



anno I

numero 1-2

settembre 2003

il 996

RIVISTA DEL CENTRO STUDI
GIUSEPPE GIOACHINO BELLI

Direttore

Muzio Mazzocchi Alemanni

Direttore responsabile

Fabio Della Seta

Comitato di redazione

Eugenio Ragni (caporedattore), Massimo Vignali (segretario di redazione), Laura Biancini, Sabino Caronia, Simona Cives, Claudio Costa, Fabio Della Seta, Alice Di Stefano, Stefania Luttazi, Franco Onorati, Marcello Teodonio, Cesarina Vighy

Autorizzazione del Tribunale di Roma

n. 178/2003 del 18 aprile 2003

Direzione e Redazione

Piazza Cavalieri di Malta 2

00153 Roma

tel. 06 5743442

Abbonamenti

Ordinario € 26

Studenti € 13

Sostenitore € 52

Benemerito € 263

Modalità di pagamento

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

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

*

Finito di stampare nel mese di settembre del 2003 dalla tipografia «grafica 891 S.r.l.» di Roma

anno I, numero 1-2, settembre 2003

ISBN 88-7999-550-2

€ 20,00

Tutti i disegni, ad eccezione di quello di Borges (p. 95), sono di Alighiero Maria Mazio

Sommario

<i>Editoriale</i> di MUZIO MAZZOCCHI ALEMANNI	5
<i>Panta rei (e anche i dialetti)</i> di FABIO DELLA SETA	7
<i>Osservare da un cantoncino</i> Dal "teatro della fede" alla pantomima cristiana di MASSIMILIANO MANCINI	11
<i>Belli e il suo "popolaccio"</i> Un affresco dell'universo romano di EUGENIO RAGNI	22
<i>Caro Peppe mio</i> Quattro lettere inedite a Mariuccia di MASSIMO VIGNALI	37
<i>Un illustre novantenne</i> Omaggio a Carlo Muscetta di FRANCO ONORATI	47
<i>Chi l'avrebbe mai detto</i> Nono ciclo di letture belliane di STEFANIA LUTTAZI	61
<i>Interviste improbabili</i> Ciak, I: Paola Minaccioni, Maurizio Mosetti a cura di STEFANIA LUTTAZI	69
<i>Quinze jours en Italie</i> Il viaggio a Roma di Alexandre Henri Édouard Delessert di CANDIDA SANTORO	75

Un'estrosa leggerezza
Saluto a Dell'Arco "barocco"
di EMERICO GIACHERY 81

Tullio Kezich, "L'ultimo carnevål"
In scena a Trieste, ottobre 2002
di LAURINO GIOVANNI NARDIN 87

Viscere di Buenos Aires
La malavita del Rio de la Plata
nell'universo letterario di Borges
di FABIO DELLA SETA 93

Recensione al volume
Al tempo del Belli
di P. Gibellini, A. Tuzi, A. Spotti
di CLAUDIO COSTA 99

Letterature e dialetti popolari
L'attenzione critica
di Giacinto Spagnoletti
di GIOVANNI BATTISTA BRONZINI 103

7 settembre 1791
7 settembre 2003

Io nacqui a Roma di parenti romani
Roma 7 settembre 1791
di MARCELLO TEODONIO 115

Tutte le poesie di Trilussa
La nuova edizione nei "Meridiani"
di CLAUDIO COSTA 125

Il Museo di Roma in Trastevere
a cura delle direzioni del museo 149

A futura memoria...
7 settembre 2002
di MARCELLO TEODONIO 157

Editoriale

Come la leggendaria Fenice, la Rivista risorge. Con un criptico titolo. La cifra novecentonovantasei. Che, in lettere minuscole, è la trascrizione del grafismo GGB.

Il novecentonovantasei doveva essere, secondo il progetto di Belli, la intitolazione che la raccolta dei sonetti avrebbe assunto se fosse stata pubblicata. Ed è la firma usata in alcune lettere a Cencia. Una delle tante del Belli epistografo: Mancaquatrammille (manca quattro a mille, cioè $1000 - 4 = 996$); Peppe er tosto; Linarco Dirceo (nome arcadico); Trofonio; Calossi (da kalós greco, di un greco non conosciuto). Una sorta, questa delle tante firme, di fuga da una unica personalità quasi a significarne la complessa "misteriosa" essenza.

Una prima rivista di poesia e studi dialettali intitolata "Il Belli", era stata fondata da Dell'Arco e rispecchiava l'elegante gusto dell'architetto poeta. Rispecchiava anche — soprattutto — il momento di passaggio da quella che Pancrazi definiva "poesia dialettale" a quella che lo stesso considerava "poesia in dialetto" o, per usare una formula più tarda, dal dialetto "lingua della realtà" al dialetto "lingua dalla poesia". Del resto Mario Dell'Arco fu il coautore, con Pasolini, di quell'Antologia della poesia dialettale del 1952 (l'anno stesso della mondadoriana edizione dei Sonetti di Belli) che con la prefazione di Pasolini inaugura per la produzione dialettale una nuova stagione dialettale, la stagione in cui, contrariamente a quanto ora accaduto nei secoli precedenti, lo statuto della poesia nei vari dialetti si era opposto, anzi contrapposto, a quello della poesia in lingua. Come, giustamente nella sostanza, aveva visto nel suo celebre saggio sulla "Revue des deux mondes" il federalista Giuseppe Ferrari. Se, infatti, il realismo comico aveva caratterizzato la tradizione della letteratura dialettale, è la soggettività lirica a segnare la neodialettalità poetica del Novecento al punto che, in proposito, si è potuto parlare di un paradossale petrarchismo.

In questa ormai più che cinquantennale prospettiva lo schema interpretativo adottato dalla critica più sensibile sembra inadeguato.

L'iniziale fioritura di una neodialettalità lirica che ha contraddistinto la produzione della seconda metà del secolo scorso seguita al "manifesto" pasoliniano ha progressivamente fatto posto a esperienze di epos dialettale, all'abbandono del frammentismo per composizioni di largo

respiro narrativo. Su un versante opposto si è sostituito al lessico dialettale tradizionale, pur depurato e sofisticato, l'invenzione sperimentale che quindi compie l'estremo distacco dal linguaggio storico.

Il nuovo corso della Rivista ha inizio in una società profondamente trasformata rispetto ai primi anni del secolo scorso, anche, se non soprattutto, dal punto di vista linguistico.

La scomparsa della dialettofonia è un processo inarrestabile e fatale data la pervasione dei mezzi di comunicazione di massa e lo sviluppo della più avanzata tecnologia. La comunicazione interpersonale sta rapidamente mutando: basti pensare alla crescente eccezionalità dell'auto-grafia nel rapporto epistolare e al boom del cellulare con la conseguente stenografia giovanile. L'unificazione linguistica, traguardo utopico solo un secolo fa, viene operata dai mezzi radiofonici e televisivi a un livello di "italiano regionale" in cui si "sciogliono" i dialetti storici.

Alla singolare storia della letteratura romana e alla singolarissima personalità del Belli e alle sue opere saranno dunque principalmente dedicate le pagine de il 996.

Il secolo che ha visto la fioritura della neodialettalità è stato anche quello del riscatto dell'opera belliana dal ghetto del vernacolarismo e della sua immissione nel canone della grande letteratura. Il 996 nasce infatti dopo decenni di pubblicazioni, di ricerche, di convegni internazionali a Belli ispirati. Ai risultati di questo intenso lavoro, di questa evoluzione artistica, la Rivista sarà particolarmente attenta allo scopo di fornire ai lettori l'opportunità di approfondire la conoscenza effettiva del grande autore "romano, italiano, europeo". "Belli romano, italiano, europeo" fu l'intitolazione del convegno del 1984. Nel 1991 si celebrò il bicentenario della nascita e furono poste le basi per la costituzione de Centro Studi di cui la Rivista è espressione.

Belli, il cui nome è popolare, è un autore "alto", difficile, certamente non "popolare". La "fruizione" dei suoi testi richiede impegno, studio. Il dialetto di Belli ha la dignità, il peso di una lingua. La conoscenza delle altre lingue europee contribuisce non poco ad apprezzarlo.

Muzio Mazzocchi Alemanni

Panta rei *(e anche i dialetti)*

DI FABIO DELLA SETA

Dunque il dialetto romano sta scomparendo. Dunque su nessuna bocca è dato più di ascoltare il vigoroso eloquio del popolano del Belli. Fenomeno comune a tutti i dialetti, si riconosce, come anche alle lingue. La cadenza violentemente espressiva di un tempo si è venuta addolcendo, come già si avvertiva nei versi di Pascarella e Trilussa; conseguenza, questa, di una ben più diffusa scolarità, che è venuta progressivamente spazzando via l'analfabetismo che negli Stati della Chiesa regnava sovrano. Senza dimenticare un altro aspetto rilevante della situazione creatasi nel corso degli anni: un continuo e vistoso aumento della popolazione, che ha trasformato in metropoli il paesotto che fu nei tempi del Belli, aumento per grandissima parte dovuto a movimenti immigratori imponenti, con apporti da ogni regione italiana e, negli anni recenti, anche da paesi lontani. Ma questo non è un ripetersi di esperienze già vissute *ab antiquo*? Quando Goti e Vandali e Longobardi calavano nella nostra penisola, arricchendo di neologismi la parlata dei suoi abitanti? E, risalendo più indietro, quando Roma, non più repubblicana, si avviava a diventare imperiale? Nelle sue strade, non dimentichiamolo, lo scettico Orazio — non romano, ma venosino, o, come taluno direbbe oggi, terrone — poteva imbattersi nell'ebreo Apellas, le cui credenze gli risultavano assurde, ma che faceva ben parte anche lui dell'orbe romano. E di lì a poco le redini dell'impero sarebbero andate nelle mani di condottieri venuti da ogni angolo del Mediterraneo, Africa ed Asia comprese. E il lin-



Alighiero Maria Mazio, *Bibliothalassa*, luglio 2003.



Library Assoc

of 2003

guaggio corrente nei mercati, nelle terme e nei fori, non era certo l'eloquio forbito di Cicerone (ma questi non avrà parlato con marcato accento ciociaro...? così come risuonava insolita e motivo di burla scherzosa la cadenza padovana di Tito Livio?), ma una parlata più terra terra, fatta di vocaboli di più bassa estrazione, confluiti poi per gran parte in quella che chiamiamo lingua italiana.

Ed oggi la stessa cosa: dalle affollate periferie emerge il linguaggio di coatti e di borgatari, così come avviene, probabilmente, da parte dei "vu' compra". E le loro parole ammiccanti, le loro espressioni gergali, entrano con frequenza nel linguaggio corrente. Così come in passato è avvenuto per non pochi vocaboli che il Belli ignorava, o, quanto meno, non sono entrati a fare parte del suo pur vastissimo repertorio: "baccagliare", quasi sicuramente originato nel ghetto, e "bullo", tanto per fare due esempi. Ieri come oggi, da sempre, i sette colli hanno visto transitare e stabilirvi le loro tende torse di "romanoidi".

Risulta pertanto patetico, per non dire ridicolo, lo scendere in campo a difesa del dialetto tradizionale. Difenderlo come? Con un dizionario? (ce ne sono, ma di scarsa consistenza, ed inoltre sempre in arretrato con l'incalzante realtà). Con una grammatica del romanesco? Ma i dizionari anche della lingua italiana vengono sfornando neologismi ogni giorno: si pensi soltanto al linguaggio della pubblicità farmaceutica (gli orrendi "medicale" e "testare"); e a quello dell'informatica (scagli la prima pietra chi non ha mai "cliccato"). Quanto alle grammatiche non fanno altro che "fotografare" (un vocabolo, questo, che ha duecento anni all'incirca, non più) l'evoluzione delle lingue nei successivi momenti storici. E si arriva adesso a parlare di un museo del dialetto? Sorge a questo punto il sospetto che si tratti di uno degli infiniti espedienti per spillare (scucire) dalle tasche di Pantalone denaro (papabbraschi, baiocchi, grana, svanziche, sacchi, piotte, conquibus: l'elenco non è completo, ma già risulta eloquente).

La verità è che le lingue, e con esse i dialetti, sono fiumi che scorrono e non si arrestano: il movimento perenne è la loro vita. E nel loro incessante procedere ricevono infiniti affluenti: apporti ribollenti, immissioni continue che si congiungono a formare una differente e più complessa realtà. Quelle che hanno regole fisse ed ormai immutabili hanno un diverso nome: sono lingue morte, le chiamiamo così.

Osservare da un cantoncino

Dal "teatro della fede" alla pantomima cristiana

DI MASSIMILIANO MANCINI *

Nel saggio inaugurale del numero 0 del "996" (marzo 2003), esaminando la questione di come "leggere" Belli, Marcello Teodonio ha messo in campo una tale quantità di problemi capitali dell'interpretazione dei *Sonetti*, che certamente susciterà in molti studiosi e "dilettanti" del poeta romano il desiderio di intervenire. Per quanto mi riguarda, trovo che i temi che egli ha raggruppato attorno all'argomento centrale della lettura del sonetto belliano (se cioè debba essere "letto" o "recitato"; se sia destinato a un lettore o a un ascoltatore; la teatralità costitutiva del testo) siano non solo rilevanti singolarmente, ma anche tutti connessi tra di loro in modo che la soluzione di un problema debba necessariamente armonizzarsi con quella degli altri, e dipendere da quella degli altri.

Mi riprometto dunque anch'io di avanzare in prossime occasioni qualche osservazione sulla preziosa messa a punto di Teodonio; ma intanto mi piace qui notare che una possibile conciliazione fra la destinazione a un lettore e quella a un ascoltatore potrebbe individuarsi proprio nel paragone che Teodonio fa con lo spartito musicale: il sonetto belliano porta iscritti, sia nel testo (i vari segni diacritici) sia nel paratesto (note e titolo), la sua virtuale forma dell'e-

* Con i testi di Massimiliano Mancini ed Eugenio Ragni iniziamo la pubblicazione di testi critici che rappresentano le varie interpretazioni della poesia e della cultura di Giuseppe Gioachino Belli.

spressione, la quale si realizzerà compiutamente, nelle sue componenti prosodiche, foniche, intonazionali, gestuali — teatrali, appunto — nel caso che a “leggere” il sonetto sia un esecutore di grande levatura, che *comprenda, interpreti* (anche scegliendo), e dia voce, gesto e immagine, cioè “vita”, a quell’organismo potenziale.

Un altro riferimento, a mio parere forse decisivo, che fa Teodonio è quello al « teatro da camera », a quel luogo separato e destinato a pochi, a quel luogo “clandestino” di lettura–esecuzione dei *Sonetti* che varie e concordi testimonianze ci restituiscono, seppur per linee sommarie, e nel quale vediamo il Belli stesso mascherarsi — direi — da lettore ideale dei propri testi entrando, grazie a quel « berrettino di seta nera », unico ma essenziale simbolo della teatralità, in quella dimensione *altra* della finzione scenica. E questa nozione di alterità io la sento fortemente imparentata con quella di clandestinità. Ottimamente Teodonio rigetta le varie tendenze — fortunate e persistenti, in verità — a proiettare questa nozione sul piano della biografia, della doppiezza psicologica e morale, degli ostacoli e dei rischi (reali, indubbiamente) della censura papalina e così via: la clandestinità è piuttosto un dato strutturale e formale istitutivo del testo romanesco belliano, in quella costante delega di parola al parlante popolano, in quella manifesta alienazione della responsabilità autoriale su cui la critica recente ha giustamente insistito. Mi pare ad esempio assai pertinente l’idea emersa da tale critica che il testo, il sonetto, si proponga al lettore (al lettore–ascoltatore; al lettore–spettatore, al lettore–attore, ecc.) come « citazione » di un parlare altrui; ed è questa una chiave interpretativa dell’intero canzoniere belliano che forse (ma qui accenno appena una mia ancor vaga ipotesi) è presente, progettualmente, già nell’*Introduzione*. In fondo, se riflettiamo, a confronto e in contrasto ad esempio con quello portiano, il testo belliano non è un testo liberamente offerto alla fruizione (uso questo termine in senso etimologico di godimento estetico), ma — sebbene questo modello non si realizzi in tutti i sonetti — è proposto come un testo mediato da un apparato di lettura, più o meno ricco, più o meno orientato sulle prescrizioni di regia: insomma è non solo citazione di un parlare altrui, ma quasi una sorta di reperto verbale (e qui la stimolante nozione di « frammento di un’oralità perduta » acquista senso) del quale le istruzioni linguistiche, filologiche, sociologiche e registiche consentono — insieme ai segni diacritici e al titolo — una corretta interpretazione e un’adeguata esecuzione.

Questa condizione del sonetto può far pensare a una specie di laboratorio nel quale interagiscono almeno due soggetti della paro-

la: quello interno al testo e quello esterno, che "osserva" quel testo, lo interpreta ed esegue sulla base delle istruzioni. Per tale forma di duplicità costitutiva del testo, il lettore del sonetto coincide solo in parte col popolano parlante, poiché in parte coincide con l'interprete istruito dalle prescrizioni, con l'autore stesso. Insomma è come se il sonetto di Belli vivesse intrinsecamente di una doppia prospettiva, esemplarmente incarnata dall'immagine resituitaci dalle testimonianze, di un autore che "esegue" il comico rimanendo serio, pur sotto quel simbolo rivelatore del berrettino di seta nero. E qui si potrebbe allargare il discorso alla questione dell'ironia — enunciazione tipicamente "doppia" o duplice — che potrebbe forse (anche sulla base di certe suggestioni contenute negli studi di Vighi e negli ultimo interventi di Merolla) dilatarsi da qualità particolare di molti sonetti a statuto generale di ogni sonetto belliano.

Sono molte, come dicevo, le riflessioni che (mi) suscita il saggio di Teodonio, ma l'ambito di questo mio scritto intende limitarsi ora al tema specifico delle componenti "teatrali" del sonetto belliano. Se la definizione complessiva e sintetica più calzante di tali componenti è quella — data da un eccezionale esecutore dei *Sonetti*, Gianni Bonagura — di « teatro di parola », noi possiamo cogliere, analiticamente, tipologie diverse della presenza del teatro nel sonetto: da una presenza tematica, nella quale il teatro (gli edifici, gli attori, gli spettatori, i generi) è oggetto del discorso poetico; a una teatralità formale, quando il testo si organizza secondo modalità squisitamente drammatiche e spettacolari (basta pensare alle numerosissime composizioni dialogate, "concertate", sceneggiate; ma anche al monologo dei sonetti gnomici); a una metateatralità (quando il sonetto parla teatralmente di teatro, quando cioè è il testo stesso che invita il lettore-spettatore a riflettere sulla modalità teatrale insita nel sonetto, in una sorta di *mise en abîme* di questa funzione del testo); o ancora, a una sorta di rigorosa normativa teatrale che il classicista Belli sembra affidare alla forma-sonetto, che con i suoi quattordici versi (se tralasciamo la parte decisamente minoritaria delle code) impone un'unità di tempo e di luogo con la quale il frammento di parola romanesca è costretto mille e più volte a misurarsi. Qui vorrei toccare la tipologia metateatrale, perché mi permette di prendere in considerazione un ben noto e bellissimo sonetto e perché mi offre l'occasione di accostarlo a un curioso testo seicentesco di argomento sacro e romano.

Il componimento *La pantomina cristiana* (ed. Vighi, n. 1830) porta la data del 30 marzo 1836. È indubbiamente uno dei sonetti più rappresentativi di quello che, ripeto, mi sembra ormai un dato

critico acquisito, e cioè della costitutiva teatralità dell'invenzione romanesca del Belli. Si può qui, come d'obbligo, rimandare, tralasciando altra autorevole bibliografia, ai capitoli vigoliani dedicati al mimo, alla gestualità, ai modi della commedia. A proposito del sonetto che qui ci interessa, egli scriveva:

Questo sonetto è tutto "registrato" sulla mimica: ogni parola è un gesto. E anche questo dice qualche cosa sull'essenza della commedia belliana. Il teatro, prima ancora che nell'arte, è già nella vita [...] Siamo in questo sonetto, assai bello, a una sequenza di istantanee, di osservazioni concise ma efficacissime, di gesti e atteggiamenti riprodotti con un estro mimico da commedia dell'arte [...] È una piccola macchina, montata dal poeta.¹

Nel componimento la teatralità è istituita formalmente dal « locutore » plebeo (e, "al di qua" di lui, dall'autore), che si fa spettatore di una *pièce* e che lo dichiara preventivamente al suo popolano allocutario (e, "al di là" di lui, al lettore):

Quando er popolo fa la cummugnone
er curioso è lo stà in un cantoncino
esaminando oggnuno da vicino
come asterna la propria divozzione.

Nella prima quartina sono stabilite le condizioni della fruizione dello spettacolo. Il « cantoncino » è il luogo da cui si osserva e si gode la curiosa rappresentazione, assimilabile facilmente — poniamo — a un palco di proscenio o a un posto fra le quinte, che permetta una visione ravvicinata del personaggio sulla scena, e consenta di "esaminarlo" scoprendovi particolari (magari il cerone, i trucchi, la cartapesta, insomma la *finzione*) che una visione da lontano dissolve nell'illusione di verità; esso, inoltre, apre la seconda prospettiva sull'oggetto rappresentato, quella che fa vedere le cose diversamente da come esse appaiono e che è alla base dello statuto ironico di numerosi sonetti belliani. In altri componimenti l'autore adotta un procedimento analogo di teatralizzazione, affidando a uno spettatore il compito di osservare, dal suo punto di vista, la scena e di riferirla, direttamente — diciamo così — al lettore, o mediatamente a un secondo locutore, che funge così da pubblico dello spettacolo: ad esempio nel piccolo e tardo capolavoro de *Le ficcanase* (2028, 7 agosto 1843), dove una « ficcanasa » descrive all'altra quel che, nel riqua-

1. G. VIGOLO, *Il genio del Belli*, Milano, Il Saggiatore, 1963, II p. 103 e I p. 120.

dro della finestra di fronte, riesce a interpretare di una scena d'incontro fra un uomo e una donna, e dove la finestra « serrata in faccia » funge da improvvisa e fastidiosa calata di sipario.

Ma in questa *pantomima cristiana* la vicinanza dello spettatore e mediatore ha qualcosa di simile all'osservazione attenta e indagatrice di una spia, che però, più che a cogliere piccanti segreti — come può accadere, ad esempio, guardando attraverso « er buscio de la chiave » (1253) — è attratta dal « curioso » di personaggi strani che, come isolati dal contesto ambientale, si atteggiavano a formare — mimi, appunto — immagini grottesche o surreali. La funzione dell'esaminare « da vicino » è quella di scoprire una deformazione o una trasformazione della figura che altrimenti, se vista da lontano, darebbe l'impressione di un normale fedele in atto di compiere la sua « divozione ». La metamorfosi propiziata dalla visione ravvicinata permette di cogliere il mostruoso, o il diabolico, che si nasconde nell'umano, con un effetto analogo a quello che ottiene « er negrosopio solaro andromatico » (1287), lo stregonesco strumento che fa vedere nelle gocce d'acqua « cressceve tanti mostri adasciadascio ». L'osservazione "curiosa" del popolano in chiesa è fatta attraverso una lente che ingrandisce ed esagera i particolari, discoprendo in quelle figure una condizione comica e però — come quasi sempre in Belli — tragica e terribile: si pensi a *Er cimiterio de la morte I* (582), dove ci si accorge « che ll'omo vivo come ll'omo morto / ha una testa de morto in de la testa » e « dunque, ar monno, e li bboni e li cattivi / li matti, li somari e li dottori / so stati morti prima d'esse vivi ». La distanza minima fra « cantoncino » e « bbalaustra », proprio come la lente del « negrosopio », crea le condizioni della prospettiva straniante, e dell'acquisto di senso che ne deriva: predispongono — si potrebbe dire, adattando una nota formula critica di Cases per Calvino — al « pathos della vicinanza ». ² Se nel *Sentiero dei nidi di ragno* alla constatazione di Pin, il ragazzo protagonista, che le lucciole « a vederle da vicino sono bestie schifose anche loro », il Cugino risponde che però, viste da lontano, « sono belle », l'invito dell'osservatore popolano a guardare da vicino propone un percorso inverso: scoprire quanto ci sia di "brutto" in quel che potremmo ritenere "bello", riconoscere il vero dietro l'inganno del falso; e un vero indubbiamente « arido »: fra i tanti accostamenti possibili del Belli al Leopardi non è illecito

2. C. CASES, "Calvino e il 'pathos della distanza'", in *Patrie lettere*, Padova, 1974, pp. 55-63.

to, mi pare, richiamare qui, dato che la visione ravvicinata funziona e sorprende proprio come l'osservazione al microscopio, un luogo del *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*, dove si dice dello scarto di conoscenza provocato dall'osservazione delle stelle attraverso il cannocchiale negli uomini, i quali fino a quel momento, non potendo vedere da vicino le cose « tanto minute », se le immaginavano come « moccoli da lanterna piantati lassù nell'alto a uso di far lume alle signorie loro ».

Stabilite le condizioni stranianti della fruizione, lo spettacolo può cominciare, e svolgersi dalla seconda quartina alla fine del sonetto in un procedimento sapiente in cui la struttura a *climax* si allea alla struttura ad *elenco*. Questa seconda modalità di rappresentazione, frequente in Belli e assai meno nel Porta, è un artificio antico e tradizionale della poesia comico-realistica e giocosa, dove obbedisce allo spiccato gusto vocabolaristico dei burleschi, diretto all'accumulo iperbolico e all'accostamento sorprendente e paradossale. In Belli il procedimento dell'enumerazione può anche sortire effetti di puro divertimento o seguire i bizzarri percorsi del *nonsense*, ma nelle prove migliori l'artificio mira a comporre un messaggio più profondo, più radicalmente negativo. Anche, io credo, in testi pervasi di una fumosità, si direbbe, palazzeschiana, come *Le dimanne a ttesta per aria* (1481), dove ancora una volta ci si invita a guardare e ascoltare da dietro un « cantone » il curioso dialogo di due personaggi che elencano frasi senza veramente comunicare; o come i due celebri *Er padre de li Santi* (561) e *La madre de le Sante* (560), dove la proliferazione dei nomi degli organi genitali maschili e femminili da un lato estenua a oltranza la dicibilità del sesso e dall'altro disegna eloquenti campi metaforici che pescano ben dentro antichissimi sostrati psicologici e culturali.

Nella *Pantomima cristiana* l'elenco organizza, in un sistema perfettamente equilibrato di opposizioni, dei puri gesti che, come isolati in uno spazio vuoto, senza più nessun riferimento alla ragione e alla funzione per cui sono compiuti, diventano quasi degli astratti segni geometrici, dei rapporti di misure e di rispecchiamenti, che, con magistrale abilità metrica, si dispongono dinamicamente nei due emistichi dell'endecasillabo: al cerchio grande, quasi figurato dalla *o* del romanesco *opre*, della bocca spalancata, si contrappone il cerchio piccolo della bocca stretta e protesa; al moto rapido e ripetuto del battersi il petto, la tensione rattenuta e bloccata dello stringere insieme le mani; alla distensione verso l'alto, il contrarsi verso il basso:

Questo opre bbocca e cquello fa er bocchino,
 chi sse scazzotta e chi spreme er limone,
 uno arza la capoccia ar corniscione
 e un antro s'inciammella e fa un inchino.

La visione « da viscino » opera una focalizzazione sul gesto in sé, che nella interpretazione che ce ne dà lo spettatore popolano, mediatore per noi del mimo che si rappresenta, si traduce in immagini e in locuzioni di una comica quotidianità romanesca, secondo quel procedimento consueto di smitizzazione e svilimento che opera, come sappiamo, nella estesa riscrittura belliana del sacro: l'aprire e chiuder la bocca per ricevere « la cummuggnone » si riduce a un gioco di smorfie; il *mea culpa*, « divozzione » fondamentale del cristianesimo, non è che uno "scazzottarsi" il petto e lo giunger con forza le mani nel fervore della preghiera richiama istantaneamente l'atto dello spremere un limone fra le mani in forma di leva; il sollevare lo sguardo al cielo non è che un curioso salire di una « capoccia » a un « corniscione », quasi due volumi che si accostino, pesanti come i corposi significanti dialettali che li esprimono, e il devoto inchinarsi serve solo a disegnare una forma di ciambella, e a incrementare il senso di un'infera degradazione animalesca.

La prima terzina continua a sviluppare l'elenco, ma comincia a imprimere un'iniziale accelerazione dei movimenti mimici, con quello spalancarsi improvviso di « tutt'e ddua le bbraccia » che riempie, per così dire, entrambi gli emistichi del verso, avviando, con quel gesto unico e doppio, quel processo di mescolamento e di confusione dei segni visivi e auditivi che caratterizza poi il finale; mentre il chiasmo ritmico dei vv.10-11, *a maggiore* il primo e *a minore* il secondo, intensifica il gioco di specchi che ingrandisce le « divozzioni » in tratti figurativi ormai separati da una ragionevole fisionomia umana e afferenti piuttosto all'inquietante dimensione del mostruoso o della follia; il gioco delle risposdenze binarie diventa man mano più rapido e si concentra ora, analiticamente, su quello che, da lontano, poteva sembrare il volto di un normale devoto, ma da vicino si rivela una maschera terrificata, più che grottesca, in preda a irrefrenabili tensioni metamorfiche:

E cchi spalanca tutt'e ddua le bbraccia:
 chi ffa ttanti d'occhiacci e cchi li serra:
 chi aggriccía er naso e cchi svorta la faccia.

Nella seconda terzina il *crescendo* della pantomima raggiunge il culmine, che è poi quello di una melodrammatica babele dei segni,

che confonde e mescola gesti e suoni. La pantomima poteva del resto prevedere l'accompagnamento musicale, ma qui il suono, che irrompe all'improvviso con quel mimetico quinario dattilico delle « ggiaculatorie » e che poi, secondando il ritmo astratto delle simmetrie, si modula in un *forte* e in un *piano*, segue lo stesso percorso o destino dei gesti: l'esperimento dell'analisi ravvicinata scinde il suono dal significato, riduce le parole a rumore confuso e diffuso, nel quale il poeta immerge i significanti stessi dei termini utili a definire atti e suoni, dissolvendoli in frammenti onomatopeici di una corporeità elementare (baci, salive, fiati, sospiri, gemiti, fruscii), fra i quali, estrema « divozione » in elenco, si disegna anche il simbolo capitale del cristianesimo, quel « ssegno de la crosce » che dovrebbe comunicare il massimo di senso esistenziale per il credente, ma che pur esso si confonde e vanisce nello stolido caos della pantomima « cristiana »:

Ggiaculatorie forte e sotto-voce,
 basci a la bbalaustra e bbasc'in terra,
 succhi de fiato e ssegni de la crosce.

Attraverso la consueta delega di parola al parlante romano, Belli sottopone all'esame ravvicinato della lente illuministica, arricchita dalla potente capacità di diffrazione fantastica dell'anima romantica, il sistema dei riti di devozione dei credenti in chiesa, scoprendovi l'assurdo e il grottesco di una pantomima insensata. È « curioso » — per usare ancora il termine del sonetto — accostare ora all'osservazione "scientifica" e critica dello spettatore belliano, quella di natura opposta, del tutto seria e solenne, illusa e illusoria, che del sistema dei dogmi e dei riti ci propone un libriccino devoto del Seicento, che ci invita a godere, in una visione d'insieme e "da lontano", dello spettacolo di devozioni che si offre nel più grande « teatro della cristianità », la basilica di San Pietro:

Et è degna di molta osservazione l'universal pietà radicata nell'animo del Popolo Romano in questi giorni nella Visita di questa Santa, et Augusta Basilica; peroché del numerosissimo popolo; Chi nel gran Portico di essa bacia con impaziente divozione la Croce venerabile di metallo alla Porta Santa. Chi adora genuflesso il divotissimo Crocifisso nell'ingresso laterale del Tempio secondo il pio Istituto de' Maggiori; Chi tocca con venerazione i Marmi esposti, sopra i quali furono martirizzati li Santi Eroi della Chiesa; Chi protrato avanti l'Altare del S.S. Sacramento implora grazie, ed aiuti dalla Divina Maestà. Chi a gare divote sottomette, con protesta d'umile Ubbidienza alla Santa Chiesa nostra Madre, il Capo riverentemente scoperto al piede dell'antichissima, e miracolosa Statua di bronzo di S.Pietro. Tutti

portansi con atti di confidenza, e di Fede alla Confessione de i S.S.Apostoli, celebre a tutt'il Mondo, e fonte, et origine della nostra Cristiana credenza. Chi secondo l'immemorabile costume de' Fedeli, gira visitando i Sette Altari arricchiti di copiosissime Indulgenze e di Tesori di Corpi Santi. Chi nella magnificenza de i Sommi Pontefici legge a gran caratteri le miserabili vanità del Mondo fugace. Chi nel venerare la maestosa Cattedra di S.Pietro rinnova la Professione della Fede al Vicario di Cristo, Successore di esso. Chi nella sontuosità della vastissima Basilica adora con istupore Cristiano, et ossequioso li profondissimi consigli della Divina Provvidenza, nel far spiccare in questo gran Teatro di meraviglie della Natura, e dell'Arte, un'irrefragabile testimonio della nostra santa Religione, che ad un povero Pescatore della Giudea, senza talenti di Dottrina, senza fregio di Nobiltà, senza Maestà della persona, senza sostegno di ricchezze, senza sperienze di politiche umane, senza forza d'armi, e senza ministero, od artificio umano, sia stato dedicato il più famoso, il più celebre, ed il più Magnifico Tempio del Mondo, divenuto Casa universale, ed Asilo di Misericordia a tutt'i fedeli.

Il testo si legge in una seicentina di piccolo formato, in 12°, il cui frontespizio reca iscritto: *Roma Santa ricercata in tutti li giorni della settimana ecclesiastica nell'opere pie, che vi si fanno raccolte in breve ristretto da chi già le scrisse. In Roma, per Francesco Tizzoni. 1683. Con licenza de' Superiori. A spese di Giacomo Antonio Celsi libraro al Collegio Romano.*

Si tratta di una piccola « guida » alle funzioni religiose che in ogni giorno della settimana si svolgono nelle chiese e negli altri luoghi di devozione della città santa; destinata ai cittadini ed ai pellegrini (di estrazione popolare, visto che all'autore « piace » riferire un passo latino « nel nostro idioma Romano ») essa illustra dapprima i « trattenimenti d'ogni giorno », cioè gli appuntamenti propri di tutti i giorni della settimana, poi passa a descrivere le funzioni o le consuetudini devote e caritatevoli di ogni specifico giorno, dalla Domenica fino al Sabato, e infine si indicano e descrivono le funzioni sacre caratteristiche di ogni domenica del mese. Il brano che qui ho riportato si trova alle pagine 153-5 del volumetto e conclude la folta illustrazione dei riti del Venerdì Santo.

Non è qui rilevante o indispensabile prendere in considerazione l'ipotesi che questo libretto possa esser capitato fra le mani del Belli, conoscitore profondo della letteratura e della cultura seicentesche e artista eccezionale nel riflettere — come diceva Vigolo — « la pompa sontuosa e mortuaria di certi scenari della Roma barocca » e di far « mostra », sottoponendolo alla luce livida e dissolutrice del suo umorismo, « il gusto funebre che la Controriforma e il barocco orchestrarono in effetti da teatro d'opera tenebro-

sa». ⁴ Piuttosto si potrebbe dire che un appassionato lettore dei *Sonetti*, trovando in questo libretto un repertorio dei luoghi santi, delle cerimonie, delle scene di « divozione » che tanta parte hanno nell'ambientazione e nei temi dell'invenzione belliana, sarà inevitabilmente portato a proiettarvi sopra in contrappunto, come una sorta di intertesto antifrastico, la trascrizione dissacrante e "illuministica" che di quei riti, di quei dogmi, di quella fede ci ha lasciato, incise nella memoria, il genio belliano.

Nella guida (turistica, si potrebbe dire, vista la presenza in certi passi del libro di ambizioni e stilemi "pubblicitari") alla Roma santa, incontreremo, ad esempio, la visita delle Quarant'ore, « la più divota di quante per avventura fioriscono in questa Santa Città per il decoro, culto, magnificenza, e splendore, con cui si onora la Divina Maestà in questa Reggia della Religione Cristiana », quando « si espone in giro per lo spazio di 40. hore con molta solennità, e apparato » il « Santissimo Sacramento » (pp. 26-27): e non si può non pensare alle « cuarantora » o al « Zantissimo indisposto »; e così per la « Visita delle Sette Chiese », cioè delle sette « più venerabili Basiliche », « divozione antichissima » osservata « da i Sommi Pontefici, da gl'Imperatori, Re, Cardinali, Prelati, Prencipi e gente di ogni condizione » (p. 27), e poi per la « Visita de' Sagri Cimiterii », dove si va « raccogliendo, baciando et adorando le sagre Ossa » e dove però sentiremo riecheggiare le belliane (e leopardiane) risate di teschi e di « schertri ». E leggendo che in occasione delle funzioni della « Santa Communionne Generale » (all'Oratorio di S. Francesco Saverio, vicino al Collegio Romano) le migliaia di persone che vi concorrevano sono descritte come le « squadre del popolo sotto lo stendardo del Crocifisso » e che in tale Oratorio si espone il Santissimo « con molta sontuosità d'apparato [...] per opporre allo Stendardo, che alza Lucifero della profanità, quello della Cristiana Religione, e della Santità », sarà facile ricordare le opposte schiere di « capitano Lucifero » e di « San Micchel'Arcangelo a cavallo » che « uscì cco uno Stennardo bbianch'e ggiallo ». E vi ritroveremo le numerose confraternite e i loro esercizi di « disciplina », con frequenti, eccitati atti di contrizione e di mortificazione, « e ciò per rendere preziosa con questi ricchi momenti di tempo la Morte » (pp. 140-41); sul tipo, insomma, dei « Fratelli Mantelloni », che « se frusteno er furello », e nel cui Oratorio si vanno a nascondere due gio-

4. G. VIGOLO, *Il genio del Belli*, cit., I p. 186 e II p. 297.

vani eccitati da altra passione e, proprio quando si smorza il lume « pe la santa dissciprina », dentro un « confessionario », si danno « una bbona ingrufatina »: con un colpo "d'ingegno" che sta bene alla pari con le antitetiche « invenzioni di divozione » e « santi artifici » escogitati dall'« Ingegnosissimo Architetto di nuovi, e mai più praticati modi d'insinuar ne' fedeli la Pietà Cristiana », utili a contrastare « gl'inganni, e stratagemmi insidiosi del Demonio », e cioè da San Filippo Neri: il quale, per distrarre il popolo « dai profani spettacoli », in particolare dal Corso e dalle maschere « di Carnovale », organizzava spettacoli santi, conducendo migliaia di persone alla visita delle « Sette Chiese » il giovedì grasso e a quella delle « Scale Sante » il martedì grasso (pp. 98 e 116-7).

Nella seicentina si trova ancora parecchia materia di interesse, per così dire, "belliano" (come, per fare ancora un paio di esempi, le esecuzioni del *Miserere* o gli apparati sfarzosi che contornano alcune Madonne « tante » miracolose), ma tutte le funzioni, le cerimonie, i riti e le devozioni sono sempre caratterizzati da una imponente teatralità; e frequenti sono i termini che la indicano, come « trattenimenti divoti », « gran spettacolo », « splendide e curiose osservazioni », « ricchezza, splendore, e sontuosità d'apparato, di lussi, di musica », « spettacolo di carità Romana », « teatro del Mantenimento della Santa Fede ». È una teatralità costruita sull'illusione scenografica e organizzata dall'artificio del sorprendente e del meraviglioso, secondo procedimenti omologhi a quelli descritti dai vari trattatisti secenteschi, italiani ed europei, per l'ingegnosa metafora, l'arguzia, l'« agudeza ».

La rappresentazione meravigliosa delle devozioni in San Pietro e la « pantomima » cristiana hanno qualcosa che li richiama e li avvicina idealmente l'una all'altra. In primo luogo c'è anche nel brano di *Roma Santa* una ribadita prospettiva teatrale, opposta e complementare, si potrebbe dire, a quella del sonetto: se qui l'osservazione è ravvicinata e indagatrice, volta a scoprire la finzione e l'assurdo nella messa in scena della fede, lì, nel grande teatro barocco, nel teatro delle meraviglie, nel « gran miracolo della pietà de' Fedeli, e della Magnificenza de' Romani Pontefici » dell'« Augustissima Basilica di S. Pietro » si contempla, nella più perfetta delle illusioni sceniche, lo spettacolo grandioso della fede cattolica, apostolica e romana. È proprio l'estensore della guida, subito prima del brano che ho voluto citare e partendo proprio dall'invito all'« osservazione » (analogo a quello belliano) a introdurre la dimensione spettacolare:

Visitansi in tali giorni in questo gran Teatro della Cristianità i Sette Altari, che sono distribuiti dall'uno, e l'altro lato della Basilica [...] Baciati per antichissima divozione il piede della Statua miracolosa di bronzo di S. Pietro, con sottomettersi da tutti, in segno d'humile Ubbidienza al Romano Pontefice Vicario di Giesù Cristo, Successore di esso, e della Santa Fede Cattolica, e perciò si recita il Credo» (pp.151-3).

Un secondo elemento di curiosa affinità è la forma ad elenco della descrizione delle varie devozioni: *chi bacia con impaziente divozione... chi adora genuflesso... chi tocca con venerazione... chi protrato implora... chi a gara divota sottomette il capo.*

La finalità dell'enumerazione è naturalmente tutt'altra da quella del sonetto, essendo diretta all'accumulo sorprendente e "ingegnoso" delle tante possibilità di spettacolare manifestazione che, per il « frequentissimo concorso » di popolo, può dare di sé la fede cattolica in quel teatro adattissimo alla straordinaria rappresentazione, ma la descrizione del suo barocco autore offre comunque una sorta di controcanto in positivo della « pantomima ». L'osservazione "da lontano" restituisce infatti alle « divozioni » l'illusione di verità che l'esame « da vicino » distrugge impietosamente, portando ben più avanti l'opera di smascheramento e di demolizione che della sontuosa messinscena del potere religioso e temporale dei pontefici Pasquino e la satira anticlericale avevano condotto durante il Settecento.

L'opera di disillusione di quel popolano che osserva dietro il « cantoncino » scende fino in fondo alla « radice » dell'illusione, ad osservare un « canchero » forse più incurabile di quello dell'« arberone ».

Belli e il suo "popolaccio"

Un affresco dell'universo romano

DI EUGENIO RAGNI

Nell'autunno del 1831, in soli quindici giorni, Belli scrive sessantasei sonetti romaneschi che, aggiunti agli ottantasette già composti fino a quel 5 ottobre in cui da Terni ne scrive all'amico Francesco Spada, costituiscono un "canzoniere" di centocinquantaquattro sonetti:¹ solo un quindicesimo, dunque, di quello che sarà il corpus dei « versi da plebe » cui il poeta dedicherà vent'anni della propria vita. Ma, evidentemente, Belli ha già tracciato le linee di un progetto e soprattutto ha maturato la consapevolezza di avere imboccato una strada nuova, originale:

A guardarli tutti insieme, e unendovi col pensiero quel di più che potrà uscire dai materiali già raccolti, mi pare di vedere che questa serie di poesie vada a prendere un aspetto di qualche cosa, da poter forse davvero restare per un monumento di quello che oggi è la plebe di Roma. [...] Mi

1. Cfr. G.G. BELLI, *Le lettere*, a c. di G. Spagnoletti, Milano, Del Duca, 1961, I, p. 239: « Intanto ti fo precorrere la notizia che vengo carico di nuovi versi da plebe. Ne ho sino ad oggi in 153 sonetti, sessantasei de' quali scritti da dopo la metà di settembre (crescono) ». La lettera, com'è noto, è considerata il primo abbozzo dell'*Introduzione* al corpus dei sonetti, sulle cui diverse stesure si veda R. MEROLLA, *L'Introduzione e i sonetti del 1831*, in *Letture belliane*, 2, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 100-125. Per un confronto diretto delle diverse redazioni, si veda G.G. BELLI, *Poesie romanesche*, a c. di R. Vighi, I, Roma, Libreria dello Stato, 1988, pp. 12-36.



Alighiero Maria Mazio, *Monumento della plebe di Roma*, luglio 2003.



EBE DI ROMA

07. 2003

sembra non iscompagnarsi da novità, la mia idea. Un disegno così colorito non troverà lavoro da confronto che lo precedesse.²

Il *monumento*, vale a dire la testimonianza documentaria dell'universo romano, il «quadro di genere» in cui Belli si propone di rappresentare con «colori nativi [...] tutta la morale e civile vita e la religiosa del nostro popolo di Roma»,³ comporta di necessità un insolito protagonista: il popolo minuto di una città «di sempre solenne ricordanza»,⁴ ma irrimediabilmente, ostinatamente cristallizzata nel mito di se stessa, e anche per questo chiusa in un immobilismo che i grandi ruderi ammirati dai viaggiatori del *Grand tour* e i fastosi orpelli dei luoghi e dei cerimoniali ecclesiastici rendono se possibile più appariscente.

Protagonista dotata di un «certo tipo di originalità», di «una impronta che la distingue d'assai da qualunque altro carattere di popolo»,⁵ la plebe di Roma è anche e soprattutto una protagonista ad alto rischio: gli scatti umorali contro i rappresentanti dell'autorità costituita, la carica dissacratoria e l'aggressività del turpiloquio, l'accesa carnalità con cui vive e racconta la propria dolorante quotidianità, il realismo rassegnato con il quale accetta il proprio stato di «cosa già esistente e, più, lasciata senza miglioramento»,⁶ la destinano fatalmente alla clandestinità dello sfogo nascosto o addirittura represso, alla reazione istintiva esternata nella forma puramente verbale — e forzosamente occulta — del sempiterno “mugugno” più o meno legittimo dei sottoposti: non trova cioè la via dell'aperta protesta, della ribellione diretta, della reazione concreta.

2. BELLI, *Le lettere*, cit., p. 239-40.

3. BELLI, *Introduzione*, in *Poesie romanesche*, cit., p. 17 rr. 46-47.

4. BELLI, *Introduzione*, cit., p. 13 rr. 6-7. Nella nota lettera del 15 gennaio 1861 al principe Gabrielli, che gli proponeva di tradurre in romanesco il Vangelo di san Matteo, Belli, oltre a rifiutare l'incarico, ribadirà che il proprio intento nello scrivere in vernacolo non fu «quello di fissare in carte una lingua a cui meritatamente manca in Italia un posto; ma sì unicamente di introdurre il nostro popolo a parlare di sé nella sua nuda, gretta e anche sconcia favella, dipingendo così egli stesso i suoi propri usi, i suoi costumi, le sue storte opinioni, e insieme con tutto ciò i suoi originali pensieri intorno ai più elevati ordini di questo social corpo di cui esso occupa il fondo». Cfr. BELLI, *Le lettere*, cit., II, p. 441.

5. BELLI, *Introduzione*, cit., p. 13 rr. 2 e5-6.

6. Ivi, p. 17 rr. 52-53.

D'altra parte « i nostri popolani non hanno arte alcuna: non di oratoria, non di poetica: come niuna plebe n'ebbe mai »;⁷ dunque, se vuole esprimere pareri o pulsioni, può farlo solo oralmente: mancando infatti di poesia, « se mai cedendo all'impeto della rozza e potente sua fantasia, una pure ne cerca, lo fa sforzandosi d'imitare la illustre. Allora il plebeo non è più lui, ma un fantoccio male e goffamente ricoperto di vesti non attagliate al suo dosso ».⁸

Dunque, in quel 1831 turbato da moti rivoluzionari e da un'ormai incombente minaccia del colera,⁹ in quella travagliosa estate 1831 trascorsa fra Veroli e Morrovalle, convalescente da « tre mesi di mori-e-non-mori » (così definisce il periodo di malattia in una lettera del 31 luglio all'amico Neroni Cancelli);¹⁰ proprio in quei drammatici giorni Belli decide di gravarsi del pesantissimo incarico di portavoce della plebe romana, descrivendone vita passionalità istanze costumi superstizioni con l'eloquio stesso dei protagonisti, riportando « le frasi del romano quali dalla bocca del romano escono tuttodi, senza ornamento, senza alterazione veruna, senza pure inversioni di sintassi o troncamenti di licenza, eccetto quelli che il parlator romanesco usa egli stesso ».¹¹ Ed è perfettamente consapevole, in quel momento praticamente iniziale, che la propria scelta comporterà anzitutto la condanna dell'opera alla più ferrea clandestinità: chiude infatti la lettera nella quale ha trasmesso a

7. Ivi, rr. 11-12. Nella lettera allo Spada la frase presenta qualche variante, in particolare *popolaccio* invece di « plebe »; su cui cfr. oltre, p. 5 n. 29.

8. Ivi, rr. 28-31.

9. Il 18 agosto Belli scrive alla moglie (BELLI, *Le lettere*, cit., p. 235): « ci facciamo illusione miserissima, dapoiché questo morbo desolatore si avvanza sempre a passi di gigante, ed ha già di molto trapassato il Danubio che si sperava potesse esserne una barriera. E lasciamo stare la strage che mena ne' luoghi da noi più remoti: l'11 luglio a Pietroburgo di circa 500 malati non se ne salvarono 15 ».

10. BELLI, *Le lettere*, cit., p. 234-35: « Io sono qui [a Morrovalle], dopo aver passeggiato per molti giorni la provincia di Campagna, troppo bello e sfortunato asilo di ladri. Mi tratterò in questa terra alcun poco di tempo, alieno pel corrente anno da' miei giri nel Nord d'Italia: ché tre mesi di mori-e-non-mori; 14 libbre di sangue accordato generosamente alla punta di una lancetta e alle trombe di 65 mignatte; dodici vescicato; un paio di dozzine di purghe, un battaglione di lavemens, Monsieur; un codicillo di senapismi; 50 giorni di sole bevande insustanziose; una penitenza, una eucarestia, e un preludio di crisma; le son coserelle da non menar tanto per l'allegra due gambe di un povero galantuomo ». È evidente che qui il Belli, soggetto peraltro ipocondriaco, non si è lasciato sfuggire l'occasione per amplificare caricaturalmente, come altre volte nelle lettere agli amici, il proprio stato di salute.

11. BELLI, *Introduzione*, cit., p. 15, rr. 35-38.

Francesco Spada l'abbozzo di quella che di lì a due mesi si articolerà in una prima stesura della mai completata *Introduzione* al *corpus* dei sonetti, invocando la più assoluta segretezza:

A te e a Biagini, ed in voi agli amici di maggior mia confidenza io darò a vedere gli ultimi lavori delle mie ore d'ozio, persuaso che la delicatezza e l'amicizia d'entrambi non ne trarrà fuori che la sola lettura. Ne rideremo poi insieme; e queste risa ci varranno a prepararci l'animo alle possibili sciagure che ci minaccino.¹²

E sarà raccomandazione ribadita con forza quando, all'inizio del nuovo anno, invierà in esame a Giacomo Ferretti la prima redazione dell'*Introduzione*:

Eccoti la introduzione. Leggila, e dimmi il tuo parere; perché il criterio tuo mi sta per cosa non comune. [...] Eppoi queste cose restano (almeno per ora) nelle menti de' soli amici, i quali, e tu il primo gentilissimo fra essi, mi usano certo la delicatezza di non conservarne altra nota che quella che resti ora nella memoria, lo che solo Iddio potrebbe togliere.¹³

Condanna pesantissima, questa della forzosa clandestinità: la più pesante di tutte, poi, per un autore che non soltanto riesce a valutare immediatamente la novità assoluta dell'impianto strutturale e formale della propria opera, ma che in essa ha profuso, per bocca dei popolani, tutto se stesso, fattosi libero come loro di esprimersi obbedendo alla peculiare natura del romano, caratterialità «viva sempre ed energica perché lasciata libera nello sviluppo di qualità non fattizie». ¹⁴ La condanna risulta evidentemente così gravosa, che Belli stesso tenta a un certo punto di esorcizzarla, progettando la pubblicazione dei sonetti corredata di introduzione e di note: illudendosi che gli scandalizzati, i bersagliati, le autorità censorie non arrivino all'autore, fragilmente mascherato sotto il crittogramma-titolo del libro, il numero 996, che, letto in chiave alfabetica, dà *ggb*: le iniziali minuscole di Giuseppe Gioachino Belli, appunto.¹⁵

12. BELLI, *Le lettere*, cit., p. 241.

13. BELLI, *Le lettere*, cit., p. 243.

14. Nella citata lettera a Francesco Spada aveva scritto, meno incisivamente: «viva e sempre fresca, perché lasciata libera nello sviluppo di qualità non *mercate*» (corsivo mio).

15. Cfr. il sonetto *La curiosità* del 9 dicembre 1832 (G.G. BELLI, *Tutti i sonetti romaneschi*, a c. di M. Teodonio, Roma, Newton & Compton, 1998, n. 581, I pp.

Il quale, ben conscio del pericoloso gioco, nella stesura definitiva dell'introduzione, appellandosi « ai pochi sinceri virtuosi fra le cui mani potessero un giorno capitare i *suoi* scritti » e a chi conosceva « il tenor della *sua* vita [...] ignuda di gloria quanto monda d'ogni nota di vituperio », sentirà il bisogno di precisare di non aver fatto altro che ritrarre « la verità », ¹⁶ professandosi egli del tutto immune dall'intenzione di nascondersi « perfidamente dietro la maschera del popolano » per « prestare a lui le mie massime e i principii miei, onde esalare il mio proprio veleno sotto l'egida della calunnia ». ¹⁷ Sua, dichiara, è soltanto la forma scritta, ché i contenuti sono voci che ha semplicemente registrato, opinioni espresse con « libere frasi e correnti parole non iscomposte giammai, non corrette, né modellate, né acconciate con modo differente da quello che ci manda il testimonio delle orecchie ». ¹⁸

Ma qual è la composizione di questo "popolo" che il Belli afferma di "ricopiare" fedelmente?

Ogni quartiere di Roma, ogni individuo fra' suoi cittadini dal ceto medio in giù, mi ha somministrato episodii pel mio dramma: dove comparirà sì il bottegaio che il servo, e il nudo pitocco farà di sé mostra fra la credula femmetta e il fiero guidatore di carra. ¹⁹

In effetti, i ceti privilegiati, nobili clero borghesia, non hanno voce diretta, nelle poesie romanesche del Belli: le loro figure vengono totalmente mediate dai diversi parlanti, dai vari io che, appartenendo nella quasi totalità a ceti inferiori (« dal ceto medio in giù »), reclamano con « spirito insubordinato e licenzioso » ²⁰ considerazione, pane e giustizia rivolgendosi a chi dovrebbe doverosamente largirne senza esserne richiesto, a chi, gestore della cosa

608-609: d'ora in poi BELLÌ, *Sonetti*). Con questa sigla-crittogramma, cui intendeva forse intestare l'opera, Belli ha firmato una lettera a Francesco Spada datata solo « martedì 28 », ma del 1832, con la quale accompagnava « la dozzina [di sonetti] che mancava alla mezza chiliade », ai 500, cioè al numero di sonetti composto fino a quella data.

16. BELLÌ, *Introduzione*, rr. 70-72.

17. BELLÌ, *Introduzione*, rr. 59-61.

18. D'ora in avanti le citazioni sono tratte dalla redazione "finale" (ma mai completata), in quanto si tratta quasi per intero di una parte aggiuntiva assente nell'abbozzo-lettera allo Spada. Il testo è quello approntato da R. Vighi nel vol. I di BELLÌ, *Introduzione*, in *Poesie romanesche*, cit., pp. 15-39.

19. BELLÌ, *Introduzione*, rr. 94-97.

20. Ivi, p. 19 rr. 58.

pubblica e della sfera spirituale, appare sordo a tutto ciò che non sia tornaconto personale o di casta:

Er ricco scsiala, er ciorcinato stenta:
strilli ggiustizia, e ggnisuno risponne;
e ppoveretto lui chi sse lamenta.²¹

D'altra parte a Roma la dipendenza della plebe dall'autorità non potrebbe essere più totale, dal momento che il papa è "papa-re" e riunisce i due poteri, il temporale e lo spirituale:

er Papa è Mmonarca
fin de Ggerusalemme e cce comanna[...]
Anzi er Papa [...]
è ccapo urbisi e ttòrbisi, inzin dove
sò ccapi er Padr'Eterno e Ggesucristo.²²

Da lui, dal « Visceddìo »²³ e soprattutto dalla complessa struttura governativa che ne coordina e ne gestisce il potere — Dataria, Consulta, « Reverenna Cammera Apopretica »,²⁴ istituzioni benefiche varie — dipendono assoluzioni e impieghi, sussidi e condanne, distribuzione "auffa" di viveri, sovvenzioni, regalie, doti per le ragazze povere: come a dire la sopravvivenza e la vita di relazione dei sudditi più poveri e per ciò stesso anche più tacitabili.

Ma perché Belli, uomo borghese e poeta accademico, s'imbarca in questa difficile avventura letteraria, in questo anomalo, difficile, pericoloso *descensus ad inferos*? E quale risulta alla fine il suo atteggiamento nei confronti della plebe romana, di cui intende delineare un ritratto "fedele", tanto oggettivo da esigere l'esclusione aprioristica dell'io, la frantumazione dell'individualità dell'autore in quasi tremila *io* diversi, a formare un variegato, caleidoscopico, e perciò stesso insondabile *noantri*? Si dimentica troppo spesso che, pur annullandosi in questi « idioti » che « nulla fanno o quasi nulla »,²⁵ l'autore è pur dotato di una specifica personalità e soprattutto di una cultura filosofica e politica fortemente impregnata di illuminismo, ma attenta e aperta alle novità che il nuovo secolo portava con sé, soprattutto alla conoscenza del pensiero sociale

21. BELLI, *Li Papati* (942), vv. 12-14 (*Sonetti*, cit., I p. 972).

22. BELLI, *Li reggni der Papa* (1244), vv. 1-2, 9-11 (*Sonetti*, II p. 113).

23. BELLI, *Er passa-mano* (1698), v. 1 (*Sonetti*, II p. 575).

24. BELLI, *La Reverenna Cammera Apopretica* (285), in *Sonetti*, I p. 307.

25. BELLI, *Introduzione*, cit., p. 21 rr. 86-87.

romantico. Belli era abbonato all'« Antologia » e alla « Revue Encyclopédique », e ne commentava gli articoli in casa sua, dove nel novembre 1830 aveva costituito una società di lettura cui partecipavano amici che, come lui, simpatizzavano per un riformismo liberale.²⁶ Aveva intrattenuto contatti personali con Sismondi e Charles Didier, ottimi conoscitori delle cose italiane, e delle romane in particolare; e proprio il Didier all'indomani dei falliti moti rivoluzionari del 1831 aveva tracciato sulla rivista francese una diagnosi impietosa ma lucidissima della situazione romana, in cui si leggeva fra l'altro:

On a parlé récemment d'une révolution à Rome. Nous n'y avons pas cru: nous le verrions de nos yeux que nous n'y croirions pas encore. Rome voudrait faire un pas, qu'elle ne pourrait point. Elle est comme Gulliver garotté par les pygmées. La population de la ville éternelle se divise en deux grandes classes: le clergé d'un côté, les laïques de l'autre. Le clergé emporte la balance, tant par le nombre que par son influence immédiate et toute puissante sur l'autre classe; car il lui donne du pain. Or, le clergé est l'État, et quel peuple renverse un gouvernement qui le nourrit?²⁷

Se per il Belli biografico è relativamente possibile tracciare le coordinate di un percorso culturale e ideologico, difficilissimo per non dire impossibile è ricavare conferme o smentite di questo suo profilo nei versi romaneschi: nei quali, per precisa e programmatica scelta, l'autore ha voluto infatti rappresentare con la massima obbiettività "scientifica" « il cumulo del costume e delle opinioni di

26. Cfr. C. MUSCETTA, *Cultura e poesia di G.G. Belli*, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 200: « Col moltiplicato interesse alla vita politica dopo la rivoluzione del '30, è da ricollegare la costituzione in casa Belli (e non è escluso che il promotore fosse il poeta stesso) di una società di lettura », il cui scopo, a giudicare dai nomi dei fondatori, non pare « fosse puramente letterario ma ampiamente culturale »; il regolamento prevedeva « l'acquisto di libri » e il prestito di essi, e inoltre l'abbonamento « di due riviste liberali, l'*Antologia* fiorentina e la parigina *Revue Encyclopédique* ».

27. CH. DIDIER, *Coup-d'oeil sur la statistique morale et politique de l'Italie*, in « *Revue Encyclopédique* », vol. LI (1831), p. 288. [« Si è parlato recentemente di una rivoluzione a Roma. Non ci crediamo: e non ci crederemmo neppure se la vedessimo con i nostri occhi. Se pure Roma volesse fare un passo, non ci riuscirebbe. È come Gulliver, completamente immobilizzato dalle corde dei pigmei. La popolazione della città eterna si divide in due grandi classi: clero e laici. Il clero fa pendere la bilancia dalla sua parte, sia per il numero che per l'influenza diretta e onnipotente che è in grado di esercitare sull'altra classe: per il semplice fatto che le procura il pane quotidiano. Ora, il clero è lo Stato; e quale popolo rovescherà mai un governo che gli dà da mangiare? ».]

questo volgo, presso il quale spiccano le più strane contraddizioni»,²⁸ accostando all'anatema reazionario dell'accanito conservatore la minaccia ribellistica del *giacubbino*, alla scena lacrimevole d'una *famijja poverella* la laida rappresentazione dell'ottusità e dell'ignoranza del volgo, alla cieca violenza del bullo la dignità del povero. Del tutto arbitrario è perciò ogni tentativo che presuma di riconoscere — in un singolo sonetto o riunendone alcuni componimenti in un segmento tematico — la voce dell'autore in quella del narratore, desumendone una definizione più o meno articolata dell'atteggiamento e dei sentimenti personali, del suo "punto di vista", demarcandone di conseguenza la posizione ideologica.²⁹

Sono angolazioni di questo tipo ad aver generato i troppi ritratti d'un Belli ambiguo, anzi addirittura schizoide: acceso reazionario allo scoperto, progressista nel chiuso dei versi romaneschi. I duemiladuecentosettantanove sonetti che costituiscono il *corpus* romanesco — è bene ribadirlo — non sono monadi casualmente accorpate a formare una raccolta cumulativa, ma costituiscono i « distinti quadretti » di un'opera unitaria, di un vero e proprio poema che, per specifica (e oculata) scelta dell'autore, sono « fra loro congiunti [...] dal filo occulto della macchina », in modo da obbedire « assai meglio al fine principale, salvando insieme i lettori dal tedio di una lettura troppo unita e monotona. Il mio », precisa ancora Belli nell'*Introduzione*, « è un volume da prendersi e lasciarsi, come si fa de' sollazzi, senza bisogno di progressivo riordinamento d'idee. Ogni pagina è il principio del libro: ogni pagina è il fine ». ³⁰ Ogni antologizzazione dunque — poco importa se a

28. BELLI, *Introduzione*, rr. 100-101.

29. La rigorosa ricerca dell'impersonalità è testimoniata anche da una significativa variante emergente dalla collazione dei diversi testimoni autografi dell'*Introduzione*. Il *popolaccio* dell'abbozzo (« I nostri popolani non hanno arte alcuna: non di oratoria, non di poetica, come nessun popolaccio n'ebbe mai ») passa a *popolo* nella prima redazione, e infine a *plebe* nella seconda e nell'ultima. Con ogni probabilità il francesizzante *popolaccio* (fr. *populace*, "plebaglia") suonò troppo esplicitamente spregiativo, in un contesto che, puramente didascalico, non richiedeva giudizi di sorta. Si dovrà comunque osservare che altrove, e segnatamente nella già citata lettera al principe Gabrielli del 15 gennaio 1861, Belli adotta termini abbastanza crudi, perfettamente consonanti con il *popolaccio* dell'abbozzo: tali « rozzo e spropositato [...] volgo » e « gentaglia »; che non credo comunque esprimano un giudizio di classe, ma, dato anche il contesto della lettera — che è poi lo stesso dell'*Introduzione* — una visione d'ambito eminentemente etico-culturale.

30. BELLI, *Introduzione*, rr. 102-114, passim.

gusto del curatore o ad agglomerati tematici — risulta perciò snaturante, in quanto parziale (in ogni senso) e soprattutto contraria all'intenzione dell'autore: il quale, così come avrebbe potuto dividerla in canti o in libri, ha suddiviso la materia in « distinti quadretti », appunto: e lo ha fatto sia, come dice, per rendere più libera la lettura dell'opera, sia perché la variegatissima fenomenologia della plebe romana (« la sua lingua, i suoi concetti, l'indole, il costume, gli usi, le pratiche, i lumi, la credenza, i pregiudizi, le superstizioni », insomma « il cumulo del costume e delle opinioni di questo volgo, presso il quale spiccano le più strane contraddizioni »)³¹ non poteva essere organizzata altrimenti che in una struttura composta. E credo che il Belli avesse in mente quella di un mosaico, tante tessere a formare un grande disegno unitario: il *monumento*, appunto, un affresco documentario dal vivo « di quello che è oggi la plebe di Roma ».

Solo da questa visione d'insieme può derivare una corretta valutazione di ciò che sia il popolo romano per il suo, diciamo, scrivano (« Io non vo' già presentar nelle mie carte la poesia popolare, ma i popolari discorsi svolti nella mia poesia. [...] La scrittura è mia, e con essa tento d'imitare la loro parola »).³²

Dire, come è stato detto, che Belli guarda alla plebe come un entomologo guarda gli esemplari che ha raccolto e spillato in bacheche, dunque con la curiosità professionalmente fredda dello scienziato che cattura, uccide, seziona, descrive e classifica la farfalla o il coleottero, può essere affermazione accettabile solo a patto di interpretare correttamente quella "freddezza": senza leggervi cioè un'indifferenza che confina con il disprezzo. Ben altro è infatti il sentimento dell'entomologo, del naturalista in genere, nei confronti del proprio oggetto di studio: acceso interesse scientifico, disinteressato desiderio di penetrarne strutture e funzioni, e soprattutto partecipe stupore per quanto scopre e accerta. Non può abbandonarsi a sentimenti di compassione, di pietà, che inquinerebbero o bloccherebbero addirittura la ricerca. Dovrà reprimerli, se gli nasceranno dentro: lo esige l'obiettività dello studio.

Scegliendo la strada della rappresentazione scientifica del fenomeno "plebe romana", Belli si inibisce dunque ogni partecipazione: il che non vuol naturalmente dire che non incorra in qualche cedimento anche vistoso: oggetto dell'analisi non sono qui coleotteri e

31. Ivi, rispettivam. rr. 2-4 e 100-101.

32. Ivi, p.15 rr. 39-40 e p. 25 rr. 120-21.

farfalle, ma uomini. Sicché, così come non c'è disprezzo, nel poema non ci sono commiserazioni, moralismi, condanne, ironie, pietismi, sufficienze di borghese e di intellettuale che possano essere ascritti direttamente all'autore. Proprio come si addice a un documento, cioè al *monumentum* che intendeva espressamente comporre e "lasciarci", il Belli non abdica al principio iniziale dell'oggettività; convintissimo che l'«immagine fedele» della plebe romana sarà più eloquente d'ogni possibile riflessione o giudizio personali.

Ed è certamente così. La multiforme e sfaccettata corallità che il Belli ha voluto rappresentare nel suo «dramma» (e direi che il vocabolo convenga all'opera non soltanto per sottolineare la diffusa "teatralità" dei sonetti, ma per connotarne anche, e forse soprattutto, la dolorosa sostanza di tragedia) coinvolge il lettore proprio per la sua folgorante eloquenza di documento offerto "in diretta" alla sua attenzione, alla sua sensibilità, al suo giudizio.

Reagendo all'artificiosità di una letteratura del tutto distaccata dalla realtà della vita, Belli intende prepotentemente richiamare i «pochi sinceri virtuosi» che leggeranno i suoi versi a una drammaticità esistenziale in atto, tartufescamente nascosta dietro le magnificenze di un passato imperiale «di sempre solenne ricordanza», mummificato però nel retoricume delle varie accademie, distorto e involontariamente ridicolizzato nell'immaginario popolare; e dietro lo sfarzo di un presente papalino che, nella sua ottusa (e occhiuta) immobilità reazionaria, è lampante verifica del *Sicu t'era tin principio nunche e peggio*: detto popolare che, annota Belli in calce al sonetto omonimo (598), indica «durata e accrescimento del male». ³³

Evitando il coinvolgimento diretto, Belli ha potuto evitare anche le trappole di quel facile populismo che di lì a poco diverrà tratto costante di tanta letteratura a sfondo "sociale", italiana e no. L'atteggiamento del poeta romano risulta in perfetto equilibrio tra rifiuto e simpatia: del popolo apprezza da un lato il «tipo di originalità», l'«impronta che assai per avventura distingue» quello dei "Romaneschi" «da qualunque altro carattere di popolo», cioè spontaneità, «natura [...] viva sempre ed energica perché lasciata libera nello sviluppo di qualità non fittizie» (nella lettera allo Spada aveva scritto, più significativamente, «qualità non merca-

33. BELLI, *Sicu t'era tin principio nunche e peggio* (598), in *Sonetti*, I p. 626.

te») ³⁴, concettosità e arguzia, naturale sarcasmo, dialogare « inciso, pronto ed energico: un metodo di esporre vibrato ed efficace »; dall'altro ne condannava i molti difetti, primi fra tutti arroganza e ignoranza, bollate quasi ad ogni sonetto.

Ma chi ha scelto una materia così insolita e così a rischio, chi ha programmato e perseguito una così rigorosa spersonalizzazione della propria creatura, chi ha accettato una clandestinità letteraria che avrebbe potuto diventare perpetua, chi per vent'anni e più ha sopportato nell'intimo della propria coscienza di uomo e di artista l'acuta, alienante sofferenza di una così netta divaricazione, non può aver obbedito all'unico, benemerito e ammirevole, ma in fondo limitato intento di testimoniare condizione, cultura, spiritualità di un particolare ceto sociale, per di più abbandonato « senza miglioramento ».

Per il Belli la plebe costituisce un tramite, un plausibile e funzionale banco d'appoggio per poter esprimere tutta una serie di pulsioni intime, etiche e ideologiche, che soprattutto nei vent'anni della straordinaria stagione dialettale pressavano e turbavano la sua coscienza e che troveranno solo nella stagione dialettale la via della formulazione esplicita. L'indifferenza delle classi dominanti per l'abbandono in cui vegeta la classe povera, indifferenza tanto più colpevole in quanto ostentata in particolare da chi pubblicamente predica ed esige il rispetto e la pratica dei precetti evangelici, lo inducono a prestare la propria scrittura a chi per esprimere sofferenze e frustrazioni può solo sfogarsi deformando caricaturalmente o espressionisticamente le figure del potere, corrodendone alterigia e provocazioni con il naturale sarcasmo, in una lotta forzatamente clandestina (« E poveretto lui chi sse lamenta » in modo diretto, apertamente): lotta impari, quasi esclusivamente individuale, e anche per questo destinata fatalmente all'insuccesso, a restare sterile.

E ben presto la condizione particolare della plebe di Roma — tanto maggiormente peculiare in quanto la situazione storica in altre nazioni presenta un fervore di riforme più o meno illuminate — induce nel poeta la constatazione che il microcosmo romano è l'immagine della condizione dell'uomo, eterno « zan Giobbe immezzo ar monnezzaro »: ³⁵ le tribolazioni ineriscono infatti alla

34. La variante era stata introdotta già nella prima redazione del 1 dicembre 1831.

35. BELLI, "Sora Crestina mia" (2279), v. 8 (*Sonetti*, II p. 1168).

stessa vita umana, nascono con l'uomo e l'accompagnano fino al confine ultimo della morte, in un susseguirsi casuale e spietato di alti e bassi:

Su la porta der Monno ce sta: Spaccio
de guainelle a l'ingrosso e a mminuto:
de malanni passati pe ssetaccio:
de giojje appiccate co lo sputo.³⁶

Nascono da questa visione i sonetti più terribilmente geniali del Belli, quelli in cui anche la bipartizione in ricchi e poveri, in potenti e sudditi risulta superata in una visione globale dell'umano travaglio di vivere. Se infatti è vero che sulla terra esistono *Li du' ggener'umani* (« Noi, se sa, ar Monno semo ussciti fori / impastati de mmerda e dde monnezza. / Er merito, er decoro e la grannezza / sò ttutta marcanzia de li Signori »)³⁷, è anche vero che per tutti indistintamente,

o mminenti o ppaini,
la morte è un passo che vve ggela er core.

Se curre a le commedie, a li festini,
se va ppe l'ostarie, se fa l'amore,
se trafica, s'impozzeno quadrini,
e fa dd'oggn'erba un fasscio ... eppoi se more!

E ddoppo? doppo viengheno li guai.
Doppo sc'è ll'antra vita, un antro monno,
che ddura sempre e nnun finisce mai!

È un penziere quer mai, che tte squinterna!
Eppuro, o bbene o mmale, o a ggalla o a ffonno,
sta cana eternità ddev'esse eterna!³⁸

Il *monumento* della plebe romana, « cosa [...] abbandonata senza miglioramento », è innalzata dunque a tragica *figura* dell'intero genere umano condannato a un'eterna, crudelmente « cana » sofferenza.

36. BELLÌ, *La Nascita* (346), vv. 5-8 (*Sonetti*, I p. 371).

37. BELLÌ, *Li du' ggener'umani*, vv. 1-4 (*Sonetti*, I p. 36).

38. BELLÌ, *La morte co la coda*, vv. 2-14 (*Sonetti*, II p. 1058).

Caro Peppe mio

Quattro lettere inedite di Mariuccia

DI MASSIMO VIGNALI

« Scastagnamo ar parlà, ma aramo dritto »: così scriveva Belli all'amico Ferretti per prevenire un'aprioristica condanna dei propri versi romaneschi;¹ e ci sembra opportuno riprendere e riutilizzare l'espressione belliana per "avvertire" coloro che si accingono a leggere le lettere di Mariuccia di non fermarsi all'involucro esteriore delle sue lettere: trattandosi di una produzione spontanea e "non meditata" — e se lo *scastagnare* sta alla forma come l'*arare dritto* al piano comunicativo — la trasgressione intrinseca al primo termine non compromette affatto il secondo, ma anzi la spontaneità e il fuoriuscire dai dettami dello standard linguistico "ufficiale" (ove determinabili) accrescono la comunicazione; insomma, essere repressibili sul piano formale significa in questo caso essere ineccepibili sul piano sostanziale, ovvero a livello di contenuto, di proprietà e veicolazione di significato.

L'immediatezza delle lettere coniugali² la si può cogliere a nostro avviso attraverso questa prima elementare griglia interpre-

1. Cfr. G.G. BELLI, *Le Lettere*, a c. di G. Spagnoletti, 2 voll., Cino Del Duca, Milano 1961, vol I, lettera 132 p. 243. È l'edizione più ampia dell'epistolario belliano (qui, d'ora in avanti, S); vi sono pubblicate 668 delle oltre 1000 lettere del Belli facenti parte delle carte conservate nella Biblioteca Nazionale di Roma e nella Biblioteca Vaticana.

2. Esistono altre lettere di Mariuccia risalenti al 1813, anche piuttosto significative da un punto di vista biografico, indirizzate al suo legale Neroni Cancelli; altre ancora, successive, indirizzate a Ciro.

tativa; e del resto il *ductus* di Mariuccia non trova altro limite al proprio impeto se non nel fisico piano cartaceo del foglio su cui è vergato e, per altri versi, in quello della nostra sensibilità.

A meritare più profonda attenzione sono proprio quelle lettere di Mariuccia che più si caratterizzano per il gustoso eloquio, infarcito di "fiori della lingua", contraddistinto dal passaggio continuo da una lingua incerta — almeno negli aspetti morfolessicali e non, come si potrebbe pensare, per la componente sintattica — a un dialetto che si colloca a un livello intermedio fra uso riflesso e competenza nativa, e che approda a un esito finale veramente singolare, in cui l'umanità della persona si fa percettibile anche nei fatti minimi della lingua.

Il carteggio tra Giuseppe Gioachino Belli e la moglie Maria Conti Pichi è un rapporto epistolare che si estende dal 24 giugno 1824 al 27 giugno 1837. Le lettere finora note sono 247, 174 del Belli (114 già pubblicate da Spagnoletti e 60 inedite)³ e 73 di Mariuccia;⁴ a queste andranno ora aggiunte le 4 inedite qui riprodotte. È più che lecito supporre che il carteggio fosse in origine molto più folto, considerando se non altro che allo stato attuale esso inizia ben otto anni dopo il matrimonio, avvenuto nel 1816; e sappiamo che il Belli compì altri viaggi prima del '24, e avrebbe avuto dunque occasione di corrispondere con la consorte.

Trattandosi di un carteggio coniugale, i temi, i contenuti della comunicazione che ricorrono rispondono a necessità riconducibili a questioni riguardanti la famiglia, dal semplice saluto all'informazione sullo stato fisico dell'uno o dell'altro, dalle notizie sul figlio ai resoconti sull'andamento degli affari, dalle notizie e dai saluti per e da amici e conoscenze che affollarono la vita dei due a quant'altro può essere comunicato solitamente per lettera. A prevalere, naturalmente, è la trattazione degli affari, che prevale anche sulle notizie relative ai risultati scolastici e allo stato di salute di Ciro, convittore nel collegio perugino, non lontano geograficamente dai luoghi frequentati dal Belli, che si recava in Umbria e nell'alto

3. Per le 60 lettere inedite si veda, a cura di chi scrive, *G.G.Belli. Lettere inedite a Mariuccia*, Aracne, Roma 2003 (dove sono ripubblicate le sei lettere di Belli già apparse nell'articolo *Inediti di G.G.Belli: l'Epistolario mancato — il Carteggio Familiare*, in "il Belli", n. 2/3 Agosto-Dicembre 2001 pp. 103-118).

4. Cfr. M.A.CAPONIGRO, *Le donne di Belli*, Bulzoni, Roma 1984 (qui, d'ora in avanti, C) con 73 lettere di Mariuccia al marito.

Lazio soprattutto per seguire le incombenze legate alla gestione patrimoniale dei beni di famiglia.

Forse più di altri, i carteggi belliani si presentano fitti di eventi e di interlocutori i più disparati, costituendo un vero e proprio *monumento* del primo cinquantennio del secolo; eppure ancora non esiste una edizione integrale dell'epistolario del poeta romano, anche se in successione continua, a partire dagli anni Sessanta del Novecento, si sono aggiunti altri studi e altre pubblicazioni⁵ che hanno fatto conoscere ulteriori frammenti di questo "mosaico" non ancora del tutto ricomposto.

Dalla parte indubbiamente meno esplorata dell'epistolario belliano — più "intima", se vogliamo, ma certo non segreta, almeno per il pubblico degli studiosi — proponiamo alcune lettere: inedite le prime 4, le 2 successive rivedute ed emendate nel testo, compromesso nella precedente edizione da un refuso. A corredo di queste, si è creduto opportuno proporne qualche altra, considerando il loro intrinseco interesse e per migliorarne filologicamente il testo, non sempre esattamente trascritto in precedenza.

I documenti originali sono conservati fra le "Carte Belli" della sezione Manoscritti della Biblioteca Apostolica Vaticana, donati nel 1961, insieme a moltissimi altri, dal pronipote del Poeta, il pittore Guglielmo Ianni.

Le lettere, esemplate sugli autografi, sono state riprodotte in modo quanto più possibile fedele agli originali, compatibilmente con le esigenze editoriali. Sono stati direttamente accolti nel testo le correzioni e gli inserimenti in interlinea, conformemente alla volontà dell'estensore; le parole sottolineate negli originali sono state trascritte in corsivo.

Di ogni lettera viene dato tra parentesi quadre in alto a destra il numero di inventario assegnato dalla Biblioteca Vaticana; la segnatura della carta nel corpo della lettera, sempre tra parentesi quadre.

5. Cfr: G.G.BELLI, *Lettere Giornali Zibaldone*, a c. di G. Orioli, Einaudi, Torino 1962; G. G. Belli, *Lettere inedite*, a c. di E. Colombi, "Nuova Antologia", ottobre 1963, novembre 1963, dicembre 1963 (con 71 lettere a mons. Vincenzo Tizzani); G.G.BELLI, *Lettere a Cencia*, a c. di M. Mazzocchi Alemanni, Banco di Roma, Roma 1973-74 (con 117 lettere del B. a Vincenza Roberti e 18 di quest'ultima al B.).

[551-52]⁶

Mio Caro Peppe

Roma 1: Ottob. 1830

Non sò in verità come vadino le mie Lettere, | io ti posso assicurare che sempre ti ho scrit= | to; con la Posta di Giovedì ti avertii della | partenza di Biscontini, che seguiva quella stessa | Mattina; non sò poi come il passaggio di | Biscontini ti abbia impedita la gita à Torre | orsina da poi, che tù mi avevi data l'istruzio= | ne come dovevo fare per farti pervenire | il piego, onde non mi sembra che possa essere | stata mia colpa. Spero, che avrai trovata la | Procura in regola, e che tutto anderà bene.

Incontrai il Cavaliere Antici al quale feci | la tua comissione, e mi disse che credeva che | omai fosse andato à Napoli, che se starà in | Roma le farà le tue parti. Domenico ti | prega dire à Babocci che gli necessita che rin= | contri il testamento di Antonio | Ruggeri per gli atti del Ricci fatto da circa | anni sedici, poichè gli viene suposto, che | in tale Testamento detto Antonnio avesse | disposto, che doppo la morte di sua moglie | la robba sua dovesse tutta andare alli | di lui Nepoti, ed in tal caso sarebbe nullo | il Testamento della Sig.^{ra} Alb[e]rici, giachè non | avrebbe potuto disporre della robba di cui non [551v] | era padrona che durante la sua vita. Domeni= | co prega té di avere sù di ciò una sicura | risposta; dice poi, che se il Testamento | di Antonio non parla Così, vorrebbe che e | Babocci andasse assolutamente à rincontra= | re il Testamento della Alberici, e che il | viaggio lo pag[h]erebbe Lui, mà vorrebbe | avere la Consolazione di saperne i ter= | mini precisi. Ciro stà benone e ti chiede | la S. Benedizione. Tutti ti salutano ed Io | abbracciandoti sono tua affez. Car. Ci[cia].

[583]⁷

Caro Peppe

Roma 28: Giug. 1831

Ricevuta la tua⁸ sono caduta dalle Nuole, che | diamine di quadro mi fai, è impossibile di peg= | gio. Ho nel momento mandato à chiamare | Mazzucchelli il quale è di deciso sentimento, | che per tutti i rapporti tù non devi rimanere | più lì, come opina nello stesso tempo, che non | devi con questi caldi passare da quel à questo | clima, e che ora trova, che la Marca e | particolarmente verso Macerata potrebbe an= | dare benissimo; onde risoluto pensare non | vol consiglio, tù scrivi sul momento alla | Roberti,⁹ mettiamoci di concerto, ed io combi= | nerò il tutto fissandoti il Posto nella Di= | ligenza, acciò tù giunga quì come oggi, e | riparta dimani. Con Publio mi regolerò dicen= | [...] che un urgente no[stro]. affare ti chiama | [...]ini, insomma rispondi subito, acciò tutto | [...]dare bene. Poveretta mé Io, che ti | [...] un ventre di vacca, ma dio ti | [...] non darmene almeno un | [...] poi ancora doloretta, cattivo | [...]ziole, Dio cé né guardi scap= | [...] Medico, che

6. Lettera inedita, come le tre successive.

7. Lettera mutila dell'angolo inferiore sinistro per la carta 583 e quindi dell'inferiore destro per la 583v, mancante delle carte successive. Il B. vi risponde con lettera da Veroli il 30 Giugno 1831, cfr. S I, p. 232-34, n. 125.

8. Cfr. S I, p. 229-32, n. 124.

9. Vincenza Roberti, "Cencia".

aromati così | [...]solutamente nò, che il deco_ | [...] sugerito non è per té, [583v] | essendo troppo violento, che poi temerebbe assai | che non sapessero fartelo, che nel caso doves_ | si prendere qualche cosa sarebbe meglio la | salsa Periglia, mà che Lui crede di non | stuzicare niente come non vedi di essere in | un clima dal quale né ricavi assolutamente | giovamento, che la tua malattia è stata di | una natura tale, che conviene, e converrà | rispettarla non solo per mesi, ma per qualche | anno, e che come non si trova una lo_ | calità dalla quale tù vedi evidenti li | effetti di esserti ristabilito, non bisogna | stancare di cercarla altrimenti si rischia | di rimanere un cronico eterno, e che tu | sei giovane, ed hai mezzi di riparare [...] | ciò, onde conviene lo facciamo [...] | per coscienza, tutte queste ant... | fanno tremare, e mi fann... | assolutamente di obbedi... | care à quanto io per [...] | giaché la tua vita mi [...] | mia. Rispondi subito. [...] così dovrei dirti, mà non [...]¹⁰

¹¹R. *il giov. 30 / col N.° 8. / E il sabato 2 Lug.^o / col N.° 9.*¹²

[587]

Caro Peppe mio

Roma 29: Luglio 1831

Quanto mi è stato di consolazione il sentire | il tutto ottimo arrico, altrettanto di ramari_ | co mi riesce il non potere vivere perfettamen_ | te tranquilla sopra alla tua salute; conosco, | che l'incomodi, che tù senti non devono essere | asolutamente, che reliquie della burasca sofer_ | ta, e, che questa con il tempo, e cambiamento | di aria devono di certo andare à disiparsi, mà | ciò non ostante ciò non lascia di tenermi in | continua agitazione; prof[c]urerò di vedere il | Medico, é le terrò proposito sopra il tuo roso_ | re, e viscidume, in seguito ti raguaglierò della | sua risposta. Le tue Lettere le ho ricevute | tutte, é due, e quella di Macerata la ebbi | minuti doppo Le 2: Spero che tua abbi avuta la mia[.] Mi rallegro della spiritosa | bambina della Perozzi, fà mille ossequi à tutti. | Io sto meglio del mio incomodo locale, sebene | la stagione imperversi in un caldo furioso; | nel tutto insieme poi non vado benissimo, | gia_ | ché i miei nervi mi fanno una gran guerra | ed io credo ciò in gran parte prodotto dalla vita | sedentaria, che sono stata obbligata à fare per | qualche tempo per il mio riscaldamento, ora però | poten_ | domi rimettere nel mio moto perpetuo anderò | spero, meglio in tutto. Ciro stà benone, e chiede | la S. Bend.^e. Il Direttore Spirituale è assai contento | di Lui ed à dio piacendo il giorno della assunta | farà la sua prima con_ | fessione dal nos. P. Curato | che lo vole suo penitente. Ti abbraccio, e sono tua | Cic.

10. Finisce qui la lettera con la carta 583v.

11. Una vera attività di protocollo è quella del B. che registra tutte le comunicazioni epistolari da e per la moglie. Questo tipo di appunto generalmente posto all'inizio della lettera indica la data di risposta alla lettera di Mariuccia (in alcuni casi contiene anche la data di ricezione); in seguito la si può trovare anche affiancata da un numero con cui il B. contrassegnava la corrispondenza per meglio potervi fare riferimento. In lettera di Mariuccia del 21 settembre 1830 (carta 536) il B. annotava: « Cominciando da questa lettera, / N.° 46, del 21 Sett.^e 1830 / sino alla lettera qui unita / N.° 58, del 6 Ottobre d.^o / sono tredici lettere / passate tra Mariuccia / e me durante il / mio viaggio a Spoleto / e Terni per affari ».

12. Cfr: lettera da Veroli del 30 Giugno 1831: S I, p. 232-34, n. 125; della lettera del 2 Luglio 1831 non si ha notizia.

[847-48]

Caro Peppe

Roma 23: Luglio 1833

Per combinazioni, che troppo lunghe sarebe il descriver= | ti oggi oltre le altre mie brighe sono affolatissima | di Posta, onde non mi dilungo, che à dirti il puro | necessario. Il Sig. Fani dice di partire dimani og= | gi le consegno le cose per Ciro, ed una Lettera | anche per Ciro, aperta, che tù Legerai è Sigillera | prima di dargliela; il tuo Corpetto, e due Mutande | di lana, e dal detto Sig. Fani in voce sentirai | le mie notizie. Errai nella citazione Costanzi, | che andò in mano di Biscontini, la quale non | era per la ristrazione del Ipoteche, mà bensì | per proseguire la Causa in merito in Rota, ed | à citato avanti Mons. Marini; dice Biscontini | però, che questa non puole, che avere luogo | che à Novembre; Intanto noi jeri mattina | citiamo avanti il primo turno per la restituzione | della sorte e pagamento di un trimes[t]re di frut= | ti à tutto Maggio pp.^{to}, e questa dice Biscontini, | che si sbriga dentro Agosto; Ierj stesso venne | quì il Procuratore del Sig. Costanzi, Fabi figlio | à dire, che il Sig. Costanzi vole restituire, | e che per ciò amava di sapere se io ero | stata erede di mio Padre in forza di Testa= | mento ò nò, e se il Capitale dà render= | si da Costanzi era affetto da vincolo dota= | le, e se io ero disposta à pagare le solenità | del Giudice fa[c]endosi la quietanza; le detti | i schiarimenti ne[c]esari, e le dissi, che avrei pa= | gate le sole solenità. Sogiunze Fabi con qu. [847v] | non intendo, che Lei sospenda nemeno un momen= | to quanto à già intrapreso à fare, perché è gius= | to che si tratti e si trotti, staremo a vedere; | Intanto per ogni buon fine mandami tù | subito un di quelli soliti tuoi fogli firmati | da té in bianco, perché non sò se vi vole | tuo consenso, ò nò per fare questa quietan= | za ed in tutti i casi voglio tenermi pron= | ta. Ierj mi occupai delle Gabie, ma non ho | voluto ordinarle senza prima sentire se | la Sig. è disposta di spendere tanto; Per | averle adunque come si deve, buone, è for= | ti, vi vonno s.¹³ 1: 20 per la piccola e s. 7: per | l'altra, le sole Gabie senza pensare né al | modo di spedirle, né al Porto; rispondimi | è sarai servito come voi. Di Angelica non | se né capisce niente poiche sono tré gior= | ni consecutivi, che ci hanno fatto sperare | che la portavano in Roma, mà il fatto | si è, che ora con un pretesto ora con un | altro ancora non si vede comparire. | Tì lascio dandoti i saluti di tutti, e pregan= | doti di salutar tutti, ed abbr. sono tua C. P.S. Ricciincaricò volontieri per té della | Missione del Ministro di Baviera, andette jeri | mattina, ma non lo trovò, tornerà, ed esegui= | ta la comissione tì darò discarico.

[1300]¹⁴

Caro Peppe

Roma 23: Giug. 1836

Il tempo stringe, e qui non apparisce nessuno | onde io possa farti scrivere;

13. Scudi.

14. Per un errore di impaginazione questa lettera (carta 1300) e la successiva (carta 1304) sono state riprodotte nell'edizione precedente (cfr. C lettera LXIX, p. 210) come un'unica lettera composta dalla prima parte del testo relativo alla carta 1300 e dalla seconda parte del testo relativo alla carta 1304. Risulta infatti inesistente nella numerazione sequenziale di C la lettera LXX di cui è stata pubblicata solo l'ultima parte.

l'altra volta¹⁵ mi ser_ | vii di Savero, ma ora stà à pranzo, onde anche | contro il tuo divieto mi conviene fare da mé, | sarò perciò brevissima è non mi restringerò che a | ringraziarti delle tue due tanto di Terni, che di Perugia | ia, e dal manifestarti la mia grande consolazione | per quanto mi scrivi riguardo a Ciro, che abbraccerai | e benedirai mille, e mille volte da mia parte. | La mia salute pare che piuttosto tenda al miglio_ | ramento, ma non cessa di tempo, in tempo di | darmi delle scosse, le quali, sono per altro assai | miti, e di corta durata, la testa ancora non | è perfettamente atturata,¹⁶ ma siamo proprio | alli frutti del resto tutto il sistema di vita | seguita sù l'ostesso piede; jeri mattina per | altro con il permesso del Chierurgo feci un gire_ | to a piedi, qui intorno à casa, il quale adonta | della mia grande debolezza riesci assai bene, oggi | riposo dimani vedremo. Tutti tì salutano io tì | ringrazio per il sommo interesse, che prendi di mé, | ed abbracciandoti di cuore mi dico tua aff. Ci.

L'accademia Regaldi riesci mediocrementemente, e vi erano circa, | 200 Persone, ma dice Biscontini, che à fatto assai di più, perché | gran gente gli hanno pagati i Biglietti, e non vi sono andati.¹⁷

[1304]

Caro Peppe

Roma 28: Giug. 1836

Tì ringrazio di vero core per tutte le tue | affettuose espressioni, converebbe però che seria_ | mente pensasti ad infondere qualche poca | della tua premura per mé al no. Ciro, dal che | vedo che è ben lontano; la Sua Lettera come | avrai tù stesso luogo di rilevare, tanto per | la sua insulsagine, che per la sua brevità | non merita dà mé risposta né guasi, guasi, che | se ne faccia menzione, basta fino, che il Sig. | mi conserva té, nulla mi cale del resto. | Nella mia salute vi sono ancora delli grandi | alti e bassi, per cui non cesso di avere delli | grandi momenti di malumore. La testa è in_ | tieramente chiusa, è dicano tutti ciò che voglia_ | no io à te unico, è solo devo un tanto bene. | I Professori sono Licenzioni, il medico da qual_ | che giorno, ed il Chierurgo da sabato, ora si va | avanti con i visciganti, è tutto il resto si tra_ | lascia non dovendo, che ben purgarsi, per in_ | di il primo di Luglio attaccare à passare | l'acqua santa, dalla quale si dice, che tro_ | verò gra[n] giovamento; Della cura mé né ho, | ma sorto tutti i giorni, e procuro di passar_ | mela frà Chiese, è case, onde occupare il tem_ | po, non essendomi permesso affatto ancora | nessuna occupazione. La presente lò comin_ | ciata jeri quando ricevetti la tua, e la termi_ | no ora, che stà per partire la Posta, onde | è fatta¹⁸ à tozzi, e bocconi. L'altra notte alle [1304v] | ore dieci Morì pov[e]ro Salvatore imagina | le accorazioni e[cc]. Farò a Biagini lambasciata | ma non sò quando perché essendo dimani sera | serata di Girandola non verrà certo da mé | Tutti

15. Probabilmente è la lettera del 18 Giugno 1836 (carta 1297) in cui si rileva la differente grafia. C p. 209.

16. C p. 210: finisce in questo punto la riproduzione della lettera del 23 giugno 1836 (c 1300), che prosegue con il brano finale della lettera del 28 giugno 1836 (c 1304).

17. « ma siamo ... sono andati » parte inedita.

18. « Tì ringrazio ... onde è fatta » parte inedita. C da questo punto riprende la lettera LXIX, p. 210 con la seconda parte del testo relativo alla carta 1304.

tì fanno mille saluti, e Vasselli vole l che gli saluti il Sig. Ciro niente di nuo=
l vo, che possa interessarti. Il Caldo è gran=
l de ma io stando debolissima lo
sento l meno delli altri anni. Rotondi ti prega, se l non è di grande incomodo,
di un pochino di l Cunzia. A Foligno convrebbe prendere un l qualche
Ballino di Carte da Gioco dà 6: bajoc=
l chi, il mazzo che mi dicano essere
assai buone. Scrive l Bucchi à Domenico, che v' à Pesaro, e che l saremo ser-
viti La Ronzi oltre 5: Sere, che doveva l cantare per sodisfare al suo impegno,
è stata apo=
l cata per altre quattro del apaltino, non so con quale l fonda-
mento, mà pure mi nasce la speranza di sen=
l tire la Gemma, Benedici il
Figlio, saluta li amici, l abiti cura, amami molto, e credimi tua Ci.

[943-44]¹⁹

Caro Peppe mio

Roma 24: Ottobre 1833

Ricevo la tua, e quello, che di vero cuore mi l ramarica è il sentirti mezzo
amalarato, e ti=
l mpogno assolutamente che vadino le cose come l voglio-
no andare penzi assolutamente altro, che l alla tua salute a mé troppo Cara,
ed a tutto l in appresso vi sarà rimedio. Dimani mi occuperò l del affare del
Ipoteche, secondo la tua istruzio=
l ne, poiché oggi fuori, che per mé che
stò in l Casa è fatico tutto è chiuso come la festa l essendo si puol dire l'ul-
timo Giovedì di Ottob=
l re, poiché quest'altro come vigilia de S.^{nti} tutti l
stanno a far magro in Casa.

Di Valle Caprina, l t'ù stesso non mi puoi negare, che se in un l fondo vi sono
due competitori v' sempre me=
l glio; io poi che sò sé il Villano si lascia ve=
l dere ò nò? Sono qui, e devo con tutto il fon=
l damento suporre, che uno, che
non conosco l nemo di vista, è che mi fà da un terzo chie=
l dere un nostro
Fondo se vogliamo venderlo à l stima, e pronti contanti, ne abbia voglia, e così
l quando vi e l'occasione tratti con chi à faco=
l Ità di combinare l'affare; Se
poi il diavolo l se lo è portato bon prò le faccia, se gli si l puole fare sapere, che
il Terreno non si l da à meno un baj di s. 405: 80 se lo vole, l subito, ed à pron-
ti contanti ed accetasse il l partito da entrarne in possesso ad Aprile, l e con le
condizioni che fà Vannuzzi riguardo l alla stipolazione, bene: altrimenti dia-
molo l à Peppino, per i s. 375: 92: ed alle condizioni, l che t'ù dici, che se con
la posta di sabato mi l dici qualche cosa t'ù mando subito La Procura, l se
neces[i]ta ora, ò vero à suo tempo, secondo ciò, l che mi dirai. Canale, e venuto
dà me, come sentirai, l e doppio lungo congresso; si è deciso, che l'aspetta-
re, che l tutto sia in pronto per vedere il Terreno fia cosa²⁰ [943v] l assai Lunga,
che l'affitto e di s. 100 annui, che cosa per l Esso di tutta impossibilità è di
cedermelo tutto, l ed avendo implorata la mià pietà, gli ho detto, l che mi sarei

19. È da proporsi per questa lettera una diversa sequenzialità cronologica da quella suggerita implicitamente dalla numerazione di inventario vaticana; gli argomenti interni alla lettera: l'accordo fatto con Canale, e l'approvazione da parte del Belli nella lettera del 25 ottobre 1833, cc. 945-46) testimoniano che il giorno di redazione deve essere il 24 e non il 27, come invece appare nell'inventario delle carte Belli. Già C, p. 200, era concorde assegnando a questa carta la numerazione 941-42.

20. Nella precedente edizione da questo punto vi è un'alterazione della naturale sequenzialità del testo quale appare nelle carte costituenti la lettera: cfr C p. 200 dove il testo relativo alla carta 943v viene sostituito con quello contenuto nel recto della carta 944. La carta 943v sarà poi posta in successione della 944.

contentata di una metà avendo_ | mi detto che l'affitto si paga in Aprile, ed | essendomi io assai stretta nelle spalle senten_ | do che dovevo aspettare ancora, tanto prima | di prendere niente, è convenuto, è mi à data | la sua Parola che mi darà i s. 50 all'i primi | di Gennajo, e così à Gennajo di ogni anno, | ritenendo noi sempre il Mandato in stato | eseguibile, ad ogni sua mancanza, che intan_ | to io penzi se voglio usarle una qualche | equità di ribasso sul totale d'averne raggione | sopra l'ultima rata delli s. 50: ; che se poi | Esso con comodo, e con largo Potrà vendere | il Fondo, dal ché non è lontano, allora | saltandomi intieramente io le avrei usa_ | ta lì, per lì quella più di equità, che avrei | creduto, così siamo rimasti pacifici, ed il | N.º di 8: Figli, che sempre mi mette davanti, | mi hanno fatto abbracciare il partito del_ | li s. 50: annui, che credo piacerà pure a té, | che gia se non v'è bene noi siamo sempre | con lo Schioppo Carico,²¹ poiché non mettiamo | niente in scritto.

Della Piacenti converrà avere | Pazzienza, mà si levano la sete con il Preciutto. | Di Cesi t'è prendi le cose con troppo foco, final_ | me[-nte] se io cerco ora il Pelo nel uovo, non è | davvero per mé, mà per tuo figlio; io figura_ | ti, che quello che ò fatto, ho fatto, e torno à | ripeterti, che tanto per l'età, che per la salute, | poca speranza ò Più di godermi la robba; ma sico_ | me pur troppo ho avuto à mie spese luogo di | vedere, come tutti i miei mi hanno assassinato²² [944r] | non vorrei aver nemeno per un minuto lo scrupo_ | lo di coscienza di avere non bene invigilato à | quello che m'incombe per ciro nostro. Se t'è | credi dà la consegna, t'è trovi lì è vedrai più | di mé, mà quello che è certo, che data sotto li | propri occhi riesce assai meglio; ti dico poi, | che se ciò t'è deve costare non dico un male, mà | un ora di meno di sonno, non voglio, che t'è lo facci, e t'è basti assolutamente quanto t'è | dico s'è di ciò. Le Lettere le ho avute tarduccio, | onde mi sembra avere ricostruito il più | necessario. Il Lascia Passare già l'ò avuto | al aviso della tua venuta lo manderò | alla Porta, t'è averto però, che Esso | è per la tua sola persona, e non | per chiunque altro fosse in Legno | con té, tanto per tua norma. | Questa mattina ho mandato | L'abito ad Orsolina, (che à detto | di tutti era assai bello) ancora | non ne s'è risposta, mà spero | lo abbia gradito. Addio Peppe mio, | essere buono; Sai, che io dico, ma che | poi il Più delle volte mi rimetto | à té, e che t'è voglio bene davvero, | e té ne ò date tante prove, | che t'è stesso non puoi negare. | T'è abbraccio è sono tua Ci.

P.S. Angelici davvero la no. robba non la | compra, se non s'è fragne assai, assai

21. È in queste espressioni "cariche" di realismo (cfr anche il *post scriptum* della lettera) che culmina sovente la prosa di Mariuccia. Tutta questa parte della lettera è fortemente mossa da temi ad alto contenuto emozionale la cui convergenza guida senza dubbio la mano di Mariuccia nella scrittura imprimevole una forza in cui fluiscono tanti vissuti quanti quelli relativi ai temi toccati, tanto che lei stessa chiude la lettera con una dichiarazione di affetto, e lo stesso B. avvertendo il tono diverso scrive nella lettera del 25 ottobre 1833 « Forse colla mia antecedente ti ho fatta inquietare? » cfr. a c.di M. Vignali *Inediti di G.G.Belli* op. cit. pp. 114-16.

22. C p. 201: finisce con questo brano la riproduzione della lettera, avendo posposto la c 943v alla 944r.

[949-50]

Caro Peppe

Roma 29: Ott. 1833

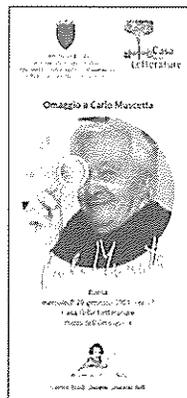
Ma davvero, che processi, ma come farne di meno tutto | deve dirsi e tutto è indispensabile, onde conviene che tù | poverone scrivi, ed io lego. Tutto và bene quanto mi | dici riguardo à valle Caprina, ed il Sig. Villano vada | al Diavolo con i suoi *Cani*, e con *la Sua Salita* mentre | noi non scendiamo certo dalle no. pretese, ma conviene | pure convenire, che à noi capitano delli belli origina_ | li. Riguardo alla apoca privata mi sembra vada bene, | ed approvo sù di ciò quanto farai. Per quella male_ | detta Iscrizione hai avute tutte le opportune istruzio_ | ni nella passata mia, ed a quelle credo ti atterai men_ | tre il consiglio di Alessandro, deve essere di certo ve_ | ridico, primo perché sa la cosa di sicuro, indi per_ | ché à della amicizia per noi, onde lasciamoci [...] ²³ | golare.

Di Cesi non replicarei più poiché mi sem[bra] | di avere detto abbastanza, pure rifletto meglio alla | tua, mi sembra di rilevare, che essendo Stocchi con_ | venuto di stare alla Perizia Pulci rifacendoci i | denari, che passano frà quella, e quella Profili, | non solo in Piantoni, mà in fichi ecc tù daresti | la consegna à Tavolino; fà tù, che, tì trovi lì, | mà io dico che se Peppino vi andesse come ci | ripromette (poiché forse al certo la tua salute | non porterà ciò) ci leveressimo tutti lì | Scrupoli, e si vedrebbe esatamente se vonno | insacarci sotto nessuno aspetto, ne sò sé dico ben[e] | mà pure conviene dare una occhiata alle Fabri_ | che, poiché spendendoci ora per i restauri, e bene | che qualcuno con i propri occhi veda come ce le | devono conservare dal punto della consegna in | poi, giaché doppio passati delli anni tutti possano | dire stava così, e non stava così, mà quando sasiste [949v] | uno scritto (come tù pure dici sempre) allora non | si sbaglia, basta fà tù, fà tù. Biscontini fù | quì di ritorno domenica scorsa in ottima | salute, riparte Giovedì con la Diligenza per | Perugia, tì saluta assai attendo il corriere | prossimo per sapere il tuo ritorno, come | mi riprometto, ed à tenore delle tue istru_ | zioni manderò il Lascia Passare. Pare che | l'ira de nenbi sia Placata, poiché vediamo il | sole, tutti dicano, che il tempo non dura | perché e Sciroco, mà io intanto *del presen_* | *te mi giovo e il meglio aspetto*. Abbraccio | te mille volte, saluto tutti, ti dò i saluti di | tutti e sono tua ci.

P.S. Di Canale non essendo Esso contrito di vendere convere_ | be coltivare l'idea di farne l'aquisto à quel Sig. | Amati, poiché il prendere noi una somma insie_ | me non sarebbe un pugno in un occhio. Senti | tù se puoi, se Esso comprenderebbe a Stima, poché | credo tale sia la pretesa di Canale, ed alla | tua venuta noi stessi tratteressimo la cosa[.]

23. Margine della carta lacero; le integrazioni proposte a seguire in parentesi quadre si intendano fatte per lo stesso motivo.

Un illustre novantenne



Omaggio a Carlo Muscetta

DI FRANCO ONORATI

Come pensate che debba essere una manifestazione indetta per festeggiare il compleanno di un illustre novantenne? Trattandosi poi di un professore emerito che ha alle spalle decenni di docenza universitaria e una bibliografia fitta di titoli relativi ai generi più vari (saggi, enciclopedie, epistolari, scritti autobiografici, poesie, epigrammi, ecc.), non potrà essere che austera e compassata, con interventi giocati tra le due sponde dell'accademia e dell'ufficialità. Se poi aggiungete che questo personaggio ha attraversato il proprio tempo navigando tra letteratura e impegno civile-politico, non vi meravigliarete che all'incontro festoso abbiano partecipato personalità come Pietro Ingrao, Giolitti, Maccanico, Nino Borsellino, Francesca Sanvitale...

E dunque, va da sé, la presenza di "autorità" avrà suggerito un tono "inamidato", come si conviene a un *parterre de roi*.

Niente affatto. Superfluo dire che, trattandosi di Carlo Muscetta, le cose sono andate esattamente al contrario.

Tanto per cominciare, il frontespizio dell'invito — che riproduciamo — coglie il protagonista in un atteggiamento spiritoso che dell'interessato mette bene in evidenza l'intima, giovanile, ilare "leggerezza": ma sì, quella di cui parla Calvino nella prima delle sue *Lezioni americane*, quella levità che consiste nel togliere peso alle cose e alle persone, restituendo loro l'essenza aerea, incorporea e atomistica che ce ne assicura il centro, il cuore.

della critica di Muscetta sono tutti ben presenti in questo libro. E non poteva non primeggiarvi Giuseppe Gioachino Belli. Un non romano come lui è entrato come nessun altro prima dentro il linguaggio, le passioni, la cultura di Belli, dentro tutti i rapporti culturali sotterranei che sorreggono la figura intellettuale del nostro GGB; e si tratta di componenti scarsamente o per nulla studiate, in cui Carlo è entrato con grande passione, con un grande senso della realtà, di una letteratura che si affaccia sulla realtà: ma non per farne uno specchio, non nell'orizzonte di un rispecchiamento, ma per operare un approfondimento del senso vero del reale, dell'impegno, della forza, della violenza umana, della sofferenza che c'è dentro la realtà. E allora Belli per Muscetta è stato il modello di un grande realismo romantico, di livello europeo. Muscetta ha infatti sottolineato con forza il rilievo europeo, internazionale dell'opera di Belli. Belli è stata per lui una passione nella quale ha giocato un ruolo determinante la predilezione per l'ironia, per il gioco, per l'aspetto "carnevalesco", che Muscetta ha approfondito poi negli studi successivi.

Se vogliamo poi parlare di Muscetta critico, di tutto quello che ci ha insegnato, non dobbiamo dimenticare la sua grande capacità di non fermarsi ai modelli precostituiti. In in questo bellissimo volume sono pubblicate alcune sue lettere, nelle quali si leggono alcune battute veramente significative, battute di Muscetta giovane, rivelatrici del suo orizzonte critico, di quello che è stato il suo impegno successivo. In una lettera del 2 settembre 1933 a Leone Ginzburg (gli dava ancora del Lei) per esempio, sottolineando il piacere e l'orgoglio di aver ricevuto una sua lettera, stigmatizza il « criticismo infinito, che è oggi una cosa ormai mortificante », il parlarsi addosso, il sovrapporsi della critica sulla critica. In è una lettera successiva, ancora indirizzata a Leone Ginzburg che gli aveva suggerito di scrivere qualcosa su Verga, parla del fastidio causatogli dall'eterno esporre metodologie, dal parlare solo di metodi, di teorie; e audacemente afferma: « Dovrei dirne un po' male, francamente preferisco tacere per ora, piuttosto che rifriggere l'eterna metodologia. Bisogna pur decidersi a dare qualche esempio concreto e compromettersi », di dichiarare il fastidio di una critica cristallizzata, che si rigira sempre intorno alle stesse cose. La sua è invece tensione e capacità nel condurre un'analisi complessiva, senza che ciò comporti l'uso dei metodi improntati a un eclettismo esteriore, ma caratterizzata dalla volontà di usarne al massimo per penetrare i testi, per entrare dentro le esperienze umane degli scrittori.

Muscetta ha cominciato confrontandosi direttamente col crocianesimo, ma attraverso l'orizzonte di De Sanctis, adottando il punto di vista essenziale, determinante del critico De Sanctis, che è sempre nello stesso momento critico e storico, dove la storia è sempre interrogazione, impegno nel mondo e la storiografia è sempre saggistica. Muovendo da De Sanctis, Muscetta ha attraversato l'esperienza determinante con il marxismo, il rapporto con Gramsci, la critica marxista, da lui mai avvertita in modo meccanico, esteriore, ma sentita come confronto con l'orizzonte sociale, nel senso più ampio, più corposo del termine. E poi la scoperta della psicanalisi, e la scoperta di Bachtin, che è stato un grande coordinatore di punti di vista in apparenza opposti. In questo Muscetta ha mostrato la sua grande vitalità, una vitalità critica che è anche vitalità di lettore; ed è un insegnamento determinante che ha dato alla mia generazione ma ancora alle generazioni successive: un invi-

to a usare la critica, la storiografia letteraria, come determinazione integrale di un rapporto col mondo, come determinazione dell'esperienza totale che c'è nei testi. Per questo non fa riferimento a nessun dato preconstituito, ma associa sempre il punto di vista del critico, i metodi di cui il critico fa uso, con l'orizzonte umano, sociale, storico proposto dai testi.

È questa una grandissima lezione che ha dato a tutti noi, e il libro è stato soltanto un modestissimo omaggio per quanto ci ha dato e quanto continua a darci: il riferimento ai saggi di Muscetta è infatti un'esperienza quotidiana che continua e continuerà per chi, come noi, continuerà ad amare la letteratura, la presenza e l'apporto della letteratura nel mondo.

Grazie ancora, Carlo, di tutto. Questo nostro di oggi non è altro che un inadeguato ma sincero e affettuosissimo ringraziamento per tutto quello che ci hai dato e che continui a darci.

A interrompere il flusso delle testimonianze ha pensato a questo punto l'attore Mario Maranzana, che ha letto alcune delle lettere pubblicate in *Dialoghi con...*; e da queste lettere ha preso spunto Luisa Mangoni per sottolineare l'assoluta originalità di Carlo Muscetta in tutte le valenze in cui si è espressa: l'uomo, il saggista, il promotore di collane editoriali, il polemista....

Hanno chiuso la serata Novella Bellucci, Vincenzo Frustaci e Luigi Cortesi, alla cui collaborazione (e li ringraziamo) dobbiamo gli interventi, che qui di séguito si riproducono.

Novella Bellucci

La presentazione dei due volumi, *Per Carlo Muscetta e Dialoghi con...* vuole avere, più che un serio aspetto accademico, le tinte allegre e non convenzionali di una festa: la festa di Carlo Muscetta, cui questi libri sono stati offerti per celebrarne i novant'anni. E del resto, come si potrebbe fare una presentazione accademica di colui che si è sempre definito con orgoglio, prendendo a prestito le parole da Giordano Bruno, «Accademico di nulla Accademia»? E pur vero che i novanta anni di Carlo stanno ormai trascorrendo; il "compleanno" riguarda il recente passato. È il caso, semmai, di pensare alla prossima meta e di alzare il bicchiere in un brindisi augurale per l'anno "cento", come invita a fare Nino Borsellino nella conclusione dell'affettuoso saggio ad apertura del volume *Per Carlo Muscetta*, che Giulio Ferroni ed io abbiamo assemblato per farne dono al caro destinatario insieme agli altri collaboratori: amici tutti e discepoli più o meno diretti, più o meno giovani.

Il volume esibisce una marcata varietà: come poteva offrirsi allo spirito libero di questo irregolare maestro qualcosa di diverso da una raccolta nata, contro ogni obbligo e ogni costrizione, dal desiderio autentico e comune a tutti i partecipanti di mettersi in rapporto con l'amico-maestro, assecondando ciascuno la propria personale caratteristica di studioso e costruendo nella scrittura un percorso attraverso strade proprie e diverse le une dalle altre, ma autentiche e tutte variamente debitorie a lui, il vero

garante della organicità del volume. Ecco dunque il risultato: il libro che presentiamo si compone di contributi differenti per tono e per genere, che si originano a contatto diretto con gli scritti e con la vita di Carlo Muscetta (un esempio per tutti, l'elegante saggio di Marisa Bulgheroni su *L'Erranza*, ricco di indicazioni di metodo per la lettura di testi autobiografici) o che rendono omaggio alle linee del suo lavoro o ai suoi generi letterari e ai suoi autori prediletti (i saggi belliani, il bel saggio di Pino Fasano sul *Sabato del villaggio*, di Rosalba Galvagno su Levi, di Giulio Ferroni sulla satira).

Accanto ai saggi, le testimonianze e i ricordi, accanto a percorsi più tradizionali, interventi creativi, in prosa e in poesia (non può leggersi senza commozione la poesia di Maria De Lorenzo che chiude il volume offrendo una immagine folgorante dell'ultima stagione della vita); il volume si compone attraverso una mescolanza di stili e di generi, che, del resto, costituisce la marca distintiva dell'indicazione di metodo di Carlo: la fecondità critica della *varietas*, della dialogicità bachtinianamente considerata elemento essenziale alla letteratura. E in un certo modo (era inevitabile) questo volume dialoga anche con l'altro, *Dialoghi con...*, il quale rafforza, a partire dallo stesso titolo, la volontà della dialogicità nella letteratura e nella vita. È Dante Della Terza (*Tre incontri con Carlo Muscetta*) a ricordare dalle pagine del primo libro lo scambio epistolare di un giovanissimo Muscetta con Croce, scambio i cui testi (di straordinario interesse) compaiono in apertura dell'elegante raccolta di lettere introdotta da Luisa Mangoni, che costituisce per l'appunto il contenuto del secondo. Dai due volumi si è condotti entro una fittissima rete di personaggi del recente passato, protagonisti di quella cultura democratica e laica che costituisce la parte più preziosa del patrimonio di molti di noi che in quella cultura amano ritrovarsi e riconoscersi; e, insieme agli uomini del Novecento, vi si incontrano tanti grandi del passato: gli autori di cui Muscetta si è fatto interprete intelligente e tante volte necessario. E insieme ai tanti personaggi, i luoghi, sia i luoghi appartenenti a quei personaggi sia i luoghi più significativi della vita di Carlo, girovago ma fedele alla Sicilia amatissima e anche a Roma, città alla quale egli ha legato parte dell'esperienza accademica, della vita e delle relazioni, e alla quale ora lascia un ricchissimo patrimonio di documenti. E insieme ai personaggi e ai luoghi, tante esperienze, politiche, intellettuali, umane, affettive, molte delle quali rimangono testimonianze significative della tormentata vita italiana del secolo da poco concluso.

Vorrei concludere raccontando a Carlo (cui sono debitrice di tanto, sia nella mia vita di studiosa che nella mia vita di persona, di donna), vorrei concludere, dunque, raccontando a Carlo che lui alle mie lezioni viene sempre invitato, anche negli ultimi anni, quando non può essere materialmente presente. Proprio perché ai giovani deve essere data l'opportunità di conoscenze significative, proprio perché in loro deve essere rinnovata la gioia di incontrare nuove persone, e soprattutto persone che possono dar loro tanto (si legga in *Dialoghi con...* quanto Carlo scrive a Giaime Pintor: « In questi ultimi tempi mi ero ridotto a conversare solo con i miei bambini e con mia moglie, e avevo perduto, o forse solo smarrito, quel gusto di scoprire nuovi volti di amici, che è la gioia più bella della giovinezza, e il solo conforto e la sola difesa contro certa barbarie »).

Entra Carlo alle mie lezioni (spero di riuscire a presentarlo bene), entra davvero, con questi suoi capelli candidi, con i suoi occhi azzurri, entra con

questo viso così ben ornato e si mette fra noi, fra me e gli studenti. E come non farlo entrare? Quest'anno, ad esempio, la prima parte delle lezioni aveva per argomento il *Decameron*: come non far parlare Carlo Muscetta a proposito del capolavoro di Boccaccio, come non leggere le sue parole? Perché se è vero che siamo soffocati dalla critica, se è vero che vogliamo la vera presenza della poesia, è vero anche che le pagine dei grandi critici aiutano a incontrare la poesia, ad amarla e comprenderla. È per questo che ogni volta che Carlo Muscetta, insieme a qualche altro maestro tra i miei più cari, entra alle mie lezioni è sempre una festa. Anche quando, anziché far lezione, mi metto a far prediche (e mi sembra mi stia accadendo sempre più spesso), chiamo frequentemente Carlo Muscetta; per esempio, quando cerco di comunicare ai miei studenti il valore umano della letteratura, che aiuta, per usare una immagine di Calvino, a far durare e a dare spazio a ciò che in mezzo all'inferno dei viventi non è inferno. E allora spesso mi accade di raccontare l'episodio (o l'aneddoto, come lo definisce la Bulgheroni) di Muscetta che legge Boiardo ai suoi compagni di carcere a Regina Coeli per arrivare poi a parlare di chi prigioniero nel lager si ripeteva i versi memorizzati della *Divina Commedia* per resistere all'orrore. Il prossimo anno incoraggerò i miei studenti a comporre un proprio zibaldone personale dove conservare e poter leggere e rileggere i versi, le frasi che più li colpiscono mentre leggono e studiano. E li inviterò a segnare in questo zibaldone privato anche la frase che fa da epigrafe al volume *Dialoghi con...*, la frase di Carlo Muscetta che dice: « Per la cultura che è fine strumento di libertà vale sempre la pena di fare qualunque cosa; la sola cosa che non si può fare per la cultura è quella di metterla al servizio di una qualsiasi chiesa; la sola cosa che si deve fare è impedire ad ogni costo che tale pericolo divenga realtà ».

Vincenzo Frustaci

L'Archivio di Carlo Muscetta all'Archivio Storico Capitolino: storia di una convergenza quasi necessaria.

Il mio compito stasera è quello di dare qualche notizia sulle carte del fondo Muscetta che sono entrate a far parte del patrimonio dell'Archivio Storico Capitolino, generosamente donate dal maestro e con lungimiranza accettate dall'Amministrazione cittadina.

In realtà, se avessi dovuto dare un titolo a queste poche parole dedicate alle carte, i documenti, le lettere gli abbozzi di progetti, i progetti effettivamente realizzati che Carlo Muscetta, come dicevo, ha voluto donare alla città di Roma attraverso il suo Archivio Storico, avrei scritto *storia di una convergenza quasi necessaria*, per spiegare come in fondo sia venuta a compimento una parabola che è iniziata molti anni fa e che, come oggi, mi ha visto personalmente partecipe.

E difatti, quando per qualche motivo devo parlare di Carlo Muscetta, il mio pensiero va immediatamente agli anni della mia giovinezza, della mia vita di studente o scolaro, secondo la dizione muscettiana, alla Sapienza. È stato così quando la professoressa Bellucci e il professor Ferroni mi hanno chiesto di partecipare al volume degli scritti realizzato per festeggiare il novantesimo compleanno, mi è capitato preparando queste note che il

prof. Teodonio mi ha chiesto di scrivere per quest'incontro, per descrivere le carte dell'archivio del nostro maestro venute ad arricchire ulteriormente il già ricco patrimonio della memoria storica di questa città.

Nel caso delle carte Muscetta, il richiamo personale, come dicevo, è per me quasi ineludibile, se è vero, come è vero, che ho cominciato a pensare e a riflettere in maniera adulta, se non professionale, sulla letteratura, sulla storia della cultura, anche a pensare al mio futuro, a quello che avrei potuto, voluto fare, proprio in mezzo a quei documenti.

Sono trascorsi quasi tre decenni da allora, sono successe tante cose, ma ricordo con grande chiarezza e, devo dire, non poca commozione, quando Carlo Muscetta aprì lo scrigno del suo epistolario e mi diede l'opportunità di verificare tutto il lavoro che andavo elaborando sul tema della mia tesi, incentrata sulla storia degli intellettuali italiani al passaggio dal fascismo alla resistenza alla libertà all'impegno. Si può immaginare l'emozione di avere tra le mani le lettere di Cesare Pavese o Luigi Russo, Leone Ginzburg o Eugenio Montale. Ma Carlo Muscetta mi ha introdotto in quella temperie culturale con semplicità ed entusiasmo al tempo stesso. Un modello, un approccio alla realtà che mi ha influenzato per sempre, facendomi perdere, ove ce ne fosse bisogno, qualunque *esprit rhétoricien*, qualunque attrazione per ogni integralismo che non fosse quello dello storicismo. Le sue lezioni sono state lo specchio di questo modo d'intendere la letteratura, la scuola, l'impegno; chi ha avuto la fortuna di seguire i suoi corsi, mirabile, tra quelli cui ho partecipato, la sessione dedicata a Baudelaire e Petrarca alla luce dello strutturalismo; e chi ha avuto il privilegio di ascoltare le sue lezioni o di presenziare alle sue conferenze (l'elenco sarebbe troppo lungo) sa certo di cosa sto parlando.

Carlo Muscetta non ha bisogno, e non ama, le celebrazioni, ma oggi è veramente il caso di celebrare un evento culturale che, mi auguro, avrà importanza e rilievo negli anni futuri. C'è una tendenza irrefrenabile in questo nostro Paese da parte di molti a dimenticare: è ormai un luogo comune. Si tacciano di conservatorismo o, peggio, si considerano vecchie muffe quanti tengono salda la barra della propria coscienza sulle solide basi dei principi costruiti sulle vicende della nostra storia, soprattutto quella più vicina; e non vorrei dover ricorrere a Tommaso Campanella (« Convieni al secol nostro abito negro, / pria bianco, poscia vario, oggi morresco, / notturno, rio, infernal, traditoresco, / d'ignoranze e paure orrido ed egro ») per descrivere i giorni nostri; ma certo la storia ha insegnato su uomini importanti e meno che guidano le sorti di questo Paese e, di più, del mondo intero, invita proprio noi, che di quello che la storia ha prodotto siamo i conservatori e i divulgatori, ad impegnarci ancora di più, utilizzando o no le sofisticcherie della tecnologia. Nell'epoca dei "fratelli più o meno grandi", è giunto il momento, io credo, di riappropriarsi dei grandi padri, senza avere paura d'apparire passatisti.

Tutta questa premessa, alla fine, per dire semplicemente che l'acquisizione di queste carte nel nostro Archivio è motivo di particolare orgoglio per noi che le dovremo conservare e divulgare e per la città capitale. Ma i motivi sono diversi. Ho cominciato da quelli personali che mi legano a Muscetta e agli ultimi trenta anni della sua storia intellettuale, ma ad essi dovrei aggiungere, da cittadino e da funzionario della cultura, l'importanza di

arricchire una raccolta archivistica come la nostra, che intende porsi come riferimento primario della storia della città, con le carte dei personaggi che hanno dato lustro a Roma, che a Roma sono nati o che di Roma hanno fatto la loro città. È un modo, ritengo, attento e essenziale di fare la storia della città. Carlo Muscetta, irpino di Avellino, meridionale e meridionalista, come ama definirsi e come ha testimoniato in tutta la sua vita, ha dato senz'altro lustro a Roma, ha combattuto le sue battaglie più grandi, dalla lotta antifascista a quella contro l'invasione dell'Ungheria, a quella contro ogni censura; a Roma Muscetta ha creato una scuola di critici e studiosi di letteratura, se non numerosa come quella catanese, certo di grande spessore. Con questa città vissuta sempre come una sorta di *odi et amo*, ora si ritrova con questa geniale riconciliazione, di quelle che veramente la mano inconscia della sorte ci riserva.

Ma dopo tanto elucubrare di ragioni e sentimenti, forse è bene dare qualche dettaglio tecnico che serva a far capire e a sostanziare quanto appena detto.

Le carte di Carlo Muscetta saranno inventariate in un fondo che recherà il nome del donatore, Fondo Carlo Muscetta, appunto. Consistono di 71 faldoni ordinati, con un criterio provvisorio, per materie. Faccio alcuni esempi: le buste che attualmente hanno i numeri dall'8 al 12 raccolgono tutte le carte belliane, la busta 46 è dedicata a Baudelaire, le buste 52-53 raccolgono gli appunti su Gramsci, e così via. Importanti, ho ragione di ritenere, le ultime buste, che raccolgono una grande quantità di opuscoli, soprattutto di scritti dello stesso maestro: esse saranno utilissime quando si metterà mano alla revisione e al completamento della bibliografia degli scritti, uscita in appendice al volume *Il giudizio di valore: pagine critiche di storicismo integrale*, edito nel 1992 presso l'editore Bonacci, in occasione dell'ottantesimo compleanno.

Ai faldoni appena descritti ne vanno aggiunti 12 di lettere, materiale che per un italianista, uno storico della cultura del Novecento, può essere veramente di grande importanza. Personalmente ho ordinato il materiale fino al 1978, in un banale ordine alfabetico, sufficiente a capirne la dimensione e la suggestione, e si trattava di 6 faldoni. Ma non è tutto. Chi si è occupato di preparare le scatole per il trasloco ha ritrovato nelle varie buste legate all'argomento di riferimento un'altra messe di lettere, oltre a quelle che dal 1978 erano semplicemente accumulate. Siamo di fronte a un irripetibile spaccato dell'Italia dagli anni Trenta a seguire. E del resto basta "navigare", come si dice oggi, nella lunga carriera di Carlo Muscetta per immaginare il valore e la portata di quanto sto raccontando. Dagli esordi crociani alla dissimulazione onesta, dall'impegno politico al mestiere mai abbandonato di *editor* (Einaudi, Feltrinelli, Laterza, per fare solo qualche nome, o Bonacci in anni più recenti) e ultima, ma certo non ultima, l'attività di docente, maestro direi, alla Sapienza, a Catania, a Parigi, di nuovo a Roma e, infine, all'università di Calabria: ovunque un'impresa nuova, ovunque un segno indimenticabile.

Per non mancare ai sani principi che il prof ci ha insegnato, non mi dilungherò oltre per non stancare chi ascolta. In chiusura, solo, mi si permetta alcuni personali ringraziamenti: al nostro direttore e al nostro assessore, per la pronta e intelligente risposta alla richiesta di conservare presso di noi queste carte; alla direttrice dell'Archivio Storico Capitolino, Paola Pavan,

che ha immediatamente sposato la causa di questo fondo e mi ha messo in condizione di lavorare con serenità e con gli strumenti burocratici necessari. Non devo certo ripetere i ringraziamenti al nostro maestro, ma un posto lo vorrei riservare alla sua famiglia, i suoi figli, e soprattutto Marcella Tedeschi, moglie affettuosa e preziosa, che con la sua pazienza, la sua tranquilla fermezza, ha fatto sì che questo patrimonio della cultura italiana non fosse perduto o lasciato a se stesso.

Un merito suo e di Carlo Muscetta, di cui mi auguro riusciremo ad essere degni.

Luigi Cortesi

Per Carlo Muscetta in occasione del suo 90° compleanno

Ho sedici anni e mezzo meno di Carlo Muscetta. Per dare un'idea dell'intervallo generazionale, nel 1956, all'epoca dei cosiddetti "fatti d'Ungheria", io avevo 27 anni, Muscetta 44. Noto che la differenza generazionale va riducendosi con il procedere dell'età. Ora ritengo di avere quasi lo stesso bagaglio di memoria del vecchio (ma mai placato) Carlo. Dipende forse dalla mia scelta professionale di storico. Nel 1956 avevo già comunque il mio posto (come allora si diceva scherzosamente) "di lavoro e di lotta" a Milano, nella Biblioteca Giangiacomo Feltrinelli..

Non conoscevo personalmente Muscetta; ma egli era per me uno degli intellettuali "in vista" del partito, ai quali guardavo (si guardava) come a modelli, maestri ma anche fratelli maggiori. Aveva scritto o andava pubblicando saggi importanti; era presente nel dibattito culturale; dirigeva dal 1953 « Società » con Gastone Manacorda, uno storico dal quale pure appresi molto e che mi piace ricordare qui. Quei brevi anni furono forse i migliori nella vita della rivista: « Società » era il prezioso companatico di cui ci alimentavamo anche noi giovani storici della Feltrinelli, essendo una rivista interdisciplinare (anch'io ne divenni poi collaboratore) e avendo comunque le credenziali dello storicismo e della giusta partigianeria comunista.

Muscetta rappresentava una congiunzione vitale con quello che per il comunismo di massa era stato il "decennio di preparazione", gli anni Trenta; dopo aver fatto la traversata del fascismo, aveva scaricato gli umori idealistici nell'esperienza del Partito d'Azione. Aveva fatto la Resistenza a Roma, redigendo l'« Italia libera » (con Ginzburg, Rossi Doria, Fancello e altri) addirittura dal 9 settembre 1943 (ma quello fu un numero che non poté uscire) e poi facendosi qualche terribile mese a Regina Coeli. Chi parla di "morte della Patria" dovrebbe leggere la lettera 22 de *L'Erranza*, non solo una delle più belle, ma anche importante come testimonianza storica: nella caduta del fascismo e nell'armistizio prevalsero non gli elementi di fine, ma quelli di inizio d'una nuova vita nazionale e sociale. Muscetta aveva poi aderito al Partito comunista italiano nel 1947, all'inizio di quello che possiamo chiamare il periodo aureo della rivelazione gramsciana. Dai *Quaderni* di Gramsci e dalla sua stessa figura veniva fuori quel certo modello di intellettuale.

La formula era, in apparenza, semplice: unità stretta di ideali e di impegno pratico, di studio e di milizia, di coscienza del passato e di ragionata tensione verso il futuro. Rispetto alla vecchia figura dell'intellettuale socialista c'era un maggior rigore nello studio e nell'intervento, un più vincolante

richiamo all'importanza della preparazione teorica, ma — forse soprattutto — il legame con il partito in quanto organizzazione. A questi dati Muscetta aggiungeva (ha sempre aggiunto, anche oggi lo fa con battute di ammiccamento) una capacità critica che non aveva solo il momento paludato dell'analisi dei testi e della scrittura saggistica, ma anche lampi polemici, che gli venivano da quella che lui stesso chiama "ispidità caratteriale", ammorbida dalla maliziosa, chiarissima innocenza che è tipicamente sua. Il presente, l'esistente era per lui qualcosa che bisognava soprattutto criticare: il presente dell'Italia, della vita culturale, del capitalismo. E anche — specialmente su certi piani e da un certo momento in poi — il presente del partito e delle sue istituzioni: le riviste, l'Istituto Gramsci, le iniziative prese o non prese. Devo rimandare anche per questo a *L'Erranza*, una fonte che nella sua apparente disarticolazione in lettere tematiche ricomponesse un'unità di testimonianza veramente preziosa.

Erano anni in cui al giovane intellettuale comunista (come io ero) non pareva ci fosse molto da criticare; oppure, il criticabile non sembrava dover caratterizzare i destini del partito. Ciascuno conduceva la propria battaglia nell'ambito di studi e di organizzazione degli studi che era proprio della sua disciplina. Ma Muscetta, più anziano, più esigente, dotato di grande autorevolezza, scalpitava già allora. Sapeva che la politica era una « ingoiatura di rospi in cui erano messe a dura prova le virtù digestive del buon militante ». Lo sapeva da prima, dai tempi dell'esperienza azionista. Ma proprio da buon azionista, ed ora comunista, non digerì mai il rospo più grosso, quel voto dei deputati del PCI alla Costituente sull'articolo 7 che — per colmo d'ironia — sopraggiunse appena dieci giorni dopo la sua adesione al grande partito; era un'evidente manovra rivolta alla Chiesa cattolica e agli elettori cattolici, ma anche una dimostrazione di quel possibilismo *conservativo* (il termine ricorre più d'una volta ne *L'Erranza*) tutto togliattiano, che aveva già dato prova di sé con la "svolta di Salerno".

L'uno e l'altro aspetto, il segnale ai cattolici e il conservativismo, piuttosto indigesti per un ghibellino e giacobino come Carlo (il secondo termine gli fu spesso applicato; ma non so se sia mai stato da lui accettato). Ma erano tempi in cui l'ottimismo prevaleva, e si perdonava come tattica quella che invece doveva dimostrarsi come strategia profonda del partito, anche al di qua di Togliatti. Fu un periodo che parve chiudersi con una sconfitta, quella del 18 aprile 1948, che invece fu l'inizio d'una grande ascesa, constatabile già nel sussulto che percorse il Paese dopo l'attentato del 14 luglio a Togliatti. I frutti vennero raccolti nel giugno 1953, con la sconfitta del tentativo reazionario della "legge truffa" e con il PCI al 22,7% dei voti.

Gli scricchiolii e i disastri veri e propri vennero dopo: nel 1954, con la crisi che portò alla sostituzione di Secchia con Amendola all'organizzazione (Secchia era anche vice-segretario: non mi pare che il meridionalista Muscetta potesse averlo in gran simpatia); nel 1955 con la sconfitta alla Fiat; poi, con l'"indimenticabile", ma soprattutto catastrofico, 1956.

Qui noi troviamo (ne *L'Erranza*, ma anche nei *Dialoghi con...* usciti per il 90° compleanno) una documentazione diretta della crisi che il PCI attraversò tra l'ottobre e il novembre, in relazione all'insurrezione ungherese, con un "pezzo" di primaria importanza: la lettera che Togliatti scrisse il 27 ottobre a Muscetta (tra i tanti, proprio a lui) nel tentativo (che doveva risultare vano) di tamponare l'iniziativa della cosiddetta "lettera dei 101", tra i

cui ideatori c'era proprio Muscetta. Da rilevare che Muscetta aveva già nei mesi precedenti dato le dimissioni sia dalla condirezione di « Società » sia dalla segreteria dell'Istituto Gramsci, protestando contro gli eccessivi controlli del partito e la mancanza d'iniziative di discussione.

Togliatti era troppo intelligente, e troppo consapevole di avere fino a quel momento dissimulato sulla realtà dell'Unione Sovietica e del modello di Stato esportato nelle "democrazie popolari", per non rendersi conto (e lo scriveva) che la crisi di Budapest segnalava una situazione grave, addirittura catastrofica. Si stava preparando un congresso italiano (fu l'VIII del PCI) nel quale c'erano — ancora molto morbidamente — i problemi della « democratizzazione dei regimi socialisti » e dell'« abbandono del concetto del partito-guida ». Ma Togliatti riteneva che non si dovesse « mescolarci troppo in quello che i nostri compagni stanno facendo nei loro paesi »: una traccia preziosa per capire anche il Togliatti degli anni Venti (il distacco da Gramsci) e degli anni Trenta (il suo zelo filo-staliniano).

Ma Muscetta e gli altri (in verità un gruppo molto composito, come si potrebbe vedere dalla diversità dei loro destini politici e intellettuali) — e gli altri non solo romani ma anche di altre città e specialmente milanesi (Carlo Feltrinelli ha recentemente pubblicato il documento, datato 29 ottobre, d'un gruppo di organizzatori culturali tra i quali c'ero anch'io, con Giangiacomo, Giuliano Procacci, Rossana Rossanda, Vando Aldrovandi, Giuseppe del Bo, Enzo Modica, Marcello Venturi,) — erano andati già molto più in là; infatti non ponevano la sola questione dell'intervento sovietico in Ungheria né solo della tipologia di quei regimi politici, ma volevano tornare a discutere di comunismo. Togliatti si augurava esplicitamente che la rivolta di Budapest « fosse schiacciata », ed era questo — più che l'insurrezione — il punto della catastrofe. Alcuni dei contestatori (io stesso, per altri dieci anni) sarebbero rimasti nel PCI; altri, molti altri, ne sarebbero usciti, perlopiù non reinscrivendosi per il 1957. Chi uscì a destra (fu in realtà la maggioranza), chi uscì a sinistra, o con l'intenzione di andare più a sinistra. Vediamo quale fu la replica di Carlo (da *Dialoghi con...*) e la sua scelta di posizione. In una lettera « Ai compagni della IV cellula della Sezione "Mazzini" » di Roma e alla Direzione del partito egli dava le dimissioni dal PCI, accusando il partito (l'abbiamo già detto, era un suo *Leitmotiv*) di « conservatorismo dissimulato », « rilassante », « conciliatore ». Un richiamo finale all'antidogmatismo di Gramsci la dice lunga sull'animo di Carlo, sullo spirito con cui egli, dichiarando di voler « continuare a combattere per gli stessi ideali e contro gli stessi nemici », trovava per allora rifugio nel PSI. Un dimissionario dal partito che era tutt'altro che un dimissionario dall'impegno e dalla causa, come sappiamo tutti. Diciamo, a onore di Carlo: ce ne vorrebbero di questi dimissionari.

Negli anni del PCI ci eravamo solo sfiorati. Negli anni Ottanta ci siamo ritrovati l'uno accanto all'altro nei discorsi e nelle passioni, "cani sciolti" e senza collare, ma ancora "rossi". Sempre di più, anzi, perché le ragioni della protesta e le esigenze dell'alternativa sono ancora aumentate. E perché siamo nel numero di quelli che non accettano umiliazioni. Carlo sempre disposto a lanciarsi come un vèlite, io più cauto, catafratto, come si conviene a chi si mette in mente di avere addosso il manto pesante della storia. Il vèlite Carlo Muscetta ha armi leggere, ma — lo sappiamo tutti — ben acuminata; e la sua faretra ne è ancora colma.

Mi piace concludere con un ricordo di dieci anni fa: ottantesimo compleanno, presentazione de *L'Erranza* alla Biblioteca di Storia moderna e contemporanea, clima di omaggio e di festa per Carlo. Alla fine, lui stesso prende la parola: non un lungo discorso, ma poche frasi che si concludono con una dichiarazione di fedeltà all'idea stessa della « internazionale futura umanità ».

Sono stati dieci anni non belli per il mondo e per l'Italia, e non è bello neppure il contesto storico di questo 90°. Un'altra guerra è alle porte, e l'Italia vi viene condotta a forza. A maggior ragione è anche per noi importante reggere con fermezza il filo intergenerazionale che Carlo Muscetta ha tessuto con la forza del suo sapere e della sua moralità.

Con semplicità, come nel breve testo del Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli che ci ha qui convocato. Grazie Carlo.

A liberare il finale della serata dalle secche, sia pure inevitabili, dei saluti commossi e affettuosi di tutti i presenti, ci ha pensato lui, il festeggiato, che ci ha riservato la sorpresa di queste belle parole, ancora una volta concise e dirette, ove spicca un epigramma nel quale Muscetta, da par suo, ancora una volta fa vibrare un esplicito riferimento all'attualità:

Sono commosso: poche parole. Abbiate pazienza. Come detto altre volte, la memoria non mi soccorre: ho bisogno di una metaforica stampella della mente oltre a quella delle mie povere gambe.

Avrei voluto coniugare in versi per voi verbi importanti come donare, perseverare. Non ci sono riuscito. Vi offro questi ultimi versi amari e polemicici come una volta.

Non ti duole l'artrosi della mano
 ti duole che non possa più stringere il pugno;
 dentro ci vorrebbe un frutto per salutare gli amici
 ma per levarlo contro il grugno di quegli altri
 forse sarebbe meglio un sasso.

Grazie a voi qui presenti e primo fra tutti a Muzio Mazzocchi Alemanni, intellettuale aristocratico, incomparabile presidente del Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli. A lui, e all'indimenticato Roberto Vighi devo l'approfondimento degli studi e delle conoscenze. Grazie alla cara amica Berta, generosa suggeritrice, ne sono certo, di questo festoso incontro, e ai soci tutti a me carissimi, e in particolare a Marcello Teodonio, detto Massimo, e a Franco Onorati, organizzatori attivi e ineguagliabili.

Un replicato affettuoso grazie a Novella Bellucci e Giulio Ferroni: a loro, alla loro fatica la grande gioia della pubblicazione *Per Carlo Muscetta* dell'editore Bulzoni, a cui rivolgo il mio saluto. Grazie ai collaboratori e ai sottoscrittori della tabula gratulatoria.

Del libro amo la complicità affettuosa e ammiccante sia nelle testimonianze di Nino Borsellino, Marisa Bulgheroni, Dante Della Terza, Enzo Frustaci, come nelle scelte degli studi critici: temi e autori a me cari, dalla satira nel

bel saggio di Giulio Ferroni ai saggi sul Belli di Nicola Merola, Marcello Teodonio, Maria Teresa Lanza, belliani doc. Dalla lettura interessantissima del Padula di Dondero a Chaplin nell'importante saggio di Oldrini; e ancora dal Tommaseo della cara Elsa Sormani al Manzoni di Jacqueline Risset, al Leopardi di Pino Fasano. Sapienti i saggi degli illustri amici La Penna e Luperini e quelli delle mie dilette discepole Rosalba Galvagno e Rosa Maria Monastra; e ancora affettuosi i commenti alle mie opere di Nuccio Ordine e Gennaro Savarese. Sullo sfondo l'amata Sicilia nei saggi della Bellucci e di Silvano Nigro. A Maria De Lorenzo devo versi intensi: la sua erranza dal mio Narciso a Icaro sembra additare un itinerario suggestivo. Molto belli e attuali i versi di Bonaldo Stringher, di cui mi piace qui ricordare *Seminatori*.

Per *Dialoghi con...*, reso prezioso dalla magia del poeta editore Angelo Scandurra, grazie a Luisa Mangoni, studiosa a voi ben nota, divenuta, ne sono fiero, esperta della mia *Erranza*, alla mia amata allieva Rosa Maria Monastra, attenta compilatrice delle indispensabili note; al giovane Francesco Pontorno che si è occupato di riordinare l'archivio. Le lettere scelte, in gran parte inedite e autografe, appartengono ai miei maestri e ai cari "compagni di viaggio". Il loro ricordo non mi ha mai abbandonato: amici di tempi tragici — come mi ha scritto Luigi Pintor — ma animati da grandi speranze.

Grazie a Luigi Cortesi, studioso invidiabile per il suo profondo impegno nelle attuali battaglie civili. Grazie al caro discepolo — figlio — collaboratore Enzo Frustaci, che ha reso possibile la donazione delle mie carte all'Archivio Capitolino. Mi rasserena saperle all'ombra del Borromini e già a disposizione degli studiosi.

E infine, ma non meno importanti, i ringraziamenti all'assessore alle Politiche Culturali del Comune di Roma Gianni Borgna, all'intelligente e attiva direttrice dell'Archivio, signora Paola Pavan, e al Direttore del Dipartimento alla Cultura dottoressa Giovanna Marinelli. Per il loro sollecito benessere, Roma, la città in cui ho svolto buona parte dell'attività professionale, diviene così ancora più cara a me, che posso dirmi suo cittadino per aver varcato la famosa soglia (ricordate il detto: «ar Coeli c'è uno scalino: chi nun salisce quello nun è romano»?).

Infine grazie agli amici della Casa delle Letterature che ci ospitano.

Concludo con il nostro Belli:

E a cche serveno poi tante parole?
Pascienza e rabbia fin ch'er freddo dura.
Staremo in cianche quanno scotta er zole.

Il sole della pace, spero. Questo il mio augurio per voi tutti in un momento tanto drammatico.

Grazie, prof!
E auguri.

Chi l'avrebbe mai detto

Nono ciclo di letture belliane: e a teatro pieno

DI STEFANIA LUTTAZI

Ricordate ancora quella ventosa primavera del 1996 quando nella posta trovaste un invito grigioto per dei mai sentiti prima « mercoledì belliani al Teatro Argentina »? Erano organizzati da un poco noto “Centro Studi Giuseppe Gioacchino Belli” (sic! sull’invito era scritto proprio così, Gioacchino con due “c”), nato un paio d’anni prima, con all’attivo un convegno su Pasolini, qualche timida iniziativa volta a far conoscere il grande scrittore cui si intitolava, dei fondatori di assoluto prestigio intellettuale, e una sparuta ma volenterosa schiera di collaboratori e simpatizzanti.

Da allora le trombe della fama hanno avuto il loro bel nitrire e barrire, il nome del Centro si è sparso per il globo terracqueo e le letture all’Argentina sono diventate un’istituzione nella vita culturale della capitale (l’autoesaltazione riscalda il cuore). In realtà, c’è stato un temporaneo affievolirsi della risonanza della *vox belli*, che nell’autunno 2001 si è levata, anziché tra gli spalti del più celebre teatro romano, da quel tempio della cultura che è la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, ancora incongruamente intitolata a Vittorio Emanuele II; per poi tacere del tutto nel 2002, quando un cambio di direzione nel detto celebre teatro portò a un’eclissi dell’astro belliano. Eclissi parzialissima, si intende, perché le iniziative si susseguirono numerose in altre sedi e circostanze; ma ugualmente dolorosa, perché è sempre triste infrangere le tradizioni gloriose.

Poi, il ritorno, in grande stile e trionfale: due letture nella cornice dell'Argentinaccia, come la chiamava Giuseppe Gioachino, con un afflusso di pubblico insperato e superiore a ogni più rosea previsione fatta dagli organizzatori nel corso dei complicati riti propiziatori che sempre precedono le iniziative del Centro (scaramanzie, incontri clandestini dall'atmosfera vagamente cospiratoria, grande consumo di caramelle durante le tempeste creative che cortocircuitavano le sinapsi di Presidente, Vicepresidente, e figure più o meno insignificanti — c'ero anch'io).

Dopo diversi anni di letture belliane, fu così deciso di avventurarci intrepidamente in qualche sperimentazione di cui il nostro ignaro pubblico doveva essere a un tempo beneficiario e cavia. Intanto, il numero dei lettori-attori è stato incrementato, invitando a partecipare, oltre agli indispensabili Gianni Bonagura e Paola Minaccioni (e chi se l'immagina, una lettura belliana senza Gianni?), un soggetto da studio come Maurizio Mosetti, conosciuto e adescato dagli emissari del Centro in occasione di uno spettacolo belliano da lui concepito, diretto e interpretato nel 1999, intitolato *La bbellezza* e andato in scena al Teatro di Documenti (non c'eravate? male, molto male. Ma d'ora in poi promettiamo di essere più solerti nel rendere note le iniziative belliane di qualsiasi tipo e provenienza); e arricchendo lo spettacolo con la voce inconfondibile di Rita Savagnone, e la simpatia irresistibile di Massimo Wertmüller. Già, lo spettacolo. Ma è stato uno spettacolo? O una lettura? O una lettura spettacolare?

Quel che certamente era nelle nostre intenzioni, al di là degli esiti su cui sarà il pubblico a esprimersi, era di rendere l'impostazione delle letture più varia, più mossa, insomma maggiormente connotata in direzione di un vero e proprio spettacolo, slegato dai canoni ristrettivi della conferenza. Tutto ciò tenendo conto che si tratta pur sempre di letture organizzate senza la possibilità di provare con gli attori (di cui dunque tanto più va apprezzata la straordinaria capacità interpretativa), con la disponibilità di mezzi limitati (ah, potersi avvalere della maestria di un tecnico luci, o di un pianoforte sulla scena — il musicista lo avevamo pure trovato —; ma dateci tempo...), e soprattutto tenendo conto dell'esigenza, fortissimamente sentita da noi tutti, di rispettare fino in fondo il testo, non cedendo mai alla tentazione di snaturarlo, di tradirlo, di andare oltre le intenzioni dello stesso autore.

E allora eccoci impegnati a selezionare i sonetti, e poi a individuare la voce più adatta per ciascun testo, e poi a interrogarci su

quel che va detto per facilitare la comprensione di questo poeta così infidamente chiaro, all'apparenza, e così complesso se appena appena lo si scalfisca in superficie; e nel frattempo, incontri volanti con gli attori, a teatro (non all'Argentina, no; ma nell'ufficio del direttore di un altro teatro romano di tradizione, il Vittoria, ormai ineludibilmente colonizzato dai centrostudisti), al bar, ai cantoni delle strade, secondo quella logica empirica che ci governa, per la quale nessuna difficoltà organizzativa deve fermarci, e alla fine l'impressione deve anche essere quella di un'istituzione culturale perfettamente organizzata ed efficiente.

Insomma, il consueto dietro-le-quinte delle nostre iniziative, niente stanziamenti milionari come spesso si immagina in relazione agli istituti di cultura, nessun supporto logistico se non quello garantito dalla squisita ospitalità del nostro Presidente, Muzio Mazzocchi Alemanni, e della indispensabile signora Berta Ascoli o Mazzocchi che dir si voglia, sempre ricca di consigli illuminanti, aneddoti irresistibili e, non ultimo, dolciumi e porto invecchiato al punto giusto; ed è nel salotto di Berta Ascoli che rivive quell'atmosfera di amicizia fatta di stima e profonda consonanza culturale che si rintraccia in molte pagine dell'epistolario belliano, così che il primo omaggio al poeta recato dal Centro Studi è forse proprio questo tentativo di ricreare una rete di rapporti quale era quella che costituiva una delle ragioni più profonde dell'esistenza di Belli.

Un'amicizia che permette anche le burle, come quella architettata in occasione dell'ultima lettura ai danni dell'ignaro Teodonio: convocato in tutta fretta per registrare alcuni sonetti, destinati a essere utilizzati in un ciclo di conferenze in alcune scuole romane, così gli è stato fatto credere (e se l'è bevuta), eccolo puntualissimo e compito, tutto preso dal nobile compito di diffondere il Verbo belliano tra i giovani: si sistema davanti al raffinatissimo impianto di registrazione, con tanto di microfono ultraprofessionale (pietito in prestito da un amico regista), si schiarisce la voce, prova e riprova, non è soddisfatto, il suo perfezionismo gli impone di limare ogni singolo verso, di raggiungere per ogni sonetto esattamente il tono che ritiene giusto; gli facciamo leggere una decina di sonetti, godendoci lo spettacolo e la nostra perfidia, consapevoli del fatto che solo una delle sue interpretazioni troverà un pubblico: l'intera messinscena ha infatti l'unico scopo di procurarci una registrazione di Marcello Teodonio che legge *La mi' nora* (opportunamente "papizzato" dal nostro consulente per gli effetti sonori, Paolo Pasquini — personaggio mai nominato ma di indubbia utilità —, con

un riverbero che fa molto Giovanni Paolo II in S. Pietro), da mandarsi in onda a sorpresa a commento della presenza della Luttazi sulla scena (la "dottoressa" del Centro non merita altro).

E così, eccoci arrivati alle date fatidiche: il 18 e il 25 marzo si va in scena. Ci incontriamo in teatro alle tre del pomeriggio, perché le ore immediatamente precedenti lo spettacolo sono l'unica occasione che abbiamo per provare; siamo immersi nelle prove (immaginate i duetti, e i sonetti letti a cinque voci, e tutte quelle diavolerie che avete sentito) quando, alle quattro e cinque, ecco precipitarsi in sala il Teodonio, allontanatosi per procurare una bottiglia d'acqua (ricordate il discorso sulla logica empirica? appunto), che fa gesti inconsulti con le braccia (sembra cacciare avanti a sé un nugolo di volatili da cortile) e, arrivato a portata di voce, esce in un sorprendente « via dal palcoscenico! Hanno dovuto aprire il teatro perché si era assembrata troppa folla! ». Inutile dire che nessuno gli crede. Ci sarà pure gente, ma non esageriamo. Ho il coraggio di uscirmene con un « te piacerebbe, Teodò »: non ho il tempo di dire altro, non resta che sgranare gli occhi, arraffare carte e cartucelle e darsela a gambe precipitosamente: la sala è invasa dal pubblico. Mai fuga venne intrapresa con maggiore entusiasmo. Seduti (al buio) sulle casse accumulate dietro le quinte, beviamo acqua minerale, ci guardiamo e non sappiamo che dire: a teatro pieno, non resta che mettercela tutta.

Il 996. Belli da Roma all'Europa **Cronistoria di un'avventura**

**I ciclo, aprile–maggio 1996, teatro Argentina,
letture di Gianni Bonagura**

Muzio Mazzocchi Alemanni
Cos'è er monno? È una gran meditazione
Alla scoperta del Belli

Eugenio Ragni
Er papa, er Visceddio, Nostro Signore
I papi nei sonetti di Belli

Marcello Teodonio
Sto sera–sera de porcaccia infamaccia ammalatia
Salute, malattia, morte: Belli e l'epidemia di colera del 1837

Franco Onorati
Li teatri de nò
Belli spettatore d'eccezione nei teatri del suo tempo

Muzio Mazzocchi Alemanni
...inpicciamme li fili a la momoria
La storia

**II ciclo, novembre–dicembre 1996, teatro Argentina
letture di Gianni Bonagura**

Luigi Ceccarelli
Roma capomunni
Itinerario nella Roma belliana. Con la partecipazione di Marina Tagliaferri

Muzio Mazzocchi Alemanni
La Bibbia, ch'è una spesce d'un'istoria
La versione belliana della Bibbia

Marcello Teodonio
Le donne de qui
L'universo femminile in Belli
Con la partecipazione di Dacia Maraini e di Marina Tagliaferri

Franco Onorati
Stupemma è ll'arte de chi ssona e canta
Belli e la musica (con ascolto di brani musicali)

Roberto Vacca
Li du' ggener'umani
Umili e potenti nella poesia belliana

Le letture belliane: bilancio e prospettive
20 maggio 1997, teatro Argentina
letture di Gianni Bonagura e Paola Minaccioni

III ciclo, novembre 1997, teatro Argentina
letture di Gianni Bonagura e Paola Minaccioni

Muzio Mazzocchi Alemanni
Un Russo che sse chiama Pietro Bburgo
L'incontro fra Gogol' e Belli

Maria Teresa Lanza
Er tempo de Francesi
La Repubblica giacobina e Napoleone nei sonetti di Belli
Con un intervento di Laurino Nardin: I francesismi nei sonetti di Belli

Claudio Costa
Lui le lingue der mommo? Le sa tutte
Belli linguista. Con un intervento di Tullio De Mauro

IV ciclo, marzo-aprile 1998, teatro Argentina
letture di Gianni Bonagura e Paola Minaccioni

Pietro Gibellini
Ommini da vienù, sete futtuti
Porta e Belli a confronto. Con Oreste Rizzini

Marcello Teodonio
*Basta, ggìa che cce semo, alegramente: / e nun ce famo dà la cojjonella /
cor don-der-fiotto che nun giova a ggente*
Leopardi e Belli. Con un intervento di Carlo Muscetta

Franco Onorati
*Ogni tanto però da li parchetti / se sentiva a ripete un tibbonoi /
d'apprausi ar machinista e a Dozzinetti*
Un salotto romano fra musica e poesia
Con Marta Vulpi, soprano, e Martino Faggiani, pianista
Musiche di Gaetano Donizetti

Laura Biancini
Il nostro Belli immortale
Scrittori e musicisti rileggono Belli. Con Stefano Palladini e Nazario Gargano

V ciclo, febbraio-marzo 1999, teatro Argentina

Angela De Novellis e Franco Onorati
Viva l'Italia! E fora lo straniero!
1849: la Repubblica Romana fra storia e cronaca
Musiche di Giuseppe Verdi. Letture di Gianni Bonagura e Paola Minaccioni

Il Ciarlatano

di G. G. Belli interpretato da Gianni Bonagura

La Bbellezza

I sonetti di G. G. Belli. Interpretato da Maurizio Mosetti
Musiche di Marcello Sinibaldi, Angelo Valeri, Fabio Valeri

Muzio Mazzocchi Alemanni

E fora?

Le "traduzioni" dei sonetti. Con Otto Ernst Rock e Italo Michele Battafarano
Lecture di Gianni Bonagura e Paola Minaccioni

Marcello Teodonio

...*La storia, detta a' sta maniera, pare fasulla perché è troppo vera!*
Omaggio a Elia Marcelli. Lecture di Gianni Bonagura

VI ciclo, gennaio-maggio 2000

Muzio Mazzocchi Alemanni e Micaela Procaccia

Io sò jodio romano

I sonetti giudaico-romaneschi di Crescenzo Del Monte
Con Mirella Calò e Duccio Levi Mortera

Quattro angioloni...

I sonetti di Belli interpretati da Fiorenzo Fiorentini
Con Roberta e Monica Fiorentini, Paolo Gatti

Muzio Mazzocchi Alemanni e Franco Brevini

La poesia in dialetto di F. Brevini (ed. Mondadori)

Con Gianni Bonagura, Domenico Maugeri, Mariano Rigillo

Pietro Gibellini e Marcello Teodonio

Sto monno e quell'antro

Il sacro nei sonetti di Belli. Con Gianni Bonagura e Paola Minaccioni

Claudio Costa e Franco Onorati

Vangelo seconno er poeta

Il sacro nella letteratura romanesca del Novecento
Con Gianni Bonagura e Paola Minaccioni

**VII ciclo, marzo-aprile 2001, teatro Argentina
letture di Gianni Bonagura e Paola Minaccioni**

Claudio Costa e Claudia Micocci

Nun sai chi è Meo Patacca?

Omaggio a Giuseppe Berneri (1634-1701)

Maria Teresa Lanza

E settimo madrimonio

Nozze sì, nozze no, mogli, mariti e preti nei sonetti di Belli

Marcello Teodonio
Mò senti er pranzo mio
 Mangiare e bere, crapuloni e morti di fame nei sonetti di Belli
 Con l'intervento di Mario Mazzetti di Pietralata

VIII ciclo, novembre–dicembre 2001
Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, letture di Gianni Bonagura

Marcello Teodonio
Via Gemito
 Incontro con Domenico Starnone

Marina Battaglini
Di alcune cinesi curiosità
 Belli, la Cina, l'esotico

Franco Onorati
 Nel centenario verdiano. Verdi a Roma, Verdi e Roma, Verdi e Ferretti,
 Verdi e Belli... Insomma: W Verdi!
 Con ascolto di brani musicali

IX ciclo, marzo 2003, teatro Argentina

Marcello Teodonio
Leggere Belli
 Con Gianni Bonagura, Paola Minaccioni, Maurizio Mosetti,
 Rita Savagnone e Massimo Wertmüller

Muzio Mazzocchi Alemanni e Stefania Luttazi
Le creature
 I bambini e l'educazione nelle carte e nei sonetti di G. G. Belli.
 Con Gianni Bonagura, Paola Minaccioni, Maurizio Mosetti, Rita Savagnone

E ora? Scrivete per commenti, suggerimenti e proposte al

Centro Studi "G.G. Belli"
Piazza Cavalieri di Malta, 2
00153 Roma

oppure inviate una e-mail all'indirizzo: c.studigbelli@mclink.it

Siamo ansiosi di conoscere le vostre impressioni sulle letture belliane e sulle altre iniziative del Centro Studi; per questa ragione abbiamo deciso di destinare uno spazio, all'interno della nostra rivista, alle lettere pervenuteci (scartando, ovviamente, quelle proprio cattivissime). Parallelamente, abbiamo avviato una serie di interviste di argomento belliano volte a sondare diversi aspetti della da noi auspicata diffusione capillare della poesia di G.G. Belli; proponiamo in questo numero un'intervista ai due attori e dicatori belliani Paola Minaccioni e Maurizio Mosetti. Ma attenzione: nessuno sarà più al sicuro, i nostri intervistatori arriveranno ovunque...

Interviste improbabili

↳ Ciak, I: Paola Minaccioni, Maurizio Mosetti

a cura di S. L.



Paola Minaccioni è nata a Roma nel 1971. Dopo aver frequentato il Centro Sperimentale di Cinematografia, la Scuola Europea per l'arte dell'attore e i seminari di Nicolay Karpov e Gennadi Bogdanov, è entrata a far parte del laboratorio di Serena Dandini, con la quale collabora da due anni. Dal 1991 ad oggi ha lavorato in una ventina di spettacoli teatrali, con numerosi registi tra i quali Attilio Corsini (*Il giardino dei ciliegi*, 1995), Duccio Camerini (*Tre sorelle*, 1999; *Tribù*, 2000), Valeria Talenti (*Léonce e Lena*, 2000); autrice e interprete di *Dove ho messo i denti* (2001) e *Ma chi noi?* (2002), ha lavorato anche per la televisione (ad esempio con Daniele Luttazzi in "Satyricon", e con Serena Dandini in "Mmmh!"), per il cinema (*Faccia da marito*, di G. Morricone; *Le donne non vogliono più*, di P. Quartullo) e per la radio (in programmi quali "Radio Open", "Ottovolante" e "Donna Domenica" di Radiodue). ☞



Maurizio Mosetti è nato nel 1955. Ha lavorato con registi come Andrzej Wajda (*L'affare Danton* di S. Przybyszewska, Teatro Stabile di Trieste), Gabriele Lavia (*Delitto e Delitto* di A. Strindberg, Teatro Eliseo di Roma), Sylvano Bussotti (*Il finto Stanislao* di G. Verdi, Ente Lirico di Verona), Sergio Ammirata (*Anfitrione* di Plauto, Teatro dell'Opera del Cairo e *Arsenico e vecchi merletti* di J. Kesserling). È stato autore e interprete degli spettacoli *Lettera al padre* da F. Kafka, *Lasciatemi divertire* da A. Palazzeschi, *Che cos'è? Che cos'è?* da I. Orkény, *Il sorriso delle mie labbra* di G. Rugarli, *La bellezza - I sonetti di Giuseppe Gioachino Belli*, *Il diario di un pazzo* da N. Gogol', nonché interprete di diversi film (diretti da G. Montaldo, D. Damiani, P.F. Pingitore, L. Gasparini) e sceneggiati per la televisione ("Un posto al sole", "Camici bianchi", "Incantesimo"). ☞

A che età e in quali circostanze è avvenuto il tuo primo incontro con la poesia di G.G. Belli

- ◊ Nella mia famiglia, romana da almeno quattro generazioni, il nome di Belli ovviamente suonava familiare. Ma solo all'età di ventiquattro anni, durante una *tournée* teatrale del *Giardino dei Ciliegi* di Čecov, con Gianni Bonagura, ho avuto l'occasione di entrare nel dettaglio. Gianni mi chiese: « Tu sei romana? » e poi mi consigliò di cominciare a studiare un sonetto, quello che in quel momento stava studiando lui, ovvero *La Nunziata*.
- ♥ Durante la mia prima *tournée*, a Trieste, un pomeriggio fui colto di sorpresa dalla famigerata "bora", che da buon turista avevo sottovalutato. Combattendo a capo chino contro le raffiche, l'unico posto dove rifugiarmi fu una piccola libreria in piazza Cavana; cominciai ad aggirarmi tra gli scaffali, rimpiangendo il clima romano: e forse fu in un impeto di nostalgia per la mia città che comprai *Er giorno der giudizzio e altri duecento sonetti*, a cura di Giorgio Vigolo. Fu una rivelazione.

Il tuo sonetto preferito

- ◊ Difficile rispondere! Forse *Er caffettiere fisolofo*, forse *La creazione der Monno*.
- ♥ *Li sordàti bboni*: perché è di un'attualità intramontabile – ahinoi.

Il luogo più strano in cui ti è capitato di leggere Belli

- ◊ Al matrimonio di mia sorella!!!
- ♥ Davanti allo straordinario e sorprendente pubblico di Santa Maria della Pietà.

Il sonetto che ti ha dato maggiori difficoltà nelle ultime due letture all'Argentina, e perché

- ◊ Senza dubbio il trittico *La povera madre*. Il tono di tutti i sonetti è lamentoso, drammatico, patetico a tratti. La difficoltà sta nel non renderlo monocorde, avere una adesione emotiva completa alla situazione narrata, la perdita di un figlio, e contemporaneamente non perdere la musicalità del verso che soprattutto nell'ultimo sonetto è scandito in modo quasi matematico dai respiri. Ovviamente questa struttura può portare facilmente a una lettura troppo cadensata e noiosa se non si cerca la verità della situazione. Quindi del dolore, ma un dolore asciutto e tagliente, romano.
- ♥ *Le dimanne a ttesta per aria*: provate infatti a trovare il tono giusto in cui dire il niente, mettendo in scena la comunicazione che si esaurisce nel puro suono, eppure senza che questo renda "nullo" il senso profondo del sonetto.

Quanto tempo impieghi per "preparare" un sonetto

- ☞ Dipende dai sonetti! Dopo una lettura analitica e contestuale (dopo aver letto molto a fondo le note del PROF. Teodonio) dopo uno SCILINGUARSI dei versi, delle doppie e delle "trappole" come la parola DRENTO, anche una settimana se non di più (avviene di rado di avere tutto questo tempo perché il PROF. Teodonio in genere consegna la lista definitiva solo qualche giorno prima). Come dicevo, anche una settimana, anche se secondo me i sonetti non sono mai "pronti": chi dà un'interpretazione definitiva e precisa dei sonetti non ne fa buon uso.
- ☞ Molto, moltissimo, e soprattutto molto più di quel che la straordinaria capacità di Belli di suonare "parlato", "detto di getto" possa far immaginare. Belli è senza dubbio l'autore più falsamente facile che mi sia capitato di interpretare.

Se dovessi dichiararti a una donna, le leggeresti

- ☞ *La serenata!!!*
- ☞ *La bellezza; e non solo per fare appello al suo buon cuore, ma perché è un sonetto che tocca uno dei nodi profondi dell'esistenza, l'insondabilità del destino di ognuno di noi, lo sgomento di fronte alla consapevolezza della casualità che governa la nostra vita.*

Se dovessi dichiararti a un uomo, gli leggeresti

- ☞ *Primo, conzija li dubbiosi. Ah! Ah! Ah!*
- ☞ *La Verità.*

La poesia di G.G. Belli in tre parole

- ☞ *Vita, morte, miracoli.*
- ☞ *Viscerale, tragicomica, vera.*

Ma li hai proprio letti tutti e 2279?

- ☞ *No!*
- ☞ *No!*

*E due...**La data di nascita e di morte di Belli senza guardare sull'enciclopedia*

- ☞ *Belli, Signora maestra, nacque il 7 Settembre del 1791 e morì nel 1863.*
- ☞ *7 settembre 1791... Milleottocentosessant... sessant... 1863.*

E qui il giorno non lo sapete, pappappero... d'altronde mi sembrerebbe altamente iettatorio organizzare una lettura belliana nell'anniversario della morte solo per memorizzare la data (era il 21 dicembre).

L'esperienza più emozionante come lettore-attore di Giuseppe Gioachino Belli

- ◊ Certe volte capita di leggere Belli e di sentirsi proprio di dare voce al Poeta, e contemporaneamente la voce a un personaggio delle strade di Roma. Quelle sono le letture più emozionanti.
- ❖ Vivere con Belli dentro per mesi e mesi, durante la preparazione del mio spettacolo *La bellezza*; e poi accorgermi, durante una rappresentazione ad Agrigento, che tra il pubblico correva un mormorio dapprima indistinguibile e poi via via sempre più chiaro: non riuscivo a crederci, sulle prime: ero in Sicilia, e conoscevano Belli a memoria, e dicevano i sonetti a mezza voce.

L'esperienza più emozionante come lettore privato di G.G. Belli

- ◊ La prima volta! Quando, su consiglio di Gianni, corsi a comprare una raccolta belliana e mi misi a studiare nella mia camera d'albergo *La Nunziata*.
- ❖ Vorrei piuttosto ricordare una recente esperienza come "spettatore": sentire Gianni Bonagura leggere *Le cose del Monno*.

Belli è teatro?

- ◊ Sì, certo. Ma non credo che per questo si debba tentare di legare un sonetto all'altro. Credo invece che le *pièces* teatrali di Belli comincino dalla prima quartina e finiscano con l'ultima terzina. Ogni tentativo in altra direzione sarebbe come se tentassimo di incollare assieme tutti i quadri di Picasso!
- ❖ Naturalmente sì. Un teatro particolare, una sorta di *Esercizi di stile* alla Queneau.

Tre buoni motivi per convincere un gruppo di ventenni a sentire una lettura belliana

- ◊ Per imparare a ridere di se stessi, per essere più concreti, per scoprire che, se la si sa cercare, la poesia è in ogni angolo... P.S. Per studiare in modo nuovo la storia?
- ❖ Perché se soltanto vincessero la loro diffidenza verso tutto ciò che considerano "cultura", scoprirebbero qualcuno che sa parlare anche a loro; perché si sorprenderebbero a ridere insieme a un "poeta"; perché si sorprenderebbero a dire « gajjardo, però ».

Tre buoni motivi per convincere un gruppo di trentenni a sentire una lettura belliana

- ◊ Alla mia confusa generazione di appartenenza che non vuole proprio crescere dico: perché la matematica e l'anima sono tutt'uno, come nella vita. La matematica costruzione di un verso senza anima non ha senso. L'anima senza matematica è infantile. Perché l'anima e la matematica fanno la musica. Belli ne è la prova.

- ❖ Perché dovrebbero essere in grado di apprezzarne lo sconvolgente realismo, la straordinaria forza comica, l'attualità. Perché spesso non lo sono. Perché a volte lo sono, inaspettatamente.

Tre buoni motivi per cui alle letture belliane vengono solo gli ultrasettantenni

- ❖ Perché hanno tempo! Perché sono più informati. Perché in quella fase della vita è più semplice capire che non solo il "fare" ma anche il "riflettere" riempie l'esistenza.
- ❖ Saranno solo ragioni pratiche, come l'orario delle letture, in genere pomeridiane, o la scarsa pubblicità di cui godono iniziative di questo tipo? O non ci sarà qualcosa di più profondo, di più preoccupante, che mi fa guardare con pessimismo e con tristezza al mondo in cui viviamo?

L'incontro più strambo che Belli ti ha procurato

- ❖ Un mio compagno di giochi dell'infanzia che non vedevo da 11 anni, incontrato tra le quinte dell'Argentina... fa l'elettricista!
- ❖ Gli innumerevoli "belliani di base", da trovarsi ovunque, anche nelle misteriose vie internettistiche: se lo sarebbe aspettato, Belli, di essere, insieme alla Magica Roma, protagonista di un sito intitolato nientedimeno che alle "Brigate G.G.Belli 1791"?

Potrebbe averlo detto Paola Minaccioni

- ❖ « Campo d'entrata, io? Fo la puttana? » (da *La lavannara zoppiconna*).
- ❖ « 'Na pissciatina, 'na sarvereggina, / e, in zanta pasce, sce n'annamo a letto » (da *La bbona famijja*).

Potrebbe averlo detto Maurizio Mosetti

- ❖ Non so... non lo conosco molto...

"Dubbiosa", ancora una volta...

- ❖ « E cquanno che la notte nun c'è ssole, / contentamose allora della luna » (da *Le cose der Monno*).

La Verità

La Verità è ccom'è la cacarella,
che cquando te viè ll'impito e tte scappa
hai tempo, fijja, de serrà la chiappa
e stòrcete e ttremà ppe rritenella.

E accusí, ssi la bbocca nun z'attappa,
la Santa Verità sbrodolarella
t'essce fora da sé dda le bbudella,
fussi tu ppuro un frate de la Trappa.

Perché ss'ha da stà zzitti, o ddí una miffa
ogni cuarvorta sò le cose vere?
No: a ttemp'e lloco d'aggriffà ss'aggriffa.

Le bbocche nostre Iddio le vò ssincere,
e ll'ommini je metteno l'abbiffa?
No: ssempre verità: ssempre er dovere.

Roma, 11 febbraio 1833

Quinze jours en Italie

Il viaggio a Roma di Alexandre Henri Édouard Delessert

DI CANDIDA SANTORO

Nel 2001 la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma ha acquistato a un'asta Christie's di Parigi,¹ provenienti dalla biblioteca della nota collezionista Giannalisa Giansani Feltrinelli (1903–1981),² sette diari manoscritti relativi ai viaggi fatti in Italia, tra il 1780 e il 1849, da alcuni personaggi francesi, purtroppo non tutti identificati.

Crediamo interessante dare qui di seguito una descrizione, seppure sommaria, di questi documenti, utile comunque per chi sia interessato ad approfondire le vicende di Roma in un periodo particolarmente significativo e segnato da ben due rivoluzioni.

Il *Journal de Rome* (VE 1763) è un quaderno di appunti databile al 1780–1781 in cui si danno non soltanto generiche notizie sulla città, ma soprattutto sui suoi monumenti, su chiese, ville, palazzi, musei e sulle opere d'arte in essi raccolte, con descrizioni spesso accurate e particolareggiate. Al quaderno sono allegate tre riproduzioni a penna delle iscrizioni della Tomba degli Scipioni.

1. Ringrazio la dott.ssa Livia Martinoli di tutto l'aiuto e supporto datomi nell'analisi dei manoscritti. Ringrazio inoltre Laura Biancini, Simona Cives, Elvira Grantaliano, Jocelyne Douroux, Alda Spotti, Carlo Taddeo.

2. Per notizie su Giannalisa Feltrinelli o Giannalisa Giansani Feltrinelli cfr.: L. Segreto, *Feltrinelli Carlo*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, vol. 46, pp. 100–109.

Al 1788–1789 risale un altro quaderno di appunti intitolato *Voyage en Italie d'un père capucin du Puy* (VE 1766), legato, come il precedente, con copertina originale di cartone, ora usurata e piena di annotazioni. Redatto in forma di taccuino, in scrittura fitta e minuta, oltre a contenere le inevitabili descrizioni dei luoghi visitati, il diario registra anche notizie personali, quali per esempio i resoconti delle spese sostenute. Manca purtroppo la prima parte del manoscritto e quella di cui disponiamo era già nota nell'Ottocento, come attesta una citazione apparsa nel 1863 sul quotidiano « *Le Moniteur de la Haute-Loire* ».

Di poco successivo è *Mon voyage en Italie 1792. 1793. 1794. 1795 par P.G. prêtre catholique D'Arles*. Passando per Nizza e Monaco, l'anonimo religioso di Arles attraversò alcune città italiane (Genova, Livorno, Pisa, Lucca, Pistoia, Prato, Firenze, Siena) prima di arrivare a Roma, della quale descrive ovviamente diversi luoghi di culto. Singolare è stata la scelta di riservare metà della cronaca romana a un regesto delle varie organizzazioni religiose, alle feste che vi si celebravano e infine a usi e costumi del popolo. Dopo Roma, il religioso proseguì il viaggio nei dintorni della città, visitando fra l'altro Tivoli e Frascati; si recò poi a Loreto, da dove risalì fino a Venezia, Ferrara e Bologna, per poi raggiungere Genova, e di qui rientrare nella sua Arles. Il suo è un itinerario specificamente religioso, come si evince dall'articolato e minuzioso indice dei luoghi e delle chiese di Roma e dalla cronaca della visita a Loreto, corredata — caso unico nel quaderno — di stampe della Santa Casa e della Madonna lauretana riprese da diverse angolature.

Tre manoscritti appartengono al biennio 1797–1799. Il primo, datato 1797–1798, s'intitola *Voyage de Venise à Milan* (VE 1762): si tratta di un quaderno di grandi dimensioni, ma composto di sole sette carte in cui il viaggiatore³ inserisce tra gli appunti giornalieri un preciso resoconto delle spese sostenute. Il secondo, intitolato *Voyage de Lille a Rome & autres endroits de l'Italie* (VE 1761), sembra piuttosto una trascrizione della stesura originaria: è infatti ordinato ma privo dell'immediatezza che caratterizza la scrittura di chi prende via via appunti. È inoltre diviso in tre parti, due delle quali riportano il resoconto del tragitto dalla Francia in Italia. La terza parte comprende la narrazione delle operazioni che l'esercito napoletano di Ferdinando IV eseguì per soffocare la neonata

3. A c. 1r un'annotazione manoscritta a matita riporta che il manoscritto è il "Voyage de mon pere à Venise et à Milan à l'age de 25 ans".

Repubblica Romana. La cronaca è redatta da un francese: il che costituisce ovviamente un elemento di non poco interesse da un punto di vista storico e politico.

Il terzo manoscritto, *De quelques villes de l'Italie; description mêlée de vers* (VE 1765/1-2) — è stato redatto negli anni 1798 e 1799. Come si può ricavare dal titolo stesso, la descrizione alterna versi alle prose e alle lettere. L'anonimo viaggiatore visita alcune città italiane (Torino, Milano, Parma, Bologna, Ancona, Genova) e il suo racconto, oltre a indugiare su momenti particolari del viaggio — per esempio un caratteristico intrattenimento offerto da musicisti e cantori — si arricchisce di curiosi aneddoti sui mendicanti o sul modo di viaggiare.

Infine, con segnatura VE 1760, ecco il manoscritto, quasi certamente autografo, di Alexandre Henri Édouard Delessert, cultore di studi biblici e di entomologia, nonché appassionato di viaggi, cui si dedicò immediatamente dopo aver compiuto gli studi. Venne in Italia per la prima volta nel 1849, e in quell'occasione compilò il diario,⁴ tuttora inedito, intitolato *Quinze jours en Italie*, composto di centocinquantanove carte, rifilato e rilegato assai finemente dalla legatoria parigina Trautz-Bauzonnet.⁵

Partito da Parigi, Delessert aveva toccato Marsiglia e Tolone; giunto in Italia, aveva visitato Civitavecchia, Roma e Napoli. Di particolare rilevanza è inevitabilmente la parte dedicata a Roma, che egli raggiunse al seguito delle truppe francesi entrate vittoriose in città il 3 luglio 1849.⁶ Il racconto ci offre dunque una testimonianza diretta delle condizioni in cui si presentava la città dopo i combattimenti dell'assedio francese. Delessert narra che Roma era accessibile solamente da quattro porte: Porta Portese, Porta San Pancrazio, Porta Cavalleggeri e Porta del Popolo, dal momento che tutte le altre erano chiuse da barricate.⁷ Gli scontri tra repubblicani e francesi avevano messo a dura prova la città, anco-

4. E. DELESSERT, *Quinze jours en Italie*, ms VE 1760.

5. Antoine Bauzonnet fu un noto legatore parigino che si unì in associazione al cognato George Trautz, con cui dal 1851 assunse la denominazione "Trautz-Bauzonnet", presumibilmente fino alla morte di George Trautz. Cfr. R. Devauchelle, *La reliure en France de ses origines à nos jours*, Paris, Libraire-expert, 1960, vol. II; Y. Devaux, *Dix siècle de reliure*, Paris, Edition Pygmalion, 1977; J. Flety, *Dictionnaire des relieurs français ayant exercé de 1800 à nos jours*, Paris, Editions Tecnorama, 1988.

6. E. Delessert, *Quinze jours en Italie*, ms VE 1760, cc. 56v, 62v.

7. *Ivi*, c. 62v. La trascrizione del testo manoscritto è riportata, qui e altrove, senza alcuna normalizzazione, così come appare sul manoscritto stesso.

ra in gran parte bloccata da sbarramenti di difesa (c. 62v) e segnata da terribili distruzioni che non avevano risparmiato, come si sa, alcune ville romane, ad esempio Villa Corsini e Villa Valentini, ridotte ormai a ruderi. Di fronte al drammatico spettacolo, Roma è «spectatrice muette de la lutte dont nous foulions aux pieds la scène encore intacte et abandonnée à peine par les acteurs» (c. 63v). I combattimenti nelle strade erano stati disastrosi per gli edifici e i monumenti limitrofi al teatro degli scontri, molti erano crollati o erano stati devastati dai colpi d'artiglieria. Il suo giudizio è molto duro per le distruzioni tattiche messe in opera dalle truppe romane che, allo scopo di facilitare la difesa, avevano raso al suolo interi edifici. Osserva infatti: «À ce prix, ce me semble, la défense d'une ville est facile. Deuxcent maisons interdisent le passage des boulets, on les abat, en ruinant ainsi tous les habitants: peu importe, c'est dans le but d'une défense légitime; à cela que répondre?» (c. 56r), ponendosi inoltre il quesito: «peut-on donner le nom de précautions à des mesures qui détruisent tant de richesses dans le but de faciliter une défense qu'on savait bien inutile de ce côté là?». ⁸ Stando invece a quanto riporta Delessert, nessun monumento era stato toccato dai francesi. Egli analizza ed evidenzia inoltre le profonde differenze di contingente, organizzative e tattiche dei due schieramenti, quello romano, votato a una difesa senza schemi e disperata, e quello francese, più organizzato, che nell'attacco dall'esterno aveva adottato la tecnica di disorientare il nemico rimuovendo la terra dalle trincee (c. 65v).

A differenza di un comune diario di viaggio, l'autore, da osservatore particolarmente attento qual era e dato soprattutto il critico momento storico, non risparmia opinioni e giudizi sull'assetto politico-sociale di Roma e sull'assedio appena terminato. Delessert sente infatti di dover giustificare il proprio impegno nel delineare un quadro obbiettivo della situazione politica: «Ce que je tenais à consigner ici ce n'était pas mes visites dans tel ou tel monument, dans telle ou telle église, mais simplement un aperçu de Rome occupée par les Français» (c. 81r). Nei confronti della popolazione romana, che descrive torturata dalla fame e dalla miseria, drammaticamente acuitatesi nei mesi della dominazione repubblicana, Delessert ne critica il comportamento ambiguo e vile nei confronti francesi: benché desiderosa di vedere la fine dell'assedio e di

8. Ivi, c. 61r.

passare a un regime più stabile, la popolazione romana non aveva sostenuto affatto l'intervento francese e le iniziative del dopo assedio, ma non aveva smesso di venerare il "suo" pontefice e di auspicarne il ritorno, pretendendo peraltro da lui grandi concessioni e gratificazioni (cc. 73v-79v).

Con un certo sconcerto Delessert racconta che i romani, pronti ad acclamare il 4 luglio le truppe francesi, appena qualche giorno dopo cominciarono a manifestare ostilità nei confronti dei vincitori, tanto da causare momenti di pericolo per gli stessi soldati francesi, i quali invece non reagirono mai alle provocazioni:

Pas une punition, pas une réprimande n'à été méritée par les troupes depuis la prise de Rome. Pas un homme n'a répondu aux injures par la violence, pas un n'a usé du droit du plus fort, acquis par tant de peines, tous au contraire cherchent à se faire aimer, à se faire pardonner leur victoire avec une bonté, et une indulgence au dessus de tout éloge.⁹

I francesi, dunque, non fecero mai pesare la propria superiorità di vincitori, e Delessert non può che manifestare una certa soddisfazione in proposito, mal celando un certo disprezzo nei confronti dei vinti, già chiaramente evidenziato fin dall'inizio del diario, quando, di fronte alle rovine provocate dai combattimenti, ammette di provare una « maligne satisfaction »; così come quando aggiunge che solo le qualità militari e tattiche delle truppe francesi hanno determinato la vittoria: « A qui doit on ces succès? A ces soldats qui pendant vingt six jours ont travaillé sans aucun repos pour ainsi dire prenant à peine 4 heures de sommeil sur vingt quatre, et qui accablés de fatigue mais ivres de courage et d'ardeur ont renversé tous les obstacles » (c. 67r).

E va oltre: nel descrivere la popolazione romana Delessert ci tiene a far pesare comunque il proprio giudizio di uomo illuminato rispetto alla "ferinità" dei nostri antichi concittadini: anche quando non può esimersi dal lodarli — per esempio per l'aspetto fisico, che non può non riconoscere più prestante rispetto a quello dei soldati francesi —, cede pur sempre alla tentazione di rilevare il portamento « si nonchalente, de ces conducteurs de boeufs » (c. 55r).

Dietro a queste riflessioni politiche e antropologiche traspare una Roma che, dopo grandi rivolgimenti, cerca di ricominciare a vivere, di recuperare la propria storia, le proprie consuetudini e tradizioni

9. *Ivi*, c. 76v.

fitte di aneddoti, di tornare a esibire le proprie bellezze che comunque Delessert visita meticolosamente, con la perizia di vero viaggiatore, raggiungendo anche luoghi meno celebrati. E non resta indifferente al fascino della città, in particolare nel momento più suggestivo del giorno, il tramonto, alla cui magia nessuno può sottrarsi:

Que sera ce donc lorsque le soir après le coucher du soleil vous graverez le monte Pincio et qu'oubliant l'état présent de la ville éternelle, vous vous laisserez aller à regarder avec extase cette belle vue, ce ciel plus beau encore, que vous respirerez pour la première fois depuis le matin la brise si douce de ces soirées charmantes, ou bien que vous errerez dans ce Colysée et que vous serez ému comme on ne peut éviter de l'être en voyant la lueur argentée de la lune éclairer ces arceaux si immenses où jadis cent mille spectateurs venaient assister à l'agonie d'un gladiateur, et applaudir la grace de son dernier mouvement que sera, ce dis-je, à ces moments où tant de souvenirs viendront remplir votre esprit vous distraire un peu du moment actuel et vous reporter aux beaux temps de cette pauvre Rome, lorsque vous entendrez le bruit des tambours Français battant la retraite et le son du clairon rappelant les soldats à leurs casernes. L'effet en est profond et indescriptible, je l'ai éprouvé moi-même quoique bien peu poète par ma nature: je n'avait voulu ni pu dominer aucune de mes sensations et je m'y étais laissé aller complètement: je ne saurais dire combien ces sons de guerre modernes étaient peu en rapport avec ce que je voyais, combien je trouvais petits nos soldats à côté de ces immenses ruines qui semblent construites pour un peuple de géants, combien je trouvais le désaccord sensible. Je sortais du Colysée et je m'apprêtais à rentrer en suivant cette voie triomphale qui passe sous l'arc de Constantin, lorsque j'entendis le qui vive résonner dans le silence de Campo Vaccino (cc. 72v-73v).

Nonostante tutto, anche Édouard Delessert, seppure troppo spesso irrigidito entro schemi aridi e severi, forse inevitabili in un francese al seguito delle truppe e in quel particolare frangente, riesce a cogliere infine l'essenza più profonda di Roma o almeno ciò che la anima e la rende grande e diversa da tante altre belle città, e che ha affascinato in ogni tempo stuoli di visitatori più o meno sensibili: le « belles ruines qui sont la véritable population de la ville » (c. 82r).

Bibliografia

- E. DELESSERT, *Le Chemin de Rome, s'il vous plaît ?*, Lyon, Louis Perin imprimeur, 1860, esemplare consultato presso la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma.

Un'estrosa leggerezza

Saluto a Dell'Arco "barocco"

DI EMERICO GIACHERY

A molti lettori, credo, capiterà, ripensando a distanza, in una prospettiva d'insieme, all'opera poetica di Mario dell'Arco, di ricordare come tonalità dominante — nonostante tanti momenti densi e corposi — un'estrosa leggerezza. La quale, a chi volesse evocarla per iscritto, per la legge del *similia similibus* che rende segnalati servigi anche in critica letteraria, richiederebbe penna altrettanto lieve, inchiostri di lepida finezza, di cui sembra si sia perduto il segreto: come quelli che usavano i tre adorabili comparì Trompeo Baldini e Pancrazi, che tra l'altro hanno lasciato un vitale segno nella fortuna critica del nostro amico poeta. Immaginare, per la poesia di Mario dell'Arco, ponderosi saggi critici e magari dissezioni strutturali e lambiccamenti sociologizzanti come quelli in cui si dilettono — senza dilettere altrettanto il lettore — tanti critici odierni, fa venire un po' i brividi. Un po' come mettere una pietra su un fiore, o le manette a una farfalla. Dell'Arco, secondo Baldini, è stato capace "di acchiappare, senza sciuparle, le sue variopinte farfalle sotto l'arco di Tito". Ma attenzione a non appuntarle con le spille dell'entomologo, quelle farfalle. Non lontano dal mentovato arco di Tito, nella Protomoteca capitolina invasa dalla prima luce primaverile dove si rendeva omaggio ufficiale al poeta, dottissimi

occhi si sono chinati su lenti d'ingrandimento per scrutare quelle farfalle, che invece avevano voglia di volarsene all'aperto, per posarsi su meritati rami d'alloro, ma di quelli che crescono liberi e spontanei. A concentrarsi troppo su lenti d'ingrandimento, può capitare che i volti si corrughino. E invece io vorrei salutare l'amico poeta, così giovanilmente ottuagenario con volto spianato. Tanto più che scrivo all'aria aperta, con la cara complicità degli orizzonti estivi, senz'altro libro accanto a me se non la recente *summula* intitolata *Basta (o no?)*: lieve nel bagaglio del viaggiatore in vacanza, discreto e compagnevole *livre de chevet*.

Essendo uno che scova e assapora simboli e allegorie negli aspetti del vivere quotidiano, e ben conoscendo le affinità non soltanto etimologiche tra vento e spirito, il meglio che possa fare è rivolgermi per consiglio a frate Vento (stavolta marino), il quale, scompigliata qualche chioma d'albero del lungomare, mi risponde svagatamente, com'è suo costume, con estri barocchi. (È proprio lui, del resto, che partendo dal sacro luogo "dove l'acqua del Tevere s'insala", risale il corso del fiume per andare ad animare le vesti degli angeli berniniani di Ponte Sant'Angelo).

Vallo a capire, il linguaggio del vento! Ma credo voglia invitarmi a considerare la persistenza, nella fortuna critica di Mario dell'Arco, della nozione di barocco. Anche soltanto a spigolare nei "viva-gni" di *Basta (o no?)* che riportano concise e significative testimonianze critiche, possiamo ricavare un appetibile raccolto. Renato Giani sottolinea l'«immagine ricca, secentesca, se vogliamo barocca». Bocelli addita «un barocco, una sorta di macaronico in formato, per così dire, ridotto» a proposito di *Poesie 1942-48*. Leonardo Sciascia ci offre una felice postilla su «le sottili armonie di un barocco estremo, le preziose filigrane, le *agudezas*» che in *Er gusto mio* (1954) «si dissolvono in un barocco più corposo, gravato dai simboli controriformistici della morte e del peccato». Pasolini nota che in alcuni momenti densi, come *Er sacco de Roma* (1948), anziché il marmo o la porcellana (la quale parrebbe alludere a un gusto addirittura rococò di certi effetti poetici in testi precedenti *Er sacco*), viene usata la pietra; ma la pietra, vien subito aggiunto, "svolazzante e aerea di una Roma barocca, goduta in piena coscienza contro un cielo azzurro e lucido".

Se sostassi a specificare un problema critico piuttosto complesso potrei incorrere in quella scrittura superciliosa e greve che m'ero prefisso di scansare, ma almeno un cenno va fatto sulla polisemia — del resto prevedibile e quasi ovvia — del termine "barocco" non

tanto in sé, ma come metafora critica adoperata per autori italiani recenti. Mi limiterò a ricordare qualche esempio che s'affaccia per primo alla mente: il barocco (e manierismo) attribuito a Gadda e sul quale lo scrittore stesso ha preso posizione, o il molto diverso barocco attribuito, anche in giornate di studio recentissime, a certe strutture narrative di Giuseppe Bonaviri. E mi sta nell'orecchio, *da tanti mai anni*, una voce (era di Bocelli?) che alla radio definiva "belli d'un bel barocco romano" certi versi di Vigolo. E sorvolo certi esempi di barocco intenzionale, come quello del canzoniere di Lucio Piccolo di Capo d'Orlando (un caso letterario caduto come altri nella dimenticanza). O la centralità del barocco nell'opera di Ungaretti, che è poi poeta tutt'altro che ignorato da Mario dell'Arco.

La considerazione, del tutto artificiosa e estrinseca, che il poeta sa ben costruire i suoi testi perché è di professione architetto non ha alcun rilievo critico: è poco più (o poco meno) che una *boutade*. Forse appena un po' d'attenzione in più può meritare il contatto d'amore anche professionale col volto barocco della sua città: un contatto che si è propagato alla discendenza, notoriamente di indiscussa competenza in fatto di arte barocca.

Polisemico in sé, come tutti i grandi concetti categoriali della storia della cultura, il termine "barocco" come metafora critica non lo è meno, naturalmente. Usato per Mario dell'Arco, ha connotazioni molto diverse che per Gadda o Bonaviri. Il "distinguo", d'altronde, è senza dubbio il *primum* dell'arte complessa del critico. Il celebre saggio di Eugenio D'Ors, con la dilatazione della nozione di barocco a costante storica, a categoria dialettica dello spirito, può offrirci spunti in direzioni diverse. Se per Gadda e Bonaviri, pur così lontani tra loro, può aiutarci la formula dorsiana "la Vita contro la Ragione", l'altra formula che del barocco giustappone "le forme che volano" alle "forme che pesano" del classicismo d'ogni tempo, pare fatta su misura per certi aspetti della poesia di Mario dell'Arco. La quale — par quasi inutile ribadirlo — può definirsi barocca soltanto in un senso metaforico specialissimo, condito di una vena surreale tutta nostrana (si pensi a una pagina di Baldini come *Cupole in libertà*, in cui le cupole di Roma si mettono a vorticare nel cielo). Dell'Arco ci suggerisce il sapore di un movimento aperto, risolto spesso in uno sprizzo o scintillio finale che reinventa la vocazione epigrammatica, generalmente romanesca e specificamente trilussiana, in estroso e tutto personale ammicco di "sorpresa" barocca. E, per collegarci a quanto osservato all'inizio,

quante immagini lievitanti e aeree, quanto respiro di cielo, quanto ponentino negl'impasti della sua poesia. Quante vesti scompigliate, quanto volo.

Con la finezza di critico-artista che circola a piene mani nella sua interpretazione del Belli, Giorgio Vigolo aveva indicato il cuore simbolico, il centro ideale della Roma belliana in quel "cantone de Pasquino", presso cui passa, "tritticano la testa sur cuscino" con l'aria di "un angioletto appennicato", la salma di Leone "duodecimosiconno", presso cui anche appare, indimenticabile, Papa Gregorio preoccupato e gesticolante, infervorato nella discussione coi cardinali che gli sono accanto nella carrozza, e somministrante "na bbenedizionaccia lesta lesta" alla calca urlante dei sudditi. Il centro ideale, il luogo simbolico di Mario dell'Arco è invece Ponte Sant'Angelo, "Ponte dell'Angeli", del tutto riconsacrato rispetto alla triste prossimità del patibolo, oggetto già dell'aberrante frequentazione del belliano "dilettante de Ponte", che non si perdeva mai lo spettacolo di un'esecuzione capitale. Ponte dell'Angeli non è solo luogo della memoria del cuore di un poeta che ha avuto — e un po' lo invidio io nato giusto giusto "fori de porta" — la ventura di nascere e vivere gli anni primi nel rione Ponte. È molto, molto di più. È l'immagine araldica della sua poesia, del suo senso di Roma. Luogo di prodigi, quel ponte "cascato pe sbajo sopra ar Tevere", ma nostalgico del cielo e desideroso di tornarvi, col suo luminoso equipaggio angelico:

e l'angeli ar segnale apreno l'ale
e riporteno er ponte in paradiso.

Sono convinto anch'io — e forse l'ho anche scritto una volta da qualche parte — che il ponte si sollevi ogni tanto come una mongolfiera e vada lassù, a farsi un aereo bagno di azzurro cielo romano. Credo d'altronde, che anche la poesia del poeta « ponticiano » di tanto in tanto faccia lo stesso. È forse questo uno dei suoi segreti.

Oltre al gusto per le "forme che volano", oltre a una certa vena di preziosismo espressivo, la metafora critica di "barocco" potrebbe condurci ad altri esiti e settori, molto diversi da quelli sinora evocati: le ottave di *Er sacco de Roma* e *La peste a Roma*, che riscoprono la sanguigna corpulenza e il grandioso respiro del dialetto romanesco già rivelati a suo tempo dal genio del Belli. Basti pensare a due esemplari versi belliani: "Cominciorno a intocca' tutte le

chiese" e "Oggi er croscione suo passa li ponti". *La peste* può ricordare una tematica barocca e "borromea", e nel *Sacco* si può avvertire come un vago sapore, l'eco di un eco, dell'ottava eroicomica del Seicento, che però trova in questa rievocazione novecentesca una densità non immemore dell'esperienza belliana. Al barocco, del resto, parrebbero ricondurci altre nostalgie metriche: verso il madrigale, tassesco e post-tassesco, che mi sembra continuarsi in una delle forme essenziali in una delle strutture di base della poesia dell'archiana, con raffinata ricchezza di rime al mezzo, di effetti ritmici e sonori, e verso il ditirambo rediano, "rivisitato" nel *Bacco a Frascati*, che però resta molto lontano e libero dal modello del *Bacco in Toscana*.

Insisto, comunque, nel ribadire il carattere tutto metaforico, delimitato, specifico, da precisarsi accuratamente e da mettere bene tra virgolette, del "barocco" predicabile a tale esperienza poetica. Non si dica "barocco" per un poeta come questo, se non facendo un occholino d'intesa al lettore.

È ovvio che un'anima veramente barocca, o, come usava dire a quei tempi, "in barocco", avrebbe caratteri profondamente diversi, anche se potesse reincarnarsi nel nostro secolo, da quelli del mondo poetico di Mario dell'Arco, il quale non nasce intrinsecamente barocco, ma si compenetra, per lungo e irriducibile amore, col più vero cuore di Roma, che è barocco, come ben sa chi ha messo insieme il memorabile volume celebrativo edito dal Banco di Roma, che associa ai testi poetici romaneschi su Roma splendide immagini di barocco romano. Il suo "barocco" è dunque un modo, senza dubbio pertinente e fecondo, di interpretare ed esprimere il cuore barocco della sua, della nostra città. Città segnata per sempre dal genio lirico dei due grandi avversari Bernini e Borromini, capaci entrambi per vie diverse di dare volo e canto, di infondere anima alla pietra inanimata. Città protetta da una coorte di angeli barocchi che la benedicono non soltanto dalla privilegiata residenza del ponte amatissimo già più volte evocato, ma dai frontoni e dagli interni di tante chiese. Se dovessi dare io stesso un volto al mio Angelo Custode, lo sceglierei certo tra quelli degli angeli barocchi romani, che so antichi e fedeli amici, che sempre saluto con gioia al passaggio, ricevendone cordiali sorrisi. È probabile che a rendermeli così amici abbia contribuito, operando in un modo così profondo come fa la poesia, l'opera romanese di Mario dell'Arco. La mia amicizia per la sua poesia è garantita da tali messaggi ventilata dalle loro ali vibranti. Insomma, la sua Roma estrosameri-

te e ariosamente barocca è anche quella che riconosco come mia. Sino a che punto la poesia di Mario dell'Arco abbia contribuito a farmela amare, è difficile precisare, tanto i vasi comunicanti dello spirito sono sommessi e segreti. Ma che vi abbia contribuito, è certo. I poeti, a mio avviso, esistono soprattutto per questo.

Tullio Kezich, "L'ultimo Carnevål"

In scena a Trieste, ottobre 2002

DI LAURINO GIOVANNI NARDIN

Il declino dei dialetti d'Italia non trova conferma a Trieste, non ancora. Qui può ancora capitare, su un autobus, di sentire un'anziana signora, un tantino stupita, chiedere ad una signorina italo-fona come mai *lei la parla in lingua?*

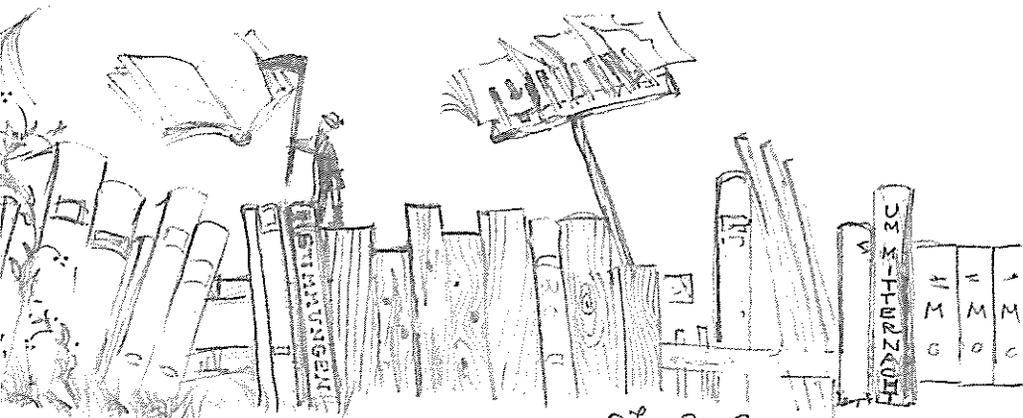
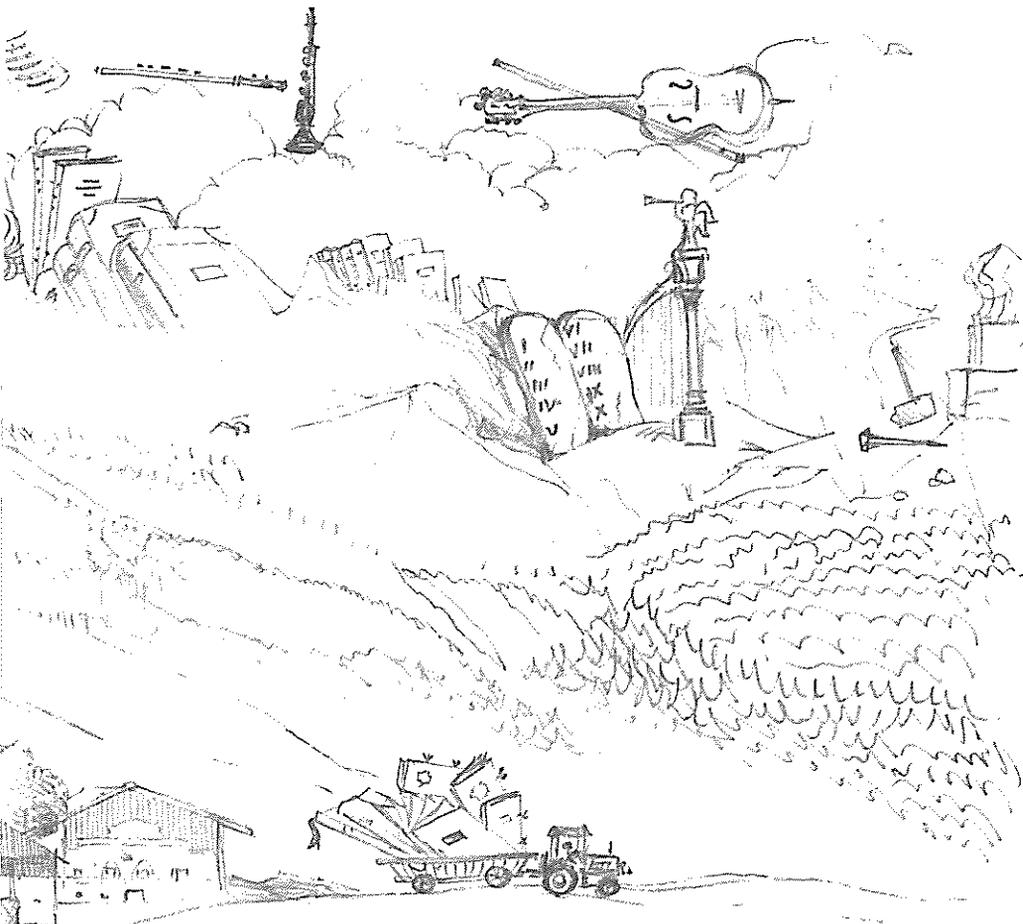
Il dialetto triestino è, insomma, ancora vivo. È, certo, un *triestin resentà* ("risciacquato"), l'influenzato dall'italiano, attraverso i mezzi di comunicazione di massa. Ma la situazione linguistica non è molto mutata, nella sostanza, rispetto a un secolo fa, nonostante tutte le vicissitudini che la città ha subito nel frattempo (Austria-Ungheria, Italia, Adriatisches Küstenland, occupazione "titina", città libera, di nuovo Italia, capoluogo della Regione autonoma...). Suoneranno, sì, un po' arcaici i participi passati in *-esto* o qualche preziosismo lessicale, ma i triestini di oggi si riconoscono linguisticamente senza fatica nel dialetto che Tullio Kezich sceglie per rivisitare la figura di Italo Svevo o Ettore Schmitz che dir si voglia. E, già che c'è, per rivisitare anche la città mitteleuropea a cavallo dei due secoli e il suo dialetto. Un dialetto di tipo veneto, con influssi germanici e slavi, che i parlanti hanno sempre sentito come nota caratteristica della triestinità. La ricca fioritura di autori triestini del primo Novecento (oltre a Svevo, Stuparich, Saba, Slataper, Benco, Michelstaedter ecc.; né va taciuto di Joyce, triestino di adozione per un decennio) non portò questa parlata agli onori della letteratura. Fa eccezione il poeta Virgilio Giotti, il cui *Piccolo canzoniere triestino* segnò nel 1914 un momento di importante rinnovamento nella poesia dialettale in Italia.

Questa commedia di Kezich ha, fra gli altri, anche il merito di sottolineare la semplice verità che Svevo (e tutti gli altri) se scrivevano in lingua, parlavano verosimilmente in dialetto (Joyce compreso).



MAZI & MUZE

Alighiero Maria Mazio, *Nasi & Muse*, luglio 2003.



07-2003

La rivisitazione di cui si è detto avviene attraverso la fusione del secondo dei romanzi sveviani (*Senilità*, 1898) con alcune vicende biografiche dello scrittore. Ne risulta il ritratto di un uomo contraddittorio, indeciso, succube della suocera, marito tiepido, padre distratto, impiegato svogliato. E sdoppiato, come è sdoppiata la sua città, con tutte quelle anime che la compongono, l'italiana irredenta e irredentista, l'austro-ungarica devota all'imperatore, la slava, l'israelita, la cosmopolita. Grande crogiolo di multiculturalità, di lingue e di etnie, che, di lì a poco, verranno a conflitto nella grande carneficina della prima guerra mondiale. E Ettore vive dentro questa realtà, la osserva e, tutto sommato, ci vive bene, perchè anche lui è uno sdoppiato, anche in lui convivono diverse anime: marito e padre di famiglia e allo stesso tempo amante libertino; aspirante industriale e letterato-artista, ebreo e cristiano, italiano e tedesco, Ettore e Italo, italo e svevo.

Un carattere complesso che sembra quasi impersonare il tipo di ebreo ambiguo e amorale che molta parte dell'intellettualità italiana del primo Novecento trovò comodo erigere a stereotipo. Nel 1903 a Vienna un giovane ebreo inquieto e visionario, Otto Weininger pubblicò una fortunata opera, *Sesso e carattere* che ebbe notevole influenza sul pensiero contemporaneo (perfino maggiore di quella di Sigmund Freud che, pure aveva ben altro spessore intellettuale). L'opera, indagando l'origine dell'attrazione fra i sessi, giungeva a vedere nell'ebreo una sorta di categoria della negatività rispetto alla positività dell'Uomo assoluto. Una visione sottilmente antisemita (e misogina) secondo la quale l'ebreo è per definizione un essere dalla morale approssimativa e incerto su tutto. Il personaggio di Kezich sembra dare ragione a Weininger: Ettore non si fa scrupolo di mentire spudoratamente alla suocera (e fin qui...), ma anche alla moglie e anche all'amante, né si fa scrupolo di troncare la relazione quando non gli va più bene (salvo poi riscoprirsi più o meno innamorato); adopera la sua avventura con la Pina per costruirci sopra un romanzo; passa senza problemi fra le braccia di Almerina quando non c'è più Pina. Sosteneva Giacomo Debenedetti (*Svevo e Schmitz*, 1928) che le debolezze dei personaggi di Svevo nascono proprio dal fatto che il loro autore non ha mai risolto il nodo del proprio ebraismo. Viene da pensare che per capire veramente l'anima ebraica si debba per forza di cose essere ebrei e aver vissuto questo senso di spaesamento, di doppiezza, l'inquietudine di chi sa che le persecuzioni sono naturalmente connaturate con l'essere ebreo (e noi che sentiamo esporre quelle paure un secolo dopo, possiamo amaramente constatare quanto fossero giustificate!).

L'Ettore di Kezich si muove esattamente all'interno di queste coordinate, si muove come se non avesse, non che risolto, nemmeno mai affrontato seriamente il problema principale della propria esistenza. Un sogno ricorrente glielo ricorda (potevano, in questa commedia, mancare i sogni con tutto ciò che di freudiano essi rappresentano?): vede se stesso nei panni di Luccheni (l'anarchico italiano che mise fine ai giorni dell'imperatrice Sissi, nell'attentato del 1898), tentare di uccidere prima l'imperatrice, poi la moglie, poi l'amante. Che vorrà dire? Troverà la risposta nella lettura di questo tale Freud, che parla dei sogni e che, in fondo, *noi se miga mona?*

Nessuno degli altri personaggi riesce ad avere una significativa influenza su Ettore, proprio perché risulta difficile da capire uno che non capisce neanche se stesso.

La terribile suocera, la signora Olga, tipica esponente della borghesia imprenditoriale triestina, vive solo per la sua fabbrica e per tutto ciò che la fabbrica le consente in fatto di benessere e di prestigio sociale. Il genero entrerà nel meccanismo e ci resterà se sarà utile, altrimenti sarà sacrificato senza esitazioni.

La moglie Livia non appare particolarmente caratterizzata: vive nel suo dorato mondo di benessere e ci sta ovviamente bene. Ma non si capisce di che natura siano i suoi rapporti con il marito, se davvero lo ami e quanto sappia, non sappia o finga di non sapere delle sue scappatelle. Appare abbastanza improbabile che né lei né la mamma sospettino niente a proposito degli strani straordinari di Ettore: difficile pensare che nessuna chiacchiera sia arrivata fino a loro, nella pettegolissima Trieste che parla liberamente perfino delle strane abitudini fisiologiche della signora Olga in merito agli ingredienti della famosa vernice sottomarina.

L'amico pittore Beto rappresenta tutta la libertà di cui gode l'artista nella sua vita e nei suoi rapporti con gli altri. Libertà che affascina Ettore: lo tenta, ma, nel contempo, lo spaventa. Non sa, non osa tagliare il cordone che lo lega alle convezioni borghesi e a ciò che esse rappresentano per avventurarsi al fianco dell'amico. Anzi, si propone di legarsi per sempre a quel cordone, recidendo invece il filo dell'arte. E, nella realtà biografica, sappiamo che Ettore Schmitz parve davvero rinunciare per sempre alla letteratura dopo *Senilità* (passeranno oltre vent'anni prima che arrivi *La coscienza di Zeno*, il suo capolavoro, nel 1923).

Pina la cavallerizza e Almerina la modella sono le due donnine leggere che riempiono le noie rispettivamente di Ettore e di Beto (ma poi anche viceversa). Con Pina che viene ad assumere una

valenza particolare in quanto protagonista del romanzo che Ettore ha scritto (è l'Angiolina di *Senilità*).

C'è poi il suocero, il signor Gioacchino, che la sua scelta l'ha fatta, andandosene a vivere sul Carso, in campagna, fuggendo non si sa se dalle responsabilità dell'industria o dalla truce efficienza della moglie-manager (si direbbe oggi); o forse da tutte e due. E lassù ci vive bene, addolcendosi l'esilio col robusto vino terragno e forse anche con le grazie della Pina.

A parte va considerato il personaggio più inquietante, il ragazzino dal nome roboante di Vercingetorige. Segue sempre Pina e lei ad un certo punto ne attribuisce la paternità ad Ettore. Ma così non è: Pina stessa riconosce che all'epoca del concepimento non conosceva ancora Ettore. Ma non è neanche figlio suo, in quanto lei è sterile (o almeno così sostiene). E allora di chi è figlio? E che cosa rappresenta nell'economia della commedia e della vita di Ettore e, di più, nella vita della città in cui vive?

L'ambientazione della commedia serpeggia fra la casa borghese, il cortile della casa in collina, le stanze di un albergo a ore e i moli sul porto della città. Ma a caratterizzare veramente l'atmosfera di fine secolo sono il circo e il carnevale. L'atmosfera da gioco, da spettacolo di finzione del circo è resa scenicamente dal muoversi impettito delle comparse, che cambiano gli scenari come se eseguissero il numero di uno spettacolo. Il carnevale vede, invece, protagonisti in prima persona i principali personaggi, che si mascherano pure loro come fossero bambini. E Ettore sceglie proprio il momento in cui è vestito da pagliaccio per proclamare che lui non è un pagliaccio!

Gioco, finzione. Il labile confine fra realtà e immaginazione diventa forse la chiave di lettura dell'intera commedia. Ad un certo punto Ettore si trova a raccontare alla moglie la trama di un nuovo libro che ha in mente: Kezich racconta, agli spettatori, di Ettore che racconta a Livia la storia di un tale che forse è Ettore, il quale poi, diventato Italo, racconterà ai lettori la storia di Ettore e di Livia.

Alla fine della commedia tutti i personaggi, perfino l'austera signora Olga, si mettono a giocare a moscacioca. Anche Ettore, ovviamente, gioca e cattura due vittime in un colpo solo, Livia e Pina, la moglie e l'amante. Ma, essendo bendato, confonde una con l'altra.

Niente paura: è un gioco. Come il teatro, la letteratura.

Come la vita.

Viscere di Buenos Aires

La malavita del Rio de la Plata nell'universo letterario di Borges

DI FABIO DELLA SETA

In una recente tornata di studi sulla figura del “bullo” organizzata dal “Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli” presso la Terza Università di Roma si è parlato, fra l'altro, della presenza di questo personaggio, quasi una maschera della commedia dell'arte, anche in letterature diverse da quella dialettale romana. Risulta abbastanza strano che ci si sia dimenticati di Borges; il quale, è cosa risaputa, ha scritto i versi di numerosi tanghi e milonghe riuniti sotto il titolo di *Para las seis cuerdas*, assumendo come protagonisti nella maggior parte dei casi personaggi ben noti della mitologia e del folclore del Rio de la Plata, come Jacinto Chiclana, o come Nicánor Paredes, o come i fratelli Iberra,

hombres de amor y de guerra
y en el peligro primeros,
la flor de los cuchilleros
y ahora los tapa la tierra.

Sono personaggi realmente esistiti sulla fine del secolo XIX, e che Borges rievoca con la nostalgia, e con la fantasia, di uno che sente « le strade di Buenos Aires come le sue proprie viscere ». E così ne descrive uno:

Alto lo veo y cabal
con el alma comedida,
capaz de no alzar la voz
y de jugarse la vida.

Nadie con paso mas firme
habra pisado la tierra;
nadie habra habido como él
en el amor y en la guerra.

Mentre don Nicanor Paredes lo vede così:

El bigote un poco gris
pero en los ojos el brillo
y cerca del corazon
el bultito del cuchillo.

Di queste composizioni, ristampate più volte, ed entrate a fare parte delle sue *Opere complete*, il loro Autore scriveva: « Il lettore deve surrogare la musica assente con l'immagine di un uomo che le canticchia nell'ombra di un androne o di una bottega, accompagnandosi con la chitarra. La mano si posa sopra le corde, e le parole cantano meno degli accordi ».

In realtà i tanghi e le milonghe di Borges sono stati musicati da musicisti qualificati; il più conosciuto è stato Astor Piazzolla che da un suo racconto "Hombre de la esquina rosada" ("L'uomo della casa rosa sull'angolo") ha tratto una complessa Suite per voce recitante, canto e dodici strumenti, qui in Italia per quanto mi risulta introvabile, ma di cui sono riuscito fortunatamente a procurarmi una copia a Montevideo.

Ancora nell'Introduzione a questi tanghi e milonghe Borges scriveva nell'ormai lontano 1965: « Ho voluto evitare il romanticume dello sconcolato "tango-canzone" e l'uso sistematico del lunfardo, che infonde artificiosità alle semplici strofe ».

Il lunfardo, già: il gergo della malavita rio-platense, ascoltabile nei quilombos (postriboli nella parlata lunfarda, ed è un vocabolo d'origine africana) sulla bocca dei bulli che li frequentano, o meglio, nel ricordo di Borges, li frequentavano: i personaggi dei quali parla sono quasi tutti realmente esistiti intorno al 1890, e ad essi egli guarda nei toni d'una nostalgica elegia di poeta.

Ma quello stesso lunfardo da lui respinto riappare con icastica prepotenza nel già citato racconto "L'uomo della casa rosa sull'angolo", che è poi chiaramente un bordello. E sentiamo che non potrebbe

essere differente, perché i suoi personaggi — Rosendo, Real, la Lujana, vale a dire la donna di Lujan, appendice suburbana di Buenos Aires — non sarebbero concepibili senza quel loro peculiare linguaggio, che è poi lo stesso linguaggio dell'io narratore, uno spettatore dei fatti, forse lo stesso assassino, e comunque proprio uno di loro, che li viene riferendo a Borges presente in veste di ascoltatore.

Il lunfardo, dunque, non è più soltanto il linguaggio del tango, ma entra a fare parte di prepotenza della letteratura, e, per giunta, al livello più alto. Ed è sorprendente quanto rapido sia stato il passaggio. I non pochi che si sono occupati di studiarne stilemi e vocabolario ne fanno risalire le origini non più indietro del 1860, vale a dire agli inizi della massiccia ondata immigratoria che nel giro di mezzo secolo portò in Argentina tre milioni e mezzo di individui provenienti da ogni parte del mondo, con prevalenza dell'apporto europeo. E comprendevano, quelle masse, contadini e braccianti smaniosi di trovare un lavoro onesto che desse pane, ma anche esponenti della malavita peggiore, alla ricerca di un rifugio che costituisse riparo, ma pronti anche a riprendere le attività abituali: prossenetismo, prostituzione, ladrocinio, violenza.

Il lunfardo nasce pertanto come gergo urbano principalmente, con esigue derivazioni nelle province. È il linguaggio degli "atorranti", i derelitti che come primo e a volte diuturno rifugio trovavano protezione e riparo nelle tubazioni di cemento o metallo scaricate nei pressi del porto, che recavano impresso il marchio "A. Torrant", l'industria francese che li importava. È soprattutto il linguaggio della malavita e delle galere di Buenos Aires: un gergo per iniziati e per complici.

Villanueva, uno dei suoi studiosi, fa risalire il vocabolo, in maniera che peraltro appare azzardata, al francese lombard o lumbard (prestatori, usurai, con riferimento alle attività bancarie degli imprenditori padani, che hanno anche lasciato traccia di sé nella londinese Lombard Street). Quanto alle sue componenti, lo stesso autore le quantifica come segue: voci spagnole 78,5 %; italianismi 12,66; francesismi 3,16; voci gitane 2,33; portoghesi 1; indigene 0,83; germaniche 0,66; anglicismi 0,60; africanismi 0,16; altri 0,04.

Fenomeni analoghi, d'infiltrazioni nella lingua parlata ai più disparati livelli, sono riscontrabili in tutte le epoche e latitudini. E già Platone, ricorda Villanueva, riteneva che « il popolo (volgo) è un eccellente maestro in materia di lingua »; mentre Graziano consigliava, è sempre lui a ricordarlo, di « pensare con i più grandi, ma parlare così come parla il popolo ».



*Dibujo de un compadrito
hecho por Borges en 1926.*

Un disegno di Borges del 1926 raffigurante un bullo della vecchia Buenos Aires.

Quello che colpisce è la rapidità con cui questo gergo si diffonde e trova spazi anche ampi nei settori più disparati della critica e della letteratura, prendendo le mosse dal giornalismo. Una lunga serie di citazioni si può riscontrare nella ricerca di uno studioso il cui nome la dice assai chiara sulle sue origini (Luis Ricardo Furlan, *La poesia lunfarda*, Buenos Aires 1971). Si va da articoli e racconti apparsi su vari giornali, tra i quali l'autorevolissimo "La Nación", agli studi approfonditi del tema (alcuni titoli di rilievo: *Los hombres de presa* di Luis Maria Drago; *El idioma del delito* di Antonio Dellepiane; il *Vocabulario rioplatense razonado* di Daniel Granado; e l'opera collettiva di un gruppo di giornalisti, *Los que viven de la-jeno. Una excursion por el mundo lunfardo*, apparsa nel 1896.

E inizia anche in questo stesso giro di tempo la lunga serie dei vocabolari. Il primo risulta essere il *Glosario de fraseologia, modismos e lenguaje llano del Uruguay y del idioma del delito* compilato da José Maria Blonch Codoner come appendice di un suo racconto. Ne seguono molti altri, da *El novísimo diccionario lunfardo* di José Adolfo Salolias (1891), fino ai più recenti, di cui ricordiamo *El lenguaje popular que hablamos y escribimos* di Juan Carlos Guarnieri (1969), *El primero vocabulario lunfo-popular anotado nel país* del prestigioso poeta uruguaiano Fernan Silva Valdés (1959), *El diccionario de voces lunfardas y vulgares* di Fernando Hugo Casullo (1964) e *Lunfardologia* di Del Valle (1966).

Resta da spiegare, a conclusione di questa sommarissima inchiesta, la velocità con cui questo linguaggio di malavita ha improntato di sé giornalismo e letteratura fino ai livelli più alti, dal grande Roberto Arlt, praticamente sconosciuto in Italia, fino a quel Borges che, nonostante il Nobel negato, ha rappresentato una delle voci più significative e importanti del secolo appena trascorso.

La mente corre ad altri gerghi parlati in ambienti ristretti. Se è vero che il giudaico-romanesco si apparenta all'italiano più antico, come asseverato autorevolmente da Benvenuto Terracini, è altrettanto vero che per diventare linguaggio letterario ha dovuto attendere un Crescenzo del Monte con i tre volumi della sua opera (*Sonetti giudaico-romaneschi*, *Nuovi sonetti giudaico-romaneschi* e *Sonetti postumi giudaico-romaneschi e romaneschi*). E che molto recenti sono altre testimonianze sulle parlate di altri nuclei ebraico-italiani (*Lessico familiare* di Natalia Ginzburg e *El mat Cussi* di Fausto Coen). E altrettanto può dirsi dello yiddish, che ha le sue origini nell'alto Medioevo tedesco, ma che soltanto nel secolo XIX attinge i livelli, e la diffusione, dell'arte (Mendele Mocher Seforim,

Izchak Leib Perez, An-Ski, e soprattutto Shalom Aleichem), fino ai contemporanei che, malgrado vengano pubblicati in inglese, non nascondono, anzi ostentano le proprie origini. Linguaggi di minoranze, che vogliono esprimersi liberamente, senza venire ascoltati da orecchie ostili (i commercianti romani di piazza Vittorio), e che finiscono col fare di queste loro parlate il mezzo più peculiare per dire la loro (il pittoresco mondo di Hollywood).

Il lunfardo invece è entrato di prepotenza, e con velocità che viene fatto di definire ultrasonica, nella realtà quotidiana del Rio de la Plata, travalicando i luoghi ristretti e malfamati delle sue origini. Sull'onda d'una musica che è diventata subito tradizione, ed ha superato molto presto i confini di Argentina e Uruguay, i paesi della sua nascita.

Ed è, questa danza, il tango, con la milonga, sua meno diffusa sorella. Sono nati entrambi in qualche boliche ossia bettola o botteguccia di Buenos Aires o di Montevideo, in qualche zaguàn, ovvero androne, in qualche patio, ovvero cortile, in qualche quilombo, ovvero bordello. In questi ultimi soprattutto: in tutti i luoghi dove intervengono a comandare, a ricattare, a sfruttare, o addirittura ad uccidere, i *compadritos*: i capetti, i bulli, se vogliamo ricorrere all'italiano (ma anche i procacciatori e convogliatori di voti). Il tango, una danza talmente indecente da venire ballata in origine da coppie soltanto di uomini, perché le donne, anche quelle dette di malaffare, si rifiutavano di esporsi in pose così scandalose; costume questo che lo stesso Borges ricorda. E i versi sottesi alla musica erano naturalmente in lunfardo.

Il tango raggiunge presto l'Europa, ed è anche qui, sugli inizi, ragione di scandalo. Per poi evolversi in forme più eleganti e pudiche, perdendo una parte della primitiva violenza e sensualità. Per diventare il sottofondo ormai classico della musica di Astor Piazzolla, che lo nobilita invocando il sostegno della parola di Borges, il più grande fra gli scrittori dell'Argentina contemporanea, cosmopolita quanto a cultura, ma argentino, anzi porteno nell'anima, come testimoniato fra l'altro da quel suo racconto "Hombre de la esquina rosada": una storia di malavita, un duello rusticano concluso inevitabilmente nel sangue, e narrato, altrettanto inevitabilmente, in lunfardo.

Recensione del volume

Al tempo del Belli

DI CLAUDIO COSTA

PIETRO GIBELLINI, ANTONELLA TUZI, ALDA SPOTTI, *"Al tempo del Belli...". Il dialetto dei Sonetti nel carteggio Morandi-Chiappini*, coordinamento editoriale Franco Onorati, Roma, Bulzoni Editore, 2002 (Monografie romanesche, 2), pp. 160.

Il Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli è il promotore di questo volume a più mani con il quale viene collocata, nel panorama degli studi belliani, una tessera mancante, se non nelle conoscenze, quantomeno nella documentazione degli specialisti; intendo dire che, per quanto agli specialisti del Belli fosse noto che tra Luigi Morandi — primo editore dell'intero *corpus* dei *Sonetti* — e Filippo Chiappini — primo lessicografo romanesco — era intercorso un carteggio, proprio in vista dell'edizione belliana; ma tale insieme di documenti non era finora disponibile in un volume di consultazione.

Già da circa un decennio il Centro Belli si sta distinguendo per una meritoria opera di divulgazione scientifica di testi di interesse belliano in senso ampio. Tra le ultime pubblicazioni metterà conto ricordare almeno il volume che ha inaugurato la collana di cui quello in oggetto rappresenta la seconda uscita, ossia la ricognizione sullo *Zibaldone* del Belli curata da Stefania Luttazi, *Belli e l'Ottocento europeo. Romanzo storico e raccon-*

to fantastico nello Zibaldone (Roma, Bulzoni editore, 2001. "Monografie romanesche" 1); poi la raccolta di quasi un sessantennio di studi di Muzio Mazzocchi Alemanni, i *Saggi belliani* curati da Leonardo Lattarulo e Franco Onorati (Roma, Editore Colombo, 2000); e ancora il fascicolo dedicato a Wilhelm Theodor Elwert e alla traduzione in italiano del suo saggio del 1939 *Die mundartliche Kunstdichtung Italiens...* comparso nei "Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma", 1997, 7bis, curato da Leonardo Lattarulo, Muzio Mazzocchi Alemanni, con apporti di Giovanni Battista Bronzini e Italo Michele Battafarano.

Questo nuovo volume fa luce su un binomio di pionieri degli studi sul Belli. Luigi Morandi (Todi 1844 — Roma 1922), professore universitario e precettore del futuro re Vittorio Emanuele III, deputato e poi senatore del Regno per quattro legislature, pubblicista e critico letterario, fu un manzoniano progressista. Dopo averne preparato delle antologie, essendogli stati messi a disposizione gli autografi, tra il 1886 e il

1889 curò la prima edizione completa dei *Sonetti romaneschi* del Belli, in sei volumi, corredandola di una cospicua introduzione e di un poderoso apparato di note storiche e linguistiche ad integrazione di quelle dell'Autore. Proprio per risolvere alcuni dei dubbi legati alla corretta ricostruzione di usi popolari o di espressioni dialettali, Morandi ricorse all'aiuto di Filippo Chiappini (Roma 1836-1905), colto insegnante liceale, poeta romanesco epigono del Belli e autore di quella che ancora oggi è la più importante raccolta lessicografica sincronica del romanesco, pubblicata postuma da Bruno Migliorini nel 1933.

Nella *Presentazione* del libro, Muzio Mazzocchi Alemanni sottolinea alcuni dati interessanti: da un lato il fatto che la pubblicazione del carteggio Morandi-Chiappini « ci introduce nell'officina dell'edizione ottocentesca » del monumento belliano (p. 9), con il fitto scambio di opinioni tra i due studiosi sul miglior modo di interpretare questa o quella espressione romanesca che, a pochi decenni dalla morte del Belli, nella Roma ricondotta all'Italia, già risultava difficile decifrare; dall'altro che anche tutto il corredo di elementi che, nello scambio epistolare, non sono di stretta pertinenza belliana possiede una sua « forza evocativa », una suggestiva capacità di riportarci proprio a quel « tempo (perduto) della città da poco "liberata" » (p. 10). Mazzocchi Alemanni nota pure con una certa giustificata meraviglia (p. 9) che « il nome del Chiappini è appena citato » nella *Prefazione* di Morandi all'edizione dei

Sonetti del Belli, mentre invece il carteggio dimostra che il curatore molto dovette ai suggerimenti e alle spiegazioni dell'interlocutore. Viene da chiedersi: è questo un segno di irricoscenza? Direi che la cordialità e la sincerità dei rapporti che dal carteggio si evidenziano porterebbero ad escluderlo con decisione; più probabilmente ciò fu dovuto alla volontà dello stesso Chiappini, uomo schivo, che volle rimanere anonimo, dietro le quinte; e a me sembra che ciò possa evincersi proprio da un passaggio di una delle lettere qui pubblicate (la MORANDI 9 del 16 giugno 1887, p. 85), dove Morandi nomina Chiappini come « il mio carissimo anonimo amico ».

Le vicende personali e culturali dei due corrispondenti sono ripercorse nelle prime due parti del volume, rispettivamente da Pietro Gibellini, con la sua abituale maestria, nel capitolo *Luigi Morandi editore e interprete del Belli* (pp. 11-29) e da Antonella Tuzi, con garbata metodicità, nel capitolo *Filippo Chiappini romanista e bellista* (pp. 33-67). Curiosamente la *Notizia bibliografica* posta a conclusione del capitolo di Gibellini ha funzione di servizio anche per il capitolo successivo, giacché questo, a mo' d'esempio, in apertura (p. 33) fa riferimento a due contributi a stampa sulla vita di Chiappini (quelli del Petroni e del Magni) citati per esteso in tale precedente *Notizia* (p. 30) e non nel luogo dove se ne fa menzione. Da tale *Notizia bibliografica* ricaviamo inoltre che il contributo di Gibellini trae origine da un suo intervento al simposio su Luigi

Morandi tenutosi a Todi nel 1989 per il centenario dell'edizione belliana, mentre la parte della Tuzi è rielaborazione della sua tesi di laurea discussa a L'Aquila nel 1990, relatore lo stesso Gibellini.

Nel profilo di Morandi Gibellini sottolinea giustamente come proprio all'edizione morandiana si debba « la risonanza europea del poeta romanesco » maggiore (p. 16) e come la stessa prefazione del Morandi all'edizione determinò l'interpretazione che del Belli si ebbe poi presso molti e per lungo tempo: ad esempio « su quell'edizione si fondò la prima monografia sul Poeta, pubblicata nel 1898 dallo svizzero Ernest Bovet, che da essa mutuò anche l'interpretazione demologica dei *Sonetti* » (p. 17). La Tuzi conclude il proprio intervento su Chiappini — articolato in tre parti: *La figura di Filippo Chiappini, Il lessicografo e il poeta romanesco* (parte questa che si sarebbe potuta utilmente giovare dello specifico studio linguistico di Giorgia Penzo, *Strutture dialettali e variabilità linguistica nel "Vocabolario romanesco" di Filippo Chiappini*, apparso in « Contributi di filologia dell'Italia mediana », XI (1997), pp. 237–287; e si poteva almeno citare l'ultima, per quanto scorretta, riedizione del *Vocabolario romanesco*, Roma, Il Cubo, 1992, disponibile anche in floppy disc) e infine *Il carteggio con Luigi Morandi* — osservando che « se due studiosi così vicini al tempo del Belli non avessero fermato un patrimonio di parole e di notizie destinato altrimenti a svanire nel tempo, la poesia del Belli sarebbe per noi oggi tanto più oscura » (p. 67).

L'edizione vera e propria del carteggio occupa le pp. 71–145, ed è curata da Alda Spotti, che ha tratto il carteggio dall'*Archivio Chiappini* (Fondo *Archivi, Raccolte Carteggi* 4), conservato fin dal 1970 presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Il materiale è ordinato in due sezioni: quella delle lettere di Morandi a Chiappini (trentasei missive autografe contrassegnate MORANDI 1, MORANDI 2 e così via) scritte per lo più tra il 1887 e il 1889, dunque proprio durante gli anni dell'edizione belliana; e quella delle lettere di Chiappini a Morandi (dodici, segnate CHIAPPINI 1, CHIAPPINI 2 e così via), registrate in un copialettere dallo stesso Chiappini. La Spotti ha mantenuto ortografia, punteggiatura e maiuscolazione dei testi e ne ha accertato la datazione più plausibile.

Il principale motivo di interesse di questo carteggio consiste in ciò che i curatori sintetizzano nel titolo del loro libro: l'accertamento del dialetto romanesco al tempo del Belli quale risulta dai suoi sonetti. Accertamento condotto prevalentemente da Chiappini, su sollecitazione del professore tudertino, a circa mezzo secolo di distanza da quegli scritti, quando, pur essendo il romanesco già sottoposto a un'incipiente seconda toscanizzazione, in Roma era ancora possibile raccogliere informazioni certe o fortemente plausibili — dai vecchi o dagli appartenenti agli strati più popolari — su singole espressioni più peregrine o inusuali presenti nel *corpus* belliano.

Le richieste di chiarimenti e interpretazioni che Morandi rivol-

ge a Chiappini a volte precedono la stesura delle sue note ai sonetti, a volte intervengono — direi manzonianamente — durante la stampa in bozze del lavoro, per qualche dubbio linguistico sopraggiunto nel corso della rilettura: in questo caso Morandi si fa più pressante su Chiappini ma, contemporaneamente, gli dà carta bianca, lasciandolo libero di correggere lui direttamente le bozze; sono situazioni occasionali e dunque non tali, io credo, da autorizzarci a parlare di un Chiappini “revisore di bozze” di Morandi (come sembra suggerire la Tuzi: cfr. p. 39).

Un altro motivo d'interesse che accomuna questo a tanti altri carteggi consiste nell'osservazione dello stile epistolare dei corrispondenti. Essi trascorrono da uno stile formale ad uno sempre più informale — per quanto comunque adeguato al rango culturale e sociale dei due — man mano che, evidentemente, la conoscenza reciproca si approfondiva e, con tutta evidenza, ne andava nascendo un'amicizia. Ad esempio, negli *incipit* delle proprie lettere Morandi passa da *Caro Chiappini*, a *Mio caro Chiappini*, quindi al più franco *Caro amico*, fino all'affettuoso *Mio simpatico amico!*, per giungere addirittura a permettersi, in tono di confidenziale rimprovero, un *Perfido amico!*.

Dal suo canto Chiappini si diverte proponendo risposte in rima e in versi martelliani (che chiama *martellianate*: termine che, sottolineato nella lettera MORANDI 25, p. 102, sarà infatti da intendersi come citazione di un'autodefinizione di Chiappini). Morandi, in particolare, alleggerisce i toni delle proprie missive inserendo espressioni colloquiali tradizionali del tipo *faccia tosta* (secentesca), *mandare in quel paese* (settecentesca), ma anche la recentissima *rompere le scatole* (documentata dal Tommaseo-Bellini e perciò databile al 1872; tutti esempi tratti dalla lettera MORANDI 9; forse addirittura potrebbe esserci una prima attestazione per la locuzione *rottture di scatole*, nella lettera MORANDI 12 del 13 luglio 1887, e per l'uso assoluto *rottture*, documentato nella lettera MORANDI 13 del 14 luglio 1887).

Nel complesso dunque il volume — che il coordinatore editoriale Franco Onorati ha completato con una galleria fotografica dedicata ai due corrispondenti e con un indice analitico delle persone — ci restituisce un interessante quadro dei rapporti tra due appassionati intellettuali della Roma di fine Ottocento, mostrandoci inoltre quello che era il loro *modus studiandi* fatto di curiosità e scrupolo, cura e minuzia, attenzione e saggezza.

Letterature e dialetti popolari

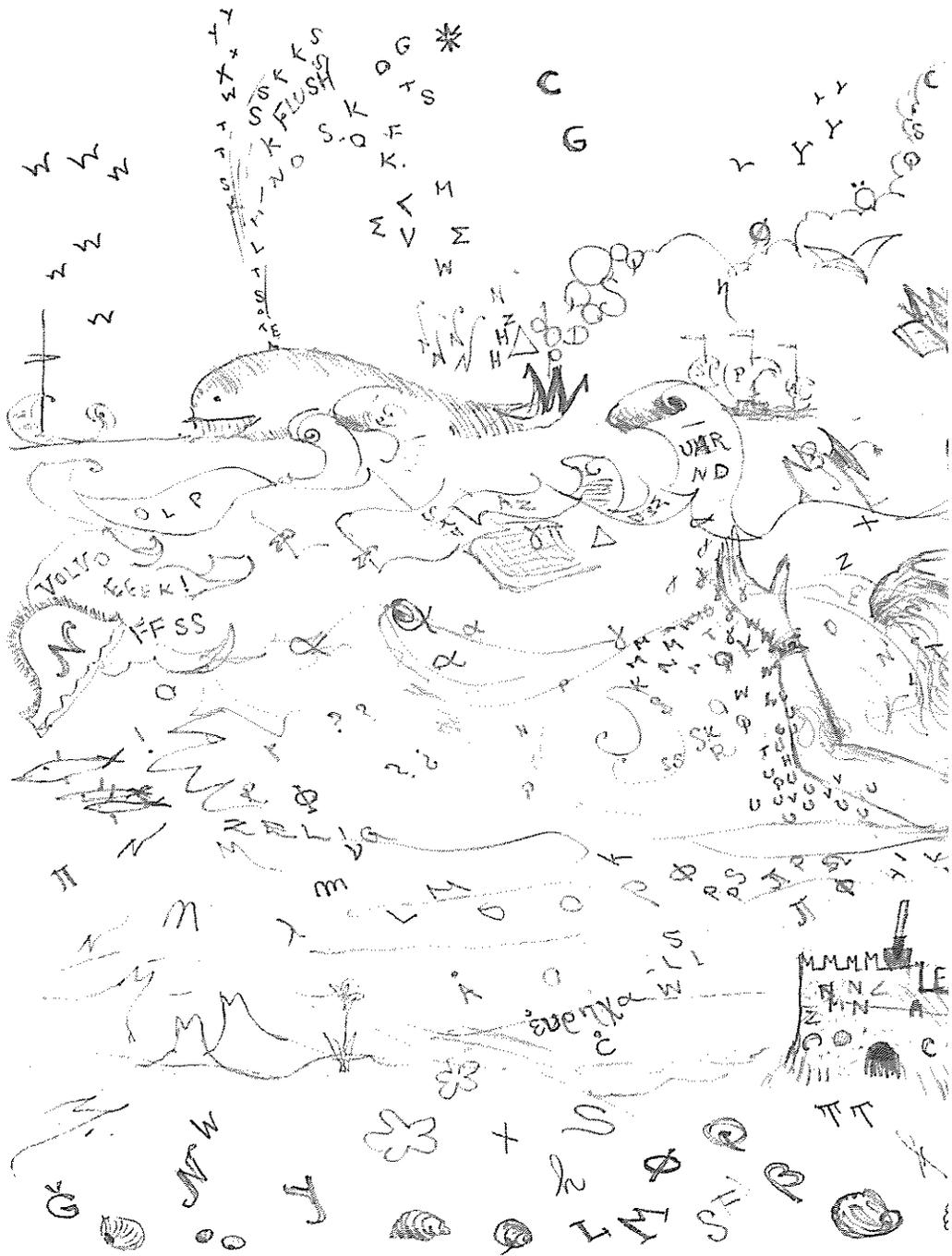
L'attenzione critica di Giacinto Spagnoletti

DI GIOVANNI BATTISTA BRONZINI *

La maggiore (per mole e costruzione) opera di Giacinto Spagnoletti, la *Storia della letteratura italiana del Novecento* (Roma, Newton Compton, 1994), sorella critica della famosa antologia *Poesia italiana del Novecento*, più volte ristampata (1964⁶), presenta varie riflessioni generali su concetti, problemi e considerazioni particolari su correnti letterarie e singoli autori che hanno una rilevanza non passeggera per le categorie e i livelli minori della letteratura *tout court*. È questa la parafrasi più idonea e più precisa della finora non bene definita, tanto meno bene determinata genericamente in blocco « Letteratura popolare » (erroneamente peraltro al singolare, anziché, come si dovrebbe, al plurale, come ho indicato nel titolo del presente scritto, data la loro varietà territoriale).

Il capitolo XXV della suddetta *Storia* si apre con una sintetica notazione storiograficamente e fenomenicamente importante, che riscuote, da parte mia, piena condivisione e stimola una breve discussione: « Lungo il corso dei secoli, il dialetto usato letterariamente ha proceduto parallelamente alla lingua nazionale. Oggi gli spetta una certa

* Come primo omaggio a due studiosi e amici recentemente scomparsi, Giovanni Battista Bronzini e Giacinto Spagnoletti, ai quali dedicheremo specifica attenzione nei prossimi numeri della rivista, pubblichiamo questo testo del prof. Bronzini.



Alighiero Maria Mazio, *La nageuse littéraire*, luglio 2003.

rivincita forse per l'enorme logorìo a cui i *mass-media* hanno condotto la lingua, e ci sarebbe motivo di rallegrarsene. Il dialetto vive per una sua storia che non ha mai sconfinato da una colta e raffinata letterarietà». Il critico aggiunge, come «altro motivo di soddisfazione» personale, il fatto che il dialetto letterario, «pur attingendo qualche volta temi alla poesia popolare, non si è mai identificato con essa. Anzi, muovendo a scacchiera in ogni parte d'Italia, a partire dal Cinque-Seicento, è sembrato talvolta che riuscisse a profittare delle mode trionfanti (come il marinismo nel Seicento, l'Arcadia nel Settecento) per ridar fiato a strumenti espressivi divenuti logori».

C'è una perfetta corrispondenza teorica e consequenzialità storiografica fra la preliminare dichiarazione di principio e la proposta linea di verifica storica. Per la quale Spagnoletti si richiama al famoso saggio crociano *La letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico* (1927),¹ che sosteneva la funzione integrativa svolta dalla letteratura dialettale delle varie regioni o, per meglio dire, dei vari Stati italiani subito dopo aver conseguita l'unità della nazione. In verità il passaggio dall'autonomia dei dialetti e delle relative letterature dialettali alla loro subordinazione alla lingua e letteratura nazionale fu rilevato nel Cinquecento dal Bembo che nelle *Prose della volgar lingua* (1525) assunse e fece assumere il fiorentino illustre a lingua letteraria, sì che la letteratura dialettale precedente è stata definita spontanea, quella posteriore "riflessa".² Tale distinzione vige tuttora, anche se la presupposta divisione cronologica ci appare troppo schematica rispetto alla complessità del problema e alla diversità storico-geografica di fattori, modi e aspetti in cui la questione si risolse o rimane ancora irrisolta per il passato e per il presente.

A me pare che la impressione di poesia alternativa che Spagnoletti riconosce al Porta e al Belli coinvolga non solo il dato linguistico, cioè il dialetto, bensì anche e forse soprattutto la mentalità, cioè la dialettalità come categoria letteraria e culturale.³ Così intesa,

1. Cfr. B. CROCE, *Uomini e cose della vecchia Italia*, Serie prima, Bari, Laterza, 1943², pp. 223-236.

2. Cfr. M. SANSONE, *Relazioni fra la letteratura italiana e le letterature dialettali*, in *Letterature comparate*, a cura di A. Momigliano, Milano, Marzorati, 1948, pp. 261-327; in volume a parte, Bari, Adriatica, 1948; rist. a cura della Fondazione Piazzolla, Roma 1994 (Quaderni).

3. Cfr. G.B. BRONZINI, *La letteratura popolare dell'Otto-Novecento. Profilo storico-geografico*, Milano-Firenze, Istituto Geografico De Agostini-Le Monnier, 1994 («Strumenti per l'italiano», dir. da G. Nencioni, I. Baldelli, F. Sabatini, n. 3), pp. 63 ss.

molta letteratura dialettale del Novecento mostra nella sua ispirazione un forte movente di identità, regionale e municipale, che — a mio avviso — si richiama all'idea politica federalistica di Carlo Cattaneo e Giuseppe Ferrari: idea luminosa ma perdente rispetto alla unitaristica vincente. Quel movente, comunque, Spagnoletti l'avverte nel "friulano" di Pasolini. Questi peraltro realizzò su questo asse storico-geografico e fece notare, tenendoli ben separati, due stupendi prospetti antologici di poesia dialettale e poesia popolare, che conservo gelosamente con la sua dedica per la collaborazione offertagli a Roma per quelle raccolte.⁴ All'attività poetica e critica dello scrittore friulano nel travaglio del dopoguerra è riservata dal nostro critico una succosa e articolata *Appendice*, che ci fa rivivere la storia culturale dell'Italia liberatasi dal fascismo attraverso le vivaci polemiche tra Pasolini, Sanguineti, Salinari, Fortini e le entusiasmanti prospettive delle due riviste "Botteghe Oscure" e "Officina".

*

Sta di fatto che con la più azzeccata formula "La poesia dialettale come autocoscienza letteraria" viene introdotta l'ampia antologia regionale di *Poesia dialettale dal Rinascimento a oggi*, curata da Giacinto Spagnoletti e Cesare Vivaldi (2 voll., Milano, Garzanti, 1991), che offre un quadro storico-geografico completo dell'Italia dialettale, in cui le connotazioni complessive di ciascuna regione vengono armonicamente commisurate con quelle comparative delle singole individualità, attraverso una ben articolata rete di osservazioni critiche e guide bio-bibliografiche. Si veda, ad esempio, il capitolo su Emilia-Romagna (I, pp. 554-645), dove « la relativa carenza di una importante poesia in dialetto in Emilia potrebbe forse essere fatta derivare dal monopolio culturale della Ferrara degli Estensi, dalla quale dipendevano politicamente piccole capitali come Modena e Reggio (ma letterariamente e artisticamente anche le altre città emiliane, comprese quelle sotto dominio pontificio), monopolio governato da una corte brillantissima e di gusto internazionale, che faceva del toscano la sua lingua d'elezione. Mentre in Romagna, una volta inglobate in via definitiva nel potere temporale del Papa le

4. *Poesia dialettale del Novecento con traduzioni a pie' di pagina a cura di Mario dell'Arco e Pier Paolo Pasolini*, introd. di Pier Paolo Pasolini, Parma, Guanda, 1952; *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, a cura di Pier Paolo Pasolini, Guanda, 1955.

sue irrequiete e riottose signorie, venivano naturalmente a mancare le condizioni perché vivessero e si sviluppessero fermenti autonomi di cultura». Tale retrospettiva risale qui, come altrove, sino alla letteratura delle origini, latina e volgare, che è — a mio avviso — la via migliore per infrangere le frontiere formali fra le diverse categorie (dialettale, popolare, cavalleresca, giullaresca, e così via), la cui distinzione, quando è troppo rimarcata, spesso ostacola la visione complessiva del corso della cultura letteraria. Ed ecco qui come l'accostamento del *Pulon de matt* dell'Anonimo romagnolo all'*Orlando Furioso*, quale sua parodia, ben rifletta «la linea caricaturale del costume contadino che va dal Magnifico al Pulci al Berni» e che sfocia nella vasta produzione, popolarmente prolifica di stampe e fogli volanti, di Giulio Cesare Croce. Particolarmente attento, puntuale e preciso è il capitolo su Roma, con il posto d'onore riservato giustamente al Belli, la cui dialettalità non finisce e forse non finirà mai di trovare diverse chiavi di lettura e nuovi approcci critici. Ottimo lo spaccato critico e il repertorio antologico del dialetto letterario della Campania, anche se mi sembra un po' carente l'ottica antropologica nel ritrarre la figura del Basile, narratore del *Cunto de li Cunti* e poeta delle *Muse napoletane*, le cui produzioni, formalmente diverse, andrebbero concepite intrecciate fra loro.

Ecco come in Calabria e Lucania (pp. 1081–1163), due regioni che forse meriterebbero di essere illustrate separatamente, sostituendo peraltro all'antica archeologica denominazione Lucania quella attuale di Basilicata, comprendente l'età moderna e contemporanea, alle prose sociologiche *Dello stato delle persone in Calabria* di Vincenzo Padula [1819–1893] si affianchino le postume *Poesie*, qui riprodotte, del liberale rivoluzionario abate di Aciri; mentre per la Basilicata andrebbe forse sottolineata maggiormente l'arcaicità spontanea, talvolta voluta e ricostruita, del dialetto tursitano di Pierro e individuato il filo tematico sotterraneo che unisce le poesie in lingua e in dialetto di lui a quelle, solo in lingua, di Rocco Scotellaro: operazione che ho tentata di compiere anni fa per i due poeti, ai quali peraltro fui legato da stima e amicizia personale.⁵

5. Cfr. G.B. BRONZINI, *Cultura e società contadina lucana nella poesia di Albino Pierro ovvero l'immaginario popolare-letterario di Pierro*, in Atti del Convegno su *La poesia di Albino Pierro* (Tursi, 30–31 ottobre 1982), a cura di M. Marti, Galatina, Congedo, 1985, pp. 87–128; ID., *Vita e morte nella poesia di Albino Pierro*, in *Il transito del vento: il mondo e la poesia di Albino Pierro*, Atti del Convegno (Salerno, 2–4 ottobre 1985), a cura di R. Meccia, Napoli, Edizioni

Per la Puglia meriterebbero di entrare nell'antologia di Spagnoletti, almeno con l'*incipit* e l'*explicit*, *Lu Trajone* del poeta cavapietre del Gargano, Paolo Emilio Borazio (1918–1953), che è un poemetto eroicomico in vernacolo, il cui interesse antropologico è dato dal tema mitico a cui esso è ispirato (l'antica leggenda del dragone nascosto tra le rocce che divora creature umane) e dalla risoluzione comica e grottesca che l'autore gli ha dato, sì da funzionare come parodia di un mito garganico.⁶

L'ampio capitolo (XV) sull'opera narrativa di Italo Calvino sottolinea bene l'inclinazione di uno dei più originali narratori italiani contemporanei verso la favolistica, che costituisce il forte *trait-d'union* fra l'inventiva creatrice dello scrittore e la grande avventura del saggista nella foresta incantata delle fiabe.

Questo legame, profondo ma non sommerso, affiora dalla lettura tematica e stilistica dei suoi romanzi (che Spagnoletti compie con gusto e accortezza) e dallo scorrimento dei testi di fiabe scelte e commentate con sorprendente perizia narratologica nel gran libro di grimmiana mimèsi delle *Fiabe italiane* (1956). Le notazioni critiche di Spagnoletti trovano conferma nelle postume *Lezioni americane* (1988), che rappresentano il maggiore elogio della fiaba, quale foriera di "leggerezza", "rapidità", "esattezza", "visibilità", "molteplicità", "consistenza", nella scrittura narrativa del Duemila.⁷

Non meno felice è il critico della poesia *tout court* nel tratteggiare la bipolarità di paese e città che alimenta la dinamica poetica di Leonardo Sinisgalli (cap. IX), confermandone i componenti ai rispettivi inconciliabili mondi (religione degli affetti e civiltà delle macchine) e linguaggi, semplice e rusticano dell'uno, ermetico e geometrico dell'altro, ma talvolta mettendoli a stretto contatto e contrasto.

Limitato mi sembra il giudizio dato alla esperienza letteraria del poeta e scrittore di Tricarico Rocco Scotellaro (1923–1953), una esperienza che non può essere scissa da quella politico-sociale ch'egli affrontò e patì nel carcere. La più recente letteratura critica

Scientifiche Italiane, 1989, pp. 45–66; ID., *Sostrato mitico del mondo poetico di Albino Pierro*, in *Pierro al suo paese: dieci anni dopo*, in Atti del Convegno per la laurea *honoris causa* ad A. Pierro (Potenza, 12 maggio 1992), a cura di C. D. Fonseca, Galatina, Congedo, 1993, pp. 73–92.

6. Cfr. G.B. BRONZINI, *La letteratura popolare*, cit., pp. 143–146.

7. Cfr. G.B. BRONZINI, *La letteratura popolare*, cit., pp. 229–234.

su Scotellaro⁸ inviterebbe a dare maggior risalto alla sua figura e alla sua opera in una auspicabile nuova edizione della *Storia della letteratura italiana del Novecento* di Spagnoletti.

Altrettanto va detto per la narrativa e poesia leviana, entrambe troppo velocemente analizzate e classificate come operazioni giornalistiche di *reportage* documentario e frammentario (cap. XII, pp. 566-569), a cominciare dal primo fortunato libro *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), il cui enorme successo editoriale è rimasto schiacciato sul meridionalismo del dopoguerra, mancando di rilevare l'invenzione artistica riflessa nell'intero arco della vivace narrativa pittorica dello scrittore-pittore torinese (1902-1975), che può essere considerato uno dei maggiori campioni contemporanei per il genere della letteratura di viaggio.⁹

A Levi ritorna Spagnoletti con il nuovo ritratto che fa di lui in *I nostri contemporanei* (Milano, Spirali, 1997, pp. 79-83), condannando il giudizio ideologico dato al *Cristo* dagli intellettuali di sinistra negli anni Cinquanta e riscattando, dal suo privato scrigno di « ricordi e incontri », lo spirito umanitario di Levi uomo e poeta.

* * *

Complementare alla monumentale *Storia della letteratura italiana del Novecento* sono altri libri di critica letteraria dello stesso vigile e acuto discernitore dei valori etici ed estetici della letteratura contemporanea italiana.

Quello che mi ha particolarmente colpito è *Il teatro della memoria* (1999). Il titolo, molto suggestivo, è forse coniato sul calco del libro di Lina Bulzoni, *La stanza della memoria* (1995). Nello scaffale di Spagnoletti autori trattati sistematicamente nella *Storia* tornano alla ribalta in maniera più viva e movimentata come personaggi figurali (in senso auerbachiano) della memoria del critico. E qui egli, come scrissi per lettera a Giacinto, non poteva trovare un riferimento più appropriato al suo sapiente e stimolante viaggio memoriale del seguente passo zibaldoniano di Leopardi, sommo teorizzatore ed sperimentatore in proprio del potere creativo e ri-creativo della memoria: « *Scire nostrum est reminisci* dicono i

8. Cfr. G.B. BRONZINI, *L'universo contadino e l'immaginario poetico di Rocco Scotellaro*, Bari, Dedalo, 1987.

9. Cfr. G.B. BRONZINI, *Il viaggio antropologico di Carlo Levi. Da eroe stendhaliano a guerriero birmano*, Bari, Dedalo, 1996.

platonici. Infatti l'uomo, niente sapendo per natura, tanto sa quanto si ricorda, cioè quanto ha imparato mediante le esperienze de' sensi. Si può dire che la memoria sia l'unica fonte del sapere». Aggiungevo dell'altro, che desidero riproporre con la stessa immediatezza e familiarità epistolare usata nella primavera scorsa in data 26 aprile 1999:

Nelle pagine fitte e dense di ricordi, giudizi e colloqui che ci regali tu fai rivivere tutta una lunga, sofferta, travagliata e pur sempre impegnata stagione in cui hai operato da Maestro nel mondo della letteratura contemporanea.

Ecco perché in noi, appartenenti più o meno alla stessa generazione, pur operando in campi diversi, il tuo libro risveglia un pezzo di storia anche nostra, con letture, amicizie e conoscenze comuni, con figure di intellettuali cui siamo stati vicini, che rimbalzano vive dalle tue righe e dai quali abbiamo tratto fervore di lavoro, appreso metodo di ricerca, forgiati o plasmati i nostri interessi e orientamenti culturali, assimilato stile di vita e di professione didattica.

Tutto questo e molto altro ci viene ora ripresentato, direi anzi rappresentato da un finissimo e attivissimo critico, quale sei tu, in questo affascinante e giustamente definibile Teatro della memoria. E te ne sono grato, come te ne saranno grati molti altri.

*

La scelta di questo libro, per concludere il presente breve ritaglio critico di Giacinto Spagnoletti, è dovuta al ricordo personale, risvegliato dalle *Due parole sull'autore* riprodotte sul verso della seconda di frontespizio, del primo incontro ch'ebbi nei primi anni Quaranta a Matera con Giacinto, ivi sfollato con la famiglia durante la guerra dalla vicina Taranto, nelle pause di ozio forzato che i bombardamenti e i relativi allarmi aerei drammaticamente (talvolta grottescamente) concedevano. Lui e mio fratello maggiore Mimì, quasi suo coetaneo, parlavano di libri, di letteratura, di cultura in genere, mentre in uno spiazzo di campagna, sistemato a campetto di calcio, si faceva qualche partita a pallone tra noi ragazzi, suo fratello minore, l'altro mio fratello Tonino e nostri compagni di scuola. Penso che non stoni, anzi giovi, aggiungere un tassello ludico al ritratto giovanile della figura fin troppo seriosa del valoroso critico ottantenne, che con antica ammirazione e familiare amicizia abbraccio affettuosamente.

Le cose der Monno

Er mormorà d'Iddio, fijji mii bbelli,
è la conzolazzione de li ssciocchi.
Le sorte hanno d'annà cco li fraggelli.
Chi è rricco, e cchi sse gratta li pidocchi.

Er Papa ajjuterà li poverelli:
un antro poi je caccerebbe l'occhi.
Er Monno accusí vva: ssò ggiucarelli,
cose de ggnente, affare de bbajocchi.

Che sserve annà ccontanno a una a una
le furtune dell'antri? Sò pparole.
Ggnisuno è ssazzio de la su' fortuna.

Fremma e ttempo, e nun zempre se diggiuna;
e cquando che la notte nun c'è ssole
contentamose allora della luna.

20 gennaio 1835

7 settembre 1791

7 settembre 2003

Come avviene dal 1997, per il 7 settembre, giorno della nascita di Belli, il nostro Centro Studi organizza l'Omaggio a Giuseppe Gioachino Belli, che si è svolto in vari punti della città (1997: monumento di Belli a Trastevere; 1998: Fontana di Trevi; 1999: Istituto Nazionale di Studi Romani, in Piazza Cavalieri di Malta; 2000: San'Ivo alla Sapienza; 2001: cavea della Biblioteca Nazionale a Castro Pretorio; 2002: Villa Pamphilj). Quest'anno l'incontro avverrà presso il Museo di Roma in Trastevere, in Piazza San'Egidio. Per questa occasione pubblichiamo alcuni contributi relativi all'iniziativa, ai protagonisti e al luogo del suo svolgimento.

/

/

Io nacqui a Roma di parenti romani

Roma, 7 settembre 1791

DI MARCELLO TEODONIO

Il 7 settembre 1859 Giuseppe Gioachino Belli scrive alla amatissima nuora Cristina:

Cristina mia cara

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

Eppure il "Signor Giuseppe Gioachino" in quei 68 anni qualcosa l'aveva lasciata, allora inedita e conosciuta solo da pochi fidatissimi amici, a quella città "di sempre solenne ricordanza", indolente, distratta ed eternamente uguale a se stessa, dove "il Tevere corre e correrà sempre"; qualcosa che aveva rotto il muro dell'indifferenza e dell'oblio; qualcosa che aveva restituito dignità, memoria, identità a una umanità "abbandonata senza miglioramento": quel "monumento" della plebe (e in fondo si è ancora poco sottolineato che il monumento è della "plebe", cioè degli esseri umani, di tutti gli esseri umani nella loro autentica esistenza, e non della "città", santa o dannata, di Dio o del Diavolo, a seconda dei punti di vista)

che ci appare sempre più come un territorio ancora da esplorare, "miracoloso" risultato dell'incontro fra una cultura assolutamente spropositata (anche nel senso che non era affatto "a proposito" rispetto a quel mondo) nata dall'incontro fra Cristianesimo e Umanesimo, Illuminismo e robusto senso della classicità, e d'una moralità austera, severa, tormentata.

Il 7 settembre del 1791 era dunque nato Giuseppe Gioachino Belli. E se la data della lettera a Cristina precede di soli due anni la proclamazione dell'Unità d'Italia, il 1791 vedeva la furibonda reazione antigiacobina e antirivoluzionaria che, proprio dalla Città santa, s'andava diffondendo all'intera Europa in nome del recupero e della rifondazione dei valori messi in crisi dal « fanatismo della rivoluzione di Francia » che aveva « quasi distrutte » la monarchia e la religione, come si leggeva in uno dei tantissimi scritti furiosamente antirivoluzionari che in quegli anni si stavano producendo a Roma (sui quali vedi l'insostituibile, bellissimo libro di quel maestro di storia e di vita che fu Vittorio Emanuele Giuntella, *Le dolci catene*, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, 1988). Il 10 marzo 1791 un breve papale aveva condannato in maniera assoluta e violentissima le idee di Francia; di qui s'era scatenata una fiorente pubblicistica dai toni allucinanti e parossistici che dava della Rivoluzione francese l'immagine di una diabolica sovversione voluta da uomini malvagi ed empi, e in cui la Francia prerivoluzionaria era presentata come il regno più prospero e felice della terra perché retto dal re « il più amabile pe' suoi costumi, il più rispettabile per la politica del suo Gabinetto, il più commendevole pel suo attaccamento alla Cattolica Religione ». Tutti i nemici della religione e della monarchia, filosofi, massoni, giansenisti, s'erano coalizzati in un complotto uniti dalle « empie opinioni che si son fatte rivivere dalle tombe de' più antichi Ateisti », dove rimanevano sepolte, « queste tesi figlie della cattedra di pestilenza, queste dottrine le più depravate, ed oscenità le più immonde, queste lepidette infernali, con cui si pone in derisione quanto v'ha di più sacro, e d'augusto nella terra, e nel Cielo, queste infami bestemmie contro il più saggio ordine dato alla natura, ed al mondo dall'eterno Dispositore ».

L'accusa è ideologicamente avveduta: i fiumi di sangue, le rovine, le devastazioni, perfino il « cannibalismo » cui sono dediti i capi della rivoluzione, sono anzitutto l'effetto di una profanazione culturale, di un errore originario: la pretesa di sostituire l'ordine naturale delle cose. E siccome « le massime francesi, e l'empietà dei loro

libri si sono dilatate a misura che è propagato l'uso della loro lingua », si arrivò a proporre che si formassero « società di Giovani, in tutti i paesi, e specialmente d'Italia, i cui membri facessero almen proposito di non mai imparare la lingua francese, durante la loro gioventù, per essere nella fortunata impossibilità d'intendere i loro libri »: insomma, si proponeva un vero e proprio bando del francese « da tutte le Corti, da tutte le Università, da tutti i Collegi, da tutti i Seminari, da tutte le case ».

Anche il giornale "ufficiale" di Roma, il minuscolo "Cracas", come fu sempre chiamato nella sua lunghissima vita, seguiva le vicende d'oltralpe in tutte e due le sue edizioni settimanali: il "Diario estero", dedicato appunto alle vicende internazionali, e il "Diario ordinario", che invece si occupava in prevalenza delle vicende interne e in particolare di quelle romane (cronache di funzioni sacre, matrimoni e malattie di nobili, pranzi generosamente offerti da principi e aristocratici con la diligente segnalazione del numero dei coperti, ecc.). Tra l'ottobre e il novembre 1791 ("Diario ordinario", 1750, 8 ottobre 1791; 1752, 15 ottobre 1791; 1754, 22 ottobre 1791) il "Diario ordinario" dà eccezionale risalto alla « Lettera delle LL.AA. Reali il Signor Conte di Provenza e il Signor Conte D'Artois al Re loro Fratello » Luigi XVI: le « criminose intraprese » dell'Assemblea hanno ormai svelato il loro vero obiettivo, che è quello di distruggere il potere del re; per questo tutti i sovrani d'Europa sono pronti ad intervenire per « sostenere la parte sana della Nazione contra quella che delira », quella truppa di faziosi, quella « setta orgogliosa che ha risoluto di distruggere ogni Religione, e conseguentemente di scatenare tutti li delitti ».

Ma accanto a queste drammatiche informazioni, il giornale riporta notizie di cronaca cittadina, quasi a fornire un quadro rassicurante della continuità e della normalità della situazione. Nel "Diario ordinario" del 10 settembre 1791 (quando cioè Belli era nato da tre giorni), si legge che « essendo sopraggiunto alla Sig. D. Isabella Petroni Contessa Bolognetti, nella scorsa settimana un mal di reuma, e febbre, i Medici gli fecero fare alcune emissioni di sangue, ed applicare li Vescicanti, con l'ajuto de' quali, e di altri rimedi, fin da Lunedì incominciò a risentire del miglioramento, ed in seguito è andata sempre più sollevandosi nella sua salute, con piacere del suo nobile Parentado ». Sullo stesso giornale si legge poi che per l'8 settembre, « ricorrendo la Festa della Natività di Maria Vergine », s'erano celebrate funzioni sacre « con ricco apparato » nella chiesa di S. Maria del Popolo, e « con vago apparato » nella

chiesa « di S. Maria dell'Anima della Nazione Teutonica, ove terminata la Messa, da' quei Signori Deputati fu distribuito il Sussidio Dotale ad un buon numero di Zitelle figlie di Nazionali ». La stessa festa era stata celebrata anche a S. Maria in Vallicella « detta la Chiesa Nuova » con « vago apparato, sagre decorazioni, e solenne Messa », nella basilica di S. Maria Maggiore, a S. Maria in Cosmedin « detta la Bocca della Verità », nella chiesa di S. Maria di Loreto « con ricco apparato, solenne Messa, e vespri accompagnati da scelta musica », nella chiesa di S. Maria sopra Minerva, nella chiesa di S. Maria d'Aracoeli, eccetera, « ed in tutte è stato numeroso il concorso del Popolo per l'acquisto delle plenarie indulgenze ».

Il 10 settembre, nelle prime ore del pomeriggio, « la Reale Principessa di Francia Maria Adelaide si partì a fare una camminata fuori della Porta di S. Giovanni »; il 12 novembre « l'Emo Sign. Card. Borromei sono alcuni giorni che è obbligato a guardare il letto per il male di podagra, benché al presente si trovi molto migliorato », mentre la sera di mercoledì 9 novembre « si restituirono in Roma, provenienti da Pesaro, il Principe e la Principessa Doria Pamphilj con i Signorini loro Figli, nel più perfetto stato di salute ». Una settimana dopo il lettore viene informato che « con le stampe di Perego Salvioni è stata pubblicata un'operetta su la natura, uso ed effetti del Caffè », argomento che « è nel nostro secolo sicuramente nuovo »: costa « soli baj. 15 ». Se dunque i tempi erano certamente calamitosi, tuttavia anche allora il Tevere continuava il suo corso, a ottobre cominciava la stagione teatrale, poi all'Avvento si interrompeva; riprendeva per Carnevale, e poi a Quaresima si interrompeva; dopo "Pasqua dell'ova" riprendeva, e poi dopo la Pentecoste e il Corpus Domini si interrompeva; poi c'era San Pietro, e poi le scampagnate "fori porta", o a Villa Borghese, o ai prati di Testaccio...

Pijja inzomma er libbretto der lunario
e vvedi l'anno scompartito a pprova
tra Ppurcinella e Iddio senza divario.
(*Er primmo descemmere*)

In quella città che costituiva un *unicum* della storia moderna in cui politica e religione, pubblico e privato, antico e moderno, Carnevale e Quaresima, temporale e spirituale si confondevano, alla metà del Seicento si era trasferita la famiglia Belli, originaria di Recanati (i misteriosi destini della storia... Recanati e Roma, Leopardi e Belli...).

Dei genitori di Belli sappiamo pochissimo; anzi, oltre a poche notizie d'archivio, sappiamo sostanzialmente solo quello che lo stesso Belli racconta in un documento autobiografico davvero prezioso. Si tratta di una lettera, intitolata *Mia vita*, rivolta a un « Filippo » che si può ragionevolmente identificare in Filippo Ricci (Roma, 1800–1865; fu tra gli amici più cari e fidati di Belli, il quale a lui si rivolgerà per consigli, soprattutto di natura legale, essendo il Ricci avvocato; fu anche legale delle ferrovie romane), e scritta in un anno imprecisato fra il 1811 e il 1823, ma molto probabilmente nel 1815. L'anno di composizione proposto per l'autografo è stato indicato dal suo primo editore, Giovanni Orioli, nel 1811; da allora tutti i commentatori hanno accettato questa datazione senza sottoporla a una verifica. Invece si può arrivare con maggiore attendibilità a un'altra data, e cioè appunto il 1815, in base al seguente ragionamento.

Mia vita ci è giunta in un autografo tormentatissimo e molto scorretto, evidentemente una minuta, piena di ripensamenti, cancellature e varianti, e appare incompiuta, tanto che lo stesso Belli aggiungerà successivamente al titolo la notazione « non terminata ». E che la lettera sia incompiuta lo dimostra in via definitiva il fatto, non registrato dai commentatori moderni (Livio Jannattoni, *Il "primo" Belli*, Roma, Bardi, 1959, pp. 9–49; Giovanni Orioli, *Lettere Giornali Zibaldone*, Torino, Einaudi 1961, pp. 5–22), che termina con l'inizio di un periodo (« L' ») rimasto nella penna e nella mente di Belli. Il racconto degli avvenimenti si arresta al 1808, anno che dunque va assunto come *terminus post quem*; il *terminus ante quem* è senz'altro il 1823, giacché in un passo si legge di « Gregorio Barnaba Chiaramonti » come di colui che « attualmente » siede « alla cattedra di S. Pietro », e cioè di Pio VII che appunto morì nel 1823.

Il tono delle lettere, alto e meditativo, fa propendere per una datazione il più possibile bassa. Se poi l'interlocutore è Filippo Ricci, come sembra verosimile (l'altro Filippo che Belli frequentava in quel periodo è Filippo De Romanis, al quale Belli dedicherà uno dei suoi primi sonetti romaneschi e che sarà il suo primo editore; tuttavia l'intento pedagogico di *Mia vita* non rimanda a un rapporto fra coetanei, come erano Belli e De Romanis; il quale era poi un temperamento bizzarro e incline allo scherzo, e dunque appare poco credibile potesse essere assunto come interlocutore di un testo così moralistico), si ricordi che Ricci era nato nel 1800, e che in una lettera alla marchesa Vincenza Roberti del 30 ottobre

1846 Belli afferma di conoscere Ricci « sin dal 1812 »: il che dunque esclude o che la data sia il 1811, o che l'interlocutore sia Ricci (Giuseppe Gioachino Belli, *Lettere a Cencia*, a c. di Muzio Mazzocchi Alemanni, Roma, Banca di Roma, 1972, I, p. 116). Certamente poi Belli visse con i Ricci fra il 1814 e il 1815, probabilmente con una specie di incarico come maestro dei due fratelli Filippo e Gaetano: per quest'ultimo ad esempio scrisse una poesia « recitabile come sermone » per il Natale del 1814 (riprodotta in *Belli italiano*, a c. di Roberto Vighi, Roma, Colombo, 1975, I, p. 277-281). Ma l'indicazione più probante per la datazione la fornisce il testo stesso quando Belli afferma che « attualmente » Pio VII « siede » alla cattedra di S. Pietro: Pio VII fu esiliato da Roma e tenuto prigioniero dai Francesi dal 1808 al 1814, e siccome la lettera è piena di risentimento antifrancese, Belli non avrebbe ommesso di commentare negativamente l'esilio del papa qualora non fosse ancora terminato; sarebbe oltretutto stato imprudente scrivere cose così negative sui Francesi durante la loro dominazione. Il tono trionfante papalino e quell'« attualmente » fanno dunque pensare che *Mia vita* sia stata scritta dopo il rientro di Pio VII, che avvenne il 24 maggio 1814, proprio quando Belli viveva a casa Ricci e quando è verosimile pensare che abbia identificato in Filippo Ricci (che all'epoca aveva quattordici-quindici anni) il destinatario della lettera.

Mia vita rappresenta uno degli scritti più affascinanti e per certi versi arcani di Belli (e si ricordi quanto egli fosse restio a parlare di sé), perché qui egli racconta gli avvenimenti della propria vita dalla nascita fino al 1808, con un tono sicuramente moralistico (le vicende sono sempre oggetto di un suo severo e fermo giudizio) e dichiaratamente umile e rispettoso della verità storica, come si legge nelle intenzioni esposte nell'esordio.

Filippo dolcissimo amico,

Mi accingo a narrarti brevemente gli avvenimenti della mia vita: non mosso dalla stima o da un interesse o diletto che a te possa venire da simili vanità ma stimolato dal desiderio vivissimo di far passare sotto i tuoi occhi quasi in ordinata mostra quelle cose, che di me e del mio carattere sappiano farti fede, dandotene quasi la stessa notizia che avresti potuto raccogliere, dove tu avessi convissuto sempre con me. Nessuna parola io impiegherò per cattivarmi anticipatamente la tua fiducia. La schietta e disadorna esposizione dei fatti saprà in progresso meritarmela: e se mi ti mostrerò quale fui quando potei meritare laude, non mi ti nasconderò laddove mi resi degno di biasimo, contrapponendo così ingenuamente quelle circostanze, dalle quali l'umano amor proprio suole essere e lusingato ed offeso. Preparati dunque a conoscere colui, del quale non conoscesti sinora che il

nome, ma disponiti insieme a rattristarti, leggendo di quali amarezze sia la di lui storia consparsa.

Un intento non apologetico ma di rigorosa e sincera esposizione dei fatti (sincera per quanto lo può essere una lettera così studiata e tormentata) appare la motivazione di fondo dello scritto: questa professione di assoluta adesione alla verità, la cui matrice cristiana appare evidente, e che può anche essere vista come una geniale anticipazione di quel canone di integrale realismo (« fra nnoantri soli / se pò ttrovà la verità sfacciata ») centrale nella futura poetica dialettale; ma la motivazione è più autentica di una scelta soltanto letteraria, giacché la lettera assume l'aspetto di una lunga e sofferata confessione costantemente in bilico fra l'autenticità del sentimento e la finzione della costruzione formale. *Mia vita* deve infatti essere letta sia come il documento più autentico dell'infanzia di Belli, sia come il risultato di una già avvenuta interpretazione di quell'infanzia stessa, il tentativo cioè di una sistemazione di quelle esperienze che avevano segnato la primissima formazione del suo carattere. C'è poi un altro elemento di cui tener conto: *Mia vita* riprende schemi intellettuali, meccanismi ideologici e perfino soluzioni formali della più illustre tradizione epistolografica della cultura italiana, in particolare della lettera *Ai posteri* di Francesco Petrarca. Puntuale, e volontaria, è l'identica alternanza che ritroviamo nei due testi fra racconto minuto e cronachistico e volontà (o tentazione) di idealizzarsi in un ritratto esemplare. All'incrocio dunque di tante stratificazioni ed esigenze, *Mia vita* si presenta come un testo significativo anche per i suoi silenzi.

Ebbene: sui propri genitori la lettera di Belli dice poche essenziali cose.

Io nacqui a Roma di parenti romani. La mia famiglia paterna colla professione dell'arte de' computi si era procacciata qualche stima, e fortuna, accresciuta poi da Gaudenzio Belli mio genitore col traffico e coll'esercizio di pubblici ministeri. La famiglia di mia madre attese sempre ai traffichi di banca, dei quali attualmente un mio zio sta godendo in Napoli i splendidi lucri.

Gaudenzio Belli, il padre di Giuseppe Gioachino, era di professione "computista" (oggi si direbbe ragioniere): si trattava dunque di un esponente della piccola/media borghesia impiegatizia, dipendente o dallo Stato (come sarà per il nostro Belli) o dalle famiglie nobili romane; Gaudenzio ad esempio lavorò per parecchi anni alla corte degli Odescalchi. L'11 luglio 1790 Gaudenzio aveva sposato

Luigia Mazio (i Mazio erano una nota famiglia romana: lo zio di Luigia, Giacomo, fu sovrintendente alla Zecca pontificia, e suo figlio Raffaele, in carriera politico-diplomatica, sarà infine nominato cardinale nel 1830).¹ Dalla loro unione nacquero quattro figli: Giuseppe (1791-1863), Carlo (1792-1811), Flaminia (1801-1841), Antonio (1802-1802).

A Giuseppe il battesimo fu impartito nella chiesa di S. Lorenzo in Damaso, come leggiamo dall'atto ufficiale (*Libro dei battezzati*, XXIII, c. 80):

Die 10 (sept. 1791) Josephum, Franciscum, Antonium, Mariam, Joachim, Raimundum, nat. die 7 sept. hor. 19 cum dimidio ex D. Gaudentio Belli et D. Aloysia Mazio Rom. Conj. Par. S. Mariae in Monterone, Curatus baptizavit. Compater Illmus et Rmus D. Antonius M. a Odescalchi et pro eo D. Vincentius Belli Rom. eiusdem Paroch. et Ill. ma D. Francisca Tuzi Valdambri Rom. a et pro ea D. Cath. Mazio rom. par. S. Laurentii in Lucina. Obst. Sigismunda Bizzarri

I padrini "ufficiali" di Giuseppe Francesco Antonio Maria Gioachino (che era il suo quinto nome) Raimondo erano dunque stati (come era prassi dell'epoca) quei nobili allora in qualche modo "protettori" della famiglia Belli, i quali però si erano ben guardati dal presentarsi alla cerimonia del battesimo e si erano fatti rappresentare da due parenti stretti della coppia, lo zio Vincenzo Belli e la zia Caterina Mazio. Molto interessante è poi l'informazione che la parrocchia di appartenenza della famiglia Belli era quella di S. Maria in Monterone. È stato però difficile identificare la casa natale di Belli perché sono andati perduti gli « stati delle anime » di quella parrocchia (gli « stati delle anime » erano veri e propri censimenti che i parroci erano tenuti a fare nel periodo quaresimale: per ogni abitazione venivano indicate tutte le persone occupanti, sia che componessero la famiglia, sia che fossero ospiti; di ognuno il parroco registrava il rapporto di parentela con il capofamiglia, l'età, la professione, e l'obbligo di adempiere al precetto pasquale; così lo stato delle anime era al tempo stesso uno strumento di controllo sociale e spirituale). Tuttavia le ricerche compiute da Salvatore Rebecchini hanno permesso di identificare questa casa nel « cosiddetto Palazzetto Capranica su via dei Re-

1. Attualmente un Mazio, Alighiero Maria, discendente dal ramo materno di Belli, pubblica i suoi disegni su "il 996".

dentoristi, formante angolo con via dei Monteroni, ove al n. 76 si apre il portone principale» (come si legge nel libro di Salvatore Rebecchini, *Giuseppe Gioachino Belli e le sue dimore*, Fratelli Palombi Editori, Roma 1970, alla pagina 19), molto probabilmente al terzo piano, in un appartamento composto da quattro stanze, uno stanzino, una cucina, quattro soffitte inabitabili, e forse i servizi esterni. Il palazzo fu poi trasformato nel 1862 dal proprietario, il marchese Giuliano Capranica del Grillo, per creare un piano per sé e per sua moglie, Adelaide Ristori.

* * *

Facciamo adesso un salto di duecento anni. Il 18 aprile 1994, la città di Roma, ad opera dell'allora sindaco Francesco Rutelli e su proposta di un gruppo di amici, fra cui il promotore dell'iniziativa, Ferruccio Lombardi, e il sottoscritto (stavo allora alle prese con la nascita del nostro Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli, un'idea che mi era sorta non appena Rutelli era stato eletto sindaco), pose una lapide a via dei Redentoristi che ricorda in maniera essenziale come in quella casa, appunto il 7 settembre 1791, nacque Giuseppe Gioachino Belli. Era la prima inaugurazione ufficiale che faceva il giovane e appena eletto sindaco, il quale infatti, giunto al momento della scopertura, chiese al capo cerimoniere: «che devo fà?». C'era dunque una atmosfera di semplicità, cordialità e simpatia, alla presenza di poche persone (Ferruccio Lombardi, ovviamente; una scolaresca, che avevo portato io; e poi Luigi Ceccarelli, e qualche amico che aveva saputo chissà come dell'iniziativa), mentre invece il cielo si andava minacciosamente riempiendo di neri nuvoloni. Rutelli disse alcune parole su Belli poeta di Roma, chiamandomi poi a un intervento per spiegare il senso dell'iniziativa, e io affermai anzitutto che la collocazione della lapide rimediava anzitutto a una clamorosa "dimenticanza" che la città aveva avuto fino ad allora nei confronti del suo poeta; aggiunsi poi che si inseriva nel quadro di un rilancio complessivo della figura e dell'opera di Belli, tra cui appunto la nascita del Centro Studi (che infatti si costituì di lì a qualche mese); infine misi in guardia i presenti, giacché avevo la sensazione che da lassù (perché Belli di sicuro sta lassù) qualcuno poco gradiva quella cerimonia. E fu proprio così, giacché, nell'esatto istante in cui il sindaco fece scendere il drappo che copriva la lapide, si scatenò un inferno d'acqua, di vento, di grandine. E tutti fecero «la sparizion de Vienna».

Ora la lapide sta lì un po' intristita, annerita com'è da uno dei tanti roghi di immondizia che puntualmente avvengono nella nostra città. Sarebbe anzi il caso che qualcuno la pulisse... e se poi la cosa non offende nessuno, e vediamo che la lapide rimarrà in quello stato (il che appare piuttosto probabile), si potrebbe organizzare, magari per il 21 aprile, o per 7 settembre prossimi, una missione umanitaria in cui, armati di scope e di ramazze, di sgrassanti e di stracci, d'acqua e di sapone, restituiamo alla nostra città un pezzo della sua storia.

Tutte le poesie di Trilussa

La nuova edizione nei "Meridiani"

DI CLAUDIO COSTA

Dopo oltre mezzo secolo dalla prima e unica edizione complessiva delle poesie di Trilussa — fortemente voluta a suo tempo dall'Autore e da Arnoldo Mondadori — l'editore storico del maggior poeta romanesco del Novecento tornerà a proporre una nuova raccolta di tutte le poesie di Trilussa per la collana dei « Meridiani ». Il lavoro è in corso ed è condotto da Lucio Felici e dal sottoscritto. Com'è nello stile prevalente della collana di riferimento, non si tratterà propriamente di un'edizione critica; ma le cure editoriali avranno comunque l'obiettivo di fornire, per la prima volta, un adeguato, esauriente corredo critico al complesso della produzione poetica trilussiana.

L'intero *corpus* delle poesie romanesche approvato dall'autore sarà ordinatamente esaminato tanto dal versante storico, critico e letterario, quanto dal lato filologico, linguistico e metrico in modo da fornire ai lettori l'apparato illustrativo e gli strumenti analitici necessari a una rinnovata visione dell'opera trilussiana; la quale se da un lato ha avuto una ininterrotta fortuna di pubblico, dall'altro ha assistito ad un'eclisse di studi, nell'ultimo ventennio, seguita a un non mai troppo articolato taglio critico.

Quanto alla fortuna presso i lettori, si pensi che *Tutte le poesie* è uno dei pochissimi volumi ancora in commercio della gloriosa collana arnoldiana dei « Classici contemporanei italiani » in cui hanno

visto la luce le *Maschere nude* di Pirandello, tutte le opere di D'Annunzio, Pascoli, Palazzeschi, Moretti, Pascarella, le *Prose* di Saba e opere scelte di Bontempelli, Deledda, Di Giacomo, Barbarani; la raccolta trilussiana dal 1951 al 1995 ha collezionato ben trentuno edizioni. Questo successo specifico del libro ha proceduto in parallelo a quello delle numerose e varie antologie che la Mondadori ha contemporaneamente messo in circolazione a partire dallo stesso 1951 quando, nella collana «Biblioteca Moderna», comparvero due trilogie comprendenti l'una *Acqua e vino – Ommi e bestie – Libro muto* e l'altra *Libro n. 9 – Le cose – La gente*; ad esse fecero seguito, nei due anni successivi, prima *Lupi e agnelli – Le favole – Nove poesie* e poi *I sonetti – Le storie – Giove e le bestie*: in pratica l'intero libro di *Tutte le poesie* fu riprodotto in quattro tomi. Il primo di essi divenne poi, nel 1965, il numero uno della fortuntissima collana degli «Oscar» mensili; e quando nel 1969 la casa editrice decise finalmente di realizzare le *Poesie scelte*, una antologia complessiva, cui Arnoldo pensava già vent'anni prima, affidandola a Pietro Gibellini, forse sarebbe stato al di là dei migliori voti immaginare di tirarne 17 edizioni in sedici anni cui hanno fatto seguito oltre 30 ristampe in meno di vent'anni. Ancora nel 2000 il numero 1730 degli «Oscar» ha ospitato un'ulteriore antologia — ridotta e senza apparati — di Claudio Damiani dal titolo *Le più belle poesie di Trilussa* che non ha tolto mercato agli altri titoli della Mondadori; ai quali, l'anno precedente, già si era aggiunto *45 poesie*, pubblicato nella collana *I Miti – Poesia*, mentre nel 1995 erano state ristampate le *Cento favole* nella collana *Oscar piccola biblioteca*. Insomma il favore del pubblico intorno ai libri di Trilussa non cessa a cinquantadue anni dalla sua morte.

La fortuna artistica del poeta ha avuto analoga parabola: decine sono state le traduzioni in altre lingue, numerose le trascrizioni per musica di singole poesie, centinaia i poeti epigoni sorti sulle sue orme. Dal punto di vista critico si contano probabilmente a migliaia gli articoli su Trilussa comparsi durante la sua vita nei più disparati periodici: il culmine è coinciso, ovviamente, con i due eventi ravvicinatissimi della nomina a senatore a vita da parte di Luigi Einaudi, il primo dicembre 1950, e della morte, venti giorni dopo, il 21 dicembre. Ma nel *Convegno di studi trilussiani* svoltosi nel 1975, Livio Jannattoni lamentava però, di là da quella profluvie di interventi minimi, frequentemente di taglio leggero o aneddotico, la latitanza della critica ufficiale nei confronti di Trilussa; gli rispondeva Gaetano Mariani sostenendo che alcuni seri critici c'e-

rano stati; curiosamente la discussione avveniva proprio tra due di coloro che più hanno meritato negli studi su Trilussa. Due anni dopo venivano pubblicati gli importanti atti di quel Convegno sotto i cui auspici nel 1979 andava in stampa l'ampio saggio della Faitrop. Ma, appunto dopo quell'anno, un intero, serio libro su Trilussa mi pare che non si sia più visto. « Che cosa ha fatto la critica togata dalla tua scomparsa ad oggi? » chiedeva amaramente il poeta Giorgio Roberti nel 2000 a cinquant'anni dalla morte del maestro in quell'atto d'amore che è il libro *Favole pe' Trilussa*. Ovviamente qualcosa ha fatto, ma noi speriamo che più possa fare avendo a disposizione un'edizione accurata dei suoi testi poetici che ne consenta una più approfondita lettura.

Intanto credo possa essere interessante segnalare alcuni dei nodi che stiamo affrontando nel rimettere mano a testi sui quali, dopo l'essenzialissimo lavoro di annotazione di Luigi Huetter per l'edizione 1951, nessuno ha più aggiunto nulla: tutte le edizioni mondadoriane che da allora si sono susseguite nel tempo hanno riutilizzato senza alcuna integrazione quelle stesse note (o addirittura ne sono prive). Accennerò qui solo a tre problemi: l'ordinamento dei testi, la documentazione e l'"officina" del poeta. L'intento è quello di dare un'idea del lavoro di indagine che si potrà fare a partire dalla nuova edizione; la convinzione è che Trilussa meriti l'approfondimento critico, in varie direzioni di studio, che finora è, se non mancato, rimasto in sordina.

L'11 agosto 1947 Alberto Mondadori scrivendo a Goffredo Bellonci, che in un primo tempo la casa editrice avrebbe voluto coinvolgere nella realizzazione dell'*Opera omnia*, sosteneva: « Quanto alla sistemazione delle Poesie io sono del parere di seguire l'ordine cronologico ». Cosa si dovesse intendere per "ordine cronologico" non è ben chiaro giacché lo stesso Trilussa, nel comporre i suoi libri, fece confluire in ognuno di essi testi di epoche diverse; ad esempio nel libro *Le storie*, quarto di quelli che compongono l'attuale edizione di *Tutte le poesie*, troviamo un testo come *La vipera* datato 1912 che è posteriore a *Ministro* del 1911 il quale trova posto in *Ommuni e bestie* che è il quinto libro della raccolta mondadoriana; d'altra parte nello stesso libro delle *Storie* troviamo la poesia *Er diavolo de stoppa* dell'anno 1900 che risulta più antica di tutte quelle datate presenti in *Nove poesie* che è il terzo libro di *Tutte le poesie*. D'altronde è vero che Trilussa licenziava un volume mano a mano che aveva materiale sufficiente a confezionarlo e dunque il grosso delle poesie di ogni libro è precedente alla mag-

gior parte delle poesie del libro che segue, fatti salvi alcuni ripescaggi. Stando così le cose si sarebbe potuto pensare a editare tutte le poesie trilussiane secondo l'“ordine cronologico” in cui erano stati successivamente pubblicati dall'autore i diversi libri. E qui bisogna ricordare che Trilussa, prima di firmare il contratto in esclusiva che lo legò per tutta la vita — e dopo — a Mondadori il 10 gennaio 1921, aveva pubblicato con l'editore Voghera di Roma per venticinque anni dal 1895 al 1920 nove diversi volumi (che con le varianti dei titoli diventano dodici). Se da questo novero togliamo quelli rifluiti in titoli successivi (per esempio *Quaranta sonetti in Sonetti (romaneschi)* o *Er serraio* in *Nove poesie*), il numero dei volumi trilussiani scende a sei il cui ordine temporale è il seguente: *I sonetti*, *Le favole*, *Nove poesie*, *Le storie*, *Ommini e bestie*, *Lupi e agnelli*. A questi si sarebbero sommati altri sei volumi esclusivamente mondadoriani nel seguente ordine: *Le cose*, *La gente*, *Libro n° 9*, *Giove e le bestie*, *Libro muto*, *Acqua e vino*. La successione delle due sequenze di testi dà esattamente l'indice del libro *Tutte le poesie* come lo leggiamo ora.

Ma non fu questo l'ordine che Trilussa volle, non fu questo l'indice della prima edizione di un libro che portava addirittura un altro titolo; il libro approvato da Trilussa morente si chiamava *Poesie* ed aveva questo diverso ordine delle raccolte: *Lupi e agnelli*, *Le favole*, *Nove poesie*, *Le cose*, *I sonetti*, *Le storie*, *Ommini e bestie*, *La gente*, *libro n° 9*, *Giove e le bestie*, *Libro muto*, *Acqua e vino*. Dalla quarta edizione « contrariamente alla disposizione data dall'Autore » Arnoldo Mondadori ristabiliva « l'ordinamento cronologico dei diversi libri, perché meglio risaltasse l'evoluzione della poesia trilussiana » (così negli *Avvertimenti dell'editore alla quarta edizione*). Ecco dunque il primo nodo da sciogliere: ordinamento cronologico o sistemazione data dall'autore?

Pur non volendo realizzare un'edizione critica bisognerà comunque dare una risposta filologica al problema; come anche all'altro della documentazione. A quel che mi consta non abbiamo una completa documentazione autografa delle poesie di Trilussa. Lo stato dei “manoscritti” è caratterizzato dall'incompletezza, dalla dispersione e dalla molteplicità di forme in cui si presentano: bisogna infatti considerare documenti autografi, oltre ovviamente gli scritti di mano di Trilussa, anche i dattiloscritti dell'autore, i dattiloscritti corretti di mano dall'autore, le bozze di stampa con correzioni d'autore, le stampe con correzioni d'autore. Di veri e propri manoscritti ne sono disponibili pochi, distribuiti tra Fondo Trilus-

sa dell'Istituto di Studi Romani, Archivio Trilussa del Museo di Roma in Trastevere e documentazione d'archivio presente presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano. La mancanza degli altri sarà dovuta in parte a donazioni e sottrazioni che hanno riguardato lo studio del poeta negli ultimi anni della sua vita e poco dopo. Personalmente e casualmente mi capitò di sapere che l'autografo firmato della poesia *L'omo e la scimmia* insieme a un disegno a matita firmato "Tr" e una foto con dedica del 1901 sarebbero stati battuti all'asta il 26 gennaio 1989 da Christie's a Roma; e non è rimasto un caso isolato. Molti dei documenti disponibili non sono datati né facilmente databili e mostrano tra loro o rispetto ai testi consegnati all'edizione mondadoriana del 1951 varianti, talora semplicemente formali talora profonde e sostanziali. Ma d'altra parte un notevole ventaglio variantistico è visibile anche limitandosi alle sole edizioni a stampa delle stesse opere di Trilussa.

E già qui entriamo nell'officina del poeta, nella quale è possibile scoprire, ad esempio, come egli, per tutta la vita, mostrò una cura quasi maniacale per l'assetto ortografico dei suoi testi, inclinando sensibilmente nel senso di un progressivo alleggerimento grafico. Sarebbe da discutere allora se quel romanesco annacquato, che è stato alternativamente rimproverato o lodato in Trilussa, non sia in realtà un falso problema, un problema di grafia e non di pronuncia, una questione di *parole* scritta ma non di *langue*. La controprova sarebbe un esame linguistico a tutto campo sulla lingua delle *Poesie* che ne saggi la rotondità morfologica, sintattica e lessicale; laddove questa non risultasse annacquata, allora l'italianità del romanesco trilussiano si ridurrebbe a una patina grafica che consentì al poeta, nelle ultime prove, di dare degli straordinari saggi di contiguità tra lingua e dialetto di Roma che meriterebbero forse un paragone con quelle composizioni ambivalenti, italiane e latine, scritte in altre epoche da abili latinisti, di cui fu un conoscitore Luigi Morandi.

All'officina del poeta si può accedere anche da un attento esame metrico dei suoi componimenti, in cui si osserva un prodigioso equilibrio tra spinte centrifughe — schemi rimici irregolari, rime irrelate, rime ritmiche — e centripete — conservazione dei metri di tradizione, rime facili, forme strofiche regolari. Tali spinte si contrappongono sia nei componimenti più liberi, quali quelli esemplati nelle *Favole* — dove, ad esempio, è frequente che una rima esterna irrelata sia ripresa al mezzo in un verso contiguo affinché consuoni all'interno del testo — sia nei componimenti classici, per

esempio i *Sonetti* — dove non sono infrequenti schemi rimici disomogenei tra prima e seconda quartina, estranei alla parte maggioritaria della tradizione.

Credo insomma si possa dire che in un testo approvato da Trilussa niente sia lasciato al caso. Ci sono poesie sulle quali l'autore ha continuato a lavorare, apportando modifiche anche minime, per decenni; e in ultima analisi non sono poche le poesie escluse, lasciate fuori dalla raccolta definitiva perché non avevano raggiunto una forma del tutto convincente, un'elaborazione che l'autore considerava definitiva oppure non si accordavano alla temperie generale del libro.

Quest'ultimo, in particolare, mi sembra un punto assai sensibile del mondo poetico di Trilussa: il clima del libro. Trilussa aveva una particolare raffinatezza per l'architettura interna dei suoi libri sulla quale, in certi casi, tornò più volte con modifiche anche profonde. La collocazione di certe poesie ha valenza semantica, la disposizione di determinate sequenze ha funzione strutturale; meno che mai in quest'ambito c'è qualcosa di casuale.

E così torniamo al primo dei problemi accennati. Alla fine della sua vita, Trilussa sapeva di aver dato un contributo originale alla letteratura romanesca; ma non era certo quello dei sonetti. Con i sonetti, sì, aveva iniziato; con i suoi sonetti aveva pagato il tributo a quella tradizione belliana che si era già solidamente accampata prima di lui; i più maturi dei suoi sonetti erano anche riusciti ad innovare quella tradizione, ad uscirne con originalità; ma non era lì il suo genio. Trilussa non avrebbe mai collocato la raccolta dei *Sonetti* in testa al volume delle sue *Poesie*; e non ve la collocò; essa non poteva assurgere ad una posizione di tale rilievo anche se vantava il diritto di primogenitura. Nel suo libro, i *Sonetti*, prendevano posto dopo altre quattro raccolte, sapientemente posticipati a testimoniare che sì, anche lui aveva al suo arco la più sicura freccia dell'arsenale romanesco, ma non aveva alcun bisogno di incoccarla per prima.

La rivoluzione trilussiana era stata quella delle *Favole*, rivoluzione di forme e contenuti, di metri e di stilemi, di referenti letterari e di genere. Eppure anche le *Favole* dovettero cedere il primo posto slittando al secondo. Perché? Forse perché il vecchio Trilussa aveva già avuto sentore delle critiche che a quelle favole potevano esser mosse di qualche eccessiva facilità, di un moralismo a volte tanto efficace quanto generico che poteva sembrare di facciata, di poter rappresentare addirittura una via di fuga da una satira poli-

ticamente più serrata e impegnata. E allora ecco in apertura di libro *Lupi e agnelli*, la raccolta in cui si miscelano metri antichi — ottave, sestine, quartine ma, si badi, neanche un sonetto — e le forme libere nuove che Trilussa aveva messo a punto proprio per le favole. Ma, sopra ogni altra cosa, *Lupi e agnelli* è la raccolta nata intorno alla Grande Guerra, un evento epocale che segnò uno spartiacque profondissimo nella vita del poeta; in essa giganteggiano, come baricentro morale, poetico e strutturale, i ventitré testi della sezione *Da la guerra a la pace* — vero libro nel libro — che costituiscono uno dei vertici della poesia di Trilussa, del suo più serio impegno politico, con una potenza satirica di altissima caratura letteraria ed umana. Testi di una attualità, a quasi un secolo di distanza, sconvolgente che dimostrano l'esistenza di un Trilussa inconsueto che merita un posto di primissimo piano nella storia della letteratura romanesca, contro tutti i facili riduzionismi successivi, e, soprattutto, un posto di rilievo nella letteratura italiana del Novecento.

Riportiamo a seguire un articolo di memorie scritto da Rosa Tomei, che fu la fida ancella di Trilussa negli ultimi undici anni della vita e ne curò la conservazione dello studio per alcuni anni dopo la sua morte. Nell'articolo si parla delle opinioni di Trilussa su Belli e si trascrive un sonetto trilussiano su Belli che non fu mai messo su carta dall'autore. L'articolo è conservato nell'Archivio Trilussa del Museo di Roma in Trastevere (busta 50, n. 6906).

Trilussa poeta onesto

Trilussa ammirò sempre Belli, l'ammirò sino al punto che un giorno confessò onestamente a sé stesso che non l'avrebbe mai né superato, né eguagliato, come facitore di sonetti. Decise allora di dedicarsi alle favole, cercando soprattutto di creare una favola sua, con una morale tutta sua. Cosa della quale fu orgoglioso sino al termine della vita. Voleva che lo si chiamasse favolista e dei suoi sonetti parlò sempre poco. Era facile sentire dalla viva voce di Trilussa i martellanti endecasillabi belliani, e, mentre li recitava, gli si leggeva chiaramente negli occhi la sua sconfinata ammirazione. L'unica cosa che lo aveva sempre meravigliato era stato il pentimento di Belli, e si domandava come mai il Poeta avesse trovato in sé stesso il coraggio di dire: distruggete i miei sonetti.

Trilussa, invece, amò tutti i suoi versi (anche quelli che fece nell'adolescenza) e questo amore me lo dimostrò il giorno in cui, per scherzare (ben sapendo di non fargli un piacere), gli recitai *L'invenzione de la stampa*, mi lasciò finire il sonetto e poi mi chiese: « Perché reciti questi bruttissimi versi? ». « Perché mi divertono — gli risposi — trovo che sia l'unica cosa che non sembra creata da lei, in tutti i suoi lavori (anche nelle "Stelle de Roma") ci si sente l'inconfondibile stile, ma in questo sonetto non c'è niente di suo. »

I buoni occhi cercarono inutilmente di diventare cattivi mentre mi diceva tutto ciò che pensava circa la mia « grande competenza » in fatto di versi in generale, e tutto ciò che pensava circa la mia grassa prosopopea in particolare. Ma l'ira in Trilussa viveva poco, e dopo un momento mi disse: « Non dimenticare però, che quello è il mio primo lavoro, e quando lo scrissi avevo diciassette anni. E che pretendi che a quell'età scrivessi come Catullo? ». E mi recitò il disgraziato sonetto, facendomi notare che qualche cosa aveva fatto anche in quello: era riuscito a mettermi (in undici piedi) ben cinque P: « che presto prese piede pel paese ».

Mi raccontò allora che Sabatini (pregato dal Marchese del Cinque) non fece nessuna difficoltà a fargli la prefazione alle "Stelle de Roma" e nel dargliela disse: « Signor Salustri mi ha fatto molto piacere fare la presentazione a queste sue "Stelle". Ma mi vuole spiegare per quale motivo le donne che lei qui onora le ha fatte diventare come formiche? Hanno dei nasini, degli occhietti, delle manine, dei piedini, delle boccucchie. A mio giudizio queste signore sono delle infelici ». « Mi servì da lezione » concluse Trilussa. Da quel momento cercò di scrivere freddamente e metodicamente con il solo cervello, anche quando fu assillato dal bisogno.

Ci tenne pure a farmi sapere di non aver mai preso in prestito versi a nessuno, o qualche volta avendolo fatto, si era fatto scrupolo di metterli fra virgolette; e di non aver mai pubblicato né mandato versi anonimi. Durante il periodo che girava per Roma una volgare sestina contro Mussolini, un amico gli fece capire che si diceva che l'autore fosse lui. Trilussa rispose: « Io non faccio né penso simili porcherie, e nel caso non ci avrei messo di mezzo la madre ».

Un giorno che un poeta romanesco gli mandò degli epigrammi non firmati, dopo avermeli fatti leggere mi chiese: « Chi credi che sia? ». « Dallo stile — dissi — mi sembra il tale, ha preso parte al concorso del "Tempo" e non è stato premiato. » « E perché quella grassa lumaca non l'ha firmati? » « Si sarà vergognato. » risposi.

« Non mi sono mai vergognato della mia penna. — replicò Trilussa — E ricordati che quando difesi la Regina Margherita, scrivendo degli epigrammi contro il Vaticano (ed era il Vaticano!), i miei versi, li firmai, io!! Non mi son mai piaciuti i bastardi; oggi però — aggiunse subito — quei versi non li rifarei. Sono cose inutili. »

Ed è certamente per questi sentimenti d'amore verso tutte le sue legittime creature, che Trilussa non riusciva a spiegarsi il disamore di Belli per le sue opere; e mai gli balenò per la mente che il Belli invece tanto amasse i suoi versi, da non avere il coraggio di distruggerli con le sue stesse mani, lasciandone l'incarico ad altri.

Ma non la pensò sempre allo stesso modo Trilussa. Nella sua prima giovinezza compose un melanconico sonetto sul Belli, con un tono di rimprovero verso quelli che non rispettarono l'ultima volontà del Poeta.

Aveva circa vent'anni quando lo ideò. Ma non lo scrisse mai ritenendolo imperfetto; poi, con il passare del tempo, ci ripensò e fu grato a chi salvò gli immortali capolavori belliani.

A me lo recitò due o tre volte, e lui ben sapeva che, la mia mente (quando si trattava dei suoi versi) diventava come una spugna. Forse non volle che questa sua piccola creatura così ostinata a vivere morisse con lui.

Ed io fedelmente trascrivo il sonetto come Trilussa lo recitava.

Er testamento de Belli

Se ne stava così su la portrona
A di' er rosario come un pio credente.
Quann'ecchete je pia n'accidente
E je casca de mano la corona.

Je mancheno le forze, s'abbandona.
Però dopo un pochetto s'arisente
E dice ar fijo: fijo mio perdona
Lo scannolo ch'ho dato a te e a la gente.

Brucia pe' carità li mi' sonetti
Che se l'ho fatti me ne so' pentito.
Li bruci, fijo mio, me lo prometti?

E sta parola fu er su' testamento:
E così coll'idea d'esse ubbidito
Povero Belli se n'annò contento."

Da: Trilussa, *Da la guerra a la pace (1914–1919)*.

La madre panza

Vedete quell'ometto sur cantone
che se guarda la panza e se l'alliscia
con una spece de venerazione?
Quello è un droghiere ch'ha mischiato spesso
er zucchero còr gesso
e s'è fatta una bella posizione.
Se chiama Checco e è un omo che je piace
d'esse lasciato in pace.
Qualunque cosa che succede ar monno
poco je preme: in fonno
nun vive che per quella
panzetta abbottatella.

E la panza j'ha preso er sopravvento
sur core e sur cervello, tant'è vero
che, quando cerca d'esternà un pensiero
o deve espone quarche sentimento,
tiè d'occhio la trippetta e piano piano
l'attasta co' la mano
perché l'ajuti ner ragionamento.

Quando scoppiò la guerra l'incontrai.
Dico: — Ce semo... — Eh, — fece lui — me pare
che l'affare se mette male assai.
Mó stamo a la finestra, ma se poi
toccasse pure a noi?
Sarebbe un guajo! In tutte le maniere,
come italiano e come cittadino
io credo d'avé fatto er mi' dovere.
Prova ne sia ch'ho provveduto a tutto:
ho preso l'ojo, er vino,
la pasta, li facioli, er pecorino,
er baccalà, lo strutto... —

E con un'aria seria e pensierosa
aggricciò l'occhi come pe' rivede
se nun s'era scordato quarche cosa.
Perché, Checco, è così: vò la sostanza,
e unisce sempre ne la stessa fede
la Madre Patria co' la Madre Panza.

L'« internazionale » tedesca

Ce fu un tedesco che girò l'Europa
con un cartello e un fazzoletto rosso
attaccato in un manico de scopa.
Er cartello diceva: — Proletari!
La patria è er monno! Dunque date addosso
a chi vô fa' le spese militari.

Se volete la pace universale
bisogna ch'abbolite ogni frontiera.
Venite tutti sotto 'sta bandiera
che canteremo l'Internazionale!

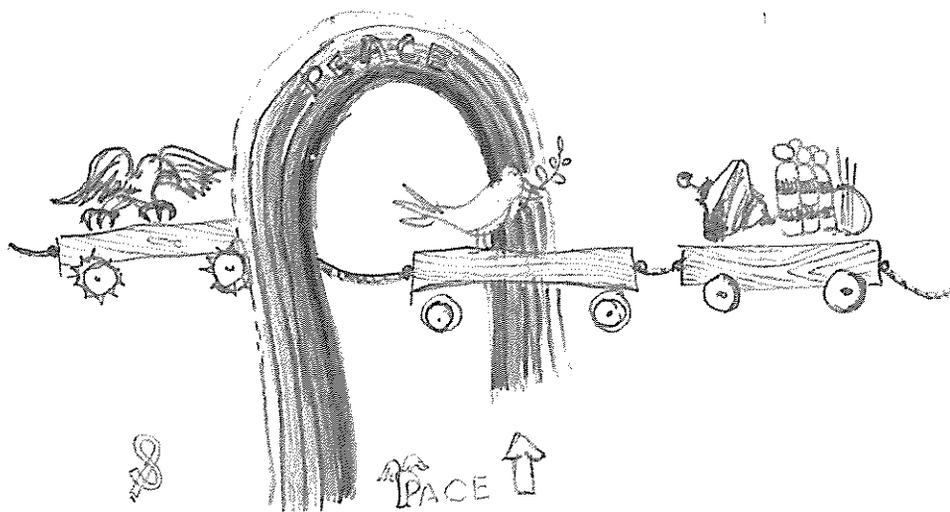
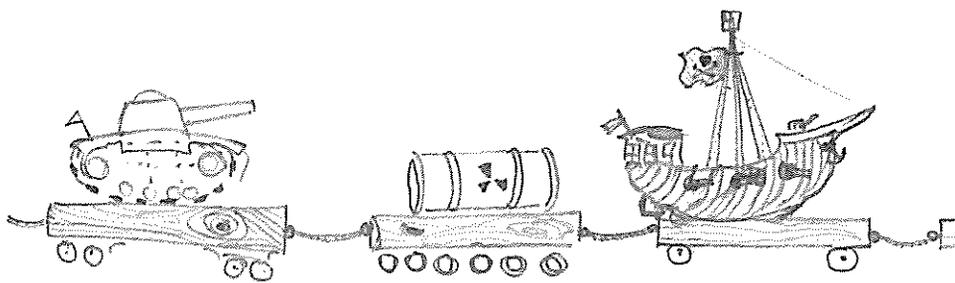
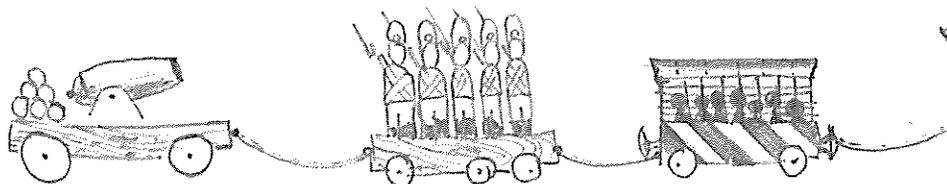
Quanno er tedesco ritornò ar paese
agnede a casa de l'Imperatore
pe' fasse rimborsà tutte le spese.
— Bè'? — dice — com'è annata? — Bene assai!
La propaganda ha fatto un gran furore.
Dio! Quanti fessi! Nun credevo mai!

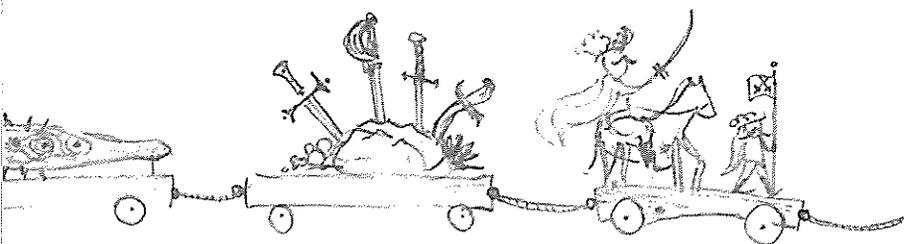
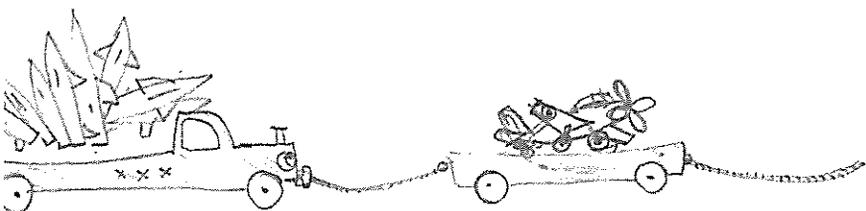
E l'ho lasciati tutti co' la smania
d'unì le patrie in una patria sola...
E, in questo, je mantengo la parola
perché faremo tutta una Germania. —

Ma appena ch'ogni popolo s'accorse
der trucco preparato da 'sti ladri,
arzò la testa, prese un'arma e corse...
— La Patria è nostra — dissero li fiji.
— La Patria è nostra! — dissero le madri.
E l'Aquilaccia se spuntò l'artiji.

E mó l'Imperatore, persuaso
che la bandiera rossa nun fa effetto,
la tiè in saccoccia come un fazzoletto
e quarche vorta ce se soffia er naso.

GUERRA →





07. 2003

Un re umanitario

Er giorno che Re Chiodo fu costretto
de dichiarà la guerra a un Re vicino
je scrisse: — Mio carissimo cuggino,
quello che leggi è l'urtimo bijetto;
semo nemmichi: da domani in poi
bisogna sbudellasse fra de noi.

La guerra, come vedi, è necessaria:
ma, adate l'esiggenze der progresso,
bisognerà che unisca ar tempo istesso
la civirtà moderna e la barbaria,
in modo che l'assieme der macello
me rïesca più nobbile e più bello.

D'accordo còr dottore pensai bene
de fa' sterilizzà le bajonette
perché er sordato venga fatto a fette
a norma de le regole d'iggene,
e a l'occasione ciabbia un lavativo
pieno de subblimato corosivo.

Pe' fa' in maniera ch'ogni schioppettata
se porti appresso la disinfezzione
ho fatto mette ne la munizione
un pezzo de bambace fenicata:
così, còr necessario de la cura,
la palla sbucia e la bambace attura.

Fra l'antri innummerevoli vantaggi,
come sistema de riscallamento
ho stabbilito ch'ogni reggimento
procuri de da' foco a li villaggi.
Incomincia a fa' freddo e capirai
che un po' d'umanità nun guasta mai.

La polizzia scientifica ha già prese
l'impronte diggitali a tutti quanti
pe' distingue l'eroi da li briganti
che fanno l'aggressione ner paese;
sarebbe un'ingiustizzia, e quer ch'è peggio
nun se saprebbe più chi fa er saccheggio.

Ho pensato a la fede. Ogni matina
un vecchio cappellano amico mio
dirà una messa e pregherà er bon Dio
perché protegga la carneficina.
Così, se perdo, invece der governo
rimane compromesso er Padre Eterno.

Ah! nun pòî crede quanto me dispiace
de stracinà 'sto popolo a la guerra,
lui che per anni lavorò la terra
co' la speranza de godé la pace;
oggi, per un capriccio che me pija,
addio campi, addio casa, addio famija!

Un giorno, appena tornerà er lavoro,
in quei stessi campi de battaja
indove ha fatto stragge la mitraja
rivedremo ondeggià le spighe d'oro:
ma er grano sarà rosso e darà un pane
insanguinato da le vite umane.

Ma ormai ce semo e quer ch'è fatto è fatto:
vedremo infine chi ciavrà rimesso.
Addio, caro cuggino; per adesso,
co' la speranza che sarai disfatto
te, co' tutto l'esercito, me dico
er tuo affezionatissimo nemmico.

Sermone 1914

Gesù bono, che sei nato
pe' l'amore e pe' la pace,
er momento, me dispiace,
è pochissimo adattato;
nu' la senti la mitraja
su li campi de battaja?

Odio e sangue, ferro e foco:
c'è la guerra! Nun c'è Cristi!
Li discorsi pacifisti
de 'sti tempi vanno poco:

bada a te che quarche palla
nun te piombi su la stalla!

Tutto scoppia, tutto abbrucia,
è un massacro generale!
Solo tu rimani uguale
e conservi la fiducia
ner programma umanitario
ch'hai scontato sur Carvario.

Ecco qua li pastorelli
che te dànno li regali,
ma sta' attent'a li pugnali
e sta' attent'a li cortelli:
nun è er caso de fidasse
der bon core de le masse.

E tiè d'occhio più che mai
a li doni che te fanno
li Re Maggi de quest'anno...
Li Sovrani, tu lo sai,
cianno sempre preparata
quarche brutta improvisata.

Nun farebbe gnente spece
se nell'oro e ne l'incenso
ce mettersero in compenso
tanto piommo e tanta pece,
pe' sfruttà la religione
fra le palle der cannone.

Nun guardà se all'apparenza
ciai più gente che te crede:
li strozzini de la fede
te richiameno d'urgenza
solamente quanno vonno
li vantaggi de 'sto monno.

Ciai l'appoggio de Maometto,
sei ben visto da Lutero,
puro er Libbero Pensiero
te comincia a fa' l'occhietto
e ritorni a fa' prodiggi
ne le chiese de Pariggi...

Ma sta' certo, Gesù mio,
che co' 'st'anima de gente,
che s'inchina indegnamente
tanto ar Diavolo che a Dio,
a la fine c'è paura
d'una bella fregatura!

Ne la luna

Un giorno, co' l'idea de fa' fortuna,
agnedi in diriggibile
ner monno de la Luna.
(Oggi tutto è possibile.)
Sceso che fui, m'accorsi per un caso
che me trovavo proprio su quer monte
che da lontano corisponne ar naso:
e subito sentii come una voce
ch'esciva da l'interno de le froce.
Ciavevo indovinato. A un certo punto
viddi un signore biondo, grasso e grosso,
accucciato in un fosso,
ch'ogni tanto pijava quarche appunto.
— E quello chi sarà? Vattelappesca!
— dissi fra me — Che diavolo farà? —
L'omone rise e me rispose: — Jà... —
Era una spia tedesca.

Natale 1915

Bentornato, Gesù Cristo!
Puro 'st'anno hai ritrovati
tutti l'ommini impegnati
ne lo stesso acciaccapisto.
Se sbranamo come cani,
se scannamo tutti quanti
pe' tre grinte de briganti
mascherati da sovrani!
Mentre er Turco fa da palo

uno rubba, l'antro impicca...
Maledetta sia la cricca
che cià fatto 'sto regalo!

Tu, ch'hai sempre messo in pratica
la dottrina de l'amore
e nun mascheri er dolore
pe' raggione dipromatica,
che ne pensi de 'sti ladri
che ficcarono l'artiji
ne l'onore de le madri,
ne la carne de li fiji?
Che ne pensi, Gesù mio,
de chi appoggia sottomano
la ferocia d'un Sovrano
che bombardà puro Iddio?

Fa' in maniera, Gesù bello,
che una scheggia de mitraja
specchi er core a la canaja
ch'ha voluto 'sto macello!
Fa' ch'armeno l'impresario
der teatro de la guerra
possa vede sottoterra
la calata der sipario.
Fa' ch'appena liberato
da li barbari tiranni
ogni popolo commanni
ne la Patria dov'è nato.

Quando un giorno azzitteremo
sin'all'urtimo cannone,
ch'imponeva la raggione
d'un Re matto e d'un Re scemo,
solo allora avranno fine
tante infamie e tante pene:
fischieranno le sirene,
fumeranno l'officine!
E, tornata l'armonia
su una base più sicura,
resteremo (fin che dura)
tutti in pace... E così sia!

Er drago e er ranguttano

Un Drago che ciaveva quattro teste
voleva fa' la pelle a un Ranguttano
che s'era intrufolato piano piano
pe' sradicà li boschi e le forete.
Ma er Drago, benché fosse coraggioso,
rimaneva indeciso e pensieroso
perché ogni testa, disgraziatamente,
la pensava in un modo differente.

Lo Scimmiotto capiva e, manco a dillo,
s'approfittava de l'indecisione:
— Finché fanno così, vado benone:
— diceva fra de sé — rubbo tranquillo.
Io tengo quattro mani, ma ar momento
che devo fa' quer dato movimento
ognuna m'ubbidisce a la parola
perché è guidata da una testa sola. —
Allora er Drago, che magnò la foja,
riunì le teste e ce formò un cervello
con un pensiero solo, ch'era quello
de fa' a pezzetti lo Scimmiotto boja.
— Parlamo meno, ché er silenzio è d'oro!
— diceveno le teste fra de loro —
Prima vincemo! E a l'occasione poi
cominceremo a... raggionà fra noi!

Adamo e er gatto

Appena Adamo vidde er primo Gatto
je propose un contratto.

— Senti: — je disse — se m'ubbidirai
in tutto quello che me pare e piace,
te garantisco subito una pace
come nessuno l'ha goduta mai.
Però bisognerà che fin d'adesso
me tratti co' li debbiti rispetti
e rimani fedele e sottomesso...
Accetti o nun accetti?

— Grazie, ne faccio senza:
la pace nun se compra, — disse er Micio —
ma se guadagna co' l'indipennenza
a costo de qualunque sacrificio.
A me nun m'ingarbuji come er Cane
che, per un po' de pane,
s'accuccia e t'ubbidisce a la parola.
Vojo la pace mia senza controllo,
senza frustate, senza musarola,
senza catene ar collo!
Dar modo come parli ho già capito
che in fonno ciai l'istinto d'un tedesco... —
E ner di' questo er Gatto, insospettito,
arzò la coda e lo guardò in cagnesco.

A casa de la pace

A l'entrata der cancello
der Palazzo de la Pace
cianno messo un campanello
foderato de bambace,
fatto in modo che chi sona
nun disturbi la padrona.

Sur cancello, sempre chiuso,
c'è un su e giù d'ambasciatori
che se guardeno sur muso
perché resteno de fôri,
mentre ognuno cerca e spera
de convince la portiera.

— Io ciavrebbe un ber progetto...
— Io ciavrebbe una proposta...
— Sora spósa, c'è un bijetto...
— Sora spósa, c'è risposta...
— Sora spósa, fate presto,
dite quello... dite questo... —

Ma la vecchia, che per pratica
poco crede a l'ambasciate,
con un'aria diplomatica
dice a tutti: — Ripassate.
Nun me pare che sia l'ora
de parlà co' la signora.

Sì, capisco, séte voi
che l'avete mantenuta:
ma la Pace, d'ora in poi,
è decisa e risoluta
de nun sta' co' le persone
che j'abbruceno er pajone.

D'ora in poi sarà l'amica
de chi campa onestamente
cór lavoro e la fatica,
ma nun più de quela gente
che je pianta a la sordina
un pugnale ne la schina.

L'eroe a pagamento

Un vecchio Re diceva ar Generale:

— Hai fatto bene a risicà la vita
pe' difenne l'onore nazzionale.

Te darò la medàja
a battaja finita...

— Grazie, — fece l'eroe — ma dar contratto
devo avé cento lire per ferita.

E noti bene, poi, che j'ho abbonato
un cazzotto in un occhio,
uno sgraffio ar ginocchio
e un gelone sdegnato...

L'ideale?... Eh, lo so, nun c'è questione,
ma bisogna ch'io pensi a l'avvenire:
nove ferite, novecento lire,
è un prezzo d'occasione!...

— Su questo qui, — rispose er Re — so' pronto.

Anzi, data la somma che m'hai chiesta,
faremo mille e arrotondamo er conto...

Mor'ammazzato!... — E je spaccò la testa.

Se è vero che la guerra...

Se è vero che la guerra
purifica la terra,
come diventerà
bona l'umanità!

Non più l'odio de razza,
non più l'odio de classe
che avvelenò le masse,
che insanguinò la piazza:
ma er povero e er signore
saranno pappa e cacio:
sopra ogni bocca un bacio,
sotto ogni bacio un core.
Lavoreremo senza
nessuna difidenza.
Nun sarà più permesso
ch'er Popolo Sovrano

se scortichi le mano
pe' fa' la scala a un fesso.
Se quarche chiacchierone
volesse fa' er tribbuno
nun ce sarà più uno
che je darà raggione.
Faremo un ripulisti
de tutti l'arrivisti.

L'Onore e la Morale
ritorneranno a galla
e giocheranno a palla
cór Codice Penale.
Chi sfrutta li cristiani
nun farà più quatrini.
Addio, vecchi strozzini!
Addio, vecchi ruffiani!
Addio per sempre, addio,
padron de casa mio!

Quarche signora prima
faceva un po' la matta,
ma doppo, a pace fatta,
se rifarà la stima:
nun guarderà più un cane,
meno er marito suo...
(Eh, Nina! quello tuo
chissà come rimane!
Era così contento
der vecchio adattamento!)

Saremo tutti boni,
saremo tutti onesti
come li manifesti
ner tempo d'elezzioni.
Qualunque vizzio c'era
sarà purificato...
Che Popolo educato!
Che Borghesia sincera!
Che Società pulita
ciavrà la nova vita!

Ma se la guerra, in fonno,
doppo 'sti fatti brutti,
nun ce rinnova a tutti,

nun ripulisce er monno,
li pronipoti nostri
ner ripassà la Storia
direbbero: — Accicoria!
Ammazzeli che mostri!
Scannaveno la gente
pe' nun con crude gnente!

Er ragno bianco

Un Ragno Bianco fece un bastimento:
piantò du zeppi in croce
drento una mezza noce,
filò la tela, che servì da vela,
entrò ner mare e se n'annò còr vento.
Un'Ostrica, che vidde la partenza,
je disse: — Dove vai, povero Ragno?
Io te vedo e te piagno! Che imprudenza!
Nun vedi er celo? Pare
che manni a foco er mare:
in ogni nuvoletta
c'è pronta una saetta,
c'è un furmine che casca
framezzo a la burrasca.
Come cammini, senza direzione,
tu ch'hai perso la bussola e nun ciai
nemmanco la risorsa der timone?

— Eppure — disse er Ragno sottovoce —
un'unica speranza che me resta
è de poté sarvà da la tempesta
er tesoro che tengo ne la noce.
Io nun so dove vado e quanno arivo,
ma porto, per incarico speciale,
er seme de quell'arbero d'Ulivo
che ce darà la Pace Universale.

Il Museo di Roma in Trastevere

A CURA DELLA DIREZIONE DEL MUSEO

Il Museo di Roma in Trastevere ha sede in piazza S. Egidio a Trastevere, in un edificio storico che dal 1610 fino a dopo l'unità d'Italia fu convento delle Carmelitane scalze. Anche la piazza deve il suo nome al monastero, nel quale è incorporata la chiesetta di S. Egidio. Ancora nel 1622 si chiamava piazza delli Velli.

Il monastero fu fondato nel 1601 da Lucrezia Costa. Nel 1610 il Capitolo di S. Maria concesse la chiesina (allora di S. Lorenzo in Ianiculo) ad Agostino Lancellotto che la restaurò, la dedicò a S. Egidio e la diede in possesso alle monache, costituendole sue eredi. Il 29 luglio 1610 Monsignor Fedeli vestì le prime monache ed introdusse la clausura.

Su richiesta di Vittoria Colonna, nel 1628 papa Urbano VIII concesse alle monache la chiesa dei SS. Crispino e Crispiniano, proprietà dell'Università dei Calzolari, attigua a quella di S. Egidio. Quest'ultima venne demolita ed incorporata al monastero, mentre quella non più dei Calzolari fu nel 1630 restaurata e ornata di marmi dal connestabile Filippo Colonna. Nel 1632 venne dal Papa ufficialmente intitolata alla Madonna del Carmelo e a S. Egidio.

Un'edicola votiva dedicata alla Vergine carmelitana, con un baldacchino a cuspidi in lamiera, è visibile sull'angolo di via della Scala. L'edificio divenne proprietà del Comune di Roma il 24 agosto 1875. Dal 1918 per diversi anni fu sede del sanatorio antimala-

rico "Ettore Marchiafava", che ospitava bambini fino ai dieci anni. Erano gli anni in cui la malaria faceva molte vittime tra i lavoratori dell'Agro romano. I ragazzi rimanevano in sanatorio in media due mesi, affidati alle cure del medico del Governatorato e delle suore di carità di S.Vincenzo de' Paoli. Nel cortile la fontana ospitava stabilmente le gambusie, i pesciolini divoratori di larve di zanzara.

Il 21 settembre 1972 iniziarono, a cura dell'architetto Attilio Spaccarelli, i lavori di risistemazione dell'edificio per adattarlo ad ospitare, come sede distaccata del Museo di Roma, il *Museo del Folklore e dei poeti romaneschi*.

Il Museo del Folklore fu costituito nel 1975-76 con materiali relativi alle tradizioni popolari romane provenienti dal Museo di Roma e dal Gabinetto delle stampe in Palazzo Braschi.

Nucleo storico del museo sono le Scene romane, ricostruzioni della vita popolare romana così come l'aveva rappresentata Bartolomeo Pinelli (1781-1835). Ad esse si affianca un presepe di ambientazione ottocentesca romana, con tutta probabilità quello che, negli anni sessanta, ogni anno veniva allestito a piazza Navona da Angelo Urbani del Fabbretto (1908-1974), ed una raccolta di dipinti, acquerelli, stampe e disegni che illustrano aspetti della vita sociale a Roma dagli ultimi anni del Settecento all'Ottocento.

Nella nuova veste di *Museo di Roma in Trastevere*, oltre ad ospitare, come per il passato, mostre, spettacoli e convegni, il Museo sarà sede di un Centro di documentazione multimediale su Roma ed il suo territorio.

Le scene romane

Frutto dell'impegno di studiosi ed artisti appassionati delle tradizioni romane (tra loro Domenico Gnoli, Antonio Munoz, Carlo Galassi Paluzzi e Giuseppe Ceccarelli), il 21 aprile 1930 venne inaugurato, nel "Palazzo dei Musei di Roma" in piazza Bocca della Verità, il *Museo di Roma*. Attraverso le collezioni in esso esposte, affidate alla cura del Munoz, del Galassi Paluzzi e di Antonio M. Colini, si intendeva mostrare, nei più vari modi, la vita di Roma e dei Romani nei secoli appena passati.

Per rappresentare nel modo più coinvolgente e realistico la vita popolare romana si fecero allestire, con personaggi a grandezza naturale, tre scenografie raffiguranti un'osteria, uno scrivano pubblico con i suoi clienti e il saltarello, la danza popolare tradiziona-

le più diffusa a Roma e nei suoi dintorni. Era, quello di ricostruire delle scene a grandezza naturale, un modo di rappresentare la vita popolare abbastanza consueto in quegli anni.

Già nell'Esposizione etnografica italiana, curata a Roma da Lamberto Loria nel 1911 entro le celebrazioni del cinquantenario dell'unità d'Italia, l'intenzione degli organizzatori era di « riprodurre in dimensioni naturali » gli interni delle abitazioni popolari « popolandoli di fantocci vestiti con costumi locali », e alla Mostra del Costume, organizzata nel 1927 per la Provincia di Roma da Giuseppe Ceccarelli con la collaborazione artistica di Orazio Amato e di Antonio Barrera, i costumi delle diverse zone della Provincia non erano stati « esposti nell'aspetto macabro del fantoccio impetrito nella cusodia di vetro, ma ambientati in apposite scene ».

I curatori del Museo di Roma ritennero che per mettere in scena le tradizioni popolari romane, che già nel 1930 sembravano, almeno in città, del tutto scomparse, si dovesse far riferimento ai disegni e alle incisioni di Bartolomeo Pinelli (1781-1835), l'artista che, nei primi decenni dell'Ottocento, meglio di ogni altro aveva rappresentato Roma e la vita dei Romani.

Ambientate dunque nella Roma del primo ottocento, le prime tre Scene romane furono ideate e realizzate da Antonio Barrera (1889-1970) con la collaborazione di Giulio Cesare Reanda. L'allestimento riutilizzò molti dei materiali provenienti dalla Mostra del Costume del '27 ed altri raccolti in occasione del "corteo di costumi e costumanze" di tutte le regioni d'Italia che, organizzato a cura di Giulio Aristide Sartorio con la collaborazione di Giuseppe Ceccarelli per la parte romana, si svolse l'8 gennaio 1930 sotto il Campidoglio per festeggiare le nozze del principe Umberto di Savoia con Maria del Belgio.

Quando, tra il 1949 e il 1952, il Museo di Roma fu trasferito a Palazzo Braschi in piazza S. Pantaleo, le tre Scene romane vennero smontate, trasportate con uno speciale rimorchio del Teatro dell'Opera e rimontate nella nuova sede. Giacché avevano avuto un notevole successo di pubblico, all'Osteria, al Saltarello e allo Scrivano pubblico si aggiunsero, pensate e realizzate con gli stessi criteri delle prime da Orazio Amato (1884-1952), le Scene dei Pifferai, del Carro a vino, della Portantina e della Farmacia. L'intendimento fu che fossero « costruite con tutti i mezzi e gli accorgimenti scenografici necessari per creare la illusione della realtà ». Per la scena della farmacia per esempio si ottennero in prestito vasi da farmacia dell'ottocento dall'ospedale S. Spirito.

All'allestimento collaborarono Gino Carreras, Armiro Yaria, Filiberto Corelli e Gigio De Cesare.

Nel 1975 vennero trasferite, insieme con un presepe ambientato anch'esso nella Roma dell'Ottocento, nell'attuale sede in piazza S. Egidio a Trastevere, dove furono riallestite, adattandole ai nuovi ambienti, da Gigio De Cesare (1923-).

La collezione dei quadri

La collezione di quadri, ospitata nel Museo di Roma in Trastevere, è composta di opere del tardo XVIII e del XIX secolo; è ordinata secondo argomenti che illustrano alcuni aspetti della vita sociale a Roma.

Sono presenti opere di pittori di grande fama, italiani come Ippolito Caffi e Vincenzo Morani, e stranieri come Salomon Corrodi e Adolphe Roger, le quali raffigurano episodi di vita popolare con una grazia e felicità, unite ad una sensibilità tale da permetterci l'immersione in un mondo allora vivo e ora per sempre scomparso.

La conoscenza del passato che noi possiamo trarre da queste raffigurazioni non è quindi meramente informativa ma si imbeve di umana partecipazione, di tenerezza e di simpatia, che solo le opere d'arte possono dare e trasmettere.

Noi entriamo in un universo sociale lontano portati per mano dai singoli artisti che ebbero esperienza diretta di quella realtà e l'hanno quindi rappresentata ubbidendo ad un proprio gusto e a una propria filosofia dell'arte.

Nel XIX secolo il soggiorno a Roma era molto ambito dagli artisti e dalle persone di cultura, europee ed americane; era ritenuto un evento affascinante ed un'occasione per conoscere esempi sublimi di arte antica e moderna. La vita della città, profondamente pervasa di religiosità cattolica, defilata dallo spirito prorompente del capitalismo borghese, mostrava una compagine sociale strutturata in modo ferreo, a partire dalla povertà più spoglia della plebe, per giungere ai privilegi dell'alto clero e dell'aristocrazia. Bonomia e crudo rigore alimentavano l'esercizio del potere. La città suscitava impressioni contrastanti in coloro che vi soggiornavano, appariva a volte chiusa e desolata, a volte festosa e allegra. Il popolo contribuiva con la vitalità delle sue tradizioni a darle carattere e appariva come immerso in un universo colorito di usi, cerimonie e modi di essere che ispirarono moltissimi artisti. Essi ritrassero la città con i suoi monumenti illustri e allo stesso tempo rivolsero la propria

attenzione ad episodi e personaggi che appartenevano alle classi popolari. Dipinsero quadri molto amati dagli acquirenti stranieri, che ora sono accolti in numerosi musei europei ed americani.

Lo studio Trilussa

Carlo Alberto Salustri nasce a Roma il 26 ottobre 1871 in un appartamento di via del Babuino. Il padre, cameriere originario di Albano Laziale, si chiama Vincenzo, la madre Carlotta Poldi è di Bologna e fa la sarta. Morti il padre e la sorellina, si trasferisce con la madre nel palazzo del marchese Del Cinque in piazza di Pietra. Seguono altri spostamenti fino ad arrivare, nel 1915, nella definitiva sistemazione in via Maria Adelaide nella nuova zona che si sta sviluppando attorno a piazza del Popolo. Qui, in un palazzetto umbertino, si trovano gli "studi Corrodi", ateliers per pittori e scultori creati dalla famiglia Corrodi. Negli studi Corrodi lavorarono tra gli altri Enrico Coleman, Pio Joris, Giulio Aristide Sartorio, Onorato Carlandi.

Trilussa riesce ad ottenere in affitto il locale operando una piccola forzatura: si dichiara pittore dato che sa anche usare la matita e i colori come dimostrano i suoi disegni.

Nello studio si entra direttamente dalla strada attraverso grandi porte-finestra, gli ambienti sono ampi, m.10 x 10, e luminosi con soffitti altissimi tali da consentire, come farà Trilussa, di costruire un ballatoio e la sua stanza da letto: sopra l'appartamento da scapolo, sotto l'alcova e il "museo".

Quando si trasferisce in via Maria Adelaide porta tutto ciò che aveva accumulato nelle precedenti abitazioni; qui si aggiungono ancora oggetti, quadri, mobili, fotografie, libri, animali impagliati e in terracotta, tappeti, bacheche didattiche, statue grandi e piccole e una quantità di cianfrusaglie.

Una infinità eterogenea di oggetti grandi e piccoli, di valore o meno, che accumula nel tempo o che gli amici e gli ammiratori gli regalano. Tutto viene conservato e a tutto si trova un posto creando angoli, nicchie, sfruttando ogni spazio disponibile con un effetto finale quasi da bazar, "una specie di eremo che ha del fiabesco", come lo definì Alfredo Benedetti nel 1935.

Nello studio passano un gran numero di persone: amici, artisti e gente di spettacolo, poeti, molte donne, persone che chiedono un parere sulle loro opere o una raccomandazione, gente comune e, come ricorda Giovan Battista Angioletti, "tutti lo chiamavano fami-

liarmente Tri, sicché talvolta a furia di sentir gridare Tri e tri e tri, pareva che la casa fosse invasa da un nugolo di grilli”.

Il 21 dicembre 1950 Trilussa muore ed alcuni parenti rivendicano i loro diritti successori.

Il 3 febbraio 1951 il Ministro della Pubblica Istruzione dichiara che “lo studio del poeta Carlo Alberto Salustri con le suppellettili, i manoscritti, le memorie, i cimeli, i libri, gli oggetti d’arte che in esso si conservano ha interesse particolarmente importante ai sensi dell’articolo 2 della legge 1° giugno 1939, n.1089, per il suo riferimento con la storia della letteratura e della cultura e viene quindi sottoposto a tutte le disposizioni di tutela contenute nella legge medesima”.

Già nel 1942 lo studio era stato acquistato dalla società Fono-Roma per adibirlo a laboratorio per la sonorizzazione di film. I nuovi proprietari fanno ricorso contro il vincolo statale avviando fin dal 1952 una fitta corrispondenza con il sindaco, allora Salvatore Rebecchini.

Il 17 luglio 1954 gli eredi di Trilussa donano tutti i loro diritti su quanto è contenuto nello studio alla Società Fono-Roma, la quale il 20 maggio 1955 offre al Comune di Roma la donazione Trilussa, accollandosi tutte le spese di trasporto e del successivo allestimento dei materiali. Seguono una serie di scambi epistolari sulla possibilità di accettare la donazione o meno, considerato che esiste l’ostacolo del vincolo ministeriale rinnovato alla Società Fono Roma nel 1952. Il 9 settembre 1959 il Ministero comunica al Sindaco la disponibilità alla revoca del vincolo qualora il Comune trovasse un’idonea sistemazione agli oggetti, segnalando il Museo di Roma quale sede più adatta. Il 26 gennaio 1960 la Fono Roma comunica al Ministero della Pubblica Istruzione e al Comune di Roma la propria disponibilità a donare i cimeli Trilussa, e di aver incaricato l’arch. Andrea Busiri Vici della progettazione delle vetrine e dell’allestimento della sala. Il 30 agosto dello stesso anno il Ministero della Pubblica Istruzione revoca il vincolo apposto nel 1952.

Nel corso del 1960-61 si avviano i lavori di ristrutturazione di alcuni locali del piano terra del Museo di Roma e il trasferimento di parte dei materiali dello studio di via Maria Adelaide.

Lo studio rimarrà a Palazzo Braschi fino al 1967.

Nel 1973 ne viene deciso lo spostamento nel costituendo Museo del Folklore e dei Poeti Romaneschi in piazza S. Egidio a Trastevere.

Nel 1980 vengono affidati all’architetto Pia Pascalino i lavori di sistemazione dei locali dell’altana del Museo del Folklore per ospi-

tarvi lo Studio che verrà aperto al pubblico nel 1981.

Nel 1997 iniziano i lavori di ristrutturazione del Museo del Folklore che riaprirà nel settembre del 2000 con la nuova denominazione di Museo di Roma in Trastevere.

In questa occasione si è ritenuto opportuno ripensare all'allestimento dello studio del poeta con criteri museografici più avanzati e con l'aiuto di moderne tecnologie, utilizzando, oltre ai materiali della collezione comunale, spezzoni di filmati dell'Istituto Luce che mostrano alcune rare immagini di repertorio relative al poeta.

In un locale del Museo è allestita una videoinstallazione che proietta su quattro punti diversi delle pareti quadri animati all'interno dei quali scorrono immagini realizzate con oggetti, fotografie, lettere, cartoline, giornali, disegni e filmati. I quadri propongono quattro tematiche principali: l'uomo pubblico, l'uomo privato, il poeta, le amicizie. Lungo il perimetro della stanza è allestita una mensola sulla quale è esposta una selezione degli oggetti dello studio mentre alle pareti sono appesi i quadri.

L'intento è quello di restituire al visitatore un'atmosfera evocativa del personaggio Trilussa nelle sue diverse sfaccettature: l'uomo pubblico e quello privato con le sue amicizie e il modo femminile che lo ha sempre circondato, il poeta, il disegnatore dilettante.

Nella rilettura del personaggio Trilussa, del poeta e dell'uomo, il racconto si modula per frammenti, brevi suggestioni evocative ed esperenziali.

Gli oggetti video dialogano con gli oggetti esposti, si accendono, si spostano in diversi punti della sala. Le voci, i suoni, le rime, proposte nelle registrazioni originali, escono dall'altoparlante di una vecchia radio o da un grammofono. Figure, cose, voci escono per un attimo dal passato, poi scompaiono, velocemente, lasciando il posto ad altre immagini, storie, ricordi.

La stanza si configura come un contenitore dentro il quale lo spettatore viene coinvolto in un racconto non più solo da leggere ma anche da vivere.

La videoinstallazione è stata realizzata in collaborazione con lo *Studio Azzurro Produzioni* che ha ideato e reso possibile il progetto di rivisitazione dello Studio Trilussa.

L'archivio Trilussa

Quando il Comune di Roma accettò dalla Società Fono Roma la donazione di tutti i materiali dello studio Trilussa, erano ormai

passati alcuni anni dalla morte del poeta, anni in cui molti materiali sono andati persi o "presi" per ricordo.

Il contenuto originario dello studio non è quindi integro, ma la collezione comunale conta comunque su un cospicuo numero di oggetti, quadri, cimeli, suppellettili, mobili e soprattutto fotografie e un corposo archivio di carte.

Dell'archivio cartaceo fanno parte numerosissimi telegrammi, lettere, cartoline, biglietti, inviti. Lettere che iniziano con "caro Tri" e con "Illustre Maestro": confidenziali le prime, firmate dalle tante Grete, Lauretta, Noemi, Wanda, Silvana, da moltissimi conoscenti ed amici come i De Vecchis e la famiglia Frapiselli, Ettore Petrolini, Ugo Ojetti, Filippo De Pisis, Zavattini, una giovanissima Elsa Morante; di tono più ufficiale le seconde: sono raccomandazioni, richieste di pareri di aspiranti poeti, carteggi con gli editori, inviti, dimostrazioni di stima e ammirazione.

Vi sono inoltre documenti personali, ricevute e solleciti di pagamento, conti correnti bancari, esami clinici, biglietti ferroviari e navali, compiti scolastici, i contratti d'affitto e contratti con gli editori.

L'archivio fotografico conserva circa 1200 fotografie del poeta nel suo studio, con i suoi amici (tra gli altri Petrolini, Lucio D'Ambra, Puccini, Sem Benelli, Scarpetta, Fregoli, D'Annunzio, Dario Nicodemi), ritratti di donne (tra cui Lina Cavalieri, Anna Fougez, Irma Grammatica, Francesca Bertini), immagini che lo ritraggono con Pio XII, con Maria Josè, col principe di Scalea.

A futura memoria...

7 settembre 2002

DI MARCELLO TEODONIO

7 settembre 2002, ore 17,20, Roma, Villa Pamphilj, Arco dei Quattro Venti. Tutto è pronto per l'annuale ricorrenza: è dal 1997 che ricordiamo il giorno della nascita di Belli. Argomento "obbligato" visto il luogo che ci ospita: la Repubblica del '49, i puzzoni Francesi, i fratelli Cairoli, Belli e le sue "paure".

Il popolo è accorso numeroso (davvero! ci saranno almeno trecento persone), il complesso di musica tradizionale ma colta (*Sine nomine*) è gasatissimo, il maestro Bonagura sta lì, rincattucciato a ripassare i testi di Belli e di Pascarella che dovrà di lì a poco leggere, un banco provvisorio espone diligentemente i "prodotti" del Centro Studi sperando in finanziamenti, Marcello scalpita, Muzio sorveglia... Poi, precisamente dieci minuti prima di iniziare, si scatenava il finimondo: a piazza Bologna non ha fatto manco una goccia; lì invece toni, lampi, furmini, ma soprattutto un accquazzone impressionante: "li preti nun pareveno più preti, li frati nun pareveno più frati"... e il pubblico inzuppato e tremante, i giovanotti furiosi, Bonagura ridacchiante, il tecnico zuppo come mai ho visto un uomo fuori della doccia. Alla fine, coraggiosa decisione: si rimanda a venerdì 13 alle ore 17 con tanti saluti alla jettatura.

Poi qualcuno aveva avuto la bella idea di entrare con la macchina, nonostante evidenti segnali di assoluta proibizione, e c'era da capirli, vista la piscina fangosa cui erano stati ridotti i viali pam-

philici; purtroppo la prima signora che cerca di uscire viene fermata da solerti e aciducoli pizzardoni, i quali si adontano, mostrano le mostrine, minacciano sfragelli: non ti dico la signora! Una valanga di impropri e vituperi, una rubrica di contumelie e ignominie, un repertorio di invettive di buon livello semantico e di indubbia efficacia; efficacia che però si rivolge contro la medesima malcapitata (e fin qui passi: oltretutto aveva la patente scaduta), ma anche, di conseguenza, sui poveretti altri macchinisti che la seguivano, i quali forse, con buon senso e garbo, avrebbero potuto far ragionare i zelanti gendarmi per addivenire a un "che volemo fà" generale... E così molte salatissime a tutti, e bona sera. Commento:

1) È ormai evidente che Belli non vuole essere disturbato nella pace assoluta in cui, beato lui, meritatamente riposa: nel 1991, il 6 novembre, all'apertura della mostra a lui dedicata, alle parole del Direttore della Biblioteca Nazionale "la mostra è aperta" seguì immediatamente un tuono formidabile, ché tutti ci guardammo sgomenti; alla inaugurazione della lapide dedicata a Peppe nostro a Via dei Redentoristi, nell'aprile del 1994, come ricordo sopra, si scatenò l'ira di Dio.

2) Peraltro poi (singolarissima coincidenza che mi fece notare il "belliano di base" per eccellenza, Paolo Grassi) l'iscrizione apposta sul frontone dell'Arco dei Quattro Venti dice misteriose parole latine che finiscono così: "FURORE BELLI": più chiari di così...

3) Stavolta però il sospetto, anzi la certezza, che Belli c'entri sì, ma che più di lui poté qualcun altro è sicuro. Ovviamente sto parlando di quel noto santo (sì, sì, anche lui recentemente è stato fatto santo: mò tu me devi di' a chi je salterà in testa di pregarlo!) che risponde al nome di Pio IX, che in effetti durante l'incontro se la sarebbe vista male con tutto quello che di lui dice Cesare Pascarella. Sulla dirompente forza iettatoria di Pio IX sono stati scritti fiumi di parole, sì che per lui di sicuro vale lo strepitoso motto di Benedetto Croce: "Non ci credo, ma è vero". Ma anche in questo caso si pone una domanda: che Pio IX ce l'abbia con Belli, passi, e lassù staranno ancora a discuterne; ma noi, Pio IX mio, che t'avevo fatto noi?



Finito di stampare nel mese di settembre del 2003
dalla tipografia « grafica 891 S.r.l. » di Roma
per conto della « Aracne editrice S.r.l. » di Roma