



il 996

*RIVISTA DEL CENTRO STUDI
GIUSEPPE GIOACHINO BELLI*

anno II

numero 3

dicembre 2004

il 996

RIVISTA DEL CENTRO STUDI
GIUSEPPE GIOACCHINO BELLI

Editore

Aracne editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 A/B
00173 Roma

redazione: (06) 72672222 – telefax 72672233
amministrazione: (06) 93781065

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, Alighiero Maria Mazio, Franco Onorati, Marcello Teodonio, Cesarina Vighy

Disegni di Alighiero Maria Mazio

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 € 30,00
Studenti € 15,00
Sostenitore € 55,00
Benemerito € 265,00

Modalità di pagamento

Versamento dell'importo sul c/c postale n. 99614000 o accreditato sul c/c bancario n. 650376/37 presso Unipol Banca, entrambi intestati a "Centro Studi Giuseppe Gioacchino 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 dicembre del 2004 dalla tipografia «grafica 891 S.r.l.» di Roma

anno II, numero 3, dicembre 2004

ISBN 88-7999-957-5

€ 10,00



Questo periodico è associato all'Unione
Stampa Periodica Italiana

SOMMARIO

<i>Introduzione</i> Dieci anni del Centro Srtudi "Giuseppe Gioachino Belli" di MARCELLO TEODONIO	7
<i>Pasolini tra friulano e romanesco</i> di PIETRO MILONE	11
<i>Croce e la letteratura dialettale</i> di LUCA MARCOZZI	15
<i>Le "Povesie"</i> di Benedetto Micheli di CLAUDIA MICOCCI	23
<i>Arte e artigianato nella Roma del Belli</i> di CHIARA PEYRANI	29
<i>I "Saggi belliani"</i> di Mazzocchi Alemanni di LUCA MARCOZZI	33
<i>Letteratura romanesca e secondo Novecento</i> di GIUSEPPE JANNACCONE	37

<i>Il sacro nella letteratura romanesca</i> di GIUSEPPE JANNACCONE	43
<i>Dentro a mmillanta Rome</i> di MARCELLO RAVESI	49
<i>La fontana di Belli</i> Il poeta tra <i>langue</i> e <i>parole</i> di MARCO CAPPADONIA MASTROLORENZI ...	65
<i>Belli sul Rio de la Plata</i> di FABIO DELLA SETA	95
<i>Di tutto e anche di più!</i> Ricordando Fiorenzo Fiorentini di FABIO DELLA SETA	103

IL BUSTO DEL BELLI DAL PINCIO AL CAMPIDOGLIO

Il giorno 22 novembre 2004 si è inaugurato in Campidoglio il convegno "Le lingue der monno", del quale riferiremo più ampiamente nel prossimo numero della rivista.

Sala della Protomoteca delle grandi occasioni: esauriti tutti i posti disponibili, e al tavolo di presidenza gli oratori della sessione inaugurale; per l'Amministrazione ospitante l'Assessore delle Politiche culturali del Comune di Roma, Gianni Borgna, il quale in temporanea sostituzione del sindaco, apriva i lavori. Dopo il suo indirizzo di saluto e quello del Presidente del Centro Studi G.G. Belli, Mazzocchi Alemanni, hanno preso la parola Tullio De Mauro e Marcello Teodonio, ai quali erano affidate rispettivamente la prolusione di ordine scientifico e quella storica (relativa cioè al bilancio dei dieci anni di attività del Centro Studi).

Sopraggiungeva nel frattempo l'onorevole Veltroni: al quale Teodonio rivolgeva un duplice appello, quello di trovare una degna collocazione in Campidoglio al busto di Belli, incredibilmente assente fra tanti protomi (per non poche delle quali varrebbe la pena di rispolverare il manzoniano "Chi era costui?") e sostenere l'impresa editoriale della pubblicazione del vocabolario del dialetto romanesco.

Pronta e positiva la risposta del Sindaco.

A quelle parole ha fatto seguito l'avvio della procedura per il trasferimento del busto al Pincio: l'originale andrà cioè in Campidoglio e al suo posto sarà collocato un calco.

A questo significativo gesto, che soddisfa una richiesta che già in passato è stata rivolta all'Amministrazione capitolina (si ricorda, fra le tante, quella di Carlo Muscetta) si riferiscono due delle immagini

belliane riprodotte in questo numero: il busto al Pincio, opera dello scultore Antonio Spelta (1889), e uno scorcio del monumento al Belli in Trastevere, ai piedi del quale, fotografato da Antonello Trombadori (1949), siede un turista d'eccezione: Pablo Picasso.

Franco Onorati

Introduzione

Dieci anni del Centro Studi "Giuseppe Gioachino Belli"

DI MARCELLO TEODONIO

Tredici anni fa, il 9 novembre 1991, Carlo Muscetta concludeva il Convegno del bicentenario chiamandomi Massimo invece che Marcello, e Luigi De Nardis auspicando la fondazione di un Centro Studi dedicato a Belli.

Un Centro Studi che studiasse Belli, la sua cultura e i suoi tempi, i dialetti e le letterature, in effetti era già stato fondato nel 1946 da Roberto Vighi, che ne aveva offerto la presidenza a Trilussa; poi ce n'era stato un altro, nel 1984, fondato in occasione del convegno di Studi *Belli romano italiano europeo* da Carlo Muscetta con Roberto Vighi, Muzio Mazzocchi Alemanni, Riccardo Merolla, e altri studiosi. Ma in tutti e due i casi l'esperienza era presto fallita.

Alla fine del 1994, invece, per il concorso fortunato di alcune circostanze — la formazione di un nucleo di studiosi amici che aveva appunto espresso l'intenzione di fondare il Centro; il fiorire di studi sempre più articolati e approfonditi sui dialetti in generale e sul dialetto di Roma in particolare; l'elezione a sindaci di Roma di Francesco Rutelli prima, poi di Walter Veltroni, due belliani convinti; la nomina e la conferma di Gianni Borgna ad Assessore alle Politiche Educative del Comune di Roma; il fattivo interesse dell'Istituto Nazionale di Studi Romani — si riuscì a coronare un progetto che evidentemente la città di Roma ormai aveva maturato.

Il 27 dicembre 1994 nacque ufficialmente il "Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli". A firmare l'atto di nascita furono Laura

Biancini, Gianni Bonagura, Luigi De Nardis, Muzio Mazzocchi Alemanni, Eugenio Ragni, Marcello Teodonio, il Direttore e il Presidente dell'Istituto Nazionale di Studi Romani, Fernanda Roscetti e Gaetano Miarelli Mariani.

Poi il gruppo si allargò per cooptazione a nuovi studiosi e a numerosi collaboratori, sicché oggi il nostro Centro riunisce i migliori studiosi europei. Da allora, con il costante appoggio del Comune di Roma, del Ministero dei Beni Culturali, e più saltuariamente della Cassa di Risparmio di Roma, ci siamo impegnati a costruire un percorso di ricerca, a partire da alcuni fondamentali convinzioni:

— il dialetto è una lingua, e come tutte le lingue, è lo strumento che tutti « da ciuchi l'impareno all'ammente / e la parlano poi per esse intesi », e come tale va trattato, con la serietà che gli compete, senza superficialità e senza pregiudizi;

— il dialetto è dunque in relazione con il resto della civiltà: con la storia e le ideologie, con le condizioni sociali e le sovrastrutture astratte, con l'arte e con la vita;

— il rifiuto dell'immagine prevalente che del romano (e perciò anche del romanesco) si è imposta nell'immaginario collettivo, quella dello scansafatiche, o quella beccera del coatto, perciò di una Roma nullafacente quanto padrona (e per qualcuno, che Dio abbia pietà di lui, anche ladrona), o quella del bullo strafottente che soprattutto (ma non solo) un certo cinema ha consegnato e imposto;

— la lingua romanesca, invece, appare capace di affettuosità e di eticità, come hanno dimostrato Cesare Pascarella, Trilussa ed Elia Marcelli; di soluzioni narrative spettacolari nei due autori più drammaticamente moderni del nostro Novecento, Carlo Emilio Gadda e Pier Paolo Pasolini; di surrealtà crepuscolare, come dimostra la lezione di Mario Dell'Arco; di severità e asprezze dolorose quando diventa l'idioletto di Marè. Altro che lingua dello sberleffo, della botta finale, del nostalgismo malinconico, della malinconia dei buoni tempi che furono!

(Ma a proposito: quali sò 'sti tempi che furono? Quantunque poi — come dice Massimo Wertmüller nel recente spettacolo di recupero di canzoni romanesche effettuato da Nicola Piovani, *Semo o nun semo*: spettacolo che, sia detto incidentalmente, rappresenta un intelligente compromesso tra esigenza di cassetta e attenzione filologica —, perfino la nostalgia non è più quella del buon tempo che fu...).

E così abbiamo cominciato a fare il nostro dovere, come disse una volta in maniera disarmante Luigi De Nardis, il quale, a una

domanda su che cosa facesse il Centro Studi, rispose: « Il Centro Studi? Studia ». E gli studi si sono sviluppati lungo alcune direttrici che però, come sopra dicevo, si intersecano e si completano l'una con l'altra, e che qui per semplificare così indico:

— studi di linguistica: i convegni e le pubblicazioni dedicati a Benedetto Croce, Wilhelm Elwert, al carteggio Morandi-Chiappini;

— studi letterari: i convegni e le pubblicazioni dedicati a Pasolini, a Benedetto Micheli, a Giuseppe Berneri, alla Storia della letteratura romanesca del secondo Novecento, alla presenza del sacro nella letteratura romanesca, alla figura del bullo, a Mauro Marè;

— studi dedicati alla musica e alle arti figurative: i convegni e le pubblicazioni dedicati a Benedetto Micheli, alle cosiddette "arti minori": marmi, mosaici, argenti, cammei, eccetera;

— studi storici: il grande convegno di studi dedicato a Cola di Rienzo.

Per fare il punto di questi lavori, abbiamo sottoposto alcune nostre pubblicazioni all'attenzione di critici e studiosi, di cui pubblichiamo in questo numero i giudizi.

Un altro aspetto di cui siamo particolarmente fieri è che il nostro Centro Studi è stato ed è molto aperto ai contributi di giovani studiosi, come nel caso di Claudio Costa, che ora è giunto a pubblicare, con Lucio Felici, la raccolta completa delle poesie di Trilussa per i Meridiani Mondadori; o di Stefania Luttazi, che si sta dedicando allo studio di quell'autentico "maremaggna" che è lo *Zibaldone* di Belli; ed è anche il caso di giovani interpreti teatrali, come Paola Minaccioni, diventata ormai un sicuro riferimento per la lettura dei sonetti belliani (consigliata e guidata da quel fenomeno di bravura che è Gianni Bonagura). Sempre in questa direzione, il Centro si è fatto promotore di due borse di studio in collaborazione con l'Università di Roma Tre per approntare il *Vocabolario Romanesco Contemporaneo*, e si è distinto per un'attività costante di incontri e lezioni organizzati con le scuole e nelle Biblioteche del Comune, in collaborazione con il Sistema Biblioteche e la Casa delle Letterature.

C'è poi il capitolo delle letture al Teatro Argentina, esempio di come si possa coniugare il rigore degli studi e dell'approccio con la divulgazione e lo spettacolo. E lì abbiamo via via visto esibirsi lettori come Fiorenzo Fiorentini, Massimo Wertmüller, Maurizio Mosetti, Marina Tagliaferri, Rita Savagnone, Paola Minaccioni; interpreti musicali, come Stefano Palladini e Nazario Gargano; e ovviamente il maestro, Gianni Bonagura. Queste letture hanno poi visto il fecondo e fattivo incontro con competenze e personalità diverse, come Dacia Maraini, Roberto Vacca, Luigi Ceccarelli, ma soprat-

tutto hanno dimostrato (casomai ce ne fosse bisogno) l'eccezionale spessore della poesia di Belli

E adesso eccoci qua: prospettive? Difficoltà economiche?...

Ggnente pavura! Le idee ci sono, e la voglia di continuare pure: libri, convegni, incontri, letture... E la rivista è qui, a dimostrarlo. A continuare questo viaggio nel monumento della plebe. A proseguire la ricerca in compagnia di quel gigante della letteratura che è Giuseppe Gioachino Belli. Per fare esattamente, *si parva licet componere magnis*, quello che fecero gli apostoli:

ER VIAGGIO DE L' APOSTOLI

Morto er Ziggnor'Iddio da bbon cristiano,
ogni apostolo vivo, a ppiede a ppiede,
se messe in giro a ppredicà la fede
cor zacco in collo e ccor bastone in mano.

Uno aggnede a la Storta, uno a Bbaccano,
un antro a Mmonterosi, e un antro aggnede
a Nnepi; e in ner viaggià, ccome succede,
véddeno tutto er Monno sano sano.

Naturalmente, ar Monno, ogni paese
aveva la su' lingua, chi spagnola,
chi ttodesca, chi russia, e cchi ffrancese.

Eppure quelli co una lingua sola
se fesceno capí dda chi l'intese,
che nun ze ne spregò mmezza parola.

Terni, 28 maggio 1833

Pasolini tra friulano e romanesco

DI PIETRO MILONE

MARCELLO TEODONIO (a cura di), *Pasolini tra friulano e romanesco*, Roma, Colombo, 1997, pp. 201

Il volume raccoglie, con una premessa di Muzio Mazzocchi Alemanni, gli atti del Convegno del Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli, svoltosi a Roma il 15 dicembre 1995.

Piera Rizzolatti segue *Il percorso friulano di Pier Paolo Pasolini*, a partire da una lingua friulana più inventata che reale. Fu negli anni della guerra che maturò, viceversa, quel contatto con la realtà e con il casarsese e, poi, con gli altri dialetti friulani, che determinò la riscrittura delle *Poesie a Casarsa*, la fondazione dell' *Academiuta di lenga furlana*, la plaquette *Dov'è la mia patria*. Fuggito dal Friuli e approdato a Roma, Pasolini continuò quell'esperienza poetica, proseguendola ne *La meglio gioventù* e, vent'anni dopo, con « una specie di sfregio [...] ai danni di quella sua antica immagine », ne *La seconda forma de La meglio gioventù*.

All'approdo a Roma, *questa nuova Casarsa* è intitolata, con una citazione pasoliniana, la relazione di Franco Onorati, il cui sottotitolo, "Risultanze pasoliniane nel laboratorio interdialettale di Mario dell'Arco", precisa i confini di un contributo documentario che raccoglie i testi critici di Pasolini su dell'Arco e sulla poesia dialettale, frutto della lunga collaborazione con il poeta romano (dal cui archivio sono tratte diverse lettere), e che consente di cogliere il nodo che lega, in Pasolini, l'interesse filologico e critico per i dialetti

alla poetica e all'opera, nel passaggio dalla poesia friulana ai romanzi romani.

La successione dei documenti traccia la storia delle vicende: a partire dalla lettera del Natale 1946 in cui Contini raccomanda a dell'Arco «le poesie friulane di Pier Paolo Pasolini, un ragazzo che sta a Casarsa», e dalla prima lettera di Pasolini, del gennaio 1947; e passando per la recensione pasoliniana di *Una stella di carta* (intitolata, significativamente, *Un dialettale senza dialetto*), le collaborazioni a «Er Ghinardo», l'introduzione alle *Ottave*. Negli anni Cinquanta, stabilitosi a Roma Pasolini, il sodalizio tra i due poeti si fa più stretto; prosegue con gli scritti di Pasolini sulla rivista dell'archiana «Orazio» e culmina nel 1952 con l'antologia sulla *Poesia dialettale del Novecento* e la fondazione della rivista «il Belli», alla quale Pasolini collabora fino al 1955, l'anno di *Ragazzi di vita*, quando interrompe i rapporti con dell'Arco (sempre più tesi, come testimoniano le sue lamentele nelle lettere a Spagnoletti, a Falqui e al cugino Nico Naldini).

“L'innovatore della letteratura romanesca”. *L'incontro Pasolini-Dell'Arco* è il titolo dell'intervento di Marcello Teodonio sull'aspetto propriamente storico-letterario del giudizio critico di Pasolini su dell'Arco, ovvero sui rapporti che esso instaura tra la poesia del romano e la tradizione letteraria romanesca. Il giudizio citato nel titolo è tratto dal secondo capitolo, dedicato a Roma, dell'introduzione alla *Poesia dialettale del Novecento* che, con l'introduzione al *Fiore della poesia romanesca*, segna il punto più alto della critica pasoliniana su dell'Arco, sul dialetto e sulla letteratura romanesca. Teodonio evidenzia la centralità del Belli che, nel « sostanziale vuoto della poesia dialettale romana, inventa una tradizione e perfino in qualche modo la conclude ». Il giudizio di Teodonio è consonante con quello pasoliniano che individuava l'elemento di primaria creatività del Belli nell'invenzione linguistica operata in una sorta di regressione nel dialetto: il poeta dialettale, scriveva Pasolini, deve « annullarsi nell'anonimia, farsi inconscio demiurgo di un genio popolare della sua città o del suo paese »: come era riuscito, « unico caso », al Belli. Per questo motivo, Pasolini sottolineava i meriti e il valore di dell'Arco ma lo confinava tra i minori, fuori del diagramma critico in cui tracciava una linea interpretativa che, al contempo, fondava una nuova tradizione dialettale novecentesca.

Il giudizio di Pasolini su dell'Arco era peraltro ambivalente — come nota lo stesso Teodonio — in quanto ne sottolineava non solo gli elementi di distacco ma anche quelli di ritorno al Belli: elementi che costituiscono il punto di partenza del *Pasolini tra Belli e Sciascia* di Sabino Caronia. In *Il fiore della poesia romanesca* Sciascia

scriveva di un dell'Arco che « scavalca Pascarella e Trilussa e s'immerge nel Belli »; e Pasolini, nella premessa, evidenziava « questa costante Belli-dell'Arco ». Dopo un breve ma denso *excursus* sulla presenza del Belli e della critica belliana nell'opera di Sciascia, focalizzata intorno all'interessante tesi dell'affinità tra i due autori, basata su quella « linea Pascal-Kierkegaard (evidente in *Todo modo*), secondo cui l'uomo è sempre in torto davanti a Dio », Caronia riannoda i fili del rapporto Sciascia-Pasolini a partire dalla recensione pasoliniana a *Todo modo* e, soprattutto, intorno a *L'affaire Moro*, « ideale colloquio con Pasolini » su diversi temi, tra cui quello della religiosità, del cristianesimo nella sua essenza evangelica e del cattolicesimo nella sua realtà effettuale.

« *Il dialetto di questa Roma troppo attuale* ». *Il Belli nell'incipit di "Alì dagli occhi azzurri"* è il titolo della relazione di Fabio Pierangeli. Lo studioso si concentra sul primo degli episodi, intitolato *Squarci di notti romane*, evidenziandovi gli elementi impliciti di quella « poetica del presente, poi cantata ne *Il pianto della scavatrice*, [che] trova qui l'applicazione meno ideologica e più spontanea ». Il termine « squarcio » dice « il carattere di illuminazione rimbaudiana e insieme il coinvolgimento artistico ed erotico » e si riferisce a « quell'attimo della storia che da essa prescinde, per essere nuovo, sempre attuale ma, per un ossimoro che affascina lo scrittore, proprio per questo capace di trasgredirla, viverla più autenticamente, con violenza e sincerità ».

Sul dialetto delle borgate utilizzato ne *Il Vantone* si sofferma la relazione di Laura Biancini, *Plauto in periferia: note sulla traduzione del Miles gloriosus di Pier Paolo Pasolini*; nella quale si evidenzia la riduttività dell'adattamento pasoliniano del 1963, fondato sul presupposto errato della popolarità del commediografo latino e della sua lingua, la cui ricercatezza, viceversa, costituiva un « elemento irrinunciabile nell'economia drammaturgica della commedia ». La Biancini conclude che a Pasolini mancò il coraggio di un aperto tradimento del testo. Per dirla con Prosperi (la cui recensione è ripubblicata con altre): « Si perde Plauto, che pensava teatralmente in finissima lingua, ma non si acquista Rugantino ».

Di grande impegno il saggio di Claudio Costa *Ancora sui glossari romaneschi dei romanzi di Pier Paolo Pasolini*, la cui ampia ricognizione linguistica dei glossari che accompagnavano le prime edizioni dei *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* ha immediate, evidenti e importanti implicazioni sul piano critico. Di fronte ai risultati dei precedenti studi (di Monique Jacquemain e Renzo Bruschi) che attesterebbero una « estraneità al romanesco schietto e vivo » di ben

368 delle 475 voci lì raccolte, Costa manifesta il dubbio del testimone sorpreso dell'esclusione di termini che « qualunque romano non ha difficoltà a riconoscere come patrimonio locale ». L'autore riesamina perciò quelle voci, sulla base di oltre una trentina di opere lessicografiche (per la maggior parte non utilizzate dai precedenti studi) e di alcuni parlanti romani in veste di informatori.

Applicando il rilievo formulato da Pasolini a proposito delle *Ottave* di dell'Arco, sulla necessità di « un orecchio abituato a sentire le parole nel tempo oltre che nell'ambiente » e con l'ausilio degli strumenti utilizzati con perizia storico-linguistica, Costa smentisce le precedenti conclusioni critiche, negando sia la natura « umbro-centrica » (Bruschi) sia quella erudita, letteraria di ascendenza belliana più che realistica (Jacqmain), del lessico pasoliniano. E coglie la peculiarità dell'utilizzo del dialetto da parte di Pasolini nella duplice circostanza del suo intento di scrivere in un linguaggio sino allora senza diritto di cittadinanza letteraria e della sua estraneità a quel dialetto, che lo rende libero da preoccupazioni puriste e pronto ad accogliere ciò che un romano di allora avrebbe rifiutato, ma che la lingua ha poi accolto e testimoniato: « L'inudito è sembrato inaudito; benché non lo fosse. Il *monstrum* dialettale-gergale pasoliniano è forse ciò che abbiamo nelle orecchie giornalmente; solo che mentre il parlante opera facendo la cernita, Pasolini ha operato facendo la raccolta, senza buttare via nulla ».

Dopo il riesame di Costa il poco che resta di irriducibile al romano nel lessico pasoliniano « è dunque l'effimero, l'occasionale, l'iddiolettale: quello che il sistema non ha assimilato ». In quello che vi è di romano, invece, la presenza di elementi di una tradizione che risale ben oltre il Belli (fino al Seicento) è limitata, mentre estesa è quella del gergo della malavita.

Di natura linguistica è anche la relazione di Laurino Nardin, *Di alcuni francesismi in Mario dell'Arco e Pier Paolo Pasolini* e, più specificamente, nelle *Ottave* e in *Ragazzi di vita*. Il saggio estende la propria prospettiva anche ad altri autori: in primo luogo al Belli, già indagato dal Nardin nella medesima direzione.

Croce e la letteratura dialettale

DI LUCA MARCOZZI

LAURA BIANCINI, LEONARDO LATTARULO, FRANCO ONORATI (a cura di), *Croce e la letteratura dialettale*. Atti della giornata di studi (Roma, Biblioteca nazionale centrale, 11 dicembre 1996), Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 1997 ("Quaderni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma", 7), 196 pp.

Il Convegno romano del 1996, organizzato dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma in collaborazione con il Centro Studi Giuseppe Gioacchino Belli, ha inteso riesaminare la nota interpretazione fornita da Benedetto Croce sul rapporto tra la letteratura nazionale e la letteratura dialettale: secondo Croce, la letteratura dialettale "riflessa" aveva, nei confronti di quella nazionale, un ruolo di integrazione, e non di opposizione. Partendo da questo assunto, le relazioni presentate nella giornata di studi, e raccolte negli Atti, esaminano non solo le nozioni crociane relative alla letteratura in generale e a quella dialettale in particolare, ma anche il rapporto del filosofo abruzzese con vari autori dialettali, nonché le interpretazioni alternative dell'argomento, che, in rapporto di derivazione o oppositivo con quella di Croce, sono state fornite nel corso del Novecento.

La prefazione (pp. 7-19) è a cura di Muzio Mazzocchi Alemanni, il quale ripercorre le singole relazioni e offre una lettura complessiva dei risultati della giornata di studi. L'intervento di Vittorio Stella (*Letteratura e filosofia*, pp. 21-39), offre una generale premessa

alle relazioni successive, soffermandosi sulla nozione generale di "letteratura" nel pensiero crociano, nozione che si manifesta in una rigorosa accezione filosofica solo a partire da *La poesia* (1936).

Intervenendo su *Croce e le nuove prospettive per le letterature dialettali / popolari* (pp. 41-49), Giovanni Battista Bronzini ricostruisce l'approccio di Croce alla letteratura dialettale, che si esplica in particolare con gli studi su Salvatore di Giacomo e Giambattista Basile, ma che aveva avuto (con diversi presupposti e risultati) importanti prodromi nell'interesse giovanile di Croce ad alcune espressioni della cultura e della letteratura popolare. La negazione crociana della dignità artistica di queste espressioni (successiva al saggio *Poesia popolare e poesia d'arte*, del 1929), comporterà un ridimensionamento, nel giudizio del filosofo abruzzese, delle esperienze letterarie di tal genere, e determinerà alcune posizioni arbitrarie (quale ad esempio la convinzione nella originale composizione del *Cunto de li cunti* in italiano) nonché una generale riluttanza nei confronti della letteratura in dialetto, interrotta qua e là dall'espressione di giudizi critici su vari autori. Se la traduzione italiana del capolavoro di Basile da parte di Croce discende da questa riluttanza, e dalla rimozione della produzione dialettale dall'ambito della letteratura nazionale, d'altra parte Croce intendeva rendere, con la traduzione in italiano del *Cunto de li cunti*, un servizio all'opera di Basile, consentendole una migliore diffusione.

Muzio Mazzocchi Alemanni interviene (*Croce e Giuseppe Ferrari: la polemica sulla letteratura dialettale*, pp. 51-64) sulla messa in discussione, da parte di Croce, delle opinioni che Giuseppe Ferrari aveva espresso nel saggio sulle letterature regionali italiane pubblicato in francese sulla « *Revue des deux mondes* » nel 1839-40, e ripubblicato in italiano nel 1852: dopo aver offerto un sintetico profilo biografico del Ferrari, e ricordato i punti salienti del suo saggio, Mazzocchi Alemanni passa ad analizzare la reazione di Croce, fervente unitarista, il quale, ogni volta che se ne presenta l'occasione, interviene polemicamente contro le opinioni di Ferrari, contrapponendo la propria concezione della letteratura dialettale come "riflesso" di quella nazionale.

In *Croce critico del "giacobinismo linguistico"* (pp. 65-71), Leonardo Lattarulo prende in esame vari saggi dedicati da Croce ad autori dialettali (prendendo le mosse da quello su Salvatore Di Giacomo del 1903), evidenziando come l'illustre studioso non abbia mai negato il proprio riconoscimento alla piena legittimità della poesia dialettale e abbia anzi sviluppato, nel corso degli anni, una più acuta sensibilità nei suoi confronti, fino all'aperta polemica col

nazionalismo linguistico, livellatore opprimente delle ricchezze regionali e municipali in fatto di poesia e di lingua.

È ancora dedicata all'operazione di Croce sul novelliere del Basile l'intervento di Ruggero Guarini (*Ma il 'Cunto' fu davvero "concepito in italiano"?*, pp. 73-75): il breve intervento del recente traduttore dell'opera di Basile riguarda il passo in cui Croce, in modo arbitrario e inatteso, sostenne che la lingua originaria del *Cunto de li cunti* fosse l'italiano; secondo Guarini, Croce si riferiva all'ipotesi che l'opera fosse stata « mentalmente concepita » in italiano, e la sua definizione riguardava il processo creativo, non tanto l'opera in sé. Anche la relazione di Michele Tortorici (*Fu vero barocco? Croce e Basile*, pp. 77-88) riguarda il rapporto tra Croce e Basile, analizzato però sotto l'angolazione del barocco, termine al quale, come è noto, Croce non riservava la dignità di concetto estetico, sfruttandolo esclusivamente per necessità di periodizzazione. Dopo aver ripercorso la cronologia del rapporto tra Croce e l'autore napoletano, il contributo di Tortorici sottolinea come nel *Cunto*, giudicato da Croce l'opera migliore della letteratura dialettale dell'epoca, il filosofo abruzzese riconoscesse la schiettezza dell'ispirazione e una perfetta unità di stile; inoltre, il contributo esamina partitamente la traduzione che dell'opera di Basile fu effettuata da Croce.

Nel saggio *Intorno ad un sonetto romanesco del Seicento pubblicato da Benedetto Croce (con alcuni testi inediti del XVII secolo)* (pp. 89-123) Claudio Costa ricostruisce poi la vicenda editoriale del sonetto anonimo semiromanesco *Zitella romanesca ritrosa*, reperito da Croce nel ms. V.E. 487 dell'allora Biblioteca Vittorio Emanuele di Roma, inserito dapprima nell'antologia dei *Lirici marinisti* del 1910, e poi di seguito ripubblicato in varie sedi. Dopo aver sinteticamente esposto gli scenari della poesia romanesca del Seicento — che ne conta ben pochi esempi —, Costa coglie l'occasione per pubblicare alcuni brevi componimenti dell'epoca, segnalati dagli studiosi in varie sedi.

Franco Onorati interviene su *Il dialetto in musica: il "caso" dell'opera comica napoletana* (pp. 125-45): la sua relazione prende le mosse dal volume crociano sui *Teatri di Napoli* (saggio storico non privo di curiosità pittoresche, dal quale però la musica è quasi assente), sviluppandosi poi in una larga disamina della presenza e del ruolo del dialetto nella lingua dei libretti d'opera dell'Ottocento, in particolare in quelli napoletani. A un'altra esperienza di teatro dialettale è dedicato il saggio di Simonetta Satragini Petruzzi, *Un'antica commedia piemontese apprezzata dal Croce: "L cont Piolet"* (pp. 147-52): vi si descrive il divertimento cortigiano del marchese Car-

lo Giuseppe Giambattista Tana, risalente alla fine del Seicento, che aveva interessato Croce per il candore e la serenità della rappresentazione.

Fabio Tuccillo (*I percorsi della memoria e le parole dell'oblio: l'opera di Salvatore Di Giacomo nell'interpretazione di Benedetto Croce*, pp. 153–72) legge il rapporto tra Croce e la poesia dell'autore napoletano in una prospettiva di interessi comuni tra i due, quale ad esempio il culto della minuta storia locale; e sottolinea come Croce apprezzasse la passionalità e la malinconia dell'opera di Di Giacomo, che considerava universali al di là della veste linguistica dialettale. David Baldini si sofferma infine su Pascarella, e rilegge il giudizio dedicato da Croce al poeta romanesco nel quadro della critica dell'epoca (*Tra epos e moralismo: Croce e Pascarella*, pp. 173–90): Croce media tra l'entusiasmo di Carducci per il tono epico di Pascarella e l'atteggiamento spregiativo di Matri per quella che considerava solo cronaca, priva di ogni tocco d'arte.

Il volume, interessantissimo e sotto molti aspetti innovativo, è corredato di un indice dei nomi.

La poesia dialettale d'arte in Italia

DI LUCA MARCOZZI

WILHELM THEODOR ELWERT, *La poesia dialettale d'arte in Italia e la sua relazione con la letteratura in lingua colta*, traduzione di Leonardo Lattarulo e Muzio Mazzocchi Alemanni, con un profilo biografico a cura di Italo Michele Battafarano; introduzione di Giovanni Battista Bronzini, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 2000 ("Quaderni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma", 7bis), 56 pp., s.i.p.

Il saggio, inedito in italiano e qui per la prima volta tradotto da Muzio Mazzocchi Alemanni e Leonardo Lattarulo, fu pubblicato per la prima volta col titolo *Die mundartliche Kunstdichtung Italiens und ihr Verhältnis zur Literatur in der Hochsprache*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen», 94 (1939), vol. 175, pp. 177-198, e vol. 176, pp. 29-42; fu poi ristampato nel 1967, nel primo volume delle opere di W.Th. Elwert pubblicate presso l'editore Steiner di Wiesbaden.

Nel saggio introduttivo, *La linea elwertiana delle letterature dialettali tra federalismo, regionalismo, idealismo, neopositivismo e comparativismo* (pp. 7-20), Giovanni Battista Bronzini colloca il pensiero di Elwert sulla letteratura dialettale e popolare nell'ambito delle sue più generali riflessioni sulla lingua, e nel contesto culturale e scientifico che lo hanno generato. Bronzini risale la corrente della "questione dialettale" fino alla metà del XIX secolo, epoca in cui i dialetti, privi di una forza letteraria propulsiva, erano da più parte indicati come i rivali della lingua letteraria, destinata a diventare nazionale. L'ideale connubio tra unità politica e identi-

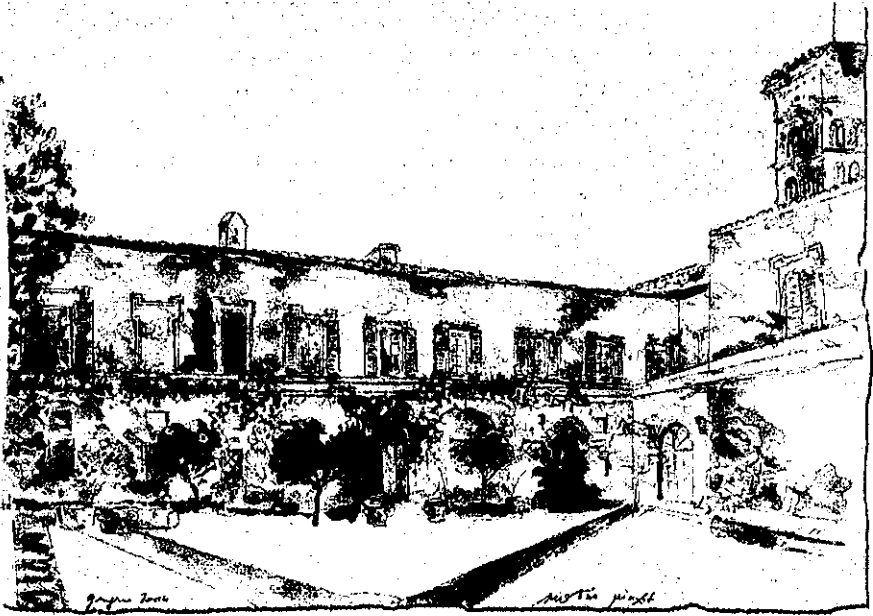
tà linguistica comune, che aveva investito e quasi travolto i dialetti e la letteratura dialettale in epoca postunitaria, consentì ai dialetti un ruolo di sola integrazione della lingua nazionale, su un piano di colore e di folclore, negando loro quella funzione di fonte della lingua letteraria che pure, nell'ottica del positivismo europeo, veniva loro riconosciuta. Con la crisi del positivismo, questa concezione si radicò ancor più, e furono minimizzate e dissipate, con poche eccezioni, le già anguste rotte delle letterature dialettali. Così pure accadde a quelle teorie che avevano rivolto l'attenzione alle letterature dialettali, quale quella di Giuseppe Ferrari, che aveva assegnato alla sola letteratura dialettale il carattere di popolarità, escludendo da tale caratteristica la letteratura in lingua colta, definita troppo aristocratica, e recante le mende del proprio sviluppo cortigiano, soprattutto nel Cinquecento. Di segno totalmente opposto era la concezione di Croce (per il dettaglio si rimanda ai già citati *Atti*), che minimizzava la rilevanza della letteratura dialettale, confinandola a un ruolo di puro riflesso di quella in lingua.

Quello di Elwert fu un tentativo di conciliazione tra le due opposte teorie, compiuto da uno straniero — benché lungamente vissuto in Italia, come ricorda il profilo biografico a cura di Italo Michele Battafarano, pp. 21-24 —, che nell'analisi linguistica della storia letteraria italiana non era condizionato da preclusioni di carattere ideologico. Nel saggio *La poesia dialettale d'arte in Italia e la sua relazione con la letteratura in lingua colta* (qui alle pp. 21-55) Elwert espose sia la tesi di Ferrari (apparsa sulla « *Revue des deux mondes* » nel 1839, e caduta poi nel dimenticatoio per via del corso nazionalistico degli eventi), sia quella opposta di Croce, di matrice idealistica, imperniata sulla funzione integrativa che la letteratura dialettale, soprattutto nel XVII secolo, avrebbe avuto su quella in lingua colta. Pur sottolineando come l'analisi del Ferrari e quella del Croce fossero entrambe valide in relazione ai secoli cui si riferiscono, e pur storicizzando entrambe le argomentazioni, Elwert propendeva per l'analisi di Ferrari, di cui evidenziò tuttavia alcuni tratti oltranzistici. Di suo, Elwert aggiunse una finissima analisi sociolinguistica, estesa alle condizioni della letteratura nazionale nell'Ottocento, in cui si evidenziava il ruolo di primo giocato dal dialetto.

Nella visione di Elwert, tanto la visione storico-letteraria di Ferrari, ostile a un risorgimento edulcorato e, almeno sul piano letterario, lineare, quanto, di contro, l'idea di letteratura dell'Italia unita esposta da Croce, appaiono entrambe condizionate dal quadro ideologico in cui sono state concepite: da apolide e "straniero", privo di tale tipo di condizionamenti, Elwert può cogliere, nel sag-

gio che qui si pubblica, i limiti di entrambe le concezioni, e invitare a un rinnovamento degli studi e delle visioni storiografiche e sociologico-letterarie relative alla letteratura dialettale. Appello che verrà presto raccolto, da un lato con la complessa operazione della *Geografia e storia della letteratura italiana* di Carlo Dionisotti, in cui l'attenzione ai centri di produzione minori e alle loro interrelazioni determina un quadro assai vivace, in cui è la forza centripeta, e non quella accentratrice, a mostrarsi come la più intensa; dall'altro, con la nuova concezione della linea espressivista della letteratura dialettale in Italia e del suo rapporto di opposizione con il classicismo in lingua colta, espressa a più riprese da Gianfranco Contini, che ne ha fatto uno dei caposaldi della sua concezione del quadro storico letterario italiano nella lunga durata.

In conclusione, il saggio di Elwert — che in seguito, come ricordato da Bronzini, sarebbe tornato più volte sull'argomento — affrontava da un eccellente punto di osservazione un nodo essenziale della storiografia letteraria italiana, quello del rapporto tra lingua e dialetti: la riproposizione integrale del suo articolo è quindi un importante contributo alla ricostruzione di una questione così centrale nella percezione della nostra storia letteraria.



Corte dell'Istituto Nazionale di Studi Romani, che occupa l'ex convento della Chiesa dei Santi Bonifacio e Alessio. Acquerello di Alighiero Maria Mazio.

Le "Povesie" di Benedetto Micheli

DI CLAUDIA MICOCCHI

BENEDETTO MICHELI, *Povesie in lengua romanesca*, edizione critica a cura di Claudio Costa, Roma, Edizioni dell'Oleandro, 1999, pp. 264.

A celebrare nel miglior modo possibile, nel 1999, il tricentenario della nascita di Benedetto Micheli, il Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli ha promosso l'edizione critica delle *Povesie in lengua romanesca* per la cura di Claudio Costa. Il volume conclude degnamente un decennio di studi nel corso del quale è stata colmata una vistosa lacuna riguardo alle opere di questo autore e al dialetto di Roma nel Settecento, peraltro poco documentato¹.

Costa non si limita a restituire la possibilità di una lettura corretta del testo del canzoniere del Micheli, ma ne correda l'edizione con un'ampia introduzione che ricolloca l'esperienza letteraria e linguistica dell'autore nella giusta luce, contrastando la tendenza a stabilire un inutile e fuorviante confronto col Belli.

Nell'articolato quadro culturale ricostruito intorno al Micheli ottiene a ragione una posizione centrale la sua professione di musicista.

1. Nel 1991 Rossella Incarbone Giornetti aveva curato l'edizione del poema eroicomico del Micheli *La libbertà romana acquistata e defesa* (vedi nota 3). A cura di Claudio Costa era poi apparsa nel 1995 l'edizione degli *Intermezzi a tre voci*.

sta e di autore di teatro; e da questo punto di vista appare del tutto appropriato il suggerimento del curatore, che presenta Benedetto Micheli come la realizzazione concreta degli auspici di Pier Jacopo Martello, il quale voleva il "Musico Compositore"² anche poeta, cioè autore dei testi e delle parole del teatro musicale, al fine di superare polemiche e manchevolezze di questo recente genere di spettacolo.

L'attenzione al versante musicale e teatrale di Micheli va ulteriormente approfondita, ma intanto permette a Costa di rilevare e porre nella giusta luce le sperimentazioni musicali prodotte nei sonetti mediante l'uso di particolari sistemi rimici, di indicare la vivacità degli inserti di parlato "teatrale" che Micheli — autore di farse con personaggi "romaneschi" — inserisce nella struttura del sonetto. L'esauriente resoconto delle scelte linguistiche e metriche, nonché lo studio particolarmente accurato della varietà dell'uso rimico, costituiscono un presupposto indispensabile e una base sicura per affidare ai futuri studi la raccolta poetica del Micheli. Autore che, fra l'altro, può essere considerato inventore del sonetto romanesco, nel senso che procede a una vasta sperimentazione di forme e costrutti attraverso i quali saggia le possibilità del dialetto³, dimostrando che *la lengua romanesca* è capace di produrre non solo poemi giocosi.

Si tratta infatti della prima raccolta organica di sonetti romaneschi (proprio questo ha favorito il paragone con Belli) ordinata dal Micheli stesso nella forma che l'edizione Costa ci restituisce⁴: il manoscritto autografo risulta infatti già pronto per la stampa, corredato di note dall'autore (« io posi a piè d'ogni pagina l'equivalente di tutte le voci che ne' versi delle stanze si contengono, in culta italiana favella, al meglio che ho saputo », dichiara). Lo stesso grado di cura, note comprese, fu profuso dal Micheli per il poema *La libbertà romana*, anche se entrambe le opere, forse in relazione agli oscuri "sini-

2. È Micheli stesso a definirsi «Musico Compositore», cioè autore delle musiche, in una sorta di autobiografia premessa al poema *La libbertà romana...*, sotto forma di dedica al popolo romano.

3. Documento importante del pensiero di Micheli sul romanesco — accluso al poema e da tenere presente anche per la raccolta delle poesie — sono gli *Avvertimenti a' lettori circa il parlare che si usa dal vulgo di Roma*, (in G. MICHELI, *La Libbertà Romana acquistata e defesa*, a cura di R. Incarbone Giornetti, Roma, A.S. Edizioni, 1991, pp. 4-6) che ha qualche punto di contatto con *l'Avvertimento dell'autore a chi legge* premesso dal Berneri al *Meo Patacca*.

4. Le *Povesie* si leggevano prima d'ora nell'edizione del Celani (1889), le cui scelte discutibili inducevano in più di un fraintendimento. Cfr. C. Costa, *Introduzione*, in MICHELI, *Povesie*, cit., p. 41.

stri" avvenuti intorno agli anni '50, restarono inedite. Ora questa edizione non ci fornisce soltanto un testo sicuro ma una guida intelligente e articolata per la lettura. L'apparato di note linguistiche, metriche e di commento ai singoli testi permette una lettura complessa, che aiuta a tenere in costante correlazione aspetti contenutistici e formali, mettendo il lettore in grado di apprezzare pienamente la raffinatezza degli artifici predisposti dall'autore in modo appariscente e intenzionale; e promuove costantemente riferimenti letterari con la poesia dell'Arcadia, ma anche con i poeti barocchi, con la tradizione lirica in generale e quella burlesca in particolare.

C'è qualcosa di assolutamente inedito in questi componimenti poetici del Micheli nonostante sia in più luoghi accertabile la memoria di certe movenze di Berneri e Peresio (più accentuata, come è naturale, nel poema), ma che anche anticipano qua e là umori e bagliori belliani. Le punte acuminate di certe chiuse di sonetto, di certi versi sparsi sorprendono come un guizzo improvviso, anche se non arrivano a creare un'atmosfera: qualcosa appunto di intermedio tra il sapore acre, sapientemente sedimentato, di Belli, diventato materia stessa delle microstorie dei suoi sonetti e i divertimenti ancora barocchi, letteratissimi e un po' di maniera dei due autori tardo secenteschi. Micheli gioca disinvoltamente e con leggerezza con la tradizione culta mescolando i richiami alla lirica alta con gli stereotipi ottenuti dalla sua riutilizzazione in testi del teatro melodrammatico e con suggestioni derivate dalla tradizione burlesca. Del resto anche Berneri e Peresio, pur tenendo presente il genere tipicamente seicentesco del poema eroicomico, giocavano disinvoltamente con la tradizione del poema epico-cavalleresco, di cui gli stessi personaggi risultavano accaniti lettori.

Materiale prezioso anche nei confronti della raccolta di sonetti, le considerazioni e confessioni che Micheli consegna allo schizzo autobiografico che premette al poema. Vi viene dichiarata la tragica frattura che divide a metà la sua vita e la sua produzione artistica, l'abbandono della musica e degli spettacoli e l'applicazione alla poesia, poesia con la quale fin dalla prima gioventù ebbe dimestichezza leggendo e mandando a memoria i classici italiani e latini e componendo testi poetici apprezzati — come tiene a sottolineare — dagli accademici Arcadi, Quirini e Infecondi. La scelta del dialetto sembra invece discendere dal successo riscosso da un personaggio romanesco da lui inventato per una farsa messa in scena al teatro Argentina di Roma, le cui ariette e recitativi tutti andavano cantando.

Ma il passaggio più interessante dell'autobiografia riguarda l'accento ai « due gran sinistri » che lo colpirono intorno al 1750, cui allude solo oscuramente, ma che fanno pensare a una traumatica

interruzione della lucrosa e acclamata professione di musicista (e non sarà lontano dalla verità chi pensi a qualche disavventura di tipo politico-religioso, a voler tenere conto del clima di cui ci fa partecipi l'avviso *A chi legge* che accompagna il poema, nel corso del quale, dopo aver dichiarato la liceità della ribellione e forse del tirannicidio, l'autore sembra sentirsi costretto a dichiarare « non esser mai lecito a' sudditi di sottrarsi dalla soggezione de' loro sovrani »⁵.

In seguito a questi « due gran sinistri » Micheli confessa di essere precipitato nella malattia del secolo, quell'ipocondria che affannava anche Metastasio e che trovava largo spazio nelle sue lettere⁶.

Oltre che con l'esercizio della caccia, tema ricorrente in alcuni componimenti della raccolta, o con il « coltivar piante sul terrazzo » e disegnare (pare che la musica sia interdotta), Micheli risolve di curarsi la depressione applicandosi alla scrittura poetica (intrapresa « per divertirmi da ogni ippocondriaca fissazione »), componendo prima sonetti e altre poesie in romanesco, poi, e in modo più impegnativo e massicciamente terapeutico, alla stesura del poema.

Interessante questa connessione dell'attività poetica con l'ipocondria: un ripiegamento in se stesso dopo la mondanità delle feste e dei teatri, una depressione, una malinconia sempre rintuzzata con una volontà operosa, che è forse all'origine del tono a volte sarcastico, a volte rassegnato che circola nell'intera raccolta dei sonetti. Si tratta di un elemento da approfondire proprio per riuscire a cogliere lo spirito unitario che pervade la raccolta.

Qualche accenno autobiografico compare anche nei sonetti per Checca: oltre al 21, nel quale viene fatta allusione alla capacità di giudizio in materia di musica dell'autore, il sonetto 14, in cui spira un'amarezza che ricorda le ottave autobiografiche intermesse da Peresio nel suo *Jacaccio*. Altro segno di collegamento tra l'autobiografia e le *Povesie* compare nel sonetto inaugurale dell'intera raccolta intitolato *Preammolo*, nel quale il poeta invita critici e invidiosi a emularlo:

ce provi pur, ce provi; e vederane,
che, come penza, facile non ène;

5. B. MICHELI, *La libbertà romana...*, II, 29: « Sì! Sonno latrì el re e li figli, e ponno / con raggione da ognun disse assassini / che dal pubbrico i re sol fatti sonno / pe' mantienè ne 'l giusto a i cittadini; / non so' più re, si de potenza vonno / renne ingiustizia pe' li loro fini. / Quando de du' accordati, un manca al patto / stabbilito, è spiccato già el contratto ».

6. La stessa confessione ricomparirà nelle ultime due ottave — non dialettali — del poema.

e nella dedica del poema al popolo romano concludeva:

vogliate garantirmi contro quei tali che tutto il loro valore ripongono nel favellare e dar giudizio di tutte le cose... senza aver la capacità di mai produrre alcuna...

Le *Povesie in lengua romanesca* sono in realtà l'insieme di due raccolte: una collana di sonetti amorosi per Checca, con una canzonetta interposta e un ditirambo finale⁸, e una serie di sonetti dedicati a famosi personaggi della storia dell'antica Roma repubblicana. Sono trentanove ritratti attraverso i quali storia e leggende romane vengono sottoposte a un processo corrosivo e demitizzante da studiare anche in relazione al poema. La serie è introdotta da un sonetto dal titolo programmatico, *Pe' la città de Roma*, che invece di essere un omaggio prende piuttosto avvio con tono da invettiva dantesca («Alza Roma screpante, alza le creste / su le nazione, ch'ài domate, e guaste») e sembra guardare alla condizione attuale della città immiserita e degradata, e che, quasi sorta di punizione dell'orgoglio prepotente, mostra più di una relazione con il sonetto che chiude la serie — l'unico fuori dal quadro della storia romana — dedicato ad Alessandro Magno, o «Matto», come deforma il Micheli. L'intero *corpus* — quasi il rovescio della «città del cavalier Bernino» esaltata da Berneri nel *Meo Patacca* circa settant'anni prima — si presenta assolutamente compatto, aperto dal primo sonetto di implicita condanna delle politiche imperiali e concluso da quello dedicato a *Lisandro Magno*, personaggio di cui viene schernita la smisurata ambizione di dominio.

Altrettanto compatta, e con le insegne del canzoniere amoroso, è la serie dei sonetti dedicati a Checca⁹. Nei due d'esordio (2-3) che seguono il *Preammolo* campeggia l'immagine dell'amata intenta a

7. Si tratta però anche di una considerazione un po' di maniera, già comparso nell'*Avviso al lettore* preposto al poema di Berneri, il quale consigliava provocatoriamente i critici malevoli di comporre a loro volta un poema perché il bistrattato autore potesse valersene come modello.

8. Costa è propenso ad attribuire al capitolo acefalo posto alla fine della serie dei sonetti dedicati a Checca più che un valore di raccordo, quello di introduzione alla seconda serie di sonetti. Cfr. Micheli, *Povesie*, cit., p. 152.

9. Il curatore ritiene vincolante, come segnale conclusivo della corona dei sonetti "Pe' Checca", la collocazione della canzonetta tra il sonetto 32 e il sonetto 34 e critica a ragione la scelta del Celani di spostare il componimento 33 alla fine di tutti i sonetti amorosi. Certo il nome di Checca continua ad essere il perno attorno a cui ruotano anche i sonetti 34-42 o il punto d'avvio dei tipici, vivaci attacchi dei sonetti del Micheli.

spennare un pollo, e sembrano indicare con cruda chiarezza il registro "basso" sul quale ci si deve sintonizzare e che di fatto allude alla connessione tra dialetto e umile quotidianità popolare osservata e ritratta con condiscendenza ironica dai precedenti poeti seicenteschi in dialetto. Ma qui qualcosa è cambiato, come ci conferma anche la serie storica nella quale i romani antichi parlano il dialetto come se fosse perfettamente intercambiabile con il latino, senza che ne derivi la percezione di una degradazione. In generale nell'intera raccolta il dialetto è adottato da Iachella, portavoce e "doppio" dell'autore, come una varietà possibile e per niente subalterna della parola¹⁰.

Proverei a individuare alcune sequenze interne al canzoniere per Checca basandomi su nelle quali trovo connessioni per uniformità tematica: i cinque sonetti che seguono i due d'esordio sono l'equivalente vernacolo di temi e situazioni tipiche di un canzoniere amoroso della lirica alta, e sono la ferita che può essere risanata proprio da chi l'ha inferta (son. 4), l'amante che segue l'usta odorosa dell'amata (son. 5), l'amore come "immoderata cogitatio" (son. 6), il tesoro più prezioso di qualunque bene materiale (son. 7), il tormento d'amore (son. 8).

A questa serie continua si possono collegare il sonetto in lode della donna-sole (son. 11) e quello del sogno in cui il dio Amore si prende gioco dell'innamorato Iachella (son. 12); e poi ancora i contigui 15 e 16, dove tipicamente l'amore priva del desiderio di cibo e di sonno. Aggiungerei a questi ancora i sonetti 36 e 40, con i temi della giovinezza che diletta e dell'eco che ripete il nome dell'amata. Come si vede, sono temi tradizionali della lirica amorosa trasfusi con leggerezza nel sonetto vernacolo dal quale sfugge con una pennellata più intensa di erotismo il sonetto 23.

Un altro spunto ricorrente attraverso il quale è possibile individuare un'altra piccola sequenza è quello in cui il gioco associativo e metaforico provoca un trasalimento nel timoroso amante (sonn. 9, 26, 27, 28, 32 e 39). Alcuni pretesti realistici e descrittivi, come caccia, scampagnate, vita in città (delizioso il son. 18, che potrebbe intitolarsi "a spasso per Testaccio"), animali ammaestrati e da compagnia, il teatro, qualche accenno autobiografico completano il quadro tematico di queste poesie lievi e piacevoli, finalmente rese disponibili alla nostra lettura e aperti a futuri studi.

10. Oltre che l'innamorato di Checca, Iachella risulta essere anche l'estensore dei sonetti *Pe' la città de Roma*, come si evince dal son. 64.

Arte e artigianato nella Roma del Belli

DI CHIARA PEYRANI

Se lo studio delle arti *maggiori* dell'Ottocento ha sempre catalizzato gli sforzi degli specialisti, è oltremodo apprezzabile l'impegno degli studiosi che indagano alla scoperta dei retroscena di questo secolo, teatro di articolati eventi artistici e sociali. A Roma questi studi sono particolarmente attivi, complice una sovrabbondanza di documenti tale che si è appena cominciato a intaccarne la superficie: ogni piccola ricerca porta infatti alla luce intrecci complessi e fruttuosi tra i personaggi che hanno abitato l'Ottocento romano.

Con la pubblicazione di *Arte e Artigianato nella Roma del Belli* e grazie alla Fondazione Marco Besso e al Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli sono finalmente portati in risalto alcuni aspetti del substrato socio-artistico che permettono di porre importanti tasselli per completare il quadro sul secolo e di comprendere meglio i grandi eventi artistici.

Approfittando di una letteratura minore, a cui ormai è stato riconosciuto il valore effettivo, si indaga alla scoperta di quelle arti meno nobili che comprendono tra l'altro l'artigianato e gli aspetti secondari delle cosiddette *arti maggiori*. Non c'è quindi da stupirsi se viene presentato un articolo che tratta di architettura di interni, un argomento, per l'epoca, sicuramente insolito. *Disegni d'interni di Giuseppe Valadier* di Roberto Valeriani ci fornisce una carrellata (corredata di significative illustrazioni) di

ambienti di un'architettura intima e familiare, ma che sicuramente corrisponde ai luoghi frequentati dal Belli durante la sua vita artistica e no.

La complessità dell'organizzazione socio-artistica diventa argomento specifico di due interventi: *Le confraternite delle università romane di arti e mestieri* di Antonio Martini e "Oggnomo hanno d'avé li su' mestieri". *Botteghe e artigiani nei sonetti* di G.G. Belli di Marcello Teodonio. Nel primo saggio un'accurata ricerca storica chiarisce l'evoluzione e, soprattutto, il ruolo delle confraternite, non limitato alla sola funzione sociale per cui esse erano nate, ma molto spesso attivamente partecipò alla vita artistica come committenti di opere. All'ambiente più semplice e umano della bottega e dei lavoratori è invece dedicato il secondo saggio, dove i frammenti presentati ci premettono di aprire una finestra sulla vita del popolino romano, che si aggira nella poesia a volte sboccata del Belli mettendo in piazza tutti i problemi quotidiani, malattie, liti familiari, ma anche scene esilaranti e piccole rivincite personali.

Nel complesso ne ricaviamo un vivace e dinamico spaccato della vita romana dell'Ottocento che sottolinea, ancora una volta, come si sia giunti ad avere un *continuum* culturale: le idee e i motivi passano da un'arte all'altra e le collaborazioni fra artisti sono molto più frequenti di quanti si immagini. Basti pensare al motivo delle colombe di Plinio, riprodotte all'infinito nei micro-mosaici, ma presenti anche negli arazzi creati dall'arazzeria di San Michele (nel testo alcune immagini di arazzi conservati nei Musei Vaticani); oppure alla costante presenza di un artista come Canova, che viene citato ora come fonte di ispirazione con le sue opere, ora come collaboratore e autore di bozzetti o di piccole sculture.

Nell'articolo di Lucia Pirzio Biroli Stefanelli *Del cammeo e dell'incisione in pietre dure e tenere nella Roma del XIX secolo*, che finalmente fa il punto su quest'arte a metà tra l'oreficeria e la scultura, si sottolinea come due opere del grande scultore siano riprodotte, in un ritratto dell'epoca, sui cammei della cintura di Paola Righetti.

Nel saggio *L'arazzeria di San Michele tra il Settecento e l'Ottocento*, Anna Maria De Strobel indaga sulla fortuna della manifattura italiana in concorrenza con quella francese e, tra i moltissimi nomi importanti, ancora una volta appare quello del Canova come disegnatore di un soggetto per tappeti tratto « dalle volte dipinte di Tito » della Domus Aurea.

Il Neoclassicismo riporta alla ribalta non solo i temi tratti dal mondo classico, ma anche i linguaggi tipici della romanità. Il mosaico diventa protagonista nelle decorazioni degli oggetti di oreficeria: con la scoperta delle nuove tecniche diventa possibile riprodurre la raffinatezza dei pavimenti che venivano alla luce proprio in quegli anni a Pompei ed Ercolano. L'ampia produzione di questi oggetti, molto richiesti dai turisti stranieri, è testimoniata dalla ricca raccolta dei Musei Vaticani, come descritto in *La collezione vaticana di mosaici minuti. Note introduttive* di Guido Cornini (molto bella la scelta delle illustrazioni).

I numerosi stranieri che arrivano a Roma sulla scia del Grand Tour contribuiscono a creare un ambiente internazionale che diffonde il gusto dell'arte italiana. Ben presto i sovrani d'Europa chiamano presso le loro corti artisti e artigiani provenienti dalla penisola. È il caso del mosaicista Vincenzo Raffaelli che, chiamato a San Pietroburgo dallo zar, intraprende un lungo e rocambolesco viaggio con l'intenzione di fondare anche in Russia una scuola per l'arte del mosaico. Dalle sue lettere, puntualmente indagate da Laura Biancini nel saggio *"Visto buono per partire". Il viaggio del mosaicista Vincenzo Raffaelli in Russia*, scaturisce uno spaccato della vita dell'Ottocento e del disagio del viaggiatore alle prese con luoghi e lingue sconosciute, con difficoltà di approvvigionamento dei materiali e con consuetudini diverse.

L'intraprendenza degli artisti romani dell'Ottocento ha favorito il nascere di figure complesse che uniscono la produzione di opere d'arte al traffico delle materie prime. È il caso di Emidio Costa, ampiamente descritto in *Dall'arte degli scalpellini all'industria del marmo. Un caso reale nella Roma di Pio IX* da Claudio Costa. L'autore segue passo passo l'evoluzione di un semplice scalpellino che diventa anche mercante e integra la propria produzione con il commercio di marmi, pur senza dimenticare il suo essere artista: è sua la più grossa segheria di marmi di fine secolo, ma non rinnega comunque il suo piccolo laboratorio di scultura.

L'esauriente excursus di Franco Onorati *"Con licenza di superiori" - Editori e stampatori di libretti per musica* entra nel mondo degli stampatori ed editori in Roma, città in cui quest'arte era particolarmente fiorente, dato il numero considerevole di teatri e la popolarità di cui godeva questo genere di spettacoli. L'autore ne ripercorre la storia con i suoi alti e bassi e il suo intrecciarsi con le vicende politiche e sociali della città, come attestano anche alcuni sonetti del Belli.

Sullo sfondo di tutto questo mondo variegato sta, in effetti, il Belli con la sua poesia disincantata e irriverente, interprete e

testimone della realtà politico-sociale della città. « Io ho deliberato — così nella prefazione ai sonetti — di lasciare un monumento di quel che è oggi la plebe di Roma. In lei sta certo un tipo di originalità e la sua lingua, i suoi concetti, l'indole, il costume, gli usi, le pratiche, i lumi, le credenze... tutto ciò insomma che la riguarda, ritiene un'impronta... che si distingue da qualunque altro carattere di popolo ».

I "Saggi belliani" di Mazzocchi Alemanni

DI LUCA MARCOZZI

MUZIO MAZZOCCHI ALEMANNI, *Saggi belliani*, a cura di Leonardo Lattarulo e Franco Onorati, Roma, Colombo, 2000, pp. 224, s.i.p.

La lunga fedeltà di Muzio Mazzocchi Alemanni all'opera di Giuseppe Gioachino Belli dura da oltre mezzo secolo: il Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli, come omaggio agli ottant'anni dello studioso che del Centro Studi è presidente, ha raccolto i suoi saggi belliani in un volume curato da Leonardo Lattarulo e Franco Onorati, alla cui realizzazione hanno partecipato a vario titolo diversi studiosi e collaboratori. L'occasione è utile sia per ripercorrere le ricerche di uno di più attenti cultori del Belli e per sottolinearne il grande valore storico e documentario, sia per osservare l'evoluzione del giudizio critico sul Belli in mezzo secolo di studi.

L'introduzione (pp. 9-14) è di un altro illustre studioso del Belli, Pietro Gibellini, il quale evidenzia la linea unitaria sottesa agli scritti di Mazzocchi Alemanni, che già nel 1942, dieci anni prima dell'edizione Vigolo, pubblicava un saggio sull'*Unità dei sonetti* del Belli (nella miscellanea *Giuseppe Gioachino Belli*, Roma, Fratelli Palombi, 1942, qui alle pp. 17-25), in cui rilevava la distanza del Belli dalla tradizione romanesca popolare e il suo carattere non municipale, contribuendo alla dissipazione della *vulgata* che considerava Belli un autore satirico o folkloristico. Già dai suoi primi studi, infatti, Mazzocchi Alemanni inaugurava una linea di lettura del Belli che, tra passione civile, erudizione e documentazione storica e linguistica, ha con-

tribuito in modo decisivo a costruire una nuova immagine del sommo poeta romanesco e a rivalutarne definitivamente il ruolo e la grandezza, nella storiografia letteraria e nella critica del Novecento.

Nel breve *Ringraziamento ai sonetti del Belli* (in « Er Ghinardo », 1, 1948, qui alle pp. 26–7) Mazzocchi Alemanni testimoniava dell'entusiasmo per la poesia romanesca di "Peppe er tosto", derivante soprattutto dalla scoperta giovanile dell'espressività, del colore, della ricchezza della lingua e dei motivi belliani, entusiasmo destinato a trasformarsi nell'acribia critica e filologica che l'autore, con pari dedizione, ha lungamente esercitato, e che ha trovato la prima imponente testimonianza nel prezioso glossario–indice da lui curato annesso all'edizione vigoliana del 1952. La schedatura del *corpus* belliano che Mazzocchi Alemanni, nell'occasione, portò a termine, fu fondamentale, come sottolinea Gibellini nell'*Introduzione*, perché gli fornì una conoscenza minuziosa della lingua e dello stile del Belli.

Inoltre, proprio dall'edizione Vigolo scaturì quel nuovo Belli di cui Mazzocchi Alemanni aveva avuto intuitivo sentore già negli anni Quaranta, destinato a trovare un posto di primo piano nella galleria di letterati dell'Ottocento italiano, e a ottenere un'attenzione di pari livello nella storiografia e nella critica letteraria. Proprio alla fortuna critica del Belli pre–vigoliano fu dedicato *Il "test" belliano di un secolo di storia letteraria* (nella miscellanea *Studi belliani nel centenario di Giuseppe Gioacchino Belli*, Roma, Colombo, 1965, qui alle pp. 28–42): la ricostruzione della varia fortuna critica del Belli fu affidata alle testimonianze critiche, raccolte secondo il criterio della significatività e dell'autorevolezza, dalle quali emergeva che essa andava di pari passo non solo con la considerazione in cui era tenuta la poesia dialettale (ché anzi la teoria del plurilinguismo trovava in Belli, oltre che un naturale punto di riferimento, anche un facile alibi), ma anche con vari esercizi di poetica e cambiamenti di gusto letterario, testimoniati, ad esempio, dall'edizione Formiggini; e che, in ogni caso, la lettura del Belli quale scrittore di intrattenimento o, al più, « notaio di una lingua condannata a una rapida dissoluzione » (p. 36), è stata pervicacemente reiterata nei primi decenni del Novecento, finché non gli si è progressivamente sostituita quella di un poeta « evocatore di magie espressive, [...] creatore di visioni barocche » (ivi). Gran parte del merito di questa nuova lettura del Belli è da ascrivere all'edizione Vigolo e ai saggi che la accompagnarono.

All'impresa dell'indice per l'edizione Vigolo, Mazzocchi Alemanni fece seguire, come è noto, l'edizione delle *Lettere a Cencia* (Roma, Banco di Roma, 1973–1975, 2 voll.), ossia delle lettere a (e di) Vincenza Roberti rimaste fuori dall'epistolario del Belli curato da Giacinto Spa-

gnoletti nel 1961. L'introduzione e la postfazione ai volumi (qui raccolte alle pp. 42-63 e 64-78), oltre che aggiungere diverse puntuali acquisizioni alla cronologia del canzoniere dialettale e alla vicenda biografica del poeta, ne fornivano un fine ritratto psicologico, focalizzando l'attenzione sul Belli "privato", il meno considerato fino ad allora, e facendo luce sui rapporti del poeta coi familiari. Giusta attenzione era concessa anche al canzoniere in lingua dedicato a Vincenza Roberti, che, assieme alle lettere, celava qualche traccia delle poesie dialettali.

Nel volume, che ordina cronologicamente i testi, segue poi una *Nota* allo spettacolo *Il ciarlatano*, con Gianni Bonagura, andato in scena ala Teatro Belli di Roma il 9 febbraio 1980 (pp. 78-80), che, al di là delle importanti puntualizzazioni cronologiche relative al Belli "clandestino", testimonia dell'allargamento dei confini del «contingente Belli», e della sua sconcertante vastità, a tutt'oggi ancora da esplorare. Il saggio su *Livelli linguistici e culturali*, pubblicato nel 1984 nel quinto volume delle «Lecture belliane» (qui alle pp. 81-97), è dedicato ai dodici sonetti composti da un Belli in pieno furore creativo il 14 marzo del 1834, e contiene, tra le altre osservazioni puntuali, un'importante indicazione di metodo, che consiste nella raccomandazione a non attribuire a Belli — come più volte è stato fatto — il pensiero dei personaggi che egli rappresenta.

Il saggio sull'*Europa di Belli*, pubblicato negli Atti del convegno internazionale di studi belliani *G.G. Belli romano, italiano ed europeo* (Roma, Bonacci, 1985, qui alle pp. 98-125), ripercorre la presenza di eventi politici di portata europea nei sonetti romaneschi, e sottrae il poeta, attento osservatore della realtà contemporanea, all'accusa di provincialismo di cui era stato fatto oggetto. Allo stesso tema è dedicato l'analitico studio su *Un sonetto per il papa e per lo zar*, del 1991 (qui alle pp. 143-46), in cui si evidenzia come i momenti drammatici della storia europea che si intersecano con la biografia belliana lascino tracce non di poco conto nei sonetti romaneschi, che presentano varie serie di contenuto storico. Questo tema di ricerca si lega idealmente agli studi sulla fortuna europea di Belli che, proprio negli anni Ottanta, ne rivelavano la ricca diffusione continentale, e che Mazzocchi ha ripercorso occupandosi della "*Fortuna del Belli*" (del 1991, qui alle pp. 151-64), e di *Belli e Gogol* (1991, qui alle pp. 148-50). Un importante contributo alla ricostruzione del clima culturale e letterario in cui Belli operava — essenziale per la corretta esegesi dei suoi sonetti romaneschi — è stato poi offerto da Mazzocchi Alemanni nei saggi sul Belli arcade (*Et in Arcadia ille*, nella «Strenna dei romanisti» del 1987, qui alle pp. 126-32), in cui, tramite l'analisi di una lettera a Filippo Ricci, si accenna ai rapporti, non

certo idilliaci, tra Linarco Dirceo (*alias* GGB) e l'Accademia, comprendenti anche vari sapidi diletteggii sarcastici.

Nella ricostruzione della cultura del poeta, di grande importanza è stato il saggio sulla *Biblioteca francese di Belli*, relazione presentata al Convegno belliano del 1991 (qui alle pp. 165–76): la biblioteca, idealmente ricostruita, comprende Molière, Voltaire, Montesquieu, Rousseau, e spigolature di Scribe, Sismondi (che Mazzocchi Alemanni include tra le rammemorazioni alla base del sonetto *Er deserto*) e altri autori più o meno noti, testimoniando di una cultura letteraria dalle saldissime basi e che è tutto, meno che provinciale (si aggiunga alla “biblioteca” francese quella inglese, recentemente ricostruita da Stefania Luttazi sulla base dello *Zibaldone* belliano, e ci si troverà di fronte a uno dei letterati del nostro Ottocento dotati di più ampio respiro europeo). Ancora, Mazzocchi Alemanni si è occupato della collocazione di Belli nella storia della poesia romanesca, sia nella prefazione ai *Sonetti romaneschi* di Antonello Trombadori (1988, qui alle pp. 133–43), sia nella sintesi della storia sulla *Poesia dialettale romana dai postbelliani agli sperimentalisti* nel volume *Voci di Roma. Per una biblioteca della poesia dialettale romanesca*, Roma, De Luca, 1995 (qui alle pp. 177–86): Mazzocchi Alemanni vi sottolinea, ad onta della fioritura di epigoni, il sostanziale isolamento di Belli nella storia della poesia romanesca, dovuto presumibilmente alla sua grandezza e all'ombra che questa proiettava sugli imitatori.

Altre analisi puntuali sono dedicate al rapporto tra *Belli e il melodramma* (del 1996, qui alle pp. 187–95) e al *Linguaggio scientifico e “popolari discorsi” nell'opera del Belli* (del 1998, qui alle pp. 196–209). Una postfazione di Marcello Teodonio (pp. 218–23) ripercorre infine e isola i tratti salienti delle applicazioni belliane di Mazzocchi Alemanni.

Dall'intera raccolta emergono la negazione di una qualsiasi continuità tra la produzione di Belli e la precedente poesia dialettale, il riconoscimento — condiviso con Vigolo — dell'espressivismo belliano e della sua creatività, il risalto dato al ruolo sovramunicipale, e addirittura sovranazionale, di Belli, che si ricollega, nell'uso di una lingua poetica sommamente eloquente ed efficace in sé, alle punte più avanzate della lirica europea dell'Ottocento.

Letteratura romanesca e secondo Novecento

DI GIUSEPPE JANNACCONE

La letteratura romanesca del secondo Novecento, a cura di Franco Onorati e Marcello Teodonio, Roma, Bulzoni, 2001

Nell'antologia poetica novecentesca di Mengaldo, a dispetto dell'"accresciuta vitalità", registrata dalla poesia dialettale, brillava l'assenza dei poeti romaneschi. La vigorosa controffensiva inaugurata da autori come Loi, Zanzotto e Raffaello Baldini veniva interpretata « come atto di rifiuto e opposizione, magari *in articulo mortis*, alla sempre più spietata rapidità del processo di accentramento livellatore », colpevole della distruzione delle varietà e peculiarità linguistiche del nostro Paese. A questa rinnovata mobilitazione, la poesia romanesca non avrebbe insomma partecipato, perdendo, come riconobbe Lucio Felici nel 1982, « in risorse inventive peculiari » e ancorando il suo contributo letterario a un « segno prevalentemente "conservativo", di ricalco dei modelli ottocenteschi e di querula, petulante iterazione di motivi nostalgici ».

In altre antologie, il discorso critico non appare molto difforme e, se almeno nell'antologia diretta da Segre e Ossola, Pietro Gibellini includeva la "poesia pura" dell'archiana, affrancatasi « dalla tradizione del bozzettismo popolaresco di Zanazzo e da quello borghese di Trilussa », nella ricognizione sulla parabola e sugli esiti novecenteschi della poesia dialettale allestita da

Mauro Novelli nell'antologia *Il canto strozzato*, a cura di Giuseppe Langella ed Enrico Elli, l'unica citazione meritata dai poeti romaneschi è riservata a Trilussa, innalzato peraltro a modello di una moralità senza mordente, parente stretta del buon senso comune.

A un bilancio della letteratura romanesca del secondo dopoguerra fu dedicato un convegno di studi tenutosi nel novembre del 1998, i cui atti sono stati pubblicati dal Centro Studi Gioachino Belli e dall'editore Bulzoni per le cure di Franco Onorati e Marcello Teodonio.

Il quadro presentato da Anne-Christine Failtrop-Porta non si discosta, in effetti, da queste considerazioni preliminari, mettendo in luce, con il supporto di citazioni critiche *ad hoc* (Felici e Teodonio), la scarsa felicità creativa della letteratura dialettale romanesca rispetto alle altre e la sua stucchevole e nostalgica insistenza sul rimpianto di un'epoca e di una Roma che non c'è più. E tuttavia, in questo quadro di vieto conformismo e di monotona ripetitività, tanto ideologica quanto formale, non mancano importanti esempi in controtendenza. Tra questi, un ruolo centrale spetta di sicuro a Mario dell'Arco, a cui va soprattutto il merito — come scrive Muzio Mazzocchi Alemanni nell'*Introduzione* al volume — di aver rotto «con la sfiancata vicenda della sonetteria romanesca» e di avere accantonato «la paccottiglia dei luoghi comuni, delle scenette di genere, delle barzellette conviviali» (p. 13), di quell'infinito e inflazionato repertorio dei poeti della domenica, che con efficacissima sintesi Luigi Ceccarelli ha definito «gli inesorabili». Dell'Arco ha invece assimilato «la lezione della cultura poetica moderna», aprendosi al prestito da lingue straniere (il francese in primo luogo, come dimostra l'accurato studio di Laurino Giovanni Nardin); svincolando, come egli stesso scrisse nella prefazione a un'antologia di testi romaneschi, il romanesco dalla zavorra della maniera del peggior trilussismo e facendo del dialetto un mezzo espressivo «non più fermo a un suo vocabolario rinunciario (vedi Trilussa) o adulterato (vedi Pascarella); ma mutevole secondo il caso». Non è fortuito che i suoi rapporti poetici con Trilussa, come evidenzia il saggio di Franco Onorati, dopo un'iniziale, effimera continuità, sfociassero in aperto «dualismo fra due concezioni e due poetiche contrapposte» (pp. 34-35) tanto sul piano tematico quanto su quello stilistico.

La progressiva e sempre più marcata differenziazione poetica di dell'Arco nei confronti del modello trilussiano, d'altra parte,

coincide nell'immediato dopoguerra con il ridimensionamento non solo poetico di Trilussa, come dimostra il decimo fascicolo, del giugno 1946, di «Poesia romanesca», in cui la polemica finisce sul piano ideologico di una censura e di un biasimo del qualunque politico di Trilussa, che, a dispetto della riverniciatura repubblicana e democratica che si tentava di legittimare *ex post*, non gli aveva mai fatto prendere le distanze dal regime fascista.

Fu però solo con la pubblicazione, nel 1951, del saggio biocritico *Lunga vita di Trilussa*, che dell'Arco muove a una vera e propria resa dei conti con Trilussa, a cui rimprovera proprio gli strumenti del suo successo popolare: la facilità, la scorrevolezza e la fluidità di una poesia «condiscendente e preoccupata di entrar subito nelle grazie del pubblico, avvincerlo, conquistarlo». Nulla a che vedere, insomma, col grande magistero belliano, a cui pure certa apologetica tendeva ad accostarlo: ma mentre Belli, nella lettura dell'archiana sintetizzata da Onorati, scopre la lingua autenticamente popolare, «un volgare grumoso e sanguigno, con una struttura sintattica e lentezza e gravezza di latino curialesco, che non s'è lasciato ammansire e ammorbidire dall'italiano» (p. 56), Trilussa riproduce il linguaggio della piccola borghesia umbertina; il primo è entrato nella storia, il secondo, al massimo, nella cronaca quotidiana spicciola, nel cuore di una borghesia transitoria e meschina, immersa nell'arcadia di un'atmosfera retorica e serena.

Certo è che, partendo dall'analisi dell'archiana, non si può negare che il ritardo provinciale della poesia romanesca, a cui il sottobosco conviviale dei versificatori d'occasione ha dato il suo non trascurabile contributo, trovi proprio nel modello trilussiano facili e spendibili pezze d'appoggio, con la conseguenza di lasciare l'area romanesca ai margini di quei territori dialettali in cui con ben maggiore spregiudicatezza si inaugurava un'interessante, individuale e sperimentale tensione agonistica verso il linguaggio. Non manca peraltro chi, sia pure nel recupero di forme e modi attinti dalla tradizione, ha operato con una propria e autonoma consapevolezza culturale.

Tra questi, Muzio Mazzocchi Alemanni sottolinea i pregi di Antonello Trombadori, a cui pure nuoce, oltre a un'eccessiva pervasività di echi belliani, un certo carattere effimero dei suoi sonetti ampliato dal loro stesso contingente utilizzo giornalistico; o di Domenico Di Palma o ancora di Maurizio Ferrara, indicato da Claudio Costa come un interprete, al pari di Aldo Fabrizi,

Giorgio Roberti e Bartolomeo Rossetti, di un « romanesco d'autore », capace di mediare con efficace equilibrio tra parlato e scritto, centro e periferia, novità e tradizione, plasmando un romanesco « standard » e « da esportazione » (p. 257) riconoscibile anche al di fuori della capitale.

Non trascurabile è, d'altro canto, il fatto che un genere come quello epico, nel cui segno pure la letteratura romanesca era nata con l'anonima *Cronica* trecentesca, non abbia avuto nel Novecento uno sviluppo significativo. Come scrive nel suo saggio Marcello Teodonio, la lezione dell'Anonimo rimase da subito senza successori per interi secoli a venire; e quando coi poemi di un Peresio e di un Berneri il genere rinascerà, lo farà con una forma eroicomica che dell'epica costituiva in fondo una parodia, un ribaltamento e quindi una negazione. Solo con Belli si possono individuare i tratti tipici del genere epico: « L'intento "monumentale", cioè anzitutto documentario (la rappresentazione integrale della realtà) e al tempo stesso morale », il rapporto « di partecipazione e distanza [...] rispetto all'oggetto rappresentato »; « la prospettiva costantemente "dal basso", capace di cogliere l'essenza delle cose al di fuori delle falsità e delle ipocrisie paternalistiche della cultura del (e al) potere » (p. 122).

Nonostante il Novecento a Roma offrì documenti e vicende quanto mai congeniali all'epica, la poesia si attesta invece su posizioni decisamente differenti, da quelle crepuscolari incarnate da Trilussa a quelle espressionistiche-simboliche « con venature ermetiche » tipiche dell'arte dell'archiana, « la cui egemonia sulla poesia dialettale non popolare della seconda metà del secolo spinge verso il rifiuto dell'adesione immediata alla realtà » (p. 123).

Secondo Teodonio, l'assenza dell'epica nel panorama poetico romano è stata bilanciata dall'uso che dei soggetti legati alla guerra e alla vicenda resistenziale ha fatto un altro straordinario strumento espressivo, come il cinema, che si è sostituito alla scrittura in dialetto dando vita a capolavori come *Roma città aperta* e *Sciuscìa* (del romanesco usato nella finzione cinematografica dalla produzione neorealistica fino agli esiti di un neoromanesco adolescenziale e periferico della cinematografia degli anni Novanta si occupa in appendice un interessante saggio di Eusebio Ciccotti). Uniche eccezioni in questo panorama sono, più che le *Ottave* di Mario dell'Arco, a cui manca la cifra stilistica tipica dell'epica, le esperienze individuali di un poeta prolifico ma oggi dimenticato, Armando Fefè, e di « un assoluto outsi-

der» (p. 123), Elia Marcelli: il primo, capace di creare una vera e propria leggenda severa e aspra della Maremma laziale; il secondo, autore di quella eccezionale testimonianza che è *Li Romani in Russia*, in cui la tragica materia della storia è espressa con l'alternarsi di tutti i registri, dal descrittivo al narrativo, dal lirico al drammatico, in un — come ha scritto Tullio De Mauro — «bisogno di verità linguistica» che non può tradursi che con l'autenticità immediata e istintiva del dialetto: l'unico strumento espressivo che si adatti — come evidenzia Sabino Caronia nel suo intervento — al rifiuto dell'oleografia o di un retorico gusto eroicizzante.

Un capitolo a parte nella trattazione della poesia romenesca del secondo Novecento è poi riservato all'opera di Mauro Marè. Claudio Rendina illustra i meccanismi delle invenzioni linguistiche di quello che etichetta come un «poeta contro», in quanto «con la scrittura compie un'operazione tecnica sul linguaggio, dialettale o meno, che va oltre il significato apparente della parola per raggiungere una molteplicità di valori acusticovisivi che, nella successione di fonemi-grafemi, il vocabolo esteriormente rivela» (p. 159), ricreando e recuperando una lingua attingendo dai più disparati orizzonti espressivi e salvandone la natura «precapitalista e pretecnologica», come Marè stesso avrebbe detto, dai condizionamenti stranianti dei media. Rendina parla di un metodo di scrittura disordinato e disturbante, di un plurilinguismo babelico e assurdo, che scompiglia visceralmente criteri e letture razionali: un «patchwork semantico, un puzzle» (p. 165), una «lingua negativa» (p. 168) in grado di cogliere, per usare le parole stesse del poeta, «la bellezza nella mondezza»: una volontà di penetrare nel caos illogico del linguaggio e nell'accumulo magmatico e cangiante di materiali infiniti, espressionistici e metafisici che Mario Lunetta individua anche nella sua opera postuma in prosa, *Controcielo*.

Quello di Marè è un dialetto inesauribile, frantumato in un repertorio disorganico di invenzioni, maneggiato e plasmato però, come scrive nel suo saggio Eugenio Ragni, grazie all'«inesauribile, semianarchica duttilità del dialetto, che gli permette estrose avventure nella polisemia, nella neoformazione, nelle sonorità del gioco fonico di allitterazioni e richiami generatore d'inedite e pregnanti connotazioni» (p. 179). Al pari di dell'Arco, Marè ha fatto terra bruciata dei rimasugli della comunicazione acquerellata degli «inesorabili» verseggiatori della domenica; ma mentre il teatro metaforico, meno carnale e spe-

rimentale, del primo tende secondo Ragni a un surrealismo quasi palazzesco, quello visionario del secondo agisce espressionisticamente sulle parole più che sulle immagini, facendo venire in mente le vibranti risonanze pittoriche di un Scipione o di un Grosz.

Il sacro nella letteratura romanesca

DI GIUSEPPE JANNACCONE

Il sacro nella letteratura in dialetto romanesco. Da Belli al Novecento, a cura di Franco Onorati, Roma, Edizioni Studium, 2003.

Che poeti e scrittori viventi a Roma abbiano tenuto presente il motivo del sacro nella loro produzione letteraria, è cosa ovvia. Si tratta di una costante ineludibile, i cui suggestivi riferimenti sono ben precedenti all'epoca del Belli, la cui esperienza rappresenta però il *terminus a quo* delle relazioni presentate a un convegno svoltosi a Roma il 10 e 11 maggio 2000, dal titolo *Il sacro nella letteratura in dialetto romanesco da Belli al Novecento*, ora pubblicate dal Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli a cura di Franco Onorati.

L'intervento di apertura del compianto Giovanni Battista Bronzini è incentrato sull'individuazione degli svariati materiali della tradizione romanesca del sacro confluiti tanto nel repertorio letterario belliano quanto nei canali della ricezione popolare. Bronzini individua una prima sorgente religiosa nel volgarizzamento romanesco dei *Mirabilia Urbis Romae*, che «servì a illustrare al pellegrino con maggiore familiarità linguistica e inventiva leggendaria le vestigia pagane dell'Urbe imperiale di Augusto e le impronte cristiane della Roma dei Papi» (p. 8) e successivamente nelle visioni di Santa Francesca Romana, ben rappresentativa di una letteratura mistica in un romanesco popolare assai difforme dal modello aulico coevo della *Cronica* dell'anonimo romano. Ma ancor più rilevante è l'influenza sulla letteratura moderna determinata dall'inesauribile produzione di cantari recitati da giul-

lari e cantastorie o di sacre rappresentazioni: una materia assai ricca e dal vario registro destinata ad arricchirsi nel corso dei secoli attraverso la feconda estemporaneità di pasquinate, cronache e storie sacre cantate in teatri girovaghi e ambienti popolari.

Ancora durante l'Ottocento l'eco di leggende bibliche e agiografiche di fruizione popolare è assai visibile, come dimostrano le loro significative proiezioni in alcuni dei sonetti belliani antologizzati nel 1974 da Pietro Gibellini nella *Bibbia del Belli*: nei tre tempi della sequenza *Er sagrifizzio d'Abbramo*, ad esempio, Bronzini ravvisa la risonanza di un tratto tipico delle composizioni semidotte della letteratura popolareggiante del Seicento, segnate dal frequente passaggio dal serio al faceto, dal sacro al profano. Ma in generale è lo stesso « processo di fabulizzazione discorsiva e immaginativa », compiuto da Belli « a livello di racconto da osteria » (p. 18), a risentire del sistema di riproposizione semplicistica e aneddotica del fatto religioso, un autorevole antecedente del quale può essere identificato nel volgarizzamento trecentesco della *Legenda sanctorum* di Jacopo da Varagine.

Là dove Belli, invece, mostra — anche se con la resistenza di motivi contraddittori — una certa distanza rispetto al panorama letterario a lui contemporaneo e alle tradizioni popolari tipiche dei secoli precedenti è nel suo rapporto con gli ebrei e con l'ebraismo, la cui complessità è documentata dal saggio di Marcello Teodonio. Quanto il pregiudizio antiebraico ancora in pieno Ottocento fosse assai vitale a Roma è mostrato, ad esempio, dalla richiesta avanzata nel 1871 da Tommaso Caraffa, impresario del Pallacorda, di rinnovare la secentesca usanza della giudiata, la cerimonia carnevalesca che si concludeva con l'uccisione o la morte del Giudeo o con una soluzione canzonatoria che ne simboleggiava la sconfitta. In Belli è evidente che il retaggio atavico antisemita non si eclissa del tutto: un retaggio, del resto, tanto interiorizzato e diffuso nell'immaginario collettivo da rappresentare un vero e proprio « abito mentale » (p. 50), come la cultura romanesca documenta ampiamente, almeno da Berneri in poi. Di tale pregiudizio, i sonetti del Belli non offrono tuttavia mai una giustificazione razionale o ideologica, per quanto ne siano spesso permeate le stesse strutture linguistiche, che nel rispetto di ereditati e resistenti luoghi comuni associano all'ebreo qualità, connotazioni o immagini negative. Esempi, però, in singolare controtendenza, come mostra Teodonio, non mancano: a partire dal sonetto *Una smilordaria incitosa*, in cui il poeta solidarizza apertamente con gli Ebrei, costretti sin dal IV Concilio Lateranense del 1215 a portare come segno distintivo lo "sciamanno", un cerchio giallo da cucire sugli abiti. Nel sonetto, in cui viene ridicolizzata la moda di portare fuori dalle tasche il lembo di un fazzoletto,

facile così da rubare, Belli condanna l'assurdità di quella discriminazione sancita « pe fforza der vigor d'un banno ». Ma non si tratta di un caso isolato. Ne *Le scuse de Ghetto*, il punto di vista tollerante belliano si esprime attraverso la demistificazione « tra sberleffo carnealesco e follia erasmiana » (p. 73) delle risibili motivazioni che infarcivano le animosità cristiane contro il popolo "deicida": in fondo, concludeva Belli, Gesù Cristo « cquarchiduno l'aveva da ammazzà ».

A conferma della posizione critica assunta da Belli sull'antisemitismo, certamente anomala rispetto al proprio contesto, Teodonio presenta infine uno dei suoi meno indagati sonetti, *La morte der Rabbino*, scritto in occasione della morte del rabbino Moisè Sabato Beer. In esso il poeta non solo si soffermava sul pianto di Papa Gregorio XVI alla notizia della morte dell'amico — a significare l'inizio di « una nuova disponibilità delle gerarchie ecclesiastiche » (p. 84) nei confronti degli Ebrei —, ma coglieva l'opportunità, attraverso il sorprendente incipit (« È ito in paradiso oggi er Rabbino »), di mettere in crisi la più consolidata tradizione dell'integralismo religioso cristiano, per il quale niente era più impensabile di un ebreo che andasse in Paradiso.

È certamente il segno di un approccio illuminato e profondamente tollerante, coerente del resto con il credo belliano razionalista messo in luce dal saggio di Pietro Gibellini, in cui paiono fondersi l'interpretazione muscettiana di un Belli laicamente scettico e quella di Ennio Francia, secondo il quale i risentimenti del poeta erano dovuti a istanze rigoristiche e a una religiosità ortodossa, disgustata dalla condotta morale e/o politica dei prelati. Secondo Gibellini, infatti, « se il taglio razionalista ed erasmiano caratterizza il credo belliano, la dominante moralistica e quasi giansenistica del suo stile di vita spiega la severità con cui egli giudica il clero, e specialmente l'alto clero, che appare privo o dimentico della vocazione » (p. 118). Quella di Belli è una religiosità inquieta, costantemente insidiata dal pessimismo e da momenti di disperazione nella fede, che gli fanno percepire la terribilità dell'eterno che coinvolge tutti, sommersi e salvati, eletti e reprobri: « O a ggalla o a ffonno, / sta cana eternità ddev'esse eterna » (*La morte co la coda*).

Come osserva nel suo intervento Maria Teresa Lanza, in Belli, come in Pascal (a cui lo legherebbero una serie di singolari coincidenze filosofiche) la salvezza non è possibile: « E pper urtimo, Iddio sce bbenedica, / viè la Morte, e finisce co l'inferno », scrive ne *La vita dell'Omo*. E « l'antro monno » in *Sto monno e cquell'antro* non può che essere l'inferno.

Ogni certezza è perciò squadernata da oscillazioni e umoralità, da una travagliata eticità che, secondo Sabino Caronia, ossessivamente e « manzonianamente » gli presenta un'« idea del peccato originale che è sentito come proprio individuale peccato » (pp. 180-181). Per questo, il suo cristianesimo non può accettare gli inutili ritualismi, la pompa teatrale di culti e cerimonie formali, i feticismi esteriori, per questo è disposto a concepire la commistione popolare tra preghiera e necessità concrete (come ne *La bona famija*), ma non la superstizione e il peccato che si cela nelle ambiguità di chi concilia con disinvoltura religiosità apparente e costumi troppo liberi (come ne *Le donne de cqui*).

Anche le pagine dello *Zibaldone*, conservate presso la Biblioteca Nazionale di Roma "Vittorio Emanuele II" e attentamente studiate nel saggio di Stefania Luttazi, manifestano il continuo dissidio interiore del poeta, in bilico tra suggestioni e tentazioni materialistiche e coscienza religiosa: « La gabbia der crede » (l'immagine con cui nel sonetto *La santissima Ternità* definisce la fede) o l'« ardente desiderio di ateismo » (p. 126) che traspare dal verso finale de *La bbona nova* (« Er tutto è nnun tremà cquanno se more ») non si traducono in un definitivo e assoluto distacco dalla sfera del sacro. Semmai — e ciò l'officina dello *Zibaldone* lo comprova chiaramente — a guidare il rapporto di Belli con la trascendenza è un atteggiamento antidogmatico e relativista, aperto al confronto con le culture religiose di altri popoli e di altri tempi, come dimostra ad esempio la sua attenzione per la civiltà egiziana. Anche la scelta dei passi trascritti, estrapolati da autori illuminati, Montesquieu tra tutti, è sintomatica di una visione della religione disancorata da ogni oscuro astrattismo e invece aderente al proprio ideale razionale e alla difesa del diritto di libero pensiero. Ciò spiega perchè il cattolicesimo per la Luttazi sia individuato dal Belli come « la religione del dogma, dell'autorità, dell'univocità », mentre il protestantesimo appaia come « la religione della libertà interpretativa » (p. 151), più tollerante e confacente ai bisogni della società e dell'individuo: una simpatia e un'esigenza di libera espressione che, secondo la studiosa, si tradurrebbe, oltre che nei contenuti, anche a livello stilistico nei meccanismi di una scrittura, che all'ordine e all'univocità preferisce « le possibilità polisemiche della parola » (p. 151).

Il sacro nella poesia romanesca dopo il Belli è il tema del saggio di Laurino Giovanni Nardin, che dall'analisi degli scritti di alcuni poeti d'occasione reperiti nella raccolta *Ceccarius* presso la Biblioteca Nazionale di Roma, e poi di Giggi Zanazzo, di Luigi Ferretti e soprattutto del Pascarella in prosa de *Il pianto delle zitelle*, trae una

considerazione valida per gran parte della letteratura romanesca: l'accostamento, cioè, di sacro e profano.

Una caratteristica presente, secondo Franco Onorati, anche nella raccolta intitolata *Tormarancio* di Mario dell'Arco, nella cui produzione peraltro, in special modo nelle dodici poesie del *Vangelo*, emerge, esaltata da una « rarefazione stilistica e agonica » (p. 260), una desolata e mai rasserenata religiosità, più affine a una visione sacrale di tipo « biblico-ebraica » che cattolica-romana. Eloquenti in questo senso i versi, citati da Onorati, in cui da un inesorabile sgomento nasce una rivolta angosciosa e rabbiosa contro un Cristo assente o nascosto (« indove sei, Gesù? »), indifferente (« me guardi dentro ma nun arzi un dito ») e impassibile dinanzi alle sofferenze e ai travagli dell'uomo (« nun t'affacci più ») (p. 260).

I Vangeli, infine, nelle traduzioni in romanesco dell'Ottocento e del Novecento, sono oggetto dei due studi firmati rispettivamente da Muzio Mazzocchi Alemanni e Claudio Costa: il primo ricostruisce le varie fasi del volgarizzamento del Vangelo di Matteo a opera di un non meglio identificato Giuseppe Caterbi con la cooperazione del Principe Luciano Bonaparte, dopo il noto rifiuto del Belli di prestarsi all'irriverente impasto di sacro e profano e « innalzare a soggetto sì grande (qual è un Evangelio) la lingua abietta e buffona de' romaneschi »; il secondo analizza in modo approfondito le tre traduzioni novecentesche allestite da Alessandro Bausani (*La buona Notizia*), Bartolomeo Rossetti (*Er Vangelo seconno noantri*) e Giorgio Roberti (*Er Vangelo seconno san Marco*).



Chostro dell'Istituto Nazionale di Studi Romani. Acquerello di Ali-ghiero Maria Mazio.

Dentro a mmillanta Rome

DI MARCELLO RAVESI

MARCELLO TEODONIO (a cura di), Mauro Marè, *Dentro a mmillanta Rome. Poesie 1974–1993*, Roma, Rendina, 2003.

« Tutto si svolge in diciannove anni, dal 1974 al 1993 [...]. A questo arco temporale breve corrisponde tuttavia una storia della parola poetica di eccezionale spessore, lungo gli itinerari della frantumazione linguistica, della contaminazione degli stili, dell'effrazione semantica, alla ricerca del varco, del buco nella rete dell'esistenza »¹. A ricostruire tale percorso e a tentare quindi una sistemazione, un'ipotesi unificante del mondo poetico di Marè, giunge finalmente questa antologia, che esce per la cura attenta e a tratti affettuosa di Marcello Teodonio.

Riunire le poesie di Marè, sia pure parzialmente, in un unico volume è tutt'altro che un'operazione priva di conseguenze interpretative; e già a una semplice scorsa dell'indice appaiono chiari la scelta e il giudizio critico del curatore: della prima raccolta, *Ossi de persica*, accoglie 4 componimenti dei 62 complessivi, delle ultime, *Verso novunque e Controcure*, ne accoglie rispettivamente 23 su 61 e 26 su 60, a significativa riprova di una prassi poetica che è ricerca inesausta, sempre in crescendo, e che non conosce battute d'arresto e tanto meno arretramenti. La parte riservata ai testi è preceduta da un'ampio e docu-

1. M. TEODONIO, *Introduzione. Mauro Marè «noeta» del Novecento* (= T.), pp. 7–60 a p. 8.

mentato saggio introduttivo, in cui di fatto viene dislocato il commento, sostituendo così i consueti "cappelli" ai singoli brani poetici con un fluente e articolato discorso critico sulla ricerca poetica di Marè.

L'analisi parte affrontando il cosiddetto « primo tempo » dell'opera di Marè, cioè le prime tre raccolte²: *Ossi de persica* (1977), *Cicci de selero* (1979), *Er mantello e la rota* (1982). Soprattutto nelle prime due troviamo ancora un Marè tradizionale e "facile", sia tematicamente (qualunquismo politico, compensazione culinaria, nostalgia della Roma di una volta), sia linguisticamente (dialettalità media e condivisa, stile colloquiale e di marca sostanzialmente trilussiana, chiuse esclamative argute): un fardello che presto si lascerà alle spalle. Tuttavia, fin da questi inizi fa la sua comparsa un certo gusto per la ricerca giocosa sulla parola, e si possono anche rintracciare, *in nuce*, alcuni motivi che, sottoposti a tutt'altro trattamento, saranno poi del poeta maturo: la memoria e il tempo, il nesso vita/morte, la città degradata.

Con *Er mantello e la rota*, di rigida osservanza belliana sia nella scelta esclusiva della forma chiusa del sonetto sia nel modello linguistico, si ha una prima messa a punto poetica. L'unico modo per cominciare a scrivere veramente è quello di riscrivere la parola di Belli, allo stesso tempo ostacolo da superare e aiuto di cui non si può fare a meno: in questo ossequio assoluto (a parte qualche concessione al surrealismo dell'archiano) e nel tema della vita dell'uomo osservata dalla specola privilegiata del mestiere notarile risiede « l'unità della poesia », dunque ancora ben « fuori dalla poesia stessa »; poesia che, d'altronde resta obbediente a uno « statuto impressionista della parola » (T., pp. 16 e 26).

Da qui in poi Teodonio si trova di fronte un altro poeta: il Marè del « secondo tempo ». Per inciso andrà osservato che l'espedito di proporre gli apparati di lettura nell'introduzione, nell'intento dichiarato dal curatore di non appesantire la pagina, invece di rendere più faticosa la fruizione del testo ne agevola persino la comprensione, poiché consente al discorso critico di dipanarsi in continuo dialogo ermeneutico con i testi, offrendo così al lettore la possibilità di rintracciare il belliano « filo occulto della macchina » e facendogli in qualche modo dimenticare che si tratta di una scelta antologica. Teodonio con quel filo ricuce i brani poetici, già in principio collegati da una sottile trama di riprese e rimandi intertestuali, in una rapsodia che è insieme testo e interpretazione. Questo scandaglio dei minimi costituenti testuali da inserire all'interno di un disegno complessivo diventa un procedimento indi-

2. Apprezzabile anche la messe di notizie editoriali fornite da Teodonio.

spensabile per ricostruire la fenomenologia del linguaggio poetico successivo alla svolta di *Silabbe e stelle* (1986); raccolta con la quale Marè rompe definitivamente col trilussimo (e il bellismo) di maniera di cui si fregiano i poeti della cosiddetta «romanescheria»³ e rivendica la sua vicinanza alle proposte poetiche dei neo-dialettali (Franco Loi su tutti). Qui si precisano e assodano i nuclei tematici che saranno anche delle raccolte successive: la memoria, Roma, l'amore, la parola poetica⁴; qui Marè inventa un suo nuovo modo di scrivere basato su soluzioni metrico-stilistiche sperimentali e sull'utilizzo di un suo personale dialetto non-dialetto⁵: una lingua totalmente inventata, mostruosa e bellissima che porterà a perfezione con *Verso novunque* (1988) e *Controcure* (1993), frugando e scavando nel dialetto aspro e petroso già usato, e in un certo senso disprezzato, dal Belli⁶; parlata che *ab origine* porta impresso il marchio della violenza e dell'abiezione⁷. E non è di poco momento il fatto che la parabola poetica di Marè si svolga in un arco di tempo in cui il dialetto di Roma, che in genere non ha mai goduto di uno stereotipo linguistico favorevole, tocca il minimo storico nell'apprezzamento degli altri parlanti italiano: e ormai non è solo il dia-

3. Cfr. L. CECCARELLI, *Gli inesorabili: i poeti romaneschi della domenica*, in *La letteratura romanesca del secondo Novecento*, a cura di F. ONORATI e M. TEODONIO, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 99-106; e E. RAGNI, *Il teatro delle metamorfosi: la metafora in dell'Arco e Marè*, ivi, pp. 177-91 (in partic. pp. 180-83).

4. In particolare quella della seconda parte di *Silabbe e stelle* «è una poesia che parla sostanzialmente di poesia, e che comunque si sostanzia di una fitta trama di rispondenze teoriche sulla natura dell'atto poetico» (T., p. 26).

5. Sulle scelte di Marè in fatto di lingua e stile cfr. C. RENDINA, *L'invenzione linguistica nell'opera poetica di Mauro Marè*, in *La letteratura romanesca*, cit., pp. 159-75.

6. Quella «romanesca» è «una favella tutta guasta e corrotta» (cito da G.G. BELLI, *Introduzione ai Sonetti*, a cura di P. GIBELLINI, comm. di G. VIGOLO, Milano, Mondadori, 1990, p. 8); e, trent'anni dopo, rincara: il «romanesco» è «favella non di Roma ma del rozzo e spropositato suo volgo» (G.G. BELLI, *Le lettere*, a cura di G. SPAGNOLETTI, Milano, Del Duca, 1961, vol. II pp. 441-42).

7. Al di là del paradigmatico caso del Belli, sembra che a Roma «fin dall'inizio, scrivere nell'idioma locale» implichi «una trasgressione» e comunque «un'espressività bassa e violenta». Si tratta «di una vera e propria impronta genetica, connessa all'accentuata percezione del prestigio linguistico in una società multiforme e stratificata», come suggerisce nell'Iscrizione di San Clemente (sec. XI-XII) «l'estremistico ricorso alla dicotomia latino/volgare per caratterizzare anche sul piano linguistico la distanza tra due mondi»: il latino divinamente ispirato del santo «si oppone all'iperrealistico turpiloquio del suo persecutore pagano, il nobile Sisinnio [...]: "Fili de le pute, traite"» (cfr. P. TRIFONE, *Roma e il Lazio*, in *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, a cura di F. BRUNI, Torino, UTET, pp. 540-93, a p. 543).

letto *stricto sensu* a essere socialmente squalificato, bensì anche la pronuncia della varietà romana dell'italiano⁸. La strada della nobilitazione del dialetto attraverso una diluizione che lo rendesse più digeribile, percorsa per tutto il Novecento dai poeti colti in vernacolo (da Trilussa a Dell'Arco), e percorribile fino a pochi anni prima, è ormai del tutto impraticabile e priva di sbocchi: se a Roma si è in fine raggiunto quell'interclassismo linguistico di cui Belli lamentava l'assenza ciò è avvenuto con un appiattimento verso il basso, verso la poltiglia fangosa di una lingua irrimediabilmente indistinta. Non resta che prenderne atto e misurarsi con questo azzeramento dei distinguo; e Marè lo fa tagliando i toni medi della banda linguistico-stilistica e sovrapponendo gli estremi, senza interporre distanze fra la *sua* lingua poetica e la dialettalità più greve e indigesta, con una *reductio ad unum* chimicamente instabile, di massimamente colto e massimamente plebeo.

Si tratta della ricerca di una lingua capace di rendere il sublime dell'immondizia, la « purissima bellezza de la zzella » (p. 113)⁹, una ricerca che di necessità lo spinge a costruire « la propria operazione poetica non cercando un compromesso ma proprio facendo deflagrare gli opposti » (T., p. 29), cioè decostruendo. Di qui una parola poetica continuamente decomposta e ricomposta sfruttando tutte le potenzialità dei meccanismi derivativi del linguaggio e mettendo in campo una strumentazione davvero impressionante di figure retoriche forti (dall'allitterazione alla paronomasia, dalla sinestesia all'ossimoro)¹⁰, il cui esame risulta determinante per la comprensione stessa dei nuclei di significato, poiché, come emerge dall'incessante scrutinio di Teodonio, sono sempre funzionalmente saldate al percorso dei vettori di senso.

8. Osserva L. SERIANNI (*L'immagine del romanesco negli ultimi due secoli*, in Id., *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 2002, pp. 89–109) che « l'immagine della lingua parlata a Roma » ha « mantenuto, almeno fino al secondo dopoguerra », un carattere bipartito: « Forte stigma sociale per la varietà bassa [...], elevato prestigio per le varietà medio-alte, considerate un modello ideale di italiano » (p. 93); ma « si direbbe che l'immagine di un parlante romano colto [...] si sia dissolta negli ultimi decenni, inghiottita dall'avanzata dell'eterno plebeo, del "romanaccio" rimasto sempre in agguato coi suoi lazzi buffoneschi e la sua greve materialità » (p. 104).

9. Con il semplice riferimento di pagina si intende la produzione di Marè antologizzata nel volume di Teodonio.

10. Per un'analisi della raffinatissima strumentazione linguistico-stilistica di Marè, oltre a RAGNI, cit., mi permetto di rinviare a M. RAVESI, *La letteratura romanesca. [...] Un nichilista all'inferno: Mauro Marè*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. IX, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 1321–30.

Certamente nella furiosa disponibilità di Marè a manipolare il linguaggio si riconosce l'impronta di quella tradizione del Novecento che va dalle avanguardie storiche futurista e vociana (Boine, Onofri)¹¹ alla sperimentazione espressionista di autori come Gadda, Fenoglio¹², Zanzotto, e persino il Calvino delle *Cosmicomiche*. Tuttavia, negli anni in cui Marè scrive, quei ricercati artifici retorici non sono più prerogativa esclusiva della sperimentazione letteraria, e quindi fruiti dall'*élite* intellettuale, ma sono pienamente acclimati e sovrabbondano persino in un'altra e ben più presente tipologia di lingua: quella dei *mass media*, nella sua veste giornalistica e, soprattutto, pubblicitaria, sempre più sovraccaricata di tratti retorici e poetici. Se badiamo solo al meccanismo retorico generativo, ogni espediente utilizzato da Marè potrebbe trovare un suo corrispettivo nell'uso giornalistico (specie nella titolistica) o pubblicitario della lingua (che peraltro molto deve alle neoavanguardie degli anni Sessanta): giochi di parole basati sulla paranomasia tipo *urbe orba*, *marmo perfido*, *assurto a l'assurdo*, *santa ma ddonna* (*referendum o reverendum?*, *delirium clemens*, *goloso geloso*, *easy e precisi*); neoformazioni per giustapposizione di sostantivi tipo *somari-vapore*, *tempo-trappola* (*tessuto-freschezza*, *profumo-donna*); composti verbo+nome tipo *smorzalapuzza*, *magnaombra*, *sugascoregge* (*mangia-sporco*, *proteggi-fibra*, *scalda-sonno*); risuffissati verbali o avverbiali tipo *chiomavolanno*, *tempavanti* (*brillantante*, *simmenthalmente*); verbi denominali tipo *s'alleona*, *spadrato* (*mi cioccolato*, *vespizatevi*); conglomerati lessicali fusi tipo *esurbitanti* (*Juventusiasmante*), ecc., ma gli esempi potrebbero moltiplicarsi a dismisura¹³.

Che poi ogni creazione linguistica risulti appiattita e banalizzata dal passaggio mediatico, tanto nella formularità fossilizzata del linguaggio giornalistico quanto nella ripetizione effimera di quello commerciale, è cosa di cui Marè ha piena contezza: «La lingua univoca che tutto omologa e distrugge è oggi in potenza quella della tecnologia e dei media»¹⁴, perché, si può aggiungere, impone modelli passi-

11. Si pensi ai verbi parasintetici del tipo *s'impavona*, *s'inturchina*, *m'intorni*, o ai deverbali a suffisso zero tipo *sprofonno*, *spalanco*, *imbocco*, dove è evidente una studiata ricerca di brevità e concentrazione, la stessa che motiva le apposizioni analogiche immediate del tipo *chioma-sguardismeraldi* o l'assenza di punteggiatura.

12. I cui numerosi neologismi in *-ezza* e *-ità* (probabilmente sul paradigma ingl. *-ness*) non possono non ricordare le serie di neoformazioni astratte mareane come *celezza*, *cortellezza*, *schiopezza*, *spacchezza*, *mignottità*, *nojjarrità*, *istessità*, *semprità*.

13. Traggio gli esempi, ma alcuni sono miei, da P.V. MENGALDO, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 64-84.

14. D'altronde non sorprende affatto in un poeta che usa «la parola per capire, e al tempo stesso per testimoniare [...] la sfacciata verità del *novunque*» (T., p.

vi di lingua che, se si sta al gioco, non devono essere rielaborati ma soltanto ripetuti. Marè al gioco non ci sta e nel mortaio del suo idioletto finisce col tritare anche queste pietanze preconfezionate, beffardamente intinte nel sugo del dialetto¹⁵, riappropriandosi così in maniera originale delle tecniche che ne consentono la ri-produzione. Egli dunque scrive (riscrive) in un idioletto a base romanesca intriso dei materiali più disparati, in cui convivono, variamente combinati e straniati, i «ruderer archeologici» della tradizione letteraria — da Belli, ovviamente, ai citatissimi Leopardi e Dante¹⁶, fatti oggetto di un gioco divertito e ammiccante, ma al contempo serissimo, di reinvenzione e concentrazione della memoria poetica¹⁷ — e i «rifiuti urbani», i «detriti metropolitani», materiali di risulta provenienti dall'uso mediatico e pubblicitario dell'italiano¹⁸.

Questi gli ingredienti di un *pastiche* che opera a più livelli, nel tentativo di ottenere un codice antimimetico adeguato all'espressionismo materico e violento attraverso il quale Marè vuole restituirci una Roma decomposta, disfatta, sfigurata. E a ben vedere la città è sì materiale, perché in essa tutto è concreto e non c'è nulla di sfumato, ma non è reale, non esiste perché i connotati reali, pure riconoscibili, sono perfet-

54) l'osservazione attenta e analitica di una lingua, quella pubblicitaria, che forse riflette più direttamente di altre gli aspetti deteriori della nostra società (MENGALDO, cit., p. 77). La frase citata è tratta dall'*Interfazione* dell'autore contenuta in *Sillabe e stelle* (= I.), che insieme alla postfazione a *Verso novunque*, intitolata *Un disperato ottimismo* (= D.), rappresenta uno strumento utilissimo all'interpretazione della poesia di Marè. Pertanto non si ringrazierà mai abbastanza Teodonio per averle incluse nella sua antologia (da cui la citazione a p. 90).

15. Giacché «la struttura linguistica delle pubblicità ovviamente esclude il dialetto, mentre accoglie il parlato» (MENGALDO, cit., p. 78), cioè quel «linguaggio comunicativo» che non «coglie l'anima delle cose» ma solo «la superficie» (I., p. 91).

16. Per es.: «Amor che ssempre mente e mmai ragiona» (p. 121), che forse, meglio che ad *Inf.* v 103 (T., p. 37), andrà ricondotto alla canzone seconda del *Convivio* («Amor che ne la mente mi ragiona»). Cfr. anche RAGNI, cit., pp. 178-79.

17. Un'intertestualità a volte stipata, come nella poesia *summa*, «potente, straziante, magnifica» (T., p. 53) *Er seme der piagne*, che, fin dal paratesto, attraverso Caproni rinvia a Dante e, nella tematica, attraverso la riscrittura de *La vita dell'omo* del Belli, giunge all'archetipo della tradizione volgare: la lauda *O vita penosa* di quel Jacopone che Marè stesso, nel saggio introduttivo a *Er mantello e la rota*, include nel suo personale canone di notai/poeti.

18. Anche a questo mi pare che Marè alluda (D., p. 128) paragonando il suo linguaggio ai «cretti» e alle «combustioni» di Burri, e, soprattutto, ai *combine-painting* con cui Rauschenberg, indagando il rapporto dell'uomo con la realtà urbana tecnologica e mercificata, redime logori oggetti di consumo e scarti dei *mass media*.

tamente sovrapponibili ai loro corrispettivi mentali, all'allucinazione, al « novunque »: « Roma è una città fantastica. Non esiste. Tanto che ognuno deve costruirselà con la fantasia. Non ha una fisionomia perché ne ha infinite » (*D.*, p. 127, e cfr. *T.*, p. 29). È una metropoli non più modernamente utopica ma atopica¹⁹, e, per giunta, acronica²⁰. Rendere tutto ciò con lo stile è una impresa non facile, che Marè affronta servendosi di un linguaggio in cui alla metafora generatrice e ai conglomerati lessicali, indirizzati alla compenetrazione di cose nella brevità dell'attimo e al rimpasto delle categorie sintattiche, si associa un insieme di altri espedienti linguistici che contribuisce a un complessivo disorientamento grammaticale, che è anche spazio-temporale.

È notevole che a indirizzare lo sguardo del poeta nel suo viaggio attraverso i « siti » dell'« urbe » sia un sovraccarico di avverbi di luogo, di preposizioni improprie e locuzioni preposizionali di grande ricchezza sinonimica, che finisce col dare ai verbi di moto e di percezione²¹ coordinate spaziali contraddittorie e spaesanti²²: *avanti (innanzi), dietro (dieteriora), a pprora, a ppoppa, qui, qua, de qqùà, là, de llà, de lato, via, lontano, attorno (intorno), appresso, da parte a pparte, in mezzo, tramezzo*, ecc. A colpire è l'insistenza su avverbi e locuzioni avverbiali che suggeriscono in prevalenza una spazialità tutta compresa dai parametri esterno/interno e, soprattutto, superiore/inferiore²³: *dentro, fori, for de (for de core, for de nome, for de confini, ecc.), addosso, in faccia, in panza, in braccio, sopra, sotto, su²⁴, giù, sueggiù, ar sommo, ar punto, a vvalle, a mmonte, da cima a sserza fonno, in pizzo, in cima, in basso, in fonno, pe strada, per aria*. Ma su tutti domi-

19. «Roma luogo atopico per eccellenza, luogo dell'assenza di luogo» (*D.*, p. 129).

20. «A Roma il tempo non passa. [...] Questa acronicità di Roma costituisce la versione negatìvâ dell'eternità» (*D.*, p. 129).

21. Assai nutriti questi due gruppi: *annà, vienì, girà, aggirasse, intornà, traversà, passà, camminà, cavarà, trottà, galoppà, accellerà, entrà, imboccà, fuggì, scappà, scampà, scantinà, svortà, svarià, svià, sfrezza, sfiumà, sciamà, spazzià, ecc.; guardà, vedé (vede), mirà, paré, ecc.*

22. Si tratta di una campionatura approssimativa, senza alcuna pretesa di sistematicità, e per giunta condotta solo sulle poesie raccolte da Teodonio; tuttavia, malgrado l'argomento meriti un'indagine più dettagliata, gli esempi riportati possono comunque offrire qualche spunto.

23. Corroborata da una serie di verbi (e sostantivi) che si muovono anch'essi sull'asse della verticalità: *sartà, montà, salì, arisalì, ariassommà, insorge, assurge; calà, aricalà, affonnà, sprofonnà, inabbissà (e sprofonno, abbisso, pricipizzio)*.

24. Spesso soggetta, per via sinestetica, ad un uso spaziale sovraesteso: «su un silenzio de neve sfravolacelo» (*Smemoria*, p. 118).

na incontrastato *dove* (avv. e cong.) in tutte le sue varianti: *indove*, *indó*, *'ndó*, *da dove*, *onne*, *imperderdove*, *indaperdove*. A conferma dell'importanza di questo settore del lessico di Marè si ricorderà che le parole-titolo *verso novunque* e *controcore* (vd. anche *sopraluce*), benché spesso virate in sostantivi astratti, nascono come forme avverbiali composte, e dunque geneticamente appartengono alla categoria grammaticale di cui s'è parlato.

Di qui allora il muoversi disorientato, irrequieto ed eccitato (euforico o disforico) in questo non-luogo, con un tipo di visione che definirei, mi si passi il paragone, da elicotterista; che non è una prospettiva da volo lineare, assestato e mezza quota, da dove tutto è possibile osservare e descrivere dall'alto²⁵, ma di chi vola radente²⁶, obliquo, fermandosi improvvisamente, sostando e ripartendo con improvvisi scarti, impennate e picchiate repentine; il tutto senza sottostare alle leggi dinamiche dell'attrito e della gravità, come dalla cabina di un elicottero virtuale che renda possibile qualsiasi balzo analogico con « una nerbanza da fottese er celo / uno pe uno li bbuci de le stelle / e aricalanne d'oro » (*Nissun sito*, p. 122). Le immagini sono governate da una mobilità assoluta e forsennata, che, per cogliere e rilanciare su una suggestione di Eugenio Ragni²⁷ — e a precisare la similitudine elicotteristica —, può ricordare quella di un'ambiente di simulazione in 3D (tipo *moving*), dove le varie parti dello scenario generato sono capaci di variare il proprio stato a seconda delle condizioni reciproche assunte, con effetti bruschi e sconcertanti nel cambiamento del punto di vista²⁸: l'universo intero, mediante una lingua che aspira alla totalità (T., p. 43), diventa una protesi dell'io; così che

25. Osserva giustamente Teodonio, a proposito dell'andamento «costantemente paratattico» della poesia di Marè, che in essa non c'è una «visione d'insieme», non c'è la sintassi di un'«interpretazione organica complessiva» (T., p. 55).

26. E le voci di *volà* e derivati (vd. *chiomavolanno*) sono in assoluto tra le più frequenti nell'ultimo Marè, come, in generale tutto il lessico che in qualche modo afferisce all'opposizione semantica (filosofica) alto/basso, sublime/infimo; e quindi *celo* (*celezza*, *sfonnacelo*, *sfrivolacelo*, ecc.), *stelle*, *aria*, *agnoli*, *ale* e *terra*, *monno*, *ommini*, *inferno*, *diavoli*.

27. Mi riferisco all'osservazione per cui mentre in Dell'Arco la metafora poetica è *morphing* visivo, in Marè è soprattutto *morphing* lessicale, gioco-scavo della parola (RAGNI, cit., pp. 186-88).

28. «Cammino / er celo è ffanga / acciaccio nuvole / sotto a le piante» (*Un gioco*, p. 121). Direi che a questo aspetto della poesia di Marè si possa accostare, *mutatis mutandis*, quella reinvenzione del punto di vista che M. LUNETTA, a proposito del romanzo grottesco *Controcielo*, definisce «contemporaneità del punto di vista plurimo» (cfr. *Marè: controcielo terrestre*, in *La letteratura romanesca*, cit., pp. 169-75).

dalle immagini più dimesse e minute si passa all'infinitamente grande: « A ccercà un aco dentro a un pajjaro / er pelo nell'ovo novo der novunque / sur grugno a l'infinito / un piede qqua, un piede in nissun sito » (*Nissun sito*, p. 122). Una smania di fuga multidimensionale e metamorfica che sembra esasperarsi nel « delirio dell'immaginazione della furia sessuale » (T., p. 31)²⁹.

Alla sovrabbondanza di rilievi spaziali corrisponde una volontà di concentrarsi su poche e scelte notazioni temporali. Innanzitutto la compagine avverbiale si presenta a ranghi ridotti, nel senso che è minore la varietà delle forme e sono meno le occorrenze. Si nota poi la netta preponderanza (fatta eccezione per *quanno* avv. e cong.) degli avverbi che indicano circostanze temporali imprecise, che fanno riferimento a eventi che continuano a svolgersi senza fine, oppure che non si svolgeranno in nessun tempo: *sempre* e *mai*. Per giunta questi, insieme allo sparuto gruppo che li accompagna, sono spesso fatti oggetto di un uso traslato o di un trattamento ossimorico che in qualche modo li snatura dando loro delle sfumature spaziali³⁰. In generale i vari *jeri*, *oggi*, *domani*, non denotano quasi mai circostanze temporali precise ma sono funzionali alla resa di un tempo circolare, ciclico e immobile³¹. Alla stessa strategia obbediscono i verbi che esprimono un durata temporale, per lo più utilizzati all'infinito e spesso sostantivati³²; come spesso slitta nella categoria del nome anche l'infinito del verbo *esse*, per il quale si noterà anche l'incidenza bassissima delle voci di modo finito³³, quasi che il loro restringimento intendesse dare,

29. « Ah avello tosto forte tonante / come er chiodo der burdozze » che « sfregna la città » (*Oscenufreggi!*, p. 107); « core via occhi schicchera occhi-core / 'na gujja ar celo come un'orazione » (*For de nome*, p. 136); « reggina in acqua d'agri mari e vvalli / m'incovo in nido d'agnoli e tt'invoco » (*Un incennore*, p. 143); « a ppelo abbrucio er celo a ggiorno fonno » (*Aria nova*, p. 148).

30. Si veda, per es.: « bionno sito der mai » (*Chiomavolanno*, p. 117); « quanno fioccheno l'ombre / addosso ar giorno » (*Aria nova*, p. 148); « adesso qqui dda dove in poi » (*D'amore se nasce*, p. 116).

31. Quer « tempo tonno d'anime » de *La stragge* (per cui cito da M. MARÈ, *Controcure*, Udine, Campanotto, 1993 [= C.], p. 45), testo, insieme a *Primavera* (p. 120), sotto questo profilo, esemplare.

32. Qualche esempio: « tutto un gnente veloce un gnente in granne / fisso in mezzo ar passà » (*Murajjone*, p. 103); « fino ar tempo nojjartro der passà » (*Svento*, C., p. 19); « nell'assoluto nun passà » (*Piazzapulita*, C., p. 27); « sotto ce passa er tevere der tempo / la morte la distanza tra le cose / dove nun muta un'acca l'accadé » (*Ggelo*, C., p. 39); « bazzica in fonno all'esse er trapassà » (*Er tempo*, C., p. 64).

33. La presenza è veramente ridotta all'osso in *Controcure*, dove su una cinquantina di occorrenze circa venti spettano al solo *esse*, spesso sostantivo: « volo d'ucello l'esse e er dispari » (*La nascita der di*, p. 151).

per opposizione, maggiore evidenza e spessore al modo infinito di un verbo di per sé semanticamente sottile³⁴, dotandolo di sostanza e di estensione³⁵. Si ha insomma l'impressione che il tempo si faccia spazio³⁶ portandosi dietro tutti i suoi opposti nomi: *giorno/notte (nottità, urtranotte)*³⁷, *matina/sera (chiarasera)*, *arba (primarba)/tramonto*, che, se con il loro binarismo assolvono ancora il compito di sottolineare la circolarità e la fissità della vita³⁸, in definitiva agiscono soprattutto in quanto materia visibile su « cose perse / eterne ner novunque »: « Marmi colonne | a ttigna co la notte | morti sorrisi bbianchi »³⁹.

L'intratestualità densa che si realizza per la prima volta con la raccolta e il commento di Teodonio, dove ogni parola riesce finalmente a intrecciarsi con il disegno di tutte le altre, consente qui una connessione ancora più vertiginosa. Credo infatti che non sia mai stato osservato un fenomeno che investe soprattutto l'ultima fase della poesia di Marè, con una tendenza progressiva verso l'esasperazione: quello della riduzione cromatica⁴⁰. Alcune preferenze si ravvisano già in *Silabbe e stelle*, dove la scelta cade spesso sui colori acromatici di base,

34. Una deroga, ma appunto per questo significativa, in tre componimenti erotici di *Verso novunque*: *Paggina, Donna dar petto corno* (un sonetto residuo) e *La notte* (pp. 124-26), dove pare che l'autore preferisca, o almeno non si periti di fare un uso più tradizionale di *esse*. Ora, il fatto che della ventina di occorrenze di voci di modo finito reperibili nelle poesie antologizzate da Teodonio da *Verso novunque* ben nove si trovino in questi tre testi sarà pure un dato rilevante! È forse la disponibilità verso quel «tu» (donna? poesia?), cui si fa assegnamento nella «disperata ricerca di un rapporto assoluto, erotico e totale» (T., p. 38), che, in questo caso, porta il poeta a fare un piccolo passo stilistico (uno solo) indietro, e a trattare l'amore e la sessualità secondo moduli accostabili a quelli dei cinque sonetti erotici belliani che chiudono la prima sezione di *Silabbe e stelle (Roma biscroma)*. Andrà corretta la svista per cui non ci sarebbero sonetti in *Verso novunque* (T., pp. 21, 25 e 26 n.).

35. «L'esistenza è il non luogo, il vuoto che nasce dallo schiacciamento tra il non essere ancora e il non esser più» (I., p. 86).

36. La stessa parole-chiave ad alta frequenza, *tempo* appunto, non sfugge a questa metamorfosi iconica se «er tempavanti lesto svorta» (*Incubbo*, p. 157), se «er tempo è spazzio / innanzi» (*Er tempo, C.*, p. 64), se gli uomini restano «impattassati dentro ar tempo-trappola» (*L'alegre pene*, p. 123), e quindi «loco ar tempo la vita / ne la panza dell'attimo» (*Er picchio, C.*, p. 61).

37. Si tratta di un'altra coppia fondante della poesia di Marè.

38. Cui concorre anche l'insistito sulla simmetria tra infinità (*infinito, infinitissimo, immenso, sterminato, interminato, universo*, ecc.) ed eternità (*eterno, semipiterno, eternità, eternamente*, ecc.): «oltre che nel tempo l'infinito si dispiega nello spazio offrendo nel suo inesauribile giro infinite epifanie di sé» (I., p. 85).

39. *Murajjone*, p. 103, e *Oscenufreggi!*, p. 107, o anche: «sera celo serrato chia-vi stelle» (*L'alegre pene*, p. 123).

40. Anche qui però sarebbe auspicabile un supplemento d'indagine.

bianco e nero, e sui timbri del rosso, variamente modulati in *cocomeri*, *chicchi de granato*, *papaveri*, *cerase*, ecc.; all'interno, però, di una tavolozza di colori non amplissima ma piuttosto varia, in cui i fiori servono ancora a dipingere un paesaggio⁴¹. Con *Verso novunque* le notazioni cromatiche si triplicano, ma, paradossalmente, le tinte selezionate in proporzione si riducono: sempre il rosso, più spesso suggerito dal *sangue*; l'oscurità associata alle basi lessicali *notte*, *ombra*, *nero* e simili; un bianco calcinoso e una luce ora violenta⁴², ora ridotta a «luccichenze sbarbajj de colori» (*L'alegre pene*, p. 123). Per il resto, a parte qualche piccola pennellata d'oro (soprattutto), *argento*, *arancio* e poco altro, è un variare sui toni della scala del grigio offerti dalla materia inerte o degradata⁴³, che in *Controcure* raggiungerà il virtuosismo coinvolgendo anche la figura umana⁴⁴.

In quest'ultima prova la riduzione delle note utilizzate si fa decisamente più drastica: il rosso, sempre più saturo e assoluto, privo di modulazioni, rimane da solo il timbro dominante sulla fondamentale dicromia in bianco e nero dominata dall'ossimoro⁴⁵, dove le sacche di oscurità si espandono ulteriormente⁴⁶. Su un totale che supera il centinaio di occorrenze, una buona metà delle notazioni cromatiche è coperta dalla zona riservata al lessico della *notte* e, soprattutto, dell'*ombra*; gli sprazzi di vera luminosità sono rari e spesso caratterizzati da una solarità acida, accecante, abbacinante: «un urlo a ggiorno / che ccuce luce e ssanguine» (*La pianta der pianto*, p. 160). Delle restanti occorrenze riguardanti i colori veri e proprî del cerchio cro-

41. E quindi «spunta l'aurora / co le dita de rosa» (*A serciate de stelle*, cito da M. MARÈ, *Silabbe e stelle*, Roma, Ellemme, 1986 [= S.], p. 85) e «la sera porta un mazzo de viole» (*Un gatto*, S., p. 100).

42. Il «sole squarciarculo a li passerî» (*Er cantà dde li passerî*, p. 105).

43. Che è «la fanga sempiterna», «la scarpa vecchia tra stracci e mmerma» (*Settemonnezze*, p. 104), «la zzella / a ccolori stampata da le rote» (*La monnezza*, p. 113). Si noti che tra le occorrenze del termine *colore* sono poche quelle in cui esso si accompagna ad un aggettivo, o altra specificazione, che ne precisi il valore cromatico.

44. «Facce stampate su li sampietrini» (*Dubbiquità*, p. 134); «Facce de stracci griggi / facce de feccia ligge» (*Niunquità*, p. 135); «Ombra cennere e porvere / fijji de madremmerda» (*La rondine*, C., p. 52), «stracci d'ommini stracchi fatti fracchi» (*Er fin dell'esse*, C., p. 63).

45. Si va dagli spiazzanti: «bruno sprennor» (*Sarve reggina*, p. 139), «nero ggijjo», «chiaro d'ombra» (*Er bersajjo*, C., p. 33), «scuro de troppa luce» (*Verban-tico*, C., p. 70), fino al formidabile endecasillabo franto: «sbianca er sole lo scheretro / a lluce scura» (*La nascenza der di*, p. 151).

46. Potrà interessare che nella sua serie più famosa, quella dei «sacchi», Burri incolla appunto dei sacchi di iuta sulla tela uniformemente tinta di rosso o di nero.

matico circa due terzi spettano al rosso, colore primario e colore caldo per eccellenza, infernale, la cui immagine di regola è generata dal puro lemma *rosso* (poche le sinonimie e le metafore) e, più ancora, da *sanguine*⁴⁷. Infine, la condizione normale di *Controcure* è di *ombra*, di *sanguine* e di « celo serrato senza luce d'occhi » (*L'ale*, p. 137)⁴⁸.

A questa rarefazione coloristica corrisponde l'*escalation* di uno spietato furore deformante della figura umana: la *descriptio hominis* che si ricava dalle ultime due raccolte ci mostra un'« eterna faccia de fogna » (p. 105), « cancherosa » (p. 112), un « grugno insercito » (p. 109), « gelatignoso » (*C.*, p. 66), con gli « occhi pisciolosi » (p. 112), il « naso a cciafrocca » (p. 112), « co la bocca abbottata » (p. 151), i « denti fetenti » (p. 112), con la « tripponaccia pelosa » (p. 108) e « muffa » (p. 152), la « panza verminosa » (p. 112), il « culo de piommo » (p. 152), il « cazzo bbrodoso » (p. 112), le « cianche stòrte » (p. 152), le « fette zzellose » (p. 112); un individuo appartenente a una razza di « ommi carogna » (p. 152), dominati dall'egoismo e dalla brutalità, « cagnara / d'ommi cani all'osso der campà » (p. 153), « scollatura d'umanità » (p. 105), « bujjacca scararciata d'ommi » (p. 152) intrappolati nella vita senza via d'uscita e torturati da un ossessionante desiderio di fuga senza speranza, « un fugge-fugge / pe scappà vvìa dar gnente » (p. 134); creature infernali disumanizzate che si muovono sgraziate e appaiono come mucchi di « gran carnacce fraciche » (p. 152), « regno a li vermini » (p. 147)⁴⁹.

Proprio quando Marè — mediante una lingua essa stessa degradata e fatta a brandelli — si fa cronista della condizione umana mostrandocene lo « spettacolo ignobile », il « delirio fisico rivoltante », la sua scrittura raggiunge i « vertici più impressionanti » (*T.*, pp. 32-33). E questo esprimere in modo violento e persino sgradevole a volte, in chiave neo-espressionista dunque, lo squallore e la sconfitta del genere umano, l'inferno interiore di una pena e di una sofferenza che sono insieme individuali e corali, endogene ed esogene — senza però negare mai il suo « appartenere a quella "vita dell'omo" che rima-

47. Si noterà che *sanguine*, una delle voci qui più ricorrenti, non è mai usatanelle precedenti raccolte, dove si ha *sanguie*, e che, per giunta, non è neanche termine belliano.

48. Il *celo*, che potrebbe essere azzurro, non lo è mai: i pochi azzurri che raffreddano la temperatura cromatica sono attributo impertinente di *nidi*, *chiappe*, e, stranamente congruo, di un *fiore*. Ciò valga a sottolineare la volontà prestabilita di rinunciare a quasi tutte le occasioni cromatiche che lo porterebbero ad utilizzare una tavolozza più ampia.

49. Cfr. in partic. *Sagra di primavera* (p. 108), *Vita impunita* (p. 112), e *Primavera d'inferno* (p. 152).

ne l'oggetto e il soggetto della poesia» (T., p. 39) —, e, soprattutto, il farlo anche attraverso determinate scelte figurative e con straordinaria concretezza percettiva, mi fa avvicinare l'opera di Marè a quella di Francis Bacon, grandissimo interprete dell'ansia e dell'angoscia generate dalla crisi delle certezze di fine millennio⁵⁰.

Di passaggio andrà detto che, per alcuni aspetti, in *Controcure* (e in certe zone di *Verso novunque*) sembra quasi di poter identificare un "terzo Marè" o, se si vuole, un "secondo Marè bis". Al di là della celia, ci sarebbero almeno quattro elementi individuanti: la riduzione cromatica; l'ulteriore selezione del lessico; l'uso massiccio della citazione letteraria⁵¹; «l'estremo allontanamento dalla referenzialità» (T., 39).

Si diceva, un neo-espressionismo quello di Marè, ma, aggiunge-rei, di marca del tutto particolare. Se solo di neo-espressionismo si trattasse sarebbe fuori tempo, in ritardo, o forse in anticipo. Eppure non è così: è un tipo di espressionismo che poteva prodursi soltanto in quell'arco cronologico che va dai primi anni Ottanta agli anni Novanta, e naturalmente avrebbe potuto proseguire fino a oggi se non fosse sopraggiunta la morte prematura del poeta. Ora, se molte caratteristiche salienti dell'opera di Marè, prese singolarmente, potrebbero tranquillamente ricondursi a vari antecedenti della tradizione novecentesca, mi pare che, prese in costellazione, possano definirsi propriamente postmoderne⁵². In primo luogo la pratica del *pastiche* e tutto ciò che le attiene: la «destrutturazione complessiva dei linguaggi specifici (la parola, il segno), e dei linguaggi tra di loro» (T., p. 30); il gusto per la contaminazione di materiali linguistici eterogenei; l'eclittismo di un idioletto che fonde una serie di linguaggi collettivi contemporanei; l'intertestualità e la riscrittura degli *auctores* (non c'è in Marè quel rifiuto della tradizione che, almeno in sede teo-

50. Penso soprattutto agli orrifici trittici *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944) e *Three studies for a Crucifixion* (1962), a quelle creature antropomorfe grigiastre e deformate che si aggirano fra carcasse di animali in ambienti di ricercata gamma cromatica, dove dominano vari toni del rosso e sfondi magmatici e cupi.

51. Si tratta di «un tratto stilistico molto attivo in *Controcure* [...], quasi assente o meno visibile nelle due raccolte immediatamente precedenti [...] ancora in qualche modo legate a una personalissima e consapevole ricerca di nuove tonalità che dichiarano la persistente» devozione al Belli (RAGNI, cit., p. 178).

52. Etichetta, quella di «postmoderno», abusata, è vero, ma di cui qui occorre servirsi nell'accezione, usata da F. JAMESON (*Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo* [1984], Milano, Garzanti, 1989), di dominante culturale, e quindi anche stilistica: dunque un fenomeno storico ben determinato non uno "stile" metastorico sempre rintracciabile.

rica, è radicale nelle avanguardie del moderno); l'esibizione della funzione/finzione poetica (metatestualità). In secondo luogo la fascinazione allucinatoria per lo squallore di un paesaggio urbano degradato, quel cogliere la bellezza dell'immondizia. In terzo luogo la confusione spazio-temporale di chi attraversa la metropoli entrando in una sorta di realtà virtuale («una città fantastica» che esiste solo nell'allucinazione di ciascuno): un ambiente percettivo che disorienta, in cui ci si smarrisce, fruibile sì nella sua totalità, ma le cui coordinate spaziali, pur essendoci, sono confuse⁵³. Si aggiunga che lo stesso abuso di *neo-*, prefisso quanto mai postmoderno, nel cercare di definire la poesia di Marè (neo-espressionista, neo-futurista, neo-dialettale, ecc.), dovrebbe di per sé destare qualche sospetto.

Con ciò non voglio dire che Marè sia il cantore compiaciuto che celebra la nuova estetica dominante, tutt'altro. Voglio dire che Marè (il secondo) nasce poeticamente, si direbbe per reazione, in pieno postmoderno, e scrive in un periodo in cui i portati della cultura postmoderna — l'omologazione e quindi la piattezza dei linguaggi, la mercificazione di un'arte sempre più priva di autonomia e volta al consumo — cominciano a incidere profondamente anche in Italia. È lucidamente consapevole di esserne dentro ma decide di stare anche contro e combattere con le armi più efficaci, che, paradossalmente ma non tanto, sono diventate proprio quelle offerte dalla cultura dominante: solo così «il poeta metropolitano» può pensare di trovare «una lingua capace di registrare le tensioni della civiltà contemporanea» (*D.*, p. 128). Un poeta che ha dato il meglio di sé solo quando il moderno stava cambiando faccia, assumendo nuovi connotati: si potrebbe dire che Marè è figlio della cultura postmoderna ma, pur condividendone i cromosomi, non le assomiglia affatto.

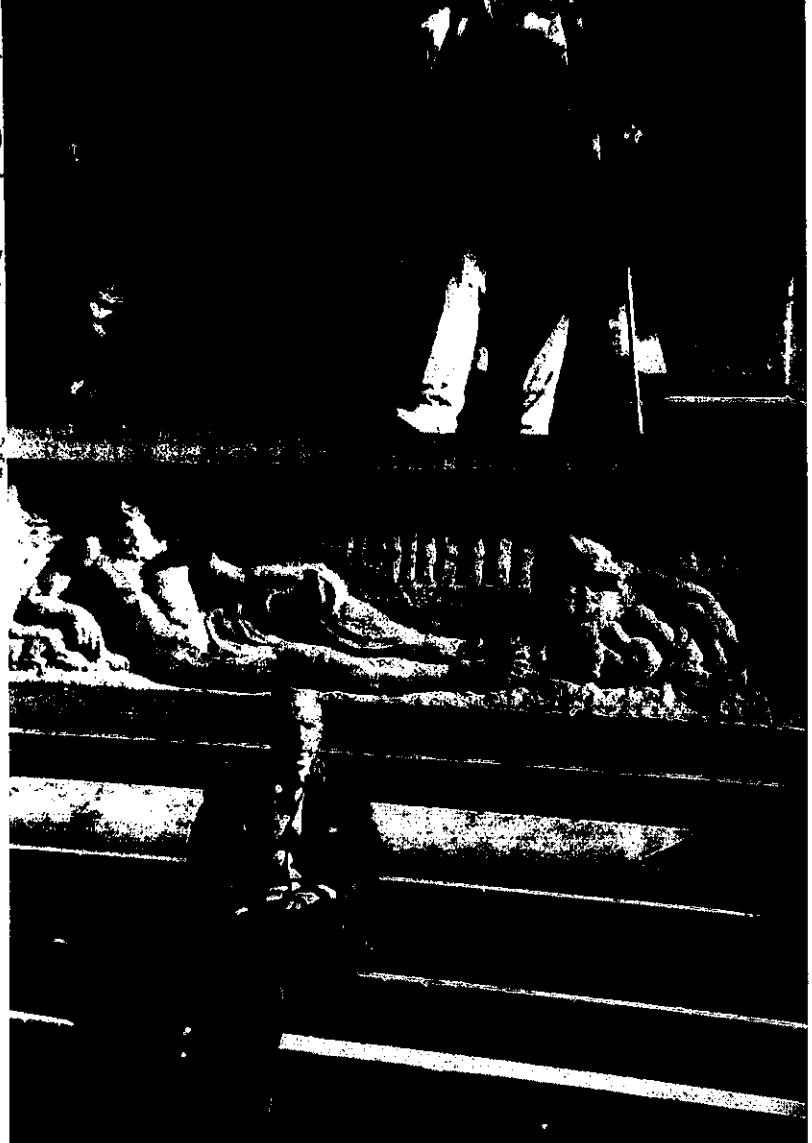
La cultura dell'omologazione (della *niunquità*) ha messo in crisi il concetto di «stile» in senso moderno, uno stile forte, quindi in grado di imporsi e di essere condiviso, provocando per diffrazione una miriade di linguaggi personali, di idioletti che si rifugiano nell'imitazione (o meglio nella falsificazione) degli stili del passato (i *neo-* appunto), e che, ridotti alla lingua neutrale del passaggio mediatico, finiscono col confondersi e appiattirsi in una pratica indiscriminata dell'eterogeneo e del frammentario. In un tipo di società «post-capitalistica» in cui «il plusvalore è l'immagine» (*D.*, p. 129),

53. Lo spazio fa aggio sul tempo immobile che diventa spazio esso stesso: «I nostri linguaggi culturali sono dominati oggi da categorie di spazio piuttosto che da categorie di tempo» (JAMESON, cit., p. 34).

in cui la gente « campa pe ssentito dì » (p. 138), « per immagini, di riflesso » (T., 45), in cui domina una cultura del simulacro, caratterizzata da questo nuovo genere di appiattimento e di superficialità, Marè scava nel profondo; perché la sua riscrittura non è mai falsificazione ma reinvenzione, processo di trasformazione e di rielaborazione attraverso cui la parola altrui, reinterpreta in versione dinamica e processuale, si rinnova e diventa la propria; e poi perché il suo è un idioletto che « non si limita a riprodurre l'esistente » ma « dell'esistente cerca un'interpretazione, una sintesi » (T., p. 55), confermandosi « assoluta singolarità di linguaggio » (D., p. 132). Per tutti questi motivi il mondo d'invenzione della poesia di Marè offre un modello poetico di grande suggestione contemporanea.

Tutto si è svolto in quei diciannove anni, un arco temporale breve, troppo breve. Credo che Marè rifiutasse l'idea di trascendenza, che non sperasse in un'altra vita, ma credo che dal « tempo der nun succede » dove « ggnente se sente / ggnente se vede... » si possa in qualche modo continuare a stare nella vita, nel dondolio della « canofiena »; nella « cantasilena » della poesia.

Mon
L'Amor
Aristo
T
P
P
L
V
A
P
2-11
49



Pablo Picasso sotto il monumento al Belli in Trastevere. Foto di Antonello Trombadori, 1949.

La fontana di Belli

Il poeta tra *langue* e *parole*

DI MARCO CAPPADONIA MASTROLORENZI

*Ma nnun c'è llingua come la romana
pe ddi una cosa co ttanto divario
che ppare un magazzino de dogana*

Le lingue der monno, 16 dicembre 1832

I quesiti sui quali rifletteremo e ai quali tenteremo di dare una risposta all'interno delle pagine di questo saggio, partono da informazioni note agli studiosi belliani. Quale *iter* diacronico ha caratterizzato il romanesco del periodo belliano? Il dialetto utilizzato da Belli, nella sua produzione municipale, è *langue* oppure *parole*? Fino a che punto il dialetto ricostruito "in laboratorio"¹ resiste al montaggio di pezzi autentici, alla luce di un'officina poetica che assume il carattere di *cantiere della versificazione*? Belli "sciacqua i panni in Tevere"², oppure nel rigagnolo che si forma dentro il suo *magazzino della retorica*? Come funzionava il sistema scolastico all'epoca di Belli nello Stato Pontificio? Qual è l'atteggiamento di Belli di fronte a chi si occupa di alfabetizzare e istruire le masse?

Per avere delle pezze di appoggio sulle quali provare a tenersi in equilibrio, e rispondere, intanto, al primo quesito, ritengo opportu-

1. R. MEROLLA, *Il laboratorio di Belli*, Roma, Bulzoni, 1984.

2. Prendo le mosse da P. GIBELLINI, *I panni in Tevere*, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 51ss.

no ricostruire brevemente la diacronia del romanesco, almeno a partire dalla toscanizzazione quattro-cinquecentesca³.

Durante la metà del Quattrocento ha inizio quel processo di toscanizzazione della lingua scritta a livello *alto e formale* che prepara il passaggio cinquecentesco dal romano di *prima fase* al romano di *seconda fase* o toscanizzato⁴.

3. Per una analisi diacronica della lingua del popolo di Roma si veda P. TRIFONE, *Roma e il Lazio. L'italiano nelle regioni*, Torino, UTET, 1992. Si vedano comunque anche i fondamentali: G. DEVOTO, *Storia della lingua di Roma*, Roma, Istituto di Studi Romani (rist.), 1983; B. MIGLIORINI, *Dialecto e lingua nazionale a Roma*, in *Lingua e cultura*, Roma, Tumminelli, 1948, pp. 10ss.

4. Per una bibliografia essenziale sullo studio del romano di *prima fase* e di *seconda fase* si veda P. TRIFONE, *Roma e il Lazio*, cit. pp. 9-28; F. SABATINI, F. RAFFAELLI, P. D'ACHILLE, *Il volgare nelle chiese di Roma. Messaggi, graffiti, dipinti e incisi dal IX al XVI sec.*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 5-34; A. RONCAGLIA, *Le origini*, in *Storia della letteratura italiana*, a c. di E. Cecchi e N. Sapegno, vol. I, Milano, Garzanti, 1965, pp. 3ss; P. D'ACHILLE, *Nota sull'epigrafia volgare a Roma nel Trecento e Quattrocento*, in *Il romanesco ieri e oggi*, a c. di T. De Mauro, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 3-11; L. SERIANNI, *Testi letterari e testi documentari nella dialettologia antica: il caso del romanesco*, in Id., *Saggi di Storia linguistica italiana*, Napoli, Morano, 1989, pp. 255ss.; T. DE MAURO, *Per una storia linguistica della città di Roma*, in *Il romanesco ieri e oggi*, cit., pp. XIII-XXXVII; G. PORTA, *La lingua della "Cronica" di Anonimo Romano*, in *Il romanesco ieri e oggi*, cit., pp. 13-26; M.L. LOMBARDO, *Notai, mercanti e popolo minuto negli atti dei notai romani del XIV e XV sec.*, in *Gli atti privati nel tardo Medioevo. Fonti per la storia sociale*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1984, pp. 291-310; P. D'ACHILLE, G. GIOVANARDI, *La letteratura volgare e i dialetti di Roma e del Lazio*, Biblioteca dei testi e degli studi. Dalle origini al 1550, Roma, Bonacci, 1984; *Scrittura e popolo nella Roma barocca 1585-1721*, a c. di A. Petrucci, Roma, Quasar, 1982; P. TRIFONE, *La svolta del romanesco tra Quattro e Cinquecento*, in *Studi in onore di Ernesto Gianmarco*, Pisa, Giardini, 1990, pp. 425ss.; C. MUSCETTA, *Cultura e poesia di G.G. Belli*, Roma, Bonacci, 1981, p. 359; F. RAVARO, *Dizionario romanesco*, Roma, Newton Compton, 1994; F. CHIAPPINI, *Vocabolario Romanesco*, Roma, Il Cubo, 1992; M. MANCINI, *Nuove prospettive sulla storia del romanesco*, in *Effetto Roma*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1993, pp. 7-40; A. ESPOSITO, *Considerazioni sulla presenza dei «forenses» nella Roma del Rinascimento*, in *Effetto Roma*, cit., pp. 41-60; F. MARTINELLI, *Il degrado della città e le mobilitazioni dei cittadini*, in *Effetto Roma*, cit., pp. 61-88; S. NIGRO, *Dalla lingua al dialetto. La letteratura popolare*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, Vol. 2, *Il Seicento. La Nuova Scienza e la crisi del Barocco*, Roma-Bari, Laterza, 1974, p. 431; E. MAZZALI, *La comunicabilità del linguaggio poetico dialettale e la poesia del Belli*, in AA.VV., *Studi Belliani*, Roma, Colombo, 1965, pp. 459-464; B. MIGLIORINI, *Lessicografia romanesca*, in AA.VV., *Studi Belliani*, cit., pp. 465-72; F. SABATINI, «*I popolari discorsi svolti nella mia poesia*». *Sintassi del parlato nei sonetti di Belli*, in AA.VV., *Belli Romano Italiano ed Europeo*, Roma, Bonacci, 1985, pp. 241-64; L. SERIANNI, *Fonologia dei sonetti e fonologia romanesca coeva*, ivi, pp. 265-71; F.A. LEONI, *I sonetti come fonte per lo studio del romanesco*, ivi, pp. 273-279; W.T. ELWERT, *Il Belli visto sullo sfondo della poesia dialettale in Europa*, ivi, pp. 281-84; P. FASANO, *Verità sublime e verità sfacciata. L'alternan-*

A Roma la spinta all'italianizzazione si produce con notevole anticipo rispetto alle altre città italiane, che saranno raggiunte dalla lingua soltanto dopo il 1870⁵.

Basti pensare che dalla metà del Quattrocento la Curia pontificia si toscanizza grazie alla presenza di uomini di cultura di provenienza toscana, quali Tommaso di Leonardo Spinelli (tesoriere di Niccolò V, 1447-1455), Poggio Bracciolini, Leon Battista Alberti ed Enea Silvio Piccolomini, eletto papa Pio II nel 1458⁶.

Nel corso di questi anni le classi colte romane, già in possesso del latino e della lingua che si usa a Roma, prendono a *toscanizzarsi*, mentre le classi popolari si esprimono in un idioma che definiamo *romano volgare* (rispetto al *romano toscanizzato*)⁷.

Il Sacco di Roma del 1527 spinse vieppiù verso la toscanizzazione e modificò marcatamente la struttura linguistica della città. Questo evento è da considerare decisivo per gli esiti toscani del volgare romano. Senza la rivoluzione demografica conseguente al Sacco, le sorti linguistiche di Roma non sarebbero state molto diverse da quelle delle altre città italiane.

Dopo il Sacco, Roma si spopolò, e soltanto intorno alla metà del secolo tornò a ripopolarsi di toscani, lombardi, liguri, marchigiani,

za italiano/romanesco nello svolgimento della poesia belliana, ivi, pp. 297-311; L. SERIANNI, *Riflessioni sul romanesco dell'Ottocento*, in *Il romanesco ieri e oggi*, cit., pp. 115-138; P. GIBELLINI, *Lingua e stile nella elaborazione dei sonetti del Belli*, ivi, pp. 139-48; L. DE GREGORIO, *Il dialetto romanesco*, in «Studi glottologici italiani», VI, 1912, pp. 78-167; M. PORENA, *Del rafforzamento delle consonanti iniziali nel dialetto di Roma*, in «L'Italia dialettale», III, 1927, pp. 246-252; B. CAGLI, *La conversione al dialetto*, in *Letture belliane*, I, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 11-27; M. MAZZOCCHI ALEMANNI, *Livelli linguistici e culturali*, in *Letture belliane*, cit., vol. V, 1984, pp. 39-59. Si vedano altresì i seguenti testi: W.T. ELWERT, G.G. Belli come osservatore di fenomeni linguistici. *Indagine sulle fonti dell'umorismo belliano*, in *Studi linguistici in onore di V. Pisani*, Brescia, Paideia, 1969, pp. 317-341; B. MERRY, *Semantica delle deformazioni linguistiche nei sonetti romaneschi*, in *Tre sondaggi sul Belli*, a c. di G. Almansi, Torino, Einaudi, 1978, pp. 107-68; G.B. PELLEGRINI, *Tra lingua e dialetto in Italia*, in «Studi mediolatini e volgari», VIII 1960, pp. 137-53; G. ERNST, *Die Toskanisi erung des romischen Dialekts im 15. und 16. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer, 1970; F. TELLENBACH, *Der romische Dialekt nach den Sonetten von G.G. Belli*, Zurich, 1909; R. VIGHI, *Precisazioni sul dualismo belliano; il trisilloquio romanesco nei sonetti e nel commento del poeta*, in «L'Urbe», XLV 1985, pp. 100-104, 199-205.

5. Per maggiori approfondimenti si veda B. MIGLIORINI, *Dialetto e lingua nazionale a Roma*, cit., pp. 109ss.

6. Cfr. TRIFONE, *Roma e il Lazio*, cit., pp. 32ss.

7. La storia della lingua di Roma ha inizio dalla famosa *catomba di Commodilla* della prima metà del secolo IX. Cfr. TRIFONE, *op. cit.*, pp. 158ss.

umbri, laziali. La città si smeridionalizza e assume un altro volto linguistico rispetto al passato. Il romano volgare muta la sua essenza e acquista una fisionomia del tutto diversa⁸. Naturalmente è possibile effettuare una ricognizione scientifica esclusivamente sui testi che ci sono pervenuti, ovvero scritti da persone alfabetizzate. Per quanto riguarda il modo in cui si dovevano esprimere le classi non istruite è possibile ricostruire dall'interno, se così possiamo dire, il percorso linguistico orale. In base agli scritti che sono arrivati sino a noi; in base ai mutamenti sociolinguistici occorsi durante il Quattrocento e il Cinquecento; in base allo studio demografico delle immigrazioni e conseguente inserimento nel tessuto sociale e nella cultura municipale è possibile delineare l'oralità di una comunità con pochi margini di errore.

Alla fine del Settecento Roma vive un'altra ondata migratoria (proveniente per lo più dal centro della penisola, dalla Toscana e da Napoli)⁹ che termina nel 1870 con la presa di Roma. Dal 1871 riprenderà il flusso migratorio dal Nord e dal Piemonte con il trasferimento degli uffici statali da Torino alla nuova capitale d'Italia.

A questo punto la forbice che distanziava il *romano toscanizzato* dal *romano volgare* si attenua, ma non al punto da non consentire di distinguere il *romano* dal *romanesco*¹⁰.

Lo sviluppo del romanesco ha subito influenze toscane decisive. La commistione linguistica a livello orale e la vicinanza geografica, sociologica, culturale con la Toscana e Firenze hanno plasmato il romano volgare dandogli stimate e impronte difficilmente modificabili.

Si è venuta, dunque, a creare una situazione singolare. All'epoca di Belli Roma possiede una particolare unicità rispetto alle altre città italiane. Il dialetto è parlato solo dalle classi non istruite o semialfabete; a differenza di altre città in cui il dialetto è parlato indistintamente dagli uomini di potere, di cultura, nobili e notabili, mercanti, artigiani e servitori¹¹. Belli si trova, dunque, un

8. Alcuni testi dell'epoca sono citati e riprodotti in TRIFONE, *op. cit.*, pp. 158ss.; e in A. ESPOSITO, *cit.*, pp. 41ss.

9. Cfr. P. CARDUCCI, *Il romanesco nel Settecento*, in *Il romanesco ieri e oggi*, *cit.*, pp. 57-81; E. VEO, *I poeti romaneschi. Notizie, saggi, bibliografia*, Roma, Anonima Romana editoriale, 1927, pp. 30ss.; TRIFONE, *Roma e il Lazio*, *cit.*, pp. 53-75.

10. Il Peresio distingue i *Notabili e Cittadini Romani dai Romaneschi* che si esprimono in modo differente rispetto alle classi toscanizzate. La distinzione è fatta in *Il Jacaccio ovvero il Palio conquistato*, a c. di F. Ugolini, Roma, Società Filologica Romana, 1939.

11. Basti pensare, soltanto per quanto riguarda il XIX secolo, al caso Manzoni e alla "risciacquatura in Arno" successiva al viaggio che lo scrittore fece a Firenze nel 1827.

romanesco toscanizzato, frutto di uno sviluppo storico-naturale, sociolinguistico, demografico e culturale.

Nella *Introduzione* del 1831¹² Belli parla di una «favella tutta guasta e corrotta», proprio a indicare come il *diàlektos* si vada configurando attraverso una serie di scarti dalla norma. Un trentennio dopo, nella nota lettera al principe Placido Gabrielli il poeta sostiene che «il parlar romanesco non è un dialetto e neppure un vernacolo della lingua italiana, ma unicamente una sua corruzione o, diciam meglio, una sua storpiatura»¹³.

Nel 1868 Domenico Gnoli sottolineò la fortuna della scuola romana «d'essersi formata in mezzo a un popolo che pubblicamente o con italiani di altre province non muta il suo parlare domestico, e tutti l'intendono»¹⁴.

Nella intervista rilasciata nel 1895 a Ugo Ojetti, Cesare Pascarella ebbe a dire che il romanesco «non è un dialetto, ma la stessa lingua italiana pronunciata differentemente»¹⁵. Il *continuum* tra lingua e dialetto viene percepito chiaramente: il romanesco coevo

12. Cfr. *Introduzione*, in G.G. BELLI, *Poesie Romanesche*, a c. di R. Vighi, Roma, Libreria dello Stato, I, pp. 12-39; *Belli romanesco. L'Introduzione, gli Appunti, le Prose, le Poesie minori*, a c. di R. Vighi, Roma, Colombo, 1966, pp. 6ss.

13. G.G. BELLI, *Lettere Giornali Zibaldone*, a c. di G. Orioli, Torino, Einaudi, 1962, p. 377. Per l'epistolario si veda G.G. BELLI, *Le lettere*, a c. di G. Spagnoletti, Milano, Del Duca, 1961; ID., *Lettere inedite di G.G. Belli*, a c. di E. Colombi, in «Nuova Antologia», ottobre 1963, pp. 145-176; novembre 1963, pp. 353-384; dicembre 1963, pp. 495-512; G.G. BELLI, *Lettere a Cencia*, a c. di M. MAZZOCCHI ALEMANNI, Banco di Roma, 1973-1974; G. G. BELLI, *Lettere inedite a Mariuccia*, a c. di M. VIGNALI, Roma, Aracne, 2002. Per la bibliografia di G.G. Belli si veda L. JANNATTONI, *Bibliografia dei sonn romaneschi*, Roma, Palombi, 1950. E. COLOMBI, *Bibliografia di G.G. Belli dal 1813 al 1866 con documentazioni tratte dagli autografi*, Roma, Fratelli Palombi, 1941, pp. 28, 336, 337; P. GIBELLINI, *Bibliografia*, in G.G. BELLI, *Sonetti*, a c. di G. Vigolo, Milano, Mondadori, 1978, pp. 625-64; G.G. BELLI, *Tutti i sonetti romaneschi*, Roma, Newton Compton, 1998, I, pp. XXXIIIss.

14. L. SERIANNI, *Riflessioni sul romanesco dell'Ottocento*, in *Il romanesco ieri e oggi*, cit., p. 120.

15. F. BREVINI, *Introduzione* a C. PASCARELLA, *La scoperta dell'America e altri sonetti*, Milano, Mondadori 1989, pp. 14-17. Il romanesco di Trilussa raggiunge un livello di dialettalità molto basso, andando a coincidere quasi con il toscano. Bisogna tenere conto sia del più alto livello di alfabetizzazione e di cultura del periodo in cui vive, sia della scelta stilistica del poeta: ovvero la scelta di far parlare il romano medio del ceto impiegatizio-ministeriale. Belli, invece, sceglie altre classi cui dare la parola.

di Belli è, dunque, un organismo risultante da una serie di sovrapposizioni, rimescolamenti, scarti dalla norma¹⁶.

*

*E cche maniera di discorre è cquesta?
Bbestia, se disce sédere e nno ssede.*

La lingua tajjana, 28 novembre 1831

Vediamo ora di trovare una risposta agli altri quesiti e di capire, attraverso una serie di riflessioni, se l'operazione culturale effettuata da Belli è, dal punto di vista linguistico, da iscrivere all'interno della etichetta *langue* o nell'etichetta *parole*. Oppure se si costruisce, all'interno della *langue*, un idioletto vernacolo da usare in rapporto di fusione con il romanesco storico.

16. F.A. LEONI, *Concordanze belliane con lista di frequenza, lista alfabetica, lista inversa e rimario*, Göteborg, Romanica Gothoburgensia, 1970-1972. Prendiamo un campione dei lemmi utilizzati da Belli con la frequenza. Il ventaglio semantico di varietà linguistica è una interessante spia per verificare il contatto tra la lingua e il dialetto romanesco usato nei sonetti: *alegria* è usato quindici volte, accanto a forme quali *alegramente*, *alegre*, *alegri*, *alegrie*; *alegramente* è usato una sola volta. Usa poi *allegrezze* (una volta), *allegria* (quattro volte). La voce *bbiastema=bestemmia*, è usata una sola volta accanto a *biastima* (sei volte) e a varie occorrenze del tipo *biastimamme*, *biastimassi*, *biastimatore*, *biastimaveno*. *Biastimà* cinque volte, *biastime* (cinque volte), accompagnate da tratti in lingua, come *bbestemmi* (una volta), *bestemmie* (una volta), *bestemmia* (una volta). Vicino a centoquarantanove occorrenze dell'avverbio *adesso* (con undici occorrenze in cui *adesso* è in rapporto pleonastico con *mò* dentro uno stesso endecasillabo) ne troviamo trecentotantuno di *mò*, un monosillabo con lo stesso significato di *adesso*, *ora*. In questo caso Belli usa *adesso* e *mò* in base al ritmo, agli accenti e in base alle sillabe che compongono il verso. Percorrendo in disordine alfabetico le concordanze di Leoni, ci imbattiamo nelle due forme verbali dell'indicativo e dell'infinito. Abbiamo *sarto* (otto volte) e *zompo* (quattro volte); *sartà* (otto volte) e *zompà* (cinque volte). Le altre occorrenze e variazioni verbali sono *zompa*, *zompato*, *zompava*, *zompeno*, *zompetta*, *zompi*, *zomporno*. Proseguendo con il campione di voci abbiamo *boccino* = testa (undici volte) e *testa* (quarantanove volte): con la /r/ doppia *terra* (ottandadue volte), *terramoto* (quattordici volte), *terremoto* (tredici volte), *terrina* (una volta), *burrino* (quattro volte), *burrini* (tre volte), *burrinello* (una volta), *guerra* (ventitré volte), *guerre* (una volta). Con la /r/ scempia *terina* (una volta). L'aggettivo che qualifica l'uomo di età avanzata è *boccio* (otto volte), *bocchetto* (quattro volte), ma soprattutto *vecchio* (quarantasei volte), *vecchia* (trentaquattro volte), *vecchietto* (due volte), *vecchione* (una volta) e via di questo passo come *veccia* (due volte), *vecchiaccia*, *vecchiaccio*, *vecchierella*, *vecchierello*, *vecchie*. Il sostantivo *callo* = *caldo* (trenta volte) in una occasione è *caldo a un piede* (callo a un piede) ed è usato come ipercorrettismo del *parlà cciovile*. Per sette

volte troviamo *callo* nel senso si *callo* italiano (*callo* ai piedi o alle mani). La lingua della penisola, e quella parlata (e compresa) anche a Roma dalle classi basse, è *tajjana* (una volta) e *itajjana* (due volte), mentre il sostantivo maschile che indica l'idioma è *itajjano* (sei volte); una sola volta in qualità di aggettivo (*uomo italiano*). L'avverbio *proprio* è usato una sola volta; *proprio* (come aggettivo e avverbio) centonovantanove volte. Abbiamo poi *artro* (due volte), *artra* (una volta), *artre* (una volta), *artri* (una volta) e *antro* (nello stesso significato di altro) — (trecentotantatré volte), senza contare le volte in cui utilizza *antra*, *antri*, *antré*. Troviamo poi le seguenti varietà: *sittimana* (ventitré volte), *sittimane* (tre volte), *settimana* (una volta), *settimane* (due volte); *dito* (nove volte), *deto* (sedici volte), e simili (*detone*, *detino*); *detto* (centosettantadue volte), *ditto* (tredici volte). Troviamo ancora *agliuto* (sette volte), *ajjuto* (ventuno volte). Si noti adesso la varietà del tipo *lassa* (cinquantanove volte): *lassafà*, *lassai*, *lassajje*, *lassajjela*, *lassalla*, *lassallo*, *làs-salo*, *lassamme*, *lassamo* e derivati. *Lassci* (due volte), *lassciassi* (una volta), *lasscià* (una volta), *lasscio* (una volta). *Grolia* (ventuno volte), *groria* (sei volte), *gloria*, (una volta); *ciavatta* (una volta), *ciavatte* (sei volte), *sciavattella* (una volta), *sciafrella*, (quattro volte), *sciafrelle* (una volta), *pianella* (due volte), *pienelle* (due volte). *Villano* (otto volte), *villani* (dieci volte), *villan* (tre volte). Anche le voci verbali presentano un ampio ventaglio semantico di applicazione: *metterebbe* in luogo di *metterei* (cinque volte), *metteria* (con il significato di *metterebbe* = *metterei*) — (una volta); *agnede* (quarantanove volte), *agnedi* (tre volte), *annà* (centocinquantasette volte), *andiedi* (una volta) — (l'articolo *il* = *el* è volto in questa forma per venti volte, mentre *er* per cinquantasette volte. La spinta tende sempre verso il basso). Registriamo ancora *famo* (quarantadue volte), o *fascemo* (quattro volte), *famio* (quattro volte), o *fascemio* (undici volte), *fàveno* (una volta), e simili; poi *trovo* per *trovato*, *provo* per *provato* e *tramonto* per *tramontato*. Può essere una curiosità constatare che il *Quirinale* viene chiamato dal popolo *monte* (tredici volte) o *montecacallo* (due volte). Una volta soltanto è nominato *Qui-orinale* come sproposito personale del poeta che spinge volontariamente verso la soluzione comica. Troviamo poi *orinale* (una volta), *orinali* (una volta) e *urinale* (ventuno volte): *mondezza* (una volta), *monnezza* (sette volte); *presscia* (dieci volte) e *fretta* (due volte). Belli cita nella sua *Introduzione* alcune parole prese come campione del suo romanesco (voci citate dal poeta e non sempre presenti nei sonetti): *imbriaco* (sette volte), *imbriaconi*, (due volte), *immriaco* (una volta), *immriacatura* (una volta), *imbriacature*, (una volta), *ubbriaco* (tre volte), *ubbriachi* (una volta), *ubbriacorno* (una volta). *Settembre* (tre volte), *settemmre* (che Belli cita espressamente nella *Introduzione* come tratto tipico del parlato popolare non è stato rilevato nelle concordanze), *ambra* (due volte), *ammra* (stesso discorso per *settemmre*), *crima* (una volta), *prico* (una volta), *apprausi* (una volta), *frauti* (una volta), *affritto* (sei volte) e via seguitando. Il plurilinguismo belliano ci induce ad alcune riflessioni. Bisogna tenere conto delle sviste del poeta, della scelta stilistica e retorica del momento, della rielaborazione-invenzione linguistica durante la composizione e del dialetto romanesco storico-naturale quale corruzione-deformazione del toscano. Se si analizza il romanesco utilizzato dai contemporanei di Belli, ad esempio le poesie di Adone Finardi (con un romanesco arricchito di lemmi e stilemi già desueti e in uso presso Benedetto Micheli e Belli), Augusto Marini, Luigi Ferretti, Augusto Sindici, Adolfo Giaquinto (tutti più giovani di Belli e nati negli anni Trenta e Quaranta del XIX secolo) e più su fino ai poeti nati alla metà dell'Ottocento — quali Augusto Sterlini, Pietro Dupont de Saint Pierre e Leo Albertini — la pluralità linguistica diminuisce fortemente. In primo luogo si deve

Il modo in cui lavorava Belli è noto¹⁷. Nel vasto *cantiere della verificazione* egli si costruisce degli archivi all'interno dei quali va a custodire il materiale per la fabbricazione del *monumento*. Un materiale fatto di frammenti di versi, appunti sparsi, frasi idiomatiche, motti, tecniche rimiche, riflessioni, spunti, spropositi, bisticci, alterazioni, deformazioni linguistiche, repertori di battute, pro-

tener conto della minore mole di poesie e quindi del minore utilizzo di voci; e poi di un romanesco non risciacquato in fontana. Il dialetto usato da Finardi, da Marini o da Ferretti, vissuti al tempo di Belli, non è molto diverso da quello usato da Pascarella e Trilussa. Un discorso diverso va fatto per Filippo Chiappini che rifà il verso a Belli attraverso la grafia diacritica, il campo dei lessemi e degli stilemi. Anche attraverso una lettura comparata della poesia belliana (ma andrebbe fatta una ricognizione scientifica più analitica) con quella dei suoi contemporanei, si nota la grande diversità di applicazione semantica. Il romanesco di Belli è decisamente diverso da quello usato dai poeti che vissero negli stessi anni. E non sono poeti imbevuti di classicismo e fanatici d'Arcadia. Sono scrittori meno colti di Belli la cui scrittura coincide, probabilmente, con il loro modo di parlare (o, comunque, non se ne discosta di molto). La cultura umanistica di Belli è fondamentale per contraddire le note di realismo stilistico anticipate nella *Introduzione* ai sonetti. Il popolano di Belli è *straniato* dal punto di vista stilistico. Rinomina l'universo per avvicinarlo, conoscerlo, penetrarlo. Per non averne paura, in sostanza. Per combatterne l'ostilità e arginarne l'angoscia e la tragedia dell'*horror vacui*. Per quanto riguarda i poeti sopracitati si veda il volume *Mestieri e Mestieracci*, a c. di Giorgio Roberti, Roma, Centro Romanesco Trilussa, 1994.

17. Per quanto riguarda gli Appunti per poesie, i Proverbi e i modi di dire, gli Spropositi utilizzati per la produzione romanesca e in lingua, e per quanto concerne il modo in cui lavorava Belli e organizzava il suo repertorio tecnico da sviluppare si veda G.G. BELLI, *Lettere Giornali Zibaldone*, cit., pp. 559-579; i volumi di R. VIGHI, *Poesie romanesche*, cit., IX 2, pp. 21ss.; *Belli Romanesco*, cit., pp. 6ss.; *Il dir proverbiale nell'opera di Belli*, in *Strenna dei romanisti*, 1986, 623-637; *L'importanza delle varianti tradizionali in una raccolta clandestina di sonetti*, AA.VV., *Studi belliani*, cit., 487-522; R. MEROLLA, *Il laboratorio di Belli*, cit.; i volumi di P. GIBELLINI, *Il coltello e la corona*, cit., pp. 23-63; *I panni in Tevere*, cit. pp. 51ss.; V. CLEMENTE, *Forma contenuto e stile nella poesia belliana*, in AA.VV., *Studi belliani*, cit., pp. 255-268; N. MEROLA, *Apostrofi e invettive. Materiali in forma di appunti*, in *Lecture belliane*, 2, cit., p. 51 sgg.; P. GIBELLINI, *Le varianti autografe dei sonetti romaneschi di G.G. Belli*, in «Studi di filologia italiana», 1973, pp. 247-359; M. TEODONIO e R. VIGHI, *La proverbiade romanesca di G.G. Belli*, Roma, Bulzoni, 1991; R. VIGHI, *Gusto di spropositi tra lingua e dialetto*, in *Strenna dei romanisti*, Roma, 1997, pp. 677-688; G. MANACORDA, *Motti, proverbi e modi di dire*, in *Lecture belliane*, 4, cit., pp. 81ss.; D. CONRIERI, *Deformazione linguistica ed equivoco*, in *Lecture belliane*, 4, cit., pp. 103ss.; R. VIGHI, *Poesie romanesche*, cit., IX 2, pp. 180-82; G. VIGOLO, *Il genio di Belli*, Milano, Il Saggiatore, 1963, I, p. 115; Per il *latinesco* quale forma di sproposito si veda R. VIGHI, *Latino e latinesco in Belli*, in «L'Urbe», 1983, pp. 3-4 e 89-97; E. CODONI, *Formule latine burocratiche e curiali nei sonetti*, in *Lecture belliane*, 10, cit., pp. 9-31; M. COCCIA, *Belli e il latino*, in *Lecture belliane*, 6, cit., pp. 41-68.

verbi e sonetti non terminati. Insomma, una *fabbrica della poesia* che ci illumina sul modo in cui lavorava e strutturava i suoi versi¹⁸. Da poeta professionista. Un artefice del verso che utilizza i suoi materiali per edificare il sonetto (o altro metro) in modo da costruire la struttura attraverso delle operazioni premeditate e razionali, coeve e/o successive al momento dell'ispirazione vera e propria.

Analizzando i manoscritti dei sonetti romaneschi, soprattutto le minute rimaste dopo il noto autodafè del 1849 — ovvero i manoscritti posteriori al 16 novembre 1846¹⁹ — si individua una iniziale spinta alla scrittura data da una grafia disordinata, veloce, quasi

18. Il materiale della poesia belliana è sparso tra le minute dei manoscritti conservati nella Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele di Roma. Ms 688; ms 689 e ms 690. Importanti i primi tre fascicoli del ms. 690 intitolati da Belli *Appunti per poesie romanesche – Temi, pensieri e modi di lingua per altri versi romaneschi – Appunti misti per poesie romanesche e toscane*. Cfr a tale proposito *Poesie romanesche*, cit., vol IX-2, pp. 21-171. I sonetti incompiuti, interessanti per studiare il divenire della costruzione poetica e per capirne i motivi dell'abbandono (una decina in tutto), sono conservati tra le minute dei mss 688-689, tra gli appunti del ms 690,7 e nel fondo Ceccarius della Biblioteca Vittorio Emanuele di Roma. Si veda R. Vighi, *Poesie Romanesche*, cit., vol IX-2, pp. 3ss. Per le varianti d'autore dei sonn. incompiuti cfr: ivi, pp. 7-20.

19. I manoscritti delle poesie romanesche sono conservati nella Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele. Mss. 681-690 e ms 1257. Nel ms. 904, dal titolo *Versi editi di Giuseppe Gioachino Belli (versi editi ed inediti)*, sono presenti copie di versi per mano del nipote Paolo Balestra. Il libro manoscritto è composto da: 1. Dedicai ai lettori (scritto dal nipote Paolo Balestra); 2. Elogio storico di G.G. Belli (scritto dall'avvocato Paolo Tarnassi); 3. Quarantasei sonetti romaneschi (scelti da Balestra); 4. Versi in lingua italiana (sessantotto poesie in lingua illustre). Alle pp. 11-12 del libro si legge: «Sull'anima di nostro zio (cioè Belli) fu tale il cambiamento che produssero quelle gesta, che sullo scorcio del 1849 riflettendo al passato, e presagendo l'avvenire, ebbe tanta forza di spirito di rinunciare ad una sterile gloria, e di sua mano abbruciò sul focolare della cucina, in nostra presenza, che per noi ragazzi fu un divertimento, una quantità di scritti, che da mio padre seppi poi in appresso essere stati componimenti in dialetto romanesco. Contutto ciò ne aveva conservato in verità una quantità numerevolissima, e questa grande collezione il Belli, per mezzo di Monsignor Vincenzo Tizzani, Prof. di storia Sacra alla Romana Università, suo grande amico, la depositò nella Biblioteca di S. Pietro in Vincoli. Imperocché questa grande quantità di sonetti tutti in dialetto romanesco esso desiderava che dopo la sua morte fosse bruciata, per tranquillizzare la sua coscienza, ma il Tizzani ciò non fece, e il figlio Ciro ci asserì di averla ritirata coll'intendimento di stamparne una parte, sotto un consiglio di persone esperte e con una veramente giudiziosa scelta, come difatti eseguì nel 1865 nei quattro volumi coi tipi del Salviucci e con approvazione della censura Pontificia che in quella occasione si mostrò benigna e corriva». Sembra comunque che Belli in quell'occasione abbia bruciato fogli di abbozzi, appunti, brutte copie, e non testi rifiniti di sonetti.

spasmodica. Vi sono poi cancellature, ripensamenti, mutamenti di matrice eufonica, morfologica, sintattica e lessicale. La grafia delle belle copie è invece chiara, nitida, pulita, grande (non priva completamente di cancellature e ripensamenti, che fanno pensare a un *lavoro* in continuo divenire). Per alcuni sonetti Belli è scosso, inizialmente, da un vero e autentico *furor* poetico, una scossa irrefrenabile dell'empito scrittorio. Successivamente ripassa il foglio su cui ha vergato il testo per modificare, rettificare, aggiungere, togliere e chiarire attraverso le note. Sciacqua e risciacqua nel Tevere lutulento i suoi panni²⁰. Cancella una parola sentita come non dialettale e la sostituisce con una più appropriata. Nella fase successiva appesantisce vieppiù la grafia non diacritica mediante il raddoppiamento consonantico iniziale e interno²¹. Si sa che Belli aveva differenti modi di usare la grafia e che per le copie personali e per gli amici, o per le copie da usare durante letture occasionali, non aveva l'abitudine di appesantire graficamente il manoscritto. La risciacquatura in Tevere è un trattamento che riserva ai testi in virtù di una futura pubblicazione.

Le modifiche che egli apporta ai manoscritti non sono soltanto all'insegna del purismo dialettale: sono cambiamenti di origine fonetica, morfologica, lessicale, eufonica, stilistica. Cambia alcune espressioni e taluni sintagmi e lemmi, ma non necessariamente per spingere il testo verso il basso. Per ragioni estetiche. Per una migliore fluidità del verso.

Le operazioni che va svolgendo il poeta per i versi romaneschi hanno fatto nascere alcuni dubbi circa l'autenticità del romanesco utilizzato e impiegato nei suoi componimenti. Riformuliamo la domanda-tormentone dei bellisti: il romanesco usato da Belli è realmente il modo in cui si esprimeva la plebe durante la prima metà dell'Ottocento?

Viene il dubbio che Belli sciacqui i panni nel rigagnolo che si forma all'interno della propria officina tecnica, quasi a formare una fontana per mondare il testo e imprimervi così le proprie stimate di stile. L'acqua che vi passa è la stessa del Tevere, sporca e

20. Cfr. P. GIBELLINI, *Il coltello e la corona*, cit., pp. 63-90; ID. *I panni in Tevere*, cit., pp. 51ss.; R. MEROLLA, *Il laboratorio di Belli*, cit., pp. 1-76.

21. Si veda M. PORENA, *Del rafforzamento delle consonanti iniziali nel dialetto di Roma*, in «L'Italia dialettale», III, 1927, pp. 246-252; B. GARVIN, *Un fenomeno di prosodia romanesca nel Belli e nella lingua odierna*, in *Il romanesco ieri e oggi*, cit., pp. 149-173.

fangosa, ma nell'entrare in quel cantiere assume caratteri chimici e biologici diversi rispetto agli originari. Questo processo presuppone due momenti distinti: il momento della *scrittura-composizione* e la *sciacquatura* in fontana. Durante la prima fase (già frutto di un sistema di ricomposizione-riasseblamento in officina del romanesco storico-naturale) il poeta riempie il foglio su cui scrive il sonetto. Successivamente procede a "risciacquarlo".

Barbara Garvin individuava, anni fa, la tensione che si genera fra sintassi e metro nel Belli, ovvero l'anomalia generata nel sonetto dalla costruzione del discorso piegato alle rigide regole della struttura poetica²². In Belli si crea una tensione tra romanesco storico, individuabile quale entità organica e sincronica, e il dialetto ricostruito in laboratorio, riplasmato all'interno della sua officina: rivisto, corretto, adattato alle esigenze sintattiche del discorso poetico, riadattato alle esigenze metriche, condotto verso esiti sillabici, ritmici, accentuativi — in una parola *artistici* — il romanesco storico si piega alla ricostruzione in cantiere attraverso l'impiego coatto dell'artificio.

Le famose battute finali, gli *incipit* da rappresentazione scenica *in medias res*, il repertorio di arguzie, *la tecnica musiva*, le rime *a priori*²³, l'epitrocasmò, il promemoria, l'abilità tecnica di generare *tensione poetica* al centro del sonetto (tra la seconda quartina e la prima terzina), la capacità di creare una dimensione spettacolare e teatrale nel breve giro di quattordici endecasillabi (la cui tensione poetica si scarica nella chiusa) — e tutte le qualità retoriche, stilistiche, timbriche, fisiche delle sue poesie in romanesco — appartengono al suo autore-nitore che diventa *facitore-rifacitore* del dialetto.

Basti pensare soltanto all'uso dell'epitrocasmò quale forma di sproposito: una profusione nominale logorroica come *divertissement* esclusiva del poeta. In diversi componimenti troviamo l'elenco di vocaboli distribuiti in modo da strutturare il sonetto all'insegna del divertimento linguistico, tecnico, eufonico (talvolta cacofonia che si fa eufonia nella genesi del ridicolo e del comico). Quell'abbondanza di lemmi non sono del popolano, perché egli possiede « limitate forme del dire » e i « vocaboli » che utilizza sono « scarsi »²⁴, del tutto

22. B. GARVIN, *La tensione fra sintassi e metro nel Belli*, in *Belli Romano Italiano ed Europeo*, cit., pp. 285-96.

23. Cfr. R. MEROLLA, *Il laboratorio di Belli*, cit., pp. 59-193.

24. G.G. BELLÌ, *Introduzione*, cit. Per quanto riguarda i sonetti costruiti con la tecnica dell'epitrocasmò si veda il seguente campione: *Er padre de li Santi* (561), *La madre de le Sante* (560), *Quarantatrènnomi der zor Grostino* (2067), *Uno mejo del- l'antro* (381), *Er pranzo de le minenti* (189), *Er pranzo de le minente*, (190), *Er tiro d'o-*

insufficienti a rinominare l'universo attraverso uno stile *straniato*, e a possederlo attraverso il dominio della parola.

Belli usa la *langue* a propria immagine e somiglianza. Fa come vuole. Utilizza il romanesco storico in modo da sentirsi libero di sguazzarci dentro come meglio crede. Il popolo da lui cantato non ha lasciato quasi nulla di scritto e anche se recuperassimo documenti scritti da quelle persone, non risolveremmo nulla. Troveremmo scritti non in romanesco, ma in lingua; perché gli scriventi si erano alfabetizzati e avevano imparato il toscano, anche se in modo non corretto e sgrammaticato. Leggeremmo scritti in un italiano regionale con forme municipali, o al massimo in forme dialettali ibride, con errori e orrori di ogni tipo, ma non potremmo risalire al modo in cui dovevano esprimersi. Non attraverso la comparazione con scritti di carattere tecnico, commerciale, notarile. E nemmeno attraverso la lettura di eventuali epistole. Chi codifica messaggi, da inviare a un destinatario che li legga, ha imparato i rudimenti dell'alfabetizzazione e non scrive come parla. Scrivere in dialetto presuppone una coscienza culturale, un possesso della lingua, tale da permetterne la deformazione-alterazione. Per deformare bisogna possedere. In questi anni la forbice tra lingua scritta e lingua parlata è ancora molto aperta.

Scrivere in dialetto per un intellettuale del calibro di Belli è esclusivamente un'operazione artistica. A questo punto potremmo aggiungere che Belli usa la *langue* con una libertà tale che può crearsi una sua *parole*, quale idioletto vernacolo inserito nel romanesco storico.

Prendiamo un campione dei lemmi che Belli viene usando nei sonetti.

Si sa che Belli utilizzava anche parole del romanesco desueto o precedente. Lemmi quali *mentovà*, *grolia*, *fasciolo*, *puro* ("pure"),

recchia (661), *Un pezzo e un po'*, e *un antro tantino* (1444), *Er pranzo de nozze*, (1731), *La cucina der Papa* (1818), *La cantina der Papa* (1819); il capitolo in terzine dantesche *Dico una cosa che nun è bbuscita*, in E. VEO, *Amor di Roma*, 1954, pp. 429-432 (in trascrizione parziale); R. VIGHI, *Le Romanesche del Belli, 380 sonetti e un carteggio con A. Trombadori*, Roma, Nardini, 1977; A. NARDINI, *Belliana*, in «Studi Romani», anno XII, n. 4, ottobre-dicembre, 1964, pp. 437-42; ID., in «Atti e memorie dell'Arcadia», 1964, pp. 45-71; G.G.BELLI, *Dico una cosa che nun è bbuscita*, a c. di R. Vighi, Roma, Istituto di Studi Roman, 1964. Il poemetto è conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele; ms. 689, ff. 25-28. In bella copia siglata e con grafia non completamente diacritica. Per la tecnica dell'elenco si veda G. VIGOLO, *Il genio del Belli*, Milano, Il Saggiatore, 1963, I, pp. 115ss.; II, pp. 96ss.; R. VIGHI, *Gusto di spropositi tra lingua e dialetto*, cit., pp. 677-688.

scialo, fussero, curreva, fongo, frabica (con doppia *b* in Belli), *pòzzino, schina, messe* ("mise"), *forzi* ("forse"); i suffissi verbali in *-arone* mutati in *-orno* (tipici dell'area mediana) erano già stati usati dal Berneri in *Il Meo Patacca*²⁵.

Taluni termini potrebbero essere giunti fino a Belli, ma conoscendo il modo in cui lavorava e organizzava la sua officina del verso, viene il dubbio che nel plurilinguismo belliano abbiano trovato posto anche elementi linguistici fossili o da poco estinti. Fatto sta che Belli è libero di usare il suo *verbo* per la *creazione* e per *rinominare* l'universo percepito.

Il romanesco ricostruito in laboratorio deve necessariamente piegarsi alle esigenze della versificazione e agli esiti fisici e strutturali del componimento. Non si scappa. Le parole debbono coincidere nell'uscita di verso a partire dall'ultima vocale tonica; i lemmi usati con l'epitrocismo debbono generare effetti comici ridondanti — pur rispettando l'alternanza di *arsi* e *tesi*, e l'ordine dato dall'*ictus* per rafforzare la sillaba. Il discorso sintattico deve piegarsi alle esigenze metrico-versificatorie; il sonetto deve essere costruito con un uso sapiente dell'artificio retorico e così via. Lo straordinario risultato della sua poesia non dipende dalla cornice dell'opera — ovvero nel fingere di lasciare la parola alla plebe senza punto ferire — o dai caratteri espressivi del romanesco storico — ma dalla capacità del poeta di usare e riutilizzare i materiali a disposizione e ricostruire un dialetto che viene dalla sapienza del paroliere, dalla cultura del letterato, dalla sensibilità dell'intellettuale, dalla capacità realizzativa e interpretativa dello scenografo, dalla sensibilità del regista e dell'uomo di spettacolo.

25. G. BERNERI, *Il Meo Patacca, ovvero Roma in feste nei Trionfi di Vienna*, a c. di B. Rossetti, Roma, Avanzini e Torraca, 1966. Si vedano anche le citate concordanze di Leoni. È interessante notare che Belli utilizza forme di paragoge in alcuni costrutti sillabici tronchi, quali *dine* (*dì = dire*); *line* (*lì = avverbio di luogo*); *morine* (*mòri = morire*); *a mene* (*a me*). Si veda in questo caso l'ottava a Caterina Spada del 1817, nelle *Poesie romanesche*, cit., vol. I, pp. 49-51. Tali forme di eufonia (presenti nella poesia di Peresio e Berneri) sono raramente presenti anche in alcuni sonetti rifiutati del primo periodo. È probabile che il poeta li sentisse come desueti, tanto che non li utilizzò più. Sui manoscritti belliani studiati dal Morandi per la sua edizione, quelle forme appaiono cancellate: forse perché sentite come desuete? Sul romanesco dei primi anni si veda L. JANNATTONI, *Il primo Belli*, Roma, Colombo, 1959; B. CAGLI, *La conversione al dialetto*, cit., I, pp. 11-28.

La stessa grafia diacritica, ovvero l'appesantimento delle consonanti all'inizio e all'interno del morfema, è un'operazione del tutto arbitraria. È una caratteristica del romanesco belliano. Anche il toscano presenta raddoppiamenti consonantici iniziali, non per questo sono evidenziati nella scrittura. Egli usa la grafia diacritica per permettere a un lettore non romano di produrre suoni corretti dal punto di vista del purismo dialettale, o per insegnare la pronuncia tipica a chi non la conosce. Sono segni arbitrari, sia quelli di inserzione (come *ss* o *sc* a indicare la *c* strascicata) sia il raddoppiamento iniziale.

Belli introduce nella sua sterminata officina i pezzi autentici del dialetto. Li lavora con l'abilità del fabbro e cesellatore del verso. Li plasma, li piega al suo volere, li violenta. Quando escono dalla penna si presentano già *riadattati*, in una parola *sciacquati* nella sua fontana. L'acqua che vi giunge e vi stagna viene direttamente dal Tevere fangoso e lutulento. Ma sono proprio il fango e la sporcizia a essere usati come materia prima per giungere a erigere il monumento della plebe. Successivamente passa alla seconda fase dell'operazione. Il momento di riordinamento e assemblamento, ma anche il momento più delicato e più lungo. Risciacqua la veste linguistica nel torbido della pozzanghera, nel fondo sudicio della fontana. Appesantisce vieppiù la grafia e la rende diacritica. È la fase della riflessione che prende il sopravvento sulla fase aborigena, primigenia e generativa.

Il dialetto ricostruito in cantiere resiste al montaggio di pezzi autentici, ma attraverso l'uso di viti e bulloni non originari e riprodotti da Belli nella sua officina. Poi non rimane che riassemblare definitivamente le parti.

*

*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 tremà ppe rritenella.*

La Verità, 11 febbraio 1833

Stando a quanto Belli dice, i «popolani non hanno arte alcuna» e non posseggono «le risorse della cultura». Li reputa degli «idioti» perché «nulla sanno o quasi nulla; e quel pochissimo che gli viene dall'*imprinting* della tradizione conferma vieppiù «la loro ignoranza». Sono dei primitivi «sterili d'idee: le forme del dire» sono «limi-

tate e scarsi i vocaboli »²⁶. Basterebbero simili dichiarazioni per leggere tra le righe la seguente frase: « Quegli animali sanno emettere soltanto suoni zoomorfi e guaiti immondi. Molto di quanto si legge nei sonetti è roba mia, visto che non sono in grado di generare effetti di così alto livello retorico. La loro *langue* diventa la mia *parole* che passa necessariamente attraverso il mio laboratorio per la messa a punto e per la rielaborazione ». Nulla da eccepire.

Ma viene da chiedersi: è vero quello che dice Belli a proposito del popolo di Roma? Erano realmente così come il poeta intellettuale ce le descrive le condizioni di vita e d'istruzione dei Romani?

Per tentare di vederci meglio è opportuno riassumere la situazione culturale legata all'istruzione della società all'epoca in cui visse il poeta.

Nell'Archivio di Stato di Roma è conservato il Fondo *Congregazione degli Studi*, un organo dello Stato Pontificio deputato alla organizzazione dell'istruzione delle classi sociali²⁷. L'attività della congregazione: « abbraccia un arco temporale che va dal 1824, anno della sua istituzione formale, al 1870 »²⁸. Esistevano degli istitu-

26. La *Introduzione* belliana è conservata nella Biblioteca Vittorio Emanuele. La bella copia dell'ultima stesura è in ms. 681. La prima stesura, la seconda e le aggiunte sono in ms. 689, ff. 2-7 e 14. Com'è noto, l'abbozzo della *Introduzione* nasce a Terni durante il viaggio di ritorno da Morrovalle; in forma di epistola fu poi inviata all'*Onorevole sig. Francesco Spada, Orologiaio al Corso presso le convertirte a Roma*. Fu pubblicata da Morandi nel 1886 (*Cinque lettere e due note di viaggio di G.G. Belli*, per nozze Osio-Scanzi, Perugia, 1886) e in seguito — oltre che in G.G. Belli, *Le lettere*, cit., pp. 239-41 e in *Lettere Giornali Zibaldone*, cit., pp. 374-75 — in facsimile e trascrizione nella *Strenna dei Romanisti*, 1963, pp. 46-47. La lettera autografa allo Spada fu donata da Giacomo Belli a Luigi Morandi, che la inserì e la utilizzò in parte nella prefazione ai *Sonetti romaneschi*, I, Città di Castello, Lapi, 1886; ma è riprodotta in tutte le edizioni successive dei *Sonetti*. In *Poesie romanesche*, cit., I, pp. 12-39, Vighi ne ha riproposto i tre momenti della composizione che portano alla *Introduzione* definitiva, peraltro ancora incompleta, e cioè: l'abbozzo nella lettera allo Spada, data 5 ottobre 1831; una prima stesura quasi completa, del 1 dicembre 1831; la redazione riveduta e ultima databile al dicembre 1839.

27. Roma, Archivio di Stato, Fondo *Congregazione degli Studi*, fasc. inv. n. 164 (per gli anni dal 1824 al 1870. Per le scuole ed istituti d'istruzione nelle varie diocesi dello stato (periodo 1833) cfr. cod. busta 25, f. 168. Per le scuole statali di pubblica istruzione (periodo 1828) cfr. le buste 21-23, ff. 164-166. Ringrazio la dott. ssa Manola Ida Venzo dell'Archivio di Stato di Roma e i cortesi funzionari per il contributo offertomi durante lo studio e le ricerche effettuate nell'Archivio.

28. M.I. VENZO, *Roma fra la restaurazione e l'elezione di Pio IX. Amministrazione, economia, società e cultura*, Roma-Freiburg-Wien., Herder, 1997, p. 179. Per quanto riguarda gli studi più significativi al riguardo si veda C.L. MORICHINI, *Degli istituti di pubblica carità ed istruzione primaria e delle prigioni in Roma*, Roma, Tip. Marini e C.,

ti deputati all'insegnamento di base primaria e media, anche se i controlli da parte dello stato erano quasi inesistenti. L'istruzione elementare era in mano al clero regolare e secolare, ma esistevano anche scuole private a pagamento e gratuite.

Tra questi istituti si ricordano le Scuole Pie degli Scolopi, in San Pantaleo e in San Lorenzo in Borgo; le Scuole dei Lasalliani in Trinità de' Monti e in San Salvatore in Lauro; le Scuole dei Padri Dottrinali, in Santa Maria in Monticelli e in Sant'Agata in Trastevere; le Scuole Parrocchiali; le Scuole Pontificie; le Scuole Regionarie, sottoposte al Rettore dell'Università di Roma; le Scuole Femminili delle Maestre Pie. Vi erano poi gli ospizi che fornivano agli orfani e ai poveri l'istruzione elementare di base: quello di San Michele; l'ospizio degli Esposti nell'Ospedale di Santo Spirito; l'ospizio di Tata Giovanni²⁹; l'orfanotrofio di Santa Maria in Aquiro e l'ospizio dei Catecumeni e Neofiti³⁰.

Analizzando il Fondo *Congregazione degli Studi* è possibile delineare un quadro abbastanza ampio degli istituti deputati all'istruzione delle classi medio-basse del periodo in esame. Nella prima metà dell'Ottocento la città era abitata da circa 150.000 anime. Nella seconda metà del secolo il nucleo abitativo dello spazio urbano occupava meno di 400 ettari, con circa 240.000 abitanti. Il comune di Roma si estendeva fuori le mura per 203.420 ettari popolati da appena tremila abitanti³¹. Gli istituti di istruzione non erano

1842; L. GRIFI, *Breve ragguaglio delle opere pie di carità e beneficenza ospizi e i luoghi di istruzione della città di Roma*, Roma, tipografia della RCA, 1862; G. PELLICCIA, *La scuola primaria. Roma dal secolo XVI al XIX*, Roma Edizioni dell'Ateneo, 1985.

29. Belli scrisse il dialogo bilingue *Marco e il poeta*, un dialogo per la premiazione all'Ospizio di Tata Giovanni in agosto 1841, ma datato 17 luglio 1841. Il componimento, in minuta con correzioni, è conservato nella Biblioteca Vittorio Emanuele, ms. 689, ff. 21-23. Stampato per la prima volta nell'edizione Salviucci *Poesie inedite di G.G. Belli*, curata dal figlio Ciro (e dagli amici Ferretti, Spada e Tizzani), è stato riproposto da G. HUETTER, in «Palatino», 1963, I, pp. 78-80; e, ripetutamente, da R. VIGHI, in *Belli romanesco*, cit., pp. 575-583; in *Belli italiano. Le poesie italiane del Belli*, Roma, Colombo, 1975, pp. 573-75 e pp. 794-97; infine in *Poesie romanesche*, cit., VIII, pp. 333-41. In questa poesia la schizofrenia linguistica del poeta si distribuisce dentro uno stesso testo. Vi sono due interlocutori: Marco, che parla romanesco, e il poeta che si esprime in lingua.

30. Si veda M.I. VENZO, cit., p. 180 sgg.; cfr. anche M. TEODONIO, *Poi comincia er tormento della scola*, Roma Newton Compton, 1994, pp. 7-8ss.

31. Si veda in merito T. DE MAURO, *Per una storia linguistica della città di Roma*, in *Il romanesco ieri e oggi*, cit., p. XXI. Per un'analisi specifica, cfr. G. TOMASSETTI, *La campagna romana antica, medievale e moderna*, Roma, Loescher, 1910; R. DELLA SETA,

dunque pochi rispetto agli abitanti e alla estensione della città. La gratuità di alcune scuole consentiva inoltre alle famiglie non agiate o povere di alfabetizzare i propri figli, per poi, magari, inserirli nella bottega di famiglia e avviarli al lavoro. Tra le buste che fanno parte dei documenti della *Congregazione* si trovano cartigli che attestano la presenza di altri istituti dediti all'istruzione elementare e media: Il Collegio Nazareno; San Lorenzo in Piscibus; San Pantaleo; i Chierici Regolari Teatini in Sant'Andrea della Valle; l'Istituto Pallotta. Vi erano poi accademie di vario interesse culturale e le Università³².

Una parte della plebe belliana frequentava sicuramente queste scuole e si era alfabetizzata. Altro discorso riguarda l'analfabetismo di ritorno che caratterizza, generalmente, le classi lontane dalla cultura ufficiale.

Dalla situazione esposta risulta una distribuzione piuttosto capillare sul territorio cittadino di istituti e scuole deputati all'insegnamento, sovente anche di grammatica latina³³.

Belli guarda alla plebe con sprezzo e disprezzo³⁴. Il suo allontanamento è proporzionalmente inverso alla sua retrocessione nel dialetto e al procedimento di supplenza che diventa *negazione-finzione*³⁵.

Gli artigiani, i servitori e i bottegai di Roma della prima metà del secolo XIX erano sicuramente ignoranti, anche se avevano imparato a leggere, scrivere e fare di conto. Bisognerà aspettare la Legge Casati del 1859 per avere un'istruzione obbligatoria (almeno in teoria) di due anni e successivamente la Legge Coppino del 1877 per la durata di tre anni. Ma non erano certamente così come Belli ce li presenta nella sua *Introduzione*, degli idioti in grado soltanto di emettere suoni zoomorfi antecedenti ogni forma di civiltà *sapiens-sapiens*.

I suoli di Roma, Roma, Ed. Riuniti, 1988; L. BARTOLOTTI, *Roma fuori le mura*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

32. L'Università di Roma e l'Università Gregoriana del Collegio Romano. Per gli istituti citati si veda nel fascicolo inventari num. 164 della *Congregazione degli Studi* dell'Archivio di Stato di Roma: nello specifico buste 21-23, ff. 164-166; busta 25, f. 168. Per le accademie romane (periodo 1824-1870) si veda il codice 351, f. 1814/1.

33. M.I. VENZO, cit., pp. 179ss.

34. Per una definizione più articolata del rapporto fra il poeta e il suo "oggetto", cfr. E. RAGNI, *Belli e il suo "popolaccio". Un affresco dell'universo romano*, in «Il 996», 1, 2003, fasc. 1-2, pp. 23-36.

35. Cfr. R. MEROLLA, *Il laboratorio di Belli*, cit., pp. 285-288.

Si rimane perplessi quando si riflette sul bisticcio linguistico e sul metamorfismo lessicale che il poeta impiega costantemente nella produzione romanesca. Le deformazioni morfologiche del tipo *treato, crapa, gloria, grolia, frabbica, crompato, crompi, embrema, Prutone, crima, crasse, prico, frauti, affritto* e simili, in luogo di *teatro, capra, gloria, fabbrica, comprato, compri, emblema, Plutone, clima, classe, plico, flauti, afflitto* o metamorfismi quali *immriaco, descemre, innico, ammra*, (per *ubriaco, dicembre, indaco, ambra*) e altri sono tipici del linguista, dello scrittore, dell'autore teatrale e del paroliere. Tali lemmi, così deformati, non sono soltanto di difficile pronuncia per un analfabeta, ma vanno dilatandosi verso una dimensione di semantica del ridicolo che soltanto un *addetto ai lavori* può possederne e mettere in atto. Entrano a far parte di un campo semiotico adatto al vocabolarista-collezionista di *significanti* possibili. È insomma un gioco da semiologo della lingua a caccia del *segno*. Pronunciare quelle parole è come articolare suoni stridenti e occlusivi durante uno scioglilingua. Non è affatto un prodotto del popolano ignorante. Caso mai l'autore-manipolatore procede alla *demonstratio ex absurdo* affinché dall'assurdità di certi esiti possa allontanarsi e mantenersi così alla debita distanza dal monumento.

Stesso discorso vale per gli esiti comici ottenuti con alterazioni linguistiche, come le formule latine che diventano espressioni *latinesche* da battuta teatrale, per le varianti di carattere fonetico-morfologico contenute in alcuni lessemi, per l'uso deformante del francese in bocca romana. Il romanesco è usato dal poeta per produrre deformazioni, alterazioni, rigonfiamenti semantici e scomposizioni che non avrebbe potuto ottenere con l'italiano. Almeno non con gli stessi esiti. L'alterazione-deformazione della *langue* romanesca diventa la *parole* del poeta, che non solo nasce dalla scomposizione e dal riassetto delle parti, ma si sviluppa in proprio, attraverso l'edificazione di uno spazio vitale all'interno del quale prende vita l'idioletto vernacolo di Belli, che si fonde e si confonde col *diàlektos* storico. Belli, in sostanza, non riproduce, attraverso la scrittura, soltanto il modo in cui si esprimevano quelle classi, ma va oltre. Il dialetto storico rappresenta la base sulla quale va ad erigere il *monumento* della plebe, che si sviluppa sia in conseguenza dell'uso del romanesco storico-naturale, sia in conseguenza del riuso e dell'abuso di tale lingua. Egli pesca dentro la *langue* e sceglie se usare, scartare, adattare, elaborare, modificare, riformulare. Belli usa, dunque, la *langue* come base per il *rimpasto* e per l'estensione della sua *parole*.

*

*Sortanto da noantri stracciaroli
se sa cchi è un prete. La crasse allevata
pijja sempre li scesci pe ffascioli.*

Er prete, 3 aprile 1836

Qual è l'idea del popolano dei sonetti in merito alle scuole, all'istruzione, agli studi? O meglio: cosa fa dire Belli al suo attore riguardo la cultura, i libri e la stessa lingua?

Nel sonetto *Li dottori* (180)³⁶ la prospettiva si ribalta. Le persone di cultura diventano dei somari che confermano la loro inutilità. Si noti il linguaggio scurrile da "carnevale" dantesco³⁷:

Sta somaraja che ssa scrive e llege,
sti tedìchi e st'antre ggente dotte,
saria mejjo s'annassino a ffà fotte
co li su' libbri a ssono de scorregge.

L'istruzione è fatica, sofferenza, pena e non è compatibile con la ricerca per risolvere i problemi legati alla sopravvivenza. Bisogna sbarcare il lunario per mangiare:

Oh vvedi, cristo, si cche bbella legge!
Dà le corne a li spigoli la notte:
sudà l'istate come pperacotte:
e l'inverno p'er freddo nun arregge!
Er vvento bbutta ggiù, ll'acqua t'abbagna,
te cosce er zole; e, ppe ddeppiu' mmalanno,
senza er priffete un cazzo che sse magna!

L'ultima terzina sancisce il *vanitas vanitatum* del sapere e il *nihil negativum* dell'ingegno umano:

E cco ttutti li studi che sse sanno,
a sta poca freggnaccia de magaggna
nun cianno mai da rimedià nun cianno!

36. La numerazione dei sonetti è quella stabilita nelle edizioni integrali curate da Vighi e da Teodonio.

37. Il riferimento di stampo bachtiniano è ai canti XXI e XXII dell'*Inferno* dantesco.

Nel componimento che segue, *Le scòle* (459), il parlante è scosso da autentica fobia nei confronti dell'istruzione e dei libri. Bisogna rimanere lontani dai grammatici latini e dal clero che detiene lo scettro del sapere:

Sai cuant'è mmejjo a llavorà llumini
 e a ffrabbicà le cannèle de sego,
 o annà a le quarant'ore a ffà cquadri
 co le *diasille* e cor *devoto prego*;
 che de mette li fijji a li latini
 e a bbiastimà ccor paternostro grego,
 tra cquella freggha de Scisceroncini
 indove in cammio d'io c'è scritto *Diego*?

In *Er mercato de piazza Navona* (1121) l'avversione ai libri raggiunge l'acme. Il popolano *straniato* non ha il concetto della lettura e non capisce cosa possa farsene di un libro stampato, visto che non regola il ritmo circadiano di *sazietà/appetito* e non contribuisce alla sopravvivenza del genere umano.

Ch'er mercordì a mmercato, ggente mie,
 sce siino ferravecchi e scatolari,
 rigattieri, spazzini, bbicchierari,
 stracciaroli e ttant'antre marcanzie,
 nun c'è ggnente da di. Ma ste scanzie
 da libbri, e sti libbracci, e sti libbrari,
 che cce vienghen'a ffà? Ccosa c'impari
 da ttanti libbri e tante libbrarie?

Le due quartine presentano almeno tre arcature che costituiscono la scansione sillabica del verso rispetto alla sintassi del parlante. Le inarcature diventano percorso obbligato per avviare, con chiarezza e fermezza, la polemica nei confronti del libro. Il popolano si altera per via dell'eccessivo ed inutile spazio riservato ai volumi sugli scaffali del mobile. Ecco il teorema:

Tu pijja un libbro a ppanza vòta, e doppo
 che l'hai tienuto pe cquarc'ora in mano,
 dimme s'hai fame a ss'hai maggnato troppo.

L'explicit diventa un'accusa nei confronti del clero per aver allontanato dalla cultura il popolo, facendogli odiare il libro come strumento del demonio e di non possibile accesso al cristiano. La polemica della chiusa del componimento è tutta incentrata intorno al monopolio del sapere da parte del clero e alla strenua volontà di mantenerlo:

Che ppredicava a la Missione er prete?
 «Li libbri nun zò rrobba da cristiano:
 fijji, pe ccarità, nnu li leggete».

Nel sonetto *Er maestro de l'urione* (1171) la distanza tra il mondo della cultura e la plebe sembra incolmabile. Il parlante scambia le *radici* verbali e le *radici* quadrate per i ravanelli dell'ortolano e non si capacita a cosa possano servire ai *regazzi de la scòla*. Anche in questo caso Belli spinge vieppiù verso soluzioni da autore teatrale per giocare sull'equivoco dell'omonimia. Si noti l'*enjambement* tra primo e secondo verso della quartina e la forte cesura del primo verso della terzina. Dopo la ripresa del discorso, di nuovo un'arcatura. Sono tecniche di costruzione della struttura poetica nel tentativo di riprodurre retoricamente le caratteristiche e i fenomeni dell'oralità³⁸:

V'abbasti mo sta bbuggiarata sola
 der zor maestrò, che mmi'fijjo disce
 che ccert'antri regazzi de la scòla
 lui l'ha mmessi a studià ssu le radisce.
 Ma cche diavolo, cristo! sce s'impara
 da 'na radisce, o rossa, o nnera, o bbianca?
 che pizzica e ffa ffà la pisscia chiara.

In *Li studi der padroncino* (1489) il servitore che racconta presenta una forte ottica *straniata*. Guarda con orrore e meraviglia all'attività intellettuale del ragazzo. Il punto di osservazione è come al solito distante e posizionato su un diverso piano prospettico. Anche in questo caso, nella quartina che segue, il primo verso *a majore* presenta una forte cesura; il secondo emistichio è costruito con la tecnica della arcatura che *trasporta* il discorso al verso successivo; l'epanalessi verbale del secondo verso ha uno spostamento d'accento da tronco a piano per motivi rimici e ritmici, ma scade in zeppa sillabica:

Si er padroncino studia!? È una faccenna
 d'arimane intontiti, d'arimane.
 Tira a schiattasse: fa un studià da cane:
 apprica tanto, ch'è una cosa orrenna.

38. Per la tecnica dei *piani stilistici* in Belli si veda E. GIACHERY, *Parlato, dialogo e «concertato»*, in *Lecture belliane*, cit., vol. 6, pp. 7-39.

La seconda strofa è costruita con endecasillabi fermi e rigidi, tipici del sonetto belliano. Il parlante non capisce quale bisogno vi sia di studiare. Il pane è, comunque, assicurato:

Nun c'è antro pe llui che llibbro e ppenna,
come si ar monno j'amancassi er pane.
Sta a ttavolino le giornate sane;
e ssè copiato ggjà Pparis e Vvienna.

Nella prima terzina ritorna la manipolazione lessicale per fini stilistici. Il *prefetto* diventa il *perfetto*:

Quarche vvorta er Perfetto der Colleggio
je sciarriva a llevà li frutti e 'r vino.
E llui s'incoccia e vvò studià ppiù ppeggio.

La chiusa del sonetto contiene un proverbio popolare, viatico di fuga in una dimensione a-storica e a-temporale:

Je lo dico pur'io quanno je porto
la mutatura: « È mmejjo, siggnorino,
'n asino vivo c'un dottore morto ».

In *Er legge e scrive* (1598) lo studio non è considerato adatto alle classi popolari, soprattutto pensando che esistono tanti signori, timorati di Dio, che si comportano peggio della plebe.

L'epitrocasmò si distribuisce nella prima strofa per introdurre la polemica nei confronti dell'istruzione:

E a cche te serve poi sto scrive e llege?
Làsselo fa a li preti, a li dottori,
a li frati, a li Re, all'Imperatori,
e a cquelli che jje l'obbriga la Lègge,

per poi continuare nella seconda quartina dove gli elementi acustici, da carnevale dantesco, fungono da colonna sonora.

Io vedo che cce so ttanti siggnori
che Ccristo l'arricchisce e li protegge,
e nnun zann'antro che rròtti, scorregge,
sbavijji, e strapazzà li servitori.

In *L'arte moderne* (1585) la semiotica dello sproposito e della deformazione nominale sancisce maggiormente la distanza che Belli vuole continuamente sottolineare tra la cultura e il popolo (anche

se procede attraverso *scarti di maniera*). Il personaggio del sonetto non arriva a comprendere come mai i libri, pur avendo i fogli chiusi, siano stampati. Si confonde e s'interroga sulla possibilità di poter stampare la stampa. Il volume che va ad acquistare è di Plutarco, il cui nome si trasforma in un essere brutto e deforme, degno di una parata carnascialesca. Nelle quartine che seguono, la maggioranza di endecasillabi *a majore* costituisce una delle caratteristiche della riproduzione orale belliana. Le pause sintattiche e recitative danno intonazione e significato alla poesia.

Questo pell'arte è un gran zecolo raro!
viè er padrone e mme disce: «Furtunato,
va' cqui ggiù da Scipicchia er mi' libbraro,
che tte dii quer Bruttarco c'ho ccrompato».

Le *erre* che si articolano stridendo nei termini dell'ultimo verso danno vita a deformazioni lessicali tipiche di Belli. Il popolano non arriva a trasformare Plutarco in *Bruttarco* e a pronunciare il difficile suono di *crompato*.

Nelle strofe che seguono il popolano si trova tra le mani un oggetto misterioso che lo induce alle più strampalate riflessioni possibili:

Vado, lui me dà un libro, e, «Ffratel caro,
disce, guardate che nun è tajjato».
Io me lo pijjo, e, usscito che ssò ar chiaro
l'opro e mm'accorgo ch'è tutto stampato.
Stampa un libro va bbe'; mma inventà ll'usi
da potesse poté stampà la stampa
su le facciate de li fojji chiusi!
Io sce scommetto, che ssi cqua sse campa
un po' ppiù a llongo, l'ommini so mmusi
da fa scrive un zomaro co la zampa.

In *Er maestro de li signorini* (2194) si distribuisce una interessante riflessione che prende le mosse dal piano prospettico del popolano. A cosa serve studiare se, come dice il prete, più si impara, più si ha coscienza dei propri limiti? Il teorema aristotelico si ribalta per la conservazione di un ruolo concreto e reale all'interno di quella società romana:

Ma cquer maestro è un gran omo seccante
cor di ssempe a sti bbravi siggnorini:
«Raponzoli, studiate li latini,
invesce de ruzzà ccor cavaricante.

Fijji, le cose da sapé ssò ttante,
 c'un omo che le studia, ar fin de fini,
 ppiù ss'arrampica su ppe li rampini
 e ppiù arriva a ccapì dd'esse iggnorante ».

La predica dell'abate produce, però, l'effetto contrario e il popolo si spaventa di fronte alla perdita della propria identità e alla inutilità del sapere. Più si studia più ci si rende conto di non essere nulla. La polemica è sostanzialmente lanciata contro il clero e contro gli errori di sistema ai danni del popolo. Errori volontari. Il gregge ignorante e stolto è facilmente governabile e controllabile. Attraverso il clero Belli entra in polemica con la Chiesa come struttura politica. Per il popolano è meglio rimanere somari, ma con un ruolo definito che allontanarsi l'*horror vacui* di menti addottrinate:

Ma sto discorzo che jje tiè ll'abbate
 fa ttanta bbreccia ne li su' scolari
 come si jje discessi nun studiate.
 Defatti, co sta predica curiosa,
 nun è più mmejjo de restà ssomari
 pe ccrede d'esse ar monno quarche ccosa?

L'uso dell'epitrocasmò è una spia interessante per riflettere su quanto Belli viene dicendo nella sua *Introduzione*. Si è ricordato precedentemente che per Belli il popolo di Roma manca delle «risorse della cultura». Sono ignoranti, «idioti» e non sanno «nulla. Le forme del dire» sono «limitate» e i «vocaboli» in loro possesso sono «scarsi».

Gli esempi che vedremo testimoniano dell'*inventio* del poeta che si sostituisce completamente al suo personaggio. Se i romani non possiedono i vocaboli e sono ignoranti, interviene Belli ad elargirne in abbondanza attraverso il flusso nominale dell'elenco.

In *Le lingue der monno* (615) il popolano straniato prende coscienza del fatto che ogni paese, ovvero ogni località che non sia Roma, possiede una propria lingua per nominare l'universo concesso agli uomini:

Sempre ho ssentito a ddì cche li paesi
 hanno oggnuno una lingua indifferente,
 che dda sciuchi l'impareno a l'ammente,
 e la parleno poi per esse intesi.

Nel gran calderone finiscono ugualmente i paesi stranieri e le località non lontane da Roma:

Turchi, Spagnoli, Moscoviti, Ingresi,
Burrini, Ricciaroli, Marinesi,
e Ffrascatani, e ttutte l'antre ggente.

Giunge poi l'esaltazione della lingua romana, o meglio la celebrazione del romanesco di Belli che diventa il codice espressivo dei suoi popolani, perché « nnun c'è llingua come la romana/pe ddi una cosa co ttanto divario,/che ppare un magazzino de dogana». La chiusa scatologica conduce alla esaltazione dell'epitrocasmio quale campo semantico di applicazione per rinominare la città «stalla e chiavica der monno »:

Per essemplio noi dimo ar cacatore,
commido, stanziolino, nescessario,
logo, ggesso, ladrina e mmonzignore.

In *Li penzieri libberi* (107) l'utilizzo dell'epitrocasmio muove verso fini polemicici nei confronti di Luigi Cecconi, il quale aveva pubblicato nel 1829 (il sonetto è datato *Pel 1829*, ma scritto a Morrovalle il 21 settembre 1831) ventinove *Pensieri* per proteggersi da coloro che lo volevano liberale o, peggio, libero pensatore.

Anche in questo caso il flusso nominale è il fiume in piena di Belli rispetto al canale secco e arso del popolano reale:

Sonajji, pennolini, ggiucarelli,
e ppesi, e ccontrapesi e ggenitali,
palle, cuggini, fratelli carnali,
janne, minchioni, zzebbedei, ggemmelli.
Fritto, ova, fave, fascioli, granelli,
ggnocchi, mmannole, bruggne, mi'-stivali,
cordoni, zzeri, O, ccollaterali,
piggionanti, testicoli, e zzarelli.

Nei sonetti caudati *La madre de le Sante e Er padre de li Santi* (560–561) l'abuso del flusso nominale è utilizzato *ad libitum* per rinominare gli organi genitali. Attraverso il *divertissement*, frutto di un *effetto di straniamento* a oltranza, il *popolano letterario* tenta di dominare il mondo attraverso il linguaggio. Belli supplisce e retrocede, si nasconde e si sostituisce interamente:

scella, patacca, passerina,
fessa, spacco, fessura, bbuscia, grotta,
fregna, fica, scivatta, chitarrina.

Cavicchio, canaletto e cchiavistello,
er gionco, er guercio, er mio, nerchia, pirolo,

attaccapanni, moccolo, bbruggnolo,
inguilla, torciorecchio e mmanganello.

Stesso discorso vale per i sonetti *Pijjate e ccapate* (614) e *Quarantatré nnomi der zor grostino* (2067) in cui la frase nominale di distende nelle quattro strofe della struttura. Lo sproposito belliano è inversamente proporzionale alla mancanza e al vuoto lasciato dal *popolano reale*.

Un discorso a parte meritano i componimenti *Lo sscilinguato* (217) e *Er tartajone arrabbiato* (2035), in cui il bisticcio di parole è dovuto a un difetto di pronuncia e alla balbuzie. Nasce uno sproposito non di abbondanza nominale, bensì di difficoltà espressive.

Nel primo sonetto la donna che parla non riesce a pronunciare la *s* e la *r*, e nonostante il racconto costituisca materia tragica, il risultato che ne scaturisce è soltanto esilarante:

Cuanno ttò p'alienà ddeno a la potta
Vedo ch'é' ppupo mio ccivola e ccacca.
Io nun me leggo ppiù: chiamo Callotta,
e bbutto e ffitto de melluzzi e llacca.

Nel secondo componimento il parlante non riesce ad esporre chiaramente la sua rimostranza perché la balbuzie non glielo consente:

Che cche annàte ssspaargènno ch'io me-mméno
sch-schia-sschiàffi e ppuu-ppùggni a Mmà-Mmaria?
Chi-cchì v'iinforma si a cca-ccàsa mia
Cé-cce-cce-céno o nnu-nnu-nnùn ce-céno?

La balbuzie scandisce la divisione in sillabe e la costruzione dell'endecasillabo. Il sonetto è costruito con un gioco di frantumazione sintattico-espressiva.

In *E fora?* (298) Belli ci presenta un popolano alienato e straniato a tal punto che confonde la realtà e disordina l'universo in modo tale da generare un delirio di domande irreali:

Tu che sei stato a Spagna a cconcià ppelle
è vvero che Parigi è un gran locale,
dove pe ddì *mojje, tutt'uno, e ssale,*
se disce *fame, sette galli, e sselle?*
Ce so llà ll'osterie, le carrettelle?
Pissceno com'e nnoi nell'urinale?
Le case pe annà ssù ccianno le scale?
Cala la luna llà? Ssò assai le stelle?

Li muri so de leggnò o ssò de muro?
 Va a Rripetta er carbone o a Rripagranne?
 L'acqua de Trevi, di', ffuma llà ppuro?
 Chi Ppapa sc'è?... Li gobbi hanno la gobba?
 Se troveno a Ppariggi le mutanne?
 Ggira pe Rroma llà ttutta la robba?

Belli ci presenta un popolano scosso da autentica fobia nei confronti dei libri, dell'istruzione, del clero detentore dello scettro del sapere. Un personaggio-popolo di *maniera* rielaborato dal poeta e ricreato in laboratorio. Sicuramente lontano dalla cultura dell'epoca e distante dalle classi colte cui apparteneva Belli, ma lo scrittore vuole marcare ancora di più questa *distassia culturale* e sottolineare continuamente la sua lontananza, la sua inciviltà, la sua ignoranza.

Il popolano reale non disprezza la cultura e il sapere: ne è semplicemente lontano per natura culturale, per il suo statuto sociale e mentale. In una parola ne è *indifferente*. La polemica di Belli è *in primis* contro il clero bacchettone e incapace di attirare a sé le classi incolte da alfabetizzare ed educare. Una classe clericale incapace di comunicare gli autentici valori divini e di trasmettere ai fedeli la parola di un *Dio* salvifico e rassicuratore che riempia il vuoto dell'universo. Le prediche non servono a nulla se non si fa trasmissione degli autentici valori di salvezza.

L'intolleranza e l'allergia nei confronti del sapere, costituiscono il disagio storico di classi sociali verso chi detiene il potere e il sapere senza saperlo gestire con intelligenza.

Attraverso il disprezzo del suo popolano, che nella ricostruzione belliana si trasforma in pura materia da sceneggiatura teatrale, è dissimulata la polemica del poeta nei confronti dell'organizzazione pontificia romana e del funzionamento degli organi statali deputati all'istruzione e alla educazione spirituale.

Il popolano letterario non è mai investito dalla gioia divina ed è incapace di ripiegamento interiore e spirituale. Cosa che invece era perfettamente in grado di fare il popolano reale. Il rapporto con la religione è un rapporto vissuto attraverso la superstizione. Belli ci presenta una società popolare senza Dio; e di questo è colpevole il clero, messo sotto accusa e processato. La struttura della società è fortemente permeata di abitudini profonde e radicate nella vita religiosa, attraverso la ripetitività di segni e rituali, attraverso processioni, parate, esibizioni, spettacolarizzazioni. La religione è vissuta attraverso un pubblico arsenale di messinscena, di apparizioni e pompose celebrazioni, di latinismi deformati per dileggiare la lingua del

potere. Questi meccanismi fungono da diga e non permettono la trasmissione della luce divina. Manca la forza salvifica e illuminante di Dio. In questa Roma può solo esserci dannazione eterna.

Di questa grave mancanza è colpevole la classe clericale (regolare e secolare) che ha il compito di guidare le anime verso la salvezza e di educarle alla spiritualità come religiosità autentica, intima e interiore. La religiosità del popolano belliano è permeata di elementi esterni, esteriori, meccanici, che muovono verso l'errore-imbastimento della ripetitività demoniaca.

Quel popolano è sacrilego, peccatore, bestemmiautore, blasfemo, osceno, dannato in *zempiterno*. Attraverso l'irriverenza e l'alterazione in *subiecta materia* il poeta punta il dito contro chi ha la responsabilità del fallimento. La pasquinata belliana colpisce l'incapacità del clero e la sua inettitudine a farsi guida delle classi popolari per fornire loro istruzione, cultura, coscienza spirituale, speranza, salvezza. Alla sommità della cupola sta il papa, mostro informe nella sua deformità: irriconoscibile per le false virtù cangianti di cui si fregia. La rappresentazione carnascialesca non colpisce il pontefice in quanto capo spirituale. La polemica è nei confronti del papa re, del politico capo dello Stato, non del papa quale vicario di Cristo.

La Roma di Belli è sporca, dannata e fogna del mondo. Il suo papa comanda e se ne frega. La sua *potenza* è *prepotenza* e *strafotenza*. Il potere temporale è la matrice di ogni male e il clero, quale esercito dell'anticristo, trova l'esemplare epitome nella sigla latina *SPQR*, stimate di delirio onnipotente. Si rilegga il sonetto (944):

Quell'esse, pe, ccù erre, inarberate
sur portone de guasi oggni palazzo,
quello so cquattro lettere der cazzo,
che nun vonno dì ggnente, compitate.

M'aricordo però cche dda ragazzo,
cuanno leggevo a fforza de frustate,
me le trovavo sempre appiccate
drent'in dell'abbeccè tutte in un mazzo.

Un giorno arfine me te venne l'estro
de dimannanne un po' la spiegazione
a ddon Furgenzio ch'era er mi' maestro.

Ecco che m'arispose don Furgenzio:
« Ste lettere vonno dì, ssor zomarone,
Soli preti qui rreggneno: e ssilenzio ».

Il parlante, attraverso l'uso dell'analessi indiretta, ricorda con orrore il periodo legato allo studio. Ma non per via dei libri e della

cultura, per colpa dei metodi del prete. L'istruzione è legata alle frustate e alla paura infusa negli studenti. Come il senso di colpa infuso dalla cultura cattolica per ammonire, mortificare, umiliare e terrorizzare. Il prete non sa comunicare e fornire speranze, è solo capace di esercitare il potere con prepotenza e allontanare da Dio e dalla civiltà. Il personaggio del sonetto non scaglia la propria rabbia contro l'istruzione in sé, ma contro chi si trova al suo vertice politico. Il vuoto culturale delle classi sociali belliane è il vuoto lasciato dalla presenza di una classe clericale inetta e inadatta a formare ed educare un popolo. L'ignoranza di quelle classi viene veicolata per colpire l'analfabetismo spirituale della classe clericale. Questa feroce polemica non poteva che generarsi da un autentico credente in Dio quale Belli era. Un uomo con notevole spessore spirituale, capace anche di ammonire se stesso per una sconsiderata immaturità culturale³⁹.

La realtà storica e culturale dell'epoca di Belli è fatta propria dal poeta e portata nella sua officina. Così come la fotografia contemporanea non rappresenta affatto la riproduzione fedele della realtà, ma solo la sua interpretazione artistica. Ugualmente la *verità* che interessa al poeta è dapprima studiata e poi (ri)analizzata e (ri)prodotta in laboratorio. Perché «quanno la verità rieschi ssciapa/è mejjo dà de griffo a 'na buscia:/armanco nun ve trattenno da rapa»⁴⁰.

Belli ci ha voluto lasciare il *suo* monumento della plebe dell'epoca. L'espressione che gli ha voluto dare è il *ghigno*, la forza vitale che lo rianima, *la rabbia*, il carattere che lo domina *il cinismo*, lo statuto umano *la dannazione eterna*.

In un mondo senza *Dio* non esistono possibilità che *il figlio* torni a salvare l'umanità. La precarietà dell'esistenza funge da squillo di

39. Com'è noto, Belli criticò spesso i suoi sonetti romaneschi, sia rinnegandoli nel testamento, sia rifiutandosi di tradurre in romanesco il Vangelo di Matteo su richiesta del principe Placido Gabrielli (lettera del 15 gennaio 1861). Cfr. *Lettere Giornali Zibaldone*, cit., pp. 377-78.

40. Cfr. *Dico una cosa che nun è bbuscia*, a cura di R. Vighi, cit., p. 12. Sul tema della religiosità esterna del popolano belliano, o di *maniera*, si veda E. FRANCIA, *La religiosità romana del Belli*, in *Studi Belliani*, cit., pp. 405-26. Un libro fondamentale per lo studio della poesia belliana è R. VIGHI, *Roma del Belli: la città, i luoghi e i monumenti nei sonetti romaneschi e nelle illustrazioni del tempo*, Roma, Palombi, 1963. Sulla situazione storica e politica di Roma in rapporto alla poesia di Belli si veda E. RAGNI, *Belli tra cronaca e storia*, in *Lettere belliane*, 8, cit., pp. 7-32.

tromba infernale per richiamare la *morte* e per vivere con angoscia, trepidazione e orrore la sua venuta (*La golaccia*, 1341):

La morte sta anniscosta in ne l'orloggi
pe ffermavve le sfere immezzo all'ora,
e ggnisuno pò ddi: ddomani ancora,
sentirò bbatte er mezzogiorno d'oggi⁴¹.

41. La prima terzina del sonetto *La golaccia* fu ripresa nel 1851 e vi fu inserito un endecasillabo tra il primo e il secondo, tale da formare una quartina isolata (*coblas capfinidas* *Tutti i sonetti romaneschi*)

Belli sul Rio de la Plata

DI FABIO DELLA SETA

Una curiosa composizione risalente alla prima metà del XIX secolo ci presenta un elenco dei molti vocaboli — all'incirca una settantina — in uso dalle parti del Rio de la Plata per designare l'organo sessuale maschile. S'intitola *Nomenclatura y Apología del Carajo*, e consta di 31 quartine di endecasillabi. Ne è autore Francisco Acuña de Figueroa, poeta di livello non infimo, autore fra l'altro dei versi che accompagnano le note di impronta donizettiana dell'inno nazionale uruguayano. Eccone un brevissimo esempio nel testo originario, pressoché in traducibile.

Miembro Viril, o miembro solamente
Le llama el diccionario... ¡Qué mesquino!
Sus nombres en el uso más frecuente
Son el nabo, el zurriago, y el pepino,

El simborio, la tripa, y el virote
(Flores son de la Lengua Castellana)
El visnago, la pica y la macana
Son como la mazorca y el cipote¹.

1. Si è detto che i versi di Figueroa risultano pressoché in traducibili. Ma non tanto perché il mio amico Barbaranelli non abbia tentato di farlo: «Membro virile, o membro solamente/ Lo chiama il dizionario... poverello:/ I suoi nomi, nell'uso più frequente,/son la rapa, la frusta e il manganello.// La zampogna, la trippa ed il bastone,/ (Fiori son dell'idioma castigliano),/la mazza, il mattarello ed il

Come non pensare a *Il Padre de li Santi* del nostro Belli?

Si aggiunga che ai settanta nomi suddetti seguono, sia pure meno numerosi, quelli dedicati a *La madre de le Sante*, nonché quelli utilizzati per indicare i cosiddetti *Libberi penzieri*.

L'accostamento risulta però improponibile, al solo considerare le rispettive date di nascita e di morte degli autori: Figueroa, nato nel 1790, risulta scomparso nel 1862; quanto al Belli, la sua vita trascorse com'è noto tra il 1791 e il 1863. Coetanei, dunque, i due poeti: ma, anche a non considerare le enormi distanze geografiche, vissuti quando l'opera belliana non era ancora giunta alla stampa, a parte i pochi foglietti circolanti semiclandestini in area locale. Oltretutto, elencazioni del genere non sono infrequenti, sotto ogni clima e in differenti parti del globo: per restare dalle parti di casa nostra, basti pensare a Giorgio Baffo e al Porta. Già, il Porta...

Si dà il caso che l'estensore di questa nota negli anni passati abbia rinvenuto proprio a Montevideo un'opera dal titolo accattivante, *Opere burlesche di M. Francesco Berni*, che contiene fra l'altro composizioni di questo tipo: *In lode de' ghiozzi*, *In lode delle Anguille*, *In lode della Gelatina*, e addirittura *In lode dell'Orinale*. Ebbene, quest'opera, stampata a Milano nel 1806, reca sul frontespizio a mo' di ex-libris un timbro che recita: « Di Carlo Porta ».

E a questo punto incomincia a scatenarsi la fantasia. Porta, ammesso che si tratti proprio di lui (nome e cognome non suonano affatto inconsueti, ma il gusto letterario era quello) venne a mancare nel 1821, e non è certo da escludere che alla sua morte la di lui biblioteca sia andata dispersa. Erano, gli anni immediatamente successivi, quelli delle congiure carbonare e delle conseguenti condanne, cui seguivano frequenti espatri dei perseguiti. E questi, in gran maggioranza liguri e piemontesi e lombardi, si diressero in notevole numero verso le sponde del Rio de la Plata, trovando generosa ospitalità nella nascente Repubblica Oriental del Uruguay, un paese dal nome vago, ma d'influenza inglese e di decisa impronta massonica. La sua cultura si è venuta formando in quegli anni, e gli apporti italiani sono stati non pochi, considerato il buon livello intellettuale di quella prima ondata di profughi. Forse uno di essi al proprio scarso bagaglio aveva aggiunto quel libro, ricordo di serate conviviali o di un amico da poco scomparso: chissà...

trombone/ Son come la pannocchia e il crescimmano». Vero è che si tratta delle quartine più facili; nelle altre si scatena la fantasia popolare, con relativi riferimenti a modi ed usanze tipicamente locali.

Un'ipotesi, soltanto un'ipotesi, la cui consistenza, certo, non è dimostrabile.

Diciamo allora: una semplice, suggestiva curiosità, sulla quale richiamare il lettore.

Chi mi ha segnalato la bizzarra composizione di Figueroa è Andrea Barbaranelli, mio amico da molti anni, con un lungo passato d'insegnante in Colombia, e più tardi nelle scuole medie italiane di Montevideo e Buenos Aires. Il lungo tempo trascorso in quel continente, nonché i suoi interessi di carattere filologico (ha tenuto fra l'altro all'Università di Montevideo un corso di letteratura greca), ne hanno fatto un perfetto bilingue. La lingua spagnola è padroneggiata da lui come e quanto l'italiana, al punto che la maggior parte delle sue opere letterarie, non poche, sono in castigliano: e un suo racconto, *Abierto como una mano*, ha vinto nel 1998 il più importante premio letterario argentino, quello bandito ogni anno dal quotidiano di Buenos Aires «La Nación».

Ma nei lunghi anni della sua permanenza in America Latina Andrea Barbaranelli non ha mai dimenticato le sue origini italiane, civitavecchiesi per l'esattezza. Già il padre, frequentatore assiduo del poema belliano e ricercatore paziente d'ogni traccia che possa ricondurre al soggiorno giovanile del Belli in quella città, gli aveva trasmesso il suo immenso amore per questo poeta, nume tutelare di tutti i romani veraci, comprese le propaggini nell'intero territorio laziale. E, una volta trapiantato in America, a contatto quotidiano con la più raffinata *intelligenza* locale, stava con me a domandarsi come fosse possibile che il nome del sommo Belli fosse totalmente ignorato. Ma tant'è: in quelle remote regioni, dove per tanti aspetti risuona la cultura anche letteraria italiana — c'è una strada, a Montevideo, intitolata alla *Divina Commedia* — si discute molto di Eco, Calvino e Pavese, ma di Manzoni e Leopardi pochissimo, di Belli proprio un bel niente.

È stato questo, ritengo, il motivo che ha indotto lui e altri pochi amici — meno d'una decina — a riunirsi una volta alla settimana per procedere alla lettura dei suoi sonetti, e non soltanto dei più famosi. Si è più tardi passati, auspice primissimo Andrea, e per di più buon lettore, a quelli che io stesso venivo a mano a mano scrivendo sull'onda d'una nostalgia prorompente per la mia, ed anche sua, lontana città, e per i modi nuovi intervenuti col tempo nel linguaggio dei suoi abitanti.

L'amicizia si è venuta consolidando negli anni, ed è viva tuttora, unitamente col desiderio di rendere partecipi della nostra passione anche amici uruguaiani e argentini, coi quali ci sentiamo legati ancora da molti vincoli.

Ed ecco, quando in giorni abbastanza recenti mi è avvenuto di scrivere una collana di quattordici sonetti, *Montevideo, m'aricordo* — qualcosa di assai personale, tuttora in attesa, se mai se ne presenterà l'occasione, di venir pubblicato —, il mio amico Barbaranelli ne ha fatto la traduzione in lingua spagnola, di cui mi animo, col suo consenso, a segnalare due esempi, confrontando il mio romanesco col suo rioplatense.

MONTEVIDEO M'ARICORDO

I

Montevideo città senza speranza,
Montevideo città senz'alegria,
che sopravvivi ne la nostarggia
dei giorni annati, i tempi d'una danza

de due corpi allacciati..., la malia
d'un tango imprigionato in una stanza,
e tante cose in più: l'esubberanza
d'un corpo de pantera, l'arbaggia

d'una femmina anziosa e inzinuante,
co li capelli sciorti rosso rame,
avvorta ner lamé, snella, elegante.

Amado mio, de musica ciò fame,
m'arisurti vojosa e interesante,
Montevideo da le staggioni strane.

XIV

Montevideo, città dove aritorni,
le notti lunghe e anche più lunghi i giorni,
inzeguenno i fantasmi dei ricordi:
senza nesun rumore che t'assordi.

Montevideo, che ciài silenzi enormi,
nei giorni de bonaccia anche sui bordi
del Rio. Me se riaffacceno i soggiorni
der tempo annato: e quanno te li scordi?

Montevideo, città de l'amicizzia,
poche parole chiare e patti lunghi,
passa er pampero e spazza la sporcizzia.

Montevideo: qua l'aria sta sospesa,
aspettanno... Ma che? Forze che giunghi
quarcosa novo. E intanto, ne l'attesa...

No, qua nun c'è sorpresa,
un giorno è uguale a un antro, lungo e lento,
gnente qua cambia, a parte solo er vento.

Un'ora oppuro cento,
je fa quasi lo stesso a sta città:
er tempo qua nun córe: è eternità.

Ed ecco qui di seguito la traduzione che ne ha fatto Barbara -
nelli, omettendo la coda, praticamente ignota agli autori spagnoli.

MONTEVIVEO, ME ACUERDO

I

Montevideo, ciudad sin esperanza,
Montevideo, ciudad sin alegría,
que aún vivís en la melancolía
de otros tiempos, los tiempos de una danza

de dos cuerpos unidos..., brujería
de un tango encerrado en una estancia,
y muchas cosas más: la exuberancia
de un cuerpo de pantera, altanería

de una hembra insinuante y lúbrica,
con una cabellera color cobre,
envuelta en el lamé, alta, elegante.

Ay mi amor, estoy loco por tu música,
para mí sos voluptuosa y pobre,
Montevideo, rica e interesante.

XIV

Montevideo, adonde regresás
persiguiendo el fantasma de un recuerdo:
largo es el día, la noche mucho más
en el largo silencio en que me pierdo.

Montevideo, recuerdo tu sigilo,
tus días de calma chicha en las orillas
del Río inmenso, recuerdo mi tranquilos
ayeres en tu triste maravilla.

Montevideo, ciudad de quien respeta
la palabra que ha dado, la amistad,
pasa el pampero y barre la inmundicia.

Montevideo: en el aire hay una inquieta
espera de algo... ¿de qué?...¿la noticia
de algo nuevo? Hasta pronto, mi ciudad...

Ecco: queste sue traduzioni mi sono sempre apparse molto felici, oltre che fedeli all'originale, come è abbastanza logico per chi abbia vissuto uguali esperienze e emozioni. E mi è venuto naturale di chiedergli più di una volta di rinnovare l'esperienza con una parte almeno dell'opera ben più impegnativa del Belli. E lui l'ha fatto per un numero di sonetti a tutt'oggi abbastanza ristretto. Altri, confido, seguiranno abbastanza presto, sempre che io riesca a venire a capo della sua ritrosia e a convincerlo della validità del lavoro intrapreso.

Nell'offrire all'attenzione dei lettori del « 996 » quelli tradotti fino a questo momento, m'incombe il dovere di chiarire il criterio fondamentale a cui si è ispirato Barbaranelli.

Dovendo scegliere fra le molte forme di lingua spagnola parlate nella penisola iberica e nell'immensità del continente latino-americano, egli ha ritenuto di rifarsi a modelli classici in diretto collegamento col Siglo de Oro; mi riferisco alle sottigliezze (*agudezas*) di un Góngora e di un Quevedo, ben presenti in molti scrittori attuali, e in Borges principalmente. Quanto ai titoli originari belliani non è necessario trascriverli, in quanto ben noti ai lettori di questa rivista.

I

A un español, que me decía que allí
 Todo es igual o más bello que en Roma,
 Torres, columnas, coliseo, almudí,
 Antigüedad, hasta las siete lomas,

Le quise hacer una muy buena broma,
 Pa' bajarle los humos al gilí.
 Me fui al mercado y dentro una redoma
 Puse adrede los dos de un jabalí.

Después me fui adonde el charlatán
 Y le dije: «¿Los ve estos cojones?
 Bueno, son los que tuvo el padre Adán».

Al golpe el hombre se quedó muy majo
 Y me dijo: «Estos son dos reliquiones,
 Mas nosotros tenemos el carajo».

II

Quietas, criaturas más, sed juiciosas
 Hijos, callaos, que ya viene padre.
 Oh mi Virgen del llanto dolorosa,
 Oh, ayudadme vos, que sois madre.

No, entrañas más queridas, no lloréis:
No me hagáis morir acongojada.
Él ciertamente no vendrá sin nada,
Compraremos el pan, y comeréis.
¡Si entendierais cuánto os quiero! ¡Ved!
¿Qué, Pepe? ¿estar a oscuras te amedrenta?
Hijo, ¿qué puedo hacer si no hay candela?

Y tú, Adela, qué tienes? Pobre Adela,
¿tienes frío? No se arrime a la pared,
Venga con su mamá, que la calienta!

III

El Papa, el Vicedios, Nuestro Señor,
Es Padre eterno como el Padre Eterno,
Es decir, no se muere, o sea, mejor,
Se muere, pero solo en lo externo.

Que cuando el cuerpo abandona el gobierno,
El alma, firme en el antiguo honor,
No se va al paraíso ni al infierno,
Pasa en seguida en cuerpo al sucesor.

Así pueden variar un poco el pelo,
El cerebro, las tripas, el peinado,
El Papa, en cuanto Papa, es siempre aquello.

Por eso, todo cuerpo destinado
A esa indignidad, se cae del cielo
Sin alma, y trae en sí sólo el resuello.

L'estensore di questa nota si sente autorizzato a concludere formulando l'augurio che Barbaranelli continui nella sua opera, che servirà certamente a diffondere la fama di un grande e ormai indiscusso poeta in una vasta parte del mondo che lo ha fino ai nostri giorni ignorato.



Antonio Spelta, busto di Belli, 1889. Roma, Parco del Pincio.

Di tutto e anche di più!

Ricordando Fiorenzo Fiorentini

DI FABIO DELLA SETA

1945: scomparsa la vecchia EIAR, nasce la nuova entità, denominata RAI – Radio Audizioni Italiane (dieci anni più tardi sarà RAI – Radiotelevisione Italiana). Ed è nascita vera, di un organismo rigenerato dall'afflusso di sangue fresco e di nuove energie. Voci giovanili e vibranti provenienti dal Sud: da Bari, dove è sorto di fatto il nuovo organismo depurato dalle vibrazioni littorie; e dal resto del Sud, da Napoli soprattutto — i Patroni Griffi, i Giagni, i Ghirelli, i La Capria con altri, — che sprigionano vitalità sconosciute negli anni grigi della dittatura fascista. E vi sono, nella RAI appena riemersa nella nuova luce del giorno, anche voci di ebrei, che le ignominiose leggi del 1938 hanno inteso segregare dal resto della nazione. Sono più d'uno, e fra essi c'è un giovane musicista di severa preparazione e di esuberante creatività: Gino Modigliani. Morirà poco più che trentenne, dopo avere dato alla RAI programmi di elevata cultura musicale e composizioni di eccellente fattura, come le musiche di scena della goldoniana *Finta ammalata* e come le *Meditazioni sopra le stimmate di Caterina da Siena*, su testo di Giovanni Gigliozzi, un'altra voce nuova emergente di prepotenza in quegli anni.

Il nome di Giovanni Gigliozzi ne richiama alla mente anche un altro. Stiamo parlando di lui, nato ebreo e mai dimentico di questa sua origine; partigiano nei mesi della clandestinità, e adesso attore e presentatore e poeta; mimo dalla variabile maschera e ballerino persino (per restare nella tipologia ebraica, una sorta di

Danny Kaye in chiave trasteverina). Si chiama Fiorenzo Fiorentini.

La nuova Rai è un po' di tutto davvero: è teatro, è musica, è esperimento. Ed è anche, neppure troppo timidamente, colloquio col pubblico, nonché satira, almeno nei primi anni. È la voce del cittadino che protesta senza più remore né timori, è denuncia e, al tempo stesso, divertimento. Un tempo si chiamava Pasquino, con vari e non meno spiritosi interlocutori: madama Lucrezia, l'abate Luigi, Marforio. Adesso è Radio Campidoglio. Ma lo spiritaccio è lo stesso. Esce alla scoperto la prima volta dopo gli anni della clandestinità, quando pure, sia pure a tratti, aveva fatto sentire la sua; quando aveva deposto sulla mano levata della statua bronzea di Giulio Cesare un filoncino dell'immangiabile pane di guerra con l'irrisorio cartello: « A' Cesaretto, te che sei de fero, / prova a magnà sto pane de l'Impero... ». O quando, al luminescente tabellone che rischiarava le notti della Festa de Noantri, e che annunciava trionfante:

Trastevere, Trastevere
brilli de nova luce.
cià la Madonna e er Duce
che véjeno su tel,

il solito anonimo aveva in controcanto opposto il suo disperato diniego:

Trastevere, Trastevere,
stanchi de tanta luce,
volemo stà a lo scuro:
pijàtelo in der culo
er Duce e puro er Re!

Non c'era più il sor Capanna, coi suoi stornelli salaci. C'era Fiorenzo Fiorentini, adesso, ovverossia il Sor Du' Fodere, che gliene cantava, e al caso gliene suonava, a chiunque ne valesse la pena. Per consolazione e divertimento del popolo, che qualcuno vorrebbe in sempiterno cornuto e mazziato.

Era, Fiorenzo Fiorentini, esattamente l'opposto di quello che al suo ascoltatore fosse dato d'immaginare. Con un difetto di pronuncia che ne faceva un inguaribile balbuziente (inguaribile per modo di dire, perché davanti a un microfono o su un palcoscenico, o più tardi su un set, la balbuzie miracolosamente spariva), Fiorenzo si trasformava in un affascinante affabulatore, così come il più brutto e più complessato ebreo newyorkese, e cioè

Woody Allen, sa trasformarsi nella finzione in esilarante caricatura di se stesso e in incorreggibile ganimede.

Era l'inizio d'una carriera destinata a prolungarsi per sessant'anni, che avrebbe visto Fiorenzo moltiplicarsi in una sequela di personaggi: dal Sor Du' Fodere e Rugantino, alle maschere rivissute con istinto sicuro e con garbo del suo grande predecessore e modello, Ettore Petrolini, al cui nome avrebbe più tardi intitolato un Centro Studi tuttora in attività. Maschere come Chicchignola e come soprattutto Gastone; e poi ancora la caricatura espressiva del Bullo e le tinte melodrammatiche del *Fattaccio* (*Sor delegato mio, nun sò un bojaccia...*).

E l'avrebbe condotto, quella stessa carriera, sorprendentemente anche fuori del mondo romanesco e romano, partner dei più famosi esponenti del nostro teatro di prosa nel più impegnativo repertorio classico (da Plauto a Molière) e anche moderno (*Rapport e Aspettando Godot*). Per non parlare delle canzoni, molte delle quali furono per anni sulla bocca di tutti, per il loro inerpinarsi sul surreale: *Vengo anch'io. No, tu no! Ma perché? Perché no!*: quanti sanno che ai nomi di Fo e di Jannacci se ne affiancava anche un altro, vale a dire il suo?

Come gli autentici figli d'arte (stavo per dire: come gli attori di pura razza, ma mi ha trattenuto il pensiero che l'idiozia criminale nazifascista aveva minacciato di stroncare sul nascere la carriera di uno come lui, ebreo romano d'antica generazione), Fiorenzo Fiorentini era una presenza che s'avvertiva nei momenti e nelle circostanze più imprevedibili, qualunque fosse il rilievo che venisse dato al suo nome. E chi lo conosceva a fondo sapeva che dietro ai suoi lazzi, alla sua versatilità senza fine, c'era una consapevolezza solida e non comune, come avrebbe dimostrato negli anni della maturità, e come il suo Centro Studi ancora oggi sta ad attestare. Quanto a noi del «996», non possiamo tralasciare di richiamare alla mente quanto ebbe a dire sul Belli, dei cui sonetti fu finissimo e consapevole dicitore:

Chi innalza un monumento alla plebe romana è Giuseppe Gioachino Belli. In quale modo ci si deve avvicinare a Belli e come si deve leggere?

Ci sono molti problemi. Prima di tutto Belli è un autore particolarissimo, la sua cultura, non c'è dubbio, è un prodotto della società borghese. E quando uno scrittore borghese si avvicina al popolo per farlo parlare ha sempre questo "tramezzo", diciamo, come fosse un entomologo che studia questi strani insetti che sono i popolani.

Il Belli invece nei suoi 2279 sonetti, solo in sei o sette di questi parla in prima persona. Nei restanti non è lui che parla, ma fa parlare la plebe. In

ogni sonetto di Belli c'è un personaggio che anche quando dialoga, riferisce i dialoghi. Belli è uno che riporta i dialoghi di altri. Questo fa cadere il diaframma che c'è tra il Belli intellettuale e il popolo. Tutto ciò fa sì che, nell'ambito del sonetto, il recitato sia importantissimo.

Cosa intendi per recitato?

Renderlo accessibile, corredarlo di gesti, di toni, di sfumature, comprensibili solo se rapportati al tipo, al personaggio parlante. È noto del resto che il Belli, non solo per queste ragioni, non pubblicò mai i suoi sonetti, ma ne fece letture pregiatissime in salotti, accademie, circoli, nei quali soprattutto era sicuro di non incorrere nei rigori della censura pontificia¹.

Tutto ciò che di lui si poteva e doveva dire è stato detto nella celebrazione che il Comune di Roma ha organizzato in suo onore nella Sala della Protomoteca, affollata e commossa come in poche altre occasioni.

Come suo personale contributo chi scrive si anima a riferire un episodio recente, che precede la sua morte di poco; lo stesso che mi ha portato a più stretto e diretto contatto con lui.

Era appena apparso il volume dei miei sonetti, *Roma in valigia*, e mi sembrò doveroso recarne in omaggio una copia anche a lui. In una notte d'estate mi spinsi fino al Giardino degli Aranci, dove, ormai già da anni, lui si esibiva con la sua compagnia. Mancava un buon quarto d'ora all'inizio dello spettacolo, e mi animai a sgusciare sul retro del palcoscenico. E qui lo trovai, con i compagni più in vista della consueta avventura serale, vale a dire quasi intera la sua famiglia, accomodati su sedie pieghevoli, al riparo, mi sembrò, d'una tenda (eravamo d'estate, ripeto, e la notte s'annunciava serena). Un thermos ripieno, ritengo, di bollente caffè passava di mano in mano. Il pensiero volava a immagini del passato, illustrazioni di quello che fu il teatro dell'arte, intraviste chissà in quale libro, oppure soltanto sognate; il teatro, quello vero di sempre, precarietà, avventura, illusione, avendo a portata di mano una valigia invisibile ricolma di ciarpame destinato a trasformarsi in strabilianti magie: tutto un patrimonio di lazzi e battute che affondano le radici in tempi remoti, e che ancora esplodono rigogliose al rinnovarsi delle stagioni.

1. T. TOSRO, *Fiorenzo Fiorentini, la radio, il cinema, la canzone e il teatro popolare*, presentazione di Luigi Magni, Roma, Edup, 2000.

Con gran timidezza mi spinsi a porgergli il libro. E lui, nel prenderlo in mano, mi fissò con occhi meravigliati, come a domandarmi: perché? Io non ebbi il coraggio di dirgli: perché vi sono elencati i grandi nomi del teatro di Roma, compreso il suo. Un sonetto intitolato al suo nome: glielo dissi più tardi, in un'altra occasione. Quella sera, invece, balbettai appena qualche parola e tornai sui miei passi per prendere posto in platea. Un'attesa, debbo dire, un po' imbarazzata, con negli occhi l'immagine di quell'anziano signore che sorbiva lento la tazzina del suo caffè, come per attingervi un po' di vigore in vista della prova che l'attendeva.

Ma il risultato, di lì a pochissimo davanti ai miei occhi, ebbe dell'incredibile. Quello che apparì sul proscenio fu un personaggio fuori del tempo, un prodigio scattante di rigogliosa vitalità. Una sequenza di pantomime e battute, di schermaglie col pubblico e coi più giovani compagni di scena, qualcosa d'impensabile e irresistibile: una sfida orgogliosa alle leggi degli anni, che erano tanti, al di là degli ottanta.

Tornai a vederlo in alcune altre occasioni. Trovai il coraggio per dirgli: in quel libro c'è anche un sonetto che la riguarda. Di lì a qualche tempo tornai a incontrarlo, e mi disse: « L'ho trovato, e l'ho letto ». E mi parve di scorgere nel suo sguardo un cenno di gratitudine.

Lo vidi ancora al Museo di Roma in Trastevere in una delle presentazioni — la più importante — che ha avuto il mio libro. Ci sono parecchie foto che testimoniano della sua presenza, accanto ad altri volti a me molto cari: produttori, registi, gente dello spettacolo.

Sia consentito all'estensore di questo ricordo di chiuderlo col sonetto che s'intitola a lui, al caro Fiorenzo, sempre vivo e presente sul palcoscenico di questo grande teatro che è questa nostra Roma, dal profondo dei secoli, diciamo almeno da Plauto, fino al tempo presente, che è stato anche il suo.

E, non ne dubitiamo, anche oltre.

FIRORENZO FIORENTINI

Je piace a tutti, a granni e a regazzini,
che reciti, che balli oppuro canti,
st'attore qua, Fiorenzo Fiorentini.
Sta su la scena da quant'anni? Tanti...

Conosciuto da tutti e mai famoso,
pe la pratea lui spenne mente e core,
senza dasse un momento de riposo,
da vero artista e gran lavoratore.

L'amichi sanno quant'è zagajone,
e l'immenza fatica che je costa
salì lassopra e stacce a fà er giggione.

Ma lui ce torna sempre, e lo fa apposta,
come 'na prova vera da campione:
e parla, parla, parla, senza sosta.





Finito di stampare nel mese di giugno del 2012
dalla «ERMES. Servizi Editoriali Integrati S.r.l.»
00040 Ariccia (RM) – via Quarto Negroni, 15
per conto della «Aracne editrice S.r.l.» di Roma