno del dolore,  
l'anima a sanguinare, a sanguinare  
come carne scorticata,  
le labbra come fontane addormentate.  
Ora faccio la conta delle ore che non passano mai  
ad aspettare un altro giorno  
in compagnia di un dolore muto  
che mi scalpella la pelle  
e mi stritola le ossa.  
Quei riccioli che mi avevano inchiodato al timone del carro  
delle stelle nelle notti di luna piena,  
di miele selvatico  
odorava la sua bocca,  
il suo caldo  
me lo sento ancora addosso.  
Nell'infuocarsi della sera  
quando le foglie di granturco  
sembravano farfalle d'argento  
alla luce della luna  
lui usciva  
e ancor prima che arrivasse  
il suo nome me lo portava il vento.  
Lui era un'infezione  
una malattia che brucia nelle vene  
i miei occhi sono cenere e fuoco  
un fascio di nervi è il mio corpo.  
Eppure mi pare di toccarlo:  
sei qui, sei lì  
un'ombra, un respiro  
qualcosa che smuove  
sei tu, sei tu  
sei nell'acqua che dice il tuo nome  
sei tra i pioppi che danzano nel vento

ti vedo, ti vedo  
tra la nebbia.

Sì, sì... principessa!  
Lui, proprio lui!  
Quello straniero!  
Quella sera  
come tutte le sere  
voleva venire con te.  
Io l'ho cercato  
e gli ho detto  
che eri andata dai cani  
e l'ho convinto ad entrare in casa  
per un goccio di vino.  
Nella bottiglia ho messo un intruglio  
di erba magica  
l'erba che accende il sangue  
l'erba che scioglie il cervello  
e in breve tempo l'ho spogliato.  
Da quella volta  
per tante volte  
abbiamo contato i filari  
abbiamo contato i fossi.  
E tu a casa a piagnucolare  
perché non lo vedevi più!  
Sì, sì, principessa!  
Io te l'ho portato via!  
Io te l'ho portato via  
quello straniero  
quel cane rognoso  
che se n'è andato  
che mi ha lasciata  
qui  
da sola  
con te.

## **FINALE DELL'ISTUPIDIMENTO**

**Alcina** Mi sono istupidita  
mi sono istupidita  
nella voglia  
di perdermi tra la nebbia.  
Mi sono istupidita

mi sono istupidita  
nel respiro lungo del vento  
che smuove l'acqua nel suo passo.  
Mi sono istupidita  
mi sono istupidita  
nell'aria  
tra le voci  
quelle voci che udivo cantare  
per tutto il borgo  
spargendo in giro il matto  
nelle sere che la burrasca  
giocava ad accecarti del tutto.  
Mi sono istupidita  
mi sono istupidita  
con lui, lui superbo  
che si abbatteva furioso  
sulle querce stanche  
con schianti e muggiti  
da fare spavento.  
Mi sono istupidita  
mi sono istupidita  
nel guardare  
quella luna in cielo  
malata nel suo covo.

Con quale voce  
con quale voce  
urlerò quel male  
quel male che t'inchioda la schiena  
quel male che ti scortica la carne  
quel male che ti brucia la pelle  
quel male che ti secca gli occhi.

Son vinta dal dolor, son quasi morta  
mi squarcio i panni, mi percuoto il viso  
sciocca mi chiamo e malaccorta.  
E morire vorrei di mortifer sonno...

ma le fate morir sempre non ponno.

# ARCHIVIO



## PORTA E BELLI

di Luigi De Nardis

Sulle precise circostanze dell'incontro tra il romano Giuseppe Gioachino Belli e la poesia di Carlo Porta milanese tutto si sa ormai dopo la pubblicazione del belliano *Journal du Voyage de 1827*, scritto per la gran parte in un avventuroso francese, e il cui momento fondamentale è il soggiorno a Milano. Il mercoledì 22 agosto Belli annota: «A 8 heures levée, toilette, lecture de poésies milanaises de feu Charles Porta»; e mercoledì 5 settembre: «à minuit au lit avec les poésies de Porta à la main: environs à 2 heures je m'endormis...»<sup>1</sup>; aveva acquistato, e la spesa è registrata in una nota che porta la data del 7 settembre, un esemplare della luganese edizione portiana in due tomi, del 1826, ora presso la Biblioteca Vaticana.

Fu questo realmente il primo incontro tra Belli e l'opera di Porta? Anche a questa domanda gli studiosi hanno dato risposte inequivoche: l'architetto Giacomo Moraglia, «tendre ami» milanese e cicerone affettuoso per Belli nei suoi itinerari lombardi, doveva aver iniziato il suo amico romano alla poesia portiana fin dai tempi del suo soggiorno a Roma (1817-1820), quando vi si perfezionava nello studio dell'architettura. Spirito curioso, appassionato di dialetti, e in particolare di romanesco (al punto da menar vanto d'esser scambiato per romano autentico), Moraglia non si era limitato a mescolare nella conversazione, e perfino nelle lettere, romanesco e meneghino, ma certo doveva aver recitato da par suo i versi di Porta all'attentissimo Belli sia a Roma che a Milano.

Pochi altri dati oggettivi completano il bilancio documentario del rapporto Belli-Porta: è lo stesso poeta romano a indicare, in calce ai sonetti 97, 98, 99, 106, 130 (edizione Vigolo), la diretta imitazione dei sonetti portiani 9, 94, 100, 101 (edizione Isella); qualche altra suggestione è stata indicata da Vigolo, da Muscetta, da Cecchi, ma di scarsissimo rilievo; infine, rari accenni a Porta si trovano nella corrispondenza belliana.

Questo il quadro estremamente ristretto entro cui è andata crescendo la leggenda di un Belli folgorato, per le vie di Milano, dalla rivelazione della poesia portiana, quindi impegnato, fin dal rientro a casa, nella vertiginosa edificazione del «monumento» alla plebe di Roma. Qualche dubbio su questa leggenda è nato dopo la scoperta che Livio Jannattoni fece dei primi versi romaneschi belliani, risalenti al 1817 (*Sora Ninetta mia, sora Ninetta...*)<sup>2</sup>, e dalla certificata datazione di due sonetti, i primi due dell'edizione Vigolo, rispettivamente del 1818-19 e del 1820: a testimonianza che la Musa dialettale di Belli si manifestò con molti anni di anticipo sulla "scoperta" milanese di Porta.

Semmai, stando alle date di questi primi tre testi belliani, è da pensare che la scelta iniziale del dialetto da parte di Belli possa essere ricondotta a quella iniziazione portiana di cui sopra ragionavo, legata alla presenza a Roma, proprio tra il 1817 e il 1820, dell'amico Moraglia. Il quale, in una lettera del 5 dicembre 1827, indirizzata al poeta reduce dal viaggio a Milano, non solo ricordava la promessa di un prossimo ritorno in Lombardia, ma anche alludeva a una comune consuetudine con la poesia di Porta che l'acquisto dei due tomi luganesi

<sup>1</sup> *Lettere, Giornali, Zibaldone*, a cura di G. ORIOLI, Torino 1962, pp. 61, 69. Altri accenni a Porta a p. 80.

<sup>2</sup> L. JANNATTONI, *Versi inediti del Belli*, «Il Tempo», 6 giugno 1952.

più che avviare coronò: «regordet de mantegnì la toa promessa sta primavera. Ho scritto on po' de dannà, ma già te capisset istess. Addio el me car Peppe minga quel della Nina del Verzee...»<sup>3</sup>.

È inoltre da considerare che, se è vero che rientrato a Roma Belli compone due sonetti romaneschi (il 3 e il 4 dell'edizione Vigolo), e si affretta ad inviarli a Moraglia a Milano (i sonetti sono del 6 dicembre 1827), è anche vero che la pretesa folgorante rivelazione della poesia portiana non scatena la sua musa dialettale, come ancora si mostra di credere: i due sonetti della fine del '27, i tre composti nel '28, i due composti nel '29, non sono la prova di quell'improvvisa deliberazione di consacrarsi al «monumento» di cui Belli ragionò nell'*Introduzione* ai *Sonetti* e che manifestò primamente nella famosa lettera all'amico Francesco Spada del 5 ottobre 1831<sup>4</sup>. L'anno cruciale, che mostra l'avvio del grande disegno, è il 1830, con i suoi 79 sonetti; e per registrare i dichiarati echi portiani bisogna attendere l'anno successivo (216 sonetti); all'interno del quale anno le imitazioni e amplificazioni da Porta si restringono fra due date: il 7 e il 30 settembre.

Con ciò non voglio certamente negare la suggestione diretta che Porta esercitò su Belli: ma soltanto rilevare che la sua iniziazione, tra il '17 e il '20, alla poesia portiana, e poi la sua attenta lettura, a partire dal '27, dell'edizione luganese, non fu determinante per la musa belliana né nella scelta del dialetto, né nella concezione di quel vasto disegno che regge i *Sonetti*. E lo stesso Muscetta, che aveva lamentato come «la lezione del Porta» non fosse stata approfondita «da nessun critico», non può fare a meno, nelle numerose pagine che egli dedica alle imitazioni e riprese belliane dall'opera del milanese, di segnalare il palese distacco dal modello, vuoi per la «ricerca di un linguaggio più violento e colorito»<sup>5</sup>, vuoi per un riecheggiamento in chiave di «non so che freddo esercizio»; in questo, estremamente consapevole, il critico, che «nel rapporto fra due poetiche così divergenti, dalle prime imitazioni alla conquista dell'originalità del Belli», è possibile «trovare anche gli sviluppi più interessanti del gusto romantico e realistico»<sup>6</sup>. Il che vale a riconoscere quanto cammino abbia percorso Belli, da quelle prime suggestioni, nel senso di un arricchimento della forma interna ed esterna del suo «monumento», nonché delle sue più certe acquisizioni sulla strada del realismo romantico.

Vicinissimo al vero mi sembra giungere Tullio de Mauro, che ha tratto vantaggio dall'impostare il parallelo Porta-Belli sul piano delle considerazioni linguistiche. Egli afferma che la scelta di partenza dei due poeti, e cioè «l'avventura del dialetto», è «sostanzialmente analoga», «identica», ma che essa «portò a risultati profondamente diversi»<sup>7</sup>. In realtà, analoga, identica, quella scelta, che pur è sotto il segno d'un divario di circa vent'anni e di due situazioni individuali, storiche e culturali, nettamente differenti, radicalmente diverge al momento stesso in cui viene operandosi. È lo stesso de Mauro ad affermare che «il milanese che Porta elegge a strumento della sua poesia è il dialetto di un'intera comunità, di tutte le classi. [...] Tutta la cultura milanese dell'epoca, la cultura più viva, può essere portata ed è effettivamente portata dal poeta milanese nei suoi versi, nei quali trovano ospitalità non solo

---

<sup>3</sup> *Lettere, Giornali, Zibaldone*, cit., p. 45.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 374-375.

<sup>5</sup> C. MUSCETTA, *Cultura e poesia di G.G. Belli*, Milano 1961, p. 305.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>7</sup> T. DE MAURO, *La componente linguistica nell'opera di G.G. Belli*, «Palatino», aprile-luglio 1965, p. 112.



la storia di Ninetta del Verzee, ma lo sfogo anticlericale di stampo borghese o la polemica intellettuale a favore dei dialetti [...]. Il dialetto milanese, idioma di un'intera società in via di intenso, fecondo rinnovamento politico e intellettuale, è strumento policorde d'uno scrittore che interpreta tutta intera quella società, nei suoi moti. [...] Porta ha ragione (più di tanti suoi critici): la scelta del dialetto, è per lui la scelta di una forma esterna su cui è più sicuro, che non sull'italiano, è il suo controllo per maggior familiarità con essa, ma la "forma interna" del suo mondo poetico e linguistico è borghese ed europea»<sup>8</sup>.

All'incontro, sempre per de Mauro, «la scelta del dialetto compiuta dal Belli, anche se inizialmente può avere avuto le stesse motivazioni di quella portiana, ha invece esiti affatto diversi, fortemente condizionati dall'assai peculiare natura e posizione del romanesco nell'ambito della società romana del primo Ottocento. [...] Optare per un idioma subalterno, usato soltanto dalla "plebe" [...], significava scegliere non soltanto una veste fonetica e un apparato morfologico-sintattico, del resto assai prossimi a quelli dell'italiano letterario, ma un modo di significare le cose, un mondo di contenuti culturali, mondo e modo ben circoscritti e delimitati: il modo semantico e il mondo culturale della "turba", sola depositaria a pieno titolo del dialetto romanesco»<sup>9</sup>.

A questa opzione belliana, lucidamente lontana (più ancora che per Porta) dal mito romantico della poesia popolare quanto dai contenuti liberal-progressivi, e quindi cordialmente aperti al buon senso e all'immediatezza popolari, che sono di Porta e della cultura romantica milanese, fa da supporto, come ha ampiamente dimostrato Muscetta, non il vuoto della stanca Arcadia e dell'Accademia Tiberina, ma un'altra cultura: non enciclopedista, ritengo diversamente da Muscetta, ma enciclopedica, caotica, spropositata, contraddittoria. E fu errore del Sapegno contrapporla a quella lombarda per ridurre, nell'impossibile confronto e scontro tra spiriti progressivi dell'una e spiriti retrivi dell'altra, la grandezza della poesia belliana<sup>10</sup>. Osservò giustamente De Michelis che quella cultura con «quel senso di soffoco, di represso, quella disperata chiusura, se impedisce il tono colloquiale che spiana il ciglio al Porta anche dove morde di più, in compenso [...] mette il Belli in una situazione tipicamente passibile di concentrata forza fantastica»<sup>11</sup>. E Sapegno, nel '63, rimeditando, poteva scrivere: «Vero è che proprio nell'attrito della forza esplosiva dell'istinto e del torbido fondo ribelle con le remore della cultura ed i limiti dell'ideologia, si crea a tratti la possibilità di un estro inventivo più acceso e forse più intenso; e lì nascono, oltre le pause giustamente famose di tenerezza e di pietà [...], anche i momenti più alti di questa poesia, di una rara e violentissima potenza»<sup>12</sup>.

Ed è proprio nell'accettazione di due diverse grandezze incommensurabili che consiste un corretto avvio alla comprensione dei due massimi poeti dialettali dell'Ottocento italiano, e fra i massimi, in linea assoluta, del secolo. L'equazione tra riuscita poetica e visione progressiva dell'uomo e della società è stata più volte, e autorevolmente, smantellata dalla critica marxista per Balzac, per Baudelaire, per Dostoevskij, tanto per citare i maggiori. Uno degli esponenti di tale critica, Alberto del Monte, da pochi mesi immaturamente scomparso,

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 112-113.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> N. SAPEGNO, *Osservazioni sulla poesia del Belli*, «L'Unità», 5 maggio 1946.

<sup>11</sup> E. DE MICHELIS, *Obiezioni a un giudizio*, in *Approcci al Belli*, Roma 1969. 32.

<sup>12</sup> N. SAPEGNO, *La segreta rivolta del Belli timido conformista*, «La Stampa», 1° maggio 1963.

in un suo lontano saggio belliano del 1949 definiva il mondo ideologico sotteso ai *Sonetti* come interessato da una «trasposizione e rivoluzione di valori, attraverso la quale i miti della cultura sono svuotati della loro logica codificata e vi è sostituita una logica nuova, apparentemente grossolana, ma in verità sottilissima»<sup>13</sup>. Belli, notava ancora il del Monte, «non ama il popolo, non ne è il poeta, nell'accezione volgare della frase; anzi, come per gli aristocratici, il clero e i ricchi, ne denuda l'ignoranza, la credulità, l'idiozia, la viltà e la ferocia. [...] Il Belli distrugge una religione, una morale, una società, e ne crea altre: crea un mondo popolato di rovine, formicolante di cenci, un mondo che "curre pe' l'ingù" [...], si esalta fra macerie e cadaveri di idee e di tradizioni»<sup>14</sup>.

E ciò che il critico definiva il «temperamento anarcoide»<sup>15</sup> di Belli trova una eco nelle parole di de Mauro per il quale il «monumento» dei *Sonetti* ci è oggi caro proprio per il suo «carattere non progressivo, ma eversivo, sovvertitore, radicalmente rivoluzionario»<sup>16</sup>. Ovviamente nessun serio rivoluzionario riconoscerebbe i suoi ideali nella «smania distruttiva» di Belli: perché, sono ancora parole di del Monte, «l'anarchismo del grande ipocondriaco è disperato»<sup>17</sup>. La sua grandezza sta nell'essersi posto di fronte a questo mondo senza speranza in un atteggiamento di «contemplazione fra stupita e paurosa»<sup>18</sup>, e di avervi trovato l'oblio del sarcasmo, l'estinzione del riso, al di là della commozione, al di là dell'ira, al di là della stessa pietà.

Converrà ormai, dunque, messi da parte i pur suggestivi "paralleli" istituiti dalla critica fra Porta e Belli<sup>19</sup>, concentrare l'attenzione, molto concretamente, su quel mese di settembre del 1831 durante il quale arse e si consumò rapidamente la diretta suggestione portiana

<sup>13</sup> A. DEL MONTE, *Temî interpretativi della poesia del Belli*, in *Civiltà e poesia romanze*, Bari 1958, p. 196.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 194, 197.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>16</sup> T. DE MAURO, *art. cit.*, p. 114.

<sup>17</sup> A. DEL MONTE, *art. cit.*, p. 192.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>19</sup> A. BRUERS, *Carlo Porta e G. Belli*, in *Problemi della letteratura italiana*, Bologna 1938, pp. 145-152; T. DE MAURO, *art. cit.*, pp. 110-114; E. DE MICHELIS, *Il Belli e il Porta*, «Il Giornale d'Italia», 24-25 maggio 1961, rifiuto, col titolo *Obiezioni a un giudizio*, in *Approcci al Belli*, cit., pp. 71-85; C.E. GADDA, *Arte del Belli*, «Poesia», I, 1945, pp. 60-68, ora in *I viaggi la morte*, Milano 1958, pp. 161-174; C. GIARDINI, *Carlo Porta «maestro» di Gioachino Belli*, «Giornale di Vicenza», 30 novembre 1962; T. GNOLI, *G.G. Belli a Milano e Carlo Porta*, «Nuova Antologia», 1° novembre 1941; L. HUETTER, *Spunti romani nel Porta*, in *Strenna dei romanisti*, Roma 1947, pp. 110 sgg.; L. JANNATTONI, *Il Belli e le poesie milanesi del «defunto» Carlo Porta*, «La Fiera letteraria», 20 maggio 1951; ID., *Il «primo» Belli*, Roma 1959, pp. 73-74; ID., *G.G. Belli e C. Porta*, «L'Urbe», luglio-agosto 1952, pp. 18-24; S. MOMIGLIANO, *Goldoni, Porta, Manzoni, Belli*, «Il Marzocco», 25 febbraio 1907, rist. in *Saggi goldoniani*, Venezia-Roma 1959, pp. 107-109; ID., *La poesia del Belli*, «La Nuova Europa», 17 giugno 1945, rist. in *Introduzione ai poeti*, Roma 1946, pp. 205-211; C. MUSCETTA, *Belli milanese, italiano, europeo*, in *Letteratura militante*, Milano 1953, pp. 193-196; ID., *Cultura e poesia di G.G. Belli*, cit., pp. 98 sgg., 303 sgg.; G. ORIOLI, in G.G. BELLI, *Lettere, Giornali, Zibaldone*, cit., *passim*; N. SAPEGNO, *Osservazioni sulla poesia del Belli*, cit., rist. in *Ritratto di Manzoni*, Bari 1961, pp. 172-176; ID., *La segreta rivolta del Belli timido conformista*, cit.; C.C. SECCHI, *Belli e Porta*, in AA.VV., *Studi belliani*, Roma 1965, pp. 537-556; N. VIAN, *A proposito del Porta e del Belli*, «Nuova Antologia», 1° dicembre 1941; G. VIGOLO, *Il genio del Belli*, Milano 1963, vol. I: pp. 46-47, 62, 224, vol. II: pp. 21-24.

entro la poesia di Belli.

Il poeta è a Morrovalle, in quel di Macerata, ospite della marchesa Vincenza Roberti, andata sposa nel 1826 al dottor Pirro Perozzi, medico condotto: di quella «Cencia» amata ardentemente nel primo scorcio degli anni venti, destinataria di un «canzoniere amoroso» di ben cinquantuno sonetti italiani (1822-1824), e di una corrispondenza che si protrarrà per decenni, ora edita a cura di Muzio Mazzocchi Alemanni. Dal 1830, cioè da quando ha posto mano al gran disegno dei *Sonetti*, è profondamente mutato nel fisico e nel morale: come scrive a Giuseppe Neroni Cancelli il 31 luglio 1831, sta scontando «sette anni di perfetta e robusta salute» con un «mori-e-non-mori»<sup>20</sup> che non è soltanto dovuto ai malanni (e ai rimedi), ma soprattutto al consolidarsi di quella tetra «ipocondria» che lo accompagnerà per il resto dei suoi giorni. Ancor sano, aveva scritto l'8 giugno 1830 a Vincenza Roberti il suo proposito di restringersi negli affetti familiari, di scegliere uno stato di riposo e di quiete che suonava addio alla giovinezza, alle speranze, alla stessa immagine dell'amore per Cencia:

... vi assicuro che al punto della vita in cui sono, cominciano già assai a potere su di me i pensieri di riposo, di semplicità, e di futura consolazione. La vita umana, oltrepassato appena il suo mezzo, non si compone più che di reminiscenze: le speranze e i progetti periscono in un fascio, appena la mano fredda del tempo vi addita la tardità di ogni nuova intrapresa. Senz'altro avvenire che di un dolore esasperato ogni dì più dalla idea della distruzione che si avvicina, la virilità precipita nella vecchiezza...»<sup>21</sup>.

Già si riconosceva «spinoso ed amaro»<sup>22</sup>. L'apparire dei mali fisici è singolarmente conseguente alla malinconia che da mesi lo intristisce. In un intervallo della malattia, l'8 febbraio 1831, così scrive alla sua amica di Morrovalle:

Veramente per quel che sia malattia, febbre, io sono guarito, ma conservo sempre un dolore e uno svanimento di capo, desolanti. Si aggiunge a ciò il giornaliero aumento di tetra ipocondria che mi tiene sepolto nel canto di una stanza, perché in me i mali morali equivalgono a forze fisiche che tolgono l'esercizio della volontà. Sempre la ipocondria mi ha dominato, e voi lo sapete: ma da qualche anno a questa parte soffro di continuo quello che prima veniva per intervalli. Ormai il mondo è estraneo a me, ed io al mondo [...]. Questa è la verità, poiché io mi accorgo di aver chiuso il cuore a qualunque affezione [...]. Vi do una notizia: i tarli si sono divorati il mio ritratto. Buono augurio per l'originale! Né io ne farò più disegnare, non essendo più tempo di ritratti...»<sup>23</sup>.

La malattia si riacutizza. Decide di andare a cambiare aria a Veroli, in Ciociaria. La «pensione» lascia a desiderare, la stagione è pessima, le imposte sbattono per il gran vento, i gatti passeggiano sulla mensa, fa umido, gli stoppini delle lampade annegano fumigando nell'olio. Belli forma il progetto di andarsi a riscaldare il cuore e le membra presso Vincenza Roberti, nel suo signorile palazzo di Morrovalle. E a quel progetto, già si sente meglio, an-

<sup>20</sup> G.G. BELLI, *Le lettere*, a cura di G. SPAGNOLETTI, vol. I, Milano 1961, pp. 234-235.

<sup>21</sup> G.G. BELLI, *Lettere a Cencia*, a cura di M. MAZZOCCHI ALEMANNI, vol. I, Roma 1973, p. 17. Gran parte della lettera fu da Belli trascritta nello *Zibaldone* al n. 2457.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 21.

che se non si nasconde l'effetto del suo arrivo sull'antica fiamma:

Ora odimi: io parlo alla tua amicizia e al tuo cuore. Ricevere un convalescente di 40 anni, un convalescente di feroce malattia già precorsa da un'altra [sic] non mite: un uomo ridotto senz'alcuno spirito, se pure mai ne abbia posseduto; un'ipocondriaco [sic] da battergli il muso sugli spigoli: un individuo la cui natura abituale ed il nuovo suo stato gli vietano di fare il minimo complimento: un vecchietto insomma debole, agretto, e bisognoso tuttavia di tutela: dimmi con libertà, ti senti tu il coraggio necessario per compiere tal sacrificio? Tu stessa me l'offristi, ma allora non devi aver riflettuto abbastanza. Pensaci. Io nulla di lieto aggiungerò a quello che ti circonda; ma ne sottrarrò forse. Che se un resto di memoria degli antichi anni ti fa capace di un eroismo d'amicizia, eccomi; ed anch'io mi studierò di riuscire meno grave a *Morrovalle* che non lo sarei in qualunque altro luogo. Io parto senza più riflettere...<sup>24</sup>

Preso la decisione, da Roma, ove nel frattempo è tornato per «riformare e mutare faccia al bagaglio»<sup>25</sup>, invia all'imminente sua ospite una scherzevole lettera che denuncia uno stato d'animo già più sollevato. Nel bagaglio, scrupolosamente predisposto con minuzia da valetudinario, ci sono anche i due tomi delle *Poesie* di Porta.

E a Morrovalle, malgrado il perdurare della pessima stagione che lo costringe il più sovente in casa, tormentato dalla tosse ma circondato dall'amorevolezza dei suoi ospiti, dalla calda amicizia di Cencia, Belli conosce uno dei momenti più esaltati ed esaltanti della sua attività di poeta "romanesco". La situazione è complessa, ben se n'è accorto Muzio Mazzocchi Alemanni: «Il grafico non più dell'amore, ma, ora, dell'amicizia amorosa ha dunque un grosso scarto verso l'alto in quel fatidico 1831»<sup>26</sup>. Preda di una vera e propria ossessione erotica (si può immaginare lo scatto di un meccanismo oscuro della psiche profonda che lo porta a insudiciare la casa di Cencia, anni prima cantata petrarchisticamente sotto il nome di Cintia), Belli scrive tra il 7 e il 27 settembre, su un elegantissimo scrittoio «à tiroirs», ventisette sonetti, più i due caudati "volets" de *La guittaria* (95-123 dell'edizione Vigolo), tra i più osceni della sua produzione. Commenta bene Mazzocchi Alemanni: «Il settembre di *A Nnannarella* e degli altri scatenati sonetti erotici e sessuali, il settembre dell'anticanzoniere a distanza di meno di dieci anni dagli acrostici a Cintia»<sup>27</sup>.

Fu Vincenza Roberti a conoscenza della frenetica produzione che il suo antico spasimante «schiccherava» in casa sua, dimentico dei malanni passati? Certamente sì: ella dovette leggere quel materiale incandescente (successive lettere di Belli non lasciano sussistere dubbi in proposito), e ricevere la rivelazione di quel cupo gorgo erotico in cui era preso il «vecchietto» quarantenne, gorgo che, a quanto pare, non interessava soltanto la sfera verbale, ma s'attaccava, rapinoso, a men cartacei oggetti. C'era in Casa Perozzi, e ci rimase fino al 1833, una servente formosa, di nome Giuditta: con libertà ne parla la stessa padrona in una lettera a Belli del 27 luglio 1834: «L'angiolo custode di adesso, quantunque palpabile, non vi curereste di palparlo, essendo una brutta donna di 40 anni. La bella Giuditta non è più al mio servizio fin dal primo dell'anno corrente...»<sup>28</sup>. L'allusione è scherzosa, ma precisa; già se

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 27 (lettera del 30 giugno 1831).

<sup>25</sup> *Le lettere*, a cura di G. SPAGNOLETTI, vol. I, p. 234 (alla moglie, 30 giugno 1831).

<sup>26</sup> *Introduzione a Lettere a Cencia*, cit., vol. I, p. XVIII.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Lettere a Cencia*, cit., vol. I, p. 55.

n'era accorto Muscetta: e rende più complicato il giudizio su quel soggiorno morrovallese, sulla parte che vi sostenne la padrona di casa, attratta forse da tanta oscenità, ma per ricavarne più gloria come idealizzata Cintia del vecchio "canzoniere".

Quel vortice non accenna a placarsi con la partenza da Morrovalle: «in legno», dunque durante il viaggio, e nelle soste a Valcimara, Foligno, Strettura, Terni, Otricoli, Monterosi, fino alle porte di Roma, tra il 28 settembre e l'11 ottobre 1831, Belli compone altri ottantasette sonetti (124-211 dell'edizione Vigolo), percorso come da una febbre. E appena giunto a Roma, già il 14 ottobre è al suo secondo sonetto, e il titolo è pieno d'echi: *La bella Ggiuditta*, che è quella dell'episodio biblico, s'intende: ma quanti richiami in quello «schiumà dde la marmitta», bilicato tra un significato osceno e una domestica evocazione di odori di cucina!

Se ben guardiamo la produzione morrovallese e, sull'onda sua, quella legata al viaggio di ritorno a Roma, mossa dalla stessa frenesia giornaliera, all'oscenità delle situazioni ivi illustrate corrisponde perfettamente l'immensa trasgressione linguistica delle metafore sessuali, principale oggetto dell'interesse belliano. I sonetti in questione, sia che ci mostrino poveri, squallidi interni, miserabili coppie che nella esasperata sessualità raggiungono il massimo della espressività loro consentita, il massimo della comunicabilità; sia che ci illustrino situazioni e personaggi biblici in un'ottica plebea, e quindi ricondotti anch'essi entro la sfera di quella esasperata sessualità, obbediscono tutti a una pulsione profonda dei sensi, a una ritrovata ardenza dell'immaginazione lubrica, a uno scatto liberatorio della psiche mortificata dal fantasma orribile della vecchiaia incipiente.

Sprazzo di sanità sanguigna, non senza una venatura torbida, quasi un gusto d'incanaglirsi nell'osceno, questi sonetti sono accompagnati tuttavia dalla fredda luce d'una meravigliosa intelligenza "linguistica": ed è in quel "computer" che è il cervello di Belli (e non soltanto perché enciclopedico), che la "domanda" portiana viene inserita, tre volte nella bella casa di Morrovalle, una volta tra gli scotimenti del "legno" che viaggia tra Valcimara e il Ponte-della-Trave. È una domanda intesa ad ottenere solo dati linguistici al fine di tenere in esercizio il magnifico selettore innestato al gran serbatoio delle metafore oscene.

Ha sempre destato meraviglia in me che Belli non solo abbia fatto ricorso a Porta in termini cronologici così stretti, quei pochi giorni del settembre 1831, ma che di lui abbia scelto quattro sonetti per così dire "neutri", lontani dai grandi temi portiani, i satirici, i politici, i morali, e tutti invece imperniati sullo sfoggio di bravura formale, se non su una scommessa tecnicistica; e non si dimentichi che uno dei quattro, *Ricchezza del vocabolari milanes*, è uno squisito esercizio lessicale. Non lo hanno attratto i grandi "personaggi" del mondo portiano, nemmeno quella Ninetta del Verzee così vicina, fu felice osservazione di Muscetta, a tante figure femminili del "canzoniere" romanesco, nella sua drammatica creaturalità. La sua immaginazione non è stata sollecitata dalle feroci rappresentazioni portiane del cupido clero e del mondo dei potenti. E anche il sorriso che accompagna le metafore oscene di Porta è estraneo alla tetra sessualità di Belli, al suo lucido e maniacale esercizio di filologo cui materia precipua è il mondo, senza luce e senza speranza, degli istinti carnali. Il suo è, tutto sommato, un gorgo autodistruttivo in cui trascinare ogni idealità, ogni immagine di bellezza mondana, che in Porta non ha alcun riscontro. Ebbe già a notare molto bene Muscetta che «l'eroticismo sereno di Porta s'intorbida in Belli»<sup>29</sup>, e a sottolineare il «passaggio dall'innocente e candida sensualità» del poeta milanese «a non so che freddo

<sup>29</sup> C. MUSCETTA, *Cultura e poesia di G.G. Belli*, cit., p. 306.

esercizio»<sup>30</sup> in Belli.

In questo clima di sfrenata esercitazione sull'osceno, imperniata più sulla scacchiera dei segni linguistici che sull'elemento aneddotico, l'utilizzazione belliana dei testi portiani non manca di fornire importanti elementi per l'identificazione di quel fondamentale iato tra le metafore oscene di Porta e quelle di Belli. Si veda il rigore e il riso dell'intelligenza nel portiano *Gh'è al mond di cristian tant ostinaa* a petto della sentenziosità beffarda, di quel misto di superstizione e irridente miscredenza che caratterizzano il protagonista del belliano *Un mistero spiegato*: «Ma io che ho ffede e cche nun zò ccojjone...». Muscetta si è accorto benissimo che «le parole erotiche del Belli richiamano sempre qualcosa di rabbioso e di furtivo»<sup>31</sup>. Si confronti la grazia quasi neoclassica che promana agli i «appas» della Sura Caterinin, lievitata di sana sensualità, e l'animalità prorompente della Nina di Belli, esasperata volumetria di carne, una «géante» degna del Gran Sultano (e non di un letto da imperatore, come in Porta, specie se il primo imperatore che per ragioni storiche viene alla mente è il «piccinella», «l'omettino col diavolo in corpo, e col pepe in culo»<sup>32</sup>, e cioè Napoleone Bonaparte nell'interpretazione milanese di Gadda): «Tienghi, Nina, du' bbocce e un culiseo, / Propio da guarnè er letto ar Gran Zurtano». Si consideri, infine, l'asciutta costruzione del portiano *Sent Teresin, m'en s'eva daa anca mi*, con la sua crudezza senza fronzoli, e, specularmente, la sua «amplificata imitazione» romanesca nei due sonetti *A Tteta*: ove la aggressiva pittura del sesso della donna procede per accumulazione di metafore terrifiche e sempre più degradate («grotta», «finestra», «pantano», «chiavica») fino a raggiungere il misterioso orrore di un ritorno nell'utero immenso della madre: «Ma cquanno me sò vvisto in ne l'impegno / Drento a cquer tu' fienile senza tetto, / M'è pparzo aritornà, peddio-delegno, / Un ciuco cor pipino a ppiggnoletto!».

Belli ammira, è indubitabile, la poesia di Porta. E come ha ben mostrato Muscetta, gli accade in séguito di togliervi spunti; ma tali spunti, a mio avviso, non escono dalla suggestione aneddotica. Quella poesia, in realtà, egli la sente lontana per la sua «civile» matrice, per quel consenso che ad essa veniva dalla cultura lombarda che vi si riconosceva, per quella speranza «borghese» che vi cantava, sotto gli accenti plebei della «lengua del Verzee».

Ed è significativo che pochi giorni dopo aver imitato i versi portiani, durante una breve sosta a Terni nel lungo viaggio di ritorno a Roma, Belli abbia veduto con chiarezza in sé stesso, e misurato, grazie anche a Porta, la propria originalità, con l'affermare, nella ricordata lettera a Francesco Spada del 5 ottobre 1831, che il suo «disegno così colorito non troverà lavoro da confronto che lo precedesse»<sup>33</sup>. La frase, ripresa a un dipresso nella *Introduzione ai Sonetti*, vuol segnare, certo, una distanza ormai incolmabile tra il «monumento» già sbizzato e la letteratura romanesca che precede; ma oggettivamente sancisce un distacco irrimediabile da quella poesia portiana cui ancora cinque giorni prima, in diligenza, aveva chiesto i reagenti linguistici a meglio riconoscersi nell'originale via intrapresa: la discesa nelle fibre e nei visceri della plebe di Roma, carico della sua solitudine e della sua disperazione.

(1976)

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 305.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>32</sup> C.E. GADDA, *L'Adalgisa*, Torino 1963, p. 47.

<sup>33</sup> *Le lettere*, a cura di G. SPAGNOLETTI, vol. I, p. 240.

**DALLA STAMPA**





## GLI ATTI VATICANI SU HEINRICH HEINE

di Hubert Wolf

Negli archivi sulla Santa Romana Inquisizione, resi accessibili solo di recente, si trova anche un atto segreto su Heinrich Heine. Lo storico della Chiesa Hubert Wolf rivela perché Papa Gregorio XVI fece mettere all'indice quattro opere dello scrittore.

Sui portali delle principali chiese romane erano affissi grandi manifesti su cui campeggiava il nome di Heinrich Heine. Un'originale campagna pubblicitaria a favore del poeta tedesco nella Roma del 1836? No, tutto il contrario. Il Vaticano aveva aggiunto all'Indice dei libri proibiti tre opere dello scrittore di Düsseldorf. Il decreto dai toni minacciosi era così formulato: «...nessuno, di qualsiasi rango o condizione, osi pubblicare oppure leggere o conservare esemplari già pubblicati degli scritti nominati, che sono stati giudicati e messi al bando; chi ne possieda copia è tenuto a consegnarla ai diocesani o agli inquisitori per il suo contenuto eretico, o incorrerà nelle pene menzionate nell'Indice dei libri proibiti.»

Le conseguenze previste dal diritto ecclesiastico per l'autore e i suoi estimatori erano evidenti; chi avesse venduto, posseduto o anche solo letto uno di questi libri commetteva un peccato mortale e subiva la scomunica. Come si è arrivati a tutto ciò? Heine non solo non era cattolico, ma era un ebreo battezzato "solo" secondo il rito protestante.

Heine si era attirato le ire del Vaticano con parole che alle orecchie dei prelati risuonavano empie e corrotte: «Die Druckerpresse zersprengte das Dogmengebäude, worin der Großpfaffe von Rom die Geister gekerkert, und Nordeuropa atmete wieder frei, entlastet von dem nächtlichen Alp jener Klerisei, die zwar in der Form von der egyptischen Standeserblichkeit abgewichen war, im Geiste aber dem egyptischen Priestersystem um so getreuer bleiben konnte, da sie sich nicht durch natürliche Fortpflanzung, sondern unnatürlich, durch mameluckenhafte Rekrutierung, als eine Korporation von Hagestolzen, noch schroffer darstellte.»

Con queste parole altisonanti oltre che polemiche in *De la France* del 1833, Heinrich Heine celebrava non solo la vittoria del sapere sulla fede e della dirompente forza del nuovo su un passato ormai vecchio e decrepito; egli celebrava anche e soprattutto la vittoria della libertà assoluta sulla vecchia schiavitù, anch'essa assoluta, che aveva trovato la sua massima e più significativa espressione nella religione, la Chiesa e la morale.

Il canto di vittoria, tuttavia, si spense alle porte della città eterna. Il «Großpfaffe»<sup>1</sup>, nell'intento di preservare il «castello dei dogmi», non si fermò nemmeno davanti a Heinrich Heine.

Nel 1836 *De la France*, *Reisebilder* e *De l'Allemagne* furono messi sotto processo.

Heinrich Heine all'indice – un caso letterario non unico, ma sicuramente particolare. Per oltre quattro secoli, dal 1542 al 1967, fino cioè a quando esisteva ancora una lista di libri proibiti regolarmente aggiornata dal Vaticano, oltre 5000 tra libri, scritti e opuscoli finirono nel "Index librorum prohibitorum".

Con l'introduzione di propri censori, della Congregazione dell'Indice e dell'Inquisizio-

---

<sup>1</sup> Espressione derisoria riferibile al Pontefice.

ne la Chiesa tentava dapprima nel XVI secolo di esercitare un controllo totale sul mercato librario che dall'invenzione della stampa era in continua ascesa poiché solo grazie a questo nuovo strumento la Riforma e lo scisma avevano potuto diffondersi così rapidamente. Nell'opinione del Vaticano era necessario mettere una volta per tutte un freno alla diffusione di tutti gli scritti che rappresentavano una minaccia per la fede e per la vita.

Presumibilmente il processo di inquisizione cui furono sottoposte tre opere di Heine, *De la France, Tableaux de Voyage* e *De l'Allemagne*, ebbe inizio nell'estate del 1836. Le tre opere non furono esaminate globalmente, così com'era consuetudine della censura statale, ma fu nominato un perito per ognuna delle singole opere.

Al tempo il prefetto della Congregazione dell'Indice era il cardinale Giacomo Giustini (1769-1843) che fu a capo di quest'autorità dal 1834 fino alla sua morte, nonché membro degli "Zelanti", la linea dura della Curia romana. Tra i trenta consultori ufficiali della Congregazione egli scelse i tre periti per le opere di Heine: Pio Bigli, Giovanni Battista Palma e Giuseppe Maria Graziosi. Le loro indagini non erano improntate ad un effettivo dialogo con l'autore, ad un confronto tra il punto di vista della Chiesa cattolica e di Heine. Non vi era discussione e tanto meno interpretazione: solo dimostrazione.

All'inizio della sua perizia Palma chiarisce esplicitamente il catalogo di criteri a cui bisogna far riferimento per "dimostrare" la corruzione di Heine:

- «Non devi oltraggiare il nome di Dio e di Gesù Cristo»
- «Non devi denigrare la Chiesa cattolica e le cose sacre»
- «Non devi lodare i nemici della Chiesa e della morale»
- «Non devi istigare il popolo alla rivoluzione e spacciarla per l'inizio di un'era sacra»

Che Heine avesse trasgredito queste verità era chiaro sin dall'inizio. Ora bisognava soltanto criticare severamente le formulazioni particolarmente malvagie e i punti più sconvenienti per dimostrare il suo grado di corruzione. Delle tre perizie strutturate in modo analogo, è stata scelta solo quella di Giovanni Battista Palma che analizza *De l'Allemagne*. Per lo storico della chiesa, ucciso da una palla vag dal tempo della rivoluzione romana mentre era affacciato a una finestra del Quirinale e di conseguenza assunto a martire del vecchio ordine, *De l'Allemagne* apparteneva senza alcun dubbio ai libri da mettere all'Indice. Egli riconosce ad Heine una scrittura «vivace e ricca di spirito» e per questo tanto più «pericolosamente seducente».

Palma evidenzia tuttavia il vero tema su cui è incentrata l'opera in due volumi: lo sviluppo della filosofia e della religione in Germania dopo la Riforma: per Heine una storia di successo, per Palma un'assoluta sconfitta. Ecco in breve le argomentazioni di Palma: senza Lutero niente Riforma, senza Riforma niente razionalismo, senza razionalismo niente panteismo, senza panteismo niente ateismo, senza ateismo niente rivoluzione. In altre parole Lutero è il colpevole di tutto: dello «scellerato democratismo», dei detestabili diritti umani, della libertà sfrenata, della spaventosa emancipazione: in breve, di tutto il caos dei tempi moderni, simboleggiati dalla Rivoluzione francese e dal suo successivo profeta Heine.

Per dimostrare come Heine «schernisca e dileggi le questioni serie» Palma cita anche il seguente punto: «Unsere Brust ist voll von entsetzlichem Mitleid – es ist der alte Jehova selber, der sich zum Tode bereitet. Wir haben ihn so gut gekannt, von seiner Wiege an [...], wie er [...] in Palästina, bei einem armen Hirtenvölkchen, ein kleiner Gott-König wurde [...]. Wir sahen ihn auswandern nach Rom, der Hauptstadt, wo er aller Nationalvorurteile

entsagte, und die himmlische Gleichheit aller Völker proklamierte, und mit solchen schönen Phrasen gegen den alten Iupiter Opposition bildete, und so lange intrigierte bis er zur Herrschaft gelangte und vom Kapitele herab die Stadt und die Welt, urbem et orbem, regierte – Wir sahen, wie er sich noch mehr vergeistigte, wie er sanftselig wimmerte, wie er liebevoller Vater wurde, ein allgemeiner Menschenfreund, ein Weltbeglückter, ein Philanthrop. Es konnte ihm alles nichts helfen. – Hört Ihr das Glöckchen klingeln? Kniet nieder – Man bringt die Sakramente einem sterbenden Gott.»

Palma sceglie poi un altro passaggio per spiegare come si fondano nell'opera di Heine empietà e odio per la Chiesa; qui l'autore, pur non riuscendo a dimostrarlo secondo il parere del critico, prende di mira il legame tra denaro e potere che caratterizza la Chiesa: «Der arme Rabbi von Nazareth, über dessen sterbendes Haupt der heidnische Römer die hämischen Worte schrieb: König der Juden, - eben dieser dornengekrönte, mit dem ironischen Purpur behängte Spottkönig der Juden wurde am Ende der Gott der Römer, und sie mußten vor ihm niederknien! Wie das heidnische Rom wurde auch das christliche Rom besiegt, und dieses wurde sogar tributär. Wenn du, teurer Leser, dich in den ersten Tagen des Trimesters nach der Straße Lafitte verfügen willst, und zwar nach dem Hotel Numero fünfzehn, so siehst du dort vor einem hohen Portal eine schwerfällige Kutsche, aus welcher ein dicker Mann hervorstiegt. Dieser begibt sich auf die Treppe hinauf [...] wo ein blonder junger Mensch sitzt, [...] er hat alles Geld dieser Welt in seiner Tasche; und er heißt Monsieur James de Rothschild, und der dicke Mann ist Monsieur Grimaldi, Abgesandter Seiner Heiligkeit des Papstes, und er bringt in dessen Namen die Zinsen der römischen Anleihe, den Tribut von Rom.»

Palma si esime dal ribattere. In maniera lapidaria constata: «Sarebbe troppo lungo presentare tutti i punti in cui l'autore fa della religione e delle cose sacre l'oggetto del suo sarcasmo e del suo scherno [...]. I punti che ho citato mi paiono più che sufficienti per dimostrare la malvagità di questo scritto.»

Le altre perizie seguono lo stesso schema. Furono riprodotte agli inizi di settembre per l'assemblea dei consultori del 12 settembre 1836, che per tradizione si teneva nel convento dei Domenicani di Santa Maria sopra Minerva. Il giudizio unanime sulle tre opere fu: "prohibeatur", da vietare. Con questa proposta il segretario si recò all'assemblea dei cardinali che si teneva il 22 settembre e qui essa fu approvata all'unanimità. Questo il giudizio che fu infine presentato al Papa: «Autore di queste tre opere che sono state stampate a Parigi negli anni 1833-34-35 è Heinrich Heine, un suddito prussiano, che è stato messo al bando dalla Federazione tedesca perché capo della nuova setta chiamata Das Junge Deutschland. In quanto scrittore con una grande capacità espressiva e una fantasia estremamente vivace, le sue opere, nonostante l'eleganza dello stile, sono di fattura così oscura e confusa che è pressoché impossibile cogliere un nesso comprensibile. Sono tuttavia tutte il degno frutto di un autore che è celebrato come capo di un'esecrabile setta, tutte sono piene di principi empì e nemici della religione e in ognuna di esse il Cristianesimo è deriso, la religione cattolica screditata. In ognuna trionfa il deismo, in ognuna vi sono passaggi contro il buon costume. Infine, tutte aspirano a gettare discredito sul governo e a istigare i popoli alla rivoluzione spacciando questa come l'inizio della liberazione. La Santa Congregazione ha espresso il giudizio che tutte e tre le opere debbano essere assolutamente vietate, poiché tutte contengono errori e falsità, bestemmie, indecenze e principi che mirano a sconvolgere l'ordine sociale.»

Il 3 ottobre giunse l'approvazione papale.

Una delle domande più interessanti è: chi era il manovratore occulto dietro a tutto ciò? Chi aveva diffamato Heine a Roma? Di norma gli atti della Congregazione dell'Indice non forniscono alcuna informazione sull'accusatore. Ci possiamo solo rifare ad alcuni accenni presenti nelle perizie e nel giudizio stesso. Nel caso Heine vi è un indizio piuttosto importante che porta verso Vienna. Nel giudizio e nelle perizie si cita più volte la condanna della Federazione tedesca di Francoforte emessa poco meno di un anno prima contro la setta letteraria Das Junge Deutschland, di cui Heine sarebbe stato il capo. Come vero promotore di questa decisione si poteva fortemente sospettare il cancelliere austriaco Metternich. Fu per sua disposizione che il nome di Heine venne indicato come quello di uno scrittore estremamente pericoloso. Non solo Metternich parlò più volte con il nunzio di Vienna Pietro Orsini di questa decisione del Parlamento e del "famoso Heine", ma fece persino dare comunicazione ufficiale della condanna di Das Junge Deutschland al cardinale segretario di stato Lambruschini tramite un suo ambasciatore.

Dal Congresso di Vienna del 1815 si era formato un forte asse Vienna-Roma, che raggiunse il suo apice con Papa Gregorio XVI (1831-1846). Il Papa e il Cancelliere temevano la rivoluzione come il diavolo l'acquasanta. Tutto ciò che vagamente richiamava i concetti di libertà, uguaglianza e fratellanza per i due puzzava di zolfo. Alcuni anni dopo tutti i divieti sui libri emessi durante il papato di Gregorio XVI furono raccolti e insieme agli scritti messi all'indice a partire dal 1564 che erano stati pubblicati in forma di libro, andarono a costituire il vero proprio "Index librorum prohibitorum". Lì rimasero fino al 1967, quando Papa Paolo VI abolì la censura romana dei libri. A differenza della censura statale del Parlamento tedesco del dicembre 1835, che aveva vietato le opere della setta letteraria Das Junge Deutschland senza istituire una singola perizia per ogni scritto, la Congregazione dell'Indice agì molto diversamente, attenendosi strettamente alle norme legali. Nel 1836 gli scritti di Heine non furono vietati globalmente ma tre delle sue opere furono giudicate singolarmente. Nel 1845 a queste si aggiunsero i suoi *Neue Gedichte*.

Da "Die Welt am Sonntag", 25 giugno 2000  
traduzione dal tedesco di Anna Vietri

## Recensioni e note

### PININ PACÒT POESIE E PÀGINE 'D PROSA

Nel 1999, in occasione del centenario della nascita di Pinin Pacòt, "il Belli" ha ricordato – nel fascicolo n.° 2 – questa figura bella e delicata di poeta piemontese. Ora da queste colonne vogliamo segnalare la ristampa anastatica che il Centro Studi Piemontesi-Ca dè Studi Piemontèis di Torino (via Revel, 15), con il contributo della Regione Piemonte, ha opportunamente compiuto delle opere poetiche – con l'aggiunta di un bel mazzetto di pagine in prosa – di colui che al secolo si chiamava Giuseppe Pacotto.

Il ricco volume di *Poesie e pàgine 'd prosa* aveva visto la luce già nel 1967, a tre anni dalla morte del poeta, per la cura di Renzo Gandolfo ed era poi stato ristampato anastaticamente nel 1985, giovandosi di una corposa postfazione di Riccardo Massano; prefatore efficace era stato Gustavo Buratti (fra i cui meriti ci piace ricordare in questa sede la fedeltà di collaboratore al dellarchiano "Apollo buongustaio"). Nel marzo 2000 ecco questa seconda ristampa anastatica («Per Pinin Pacòt nel centenario della nascita») che reca la bella epigrafe «Fiam che as dèstissa nen...» ed è sempre accompagnata dai citati "padrini".

Il corposo volume contiene tutte le raccolte poetiche di Pacòt, dai primi *Arxivòli* (1926) all'ultima *Sèira* (1964), includendo dunque *Crosiere* (1935), *Spe-ransa* (1946) e *Gioventù, pòvra amia* (1952). La scelta di prose riunisce poi alcune "prose d'arte" e numerose "prose di cultura", tratte tutte da «Ij Brandé», la rivista iniziata nel 1927 da Pacòt con Al-

fredo Formica e Oreste Gallina come «arvista piemontèisa» e poi rinata – dopo la brevissima vita di allora – nel 1945 come «giornal ëd poesia piemontèisa». Le prose di cultura presentano articoli programmatici, polemiche, bilanci e pagine di critica e di storia della letteratura e della vita culturale piemontese.

Se l'attività di Pacòt «dedicata a nobilitare il Piemonte» (Buratti) fu importante e costante, di un poeta intrigano soprattutto le sue poesie e giustamente, poiché «egli è vissuto per la poesia ed è tuttora vivo nella sua opera» (Massano). Le parole di Riccardo Massano bene illuminano questa poesia che «è tutta una ininterrotta variazione musicale di un unico tema: la gioia e la pena del vivere che involge tutte le creature [...]» e alle quali il poeta consente con religiosa partecipazione. E una poesia alla quale Pacòt conferì, come tanto bene ha detto Giovanni Tesio, «una modernità austera». Quanto al suo strumento espressivo, allo studio e all'uso che ne fece, valga – ottima per questa pagina – la testimonianza di Buratti: «Se il piemontese doveva servire solo per vantare le grazie delle sartine o il verde della collina o magari la gastronomia regionale, sarebbe fatalmente rimasto in una dimensione letterariamente dialettale; ma quando quella parlata [...] fosse riuscita ad esprimere autentici valori grazie al poeta che sacrificava l'anima sua in una volontà di ricerca, di tecnica verbale, di maestria – e per questo Pacòt si dedicò con entusiasmo a codificare lessico grammatica e sintassi della *koiné* piemontese, a ricercare le parole meno involgarite dall'usura quotidiana, respingendo i neologismi, selezionando sapientemente dallo stato incolto le parole più ricche di richiami analogici e di più vergine sapore

romanzo – allora sarebbe diventata una vera e propria lingua, così come il milanese è dialetto nella *bosinada*, mentre è indiscutibilmente lingua nella lirica di Delio Tessa».

*Simonetta Satragni Petrucci*

Pinin Pacòt *Poesie e pagine 'd prosa*  
Torino, Centro Studi Piemontesi, 2000  
p. 446, £ 30.000

### IL MIELE DEL RICORDO NEL DIALETTO DI PIETRO CIVITAREALE

Nostalgia è una parola con una bella storia dentro; racconta, infatti, tutto lo struggimento (*àlgos*) della memoria nel suo viaggio (*nòstos*) retrospettivo. È una parola che può bene appartenere alla luna, per quello che di sospeso e incantato evoca la sua luce bianca e delicata: ce l'ha insegnato stupendamente Leopardi, che, rimembrando la sua infanzia, la chiama quale unica testimone dei suoi precoci affanni e la interroga così accuratamente attraverso il pastore delle steppe asiatiche, stupito dall'inconfutabile quanto inutile bellezza del creato.

E prima e dopo Leopardi, quale poeta non ha una sola volta almeno invitato l'astro notturno a risplendere nei suoi versi? Perciò è così difficile reinventarla. Eppure Civitareale ce la propone insistentemente come soggetto nuovo, attribuendole aggettivi talvolta già entrati nel repertorio, talvolta non immaginati e teneri, coniando metafore sorprendenti, immergendola in atmosfere ed immagini originali. La troviamo presente in circa metà dei testi poetici che compongono la raccolta: sotto la sua luce il ricordo ac-

quista un che di magico, di separato dal resto del reale.

Non a caso, Vania Bellosi commenta la raccolta in copertina con una luna a spicchio troppo grande (luna della memoria, appunto, giocattolo impossibile dell'infanzia) posata quasi tra il muro di cinta e gli alberi con foglie fragili d'autunno. In quel recinto stanno i ricordi di certe sere e notti di freddo o di primavera nella piccola casa del poeta, tra le altre di un luogo «fore da ju munne», anzi, come recita l'ultimo verso di *Nu fazzulette de chese* «nu liuche che nn'esiste», perché nessun luogo c'è che eguagli la memoria delle cose così come sono state percepite dagli occhi stupiti dell'infanzia.

Tant'è che quando il paesetto natio è rivisitato dallo sguardo disincantato del poeta già adulto non trattiene quasi più nulla della sua magica bellezza: i muri si sono sgretolati, gli orti sono infestati dalle erbacce, la casa soffocata dai rovi (*Ma mò le sacce ca nen pozze*): stride così fortemente il confronto fra la memoria e realtà che solo per poco non si rischia il silenzio del nulla, come in *M'ha coéise la lune*, o, più tristemente, la non significanza delle parole, desolato spartito dell'effimero apparire.

Il Nulla incombe come un respiro grave e solenne sulla schiena dei ricordi: tutto appare perduto, diviso da un muro di là dal quale vivono il piacere inconsapevole della giovinezza, e «la vambejate de le rane, [...] le farfalle culurate de ju suonne». Ma questa consapevolezza non può impedire che ancora il poeta guardi: ai suoi occhi, comunque, si dispiega l'inarrestabile rigenerazione delle creature, eternamente votate al nulla, eppure parti di quel tutto entro cui ha inizio e fine la vita: «Mo' sé ca nn'esiste niente / i ca ste niente è tutte». Perciò non è ri-

schioso né banale affermare che la vita è bella, se riusciamo a stringere al petto il dolore come l'unico serto di fiori.

Ci sono anche dei testi nella raccolta come di trasognata smemoratezza, quando il pensiero scivola via e la parola disegna ciò che incanta i sensi: il colore dei pesci che dondolano nell'acqua tra le canne, il rilucere degli occhi («véche d'ore») dei passerì all'alba, l'albero stracolmo d'uccelli mentre sui monti c'è la neve, con un gusto per la sinteticità e i lievi tocchi descrittivi che ci rimandano alla grazia di certe antiche poesie dell'area orientale del mondo.

E tutto questo è detto in una lingua non da tutti godibile, perché Civitareale sceglie il dialetto della natia Vittorito, minuscolo paese in provincia de L'Aquila, persuaso a ciò da tante cose: la riappropriazione linguistica del passato, la separazione inevitabile dell'esperienza e della memoria, un gusto aristocratico che gli fa ricercare uno strumento diverso, un ricordo di musicalità dentro il pensiero.

Immagino che non si possa usare bene un qualsiasi dialetto, se non si ha acquisito l'abitudine di far crescere entro la sua particolare struttura e movimento lessicale i pensieri, se dialetto ed anima profonda non sono legati da vincoli stretti al punto da non potersi immaginare scissi.

Certo tale operazione è assai frequente nelle diverse aree regionali, ma il più delle volte obbedisce ad un'esigenza di folklore, trasformandosi in un esercizio superficiale, inadatto a veicolare riflessioni profonde. Una specie di gioco lieve a cui sono affidati temi esigui e, spesso, privi di significanza autentica.

Nella *Storia della Civiltà Letteraria Italiana*, Giorgio Bàrberi Squarotti afferma che Civitareale «si ricrea dalla ba-

se cultura poetica e progetto espressivo, nel momento in cui si foggia un nuovo strumento linguistico», riconoscendo a questa e ad altre precedenti raccolte di poesia dialettale «consapevolezza di storia e di idee non frequente».

È la stessa tesi di Ottaviano Giannangeli, altro brillante poeta abruzzese, il quale fa una lunga e minuta analisi del dialetto adoperato dall'amico Civitareale, sottolineandone la particolarità nell'ambito delle parlate proprie dell'area peligna e leggendone la scelta come un segnale di protesta contro la massificazione della lingua nazionale.

Io, devo confessare, mi sono rifugiata molto spesso nelle bellissime traduzioni in lingua italiana, perché ho trovato di difficile pronunciabilità questo dialetto, aspro, chiuso, tante volte troppo lontano dai suoni più confortanti della lingua nazionale per la loro immediatezza di significato; ma lo stesso non mi è sfuggita la musicalità, il ritmo di nenia triste che accompagna i versi, un'accoratezza antica, profonda di tempo remoto e come cancellato. Mi pare quasi che Civitareale abbia cercato la consolazione d'una bocca materna, riversante musica nell'orecchio dei bimbi assaliti dall'ansia della notte. È questo il miele dell'inverno? La poesia che rintraccia i ricordi e ne versa la dolcezza tra i versi, e ci fa «come nu suonne, ce fa d'arie»?

Franca Alaimo

Pietro Civitareale, *Le miele de ju mmierne*, Mobydick, 1998, p. 88, £ 18.000.

Prefazione di Giovanni Tesio, postfazione di Ottaviano Giannangeli.

ALFREDO LUCIANI  
E ALESSANDRO DOMMARCO  
PIETRE MILIARI  
NEL NOVECENTO DIALET-  
TALE ABRUZZESE

Grande delusione ebbi a provare lo scorso anno (1999), trovandomi con i colleghi della giuria a giudicare i volumi del Premio Lanciano di poesia dialettale giunto alla venticinquesima edizione (c'erano alcuni tra i nomi più belli della dialettalità poetica contemporanea e dell'annessa critica come Giacomini, Loi, Tesio, Serrao: i primi due e il quarto co-optati alla giuria dopo essere stati vincitori del Premio e così succedendo idealmente a Mario Sansone, Biagio Marin e Vittorio Clemente dei primissimi anni a partire dal 1966): grande delusione a sfogliare i tre tomi ponderosi dei "Meridiani" Mondadori che avevano per oggetto *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento* a cura di Franco Brevini, usciti pochi giorni prima, e a non trovarvi il nome dell'abruzzese Alfredo Luciani, che della tradizione della poesia novecentesca della regione era stato il propulsore. Pensavo a quanto poco dura vigorosa sulla cima la gloria poetica ed artistica se non è seguita da età grossolane, e, nell'era dei movimenti dialettali del Novecento, e delle relative antologie che li contemplano e ne rappresentano la distillante *summa*, si può dire che le età sottili, opposte al "grosse" dantesco, non siano mancate, vuoi alla metà del secolo quando venne fuori (nel 1952) la innovante *Poesia dialettale del Novecento* a cura di Pasolini e dell'Arco (quest'ultimo viene spesso dimenticato come selezionatore) vuoi alla fine del secolo quando determina un forte sisma la fitta presenza dei "neodialettali" che,

secondo (fatte salve alcune riserve) il bravo ed acuto Brevini, meglio si chiamerebbero "postdialettali" in quantoché il dialetto non implica più un qualsivoglia aggancio psico-sociologico a una massa di parlanti: «Se un tempo la poesia dialettale presupponeva la vitalità dei dialetti, oggi si fonda sul loro inarrestabile declino. Proprio perché non si parla più il dialetto ha potuto attrarre lo scrittore, riciclandosi come lingua privata ed evocatrice.» (*La poesia in dialetto*, III, 3211).

Naturalmente il sisma costituito dai nuovi movimenti spesso turbinosi si propaga all'indietro e può far perdere l'esatta visione dei fatti storici, scolora dei personaggi che furono o sembrarono importanti fino a stingerli del tutto e obliarli.

Alfredo Luciani (Pescosansonesco 1887-Pescara 1969) è scomparso completamente quanto a testi nell'antologia del Brevini, ma ne rimane un fuggevole ricordo nel terzo tomo, in sede introduttiva (p. 3176), a proposito di stilizzazione linguistica, di *koiné*: «Tipico il caso dell'abruzzese Luciani, che con il suo volume del 1913, *Stelle lucende*, inaugura la locale letteratura novecentesca. Prendendo le distanze dalla forte differenziazione linguistica della locale letteratura dell'Ottocento, valorizzata dagli autori in chiave veristica (Anelli, Murolo, ecc.), egli additava nel modello chietino una sorta di "toscano regionale"».

Ero io veramente ad usare quest'ultima espressione nel descrivere l'operazione lucianesca nella prefazione a *Canti della terra d'Abruzzo e Molise* (Milano, 1958) che ora si può leggere in *Operatori letterari abruzzesi* (Lanciano, 1969, p. 38): egli, Luciani, nell'appendice a *Stelle lucende*, sembrava quasi un visionario



nel descrivere il «“dialetto” o “lingua abruzzese”» come «sintesi ideale ed istintiva [...] di tutte le mille sfumature poetiche e di accento [...] delle mille valli e delle mille montagne della mia terra.». E continuava: «Sicché, oramai, io considero, nei miei rapporti di arte, l'abruzzese una lingua bell'e buona, e in esso sento di poter esprimere tutto ciò che il mio cervello, la mia fantasia possono elaborare e creare, e tutto ciò, che il sentimento può comunicare, nei suoi commovimenti più spasmodici, adombrati da oscurità profonde e trasfigurati da altezze di luce.»

Abbiamo qualche volta parlato di “pionierismo” a proposito di Luciani non solo o non tanto per il procedimento di stilizzazione letteraria del dialetto quanto per l'autonomia che Luciani riconosce ad esso come *lingua*, del tutto paritaria con l'italiano in poesia. Nel volume di circa settecento pagine, stampato con tanto impegno e buon gusto dalle Edizioni Textus dell'Aquila nel 1996, e da me curato, A. Luciani, *L'opera in dialetto*, forse non giunto in tempo presso lo studio di Brevini, a lavorazione avanzata dell'antologia, perché egli potesse tenerne conto in qualche modo, magari per rifinire qualche passaggio della ricostruzione storica del primo Novecento, l'editore ed io ci siamo sforzati di riprodurre quasi diplomaticamente una letterina di raccomandazione di D'Annunzio all'editore Carabba di Lanciano, che avrebbe dovuto pubblicare *Stelle lucende* nel 1910, tre anni prima che Luciani lo pubblicasse effettivamente presso il Bonanni di Ortona, ed è notevole come D'Annunzio (al di là dell'impressione critica positiva che potrebbe essere... enfiata per amicizia e affezione al poeta ventitreenne) parli di “poesia” senza specificazione di “dialet-

tale” o “in dialetto”, la cui presenza invece fa oggi arrabbiare Franco Loi per la discriminazione che così si implica dalla poesia in lingua nazionale. Scrive D'Annunzio: «sono ancora commosso dalla poesia fresca e vivida di Alfredo Luciani, che qui mi ha recitato alcuni de' suoi mirabili sonetti», ecc.

Recuperai anche e pubblicai una memoria autografa di Luciani (39<sup>a</sup> *Settembrata Abruzzese*, Pescara, Litografia Fabiani, Settembre 1996, p. 24) in cui questi rievocava l'incontro con l'altro nume tutelare abruzzese, Benedetto Croce, prima della pubblicazione di *Stelle lucende*. A lui precisa che recitò i sonetti di *Prim'albe* che avrebbero aperto il volume: «Egli stette ad ascoltarmi da prima con curiosità, poi con un moto di palese compiacimento, affermando di trovarsi di fronte a una polla di autentica poesia, che poteva presentarsi ai lettori, senza il sigillo di illustri presentatori.» Croce gli chiese poi le bozze del volume e al riceverle gli confermava: «Rileggendo le sue poesie mi si è rinnovata l'ottima impressione che ne ebbi nell'ascoltarle: poesie piene di grazia, di tenerezza, di fantasia, che rivelano un temperamento originale di scrittore». Si sarà notato che anche Croce parla di poesia *tout court* senza specificare la veste dialettale. Ma non c'è tempo di proseguire nell'aneddotica, per quanto interessante e, nel riguardo di Croce, ignota a quasi tutti i lettori.

Vogliamo compulsare ora, a proposito di Luciani, una delle prime antologie dialettali del Novecento: con le parole di Pasolini (*Poesia dialettale del Novecento*, 1952, p. XXII, n. 4), «quella, modesta ma utile (forse l'unica antologia dialettale compilata con onesti criteri informativi) di Amedeo Tosti: *Poeti dialettali dei tempi nostri* (limitata all'Italia meridio-

nale), Lanciano, 1925». L'Abruzzo, anzi gli Abruzzi vi vengono presentati con una ricca scelta di poeti, ma Luciani vi recita un ruolo di vessillifero e di protagonista che oggi può lasciarci alquanto increduli ma che rispecchia il consenso con cui fu accolta la sua poesia, giunta nel 1921 al secondo libro, le *Poesie* dell'editore Ricciardi di Napoli: «Alfredo Luciani ha ripetuto per la poesia dialettale abruzzese il miracolo compiuto da Salvatore di Giacomo per la napoletana: un colpo vigoroso d'ala, e via per i cieli ampi e sconfinati della lirica!...»

Una certificazione più realistica e "storica" del ruolo impersonato da Luciani nell'ambito della poesia dialettale abruzzese si coglie nella prefazione al *Vocabolario abruzzese* di Domenico Bielli (Casalbordino, 1930) scritta dal secondo poeta della nostra regione (nell'ordine cronologico della pubblicazione di libri di versi) secondo il canone pasoliniano e ormai vulgato, cioè Cesare de Titta: «In generale, la parte colta del nostro popolo non teneva in alcuna considerazione la lingua materna, definita comunemente lingua del volgo [...]. Ora quando nel 1913 [...] uscì il volume *Stelle lucende* di Alfredo Luciani, l'Abruzzo ebbe non solo la rivelazione di un grande poeta, ma anche una forte scampanellata agli orecchi, che se non bastò a vincere la tradizionale antipatia dei nostri letterati verso il dialetto, fece balzare dal sonno e dal silenzio le anime aperte e sensibili alla potenza espressiva della nostra lingua regionale.» Con Luciani si acquisisce dunque la nozione di lingua regionale. E l'inizio del periodo successivo, nella prefazione suddetta, è quasi per trasformare un *post quod* in un *propter quod*! Continua de Titta: «Al volume *Stelle lucende* di Alfredo Luciani segui

nel 1919, per i tipi di Gino Carabba di Lanciano, il mio volume *Canzoni Abruzzesi...*». Il terzo poeta abruzzese del canone pasoliniano è, come si sa, Vittorio Clemente, mentre Pier Paolo mise a giacere il poeta più popolare d'Abruzzo che era Modesto Della Porta (sul piano nazionale risollevato dall'antologia *Le parole di legno* a cura di Mario Chiesa e Giovanni Tesio, Mondadori, 1984, che reca una bella poesia inedita al tempo di Pasolini) forse perché il critico bolognese non poteva ancora leggere le *Poesie* uscite postume nel 1954 che contengono delle cose più raffinate di *Tapù-Lu trumbone d'accompagnamento*, Carabba, Lanciano, 1933, da Pasolini relegato in nota (*Poesia dialettale del Novecento*, LI). Naturalmente stiamo qui parlando delle antologie che contemplano i poeti dialettali di tutte le regioni d'Italia e non di quelle che si limitano all'Abruzzo in cui non può mancare assolutamente Luciani e nemmeno Della Porta. Nell'antologia a carattere nazionale uscita nel 1991 presso Garzanti a cura di Giacinto Spagnoletti e Cesare Vivaldi, *Poesia dialettale dal Rinascimento a oggi*, in due tomi, li ritroviamo tutti questi poeti abruzzesi più importanti sinora nominati (de Titta, Della Porta, Luciani, Clemente) con qualche altra presenza ottocentesca (Umberto Postiglione, il grande molisano Eugenio Cirese aggregato all'Abruzzo), seguiti da quelli di anagrafe novecentesca, viventi all'altezza del 1991, come Alessandro Dommarco (già presente in Chiesa-Tesio), nato ad Ortona nel 1912 e spentosi a Roma nel '97, che rappresenta ormai l'ultima accessione in forza di classico del drappello abruzzese. Nell'antologia del Brevini, che ripescava anche due veristi dell'Ottocento, Luigi Anelli e Gaetano Murolo, mancando Lu-

ciani, nello scomparto «Il dialetto come "otium"», vivono, degli abruzzesi, Cesare de Titta e Vittorio Clemente (per entro la più vasta sezione seconda: «Classicismo e municipalità») e, nella sezione quinta, «Lirica e dialetto», tra i poeti che più hanno avvertito «la lezione del Novecento», Alessandro Dommarco.

Se, dunque, l'antologia del Brevini non fosse elaborata secondo lo svolgimento storico nazionale della poesia dialettale, ma secondo il suo sviluppo nelle singole regioni, ancor di più la poesia abruzzese del Novecento apparirebbe "acefala" senza quel Luciani che ha utilizzato il suo dialetto non in funzione mimetica come avevano fatto i veristi municipali che lo avevano preceduto ma in una dimensione per cui sono stati necessari una reinvenzione e, per così dire, un intervento di regia che lo rendesse tale da poter gareggiare con l'italiano ed essere veramente "un'altra lingua" (nozione accolta in pieno da de Titta che, tra i poeti abruzzesi, passa per il più "alessandrino" di contro alla classicità, magari un po' barocca e compiaciuta di sé, di Luciani).

\*\*\*\*\*

Alessandro Dommarco mi confessava di preferire de Titta a Luciani e agli altri poeti abruzzesi proprio per il modo in cui sapeva far vivere nel verso la parola, che, per l'appartenere il de Titta alla grande area chietino-lancianese del ricordato "toscano regionale", non aveva bisogno di progetti e circonvoluzioni particolari per captare l'udienza del lettore. E Dommarco adopera l'ortonese, cercando come consulenti i vecchi paesani, forse più artigiani, urbani, che contadini della periferia, per ritrovare le vecchie

stagioni della città e sue personali, così come de Titta si comportava con la favella della natia Sant'Eusanio del Sangro usando, però, tutti gli accorgimenti musicali di collocazioni di parole e giri di frasi per ottenere il più alto tasso di letterarietà (non per nulla de Titta è il maggior melico d'Abruzzo).

Purtuttavia, per quanto possa sembrare paradossale a tutti i lettori che abbiano qualche contezza della poesia abruzzese del Novecento, la lassa di endecasillabi di Dommarco, che spesso ha il sigillo di un settenario, per dinamicità, per accumulazione di immagini, per le riprese e i ribadimenti di un motivo, meglio si accosta al sonetto o alle quartine di Luciani che alla strofa – quartina o sestina o altro metro – di de Titta che sembra girare, splendidamente, su se stessa. Anche la compilazione dell'unico libro di Dommarco, che da *Tembe stòrte*, Roma, 1970, concesce fino a *Da mo ve dicche addìje*, Roma, 1980, fino a ricomprendere poesie sparse e traduzioni nella silloge pubblicata da Scheiwiler, *Poesie in dialetto*, Milano, 1996, nemmeno un anno prima della scomparsa, dà l'idea più del canzoniere di Luciani, "monolingustico", cioè eminentemente lirico (se vogliamo adoperare ancora l'espressione continiana), che del "plurilinguismo" di de Titta che infila più generi, dal melico delle *Canzoni abruzzesi* ai lirici rispetti di *Terra d'oro* alle storie veristiche di *Gente d'Abruzzo*.

Insomma Luciani, alle soglie del Novecento, riepiloga la lezione dell'ultimo Ottocento italiano, ossia la rivive travasandola nel monumento dialettale che vuole erigere, pieno di entusiasmo e passione, come abbiamo sentito dalle sue parole; Dommarco, traduttore da Tennyson, da Mallarmé, dai greci, che si ap-

pressa a stampare nell'ultimo trentennio del secolo, quasi sessanta anni dopo Luciani, sembra convogliare nella sua pagina, oltre che l'esperienza delle letterature europea e italiana in lingua (nella quale ultima si è anche cimentato), quella dialettale, che è giunta (al tempo del suo debutto) alle prove policentriche sperimentalistiche e neodialettali. Dommarco non approda a nessuno di questi movimenti. C'è, nella sua poesia modernissima, la lindura della classicità. Il dialetto di Ortona, calcolato fino all'ultimo suono, nasconde accorgimenti retorici e congegni di alta perfezione. Nella edizione da me curata *L'opera in dialetto* di Luciani, ho paragonato una poesia di Dommarco, che in italiano suona "Devo farmelo durare questo po' di tempo" a una poesia di Luciani, del 1924-25, a un sonetto: *Fronne d'uliv'amare* ("Foglie di ulivo amaro") del poeta di Pescara. Ora voglio affrontare alla stessa poesia di Luciani un'altra poesia di Dommarco, in cui pare espresso un medesimo concetto: «veder passare come un sogno il mondo» in Luciani, «il dire addio al mondo quando si è ancora nella integrità delle forze e della coscienza, prima che il vivere diventi insipido» in Dommarco. Perché propongo questa "concordanza"? Non certo per l'analogia del motivo che è comunissimo, ma per l'enunciazione, che è nei due poeti, di esserne colti come di soprassalto; simili, nelle due poesie, sono l'accumularsi delle immagini, i vocativi rivolti alle bellezze del mondo che vengono sospesi e ripresi; la ripetizione di «è morte» in Luciani, di «addije» in Dommarco; la serie di *enjambements* in Dommarco già dai primissimi rigli, e il grande *enjambement* in Luciani tra le quartine e le terzine; ed altri accessori. Della maestria di Dommarco sappiamo;

forse molti (Pasolini compreso) erano a credere che in Luciani non vi fosse svolgimento poetico e che il poeta non giungesse, qui e altrove, a punte di tale raffinatezza.

Ottaviano Giannangeli

## FRONNE D'ULIV'AMARE

di Alfredo Luciani

E pe' mi pure venarrà la morte!  
Mo c'ancore ve vede albe stellate,  
notte de luna piene, a mezz'estate,  
pense ca ssu guardarve è tante corte!

E, se st'occhie so' chiuse, che m'emporte  
c'ancore esiste sole, vern'e state?  
Ve guardarrà atra gente, addecreate;  
ma pe' mi, pe' stu core, è morte, è morte

la gran ducezze de guardarve! O monne,  
monne mi' belle, che malancunìe  
de vederte passà, come nu sonne:

manate de turchine, che 'n se piglie;  
fronne d'uliv'amare pe' la vie,  
che te' contate – e nen sa! – le miglie...

## FOGLIE DI ULIVO AMARE

E per me pure arriverà la morte! / Or  
che ancora vi vedo, albe stellate, / notti  
di luna piena a mezz'estate, / penso che  
il mio guardarvi è tanto corto! // E, se  
son chiusi questi occhi, che importa / che  
ancora esistan sole, inverno estate? / Vi  
guarderà altra gente, ricreata, / ma per  
me e questo cuore è morta, è morta // la  
gran dolcezza di guardarvi! O mondo, /  
mondo mio bello, che malinconia / il ve-  
derti passare come un sogno: // manate di

turchino, inafferrabili; / foglie di ulivo  
amare per la via, / che tien contate – e  
non lo sa – le miglia...

[versione metrica di O. Giannangeli]

## DA MÓ VE DICHE ADDÌJE

di Alessandro Dommarco

A questa breve nubilosa luce  
Vo ripensando che m'avanza...

GIOVANNI DELLA CASA,  
*O dolce selva solitaria amica*

Da mó ve diche addije cilistrine  
arie de primavére e vvu adduruse  
jèrve ggendile: addije acqua lucènde  
che ggire spenzierète sótt'a ssóle,  
cièlle, farfalle, fiure: addije addije  
'mbrìje de frónne smòste da lu vendè.  
Ve salute da mó: mó che vv'arròve  
siémbre le stisse, uguèle a ogni ane,  
arie de vèrne pungecòse e bbianghe  
vendelère d'ahòste tutte pròvvele.  
'Ngóre me só cagnète: ma tra póche,  
nen sacce quande, sacce ca tra póche  
cchiù nen v'arsènde vive accóme m-

mó:

ca piène piène, juórne dópo juórne  
me ze sciapisce 'm-mócche lu cam-  
bè'.

'Ccuscì cóme l'amóre: appéna ajére  
tignève la buffìje e mmó è cciarèlle.

## VI DICO ADDIO DA ORA

Vi dico addio da ora, cilestrina / aria  
di primavera e voi gentili / erbe odorose:  
addio, acqua lucente / che giri spensiera-  
ta sotto al sole, / farfalle, uccelli, fiori:  
addio, addio, / ombria di foglie che som-  
muove il vento. / Vi saluto da ora che vi

trovo / sempre gli stessi ed agli altri anni  
uguali, / aria pungente dell'inverno e  
bianca, / forti venti di agosto tutti polve-  
re. / Non son mutato ancora: ma tra po-  
co, / io non so quando, ma so che tra po-  
co / più non vi sentirò vivi come ora: /  
perché tra poco, giorno dopo giorno, / mi  
si fa sciapo tra le labbra il vivere. / Così  
come l'amore: appena ieri / tingeva la  
bottiglia e or è vinello.

[versione metrica di O. Giannangeli]

## LETTURE INCIDENTALI GENOVA-NAPOLI: CAPITALI DELLA POESIA

Mi è giunto un libro giallo dal titolo  
*Ordo Italicus (Genova-Napoli, due capi-  
tali della poesia)*: è in italiano però, non  
in latino, e vogliono che lo recensisca in  
inglese. Siccome mi va di scrivere in ita-  
liano, chiederò a Ray di divertirsi a tra-  
durre. Vado al computer e comincio a  
scrivere.

A prima annusata, ora scrivo, si ha  
l'impressione che questa antologia poeti-  
ca non riguardi tanto gli autori della poe-  
sia che contiene bensì il suo curatore,  
Ettore Bonessio di Terzet, del quale ap-  
prendiamo per sua autoconfessione a p.  
168 che è «professore universitario di es-  
tetica» e, inoltre, che «il poeta-Bonessio  
è il teorico-Bonessio disegnannte il “fram-  
mento organico”».

Pardon: il “frammento organico”?

E il Bonessio subito risponde: «Bo-  
nessio di Terzet non ci prende per mano  
(il poeta schietto di sua vena ci prendere-  
rebbe forse per mano?). Chi si ferma al  
linguaggio, perde la lingua.» Ma di cosa  
farnetica? Andiamo dunque avanti con la  
lettura. Qui gatta ci cova, caro Ray!. Ma  
questo è già piuttosto interessante. La

mia lettura incidentale potrebbe mutarsi in qualificante.

Il libro – che si apre con un esergo attribuito a Marcuse, «Il mondo è realmente così come appare nell'opera d'arte», – è l'ottavo volume di un anonimo editore-stampatore che intitola una sua collana (questa), *L'Assedio della poesia*. Il quinto volume della serie, del quale questo lettore ebbe già occasione di parlarne, indicava per editore la tipolitografia Glaux di Napoli, maggio 1996, e si intitolava *Disordinate convivenze*, a cura di Giuliano Manacorda, ben noto storico e critico della letteratura italiana dal dopoguerra ad oggi. La sorpresa di quel volume era racchiusa nella scelta dei poeti, appena sei: Mariella Bettarini, Milo De Angelis, Rodolfo Di Biasio, Luigi Fontanella, Vito Riviello, e Antonio Spagnuolo.

E questo è quanto il Manacorda scrisse a inizio di discorso, nella sua densa introduzione: «Si approssima il tempo dei bilanci – anche per la poesia: fra quattro anni il mondo – il millennio – si conclude ed è inevitabile e giusto che ci si volga indietro a cercar di capire quanto si è fatto, e di conseguenza come procederà il futuro. Un'operazione, se si vuole, stereotipa cui tuttavia è difficile sottrarsi e non per registrare impossibili salti ma per non sfuggire ad una occasione non solo suggestiva ma certamente irripetibile per quanti hanno il loro nome in questa antologia.»

Anche quest'ottavo volume presenta a sua volta una sorpresa: non più Glaux come editore e stampatore ma la Tipolitografia "Romanò Attilio", situata in Vico San Geronino alle Monache, n. 27 – 28 – 29, senza però indicazione precisa della città di stampa. Dubbio: o "la città" son "due città": la Genova e la Napoli

del sottotitolo?

Nell'introduzione, il Bonessio di Terzet dichiara di non sapere se «Genova o Napoli siano ancora capitali di qualcosa», però assicura che «Napoli è terra di vivacissimi autori» mentre «Genova continua a vivere con difficoltà una rinascita pur concretamente avviata»; «a Napoli la vita viene vissuta con adesione teatrale e passione» mentre «a Genova si sente un'aria di sospetto»; «a Napoli si vive seduti, mentre a Genova si sta in piedi», e così via.

In sostanza, sia a Genova che a Napoli vi sono «profumi e palazzi», quindi «grandezza e fragranza»: città e termini definitivi, questi, che dovrebbero simboleggiare, almeno per il curatore dell'antologia, il signor di Terzet, «essere e poesia». Il Bonessio si rifà infatti subito ai filosofi, a sostegno della sua tesi su Genova – Napoli – due capitali della poesia; e questi si chiamano Hegel («la grandezza non è misura di quantità, è uno stato dell'essere»), Fichte e Kant («la lotta culturale europea per il predominio è sempre avvenuta tra il nord occidentale di etnia germanica e il sud europeo di etnia latina»), e naturalmente Nietzsche («[...] poesia è l'equilibrio trovato e raggiunto secondo le indicazioni niciane, è il superamento dello stato di malessere che prende l'essere quando non si trova più nel tempo dell'autentico [...]»).

Il poeta e professore Bonessio non esita, da parte sua come si è già visto, a formulare che «il quotidiano non è il luogo dell'essere che fugge e si ritrae in sé»; «l'essere tende alla ricomposizione di sé, al suo ritrovamento, e la poesia è il mezzo eccellente per questa riconquista da parte dell'essere»; «senza poesia il mondo rimane monocromo»; «l'azzurro

è il colore della poesia; e Genova come Napoli sono città toccate dalla luce»; «poesia è ricerca dell'Essere. L'essere ricerca Poesia. Poesia ricerca Poesia»; «l'essere ricerca la sua essenza, ricercando Poesia. Poesia ed essere erano una volta una sola entità. L'essere risuonava delle valenze poetiche; la poesia si nutrive della struttura non equivoca dell'essere»; e così via.

Il volume contiene 10 poeti, incluso il professore universitario di Estetica Bonessio di Terzet; ed essi si chiamano Antonio Spagnuolo, Lucetta Frisa, Franco Capasso, Ponziano Menda, Giorgio Moio, Massimo Morasso, G. Battista Nazzaro, Fabio Nicolazzo, e Felice Piemontese. Dei citati, io ne conosco solo due: Antonio Spagnuolo, napoletano, che appare anche nell'antologia del Manacorda, e Felice Piemontese, di Monte Sant'Angelo, Foggia. La mia ignoranza di questi autori è senza alcun dubbio imperdonabile, ma il di Terzet mi è stato di moltissimo aiuto comunque, con i suoi commenti ad ognuno dei poeti antologizzati, e in special modo su quanto scrive di se stesso: «La poesia Bonessiana si assume il compito di *musicare* il suo proprio se stesso: vano scorgervi la trama del *tractatus* della *prosa lineare e trasparente* di volti cosmici. Dopo Nietzsche, e dopo Duchamp, l'arte deve ancora venire.»

Pardon: "volti cosmici"?

Il giorno medesimo in cui il postino mi recapitò questo libro del Bonessio di Terzet, mi giunse una lettera da Milano, del poeta dialettale Franco Loi, che leggo con passione e grandemente stimo. Si chiudeva con queste parole: «La letteratura "in dialetto" è oggi la più importante in un momento in cui stanno sparendo le parlate tradizionali, e l'italiano è svilito

dall'intellettualismo montaliano e dagli scampoli del petrarchismo. Ma ne parleremo.»

Ne parleremo?

Giose Rimanelli

## UNA NOVITÀ POETICA PIEMONTESE: *SERMAN E POESIE* DI GIUSEPPE GORIA

P. V. Mengaldo, in una sua recensione all'ultima edizione einaudiana delle poesie di Raffaello Baldini, ricorda come lo stesso poeta santarcangiolese abbia affermato che «in dialetto si può parlare con Dio, non si può parlare di Dio» (vedi "Corriere della Sera" del 20 giugno 2000). La citazione è d'obbligo per coloro che sono convinti che la poesia in dialetto debba avere degli spazi propri, spazi delimitati e cintati, oltre i quali essa (*ça va sans dire*) non può e non deve uscire, pena l'invasione di quell'altro spazio (questo né delimitato né cintato, ma libero e senza confini), dominio della poesia "in lingua" (italiana, ovviamente). Fuori di metafora, notiamo come abbia ancora molti (e famosi) sostenitori la convinzione secondo cui la poesia in italiano può toccare ogni argomento, con ogni stile e registro, mentre quella nei dialetti deve limitare i suoi argomenti a ciò che è propriamente "dialettale" o, come sentenzia ancora P.V. Mengaldo nell'articolo citato: «La poesia dialettale non può essere né orfica né sublime: può essere sapienziale, questo sì». Ci accorgiamo dunque a questo punto di essere riusciti a lasciare nel dimenticatoio (ed era tempo!) tutta una sequela di luoghi comuni (le piccole cose, i ricordi, i rimpianti, il paese, la mamma, le montagne, la nostalgia...) per acquisire al dominio

della poesia dialettale questa nuova certezza: nella migliore delle ipotesi essa è "sapenziale", e basta.

Questa premessa serve per isolare, e indicare all'attenzione dei lettori de "il Belli", un volumetto di poesie (una *plaque* di appena 48 pagine) uscito nel mese di febbraio del 2000 a Ivrea per le edizioni dell'Associazione culturale La Slòira: *Serman e poesie* di Giuseppe Gorria, nato a Torino nel 1953. Si tratta di un libro che può dimostrare due cose: o che la poesia "dialettale" non frequenta, a certi livelli, i luoghi chiusi di cui sopra oppure che per questo tipo di poesia in piemontese non vale la definizione di "poesia dialettale", ma essa è poesia in lingua a tutti gli effetti. Scelga ognuno quale delle due ipotesi preferisca: entrambe lo porteranno ad ammettere che l'opera di Gorria è realmente un piccolo capolavoro poetico.

Ma veniamo ora a parlare del libro. Si tratta, come già detto, di una scelta di 23 poesie, che vanno dal '77 al '99, tratte dal *corpus* poetico di Gorria (tra l'altro pure bravissimo prosatore), che, come afferma nella sua prefazione Dario Pasero, «a l'ha sernù d'esse poeta ver, na vos fòra dël còro tant dij poeta ij pl tradissionalista come dij "neo-dialetaj"; n'èscritor ch'a l'ha pa gena d'esse 'dcò filòsof e alchemista, sivalié e trobador, mistich e mascon» ("ha scelto di essere poeta vero, una voce fuori dal coro sia dei poeti più tradizionalisti sia dei "neo-dialettali"; uno scrittore che non esita ad essere anche filosofo e alchimista, cavaliere e trovatore, mistico e stregone"). Una voce fuori dal coro che non ha soggezione a trasformare in poesia i suoi *ktémata es aièi*, quei suoi possessi perenni che gli derivano dalle letture poetiche (i trovatori, anzitutto) e dagli studi filosofici (i mi-

stici e i filosofi mitteleuropei, con Nietzsche in prima fila).

L'amore per la Provenza vista come una sorta di terra promessa della poesia percorre tutta la produzione goriana, dal 1984 di *Anté ch'a sofia ancor la bizo neiro...* (*Dove soffia ancora la bizo neiro...*): «Cheicòs 'd noi / a seufr 'dcò sì, Auvergna, tèra d'Òc, / mal-fé vorèj-je bin [...] varèj ch'a speto / l'arvangia d'un bard e 'd soe listeurie [...]» ("Qualcosa di noi / soffre anche qui, Alvernia, terra d'Oc, / difficile amarla [...] declivi che aspettavo / la rivincita d'un bardo e delle sue storie [...]" ); al 1999 di *Tat tvam asi*, componimento che si apre con tre nomi significativi per il percorso (poetico, ma soprattutto esistenziale) dello scrittore: *Ariana*, *Sherazad'*, *Dàima dël Lagh* e che si chiude, con un'analogia ternaria probabilmente voluta, con la citazione dei versi di tre scrittori fondamentali per capire i testi di Gorria: Jaufré Rudel, Contessa di Dia, Raimbaut de Vaqueiras.

Altra figura centrale è quella di Nietzsche, invocato esplicitamente in *Nietzschean-a* (del 1980), e non solo per i legami stretti del filosofo sassone con Torino («Forse – is disio – i soma stàit pr'un àmen / an sla brova dël Savèj d'un alman / solengh fèrmasse sì ant l'escalabrun-a / èd soa stagion», "Forse – ci dicevamo – siamo stati per un attimo / sul limitare della (*Gaia*) *Scienza* di un tedesco / solitario fermatosi qui al tramonto / della sua stagione"), ed evocato implicitamente in vari altri momenti per le sue riflessioni sul "tramonto dell'Occidente" (si vedano soprattutto *Belvedere*, del 1985, e *Canson an broa dla neuit*, del 1999).

Moltissimi sono comunque i riferimenti culturali riscontrabili in questi



componenti (tra i quali predomina, metricamente parlando, il sonetto, che presenta però talora assonanze invece di rime), ma ciò che più colpisce il lettore è l'ossessione per l'immagine del *serman* (il giuramento, visto nella sua sacralità più profonda, come dichiara anche il suo etimo, dal latino *sacramentum*), dato che ne abbiamo una serie di sette, in cui l'autore confessa nei confronti della modernità tutta la sua idiosincrasia, che, lungi dall'essere un banale e squallido misoneismo d'accatto, si presenta invece come la condanna per quel modo di pensare, tipicamente piccolo-borghese, che antepone dei non-valori (il denaro, il successo, la vita comoda ma superficiale) a quelli che sono invece, nella concezione altamente aristocratica (nella sua accezione più alta) del Nostro, i veri valori: le radici, la tradizione, il culto degli antenati e, ovviamente, la lingua in cui tutto ciò si è sempre espresso: «Ant un canton èscur èd la memòria / a l'è s-ciapà 'l fiuel dël fer e dla lòsna: / èl sàber che 'l temp, tan 'ma na limòsna, / a l'ha lassà: serman d'antica glòria. / Standal d'èsfida seve ancor pèr mi, / ansègne alvà dèdnans tut temp marì / che a crasa e a s-cianta, ma la peul pa dì / contra la pera e contra 'l fer temprà, / 'ma n'arma 'n fond al cheur. Boneur dla spa, / color dël dèir, feuder èd temp passà. / Boneur dël dèir: sol, àut e mai crasà.» - «In un angolo scuro della memoria / è spezzato il figlio del ferro e del lampo: / la sciabola che il tempo, come un'elemosina, / ha lasciato: giuramento di gloria antica. / Stendardo di sfida siete ancora per me, / insegne levate contro ogni tempo avverso / che annienta e schianta, ma nulla può / contro la pietra e il ferro temprato, / come un'arma (gentilizia) in fondo al cuore. Fortuna della spada, / colore della roccia,

fodero di tempo passato. / Fortuna della roccia: sola, alta e mai annientata.» (*Serman VI*, 1992), o ancora «La neut con soe ale 'd ratavòldira / anvlupa 'l seugn coma 'l feuder la spa / - ora sanglan ora glorios, sai pa, / d'un temp che l'òr val pi che sangh e glòria» - «La notte con le sue ali di pipistrello / avvolge il sogno come il fodero la spada / - ora cruento ora glorioso, non so, / in un tempo in cui l'oro vale più del sangue e della gloria» (*Serman VII*, 1994).

Un altro aspetto che colpisce nell'opera di Gorja è la riflessione sul tempo, visto ora nel rimpianto del passato (*Vàire, le fìdche*, 1982) ora nel suo scorrere ciclico («Ant èl labirint sircolar dij temp / as antèrso e as èsperdo rèis / campà a l'asar» - «Nel labirinto circolare dei tempi / si intrecciano e si smarriscono radici / gettate a caso»; *Èl cant dij drocheri*, 1990) ora nella malvagità del suo passare («O ant èl temp cròi ch'as na cor via infedel» - «O nel tempo malvagio che se ne corre via infedele»; *Ti 't dèsvèle*, 1997) ora nel suo perdersi nell'impossibilità («Èl temp drinta le còse ampèrzonà / at vaita sot la masca dël present» - «Il tempo imprigionato dentro le cose / ti spia sotto la maschera del presente»; *Èl temp e le còse*, 1995) ora nel suo ondeggiare vago e mutevole («Èl temp l'è n'èspovrin 'd granin d'asar / d'un arlogé bisar ch'a scor dosman / ij moment mericant. / Ij cheur son gièu d'èscach giugà da' n mat» - «Il tempo è una clessidra di granelli di casualità / di un orologio bizzarro che fa scorrere lentamente / i momenti amarognoli. / I cuori sono giochi di scacchi giocati da un matto; *Piassète*, 1994). Simbolo dello sconcerto umano davanti al tempo è l'immagine del labirinto, che varie volte ritorna in queste poesie: esso è, come abbiamo visto poco

fa, l'immagine concreta del tempo in *Èl cant dij drocheri*, ma è anche il campo di svolgimento degli incubi notturni («Le neutit frose ch'as mës-cio j'èstrasseugn / èd j'om pèrdù 'nt èl roèj d'un labirint» - «Le notti spaventose in cui si mescolano gli incubi / degli uomini perduti nel rove-to di un labirinto»; *Serman IV*, 1989) o addirittura il luogo stesso dell'esistere umano («L'hai-ne scontrate - garabìa dël cas - / ant èl labirint bòrgno dla Babel / d'un dësvelesse ch'as èstèrma e a tas?» - «Ti ho forse incontrata - garbuglio del caso - / nel labirinto cieco della Babele / di un rivelarsi che si nasconde e tace?»; *Ti 't dësvele*, 1997).

Un ultimo accenno spetta alle traduzioni italiane dei testi (sono quelle riprodotte in queste righe) di Dario Pasero (che ha curato tutto il lavoro dell'edizione, dotandola anche di una breve ma succosa prefazione), ed alle illustrazioni, opera di Mario Gallina. Le traduzioni, elogiate pubblicamente dall'autore stesso delle poesie, pur rispettando il senso letterale dei testi, riescono comunque a riprodurre il valore poetico, permettendo così al lettore non piemontofono (ma anche a quei piemontesi che non si destreggiano troppo agevolmente con la loro lingua letteraria) di penetrare il valore più autentico dei versi.

*Gabriele Pipino*

G. Gorìa, *Serman e poesie*; sernia, traduzione italiana e prefazione di D. Pasé; I-vrea, Tip. Ferraro, 2000.

## BELLI IN GERMANIA

Lunedì, 4 ottobre 2000, all'Istituto di comparatistica dell'università di Monaco Otto Ernst Rock ha letto in italiano e in tedesco alcuni sonetti di Giuseppe Gioa-

chino Belli, nell'ambito delle iniziative promosse dalla "Lyrik-Bibliothek" a favore della poesia moderna in lingua originale e in traduzione tedesca.

Per un'ora e mezza un pubblico selezionato di lettori attenti, circa una cinquantina, ha seguito il percorso elaborato da Otto Ernst Rock attraverso l'universo poetico belliano, intervenendo infine con domande e riflessioni, suggerendo paragoni e confronti con altri poeti italiani e stranieri.

Rock ha letto della sua traduzione tedesca del Belli i seguenti sonetti in italiano e in tedesco: *Lo stroligo*, *La verità*, *Er giuvedì e venardì santo*, *A padron Marcello*, *Er zampietrino niobbe*, *Le lingue der monno*.

Soltanto in traduzione tedesca sono stati letti invece: *Una vita da cane*, *La concubina*, *L'anno santo*, *L'istoria romana*, *Er mercatino a Campo de Fiori*, *Un ber gusto romano*, *La moje fedele*, *Lo scannolo*, *Er cafetiere fisolofo*, *La golaccia*, *La vita dell'omo*, *La morte co la coda*, *Accusi va er monno*.

La recitazione coinvolgente di Rock, la presentazione di immagini, autografi e di alcuni testi poetici tematicamente affini di autori tedeschi (Matthias Claudius, Albert von Schirnding), nonché il rinvio a Paolo Poli e Salvucci, hanno reso questa serata lirica belliana uno spettacolo di alto livello, che ha incontrato un particolare successo di pubblico.

*Italo Michele Battafarano*

# NOTIZIARIO



## LE NOSTRE ATTIVITÀ

A cura di Franco Onorati

Aggiorniamo l'informativa sulle principali iniziative promosse dal "Centro Studi G.G. Belli"

### 7 SETTEMBRE 2000

La manifestazione per celebrare l'anniversario della nascita del Belli, appuntamento ormai tradizionale nel calendario del "Centro", che rappresenta anche la ripresa delle nostre attività dopo la parentesi estiva, si è tenuta quest'anno in un altro luogo "belliano": Sant'Ivo alla Sapienza.

Il palazzo, attualmente sede dell'Archivio di Stato di Roma, nell'Ottocento ospitava l'Università e appare più volte nelle vicende biografiche di Belli nonché nei versi dei sonetti.

Inizialmente previsto nel cortile del complesso, l'incontro, a causa di un temporaneo piovasco, se è poi svolto nella Sala Alessandrina.

Nella scaletta figuravano: un indirizzo di saluto da parte di Luigi Londei, Direttore dell'Archivio di Stato; un'introduzione del Presidente del "Centro Studi", Muzio Mazzocchi Alemanni, e una relazione di Donato Tamblè incentrata sulla presenza delle istituzioni nei sonetti belliani. È poi seguita la lettura di quei sonetti in qualche modo legati alle vicende dell'Università romana e, più in generale, alla cultura: lettura affidata a Gianni Bonagura e Paola Minaccioni.

La serata è stata coordinata da Marcello Teodonio.

### IL CONVEGNO SU COLA DI RIENZO

Nei giorni dall'8 al 10 novembre 2000 si è svolto l'annunciato convegno di studi su Cola di Rienzo, secondo il programma che abbiamo pubblicato nel precedente numero della rivista.

### L'ASSEMBLEA DEL 29 NOVEMBRE 2000

Il 29 novembre 2000 si è tenuta presso l'Istituto Nazionale di Studi Romani l'assemblea ordinaria dei soci, prevista dallo statuto per l'approvazione del bilancio preventivo per il 2001; un estratto delle delibere assembleari sarà inviato ai soci. Mette comunque conto segnalare, per la loro rilevanza esterna all'assemblea, alcuni degli argomenti trattati:

#### - *compagine sociale*

Sono stati cooptati fra i soci aggregati i signori: Fulvio Tuccillo (Napoli), Gerald Bernhard (Regensburg), Donato Tamblè e Giulio Ferroni (Roma); fra i soci ordinari: Alberto Mazio.

#### - *pubblicazioni*

È stato fatto il punto sulle iniziative editoriali del "Centro"; quando uscirà il terzo fascicolo della rivista per l'anno in corso, saranno disponibili due nuove pubblicazioni e cioè:

a) il volume contenente gli atti del convegno su "La letteratura romanesca del secondo

Novecento", curato da F. Onorati e M. Teodonio (ed. Bulzoni);

b) il fascicolo contenente la traduzione italiana, curata da L. Lattarulo e M. Mazzocchi Alemanni, del saggio di Wilhelm Theodor Elwert *La poesia dialettale d'arte in Italia e la sua relazione con la letteratura in lingua colta*. Il saggio, edito dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma nella serie dei "Quaderni" è arricchito da una introduzione di G.B. Bronzini (*La linea elwertiana delle letterature dialettali*) e da un profilo biografico di Elwert curato da I.M. Battafarano)

Si è deciso inoltre di avviare la pubblicazione del saggio di Stefania Luttazi, *Belli e l'Ottocento europeo. Romanzo storico e racconto fantastico nello Zibaldone*, che, investigando lo *Zibaldone* belliano, analizza l'atteggiamento del poeta nei confronti della letteratura fantastica e di quella realistica. Il saggio, che sarà introdotto dal Prof. Giulio Ferroni dell'Università di Roma, è destinato ad inaugurare la collana di monografie che il Centro studi si propone di affiancare ai volumi contenenti gli atti dei convegni.

- *Stato di avanzamento del progetto "Vocabolario del romanesco contemporaneo"*

Sempre nell'ambito dell'assemblea del 29 novembre, il consocio Paolo D'Achille, anche a nome del collega Claudio Giovanardi, ha riferito sul lavoro svolto, nel corso del 2000, dalla borsista Sara Romiti, dando anche notizia che il progetto del "Vocabolario", come compito specifico dell'unità di ricerca di Roma all'interno di un più vasto programma nazionale intitolato "La lingua delle città, italiano regionale e varietà dialettali" (coordinato dalla prof. Teresa Poggi Salani, dell'Università di Siena), è stato approvato dal MURST e verrà cofinanziato con fondi ex 40% per l'anno 2000.

Per l'interesse che riveste, riproduciamo ampi stralci della relazione di Sara Romiti:

La prima fase del lavoro è consistita nella ricerca, selezione e acquisizione delle opere in romanesco presenti nella Biblioteca Alessandrina (opere già segnalate all'attenzione degli specialisti grazie alla mostra e al catalogo dal titolo "Voci di Roma"), in cui era accluso un glossario. Questi i titoli scelti, e le sigle utilizzate per la catalogazione:

- An: Andrenacci Maldini Silvana, *Enèa e Didone. Tra leggenda e mitologia (45 sonetti in dialetto romanesco)*, Roma, Centro letterario del Lazio, 1994.
- As: Ascheri Andrea, *La ballata del grillo. Poema eroicomico*, Vincenzo Lo Faro Editore, 1988.
- BF: Bardella Carlo, *Fôchi d'artificio. Poesie romanesche*, Roma, Giulio Carpentieri, 1952.
- Bo: Boschetti Franca, *Bentornato Sor Capanna! Stornelli in dialetto romanesco*, Roma, Mario Dell'Arco, 1992.
- DA: Dell'Arco Mario, *Apocalisse a Roma*, Genzano dell'Infiorata, Petrucci stampatore, 1975.
- DB: Dell'Arco Mario, *Otto a baiocco otto!*, Roma, dell'Arco, 1993.
- DD: Dell'Arco Mario, *Roma di Mario dell'Arco illustrata da Maurizio di Puolo*, (Marino, Stamperia S. Lucia, 1982).
- DE: Dell'Arco Mario, *Poesie di Mario dell'Arco (1942-67)*, Roma, Mario Bulzoni Editore, 1967.
- DH: Dell'Arco Mario, *Er gusto mio*, Roma, Bardi editore, 1953.
- DI: Dell'Arco Mario, *Marino Olimpo in terra*, Marino, Ass. Pro Loco Marino, 1993.

- DL: Dell'Arco Mario, *Lasciatemi divertire ovvero Marziale per un altro mese*, Roma, Lazigrafik, 1972.
- DM: Dell'Arco Mario, *Ombra più ombra*, Genzano dell'Infiorata, Petrucci stampatore, 1974.
- DO: Dell'Arco Mario, *Ottave di Mario dell'Arco*, introduzione di P.P. Pasolini, Roma, Bardi editore, 1948.
- DP: Dell'Arco Mario, *La peste a Roma*, Roma, Bardi editore, 1952.
- DQ: Dell'Arco Mario, *A li quattro cantoni*, Genzano dell'Infiorata, Petrucci stampatore, 1973.
- DR: Dell'Arco Mario, *I romaneschi all'osteria*, Roma, "Il nuovo Cracas", 1963.
- DS: Dell'Arco Mario, *La stella de carta. Poesie romanesche*, Roma, F.lli Palombi editori, 1947.
- DT: Dell'Arco Mario, *Tormarancio*, Roma, Bardi, 1950.
- DU: Dell'Arco Mario, *Una striscia de sole*, Roma, Bardi, 1951.
- Me: Merolli Raffaele, *Er ratto de le Sabine. Povemetto de cinque canti in sesta rima tutto da ride (...)*, Roma, nella stamperia delle incisioni zilografiche, Piazza Navona num. 86.
- Mr: Merlini Renato, *Incomincio dall'urtima*, Roma, Edizioni Romanità, 1991.
- Pe: Pettrich Carlo, *Cimase di Carlo Pettrich*, Roma, stampatori F.lli Palombi, 1955.
- Po: Polci Natale, *Arte e mestieri. 112 sonetti romaneschi*, Roma, Casa Editrice Dalmatia di L. Morpurgo, 1952.
- Pr: Procaccini Paolo, *Er patto-stucco. Poesie in un dialetto di Roma*, Roma, Editrice Totem, 1994.
- Rb: Roberti Giorgio, *'Na zeppa a l'occhio*, Daniela Piazza Editore, 1980.
- Re: Renzi Peppe, *Roma o morte. Cento sonetti romaneschi*, Roma, Newton Compton editori, 1994.
- Rn: Ranieri Aurelio, *"A mezza strada de' la vita umana...". Libera versione della "Divina Commedia" in sonetti nel dialetto di Roma*, Roma, Edizioni "Liber", 1972.
- Sa: Sassi Peppino, *Musa venatoria in versi romaneschi*, Roma, Stab. Tipogr. Soc. per Az. "La Tribuna", 1948.
- Sc: Sciascia Leonardo, *Il fiore della poesia (Belli, Pascarella, Trilussa, Dell'Arco)*. Premessa di P.P. Pasolini, Caltanissetta, Edizioni Salvatore Sciascia, 1952.
- St: Sterpi Claudio, *Ciceruacchio (Angelo Brunetti). Un eroe romano del risorgimento. Ottave in dialetto romanesco*, Roma, TIPAR Editrice, 1995.
- TE: Tartùfari Filippo, *Er cappio ar collo. Sonetti romaneschi*, Torino-Milano-Roma-Genova, G.B. Petrini, [1947].
- TM: Tartùfari Filippo, *Montagna mia. Sonetti romaneschi con illustrazioni di Felice Velan*, Torino, F. Casanova & C. editori, 1948.
- Va: Valentini Luigia, *Maramao. Poesie romanesche*, Roma, Mario Dell'Arco, 1994.
- Zg: Zanazzo G. *Poesie*. Premesse di Mario Dell'Arco, Roma, Staderini, 1951.
- ZB: Zanazzo Carlo Alberto, *Bellidenti*, Roma, Dell'Arco, 1962.
- ZM: Zanazzo Carlo Alberto, *Miòdine di Carlo Alberto Zanazzo*, Roma, Stampatore Giovanni Bardi, 1953.

Come si può vedere dalle date di pubblicazione i glossari selezionati per il 'Vocabolario del romanesco contemporaneo' sono stati tutti editi nell'ultimo sessantennio, con l'eccezione di Merolli (1865). Inoltre si è ritenuto opportuno inserire tutti i glossari acclusi alle opere di dell'Arco, in omaggio alla sua sensibilità linguistica.

In una seconda fase sono stati inseriti nel data-base i lemmi contenuti in alcuni importanti dizionari romaneschi:

- Be: Mario Bernoni, *Voci romanesche. Origini e grafia*, Roma, ed. "Lazio ieri e oggi", 1986.
- BN: Pietro Belloni/Hans Nilsson-Ehle, *Voci romanesche. Aggiunte e commenti al Vocabolario romanesco del Chiappini-Rolandi*, Lund, Gleerup, 1957.
- Tc: Antonella Troncon/Luciano Canepari, *Lingua italiana nel Lazio*, Roma, Jouvence, 1989.

Questa seconda fase si è protratta per alcuni mesi, vista l'ampiezza dei dizionari.

Si è inoltre inserita una selezione di voci tratta dall'Atlante Italo-svizzero per il punto di Roma:

- Ais. Jaberg K, Jud J., *Sprach und Sachatlas Italiens und der Südschweiz*, Zofingen, 1928-1940.

Si è dedicata infine una cura particolare all'inserimento delle voci relative al linguaggio giovanile, documentate dai più recenti studi sull'argomento. Sono state inserite le voci di cui si sono occupati i seguenti studi sul linguaggio giovanile di Roma:

- Ant: Giuseppe Antonelli, *A proposito della neodialettalità metropolitana: un'inchiesta pilota sul linguaggio giovanile romano*. In: M. Dardano, P. D'Achille, C. Giovanardi, A. G. Mocciano (a cura di), *Roma e il suo territorio. Lingua, dialetto e società*, Roma, Bulzoni ed., 1999.
- Arc: Massimo Arcangeli, *Bella! Ma de che? Lingua giovanile metropolitana in bocca romana*. In: M. Dardano, P. D'Achille, C. Giovanardi, A. G. Mocciano (a cura di), *Roma e il suo territorio. Lingua, dialetto e società*, Roma, Bulzoni ed., 1999.
- Gio: Claudio Giovanardi, *Note sul linguaggio dei giovani romani di borgata*. "Studi linguistici italiani", 19: 62-78, 1993.
- Ia: Iacovacci, *Indagine sul linguaggio giovanile di Ostia, quartiere di Roma*, tesi di laurea, relatore C. Giovanardi, a.a. 1997/1998.
- Rm: Sara Romiti, *Il continuum linguistico nelle SEGR (scritture esposte giovanili a Roma)*, tesi di laurea, relatore U. Vignuzzi, correlatore P. D'Achille, a.a. 1997/1998.
- S1: Antonella Stefinlongo, *Scritte murali (e non) dell'area metropolitana romana*. In: Paola Desideri (a cura di), *Il segno in scena. Scritte murali e graffiti come pratiche semio-linguistiche*. "Quaderni della Mediateca delle Marche", 3, 10, 1998: 131-174.
- S2: Antonella Stefinlongo, *"Neoromanizzazione" del territorio. La lingua delle scritte murali dell'area metropolitana romana*. In: M. Dardano, P. D'Achille, C. Giovanardi, A. G. Mocciano (a cura di), *Roma e il suo territorio. Lingua, dialetto e società*, Roma, Bulzoni ed., 1999.
- Tr: Maurizio Trifone, *Aspetti linguistici della marginalità nella periferia romana* u-gia, Guerra, 1993.



Accanto a studi di taglio accademico sono state inserite opere amatoriali, importanti per l'ampiezza della documentazione gergale e di neo-romanesco presentata:

- C1: M. Abatantuono, M. Navigli, F. Rocca, *Come t'antitoli? Ovvero si le cose nun le sai... salle! Storie di coatti, zori e zauri con relativo manuale di conversazione*, Roma, Gremese editore, 1999.
- C2: M. Abatantuono, M. Navigli, F. Rocca, *Come t'antintoli 2. Ovvero si le sai dille! Anacaponzio?*, Roma, Gremese editore, 2000.

Finita la prima fase del lavoro, quella dell'acquisizione del lemmario, ci accingiamo ora alla selezione delle voci raccolte e alla verifica, attraverso un'inchiesta campione da sottoporre a un piccolo gruppo di parlanti romani di diverse fasce d'età, della vitalità dei lemmi.

## LIBRI RICEVUTI

Per le Edizioni Le Mani - Microart, collana a Parma, collezione de lettatiù, Recco-Genova:, pp.64, L. 10.000:

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

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

De Ferrari Angelo, *E zà reciòcca 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 sarvøghe*

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 Zenoexi* - Odi per le vittorie navali di Laiazza 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, pp. 112, L. 15.000

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

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

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

Zanier Leonardo, *Libers...di scugnì là*, Ediesse, Roma, 1998, pp. 200, L. 24.000



FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI FEBBRAIO 2001  
PRESSO LA WM GROUP SRL - STAMPA EDITORIALE  
VIA CAMMAROTA, 27 - 83042 ATRIPALDA (AV)  
TEL. E FAX 0825-74321  
PER CONTO DI EDIZIONI DELL'OLEANDRO