

Anno IV

1



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
Costa, 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 Bartholomeis, 9 -
67100 L'Aquila
Sede amministrativa: via Montecassino, 8 -
00141 Roma
Tel./fax 06-87191202
e-mail: oleandro@crystalweb.com
www.oleandro.com
Maggio 2002
In copertina: grafica di Andrea D'Amico

Direzione e Redazione

Via Montecassino, 8
00141 Roma
Tel. 06-87191202

Abbonamenti

Ordinario	€ 26
Studenti	€ 13
Sostenitore	€ 52
Benemerito	€ 263

Modalità di pagamento

Versamento dell'importo sul c/c
postale n° 99614000 o accreditato sul
c/c n° 650376/37 presso la Banca di
Roma, entrambi intestati a «Centro
Studi Giuseppe Gioachino Belli».

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

Il materiale non viene restituito.



Finito di stampare
nel mese di Giugno 2002
dalle "Arti Grafiche Fracassa"
V.le dei Colli Portuensi, 77 - 00152 Roma
Tel. 06.5827574

SOMMARIO

Studi e saggi

Pag. 7

Scritte murali a Roma. Un ponte tra il parlato e lo scritto

di Sara Romiti

Pag. 18

«Zità en tra i crozi». L'esperienza poetica di Renzo Francescotti

di Antonio Dattoli

Pag. 23

Joseph Tusiani poeta dialettale e quadrilingue

di Cosma Siani

Pag. 37

Alberti - Bodini - Solonovič: motivi belliani tra Spagna e Russia

di Luisa De Nardis

Testi di poesia

Pag. 55

In margine ad alcune traduzioni portiane (con due sonetti di Carlo Porta tradotti in russo)

di Evgenij Solonovič

Archivio

Pag. 61

Pier Paolo Pasolini e il linguaggio narrativo

di Muzio Mazzocchi Alemanni

da «Il Ponte», anno XII, n. 1, gennaio 1956

Dalla stampa

Pag. 69

Joseph Tusiani, il poeta che sogna in quattro lingue

di Furio Colombo

da «L'Unità», 15 aprile 2001, p. 29

Pag. 71

Insultare si può, ma solo in dialetto.

Sentenza della Cassazione: l'espressione in gergo non può essere definita diffamatoria

da «L'Unità», 28 dicembre 2001, p. 12 in appendice: testo della sentenza emessa dalla Corte di Cassazione in data 24 settembre 2001

Note

Pag. 79

«Il Piccolo Principe» è stato tradotto in piemontese

di Simonetta Satragni Petruzzi

Pag. 82

'O Principe Piccerillo

di Patrizia Costabile

Pag. 86

Mimuscoli apporti a Nardin

di Antonino Cremona

Pag. 89

Divagazioni di un friulo-belliano

di Laurino Giovanni Nardin

Recensioni

Pag. 95

«Capatosta» di Beppe Lopez. Una recensione

di Rosalba Losmargiasso

Pag. 99

Paolo D'Achille e Claudio Giovanardi:

un decennio di studi sul romanesco

di Claudio Costa

Pag. 103

Nel 1942 il campionato di calcio parla in romanesco: a proposito del film di

Roberto Ivan Orano «Al centro dell'area di rigore»

di Laura Biancini

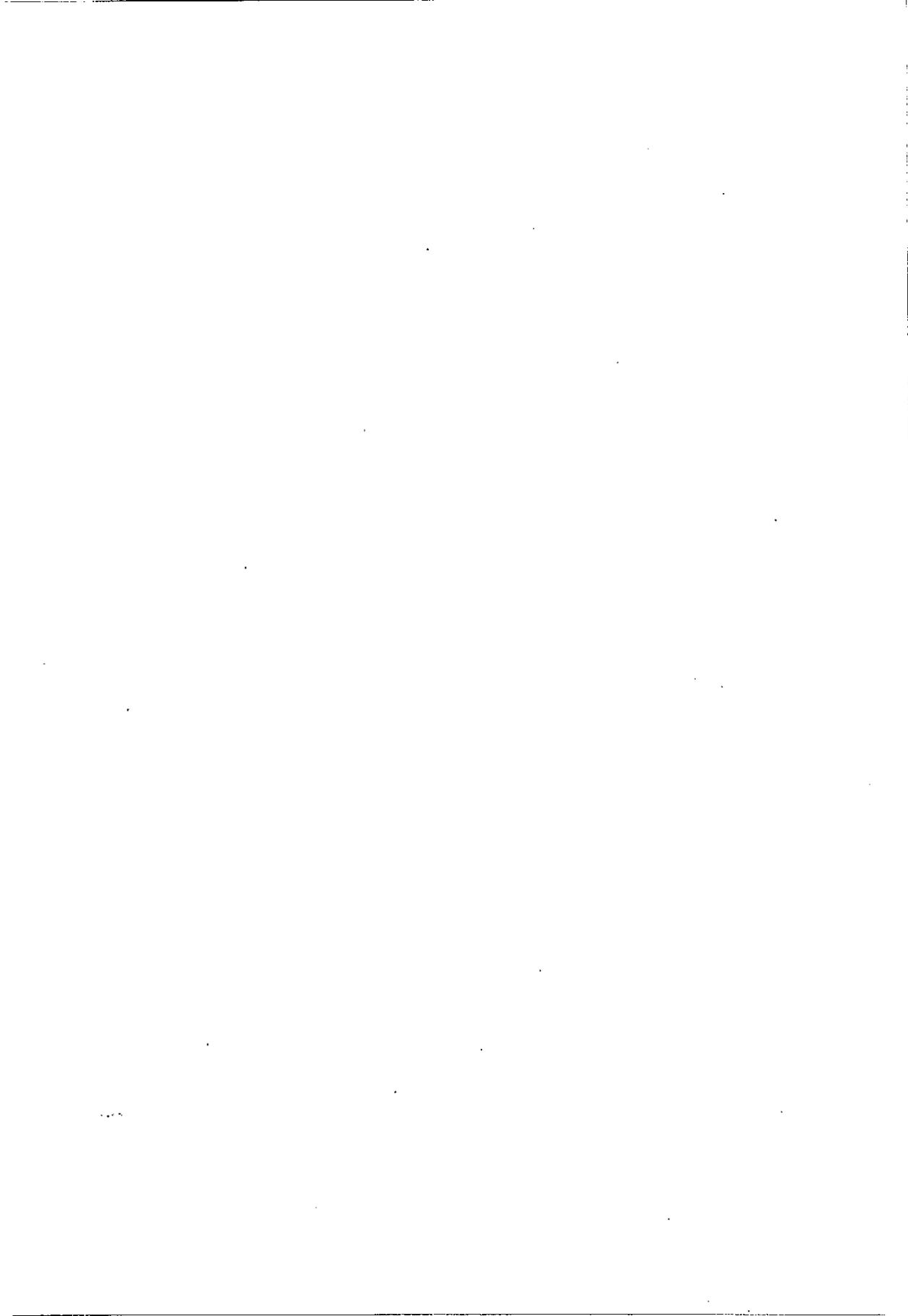
Notiziario

Pag. 109

a cura di Franco Onorati



STUDI E SAGGI



SCRITTE MURALI A ROMA¹. UN PONTE TRA IL PARLATO E LO SCRITTO

di Sara Romiti

Tra il 1996 e il 1998, nell'ambito di una ricerca sui linguaggi giovanili, ho raccolto e fotografato circa mille scritte murali nel territorio di Roma che presentavano tratti linguistici difforni dall'italiano standard (come la presenza dell'italiano popolare, del dialetto, o delle lingue straniere). Il materiale è stato poi analizzato dal punto di vista fonologico, morfologico, lessicale, semantico. Vorrei tralasciare qui l'illustrazione di questi aspetti e concentrare il discorso su un territorio meno noto, quello che ho chiamato "il riflesso del parlato nello scritto"; mi riferisco a tutti quei fenomeni che vengono messi in atto dagli autori di scritte murali per esprimere attraverso la grafia l'espressività della lingua parlata.

Consideriamo ora di seguito attraverso quali strumenti si realizza questo aspetto.

Una prima tipologia è rappresentata dal tentativo di riproporre nella lingua scritta l'*allegroform*, il "tempo allegro" caratteristico dell'oralità. Un tipico esempio è rappresentato dall'afesi della vocale iniziale di parola davanti a consonante nasale e dopo parola terminante per vocale:

LA DROGA UCCIDE LENTAMENTE
E STI CAZZI MICA NNAMO DE FRETTA!

La prima scritta, di contenuto serio e in italiano standard, stimola la creazione di una scritta di risposta, di controcanto ironico, che è efficace proprio perché riproduce il ritmo della lingua parlata.

Più estremo il caso in cui, per l'elisione di una delle due vocali che si trovano a essere contigue nella catena fonica, si abbia una realizzazione grafica di questo tipo:

STAMO ANNÀ A OSTIA

La resa grafica di questa *allegroform*, con la perdita di un elemento morfo-

¹ Questo lavoro riprende e rielabora un capitolo della mia tesi di laurea, intitolata «Il continuum linguistico nelle SEGR (scritture esposte giovanili a Roma)», discussa all'università "La Sapienza" di Roma nel dicembre 1998, relatore il prof. Ugo Vignuzzi.

logico, la preposizione *a*, rischia di compromettere, molto più che nell'esempio precedente, la comprensibilità del messaggio.

Anche la caduta della 'l' secondo le regole della legge Porena², con la conseguente fusione delle vocali che si trovano a essere contigue, è un caso di *allegroform*. Un esempio divertente di tale fenomeno è stato registrato all'interno della metropolitana della stazione Termini:

IO MI ALZO LA MATTINA ALLE 5.00
E MO MERITO? NO NOMMOMERITO
(‘e me lo merito? No, non me lo merito’)

Come nella scritta riportata all'inizio, anche qui ad una prima frase in italiano standard se ne contrappone un'altra di commento, che ricorre al dialetto per maggiore espressività. In questo caso però è la mano dello stesso autore che passa repentinamente da un registro di lingua formale a uno informale, in una sorta di *code-switching*.

Una scritta sembra riflettere una pronuncia volutamente trascurata:

QUINZI SE FIGO

Qui la *-i* finale della seconda persona di *essere*, ‘sei’, potrebbe essere caduta in accordo con una tendenza all'apocope della seconda persona presente in altre forme verbali in una pronuncia poco controllata³. È interessante notare che la frase è stata rinvenuta sulle pareti del prestigioso liceo classico “Giulio Cesare”, nel residenziale quartiere Trieste. La presenza di scritte che ricorrono a forme dialettali o gergali in tutte le zone di Roma, indipendentemente dal livello socio-culturale che queste zone rappresentano, fa ritenere che il loro uso nel parlato sia poco connotante diastraticamente, per l'attribuzione di certi tratti a precise fasce socio-culturali, e sia al contrario trasversale al mondo giovanile romano, utilizzato dalla popolazione giovanile come segnale di riconoscimento diafasico, interno al gruppo.

² Cfr. Manfredi Porena, *Di un fenomeno fonetico dell'odierno dialetto di Roma*, «L'Italia dialettale», n. 1, pp. 229-239, 1925.

³ La forma apocopata della seconda persona del presente di *avere*, *ha* per ‘hai’, usata non solo come ausiliare, è stata segnalata in Paolo D'Achille, Claudio Giovanardi, *Romanesco, neoromanesco o romanaccio? La lingua di Roma alle soglie del Duemila*, in M. T. Romanello, I. Tempesta (a cura di), *Dialetti e lingue nazionali*. Atti del XXVII congresso della società di linguistica italiana, Lecce 28-30 ottobre 1993, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 397-412.

La riproduzione della lingua parlata può riflettersi nella grafia anche con la scrittura univerbata di alcune locuzioni. Alcuni esempi attestati sui muri:

LIMORTACCITUA
POESSE ('può essere')
MADDECHÉ⁴

('ma de che' nel senso di 'ma che dici, di che cosa parli').

Da sottolineare che tutte e tre le locuzioni possono essere avvertite come un unico lessema, per la loro popolarità e il forte grado di coesione interno.

Accenti e apostrofi sono tra gli strumenti a disposizione degli autori di scritte murali per cercare di riprodurre nella lingua scritta l'intonazione della lingua parlata. L'analisi dei segni paragrafematici nelle scritte murali è complessa; il modo in cui le scritte sono vergate (spray o pennarelli a punta larga), accanto alla poca consapevolezza degli scriventi, rende spesso impossibile distinguere un accento da un apostrofo o individuare chiaramente a quale lettera l'accento si riferisca (senza dire che non ha alcun senso provare a distinguere tra accenti gravi e acuti, poiché questa distinzione è, con ogni probabilità, quasi mai nota agli scriventi). Tuttavia è possibile osservare che accenti e apostrofi sono utilizzati anche con finalità espressive: talvolta come marca per la messa in rilievo del dialetto oppure per evidenziare una pronuncia enfatica ovvero per avvertire di un cambio di registro.

Nella scritta:

AMBRA SEI FASCISTA TU SEI À PRIMA DÀ LISTA
(‘la prima della lista’)

in cui si fa riferimento alla soubrette Ambra Angiolini, riutilizzando un vecchio slogan dell'estremismo politico, gli accenti sembrano voler mettere in evidenza i tratti dialettali ovvero la caduta della consonante laterale e il conseguente allungamento vocalico nell'articolo e nella preposizione.

⁴ La televisione ha dato nuovo smalto e popolarità all'espressione *maddeché*, che è stata utilizzata dal personaggio di "Lorenzo" (interpretato dal comico Corrado Guzzanti), nella trasmissione di Rai Tre *Avanzi* nel 1995. In quell'anno la locuzione è stata usata, soprattutto tra i giovani, anche come intercalare.

Nella scritta:

À FLÀ DATTE ALL'IPPICA!

invece sembra che l'autore voglia sottolineare la diversa pronuncia dell'*a* cosiddetto allocutivo⁵, che non provoca raddoppiamento sintattico, al contrario dell'*a* preposizionale.

Va sottolineato che gli accenti sono utilizzati in modo diverso dall'italiano standard; se la norma italiana prevede infatti solo l'accentazione di monosillabi tonici, in questi esempi i monosillabi sono atoni e in posizione enclitica.

D'altronde il territorio degli accenti e degli apostrofi è molto poco sicuro per gran parte degli scriventi. Da un lato vi sono le difficoltà di scrivere da parte di chi ha poca padronanza della lingua scritta, come è evidente in:

MIRKO CE L'HÀ STORTO

dall'altro vi è la difficoltà di chi, pur padroneggiando l'italiano standard, non sa come esprimersi in un registro scritto non standard. Nella scritta:

MO ENTRAMO!! FORZE... SE SE SBRIGANO!! STÌ INFAMI! MO
SÉ NUN SE MOVONO ARZAMO ER BORDELLO

rinvenuta sul cancello esterno dello stadio Flaminio, la forma aferetica di *questi*, cioè *'sti*, è scritta come una parola tronca, ossia *stì*, mentre la congiunzione *se* è realizzata in un caso con l'accento e nell'altro senza.

Le errate segmentazioni, ovvero le suddivisioni della catena fonica in segmenti non corrispondenti alle singole parole, sono una delle caratteristiche dell'italiano popolare. La lingua prevalente nelle scritte murali da me raccolte, l'italiano *de* Roma⁶, usato senza alcun timore di infran-

⁵ Per l'importanza di questo tratto innovativo del romanesco 'postbelliano' si veda Paolo D'Achille, *A Paolo, falla finita! Una nota sull'a allocutivo nel romanesco e nell'italiano de Roma*, "Contributi di filologia dell'Italia mediana", n. 9, 1995, pp. 251-267. Nelle scritte murali da me raccolte siamo di fronte a un'abbondanza di questa tipologia. Un'allocazione tradizionale del romanesco, *aho*, è invece attestata solo nella scritta AO SEI PROPRIO BONO.

⁶ Per la definizione di 'italiano de Roma' si veda Ugo Vignuzzi, *Il dialetto perduto e ritrovato*, in Tullio de Mauro (a cura di), *Come parlano gli italiani*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 25-33.

gere norme grafiche, amplifica ulteriormente i fenomeni dell'italiano popolare. Può accadere pertanto che due monosillabi vengano scritti univertati, come in:

UN PAR DE SETTIMANE FA CELA FATTA OLÉ

dove si può notare assenza dell'h diacritica in 'ce l'ha', tratto tipico della varietà scritta di italiano popolare.

I verbi che presentano una *a-* prostetica davanti a *r-* sono caratteristici del romanesco ma se questi vengono preceduti da un pronome atono gli scriventi tendono a creare delle segmentazioni molto particolari. Così in:

SERENA III D DEPILATI LI PELACCI NEGRI CHE T'HA RITROVI

vediamo che in *t'aritrovi* il prefisso non è interpretato come tale ma è staccato dal verbo e realizzato addirittura come una terza persona singolare del verbo avere. Forse in questo caso il prestigio della forma italiana *ritrovi* ha contribuito alla realizzazione di un'errata segmentazione, a sfavore della compattezza del verbo romanesco.

La sintassi è un campo che meno di altri si presta ad essere indagato nelle scritte murali, che sono solitamente di breve lunghezza. Tuttavia è possibile mettere in rilievo alcuni fenomeni che, pur quantitativamente poco significativi, sono utili per un'indagine di tipo qualitativo.

Come è stato sottolineato da Berruto⁷, l'italiano popolare è «il regno del *che* polivalente (...), in tutta la sua possibile gamma di impieghi». Il *che* «è anche usato come rafforzativo e integrativo di altre congiunzioni subordinanti dal valore specifico: *mentre che*, *siccome che*, *malgrado che*, e anche *perché che*, *come che*, *quando che*, ecc.». Nella scritta:

TATA TI AMO X SEMPRE ANCHE CHE TRA NOI E FINITA

la locuzione con valore concessivo 'anche se' viene modificata ricorrendo alla 'congiunzione tuttofare' *che*.

Inoltre «lo stesso *che* è anche l'introduttore della frase relativa nel costrutto tipico dell'italiano popolare, in cui il *che* relativizza qualunque posizione sintattica»⁸. Così in:

⁷ Gaetano Berruto, *Varietà diamesiche diastratiche, diafasiche*, in Alberto A. Sobrero (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Bari, Laterza, 1993, p. 61.

⁸ *Ibid.*

SE FOSSE PER TUTTI I CONCERTI CHE NON MI HA FATTO ANDARE STAREBBE ANNEGANDO NEGLI SPUTI
(‘a cui non mi ha fatto andare’)

assistiamo a una sostituzione del pronome relativo usato come complemento indiretto ‘cui’ (avvertito comunemente come molto formale) con il più corrente ‘che’.

Accanto a queste caratteristiche, comuni all’italiano popolare, ve ne sono altre che riguardano più specificamente l’italiano regionale in uso a Roma (naturalmente le due varietà non sono indipendenti l’una dall’altra, al contrario si può dire che l’italiano regionale sia spesso la realizzazione concreta dell’italiano popolare in una determinata regione⁹).

In un suo analitico saggio sulle varietà regionali, Telmon¹⁰ inserisce il tipo ‘stare + a + infinito’, in luogo del corrispondente tipo italiano ‘stare + gerundio’, al terzo posto tra i tratti morfosintattici caratteristici degli italiani regionali, indicandolo come «una delle modalità per esprimere l’aspetto durativo¹¹». Questo costrutto è frequente nelle scritte murali da me raccolte, e sempre si lega a un altro tratto tipicamente romano, l’infinito nella sua forma apocopata. La scritta:

ABBASSO GLI ESAMI ME STÒ A CACÀ SOTTO! ER PIASTRELLA

registrata anch’essa all’esterno del liceo “Giulio Cesare”, fa supporre da parte dello scrivente (forse uno studente rimandato, o un maturando) una consapevole scelta dell’uso del dialetto a fini espressivi, sottolineata anche dal soprannome preceduto dall’articolo.

Il concetto di dovere può venire espresso a Roma ricorrendo al costrutto ‘avere + da + infinito’¹². Come si vede nella scritta:

⁹ Berruto, in *ibid.*, p.14, riferendosi a una varietà marcata sia in diafasia che in diastratia parla di «ital. popolare (regionale)».

¹⁰ Tullio Telmon, *Varietà regionali*, in Alberto A. Sobrero, *cit.*, p. 120.

¹¹ L’analisi di Telmon continua: «Per meglio dire, si tratta dell’ampliamento di una formula morfosintattica panitaliana e pancronica (...) (p. es.: *E le stelle stanno a guardare*), il cui uso si estende a un valore puramente durativo sino a coprire quel valore di simultaneità che generalmente è ricoperto da *Stare + GERUNDIO*».

¹² Il tipo sintattico solitamente citato è invece ‘dovere da + infinito’ (cfr. Antonella Troncon, Luciano Canepari, *Lingua italiana nel Lazio*, Roma, Jouvence, 1989, p. 90; Tullio Telmon, *cit.*, p. 128), non attestato nella mia raccolta.

CRAXI LA MARJUANA L'HAI DA LEGALIZZÀRE

il verbo all'infinito era stato scritto dapprima nella forma italiana ma in un secondo tempo sono state cancellate le due lettere finali, come se la costruzione 'avere + da + infinito' fosse 'stonata' in presenza di un infinito non apocopato. Ciò mette in evidenza come non tutti i tratti dialettali si situino su uno stesso piano lungo un ideale *continuum* tra i due poli italiano/dialetto; ve ne sono alcuni, come gli infiniti apocopati, che vengono utilizzati normalmente nell'italiano regionale parlato a Roma, anche in contesti in cui non sia presente nessun altro elemento dialettale, mentre altri, avvertiti come più marcati diastraticamente, possono presentarsi solo se combinati con altri tratti dialettali.

Un riflesso della lingua parlata nella lingua scritta può essere colto attraverso lo studio della fraseologia; questa appare particolarmente significativa per comprendere il linguaggio giovanile romano. Mentre il lessico dei giovani a Roma ricorre principalmente ai due grandi serbatoi del gergo giovanile nazionale e del dialetto romanesco, nella fraseologia emergono modi di dire, locuzioni, espressioni che sono caratteristiche e esclusive della varietà giovanile romana. Nell'analisi di questi aspetti ho utilizzato come fonte principale di confronto il *Manuale di conversazione della metropoli periferica romana* (d'ora in poi *Manuale*), un glossarietto redatto da un gruppo di amici e composto inizialmente da due pagine fotocopiate e distribuite tramite passaparola, che ha avuto una grandissima circolazione informale tra i giovani, soprattutto tra gli studenti universitari e i frequentatori di centri sociali, e che è stato ampliato più volte fino a diventare un libro di successo¹³. Le corrispondenze con le scritte murali da me raccolte sono numerosissime. Se è ancora possibile parlare di romanesco o neo-romanesco, la fraseologia appare senz'altro, assieme all'intonazione e alla fonetica, più del lessico e della sintassi, un settore ancora vitale e anzi portatore di innovazioni, che tendono a diffondersi anche nella lingua italiana¹⁴.

¹³ Una versione è consultabile all'indirizzo internet <http://users.it/navigli/index.html>. Successivamente sono usciti, a cura dello stesso gruppo, i due volumi 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; M. Abatantuono, M. Navigli, F. Rocca, *Come t'antitoli 2. Ovvero si le sai dille! Anacaponzio?*, Roma, Gremese editore, 2000.

¹⁴ Considerazioni analoghe formula Telmon, cit. p. 101, in merito alle caratteristiche degli italiani regionali.

Usati con grande frequenza dai giovani romani sono i sinonimi più espressivi di 'molto'; tra questi il più diffuso è *una cifra*, che può essere considerato tra i romaneschismi in espansione sul territorio italiano (Trifone¹⁵ lo attesta nel linguaggio dei giovani pescaresi, Manzoni¹⁶ lo registra nel lessico giovanile senza ulteriori indicazioni geografiche). Un altro segnale della sua enorme diffusione nella lingua dei giovani è dato dalle alterazioni foniche che la parola può subire; il *Manuale* attesta infatti anche *'na ciaifra*. Nelle scritte murali l'espressione ricorre sei volte. Tre frasi, attestate in luoghi diversi, risultano sostanzialmente identiche:

ALESSIO TE VOJO UNA CIFRA DE BENE (Tufello)
BERTO TE VOJO NA CIFRA DE BENE (Portico d'Ottavia)
ENZO T.V.N.C.D.B. TE VOJO NÀ CIFRA DE BENE (metro Magliana)

Nell'ultimo esempio l'espressione appare talmente cristallizzata che ne è stato creato l'acronimo. Le altre tre riportano l'espressione a fine frase:

È STATO FICO NA CIFRA
MI SEI CALATO UNA CIFRA
TI AMO ANCORA UNA CIFRA!

Funzionanti allo stesso modo di *una cifra*, ma di coniazione più recente, sono le espressioni *un botto* e *una svariata*:

SARMI SEI UN BOTTO DOLCE
EDOARDO: UN BOTTO IPOCRITA
MATTEO E LAURA SI AMANO UN BOTTO
EMMA TI AMO UNA SVARIATA

Queste espressioni in verità sembrano essere modismi estemporanei, molto utilizzati in una stagione e poi inflazionati, quindi considerati fuori moda e rapidamente abbandonati. Di lunga data al contrario l'uso di *trop-po* come intensivo di 'molto', che, già portato all'attenzione nazionale dal regista Carlo Verdone col suo film *Troppo forte*, può oggi considerarsi pa-

¹⁵ Pietro Trifone, *Il linguaggio dei giovani di Pescara*, "Contributi di filologia dell'Italia mediana", n. 10, 1996, pp. 231-255.

¹⁶ Gian Ruggiero Manzoni, *Peso vero sclero. Dizionario del linguaggio giovanile di fine millennio*, Milano, Il Saggiatore, 1997.

nitaliano¹⁷. Questo tipo è attestato in due scritte, in cui si riscontrano altre marche dialettali:

ROMA... DE NOTTE È TROPPO BELLA!
DAVIDE M. TE VOJO TROPPO BENE

Ancora nello stesso ambito semantico, un'espressione iperbolica che può essere usata alternativamente sia per rimarcare affermazioni positive sia negative è *da paura*¹⁸ 'eccezionale', che dovrebbe presentare un'area di diffusione estesa a gran parte della penisola, poiché è registrata anche nel dizionario di Manzoni¹⁹. L'espressione è attestata nella scritta:

SIMONE 6 UN SORCO DA PAURA

dove sono da notare l'uso tipicamente giovanile di un simbolo, il numero sei, per la seconda persona del verbo essere, nonché l'utilizzo al maschile e con connotazione positiva di un termine volgare, *sorca*, storicamente attribuito alle donne per indicare avvenenza e appetibilità sessuale.

Ricorre alla stessa metafora di *da paura* l'espressione *da panico*:

STÒ APPALLATA DA PANICO!
(‘mi sto annoiando in modo straordinario’)

con il meridionalismo *stare* per *essere* e l'originale verbo *appallare* per 'rompersi', 'annoarsi'.

Dell'avverbio *proprio* viene fatto tra i giovani romani un uso ridondante, quasi di intercalare. Nelle scritte che ho raccolto il termine ricorre più volte, principalmente nella variante volutamente trascurata *popo*, ma anche in quella più vicina alla pronuncia media *propio*:

SEI PROPIO UN "PISCHELLISSIMO"
AO SEI PROPRIO BONO
SO POPO BONA!
GILBERTO TI AMO UN BOTTO! 6 POPO SORCO! BY MELIX
PIPPETTO 6 POPO BONO BY M.T.S.I.
ROBERTO 3C 6 POPO SORCO

¹⁷ A conferma di ciò in una pubblicità di un detersivo, un'adolescente con accento milanese recitava: «Paolo mi ha detto che con il rosso sto troppo bene!».

¹⁸ Il *Manuale*, cit., registra la forma alterata è *da pajura*.

¹⁹ Manzoni, cit.

Anche in questo caso fa riflettere la ricorsività di un medesimo modulo espressivo ('essere + popo + bono/sorco') in zone diverse della città. L'espressione dialettale, di nuovo, sembra usata per confermare la propria appartenenza al gruppo, che richiede un linguaggio codificato, più che per fini comunicativi.

Un'altra scritta utilizza *popo* all'interno di una 'frase fatta'²⁰:

A REGÀ STO GIRO NUN VE SETE POPO REGOLATI
(‘ragazzi questa volta avete decisamente passato il segno’)

Anche qui la funzione comunicativa è praticamente nulla per chi legge la scritta; il messaggio è rivolto ai membri del gruppo e vuole essere un segnale di coesione interno.

In una scritta ad opera di un tifoso di calcio si legge l'espressione *fare i bozzi* 'ridurre in cattivo stato'; anche questo modo di dire è citato nel *Manuale*²¹:

EPPOI FAMO IBBOZZI AAIUVE EPPOI AR CARLSRU FORZA
MAGGICA ROMA UR
(‘e poi facciamo venire i bernocchi alla Juve e poi al Karlsruhe
forza magica Roma firmato Ultras Romanisti’)

Dallo sforzo per rendere in un testo così breve il maggior numero possibile di tratti dialettali è evidente l'orgoglio del tifoso militante, che utilizza il dialetto come una bandiera e uno strumento d'attacco contro gli avversari. Molti gli elementi linguistici rilevanti: c'è la volontà di far sentire una pronuncia romana (e centro-meridionale), ottenuta con il raddoppiamento delle consonanti e l'unione di due parole in una parola unica in *eppoi* e in *ibbozzi*.

Ci sono molti tratti del dialetto romanesco, come la caduta di 'l' in *aaiuve*, il verbo *famo* al posto dell'italiano *facciamo*, la rotacizzazione di 'l' nella preposizione *ar*, la 'g' che tra vocali raddoppia in *maggica*. C'è la resa

²⁰ Nel *Manuale*, cit., si legge, sotto il paragrafo 'Espressioni esornative', un'esempio molto simile: "*nun ta regoli popo*: il tuo comportamento è esagerato e sconsiderato". Sempre dalla stessa fonte inoltre un esempio diverso, ma dove è presente un uso pleonastico dal punto di vista funzionale, e perciò espressivo, di *popo*: "*sei popo d' a Lazio*: cos'altro ci si potrebbe aspettare da una persona che ha interessi sportivi come i tuoi?".

²¹ Nel paragrafo 'Minacce e insulti': "*ve famo/v'avemo fatto li bozzi*: la nostra superiorità è (stata) notevole".

di una parola straniera secondo la pronuncia italiana, con l'assenza dell'"h", del 'k' e della 'e' finale in *Carlsru*.

Per concludere appare evidente che la lingua delle scritte murali è molto vicina all'*uso parlato*, comprendendo una grande quantità di fenomeni *substandard*. Un elemento nuovo emerso dallo studio delle scritture giovanili romane è il difficile rapporto con la norma grafica, soprattutto quando ci si voglia esprimere in un registro diverso dall'italiano *standard*, informale, dialettale o espressivo. D'altra parte non possiamo considerare le scritte murali come mera resa grafica del parlato giovanile; da un lato la mediazione della scrittura è presente anche quando si vuole riprodurre il parlato (il parlato-scritto individuato da Nencioni); dall'altro, poiché si avverte l'esistenza di un pubblico, vengono amplificate le possibilità espressive e creative della lingua parlata. Inoltre, il *medium* offre grandi possibilità da un punto di vista *grafico, estetico, iconico*.

Nella maggior parte delle scritte si riscontra un carattere di spontaneità; non sembrano progettate e pensate in anticipo – ad eccezione di alcune scritte politiche o sportive, degli slogan o di scritte di grandi dimensioni, dove c'è una forte progettualità. Ma non è in contraddizione con la spontaneità una forte volontà di espressione che porta principalmente i giovani a comporre scritte murali, con intenti spesso ipercomunicativi, utilizzando sovente una lingua ipercharacterizzata (dialettalismi accanto a internazionalismi, coprolalia, compresenza di registri diversi).

Da un punto di vista pragmatico gli intenti comunicativi sembrano essere principalmente due: da un lato si punta a far ridere, soprattutto il gruppo dei pari o *peer-group*, e non importa cosa gli altri, i passanti, capiscano (intenti ludici); dall'altro emerge una forte carica di aggressività, non sempre esplicita e consapevole, che in alcuni casi appare come l'unico canale comunicativo a disposizione (intenti aggressivi).

I lettori ideali del messaggio sono il gruppo dei pari; anche se formalmente si tratta di scritture *pubbliche*, si potrebbe definirle *semi-private* ovvero esposte al pubblico ma con un referente più prossimo, costituito dal gruppo degli amici, o *in-group*, e più in generale dai coetanei.

È lecito domandarsi infine se esista, accanto a una varietà giovanile di lingua, anche una varietà peculiare di scrittura giovanile (o più varietà di scritture giovanili). Per rispondere a questa domanda andrebbero messi a confronto differenti generi testuali autoprodotti (diari, giornalini scolastici, scritte murali). Dall'indagine delle scritte murali sembra per ora possibile fornire una risposta affermativa; ma certo sono necessarie ulteriori ricerche per giungere a conclusioni più certe.

«ZITÀ EN TRA I CROZI».
L'ESPERIENZA POETICA DI RENZO FRANCESCOTTI

di Antonio Dattoli

In questa nuova raccolta di poesie dialettali, Renzo Francescotti va oltre le tematiche congeniali contenute ne *La cantada disperada* e in *Celtica*, dove la parola viene usata con echi profondi alla ricerca di lontane radici di una civiltà montanara, di un mondo orgoglioso e ribelle in cui l'appartenenza diventa simbolo etico. Sono valori di una diversità esistenziale che, lentamente, il tempo ha cambiato e disperso.

Scrivono Umberto Zanetti nella prefazione alla silloge: «Proprio qui la voce di Francescotti raggiunge esiti ammirevoli di una bellezza straordinaria, di un lirismo accattivante, leggero e impalpabile», mentre Elio Fox ricorda che la poesia di Francescotti «[...] è limpida. Non impone criteri interpretativi [...] emerge da solide fondamenta liriche come quelle che ora ci offre [...] un segnale d'allarme [...] il traguardo della sua scelta».

Il dialetto trentino, che Francescotti sa modulare nella sua complessa varietà strutturale, contiene forza espressiva ed eccezionale sintesi concettuale. Viene recuperato un passato di parole e di suoni che il presente trasforma in realtà e necessità vitale. Da lontani luoghi di antiche civiltà al mondo di oggi, il racconto e la tematica si sostituiscono, in un cambiamento continuo di scenari, a paradigmi poetici complessi nel loro simbolismo. Rivalutazione di un passato e quotidianità sono il motivo della raccolta, tema dominante che trasforma in dubbio, in angoscia esistenziale la vita nella città odierna, i desideri, i sogni, i rimpianti, l'inquinamento, la solitudine dei condomini e dell'estate in città, la vita da cane di un... cane.

Sono quaranta liriche in assoluta libertà che, descrivendo situazioni e avvenimenti con la voce di un io narrante, assurgono a simbolo del dissolvimento morale nel dilagante tecnicismo e inquinamento a tutti i livelli. Poesia di descrizione e di pensiero che non aiuta a sorridere e che sa sciogliersi in dolcezza nei frequenti colloqui con la figura femminile, che viene privata di sublimazione ma resta densa di contenuta passionalità.

Il percorso letterario di Francescotti, vario e incisivo, ha avuto la forza di iniziare e continuare un'idea culturale che, come scrive Elio Fox, «ci ha

portati alla scoperta, talvolta alla riscoperta dei valori antichi e nuovi non solo della nostra terra, ma soprattutto della nostra gente».

Come in *Celtica*, il radicamento alla propria terra è segno di appartenenza profonda. L'essere stato in lontani paesi «endò se vede altre stéle» non incide il convincimento di possedere tra le rocce delle sue montagne, come i camosci, la primordiale libertà.

L'etica della continuazione si contrappone all'estetica, alla fruizione del momento: «finché anca lì / me son senti acerchià». Un latente dualismo rimane in Francescotti, nonostante le sue scelte, divario fra un etico quanto esasperato intellettualismo e la semplicità dell'uomo di montagna. Egli evade nelle galassie all'incontro con un'entità umana (o superumana?), simile a lui, «che varda en zo» la piccola città fra le montagne dove «En tra le strade, le piazze, / le case, tute che sluse, / ch'è strof: / 'n om che violenta na dona, / 'n altro en putelòt, / la èro che s'envena / e fa s'ciopar la not».

Poesia dura, eminentemente esistenziale nell'analisi spietata del caos e, nel medesimo tempo, desiderosa di un congiungimento fra modernità e valori tradizionali, interprete di un disagio, del progressivo scollamento dei rapporti fra le persone condannate dalla solitudine, dalla massificazione, al progressivo, totale isolamento.

Zità en tra i crozi è limpida e disincantata analisi della realtà urbana e descrizione amara della vita dell'uomo moderno nel tutto confezionato, nel tutto preordinato, nel tutto già subito acquisito dall'immediatezza d'ogni sorta di comunicazione.

«Tra tuti i animài / sen i pu enfelizi» è la triste conclusione della visione che il poeta ha dell'uomo, perché: «Sen / fra tui i animài / noi òmeni, i pu remenghi. / No ne basta mai / quel che gaén. / Se ne sentiìn felizi / dopo en poc dovén nar».

Francescotti percorre tutta l'inquietudine, la cattiveria, la volgarità e qualche sprazzo di bontà dell'uomo. Anche se da sempre il mondo si perde nel labirinto delle tragedie, degli eventi di ogni tipo, per Francescotti la modernità è un Minotauro irrecuperabile se rapportata a quella che per lui è l'etica del passato: «No serve pu parlar / tempi duri / per chi no sa clicar / [...] V'ho scoltadi. Basta, l'è tardi. / Smorzo tut, sèro i scuri. / Per i dialeti l'è tempi duri. / Ma come parlé, bastardi?» Ma nel poeta vi è un'urgenza di ordine morale, dove l'armonia restituisca dignità e bellezza. Ma quale se non il profumo del fieno, gli occhi verdi di una donna, i suoi capelli? In questo passaggio la poesia diventa lirica, densa di struggente dol-

cezza, di passionalità: «Ela la g'ha i oci verdi / come erba a primavera / dento di te te perdi / come enté na brughiera». Bellissimo, è sintonia fonetica, l'addensarsi delle immagini in parole di grande tenerezza, leggere e fantasiose, nell'attimo di un respiro.

In *Celtica* si era potuto constatare la grande capacità del poeta di parlare d'amore con una freschezza struggente e disarmante, per il suo candore adolescenziale, quasi rimpianto di qualcosa di molto bello e perduto, lungo il cammino.

Il rapporto umanizzante con la natura tende a smitizzare le problematiche esistenziali rendendo evidente l'urgenza di poesia che ha la vita nell'inquietudine della sua avventura. Traspare da questa silloge l'ideale etico di Francescotti che nello stesso tempo è individuale e universale. La poesia non è data tanto dalle cose ma dall'occhio del poeta che le guarda, le osserva, le trasforma. Come nelle due precedenti raccolte prima nominate, la suggestione delle parole seduce portando ad un rapimento quasi ipnotizzante. Ne scaturisce un'irrazionale visione del surreale di un mondo dicotomizzato. La donna vi ha un significato universale, armonizzando etica ed estetica, dando con la sua presenza il senso del finito dove la sua visione è però quasi irreali: «Làsseme le to man / de ort nevegà de fiori / bianche come linzòi de lavanda / profumo de pra en zità / [...] ti co le man sbiancade dala luna [...] / con ale bianche / per compagnarne en la rampa / dela vita che leva el fià».

La donna ha nella sua poesia una naturale e originaria disposizione, senza assurgere a livelli emblematici di idealità, ma nella quotidianità di funzioni che vanno oltre la immediatezza delle azioni. Essa è etica ed estetica ad un tempo, viva, dolce, concreta...: «Ameria le donne fus sol / perchè, enveze de noi / òmeni, le spalanca / le finestre, le rabalta i linzòi / enté l'aria zelesta». Tra sogno e realtà il tema della donna si svolge con ritmi e pause da favola: «e zerco i to pei nudi / che zerca i miei / zerco i to cavé».

Realismo (o neo realismo?) sono, unitamente all'ironia, l'altra parte di un esistenzialismo poetico, individuale e collettivo, in quanto la persona ha valore sociale nella sua partecipazione storica. Intimamente connessa con la sua solitudine, rispettosa dei valori, la realtà naturalistica di Francescotti gli permette, senza costruzioni astruse, un anti-lirismo nei luoghi che per lui sono simbolo di vita.

La ribellione, l'anticonformismo, l'isolamento sono filo conduttore di

gran parte delle poesie. Caparbia quanto vana è la sua resistenza all'accettazione del mondo di Bill Gates, all'inquinamento linguistico, sia fonetico che lessicale, dato dagli inglesismi e dal gergo tecnologico imperanti: «Ai zòveni slavinadi / i g'ha ciavà el dialet. / E loro i crede de averghe / el mond en man / con altre parlade». Il paradosso esistenziale sta nel fatto che, pur vivendo nella collettività, Francescotti si sottrae in un certo senso alla comunità e questo lo si nota nel filone antropologico della silloge. Il formaggio del Lagorai non è più lo stesso, le piogge acide lo hanno rovinato; una vecchia chiave ritrovata fa porre domande sulla vita; la poiana viene invidiata per la sua libertà... sono solo alcune delle questioni critiche nell'ambito antropologico che si desidera accennare. Ma l'elenco sarebbe lungo e non si può tacere sul tempo. In quale dimensione viene accettato da Francescotti, in quale scansione nella sequenza degli scalpellini? Viene visto solo come un nemico, un avversario da imbrogliare? Qui si pone il problema del procedimento ironico che il poeta proietta in un articolato contesto di situazioni, immaginarie e concrete, che si incrociano e si sovrappongono a costituire un'unica entità narrativa. Il tempo viene assunto al rapporto fra un io e gli eventi, perdendo la sua tridimensionalità: «Ensegneme / vecio predaròl, dai: / ciaverén el temp. / El sarà bel, tèrà».

Il presente come verbo, viene abitualmente usato, nell'alternarsi delle storie, in continua oscillazione fra l'io e gli altri, va sempre a toccare le corde profonde del rimpianto, della nostalgia del passato. Vi è un palese rifiuto all'accettazione della nostra modernità globalizzante, che per il poeta altro non è che scadimento di valori. L'utopia sta nell'impossibile ricerca di un assoluto, di un perfettibile sistema di vita, di una continuità etica. Forse l'intrinseco esistenzialismo nella poesia di Francescotti, sta nella interiore scelta morale, nell'etica di una disperazione controllata che in ultimo lo porta ad incontrare se stesso come assoluto.

La drammaticità della condizione umana si inserisce a corrente alternata in un discorso che a volte si spezza, si ferma, quasi cercando una pausa all'angoscia, simile ai tronchi scortecciati: «Bore scorzade en la giara / la pèl senza pu protezion». Emblematici sono i richiami alle finestre che il poeta sente il bisogno di aprire per fuggire dal buio, dalla paura di sogni oscuri: «La not l'è stada de insogni scuri, de memorie sbregade, paure desmentegade / che boie su del font / de fosse amare [...] / Spalanca i scuri. Fora / la rosda de l'engualdì / sui gerani del ponesèl / E te podi empie nirtè / i oci de aurora».

Ecco perché Francescotti rimane nella *zità en tra i crozi*, nella sua città che ama e dove caparbiamente ripete l'incipit della silloge: «Stago chi. Chielche vâ?» Egli sa di non essere solo: c'è Paco, il bastardino adottato dal canile che corre «bevendo el vent», il cane cui sa dire: «Non'ho vardà nessun altro / entèl canil municipale. / Te sei vegnù via con mi, / se nadi mi e ti: do bale... / ma quando te torni endré / e te me salti adoss / no sta'-butame en tera».

JOSEPH TUSIANI POETA DIALETTALE E QUADRILINGUE

di Cosma Siani

Joseph Tusiani è un autore dalla produzione così copiosa e multiforme, che non è possibile presentarla se non per cenni. Ma va detto subito che la sua vicenda è segnata dall'emigrazione e che questa ne ha marcato il lavoro letterario in maniera duplice: per il suo carattere e il suo multilinguismo. Su questo sfondo va vista e capita tutta la sua opera, compresa la produzione dialettale, su cui si focalizza la silloge minima che segue.

Cresciuto con la sola madre, sarta, nella classe povera di un paese isolato del Sud (San Marco in Lamis, nel Gargano) durante il ventennio fascista, Tusiani si laureò in lettere a Napoli e lasciò l'Italia nel 1947 per New York, dove si ricongiunse al padre, partito prima che lui nascesse e mai tornato. Insegnò lettere italiane in università private e pubbliche dell'area di New York. Seguendo le proprie aspirazioni, si impadronì dell'inglese, cominciò a comporre in questa lingua, si affermò come poeta vincendo il premio Greenwood 1956 della Poetry Society of England, godette un suo riconoscimento come poeta americano negli anni '50-60. Agli opuscoli giovanili di poesia italiana seguirono perciò le raccolte inglesi: *Rind and All* (1962), *The Fifth Season* (1964).

Contemporaneamente Tusiani aveva messo mano a un altro esercizio e un'altra grande ambizione: tradurre poesia italiana in versi inglesi. E lo fece nel suo modo tipico, accanito e torrenziale, giungendo per questa via ad assicurarsi una solida reputazione negli studi d'italianistica in Nordamerica. Impressiona il solo elenco di opere complete da lui tradotte in verso inglese: le *Rime* di Dante, il *Ninfale fiesolano* del Boccaccio, *Morgante* del Pulci, i versi di Machiavelli, le *Rime* di Michelangelo, la *Liberata* e il *Mondo creato* del Tasso, l'*America libera* dell'Alfieri, i *Canti* del Leopardi, *Le Grazie* del Foscolo, gli *Imni sacri* del Manzoni; alle quali va aggiunta una antologia in tre volumi che presenta 113 poeti e 581 composizioni, da san Francesco al futurismo. E non è tutto.

Ma Tusiani è riconosciuto anche come poeta latino. Nel tempo, ha affinato e infoltito un esercizio che risale agli anni di liceo. E anche qui,

caratteristica è la copiosità. Portato alla luce dal latinista Dirk Sacré dell'università di Lovanio, ha al suo attivo una serie di raccolte comparse in prevalenza negli anni '80, poi rifluite in due corposi volumi di *Carmina latina* (1994, 1998) curati da Emilio Bandiera dell'università di Lecce.

L'italiano delle sue prove giovanili, mai abbandonato ma passato in secondo piano rispetto all'inglese, lingua della vita adulta e professionale, ritorna con forza dagli anni Settanta. Il consolidarsi degli studi etnici, il conseguente rinvigorirsi dell'identità fra le comunità immigrate degli Stati Uniti, l'infoltirsi degli studi di letteratura italo-americana, danno a Tusiani nuovo impulso. Da un lato egli tende a rifare in poesia inglese le vicende e le figure della storia dell'emigrazione italiana in terra d'America; ne risulta la raccolta *Gente Mia and Other Poems* (1978), da cui sono tratti due pentametri spesso citati, che racchiudono l'ineluttabile dimidiazione dell'emigrato: «Two languages, two lands, perhaps two souls... / Am I a man or two strange halves of one?» («Due lingue, due terre, forse due anime... / Sono una persona o due strane metà in una?»). Dall'altro lato, Tusiani si dedica a scrivere in italiano una propria autobiografia che prende corpo in mille pagine e tre volumi intitolati *La parola difficile* (1988), *La parola nuova* (1991), *La parola antica* (1992), per l'editore pugliese Schena.

Dopo la ritrovata identità e il rinnovato senso delle radici, non a caso si incrementa anche la produzione poetica nella quarta lingua in cui Tusiani compone, il suo dialetto garganico. A guardare le date¹, si percepisce come prima di allora la pubblicazione, e così la composizione, fossero occasiona-

¹ *Làcreme e sciure* («Lacrime e fiori»), pref. Tommaso Nardella, Foggia, L. Capetta e F., 1955.

Tireca tàreca («Tiritera»). *Poesie in vernacolo garganico*, a c. di Antonio Motta, T. Nardella e Cosma Siani, ill. Franco Troiano, San Marco in Lamis, Quaderni del Sud, 1978.

Bronx, America. Poesie in dialetto garganico, vers. ital. T. Nardella, Manduria, La-caita, 1991.

Annemale parlante («Animali parlanti»), vers. ital. T. Nardella, San Marco in Lamis, Quaderni del Sud, 1994.

La poceide («L'epica della pulce»). *Poemetto in dieci canti in dialetto garganico*, nota di A. Motta, trad. Anna Siani, ivi, 1996.

Na vota è 'mpise Cola («Una volta sola s'impicca Cola»). *Favola in dieci canti in dialetto garganico*, trad. A. Siani, postf. C. Siani, ivi, 1997.

Li quatte staggione e poesie ritrovate («Le quattro stagioni»), trad. A. Siani, ivi, 1998.

Lu deddù («Il diluvio»). *Poemetto in ottava rima in dialetto garganico*, a c. di A. Siani, ivi, 1999.

li. Con gli anni Novanta e i ripetuti ritorni in paese, esse divengono più che regolari, sistematiche. In questo ha sicuramente peso il bisogno di certificare le proprie origini, di affidare la memoria alla pagina, di recuperare dalla dimenticanza lo stesso vernacolo. Nascono non più liriche dialettali a sé stanti – bozzetti, impressioni, riflessioni, quali sono nella silloge *Alla chiazzeria* e *Quistu vine iè trascente* – ma interi poemetti che trattano di leggende, aneddoti, episodi locali, amplificati e trasfigurati dalla fantasia dell'autore.

Tale ripresa avviene contemporaneamente a quella rinascenza poetica che è stata chiamata “neodialettale”. Si può considerare neodialettale il Tusiani? Dalla sua storia, dovremmo dire di no. Il suo svolgimento in dialetto, più che rappresentare una scelta di letteratura, sembra strettamente legato alla sua vicenda fra diversi mondi, culture, sistemi di valori. Alcune differenze possono essere catalogate. Nella forma lirica che dagli anni '50 in poi sembra essere più accreditata, o che perlomeno costituisce un sicuro sviluppo rispetto alla tradizione ottocentesca, il poeta neodialettale non vuole rappresentare una comunità, un ambiente, un sistema di vita; Tusiani vuole fare proprio questo. Il neodialettale arriva anche a forzare il dialetto entro un registro letterario moderno fino a piegarlo all'esperimento; Tusiani si attiene a forme tradizionali, perché non gli interessa mettere alla prova la lingua (se non scavare nel lessico e tentare metri nuovi nel vernacolo garganico, come l'ottava nel poemetto *Lu deddù*). Il neodialettale vuole usare «una lingua che più non si sa», peregrina, quanto più possibile rimossa dagli idiomi egemoni (compreso l'italiano in Italia), per rinnovarsi nella ricerca espressiva, per protesta contro l'omologazione dei grandi poteri, anche linguistici, per rifugiarsi in un proprio mondo, anche se i lettori sono pochi o in via di estinzione o estinti. Nel dialetto di Tusiani tutto questo non sembra determinante; egli scrive in una lingua che per lui è viva (la parlava con la madre in casa fino a poco tempo fa) ed è lingua di una comunità che si procura i suoi libri, che lo legge. Alcuni neodialettali sono passati irreversibilmente dall'italiano al dialetto per scelta; Tusiani usa il dialetto come uno dei suoi registri, accanto all'inglese,

Maste Peppe canterine («Mastro Peppe canterino»). *Favola in sette canti in dialetto garganico*, a c. di A. Siani, ivi, 2000.

Lu ponte de sòla. Melodramma in dieci canti in dialetto garganico, a c. di A. Siani, nota di A. Motta, ivi, 2001.

L'ore de Gesù Bambine. Favola natalizia in dialetto garganico, atto unico in due scene e un epilogo, a c. di A. Motta, ivi, 2001.

al latino, all'italiano. È un caso atipico, nella rinascenza neodialettale (ma in superficie, sembra essere consonante con la ripresa di un modo narrativo). Eppure vi rientra, non solo per cronologia ma per storia personale, poiché ricerca nel dialetto la composizione della propria identità, scissa dalla vicenda emigratoria prima ancora che dall'imporsi dei mercati globali, omologanti, stranianti. È ricerca comune al neodialettale. Itinerari diversi, comunque a forte struttura letteraria, giungono allo stesso banco di prova esistenziale.²

Standstill

Something is standing still
around or in me,
something that is or could be
the world with its last heaven
or even the end of my will
or my soul.

For the first time, if ever at all,
my mind now follows my body asleep
and knows the name
of the water deep
now that all water is still
and seems no more to be water
just as my will unafraid of tears
is not my will – is not my birth.

And I can see the worth

² Per maggiore informazione, discussione e indicazioni bibliografiche su questo autore italo-americano, mi sia permesso rimandare ai miei volumi *L'io diviso. Joseph Tusiani fra emigrazione e letteratura*, Roma, Cofine, 1999; *Manhattan Log. Geografia e storia di Tusiani*, pref. Furio Colombo, Foggia, Protagonisti, 2000; "Two Languages, Two Lands": *l'opera letteraria di Joseph Tusiani*, Atti del convegno di San Marco in Lamis, 15 maggio 1999, San Marco in Lamis, Quaderni del Sud, 2000 (che contiene una bibliografia completa); *In quattro lingue. Antologia di Joseph Tusiani*, Roma, Cofine, 2001.

of things, the size
and purpose of each star
and of man's earth
in the skies,
and my own will
a useful, useless speck apart
and very far.

I cannot tell
what all this is
and what I am –
heartbeat or sham,
life of another or will
of my own.
Something, I feel, if not lost yet,
is standing still.

1963

(Da *Fifth Season*)

Stasi. Qualcosa ristagna / attorno a me o in me, / qualcosa che è forse / il mondo col suo cielo terminale / o la fine della mia volontà / o il mio soffio vitale. // Ora, e mai è stato, / la mente segue il corpo addormentato / e sa il nome / dell'acqua profonda / ora che ristagna e non sembra / più acqua proprio come / il mio volere impavido di pianto / non è più il mio – non è me stesso. // Vedo adesso il valore / delle cose, la misura / e lo scopo d'ogni stella / e della terra / nel vuoto, / e il mio essere, / utile inutile punto a sé stante / remoto. // Non discerno / che cos'è tutto questo / che cosa io sono - / palpito o parvenza, / vita altrui o volere / mio proprio. / Qualcosa, avverto, se già / non è persa, ancora ristà. Trad. C. Siani

Nocturnum odorum

Tam redolens nox est, tanto redimita tepore
Ut solum meminisse velim telluris odores,
Oblitus rerum quae cor mentemque laccessunt,

Nil nisi odores haec tam fragrans suscitatur hora,
 Tempus et aeternum quae nunc vibrare videtur.
 Quos vidi a puero varii flores fruticesque
 Unica sunt iucunda mihi dulcedinis unda,
 Unicum et effluuium frumenti in gurgite flavo
 Conualles Apulae. Quis tempus currere cernit?
 Non fugere anni. Sum illic... Fumans calidusque
 Panis ab ardenti furno vicos ubicumque
 Pace sua ambrosia vincit. Ver incipit: omnis
 Ecce fenestra suis violisque rosisque renatis
 Implet odore vias et totus tangitur aer ;
 Postea, cum Maius, mensis dulcissimus, intrat,
 Omni vespere (mons retinet vestigia solis)
 Floribus ornatur pulcherrima imago Mariae
 Atque ad eam cupiunt cum cantu ascendere odores...
 Nox tam pura et odora, mane ! Satura est mea vita
 Ac, rerum oblitus veterum, nil gratius oro.

1984

(da *Carmina latina II*)

Notturmo odoroso. Così profumata è la notte, redimita di tanto tepore, /
 che solo vorrei ricordare gli odori della terra, / dimentico delle cose, che
 pure incalzano / il cuore e la mente. / Nient'altro che odori / suscita que-
 st'ora tanto fragrante, che sembra / vibrare adesso all'unisono col tempo
 eterno. / Quei fiori variopinti, quegli arbusti, che vidi / quand'ero bam-
 bino, sono per me un'unica onda / gioconda di dolcezza, ed unico efflu-
 vio / le convalli di Puglia nel mare biondo del grano. / Chi s'accorge del
 tempo che corre? / Non sono fuggiti veloci gli anni. Io sto lì... / L'am-
 brosia del pane uscito dal forno ardente / con la sua pace avvolge do-
 vunque i villaggi. / Inizia la primavera: ecco ogni fenestra / con le vio-
 le e le rose novelle riempie / di odore le vie e tutta l'aria ne è piena; /
 poi quando entra maggio, dolcissimo mese, / ogni vespro (il monte fer-
 ma gli ultimi raggi di sole) / è ornata di fiori l'immagine bellissima di
 Maria / e fino a Lei vogliono salire i profumi col canto... / Rimani, not-
 te pura e odorosa. Sazia è la mia mente / e, dimentico del passato, / nul-
 la chiedo di più gradito. *Trad. E. Bandiera*

Lettera a Don Fernando Pessoa

alle rime non bado: è raro scorgere
alberi uguali, l'uno accanto all'altro

Col dovuto rispetto, Don Fernando,
in questo solitario andirivieni
che ha nome vita, m'agghiaccia il pensiero
di restar solo, orridamente solo
in mezzo a creature sole, alberi soli,
in una solitudine stellare
su questa terra, stella umana e sola.
Diventa gioco anche la solitudine,
dal nascere al morire, dalla prima
ombra che, nulla in sé, s'insinua sola
sopra ogni cosa e si fa poi valere
con il nome ed il monito di notte.
Io cerco compagnia per sopravvivere
o almeno per durare fino al giorno
a me assegnato da Qualcuno ignoto
di cui avverto a volte la presenza
in me, proprio per questo mio bisogno
di sentire, a me intorno, un suono eguale
alla mia voce ed, al di là del mio
silenzio estremo, un simile tacere
d'astri e natura in vincolo fraterno.
È opulenza di musica e luce
che da recessi di radici e linfe,
con pretesto di rima, mi costringe
a ricercare rivoli ed accordi
onde allietarmi pareti senz'eco
e senza volto che mi rassomigli.
O Don Fernando, è molto più probabile
che alberi identici, uno accanto all'altro,
possan trovarsi sotto il nostro sole
anzi che in altra planetaria landa
a noi del tutto ignota. Ti rassegni,
tu, all'orrore di boscaglia densa
senza neppure un filo d'erba, un ramo,

un giunco, un fiore che ci riconduca
a ravvisarci ugualmente terrestri
ed ugualmente caduchi. Io mi salvo
da tanto disperare immaginandomi
compagni erbali, floreali amici
lungo il mio andare all'ultima ventura.
E che ci perdo, io che sono nato
per perdermi o disperdermi nel nulla?
Mi basta un gioco a illudermi e, pertanto,
faccio con me giocare ogni sincera
rima plausibile. Oh, non potrò mai
accostar lupo ad uomo, a pace guerra,
e ad arcobaleno sepoltura;
ma lascia che, innocente quale sono,
io, che non voglio morir solo e amaro,
faccia rimare almeno le parole.
Abbiam tutti bisogno di una rima:
trovo così un amico, anzi un fratello
se non in te, di certo in un ruscello.

1992

(Da *Il ritorno*)

Alla chiazzetta

Alla chiazzetta cummare Rusina
venneva peraspine;
ièvene gghianche e rosce e 'nzucarate
li pera inte lu ciste sduvvacate,
ma 'i spiave sule a quèddi uance
che vulevene uasce a pizzechidde,
e l'eie ditte sope la velancia:
«Pèseli tutte quante senza sfridde».
Meravigghiosa e bella m'ha spiate
e m'ha resposte cummare Rusina:
«So cinche chile e mmeze tutte quante
e vènne mille lire».

So gghiute 'nfallemente da matina;
ma sule pe vedé li uance belle
de cummare Rusina
l' me vennessa tutte Casarenelle
e pure la Prucina.

1955

(da *Làcreme e sciure*)

Al mercato. Al mercato comare Rosina / vendeva peraspine; / erano bianche e rosse e inzuccherate / le pere nel cesto svuotate, / ma io guardavo solo quelle guance / che volevano baci e pizzichi, / e le ho detto sopra la bilancia: / «Pesale tutte quante senza la tara». / Meravigliosa e bella mi ha guardato / e mi ha risposto comare Rosina: / «Sono cinque chili e mezzo tutte quante / e costano mille lire». / Sono andato in fallimento quella mattina, / ma solo per vedere le guance belle / di comare Rosina, / io mi vendereì tutta Casarinelli / e anche Apricena [paese vicino]. *Trad. A. Motta*

[Lo struscio]

[...]

La 'state a Sante Marche è quacche ccosa
che 'i chiamasse tènnera e ccemosa.
Lu sole l'èje viste, tanta jurne,
cucate sope sfàleche e chenturne,
come se fosse stanche de fa luce
a vvosche e jòmmene, a vvucelle e ppuce.
E quanta vote m'è mmenute 'nnante
d'acridde e dde cecàrije lu cante!
E rru e rru, li verrùchele verde
tutte lu sonne facévene perde,
pure se ttanta e ttanta _cattelune
ce fejëvene ammeze li pentune.
Ma Sante Marche è nn'ata cosa ancora:
tutte li jurne, doppe la chentrora,

come ttanta *papavere* spaccune
 ce danne appuntamente ggione e ggiune
 e sope lu vijale della villa
 passene doja o tre jora tranquille,
 senza sapé che ce steva nu stroteche
 (ce chiamava Aristotele o Aristoteche)
 che, ppede 'nnante pede, alli studente
 faceva scola tutte li mumentè.
 June l'ha dditte: «Signore Maè!»
 E llu majestre ha resposte: «Ched'è?»
 «Se nnua sempe accuscì facime scòla,
 alli zannagghie ce struje la sòla.»
 «Se cce struje la sòla, jate scàveze
 fine a quanne 'mparate che llu fàveze
 jè llu cuntrarie della veretà.»
 «E allora passijame, passijà!»
 Se cce passeja allu pajese mia,
 non e mmupija: jè follosofia!
 [...]

Lo struscio. L'estate a San Marco è qualche cosa / che chiamerei tenera e civettuola. / Il sole l'ho visto, tanti giorni, / sdraiato su terrazze e contorni, / come se fosse stanco di far luce / a boschi ed uomini, ad uccelli e pulci. / E quante volte m'è venuto in mente / di grilli e di cicale il canto! / E *rru* e *rru*, le cavallette verdi / tutto il sonno facevano perdere / pure se tanti e tanti papaveri / si ergevano tra le rocce. / Ma San Marco è un'altra cosa ancora: / tutti i giorni, dopo la controra, / come tanti *papaveri* spacconi / si danno appuntamento ragazze e ragazzi / e sul viale della villa / passano due o tre ore tranquille, / senza sapere che ci fu un sapientone / (si chiamava Aristotele o Aristoteche) / che, piede avanti piede, agli studenti / faceva scuola in ogni momento. / Uno gli ha detto: «Signor Maestro!» / Ed il maestro ha risposto: «Che c'è?» / «Se noi sempre così facciamo scuola, / ai sandali si consuma la suola.» / «Se si consuma la suola, andate scalzi / fino a quando imparate che il falso / è il contrario della verità.» / «E allora passeggiamo, passeggiamo!» / Se si passeggia al paese mio, / non è per follia: è per *follo-sofia!* Trad. A. Siani

Quistu vine iè trascente

Quistu vine iè trascente
ma ne tegne 'nu bucchere:
se llu veve, che piacere!
se llu forne, che delore!
E cusci te guarde e spije,
terra bella, terra mia,
culla seta inte lu core.
Te vulesse veve tutta
sine all'ùtema stezzodda,
ma te tegne perlebbata
pè quedd'ora desperata
quanne, sule inte la fodda,
i' ha vulé 'nu 'mmucche duce
p'affruntà l'amara luce.

1978

(da *Tireca tàreca*)

Questo vino è abbochevole. Questo vino è abbochevole / ma ne ho un solo bicchiere: / se lo bevo, che piacere! / se lo finisco, che dolore! / E così ti guardo e osservo, / terra bella, terra mia, / con la sete dentro il cuore. / Ti vorrei bere tutta / fino all'ultima goccia, / ma ti conservo prelibata / per quell'ora disperata / quando, solo tra la folla, / desidererò un sorso dolce / per affrontare l'amara luce. *Trad. A. Motta, T. Nardella, C. Siani*

Stegne scerrate

Stegne scerrate cullu Patraterne
che ha fatte quidde che ha velute jisse:
senza cercàreme permesse,
m'ha fatte nasce, fridde, sbavettute,
na matina de verne,
mentr'i vuleve menì a stu munne,

rusce rusce e tunne tunne,
nu belle iurne de giugne o de lugghe
cu ttanta sole e sciure 'nturne 'nturne.
Come simene recugghie:
e i' pe quesse me la sente ancora
(e me l'èja senti tutta la vita)
lu maletempe de quedda prim'ora,
ddu brutte puleverine
che ce chiama destine.
Stegne scerrate cullu 'Nnipotente:
lu vu sapé pecché?
Penzanne a n'atu verne
che adda jesse l'ùteme pe mme,
jeva megghie non nasce pe nnete.

(inedita)

Risentimento. Ce l'ho col Padreterno / che ha fatto di testa sua: / senza chiedermi permesso, / mi ha fatto nascere, freddo, sbigottito, / un mattino d'inverno, / mentre volevo venire a questo mondo, / rosso rosso e tondo tondo, / una bella giornata di giugno o luglio / con tanto sole e fiori tutt'intorno. / Quello che semini raccogli: / e per questo ancora non mando giù / (e non lo manderò giù per tutta la vita) / il brutto tempo di quella prima ora, / quel brutto turbinio di neve / che si chiama destino. / Ce l'ho con l'Onnipotente: / vuoi sapere perché? / Pensando a un altro inverno / che sarà l'ultimo per me, / era meglio non nascere per niente.
Trad. C. Siani

Due scherzi

I
Quistu sole jesse e trasce,
ce fa care a cunténé:
me recorda quanta uasce
ce davame, i e tte.

Belle joche a sci e nno,
e cchiù belle a nno e sci!
Quidde ch'è successe po'
lu sapime tu e gghji.

Giugno 1995

(inedita)

II

Revegghiàteve, uagliù,
che lu cieie è tutte blu.
La nigghiara futa futa
ce n'è gghiuta
e lu jurne mo' c'è ffatte
come pprèvele scarlatte
dova Ddì ce mette a ddice
che chi nasce iè ffelice.

30 giugno 1979

(inedita)

I. Questo sole si mostra e si nasconde, / fa il prezioso, non vuol comparire: / mi ricorda quanti baci / ci davamo io e te. // Che bel gioco a sì e no, / e più bello a no e sì! / Quello che è successo dopo / lo sappiamo solo io e te.

II. Svegliatevi, ragazzi, /-che il cielo è tutto blu. / La nèbbia fitta fitta / se n'è andata / e il giorno ora s'è fatto / come pergole scarlatte / dove Dio prende a dire / che chi nasce è felice. *Trad. C. Siani*

Ricordo di Vittorio

Penze ann'amiche de nome Vettorie
che m'ha pettate stu belle cummente
che me sta 'nnanze da tempe antecorie
come rijale che nne vale cente.

Come rijale che nne vale mille
ji stu cummente lu recorde ancora:
l'ajjapre e serre, belle e tranquille,
matina e sera, a tutte quante l'ora.

Quanne ci ajjapre e non ce sta nesciune,
ji trasce cu Vettorie citte citte,
e cce spartime, june pe d'une,
ddu munne de selenzie bbeneditte.

«Vettò», li diche, «l'anema ce ammuccia
meza inte quisti mura de cummente
e mmeza inte dda bella Cappelluccia
che lla viseta sempre sole e vvente».

E me responne Vittorie accusci:
«La vera pace è dova jenne jenne:
se stame sempe avvunite, Peppi,
nua ce 'ntennime e ppure Ddi ce 'ntenne».

New York, 11 marzo 1999

(inedita)

Penso a un amico di nome Vittorio / che mi ha dipinto questo bel convento / che mi sta davanti da tanto tempo / come un regalo che ne vale cento. // Come un regalo che ne vale mille / questo convento lo ricordo ancora: / l'apro e lo chiudo, bello e tranquillo, / mattina e sera, a tutte le ore. // Quando si apre e non c'è nessuno, / io entro con Vittorio piano piano, / e condividiamo, un po' per uno, / quel mondo di silenzio benedetto. // «Vittorio», gli dico, «l'anima si nasconde / per metà in queste mura di convento / e per metà in quella bella Cappellina / che visitano sempre sole e vento». // E mi risponde Vittorio così: / «La vera pace è dovunque sia: / se stiamo sempre insieme, Peppino, / noi ci capiamo, e ci capisce anche Dio». Trad.
C. Siani

ALBERTI – BODINI – SOLONOVİČ: MOTIVI BELLIANI TRA SPAGNA E RUSSIA

di Luisa De Nardis

Alla fine del 1963 Rafael Alberti, dopo ventiquattro anni di esilio in Argentina, giunge a Roma e va ad abitare con la famiglia nel vecchio quartiere spagnolo, che aveva ospitato ai tempi di papa Alessandro VI gli ebrei espulsi dalla penisola iberica. Incantato da quell'intrico di stradine, che gli ricordano, come lui stesso afferma, la città di Toledo, ma «meno segreta, più vitale e laboriosa»¹, inizia a percorrere la zona, alla ricerca dei suoi angoli più nascosti. «Gatti, crepe, immondizie, panni stesi, artigiani dei più diversi mestieri, la confusione meravigliosa di Campo de' Fiori, col suo Giordano Bruno come un funebre ombrello sul mare di verdure, pesci o scarpe....tutto cominciò a girarmi intorno, a turbinare, dandomi il capogiro, schiacciandomi, fondendomi in un vortice impazzito, che misto al pericoloso andirivieni delle auto mi ridusse alla sagoma d'un povero pedone disperato, pur colmo d'amore e di spavento, nello stesso tempo, dentro quell'indiafolato labirinto in cui m'ero ficcato»². Il quartiere riserva ad Alberti una calorosa accoglienza, considerandolo, fin dal momento del suo arrivo, come una personalità degna del massimo rispetto, forse anche in quanto idealmente discendente di quegli antichi esiliati spagnoli. Il poeta, che ha da poco terminato la versione teatrale della *Lozana andalusa*, romanzo piccante del reverendo Francisco Delicado, vagando per i dintorni di via Monserrato, dove si trova il suo appartamento, si rende conto che il racconto si svolge quasi tutto lì: la scoperta dell'esistenza reale della Lozana, aumenta la sua curiosità. «E fu allora che in una notte di prolisse orinate e miagolii m'imbattei improvvisamente, non con l'ombra di Gioachino Belli, ma con lo stesso poeta in persona, giacché la sua presenza era reale, veridica, in tutto quello ch'io vedevo e sentivo, tanto lì quanto più tardi nel cuore di Trastevere, dove mi trasferii»³.

Nascono così i *Diez sonetos*, dieci sonetti dedicati al Belli, che entre-

¹ R. Alberti, *Prologo all'edizione italiana*, in *Roma, pericolo per i viandanti*, Mondadori, Milano 1972, p. 12.

² *Ibidem*, p. 12.

³ *Ibidem*, p. 12.

ranno poi a far parte del volume *Roma, peligro para caminantes*; pericolo per i viandanti «non solo perché in questo quartiere la paura di un poeta pedone fosse ancora più grande, dovuta al fatto che per la strettezza il delirio automobilistico dei romani mozza il fiato, ma perché il suo irresistibile fascino diventa più piacevole, cioè, più pericolosa la maniera di perdere il tempo – l'esaltato vagare senza far niente – per le sue piazze e vicoli popolari, pieni di una grazia infinita»⁴.

I sonetti sono introdotti globalmente dalla dedica: a *Giuseppe Gioachino Belli, homenaje de un poeta español en Roma*; e singolarmente da altrettante citazioni belliane⁵.

Gli endecasillabi spagnoli hanno uno schema metrico sempre identico nelle quartine (ABBA ABBA) con rima incrociata, mentre varia nelle terzine, che in maggioranza presentano schema CCD EED, ma anche CDE CDE; in un unico caso (nel nono sonetto della serie: *Pasquinada*) abbiamo un sonetto ritornellato: dopo la sequenza ABBA ABBA CDE CDE troviamo aggiunto un distico baciato (FF).

⁴ *Ibidem*, p. 13.

⁵ Il primo, sul tema dell'esilio, *Lo que dejé por ti*, dedicato alla città di Roma, è introdotto dal distico: *Ah! cchi nun vede sta parte de Monno/ nun za nmemmanco pe cche ccosa è nnato* (per tutte le citazioni del Belli utilizzo l'edizione di *Tutti i sonetti romaneschi* a cura di Marcello Teodonio edita dalla Newton Compton nel 1998) tratto dal sonetto 238 *Er viaggiatore*. Il secondo, che dà il titolo alla raccolta, *Roma, peligro para caminantes*, da *E ll'accidenti, crescheno 'ggni ggiorno*, penultimo verso del sonetto 43 *Tempi vecchi e ttempo novi*. Il terzo, un divertimento a proposito del "pisciare", *Se prohíbe hacer aguas*, dal verso *Stavo a ppiscià jjerzéra lli a lo scuro*, verso che apre il sonetto 53 *La pissciata pericolosa*. Il sonetto dedicato a Campo de' Fiori, dal titolo omonimo, prende avvio da *Sonajji, pennolini, ggiucarelli, / e ppesi, e ccontrapesi e ggenitali*, distico di apertura del sonetto 107, *Li penzieri libberi*, imitazione del sonetto milanese del Porta *Ricchez del Vocabolari milanes*. La *Vida poetica* a Roma è preceduta dal distico *Ma, oh ddió, vò rrinunzià! cché nnun je torna/ de fà sta vita da matina a ssera*, che fa parte del sonetto 855 *Er Papa. cappellaro*. Il sesto sonetto, *Arte Sacra Romana*, da *Che rriliggione! è rriliggione questa?*, apertura de *La rriliggione der tempo nostro*, sonetto 1713. Il componimento successivo, con titolo direttamente in italiano, *Si proibisce di buttare immondezze*, è preceduta da *Lui quarche ccosa l'averà abbuscata, / e ppijjeremo er pane, e mmaggherete*, tratto da *La famijja poverella*, sonetto 1679. L'ottavo sonetto, *Al fin*, da *E nun zai che cqui a Rroma nun c'è ccosa/ che ssii cosa più ffascile de questa*, ripreso dal sonetto 1057 *Er matrimonio sicuro*. Il penultimo sonetto, dedicato a Pasquino, ma soprattutto alla descrizione di se stesso, *Pasquinada*, ha come spunto *La verità la dico cruda e ccotta*, primo verso della seconda quartina del sonetto 377 *Er giudisce der Vicariato*. L'ultima prova, *¿Qué hacer?*, da *Voi sete furistiere, e nnun zapete/ come a Rroma se cosceno le torte*, attacco del sonetto 750 *Li mortorj*.

Nonostante i sonetti siano nati dichiaratamente sotto il segno del Belli, accostarli ai sonetti romaneschi belliani mi sembra azzardato. Non solo dal punto di vista compositivo: i sonetti di Alberti hanno un evidente andamento descrittivo (...*pintar la Poesía con el pincel de la Pintura*, come dice lui stesso in un libro dedicato alla pittura), laddove in quelli belliani, spesso dialogici, le due quartine e in genere la prima terzina servono a presentare una situazione, mentre la seconda terzina chiude fortemente e emblematicamente il sonetto; ma anche da quello tematico: il poeta spagnolo mette nei suoi sonetti (salvo il primo in cui domina la malinconia dell'esule - e notiamo qui che in pratica tutti i testi spagnoli si riferiscono al poeta stesso, sono cioè autoreferenti) una buona dose di ironia. Questa, tuttavia, niente ha a che vedere con la forza dissacratoria dei versi romaneschi, né con la potenza iconica e iconoclasta del linguaggio del Belli. Forse il solo terzo sonetto, uno dei più riusciti, si avvicina in senso lato al modo belliano, eppure basta prendere l'originale, da cui sono tratti i versi premessi al testo (*La pissciata pericolosa*), per rendersi conto della diversità di intonazione tra i due componimenti: quello di Alberti è un'ironica variazione sul tema dell'*hacer aguas*, quello del Belli presenta due personaggi «la vittima e l'oppressore, opposti per cultura, ruolo sociale, linguaggi: da una parte il romano sorpreso in un momento delicato e oggi inaudito, ma evidentemente allora frequente, da lui comunque vissuto e presentato con la massima naturalezza; dall'altra il turpe soldato del papa, sordido, ubriaco, odioso e violento» che «insegue il romano, il quale, non potendo resistere fisicamente, *cco la patta in mano* reagisce utilizzando l'unica arma di cui dispone: lo sberleffo»⁶.

Dunque una lievità nei sonetti albertiani, tutti giocati su omofonie e ripetizioni lessicali, che non mi pare sia presente in quelli belliani, anche se, come nota giustamente Macri nell'introduzione all'antologia di poeti spagnoli del Novecento, «in fondo alla felicità e alla grazia di Alberti è facile percepire una disperata inquietudine *subliminare*, incontrollata e non qualificata, che si estenua o si sbizzarrisce in un continuo tentativo di approfondimento e, insieme, di evasione»⁷.

Ciò che invece lega Alberti al Belli è più da ricercare, a mio avviso, nel fascino che la città di Roma esercita sui due poeti, una città che unisce il

⁶ M. Teodonio, nota al sonetto 53, *ibidem*, p. 67.

⁷ O. Macri, *Introduzione*, in *Poesia spagnola del Novecento*, Garzanti, Milano 1985, vol. I, p. LXVIII.

fasto al degrado, il ridicolo al sublime, e che è vista nel suo lato più carnale e semplice, nascosto sotto il peso della Storia. Una città fitta di gente e di cose: non a caso più d'uno dei sonetti albertiani introduce liste di nomi di oggetti, o comunque ci lascia l'impressione di assistere a un susseguirsi di immagini, quasi si esplorasse la realtà con una telecamera che inquadra uno dopo l'altro momenti diversi di vita cittadina. Anche qui, tuttavia, il legame tra poeta e città appare alquanto diverso: parlerei ancora, per quanto riguarda Alberti, di una "bonaria lievità", mentre il rapporto tra Belli e Roma è assai più complesso. Un rapporto caratterizzato da un chiaro odio-amore per una città percepita come «organismo vivente», ma organismo malato: la città è divenuta dunque «la musa "malade" [la citazione si riferisce a Belli e a Baudelaire] della poesia moderna, d'una poesia che riconosce quanto effimera sia l'illusione di poter fuggire davanti alla realtà, e quanto invece questa realtà disprezzata e odiata faccia parte della nostra più profonda vita spirituale»⁸.

È vero, però, che la scelta del sonetto, se da una parte può essere un semplice omaggio a Belli, è soprattutto un omaggio alla scelta compositiva di Belli, per il quale «l'elementarietà, la naturalezza, la spontaneità popolare [...] trovano la loro ferma cornice nella letteratissima modulazione (intensa e conclusa) del sonetto: quasi che l'artista voglia fissare dentro di sé, in virtù della tecnica, una materia fluttuante e in progressivo corrompimento»⁹. Dunque temi "popolari" in una forma coltissima e una lingua che, come vedremo, alterna termini di stili e registri diversi.

I dieci sonetti di Alberti vengono tradotti dal poeta e ispanista leccese Vittorio Bodini, suo grande amico¹⁰, per entrare nel volume antologia *Roma, pericolo per i viandanti*, ultimo lavoro di Bodini traduttore prima della morte prematura avvenuta nell'inverno del 1970. Nel periodo in cui Bodini lavora alla traduzione, i due amici vagano la notte per Trastevere tra addormentati e reietti e «l'angoscia si traduce talvolta, oltre la pena, in consonanze popolesche, in ilari motti, mordaci e un po' sboccati (alla Belli o alla Quevedo), a esorcizzare la decadenza, la miseria che coinvolge, il

⁸ Luigi De Nardis, *Belli e Baudelaire*, in *Roma di Belli e Pasolini*, Bulzoni, Roma 1977, p. 21.

⁹ *Ibidem*, p. 24.

¹⁰ Si erano conosciuti nel 1964 a Milano, in una serata organizzata da Alberto Mondadori in occasione della presentazione dell'antologia di poesie di Alberti tradotte da Bodini.

senso di morte che la materia emana»¹¹. Si fermano nelle osterie, anche le più umili, e bevono insieme, discutendo di poesia. A Bodini è concessa un'opportunità che difficilmente è concessa ai traduttori: «Per la prima volta gli è dato di *tradurre* in condizioni ideali: rapporto diretto con l'autore, presenza nell'ambiente e nel momento dell'ispirazione, lui stesso poeta. Ma un'altra è la condizione più singolare, segreta, più drammaticamente e inconsciamente travolgente ed estrema. Si torna all'acquisita e sempre più impellente necessità di fuga da sé, di evasione liberatoria. Ora, il mondo poetico è quello dell'Alberti, quindi è *altrui*. [...] È l'incontro di due spiriti eletti, di due grandi forze, senz'altro diaframma che quello delle esistenze diverse, di due personalità diverse in due diversi individui»¹². Scrive Alberti nel prologo al suo volume: «Ora, in queste poesie che formano oggi l'edizione italiana di *Roma, peligro para caminantes*, sento il respiro di Vittorio, il caldo palpito del suo profondo sangue di poeta. [...] Sta qui la sua parola italiana a fronte della mia parola spagnola, che si guardano, si abbracciano, sul bianco volubile d'ogni pagina»¹³.

Bodini aveva già tradotto alcune liriche di Alberti per il volume *I poeti surrealisti spagnoli* (1963) e curato un'antologia di poesie albertiane, edite nel 1964, nella cui prefazione sottolinea il carattere pittorico (e non bisogna dimenticare che Alberti aveva esordito proprio come pittore) della poesia di Alberti: «In quasi tutta la sua produzione, il modo in cui sorgono le immagini, o per lo meno il loro assetto finale, è visivo. Non si tratta di una poesia particolarmente cromatica: il mondo dei colori albertiani è relativamente parco – relativamente al suo precedente ufficio di pittore – e abbastanza fedele. [...] La principale occupazione della sua musa consiste nell'osservazione – e nella resa – di ciò che l'universo le trasmette attraverso gli occhi: è in questi il principale alimento e la condizione della sua opera poetica, in pieno accordo con quella che è una preferenza comune a gran parte della poesia del mezzogiorno, non soltanto d'Europa»¹⁴. E Bodini è poeta del mezzogiorno, legato alla sua terra d'origine, il Salento, da un odio-amore forse analogo a quello beliano per Roma¹⁵. La sua poesia è una poesia aspra, angosciante, intessuta di ironia, ma soprattutto di disperazione, con il ritorno ossessivo del tema della

¹¹ A. Tremonti Terigi, *Zucchero e assenzio in Vittorio Bodini*, Rebellato editore, Fossalta di Piave (Venezia) 1980, p. 153.

¹² *Ibidem*, p. 153.

¹³ R. Alberti, *Prologo all'edizione italiana*, in *Roma, pericolo per i viandanti*, cit., p. 15.

¹⁴ V. Bodini, *Introduzione*, in R. Alberti, *Poesie*, Mondadori, Milano 1964, p. XI.

morte: Bodini è poeta «dal registro complesso, così collocato com'è a un incrocio ove confluiscono partecipazione al concreto sociale e iperbole metafisica, moderati ingredienti sperimentalistici e certo caratteristico barocco d'un profondo Sud spericolato, patria reale su cui s'innesta, con tutte le sue motivazioni dinamiche, l'altra patria del cuore, la Spagna»¹⁶. La sua poesia è anche ricca di luce e di colori (in particolare il rosso e il viola), di luna, di pietre e di sole: l'immagine riarsa della patria salentina «si sposa, anzi si connatura, con i luoghi spagnoli della sua specificità di studioso, ma riassaporati sostanzialmente come terra mitica, tutta sentimentalizzata e perciò intrinseca al luogo nativo; ed è in questa fusione, tra terra natale e fascinazione culturale che va ravvisata la radice primaria del suo farsi poetico»¹⁷.

Bodini traduce Alberti che parla di Roma, ma lui stesso ha scritto su Roma e scrive su Roma nell'ultimo decennio della sua vita, quello appunto tra il 1960 e il 1970 trascorso nella capitale. E sono liriche in cui è presente una costante metafora funebre, forse anche sotto l'influenza del lavoro sulla lirica funebre di Quevedo, in cui «cresce l'ossimorica figura del "rosso nulla", [...] prologo di quella discesa nel vuoto, nel buio, ove anche la luna è tramontata, ove è vano il nostro interrogare, metà-morti, cosa ci sia oltre la morte, dopo la luna»¹⁸. Un'ispirazione dunque affatto diversa da

¹⁵ Citiamo per esempio questi bei versi dalla raccolta *Foglie di tabacco*:

Quando tornai al mio paese del Sud,
dove ogni cosa, ogni attimo del passato
somiglia a quei terribili polsi di morti
che ogni volta rispuntano dalle zolle
e stancano le pale eternamente implacati,
compresi allora perché ti dovevo perdere:
qui s'era fatto il mio volto, lontano da te,
e il tuo, in altri paesi a cui non posso pensare.

Quando tornai al mio paese nel Sud,
io mi sentivo morire.

Citato da V. Bodini, *Tutte le poesie (1932-1970)*, a cura di Oreste Macrì, Mondadori, Milano 1983, p. 92.

¹⁶ G. E. Sansone, *Del segmento ritmico nella poesia di Vittorio Bodini*, in *Le trame della poesia. Per una teoria funzionale del verso*, Vallecchi, Firenze 1988, p. 300.

¹⁷ Idem, *La Ninetta di Bodini*, in "Stilistica e metrica italiana", I, 2001, p. 307.

¹⁸ Luigi De Nardis, *La metafora funebre di Roma nell'ultima poesia di Vittorio Bodini*, in *Le terre di Carlo V. Studi su Vittorio Bodini*, a cura di Oreste Macrì, Ennio Bonea, Donato Valli, Congedo editore, Galatina (Lecce) 1984, pp. 263, 264.

quella albertiana e certamente dettata dalla consapevolezza e dalla constatazione del lento deterioramento del corpo e della salute: «E io qualche volta, meditando quanto sia improbabile l'illusione della immortalità, dico a me stesso: ma c'è qualcosa qui che muore sempre dentro di me, e se muore sempre dovrebbe pur seguitare a vivere quanto basta per dover morire sempre, quando io e la Spagna non ci saremo più»¹⁹.

All'attività del tradurre Bodini accenna appena nelle introduzioni alle sue traduzioni da Cervantes e Quevedo²⁰, definendo il rapporto che lega il traduttore e il testo originale una «rallentata conversazione», in cui l'interprete pesa «parola per parola, non lesinando ore pur di stabilire l'esatta intonazione d'un sentimento o l'intensità di un'azione attraverso l'aggettivo o il verbo giusto»²¹. Naturalmente diverso è l'atteggiamento tra prosa e poesia: nelle splendide traduzioni dei sonetti amorosi e morali di de Quevedo (1965), petrarchista barocco a cavallo tra cinque e seicento, Bodini ritiene suo compito imprescindibile salvaguardare la struttura metrica e le rime quevediane («elementi insopprimibili della sua complessa e aggrovigliata bellezza»²²), anche a prezzo talvolta di «qualche lieve, innocuo sfortimento»²³.

Nelle versioni da Alberti, al contrario, Bodini non rispetta quasi mai le rime originali, introduce degli endecasillabi sciolti, mantenendo uno schema metrico rigido solo nel primo sonetto, ma con andamento rimico alquanto originale (ABBA CAAC CDE CDE). Del resto, il poeta salentino non ama le griglie della versificazione metrificata, come dimostra tutta la sua produzione originale, seppure maneggi le forme codificate con sapienza consumata.

Le belle traduzioni di Bodini sottolineano, invece, la giustapposizione tra il lessico di stile alto con quello di registro popolare presente nello spagnolo e tipica del linguaggio poetico originale albertiano. Accentuano inoltre lo spessore della lingua di Alberti, che descrive una realtà vista nel suo aspetto più corporeo:

¹⁹ V. Bodini, *La lobbia di Masoliver*, in *La lobbia di Masoliver e altri racconti*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1980, p. 96.

²⁰ Cfr. G. Tavani, *Bodini traduttore*, in *Le terre di Carlo V*, cit., pp. 287-296; L. Terracini, *Bodini traduttore di Quevedo*, *ibidem*, pp. 297-306.

²¹ V. Bodini, *Introduzione*, in M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, Einaudi, Torino 1957, p. XXI.

²² V. Bodini, *Prefazione*, in F. de Quevedo, *Sonetti amorosi e morali*, Einaudi, Torino 1965, p. 12.

²³ *Ibidem*, p. 12.

Vida poética

Siempre andar de bajada o de subida.
Entrar, salir y entrar...Ir al mercado.
¿A cómo están los huevos? ¿Y el pescado?
Se va en comer y en descomer la vida.

Ir a los templos, ya la fe perdida.
Sentirse el alma allí gato encerrado.
Volver al aire...Beber vino aguado...
Ir al río...Y de nuevo, a la comida.

Leer el diario y lamentar que todo
si no es papel higiénico es retrete,
crimen, vómito, incienso, servilleta.

Llorar porque no ha sido de otro modo
lo que ya se fue en panza y en moflete...
Ésta en Roma es la vida de un poeta.

Vita poetica

Seempre andare in discesa ed in salita.
Entri, esci, rientri...Vai al mercato.
A quanto stanno l'uova? A quanto il pesce?
A mangiar e a cacar passa la vita.

Nei templi vai con la fede smarrita,
l'anima come un gatto carcerato.
Poi torni all'aria...A ber vino annacquato...
Vai lungo il fiume...E poi di nuovo a tavola.

Leggi il giornale e soffri perché tutto
se non è carta igienica è latrina,
vomito, incenso, crimine, salvietta.

Piangi che non sia andato in altro modo
ciò che servì a ingozzarti e ad ingrassare...
Questa è in Roma la vita di un poeta.

E proprio la traduzione di Bodini viene utilizzata da Evgenij Solonovič²⁴ nella sua versione russa dei dieci componimenti albertiani²⁵. Alla metà degli anni '70, gli viene chiesto, in qualità di attento traduttore del Belli in russo, di lavorare su Alberti proprio per il forte legame tra questi sonetti e il Belli. In proposito Solonovič, il quale ha avuto la cortesia di rispondere ad alcune domande che gli ho rivolto, mi ha detto che ritiene i sonetti romani di Alberti profondamente intrisi di amore per Roma e questo amore consente al poeta spagnolo di essere tanto "naturale" quanto lo era stato Belli nei suoi sonetti romaneschi: in questo si esplica il legame tra i due poeti. Aggiungiamo anche che Alberti parla di «alcune scene e sonetti con qualche contagio dello spirito impudico, beffardo e mordente belliano, ch'io scopro affine alle mordacità profonde e terribili di don Francisco de Quevedo»²⁶.

Prima di analizzare i testi russi, mi sembra interessante riportare qui il racconto di Solonovič su come siano nate le sue traduzioni da Alberti, in particolare perché si evidenzia il carattere di mediazione del lavoro di Bodini: «Dirò subito che quando mi accinsi alla traduzione dei dieci sonetti non mi era sufficiente il testo originale, o la traduzione interlineare, perché comunque mi mancava sempre qualche strumento. Mi mancava la possibilità di aprire un dizionario, ovviamente non nel senso che non si poteva trovare un dizionario di spagnolo a Mosca, ma nel senso che io non ero in grado di comprendere perfettamente lo spagnolo nella spiegazione di questo o quel vocabolo. Ecco perché, venuto a conoscenza dell'esistenza della traduzione del Bodini, me la sono procurata e me ne sono servito. In questo modo ho lavorato su tre testi: il testo spagnolo, quello italiano, e il testo russo»²⁷.

Vale forse la pena spendere ancora una parola sulla traduzione poetica da una lingua per la quale si ha bisogno del supporto di una traduzione in-

²⁴ Solonovič, socio del "Centro Studi G. G. Belli", docente nel seminario di traduzione dall'italiano in russo presso l'Istituto di Letteratura Gor'kij di Mosca, "ambasciatore" della cultura italiana in Russia, è attualmente, forse, il più famoso traduttore russo dall'italiano (vedi la mia recensione al suo volume di traduzioni *Ital'janskaja poezija v perevodach Evgenija Solonoviča. Poeti italiani tradotti da Evgenij Solonovich*, apparsa sul numero 1, anno III, de "il Belli" pp. 98-100).

²⁵ *Desjac' sonetov*, in Rafael' Al'berti, *Izbrannoe*, Moskva 1977, pp. 374-80.

²⁶ R. Alberti, *Prologo all'edizione italiana*, in *Roma, pericolo per i viandanti*, cit., p. 12.

²⁷ E. M. Solonovič, *La traduzione letteraria dall'italiano in russo*, in "Slavia", 1, gennaio-marzo 1998, p. 16.

terlineare. Se è vero che la traduzione è uno dei mezzi più fini di analisi critica di un testo, e Solonovič sottolinea giustamente che «dalla profondità dell'analisi dipende il successo del traduttore»²⁸, i traduttori in generale non amano lavorare con un intermediario. Solonovič aveva già utilizzato questa tecnica, ma proprio l'esperienza del lavoro su Alberti ha cambiato, come lui stesso mi ha detto, il suo rapporto con la traduzione per mezzo dell'interlineare, tanto che ora considera tra le sue prove più convincenti le sue traduzioni da alcuni poeti armeni e una ventina di poesie del poeta greco Konstantinos Kavafis, per le quali ha utilizzato anche la traduzione italiana di Pontani.

Solonovič aveva già avuto occasione di confrontarsi con Bodini come poeta originale: aveva tradotto una sua poesia (traduzione inedita), *Dalla porta del carbonaro*, tratta dalla raccolta *Dopo la luna* (1952-1955) e compresa nell'antologia del 1958 curata da Quasimodo *Poesia italiana del dopoguerra*; ma nella sua veste di traduttore, prima di questo lavoro, non lo conosceva, seppure la sua fama nel campo gli fosse nota.

Dal punto di vista metrico, Solonovič resta fedele al sonetto e alla metrica di Alberti: le quartine mantengono sempre lo schema metrico originale AbbA AbbA o aBBa aBBa, con alternanza di rime maschili e femminili incrociate, così come le terzine ripetono i due schemi spagnoli CCD EED ovvero CDE CDE, sempre con alternanza di rime maschili e femminili. L'endecasillabo spagnolo, analogamente a ciò che avviene con quello italiano, viene restituito con un pentametro giambico, verso ritenuto in russo equimetrico.

Di certo la decisione di mantenere le rime, tenendo conto della distanza tra spagnolo e russo, implica automaticamente slittamenti semantici significativi con relative perdite e altrettante compensazioni: i sonetti russi sono ovviamente un po' meno "spagnoli" e un po' meno "romani", quando non "romaneschi", dei testi di partenza. Ma Solonovič ne è consapevole e ribadisce che un traduttore «se perde, deve sapere che cosa perde; se perde, deve essere una perdita cosciente: perde non perché non sa, ma perché si può permettere il lusso di perdere, giacché non tutto può entrare nella traduzione poetica»²⁹.

Di più, a chi gli chiede se esistano elementi imprescindibili, che non si possono omettere in una traduzione, Solonovič risponde che «in realtà non

²⁸ E. M. Solonovič, *La traduzione letteraria dal russo in italiano*, in "Slavia", 1, gennaio-marzo 1997, p. 151.

²⁹ *Ibidem*, p. 157.

ne esistono, poiché ogni testo ha i suoi elementi più importanti, più significativi, che vengono decisi in base ad ogni singolo testo e che variano da un testo all'altro: anche questo è uno degli aspetti del mestiere di traduttore. [...] è fondamentale tener conto del rapporto tra il testo che si vuole tradurre e il contesto storico, politico, letterario della lingua di arrivo»³⁰.

E in effetti ogni traduzione è soggetta a vari fattori della cultura di arrivo, che se da una parte incoraggia e favorisce la diffusione di un dato testo, dall'altra può invece ostacolarlo o almeno penalizzarlo; in Unione Sovietica, «con la censura politica e di costume che incideva sulla letteratura, un traduttore, fungendo da tramite tra l'autore straniero e il pubblico russo, si poteva permettere il lusso di dare voce a un autore, il quale diceva al pubblico russo quello che non avrebbe potuto dire un autore originale»³¹. Di qui la grande importanza della figura del traduttore, le cui scelte, seppure condizionate, aprivano nuovi orizzonti letterari mettendo in contatto il lettore con letterature e culture poco conosciute o sconosciute.

Caratteristiche fondamentali delle traduzioni di Solonovič mi sembrano allora il felice tentativo di mantenere le ripetizioni lessicali e fonetiche, con insistenti assonanze e allitterazioni, e il contrasto tra lessico elevato e lessico basso che caratterizza questo genere di componimenti "scherzosi" (in russo *igrivye*) e che riproduce quello dell'originale spagnolo.

Solonovič stesso richiama la nostra attenzione sulla sua traduzione del quarto verso nel già evidenziato terzo sonetto, *Se prohibe hacer aguas* (in russo *Zapreščajetsja močit'sja*), tutto giocato sul motivo del "pisciare". Lo porta come esempio di ciò che V. Misanov, traduttore e professore di traduzione all'Università linguistica di Mosca, chiama "traduzione euristica", cioè in qualche modo intuitiva e quasi involontaria. Eccolo:

а тут прошёл священник вездесущий

L'aggettivo participiale a fine verso *vezdesuščij* significa in russo *onnipresente* ed è un parola di stile alto. Solonovič racconta che, quando lesse la sua traduzione all'amico poeta Oleg Čuchoncev, questi lo interruppe proprio dopo il quarto verso per dirgli che aveva avuto una trovata geniale e gli fece notare che, forzando un po' la pronuncia, si sarebbe potuto intendere, anziché *onnipresente*, "*onnipisciante*" (ossia come se la parola avesse una *s* in più e fosse *vezdessuščij*, dal verbo *ssat'*, appunto *pisciare*).

³⁰ E. M. Solonovič, *La traduzione letteraria dall'italiano in russo*, cit., p. 11.

³¹ E. M. Solonovič, *La traduzione letteraria dal russo in italiano*, cit., p. 149.

E qui è forse il caso di affrontare il problema della resa in russo dei riferimenti sessuali. Ho avuto in proposito uno scambio di opinioni con Solonovič, il quale molto gentilmente mi ha lasciato capire di non essere d'accordo con me, quando, nella mia recensione del suo volume di traduzioni, ho detto, riferendomi alle sue belle traduzioni dal Belli, che il lessico era "edulcorato" rispetto all'originale. Molto giustamente mi faceva notare che la percezione di ciò che è osceno e ciò che non lo è varia da cultura a cultura, da paese a paese: in effetti il lettore russo percepisce già come "forti" le semplici allusioni sessuali, laddove un lettore italiano reagisce a riferimenti più espliciti. Nello stesso sonetto *Zapreščajtsja močit'sja*, evidentemente per il tema fonte generosa di doppi sensi, gli ultimi due versi della seconda quartina hanno questo sviluppo dallo spagnolo al russo ("via" italiano):

meadas de las noches más oscuras
o las más luminosas madrugadas.

pisciate figlie delle notti oscure
o dell'albe più pure e luminose.

струя, что рассекла полночный мрак,
или струя – дитя зари встающей³².

Il secondo verso russo, oltre ad accogliere la bella suggestione bodiniana della «pisciata figlia», utilizza il participio presente del verbo *vstavat'*, cioè *che si leva, che si alza*, dando all'intera espressione un chiaro sottinteso sessuale.

Da un certo punto di vista, però, Solonovič mi dà comunque ragione, perché, sostenendo che nel contesto culturale russo sarebbe impossibile mantenere un'alta frequenza di turpiloquio o evidenti e crude allusioni sessuali senza alterare l'impatto del testo sul lettore, implicitamente ammette che dal punto di vista dell'equivalenza formale, per usare la definizione di Nida³³, la sua versione è meno carica dell'originale. È evidente che in una società come la nostra, ormai abituata a una forte presenza del turpiloquio

³² Un getto che ha squarciato le tenebre di mezzanotte, O un getto – figlio dell'alba nascente.

³³ Cfr. E. Nida, *Toward a science of translating*, Brill, Leiden 1964.

nella vita di tutti i giorni, ma anche nella cultura, pensiamo segnatamente al cinema e alla letteratura, la percezione dell'oscenità è molto diversa; è quindi normale che io, pur conoscendo bene il russo e la cultura russa, abbia comunque una sensibilità anche "italiana" e che la mia percezione dei testi russi non possa essere la stessa dei madrelingua, o più esattamente degli appartenenti alla cultura russa.

Ma per esplicitare cosa io intenda con il termine "edulcorato" (che non è la parola più esatta e infatti la metto tra le virgolette), cercherò di chiarire in che senso ritengo che Solonovič utilizzi un vocabolario meno ardito e giovialmente triviale rispetto allo spagnolo di Alberti.

Valgano tra tutti i due esempi seguenti. Il primo è tratto dal sonetto VIII, *Al Fin*, la cui terzina iniziale recita:

Vas Foro y vas Columna de Trajano,
vas Culiseo, aunque no esté muy sano,
vas cúpula, aunque es cúpula infinita.

La corrispettiva terzina russa, del sonetto *Nakonec*, è:

Ты каждый камень, как слепой, ощупал,
ты изучил и Колисей и купол,
ты домом Рим давным-давно зовёшь³⁴.

Come si può notare, a parte l'omissione di alcuni toponimi dell'originale (ma Solonovič spiega che per un lettore russo che non era mai stato a Roma – la situazione oggi per fortuna è cambiata! – non aveva senso mantenere tutti i toponimi, alcuni dei quali comunque non avrebbero suscitato in lui nessuna associazione: una perdita, dunque, calcolata, che il traduttore qui "si può permettere"), si perdono tutti i riferimenti sessuali espliciti o meno.

Il secondo esempio è la seconda quartina del sonetto IX, *Pasquinada*. Si apre il discorso diretto di Pasquino, che nella prima quartina è stato informato dell'arrivo di un certo Alberti, bersaglio ora delle sue *puteadas* (Bodini: *fregnate*), termine eliminato in russo:

³⁴ Tu hai tastato ogni pietra, come un cieco,
tu hai studiato a fondo il Colosseo e la cupola,
tu da tempi immemorabili chiami casa Roma.

- Dicen que es español, que es florentino,
que de andar las pelotas tiene hinchadas
y que expuestas serán y subastadas
desde Piazza Navona al Aventino.

- Одних послушать – он испанец явно.
Он флорентинец – кажется другим.
Похоже, нужен глаз да глаз за ним.
Он любит Рим, но, говорят, - тщеславно³⁵.

È evidente l'assenza totale nel russo dell'immagine delle «palle» così gonfiate,

che da Piazza Navona all'Aventino
verranno esposte e all'asta aggiudicate. (Bodini)

Queste, che a noi paiono senz'altro smussature, sono per il traduttore scelte ovviamente ponderate e forse anche obbligate, magari compensate nel modo prima illustrato in altri sonetti, giacché si tratta di un ciclo chiuso di componimenti legati tra loro; ma rendono forse i dieci sonetti russi un po' meno immaginifici e scanzonati rispetto agli spagnoli, e anche se confrontati con le belle traduzioni italiane di Bodini, che a volte abbiamo quasi l'impressione superino gli originali. Naturalmente non si deve mai dimenticare che il compito di Bodini viene facilitato sia dalla vicinanza di spagnolo e italiano, sia dalla decisione di non tradurre con rime rigorose, fattore, invece, che condiziona fortemente il lavoro di Solonovič, ma che non gli impedisce, tuttavia, di dimostrare la sua sapienza traduttiva.

Per tornare a un discorso più generale sul lessico, valutiamo con attenzione l'organizzazione del materiale linguistico in spagnolo e in russo. Come segnalato, nei sonetti di Alberti troviamo con frequenza liste di parole, siano esse sostantivi, aggettivi o altro, separate tra loro solamente da virgole, il che dà spesso al verso un movimento piuttosto brusco e un continuo cambio di prospettiva. In realtà i sonetti albertiani sono caratterizzati

³⁵ - A sentire alcuni è chiaramente spagnolo.
È fiorentino – sembra ad altri.
Pare si debba tenerlo d'occhio.
Ama Roma, ma, dicono, in modo vanaglorioso.

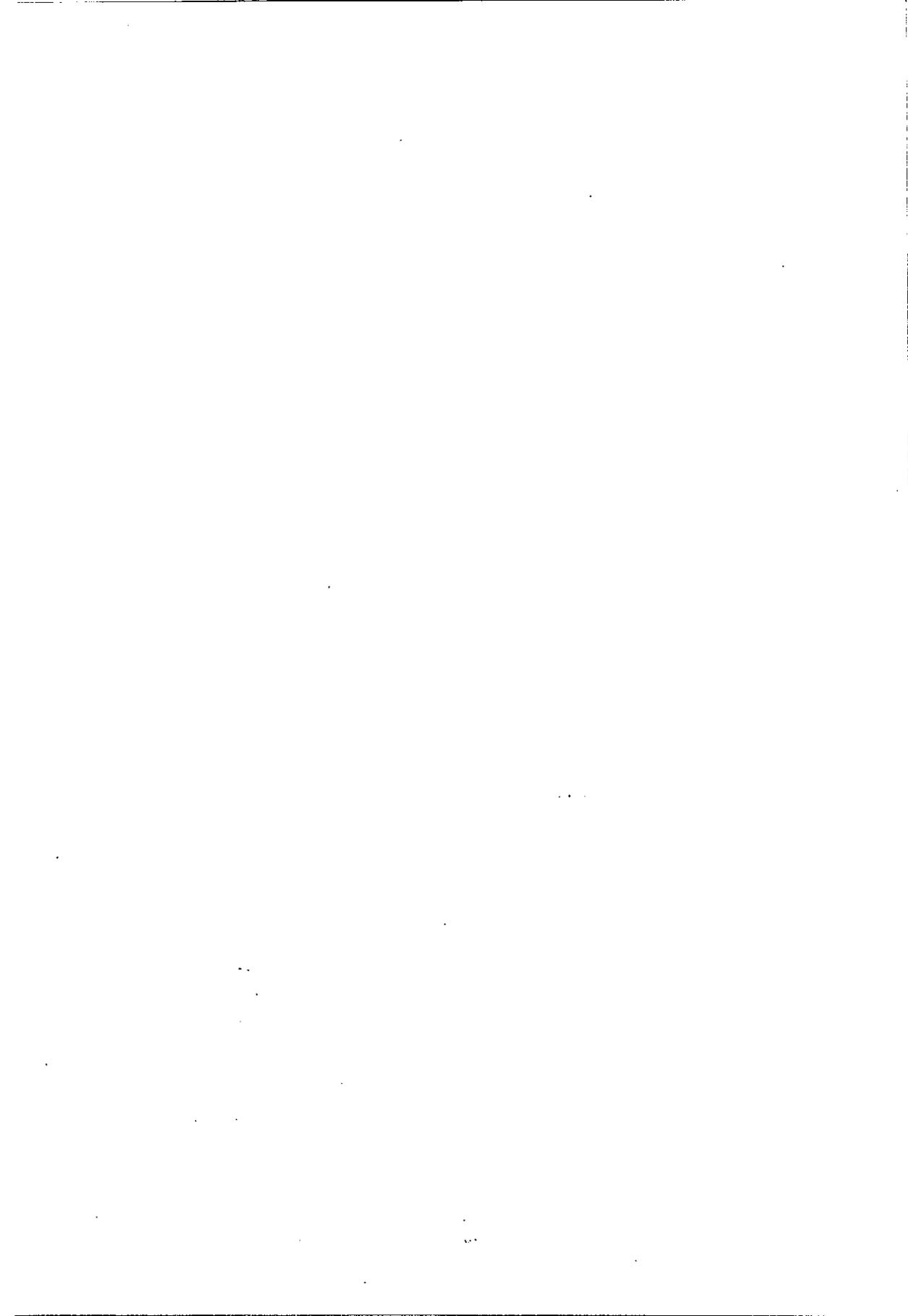
soprattutto da forte densità di sostantivi e verbi, laddove gli aggettivi sono decisamente in misura minore; mi sembra che solo nel primo e nel terzo sonetto abbiano un ruolo importante, nel secondo caso per definire tutte le varie sfumature di "pisciata", nel primo, invece, con l'insistita iterazione dell'aggettivo *mio*, a sottolineare la contrapposizione tra la Spagna lontana, "mia", e il "tu" presente, cioè Roma.

Il traduttore russo mantiene quasi sempre la stessa proporzione tra gli elementi, ed è soprattutto molto attento alle ripetizioni e alle numerose anafore che rispetta con scrupolo. Particolare cura è rivolta a preservare la forte corporeità del linguaggio albertiano, che deve corrispondere a un mondo percepito in tutta la sua fisicità, cosa questa senza dubbio efficacemente ispirata dalla assidua consuetudine e dal puntuale lavoro con il Belli da parte di Solonovič. A volte, lo si è detto, elimina alcuni toponimi troppo estranei al lettore russo, mentre altre volte li integra: si veda ad esempio il quinto sonetto, in cui Alberti parla genericamente di un fiume, mentre Solonovič specifica che si tratta del Tevere.

Un lungo percorso, dunque, quello che ci porta dalla Spagna di Alberti alla lontana Russia di Evgenij Solonovič. *Trait d'union*, dal punto di vista spaziale, temporale e linguistico, il leccese Bodini, spagnolo di adozione, meridionale di nascita e di sensibilità, che splendidamente si immedesima con la forza vitale tutta andalusa di Alberti e ci sa restituire quel tratto gitano, di derivazione lorchiana, sempre presente nei versi del poeta amico. In filigrana l'ispirazione belliana, la quale permette in particolare allo specialista Solonovič di attingere alle sue intense frequentazioni romanesche per proporci un lavoro da lui stesso giudicato come uno dei suoi più felicemente riusciti.



TESTI DI POESIA



Nell'ultimo fascicolo della rivista (n. 2/3 anno 2002) era incluso un "Omaggio a Dante Isella": a tale inserto era destinata una testimonianza di Solonovič, giunta in redazione quando il materiale di quel numero era già composto e impaginato di Evgenij Solonovič.

In una naturale continuità con quella iniziativa, la pubblichiamo adesso, facendo seguire al testo dell'illustre italianista i due sonetti di Porta cui egli si riferisce; l'originale portiano è poi integrato dalla versione in italiano curata da Dante Isella e dalla traduzione in russo.

N.d.R.

IN MARGINE AD ALCUNE TRADUZIONI PORTIANE (con due sonetti di Carlo Porta tradotti in russo)

di Evgenij Solonovič

La storia della mia versione di due sonetti di Porta è semplice se non addirittura banale: la casa editrice «Chudozestvennaja literatura» di Mosca mi chiese che cosa avrei tradotto per il volume *Poesia europea del XIX secolo* della collana «Biblioteca universale», e, dopo aver consultato alcune antologie italiane, inclusi nella mia scelta *Coss'el voeur Ezzelenza che responda...* e *Sissignor, Sur Marchès, lu l'è Marchès...*

Fu e rimane tuttora l'unico mio incontro di lavoro con la poesia del *sur Carlo Milanès*. È ovvio che, nel trasporre in russo i testi di Porta, mi servii della traduzione letterale italiana; non per questo, però, il dialetto è reso nella mia versione con il russo letterario, intarsiato di elementi di lingua parlata, di modi popolareggianti: è perché la lingua russa, a differenza di quella italiana, non ha dialetti veri e propri (ma anche se li avesse, sarebbe sempre problematica la scelta del dialetto da privilegiare).

La versione dei due sonetti risale alla metà degli anni settanta; la ultima ristampa è del 2001 (fa parte del volume delle mie traduzioni scelte). Preparando queste due righe per «il Belli» mi chiedo che cosa tradurrei o interpreterei diversamente se dovessi (o volessi) ritoccare oggi la versione di ben sette lustri fa; se sostituirei, per esempio, *der'mo* (un corrispettivo meno volgare delle voci italiane *merda* o *stronzo*) con *mudak* (un corrispettivo, forse un po' più forte, del *coglione*). Non lo so: la versione

vive ormai la sua vita autonoma, ha la sua storia, determinata, in parte, dalla censura del costume, non meno rigida, a suo tempo, di quella ideologica, in parte – nella convinzione del traduttore, che nel contesto culturale russo l'uso di parole oscene altera spesso il registro dell'originale. Tutt'al più rivedrei la seconda terzina nel secondo dei due sonetti, dove interpretai erroneamente *le palpee* come *le carte*, che nell'uso poetico di una volta avevano anche il significato di poesie, mentre per Porta in questo caso avevano soltanto il significato di documenti, di carte burocratiche.

Probabilmente avrei dovuto oppormi all'idea della redazione di «il Belli» di pubblicare le mie vecchie traduzioni, l'unico pregio delle quali è per me il fatto che la strategia della versione è simile a quella che ho usato e continuo a usare nella trasposizione dei sonetti romaneschi di chi ha dato il nome alla rivista.

COSS'EL VOEUR EZZELEENZA

Coss'el voeur Ezzelenza che responda:
Ch'el diga quell ch'el cred che l'è patron,
E s'el ghe paress pocch damm del cojon,
Ch'el droeuva ona parolla pù redonda.

E che nol creda mai che me confonda,
Che ghe patissa, o gh'abbia suddizion,
Anzi deslengui de consolazion
Compagn ch'el me fass re de Trabisonda.

Perchè a damm dei mincion l'è come on dimm
Che sont in straa per guadagnà quell terna,
Che no quistaroo maj cont i mee rimm.

E deffatt vedend lu, che l'è pagaa
Con tante milla lira dal Governa
No me par che i cojon se tratten maa.

Cosa vuole, Eccellenza, che risponda, dica pure quel che crede, che è padrone, e se le paresse poco darmi del coglione, adoperi una parola più rotonda. \ E che non creda mai che mi confonda, cbe ci patisca, o abbia

soggezione, anzi mi sciolgo dalla consolazione come se mi facesse re di Trebisonda. \ Perché darmi del minchione è come un dirmi che sono sulla strada per guadagnarvi quel terno che non acquisterò mai con le mie rime. \ E difatti, vedendo lei che è pagata con tante migliaia di lire dal Governo, non mi pare che i coglioni si trattino male.

Карло Порта

КАК ВАШЕМУ СИЯТЕЛЬНОМУ УГОДНО

Как Вашему Сиятельству угодно:
Не спору, в положении моем
Хозяин вправе звать меня дерьмом
И даже хлеще — это нынче модно.

Серчать на вас в ответ неблагородно,
Напротив — грудь я выгну колесом,
Как будто трапезундским королем
Меня вы объявили всенародно.

Назвать меня навозом — все равно
Что предсказать удачу в лотерее,
Поскольку жить стихами мудрено.

Посмотришь, вы богаты, и весьма,
И министерство платит все щедрее, —
Ну чем не хороша судьба дерьма!

SISSIGNOR, SUR MARCHES

Sissignor, Sur Marches, lu l'è marches
Marchesazz, marcheson, marchesonon,
E mi sont el sur Carlo Milanese,
E bott li! senza nanch on strasc d'on *Don*.

Lu el ven luster e bell e el cress de pes
Grattandes, con sò comod i mincion,
E mi, magher e biott, per famm sti spes
Boeugna che menna tutt el di el fetton.

Lu senza savè scriv nè savè legg,
E senza, direv squas, savè descor
El god salamelecch, carezz, cortegg;

E mì (destinon porch!) col mè stà sù
Sui palpee tutt el dì, gh'hoo nanch l'onor
D'on salud d'on asnon come l'è lu.

Signorsì, signor Marchese, lei è marchese, marchesazzo, marchesone, marchesonone, e io sono il signor Carlo, milanese, ed alto lì!, senza neanche uno straccio di un Don. \ Lei viene lustro e bello e cresce di peso grattandosi con suo comodo i minchioni, e io, magro e nudo, per farmi questa vita bisogna che meni il tafanario tutto il giorno. \ Lei senza saper scrivere né saper leggere e senza, direi quasi, saper discorrere, si gode salamelecchi, carezze e corteggiamenti, \ e io, destino porco!, col mio stare sù tutto il giorno sulle carte, non ho neanche l'onore di un saluto da un asinaccio come lei.

ДА, ГОСПОДИН МАРКИЗ

Да, господин маркиз, вы сверхмаркиз,
Наимаркиз, и я вам не чета:
Миланец Карло перед вами скис,
Затем что кровь его не столь чиста.

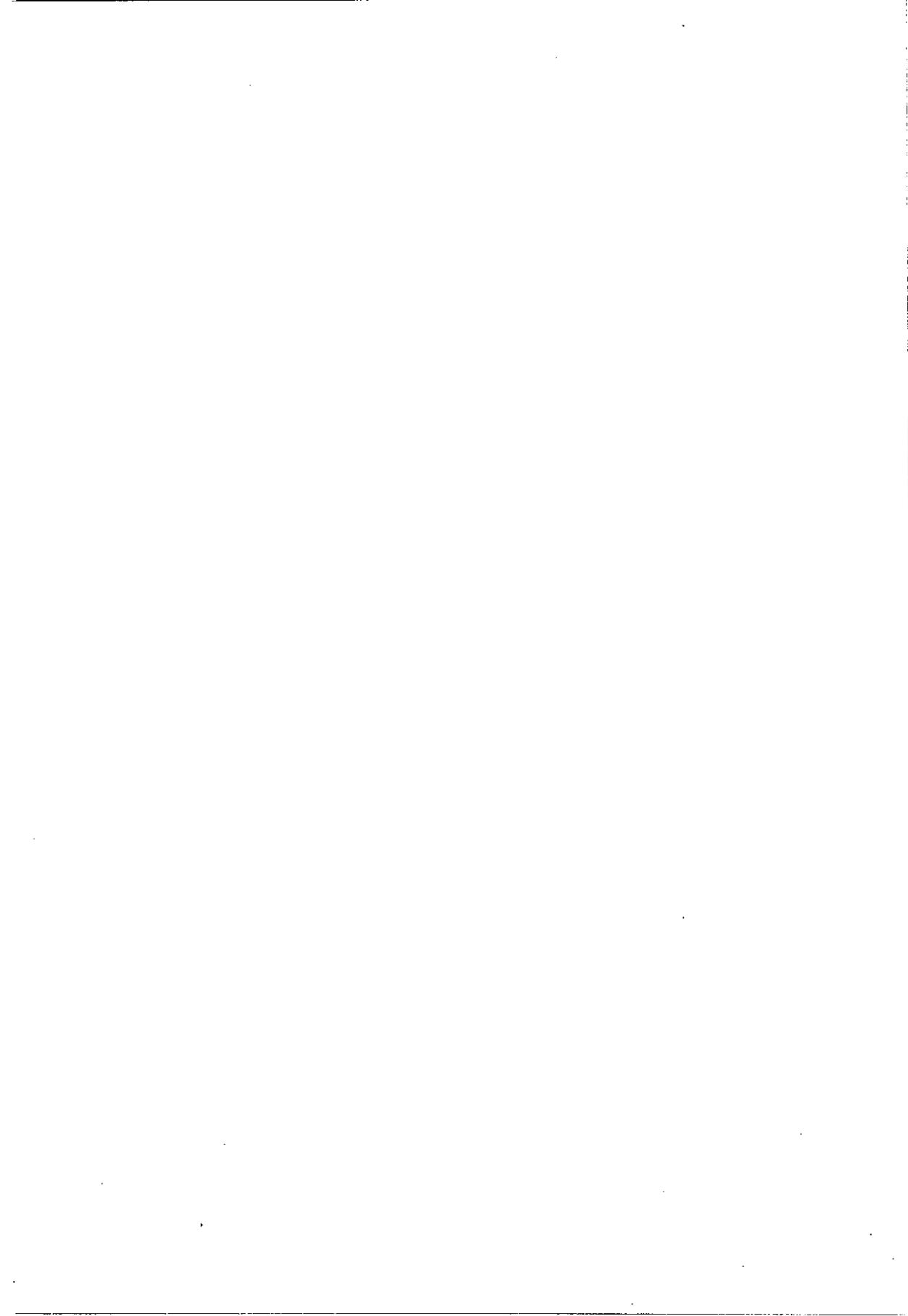
Вы гладите животик сверху вниз
И чешете пониже живота;

Диван под вашей задницей провис,
А у меня в желудке — пустота.

В письме и в чтенье вы ни в зуб ногой,
И красноречья вы не образец,
Но перед вами спину гнут дугой.

А я, не поднимая головы,
Пишу, и мне бы, на худой конец, —
Поклон такого олуха, как вы.

ARCHIVIO



PIER PAOLO PASOLINI E IL LINGUAGGIO NARRATIVO

di Muzio Mazzocchi Alemanni
da «Il Ponte», anno XII, n. 1, gennaio 1956

Dire di Pasolini narratore ignorando la sua personalità di critico e di «editore» è impossibile e sarebbe certamente un modo di allungare la strada che conduce all'origine del suo mondo espressivo. Pasolini, come, del resto, ormai molti degli scrittori contemporanei, realizza la figura dell'autore-critico, dell'artista che si fa tale anche in quanto padrone d'una sua consapevolezza metodologica, d'una sua poetica quasi precedente all'opera di poesia; l'esatto contrario, insomma, dell'ingenuo creatore «romantico» che sarà, semmai, critico della sua opera nella spontaneità stessa dell'operazione creativa. E solo una ingenua o antistoricamente nostalgica abitudine «letteraria» potrà rammaricarsi di questa caratterizzazione dello scrittore che, insistiamo, ci sembra sempre più diffusa e destinata a diffondersi nella narrativa e nella poesia contemporanea. Così, dunque, all'origine della pagina di Pasolini sta una interpretazione delle vicende della prosa nazionale dichiaratamente attinta all'indagine continua: quell'indagine che ha individuato «una costante della letteratura italiana “plurilinguistica” in antitesi con l'*unilinguismo* petrarchesco, cioè con quella lingua assoluta, e quasi astorica nella sua suprema purezza, che si è sempre posta come modulo della letteratura italo-fiorentina». Componente petrarchesca che «in sincronia col mondo sociale e politico in cui aveva potuto esistere» - afferma ancora il Pasolini continiano - «giunge all'Ottocento incrinata ed esausta; ed avrà una sua reviviscenza nel primo Novecento, concomitante con l'involutione politica del fascismo aristocratico e centralizzatore»; mentre «l'altra corrente... quella dantesca - passando, *minore* rispetto alla petrarchesca, attraverso il Trecento realistico, il Quattrocento macaronico, il Cinquecento sensuale, il Barocco - perviene ricaricata e attuale al Romanticismo: imbevendosi - nella sua tendenza eteronoma - di spirito risorgimentale, di liberalismo, di neo-cattolismo e di socialismo», mentre parallelamente si verifica «il fenomeno della formazione di una *koiné* nazionale, letterario-giornalistica di tipo evidentemente non petrarchesco - in cui l'Italia fine Ottocento

principio Novecento esprime la sua unità politica e, ancora, dimessamente culturale».

Con siffatta visione della storia linguistica nazionale, coerente e lucida (e affascinante) seppure troppo schematica (e del resto è uno schema!) è naturale, anzi necessario, un forte interesse per le vicende dei dialetti non più considerati al margine della cultura letteraria ma interrogati sensibilmente nella ricerca di una convalida all'assunto critico; con l'agio di appariscenti esercitazioni sociologiche.

Per Pasolini, questo interesse alla dialettologia e alla tradizione letteraria «subalterna» non si è limitato alla raccolta criticamente introdotta dell'antologia della poesia dialettale del Novecento e della poesia popolare; si è concretato anche in una produzione di liriche in friulano e in veneto fra le quali si possono individuare alcuni dei più intensi risultati poetici della letteratura contemporanea (e non mi riferisco al gusto mallarmeano del primo periodo né all'esperienza, del resto delizioso, di recupero di tradizioni epico-popolaresche); lo ha indotto, infine, ad affrontare sul piano del romanzo o meglio del lungo racconto, la descrizione dell'oscuro mondo delle borgate che fasciano la capitale, della loro vita sommersa, attraverso le sciagurate avventure di un gruppo di ragazzi e di giovani. Avventure condite dal sapore della fame, animate, mosse, dal sogno della *grana* da conquistare con qualsiasi mezzo. Il periodo che il racconto abbraccia è quello che, pur così ricco di fermenti politici e sociali, ha segnato il progressivo fallimento delle civili speranze d'Italia¹.

A questo mondo abietto e informe, a questa zona subalterna, a questo margine della vita sociale dove la consuetudine e la legge morale (d'una morale, per intenderci, borghese) si sgretolano e si spappolano quando addirittura non si pongano che, unicamente, come antitesi o cifra intraducibile nel movimento fisiologico del gruppo e dell'individuo, nel brulichio verminoso dell'esistenza subita e, al più, appetita nella elementare spinta del sesso, Pasolini non tanto si è accostato con l'intento della comprensione critica e del giudizio, quanto piuttosto abbandonato in un tentativo di confusione e di imitazione linguistica che (se pure a cercare il pelo nell'uovo, e non lo cerchiamo, non appaia, in tutti i casi, convincentissima) basterebbe a dimostrare, da sola, la ricchezza di mestiere dello scrittore. Il quale si fa,

¹ Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita*. Romanzo, Milano, Garzanti, 1955, pp. IV-287, L. 1000.

egli stesso, in quanto parlante, complice di quella vicenda (di quella *non vicenda*) dal momento che ha rinunciato a esserne lo storico, il testimone distaccato, il giudice.

C'è, alla base di questo tentativo – pur accanto a diversi motivi – un'esigenza tutt'altro che trascurabile e di natura, evidentemente, non solo stilistica. L'esigenza, riconoscibile spesso nel paesaggio della prosa contemporanea, di rompere gli schemi espressivi tradizionali, le cristallizzazioni letterarie di una cultura sostanzialmente borghese nel suo farsi «interprete» di una società che non le appartiene se non come vittima; esigenza che nasce oltretutto da un complesso di colpa, di storica colpa, da scontare, appunto, col *regresso* nella zona subalterna, con la volontaria discesa agli Inferi. (Si pensi, per analogia, all'esperimento linguistico di Rocco Scotellaro). Nel considerare e giudicare il *pastiche* pasoliniano mi sembra non si possa prescindere dal riferimento a questa *metessi* che si fa, necessariamente, *mimesi*. Con tutte le conseguenti implicazioni espressive.

In effetti al Ricetto, ad Alvaro, a Marcello, al Caciotta, a Begalone, ad Amerigo, al Lenzetta, ad Alduccio, è da aggiungere, in *Ragazzi di vita*, personaggio continuamente presente, anche lui, Pier Paolo. O meglio: il Ricetto, Alvaro, Marcello, ecc. saranno, di volta in volta, proprio lui, Pier Paolo. O, meglio ancora: lui, Pier Paolo, sarà, di volta in volta, il Ricetto, Alvaro, Marcello, ecc. Ma non c'è nulla di strano o di nuovo in tutto questo, si potrebbe obiettare; e, semmai, rinforzare l'obiezione con il classico richiamo al *Madame Bovary c'est moi*. Il punto però è che qui, l'esistenziale metamorfosi pasoliniana non regge alla durata del racconto, né pur nell'avida ansia di un calco linguistico assoluto, alla necessità delle articolazioni narrative e didascaliche, né infine alle tentazioni (felici) dovute all'abitudine, al «lusso», di una tradizione espressiva aristocratica. Onde gli ibridi linguistici di certi brani del libro, che non si giustificano nemmeno con l'appello alla tradizione macaronica, e sono stilisticamente accettabili solo nell'isolamento assoluto del modulo soggettivo (ed anarchico); sì, quello del singolarissimo Pier Paolo, libero, beato lui, di fare a meno delle regole del giuoco e di contrabbandare impunemente una terminologia guitta nel territorio del più noto paesaggio letterario:

«Era una caldissima giornata di luglio. Il Ricetto, che doveva farsi la prima comunione e la cresima, s'era alzato già alle cinque; ma mentre scendeva giù per via Donna Olimpia coi calzoni lunghi grigi e la camicetta bianca, più che un comunicando e un soldato di Gesù pareva un pischello quando se ne va acchittato pei lungoteveri a rimorchiare. Con una compagnia di

maschi uguali a lui, tutti vestiti di bianco, scese giù alla chiesa della Divina Provvidenza, dove alle nove Don Pizzuto gli fece la comunione e alle undici il Vescovo lo cresimò. Il Riccetto però aveva una gran prescia di tagliare...» Che, ad apertura di libro, è una bella dichiarazione di guerra. Oppure:

«Il napoletano, come se si sentisse rifare – con gli occhi che gli continuavano a ridere per loro conto, dentro le loro due fessure – cominciò a raccontare la sua storia... Il Riccetto non si lasciò impressionare per niente sgamando subito ch'erano sparate da ubbriaco: ma lo stette ad ascoltare attentamente, dandogli spago e facendo finta di crederci, per poi aver diritto di raccontare lui pure le sue storie. E quante ne aveva da raccontare, che gli erano capitate in quei due anni, dopo l'arrivo degli Americani! In quei due anni il Riccetto s'era fatto un fijo de na mignotta completo...»

E si osservi anche, a p. 247, la curiosissima giustapposizione di un modo quasi crepuscolare alle solite forme gergali.

Ma, dove uno dei compresenti e spesso contrastanti motivi si liberi e si sviluppi coerentemente secondo una linea continua, non interrotta dalle tentazioni del *divertissement*, dalla prepotenza dell'incontrollato tumulto gergale, dal fascino decadente della *contaminatio*, ecco le magnifiche aperture del racconto:

«Andarono in giù per il corso del Tiburtino, dove solo ai due bar c'era un filo di luce, e in mezzo ai lotti a un piano, scrostati e sporchi, con qualche panno appeso alle finestre, si sentiva ancora ronzare una ghitarra. Svoltarono giù per il mercato coperto, unto e verdognolo di pesce, tagliarono per due o tre delle strade tutte uguali che dividevano i lotti, e arrivarono a una delle case con davanti una loggia in stile novecento, acciaccata e cadente. Andarono su per una scaletta, poi per un ballatoio di pietra che dava sulla strada parallela, e bussarono a una porticina già schiusa e da dove usciva un po' di luce. Una mano dal di dentro aprì e essi si trovarono in una cucina piena di gente silenziosa raggruppata intorno alla tavola. Sei o sette giocavano a zecchinetta; gli altri, stretti contro le pareti o il secchiaio pieno di piatti sporchi, stavano a guardare.» (Dove la messa a fuoco dell'obbiettivo mi sembra perfetta in quel fissare lo squallido pianeta dei lotti, in quell'accompagnarti fino all'altro squallore della miserabile bisca. E l'*acciaccata* che s'infiltra nella frase tra uno *stile novecento* e un *cadente* non è gratuito e soltanto divertito espediente ma mezzo funzionale a evitare il pericolo d'un irrigidimento descrittivo.)

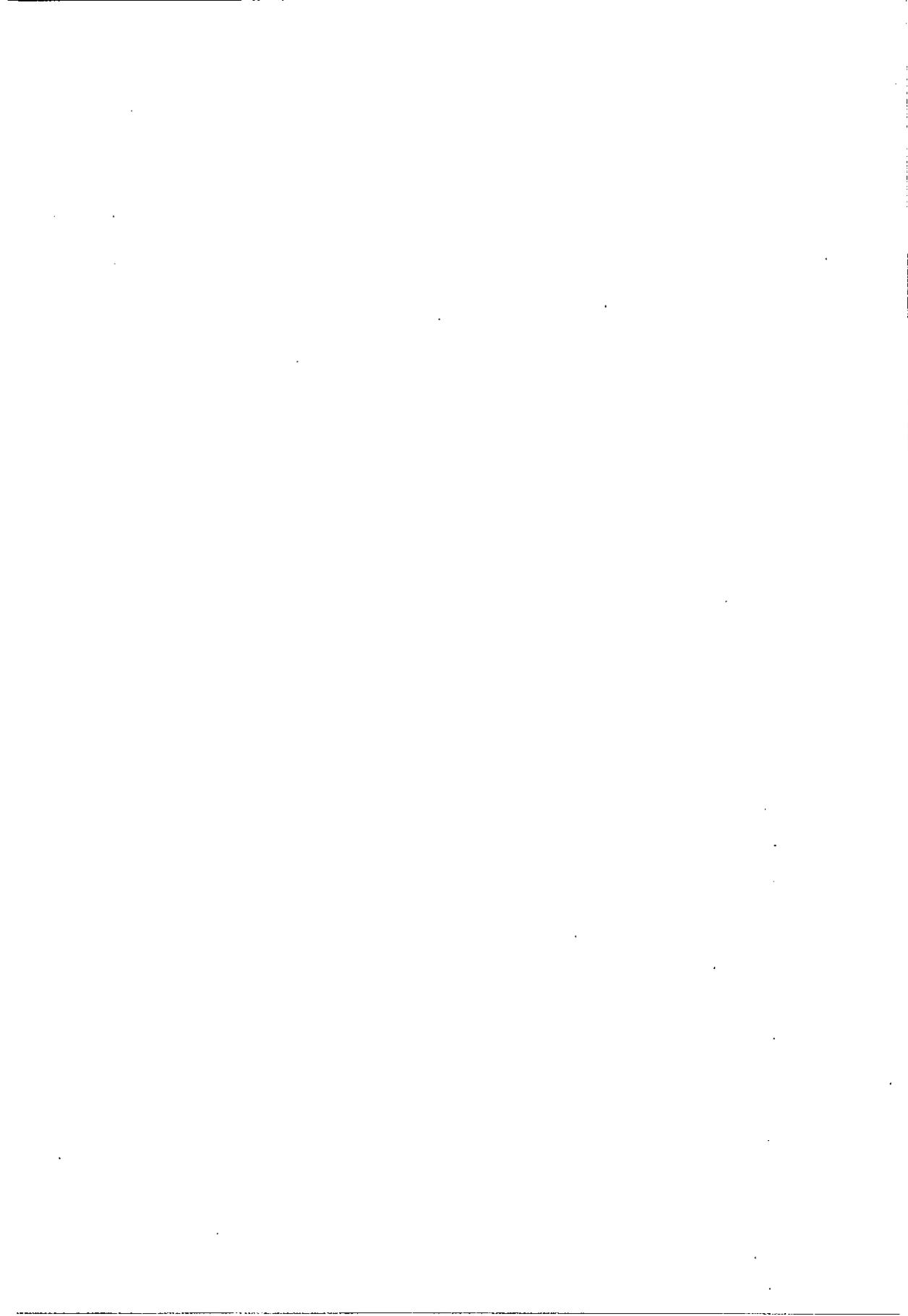
Tuttavia, gli esiti migliori del racconto di Pasolini non andranno, credo,

cercati e individuati nella zona del descrittivismo, dei paesaggi (fra cui, magistrale, quello della città abbracciata in uno sguardo attentissimo e illuminante d'insieme); né come pur si sarebbe indotti a pensare in un primo accostamento all'opera, nelle oasi di idillio di fondo quasi deamicisiano (il salvataggio della rondine, la morte del ragazzo all'ospedale). Né, tanto meno, nel bozzetto veristico e oleografico del padre alcoolizzato, della figlia disonorata, ecc.; che, s'intende, in Pasolini si carica di una esplosività psicologica addirittura freudiana. Andranno colti là dove il tentativo di *identificazione* dell'autore con quel suo mondo e quei suoi personaggi può agevolmente realizzarsi senza forzature, violenze, rinunzie masochistiche. Poiché quella sciagurata società di subalterni privi quasi sempre di una qualche consapevolezza civile non è infine così anonima e devastata da non rientrare anch'essa – per un qualche aspetto – nell'ambito di un *ethnos* ancora non annientato dalla nuova «civiltà»; e le cui essenziali caratteristiche sono – com'è noto – quelle del gusto e del mordente satirico e, nei momenti di naturale catarsi, di arguta epicizzazione dell'evento minimo, e del ricordo anche solo in quanto tale. Si veda, per esempio, tutto il brano della passeggiata, per le vie del centro, del Riccetto e del Caciotta soddisfatti, un po' meno affamati del solito, rimessi a nuovo e pronti a una ilare presa in giro del mondo. («Certi tipi poi non li potevano vedere, ma proprio non li potevano vedere», pp. 71-72). E, nella direzione del gusto tutto romanesco della rievocazione retorica ed epicizzante, il *pezzo* in cui il Caciotta reso «sentimentale per via della grana che *ha* in saccoccia» narra al Riccetto – nell'assentimento corale dei compagni di malavita – alcune avventure fra drammatiche e comiche: un racconto in cui dà i suoi saporiti frutti la consuetudine di Pasolini coi testi del folclore romano, con la sintassi e le «clausole» delle favole popolari; e, anche, si conferma la forza e insieme il pericoloso limite della sua posizione culturale e poetica. La cui più precisa definizione ci è stata forse fornita dallo stesso autore in un passo autobiografico dell'antologia dei dialettali:

«Egli si trovava in presenza di una lingua da cui era distinto: una lingua non sua... ma parlata da coloro che egli amava con dolcezza e violenza, torbidamente e candidamente: il suo regresso da una lingua a un'altra... era un regresso lungo i gradi dell'essere. Ma era questo il suo unico modo di conoscenza... se uno schermo era caduto tra lui e il mondo verso cui provava una così violenta, infantile curiosità. Non potendo impadronirsene per le vie psicologicamente normali del razionale, non poteva che reimmergersi in esso: tornare indietro... conoscere equivaleva a esprimere.»

(È la ricchezza di queste implicazioni, le quali non consistono in meri argomenti di astratta poetica ma attingono un livello precisamente ideologico, che ci sarebbe piaciuto, in quanto lettori, vedere sottolineata ed esplorata – senza schematismi – dalla critica che con notevole sollecitudine si è occupata del libro di Pasolini. Ciò non è, tranne rare eccezioni, avvenuto. E, in un certo senso, se l'opera di Pasolini ha denunciato *ad abundantiam* la situazione di «impasse» del linguaggio narrativo in cui la giovane letteratura opera ed è costretta ad operare, la diversità spesso addirittura contraddittoria dei giudizi sul libro, la violenza sbrigativa delle stroncature come la ingenuità degli entusiasmi, hanno rivelato una volta ancora, e, in questo caso, con ricca evidenza, l'incertezza del metodo e l'usura degli strumenti (e forse delle ragioni) della critica letteraria d'oggi. Né quella contraddittorietà e quei contrasti di così diversi giudizi sono scaturiti dalla obbiettiva frattura fra un tipo di ermeneutica formalistica e un altro ancorato a solidi e determinati principii filosofico-politici. (Ma questo è un discorso che andrà sviluppato in altra occasione.)

DALLA STAMPA



JOSEPH TUSIANI, IL POETA CHE SOGNA IN QUATTRO LINGUE

di Furio Colombo

da «l'Unità», 15 aprile 2001, p. 29

Quando in Parlamento si discuteva del diritto di voto degli Italiani all'estero e molti colleghi, incerti, chiedevano: ma chi sarebbero questi italiani e perché dovrebbero votare in Italia se vivono lontani? io una volta ho raccontato la storia di Joseph Tusiani. Una storia come tante, all'inizio. Parte perché è povero, lavora perché deve farsi strada nel nuovo paese. Si accapiglia con la nuova lingua, si batte strenuamente per conquistarla, ma non perde la sua. Diventa americano e resta italiano. Diventa professore di inglese e ha la cattedra in grandi università americane. Diventa poeta, presidente della associazione dei poeti americani.

Quando, quindici anni fa, sono stato a trovarlo nella sua casa nel Bronx (piccola, circondata di alberi, come un frammento di passato, nel mezzo di un quartiere infernale e di un traffico da film poliziesco) ho scoperto la bellezza del suo italiano, la sua abitudine a declamare, come per farsi sentire da lontano, da un'Italia mai abbandonata che a quel tempo non gli aveva dedicato troppa attenzione.

Come era accaduto a Pascal D'Angelo tanti anni prima, Joseph Tusiani era diventato un poeta d'America, ma ben poche antologie italiane avevano registrato il suo nome. Eppure per tutta la vita Tusiani ha scritto e continua a scrivere in quattro lingue, nell'inglese in cui insegna, nell'italiano in cui sogna, nel latino che lo ha reso celebre in tanti convegni internazionali, e nel dialetto del suo Gargano (è nato a San Marco in Lamis, in provincia di Foggia).

Per fortuna negli ultimi anni molto del suo lavoro poetico, saggistico, narrativo è stato pubblicato in Italia dal Fondo che, nel suo paese natale, è stato creato col suo nome. Adesso le Edizioni Cofine pubblicano *In quattro lingue*, antologia che comprende alcuni dei testi più belli di Tusiani, a cura di Cosma Siani. Dal volume sono tratte le poesie che pubblichiamo qui accanto.

Notte a Manhattan

Natale 1988

Notte, i tuoi dattili bianchi di luna
sopra la baia di Manhattan esili
scandiscono a me solo ambigui esametri.
Argentea bucolica s'effonde
ma vedo Tirsi e Titiro che dormono
laceri tra cartoni e cenci luridi.
Presepe immense, notte di Manhattan,
i senzatetto che il Messia sospirano,
docili ancora, intanto si rassegnano,
dubitosi di Cesare che ieri
ha col suo editto promesso giacigli
caldi e sicuri ai sudditi di Roma.
Lungo la via sono stati aggrediti
i tre Magi credenti, ma intoccabile
e ancor più bella la cometa brilla.
Babelica Betlemme di Manhattan,
per esser come noi, uno di noi,
nasce malato di droga Gesù.

1992

(da *Il ritorno*)

L'articolo di Furio Colombo riporta anche un brano della *Lettera a Don Fernando Pessoa*, il cui testo è riportato per intero alle pp. 29-30 [N.d.R.].

INSULTARE SI PUÒ, MA SOLO IN DIALETTO.
SENTENZA DELLA CASSAZIONE:
L'ESPRESSIONE IN GERGO
NON PUÒ ESSERE DEFINITA DIFFAMATORIA

da «l'Unità», 28 dicembre 2001, p. 12

Roma. Certamente è una sentenza assai curiosa e divertente e apre ampie possibilità di insultare gli sciocchi e i prepotenti di ogni risma e categoria. Certo, per l'offesa ammessa dalla Cassazione, bisogna ricorrere al dialetto o a una espressione popolare conosciuta, ben chiara e definita.

Raccontiamo subito il fatto. Il maestro Marcello D'Orta, pedagogo e straordinario educatore nonché scrittore, in uno dei diversi libri di raccolta delle testimonianze degli allievi, rivolgendosi alla dietologa Alma Manuela Tirone (nota propagandista televisiva) l'aveva apostrofata con l'espressione offensiva «scurnacchiata» che, in napoletano, vuol dire, più o meno «senza vergogna». La dottoressa Tirone, ovviamente, non gradì l'espressione e presentò regolare denuncia per diffamazione.

Il caso finì davanti ai giudici di Trento che, contrariamente ad ogni aspettativa, assolsero il maestro D'Orta, sostenendo che, in dialetto, l'espressione non era da ritenersi diffamatoria. Il Procuratore generale della Corte di Cassazione, nel riesaminare la vicenda, evidenziò come invece il termine «scurnacchiata» dovesse comunque ritenersi davvero offensivo. Ora la quinta sezione penale della suprema corte lo ha bocciato, dando di nuovo ragione al maestro D'Orta. Il componimento prescelto dall'educatore – dice la Cassazione – evidenziava che, mentre nei paesi del terzo mondo si muore di fame, c'è chi si preoccupa solo della linea ed è per questo che la dottoressa Tirone riscuote, in Tv, molto successo. In questo contesto – hanno stabilito i giudici – non può essere punito chi utilizzi anche espressioni forti e pungenti o anche offensive, a condizione che quelle espressioni siano patrimonio culturale e comunicativo di una certa realtà sociale e servano a quella realtà sociale per chiarire e spiegare una situazione.

Dunque offendete, offendete pure chi lo merita, ma non dimenticate il dialetto. In romanesco, quindi, figlio di m... non è offensivo. Come non è offensivo, in milanese, «pirla» o in toscano bu... o bi... Diciamolo pure: è una straordinaria vittoria del dialetto sulla lingua. Il maestro D'Orta ne sarà davvero felice.

SENTENZA N. 1344 DEL 24 SETTEMBRE 2001,
EMESSA DALLA QUINTA SEZIONE PENALE
DELLA CORTE SUPREMA DI CASSAZIONE

Sul ricorso proposto dal Procuratore generale presso la Corte di appello di Trento nel procedimento a carico di D'Orta Marcello, nato a Napoli 25.1.1953. Avverso la sentenza della Corte di appello di Trento del 10.11.2000, con la quale è stata confermata la sentenza del Tribunale di Trento del 26.10.1999, che lo aveva assolto perché il fatto non costituisce reato con riferimento al delitto di cui all'art. 595 comma I e comma III cp.

Visti gli atti, la sentenza denunciata e il ricorso;

Udita in pubblica udienza la relazione fatta dal consigliere dott. Maurizio Fumo;

Udito il Pubblico Ministero in persona del Sostituto procuratore generale dott. A. Galasso, che ha concluso per l'inammissibilità del ricorso;

Udito il difensore dell'imputato, avv. Marco Stefanelli, che ha chiesto il rigetto del ricorso;

Osserva la Corte:

D'Orta Marcello è autore del libro *Dio ci ha creato gratis*, a pag. 127 del quale si legge la frase: «La dottoressa Tirone se ne viene con la cura dimagrante, mentre in Africa si puzzano dalla santissima fame, chella scurnacchiata!». Lo stesso, per avere offeso la reputazione della dottoressa Alma Manuela Tirone, fu tratto a giudizio e, come anticipato in epigrafe, assolto in primo e secondo grado.

Ricorre il PG e deduce illogicità manifesta della motivazione e violazione del dettato dell'art. 51 cp, osservando che hanno errato i giudici di merito nel ritenere che la predetta frase, rafforzata da una nota esplicativa riferita al termine dialettale campano adoperato («scurnacchiata», tradotto come svergognata «ed ancora peggio»), non avesse contenuto offensivo. L'opera del D'Orta riporta componenti di bambini delle elementari nella loro autenticità e genuinità: ad essa dunque non può essere riconosciuto alcun intento satirico, dal momento che il suo scopo altro non può essere che quello di portare alla attenzione del lettore la problematica scientifico-pedagogica in ordine alle difficoltà che incontrano i bambini nel tradurre in un testo scritto il loro pensiero. Inoltre non è affatto chiaro per quale motivo i giudici di primo e secondo grado abbiano ritenuto che la Tirone fos-

se personaggio pubblico: essa è una dietologa napoletana del tutto sconosciuta nelle province del nord Italia.

Quella adoperata è una espressione in sé offensiva, rilevante per il suo significato oggettivo e non per le intenzioni di chi la ha riportata. Il lettore che non segue le trasmissioni televisive diffuse nella regione Campania non potrà comunque mai comprendere cosa possa esservi di satirico nella espressione poco lusinghiera rivolta alla Tirone (e nella relativa nota esplicativa). D'altronde la giurisprudenza di legittimità ha comunque posto in rilievo come, anche nel contesto di un'opera satirica, vadano evitate attribuzioni arbitrarie di condotte illecite o moralmente riprovevoli, condotta che viceversa con il termine sopra indicato, viene di fatto attribuita alla Tirone. Si tratta di un'offesa che nulla ha a che fare con la sfera professionale della suddetta, né con le sue frequenti apparizioni televisive, né con la problematica della povertà dei paesi del c.d. terzo mondo.

Il ricorso non ha fondamento e deve, pertanto, essere rigettato.

Si apprende dalle sentenze dei giudici di merito che il libro riporta alcuni componimenti e "temi" di bambini di una scuola elementare della provincia napoletana. Tra le varie "tracce" assegnate agli alunni dagli insegnanti, ve ne era una attinente alla contrapposizione tra paesi ricchi e paesi poveri, in particolare con riferimento al precetto evangelico di dar da mangiare agli affamati.

Il componimento prescelto e pubblicato dal D'Orta evidenziava che, mentre nei paesi del terzo mondo, molte persone letteralmente muoiono di fame, da noi ben altri sono i crucci della gente, preoccupata di mantenere la linea, tanto che una dietologa, come la Tirone, riscuote notevole successo televisivo, discettando di diete dimagranti *et similia*.

È dunque evidente che il D'Orta, ha svolto un'opera di documentazione e diffusione ed ha riportato, facendo ricorso ad un genere letterario assimilabile, quanto alle modalità, all'intervista, opinioni ed espressioni altrui (opinioni ed espressioni evidentemente ritenute significative in quanto relative alla sensibilità dei bambini in ordine al problema della fame nel mondo, alle diseguaglianze planetarie ed in quanto attinenti alla capacità dei giovanissimi alunni di riferire ed argomentare su questioni così impegnative sul piano morale e così coinvolgenti su quello emozionale). Orbene, è noto che nel caso in cui un "divulgatore" (giornalista, scrittore ecc.) riferisca concetti e frasi provenienti da terzi, egli, nell'esercitare – in tal modo – il diritto di cronaca, è comunque tenuto

a controllare la veridicità delle circostanze riferite e la continenza delle espressioni utilizzate.

Quanto alla veridicità, il ricorrente di nulla si duole (non contesta che la frase appartenga ad un tema di un alunno delle elementari e, meno che mai, contesta che la Tirone, in quanto medico-dietologo, si occupi di cure dimagranti): la censura viene formulata, esplicitamente, con riferimento all'espressione usata e riportata ("scurnacchiata" *id est* svergognata, sfrontata ecc.), ritenuta gravemente lesiva del prestigio della professionista.

Al proposito deve rilevarsi tuttavia che, come recentemente affermato dalle S.U. (30.5.2001, sent. n. 15, ric. Galiero), il fatto in sé dell'intervista (cui, per quanto sopra detto, può essere assimilato il caso in scrutinio) va considerato in relazione alla qualità dei soggetti coinvolti, alla materia in discussione ed al più generale contesto in cui le dichiarazioni sono rese. Ciò che rileva, con riferimento ai parametri appena indicati, è l'interesse pubblico della informazione fornita, cioè il rilievo sociale della notizia diffusa. Nel caso in esame, come si evince con chiarezza dalla sentenza impugnata (circostanza non contestata dal ricorrente), attraverso la fedele riproduzione delle espressioni dei minori (approssimative, gergali, dialettali e, proprio per questo, genuinamente espressive della personalità, ancora infantili, dei loro autori), il D'Orta ha inteso sottoporre al lettore una realtà sociale, a suo parere, meritevole di attenzione.

Se, per conseguire tale finalità, egli riporta una espressione "forte", ma di uso comune in una ben precisa area geo-linguistica ed in un certo strato sociale, si deve affermare che, da un lato, ciò egli ha fatto (fino a prova del contrario) allo scopo di documentare le idee, il linguaggio, le categorie logiche e culturali degli alunni di ceto popolare della scuola elementare della provincia di Napoli; dall'altro, che, proprio in ragione delle connotazioni soggettive del dichiarante (età, scolarizzazione, estrazione sociale, livello culturale), come apprezzate dal giudice di merito, l'espressione in sé può non rivestire contenuti di disvalore sociale nei confronti del destinatario. Tale ultimo rilievo, come è evidente, se sorretto da adeguata motivazione (ed è il caso all'esame in questo Collegio), è incensurabile in sede di legittimità.

Conclusivamente, pertanto, deve affermarsi che è scriminata ai sensi dell'art. 51 c.p., la condotta di quel "divulgatore" che, per rendere e descrivere fedelmente un contesto socio-culturale, nel riferire frasi provenienti da un soggetto che a quel contesto certamente appartenga, riporti espressioni

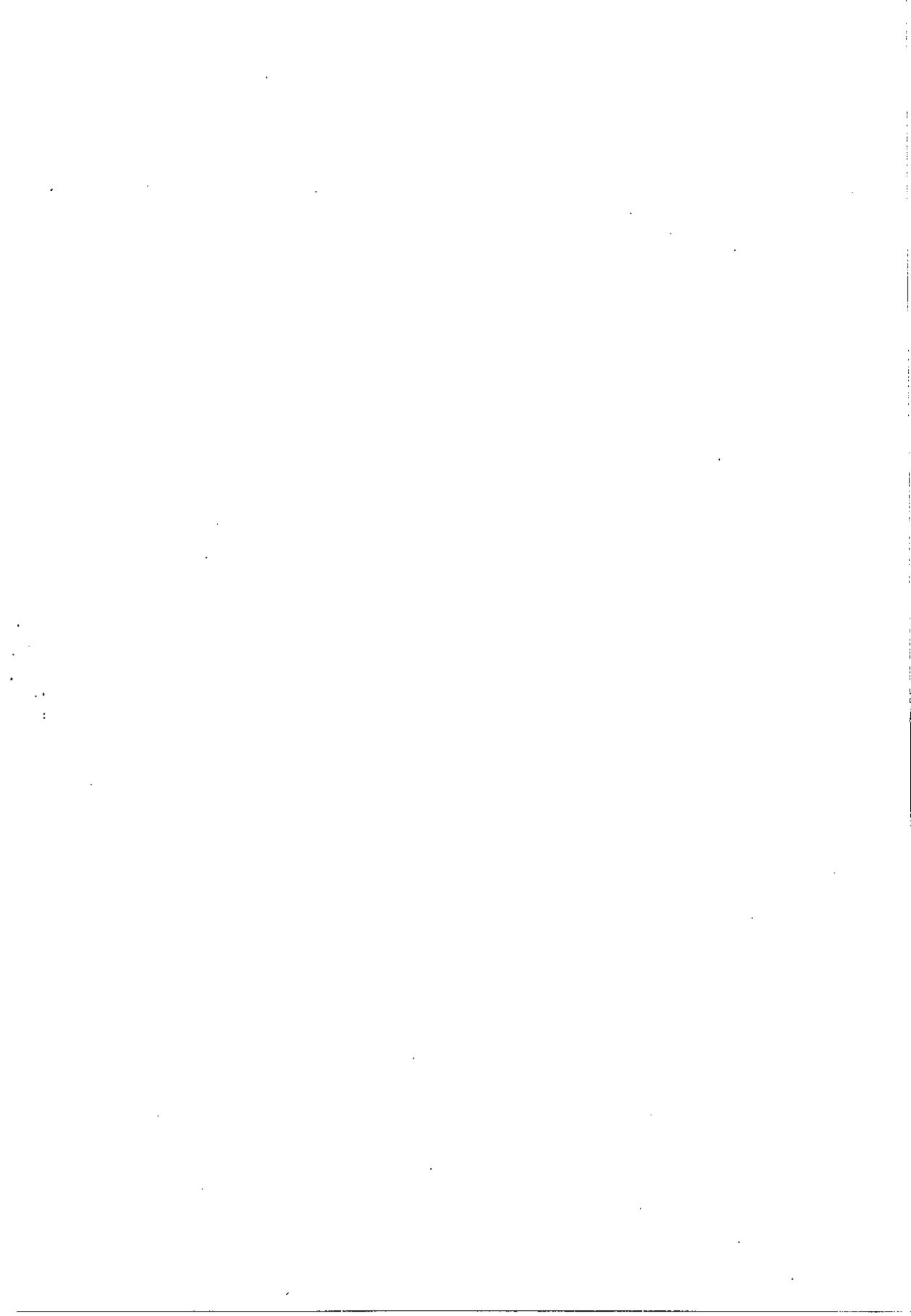
forti e pungenti, anche obiettivamente offensive, a condizione che dette dichiarazioni siano, secondo la motivata opinione del giudice di merito, espressive del patrimonio culturale e comunicativo di una certa realtà sociale (e dunque fortemente radicate nel linguaggio di chi ad essa appartiene), la cui conoscenza sia di interesse per la collettività.

P.Q.M.

la Corte rigetta il ricorso.



NOTE



«IL PICCOLO PRINCIPE» È STATO TRADOTTO IN PIEMONTESE

di Simonetta Satragni Petruzzi

In un luogo propizio ai miraggi, in mezzo al deserto, un aviatore *in panne*, avvolto da una solitudine che potrebbe essergli mortale, vede apparire al suo fianco la proiezione del bambino che fu: è arrivato sulla terra da un piccolo pianeta (non si dice che i bambini vengono dal mondo della luna?) di cui era l'unico abitante – quindi il “piccolo principe” – dopo aver assaporato con amarezza altre esperienze su altri pianeti, abitati tutti da adulti bizzarri, impegnati in situazioni assurde, stigmatizzate dalla logica stringente del bambino, il quale inutilmente cerca amicizia: per fare amicizia con gli adulti bisognerebbe prima rieducarli...

Varie sono state le esperienze da quando è arrivato sulla Terra, il settimo pianeta da lui raggiunto, e sono state esperienze molto particolari. Ad esempio, ha incontrato un serpente che nel momento della necessità gli sarà “amico”; ha fatto l'esperienza spiazzante della eco, che gli fa pensare che gli uomini sono privi di fantasia perché ripetono sempre le stesse cose (!); ha incontrato una volpe, annoiata della sua vita monotona – lei dà la caccia alle galline e i cacciatori danno la caccia a lei – che invita il bambino ad addomesticarla: operazione che significa – gli spiega – creare dei legami e cioè fare di due esseri uguali a tanti altri, due esseri unici l'uno per l'altro. E così rivela al piccolo principe il segreto dell'amicizia, che condensa in un aforisma: «non si vede bene che col cuore. L'essenziale è invisibile agli occhi». Il guaio è che gli uomini hanno dimenticato questa verità.

Di queste e delle altre esperienze il bambino fa racconto all'aviatore *in panne*, costringendolo a uscire dal suo comprensibile egoismo (lui sta tentando di riparare l'aereo per non morire di sete nel deserto!) e a dargli ascolto. Con veemenza, a volte accuratamente, altre volte con dolce ma implacabile logica infantile mette l'uomo alle corde e lo costringe a farsi suo amico. Infine, questo piccolo principe carico di saggezza porterà in salvo l'amico esortandolo a cercare un pozzo, impresa apparentemente folle, ma che si rivelerà fruttuosa («ciò che abbellisce il deserto è che nasconde un pozzo in qualche luogo»): a questo punto la morte in agguato (era forse per

la sua imminenza che l'aviatore aveva rivisitato la sua infanzia?) è costretta ad allontanarsi, ma insieme si dilegua il miraggio infantile. Sarà l'amico serpente ad aiutare il piccolo principe a... (tornare forse al suo pianeta?). Il paesaggio lasciato vuoto dalla sua assenza è l'ultimo disegno – ed è in bianco e nero – con il quale Antoine de Saint-Exupéry correda la sua delicatissima storia.

“Saint-Ex” aveva ventiquattro anni quando, scrivendo alla madre a Parigi, rivelava un precoce desiderio di paternità: avendo in vista «un'eccellente sistemazione», diceva di pensare a sposarsi, «ma non so con chi», anche perché sentiva dentro «una buona dose di amore paterno. Vorrei dei piccoli Antoine». *Il Piccolo Principe* sarebbe nato molti anni dopo, (1943) creatura oggetto di infinita tenerezza da parte dello scrittore, padre mancato, benché sposato da oltre un decennio. Nel 1930 scrivendo ancora alla madre, questa volta a Buenos Aires, diceva: «non sono troppo sicuro di aver vissuto dopo l'infanzia»: il piccolo principe uscito dalla sua mente gli consentiva di “vivere” ancora tornando all'infanzia. E dell'infanzia rivivere sulle labbra del bambino l'aurea saggezza, l'adamantina caparbia, la fiducia nell'amicizia, il senso severo ed entusiasta delle responsabilità, la fantasia. Finché durasse il miraggio. Ma il piccolo principe non potrà che sparire: «ed è uno strano esilio l'essere esiliati dalla propria giovinezza» aveva scritto, sempre alla madre, ancora nel 1930.¹

La storia bellissima e triste de *Il Piccolo Principe* ha dilagato per il mondo tradotta in una quantità di lingue, le più diffuse e le più rare e quelle regionali: *U Pricipellu*, *El Principito*, *Micul Print*, *La Eta Princo*, *Printze Txixkia*, *O Pincipezinho* e via... traducendo. Oggi abbiamo anche *Èl Cit Prinsi* (e *'O Princepe Piccerillo*, ma di questo si legge nel successivo articolo di Patrizia Costabile).

Poiché molti idiomi regionali sono a forte rischio di scomparire a causa dell'esiguità del numero di persone che li parlano, le iniziative prese, nel caso specifico, per evitare di dover cantare un *requiem* alla lingua piemontese sono quantomai opportune: recita itinerante di commedie in piemontese a ingresso libero, pubblicazione o ristampa di testi in piemontese e – molto importanti – corsi di lingua piemontese nelle scuole (che, fra l'altro,

¹ Le citazioni sono tratte dalla raccolta *Lettere alla madre*, Roma, Edizioni Paoline, 1989, traduzione di Giuliano Vignini.

hanno prodotto la composizione di poesie in lingua o nei dialetti locali da parte dei piccoli allievi).

L'operazione della traduzione in piemontese de *Il Piccolo Principe*, voluta dall'Assessorato alla Cultura della Regione Piemonte e realizzata con l'intervento dell'associazione "Gioventù Piemontèisa", è opera di Gianluca Perrini, il quale ritiene che al piacere che può procurare questa traduzione ai piemontesi, che in tal modo possono godere di questo gioiello della letteratura del Novecento nella loro lingua madre, va aggiunta l'utilità che potranno trarne gli insegnanti: «la version piemontèisa dël Cit Prinsi a podrà esse n'agiut pa cit për le magistre e ij magister ëd le scòle elementar (tant'ma pr'ij professor ëd le Medie inferior) ch'a pijo part ai programma d'an-sègnament ëd nostra lenga, che ancheuj, për boneur, as peul mostrasse an manera sistèmatica, e ch'a l'ha donca pi dè speranse 'd salvesse». Si continua infatti a ritenere, a torto, *Il Piccolo Principe* un libro per ragazzi. Ma non è questa l'osservazione che vogliamo fare: piuttosto non ci sembra che taluni temi scelti per la traduzione siano quelli di più agevole comprensione e comunque, sarebbe stato necessario corredare il lavoro con un apparato di note molto più ampio. E poi, perché tradurre dalla traduzione italiana, anziché dall'originale francese, lingua che non mettiamo in dubbio Perrini conosca?

Fin qui si tratta di scelte, più o meno condivisibili, ma non c'è attenuante là dove, in chiusura della storia, una sciagurata distrazione, un disgraziato refuso trasforma la caviglia del piccolo principe che viene morsa dal serpente (per richiesta del bambino stesso) in «mia cavija» come fosse la caviglia dell'aviatore, che è l'io narrante.

'O PRINCIPE PICCERILLO

di Patrizia Costabile

Se è vero che Napoli, con il suo calore e la sua umanità, è una regione «non terrena. Non cadde ella dal cielo? [...] Ovunque, qui poesia e verità si diffusero rivali e ciascuno con la sua particolare potenza»¹, in quale altro straordinario pianeta potevano meglio ritrovarsi la splendida favola di Antoine de Saint-Exupery, *Il Piccolo Principe* caduto dall'asteroide B612 e l'amica volpe con il suo grande ma semplice segreto: «se vede buono sullo cu 'o core. L'essenziale nun se vede cu ll'uocchie»?

Le Petit Prince, opera decisamente autobiografica e che mira a «sollecitare la sensibilità degli adulti distratti ed inariditi della vita»², fu scritta nel periodo newyorchese dell'autore, ossia negli anni 1942-43 e fu pubblicata per la prima volta dall'editore Reynal & Hitchcock di New York il 6 aprile 1943; la versione francese uscì nel '46 a cura della Casa Editrice Gallimard, che ne detiene tuttora i diritti editoriali, e nel 1962 fu pubblicata in Italia per la prima volta dalla Bompiani. Tradotta in numerose lingue, e ritenuta dopo la Bibbia uno dei libri più venduti al mondo si ritrova oggi anche pubblicata in vernacolo. La Leonardo Facco Editore, in collaborazione con «I Biligot» (rivista vernacolare di Treviglio), nel lanciare la nuova collana di libri per ragazzi «Bèle Storie» in occasione del Natale 2000 per divulgare la cultura locale anche in forma scritta e per aiutare i bambini del Ruwanda e Burundi, ha prodotto, dopo quelle in sardo, ladino e friulano, una versione trevigliese *L' princep picini*; una traduzione in piemontese *Èl Cit Prinsi*³ è stata pubblicata su iniziativa dell'Assessorato alla Cultura Regione Piemonte; la terza ma non ultima è quella in lingua partenopea pubblicata dalla Franco Di Mauro Editore nel dicembre 2000 e che, oltre a ricordare nella veste editoriale l'edizione originale della Gallimard – con gli acquarelli originali dell'autore –, si avvale della splendida traduzione del docente universitario Roberto D'Ajello.

¹ A. Ghirelli. *Un'altra Napoli*. Marsilio Editori, 1993. Antonio Ghirelli nell'introduzione cita questa lirica dello scrittore romantico Samule Rogers.

² A. Daddario Lorin, *Il pilota che vedeva con il cuore*, nel sito www.mess-s-antonio.it.

³ Vedi il precedente articolo di Simonetta Satragli Petruzzi.

L'opera, in 999 esemplari numerati a mano, è corredata da un glossario, apposto alla fine del testo, che non solo agevola la comprensione del testo per chi non ha piena padronanza della "lingua", ma costituisce anche un prezioso vocabolario.

Il giornalista Felice Piemontese, nella prefazione, esordisce: «Chi potrà mai meravigliarsi se, volando volando alla fine le *Petit Prince* di Saint-Exupéry è arrivato a Napoli, terra di elezione di creature mitiche e favolose, nata lei stessa da una sirena (e troppo spesso prigioniera - dicono in molti - dei suoi miti e delle sue fantasie)?» e prosegue: «c'è quasi da meravigliarsi per il fatto che non ne esistesse una versione nella lingua di Basile, che orgogliosamente e a pieno titolo, rivendica il suo diritto di essere definita lingua, appunto, e non dialetto».

L'iniziativa culturale operata dalla Di Mauro ha così "trasformato" *Le Petit Prince* e *Il Piccolo principe* in appunto 'O Principe Piccerillo.

Non a caso ho usato il verbo "trasformare": nella versione in napoletano, infatti, avviene - a mio avviso - una vera e propria "positiva trasformazione" anche se lo spirito originario dell'opera viene condiviso e rispettato. Il linguaggio semplice ed infantile - da fanciullo - del piccolo principe e la satira del paragrafo iniziale appaiono, già ad una prima e sommaria lettura, immutati.

È certo superfluo rammentare, in questa sede, che spesso le traduzioni migliori sono proprio quelle "infedeli"; la "qualità" di una versione risente infatti dell'abilità del traduttore nel fondere le esigenze del testo originario, di cui si presuppone una profonda conoscenza, con quelle della lingua "diversa" in cui esso verrà letto, il pubblico cui è destinato, il sostrato culturale su cui poggia la lingua che si va applicando. Il contributo del traduttore, già notevole di per sé, appare fondamentale in questo caso nel quale l'operazione di "trasposizione" mira a diffondere il testo originario in una "lingua" che, pur essendo desueta come le altre "parlate dialettali", ridotta al rango di linguaggio usuale solo tra i napoletani "veraci", gode comunque di un certo privilegio rispetto agli altri dialetti e resta in un certo senso una tra le più note e diffuse. Questo linguaggio affascina infatti gruppi eterogenei di lettori ed ascoltatori: un pubblico in cui non vi è solo il "napoletano colto", che a conoscenza della tradizione della propria lingua ne vive le trasmutazioni culturali, ma anche tutti coloro che lo "riscoprono" quotidianamente attraverso l'ampia diffusione del patrimonio musicale e teatrale.

La filosofia del popolo napoletano entra quindi nel *Piccolo Principe*: il testo si "libera" di qualche residuo della retorica originale; i momenti di emo-

zione intensa, il tema dell'amicizia e dell'amore, tutte le immagini poetiche vengono quasi rafforzate e nello stesso tempo il dialetto ne consente una sorta di "epicità", riuscendo talvolta a far sorridere il lettore con un'espressione mirata e "figurata" anche di fronte a tematiche che non lo consentirebbero. Il lettore assiste "partecipe" al racconto ma senza quel coinvolgimento emotivo diretto, proprio dell'edizione in lingua italiana, riuscendo così a cogliere maggiormente il messaggio intenzionale dell'autore.

Lo stesso paragrafo iniziale acquista così una sua vivacità: «Quann'io tenevo seje anne, na vota, vedette nu disegno bello assaje [...] Me fermaje a penza' pe nu cuofeno 'e tiempo ncopp'a ll'avventure d'a giungla. Po' cu nu lappese a cculore, riuscette a fa' 'o primmo disegno mio. 'O disegno mio numero 1 [...]. Mmustaje 'stu capo d'opera a 'e gruosse, addimannano si 'o disegno 'e ffaceva mettere paura, ma me rispunnettero: Paura? E peché uno s'avarria mettere paura 'e nu cappiello. 'O disegno c'avevo fatto nun era 'o disegno 'e nu cappiello: Era 'o ritratto 'e nu serpente boa ca steva alliggerenno n'elefante [...]». Dopo il tentativo del disegno numero due: "[...] Chesta vota 'e gruosse me cunzigliajeno 'e lassa' perdere 'e disegne d' 'e serpiente boa, apierte o nchiuse [...]. Fuje accusi che a sseje anne i' avette 'a fa' ammeno 'e chella ca putev'essere na carriera gluriosa 'e pittore. 'A feteccia c'avevo fatto [...] m'aveva abbeluto. E gruosse nun capisceno maje niente pe cunto lloro e 'e piccerille se sfotteno 'e ce spiega' ogni vote tuttecose».

La lunga spiegazione sull'asteroide da cui proviene il piccolo principe, motivata dalla necessità di farsi comprendere dagli adulti e per non essere trattati «comm 'a nu criaturo», si presta, con i suoi dialoghi in forma diretta, ad una "narrazione vocale": «Quanno vuje lle parlate 'e n'amico nuovo, [i grandi] nun se ne importano maje d' 'e cose essenziale. Nun v'addimannano maje: Che voce tene? Qua' juoche le piace 'e fa'? Facesse collezione 'e palomme? Ma v'addimannano: Quant'anne tene? Quanti frate? Quanto pesa? 'O pate quanto abbusca? Sulamente accusi se penzano d' 'o conoscere. Si vuje dicite a 'e gruosse: Aggio visto na bella casarella pittata rose, cu 'e ggeranie ê ffeneste, e 'e palumme ncopp' 'o titto, lloro nun so' capac 'e se l'affiura'. Avite 'a dicere: Aggio visto na casa 'e cien-tomilalire, e allora diceno: Comm'è bella!»

Oserei dire che la versione in napoletano consente una sorta di recitazione immediata, una versione teatrale fruibile e godibile quasi senza bisogno di ulteriori interventi. Del resto non va dimenticato che *Il Piccolo Prin-*

cipe, oltre che come opera narrativa – anche se troppo spesso relegato nell'ambito della letteratura infantile – ha conosciuto una notevole fortuna in campo teatrale. Abbiamo così nel tempo semplici sceneggiature del testo per spettacoli destinati esclusivamente all'infanzia ma anche vere e proprie riscritture drammaturgiche come quella, sottile e raffinata, realizzata da Franco Cuomo. Grazie al suo intervento, l'opera di Saint-Exupéry ci appare non più come una patetica vicenda per bambini appena cresciuti ma una vera e propria parabola sulle problematiche e i valori più profondi della vita. Sulla stessa linea agì il regista Gianni Pulone, autore della messa in scena nel 1987, che, superando un facile e banale realismo, scelse la dimensione onirica della memoria: immerso nella luce crepuscolare, in un'ora in cui è impalpabile il limite fra la notte ed il giorno, l'attore-regista-pilota muove i fili delle marionette (il piccolo principe, la volpe, la rosa, il serpente e gli altri personaggi), recuperando l'autentica dimensione autobiografica del romanzo. Uno spettacolo, dunque, per un pubblico esigente nel totale rispetto del desiderio del narratore-pilota che dal pianeta partenopeo puntualizza: «Pecchè a mme nun me piace ca 'stu libro d' 'o mio se leggesse sciùè sciùè».

MINUSCOLI APPORTI A NARDIN

di Antonino Cremona

Nel n. 1, anno III, di «il Belli» trovo un paziente e utile saggio di Laurino Nardin circa i *Dialettismi ne «La mossa del cavallo»* di Andrea Camilleri (stupefacente scrittore ma anche eccellente regista e maestro d'accademia). Mi permetto di offrire un aiuto – anche se minimo – all'elaborazione condotta in quello studio: perché il compianto amico Giorgio Piccitto si è valso anche della mia collaborazione per l'Opera del *Vocabolario siciliano*, non secondariamente perché io sono tutto di Girgenti e Camilleri è (non soltanto originario) di Porto Empedocle – pure se vive a Roma da tempo immemorabile, ma qui torna sempre – dunque respiriamo nella medesima area dialettale.

Con un'avvertenza: in questo lembo di nordafrica scriviamo dd quando la pronunzia è uguale a quella italiana, invece usiamo ddr (non avendo a disposizione i caratteri tipografici con la d sottoscritta da un puntino, come pure dovrebbe essere per la particolarità di str e di tr) quando la pronunzia è uguale a quella inglese cioè con la punta della lingua che si appoggia alla chiostra superiore dei denti. Vado ora alla lista sistemata da Nardin, occupandomi soltanto del girgentano/empedocolino:

= francesismi

Armuàrri vale armadio anche qui.

Cabarè, vassoio, è variante di tabbarè: lessema sostituito spesso da 'nguantè-ra, vassoio in cui posare i guanti ma adibito anche a contenere bicchieri e bicchierini ecc.

Pinziné, pince-nez.

= verbi

Arramazàrisi, agitarsi, dimenarsi; ma pure sopravvivere, vivacchiare.

Assammaràri, bagnare interamente qualcuno (anche coprirlo di maleparole);
assammaràrisi, inzupparsi.

Cataminàrisi, schivare i pericoli muovendosi con circospezione.

Cunzàri, apparecchiare la tavola o il letto; anche conciare, condire (ad esempio le olive).

Firriàri, girare, togliersi da torno; firria, Ggiurlà: vattene, Gerlando (modo di dire a chiunque abbia anche un altro nome).

Imparpagliàrisi, 'mparpagliàrisi, fare come il parpagliùni (che, confuso dalla luce abbagliante, va a bruciarsi).

Inquartàrisi, 'nquartàrisi, mettersi in quarta (come per un duello): in guardia.

Nèsciri, più antico nisciri: uscire.

Scanùsciri, antico scanusciri, ignorare (ma pure agire da ingrati).

Sdignàrisi, indignarsi; t'e-affari abbìdiri a Ddiu sdignatu, ti farò vedere Dio indignato: avrai le sue furenti punizioni.

Smirciàri, vendere oggetti di comune commercio (ma pure guardare in sottocchi).

Smurcàri, tracimare, affiorare in abbondanza.

Smurritiàri e mmurritiàri, stuzzicare, infastidire; av'ri 'i murriti nê manu, toccare ogni cosa come se le mani fossero smosse da emorroidi.

Sparluccicàri e spirluccicàri e spirllùciri, dare brillii: brillare con luci cangianti e comunque non a luce fissa.

Stimpagnàri, togliere il timpàgnu cioè il tappo alla botte; figurativamente, prorompere.

Stracatafuttiri e stracatafuttirisi e stracafuttirisinni, accrescitivi espressivi localmente in uso.

Strammàri, non solo buttare all'aria o scompigliare o storpiare ma principalmente inebetirsi o uscire di senno.

Tambasiàri e tampasiàri, bighellonare.

= sostantivi

Cabasisi e cabbasisi, testicoli (anche ad Agrigento / Porto Empedocle).

Camurria, grande fastidio.

Càppisi e càbbisi, capsule o proiettili.

Catàfaru e catàfuru (più antico), cadavere.

Gana, lena.

Garrùsu e garrusignu e in tutti i derivati, persona ricercata nei modi oppure anche nel vestire.

Parrinu, anche persona anziana nella famiglia.

Piritu e piritàri e piritàta, ovunque in Sicilia rispettivamente "peto" e "fare peti" e "fare una filza di peti".

Scasciòne, deformazione italianizzante di cagione (già usata anche da Nino Martoglio) scherzosamente.

Spàcchìu e spacchimi, sperma.

Taliàta, appena uno sguardo od anche uno sguardo di riprovazione.

Tila di matapòlla e matapollu, madapolam; da cui il detto fàrisi 'u stòma-
cu a mmatapòlla: aggrovigliarsi le budella per non potere sfogare l'ira.

Travàgliu, lavoro (sempre).

Trazzèra e trizzèra, viottolo ma pure antica via di comunicazione (la cui re-
te è tuttora gradualmente dismessa dal demanio).

Zzita, fidanzata ma pure sposina.

= **aggettivi**

Ammammaluccùtu, dal sostantivo mammalùcu: mamaluk, turco che dunque
non capisce la nostra lingua.

Criàta nel senso di anima, arni criàti le anime del purgatorio.

Strammàtu, dal verbo strammàri e dal riflessivo strammàrisi: confuso, in-
capace d'intendere. Diverso da stammu, strano o lunatico.

= **avverbi**

macàri, (antico) anche, (attuale) magari.

= **modi di dire**

Chiantàrisi su vvintòttu, starsene zitti non sapendo come replicare.

Essiri pigliàtu dê turchi, stranire, sbalordirsi dinanzi a un fatto improvviso
oppure apprendendo una notizia inverosimile: come uno che si senta stor-
dito perché venga fatto prigioniero dai turchi.

Lassari 'ntridici, lasciare in asso qualcuno o qualcosa.

Mèttiri 'mposta, impostare un progetto: apprestarvi le linee fondamentali.

Para para e paru paru, del tutto.

Tràsiri (o altro) a bbaddra allazzàta, entrare (uscire, ecc.) all'improvviso.
Così come io qui ho fatto.

Chiedo scusa per il disturbo, ma esso serve anche a dare prove ulterio-
ri circa la congruità dei dialettismi scelti dal mio conterraneo.

DIVAGAZIONI DI UN FRIULO-BELLIANO

di Laurino Giovanni Nardin

E che male sarà se tu, friulano, cerchi di trovare nel corpus belliano dei riferimenti alla tua terra, al tuo Friuli, ai friulani?

Ennò che non c'è nessun male. Solo che di tali riferimenti ne troverò pochini, mio caro.

Beh! Eccotene uno, tanto per gradire: nel sonetto 956 (numerazione Teodonio), *Er poscritto*. Qui il Belli poeta romanesco per eccellenza si lascia andare ad adoperare un'espressione non romanesca, ma comunque dialettale, «L'è zingue piede» (v. 11), strilla un fariseo riferendo la misura del piede del "poscritto".

Ma questo è veneto, non friulano! Niente a che vedere. Veneto e Friuli sono due cose diverse, la stessa denominazione Tre Venezie è impropria. È vero che per secoli (precisamente dal 1420 al 1797) una parte del Friuli è stata attaccata di fatto alla Repubblica Veneta, ma ciò non vuol dire!

A parte il fatto che Belli è maestro in romanesco, ma in veneto... beh... la grafia che usa qui fa pensare ad un'affricata piuttosto che alla fricativa (o spirante che dir si voglia) autenticamente veneta. Penso che Goldoni avrebbe scritto *'I xe sinque piede*.

Allora te ne trovo un altro: chi volesse leggere nel Papa al massimo ci troverebbe *quarche ccojjoneria scritta in todesco* (sonetto 1502, *La distribuzione de li titoli*). In *todesco* perché, essendo Bartolomeo Cappellari nato a Belluno, era, di fatto, di origine austriaca, visto che il Veneto faceva parte dell'Impero.

E allora? Al massimo ti concedo un'analogia con il Friuli, in quanto anche il Friuli era, in parte, asburgico, dopo quel famoso 1797. Ma niente di più.

Ma non negherai che il tenore Domenico Furlani che cantò nell'opera *L'Elixir d'amore* dramma di Felice Romani, musica di Gaetano Donizetti (sonetto 1190, *Li teatri de primavera* del 10 aprile 1834) abbia qualcosa a vedere con il Friuli, se non altro per il cognome.

Beh, come riferimento è veramente poverello, debo luccio, per non dire nullo. Ma mi consolo: quel tenore cantava da cani, non ci perdo granché!

E Anna la *frullana* del sonetto 790, *L'arrede der Prelato*? Questa è una friulana vera e propria!

Sì, ma perché quella storpiatura del termine? Non è un accenno al verbo *frullà*? Non è un'allusione ai facili costumi di questa Anna? Non ci facciamo una gran figura! A meno che non ci sia un'allusione al ballo, sì al ballo popolare denominato *la furlana*, che si affermò dapprima a Venezia e poi in tutta Europa tanto da diventare anche un tipo di composizione musicale colta (ne scrissero anche Bach, Ravel, Ponchielli). Di primissima origine friulana, di friulano ha conservato solo il nome. Infatti il ballo popolare più diffusamente friulano è *la staiare* di evidente origine stiriana, vale a dire austriaca. Ironie della storia del costume! (sull'argomento si vedano scritti vari degli studiosi friulani Piero Pezzè e Gilberto Pressacco).

E "gabbiano" non vuol dire "stupido" anche in friulano come in veneto? Dà un'occhiata al sonetto 2029, *Tra er càncer'e la rabbia*.

Non è esatto: è la traduzione *cocal* (che il friulano condivide con il veneto *cocal*) che indica uno stupidone, oltre ad indicare l'uccello. Vedendo frotte di turisti che tracimano dalle barche durante le gite sulla laguna di Grado, fra le barene affollate di gabbiani sonnolenti, i pescatori commentano: "eco i *cocai* (cioè i turisti) che i varda i *gabiani* (cioè i gabbiani)".

E i grisci? Chi sono i grisci? (sonetti 145, *Er galantomo*, 877, *Er carnovale der trentatre* e 1560, *Le paterne viscere*). Con questo nome vengono indicati gli orzaiuoli, provenienti dalla valle svizzera dei Grigioni. Ma poi il termine venne esteso ad indicare tutti i veneti e, quindi, anche il bellunese Bartolomeo Cappellari.

In realtà, i Grigioni non sono veneti, né la loro parlata può essere ricondotta ai dialetti veneti. Si tratta infatti di una parlata ladina. Il grande glottologo ottocentesco Graziadio Isaia Ascoli (friulano), il fondatore della glottologia italiana ipotizzò una unità ladina, vale a dire una stretta parentela fra le tre parlate ladine dell'arco alpino, occidentale (i Grigioni appunto), centrale (alcune valli dolomitiche) ed orientale (il Friuli). Dunque i *grisci* non c'entrerebbero niente con i veneti. C'entrano poco anche con i friulani. Ma ti concedo che li richiama per questa parentela linguistica. (Sempre che Ascoli avesse ragione: le più moderne teorie rimettono in discussione la teoria dell'unità ladina; anzi rimettono in discussione che Ascoli stesso intendesse questo quando parlava di unità ladina).

Ma un accenno diretto al Friuli Belli lo fa. Nel sonetto 1018, *Mosconi ragazzi*. Il parlante è un sanfedista arrabbiato che rimprovera al Papa la

sua scarsa severità nei confronti dei *ggiacubbini*. Preso dal suo impeto arriva perfino ad insultare il Santo Padre, chiamandolo *Mosciarellaro der bell'uno*. Il poeta, nella nota 1, spiega: «Alcuni uomini, quasi tutti del Friuli, vanno per Roma gridando: Moscia moscia: oh fusalia dolce: mosconi, ragazzi. sono i così detti *mosciarellari*, che vendono castagne infor-nate e poi bollite, lupini e mosconi verdi...»

Anche qui figura magra. *Mosciarellaro* era un epiteto di derisione, si diceva di persona “moscia”, “dappoco”. Ma ho quasi un sospetto di confusione geografica tra Belluno e il Friuli, quasi che fra Mauro fosse friulano... Ma, tranquilli: Belluno è in Cadore, non in Friuli. Meglio così: non mi sorriderebbe proprio per niente che il protagonista negativo dei sonetti fosse un mio conterraneo! Se lo tengano i bellunesi.

Dunque pochissimo o punto Friuli in Belli!

Beh, non potevo onestamente pretendere di più. Mi accontento che Belli ci abbia citati in una nota.



RECENSIONI



«CAPATOSTA» DI BEPPE LOPEZ. UNA RECENSIONE

di Rosalba Losmargiasso

Capatosta, del giornalista Beppe Lopez, barese di nascita, è un romanzo che incuriosisce il lettore immediatamente sin dalla felice scelta della sovraccoperta in cui è stata traspunta una vecchia fotografia in bianco e nero, rovinata dal tempo come indicano le striature che la percorrono in verticale e che segnano il volto di una fanciulla vestita di nero (l'Autore ha poi ammesso che si tratta di una foto di sua madre da giovane). Non meno intriganti si presentano la dedica riferita ad una non meglio identificata Antonietta Sassanelli "capostipite" di varie generazioni di *capatosta*, a dimostrare, se ce ne fosse bisogno, la natura ereditaria della caparbietà, e una nota che precede l'*incipit* del romanzo in cui l'Autore, per evitare una inutile «caccia all'uomo», pur affermando di aver preso spunto: «[...] Da situazioni reali e dalle vicende di persone effettivamente vissute o ancora in vita [...]» mette l'accento sulla verosimiglianza della storia narrata rispetto ad un determinato ambito culturale e/o epoca storica, ma anche sulla sua universalità se rapportata genericamente all'essenza della natura umana.

Ma la specificità del libro risiede soprattutto nell'impianto linguistico. L'Autore utilizza una lingua cruda e forte, intrecciata con maestria ad un dialetto sferzante e corrosivo che non lascia spazio ad idilliache reminiscenze, ma immerge il lettore in un microcosmo ibrido, in bilico tra città e campagna, tra valori borghesi e rurali, in cui gli unici "valori" che contano e scandiscono la vita dei suoi abitanti sono: «[...] L'apertura di bocca, l'apertura di conno e l'apertura dei negozi [...]» (p. 205). Qui sentimenti e principi sono appannaggio esclusivo dei ceti abbienti e colti, così come la coscienza di classe e la consapevolezza culturale e politica.

La vicenda narrata ha inizio intorno agli anni Trenta in un quartiere popolare di Bari e copre un arco temporale di alcuni decenni. Il romanzo offre al lettore attento un'immagine inedita della città, uno spaccato di vita quotidiana, di usi, di luoghi, di espressioni note solo in parte, sopravvissute grazie all'uso comune e alla tradizione orale. Tuttavia è necessario precisare che le notazioni folcloriche ed etimologiche presenti nel testo non appaiono come forzature atte a ricreare l'elemento pittoresco, ma ri-

sultano parte integrante di un particolare sostrato culturale.

Il volume, suddiviso in undici capitoli, percorre *La nascita*, *La prima notte*, *Lo sposalizio*, *La separazione*, *La morte*, etc., il ciclo di vita della protagonista riproponendone i momenti più importanti, caratterizzati da cambiamenti forti e definitivi, equiparabili a riti di passaggio, che ne scandiscono efficacemente le tappe fondamentali.

La protagonista, Ianguiasand', nome ereditato dal padre, nasce sotto una cattiva stella, poiché è stata concepita dai suoi genitori durante un rapporto «contro natura» la notte prima della morte del padre, vittima di un incidente sul lavoro causato dalla negligenza di un ragazzo, figlio di un lavorante ammalato. Questa disgrazia, che priva la famiglia del suo pilastro nonché principale fonte di sostentamento, segna irrimediabilmente la vita della bambina, indesiderata dalla madre che la considera «figlia della colpa» quindi «causa oscura» della morte del padre, e oggetto della sua inestinguibile avversione. Donna Sabbedd', fragile, perseguitata dallo spirito del marito, non potendo abortire, è costretta a portare avanti la gravidanza e decide di «marchiare» il nascituro imponendo il colore nero fin nel cordino. La scelta del nero, così come la decisione di non rivolgere la parola alla figlia e di affidare la sua

educazione agli altri figli fanno parte di una strategia per isolare la bambina, per colpevolizzarla, per farla sentire una sorta di «paria» in un contesto già di per sé precario. Il rapporto conflittuale con la madre genera in Ianguiasand', fin dall'infanzia, una profonda sensibilità verso le ingiustizie e un senso di ribellione ostinato e caparbio, che la spinge a prendere decisioni avventate che incideranno negativamente sulla sua vita. La fuga con Cilluzz', architettata solo come reazione al fidanzamento a sorpresa organizzato dalla madre, la getterà in un inferno di aberrazione e violenza che si concluderà solo con la separazione dal marito. Ma anche il desiderio d'indipendenza e di libertà, realizzato mediante la separazione e l'apertura di un banco per la vendita del pesce, è fonte di vergogna e d'infelicità. Inoltre la mancanza dello scontro con qualcuno contro cui scagliarsi con l'arma della provocazione beffarda e masochistica la spinge lentamente ma inesorabilmente verso la morte, morte silenziosa e ineluttabile. Il senso di vuoto e di scarnificazione montaliana che caratterizza la sua anima soprattutto dopo il «tradimento» di Uelin' il Provolone, colpevole di volersi creare una famiglia sia pure continuando a vivere nella sua ombra, la consapevolezza della propria inutilità e l'imbarazzo causato al figlio, ma soprattutto la man-

canza d'amore e di speranza, finiscono con l'uccidere Ianguiasand'.

Lopez delinea con precisione questo personaggio, evidenziandone pregi e difetti: forza e debolezza, orgoglio, bisogno d'amore ma incapacità di riconoscerlo, combattività che trae la sua linfa vitale nella lotta per la sopravvivenza, senza accettare compromessi, vivendo al limite della tollerabilità umana. La sua ribellione è rivolta verso chiunque voglia sopraffarla, o tentare di sottometterla alla logica della diseguaglianza nei rapporti fra i due sessi, o alla tirannia della madre. Del suo desiderio di libertà Ianguiasand' paga le estreme conseguenze.

Questa figura di donna non può essere vista nel contesto di un femminismo *ante litteram*, perché l'Autore tende a rappresentare con essa la difficoltà di essere donna in qualsiasi società, quando ci si ponga al di fuori delle sue regole e dei suoi schemi precostituiti.

Capatosta, pur essendo incentrato sulle vicende della protagonista, si presenta come un romanzo corale in cui si affaccia timidamente o spavaldamente una congerie di comprimari, con un ruolo di secondo piano o di semplici comparse, sui quali l'Autore apre piccole parentesi o lunghe digressioni per descrivere, approfondire, svelare aspetti oscuri del vissuto quotidiano, situazioni insolite, la mentalità, abitudini, espressioni, zone della città.

Tra queste storie spiccano quelle di Zi' Marisabell', che marchiata dal comportamento della madre adultera alla quale somiglia per la sua sensualità prorompente, diviene vittima predestinata del pettegolezzo crudele e infondato e degli scherzi volgari dei ragazzi che la conducono ad una fine tragica; di Palmin', compagna occasionale di Ianguiasand' nel viaggio di ritorno da Torre Tresca, la quale, lavorando come domestica in via Principe Amedeo presso una famiglia di "signori", conduce una doppia vita, o meglio una vita sola, perché comincia a vivere solo quando si reca al lavoro, lasciandosi alle spalle le miserie e l'immobilità del suo quartiere e dei suoi abitanti. L'unico segno di appartenenza a questo mondo sono i pidocchi, su cui l'Autore si sofferma attraverso particolari raccapriccianti ed inconsueti; il personaggio di Uelin' il Provolone, che, innamorato segretamente della nostra protagonista, nutre per lei una devozione incondizionata che lo spinge a proteggerla dalla violenza del suocero e ad aiutarla nel lavoro senza pretendere nulla, incapace persino della speranza di poter essere ricambiato, perché oppresso da un senso d'inferiorità.

Lopez al suo primo romanzo dimostra di possedere una sicura tecnica narrativa, sia quando il gusto bozzettistico per la caricatura, presente nella rassegna di personaggi e situazioni divertenti o grottesche, si

realizza alternando un sottile umorismo ad un sarcasmo sferzante, sia quando, con un realismo cinico e scettico, velato di tristezza e di dignitoso rispetto, descrive la volontà caparbia, il desiderio d'indipendenza economica e di libertà, l'orgoglio, l'incapacità di sottomettersi, la cupa rassegnazione, la grigia quotidianità e il senso di solitudine dei protagonisti, attori della commedia umana che si consuma sempre e dovunque, privatamente e pubblicamente.

Capatosta è un romanzo che sfugge ai tentativi di classificazione di chi lo inserirebbe *tout court* sulla scia della narrativa realista, in quanto costituisce una novità nel panorama letterario italiano, per la rappresentazione che offre della "baresità" intesa come insieme di lingua, tradizioni, mentalità. In Puglia solo marginalmente ci si è adoperati per la stigmatizzazione di quei tratti distintivi dell'essere pugliese che possano condurre alla creazione di un'identità culturale in grado di acquisire una dignità letteraria, riconoscibile fuori dalle maschere e dalle macchiette cinematografiche e televisive più viete e scontate.

A questo bisogno di autenticità, di riconoscimento e certificazione di origine controllata - si potrebbe dire - sembra rispondere il libro di Beppe Lopez anche attraverso l'uso di un linguaggio in cui il dialetto non è funzionale alla rappresentazione

realistica dei personaggi, ma è, come in Camilleri, parte integrante del *modus vivendi* dell'Autore, che lo utilizza nel processo poetico per esprimere riflessioni di carattere politico e sociale (cfr. discorso sulla storia, p. 205), così come nella narrazione degli avvenimenti, nelle descrizioni e nei dialoghi.

A chi si chiedi se in un mondo caratterizzato dall'appiattimento culturale operato dai *media*, in cui la parola d'ordine è "globalizzazione", abbia senso parlare di "baresità", si potrebbe obiettare che non è mai troppo tardi per scoprire o rivalutare la propria identità culturale e le proprie radici, soprattutto se lo si fa raccontando con sentita partecipazione una storia semplice e tragica. Il romanzo scritto utilizzando uno stile sobrio e raffinato, pur nella durezza di certe espressioni e/o situazioni, tocca il suo acme nella chiusa tragicità del finale, in cui la consapevolezza dell'inutilità della propria esistenza e l'apatia subentrata al raggiungimento della libertà si concretizzano in una sorta di eutanasia, di autodistruzione realizzata senza drammi, uscendo dalla porta di servizio, senza disturbare: «[...] E poi si convincete che non solo se ne poteva scire, ma se ne aveva da scire. E se ne sci» (p. 254).

Beppe Lopez, *Capatosta*, Milano, Mondadori, 2000, 256 pp., Collezione Scrittori italiani e stranieri.

PAOLO D'ACHILLE E CLAUDIO GIOVANARDI: UN DECENNIO DI STUDI SUL ROMANESCO

di Claudio Costa

Paolo D'Achille e Claudio Giovanardi, storici della lingua italiana, per gli studiosi della storia del dialetto romanesco costituiscono un binomio inscindibile da quando, nel 1984, legarono i propri due cognomi a un dotto, ricco e insostituibile repertorio bibliografico di testi e studi relativi ai dialetti laziali (*La letteratura volgare e i dialetti di Roma e del Lazio. Bibliografia dei testi e degli studi*, I, *Dalle origini al 1550*, Roma, Bonacci). A quasi vent'anni dalla sua pubblicazione il D'Achille-Giovanardi (confidenzialmente il DAG) resta il punto di riferimento, spesso il punto di partenza, comunque una pietra miliare per gli studi e le ricerche sul romanesco di prima fase e non solo.

Il sodalizio tra i due studiosi, strettosì intorno alle ricerche sui primi secoli dei dialetti laziali, si è poi continuato spostandosi, con un salto di parecchie centinaia d'anni, sul romanesco attuale a partire da un contributo a quattro mani offerto nel 1993 al XXVII Congresso della Società di Linguistica Italiana. Da allora in poi, insieme o da soli, D'Achille e Giovanardi hanno continuato a proporre agli studiosi ricerche, anali-

si, ipotesi teoriche, indagini di taglio storico, sincronico o sociolinguistico sul romanesco e sull'italiano regionale romano contemporanei e soprattutto hanno avviato l'opera del *Vocabolario del romanesco contemporaneo* (in sigla VRC), un progetto che ha coinvolto cinque università e ha avuto anche il contributo del Centro Studi G. G. Belli, che ha erogato una borsa di studio triennale per i lavori preliminari di schedatura lessicografica.

I due Autori raccolgono ora nel prezioso volume *Dal Belli a Cippolla*, dell'editore Carocci, la maggior parte di questa loro produzione ormai decennale di studi sul romanesco recenziore; si tratta di tre contributi inediti e sei editi, corredati, questi ultimi, di puntuali note di aggiornamento critico e bibliografico; la coerenza e solidarietà intrinseche dell'intera raccolta sono ulteriormente assicurate dall'averne uniformato i riferimenti bibliografici, così da rendere disponibile al lettore, in chiusura del volume, un'unica bibliografica, estremamente utile nutrita e aggiornatissima, di repertori, testi e studi.

La raccolta si apre con il saggio bicipite del '93 *Romanesco, neoromanesco o romanaccio? La lingua di Roma alle soglie del Duemila* che fa da premessa e sfondo a tutto il volume, con la sua proposizione di una diatriba terminologica dietro la quale si pone il reale problema teorico della definizione del repertorio linguistico in uso oggi a Roma; la questione è posta e affrontata a partire da dati concreti ottenuti da indagini sul campo, secondo un fruttuoso modello metodologico che costituisce il marchio di fabbrica e la garanzia degli studi di D'Achille e Giovanardi sul romanesco attuale.

I successivi tre saggi affrontano differenti aspetti della sintassi del dialetto: a partire da specifici costrutti, gli Autori sanno alzare lo sguardo oltre i ristretti limiti di spazio e di tempo entro cui tali elementi linguistici appaiono, per collocarli in una rete di relazioni interdialektali e diacroniche che conferiscono loro quella più ampia articolazione necessaria a definirne i rapporti anche con i diversi registri e livelli dell'italiano. Si tratta di: *A Paolo, e falla finita! Una nota sull'α allocutivo nel romanesco e nell'italiano de Roma* di D'Achille del 1995; *Conservazione e innovazione nella sintassi verbale dal romanesco del Belli al romanaccio contemporaneo* di D'Achille e Giovanardi del 1996; e infine l'inedito

articolo di D'Achille *Che ce lo dici a fare? Un costrutto interrogativo di matrice dialettale nell'italiano parlato contemporaneo*. Qui l'Autore definisce la genesi, la natura semantica e le restrizioni sintattiche del noto costrutto in epigrafe che, pur di matrice certamente dialettale, nell'area d'origine, romanesca (o forse anche napoletana), tende a risalire nel *continuum* tra dialetto e italiano regionale e da qui a diffondersi nel neostandard nazionale dove oggi sembra «perdere l'originaria marcatezza diatopica, assumendo invece piuttosto un valore diafasico» (p. 80). D'Achille prospetta l'ipotesi che la via di diffusione di questo romaneschismo (o romano-napoletanismo) sintattico nell'italiano contemporaneo parlato possa essere stata la sua presenza nella lingua filmica e, in particolare, nel doppiaggio di film inglesi e americani, in alcuni dei quali assume quasi forma di icona, come in *Donnie Brasco* con Al Pacino e Johnny Depp del 1998.

I rimanenti cinque saggi riguardano il problema del lessico, sia dal punto di vista lessicografico sia dal punto di vista degli usi. Anzitutto abbiamo i due articoli a doppia firma sui lavori del VRC: quello del 1997 in cui veniva resa nota l'impresa: *Per un Vocabolario del Romanesco Contemporaneo: ipotesi di lavoro, fonti, primi materiali*; e l'inedito: *Verso il Vocabolario del Ro-*

manesco Contemporaneo: proposte per la costituzione del lemmario. Queste "proposte" (cui fa riferimento il titolo del secondo contributo), maturate sul campo durante il concreto lavoro lessicografico, sembrano particolarmente sagge: sia quando vanno in direzione di una "potatura" – come nel prospettare l'eliminazione degli «italianismi mascherati con una semplice patina fonetica romanesca» (p. 110) o di quelle voci, pur di tradizione, che però non siano ormai più riconosciute nemmeno da parlanti anziani e dunque siano da restituire al retaggio storico del dialetto espungendole dal suo serbatoio contemporaneo – sia quando invece consentono un'integrazione del patrimonio finora consegnato ai lessici dialettali – come nel caso di «voci che hanno a Roma un significato esclusivo o principale, che è invece assente o secondario nell'italiano» o di altre «voci che sono segnalate nei vocabolari italiani come letterarie, disusate o rare e che invece a Roma sono documentate come vitali» (p. 111). In definitiva, da un sondaggio completo sulla lettera I, gli Autori hanno potuto ricavare, oltre all'individuazione di 94 nuovi lemmi ignoti ai precedenti vocabolari dialettali, alcune importanti acquisizioni teoriche quale, ad esempio, il fatto che «dall'Unità in poi, il dialetto di Roma ha subito un'evolu-

zione, non sempre nella direzione della progressiva italianizzazione» (p. 107) cosicché, di conseguenza, esiste una tendenza neologica propria del romanesco, che peraltro non è solo semantica ma tocca anche i modelli di formazione delle parole.

Seguono due articoli sul linguaggio giovanile e borgatario: *Note sul linguaggio dei giovani romani di borgata* di Giovanardi del 1993 e *Lessico romanesco pasoliniano e linguaggio giovanile (a proposito di paraculo)* di D'Achille del 1999; chiude il volume l'inedito saggio di Giovanardi *I neologismi del romanesco e le lacune della lessicografia dialettale* che coniuga riflessioni sul lessico reale e sulle raccolte lessicografiche esistenti tornando sui problemi della neologia; tra questi mette in evidenza l'errore prospettico di verificare il patrimonio neologico solo tra le giovani generazioni socialmente marginali e non anche in altre fasce d'età e la difficoltà di stabilire una chiara «linea di demarcazione tra neologismi e occasionalismi» (p. 170) ossia quelle voci di coniazione estemporanea che, pur documentate, non entrano nella *langue* ma restano nella *parole*. Esistono poi ulteriori problemi legati, per esempio, alla valutazione delle differenze diastratiche e diafasiche del lessico, poiché esse non sono entrate che sporadicamente nelle consi-

derazione di lessicografi precedenti, i quali, oltretutto, hanno teso a conservare comunque il patrimonio dei «monumenti sacri del romanesco poetico, dal Peresio, ai Belli fino a Trilussa» (p. 169) così da rendere arduo riconoscere in modo certo ciò che nel lessico reale attuale è vivo oppure morto.

In conclusione siamo in presenza di una raccolta importante di saggi, seri e scrupolosissimi, fondati su metodi esemplari che portano sempre ad acquisizioni sicure, a soluzioni definitive esposte con cristallina chiarezza e costantemente sorrette da una conoscenza praticamente esaustiva del sapere oggetto degli specifici studi. Se proprio dovessi

indicare un difetto dell'opera – per non rischiare di sentirmi dire *a fanatico!* – dovrei additarne uno esterno, dell'allestimento: sarebbe stato molto utile per lo studioso disporre di un apparato di indici (dei fenomeni linguistici trattati, delle voci dialettali citate o simili) che avrebbe costituito un ulteriore raccordo tra le parti del volume il quale, peraltro, non si lascia avvertire come un composito *collage* ma, al contrario, ha il tenore di un'opera compatta e coerente.

P. D'Achille - C. Giovanardi, *Dal Belli ar Cipolla. Conservazione e innovazione nel romanesco contemporaneo*, Roma, Carocci, 2001, pp. 215.

NEL 1942 IL CAMPIONATO DI CALCIO PARLA
IN ROMANESCO: A PROPOSITO DEL FILM
DI ROBERTO IVAN ORANO
«AL CENTRO DELL'AREA DI RIGORE»

di Laura Biancini

Domenica 6 gennaio 2002, giorno dell'Epifania, la televisione ha annunciato che la squadra di calcio della Roma aveva conquistato il titolo di campione d'inverno.

La notizia mi lasciava sinceramente indifferente, ma non ignara delle segrete speranze che quell'evento faceva nascere nel cuore di ogni tifoso giallorosso, il quale però non oserà neanche lontanamente palesarle per ovvi motivi scaramantici.

E nel rispetto di questa esigenza, e quindi per non pensare al futuro, il riferimento al passato è stato praticamente inevitabile, fino a quel lontano 1942, quando la Roma conquistò per la prima volta lo scudetto. A questo evento, di fondamentale importanza per la cultura calcistica della capitale, nel 1995, è stato dedicato un film, *Al centro dell'area di rigore* di Roberto Ivan Orano, che purtroppo forse in pochi hanno visto, ma che meriterebbe attenzione e certamente non soltanto da parte dei simpatizzanti della Roma o del gioco del calcio in genere.

La sceneggiatura, che il regista stesso ha scritto insieme a Bruno Garbuglia, narra le vicende di un gruppetto di tifosi romanisti che decide di recarsi a Torino per assistere alla partita, determinante ai fini del campionato, tra la loro squadra del cuore e quella del Toro.

Tra mille difficoltà, non ultime quelle economiche, i cinque ragazzi infine partono a bordo di un improbabile camioncino giallorosso, che ha un altrettanto improbabile angelo giallorosso al posto della Nike di Samotraccia della Rolls Royce.

Al di là del tifo calcistico i protagonisti intraprendono il viaggio spinti dalle più svariate motivazioni, più o meno consapevoli: Roberto ha alle spalle la rabbia di uno screzio amoroso e l'impegno politico, Renato e Tina un amore reciproco da scoprire, Biagio, che mette a disposizione il camioncino, è addirittura laziale, ma ha da poco ricevuto la cartolina di precetto e dovrà partire per il fronte, Mozzicone il più piccolo forse è l'unico a non avere recondite implicazioni,

e tutti infine sono legati da profonda amicizia.

Il viaggio dunque assume immediatamente valenze che prevaricano lo scopo contingente ed immediato, ma lungi dall'essere metafora o simbolo di significati più profondi e nascosti, mette immediatamente i cinque giovani a contatto con la più cruda realtà dell'Italia che attraversano, che è appunto quella del 1942, sulla quale grava la mano pesante del regime e l'incubo della guerra e nella quale non è difficile incontrare profittatori senza scrupoli che si arricchiscono con la borsa nera o surreali e candidi cortei di spose di guerra che pronunciano solitari 'si', con buone probabilità che tali nozze si trasformino quanto prima in bianche vedovanze.

Ma i ragazzi sono giovani, allegri e nulla fiacca il loro entusiasmo per la spedizione calcistica intrapresa, il dramma li sfiora, dà loro consapevolezza di sé e dei propri sentimenti, rafforza i rapporti tra loro, anche se ancora non si traduce in consapevolezza politica, questa per ora è lontana, pronta però a precipitare su loro con tragica violenza.

Renato, Tina, Biagio e Mozzicone ignorano infatti che Roberto, il più grande, ma anche il più colto del gruppo (studia medicina all'università), partecipa già alla lotta

clandestina contro il fascismo, e approfitta della trasferta sportiva a Torino per consegnare, e nel contempo ritirare, importanti documenti presso un professore di quella città. Va dunque all'appuntamento poco tempo prima che inizi la partita, ma mentre è lì, nell'appartamento del professore irrompe la polizia fascista. Fortunatamente il professore riesce a far fuggire Roberto, purtroppo però, per la solita tragica fatalità, gli amici che lo attendevano fuori, stanchi di aspettare, impazienti di andare allo stadio, ma soprattutto ignari di tutto, lo vanno a cercare, e restano inesorabilmente intrappolati.

Scambiati per complici subiscono un terribile interrogatorio, al quale ovviamente non cederanno, durante il quale la radio, crudelmente tenuta accesa dai due aguzzini, trasmette i trionfi della Roma.

I titoli di coda però ci rassicurano, infatti non soltanto in quell'anno la Roma vinse lo scudetto, ma tutti i protagonisti del film riuscirono a vincere la loro battaglia, superando quel cupo periodo per vivere poi la loro vita.

La sceneggiatura, semplice nel suo svolgimento, risulta cinematograficamente funzionale dal momento che nella narrazione riesce a raggiungere quella sintesi poetica, unica chiave valida per qualsiasi scrittura drammaturgica, a ciò va

aggiunto un uso singolarmente garbato del dialetto, e così giusto e appropriato, tanto che paradossalmente passa inosservato. Lungi dal costituire un espediente per meglio accattivarsi le simpatie del pubblico con battute grassocce e volgari, e tantomeno un artificio per improbabili soluzioni originali, in questo caso è null'altro che il frutto di una scelta espressiva che risponde a particolari ed inequivocabili esigenze narrative.

A questo proposito, peraltro, *Al centro dell'area di rigore* costituisce l'ennesima conferma di quella che è la singolare sorte del dialetto romano nell'ambito dello spettacolo.

Per quanto riguarda il teatro, infatti, la scrittura in dialetto non ha raggiunto risultati di significativo interesse se non dal punto di vista dell'evoluzione linguistica.

Servi, servette, più o meno furbi o sciocchi, bulli, capitani spacca-monti hanno portato con successo alla ribalta la parlata romanesca fin dal secolo XVI, tuttavia mai nessuno di loro è assunto al ruolo di protagonista, e comunque mai abbastanza da costituire l'inizio di una vera e propria tradizione autonoma e consolidata in grado di competere con la drammaturgia in dialetto di altre città italiane.

Completamente diversa è invece la situazione se esaminiamo la storia del cinema italiano che è in realtà

costellato di veri e propri capolavori in romanesco: opere come *Roma città aperta* o *Ladri di biciclette*, fanno parte ormai del patrimonio mondiale della cultura.

E accanto ai film di totale ambientazione romana e con una presenza predominante del romanesco, va ricordata l'indiscussa fortuna di personaggi di stampo romano nati dalla fantasia interpretativa di alcuni attori come Alberto Sordi e Vittorio Gassman, personaggi sviluppati a tutto tondo, non facili e semplici espedienti per compiacere, ma veri ritratti e caratteri nei quali il dialetto rappresenta il naturale strumento espressivo.

Per non parlare di Pier Paolo Pasolini il quale, benché di origini friulane, ma poi romano di elezione, può a ragione essere considerato l'ultimo grande cantore di Roma. La sua profonda conoscenza della città, che peraltro amava, ha fatto sì che, come pochi, egli riuscisse a tradurre le infinite contraddizioni che ne laceravano il tessuto urbano e sociale, in termini di grande poesia, sia nel linguaggio letterario che in quello cinematografico.

Una fortuna singolare e grandiosa quella del romanesco nella cinematografia italiana, non eguagliata, nei suoi livelli più alti, da quella di nessun altro dialetto, neanche i più nobili come il napoletano o venezia-

no, che d'altro canto sono ormai definiti lingue.

Purtroppo colossali cadute di stile in nome di facili speculazioni economiche o forse semplicemente per un cattivo gusto imperante, non mancano e invadono stagionalmente i nostri schermi con fortune ed echi di pubblico ben diversi da quelli di cui ingiustamente ha goduto il film di Roberto Ivan Orano, ma se il cinema è fatto di "sussurri e grida", la cultura è difficilmente fatta di grida, ma molto più spes-

so di sussurri a volte soltanto più intensi.

Al centro dell'area di rigore, Film 1995.

Interpreti: Marzia Aquilani, Christian Capone, Guillame Fontanaz, Donat Guibert, Daniele Pio, Giorgio Tirabassi.

Sceneggiatura Roberto Ivan Orano e Bruno Garbuglia.

Musica Francesco Marini e Giovanna Salviucci Marini

Regia Roberto Ivan Orano.

NOTIZIARIO



NOTIZIARIO

a cura di Franco Onorati

Convegni

Come annunciato nel precedente numero della rivista, il 13 dicembre 2001 si è svolto a Roma, ospitato dalla Fondazione Marco Besso, il convegno di studi sul tema: «*Se chiama, e se ne grolia, Meo Patacca*» - Giuseppe Berneri e la poesia romana fra Sei e Settecento. Questo il programma della manifestazione.

Lucio Felici: *L'epica rovesciata. «Meo Patacca» e il poema eroicomico del Seicento.*

Claudia Micocci: *Prospettive intertestuali del «Meo Patacca».*

Claudio Costa: *Lingue e stili nel «Meo Patacca».*

Ugo Vignuzzi e Patrizia Bertini Malgarini: *Proverbi, detti proverbiali e modi di dire nella letteratura dialettale epico-romanesca.*

Donato Tamblè: *Giuseppe Berneri, le accademie e le istituzioni culturali a Roma nel Seicento.*

Arnaldo Morelli: *Prologhi, intermedi e altri versi per musica di Giuseppe Berneri: luoghi, compositori e interpreti.*

Laura Biancini: *La fortuna teatrale del «Meo Patacca».*

Franco Onorati: *Beneri drammaturgo: fra teatro devozionale e spunti realistici.*

Marcello Teodonio: *«Lì poi, sia detto con santa umiltà, me la stigno sino col sig. Bernieri, di pseudoromanesca memoria» - Belli e Berneri.*

Sabino Caronia: *La ricezione del «Meo Patacca» nella cultura romanesca del Novecento.*

Alle relazioni ha fatto seguito una lettura poetica a cura di Gianni Bonagura.

Il «Centro Studi G.G. Belli», che ha promosso il seminario in collaborazione con il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari della Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Roma «La Sapienza», provvederà successivamente a curare la pubblicazione degli atti.

Manifestazioni

Il 28 febbraio 2002, presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, è stato presentato il volume di Stefania Luttazi *Belli e l'Ottocento europeo. Romanzo storico e racconto fantastico nello «Zibaldone».*

Dopo l'indirizzo di saluto di Laura Biancini in rappresentanza del Direttore della Biblioteca Nazionale Livia Borghetti, hanno preso la parola Giulio Ferroni, Marcello Teodonio e Muzio Mazzocchi Alemanni: l'intervento di quest'ultimo sarà pubblicato nel prossimo numero della rivista.

Il libro, pubblicato dall'editore Bulzoni, inaugura una collana di monografie curata dal «Centro Studi G.G. Belli»; nell'ambito di tale collana è in preparazione il Carteggio Morandi-Chiappini.

Alla manifestazione ha presenziato Carlo Muscetta.

Lezioni e conferenze

Paola Barone ha tenuto una lezione sull'opera di Belli all'Università della III Età di Narni (29/01/2002) e presso il Liceo-Ginnasio «Giulio Cesare» di Roma (11/02/2002).

Nel corso del mese di febbraio 2002 Stefania Luttazi e Marcello Teodonio hanno condotto un ciclo di incontri sul tema *Leggere Belli: laboratorio sui Sonetti romaneschi*, ospitato dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

Seminari di studi

Il 23 aprile 2002 si è svolto, presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, un seminario di studi sul tema *Domenico Gnoli, la Biblioteca Nazionale di Roma e gli esordi della storia della letteratura romanesca*.

Dopo l'indirizzo di saluto del Direttore della Biblioteca Nazionale, Livia Borghetti, sono intervenuti, nell'ordine, i seguenti oratori:

Laura Biancini (anche a nome della collega Patrizia Costabile): *Domenico Gnoli direttore della Biblioteca Nazionale di Roma*.

Stefania Luttazi: *Fra tradizione e modernità: Domenico Gnoli intellettuale e poeta*.

Marcello Teodonio: *Tra Micheli e Belli: Domenico Gnoli e gli inizi della storia della letteratura romanesca*.

Claudio Costa: *Personaggi romaneschi in alcuni libretti per musica di Benedetto Micheli*.

Rossella Incarbone Giornetti: *Benedetto Micheli e il cardinale Neri Corsini*.

Ha coordinato gli interventi Muzio Mazzocchi Alemanni.

Gli atti del seminario confluiranno in uno dei Quaderni pubblicati dalla Biblioteca Nazionale.

Attività dei Soci

Emerico Giachery ha partecipato alla presentazione del volume *Poesie religiose e altre inedite* di Giorgio Vigolo, a cura di Giuliana Rigobello (ed. Aracne).

L'incontro ha avuto luogo il 12 marzo 2002, presso la Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II" di Roma, e vi hanno partecipato, coordinati da Rossana Caira, anche Ferruccio Ulivi e Magda Vigilante.

Il 29 aprile 2002, nella Sala degli Incunaboli della Biblioteca Nazionale di Napoli, Matteo Palumbo, Angelo Pupino e Mauro Giancaspro hanno presentato il volume di Fulvio Tuccillo *Leopardi nel tempo. La documentazione del Fondo Zumbini e la storia degli studi leopardiani*.

Il libro è stato pubblicato da Gaetano Macchiaroli nell'ambito della collana «Autografi leopardiani e carteggi ottocenteschi nella Biblioteca Nazionale di Napoli».

Assemblea del «Centro Studi G.G. Belli»

Il 18 aprile 2002 ha avuto luogo, presso l'Istituto Nazionale di Studi Romani, l'assemblea dei Soci del «Centro Studi G.G. Belli», che ha approvato il bilancio consuntivo relativo all'esercizio 2001.

In apertura di seduta, il Presidente Mazzocchi Alemanni ha commemorato la figura del professor Giovanni Battista Bronzini, scomparso nello scorso marzo.

Tra le iniziative approvate dall'assemblea:

– la sesta edizione dell'*Omaggio a Belli* nel giorno (7 settembre 2002) anniversario della sua nascita: quest'anno la manifestazione si svolgerà nello scenario dell'Arco dei Quattro Venti a Villa Doria Pamphili;

– il convegno sul tema *L'arte del bullo. Percorsi della figura del bullo nella cultura europea*, che si terrà a Roma dal 13 al 15 novembre 2002, in collaborazione con l'Università degli Studi Roma Tre.

Pubblicazioni del Centro Studi G. G. Belli

Pasolini tra friulano e romanesco a cura di M. Teodonio, Colombo Ed., Roma 1997

Belli va a scuola a cura di F. Onorati e M. Teodonio, Roma 1997

Croce e la letteratura dialettale a cura di L. Biancini, L. Lattarulo e F. Onorati, Quaderni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, n. 7 (1997)

Le lingue della scienza. Linguaggi scientifici e intersezioni tra letteratura e scienza a cura di C. Costa e F. Onorati, Roma 1998

ATTI DEL CONVEGNO *Arte e artigianato nella Roma di Belli* (Roma, 28 novembre 1997) in collaborazione con la Fondazione Marco Besso, Colombo Ed., Roma 1998

Poesie in lingua romanesca di Benedetto Micheli, edizione critica a cura di C. Costa, Edizioni dell'Oleandro, Roma-L'Aquila 1999

Saggi belliani di Muzio Mazzocchi Alemanni, a cura di F. Onorati e M. Teodonio, Colombo Ed., Roma 2000

La poesia dialettale d'arte in Italia e la sua relazione con la lingua colta di Wilhelm Theodor Elwert, traduzione a cura di L. Lattarulo e M. M. Alemanni. Quaderni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, n. 7 bis (1997)

ATTI DEL CONVEGNO *La letteratura romanesca del secondo Novecento* (Roma, 25-26 novembre 1998) a cura di F. Onorati e M. Teodonio, Bulzoni Ed., Roma 2001

Belli e l'Ottocento europeo. Romanzo storico e racconto fantastico nello Zibaldone di Stefania Luttazi, Bulzoni Ed., Roma 2001

il Belli - Quadrimestrale di poesia e di studi sui dialetti, Edizioni dell'Oleandro.

Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli
P.za Cavalieri di Malta, 2 - 00153 Roma - tel. 06.8632.7382
e-mail: c.studigbelli@mclink.it