



*RIVISTA DEL CENTRO STUDI  
GIUSEPPE GIOACHINO BELLI*

anno III

numero 1-2

gennaio-agosto 2005

*il 996*

RIVISTA DEL CENTRO STUDI  
GIUSEPPE GIOACHINO 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)  
Alice Di Stefano (segretaria di redazione)  
Laura Biancini, Sabino Caronia, Claudio  
Costa, Fabio Della Seta, 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 Gioachino  
Belli".

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

Finito di stampare nel mese di settembre del  
2005 dalla tipografia «Nuova Eurografica  
S.r.l.» di Roma

anno III, numero 1-2, gennaio-agosto 2005

ISBN 88-548-0246-8

€ 20,00



Questo periodico è associato all'Unione  
Stampa Periodica Italiana

## SOMMARIO

<i>I dialetti fra il Lazio e l'Italia</i> La legge regionale del 21/02/2005 di TULLIO DE MAURO .....	5
<i>Roma, il Papa e il diavolo</i> Belli e Meneghello di SABINO CARONIA .....	15
<i>Bernerì e il "Meo Patacca"</i> Il piú bravo tra gli sgherri romaneschi di GIUSEPPE JANNACCONE .....	29
<i>...e poiché ti parlo</i> <i>con cuore d'amico</i> Trilussa e Arnoldo Mondadori di ORNELLA MORONI .....	39
<i>Un romanesco di Civitavecchia</i> Su Ugo Marzi, medico-poeta di COSMA SIANI .....	59
<i>Il mio dialetto è lingua padre</i> La conversione dialettale di Serrao di GABRIELE SCALESSA .....	71
<i>Clandestini in città</i> Racconti romani di taccole e gabbiani di ALIGHIERO MARIA MAZIO .....	83

## Cronache

*Attività del "Centro Studi G.G. Belli"*  
a cura di Franco Onorati ..... 97

*Trilussa a Milano*  
a cura di Franco Onorati  
e Anna Maria Carpi ..... 111

*Un Convegno di studi su Giorgio Vigolo*  
a cura di Magda Vigilante ..... 115

*Otto Ernst Rock in memoriam*  
a cura di Italo Michele Battafarano .... 121

*Ricordo di Eugenio Cirese*  
a cura di Alberto Mario Cirese ..... 124

## Recensioni

*Dizionario italiano-romanesco*  
di G. Carpaneto e L. Torini  
di CLAUDIO COSTA ..... 127

*"Al tempo del Belli..." Il dialetto dei Sonetti  
nel carteggio Morandi-Chiappini*  
di P. Gibellini, A. Tuzi, A. Spotta  
di COSMA SIANI ..... 134

*Lo Zibaldone di Giuseppe Gioachino Belli*  
di S. Luttazi  
di RAFFAELE DE CESARE ..... 137

## In memoriam

*Il Papa e Belli*  
di FRANCO ONORATI ..... 141

# *I dialetti fra il Lazio e l'Italia*

## La legge regionale del 21/02/2005

DI TULLIO DE MAURO

Il consiglio regionale del Lazio ha approvato in questi giorni una legge che definisce struttura e funzioni di un Istituto per la promozione e tutela dei dialetti della regione, con un acronimo, per la verità, mal pronunziabile: ITPDL. Buona cosa, proposta dai Verdi, ispirata dal valente dialettologo della Sapienza, Ugo Vignuzzi, e sostenuta dal voto unanime dell'intero consiglio: buona cosa se l'Istituto saprà resistere a improvvisate sollecitazioni pataccare, che già si intravedono, e affrontare nella loro complessità lo studio e la miglior promozione delle più autentiche diverse tradizioni dialettali della regione. Vi sono vivaci realtà locali, dai Monti Lepini alla Tolfa, e istituzioni di comprovata serietà, come il Centro Studi Belli presieduto da Muzio Mazzocchi Alemanni, non mancano nel settore e sono di buon auspicio. E di buon auspicio è il ruolo determinante che nell'ITPDL è affidato dalla legge a un comitato scientifico formato da studiosi del romanesco e degli altri dialetti del Lazio accreditati nelle università della Regione, che ne ospitano di assai valorosi: da Ugo Vignuzzi stesso, Paolo D'Achille o Marco Mancini a più giovani come Luca Lorenzetti. E apporti certamente notevoli potranno venire da illustri studiosi delle realtà linguistiche romane e laziali operanti in altre università, da Piero Gibellini o Giuseppe Porta a Federico Albano Leoni. I problemi da affrontare sono, come ho accennato, parecchio complessi.

Il Lazio non è l'unica regione italiana segnata da una profonda eterogeneità, che a volte traspare perfino nelle antiche denominazioni: le Venezie, le Marche, gli Abruzzi, le Puglie, le Calabrie. Ri-

ferita a una regione amministrativa dell'Italia moderna e dello Stato italiano, Lazio è una denominazione nuova, successiva all'unificazione politica nazionale. Così non si è mai detto "i Lazii". Eppure non sarebbe stato e non sarebbe ancor oggi troppo sbagliato.

Come ha spiegato parecchi anni fa uno studioso e geografo colto e geniale come Lucio Gambi, le regioni italiane per la maggior parte non sono state disegnate obbedendo al criterio della loro coerente funzionalità economica e sociale. Ma nessuna nel suo costituirsi e perimetrarsi ha subito altrettanto il peso di scelte puramente amministrative e burocratiche sovrappostesi a storia e cultura come nel caso del Lazio.

Nel dar vita alla nuova realtà amministrativa il criterio dominante fu l'ambizione di costruire intorno a Roma una regione che ne bilanciasse in qualche modo la preponderanza. Roma, grande per il ruolo stesso di capitale (e di doppia capitale) già nel 1870, si è venuta accrescendo durante il Novecento con l'enorme immigrazione da ogni regione italiana: un italiano ogni venti ha lasciato la sua regione di origine per trasferirsi a Roma. La città di conseguenza è cresciuta a dismisura e l'ambizione degli amministratori postunitari, forse improbabile già in origine, è stata di decennio in decennio frustrata. Gli amministratori della capitale e della regione, i più consapevoli, lo sanno bene e dovranno impararlo anche gli studiosi dell'IPTDL quanto è difficile equilibrare i bisogni di Roma e quelli del territorio regionale. Ci vorrà molta saggezza per comporre e sviluppare gli studi su una realtà così complicata: una testa enorme con un corpo di membra eterogenee.

Le "corografie", cioè le carte geografiche sei e settecentesche, rendono ancora evidente l'eterogeneità dei territori raccolti entro i confini della regione Lazio. Senza mezzi termini chiamavano Parte di Toscana i territori a nord-ovest dei laghi di Bracciano e Martignano, Pars Aprutiorum i territori a est di Monte Genzano e Palestrina, Parte di Campagna tutta la zona a sud e a est dei Colli Albani, con un'incerta assegnazione della vasta plaga delle Paludi Pontine, anzi, in qualche carta, Pomptine. In queste carte il Lazio è ancora il Latium Vetus degli antichi romani: il triangolo che, limitato dal mare, *grosso modo* ha un lato che da Fregene va ai monti di Tivoli e un altro che di qui, includendo i Colli Albani, scende al Circeo. Al centro il Patrimonio di Pietro tutt'intorno a Roma.

Dopo il 1870 con un tratto di penna Parte di Toscana, Pars Aprutiorum e Parte di Campagna sono state sottratte alle loro aree di affinità culturale e territoriale, Toscana, Abruzzi, Campania, e

aggragate al territorio romano. Più tardi all'area abruzzese è stata sottratta e aggregata al Lazio l'intera provincia di Rieti.

I dialetti della regione si articolano in modo conforme a questa eterogeneità, di cui storicamente sono il riflesso. Quelli della Tuscia sono prossimi ai dialetti della Toscana meridionale, maremmani, aretini e chianaioli, e dell'Umbria meridionale; dalla Sabina al Reatino le parlate sono simili alle aquilane; più a sud i dialetti hanno crescenti affinità con i dialetti campani e col napoletano.

Al centro, la parlata di Roma (come gli storici dovrebbero sapere e spesso non sanno) è, nelle sue varie epoche, documento insigne delle vicende storiche della città: una città, unica in ciò in Italia, senza significativi centri urbani a lei vicini, senza un contado contermina che la alimentasse, una città in mezzo a quel «deserto» dipinto in un sonetto memorabile da Gioachino Belli. Anche dopo l'enorme espansione urbana a macchia d'olio il deserto di città vicine ancora si riconosce volteggiando in aereo sui dintorni quando Fiumicino è intasato. Ed è un deserto esso stesso testimone di vicende antichissime, come la decisione del Senato romano, dopo le guerre sociali, di distruggere ogni centro abitato significativo alle porte della città.

Senza un contado popolato di confine, la città, nei secoli, ha vissuto invece una doppia pressione: popolare, di immigrazione da regioni dialettalmente lontane che dalla Romagna andavano fino al Napoletano; e di classi dirigenti, come il clero e la curia, di nuovo dialettalmente eterogenee e legate al latino e nella pratica quotidiana al toscano. A quelle classi papaline dopo il 1870 si sostituì il ceto politico nazionale, impiegatizio, giornalistico, anch'esso proveniente da tutt'Italia, anch'esso costretto dalla sua eterogeneità a cercare nell'italiano un terreno di intesa, quando ancora in Italia dominavano incontrastati i dialetti. Queste vicende storiche e demografiche hanno fatto della parlata locale, sottoposta a ondate successive di toscanizzazione e italianizzazione, la realtà «abietta e buffona» di cui diceva il Belli. Era una realtà linguistica che i non popolani da secoli e per secoli hanno affettato di ignorare, una realtà che disprezzavano, salvo a servirsene più o meno inconsapevolmente e che, per condensare in una parola il disprezzo, chiamavano non "romano", ma, con epitetto spregiativo, «romanesco».

Ma proprio tutto ciò ha fatto le fortune di questa parlata. Investita dal genio poetico di Belli, è stata lo strumento adatto, quasi obbligante, per quella inedita «discesa alle Madri» che sono i Sonetti, che portarono alla luce il mondo della plebe infima e reiet-

ta, con i suoi spiriti animali e le sue capacità di deformazione del mondo alto e perbene nel mondo oscuro e irridente dell'inconscio sociale e culturale. Il romanesco, costretto nei secoli ad avvicinarsi sempre più prima al toscano, poi all'italiano, si è costituito in anni recenti in dialetto per eccellenza, comprensibile assai più di ogni altro dialetto, utilizzato quindi come variante bassa del parlato nel teatro e poi nel cinema e utilizzabile perfino dai Bossi per dare voce a risentimenti e affetti.

Queste realtà dialettali multiformi sono certamente di grande interesse storico e linguistico, ma proprio per la profonda eterogeneità si sono prestate assai male a studi unitari e, anche, a studi specifici. I dialetti non romaneschi, lembi minori di altre realtà dialettali, non hanno avuto le cure scientifiche che queste hanno avuto e sono in larga misura inesplorate. Solo sporadiche iniziative di studiosi locali, come il corese Cesare Chiominto, ne hanno registrato in modo degno i tratti e le parole. E ai pregevoli dizionari dialettali che esistono per gli altri grandi dialetti delle altre capitali dell'Italia preunitaria, dal milanese o bolognese al napoletano, dal siciliano al veneziano, fa riscontro un vuoto. Senza nulla togliere al pregio delle schede lessicali raccolte a suo tempo dal Chiappini e al volenteroso più recente dizionario del Vaccaro, mancano al romanesco opere paragonabili per completezza e, spesso, per dignità scientifica a quelle che si hanno per altri dialetti.

Un terreno da arare vario e accidentato è quello che si apre dinanzi agli studi che l'IPTDL dovrà promuovere e dinanzi all'opera di promozione di ciò che ancora vive di vita autentica nella regione: dalle «cante a poeta» della Tolfa e dei butteri al patrimonio di stornelli, conte, filastrocche e di cantilene infantili non ancora cancellate del tutto, al patrimonio di proverbi e espressioni proverbiali. Ancora una volta occorre dire: c'è gloria per tutti. Almeno per quei tutti disposti a rimboccarsi le maniche e a mettere le mani in materie complesse, eterogenee, stratificate, testimoni di storia alta e bassa, di riflessi della cultura più alta e di vita spesso grama. Un po' come il Tevere di cui diceva nei suoi versi romaneschi Maurizio Ferrara: «Er Tevere, che è solo storia e merda».

Riportiamo di seguito il testo della legge regionale che costituisce l'Istituto per la Tutela e Promozione dei Dialetti del Lazio (ITPDL).

## PARTE I

### LEGGI REGIONALI

LEGGE REGIONALE 21 febbraio 2005, n. 12.  
*Tutela e valorizzazione dei dialetti di Roma e del Lazio*

**IL CONSIGLIO REGIONALE**  
**ha approvato**

**IL PRESIDENTE DELLA REGIONE**  
**promulga**

**la seguente legge:**

#### **Art. 1** **(Finalità)**

1. La Regione, al fine di salvaguardare ed incrementare il patrimonio storico e culturale del proprio territorio, tutela, valorizza e promuove i dialetti locali presenti e riconoscibili in porzioni del territorio regionale, sia nella loro espressione orale che nelle forme letterarie.

#### **Art. 2** **(Tipologia delle iniziative sostenute dalla Regione)**

1. La Regione sostiene le iniziative finalizzate alla tutela ed alla valorizzazione dei dialetti del Lazio, intesi come parte del patrimonio culturale della Regione, rientranti nelle seguenti tipologie:

- a) attività di ricerca storica, linguistica e demo-etno-antropologica;
- b) organizzazione di seminari e convegni;

- c) realizzazione e/o pubblicazione di opere letterarie e teatrali;
- d) costituzione e incremento di fondi bibliografici, archivi sonori e videocinematografici afferenti la documentazione di canti, musiche strumentali e danze tradizionali;
- e) tutela, valorizzazione e divulgazione degli usi linguistici dialettali afferenti le tradizioni folcloriche regionali;
- f) iniziative editoriali, discografiche audiovisive, multimediali ed espositive nonché trasmissioni radiofoniche e televisive;
- g) iniziative rivolte alla popolazione scolastica.

**Art. 3**  
**(Istituto per la tutela e la promozione**  
**dei dialetti del Lazio)**

1. La Regione, al fine di garantire il raggiungimento delle finalità di cui all'articolo 1, istituisce, ai sensi dell'articolo 55 dello Statuto, l'istituto per la tutela e la promozione dei dialetti del Lazio (ITPDL).

2. L'ITPDL è ente pubblico dipendente dalla Regione dotato di personalità giuridica, di autonomia statutaria, amministrativa regolamentare, organizzativa finanziaria e contabile ed esercita le proprie attività conformandosi agli indirizzi ed alle direttive della Giunta regionale.

**Art. 4**  
**(Attività dell'ITPDL)**

1. L'ITPDL svolge tutte le attività utili al perseguimento degli obiettivi di cui alla presente legge ed in particolare:

- a) stabilisce rapporti di collaborazione e scambio con i competenti uffici dello Stato, della Regione e degli enti locali nonché con le università, gli istituti di ricerca, le associazioni e singoli studiosi;
- b) avvia l'elaborazione di un vocabolario storico e socio-linguistico dei dialetti del Lazio;
- c) promuove iniziative di studio e di ricerca nel settore, atte anche ad acquisire documentazioni in forma scritta, fotografica grafica o audiovisiva curando la pubblicazione e la diffusione dei risultati sotto forma di libri, pubblicazioni, dischi, audio e videocassette, ed altri mezzi di diffusione;
- d) provvede alla creazione di una biblioteca e nastrovideoteca specializzata nel settore;
- e) assicura la fruizione pubblica del materiale raccolto, secondo le disposizioni previste in apposito regolamento;

- f) promuove e realizza iniziative di diffusione delle ricerche svolte e delle documentazioni raccolte;
- g) promuove e realizza interventi rivolti al mondo della scuola compresi corsi di aggiornamento per insegnanti.

#### **Art. 5 (Organi)**

1. Sono organi dell'ITPDL:
  - a) il direttore;
  - b) il collegio dei revisori.

#### **Art. 6 (Direttore)**

1. Il Presidente della Regione, acquisito il parere della competente commissione consiliare permanente e previa pubblicazione di apposito avviso sul Bollettino Ufficiale della Regione, nomina il direttore dell'ITPDL scegliendolo tra i candidati in possesso di professionalità di livello universitario con specializzazione in materie storiche, linguistiche e demo-etno-antropologiche.

2. Il rapporto di lavoro del direttore è esclusivo e regolato da contratto di diritto privato i cui contenuti, ivi compresi la durata, i limiti di età, le incompatibilità ed i criteri per la determinazione degli emolumenti, sono quelli previsti dalla normativa vigente per i dirigenti delle strutture apicali dell'amministrazione regionale.

3. Il direttore ha la rappresentanza legale dell'ITPDL e ne dirige le attività delle quali è responsabile nei confronti della Regione.

4. Il direttore redige annualmente una relazione sull'attività svolta e sui risultati conseguiti che trasmette all'assessorato competente in materia di cultura.

#### **Art. 7 (Collegio dei revisori)**

1. Il collegio dei revisori è composto da tre membri nominati dal Presidente della Regione scelti tra i revisori contabili iscritti nel registro previsto dall'articolo 1 del decreto legislativo 27 gennaio 1992, n. 88 (Attuazione della direttiva n. 84/253/CEE relativa all'abilitazione delle perso-

ne incaricate del controllo di legge dei documenti contabili) e successive modifiche.

2. il collegio dei revisori elegge al suo interno il presidente, che provvede alla convocazione ed all'organizzazione dei lavori.

3. Il collegio dei revisori esercita il controllo sulla gestione contabile e finanziaria dell'ITPDL e riferisce ogni semestre sui risultati dell'attività di controllo alla Giunta regionale.

### **Art. 8 (Comitato scientifico)**

1. Il Comitato scientifico è composto da sette membri nominati dal Presidente della Regione scelti tra docenti universitari nelle materie di cui all'articolo 6, comma 1.

2. Il comitato scientifico resta in carica per la durata del mandato del direttore dell'ITPDL

3. Il comitato scientifico elegge al suo interno il proprio presidente.

4. Il comitato scientifico presenta annualmente al direttore una proposta di programma contenente le iniziative e le attività per la realizzazione dei compiti istituzionali dell'ITPDL.

### **Art. 9 (Statuto e regolamento interno)**

1. Il direttore, entro sessanta giorni dalla nomina, adotta lo statuto dell'ITPDL in cui sono disciplinati, in particolare, i principi di organizzazione, le competenze e le modalità di funzionamento degli organi.

2. Lo statuto è approvato dalla Giunta regionale che può apportare, ove necessario, modifiche ed integrazioni.

3. Nei trenta giorni successivi all'approvazione dello statuto, il direttore adotta il regolamento interno, contenente le norme di organizzazione e di controllo interno, la dotazione organica, le procedure per la formazione degli strumenti contabili, nonché le modalità di costituzione e funzionamento del comitato scientifico.

### **Art. 10 (Organizzazione e personale)**

1 L'ITPDL ha una struttura amministrativa cui è preposto un dirigente nominato dal direttore e scelto fra persone in possesso di diploma di

laurea e con una provata esperienza nella direzione amministrativa di enti, aziende e strutture pubbliche o private.

2. Il regolamento di cui all'articolo 9 determina le modalità di organizzazione della struttura di cui al comma 1.

3. Il rapporto di lavoro del dirigente di cui al comma 1 è a tempo pieno.

4. Il personale dell'ITPDL gode dello stesso stato giuridico e trattamento economico del personale regionale.

5. Per l'espletamento dei suoi compiti istituzionali l'ITPDL si avvale prioritariamente di personale messo a disposizione dalla Regione Lazio.

6. L'ITPDL può, altresì, avvalersi:

- a) di personale comandato dalla Regione Lazio;
- b) di società o singoli professionisti mediante contratti di consulenza.

#### **Art. 11 (Finanziamento)**

1. Il finanziamento dell'ITPDL è assicurato mediante:

- a) risorse di parte corrente ed in conto capitale determinate secondo parametri fissati dalla Giunta regionale in relazione alle attività svolte dall'ITPDL ai sensi della presente legge;
- b) introiti derivanti dall'effettuazione di consulenze e prestazioni erogate a favore di terzi;
- c) somme stanziare nei bilanci della Regione e degli enti locali per l'esercizio di attività assegnate all'ITPDL;
- d) finanziamenti dello Stato, dell'Unione europea e di altri organismi internazionali per specifici progetti.

#### **Art. 12 (Centro regionale di documentazione, ricerca e valorizzazione del patrimonio linguistico di Roma e del Lazio)**

1. Per le finalità di cui alla presente legge, la Giunta regionale istituisce, nell'ambito delle proprie strutture, un centro regionale di documentazione, ricerca e valorizzazione del patrimonio linguistico di Roma e del Lazio.

2. Il centro opera in collaborazione con l'ITPDL, con il compito di introdurre nel sistema di catalogazione regionale i dati provenienti dagli studi e dalle iniziative poste in essere dall'ITPDL e da altre fonti.

**Art. 13**  
**(Promozione dello studio**  
**dei dialetti nelle scuole)**

1. La Regione promuove e finanzia lo studio dei dialetti del Lazio nelle scuole, nelle università popolari e della terza età, nei centri anziani, in tutte le comunità di emigrati laziali in Italia o all'estero nonché nelle associazioni che abbiano tra gli scopi sociali lo studio e la promozione dei dialetti del Lazio, attraverso una costante attività propositiva e progettuale svolta direttamente o attraverso l'ITPDL

**Art. 14**  
**(Norma finanziaria)**

1. Per l'attuazione della presente legge è autorizzata, per l'esercizio finanziario 2005, la spesa di euro 25.000,00 (venticinquemila).

2. Il relativo onere è posto a carico dell'UPB G23 mediante l'istituzione di apposito capitolo denominato "Spese per il funzionamento dell'Istituto per la tutela e la promozione dei dialetti del Lazio".

**La presente legge regionale sarà pubblicata sul Bollettino Ufficiale della Regione. È fatto obbligo a chiunque spetti di osservarla e di farla osservare come legge della Regione Lazio.**

Data a Roma addì 21 febbraio 2005

*Il Presidente*  
Storace

# Roma, il Papa e il Diavolo

---

DI LUIGI MENEGHELLO\*

*Con il titolo Roma, il Papa e il Diavolo trasmettiamo ora un programma sul poeta romano del diciannovesimo secolo: Belli.*

*Di tre Letture sulla poesia italiana, questa è la seconda, scelta e presentata da Luigi Meneghello. I sonetti tradotti saranno letti da Duncan McLartyre e nell'originale romanesco da Giorgio Vigolo, curatore dell'edizione completa dei sonetti di Belli. La traduzione in versi scozzesi è di Robert Garioch.*

Belli è uno dei massimi dialettali tra i grandi poeti italiani.

Romano in modo assoluto; eppure io credo che oggi possa essere compreso anche fuori d'Italia. Realista, profondamente legato alla vita che scorre attorno a lui, ha creato dal vernacolo romanesco uno straordinario linguaggio letterario. Non credo che egli sia molto conosciuto fuori d'Italia, ma gli stranieri che si sono "imbattuti" nel suo lavoro ne sono generalmente rimasti colpiti. Per esempio Sainte-Beuve, che ne sentì parlare da Gogol, scrisse: « Egli ha originalità e spirito; ma veramente qualcosa di più di questo. Sembra che sia un *grande* poeta, immerso nell'essenza della vita romana. Non pubblica nulla, la sua opera resta manoscritta, non circola molto».

La prima cosa da spiegare chiaramente è che Belli *non* è un *poeta folkloristico*, non solo un grande pittore della vita popolare romana.

\* Testo della conversazione su Belli tenuta da Luigi Meneghello per il terzo programma della BBC: Londra, sabato 29 febbraio 1959, ore 21:30-22. Traduzione di Berta Ascoli.

La sua straordinarietà è un'altra. Non si tratta solo della eccezionale mole della sua produzione, più di duemila sonetti, ma della irresistibile rapidità con cui li scrisse. La maggior parte dei sonetti fu composta in un seguito di intermittenti esplosioni di creatività, in cinque o sei anni, dal 1831 al 1837. Erano momenti di furia quasi patologica: cinque, sei, dieci sonetti al giorno, settimana dopo settimana. Poi, per un altro decennio, aggiunte sporadiche. E dopo, silenzio. A metà degli anni Quaranta si fermò, esausto, non più "posseduto".

Il suo modo di lavorare è strano. Non solo non pubblicò; arrivò addirittura a condannare la sua opera e dette persino disposizioni affinché fosse distrutta; come se si fosse semplicemente trattato di una crisi fisiologica, di una espulsione di cattivi umori. Il "mezzo" usato era subletterario, non degno abbastanza della poesia "seria". La materia del soggetto era così volgare da non potersi trattare. A ogni passo egli sconfinava nell'indecente, nel sovversivo, nel blasfemo. Aveva sostenuto di mirare unicamente a esplorare e a documentare; ma, in realtà, come uno dei suoi migliori critici dice, egli stava lottando con la proiezione di quanto considerava inesplicabile o illegittimo in se stesso. E la verità è che mai una maggiore quantità di materia disperatamente sordida è stata purificata più trionfalmente. Questo è il romantico *background* di ciò che voleva essere come « un monumento del popolo di Roma quale esso è oggi ».

Da un certo punto di vista questa è una buona descrizione dei sonetti: un quadro realistico della vita romana, una enorme commedia senza una trama, con innumerevoli scene e migliaia di personaggi. Una società nel suo complesso, ricchi e poveri, prelati e prostitute, risse e processioni. Ci sono ritratti e schizzi. Ascoltiamone un paio, prima in traduzione, poi in romanesco. Nel primo il parlante è un assiduo di esecuzioni capitali:

*Er diletante de Ponte:*

Viengheno: attenti: la funzione è llesta.  
Ecco cor collo iggnudo e ttrittichente  
er prim'omo dell'opera, er pazziente,  
l'asso a ccoppe, er zignore de la festa.

E ecco er professore che sse presta  
a sserví da scirúsico a la ggente  
pe ttré cquadrini, e a tutti ggentirmente  
je cura er male der dolor de testa.  
Ma nnò a mman manca, nò: ll'antro a mman dritta.  
Quello ar ziconno posto è ll'ajjutante.

La proscedenza aspetta a Mmastro Titta.  
 Volete inzeggnà a mmé cchi ffà la capa?  
 Io cqua nun manco mai: so ffrequentante;  
 e er boia lo conosco com'er Papa.

*Chi ccerca trova*

Se l'è vvorzúta lui: dunque su' danno.  
 Io me n'annavo in giù pp'er fatto mio,  
 quann'ecco che l'incontro, e jje fo: « Addio ».  
 Lui passa, e mm'arisponne cojjonanno.

Dico: « Evviva er cornuto »; e er zor Orlandino  
 (n'è ttistimonio tutto Bborgo-Pio)  
 strilla: « Ah ccaroggna, impara chi ssò io »;  
 e ttorna indietro poi come un tiranno.

Come io lo vedde cor cortello in arto,  
 co la spuma a la bbocca e ll'occhi rossi  
 cúrreme addosso pe vvení a l'assarto,

m'impostai cor un zercio e nnun me mossi.  
 Je fesci fa ttre antri passi, e ar quarto  
 lo pres'in fronte, e jje scrocchiorno l'ossi.

Tutto in questi sonetti è drammatizzato. Belli non commenta, non descrive. I sonetti sono parlati, come se fossero recitati in una rappresentazione teatrale, con le effettive parole dei personaggi.

E questo contenuto non convenzionale, "antiletterario", è calato nella più letteraria delle forme poetiche, il sonetto. Ci si accorge di leggere *poesia* e, nello stesso tempo, di ascoltare la schietta parlata della plebe romana.

Il rapporto tra il poeta e la sua materia sta nel "riso". Belli è soprattutto un grande scrittore comico. Il suo mondo è rappresentato dal lato assurdo, ridicolo, grottesco, o semplicemente buffo.

Ma sotto la sua risata c'è dolore e indignazione. E anche qualcosa di più: un forte pessimismo, un intenso senso della mortalità, una attrazione quasi barocca per il macabro.

Così, molti dei suoi migliori sonetti trattano, in un modo o nell'altro, della morte.

Questo è il motivo più presente nell'universo belliano. Il suo emblema, il teschio, è con noi sempre, come dice uno dei suoi personaggi.

*Er cimiterio de la Morte*

Come tornai da la Madon-dell'-Orto  
 co cquer pizzicarolo de la scesta,  
 agnede poi cor mannataro storto  
 ar Cimiterio suo che cc'è la festa.

Ner guardà cqueli schertri io me so accorto  
 d'una gran cosa, e sta gran cosa è cquesta:  
 che ll'omo vivo come ll'omo morto  
 ha una testa de morto in de la testa.

E ho scuperto accusí cche, o bbelli o bbrutti,  
 o ppríncipi, o vvassalli, o mmonzignori,  
 sta testa che ddich'io sce ll'hanno tutti.

Duncue, ar monno, e li bboni e li cattivi,  
 li matti, li somari e li dottori  
 so stati morti prima d'esse vivi.

La morte, il giudizio universale e questa « cana eternità », come la chiama, sono veramente le *cose ultime* di questa poesia. Belli è certamente preoccupato della morte, ma sa che questa non è la fine di tutto — ha una coda — e il titolo del prossimo sonetto è proprio *La morte co la coda*

Cqua nun ze n'esse: o ssemo ggiacubbini,  
 o ccredemo a la lègge der zignnore.  
 Si cce credemo, o mminentì o ppaini,  
 la morte è un passo cche vve ggela er core.

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

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

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

E ora

*Er giorno der giudizio*

Cuattro angioloni co le tromme in bocca  
 se metteranno uno pe ccantone  
 a ssonà: poi co ttanto de voscione  
 cominceranno a ddì: ffora a cchi ttocca.

Allora vierà ssù una filastrocca  
 de schertri da la terra a ppecorone,  
 pe rripjjà ffigura de perzone,  
 come purcini attorno de la bbiocca.

E sta bbiocca sarà ddo bbenedetto  
 che ne farà du' parte, bbianca, e nnera:  
 una pe annà in cantina, una sur tetto.

All'urtimo usscirà 'na sonajjera  
 d'Angioli, e, ccome si ss'annassi a letto,  
 smorzeranno li lumi, e bbona sera.

Questo è il Belli più alto e più cupo.

Egli ha scritto molti sonetti di questo spessore, ma in centinaia di altri si occupa di quotidianità — patetica, umile, triviale:

*Se more*

Nun zapete chi è mmorto stammatina?  
 È morto Repisscitto, er mi' somaro.  
 Povera bbestia, ch'era tanto caro  
 da potecce annà in groppa una reggina.

L'ariportavo via dar mulinaro  
 co ttre sacchi-da-rubbio de farina,  
 e ggjà mm'aveva fatte una diescina  
 de cascade, perch'era scipollaro.

J'avevo detto: nun me fa la sesta;  
 ma llui la vorze fa, pporco futtuto;  
 e io je diede una stangata in testa.

Lui fesce allora come uno stranuto,  
 stirò le scianche, e tterminò la festa.  
 Poverello! m'è pproprio dispiasciuto.

Vi sono molti ritratti anonimi, immagini forti della vita della "classe lavoratrice".

Raramente il tono è neutrale, qualche volta risuonano fortemente le note della satira morale e politica:

*Er ferraro*

Pe mmantené mmi' mojje, du' sorelle,  
e cquattro fijji io so cc'a sta fuscina  
comincio co le stelle la matina  
e ffinisco la sera co le stelle.

E cquanno ho mmesso a rrisico la pelle  
e nnun m'arreggo ppiù ssopr'a la schina,  
cos'ho abbuscato? Ar zommo una trentina  
bbajocchi da empicce le bbudelle.

Eccolo er mi discorzo, sor Vincenzo:  
quer *cchi ttanto e cchi ggnente* è 'na commedia  
che mm'addanno ogni vorta che cce penzo.

Come! io dico, tu ssudi er zangue tuo,  
e ttatanto un Zovrano s'una ssedia  
co ddu' schizzi de penna è ttutto suo!

Nel sonetto seguente, la società romana è classificata secondo un punto di vista particolare in base a un sistema che finora ritengo peculiare di Belli:

*Li Morti de Roma*

Cuelli morti che ssò dde mezza tacca  
fra ttanta ggente che sse va a ffà fotte,  
vanno de ggiorno, cantanno a la stracca,  
verzo la bbuscia che sse l'ha dda iggnotte.

Cuell'antri, in cammio, c'hanno la patacca  
de Signori e dde fijji de miggnotte,  
so ppiù cciovili, e ttiengheno la cacca  
de fuggì er Zole, edde viaggià dde notte.

Cc'è ppoi 'na terza sorte de figura,  
'n'antra spescie de morti, che ccammina  
senza mocoli e ccassa in zepportura.

Cuesti semo noantri, Crementina,  
che ccottivati a ppesce de frittura,  
sce bbutteno a la mucchia de matina.

La satira è assai più virulenta nei molti sonetti in cui l'autorità papale è chiamata direttamente in causa.

I sonetti sono colmi di anticlericalismo, ma il genere di anticlericalismo di Belli è forse incomprensibile fuori del suo luogo di origine. Esso non è razionale e irreligioso, è italiano, pessimistico e certamente cristiano:

*E ccìò li tistimònti*

Quanno che er Zanto-padre passò jjeri  
pe Ppasquino ar tornà da la Nunziata  
tava cor una sciuma indiolata  
peggio d'un caporal de granattieri.

E ffasceva una scerta chiacchierata  
ar Cardinal'Orioli e a Ffarcogneri,  
che jje stàveno a ssede de facciata  
tutt'e ddua zzitti zzitti e sseri serì.

La ggente intanto strillava a ttempesta;  
e llui de cqua e de llà ddar carrozzone  
'na bbenedizionaccia lesta lesta.

Poi ritornava co le su' manone  
a ggistì a cquelli; e cquelli co la testa  
pareva che jje dàssino raggione.

Ma c'è un altro elemento in Belli, l'elemento del demonico. Giorgio Vigolo, curatore di una splendida edizione dei *Sonetti*, fu il primo a indicarlo e comprenderlo completamente.

Belli è affascinato dal diavolo e dalle sue opere. Il libro è pieno di influenze demoniache, streghe, sabba, incantesimi. Il diavolo è parte essenziale della sacralità di Roma — e della vita.

La sua opera è essenziale per spiegare il nostro mondo.

Egli è una creatura di Dio, dice Belli, come lo siamo noi.

*Luigi Meneghello*

## Belli e Meneghello

DI SABINO CARONIA

In occasione del convegno internazionale di studi "Giuseppe Gioachino Belli" nel bicentenario della nascita (Roma, 6-9 novembre 1991), dovendo preparare il mio intervento su Belli e Meneghello, in data 10 luglio indirizzai una lettera allo scrittore per avere notizie di una sua conversazione su Belli per la BBC, su consiglio dell'amico Elio Chinol.

Riporto qui la risposta a quella lettera:

*Caro Caronia, mi arriva la sua del 10/VII, e La ringrazio. Non deve assolutamente preoccuparsi di avermi 'disturbato' o infastidito - Le assicuro che non è così - è solo che non sono in grado di darle le informazioni dettagliate che vorrebbe. Non ricordo più i dettagli di quelle lontane conversazioni per la BBC - e non ho e non ho mai avuto il testo 'ufficiale'. Perfino sulla data, fino a 10 minuti fa non riesco ad orientarmi. Per puro caso ho trovato ora un appunto di diario del 1959 da cui mi pare che risulti che ho inciso una conversazione sul Belli (in inglese) a Londra il 26 febbraio 1959. Noti: una conversazione, in un ciclo di tre (Petrarca, Belli, Tasso, se non sbaglio). I contatti (lettera) con Vigolo dovrebbero essere avvenuti qualche settimana o mese prima. La conversazione sul Belli deve essere stata trasmessa qualche giorno o settimana dopo la data che le ho indicato. Volendo, uno dovrebbe scrivere alla BBC...*

*Vede perché non posso aiutarla più efficacemente? [...]*

*Suo*

*Luigi Meneghello*

La vicenda biografica di Luigi Meneghello contribuisce ad intendere le motivazioni della sua attività letteraria.

Nato a Malo (Vicenza) nel 1922 ha studiato a Vicenza e a Padova, dove ha conseguito la laurea in filosofia, e ha preso parte alla Resistenza. Decisivo per il suo destino di narratore è stato il trasferimento in Inghilterra nel 1947, dove ha insegnato letteratura italiana all'università di Reading dando vita ad un istituto di italianistica fra i più importanti esistenti all'estero.

Attualmente vive metà dell'anno a Londra e metà a Thiene. La sua prima opera, *Libera nos a Malo*, del 1963, è ormai considerata dalla critica uno dei maggiori libri del secondo novecento italiano. Scrittore della memoria e della rievocazione del tempo dell'infan-

zia, Meneghello ha un carattere stilistico del tutto personale, poiché utilizza nei suoi libri una sorta di *patois* dialettale con il gusto del grottesco e dello scavo linguistico-filologico e con frequenti innesti di neologismi ed elementi gergali.

Del 1964 è il romanzo *Piccoli Maestri*, che narra le vicende minime di un gruppo di partigiani-antieroi vicentini, tra cui l'autore. Il libro uscì in un'edizione riveduta nel 1976 ed è stato trasposto in un film nel 1998 da Daniele Luchetti.

Altre sue opere sono: *Pomo pero* (1974), *Fiori italiani* (1976), *Bau-sète* (1988), *Il Dispatrio* (1994), che riferiscono sempre frammenti della memoria e della vita quotidiana vissuta dall'autore.

Ha scritto anche numerosi saggi che contengono sempre elementi autobiografici e di studi sulle tradizioni dialettali: *Jura* (1987), *Ma-redè*, *Maredè* (1991). Altri titoli sono: *Promemoria* (1994), *Il Turbo e il Chiaro* (1996), *La materia di Reading e altri reparti* (1997). Due volumi con le opere complete, a cura di F. Caputo, sono stati pubblicati da Rizzoli, che ha riproposto anche diversi suoi singoli libri.

Il primo introduttore alla lettura del Belli è stato per Luigi Meneghello Sergio Romagnoli. La passione per il Belli si sviluppa pienamente negli anni '50. Di quel periodo sono appunto tre conversazioni per la BBC con lettura di sonetti dall'edizione curata da Giorgio Vigolo tradotti in *lowland scots*, cioè in inglese-scozzese, da Edwin Morgan. Damiano Abeni in un suo saggio<sup>1</sup>, a proposito delle traduzioni di sonetti belliani in *lowland scots* da parte di Robert Garioch (*Complete poetical works*, a cura di Robin Fulton, Edimburgo, 1975), menziona Edwin Morgan, versatile autore scozzese e traduttore, tra gli altri, di Montale, come compilatore della scheda su Garioch in *Contemporary poets* (Londra, 1980).

Una conversazione per la BBC sul Belli risulterebbe incisa a Londra il 26 febbraio 1959 in un ciclo di tre conferenze rispettivamente su Petrarca, Tasso e Belli. Di poco tempo prima sono i contatti, esclusivamente epistolari, con Vigolo. Meneghello ha poi introdotto il Belli per la laurea in Italiano a Reading dichiarandosi

1. Robert Garioch: *G.G. Belli sulla scia di Fergusson e Burns*, in *G.G. Belli, romano, italiano ed europeo*, Roma, Bonacci, 1985, pp. 223-231.

2. L. MENEGHELLO, *Libera nos a Malo*, Milano, Mondadori, 1986. È uscito da Feltrinelli nel 1963 e, in seconda edizione, da Rizzoli nel 1975. L. Meneghello, *Pomo pero*, Milano, Mondadori, 1987. È uscito da Rizzoli nel 1974 con il sottotitolo *Paralipomeni di un libro di famiglia*.

convinto che un corso di italiano potrebbe limitarsi anche solo a Dante e Belli e ha inteso prendere a modello la caratterizzazione belliana di una realtà sapida e dolente in *Libera nos a Malo* e in *Pomo pero*, che il sottotitolo, *Paralipomeni di un libro di famiglia*, indica chiaramente come un complemento, a undici anni di distanza, di *Libera nos a Malo*<sup>2</sup>.

Allo stesso proposito sembrano rispondere anche i Sondaggi nel campo della volgare eloquenza vicentina, ora raccolti nel volume *Maredè, Maredè...*<sup>3</sup>

L'ammirazione di Meneghello per Belli è testimoniata in *Pomo pero* dal riferimento ai tre volumi dell'edizione Vigolo, « i tre volumi del Belli che io avevo detto che non possono mancare in una casa italiana seria »<sup>4</sup>. A proposito del termine « crocione » (*Pomo pero*, pp. 66 e 155) nella recente edizione di tutte le opere Meneghello osserva: « È una parola che ho usato io stesso quel giorno per fare impressione ai bambini con effetti spettacolosi; anche questo è di provenienza letteraria, viene da Giuseppe Gioachino Belli »<sup>5</sup>. Per l'uso del termine « crocione » in Belli si veda il sonetto 394, *Momoriale ar Papa* e soprattutto il sonetto 932, *Giovedì Ssanto* per cui Vigolo sottolinea la superstiziosa corporalizzazione del crocione che « passa li ponti ».

Importante è soprattutto quanto Meneghello dichiara in un suo scritto raccolto già in *Il tremaio* e ora in *Jura*: « Sul piano delle influenze strettamente letterarie non saprei pensare che al Belli che ammiro molto, quasi esageratamente, e che ha contato per me assai più del Porta... »<sup>6</sup>.

Quello scritto si apre con un'autocitazione tratta da un'intervista a « Epoca » del 7 dicembre 1974, che originariamente non a caso lo intitolava: *Vorrei far splendere quella sgrammaticata grammatica*.

3. Id., *Maredè, Maredè...*, Milano, Rizzoli, 1991. « Maredè, Maredè / salta fòra co quatro corni / se no te... ». L'invito-incantazione della filastrocca infantile che è rivolto alla poco meno che numinosa creatura perché salti fuori con quattro corni « si può estendere a ogni tentativo di *tease out* ciò che è riposto, il senso delle cose e delle parole, di farlo uscire alla luce del giorno con tutto l'apparato dei suoi quattro corni... » (ivi, pp.147-148).

4. Id., *Pomo pero*, cit., p. 60.

5. Id., *Opere*, Milano, Rizzoli, 1983, pp. 362 e 853).

6. Id., *Il tremaio*, in *Jura*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 121-122. Il saggio riproduce, con qualche variante, quello apparso, col titolo *Vorrei far splendere quella sgrammaticata grammatica* nel volume miscelaneo *Il tremaio* (Bergamo, Lubrina, 1986).

È il proposito di «far splendere» attraverso i «trasporti» la materia dialettale, di «comunicare il più vividamente possibile ciò che c'è di eslege — o che pare eslege — nel mondo popolare e dialettale», di «comunicare la sostanza intima, il "vero" delle cose su cui si scrive».

Meneghello riprende da Belli la volontà di salvare una lingua tagliata «...morendo una lingua non muoiono certe alternative per dire le cose, ma muoiono certe cose»<sup>7</sup>, il gusto del reperto, «un gusto che è archeologico e storico insieme»<sup>8</sup>, l'impianto di carattere documentario, il desiderio di lasciare il «monumento di quel che oggi è la plebe di Roma», il sentimento della «alterità» del romanesco rispetto alla lingua<sup>9</sup>, il proposito di fare del «parlar romanesco» uno strumento di altissima poesia «Io non vò già presentar nelle mie carte la poesia popolare, ma i popolari discorsi svolti nella mia poesia».

La «sgrammaticata grammatica» di Meneghello è fatta servire alla caratterizzazione poetica di una realtà sapida e dolente di cui modello esemplare è Belli, sono «i popolari discorsi svolti nella sua poesia».

È al Belli grande *artifex*, esperto in filologia popolare come egli stesso amava definirsi, alla concezione febbrile e fortemente sperimentale della poesia propria di un poeta artefice che tuttavia si esercita su materiale orale, alla singolarissima confluenza di cultura e anticultura che già Vigolo sottolinea nel linguaggio<sup>10</sup>, che si deve fare riferimento per Meneghello, come già a Dante «miglior fabbro del parlar materno» che fa splendere la sua «corta favella»<sup>11</sup>.

7. ID., *Pomo pero*, cit., p. 158. «...la filologia poetica di Meneghello ha la profonda aspirazione di una memoria salvifica, di una disperata restituzione» (*Storia della letteratura italiana* diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, *Il Novecento*, Tomo II, Milano, Garzanti, 1987, p.961).

8. E. PELLEGRINI, *Vorrei far splendere quella sgrammaticata grammatica*, in *Su/Per Meneghello*, a c. di Giulio Lepschy, Milano, Edizioni di Comunità, 1983. «Tentazione ricorrente di allestire una necropoli: come nelle città seppellita, ripulire pezzi di parete, preservare i graffiti» (L. Meneghello, *Maredè, Maredè...*, cit., p. 216).

9. Si pensi alla distinzione tra l'uccellino e l'oseleto in *Jura*, cit., pp. 20-30, 101, e tra i due cimiteri, il simitèrio e il camposanto in *Maredè, Maredè...*, cit., p.158. Si vedano in proposito già le considerazioni di Meneghello nelle pagine iniziali di *Fiori italiani*, Milano, Rizzoli, 1986.

10. G. VIGOLO, *Introduzione a I sonetti romaneschi di G.G. Belli*, Milano, Mondadori, 1952, I, p. XXIX.

11. Sui dantismi in Meneghello e in genere su Dante e Meneghello si veda almeno il saggio di Z.G. BARANSKI *All'origine della narrativa di Meneghello*, in *Su/Per Meneghello*, cit., pp. 97-108.

Partendo dall'analisi della struttura tipica del sonetto per cui la materia, abolita ogni narrazione o aneddotta, prende la forma dell'istantanea, dalla rapida eterna fissità del sonetto che costituisce il coerente corollario dell'assunto asistemático di un'opera che si configura come una serie di « distinti quadretti », come una nebulosa di splendidi frammenti di rapida eternità, si è voluto indicare anche in Belli un germe dell'arte per l'arte, da D'Annunzio che definì Belli « il più grande artefice del sonetto che abbia avuto la nostra letteratura »<sup>12</sup>, a Contini che osserva come « la classicità epigrafica, la chiusa del sonetto conferivano al discorso una rapida eternità »<sup>13</sup>, a Jorn Moestrup, che al « parnassianesimo » di Belli, indicato già da Contini, ha dedicato un importante saggio<sup>14</sup>, a Cesare Segre, cui si deve anche più di un importante saggio su Meneghella.

Sul plurilinguismo di Meneghella, singolare compresenza di dialetto, lingua italiana, inglese e latino, e sul valore dei « trasporti », come è definita in *Libera nos a Malo* la creazione di parole che devono armonizzare con l'italiano e insieme rispettare il dialetto<sup>15</sup>, molto si è scritto e basterà richiamare in questa sede i saggi di Meneghella ora raccolti in *Jura*<sup>16</sup>.

Qualche considerazione si può tuttavia aggiungere a proposito del « latinesco » di Meneghella per cui può essere utilmente richiamato il « latinesco » di Belli<sup>17</sup>.

12. La frase di d'Annunzio è riferita da Bruers (A. BRUERS, *G.G. Belli e G. D'Annunzio in Saggi sulla letteratura italiana e straniera*, Bologna, Zanichelli, 1943).

13. G. CONTINI, *Variante e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p.570.

14. J. MOESTRUP, *Stile e struttura del sonetto belliano* in *Studi belliani*, Roma, Colombo, 1965, pp. 269-278.

15. L. MENEGHELLO, *Libera nos a Malo*, cit., pp. 283-284. Meneghella aveva forse presente l'uso del termine « trasporti » nell'Introduzione di Giorgio Vigolo a *I sonetti romaneschi di G.G. Belli*, cit., pp. LXXXV, XC, CII.

16. Particolarmente interessanti sono le considerazioni di Meneghella sulla genesi (le frasi sugli arditi e sui vibralani che costituiscono il primo nucleo di *Libera nos a Malo*), la tecnica e il valore dei trasporti nel saggio *Il tremaio*, cit. Sul valore del termine dialettale *ava* usato come trasporto in *Libera nos a Malo* (cit., pp. 36-38), indicato nel saggio di Meneghella, si veda anche l'introduzione di F. BANDINI a *Pomo pero*, cit., pp. 5-6.

17. Su quello che si suole indicare come il « latinesco » di Belli, su quei « modi latineschi » così definiti da Belli in nota al sonetto *Er cazzetto de giudizio* (782) si vedano i saggi di R. VIGHI *Latino e latinesco in Belli*, in «L'Urbe» nn. 3-4, maggio-agosto 1983, e di E. COCCIA, *Belli e il latino in G.G. Belli romano, italiano ed europeo*, cit., pp. 169-178.

« Libera nos amaluàmen... ». Così inizia il noto passo che intitola il romanzo, dove attraverso l'errata divisione delle parole conclusive del *Pater noster* da "libera nos a malo amen" si arriva al *luàme*, a ciò che il *luàme* significa<sup>18</sup>.

È stato notato che le parole latine sono la prima vittima dell'incomprensione e dei tentativi di risemantizzazione da Boccaccio a Meneghelo<sup>19</sup>.

C'è una linea di svolgimento da Boccaccio a Belli a Meneghelo, non a caso tutti e tre narratori per interposta persona, dalla fictio del *Decameron* come raccolta di novelle raccontate da altri ai « popolari » discorsi di Belli alle « parole di Mino » di Meneghelo.

E, con riferimento a Belli, si pensi al catechismo di Meneghelo, alla teologia « semplificata e forse un po' svisata » che è l'argomento del xxv capitolo di *Libera nos a Malo*, all'approccio prerazionale alla realtà del fatto religioso, alla invenzione linguistica che affonda le sue radici nelle remote pratiche dell'infanzia cattolica.

Prendiamo in esame il momento forse più alto di *Libera nos a Malo*: « Gioia somma e perfetta, astratta dal tempo, in mezzo al paese, come fuori della portata della morte »<sup>20</sup>.

C'è la sensazione di un ricordo fuori del tempo.

Il recupero del paese « forma a priori della memoria »<sup>21</sup> e della parola del dialetto, che è « la cosa stessa, appercepita prima che imparassimo a ragionare, e non più sfumata in seguito dato che ci hanno insegnato a ragionare in un'altra lingua », è fuori del tempo<sup>22</sup>. Vien fatto di richiamare Proust: « Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous, pour la sentir, l'homme affranchi de l'ordre du temps. [...] situé hors du temps, que pourrait-il craindre de l'avenir? »<sup>23</sup>.

In *Jura*, alla domanda se il processo, per cui sembra che nei suoi libri « ripeta » (nel senso freudiano) con le parole certe esperienze,

18. L. MENEGHELLO, *Libera nos a Malo*, cit., p. 101.

19. C. SEGRE, *Libera nos a Malo* in *Su/Per Meneghelo*, cit.

20. L. MENEGHELLO, *Libera nos a Malo*, cit., p.89.

21. Ivi, p. 267.

22. Ivi, p. 37: «Vorrei sottrarre le nostre cose al tempo effimero dei calendari, spostandole sul terreno di un tempo senza tempo» (L. MENEGHELLO, *Maredè, Maredè...*, cit., pp. 202-203). In *Maredè, Maredè...* ritorna il motivo della lingua materna (p. 143), della lingua primaria (pp. 210-211), del possedere l'intera sostanza della lingua per natura (pp. 216-217).

23. M. PROUST, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1954, pp. 228-229.

è mediato da altri libri Meneghello risponde che né Freud, né Proust, né Svevo lo hanno influenzato in questo senso e fa, come abbiamo visto, il nome di Belli<sup>24</sup>.

Non dunque Freud e la coazione a ripetere. Come osserva Cesare Segre siamo al di là della coazione a ripetere<sup>25</sup> e lo stesso Meneghello rispondendo a una domanda di Giulio Lepschy spiega che oltre la *compulsion to repeat* c'è l'impulso a trasformare l'esperienza essenzializzandola, a cogliere la *glassy essence*, la diafana, non del tutto mortale, sostanza<sup>26</sup>.

Non Proust, o almeno non Proust secondo la vulgata proustiana<sup>27</sup> perché non si tratta di un godimento legato alla pura riemersione in quanto tale di un passato felice, non si tratta di un vissuto individuale ma di un vissuto « estatico »<sup>28</sup>.

Dall'identità percettiva scaturisce un godimento non legato alla pura riemersione in quanto tale di un passato felice, ma all'esperienza estatica di essere per un attimo fuori del tempo, ovvero di essere quell'attimo fuori del tempo.

24. L. MENEGHELLO, *Il tremaio*, in *Jura*, cit., pp. 121-122.

25. C. SEGRE, *Libera nos a Malo* in *Su/Per Meneghello*, cit., p. 32.

26. L. MENEGHELLO, *Il tremaio*, in *Jura*, cit., p. 121 e nota 1.

27. « Il gergo è una raccolta di istantanee che ti fa apparire presente il passato, è la *madelaine* di Proust, un vecchio disco che basta mettere sul piatto per rievocare un episodio o un volto » (A. BENEDETTI, « La Stampa », 14-8-1963). Il riferimento a Proust secondo la vulgata proustiana è un *leit-motiv* che ritorna a partire dalle prime recensioni del libro di Meneghello.

28. E. FACHINELLI, *La mente estatica*, Milano, Adelphi, 1989, pp. 53-63. Sul nesso tra memoria individuale e subconscio collettivo in Meneghello si veda F. BANDINI, *Dialecto e filastrocca infantile* in « *Libera nos a Malo* » e « *Pomo pero* », in *Su/Per Meneghello*, cit., p. 73.

# Berneri e il "Meo Patacca"

## Il più bravo tra gli sgherri romaneschi

DI GIUSEPPE JANNACCONE

Nel 1555 papa Paolo IV promulgava la bolla « Cum Nimis Absurdum » e istituiva il ghetto, da subito comunemente ribattezzato come il « serraglio degli Hebrei ». Quasi un secolo e mezzo dopo — nel cuore cioè del periodo trionfale della cultura controriformistica —, nel suo *Meo Patacca*<sup>1</sup>, Giuseppe Berneri definiva quel luogo da tutti deprecato come « un recinto di strade assai meschino / Ch'è ombroso, e renne ancor malinconia » (xii 8): un primo segno eloquente dell'atteggiamento discriminatorio, tipico del resto del clima dell'epoca, nei confronti degli ebrei, oggetto di vessazioni carnevalesche come dei più atavici e retrivi pregiudizi sul conto del popolo deicida. Un tratto antisemita come tanti altri, che non sorprende nella Roma in cui proliferano radicate e popolari costumanze come le famigerate « giudiate », le feroci cacce all'ebreo che Berneri stigmatizza attraverso i provvidenziali interventi del suo eroe, ma solo nel caso in cui degenerassero dal puro divertimento: un razzismo, come lo ebbe a definire Nigro, « moderato e incruento, ma pur sempre razzismo »<sup>2</sup>.

1. G. BERNERI, *Il Meo Patacca, ouero Roma in feste ne i trionfi di Vienna. Poema giocoso nel linguaggio romanesco*, Roma, a spese di Pietro Leone libraro in Parione all'insegna di San Giouanni di Dio, per Marc'Antonio e Oratio Campana, 1695.

2. S.S. NIGRO, *Il «dilettevole stile giocoso»*, in *Lingua e dialetto*, in *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da N. Borsellino e W. Pedullà, vol. VI, *Il secolo barocco. Arte e scienza nel Seicento*, Milano, Federico Motta Editore, 1999, p. 296.

Niente a che vedere — ma non avrebbe potuto essere diversamente — con l'equilibrio tollerante e illuminato che caratterizzerà i sonetti del Belli<sup>3</sup>: in Berneri il retaggio antiebraico resiste in perfetta contiguità con le avite suggestioni di un sentimento tanto interiorizzato e diffuso nell'immaginario collettivo da rappresentare un abito mentale quasi ineludibile, affiorante finanche nelle strutture linguistiche, permeate spesso dei consueti luoghi comuni che associano all'ebreo qualità, connotazioni e immagini negative.

Nella Roma annoiata e «paciosa» del tempo, infarcita delle animosità cattoliche contro i discendenti degli uccisori di Cristo, arriva la notizia che Vienna è stata assediata dai Turchi: Meo, il « più bravo tra gli Sgherri Romaneschi » (I,1), « con il finanziamento della nobiltà cittadina mette su un esercito di "bulli" con il quale pretende di dare il suo contributo alla difesa del baluardo cristiano; ma la liberazione della città austriaca, ancor prima che questi eserciti di "figurini" indomenicati abbia iniziato la sua marcia, convince il "cavaliero" Meo a devolvere i fondi raccolti in feste pubbliche che si svolgeranno sotto la sua regia »<sup>4</sup>.

Bernerri narra le imprese del suo protagonista — il cui nome preesiste nella tradizione popolare romana<sup>5</sup> — servendosi dello stile del poema eroicomico, che per suo stesso statuto « canta una materia futile in tono solenne ed epico, o tratta argomenti eroici in stile basso e plebeo »<sup>6</sup>. L'effetto comico scaturisce nell'uno come nell'altro caso proprio dal contrasto stridente tra la forma e il contenuto. Nel contributo che apre il volume che raccoglie gli atti del convegno tenutosi a Roma il 13 dicembre 2001<sup>7</sup>, Lucio Felici mette in evidenza la coerenza di Berneri in tutto un fecondissimo filone di rovesciamento e ridicolizzazione dell'epica, che vanta un archetipo remotissimo nella *Batracomiomachia* e nella sua parodia dei

3. Cfr. M. TEODONIO, *È ito in Paradiso oggi er Rabbino. Ebrei ed ebraismo in Giuseppe Gioachino Belli*, in *Il sacro nella letteratura in dialetto romanesco. Da Belli al Novecento*, a cura di F. Onorati, Roma, Edizioni Studium, 2003, pp. 45-85.

4. S.S. NIGRO, *Il «dilettevole stile giocoso»*, cit., p. 295.

5. Cfr. B. ROSSETTI, *Introduzione a G. BERNERI, Il Meo Patacca ovvero Roma in feste ne i Trionfi di Vienna*, Roma, Avanzini e Torraca, 1966.

6. *La Nuova Enciclopedia della letteratura*, Milano, Garzanti, 1985, p. 319.

7. *"Se chiama, e se ne grolia, Meo Patacca". Giuseppe Berneri e la poesia romana fra Sei e Settecento. Roma, 13 dicembre 2001*, a cura di F. Onorati, Roma, Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli, 2004 (Collana della Fondazione Marco Basso, XXI).

poemi omerici, e una interminabile tradizione, spesso zoomorfica, che arriva fino al Casti degli *Animali parlanti* (1802), poema satirico sulle vicende politiche europee dalla Rivoluzione Francese all'età napoleonica, e al Leopardi continuatore della *Batracomiomachia*, implacabile canzonatore tanto di austriaci e reazionari quanto dei velleitari interpreti dei moti risorgimentali del 1821 e 1831<sup>8</sup>.

Del resto, il poema eroicomico come genere riusciva particolarmente congeniale al secolo diciassettesimo: gusto della parodia e del rovesciamento, mescolanza di generi e stili anche contrastanti, metafore, arguzie e bisticci e quant'altro potesse solleticare fantasia e stravaganze. La sua fioritura tuttavia è per lo più confinata dentro un orizzonte geografico assai ristretto, limitato a messin-scene provinciali, riflesso di antagonismi da campanile, sclerotizzato in livorosi conflitti localistici, a cui solo la benefica irruzione del dialetto dà nuova linfa e apre nuovi orizzonti, come nel caso de *La vaiasseide* di Giulio Cesare Cortese.

Al pari di questi, Berneri maneggia una materia popolare e ricorre al dialetto, ma da una posizione e con un'ottica molto diverse. È un intellettuale organico, che crea sì un bullo popolano, ma che più che essere un portavoce delle condizioni della plebe, svolge le funzioni di mediatore tra popolo e potere ed esercita, a dispetto di prepotenze e smargiassate, il suo ruolo di "buono" secondo gli schemi con cui è immaginato tale il popolano violento e servile nell'ideologia delle classi aristocratiche<sup>9</sup>; scrive sì in dialetto, ma un dialetto ridotto e limitato al pittoresco, annacquato, ripulito da sconcerie ed eccessive esuberanze verbali e per questo censurato da Belli che avrà a definire in una celebre stroncatura il suo artefice come «di pseudo-romanesca memoria»<sup>10</sup>. E tuttavia, al di là di questi limiti oggettivi dell'opera di Berneri, Felici ne sottolinea anche i pregi e le qualità, specie se il *Meo Patacca* è messo a confronto con i ricchi repertori dei poemi eroicomici toscani e settentrionali del tempo. Innanzitutto, lo spazio dell'azione del poema non è quello dei con-

8. Cfr. L. FELICI, «Il Meo Patacca» e il genere eroicomico, in *«Se chiama, e se ne grolia, Meo Patacca»*, cit., pp. 9-22.

9. Cfr. C. VARESE, *La poesia comica dialettale*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, vol. V, *Il Seicento*, Milano, Garzanti, 1967, p. 890.

10. Cfr. la lettera a Giacomo Ferretti del 7 agosto 1838, in G.G. BELLÌ, *Le lettere*, a cura di G. Spagnoletti, II, Milano, Cino del Duca, 1961, p. 45.

flitti di borghi e cittadine di campagna, ma quello, grandioso e teatralmente gestito, della Roma delle rovine auguste, di Michelangelo e del « Cavalier Bernino » (III 29); e anche l'evento è grande ed epocale: non le contese strapaesane tra campanili, ma l'assedio di Vienna dei Turchi del 1683. E poi non vanno trascurate le doti da novellatore, che Berneri utilizza nei racconti ben concatenati che scandiscono il tempo lungo che precede la spedizione e riempiono l'attesa eroica prima del tempo della festa.

Proprio nell'utilizzo strategico della festa, che il potere strumentalizza come antidoto mistificante contro la miseria e come efficace mezzo di distrazione popolare, Felici individua la ragione più profonda dell'etichetta negativa affibbiata a Berneri dal Belli: in parte dovuta al fastidio recato dall'uso strumentale del dialetto, dalla sua definizione in negativo e dalla sua artificiosa e superficiale deformazione, ma anche a causa di questa idea di festa decisa dal potere, comandata e sottratta al popolo, per la valenza politica che sostiene lo spazio carnevalesco e per la perdita del suo carattere liberatorio e alternativo al potere costituito.

Come scrive Claudia Micocci nel suo saggio<sup>11</sup>, quella celebrata da Meo Patacca è una festa barocca dalle chiare finalità propagandistiche: la valvola di scarico di un potenziale emotivo che Meo argina, depotenzia e sterilizza da ogni velleità agonistica o rischiosa per chi governa. In questo Berneri non agisce a caso, proponendo una consapevole e sofisticata operazione controriformistica, operando una scaltra utilizzazione di strategie intertestuali (Basile e Boiardo in primis, il primo per la costruzione del piano parodico del poema, il secondo per le tecniche di distanziamento dell'autore rispetto al soggetto plebeo) e rendendo il suo poema giocoso più che eroicomico: al vero genere eroicomico arriverà solo dopo, sulle scene, quando il bullo del potere, Meo Patacca, l' « agente governativo infiltrato »<sup>12</sup>, un « Cola riformato, ravveduto, che sa stare al suo posto »<sup>13</sup>, sarà sostituito dalle bravate improbabili di Marco Pepe, l'antagonista soldato spaccone.

Il punto di vista berneriano è, d'altronde, del tutto coerente col suo ancoraggio all'ideologia dominante, segnato dalla costante

11. C. MICOCCI, *Prospettive intertestuali nel Meo Patacca di Giuseppe Berneri*, in *«Se chiama, e se ne grolia, Meo Patacca»*, cit., pp. 23-40.

12. Ivi, p. 25.

13. Ivi, p. 27.

militanza all'interno delle maggiori istituzioni culturali romane del secondo Seicento. Segretario dell'Accademia degli Infecondi, membro dell'Accademia degli Intrecciati, protagonista quindi delle consorterie culturali del tempo<sup>14</sup>, Berneri fu prolifico autore di componimenti drammatici (tragedie sacre e profane, drammi sacri e morali, opere sceniche, pastorali, opere comiche e tragicomiche e drammi per musica)<sup>15</sup> nonché regista degli stessi al servizio della nobiltà romana, sia nei palazzi dei Borghese o dei Rospigliosi, sia nei collegi dove venivano educati i rampolli delle nobili famiglie. Ciò spiega il carattere morale, edificante e mai licenzioso del suo teatro, ove « non si possono che esporre onestissimi divertimenti »: in fondo, gli animatori delle riunioni e delle associazioni culturali di cui faceva parte, palestra e passatempo di curiali e aristocratici eruditi, non richiedevano che questo: poesie celebrative, rime giocose, in italiano e in vernacolo, paludate esercitazioni latine, scherzi eruditi e satire contro i Turchi, sarcasmi e caricature, effimere e stampate, versi popolari e filastrocche di spirito ridanciano e burlesco, e fraseggi esegetici e religiosi, tutto ciò insomma che costituiva l'humus in cui si alimenta il *Meo Patacca* e che rappresenta, per usare le parole di Donato Tamblé, la « fitta e variegata trama semantica che ci restituisce il paesaggio letterario dell'Urbe prima dell'Arcadia »<sup>16</sup>.

Del resto non si può non rimarcare il fatto, sottolineato dall'intervento di Claudio Costa<sup>17</sup> e da quello di Marcello Teodonio<sup>18</sup>, che sia stato proprio Belli a operare un primo, sottile eppure ben preciso ridimensionamento del giudizio riduttivo su Berneri, quando nella lettera al principe Placido Gabrielli del 15 gennaio 1861 — in cui il poeta, come è noto, rifiutava l'invito di « tradurre » il Vangelo di Matteo nel dialetto di Roma — distingueva il « pessimo romanesco » di « goffi scopamestieri » dal dialetto « non genuino » o « arbi-

14. Cfr. D. TAMBLÉ, *Giuseppe Berneri, le Accademie e le istituzioni culturali a Roma nel Seicento*, ivi, pp. 87–111.

15. Cfr. A. MORELLI, *Prologhi, intermedi e altri versi per musica di Giuseppe Berneri. Contesti, committenti e compositori*, ivi, pp. 113–133.

16. D. TAMBLÉ, *Giuseppe Berneri, le Accademie e le istituzioni culturali a Roma nel Seicento*, ivi, p. 89.

17. C. COSTA, *Lingua e stili nel Meo Patacca*, ivi, pp. 41–64.

18. M. TEODONIO, *Belli e Berneri. Lì poi, sia detto con santa umiltà, me la stigno sino col signor Bernieri, di pseudo-romanesca memoria*, ivi, pp. 235–255.

trario» dei poeti come l'autore del *Meo Patacca* che « si valsero di tutte le risorse poetiche e oratorie, letterarie e scientifiche »<sup>19</sup> di cui disponevano e di cui occorreva riconoscere l'arte e le qualità letterarie. Per Belli quella di Berneri era certo una scrittura arbitraria, in quanto lui non plebeo si era valso di uno stile non plebeo per descrivere il popolo e di un dialetto non realistico intriso di risorse poetiche colte e non popolari. E tuttavia, come rimarca giustamente Costa, l'opera di Berneri può essere giudicata col metro giusto solo intendendo i principi e gli obiettivi di un letterato colto, capace di maneggiare il latino con la stessa disinvoltura dell'italiano e utilizzare il linguaggio manipolandolo ai fini dello stile giocoso che voleva costruire: un autore che non desiderava far coincidere la propria posizione con quella del personaggio, che è in primo luogo autore teatrale, abituato a osservare dall'alto e sorridere delle proprie creazioni e perciò a staccare i personaggi, anzi le loro caricature da sé, e che infine ricerca un realismo teatrale parodico e non un verismo naturalistico o impersonale.

Non dissimilmente da Belli, anche ottant'anni prima Benedetto Micheli, con riferimento a Peresio e soprattutto a Berneri, parlava di un idioma « ermafrodito », né « buon Romanesco, né buon Toscano »<sup>20</sup>; eppure una caratteristica del poema di Berneri sta senz'altro non solo nella varietà di stratificazioni linguistiche tra due diversi livelli di dialetto, ma anche nella varietà situazionale del suo dialetto romanesco<sup>21</sup>. Sull'esistenza contemporanea dei due livelli di dialetto, basta confrontare il romanesco basso parlato da Meo e i suoi sgherri e il volgare un po' più alto utilizzato da Nuccia, Tuzia o Calfurnia, non a caso da donne, di norma portatrici di una lingua più pulita. Inoltre l'acutezza linguistica di Berneri si esprime anche connotando le differenze allocutive dello stesso personaggio a seconda delle diverse situazioni comunicative in cui si trova ad esprimersi. Prendiamo Meo Patacca quando parla per convincere i com-

19. Lettera al Principe Placido Gabrielli, 15 gennaio 1861, in G.G. BELLI, *Lettere Giornali Zibaldone*, a cura di G. Orioli, Torino, Einaudi, 1962, pp. 377-378.

20. Cfr. B. MICHELI, *La libertà romana acquistata e difesa. Poema eroicomico in dialetto romanesco del sec. XVIII*, Introduzione, testo con note, rario, indice e glossario a cura di R. Incarbone Giornetti, Roma, A. S. Edizioni, 1991.

21. Cfr. C. COSTA, *Lingua e stili nel Meo Patacca*, in "Se chiama, e se ne grolia, Meo Patacca", cit., p. 47. In merito alla presenza nel poema dei detti proverbiali, si veda P. BESTINI MALGARINI e U. VIGNUZZI, *Proverbi, detti proverbiali e modi di dire nel Meo Patacca e nella letteratura dialettale epico-giocosa*, ivi, pp. 65-85.

pagni dell'impresa e quando invece provocato da Marco Pepe litiga con lui: nel primo caso il suo romanesco si fa oratorio, ricercato, per quanto possa esserlo la lingua di un popolano; nel secondo, il dialetto è assai più diretto, essenziale e aggressivo e sembra quasi preludere al successivo esito manesco.

Oppure ancora, a conferma della tipizzazione linguistica del personaggio, quando Meo si trova nella parata dei suoi sgherri romaneschi al cospetto di « cavalieri e principi romani » (VI 76), deve rispondere al discorso in italiano « con grave tenore » di Clemente Domenico Rospigliosi, e sente di dover « toscaneggià » (VI 85), di parlare cioè in italiano, seppure « con gran stento » (VI 88).

Esagerazioni fuori luogo, si dirà: uno sgherro che parla in italiano... salvo poi verificare, dalle indagini storiche dei linguisti<sup>22</sup>, che a Roma l'alfabetismo fosse più diffuso di quello che ci immagineremmo e che l'autorità pontificia stessa favorisse l'istruzione elementare per consentire la lettura e l'assimilazione del catechismo come si evince tra l'altro dal fatto che, in un punto del poema, gli sgherri che si accalcano intorno a Meo sono paragonati a tanti ragazzini del popolo attorno a un saltimbanco, di ritorno o mentre vanno — appunto — a scuola (cfr. I 66).

Alla varietà degli stili, visibile soprattutto nel dialogato, si unisce poi la molteplicità degli stili esibiti nelle parti narrative, dall'epico all'oratorio, dal parodico fino al folclorico e vedutistico: il tutto miscelato nel pieno di un realismo teatrale da riconsiderare perciò più maturo e articolato di quanto si sia fatto finora.

Più sorprendente è che la sfortuna critica berneriana tocchi, al di là del giudizio sull'opera, anche la sorte teatrale del suo celeberrimo eroe.

Come sottolinea Laura Biancini<sup>23</sup>, è lo stesso Berneri a operare una trasformazione profonda, allorché, facendolo debuttare a teatro nell'*Intermedio nuovo* (un brevissimo intermezzo, un contrasto, in cui Meo Patacca bisticcia con Nina per la gelosia causa-

22. Cfr. gli studi citati da Costa nel suo saggio: C. MARAZZINI, *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di F. Bruni, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 44; T. MATARRESE, *Il Settecento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di F. Bruni, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 26.

23. L. BIANCINI, *La fortuna teatrale del Meo Patacca*, in "Se chiama, e se ne grolià, Meo Patacca", cit., pp. 135-196.

tagli da un presunto rivale in amore), ne contamina la personalità con quella del suo antagonista nel poema, Marco Pepe, al punto da mutarne i caratteri: dal bravo romanesco fiero e intrepido al vanaglorioso millantatore e fifone che, come ha scritto Bragaglia<sup>24</sup>, anticipa di un secolo la figura di Rugantino.

Si tratta di un adattamento spiegabile attraverso precise esigenze spettacolari, che relegano Meo Patacca sempre più a spalla del suo rivale « rumoroso e vigliacco »<sup>25</sup>, il quale meglio e di più offre all'attore comico soluzioni semplici per suscitare il divertimento del pubblico grazie alla stupidità e alla vigliaccheria, che ne fa la quintessenza stereotipata del romano gradasso, vigliacco, pronto a parole a vendicare offese e a difendere l'onore, ma poi altrettanto veloce nel rinnegare qualsiasi « romanesco ardir » e chiedere scusa all'avversario di turno.

A Meo Patacca, che « ha gran saputaggine e cervello » e « non è un'oca, e la sa tutta » (IX 12), queste caratteristiche mancano.

E la sua fama, riaggiornata ancora nei teatri popolari ottocenteschi fino alle ultime rappresentazioni teatrali novecentesche<sup>26</sup>, riflette ben poco del fiero eroe che nelle ottave bernieriane esorta il popolo di Roma a respingere i Turchi, essendo diventato in molti casi nient'altro che una maschera, sottoposta ai soggetti più disparati.

Una fortuna quindi assai parziale e contraddittoria, che da una parte ha visto Meo al centro di un numero infinito di rappresentazioni (tra cui quella cinematografica con Enzo Cerusico e Gigi Proietti, con la regia di Marcello Ciorciolini), senza peraltro che ve ne fosse una pari a quella su Rugantino allestita al Sistina negli anni Sessanta da Garinei e Giovannini, dall'altra lo ha visto in conflitto con la presenza sempre più invadente del suo antagonista, sviluppatosi a dismisura senza sapienza drammaturgica, ma solo sull'onda di una facile comicità.

24. A.G. BRAGAGLIA, *Storia del teatro popolare romano*, Roma, Colombo, 1958, p. 227.

25. Ivi, p. 220.

26. Cfr. S. CARONIA, *La ricezione del Meo Patacca nella cultura romanesca del Novecento*, in "Se chiama, e se grolià, Meo Patacca", cit., pp. 257-264.

Quanto alla restante produzione di Berneri, la svalutazione critica conosciuta dall'opera più nota diventa quasi completo disinteresse.

Di particolare rilevanza, almeno sotto l'aspetto quantitativo, fu la sua attività teatrale, che Franco Onorati divide e cataloga in quattro sezioni<sup>27</sup>: testi agiografici, parenetici, edificanti, commedie più un titolo, *Amor non vuol rispetto*, fuori quadro.

Nei testi agiografici, Berneri manifesta appieno la sua adesione al clima e agli obiettivi controriformistici attraverso la narrazione di alcune vite dei santi, peraltro minori, sceneggiate con una forte predilezione di temi forti, come martiri, persecuzioni, torture, scene di angoscia, estasi, santità e via dicendo.

Anche nei testi parenetici, l'ideologia e la pedagogia cattolica sono assolutamente scoperte: Berneri, seguendo il modello di *Chi soffri spera*, un'opera scritta nel 1639 dal Cardinal Rospigliosi, nella quale si muovevano personificazioni di vizi e virtù, mette in scena una serie di personaggi rappresentanti altrettanti simboli morali: si tratta di dissertazioni dal chiaro intento pedagogico e ammonitivo, del tutto prive di azione, destinate alla recitazione degli allievi dei Collegi, e messe in scena per lo più durante il periodo di Carnevale, quando insidie e distrazioni profane erano più minacciose.

Non diversamente i testi edificanti modellano percorsi esemplari, affidati non più a santi, ma a cristiani capaci di riscattare a un certo punto una vita vissuta coltivando mondanità o cattivi esempi: come è il caso delle due sorelle de *Le spose del cielo*, che dopo essersi contese un principe, alla sua morte decidono di ritirarsi in clausura.

Sono opere che riflettono un orizzonte ideologico alquanto angusto, contraddetto solo dalla trama dell'ultima opera scenica berneriana, *Amor non ha rispetti*, in cui il sentimento e la passione amorosa trionfano sui valori dinastici e familiari e dove — oltre alla compresenza di sacro e profano, di alto e basso, di sublime e prosaico, che è un *topos* diffusissimo nel teatro del Seicento — si afferma già quello sperimentalismo linguistico e quell'impasto plu-

27. Cfr. F. ONORATI, *Berneri drammaturgo. Fra teatro devozionale e spunti realistici*, ivi, pp. 197-230.

rilinguistico, non privo di contaminazioni dialettali, che verrà portato a compimento poi col *Meo Patacca* e che induce a rivalutare l'intera produzione teatrale di Berneri non tanto sotto il profilo della valenza drammatica, quanto per ciò che rappresenta come percorso di avvicinamento e di preparazione linguistica del suo poema più noto.

Ce n'è abbastanza, insomma, per assegnare un posto di meritato rilievo a Berneri nell'ambito di una letteratura romanesca inevitabilmente inadeguata fino al magistero belliano; di sicuro gli atti del convegno del dicembre del 2001, ora pubblicati dal Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli, hanno proprio il merito di inquadrare e considerare più opportunamente, al di là di ogni pregiudiziale giudizio riduttivo, l'opera berneriana e soprattutto il suo capolavoro, riconoscendone l'efficacia letteraria (che manca invece ne *I falsi mori* di Giovanni Battista Pianelli o ne *Il maggio romanesco* di Giovanni Camillo Peresio) e il valore di una comicità che non nasce, come accade nel poema peresiano, dalla meccanicità di scontri sempre uguali o da sortilegi, malie o ingenuie irrazionalità magiche, ma per via di una parodia che scaturisce, come è stato detto, dalla «sfalsatura tra il sogno di eroismo (venato di reminiscenze classiche e soprattutto virgilia-ne), concepito da Meo tra i ruderi gloriosi della vecchia Roma, e la quotidiana realtà popolare all'ombra della nuova architettura barocca»<sup>28</sup>.

28. S.S. NIGRO, cit., p. 296.

# ...e poiché ti parlo con cuore d'amico

## Trilussa e Arnoldo Mondadori

DI ORNELLA MORONI

L'Archivio Storico della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (d'ora in poi siglato in AFM) possiede — tra altri numerosi autografi, bozze di stampa, dattiloscritti, atti notarili, lettere e disegni — un imponente numero di lettere, copialettere e telegrammi indirizzati a Trilussa da Arnoldo e Alberto Mondadori (solo qualche missiva è firmata da uno dei loro più stretti collaboratori) che, com'è noto, furono gli editori del poeta romano a partire dal 1921. Solo qualche missiva è firmata da uno dei loro più stretti collaboratori.

Tutto il materiale è suddiviso in tre blocchi:

- Carteggi Trilussa: *Fondo Arnoldo Mondadori (FAr)*; *Fondo Alberto Mondadori (FAl)*; *Fondo Autori (FAu)*
- Fondo Manoscritti "Biblioteca Arnoldo Mondadori", busta 17
- Fondo Manoscritti: "Ufficio contratti"

La ricchezza dei documenti contenuti nelle cartelle della AFM consente di ricostruire momenti, altrimenti scarsamente documentati, della vita dello scrittore romano, soprattutto se connessi alla sua attività poetico-editoriale. Le lettere dell'editore e del poeta sono state tenute ben presenti da Claudio Costa e Lucio Felici per l'allestimento del recente, bellissimo volume trilussiano, uscito nella collana "I Meridiani"<sup>1</sup>. Tuttavia alcuni aspetti, seppure margi-

1. TRILUSSA, *Tutte le poesie*, a cura di C. Costa e L. Felici Milano, Arnoldo Mondadori Editore 2004. Il fondo di AFM vi è descritto alle pp. 1779-80. I docu-

nali rispetto all'attività creativa dello scrittore, meritano un discorso più ampio, come per esempio la collaborazione del poeta al lancio delle proprie opere, ovvero i rapporti, spesso conflittuali, con Arnoldo Mondadori, soprattutto a proposito delle continue richieste di danaro da parte del poeta.

## La pubblicità editoriale

Alcune lettere presenti in *Far* forniscono notizie essenziali sull'attività della Casa editrice nel momento in cui era in uscita un volume.

Da una lettera della redazione del febbraio del '26 apprendiamo che la Mondadori era in procinto di ristampare le raccolte trilussiane *Ommi e bestie*, *Le storie*, *Nove poesie* e il nuovo volume *La gente*, e perciò veniva richiesto al poeta di compilare una scheda bibliografica che doveva contenere:

- a) Luogo e data precisa di nascita
- b) Bibliografia completa
- c) Una breve nota di carattere obiettivo e informativo per ciascun volume, sul carattere e il contenuto del volume stesso.

Dovendo questa nota essere né una critica, né un soffiutto réclame, ma proprio una descrizione del volume quanto più è possibile esatta e ortodossa, pensiamo che nessun meglio di Lei possa compilarla<sup>2</sup>.

Il poeta aveva ceduto i diritti alla Mondadori, la quale nel corso del biennio 1922-23 ristampò tutte le opere già pubblicate presso la casa editrice Voghera<sup>3</sup>. Negli anni successivi uscirono sia libri nuovi che ristampe di precedenti, quest'ultime sempre rivedute dal-

menti dell'AFM non sono numerati, ma posti nelle cartelle in ordine strettamente cronologico; i testi dei documenti citati nel presente lavoro sono stati trascritti con metodo conservativo; i telegrammi originali con il carattere maiuscolo, le minute invece con il carattere presente nella minuta; il segno / indica gli "a capo"; il segno // la chiusura del testo del telegramma.

2. AFM-*Far*. Lettera dattiloscritta in copia carbone, inviata a Trilussa da Milano il 19 febbraio 1926; in basso la sigla del dattilografo «ep/mb».

3. Il contratto è stato reperito e descritto da Lucio Felici; era stato stipulato il 10 gennaio 1921 (cfr. TRILUSSA, *Tutte le poesie*, cit., pp. CIX-CXI); l'atto prevedeva che il poeta cedesse «in esclusiva» per 10 anni il diritto di ristampa delle opere pubblicate dal Voghera e che, nei successivi cinque anni, consegnasse altre cinque nuove opere.

l'autore al fine di eliminarne almeno i refusi, come documenta una breve lettera inviatagli dall'editore:

Caro Trilussa, Siam prossimi a ristampare i tuoi "Sonetti". Dimmi, dunque, se hai qualche refuso, perché trattandosi di stereotipie, non è possibile che qualche lievissimo ritocco<sup>4</sup>.

Ad ogni ristampa, dunque, il poeta aveva la possibilità di rivederne, anche se sommariamente, il testo. Ma non era tutto: la Casa editrice gli richiedeva inoltre « una raccolta, per quanto è possibile completa, dei giudizi della stampa sulle sue opere. Gli stralci saranno da noi sfruttati per scopi di propaganda »<sup>5</sup>.

Per il poeta, recuperare il materiale richiesto era però cosa semplice, in quanto era abbonato a « L'eco della stampa » e quindi era perfettamente al corrente delle recensioni, degli articoli e di quanto l'altro veniva scritto sulla propria attività letteraria e mondana<sup>6</sup>.

Il fatto più singolare che misura quanto ampia fosse al tempo la sua fama, quindi la commercializzazione delle sue opere, è un telegramma inviato da Trilussa a Bompiani-Mondadori il 6 marzo del '28: « PRÈGOLA DIRMI QUALI VERSI SCELSE PER CIOCCOLATA: CORDIALMENTE – TRILUSSA »<sup>7</sup>. Il testo si spiega così: l'editore vantava i diritti sulle opere del poeta e aveva perciò siglato un contratto con la « Perugia » per inserire nei cioccolatini un foglietto con un verso di Trilussa (ma anche di altri poeti che pubblicavano con la sua Casa editrice); infatti una lettera, verosimilmente inviata dal Bompiani il giorno successivo al citato telegramma, chiarisce il passaggio:

4. AFM-Far. Lettera dattiloscritta in copia carbone, inviata da Milano l'11 gennaio 1928. Per il tono confidenziale e per lo stile essa è attribuibile ad Arnoldo Mondadori.

5. AFM-Far. Lettera dattiloscritta in copia da carta carbone inviata da Milano il 26 gennaio 1928; l'intestazione, « Illustrate signor Trilussa », fa attribuire il documento alla redazione della Casa editrice. Stupisce un po' l'uso della parola « propaganda » che, da un ambito puramente politico, viene qui utilizzata in contesto commerciale.

6. In AFN-FAu sono conservati due ritagli dell'« Eco della stampa » relativi al 29 agosto 1931; i trafiletti riportano un breve articolo dedicato al poeta, senza firma, e apparso sul « Marc'Aurelio ».

7. AFM-Far. Telegramma originale di Trilussa, inviato da Roma il 6 marzo 1928 alle ore 16,15 e ricevuto alle 16,45; il timbro postale è illeggibile; un secondo timbro della posta di Milano esplicita la data; il documento era stato inviato a « BOMPIANI-MONDADORI-MADDALENA 1 MYLANO [sic] ».

Milano, 7 Marzo 1928

[...] ho avuto il Suo telegramma. Il lavoro di scelta dei pensieri per i cioccolatini della «Perugina» vien compiuto metodicamente per tutti i volumi dei nostri autori. Ora stiamo scegliendo anche i Suoi, e sottoporremo i risultati della pesca... alla sua approvazione. S'Essa intanto vuol mandarci del materiale, ci farà cosa gradita<sup>8</sup>.

Ma per il lancio di *Libro n° 9* Mondadori attuò un diverso sistema pubblicitario. Siamo nel 1929 e nell'Archivio Storico della Fondazione troviamo un breve comunicato di stampa: «La Casa Editrice Mondadori sarà lieta di inviare in omaggio il "Libro n° 9" di Trilussa a quei giornali che pubblicheranno integralmente o in gran parte il seguente articoletto»<sup>9</sup>. L'articolo, tre pagine a firma «Il Ficcanaso», si intitolava *NEL LABORATORIO DI TRILUSSA*; in alto a sinistra del primo foglio si legge la seguente annotazione dattiloscritta: «Supp. al N° 10/19 Nov. 1929/A.VIII»; la nota fa supporre che l'articolo fosse a corredo di un numero supplementare del "Notiziario", il bollettino pubblicitario che la Mondadori consegnava alle librerie per la ordinaria pubblicità.

Il pezzo, praticamente anonimo, si presentava con un preambolo piuttosto lungo sulla futilità della vita degli scrittori i quali, inseguendo le mode, si sperdono:

tra il luccichio de' ghiacciai o titirescamente sdraiarsi sotto la querula ombra dei faggi o, a chi piace, cullarsi dentro piccoli barehetti a guscio di noce perduti in tranquillissimi, setosi specchi d'acqua. Altri, al contrario, le più belle idee, immagini, parole onde i loro scritti brilleranno nella gloria dei secoli, vanno a pescarle, dalla prima all'ultima, nella feccia di generosi, fumosissimi vini.

Alla categoria dei poeti inutili venivano agganciati anche quelli operosi e parrucconi che all'alba si rinchiodavano nei loro studi dove tra pericolanti colonne di vocabolari, lessici, glossari, calepini, enciclopedie, dizionari, compendi e manuali, stretti all'ingiro senza scampo [...], con a portata di mano selve di intere affilatissime matite con le quali dar fondo a montagne di carta [...] ne scappano fuori che all'imbrunire ma così magri, dis-

8. AFM-Far. Lettera dattiloscritta in copia carbone inviata da Milano il 7 marzo 1928; dal tono e dallo stile si evince che essa sia stata scritta dal Bompiani, al tempo responsabile dell'Ufficio Pubblicità della Mondadori; infatti manca la sigla del dattilografo, che invece è sempre presente nelle lettere inviate dall'Ufficio di Presidenza.

9. AFM-Far. Biglietto dattiloscritto in copia carbone: è un breve comunicato emesso dall'Ufficio Stampa della Casa editrice.

fatti, accigliati e mal reggentisi in piedi da non aver più nemmeno la forza di scoperchiare la tomba del letto per sprofondarcisi dentro<sup>10</sup>.

Il discorso si sposta poi su Trilussa che come poeta non è compreso né nella prima né nella seconda categoria; infatti, afferma l'articolista, egli vive libero, è « galante e dilettevole, lustro e disinvolto, corteggiato dalle dame, ambito dagli amici (chi non è suo amico?) preoccupandosi assai di conservar buona cera »; un accenno allo studio che è come un gremitissimo « bazar africano » e al pensatoio ricavato tra i suoi oggetti cari; un uccelliera sospesa da terra dove per entrarvi bisogna salire una scaletta di seta, messa in modo che in inverno il sole vi batte e d'estate veli fitti vi fanno ombra, quest'uccelliera « offre salutare asilo [...]. Solo arredo, una materassa d'irto crino vegetale, buttata a terra per giaciglio. Da capo, al posto dell'immagine, la faccia birichina d'una pupattola di stracci e invece del rosario lo scacciamosche ».

Il pensatoio sospeso a mezz'aria serve per trovare argomenti: il poeta rilassato e « a pancia all'aria » incontra così l'atmosfera giusta per fantasticare; dopo poco non rimane che trovare l'*incipit* per il sonetto o la favola. All'ultimo periodo viene affidato il messaggio pubblicitario: *Il libro N° 9*.

L'autore dell'articolo avverte che forse questo nuovo libro è nato in questo studio ideale: ma Trilussa è anche scrittore che i versi li « scrive passeggiando »; egli, « dopo esserseli rimuginati e mantrugiati per giorni e giorni, con un'insoddisfazione della quale in ultimo non resta alcuna traccia, non si stanca di lasciarseli cantare e ricantare all'orecchio », magari dopo una visita al Giardino zoologico, oppure ad un ricevimento pomeridiano o ancora in una fumosa osteria, in chiesa o in teatro: scenari, questi, rintracciabili delle sue poesie, tant'è che la sua opera « ha già assunto l'aspetto di un assennato commento alla storia degli ultimi anni », e quindi la lettura del libro in uscita, conclude "Il Ficcanaso", « ne è la riprova migliore »<sup>11</sup>.

10. AFM-Far. Dattiloscritto in copia carbone; in alto in maiuscolo il titolo *LABORATORIO DI TRILUSSA*; il testo si compone di tre fogli numerati in alto al centro (non il primo); a p.1 in alto a destra alcune parole manoscritte solo parzialmente leggibili: «Sera del 18/Nobile/documento(?) / Tu/Finetti/Bruno//».

11. Lo studio di Trilussa ha da sempre suscitato curiosità e attenzione da parte degli studiosi e dei giornalisti; numerose sono le descrizioni, tutte apparse

Non sappiamo se l'articolo ebbe effetto, è comunque quasi certo che fu pubblicato, perché nel faldone 86 del Museo di Roma, dove sono conservate le carte di Trilussa, è presente tra i ritagli dei giornali, pur se ne mancano la testata e la data di pubblicazione. Certo è che il volume di poesie ebbe una immediata fortuna, come puntualmente ricostruisce il Costa<sup>12</sup>. Ma quello che mi preme sottolineare è la tipologia della scrittura dell'articolo, che richiama prepotentemente alla memoria la descrizione dello studiolo di *Rititi* fatta da Francesco Pastonchi<sup>13</sup>, e inoltre alcuni passaggi sono tipici dello stile di questo scrittore: ma nessuna prova si può invocare a sostegno della possibile paternità dell'articolo, se non la circostanza che sin dal '20 i due poeti si conoscevano e tutti e due erano affezionati collaboratori della Mondadori, quando la Casa editrice era a Roma.

L'allestimento di ogni libro, come pure le ristampe, prevedevano sempre una campagna di lancio. Nella corrispondenza con la Casa editrice milanese si trova infatti una lettera di Arnaldo Mondadori del 4 aprile del 1933, nella quale l'editore annuncia di voler predisporre

qualcosa di veramente singolare e attraente che contribuisca sempre meglio a diffondere le tue opere: l'estate è vicina, le vacanze anche, e con esse il piacere di restare a prendere il sole, al mare e ai monti, con in mano un bel libro; bisogna che il pubblico sappia dirigersi: qualche bel disegnetto, qualche poesia inedita, qualche fotografia gustosa, un po' di tutto insomma, ciò che sia adatto a impressionare piacevolmente il lettore e... a farlo correre difilato dal libraio.

sulle pagine dei giornali, che hanno avuto il merito di trasformare il poeta in personaggio eccentrico, come l'intervento di SICOR (Mario Corsi), *Viaggio intorno allo studio di Trilussa*, in «Penombre», Genova, ottobre 1818; o anche quello di A. VERGANO, *Trilussa nel suo Studio*, in "Il Popolo romano", Roma, 10 gennaio 1922; ancora il Corsi, qualche anno dopo scrive *Nel bazar di Trilussa*, in "La Gazzetta del Popolo", Torino, febbraio 1927. Tra gli articoli scritti dopo la morte del poeta, allorché il suo studio stava per essere disperso, si segnala l'articolo di CECCARIUS (Giuseppe Ceccarelli), *Viaggio nella casa di Trilussa*, in "Il Tempo", Roma 19 settembre 1953; tra i contributi più recenti segnaliamo quello che ci sembra il più importante: P. BERTELLI, *Caro Tri... Lo studio di Trilussa al Museo del Folklore*, Roma, Palombi, 1992.

12. Cfr. TRILUSSA, *Tutte le poesie*, cit. pp.1812-13.

13. F. PASTONCHI, *Rititi*, Milano, Treves, 1920, pp.105-107.

L'editore prosegue cercando di convincere il sempre riluttante poeta (facondo quando si trattava di allestire i libri, ma pigro quando si trattava di affiancare la casa editrice per il loro lancio), a inserire in questa 'brochure' anche taluni giudizi di eminenti personalità e qualche "pezzo" biografico<sup>14</sup>.

Molte altre sono le lettere che il poeta e l'editore si scambieranno per il lancio delle opere nuove o per la vendita delle ristampe, ma si tratta di missive più brevi perché ormai si era da un lato consolidata la fama dello scrittore e dall'altro la Casa editrice aveva sperimentato la tipologia giusta per mettere in rilievo, sia in versione di lusso sia in "economica", le uscite dei vari libri.

Merita però di mettere in rilievo almeno una lettera del 23 luglio del '42, in piena guerra, nella quale un responsabile della casa editrice scrive a Trilussa che l'editore « desidererebbe avere l'elenco completo delle traduzioni che sono state fatte sulle Vostre opere per poter iniziare subito una campagna pubblicitaria su " Il Tempo" »<sup>15</sup>. Sappiamo che Trilussa ebbe l'onore di molte traduzioni<sup>16</sup>, soprattutto in francese e spagnolo, ma anche in inglese, quindi il suo spessore di poeta era divenuto internazionale; e proprio su questo puntava la Casa editrice durante quel triste periodo per rinverdire la fama dello scrittore.

Resta il dubbio sulla opportunità di tale campagna pubblicitaria, visto che il regime fascista era fortemente xenofobo; ma la acutezza dell'editore evidentemente non teneva in gran conto i problemi di facciata dei vari "podestà" addetti alla censura: ciò che più gli premeva era l'uscita del nuovo libro, *La sincerità e altre fiabe nove e antiche*, che vedrà però la luce solo nel gennaio del 1943<sup>17</sup>.

14. AFN-Far, Lettera dattiloscritta in copia carbone (due fogli); la data è apposta con un timbro; sul foglio I in alto a sinistra le sigle « ce/gs ».

15. AFM-FAu. Lettera dattiloscritta in copia carbone inviata a nome di Arnoldo Mondadori; da notare il 'voi' di regime, quasi mai usato dall'editore nella corrispondenza con Trilussa.

16. Cfr. TRILUSSA, *Tutte le poesie*, cit. pp. 1828-29 (*Bibliografia ragionata*).

17. Cfr. ID., *La sincerità e altre fiabe nove e antiche*, con illustrazione di Guglielmo Wohlgenuth, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1943. Il volume era già uscito nel '39; l'edizione del '43 fu rivista dall'autore, che vi inserì delle nuove poesie.

## Rapporti editoriali e rapporti finanziari

La vicenda che riguarda il rapporto finanziario di Trilussa con Arnoldo e Alberto Mondadori è ampiamente documentata nell'Archivio della Fondazione, anzi molta parte della corrispondenza di Arnoldo con il poeta riguarda proprio risposte a richieste di danaro e paternali al poeta, accusato spesso di sperpero.

Uno dei primi documenti presenti nei fascicoli trilussiani della Fondazione risale al 7 dicembre del '21: è una lettera urgente diretta all'amico Arnoldo nella quale il poeta così scrive:

Mio caro Mondadori, *Non* ho ricevuto l'assegno del mese di novembre e dicembre. Che cosa c'è di nuovo nei miei volumi? Sono pronte le bozze per licenziarle alla stampa? Io vivo nelle tenebre. Non ho saputo più nulla. Tu non mi scrivi mai e ti dimentichi anche di ricordarmi all'*amministratore*; invece io, penso a te, e lo vedrai. Se riceverò subito il danaro, il giorno quattordici corrente sarò a Verona. Se no *no*.  
Saluti, Trilussa<sup>18</sup>.

Le richieste dello scrittore erano insistenti, spesso effettuate tramite telegrammi; Mondadori faceva quasi sempre resistenza e nell'inviare l'estratto conto al poeta evidenziava il "rosso" da lui frequentemente raggiunto: come si ricava per esempio da un'altra lettera del 6 novembre 1924, nella quale, mettendo in risalto lo sperquante disavanzo tra l'aver e il dare, l'editore invitava il poeta a « mettersi in regola, a far sì che alle nuove uscite corrispondano nuove entrate, e che queste siano, possibilmente, in misura superiore delle prime »; e perentoriamente proseguiva:

*È dunque, assolutamente necessario* che tu ci consegni al più presto il materiale per un nuovo volume. Raccogliendo le poesie pubblicate in questi ultimi tempi su giornali e riviste, ne avrai certamente in numero sufficiente per un libro; ma bisogna, ripeto, che tu ti accinga *subito* al lavoro. Per subito, intendo non appena avrai ricevuto questa mia lettera, ché, se lasci passare qualche giorno, la tua... memoria finirà col tradirti<sup>19</sup>.

18. AFM-Far. Lettera apografa con firma autografa. Sul lato destro in alto si legge «Urgente», di mano dell'estensore della lettera; cfr. anche TRILUSSA, *Tutte le poesie*, cit., pp. CX-CXI.

19. AFM-Far. Lettera dattiloscritta in copia carbone, scritta sia nel *verso* che nel *recto*.

Si ha l'impressione che le lettere di Mondadori obbedissero a due criteri fondamentali: allorché, spessissimo, il poeta si rivolgeva all'editore per ottenere qualcosa in più dello "stipendio" pattuito per la cessione dei diritti, Arnoldo rispondeva secondo uno schema preciso e costante, consistente in una ramanzina seguita dalla sollecitazione a comporre, comunque a lavorare: i volumi di Trilussa avevano infatti un mercato consolidato e quindi rappresentavano un introito sicuro per la Casa editrice. Quando però la richiesta dell'autore non poteva essere legata a una qualsiasi iniziativa editoriale, allora la disponibilità era diversa, come si può constatare in una lettera del 19 gennaio 1932, nella quale i conti sono preceduti da un lungo preambolo moralistico:

Mio caro Tri, ho avuto occasione di accennarti alla *necessità*, nella quale anche un'Azienda salda e sicura come la nostra si trova, di doversi attenere ad un regime di rigida economia. La «crisi» è giunta a tal punto che a questa sola condizione un'industria, sia pure la più fiorente, può riuscire oggi a salvarsi. [...] Tu caro Tri sei fra i miei autori il solo che io consideri, nel significato schietto e totale di questa parola, un "amico": ed in virtù dei nostri rapporti personali io non ho mai fatto con te questione di "conti", ben lieto di poter essere pronto ad ogni tuo desiderio.

Segue il bilancio, dove lo "scoperto" appare, a detta del Mondadori, «considerevole». La lettera si chiude con un richiamo al senso di responsabilità del poeta e con l'annuncio che da allora in avanti i conti dovranno tornare in pari prima di avere altro danaro: una clausola insolita e dura, conclusa però da una frase che, attenuandone la perentorietà, dimostra il rapporto affettuoso che intercorreva fra l'editore e il poeta:

Insomma questa è più che altro una lettera da fratello maggiore; e tu l'accoglierai serenamente, ben sapendo che — in tanto rivolgimento di cose — una rimane e rimarrà immutata: la mia volontà di esserti sempre vicino<sup>20</sup>.

L'anno seguente la crisi continua e l'editore offre al poeta null'altro che un mensile di 1500 lire. Trilussa ha così maggior disponibilità di danaro e può condurre così la vita a proprio piacere; le pres-

20. AFM-Far. Lettera dattiloscritta in copia carbone, due fogli; il tono confidenziale è quello tipico di Arnoldo Mondadori.

sioni dell'editore si rarefanno nettamente, anche perché gli affari della Casa editrice in generale e i ricavi dei libri del poeta sono in netto miglioramento, come dimostra una lettera del 16 aprile 1937, in cui si dimostra una peraltro contenuta eccedenza di diritti in favore dello scrittore, tant'è che, chiudendo il rendiconto, l'editore consiglia a Trilussa di prendere buona « visione di questi dati, non già perché mi preoccupi di queste risultanze, ma perché tu pure abbia l'esatta sensazione di quale sia l'attuale tua posizione »<sup>21</sup>.

La necessità di coprire i versamenti *extra* che sempre più di frequente era costretto ad inviare a Roma, unita alla difficile e profonda crisi economica del Paese, convince Arnoldo Mondadori a ristampare le opere di Trilussa in edizioni popolari, che saranno vendute a migliaia di esemplari in brevissimo tempo, grazie anche al modico prezzo, solo 6 lire. Il grande successo convinse definitivamente l'editore del fatto che il poeta romano era divenuto un poeta apprezzato, conosciuto e amato in tutta Italia. Così gli scriveva infatti nel luglio del '39:

Dal successo di vendita scaturisce una constatazione lieta: che il tuo nome è più che mai vivo ed attuale e che quindi è il caso di studiare più attentamente cosa ancora si possa fare per vendere di più ed allargare la conoscenza dell'opera tua.

Il successo dell'edizione dimostra inoltre quanto Mondadori fosse un editore avveduto e non avesse avviato per caso la sua impresa editoriale; prosegue infatti affermando con non poca sagacia:

Vorrei proprio che tu ci pensassi e mi dicessi delle idee tue che è anche necessario, caro Tri, pensare a ciò per vedere di sistemare i nostri conti: le vendite non coprono i versamenti mensili che Roma ti fa e le rimesse extra che via via ti mandiamo. Un pareggio è almeno una necessità per te e per noi ed io credo che a questo si possa addivenire sfruttando il tuo patrimonio poetico<sup>22</sup>.

21. AFM-Far. Lettera dattiloscritta in copia carbone, un solo foglio: il tono è formale, ma poiché viene usato il « tu » non può che essere Arnoldo ad averla dettata e firmata; l'indirizzo è formulato in modo non convenzionale: « Illustre Comm. Avv. /Carlo Alberto Salustri » ed sarà questa l'unica volta che nel fondo mondadoriano compaiono titolo e nome anagrafico del poeta.

22. AFM-FAR; Lettera dattiloscritta in copia da carta carbone, scritta nel *recto* e nel *verso*, datata Milano, 25 luglio 1939 XVIII; sul *recto* in basso una sigla a penna V.A./19.7.30//.

Ma negli anni successivi, quelli che porteranno alla guerra, il bisogno di denaro si farà per Trilussa, come del resto per tutti gli italiani, sempre più impellente, e Arnoldo risponderà ai solleciti avanzando ulteriori proposte di collaborazione; e certe volte sarà lui ad indovinare le angustie dello scrittore e a regolarsi di conseguenza, come si legge nella lunga e articolata lettera del 19 aprile 1940:

l'ultimo nostro *colloquio* mi ha lasciato nell'animo una profonda tristezza che non riesco a cancellare. Ho avuto l'impressione — anche se tu nulla hai lasciato trapelare — che il tuo stato morale fosse scosso da preoccupazioni che ritengo, almeno in parte, determinate da un disagio economico.

Ma lo scoperto è di 151 mila lire, e l'unica soluzione per rimpolpare l'assegno mensile di 1500 lire è quella che il poeta lavori di più, in modo da offrire all'editore l'opportunità «di intensificare il ritmo di vendita e di lancio delle tue opere».

La chiusa della lettera è, come quasi sempre, molto affettuosa, ulteriore dimostrazione di uno stretto rapporto di amicizia che si estrinsecherà in tutta la sua intensità in occasione della malattia del poeta:

Ti scrivo perciò in via assolutamente confidenziale e poiché ti parlo con cuore d'amico, ti chiedo di dirmi con franchezza su quale cifra mensile hai bisogno di poter contare; io vedrò, nei limiti del possibile, di accontentarti, sistemando la tua posizione in modo che tu tragga da una regolare rimesa mensile una necessaria tranquillità e l'equilibrio altrimenti compromesso da versamenti extra<sup>23</sup>.

Il 1941 è un altro anno di grandi difficoltà economiche per il poeta, che non cessa infatti di sollecitare frequenti anticipi all'amico editore; il quale, per renderlo edotto del disavanzo che stava contraendo con la Casa editrice, risponde spesso esibendo le cifre del passivo: per esempio, il 4 febbraio 1941 il debito dello scrittore ammontava a ben 148.000 lire.

23. AFM-FAr; lettera dattiloscritta in copia da carta carbone, scritta nel *recto* e nel *verso*, con la correzione di un refuso a penna. Nel *recto* in alto e in basso a destra due sigle, rispettivamente mf e ff (quest'ultima a penna).

Le lettere di Mondadori sono piene di paternali, anche se comunque sembra accedere sempre alle richieste del poeta, privilegiando il rapporto d'amicizia:

Tu sai, caro Tri, come io sia alieno e contrario a fare discussioni in materia di denaro; sai invece con quanto affetto fraterno io segua la tua vita e i tuoi bisogni. Converterà forse che alla prima occasione ne riparliamo, perché se da un lato debbo amministrare una Società, non posso dall'altro dimenticare i rapporti che esistono fra di noi e il desiderio e la volontà di esserti al fianco affettuosamente per sempre<sup>24</sup>.

Tutto il 1941 e parte dell'anno seguente trascorre sotto l'insegna di grande lavoro: edizioni, riedizioni e ampliamenti delle varie raccolte.

Tutto va perciò secondo le aspettative della Casa editrice, come si evince da una lettera di Trilussa all'editore, datata 1° novembre 1942: in essa, dopo aver letto l'estratto conto inviatogli dagli uffici amministrativi (per la prima volta il poeta risultava in credito di 33.910 lire!), e una volta affermato che gli importi dei compensi dovevano essere rivisti, proseguiva:

lascio a te l'incarico di riesaminare la cosa con quello spirito di equanimità e cortesia che mi hai sempre dimostrato, anche perché, come avrai notato, le mie richieste dal 1940 in oltre sono state contenute entro i limiti più ristretti. [...]. Per quanto riguarda il lavoro in corso di stampa ti prometto di ritornarti tutte le bozze a mie mani entro tre giorni da oggi, ma per quanto accuratissimamente verificate, riterrei, se non hai nulla in contrario, rivederle per l'ultima volta sia per la nuova favola aggiunta e sia per l'ordine da dare alle singole poesie [...]. Sappimi dire se riterresti necessario che io aggiungessi in calce alle poesie qualche nota esplicativa<sup>25</sup>.

Quelli della piena guerra sono anni di grande ambascia sia per il poeta sia per la Casa editrice: lo testimonia una lettera nella quale l'editore esprime forte preoccupazione per « le numerose difficoltà

24. AFM-Far. Lettera dattiloscritta in copia carbone, spedita da Milano il 4 febbraio 1941; due fogli, sul primo in alto a sinistra è scritto a matita «Verneti», amministrativo che dirigerà per alcuni anni l'ufficio di Presidenza della Casa editrice.

25. AFM-Far. Lettera dattiloscritta con firma autografa, «Tri»; il testo è posto nel *recto* e nel *verso*; in *recto* un timbro di arrivo Milano / 3-Nov. 1942/ S.A.M.». Il lavoro è *La sincerità e altre fiabe nove e antiche* per il quale cfr. la nota 17.

che intralciano oggi il nostro lavoro editoriale»; ma, forse pensando che la guerra sarebbe finita a breve, aggiunge: « sto occupandomi di quello che dovrà essere lo sviluppo letterario italiano nel prossimo avvenire, quando, terminato l'attuale stato di guerra, sarà possibile riprendere in pieno ritmo le opera di pace ».

La bella e interessante lettera si apre quindi con la speranza del superamento della tragedia contingente che l'Italia stava soffrendo: Mondadori si preparava infatti al lancio « delle migliori forze letterarie nostre »<sup>26</sup>, e per questo punta anche su Trilussa, una delle punte di eccellenza per la sua azienda, chiedendogli delle fotografie antiche e recenti della famiglia, della sua casa, soprattutto del suo favoleggiato studio, oltre ad alcune pagine di bozze corrette, ad articoli, a disegni e caricature sue e di altri, e insomma quant'altro potesse giovare a rinverdire la sua già notevole popolarità presso una nazione affranta da lutti e rovine, pesantemente piegata dal conflitto.

Un mese dopo è Alberto Mondadori a richiamare al dovere il poeta, il quale non aveva risposto all'invito del padre:

Caro Tri, mi è grato ricordarti che in data 16 marzo il Presidente Ti annunciava un suo progetto per il lancio dell'intera Tua produzione letteraria, nell'immediato dopoguerra. Mentre egli chideva la Tua adesione, Ti pregava anche di concedergli il Tuo prezioso appoggio provvedendogli quel vasto materiale biografico e pubblicitario che soltanto Tu potresti scegliere raccogliere. Mi permetto di ricordarTi la cosa, caro Tri, poiché fino ad oggi nessun cenno abbiamo avuto al riguardo da Te ...<sup>27</sup>

Nel 1943 la Casa editrice risulta ancora in piena attività nonostante i tempi bui: numerose sono le lettere nelle quali si parla di bozze e di future ristampe.

26. AFM-Far. Lettera dattiloscritta in copia carbone, spedita da Arona il 16 marzo 1943; causa i bombardamenti di Milano, la famiglia Mondadori si era trasferita nella villa sul Lago Maggiore.

27. Questa lettera inviata da Alberto a Trilussa e datata 23 aprile 1943 da Arona, indirizzata « Illustre Trilussa/ Roma / Via Maria Adelaide n° 7 », presente in AFM-FAu dattiloscritta in carta carbone, non risulta inserita nell'edizione dell'epistolario di Alberto Mondadori curato da G.C. Ferretti (A. MONDADORI, *Lettere di una vita. 1922-1975*, Milano, A. Mondadori Editore, 1996), dove si trova invece (p. 61) un'altra lettera dello stesso tono e argomento diretta a Maria Bontempelli, vedova di Mario, morto nel 1930.

Non sappiamo con certezza se Trilussa abbia risposto positivamente alle sollecitazioni dei suoi editori, ma è probabile che l'abbia fatto, dal momento che già il 1° ottobre chiede ad Arnoldo il permesso di ristampare il "Campionario" pubblicato a suo tempo presso Formiggini<sup>28</sup> e annuncia l'invio delle bozze corrette relative alle raccolte *Duecento sonetti*<sup>29</sup> e *Acqua e vino*<sup>30</sup>.

Il 1944 è un anno critico per la Mondadori: fin dal settembre dell'anno prima i tedeschi avevano sequestrato l'azienda, cambiandone anche l'intitolazione da Arnoldo Mondadori Editore in Casa Editrice Mondadori e in seguito avevano occupato sia gli stabilimenti di Verona che la sede principale della casa editrice: tutta la famiglia fugge in Svizzera.

Nel 1945, all'indomani della Liberazione, Alberto, uomo di sinistra, entrerà in trattative con il Comitato di Liberazione Nazionale che aveva occupato l'azienda e poco dopo disegna con le maestranze e i quadri un nuovo progetto imprenditoriale che consentirà alla Casa editrice di prosperare e di modernizzarsi, divenendo un'impresa editoriale tra le più prestigiose in campo nazionale.

La famiglia a poco a poco tornerà a Milano e nel settembre del 1945 Arnoldo sarà nuovamente negli uffici di presidenza, proponendo una serie di collane nuove, fra cui la popolare "Biblioteca Moderna Mondadori", e riprendendo quelle già collaudate<sup>31</sup>.

La fine del conflitto e i nuovi progetti editoriali consentono di riannodare il rapporto con Trilussa. Ma se la Mondadori riprenderà a pieno ritmo i lavori, per lo scrittore il '45 segnerà l'inizio dei guai, soprattutto con il fisco.

Divenuto direttore della sede romana della Casa editrice, il 28 giugno del '45 Enzo Pagliara invia alla direzione milanese una nota

28. AFM-FAu. Lettera autografa di Trilussa vergata su un foglio di carta bianca.

29. In realtà nel '43 non uscì alcuna edizione dei *Duecento Sonetti*, riproposto invece nel 1946 (cfr. quanto scrive al proposito C. Costa in TRILUSSA, *Tutte le poesie*, cit. pp.1814-1815).

30. TRILUSSA, *Acqua e vino*, Milano, A. Mondadori Editore, 1946; anche la storia di questo testo è stata ricostruita da C. Costa, cit., pp.1816-1817.

31. Per le vicende della casa editrice durante gli anni 1944-45 è interessante il capitolo di G.C. Ferretti, *Alla sinistra del padre*, premesso alla edizione citata dell'epistolario di Alberto Mondadori (*Lettere di una vita*, cit., pp. L-LVII); ma si veda anche, per questa e altre vicende familiari, l'affettuoso recupero memoriale di M. MONDADORI, *Una tipografia in paradiso*, Milano, Mondadori, 1985, in particolare alle pp. 73-106.

informativa nella quale riferisce di aver ricevuto la visita del poeta, che si era informato circa gli intendimenti della Mondadori per l'edizione della raccolta *Acqua e vino* (rimasta sospesa dal '43)<sup>32</sup>, facendo presente la sua situazione precaria, che Pagliara sottolinea così: «A tutt'oggi egli continua a percepire una quota mensile di tremila lire: quella di qualche anno fa. La situazione della vita di oggi è tale che questa cifra è effettivamente molto bassa»<sup>33</sup>.

Il 2 agosto successivo il Verneti, un dirigente dalla sede romana, manda una nuova nota alla Direzione milanese della Casa editrice, accennando nuovamente alla precaria situazione finanziaria del poeta; aggiunge che Trilussa si era commosso per le attenzioni di Mondadori e poi conclude:

L'ho trovato molto invecchiato. Vive con molte difficoltà e la Sede di Roma gli ha passato per tutto il periodo di separazione le 3.000 lire mensili più una sola rimessa di L. 5000. Ho autorizzato subito un versamento di L. 10.000, ed ho disposto che del prossimo mese di agosto le rimesse siano elevate a 12.000 lire, che questo è il minimo col quale si può vivere a Roma;

facendo notare poi, da buon ragioniere, che «La sola ristampa di due opere ci coprirà più che abbondantemente dell'attuale scoperto»<sup>34</sup>.

Questa è la chiave che d'ora in poi sarà dominante nella corrispondenza mondadoriana.

A partire dalla cessione dei diritti d'autore, la strategia della Casa editrice aveva sempre mirato a tenere lo scrittore sotto stretto controllo, per evitare che il suo tenore di vita potesse portare a vistosi indebitamenti; solo all'avvicinarsi della morte del poeta Arnoldo si mostrerà generoso, aiutandolo a curarsi<sup>35</sup> e pagando per lui le tasse arretrate e quelle correnti.

32. Cfr. nota 30

33. AFM-FAu. Nota di Enzo Pagliara dattiloscritta con firma autografa.

34. AFM-Far. Nota di Aldo Verneti, dattiloscritta con firma autografa; in basso la data, anch'essa dattiloscritta: «2/8/1945».

35. AFM-FAu. Lettera originale del prof. Francesco Sabatucci, medico fisiatra, diretta il 16 aprile del 1946 ad Arnoldo Mondadori; in essa il professore, dopo aver illustrato le precarie condizioni di salute del suo paziente-amico, dovute anche alle scarse risorse economiche che gli impedivano di acquistare i farmaci necessari, chiede all'editore che il poeta venga aiutato finanziariamente per poter godere di un soggiorno al mare nei mesi estivi. La risposta affermativa non si farà attendere: un telegramma del 21 aprile del '48 e una lettera del 27 successivo non solo autorizzeranno la spesa, ma mostreranno l'editore fortemente preoccupato per le condizioni di salute del «suo poeta».

Scorrendo la corrispondenza degli ultimi anni Quaranta si ha la netta sensazione che l'editore non desse informazioni complete sui diritti maturati dal poeta, che certo scialacquava, ma scialacquava il proprio denaro. La sensazione si fa più acuta quando, dopo la morte di Trilussa, Mondadori dovette esporre in dettaglio all'esecutore testamentario e agli eredi la situazione finanziaria; da una lettera dell'editore diretta all'avvocato Ugo Monaco (14 febbraio 1951)<sup>36</sup> si apprende che il credito verso Trilussa ammontava a 2 milioni e mezzo di lire, una cifra notevolissima, che il poeta sicuramente non sapeva gli fosse dovuta, visto che nell'anno della morte il medico Lorenzo Cherubini, suo amico, aveva dovuto di persona sollecitare la Casa Editrice perché si facesse carico delle spese della malattia<sup>37</sup>.

Ma che la morte fosse annunciata si evince anche dal fatto che in un « Appunto per il Presidente » del 13 settembre 1950 si legge che per Trilussa il saldo a quella data era di circa 1.930.000 lire e che detta cifra era al netto di tutte le rimesse fatte al poeta a quella data<sup>38</sup>. Un secondo documento, ancor più significativo, mostra quali fossero al 23 dicembre del 1950 (due giorni dopo la morte improvvisa del poeta!) le vendite e le giacenze delle opere trilussiane: ebbene, risultavano esaurite le seguenti raccolte: *Le favole*, *Le cose*, *Giove e le bestie*, *I sonetti*, *Ommini e bestie*, *La gente*, *Libro n. 9*, *Cento favole*, *Libro muto*, *Cento apologhi*, *Acqua e vino*, *Duecento sonetti*, *Lo specchio e altre poesie*, *La sincerità e altre fiabe*, *Picchiabbò*, *La porchetta bianca*; mentre di *Acqua e vino*, *Ommini e bestie* e *Libro muto* (raccolta uscita nella Biblioteca Moderna

36. AFM-Far. Lettera dattiloscritta in copia carbone al notaio Ugo Monaco; in alto a sinistra la sigla « CIM/rn »; l'oggetto della lettera è *Eredità Trilussa*.

37. AFM-FAL. Due lettere originali dattiloscritte, con firma autografa, del prof. Lorenzo Cherubini dirette ad Alberto Mondadori rispettivamente il 12 maggio e il 2 giugno del 1950.

38. AFM-FAu. Nota informativa dattiloscritta su carta intestata della casa editrice; in alto a destra stampato: « Appunto per il Presidente »; la nota è stata inviata dalla « Segreteria /FV/rm » con « urgenza »; in basso a sinistra una nota scritta a penna illeggibile, a parte il nome « Pagliara ».

39. AFM-FAu. Documento proveniente dalla Direzione Commerciale /Ufficio Statistica, del 23/12/50 (esemplato due giorni dopo la morte del poeta); è manoscritto e intitolato *Opere di Trilussa*.

40. Cfr. nota 38

41. Cfr. A. MONDADORI, *Lettere di una vita*, cit., pp. 371-72

Mondadori) rimaneva una giacenza di 5770 esemplari; ma di poco più di 2000 era la consistenza relativa alle raccolte *Lupi e agnelli*, *Le storie* e *Nove poesie* (le copie invendute erano a fronte di una stampa mediamente di 30000 esemplari)<sup>39</sup>.

Chiaramente Arnoldo Mondadori si preparava al rendimento dei conti; ma stupisce che l'autorevole editore non conoscesse affatto la situazione finanziaria a favore dell'amico, tanto più che fin dal mese di settembre fra il responsabile della sede romana della Casa editrice e la Mondadori milanese corse un serrato scambio di opinioni in merito alle spese che avrebbero dovuto sostenere per pagare le tasse arretrate e correnti che il fisco aveva accollato a Trilussa. Se da un lato l'aspetto finanziario doveva interessare i dipendenti, stupisce il tono fiscale dell'editore, il quale forse presentiva che il "suo" poeta non sarebbe stato più in grado di comporre nulla.

Come già si è accennato, sin dal 2 giugno del '50 Alberto Mondadori era stato avvertito dal professor Lorenzo Cherubini, il medico-amico del poeta, che Trilussa non aveva più grandi necessità di fondi per la vita ordinaria, ma viveva il dramma di dover pagare le tasse: in tutto 69.000 lire a bimestre<sup>40</sup>.

Alberto aveva risposto abbastanza sollecitamente, tanto che il 14 giugno il professore sapeva che presso la sede di Roma era stato autorizzato un finanziamento pari alla somma di due scadenze bimestrali; in altre parole il poeta era coperto sino al settembre. La lettera, molto formale, si chiudeva riaffermando l'antica amicizia col poeta: «Le sono grato, con mio padre, di queste particolari segnalazioni che ci consentono di essere utili al vecchio e caro amico Trilussa»<sup>41</sup>.

Le condizioni dello scrittore migliorano e Arnoldo gli invia il 27 giugno 1950 una bellissima lettera, nella quale si avverte un vena di malinconia; la lettera rappresenta il commiato dell'editore e termina con cinque versi tratti da *Acqua e vino* che poi saranno incisi sulla tomba del poeta:

42. TRILUSSA, *La felicità*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 1484. La lettera di Arnoldo Mondadori si trova in AFM-FAR, ed è stata quasi integralmente pubblicata da L. Felici in TRILUSSA, *Tutte le poesie*, cit., pp. CXXIX-CXXX. Trattandosi di un testo di pregevole contenuto, ne riportiamo qui in appendice la lezione completa.

43. AFM-FAU. Lettera — due fogli dattiloscritti con firma autografa; carta

C'è un'ape che se posa  
 su un bottone de rosa:  
 lo succhia e se ne va...  
 Tutto sommato, la felicità  
 è una piccola cosa<sup>42</sup>.

Ma nel settembre le cose precipitano: Trilussa sta male e il fisco ricomincia a perseguitarlo.

Il 5 settembre Pagliara scrive a Cimadori, il direttore della sede milanese, raccontandogli che gli ufficiali giudiziari inviati per riscuotere le tasse avevano minacciato di sequestrare la casa con tutte le suppellettili, perché, nonostante l'aiuto venuto dall'editore, non era stata pagata la prima rata delle tasse; e concludeva confidenzialmente: « Ora Trilussa mi ha incaricato di scrivere subito al Presidente affinché io lo avverta della situazione [...]: chiede in altri termini il suo aiuto »; e aggiunge una sua nota personale, dettata non da considerazioni aziendali, ma da umana comprensione verso l'anziano poeta:

Ora caro Mario, questa è la situazione di Trilussa e purtroppo non migliorerà di certo. Il fatto è che lui non sta davvero bene e quindi a parte le questioni di tasse, ecc., deve spendere per dottori, medicine e tante altre cose. È veramente una situazione penosa che fa male al cuore<sup>43</sup>.

Due giorni dopo, e precisamente il 7 settembre, Cimadori annuncia l'invio di un assegno di 70.000 lire, somma che doveva coprire l'ammontare della tassa arretrata, e afferma che « le notizie che ci dai sullo stato di salute di Trilussa dispiacciono a tutta la famiglia Mondadoriana: le assurde imposizioni fiscali non serviranno certamente a migliorarle »<sup>44</sup>.

La cosa si ripete più volte, tant'è che l'11 settembre ancora il Pagliara scrive al Cimadori dell'urgenza di definire la situazione

intestata «Arnoldo Mondadori Editore/ Sede di Roma» — indirizzata a «Rag. Mario Cimadori/ Direttore Centrale Arnoldo Mondadori Ed./ Milano».

44. AFM-FAU. Lettera dattiloscritta in copia carbone, mancante di sigla e intestazione.

45. AFM-FAU. Lettera dattiloscritta con firma autografa; carta intestata «Arnoldo Mondadori Editore», scritta da Roma l'11 settembre 1950 e diretta a «Dr Mario Cimadori/ Direttore Centrale/ Milano».

46. AFM-FAU. Lettera in copia carbone datata «Milano, 19 settembre 1950», e indirizzata a «Enzo Pagliara/Roma».

delle tasse perché il poeta «è convinto che gliele pagheremo sempre noi e ci manda qui le bollette... e gli ufficiali giudiziari!»<sup>45</sup>. D'accordo con Mondadori, Cimadori scrive una lettera al suo direttore romano per capire l'onere che ne sarebbe venuto al Presidente dal versamento delle tasse e del mensile; e aggiunge che Arnoldo Mondadori chiede «una precisazione, con la specifica esatta delle somme richieste per poter decidere»<sup>46</sup>. Ma di lì a pochi giorni viene sequestrato al poeta un armonium e a Milano la notizia arriva sulle pagine dei quotidiani, che mettono in risalto l'indigenza del poeta malato e afflitto dal fisco impietoso.

Immediatamente preoccupato, sempre Cimadori, a nome del Presidente, chiede spiegazione al Pagliara, non tanto per una partecipazione al dolore e all'estrema indigenza del poeta quanto guardando «al disagio che una notizia del genere ha provocato, e provocherà negli ambienti nostri»<sup>47</sup>.

Il "disagio" è soprattutto clamore negli ambienti intellettuali ed editoriali. Infatti lo stesso presidente invia il 10 ottobre un caloroso telegramma a Trilussa :

APPRENDO STUPITO ET ADDOLORATO AZIONI FISCALI CONTRO DI TE STOP MAGGIORMENTE MI SPIACE PERCHÉ AVEVO DATO ISTRUZIONI / A PAGLIARA AL OUALE RISCRIVO DI FAVORIRTI IN TUTTI I MODI. ARRIVEDERCI PRESTO ABBRACCIOTI AUGURI TUO / ARNOLDO<sup>48</sup>.

Il Pagliara risponde a Mondadori il giorno stesso con altro telegramma, specificando che il sequestro dell'armonium era stato «provocato opportunamente per iniziare campagna giornalistica contro l'esosità del fisco; ma Trilussa ai giornalisti aveva chiaramente affermato che solo il suo amico Mondadori era intervenuto ad aiutarlo»<sup>49</sup>.

47. AFM-FAu. Lettera in copia carbone, datata «Milano, 6 ottobre 1950».

48. AFM-Far. Copia dattiloscritta di telegramma inviato il 7.10.1950 dalla «Segreteria del Presidente».

49. AFM-FAu. Minuta di telegramma dattiloscritta del 7.10 1950; una nota, sempre dattiloscritta avverte che «l'originale è nell'Archivio del Presidente».

Il 1° dicembre il poeta viene nominato Senatore e dopo venti giorni muore all'improvviso.

Allorché il notaio nonché curatore testamentario Loreto Parenti chiederà il rendiconto risulterà, come si è già detto, che Trilussa vantava nei confronti della Casa editrice un credito di 2.550.000 lire circa; nella convinzione di essere povero aveva invece affrontato angustie e dolori, mendicato i soldi per pagare le tasse, umiliato per più di un anno dal continuo andirivieni angosciosi degli ufficiali giudiziari.

Dal carteggio della Fondazione, del quale abbiamo solo dato un breve saggio, emerge che, proprio sul finire della vita del poeta, Arnoldo Mondadori ebbe nei confronti del "suo" Trilussa un atteggiamento eccessivamente « imprenditoriale » e non sodale, come invece l'antica amicizia avrebbe fatto supporre.

Conoscendo lo stato effettivo della propria situazione economica, è molto probabile che « Tri », com'era nel suo stile di vita, avrebbe sperperato buona parte dei denari tra inviti e banchetti conviviali ma avrebbe anche trascorso gli estremi giorni della propria esistenza in meritata tranquillità; e se non lui, verosimilmente la sua cara « perpetua » Rosa Tomei, domestica, governante e amica, avrebbe potuto affrontare una vecchiaia più serena in quello studio, oggi sciaguratamente smembrato, dove lei e il poeta avevano vissuto tanti anni.

# *Un romanesco di Civitavecchia*

## Su Ugo Marzi, medico-poeta

DI COSMA SIANI

Producendo quattro raccolte di versi, nel suo appartato e un po' scontroso esercizio poetico, Ugo Marzi (Civitavecchia 1937 – Roma 2001) ha dato voce a un'area periferica della poesia romanesca, quella appunto della sua cittadina sul litorale tirrenico, non particolarmente ricca di presenze e magari ricordata più per il soggiorno del Belli in Quarta Strada. Per imponderabile coincidenza, proprio qui aveva un forno la nonna di Ugo; per cui questi riteneva che di sicuro il grande Giuseppe Gioachino avesse «comprato il pane da sua nonna».

Dal poeta Marzi sono venute prima tre collane di sonetti (*La Pri-cissione der Venardì santo. Sonetti romaneschi*, Introduzione e cenni storici di G. De Paolis, Illustrazioni di G. Marzi, Civitavecchia, s.e., 1981; *'Na botta ar cerchio e una... a chi dich'io. Sonetti romaneschi*, Intr. di G. De Paolis, Civitavecchia, s.e., s.d., ma 1983; *Mamma, li turchi. Sonetti romaneschi*, presentazione di Anne-Christine Faitrop Porta, Intr. e note storiche di G. De Paolis, Illustrazioni di E. Galice, Civitavecchia, s.e., 1986). A quest'ultima è seguito un lungo intervallo in cui Marzi si è dedicato al teatro, scrivendo drammi, ancora in romanesco (*L'anima de li morti... nostri*, 1985; *Tacchi e mezze sole*, 1986; *Puzza d'abbruciato*, 1988) ma anche in italiano (una sceneggiatura della sveviana *Senilità*, 1993; *La voglia del diavolo*, 1996; *Anima*, 1997), tutti dignitosamente rappresentati da compagnie amatoriali a Roma. La quarta raccolta, *Gaimoni* (Roma, Bulzoni, 2003) è giunta postuma, ma era già pronta

prima che Marzi ci lasciasse. Venne in effetti dopo molto tempo e travaglio, e rappresenta il ritorno — o il riemergere di un esercizio mai interrotto, o il riaffiorare in altra forma — di un'unica tensione mai sopita.

Tutto ciò sovrapposto al suo lavoro professionale, che è fuori del campo letterario (Marzi era medico). E dico questo non per segnalare un particolare merito dell'Autore, che ha avuto tanta energia da praticare la scrittura creativa negli spazi lasciategli dalla sua occupazione; e tanto meno per insinuare un qualche demerito, quasi che la professione infici la passione letteraria o questa tolga a quella: e basterebbe a sconfessarlo l'esempio di Bonaviri nel Lazio, medico e scrittore di successo nazionale, oppure, per restare a versi e vernacolo, quello del pugliese Granatiero, caso di medico dalla forte temprà di poeta in dialetto. Penso invece a quanto dice Franco Brevini nel suo recente monumento alla poesia dialettale italiana:

I poeti della *medietas* sono spesso professionisti, per i quali la musa è il *violon d'Ingres*, l'esercizio di un civilissimo *otium* [...] i lirici dialettali, che rompono con le tradizioni municipali, sono invece figure dal profilo diverso. In primo luogo provengono spesso da universi sociali più bassi, che hanno potuto beneficiare dei processi di democratizzazione della cultura [...] La poesia non è vissuta come una pratica in cui esercitarsi a tempo perso, ma come l'attività fondante. Gli uni sono professionisti che scrivono anche poesie, gli altri si sentono in primo luogo *poeti*, costretti, come albatry dalle vaste ali, alla prigione di un mestiere. La loro vocazione al sublime nasce in parte di qui: dall'ansia di riscatto<sup>1</sup>.

Brevini dice questo nell'ambito di un discorso storico, e si riferisce al permanere dei modi dialettali ottocenteschi lungo tutto il Novecento, in contrasto con l'affermarsi di una vena dialettale prevalentemente lirica, rivendicata da Pasolini a metà secolo, innovativa rispetto alla tradizione vernacolare, e sviluppatasi in quella che è poi stata detta «poesia neodialettale».

Marzi è dunque un professionista appartenente alla borghesia urbana, ma è anche di estrazione popolare; non scrive certo versi per *otium*, ma ne fa una ragione esistenziale; nell'empito della sua

1. Cfr. *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, a c. di F. Brevini, Milano, Mondadori, 1999, III, pp. 3171-72.

poesia si avverte chiaramente un'ansia di riscatto, più che personale, del popolo con cui si identifica. A conferma, nella quarta di copertina della sua prima raccolta di versi, in toni ingenui, irruenti e veniali si definiva così:

civitavecchiese di natali e di cultura, medico per il secolo e poeta per la vita non a caso di impegno popolare, che del popolo porta addosso l'ironia d'un destino e d'una storia, rosso di capelli e non solo, forse a ricordo del fuoco cocente d'un avito forno in Quarta Strada, parla una lingua qui tanto conosciuta quanto imposta dalla sorte di una terra. «Il Calabrone», paginacce rivoluzionarie per gli utenti del Liceo Padre Alberto Guglielmotti, stampò a scadenze settimanali (1955) versi d'un romanesco ingenuo e frammentario d'uno studente dal sogno borghese frantumatosi sull'alba, per una lunga parentesi di riflessione.

Con queste premesse, Ugo Marzi non poteva che trovare il proprio nume tutelare nel patriarca Belli, nella forma del sonetto, nei modi che in lui trionfarono: il popolo e la sua lingua come soggetto della propria opera, l'esplosione della forza repressa di spirito e fantasia, l'ironia, la comicità, la violenza verbale fino al turpiloquio: in una parola, quello che viene definito il realismo del Belli.

Se lo stampo sostanziale è belliano, il primo e il terzo dei volumi di poesia di Marzi sembrano richiamare anche l'altro "grande" della letteratura romanesca, Cesare Pascarella, non certo per la vena patriottica, ma per l'afflato narrativo delle sue collane di sonetti di *Villa Gloria* e di *La scoperta dell'America*, e inoltre per la capacità di reinventare i fatti secondo la mentalità popolana.

*La Pricissione der Venardi santo* consiste infatti, come la *Scoperta* pascarelliana, di una corona di cinquanta sonetti nei quali si descrive un rito della settimana di Pasqua nel luogo nativo dell'Autore. *Mamma, li turchi* comprende 67 sonetti impostati sulla storia e il mito di Civitavecchia. A un ambito più marcatamente belliano ci porta *'Na botta ar cerchio*, collezione di 91 sonetti slegati l'uno dall'altro, su momenti pulsioni personaggi riflessioni disperate.

L'intero blocco di poesie è nato intorno ai primi anni Ottanta, e la pubblicazione delle raccolte è infatti avvenuta nel breve arco di due anni; anche le liriche di *Mamma, li turchi* — lo afferma l'Autore stesso nella prefazione — risalgono alla fine del 1982, per quanto il volume sia stato poi pubblicato, postumo, nell'86. Appena quarantenne, Ugo Marzi era dunque giunto a maturità artistica e produttiva.

Come si è già osservato, la poesia di Marzi ha fisionomia bellissima fin dal primo volume, *La Pricissione*.

La descrizione si anima infatti quando lo sguardo viene puntato sulla folla di popolo che fa ala alla processione; allora prende tono corale, forma realistica di vivace dialogo, di commenti popolari, arguti, umoristici, talora rinforzati da spontaneo turpiloquio:

Vabbè, me fido!... Ma que *I Ne Re I*  
ched'è la ditta che ce l'ha inchiodato?...  
[XXIX];

Guarda com'è aridotto er disgraziato,  
lo possinammazzallo,...'st'impostore!  
Viè qua... puro stasera s'è 'mbriacato,  
chiedi perdono, sta a passà er Signore!  
Che m'ha da perdonà 'sto Cristo,... ah, Vera,  
er goccio in più de vino ch'ho bevuto?...  
Ma vammoriammazata, va' in galera!...  
[XVIII]

Spesso è invece l'Autore che riflette, usando la mente e le parole del popolo:

Se scegne, se salisce, se riscegne  
tramezzo a pisci e sputi de funtane,  
becchini, ladri, fiji de puttane,  
mignotte, baciapile e, stregne stregne,  
sempre l'istessa sòrfa, accenne e spegne,  
tra sagrestani e preti, tra mammane,  
ministri, sbiri, giudici, ruffiane,...  
ma hai da morì schiattato tra 'ste fregne!  
Sorte de vita!... C'è chi te ce inchioda  
pe' fa vedé che conta un cazzo e mezzo,  
ce fa la mozza, beve e ce se sbroda.  
Perché 'n se guarda intorno tanta gente?  
Vonno agguantà, ma c'è chi fissa er prezzo!  
Ma che vorranno fa! ... Nun semo gnente!  
[XLI].

Altre volte fissa a volo veri e propri bozzetti, quasi schizzi in poche linee:

Co' le panze a l'inzù, 'sti poverini,  
sgranano tra le deta un bon Rosario,  
me pare che te conteno quadrini  
[XXXV];

Non di rado si giova dell'accumulo di dettagli, fissati icasticamente o fermati in una potente figura, come nel quinto verso di questa serie:

'Na croce cor Sudario a pisilònne,  
tre facce scure e l'occhi stralunati,  
tre bocche pe' 'na bocca che 'n risponne,  
tre baùtte su ciji raggrottati,

tre par de mano stese come fronne. [XLI]

E c'è poi il largo lirico, non perseguito in sé e per sé perché Marzi non nasce poeta lirico, ma promosso e favorito dalla memoria dei luoghi e dell'infanzia: momento musicale che istituisce un breve intervallo, dando al dialetto, alla descrizione, a tutto il sonetto, un andamento lieve e serio, perfettamente in armonia col rito del dolore, con l'atmosfera corale e raccolta allo stesso tempo; ed è uno dei momenti migliori di Marzi:

Piazza Leandra, còre ch'addivora,  
stanotte te sei messa 'sto gran peso  
d'ariccontà a la gente pe' 'n par d'ora  
la passione de Cristo per esteso.  
Immezzo la funtana sputa fora  
un tanto d'acqua da nun èsse inteso,  
l'aria sa d'abbruciato che t'accora  
pe' 'r fume greve e 'r lampenario acceso.  
Er ciafrujo de luci e de cappucci  
co' l'ombre che se sfragneno sur muro,  
me fanno smentuvà tutti li stucci  
de quann'ero un fanello, e m'impavuro  
pe' *la cavalla zoppa e cristianucci*,  
che nonna ariccontava in de lo scuro.  
[XI]

È tale la confidenza acquisita da Marzi nel manipolare questo suo romanesco di Civitavecchia, che può permettersi dei virtuosismi, mai comunque fini a se stessi, ma al servizio, ancora, della propria memoria e sempre senza compiacimento di abbandoni o di nostalgie, stati che non gli appartengono.

Già questa prima raccolta, come si può constatare negli esempi prodotti, dimostra la piena capacità di costruire un intero sonetto con battute di dialogo-insegnamento, questo, dei maestri ottocenteschi ed espediente quanto mai adatto a fotografare il popolo come Marzi vuole. In *Mamma, li turchi*, il sonetto LI è

quasi interamente costruito con soprannomi di popolani (se ne contano ben 33):

De noi chi c'è? Be', tutti: Gallinella,  
er Cacio, Schiattaculo, Rampatella,  
Minestrina, Bucia, Plapplà, Gnappetta [...]

Il sonetto xxx è invece intessuto su nomi di giochi infantili (e conseguente lunga nota esplicativa):

Daje a giocà a buchetta, a maroncino,  
a scaricabarile, a zecchinetto,  
a tozzi, a corza, a piccolo, a fusetto,  
a mora, a chiapparella, a papalino [...]

Le due quartine del sonetto VIII sono conteste di frasi proverbiali:

Defatti come dichi a chi te schiuma?  
Mena come che 'n Turco; è naturale!  
E a chi fuma che 'r vizzio lo conzuma?  
Fuma come che 'n Turco tale e quale! [...]

e quasi metà del sonetto XLVIII da una sequela di oggetti domestici:

[...]  
lassamio casa,... er Cristo accapalletto,  
er coredo de nonna, le lenzola,  
er centro lavorato a al'uncinetto,  
le tennine color de lazzarola,  
la pianta de geranio ner vasetto,  
er prete, la scardino, la sediòla,  
le scale e 'r portoncino cor passetto.

E a coronamento del virtuosismo, citerei il sonetto in cui nonno Checco racconta al nipote un suo focoso amplesso di gioventù, con battuta finale che sembra strizzare l'occhio al Trilussa dicitore della borghesia novecentesca, tutto giocato su un paragone con strumenti musicali ed esecuzione operistica:

Dovevi da senti ch'orchestrazione:  
prima attaccò n'arietta de violino,  
poi doppo entrò la tromma, er mannolino,  
er tammuro, li piatti, er calascione,  
er contrabbasso, er pifero, er trommone...

E quanno che passò dar tono fino  
 ar greve,... pe' la forza der distino,  
 er volume annò su de proporzione.  
 Er dièsi cor bemòllo annava a gara:  
 pareva de sentì la cavatina  
 der Barbriere ar Trajano in piccionara.  
 Quanno ch'entrò er trommone col culisse,  
 che ner fiatà fenì co' la sordina,  
 ahó, tu' nonna nun me chiese er bisse!?  
 [XLII]

È grazie a tale abilità linguistica che Marzi riesce a dare estrema vivacità di linguaggio ai suoi personaggi, e anche ai suoi pensieri; ecco uno dei molti brani esemplari citabili, ancora da *Mamma, li turchi*:

Eh, che semo canose? Ah, scimunito!  
 Dico, c'è lesca e lesca e lamo e lamo!  
 Noi sentimo, vedemo, soppesamo,  
 si poi nun ce sfaciola, addio ar partito!  
 [LII]

Lo spunto storico di questa raccolta, raccontare le origini di Civitavecchia, è superato dall'invenzione narrativa. Rimane, sì, il filo conduttore, che l'Autore ama perché rappresenta una sorta di memoria collettiva del suo popolo, ma questo non gli basta, tanto che l'evocazione storica, quantitativamente, è affidata a una piccola percentuale di versi.

L'Autore fa insomma del motivo storico-leggendario un contenitore per inserirvi, soprattutto attraverso il personaggio di Nonno Checco, la dimensione affettiva della memoria (ad esempio i giochi infantili e i soprannomi), la propria vocazione filosofica, che esiste dall'inizio e si va progressivamente affinando, e poi gusti e umori, disposizioni e anche indisposizioni.

Questi ultimi tratti sembrano prevalere nella raccolta intermedia, *'Na botta ar cerchio*, collana di sonetti senza alcun motivo unificante se non il variare di stati d'animo tra umori violenti e pulsioni brevi, tra invettive e rabbia ideologica.

Roma, la città burocrate e del malgoverno, assurde praticamente a protagonista delle composizioni. Ci sono anche in questa raccolta frammenti di vita paesana e squarci di memoria, mescolati alla ribellione, all'attacco virulento, al turpiloquio, all'anticlericalismo, all'aperta sensualità. Questa è la più belliana delle raccolte, come dimostrano gli esempi che proporrò poco oltre. Viene in

mente quello che Carducci scrisse: « Grandissima l'arte e la potenza del Belli, ma in una poesia che nega, deride, distrugge ».

Marzi è belliano esattamente in quest'ottica. Non si tira indietro di fronte ad alcun moto della propria sensibilità, e pertanto troviamo toni gravi (« Tu vorressi 'na légge che te dica / [...] te tocca tanto cazzo e tanta fica », *'Na legge uguale pe' tutti*), virulenti (« Li chiameno 'pentiti', Dio li strozzi! / Brutti fottuti fiji de mignotta », *L'ideale è ideale*), irriverenti (come quando associa pratiche religiose e sessuali in *Pregà e fregà* o in *Le differenze*), irridenti (« E così er Santopadre, poverello, / ce pia le fregature da 'ste lenze / e poi ce frega a noi senza sapello », *Che cojonella*), impudichi (« Perché nun te fai dà 'n'incarcatina / co' modo e co' mistiere, eh, Menicuccia? », *A Menicuccia*) e perfino lubrichi (« Me le farebbe a volo 'ste pollanche », *Er gioco der tempo*) o artatamente scurrili, se così posso dire, come in *Nun muta un cazzo*:

- 'Na cratura che fa su la sediola?
- Ce gioca. — E poi? — Ce caca.  
E poi? — Ce magna.
- Quanno che poi fenisce questa lagna?
- È arivato er momento d'annà a scola.
- E quanno è diventata 'na filagna  
senza più tata e senza bavarola?
- Agguanta 'na cucchiara e 'na cariola  
e incomincia a patì pe' la micragna.

oppure meditabondi d'una sapienza popolare e rassegnata, come in *Sii fatta la volontà Iddio*:

Pe' sapé, c'è la scola inzin che dura,  
pe' guadambià, se fa come l'antichi,  
pe' la guera, ce stanno l'inimichi,  
pe' la pace, ce sta la sepportura

o rabbiosi nell'impotenza, come in *Affamatori de popolo*:

Si facessivo più li cazzi vostri,  
invece de stà a roppe li cojoni  
a chi va avanti a mozzichi e bocconi,  
voi ce fareste l'interessi nostri.  
Ce volete vedé slongati e prostri  
a sputà da la bocca li pormoni,  
Ce volete strizzà come limoni,  
farzi profeti, razza de Cajostri!

Co' tutti l'espediti che inventate  
 pe' incammerà li sòrdi pe' l'erario,  
 ce lo sapete bene quer che fate.  
 Ce state a governà cor torciorecchi  
 e ce levate puro er necesario.  
 Eh, intanto ce se semo fatti vecchi;

o anche divertiti nell'osservazione, come quando descrive un funerale: « Chi co' la scusa de le connojanze / s'impiccia de l'affari de famija » (*Le scene*).

Con il che è sufficientemente rappresentata la tavolozza cromatica degli umori di Ugo Marzi. È un'espressione fluviale e incontrollata, così come irruenta è stata la composizione: il primo sonetto di questa collana è datato 31 dicembre 1981, i successivi 1 gennaio 1982, 2 gennaio, 3 gennaio, e così a seguire, con creazioni di getto, a periodi — abbiamo addirittura tre sonetti il solo giorno, il 6 febbraio.

Cosa troviamo di nuovo nella quarta raccolta, *Gaimoni* — cioè “gabbiani”, parola registrata nel solo romanesco civitavecchiese — giunta a distanza di tempo, elaborata e decantata? Direi, almeno tre caratteristiche: toni attenuati, disposizione meditativa più accentuata, metri diversi dal sonetto.

Il poeta è sempre sanguigno e passionale, talora aspro seppur indubbiamente efficace, ma appare fondamentalmente più controllato in quelli che in *'Na botta ar cerchio* suonavano toni eccessivi o addirittura estremi.

Direi che qui troviamo il Marzi migliore anche se ad altri potrebbe sembrare che siano persi i momenti di più forte intensità lirica o di più acre densità rappresentativa o polemica. Ma è certo che solo qui incontriamo come tratto qualificante una più vigile scelta di pensieri e di immagini, un maggiore equilibrio tonale; qui la lingua tien dietro al contenuto controllandone gli eccessi, i pensieri filosofici si attengono a un comune e sofferto senso della vita: qui mi pare si attinga insomma una più solida e convincente unità artistica.

Così nel sonetto intitolato *Manie sbrillacche* (“Manie bislacche”), dove i vv. 6–8 sono addirittura potenti:

Me svojo de penzà che so' pretese  
 quelle de volà su pe' l'infinito,  
 'ndo' r tempo nun cià un tempo e 'r sito un sito,  
 'ndo Iddio nun se confonne pe' le chiese.  
 L'omo nun se po' arzà manco d'un dito,

perché 'r sito vo' er metro e 'r tempo er mese  
p'intorcinallo ne l'istesse prese  
de la carne che l'hanno partorito.

Ma la cosa più nuova è che in quest'ultima produzione ci sono una ventina di poesie in cui Marzi abbandona il sonetto per dedicarsi al verso sciolto e al verso libero. Ci troviamo di fronte all'esito di una ricerca, all'esaurimento in Marzi della forma chiusa del sonetto, o alla stessa insofferenza per tale forma contro cui il lettore può reagire per sazietà di tanta produzione romanesca, che ne perpetua lo schema, troppo spesso, ahimè, senza adeguata preparazione prosodica.

L'abbandono della forma del sonetto è strada già imboccata da altri romaneschi del Novecento (due esempi soli, ma di rilievo, possono essere Mario Dell'Arco e più di recente Maurò Marè). Anche la poesia romanesca ha infatti percorso un cammino e assorbito dalle nuove esperienze in lingua modelli metrici che più adeguatamente possano rispondere a impressionismo ed espressionismo, a simbolismo e sperimentalismo. Per la poesia dialettale, dice Brevini, si tratta della « seconda svolta storica, a distanza di quasi due secoli dall'altra grande svolta che, tra Maggi e Goldoni, l'aveva condotta a congedarsi dal parodico, dal farsesco e dal giocoso, per consacrarsi al realismo comico »<sup>2</sup>.

Dunque, anche nel caso del romanesco il dialetto in poesia non viene più usato per rispecchiare il popolo che lo usa o per pretendere di dargli voce, né per veicolare il territorio, la comunità, gli usi, il colore locale collegati a un dato vernacolo; viene bensì messo in funzione come qualunque altra lingua, e come una lingua di cui lo scrittore dispone per esprimere il mondo interiore, i pensieri dell'io, le intenzioni (anche sperimentali, s'è detto) dell'autore rispetto al testo. Ciò non vuol dire che il modo tradizionale di far poesia dialettale venga meno del tutto o debba essere mal reputato. Questo si è creduto, sull'onda dell'atteggiamento pasoliniano, che indagava la prima metà del secolo.

L'opera di Brevini, nella sua ricognizione lungo tutto l'arco del Novecento, riconosce sì come linee di tendenza qualificanti le « nuove esperienze liriche » e lo « sperimentalismo dialettale », ma

2. *La poesia in dialetto*, cit., p. 3167.

associa a esse, nel panorama del secolo, anche « una produzione media municipale », una linea « di matrice narrativa e comico-realistica », la compresenza di « poesia satirica e giocosa » e di quella « *engagée* »<sup>3</sup>.

L'abbandono del sonetto a me sembra uno sganciarsi dal dialetto come cosa legata a una comunità, a un tempo e a un luogo ristretti e un procedere più deciso verso il verso il personale e il lirico.

E se proviamo a leggere le poesie di Marzi da *Notte* in poi, vediamo in atto questo suo movimento:

Com'è fonna la notte e com'è granne  
senza manco un confine torno torno  
e com'ignotte drento la su' gola  
er distino der giorno. Er bujo schioda  
da figure senz'ombra [...].

Da una notazione corrente e dichiarativa (« Com'è fonna... ») si arriva a un bel traslato (la notte « ignotte er distino der giorno ») e a una complessa metafora (il buio che « schioda da figure senz'ombra »).

In altri versi troviamo figurazioni che sembrano levitate:

Eppuro su ne l'aria quant'uccelli  
tra li sogni che voleno a fatica  
e quante guje de la cattedrale  
appuntelleno 'r cèlo p'un respiro.  
(*Sogno*);

o singoli tratti che s'imprimono perentori, come queste scelte ad apertura di libro: « La foja rossa sgocchia tre le mano », « Er temp'er temp'er temp'er tempo », « Chi ha campato p'un giorno ogni staggione / ha pijato l'eterno a punto preso [*di sorpresa*] », « Cusì camino tra 'na goccia e l'antra, / inzorfanno [*istigando*] le nuvole intronfiate »; e metafore che ingigantiscono i particolari fin quasi ai confini dell'iper-reale: « La lagrima s'asciutta, / impratican n'er letto de 'na ruga ».

Si aggiunga un lessico ricco, che si appunta, direi, su vocaboli espressivi quali *s'affiarava* ["s'avventava"], *sgarrulavi* ["ridevi di

3. *Ibid.*, p. 3165.

cuore”], *anniciti* [“impigriti, attoniti”], *panicate* [“appannate”], e così via. Pur attenendosi per lo più all’edecasillabo, con rime occasionali, Marzi prova svariati tipi di verso e di composizione. L’intera poesia *Fiji* recita:

Occhi eterni,  
anniciti  
su la morte  
de li padri

attingendo a una concisione che pensando a Ungaretti chiameremmo ermetica, e imagista pensando a Pound.

È sempre lui, possiamo concludere, l’Autore dal tratto forte, dalla parola densa, dalla disposizione meditativa nei confronti della vita («che renne furastiero / me stesso ar mi’ penziero»), adesso più temperata o affidata più a strumenti poetici e retorici che non a virulenza di parola e di atteggiamenti.

Con ciò non intendo dire che quest’ultimo Marzi sia preferibile al primo, ma sottolineare una evoluzione significativa e l’approdo maturo e consapevole a un ripiegamento lirico e riflessivo, raggiunto purtroppo tardi, quando l’Autore aveva ampiamente esplorato e consumato idee e ideologie e si apriva a nuove sensibilità.

# *Il mio dialetto è lingua padre*

## La conversione dialettale di Serrao

DI GABRIELE SCALESSA

1. Per comprendere le ragioni che sottendono la “svolta” dialettale di Achille Serrao, dopo più di vent’anni di tirocinio poetico in lingua (a partire da *Una pesca animosa* del 1966), si può fare utilmente riferimento ad un breve saggio-intervista apparso nel 1992 (ampliamento di un intervento pubblicato in “Diverse lingue”, 9, 1991). Così rispondeva, ad alcune domande, il poeta che da circa due anni aveva dato alle stampe la raccolta *Mal’aria*:

Il mio dialetto è *lingua padre*. Al ricupero memoriale dello stesso e alla sua assunzione in espressività testuali sono stato spinto da un ulteriore movente psicologico: la *religiosa* necessità di instaurare con il padre morto un dialogo di verifica del vissuto, dei come e dei perché, nell’unica lingua in definitiva comune, di eguale lunghezza d’onda, una lingua di possibile *intesa* rinvenuta nel luogo dove affondano le radici di famiglia, dove antropologia e memoria hanno lasciato sedimenti.

Ma trattasi di un dialetto che giunge alla poesia in qualche modo *frastornato* e proprio nei tempi verbali *storici* della memoria, nella impossibilità ormai di selezionare, in quella verifica, ciò che è *stato*, ciò che è o *potrebbe essere*; e vi giunge spoglio dei connotati *realistici* del vissuto (e quindi nella assoluta impossibilità di accogliere, fra l’altro, il bozzetto, il comico...), carico piuttosto dei segni di una *sacralità* domestica, da Lare, e nei gesti della umanità che abita la poesia, che la attraversa. O, se si vuole, vi è assunto come mezzo espressivo-fonico di una preghiera, di un *rosario* ininterrotto. I miei versi dialettali, resi da poco pubblici in

*Mal'aria*, ma per lungo tempo elaborati, recuperano il lessico petroso della provincia. Tale lessico provoca una durezza anche sonora del dettato, forse una crudeltà di tono, un *sound* antico e duro da '600 pieno, antipetrarchista e barocco, al quale concorrono *ripescaggi archeologici* di parole<sup>1</sup>.

Chiariamo subito che con la nozione di *lingua padre* Serrao intende lingua paterna, dal momento che il dialetto scelto dall'autore per la propria "conversione" è quello di Caivano, piccolo centro situato sulla provinciale tra Napoli e Caserta, che ha effettivamente dato i natali al padre dell'autore.

Dietro questa particolare scelta linguistica si legge dunque, in primo luogo, una scoperta volontà di proseguire con il genitore un dialogo interrotto con la morte di quest'ultimo; un dialogo in cui verificare, secondo le parole dell'autore, il vissuto fin lì prodotto, nella unica lingua di fatto comune tra i due, vale a dire il caivanese.

Paterno è dunque questo dialetto di Serrao (diversamente dall'insegnamento, quasi cinquant'anni prima, di Pasolini e del suo "materno" casarsese), così come paterno, tanto per fare un esempio non troppo dissimile nella sostanza, è il friulano di Amedeo Giacomini, la scelta del quale, sottoscritta da motivi anche politici, è stato il risultato di una piena identificazione a posteriori con la figura del genitore.

Ma quel che più interessa dell'operazione di Serrao, in questo senso in linea con quanto legittimato in coeve esperienze neodialettali, è il recupero filologico compiuto in seno alla vecchia parola campana: il poeta ha dovuto cioè ricostruire quella che doveva o, al massimo, *poteva essere stata* la lingua *d'intesa* tra lui e il padre, dopo ben dieci anni intercorsi dalla morte di quest'ultimo. E ha dovuto farlo a Roma, dove vive, lontano dunque spazialmente (oltre che temporalmente) dal luogo d'origine della parlata paterna.

È questo, se si vuole, un topos della nuova dialettalità: la distanza dal luogo d'origine del dialetto che costituisce la propria cifra espressiva, la lingua della propria poesia.

1. A. SERRAO, *Ipotesi di neo-volgare*, "Il segnale", 33, 1992, pp. 40-41.

In tempi non troppo remoti rispetto a Serrao, Raffaello Baldini ha scritto da Milano i suoi versi in santarcangiolese, poi confluiti in notevoli raccolte a partire da *E' solitèri* (Il solitario) del 1976, e sempre dal capoluogo lombardo Roberto Giannoni ha organizzato le sue due sillogi poetiche — *'E gagge* (Le gabbie) del 1987 e *'E trombe. Acconti su versi in scadenza* del 1997 — in un particolare e prezioso genovese.

Era certo che alla fine di questo recupero memoriale (pregno, come si è visto, di tutta una sua religiosità “domestica”, che mi sembra giustifichi appieno l'utilizzo del termine “conversione” a denotare il passaggio dalla lingua italiana al caivanese), il dialetto non giungesse fedele alla poesia dell'autore, non potendo ricalcare in tutto e per tutto la parlata che si intendeva riattualizzare, e si facesse anzi portatore di termini magari estranei, essi stessi, a quello che era stato il vocabolario del genitore.

Ecco dunque giustificata anche la bella immagine di un dialetto *frastornato* attraverso il riacquisto, in cui vano è il tentativo di separare ciò che è *stato* da ciò che è o *potrebbe essere*, e in cui ogni esigenza realistica (con tutto ciò che il realismo porta con sé) ha ceduto il passo ad un lirismo che ha tentato di fermare sulla pagina non soltanto quanto è accaduto nel passato, ma anche quello che il poeta ha immaginato possa essersi verificato.

A Serrao, dunque, non ha importato dare voce poetica ad un centro (o ad un territorio) privo di tradizione letteraria importante (per fare la qual cosa avrebbe dovuto piuttosto stazionare mesi o anni a Caivano, registrando fedelmente lemmi, modi di dire, proverbi, ascoltando o intervistando persone, compiendo magari ricerche sul campo di carattere demologico), quanto ridare voce ad un capitolo importante della propria esistenza.

In questo senso già dietro l'amara diaspora di uomini e bestie descritta in *Mal'aria* (dalla raccolta omonima) sembra essere adombrata, in particolare alla fine della seconda strofa, quella dispersione linguistica cui il poeta ha dovuto far fronte nel corso dei suoi “scavi”:

Nc'è rummasa 'a scumma d' 'a culata mo'  
 na chiorma 'e muscille che s'aggarba  
 pezzulle 'e pane sereticcio quacche  
 “silòca” nfacc'è pporte arruzzuta  
 e 'o viento nu viento ahi na mal'aria  
 'a quanno se ne so'  
 fujute tuttequante secutanno 'o ciuccio nnante, 'e notte

cu 'a rrobba 'a rrobba lloro ('o ppoco pucurillo che serve e tene)  
 e 'a pòvere s'aiza int'a stu votafaccia  
 pe ll'aria che se tegne d' 'o janco d' 'a petrera.

Pe tutt' 'a scesa ruciulèa 'a gente p' 'a scesa  
 scarrupata 'e carrette d' 'a gente  
 ruciulèano pure d' 'a gente chiochiara  
 nzevata 'e suonno che nun sente  
 chell'ate ruciulià e parla a schiovere  
 stanotte parla 'e pressa a una voce  
 essa ch'è sulamente voce.

Se ne so' jute muro muro da  
 'o maciello 'a vetrera 'a dint' 'e ccase  
 appuccenute sott' 'e cieuze senza  
 vummecarie e manco na menata  
 'e chiave, ll'uocchie asciutte se nn'è ghiuta  
 'a gente parlanno addó va va  
 viate a lloro e a chillu ddio ch' 'e ffà campà².

2. Praticamente tutta la critica maggiore che ha esercitato sul Serrao dialettale (adesso antologizzata, assieme alla critica sul Serrao in lingua, in un bel volume a cura di Cosma Siani, *Achille Serrao poeta e narratore. Antologia della critica e biobibliografia*, Roma, Cofine, 2004) ha sottolineato, a partire da una felice intuizione di Loi<sup>3</sup>, come l'autore abbia saputo operare un vistoso superamento della melica digiacomiana.

2. Id., *Mal'aria*, Prefazione di F. Loi, Treviso, All'antico mercato saraceno, 1990, pp. 20 e 22. Traduzione dell'autore: «*Mal'aria*. C'è rimasta la schiuma del bucato ora / una ciurma di gatti che divora / pezzi di pane secco qualche / "affittasi" sulle porte arrugginito / e il vento un vento ahì un'aria crudele / da quando se ne sono / fuggiti tutti quanti inseguendo l'asino avanti, di notte / con la roba di casa (il poco poco che serve e si mantiene) / e la polvere si solleva in questo vol-tafaccia / nell'aria che si tinge del bianco della pietraia // Per tutta la discesa ruzzola la gente lungo la discesa / dirupata le carrette della gente / ruzzolano anche della gente sprovveduta / unta di sonno che non sente / le altre ruzzolare e parla a vanvera / stanotte parla in fretta a una voce / lei che è solamente voce. // Se ne sono andati muro muro dalla / vetraia dal macello dalle case / rannicchiate sotto i gelsi senza / smancerie e neanche una mandata / di chiave, gli occhi asciutti se n'è andata / la gente parlando dove va va / beati loro e quel dio che li fa campare» (ivi, pp. 21 e 23).

3. A Franco Loi si deve anche l'inclusione di Serrao nel recente "Nuovi poeti italiani 5" (2004), per conto della casa editrice Einaudi.

Ora a me sembra che in una poesia in particolare di Serrao, *'O puntone* (Il cantone), posta in apertura della silloge *'A canniatura* (1993), questo “tradimento” perpetrato ai danni di una tradizione forte e radicata nella lirica napoletana sia ben evidente. Là infatti l'accostamento dei due verbi “chiovè” e “stracquare” (e di “schioverè”, più avanti) rimanda al *Marzo* digiacomiano, ma con un ribaltamento significativo: il sole di Serrao cede inevitabilmente alla pioggia, in uno scenario (l'angolo di strada sbreccato, metafora della vita) dove nessuno spazio è lasciato al rapido e giocoso alternarsi di sereno e tempesta, di inverno e primavera, del poeta di *Ariette e sunette*.

In Serrao il rifiuto del digiacomismo è operato almeno su tre fronti diversi.

In primo luogo, quello linguistico: il suo dialetto è infatti aspro, petroso, munito delle scabrosità di una lingua di provincia che, nella lontananza dalla *koinè* municipale — il napoletano metropolitano, sempre più corrotto dai frequenti contatti con l'italiano, irrimediabilmente involgarito dal cinema e dalla televisione — recupera tutto il suo sapore arcaico e verace.

A proposito del *sound* di questo dialetto, definito dall'autore non casualmente antipetrarchista e barocco, non sarà fuori luogo ricordare che Serrao non ha mai nascosto la propria simpatia poetica per le tre Corone napoletane, Giambattista Basile, Giulio Cesare Cortese e, soprattutto, Felippo Sgruttendio de Scafato.

Allo stesso modo in cui Mauro Marè, poco tempo prima, approdava «a una sorta di bellissimo aggiornato attraverso la *funzione* Joyce-Gadda»<sup>4</sup>, scavalcando il trilussismo, Serrao (pur non giungendo, come è ovvio, agli esiti estremi e sperimentalisti dell'altro) sembra voler riproporre sonorità antichizzate lasciando da parte il più piatto epigonismo digiacomiano.

Molti sono infatti i *ripescaggi archeologici*, in tal senso compiuti, dall'autore (e segnalati, con lodevole acribia filologica, nei puntuali glossarietti autografi posti in appendice ad ogni raccolta): da termini desueti e pressoché estinti come “vetrèra” (“fornace” o “fabbrica del vetro”) o “appuccenùte” (“raggomitolate su se stesse”) a quelli periferici ed *extra moenia* quali “riggiulàta” (“pavimento”) o

4. F. BREVINI, *La poesia in dialetto*, Milano, Mondadori, 1999, vol. III, p. 3217.

“cumparènza” (“comparsa”, in luogo del ben più metropolitano e italianizzato “cumpàrza”). Il tutto contribuisce non poco a fare del dialetto serraiano un vero e proprio “idioletto” dalla forte cifra espressionistica.

In secondo luogo il superamento coinvolge il mito oleografico del “paese d’ ’o sole”, della *Campania felix* e solare: non solo le poesie di Serrao sono prive di qualsivoglia solarità consolatrice, ma in esse sembra costante, quale simbolica alternativa, la presenza dell’acqua e del freddo, con scenari in alcuni momenti più prossimi ad un clima nordico e nevoso che mediterraneo. ‘A *Jurnata* che apre la raccolta *Mal’aria* comincia infatti, per « l’ommo che se fatica na jurnata », significativamente prima del sorgere del sole, ed è una giornata rigida, di stenti e fatiche, scandita proprio dalla pioggia e dallo scorrere continuo dell’acqua (l’acqua che infradicia i ponti e mette in fuga gli uccelli). Il motivo invernale, in particolare, fa la sua apparizione nella seconda raccolta di Serrao, ‘*O ssupierchio* (in liriche quali *Trasette vierno...* e *Accussì trase vierno...*).

In terzo luogo il superamento è dal punto di vista metrico: il verso base resta l’endecasillabo, ma, contravvenendo alla regolarità dei versi classici e misurati della lirica napoletana, non solo quella digiacomiana, Serrao opta per un endecasillabo che non esiterebbe a definire “inquieto”, ora allungato, cioè, ed ora accorciato, in ogni caso spesso insofferente ai tradizionali standard poetici (e alla difficoltà del quale concorre il frequente ricorso agli *enjambements*); un particolare endecasillabo che l’autore aveva già sperimentato nelle prove in lingua e che pure lascia spazio a versi più irregolari o ipermetri.

Non mi sembra affatto l’esito di una contraddizione, con quanto fin qui sostenuto, il fatto che il poeta di *Mal’aria* abbia rivendicato, in una sorta di piccola autobiografia poetica dal suggestivo titolo *De Calvianis quidam*, la presenza di alcune citazioni digiacomiane, da *Era de Maggio*, in una poesia del 1988 intitolata *Post meridiem*, poi inclusa nel volume antologico *La draga le cose*.

Gli inserti, qui assunti quasi per un processo di carattere attrattivo (anche la poesia di Serrao è ambientata nel mese di maggio), vengono infatti consapevolmente sottoposti a “violenza” nel nuovo contesto in lingua, che descrive gli ultimi momenti di vita della figura paterna.

Nulla più, dunque, dell’humus melico di partenza, quanto anzi un maggio ospedaliero, ventoso, con nuguoletti di insetti per

l'aria, che sembra preludere con un paio d'anni di anticipo alla involuzione autunnale delle successive prove dialettali.

All'estremità opposta, d'altro canto, parrebbe proficua l'istituzione di un confronto con un sonetto del 1996 (*I' me fidaje 'e cantà st'uocchie lucènte*), scritto durante un soggiorno americano e pubblicato in appendice al citato volume antologico: qui il gusto tutto sperimentale della commistione di registri rivela un uso più maturo e personalissimo del campano, con una certa attenzione alla densità fonica (privilegiata sul senso complessivo), come sottolinea l'autore stesso, e una maggiore fluidità e padronanza sintattica nel tentativo mistilingue.

3. Al recupero memoriale condotto da Serrao concorrono alcuni elementi chiave.

Uno di questi, quasi programmatico, è *'a canniatura*, la fenditura che dà il titolo ad una sezione de *'O ssupierchio* e alla terza raccolta dell'autore.

Essa può essere intesa sì, secondo quanto segnalato da Spagnoletti, come quella strettoia attraverso la quale penetra lo sguardo del poeta per rivolgersi al passato, ma anche come quella attraverso cui Serrao recupera, con faticoso studio, la parlata campana di cui ha bisogno per la propria operazione riattualizzante.

Quella di Serrao è poetica che si sostanzia prevalentemente di piccole cose (*'O cunto d' 'e ccose piccerelle*, non a caso, si intitola una poesia dell'autore) e piccole vite, in cui oggetti e situazioni — la schiuma del bucato, una ciurma di gatti che divora pezzi di pane secco, il cartello con su scritto "affittasi", ecc. — diventano l'implacabile correlativo di una sorta di male di vivere meridionale (sempre Spagnoletti ha parlato, a tal proposito, di « tristezza montaliana »), quasi la dolorosa quintessenza di certe esistenze del Sud. Una poetica all'interno della quale sembra vano anche attendersi un intervento risolutore della divinità, che sciolga l'asprezza del vivere de « ll'uommene » e delle bestie.

In quest'ultimo senso direi che si può intendere *'A cantalesia d' 'e ccriature nove*:

per Mauro Marè

N'auciello se nne fuje, n'ato cchiù piccerillo 'ntruppechianno  
c' 'e scelle se scerà pe' 'mmiezz' 'a lota

e attuorno attuorno è tutta na vulèra: nu piccio  
'e sante areto 'nnante (poteva essere maje  
na primavera?...).

Po' chillo risciatanno (ma adda essere  
ottobre, piglia a chiovè... ) dicette cu na voce  
chièna 'e chiaie e nun teneva 'a forza  
d'azà manco 'e ppapelle: *Signò ca staie llà 'ncoppa  
accussì luongo... e ll'aucielle sss...  
ca staie accussì luntano...  
Signò, na mano...<sup>5</sup>*

È legittimo accostarsi a questa poesia (gli uccelli sono peraltro non infrequenti nei versi di Serrao) come ad un ribaltamento in chiave pessimistica del *Cantico* di San Francesco.

Alla proverbiale gioia degli uccelli del poverello di Assisi, di cui la famosa predica nei *Fioretti*, lieti di poter cantare assieme a lui le lodi del Signore, si oppone ora, qui, un paesaggio che di gioioso non ha più nulla: il fango sporca le ali dei volatili e ovunque, intorno, è uno scenario nel quale tutto è reso cupo e confuso ancora una volta dalla piovosità autunnale. Quando poi un uccello imprende ad intonare un cantico al Signore, è prontamente zittito dai compagni, i quali non credono più, probabilmente, alla possibilità di un intervento divino che allevi la pena dell'esistere. E la « cantalèsia » che ne vien fuori, a questo punto, non può che essere carica di dolore, una richiesta d'aiuto più che un inno di lode.

Anche qui però, come in altre poesie serraiane, risulta possibile operare una seconda lettura, di carattere diremo metapoetico, come ha ben rilevato Gian Mario Villalta:

Facile leggere in questi versi l'allegoria della parola, oggi, e della condizione dell'uomo che vuole, nonostante tutto, farne poesia. E infatti, non-

5. A. SERRAO, *'A canniatura*, Prefazione di Giacinto Spagnoletti, Roma, Editori & Associati, 1993, p. 78. Traduzione dell'autore: « *Cantico delle nuove creature*. Un uccello vola via, un altro ancora pulcino incespicando / si strofina con le ali nel fango / e intorno intorno è tutto un frullo d'ali: un pigolio / di santi indietro avanti (poteva essere mai / una primavera?...). // Poi quello prendendo fiato (ma deve essere / ottobre, incomincia a piovere...) disse con una voce / di piaghe e non ce la faceva / a sollevare neanche le palpebre: *Altissimo mio Signore / così alto... e gli uccelli sss... / che stai così lontano... / Signore, una mano...* » (ivi, p. 79).

ostante quelli che lo zittiscono, parla, ma per sottolineare una distanza, una separazione, per una richiesta di aiuto o di rivelazione<sup>6</sup>.

Mi sembra si possa leggere tra le righe di questa interpretazione, fuor d'ogni retorica, anche quello che è il sentimento della solitudine del neodialettale, il quale percorre una via unica e senza dubbio inattuale rispetto ai circuiti letterari "ufficiali", soprattutto quando la sua scelta espressiva ricada su un registro linguistico mai adottato fino a quel momento in sede poetica; una scelta coraggiosa in quanto consapevolmente *à rebours*, come è stata a tutti gli effetti quella di Serrao e di altri neodialettali, tra cui in prima fila Marè, cui la lirica in questione è dedicata.

4. In tale poetica di oggetti e "cose minute" (per riprendere il titolo di una lirica del più "ermetico" Serrao in lingua) anche la trottole che campeggia ne *'O strummolo* è in grado di assurgere a tutto un mondo perduto. L'autore ricorda, ancora in *De Calvianis quidam*, di essere stato letteralmente iniziato a questo giuoco dai coetanei, proprio quando nella sua educazione familiare, un po' come era accaduto a Giacomini, veniva insinuata l'idea di un riscatto sociale (ed economico) attraverso l'apprendimento scolastico dell'italiano.

Ma quegli anni costituivano per il poeta il tempo del dialetto, ecco dunque perché lo « strummolo » ci appare identificarsi appieno, nel recupero memoriale, con la lingua poetica *tout court*:

Nu strummolo, 'o ppoco 'e funicella  
*(facimmo a spaccastròmmole?)*  
 'e piède scàuze chîne  
 'e scemanfù sti ninne tramènte c' 'a pazziella  
 ammòla 'a punta e scicca sfrennesèa  
 'mmiez'â mano: attuorno attuorno na mappata  
 d'aria è nu munno 'o strummulillo sì  
 'o munno 'int'â deritta  
 e nun è ttunno, scapuzzèa  
 priesto o cchiù

6. G.M. VILLALTA, *La voce rotta delle creature nel "Cantico" di Achille Serrao*, in *Achille Serrao poeta e narratore* cit., p. 200.

tarde fra nu mumento derrupanno  
a ccapa sotto 'ncopp'â riggiulàta'.

L'atto dello "sfrenesià" applicato allo "strummolo" rivela quanto anche gli oggetti apparentemente più comuni possano farsi carico, nella poetica di Serrao, di una loro personale iperlalia memoriale. Gli oggetti, cioè, sono impegnati in un loro incessante dialogo con il poeta che presta loro ascolto. Sembra d'altro canto cospicuo che la trottola, per essere messa in moto (e catalizzare l'attenzione di un gruppo di bambini), abbia bisogno solo di un poco di «funicella», salvo poi essere destinata, a gioco concluso, a rovinare a testa in giù sul pavimento. Ancora allegoria della parola, dunque, del suo possesso e della sua perdita successiva, come tutta l'infanzia che ne è stata il contenitore.

5. L'attività poetica di Serrao è stata sempre lontana, sia nell'ambito della lingua sia in quello del dialetto, da svolte clamorose o sobbalzi, bruschi cambiamenti di fronte.

L'autore si è mantenuto fin dall'inizio coerente con una sua idea di poesia, in cui al recupero di cui si è detto si accompagnasse una generale e personalissima "fedeltà alla terra" delle proprie origini, senza alcun cedimento, come si è indotto, al bozzetto etnografico o all'idillio di maniera.

A riprova di ciò basti considerare come, a partire dalla sua terza silloge e via via per le successive, egli abbia riproposto i testi delle raccolte precedenti (con qualche lieve modifica di carattere diacritico), più l'aggiunta di quelli ogni volta inediti, quasi assecondando l'idea di una unica complessiva silloge lirica, "aperta", disponibile in altre parole a intrusioni solo contigue e parche sostanziali variazioni. Questo si manifesta, come è ovvio, in una certa continuità di temi, come pure è dato vedere in *Comm'era*, lirica appar-

7. A. SERRAO, *O ssupierchio*, Prefazione di F. Brevini (e nota di Cesare Vivaldi), Monterotondo, Grafica Campioli, 1993, p. 14. Traduzione dell'autore: «*La trottola. Una trottola, un po' di cordicella / (giochiamo a spaccatrottole?) / a piedi scalzi pieni / di boria questi bambini mentre il giocattolo / affila la punta e con eleganza farnetica / in mezzo alla mano: tutto intorno un fagottello / d'aria, la trottola è un mondo davvero / il mondo nella destra / e non è tondo, traballa / presto o più / tardi fra un momento rovinando / a testa in giù sul pavimento*».

sa originariamente in una *plaque* fuori commercio e poi ripubblicata nell'edizione americana delle poesie, ideale continuazione a distanza di qualche anno del discorso intrapreso con *Mal'aria*:

Uno ca se nne va, cu' na ventata  
'e sole 'mmiez' ê scelle  
e ll'ate attuorno piulanno â bbona 'e Ddio;  
uno ca nun s'avota arreto manco  
pe' fa sapé si torna  
o si nun torna, ca pure int' ô penziéro  
na feruta è 'o tturnà, comme 'a cammenatura...

chillo 'e nuje se nne jette, apprimma  
cu' ll'uocchie e se stunàjeno 'e culure:  
russo ammescato ô vvèrde 'ncopp' ê llogge  
'o janco... 'e ninne

'a sciorta 'mpon'â vocca... *Arracquàteme 'e sciure*  
*pe' pietà, cummigliatele quanno 'a feleppina*  
*scioscia arsènte. E se ne jette... Torno*  
*nun torno, nun m'aspettate 'mant' ô fuculare*  
*'mant'a sti ppalummelle*  
*lazzare che ve strujeno 'a faccia 'a sera...*

*faciteme trovà tutto comm'era...<sup>8</sup>*

L'allontanamento dalla terra è, esattamente come nella prima raccolta, fonte di dolore, vero e proprio strappo. Giova a questo proposito ricordare, sulle orme di una lucida esegesi breviniana, che *Via Terra* si intitola, non casualmente, l'antologia neodialettale curata dall'autore per i tipi Campanotto di Udine (1992) e prefata da Luigi Reina; titolo che sembra essere stato ideato sulla

8. ID., *Cantalèsia. Poems in the Neapolitan Dialect (1990–1997)*, a cura di Luigi Bonaffini, New York–Ottawa–Toronto, Legas, 1999, p. 108. Traduzione dell'autore: «*Com'era. Uno che se ne va, con una ventata / di sole sulle spalle / e gli altri intorno pigolando buona fortuna; / uno che non si guarda indietro neanche / per far sapere se torna / o se non torna, ché perfino nel pensiero / tornare è una ferita, come l'andare... // quello di noi se ne andò, prima / con gli occhi e si stordirono i colori: / il rosso mescolato al verde sui balconi / il bianco... i bambini / il destino sulla bocca... annaffiatemi i fiori / per pietà, copriteli quando il vento freddo / soffia pungente. E se ne andò... Torno / non torno, non mi aspettate davanti al camino / davanti a questi barbagli / inclementi che vi intagliano il viso la sera... // fatemi trovare tutto com'era*».

scorta di una sperimentata filosofia che vede nell'esperienza dialettale l'unica possibilità, in sede letteraria, di ancoraggio a ogni personale retroterra esistenziale.

Ma anche in *Comm'era*, come in *Mal'aria*, l'allontanamento è ancora una volta, soprattutto, di carattere linguistico, e le parole in corsivo attribuite all'emigrante potrebbero allora essere le stesse dette da Serrao, nel religioso dialogo istituito con la figura paterna, che chiede di poter ritrovare intatto, nel suo viaggio a ritroso, quel caivanese che è la cifra fondante la sua conversione e il suo presente "ravvedimento" letterario.

# *Clandestini in città*

## Racconti romani di taccole e gabbiani

DI ALIGHIERO MARIA MAZIO

*Er tempo bbono*

Una ggiornata come stammatina,  
Senti, è un gran pezzo che nun z'è ppiù data,  
Ah bbene mio! te senti arifatata:  
Te s'opre er core e nnun stà più in cantina!  
Tutta la vorta der celo turchina:  
L'aria odora che ppare imbarzimata:  
Che ddilizzia! che bbella matinata!  
Propio te disce: cammina cammina.  
N'avem'avute de ggiornate tetre,  
Ma oggi se pò ffi una primavera.  
Varda che ssole va': spacca le pietre.  
Ammalappena c'ho cacciato er viso  
Da la finestra, ho ffatto stammatina:  
Hhàh! cche ttempo! è un cristallo; è un paradiso.

Roma, 6 febbraio 1833

In effetti oggi è, o forse era, un paradiso: sono uscito di casa e ho inciampato in una selva di motorini parcheggiati alla mene-

frego sul marciapiede; dappertutto non «un zilenzio com'un ojjo», ma strombazzamenti, insulti multinazionali, SUV stile Los Angeles inerpicati su per i vicoli di Trastevere, un vomitorium continuo di pedoni variopinti e spendaccioni, un parco motori affetto da dromofilia senza requie e senza respiro (di aria pura).

Allora ho ripensato a quei romani rimasti sconfinatamente liberi e felici di muoversi e di parcheggiare senza problemi — salvo qualche beccata —, a quelli che Fulco Pratesi ha chiamato «clandestini in città», svolazzanti fra tetti, cupole, campanili, lavatoi, soprilevazioni varie, fori, mura Aureliane: e ho invidiato i gheppi, le taccole, le cornacchiette dispettose, i rondoni, i balestrucci, tutti i merlotti, i verdoni e i verzellini, i passerotti e, ultimi arrivati, i gabbiani del Tevere.

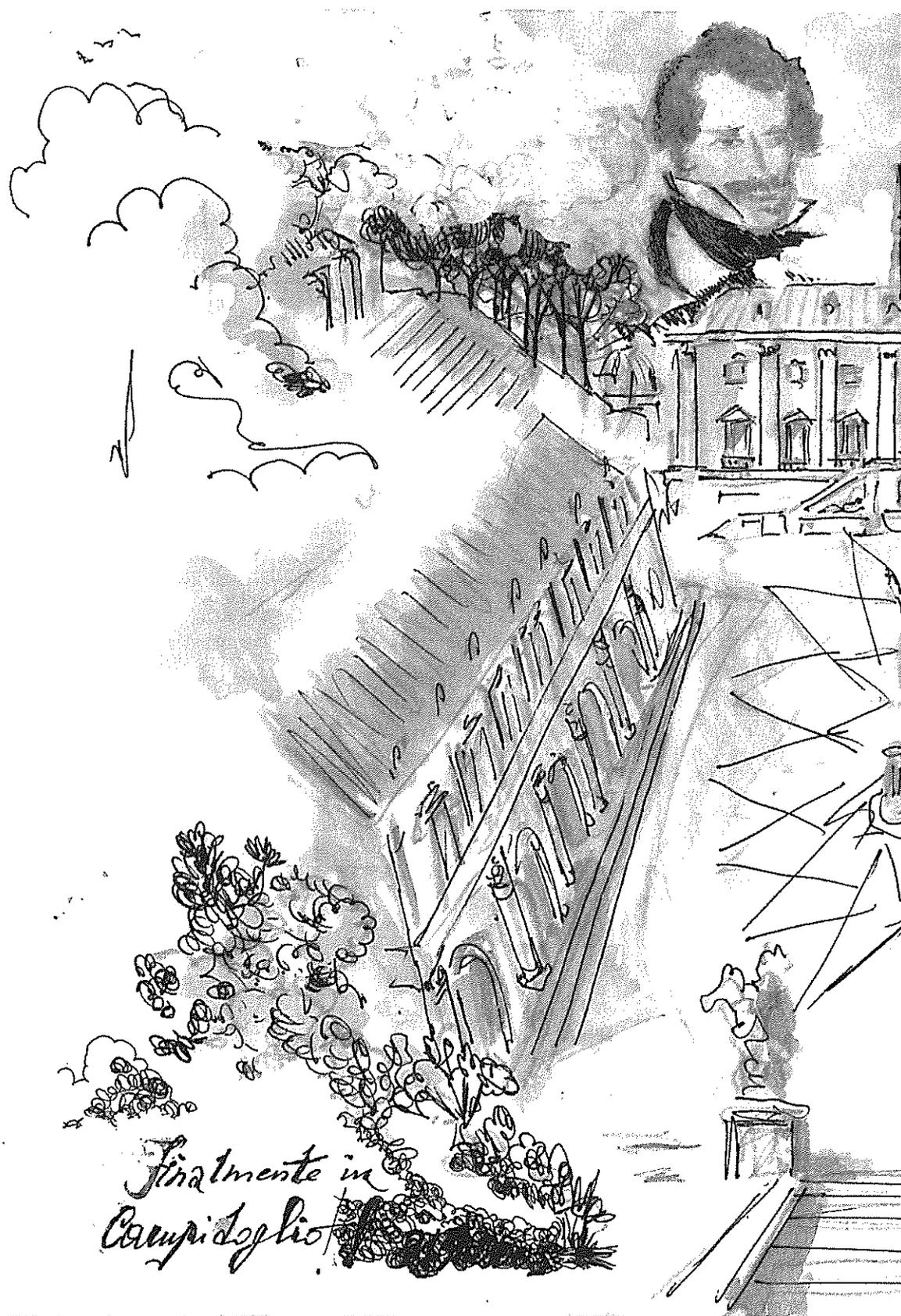
Certamente una prima ispirazione mi è venuta il giorno dell'«incoronazione» in Campidoglio del prozio Giuseppe Gioachino, nel radioso 21 aprile scorso, quando l'ho immaginato affacciarsi sulla città, bonariamente accigliato com'è nel suo carattere, dall'azzurro unico — come ha detto nell'occasione il nostro sindaco — del cielo di Roma. Di qui l'idea di compiere un breve quanto fantasioso «voletto» fra i tetti e il cielo di Roma, aiutato dalle ali di cornacchiette e gabbianelle, per cercare di disegnare in modo arioso e inconsueto luoghi consueti per gli innamorati di Roma: dal Campidoglio a Villa Medici, dalla cupola di San Carlo al Corso a piazza Santa Maria in Trastevere.

Spero di essere riuscito nell'intento di far volare con la fantasia i venticinque lettori del "996". Ringrazio comunque per l'ispirazione e l'aiuto il Comune di Roma, nella persona del sindaco Veltroni, per avermi donato, in quell'occasione «belliana», la splendida medaglia dello scultore Lorenzetti, da cui ho tratto — nel verso di Veroi — il prospetto «esplosivo» della piazza del Campidoglio, su cui vedo *fa capoccella*, benedicente, il Belli. Ringrazio i familiari dell'architetto Lapadula per avermi dato la possibilità, dalla loro terrazza, di volteggiare con la matita fra cupole, facciate barocche, tetti, terrazzi, giardini pensili e i pini secolari del Pincio e del Tridente. Ringrazio don Matteo Zuppi, parroco di Santa Maria in Trastevere, per aver consentito di intrufolarmi fra le capriate pluricentinarie e i nidi di piccioni del tetto della navata di quella meravigliosa Basilica. Rivolgo infine un appello a tutti coloro — ordini mendicanti, amanti del bello, contesse benestanti, mercanti di software, divi del trash e non —

che disponessero in Roma di campanili, terrazze, altane, conventi più o meno occupati, lavatoi dismessi, affinché vogliano benevolmente ospitarmi corredato di carta, matita, penna e acquerelli, per rubare loro un pezzo di cielo romano. Prometto: sarò breve nell'esecuzione dell'opera, ma efficace nel risultato (o almeno lo spero).

Grazie!

Roma, 4 maggio 2005



*Finalmente in  
Campidoglio!*



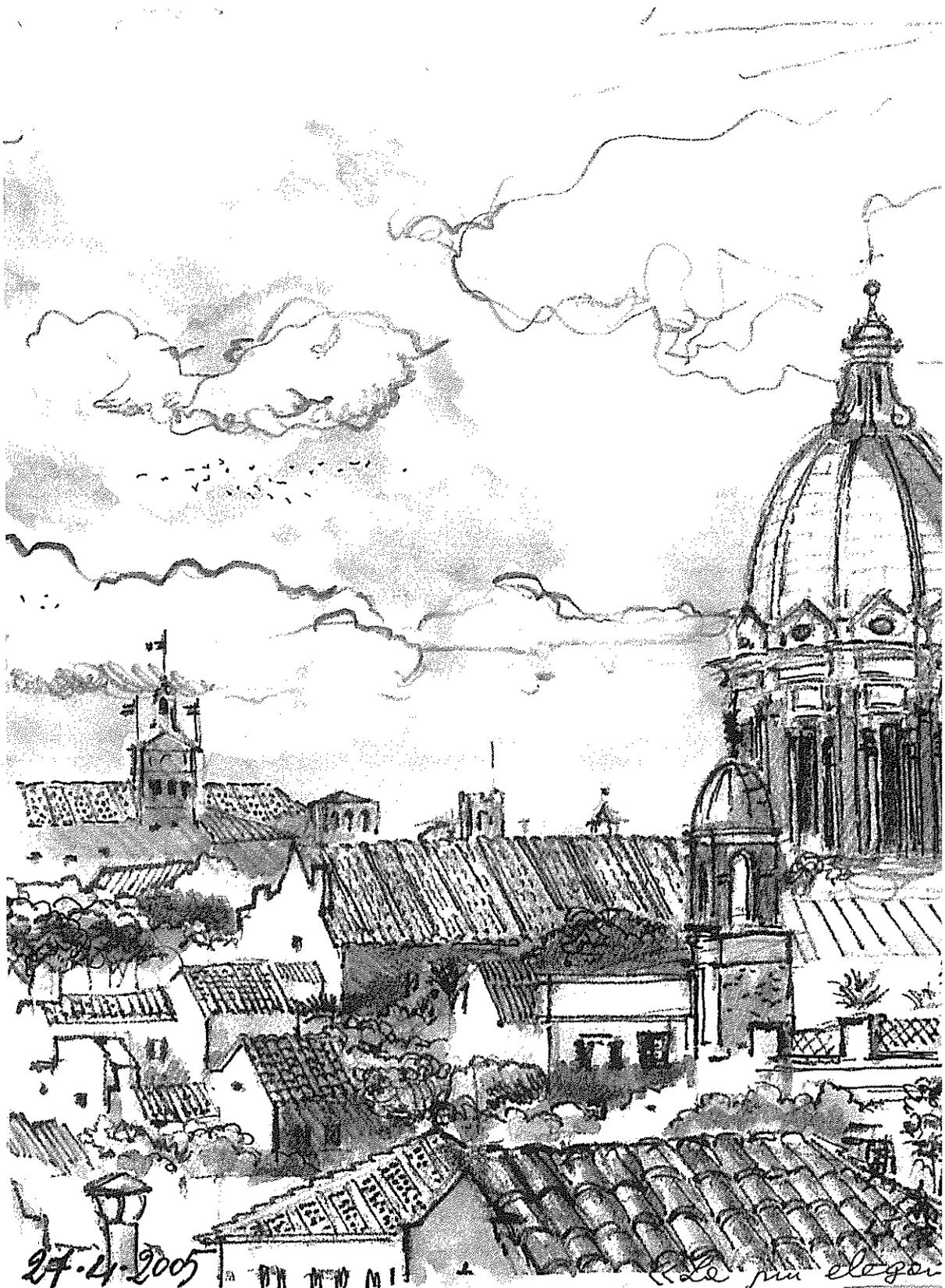
Alphiers M. Mazio 21 aprile 2005



Sogno di una  
mattina di  
mezza primavera 26 aprile 2005



Alghiero M. Marzo



27.4.2005

Le mu elegor



In Rome...

Alfredo M. M. M.



27.11.2005

Sul tetto di S. Maria in Via



tevere »

Aliphero W. Morris



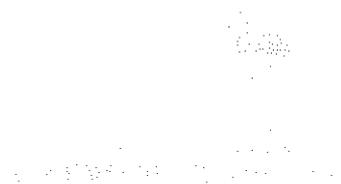
29.IV.2005



Gesommi  
a  
Giacomo

Alphiero M. Marzio

## Cronache e recensioni



# Attività del "Centro Studi G.G. Belli"

A CURA DI FRANCO ONORATI

Nello scorcio finale del 2004 sono venute a concentrarsi diverse nostre manifestazioni, la cui descrizione analitica occuperebbe troppe pagine; ci limitiamo pertanto a darne un sommario accenno, privilegiando — nel riferirne i contenuti — la riproduzione dei testi, poetici o prosastici, letti nel corso del loro svolgimento.

Ha aperto la serie delle iniziative il convegno internazionale di studi sul tema "Le lingue der monno", svoltosi a Roma tra il 22 e il 24 novembre 2004. Il programma a stampa così ne delineava le finalità:

La nostra città ha subito negli ultimi anni notevoli trasformazioni del proprio tessuto sociologico e culturale, che non possono non avere riflessi anche al livello linguistico. La presenza di altre comunità è in costante e inarrestabile aumento, e la inevitabile contaminazione di culture e civiltà comporta trasformazioni incessanti anche dal punto di vista della lingua che si parla, anzi delle lingue che si parlano.

In occasione del decimo anniversario della propria costituzione (1994–2004), il Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli organizza un convegno, il cui titolo non poteva non essere *Le lingue der monno*. In questo sonetto Belli costruisce una fulminante sintesi della linguistica, giacché vi si legge l'affermazione della pluralità delle lingue, della loro parità strutturale, della loro natura di strumento della comu-

nicazione, risultato e prodotto dell'educazione individuale e collettiva.

Il convegno farà — tra l'altro — il punto in maniera seria e rigorosa sia sugli studi del dialetto (e in particolare di Belli), sia sulla situazione della lingua che si parla, che si scrive e che si usa a Roma, coinvolgendo la comunità degli studiosi e la città nel suo complesso. Si tratta dunque di una specie di stati generali di quelli che nella città di Roma parlano/studiano lingue diverse, con alcuni specifici affondi su "campioni" socio-linguistici (un quartiere di Roma, gli stadi, la TV, ecc.). Per ampiezza di tematiche e impegno organizzativo questo convegno si pone accanto a quelli da noi promossi in precedenza su "Cola di Rienzo" (novembre 2000) e su "L'arte del bullo" (novembre 2002); basti pensare che le tre sessioni in cui si articolava si sono svolte ciascuna in una sede diversa:

A futura memoria, riproduciamo la struttura delle tre giornate:

*LE LINGUE DER MONNO*  
22–24 novembre 2004

22 novembre

GIORNATA DI APERTURA

*Campidoglio, Sala della Protomoteca*

## **Mattina**

INDIRIZZI DI SALUTO

Walter Veltroni, Sindaco di Roma

Muzio Mazzocchi Alemanni, Presidente del Centro Studi

## PROLUSIONI

- Tullio De Mauro, *La stratificata vocazione plurilingue della città di Roma*  
 Marcello Teodonio, *Dieci anni di studi del Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli*

**Pomeriggio**

PRESIEDE LUCA SERIANNI

- Franco Brevini, *Dalla parte di Arlecchino: la letteratura italiana vista dalla piazza*  
 Sabino Caronia, *Dalla lingua alla "limba". La "recuida" di Antonio Mura Ena\**  
 Luca Lorenzetti, *Un decennio di studi linguistici sui dialetti del Lazio: bilanci e prospettive*  
 Laurino Nardin, *Babele in Friuli (annotazioni fra linguistica, lingua, letteratura, cultura, storia)*  
 Dario Pasero, *Ulisse verso il Piemonte: una navigazione di dieci anni nella letteratura piemontese*

**Sera**

Incontro-spettacolo al teatro Argentina con lettura di testi.

23 novembre

SECONDA GIORNATA

Università La Sapienza

Centro Congressi

via Salaria 113

**Mattina**

PRESIEDE PIETRO GIBELLINI

- Nicola Di Nino, *Il "male imitato vernacolo romanesco" di Giuseppe Carletti*  
 Claudio Costa, *Lingua e dialetto in Trilussa*

Maria Teresa Lanza, *Tetrarca nell'officina di Belli*

Francesco Avolio, *Un inedito di Trilussa nella Roma popolare degli anni Venti*

Lucio Felici, *Il romanesco e l'impronta romana nella narrativa di Pirandello*

**Pomeriggio**

PRESIEDE UGO VIGNUZZI

- Rossella Incarbone, *La tradizione laudistica e la poesia lirica profana nelle "Visioni" di Santa Francesca Romana*  
 Stefania Luttazi, *Lo Zibaldone di G. G. Belli. Indici, percorsi, prospettive di edizione*  
 Francesca Ferrucci, *Dal senso al testo: il caso dei Sonetti di G. G. B.\**  
 Franco Onorati, *Il laboratorio dialettale di Mario Dell'Arco*  
 Laura Biancini, *Per una storia del teatro romanesco?*

24 novembre

TERZA GIORNATA

Università Roma III

Aula Magna del Rettorato

via Ostiense 159

**Mattina**

PRESIEDE EUGENIO RAGNI

Massimo Vedovelli, *Quadro della Roma allogotta d'oggi: Esquilino e dintorni*

Micaela Procaccia, *La persistenza del giudaico romanesco nella lingua parlata odierna nelle interviste della Shoah Foundation di Los Angeles*

Paolo D'Achille, *Il romanesco a scuola*  
 Claudio Giovanardi, *Il romanesco a teatro*

Antonella Stefinlongo, *Da Bonolis a Mammuccari. Variazioni mediatiche di codice e di registro*

### Pomeriggio

PREIEDE GIANNI BORGNA

Antonia G. Mocchiari, *Per una ricerca di dialettologia italiana in contesto urbano*

Gerard Bernhardt, *Il romanesco in Germania: bilanci e prospettive*

Michele Loporcario, *Osservazioni sul romanesco contemporaneo*

Anna M. Boccafurni, *Gli striscioni dei tifosi di calcio romani: una lingua particolare*

Muzio Mazzocchi Alemanni, *Grammatica e Grazia: la linguistica di Port Royal*

### CONCLUSIONI

Il convegno trovava la sua sintesi nel sonetto belliano il cui titolo ha funzionato egregiamente per individuare gli obiettivi dell'incontro. Sicché ci pare naturale riprodurlo con l'apparato delle note che lo accompagnano.

A cui aggiungiamo una anticipazione dell'edizione critica e commentata dei *Sonetti* di Belli cui stanno lavorando Pietro Gibellini e Lucio Felici, edizione destinata alla pubblicazione nella collana dei Meridiani di Mondadori entro il 2006; con il permesso di Gibellini, nostro consocio e che del resto ha moderato una delle sessioni del convegno, riproduciamo i versi del poeta con il commento dello stesso Gibellini, che ringraziamo.

617. *Le lingue der Monno*

Sempre ho ssentito a ddi cche li paesi  
Hanno oggnuno una lingua indifferente<sup>1</sup>,  
Che dda sciuchi<sup>2</sup> l'impareno a l'amente<sup>3</sup>,  
E la parlano poi per esse intesi.

Sta lingua che ddich'io l'hanno uguarmente  
Turchi, spagnoli, moscoviti, ingresi,  
Burrini<sup>4</sup>, ricciaroli, marinesi,  
E ffrascatani<sup>5</sup>, e tutte l'anre ggente.

Ma nnun c'è llingua come la Romana  
Pe ddi una cosa co ttanto divario,  
Che ppare un magazzino de dogana.

Per essemplio noi d'imo ar Cacatore,  
Commido, stanziolino, nescessario,  
Logo, ggesso<sup>6</sup>, ladrina<sup>7</sup> e mmonzignore.

R., 16 Xbre 1832  
Der medemo

1. Differente. — 2. Ciuchi, piccoli, ragazzi. — 3. A mente [con concrezione dell'articolo] — 4. Villani di Romagna. [Cfr: 260, v. 6 n.] — 5. Naturali della Riccia, già *Aricia*, da *Aricia* druda di Ippolito, = abitanti di Marino e di Frascati, terre vicine a Roma. [Zona dei Castelli Romani, dove si trova Ariccia, di cui B. fornisce un falso etimo mitologico] — 6. Cesso [deformazione furbesca, come il seguente *ladrina*] 7.— Latrina

3. *l'impareno*: l'imparano. 4. 'e poi la parlano per essere compresi'. 5. «Il verso è simile a "Sta testa che ddich'io sce l'hanno tutti", di 583, v. 11», Vigolo. 6. *moscoviti*: russi. 8. *l'anre ggente*: le altre genti. 10. *co ttanto divario*: con tanta diversità. 12. *Per essemplio*: foma colta invece di *Pe 'n essemplio*. — *d'imo*: diciamo. 13. *Commido*: comodo. — *stanziolino*: stanzino. 14. *Logo*: luogo. — *monzignore*: con lo stesso significato in 123, v. 40.

Ideale sigillo dei sonetti–repertorio *Er padre de li Santi* (561), *La madre de le Sante* (562), e *Pijjate e capate* (614), e quasi «risposta al portiano *Ricchezza del Vocabolari milanes* [Poesie, 94] (già imitato in *Li penzeri libberi*, 107), il sonetto esprime l'orgogliosa ammirazione del romano per il proprio dialetto» (Vighi).

Belli sorride, qui come altrove, del complesso di superiorità dei romani, incarnato ora da un personaggio che equipara alle lingue *der Monno* (turco, spagnolo, inglese e russo), parlate regionali (quella dei *burrini*) e dialetti di piccolissime comunità laziali (quelli di Ariccia, Marino, Frascati).

Ma è chiaro che dietro a questo plebeo, vi è l'autore, puntiglioso glottologo in tante pagine dello *Zibaldone*, tra cui quella in cui è registrato il conto delle 'lingue del mondo' di Humboldt, alla cui teoria linguistica si ispira la prima quartina del sonetto, o quella dove compaiono espressioni inglesi e perfino turche. Nonché il Belli dialettologo, che annota scrupolosamente nei suoi appunti le voci raccolte per strada, distinguendo i dialetti dei provinciali di diversa origine che circolano nella Città eterna.

A trasmettere al parlante l'orgoglio di usare una *llingua come la Romana* è invece il poeta, che ritiene il suo dialetto capace di fornirgli con singolare dovizia e varietà i termini con cui designare le pu-

denda, che ha elencato nei sonetti–repertorio già composti e cui ora aggiunge questo, che nella terzina finale raduna otto sinonimi di *gabinetto*.

Assai più tolleranti in materia escrementizia che in quella sessuale (come abbiamo recentemente constatato a proposito di *Er Musicarolo*, 608, e di *Un'antro Viturino*, 610), i curatori dell'edizione Salviucci, che avevano escluso i quattro sonetti–elenco sopra citati, accolsero *Le lingue der Monno*, sostituendo con *siggnorino* l'ultimo termine, *mmonzignore*, suscettibile di una lettura in chiave anticlericale, e variando di conseguenza le parole–rima dell'intera terzina.

La raccolta delle relazioni presentate al convegno procede ad un buon ritmo, il che fa ben sperare sulla successiva pubblicazione degli atti.

La manifestazione ebbe il suo naturale complemento la sera del 22 novembre con uno spettacolo che offrì un diorama delle *lingue der monno*; il teatro dei Dioscuri ospitò infatti un'ampia selezione di letture animate: i testi prescelti coprivano una vasta gamma di letterature dialettali, ma doveri di ospitalità e problemi di spazio ci suggeriscono di limitarci a citare i soli interventi di Laurino Nardin (I) e Dario Pasero (II), rispettivamente in friulano e piemontese:



LEONARDO ZANIER

*Identitât*

simpi di plui si zura  
 si barufa  
 si spostin cunfins  
 si si sbugjela  
 a si se fan gueras  
 pa santissima identitât

ma l'identitât ce êse?  
 a dîla in curt e duta:  
 che s'î fos su Marte  
 mi sintares cjericul  
 e co soi in Africa  
 mi sint european  
 co soi in Portugal talian  
 co soi a Roma furlan  
 co soi a Udin comeljanot  
 e a Comeglians maranzanot  
 e s'î soi a Maranzanas:  
 no stin a confondi parplasê  
 la famea "Di Pasca"  
 la mê  
 cun chê di chei "Dal Ghet"  
 intassa pôc di sest  
 vegnûts cuissà da dontri  
 magari dal Sighiet

insomas resons  
 da vendi indai e in vares  
 e chest ognidun a lu capis  
 par vê in gran sospiet  
 par odeâju a muart  
 e salacor sdrumâ  
 ducj chescj diviers  
 prin chei dal Ghet  
 e po i comeljanots  
 e i tomiecins  
 e i udinês  
 e i furlans  
 par no dî i romans  
 i talians  
 i portoghês  
 e europeans  
 i africans  
 e ben s'intint i cjericui

dome ch'î fos marzian.

*Identità*

Sempre di più si giura  
 Si litiga  
 Si spostano confini  
 Ci si sbudella  
 Ci si fa guerre  
 Per la santissima identità

Ma l'identità che cos'è?  
 A dirla in breve e tutta:  
 che se fossi su Marte  
 mi sentirei terrestre  
 e quando sono in Africa  
 mi sento europeo  
 quando sono in Portogallo italiano  
 quando sono a Roma friulano  
 quando sono a Udine comeglianese  
 e a Comeglians maranzanese  
 e se sono a Maranzanas:  
 non stiamo a confondere, per piacere,  
 la famiglia "Di Pasca",  
 la mia,  
 con quella di quelli "Dal Ghet"  
 gentaglia poco di buono  
 venuti chissà da dove  
 magari da Sighiet

insomma ragioni  
 da vendere ne ho e ne avrei  
 e questo ognuno lo capisce  
 par avere in gran sospetto  
 per odiarli a morte  
 e forse distruggere  
 tutti questi diversi  
 prima quelli del Ghet  
 poi i comeglianesi  
 e i tolmezzini  
 e gli udinesi  
 e i friulani  
 per non dire i romani  
 gli italiani  
 i portoghesi  
 gli europei  
 gli africani  
 e, ben s'intende, i terrestri

se solo fossi marziano

AMEDEO GIACOMINI

*Blues dai dîs da la setamane oben blues  
di semût ch'a si mour*

A' si mour di sàbide  
Sicu cjans a' si mour incuintri al scûr,  
a vincj ains, di puntûris magari,  
magari davòur di un simîteri,  
a' si mour par nuje di sàbide,  
ma di sàbide a' si mour...

A' si mour... Di domenie a' si mour par  
[fâl,

vignint-jù dal jet magari,  
magari pa la strade, par fâ fieste,  
a' si mour sicu un cunin,  
'ne sclopetade e vonde ta un agâr...

A' si mour... A' si mour di lûnis  
Cu li' ostariis (chi a Codroip) duti' sia  
[râdis,

a' si mour di sêt, cu li' mans ch'a'  
[trimin

come di frêd, come di dolsôr...

Di màrtars a' si mour sigant  
Strens sore il cour di une frutine,  
a' si mour di màrtars amant l'amour...  
Di miàrcus stin a cjase:

'a è la vuere di miàrcus e a' si mour...

Di joibe, amîs, ô di joibe!

A' si mour in cjase, di pôre di vivi, di  
[dolòur...

Di vinars a' si mour di storie  
Ta li? plais sanganâdis dal Signòur.  
E po' a' si mour, a' si mour, si mour...

*Blues dei giorni della settimana ovvero  
blues di come si muore*

Si muore di sabato  
Come cani si muore incontro al buio,  
a vent'anni, di "buchi" magari,  
magari dietro un cimitero,  
si muore per nulla di sabato,  
ma di sabato si muore...

Si muore... Di domenica si muore per  
[errore,

venendo giù dal letto magari,  
magari per la strada, per far festa,  
si muore come un coniglio,  
una schioppettata e basta, in un fossato...

Si muore... si muore di lunedì  
Con le osterie (qui a Codroipo) tutte  
[chiuse,

si muore di sete, con le mani che tre-  
[mano

come di freddo, come di dolciore...

Di martedì si muore gridando  
Stretti sul cuore di una fanciulla,  
si muore di martedì amando l'amore...

Di mercoledì stiamo a casa:  
c'è la guerra di mercoledì e si muore...

Di giovedì, amici, oh di giovedì!

Si muore in casa, di paura di vivere, di  
[dolore...

Di venerdì si muore di storia  
Nelle piaghe insanguinate del Signore.  
E poi si muore, si muore, si muore...

## II

*I piemontesi e il mare*

Un rapporto complicato quello tra i piemontesi e il mare: « quell'acqua scura che si muove anche di notte non sta ferma mai », come dice Paolo Conte in *Genova per noi*; o quella distesa vaga che — dice Cesare Pavese — « dicono che dalla Langa di Murazzano nelle giornate limpide si vede il mare ». Quel mare dove i nostri nonni — ce lo racconta anche Beppe Fenoglio — portavano le loro mogli in viaggio di nozze: dal mattino alla sera, magari in treno, e magari anche a comprare l'olio, « tanto per non sprecare del tutto la giornata ».

ENRICO GULLINO

*I veuj portete...*

I veuj portete al mar:  
 magari giusta mach mesa giornà  
 — da pijé 'l treno 'd set ore, la matin,  
 e torné 'd sèira.  
 Che't argàles a vèddi com a l'é  
 — bele mach pèr un di- n'orisont piat  
 ma ch'a respira d'onde senza rechie:  
 pa lè sfond butà drit, tut cala-monta,  
 piantà ferm e ch'a stopa la visual  
 quand vàrdes da la finestra dla cu-  
 sin-a...

*Voglio portarti...*

Voglio portarti al mare: magari proprio solo mezza giornata — da prendere il treno delle sette, la mattina, e tornare alla sera. Che tu possa godere nel vedere come è — anche solo per un giorno — un orizzonte piatto ma che respira di onde senza requie: mica lo sfondo messo dritto, tutto saliscendi, piantato fermo e che chiude la visuale quando guardi dalla finestra della cucina...

LUCIANO ORIGLIA

*Col dòp mesdì a Savon-a*

Col dòp-mesdì a Savon-a  
 i l'oma tirà sèira tra ij carugio  
 e sota ij pòrti  
 an via Paleòcapa.  
 Èl mar l'oma nen vistlo  
 ma i son sentumlo acòl  
 ant èl parfum salà dl'aria marin-a,  
 ant èl color dle ca da jë scalin  
 nèir ëd lavagna,  
 ansima 'l geugh  
 dle fasse larghe bicolor dle cese,  
 con le siren-e dij rimorchiator  
 sle dosse cantilen-e dël dialèt.  
 E lòn a l'é bastà pèr libereme  
 da cola veuja 'd mar  
 che minca tant an ciapa  
 noj dij brich.

*I piemontesi e gli amici*

Difficile fare amicizia — dico “amicizia” e non semplice “conoscenza” — con e tra i piemontesi. Ci sono persone che sono amici da trenta-quaranta anni e che non hanno ancora imparato a darsi del “tu”, ma che quando sono amici niente li può dividere né farli cambiare.

GIOVANNI MORELLO

*J'amis*

Mi l'hai n'amis  
 che tuti ij dì a pìtura  
 pais ëd fiòca,  
 camp e borgà  
 e n'àutr ch'a varda 'n cél  
 èl mut viagé dle stèile  
 e a na conòss le strade  
 e n'àutr ch'a sarchia l'òrt  
 e n'àutr ch'a pensa 'd viaggi ch'a fà mai.

*Quel pomeriggio a Savona*

Quel pomeriggio a Savona abbiamo tirato sera tra i vicoli e sotto i portici in via Paleocapa.

Il mare non l'abbiamo visto ma me lo sono sentito addosso nel profumo salato dell'aria marina, nel colore delle case dagli scalini neri di lavagna, sul gioco delle fasce larghe bicolori delle chiese, con le sirene dei rimorchiatori sulle dolci cantilene del dialetto.

E questo è bastato per liberarmi da quella voglia di mare che ogni tanto ci prende noi delle colline.

*Gli amici*

Io ho un amico  
 che tutti i giorni dipinge  
 paesi di neve,  
 campi e borgate  
 e un altro che guarda in cielo  
 il muto viaggiare delle stelle  
 e ne conosce le strade  
 e un altro che sarchia l'orto  
 e un altro che pensa a viaggi che non  
 [fa mai.

Mi l'hai d'amis che i l'oma tant da fé  
 e is lo disoma con un pòch d'orgheuj.  
 Mi l'hai d'amis  
 che noi parloma 'd dònè  
 mès-cïand arcòrd lontan  
 e ij desideri fòj ch'a nasso ancheuj,  
 disendse che  
 i soma pa tant vej  
 da nen podèj sugné.  
 Mi l'hai d'amis  
 che coma parpajòle  
 nē scop ëd paròle  
 sbatoma contra 'l lum 'd nòste busìe,  
 ma peui,  
 quand soma soj,  
 i stoma ciuto  
 pèrdù drinta lè scur.

Io ho amici che abbiamo tanto da fare  
 e ce lo diciamo con un po' d'orgoglio.  
 Io ho amici  
 che noi parliamo di donne  
 mischiando ricordi lontani  
 e i desideri matti che nascono oggi,  
 dicendoci che  
 non siamo tanto vecchi  
 da non poter sognare.  
 Io ho amici  
 che come farfalle  
 uno sciame di parole  
 sbattiamo contro il lume delle nostre  
 bugie, ma poi,  
 quando siamo soli,  
 stiamo zitti  
 perduti dentro l'oscurità.

### *I piemontesi e Roma*

I piemontesi o amano Roma alla  
 "quasi" follia (insomma una "follia"  
 molto piemontese), come me e po-  
 chi altri o non la considerano nep-  
 pure. Ma quando la amano la fanno  
 fare protagonista di poesie incom-  
 mensurabilmente belle, come le  
 donne di Roma.

LUIGI OLIVIERO

#### *Fontan-e 'd Villa Borghese*

Ò faunèt ch'iv èspòrte an sle fontan-e  
 a sbrincé le nerèidi patanùe:  
 le nerèidi dle coe 'd pess torzùe:  
 e con ij sen ch'a spompo 'd veuje  
 [uman-e.

Ò bej sarvan che, an sj'erbe molanciùe,  
 'v argrine pèr vaité ij sàut ëd le ran-e:  
 e son-e, ant vòstra fluta, arie pagan-e  
 gonfiand ëd gòj le panse bèdrassùe.

Ò triton verd che 'mbranche con le man  
 ij fianch ëd le siren-e euj-ëd-giusmin  
 pèr anfileje al còl perle 'd basin.

#### *Fontane di Villa Borghese*

O faunetti che vi sporgete sulle fontane  
 a spruzzare le nereidi nude: le nereidi  
 con le code di pesce ricurve: e con i seni  
 che lievitano di gioie umane.

O bei folletti che, sulle erbe molli, vi  
 contorcere per spiare i salti delle rane: e  
 suonate, sul vostro flauto, arie pagane  
 gonfiando di gioia le pance adipose.

O tritoni verdi che afferrate con le mani  
 i fianchi delle sirene occhi-di-gelsomino  
 per infilar loro al collo perle di baci.

Ò maravia 'd cost mè seugn pagan:  
 podèj cangeme ant un bél pcit latin  
 e cavalché 'n sla gheuba d'un delfin!

Aost 1941

O meraviglia di questo mio sogno pagano  
 potermi mutare in un bel bambino latino  
 e cavalcare sulla gobba di un delfino!

Agosto 1941

### *I piemontesi e la poesia*

La vera poesia non ha età. E così Nino Costa ci insegna ancora, a noi del nostro tempo, cosa vuol dire "essere poeti", e non semplicemente "scrivere poesie". Da sottoscrivere *hic et nunc*, in qualunque momento della storia e della vita. D'altronde lo stesso Costa amava definirsi un *vuacianivole* (contemplanivole).

NINO COSTA

#### *Nivole*

Lo sai 'dcò mi che a tiré anans la bàrzigia  
 na frisa bin, j'é sempre da giostré.  
 Son pro convint che për sa l'vesse l'anima  
 un pòvr cristian l'ha motobin da fé.  
 Dùbito pa che na question politica  
 l'abia pì 'd sust che 'l vòl d'un parpajon,  
 che 'n bijèt da mila a vala 'd pì 'd na  
 [làgrima  
 e 'n sach ëd biava mej che na canson,

ma 'l bon Signor l'ha pa vorsù fé j'òmini  
 tuti 'd na pasta e tuti d'un color;  
 l'é colpa soa se j'ideaaj dle róndele  
 son diferent dai seugn d'un artajor:

L'é giust ch'a-i sia chi ch'as argira e a  
 [tràfiga  
 për fesse 'd sòld o caparé 'n bindél,  
 ma mi, còs veule?... am pias vardé le  
 [nivole:  
 le nivole ch'a van... travers al cél.

Nivole grande, nivole lontan-e,  
 feje dèspere an cerca d'un pastor;  
 montagne 'd fiòca, frange d'òr, fontan-e,  
 bambasin-e e pissèt, tapiss ëd fior;

#### *Nuvole*

Lo so anch'io che per tirare avanti la vita  
 un po' bene, c'è sempre da giostrare.  
 Sono davvero convinto che per salvarsi  
 l'anima un povero cristiano ha tanto da  
 fare. Non dubito che una questione po-  
 litica abbia più senso che il volo di una  
 farfalla, che un biglietto da mille valga  
 più di una lacrima e un sacco di avena  
 meglio di una canzone,

ma il buon Signore non ha voluto fare  
 gli uomini tutti di una pasta e tutti di  
 un colore; è colpa sua se gli ideali delle  
 rondini sono differenti dai sogni di un  
 droghiere.

È giusto che ci sia chi si dà da fare e  
 traffica per farsi dei soldi o guadagnar-  
 si una onorificenza, ma a me, cosa  
 volete?... a me piace guardare le nuvo-  
 le: le nuvole che vanno... attraverso al  
 [cielo.

Nuvole grandi, nuvole lontane, pecore  
 sperdute in cerca di un pastore, mon-  
 tagne di neve, frange d'oro, fontane,  
 bambagia e pizzi, tappeto di fiori,



donio. Gianni Bonagura ha letto da par suo versi del poeta. Anche in questo caso la tirannia dello spazio ci costringe a riprodurre uno solo degli interventi, quello di Eugenio Ragni, che pubblichiamo a parte.

\*\*\*

La sequenza cronologica ci porta al 2 dicembre 2004, data in cui presso la Fondazione Besso sono stati presentati gli atti del convegno "Se chiama, e se ne gloria, Meo Patacca. Giuseppe Berneri e la poesia romana fra Sei e Settecento" (Roma, dicembre 2001), pubblicati come XXI volume della collana della stessa benemerita Fondazione. Abbiamo voluto, nella circostanza, superare lo schema della mera presentazione del libro, svolta peraltro in modo egregio dal prof. Giuseppe Iannaccone con l'intervento il cui testo riproduciamo in altra parte della rivista. E abbiamo avuto buon gioco nel ricorrere alla drammaturgia dello stesso Berneri: sono infatti diversi i generi teatrali nei quali l'autore del *Meo Patacca* s'è provato, invero con scarsa fortuna, considerato il totale oblio che ha sommerso la sua produzione scenica; nella quale può rinvenirsi in sostanza una testimonianza del costume controriformistico dell'epoca, che affidava a testi agiografici biografie romanizzate di santi o vicende esemplari di vergini e martiri. Sicché rileggere oggi quelle tenzoni oratorie, quelle tirate moraleggianti, quei pistolotti parenetici induce fatalmente al sorriso. E questa impostazione ironica ha infatti

guidato lo "spettacolo" costruito attingendo a qualcuna delle "opere sacre" di Berneri, diretto da Gianni Pulone, che lo ha anche interpretato assieme agli attori Laura Bassotti e Nicola Chimento.

\*\*\*

E, per finire... Trilussa in rito ambrosiano. La presentazione romana del Meridiano dedicato a Trilussa non aveva esaurito le potenzialità insite nella pubblicazione, troppi essendo i rimandi milanesi della vicenda biografica e editoriale del poeta romano. Chi non sa della fraterna amicizia che lo legò a Arnoldo Mondadori fin dal primo approccio risalente al 1920, poi seguito dalla firma di un contratto in esclusiva siglato nel 1921?

Quel fecondo rapporto, che fece la fortuna di entrambi i contraenti, durò fino alla morte di Trilussa e trovò felice espressione in quel volume di *Tutte le poesie* inserito nella gloriosa collana mondadoriana dei "Classici contemporanei italiani", edito nel 1951, e che da allora ha "macinato" qualcosa come 31 edizioni.

Tutto questo non poteva non trovare riscontro negli archivi della Fondazione Mondadori: da cui è uscita infatti una ricca serie di documenti (lettere fra il poeta e l'editore, contratti, autografi) che assieme ad altro materiale giacente presso la Biblioteca Braidense ha reso possibile l'organizzazione di una mostra, allestita nella sala Maria Teresa di quella biblioteca, sotto il titolo: *Una fraterna amicizia:*

*Trilussa e Mondadori*, inaugurata il 14 aprile 2005. L'esposizione ha fatto da cornice alla presentazione del Meridiano trilussiano cui hanno partecipato, oltre i curatori, il dialettologo Franco Brevini e la scrittrice Anna Maria Carpi, germanista all'Università Ca' Foscari.

Testimonianza di una semplice lettrice, quella offerta dalla Carpi: e proprio perché si tratta di una lettura non specialistica, intrecciata a memorie familiari, ne riproduciamo a parte il testo; dal quale scaturiscono — se ce ne fosse bisogno — riprove ulteriori della passata e presente popolarità che hanno avuto e hanno le poesie di Trilussa, anche fuori (voglio dire) dell'area romano-laziale. "Si può parlare di un Trilussa *meneghino*?"

Questo interrogativo, posto nel cartoncino d'invito alla serata milanese, ha trovato una risposta positiva nel *coup de théâtre* che ha chiuso l'incontro.

Tra la divertita sorpresa dei presenti si sono ascoltati prima i versi romaneschi di Trilussa e poi, udite udite, le stesse poesie "tradotte" in bresciano e in milanese. Per le già esposte ragioni di spazio ci limitiamo a riprodurre la poesia in traduzione bresciana: ne è stato autore Angelo Canossi (Brescia 1862 – Bovegno 1943), poeta dialettale, fondatore e direttore del periodico "Brixia", dove ha pubblicato sue traduzioni in bresciano di numerose poesie di Trilussa e Pasarella. All'originale trilussiano affianchiamo dunque la versione bresciana:

### *La guerra co' li Turchi*

L'antro giorno, un signore, in trattoria, ner mentre che faceva colazione, stava spiegando a cinque o sei persone la guerra fra l'Italia e la Turchia.

Dice: Ammettemo che er nemico stia de dietro ar piatto indove c'è er limone: levo er cucchiaro, cambio posizione, e faccio finta che ritorno via.

Ma pensanno che sotto a la sarvietta ce sia Zuara, io passo avanti ar pane, e l'accerchio tra er pepe e la forchetta.

Se li er nemico nun se trova pronto, viè pijato a li fianchi... e che rimane?- Er cammeriere je rispose: Er conto!

*Editio princeps* ne «Il Messaggero» 15 aprile 1912 col titolo *La guerra in trattoria* (cfr. Jannattoni 1979, p. 103); con lo stesso titolo la prima edizione in volume in *Ommi e bestie* 1914. Datata erroneamente «1911» in *Ommi e bestie* 1930, datazione corretta in «1912» in *Ommi e bestie* 1940 e in tutte le edizioni successive. Innocua farsetta che ha per spunto la guerra di Libia. A meno di non voler vedere in quel finale *conto* da pagare un'allusione alle spese della guerra che furono superiori al previsto, tanto da minacciare l'equilibrio del bilancio dello Stato. Per questa via, però, Trilussa ci darà altre più interessanti variazioni sul tema.

### *Discòrs dè guèra*

(Agli ameni clienti della Trattoria Braga al "Cervo")

Lè dè Braga 'l-altrér sè discuria dè guèra, e gh'era 'n sìdr chè tra 'n bucù

e l'alter èl spiegàa 'n'operazzù  
dèi Todèsc en-dèl Belgio. "Ardé: 'l dísia  
metòm chè ché ghè sìes 'na bateria  
e, 'n banda al tónd, al posto dèl perù  
e dèl cùgià, 'na mèza divisiù...  
Lassém fà a mé... Fo finta dè 'ndà via,

ma, smiciando i Túrcós sóta 'l mantì,  
gire dè dré al bicér e passe 'n tèsta  
a l'altezza dèl péer e del salì.

Se lé 'l nemico nó 'l-è miga prònto,  
èl vé ciapat dè fianc... e cósà résta?..."  
Salta so 'l camerér: "De pagà 'l conto".

(imitaz. da Trilussa) a.c.

«Brixia. Illustrazione popolare bresciana», anno 1, n. 4, 30 agosto 1914, p.1.

Che poi, negli stessi giorni e proprio a Milano, un cabarettista meneghino, Massimo Galimberti in arte Galimba abbia messo in scena uno spettacolo in dialetto milanese intitolato "I danè fan danà...ovvero Trilussa in milanese"; e che lo stesso attore abbia poi presentato il libro *La guerra, i principi e i re... e num? Vem a pé*, che raccoglie duecento poesie di Trilussa in milanese, è circostanza che ci porta a constatare, al termine di questa sommaria cronachetta, che quella di Trilussa è davvero una fortuna senza confini.

## Trilussa a Milano

---

A CURA DI FRANCO ONORATI  
E ANNA MARIA CARPI

### *Una mostra e un dibattito*

Il 14 aprile, nella Sala Maria Teresa della Biblioteca Nazionale Braidense — luogo solenne della cultura milanese — è stata inaugurata la mostra documentaria *Una fraterna amicizia: Trilussa e Mondadori*, curata da Lucio Felici per la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

L'occasione è nata dal recente "Meridiano" che raccoglie *Tutte le poesie* di Trilussa, riordinate e riviste filologicamente, oltre che ampiamente commentate, dallo stesso Felici e da Claudio Costa.

I documenti esposti, provenienti quasi tutti dall'Archivio storico della Fondazione, sono stati distribuiti in sei percorsi: corrispondenza epistolare tra il poeta e il suo editore, lungo l'arco di un trentennio, dal 1921 al 1950, che ha visto maturare un'amicizia "fraterna", con poche, temporanee incrinature; autografi di poesie e bozze di stampa con correzioni e varianti d'autore; esemplari delle dodici raccolte "canoniche", in varie collane mondadoriane, poi confluite nell' "Opera omnia"; edizioni rare o di lusso, come le *Favole* del 1920 illustrate da Duilio Cambellotti o

*La Porchetta Bianca* del 1930 con trentadue tavole litografiche di Bruno Serpi (pseudonimo di Gabriele Galantara); pubblicazioni attestanti gli ininterrotti rapporti del poeta romano con poeti e letterati lombardi, fra cui un *Trilussa meneghino* (1926) di Zaira Arnoldi Daelli che contiene settantaquattro imitazioni di poesie trilussiane in dialetto milanese; infine disegni originali di Trilussa e di illustratori della sua opera, da Bruno Angoletta a Guglielmo Wohlgemuth e a Colette Rosselli (quest'ultima, la "Donna Letizia" moglie di Indro Montanelli, ha lasciato una serie di tavole per un'edizione speciale, mai realizzata, di *Picchiabbò*).

La mostra è rimasta aperta al pubblico fino al 30 aprile.

Dopo il saluto di Claudia Romano, responsabile delle Relazioni esterne della Braidense, l'inaugurazione si è svolta nella forma di un dibattito di studio tra Franco Brevini, brillante conduttore della serata, la scrittrice Anna Maria Carpi e i due curatori del "Meridiano". Pubblico folto e qualificato, con esponenti della cultura, dell'editoria e del giornalismo: in prima fila, ovviamente, Luisa Finocchi, direttore della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, e Renata Colorni, direttore letterario della Arnoldo Mondadori Editore, accompagnata da Lucia Mattioli redattrice dei "Meridiani". Il Centro Studi G.G. Belli era rappresentato da Franco Onorati.

Particolare curiosità ha destato la doppia lettura di tre poesie,

fatta da Costa e Felici nell'originale trilussiano e da Brevini in versioni lombarde: una in bresciano di Angelo Canossi (1914) e due in milanese della citata Arnoldi Daelli.

Anche la stampa ha messo in risalto questa fortuna, poco conosciuta, di Trilussa e ha dato notizia del cabarettista Massimo Galimberti, in arte "Galimba", che dal giugno 2004 sta portando nei teatri di Milano e provincia uno spettacolo, *I danè fan danà... ovvero Trilussa in milanes*, tessuto con poesie trilussiane da lui volte in meneghino.

Dunque Trilussa continua a essere vivo e attuale ben oltre le frontiere inventate da un miope provincialismo, al di fuori della cerchia degli specialisti e a vari livelli culturali.

Nel dibattito che ha inaugurato la mostra, è stato significativo l'intervento di Anna Maria Carpi, di cui riproduciamo il testo per sua gentile concessione.

Di famiglia elbano-emiliano-irlandese, domiciliata a Milano, ordinaria di germanistica nell'Università Ca' Foscari di Venezia, saggista e traduttrice di Rilke, Benn e Enzensberger, la Carpi si è imposta all'attenzione della critica con romanzi e poesie: *Compagni corpi*, raccolta complessiva dei suoi versi (2004), è stato l'ultimo titolo della collana «Poesia» diretta dal compianto Giovanni Raboni per i Libri Scheiwiller.

*Franco Onorati*

*Trilussa o il bene in briciole*

Trilussa fa parte dei miei ricordi familiari. Lo leggeva e me lo leggeva mia madre, emiliana, che lo amava e se lo teneva sul comodino, mentre mio padre, toscano e purista, mi vietava l'uso di ogni e qualsiasi dialetto, tanto che io, nata e cresciuta a Milano, non ho mai imparato il milanese. Ma a parte questo, Trilussa non poteva e non può che piacermi. Ritrovo in lui una presenza delle cose e un occhio ad esse fedele in cui mi riconosco.

Mi riconosco, nel mio piccolo, anche nelle sue sanguigne: devo dire che il mio primo impulso creativo è stato il disegno e che ho disegnato fino a trent'anni, più dal vero che di fantasia, e il bello è che quel che mi veniva, spontaneamente, erano caricature.

La mia prima mostra s'intitolò *Un giorno fra la gente*. Gente comune, qualsiasi, simile a quella che occupa Trilussa.

Poi questo mio gusto fu sopraffatto dal gusto di scrivere; ma cosa scrivevo nei miei primi anni? Rientrando in casa o nella mia stanza, registravo con esattezza, in diretta, fra lineette o virgolette, i discorsi e le conversazioni altrui: l'appena udito.

Nei miei romanzi ci sono difatti molti dialoghi e così pure nelle poesie: tante volte parto tuttora da ciò che sento dire e ridire, che m'inquieta, che non condivido e vorrei controbattere.

Ecco un altro motivo per cui mi ritrovo nei dialoganti scorci di

Trilussa, tanti dal vero, tanti sotto il travestimento animale della favola classica. Qui uomini e bestie dicono la loro, mostrando quanto poco gli individui si vadano incontro, e quanto ognuno agiti un'immagine di sé fasulla, e come i fatti si trovino sotto una verniciatura umanitaria.

Trilussa è un desolato pessimista: l'umanità si compone di lupi e agnelli, Caini e Abeli, gatti e topi, e Trilussa ride di chi ha una fede come di chi non ce l'ha, della piccineria degli opportunisti come della gonfia retorica dei coraggiosi.

Il comune denominatore è: tutti voltagabbana, e a prevalere è la legge del più forte.

Ma come dimostrano anche le sue sanguigne, cordiali, familiari, quasi casalinghe, non conosce sdegno né ferocia. Più che un satirico è forse un narratore. E vedi il famoso *Er testamento de Meo del Cacchio*, dove in 14 sestine — un formato insolitamente esteso — narra, narra finché ne ha voglia. Fa il cantastorie.

Mi fa ricordare l'influenza che ebbero sul giovane Brecht gli ultimi cantastorie della sua città natale Augsburg, all'inizio del Novecento: senza di questi non si possono forse immaginare le canzoni presenti nel suo teatro, a commento della puttaneria delle femmine e della malvivenza dei maschi. Basta pensare all'*Opera da tre soldi*. Al tempo stesso, i momenti di divertita pietà di Trilussa mi ricordano certe novelle brevi di Cechov, veri aneddoti sui poveri equivoci dell'esistenza.

È un Cechov romano, di Trastevere, mi dico.

Della vita si salva qualcosa in Trilussa?

Provvisoriamente rispondo: no. I suoi versi non hanno smagliature, è un principe del verso; però su questo "no, tutto da buttare" di tanto in tanto la sua canzone diventa un tantino monotona e le storielle si fanno ripetitive — com'è del resto ripetitiva la vita.

Ma la vera risposta è invece: sì, si salva qualche briciola di affetto disinteressato: per esempio la fedeltà di un cagnetto al padrone — che importa se sia cane, cos'è questo stupido tema della razza, in auge sotto il fascismo? — e si salva, dopotutto, l'amore fra uomo e donna, ovvero il sogno impossibile o perduto dell'amore. Vedi la bellissima *A Villa Medici* con le sue frivole e soavi note rococò, *La tradita*, *Ricordi d'un comò*, dove il cuore gli batte, di cassetto in cassetto, davanti alle cianfrusaglie del passato; vedi *Favola vera*, una delle poche poesie in cui Trilussa resti serio e nostalgico fino in fondo.

È peccato che nella bellissima *L'illusione* la follia del vecchio non termini coi « dodici grilli fecero cri-cri/ e sei cecale fecero cru-cru » e il poeta voglia all'ultimo raffreddarci con la risata a crepapelle della luna. Coerente, niente da dire, ma è come se non avesse osato finire in una morbida dissolvenza.

Oserei quasi criticare certe chiuse trilussiane, il quasi obbligo di finire con la battuta epigrammatica.

Obbligo che mi pare di notare soprattutto nei sonetti, forma breve, di sua natura chiusa e in qualche modo coercitiva.

Amo di più il Trilussa che si effonde, e siano pure gli endecasillabi che Sciascia riteneva gli fossero stati fatali, perché gli venivano così bene, come al re Mida il cambiare tutto in oro con un solo tocco.

E poiché a proposito di Trilussa si parla anche di crepuscolarismo, di pascolismo, devo dire che sono le sue note crepuscolari, in tanto duro disincanto, che mi arrivano più vicino.

Mi domando infine — ma con questo si va nella psicologia e non so se ci sia una risposta — che cosa faccia di un artista satirico, che tale lui è, un violento, un crudele, uno sboccato come ad esempio il Belli, e cosa invece ne faccia un malinconico sorridente che non intende offendere.

Trilussa era un anartchico o perlomeno un libertario, protagonista di un'« onesta dissimulazione », come la chiama Lucio Felici nella sua prefazione, uno che si diceva ignaro del mondo letterario del tempo, che invece frequentava, che elogiava le osterie mentre andava anche nei salotti, che esibiva da giovane un vestire sgargiante e da maturo un vestire da gran signore — per meglio occultarsi. In ogni caso non era un uomo d'ordine. Che nella satira sdegno e durezza siano propri degli uomini d'onore e di principi?

*Anna Maria Carpi*

## Un Convegno di studi su Giorgio Vigolo

---

A CURA DI MAGDA VIGILANTE

Nei giorni 10 e 11 dicembre 2003 si è svolto a Pavia il convegno di studi *Per Giorgio Vigolo*, organizzato dal prestigioso Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei di quell'Università, e ospitato nello splendido salone Teresiano della Biblioteca universitaria. Il convegno sull'autore ormai quasi dimenticato era stato promosso in seguito alla donazione di alcuni manoscritti vigoliani al Centro di ricerca da parte dell'erede, signora Maria Berardinelli, tramite l'iniziativa e la mediazione della signora Claudia Ricci e del pittore Georges De Canino, il quale per l'occasione ha donato al Centro il ritratto di Giorgio Vigolo da lui eseguito.

I numerosi relatori, tra cui insigni studiosi come Gibellini, Cusatelli, Felici e altri, sono riusciti ad illustrare e approfondire criticamente i diversi aspetti dell'opera di Vigolo, poeta, narratore, filologo e valente musicologo<sup>1</sup>.

Nel pomeriggio del 10 dicembre, dopo l'introduzione del direttore del Centro di ricerca, Renzo Cremante, e sotto la sua presidenza, Fernando Bandini ha posto in risalto la dimensione spirituale della poesia vigoliana; mentre Pietro Gibellini ha esposto in modo esauriente e brillante lo studio appassionato condotto da Vigolo sui *Sonetti* del Belli, di cui è stato il primo curatore nel Novecento (1952). Con estremo rigore filologico, Gianfranca Lavezzi, ricercatrice presso l'Università di Pavia, ha illustrato la metrica di alcune raccolte poetiche vigoliane; e Massimo Gezzi ha compiuto un'utilissima e interessante ricognizione sulla presenza del poeta in testi antologici della letteratura italiana novecentesca, notando come spesso l'autore non sia neppure menzionato.

Nella mattinata della seconda giornata del convegno, sotto la presidenza di Ugo Vignuzzi, sono intervenuti Giorgio Cusatelli, che ha rilevato gli influssi sulla poesia vi-

1. Per cogenti ragioni di opportunità e di spazio, si è scelto di riportare ampiamente soltanto gli interventi di Giuliana Rigobello, che rivelano convergenze inedite e inattese, a vari livelli, tra Vigolo e Luzi; e quello di Stefano Verdino,

in cui è invece messa in risalto una convergenza puramente occasionale, quella della comune attività di critico musicale militante, finora peraltro mai rilevata e pure interessante, anche e forse soprattutto nelle divergenze.

goliana del poeta Hölderlin, di cui Vigolo aveva tradotto con grande efficacia le *Poesie* (1958); e Bruno Nacci, che ha parlato delle traduzioni da Rimbaud, di prossima pubblicazione, compiute nel 1914 da un Vigolo in giovanissima età.

La scrivente, bibliotecaria presso la Biblioteca nazionale centrale di Roma e responsabile della Raccolta Giorgio Vigolo lì depositata, ha poi presentato le poesie giovanili dell'autore — molte delle quali inedite — conservate nell'Archivio e ora pubblicate dalle Edizioni della Cometa, rivelando come questi testi anticipino spesso la futura produzione poetica della maturità.

Giuliana Rigobello ha mostrato, nella sua intensa relazione, convergenze inattese, a vari livelli, tra Vigolo e Mario Luzi:

Un primo banco di prova è offerto da due sillogi in versi, uscite nel medesimo anno, il 1935: *Conclave dei sogni* e *La barca*. I punti di tangenza si possono individuare in una serie di stilemi catalogati come ermetici, ricorrenti anche in Vigolo: frutto — si direbbe — di un clima che si respirava in quegli anni, piuttosto che di mutazioni. [...] Ma più significativi nel rapporto fra i due poeti sono la presenza di immagini comuni, anche con valore simbolico, quali cavalli e alberi; e soprattutto, a livello lessicale, il ricorrere di lemmi insistiti, fra cui l'aggettivo "azzurro" e sostantivi come "vento", "pioggia", "nuvole" e in primo luogo "cielo" e, con altissima occorrenza, "luce", rivelativo que-

st'ultimo di un tema di fondo, parola-chiave per introdurci nella Weltanschauung di entrambi: quella visione totalizzante, in cui l'uomo entra come parte di un Tutto, che fa capo a un unico principio, a un unico Essere. Vigolo e Luzi si inseriscono così in una tradizione di poesia cosmica, che ha ascendenze nella letteratura antica (Lucrezio), nel Rinascimento, nel Romanticismo (da noi Tommasco) e conta epigoni nel Novecento (Onofri).

A questo punto va dato rilievo a fonti comuni a entrambi gli scrittori: oltre ai classici antichi e moderni, fra gli italiani in particolare Leopardi, fra gli stranieri Hölderlin e Rimbaud. Se il primo ha lasciato tracce nella nostalgia della fanciullezza in Vigolo o nel senso precario, fragile dell'età giovanile in Luzi, il secondo ha influito sulla concezione della vita come ritmo alterno o come metamorfosi e della poesia quale mezzo privilegiato di conoscenza; mentre la suggestione di Rimbaud può intravedersi nella direzione dell'impressionismo e dell'onirismo per Vigolo, in quella dell'ermetismo e dei nessi audaci fra le cose per Luzi. Tuttavia va subito precisato che l'atteggiamento di fronte ai modelli non è mai di dipendenza, data la rielaborazione personale a cui questi vengono sottoposti.

Con Hölderlin inoltre i due condividono l'attitudine speculativa, l'esigenza di dare un fondamento teorico alla loro poesia. Fra le poetiche si possono stabilire affinità

sorprendenti: il valore conferito alla parola con riferimento al Verbo del prologo giovanneo e il richiamo a Cristo, oltre alla proclamata esigenza di interiorità. Interessante anche il confronto a livello metrico, rientrando entrambi nella crisi della metrica tradizionale, pur con posizione decisamente più innovativa per Luzi.

In conclusione è innegabile una contiguità o consonanza fra i due poeti, senza per questo misconoscere il timbro inconfondibile della voce di ciascuno.

Jean Robaey ha poi parlato in modo specifico delle raccolte poetiche vigoliane *Canto del destino* (1949) e *Linea della vita* (1957).

Infine il pittore Georges De Canino, amico del poeta, ha raccontato la personale frequentazione di Vigolo negli ultimi anni di vita, arricchendola di numerosi episodi che hanno posto in luce la grande cultura dell'autore unita ad una naturale ritrosia nel partecipare ai diversi cenacoli letterari della capitale.

Nel pomeriggio, sotto la presidenza di Clelia Martignoni, hanno esposto le loro relazioni Lucio Felici, che ha parlato dell'intenso legame tra Roma e Vigolo, il quale fu un assiduo *flâneur* per le vie della città fin dalla giovinezza e un esperto conoscitore dei palazzi e di alcuni luoghi spesso ignorati dalla maggior parte degli abitanti, come dimostrano i racconti del volume *Le notti romane* (1960); e Stefano Verdino dell'Università di Verona,

che ha scandagliato le differenze fra Vigolo e Montale nel campo della critica musicale.

Un curioso parallelo destino ha fatto sì che nel secondo dopoguerra due ben rubricati poeti come Montale e Vigolo vestissero i panni di cronisti musicali sulla stampa periodica, anche negli stessi anni. Per Montale quasi un terzo mestiere (cavato all'interno del giornalistico) e per Vigolo invece un primario sostentamento, come dichiarò più volte.

Entrambi, da vecchi, raccolsero una selezione di questo cospicuo lavoro, ma tanto *Mille e una sera all'opera e al concerto* quanto *Prime alla Scala*, come è noto, costituiscono solo la parte emersa di un iceberg, ancora inosservato nel suo insieme. Anche l'aggiunta nell'impresa dei Meridiani del Centenario di *Altri scritti musicali* e l'appendice di testi montaliani in *Montale a teatro* sono ben lontani dal fornirci una mappa sicura (in particolare manca soprattutto un quadro del Montale cronista sinfonico).

Per quanto riguarda Vigolo, nella sua raccolta egli ha scelto quasi esclusivamente il genere cronaca musicale, trascurando i diversi saggi e note musicali che nello stesso secondo dopoguerra aveva pubblicato. Il percorso, ventennale, si avvia con il *Requiem* di Verdi (e poi subito dopo con *Fidelio*), da Vigolo provocatoriamente considerato come il verdiano "libretto ideale", e si conclude con

Schumann, [...] che gli era som-  
mamente caro.

In entrambi i casi i criteri di  
selezione per il volume hanno pri-  
vilegiato gli scritti relativi al melo-  
dramma e al teatro musicale: nel  
caso di Montale vi è stata proprio  
un'espunzione di quanto relativo  
all'ambito sinfonico o cameristico,  
Vigolo ha invece accolto il "concer-  
to", sia pur limitatamente.

Spesso rubricati insieme, in  
veste di critici musicali, dall'amico  
di entrambi Gianandrea Gavaz-  
zeni, presenti, in varie occasioni,  
alla stessa prima, agli stessi festi-  
val (Venezia, Spoleto), non risulta  
che tra i due vi fosse un qualche  
nesso: in quanto poeti i due si sono  
trovati a distanza e con reciproche  
e minimali attenzioni. [...]

Nel nome di *Tosca* e di una  
comune simpatia giova comincia-  
re il nostro duetto, un duetto su  
distinte melodie, va subito aggiun-  
to. Per Vigolo *Tosca* è l'opera della  
sua vita: quasi coetanea, di così  
nitida ambientazione romana, a  
suo modo barocca nel gusto di  
Vigolo, giacché ai colori squillanti  
e pomposi del "drammaccio" cor-  
risponde un nocciolo o un cuore di  
intensa intimità [...]. Diffidente  
verso la "felicità perduta" e piutto-  
sto disposto a vagheggiare, per  
quanto impraticabile, una "felicità  
raggiunta", Montale ama sì *Tosca*,  
ma meno invasivamente. Nel 1956  
discorrendo della prediletta *Fan-  
ciulla del West*, scrive che "*Tosca*  
con tutti i suoi pregi è per questo  
l'opera meno "atmosferica" di  
Puccini.

Se si tiene presente che proprio  
alle "atmosfere" suscitate Vigolo  
delegava lo charme, si intende  
subito la distanza.

A proposito delle preferenze o  
delle antipatie vigoliane in campo  
musicale Verdino afferma che il  
poeta romano difende la scelta di  
una via italiana all'opera, che pro-  
segua la tradizione melodica.

Per questo a disagio con la sua  
generazione, tra Pizzetti e Ghe-  
dini, egli si trova meglio con alcu-  
ni della successiva, in particolare  
con Menotti e Rota, a suo dire  
prosecutori di una musica all'ita-  
liana.

Rota è salutato al battesimo  
palermitano del *Cappello di paglia  
di Firenze*, apprezzato nel «rasen-  
tare con eleganza l'operetta, senza  
mai cadervi dentro» e anche nella  
sua particolare musica al quadra-  
to, preferita a quella del più irrive-  
rente Stravinskij, capace di spor-  
care «le armonie secondo il noto  
sistema di dipingere un paio di  
baffi sul viso della Gioconda».

A proposito di Rota, Montale  
definisce la sua musica come  
«una musica perfettamente orto-  
dossa che ha un solo scopo: quel-  
lo di divertire il pubblico e di far-  
gli passare un'allegria serata», [...]  
ma nulla più; non viene caricato  
di responsabilità, come con Vi-  
golo.

Anche Menotti che intriga  
entrambi i poeti, non sortisce un  
sonetto all'unisono: Montale è  
piuttosto interlocutorio su *La  
Santa di Bleacher Street*, che invece

fa spendere a Vigolo nientemeno che un cangiante paragone, come provetto Battista, o più, del nuovo melodramma.

Il plauso assai più moderato di Montale per opere e autori cari a Vigolo (dai *Rusteghi* a Rota e Menotti) e l'atteggiamento più riguardoso (ma non certo appassionato) per l'egemone Pizzetti ci avvisano di una diversa attitudine verso «i contemporanei e nei confronti dell'«opera da scrivere», che lascia Montale sostanzialmente insoddisfatto della realtà italiana, e lo porta a essere maggiormente attento [...] a fiutare occasioni dal quadro internazionale.

[...] Tuttavia anche nei confronti del prodigioso *Turn of the screw* di Britten, alla cui prima veneziana entrambi assistono, i pareri sono diversi, pur in un comune apprezzamento: più entusiasta Montale cui sta a cuore il destino dell'opera come realtà viva e praticabile e che conia per Britten [...] la felice formula dell'opera tascabile, dal promettente futuro, [più contenuto] Vigolo che nel giudizio finale, [avanza] una netta riserva.

Ovviamente i [...] due cronisti si misurarono moltissimo con il repertorio, segnatamente della Scala e del Teatro d'Opera di Roma, in un tempo, gli anni Cinquanta, di profonda revisione interpretativa: sono gli anni del fenomeno Callas, quindi del restauro del belcanto, con riaffioramento di melodrammi connessi, che rientrano più o meno nel repertorio:

gli anni della *Medea*, della ripresa di tanto Rossini e Donizetti perduti e, nel contempo, di sommersione di tanta opera verista.

A questo punto Verdino esamina la posizione che i due musicologi assunsero verso «il continente verdiano»: Vigolo ama molto il *Don Carlos*, ma soprattutto per «il suo Erlebnis enigmatico, affiorante nella musica», come egli stesso afferma; e inoltre, sempre secondo Verdino, arriva a spiegare il Verdi nazional-popolare in chiave cattolica.

Invece «il Verdi di Montale rispetto a quello di Vigolo si costruisce in un gioco di rapporti, anticipazioni e affinità e contrasti, con i più svariati contesti in base al nerbo del tessuto vocale e del suo destino teatrale».

Infine «il duetto su distinte melodie», ampiamente analizzato da Verdino, con numerosi esempi, «trova un altro riscontro se dal piano dei gusti e delle scelte si passa a quello formale e stilistico, sul modo di allestire la recensione: Montale presenta recensioni informativo-critiche, Vigolo creativo-critiche, quindi con maggior ricorso alla metafora e al fantasismo barocco».

Inoltre, mentre il primo nei giudizi segue un criterio ancora un poco crociano (poesia e non poesia), l'altro «preferisce piuttosto tenere in conto per il valore di un'opera [...] la carica di Erlebnis che essa cattura, sulla scorta di Dilthey quindi più che di Croce».

Significativa è anche la differenza tra i due critici nel considerare l'esecuzione dei cantanti: Montale, « mancato baritono », tiene in gran conto « le voci, il loro insieme, il loro teatro » non in termini divistici ma vocal-teatrali; al contrario, « la minor attenzione alla grana delle voci è evidente in Vigolo, che sembra prediligere un'attitudine interpretativa di impianto più sentimentale e poco incline al belcanto ».

Per quanto riguarda l'uso del motto e della battuta, quest'ultima « è rapida e lampeggiante in Montale (come esempi si possono ricordare il Puccini dei "romanzi sceneggiati", allora in gran voga nella prima tivù, oppure l'opera buffa novecentesca come scooter in movimento, per il resto, bloccato; o ancora il raffronto tra Karajan e la bomba atomica) », mentre Vigolo « ha bisogno della costruzione di una frase o di più frasi, che magari [mutano] il gioco metaforico del paragone ».

Ma al di là dell'inesauribile repertorio di paragoni bizzarri e fantasisti, non va dimenticato il taglio eminentemente digressivo della cronaca vigoliana, rispetto a quello più consequenziale di Montale, [il quale] entra subito *in medias res* ed è raro che non citi già nella prima frase il melodramma in oggetto (che spesso è proprio la prima parola d'avvio).

Per Vigolo è vero piuttosto il contrario, e tra le due tipologie

scontiamo la differenza tra una misura decisamente di cronaca in Montale e una elzeviristica, in Vigolo.

In conclusione, per i due critici musicali si possono configurare due voci diverse, anche stilisticamente: il baritono Montale, di timbro naturale e andamento conseguente, i cui acuti sono per lo più sigle ed epigrafi, dall'altra parte il tenore Vigolo, più scosceso nei suoi virtuosismi metaforici di voce, per quanto siglati da un'impareggiabile ironia, questa sì condivisa con il baritono, che in questo ambito la esercita però più sulla battuta, che non sul costruito come il suo interlocutore. Del resto l'ironia dei due con punte di malevolenza, è esercitata sempre nel nome di una passione predominante comune, un mal di melodramma, decisamente inguaribile.

Dopo l'esauriente e accurata relazione di Stefano Verdino, nella relazione *Consensi e dissensi sulla spiaggia di Kareol: ancora su Vigolo e il caso Wagner* anche Riccardo Pecci ha esaminato l'attività di critico musicale di Vigolo.

L'ultimo intervento è stato quello di Nicoletta Trotta del Centro di ricerca, che ha parlato dei manoscritti vigoliani donati al Centro stesso, tra cui sono presenti alcuni diari e taccuini inediti, disegni e bozze di alcune raccolte, fitte di continue correzioni apportate da Vigolo nella sua inesausta ricerca di un'assoluta perfezione stilistica.

## Otto Ernst Rock in memoriam

---

A CURA DI ITALO MICHELE BATTAFARANO

Figlio della borghesia professionale della zona industriale della Ruhr e del Reno, Otto Ernst Rock, nato il 24 giugno 1910 a Sterkrade, ha attraversato tutto il secolo scorso, trascorrendone un quarto a Roma, dove aveva assistito un giorno, per caso, alla lettura dei sonetti del Belli in una casa privata, se n'era incuriosito, poi entusiastico e, infine, diventato il suo più importante traduttore tedesco.

Dotato di sorprendenti doti comunicative e capacità di apprendere facilmente le lingue straniere, anche le più astruse, Otto Ernst ha goduto di buona salute fino alla fine dei suoi giorni, superando due guerre mondiali, conoscendo due repubbliche tedesche, quella di Weimar e quella di Bonn, unificata nel 1990 e trasferita a Berlino, viaggiando in giro per l'Europa fino a tarda età, sempre dotato di sicuro ottimismo e di quello scetticismo che è proprio di chi ne ha viste tante e tanto diverse.

La prima metà della sua vita, fino agli ultimi anni Quaranta, Rock l'ha raccontata in un'autobiografia di gradevole lettura, scritta e pubblicata alla veneranda età di 93 anni con un titolo allusivamente autoironico: *Auch ich habe Hitler nicht umgebracht* (Passau, Verlag

Karl Stutz, 2003) ovvero "Nemmeno io ho ucciso Hitler". L'intenzione del racconto autobiografico, che si nasconde dietro un simile titolo, è fin troppo esplicita: della tragedia che ebbe luogo in Germania tra il 1933 e il 1945 sono da considerarsi colpevoli tutti i tedeschi che non uccisero il Tiranno, il quale, com'è noto, arrivò legalmente al potere, portò dopo sei anni la Germania alla guerra mondiale e alla rovina, sfuggì miracolosamente il 20 luglio 1944 a un attentato organizzato da alti ufficiali dell'esercito tedesco, e finalmente si suicidò il 30 aprile 1945 nel bunker della Cancelleria di Berlino, nel momento in cui l'Armata Rossa stava per arrivare.

Gli anni di giovanile spensieratezza dello scolaro e dello studente di giurisprudenza durante la repubblica di Weimar — ivi compresa l'occupazione della Renania da parte delle truppe francesi, con relativa requisizione della villa paterna, in parte destinata ad alloggio del comandante francese — si concludono tra alti e bassi, privati e sociali, proprio nel 1933: per venire assunto nell'amministrazione pubblica, Rock si fece convincere a prendere la tessera del partito, cosa che egli racconta di aver fatto con sovrana incoscienza, quasi co-

me atto dovuto. Ne fu però espulso dopo appena un anno, per evidente mancanza d'entusiasmo.

Continuò a tenersi prudentemente lontano dalla politica, con ingenua, giovanile indifferenza per la cosa pubblica e per le questioni politiche, secondo un'antica tradizione tedesca, alla quale Rock fa riferimento, nel suo racconto, in maniera autocritica. La descrizione del suo inutile tentativo di sottrarsi all'invadenza del partito nella sfera privata gli permette di narrare gli anni Trenta e Quaranta come microstoria quotidiana di un tentativo di salvezza individuale, in parte certamente velleitario, in parte, tuttavia, unica forma possibile di distanza da un regime autoritario e violento. Non avendo le capacità ideologiche di elaborare un rifiuto politico del potere della svastica, Rock si affidò al suo sano buon senso, facendosi guidare da interessi cosmopoliti e dall'ammirazione per la tradizione liberale della cultura inglese, oltre che nel rifiutare il sogno millenario all'insegna della svastica.

Durante la guerra fu sollecitato a fare domanda per diventare ufficiale, essendo ancora soltanto un semplice soldato addetto alla difesa interna, ma fornito di titolo accademico, mentre gli ufficiali morivano a migliaia su tutti fronti europei. Oppose però un netto rifiuto dei gradi superiori, mosso piuttosto dalla paura dinanzi a un potere che improvvisamente gli allarga le braccia con apparente generosità, più che da ferme convinzioni politiche: ciò che fu occasione

di sorpresa e di intimidazioni da parte dei superiori, tra i quali anche Franz Josef Strauss che diverrà poi il famoso, nonché molto discusso, capo politico dell'Unione Cristiano-Sociale (CSU), partito al potere in Baviera da oltre mezzo secolo. Rock continuò a vivacchiare nelle retrovie, finché nella primavera del 1945 gli americani non arrivarono in Baviera e lo fecero prigioniero insieme a tutti i militari di una caserma di confine, che non aspettavano altro ormai da mesi, se non da anni.

Con gli americani in Germania Rock riuscì finalmente a correggere il cammino della fortuna, come racconta nell'autobiografia, ovvero a mettere a frutto le proprie conoscenze linguistiche. Fece subito da interprete, mise su un piccolo teatro da campo, organizzò gruppi musicali per i prigionieri, poi anche per gli americani, mediando e intrattenendo, mentre vedeva taluni tra i suoi connazionali che si rodevano nel risentimento verso i vincitori o si suicidavano per disperazione. Quando poi gli americani passarono dall'obbligo di *no fraternization* con i tedeschi a un più concreto rapporto di comprensione e differenziazione tra i diversi gruppi della popolazione, distinguendo i fanatici di Hitler dagli altri, iniziarono per Rock, e per tutti i tedeschi che, come lui, non avevano alcuna nostalgia del passato, gli anni della libertà.

Tra il 1945 e il 1948 Otto Ernst Rock abbandonò definitivamente tutte le velleità professionali di tipo giurisprudenziale, diventando En-

tertainment director, poi Master of Ceremonies, secondo la definizione ufficiale dell'amministrazione americana in Germania; quindi presentatore alla radio, impresario musicale e presentatore televisivo. I contatti anglo-americi lo portarono alla Rank, per la quale fu rappresentante cinematografico in Germania. Dal 1960 al 1984 rappresentò il cinema tedesco a Roma, nella Hollywood sul Tevere. Fu anche corrispondente e fotografo da Roma di quotidiani e settimanali tedeschi per le questioni del cinema, nonché elaboratore di materiali audiovisivi destinati alla didattica del tedesco per gli studenti italiani, su incarico del Ministero degli Esteri tedesco.

A Roma, un giorno, tra la presentazione della prima di un film con Peter Ustinov e una conferenza stampa sul nuovo cinema tedesco, sentì leggere i sonetti di Giuseppe Gioachino Belli durante un ricevimento e ne rimase affascinato.

Sulle orme del Belli conobbe Carlo Muscetta e ne divenne amico, nonostante la di lui iniziale diffidenza per quel lungagnone tedesco che sembrava un incrocio fra James Stewart e Stewart Granger. Muscetta lo invitò a tentare a tempo perso una traduzione in tedesco dei sonetti del Belli, così, tanto per provare.

L'avvicinamento di Rock a Belli fu lungo, ma proficuo. Anche a Muzio Mazzocchi Alemanni Rock chiese consiglio, oltre che a Gustav René Hocke, che poi scrisse per la

sua traduzione un'illuminante prefazione.

I 140 sonetti del Belli tradotti da Rock uscirono in volume in Germania nel 1978, poi nuovamente nel 1984 e furono una rivelazione letteraria oltre che un successo editoriale, incuriosendo non solo il pubblico colto, ma anche i poeti tedeschi, tra i quali basterà citare qui Peter Rühmkorf, perché, sebbene raffinato e coltissimo, è colui che meglio ha saputo integrare nelle forme alte della poesia la ricchezza del linguaggio popolare in continua evoluzione.

Nelle sue versioni dei sonetti del Belli Rock è riuscito a ricreare un gergo tedesco popolare che, pur nel rispetto della forma nobile del sonetto, riesce a esprimere al meglio l'acutezza e il carattere ever-sivo del poeta romano, senza l'insopportabile censura ideologica e la patina perbenista, elaborata nel secondo Ottocento da Paul Heyse, traduttore prolifico di poesia italiana, ma troppo distratto (e infido) nei riguardi di Belli.

Otto Ernst Rock ha diffuso Belli in Germania anche attraverso numerose letture in televisione, alla radio, in università e centri culturali, sempre recitando con maestria le miniature poetiche della Roma papalina inventate dal genio poetico che più l'ha colta nella sua umana quotidianità. Ad ogni nuova lettura pubblica, anche a Roma, al teatro Argentina, nel 1999 per l'ultima volta, Rock ha sempre presentato traduzioni di nuovi sonetti, nella convinzione che tradur

poesia sia un compito infinito. E ciò non soltanto perché egli ha tradotto solo poco meno di un decimo dei sonetti del Belli, pur avendone trasposto pur sempre oltre 150 in tedesco, ma, più semplicemente, perché tradurre è, anche nel suo piccolo, *inventio*, talento metaforico-concettuale che si esprime nell'attimo felice, dopo una lunga riflessione sull'originale, così "lontano" linguisticamente, eppur così "vicino" a chi lo deve sentire nella propria lingua, per poter poi farlo parlare adeguata-

mente, affinché raggiunga gli ignari connazionali del povero traduttore.

Il 19 marzo 2004 la voce tedesca di Belli ha cessato di vivere a Monaco, pochi giorni prima dell'amico Carlo Muscetta, col quale adesso in qualche parte dell'universo si racconteranno *facetiae*, di tanto in tanto anche in compagnia di Peter Ustinov che, ricordando la Roma vivacissima degli anni Sessanta, li ha voluto raggiungere nello stesso mese di marzo del 2004, in allegra serenità.

## Ricordo di Eugenio Cirese

---

A CURA DI ALBERTO MARIO CIRESE\*

L'8 febbraio 1955 moriva a Rieti Eugenio Cirese, di lì a pochi giorni settantunenne.

Tornavo dal convegno in memoria di Rocco Scotellaro, a Matera, lieto di dirgli del saluto che Tommaso Fiore gli aveva rivolto, presiedendo.

Non mi riconobbe, ma il giorno prima di morire, sapendo ormai che non mi avrebbe rivisto, aveva

detto: « Purché faccia cose buone ».

Nel trigesimo, "La Fiera Letteraria" gli dedicò due pagine con scritti di Giorgio Caproni, Renzo Frattarolo, Olga Lombardi, Pier Paolo Pasolini, Michele Pierri, Ferruccio Ulivi, Vann'Antò, e con disegni di Domenico Purificato.

Di lì a poco, tra i molti altri che dissero del suo volume postumo, Carlo Bo scrisse:

\* Anche a nome di Enzo, fratello, Eugenio, figlio, Luca e Martina, nipoti

Non posso non ricordare le risposte di chi ha consumato in provincia e in solitudine la lezione della poesia nuova: il lettore cerchi le *Poesie molisane* del povero Eugenio Cirese scomparso da pochi mesi, e avrà un esempio splendente di quello che la poesia del nostro tempo ha potuto su un animo sensibile e toccato da una vena pura di canto.

Alle tante pagine immediate di compianto, singolarmente sulla stampa comparve, l'8 febbraio del 1956, una lunga e commossa attestazione, spontanea e anonima, dell'amore che l'uomo di scuola, il raccoglitore di canti popolari e il poeta aveva saputo accendere nella sua ultima patria di adozione, Rieti.

Dopo mezzo secolo dalla sua scomparsa, è di nuovo una spontanea memoria reatina, a noi del tutto ignota, che segna sui giornali l'anniversario; e anche giunge la voce, pur essa fino a ieri ignota, di chi *di là dal mare* appena ora ha scoperto chi fu l'autore di versi che già prima aveva profondamente amato.

Coincidenza più struggente non avrebbe potuto esserci, e memoria più alta non credo avrebbe desiderato, lui che, restio a dare in luce i versi più recenti, nel 1949 scriveva a Ulivi: « La mia poesia non s'alza più su della cima del Matese »; e aggiungeva che la sua voce (« piccola ») aveva la « funzione di accompagnamento alla buona *fatia* fra il Biferno e il Matese ».

Molti anni dopo mi accadde di notare che in almeno due casi quella "funzione", umana prima

ancora che poetica, pareva effettivamente assolta: quando nel 1944 una sua canzone, *La rusella*, "accompagnò" anonima i giorni di prigionia di molisani in riva al Mare del Nord; e quando in tempi assai recenti una giovane coppia ha voluto "accompagnare" le proprie nozze con la ristampa anastatica di *Poesie molisane*.

E ora un terzo e più intenso caso: i versi di una sua poesia, *Esempie*, creduti anonimi, sono incisi ad "accompagnare" un supremo dolore. Guerra, amore, morte: persone. Siano ora questa lettera e quei versi ad "accompagnare" il cinquantenario della sua morte.

*Gentile prof. Cirese,  
Sono molisano, ma vivo negli USA dal 1947. Qualche giorno fa ho finito di leggere i due volumi di Suo padre Oggi Domani Ieri, che ho goduto immensamente. A mia sorpresa ho riletto una poesia che tempo fa pensavo fosse anonima. L'ho usata per completare il mio romanzo Buick Toro CB che è stato pubblicato a CB nel luglio del 2003. La poesia Esempie è forse la più bella che io abbia mai letto, anche se piango ogni volta che la rileggo, e mi è talmente cara che l'ho fatta incidere sulla lapide di mia moglie appena dopo la sua morte.*

*Cordialmente, Frank Salvatore*

Poco dopo il racconto della morte della moglie Grace, Frank Salvatore chiude il romanzo così:

Tutto spazzato via, come da un uragano... Grace, piccola fragile farfalla, timoniera per quarantacinque anni della piccola barca che aveva attraversato tutto quel mare. Lei che gli aveva svelato i segreti di quella America

amara, che mandava i figli a combattere e a dare il sangue, e i padri nei campi di concentramento. Lei che accoglieva gli emigranti, e li istruiva su quel mondo duro e ostile, dolce e ospitale a seconda del verso per cui lo si prendeva. Ma che importava tutto questo, ora che il sole era tramontato?

Che importa al lume se si spegne  
che l'olio è finito?  
Ha fatto luce.  
Che importa al garofano  
se si piega appassito?  
È stato odore.  
Che importa alla morra di grano  
se la formica la trascina?  
È stata spiga.

L'originale molisano, così ben tradotto, dice:

Che mporta a la cannéia se ze stuta  
ca l'uoglie z'è finite?  
Ha fatte luce.  
Che mporta a lu garòfene  
se z'arechiéca 'n terra ammuscelite?  
Ie state addore.  
Che ce ne mporta a la mórra de grane  
se la furmica  
ze la strascina?  
Ie stata spica.

Al ricordo di Grace, divenuto ora anche nostro, mi è caro dedicare la pubblicazione di un inedito di Eugenio Cirese che quasi fa sentire il calore di uno sguardo dall'alto di una stella:

*Loche 'ncoppa*

A meza notte arrawie lu passe  
Che me porta a ru sciume.  
Me stènne tra la ièrva de la riva  
ca me songhe stancate a guardà n terra.  
Arecape na stella e me ne vaglie  
A spazeià che l'uocchie  
Pe tutte chelle che ze vede  
Da loche n coppa.

*Lì sopra*

*A mezzanotte riprendendo il passo  
Che mi porta al fiume.  
Mi stendo tra l'erba della riva  
che mi sono stancato di guardare in terra.  
Scelgo una stella e me ne vado  
A spaziare con gli occhi  
Per tutto quello che si vede  
Da lì sopra.*

## Recensioni

GIORGIO CARPANETO E LUIGI TORINI (a cura di), *Dizionario italiano-romanesco*, prefazione di Mario Verdone, Roma, Pagine, 2003, pp. 792.

di **Claudio Costa**

Per solito da una recensione, specie di un'opera di consultazione qual è un dizionario, ci si attende un taglio oggettivo per cui essa, pur non mancando di annoverare i necessari elementi di valutazione che consentano al lettore di farsi un'idea critica del testo in esame, non esuli però dai limiti di una guida accorta evitando che troppo si palesi il giudizio soggettivo del recensore.

Per una volta vorrei permettermi di uscire da questi validi e consolidati binari esponendo considerazioni più personali.

Ho atteso diverso tempo prima di licenziare questa nota perché un dizionario, come ho già detto, non è un testo di lettura ma un'opera di consultazione; certo un recensore potrebbe anche leggerlo, perché no, anche per intero in ordine sequenziale; o potrebbe sondarlo, come si fa a volte per certe opere saggistiche più compilative di cui si possono esaminare gli snodi funzionali (prefazione, indici, apparati, appendici ecc.) e leggere a campione il testo; ma, per mia esperienza, so che un vocabolario non lo si conosce davvero se non lo si usa. Un po' come per un'automobile o un programma informatico, saperne le caratteristiche tecniche o farci un giro di

prova non significa conoscerne davvero la funzionalità, come accade invece quando li si utilizza giornalmente per un impiego reale, concreto, utilitario.

Dunque, in questo caso, ho aspettato il tempo adeguato per vedere all'opera il CARPANETO-TORINI, per valutarlo alla prova dei fatti, "su strada" e dopo tutto il "rodaggio" necessario. Il risultato è che l'opera è più utile di quel che sembri inizialmente, almeno per me che dei vocabolari faccio un uso tecnico e sistematico e non episodico e divinatorio.

Ma andiamo per ordine. Anzitutto ci troviamo di fronte a un dizionario rovesciato rispetto a quello che ci si aspetterebbe in ambito dialettale: non un *thesaurus* romanesco direttamente accessibile ma un patrimonio rubricato a partire dal lessico italiano. Ciò rende inutilizzabile l'opera per interpretare qualunque testo che sia scritto in dialetto. Si intenda: se leggendo un testo romanesco trovassi parole a me sconosciute come *apostemato*, *cacèro* o *sciampagnone* non potrei in alcun modo, per mezzo del CARPANETO-TORINI, risalire ai rispettivi significati 'afflitto', 'curioso', 'trascurato nel vestire', perché quelle parole sono indicate appunto sotto i termini italiani a esponente *afflitto*, *curioso*, *trascu-*

rato che io non so che a esse corrispondono. Il limite, come appare, è tale da domandarsi a che o a chi serva un dizionario del genere. Almeno me lo sono domandato io che faccio indagini linguistiche sul romanesco; ed è la stessa cosa che mi chiesi dieci anni fa anche di fronte al lessico di Peppe Demonti, *A Roma si dice così. Il nuovo glossario italiano-romanesco*, Milano, Meravigli, 1994, pp. 175.

Eppure quel glossarietto, a volte, mi è tornato utile, specie per confermare, essendo una fonte autonoma, altre fonti, in casi dubbi o per attestazioni rare.

Dunque quell'esperienza mi ha indotto, di fronte a un'opera di tanta maggior mole, a muovermi con prudenza e a sospendere il giudizio. Nella sua prefazione Demonti spiegava, con cauta modestia, che « in attesa di quell'auspicabile dizionario romanesco che prima o poi dovrà pur vedere la luce, in questo volume si è intanto voluto metter mano alla parte meno complessa e difficile di tale lavoro. Si è quindi operato un primo ordinamento dell'abbondante e fiorito glossario romanesco in corrispondenza degli equivalenti termini italiani » (p. 6). Ecco dunque, secondo Demonti, *a che cosa* serviva il suo glossario. Carpaneto e Torini hanno piuttosto risposto, nella loro premessa, alla domanda *a chi* serva un tale dizionario che essi in concreto considerano « un aiuto [...] per chi scrive in dialetto, [...] un modesto contributo per quanti scrivono nel nostro dialetto o per quelli che desiderano conoscerlo » (p. 7).

Ora ci si potrebbe chiedere quanti mai siano quelli che oggi scrivono in

dialetto e perché dovrebbero aver bisogno di un dizionario. Eppure, a ben vedere, non sono queste le domande giuste. Se due consumati esperti di cose romane e di poesia romanesca si sono imbarcati in un'impresa di queste dimensioni (circa 14.000 entrate italiane — che ho calcolato in proporzione alla lettera D che ospita 541 lemmi in 30 pagine) le loro motivazioni devono essere valide; sta a noi comprenderne la portata.

Evidentemente esiste davvero una platea di scrittori in romanesco nei quali è viva l'esigenza di avere uno strumento per poter trapassare dalle proprie competenze italiane a quelle dialettali e non viceversa, come accadeva invece circa un secolo fa, quando « nel 1890 il ministro della pubblica istruzione Paolo Boselli bandì un concorso (relazione e norme furono elaborate dal Morandi) per la compilazione di vocabolari dialettali che proponessero per singole forme e locuzioni il corrispondente dell'uso vivo fiorentino. Era un'altra proposta della *Relazione [Dell'unità della lingua e dei mezzi per diffonderla, 1869]* manzoniana (dopo quella che aveva dato vita al Giorgini-Broglio) » (Luca Serianni, *Il secondo Ottocento: dall'Unità alla prima guerra mondiale*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 84). Da tale concorso derivò una fioritura di glossari dialettali volti a raccogliere non tanto il dialetto come veniva parlato dai dialettofoni quanto piuttosto quello che ne filtrava nell'uso borghese e signorile; come a dire che le persone di cultura medioalta (ossia quelle realmente in grado di giovarsi di un vocabolario) conoscevano e usavano

già allora una terza varietà, tra lingua e dialetto, che più tardi sarebbe stata definita *italiano regionale*, dalla quale, per mezzo di un dizionario, sarebbero state in grado di risalire al meno padroneggiato italiano normativo (cfr. ancora Serianni, *ivi*, pp. 92-93). Oggi invece, con tutta evidenza, il problema è opposto: ossia, a partire da quella stessa varietà intermedia usata da persone di cultura medioalta, quali possono essere dei poeti in romanesco, ridiscendere al dialetto come varietà meno padroneggiata. A questa necessità, dunque, viene incontro anzitutto il Carpaneto-Torini.

Ma quali altri usi può avere tale dizionario? Nella pratica io ho provato a impiegarlo, e devo dire utilmente, quale complemento inverso del RAVARO (Fernando Ravaro, *Dizionario romanesco*, Roma, Newton Compton editori, 1994) che, a sua volta, offriva solo la parte *romanesco-italiano* di un ideale vocabolario bilingue di cui il CARPANETO-TORINI costituisce la sezione *italiano-romanesco*. Il RAVARO è un dizionario di tutto rispetto per mole (circa 7500 entrate romanesche — calcolate, anche in questo caso, in proporzione alla lettera D che ospita 208 lemmi in 18 pagine) e, concordemente nel giudizio dei dialettologi, nel merito (nonostante approssimazioni e ingenuità), fondato su fonti dichiaratamente simili a quelle denunciate anche dal CARPANETO-TORINI (si confrontino le rispettive bibliografie alle pp. 43-44, nel RAVARO, e 13-16, nel CARPANETO-TORINI); proprio l'omogeneità delle fonti può giustificare la funzionalità dell'accostamento e della fruizione in parallelo delle due opere che co-

munque, com'è ovvio, non sono specularmente sovrapponibili.

Ma un altro impiego, inatteso e forzato ma ancor più foriero di utili frutti, ha il CARPANETO-TORINI; ed è quello (per quanto paradossale) in qualità di vocabolario *romanesco-italiano*. Come ciò sia possibile cercherò di spiegarlo qui di seguito. La parte più imprevedibile del dizionario risiede nella struttura interna dei lemmi dove si nasconde un patrimonio di informazioni sul romanesco prezioso ma quasi inaccessibile perché sistemato in modo a dir poco inusuale e stravagante. Individuiamo il problema: la struttura normale di un lemma di un dizionario bilingue vuole che la voce a esponente abbia la sua traduzione nella lingua seconda (il tipo qui rappresentato da lemmi come *mugnaio* / *mulinaro*, *muschio* / *vellutello*, *mucca* / *mungana*, *mungarola*) o diverse traduzioni se l'area di estensione semantica del vocabolo lemmatizzato non coincide esattamente con quella delle parole dell'altra lingua (qui il tipo esemplificato dal lemma *muratore* che, di là dalla immediata traduzione identica *muratore*, annovera altre traduzioni più specifiche cui corrispondono nella lingua di partenza riusi della stessa parola a lemma ma con l'aggiunta di espressioni qualificative; quindi « muratore rifinito » / *mastromuratore*, « muratore anziano » / *capomastro*, « muratore semplice » / *mezzacucchiara*, « [muratore] specializzato nella costruzione di finte soffitte » / *cammeracannaro*). Ciò che assolutamente non dovrebbe trovarsi in un lemma — e che invece nel CARPANETO-TORINI è frequente — sono gli

usi idiomatici nella lingua seconda delle parole adoperate come traduzioni delle voci a esponente. Per intenderci: se in un dizionario *tedesco-italiano* abbiamo a esponente **Laden** / *bottega* possiamo aspettarci di trovare nel lemma gli usi idiomatici di *Laden* non quelli di *bottega*, ossia una locuzione del tipo *den Laden schmeißen* 'venire a capo di qualcosa' e non mai *chiudere bottega* (nel senso di 'smettere qualcosa, farla finita') 'Schluß machen', che invece si potrà trovare sotto **Schluß**. Prendiamo, a modo d'esempio, la voce eponima **Roma** / *Roma*: potevano esservi nel lemma espressioni italiane tipo *promettere Roma e toma, tutte le strade portano a Roma, Roma non fu fatta in un giorno* ma non modi esclusivi del romanesco come *cercà Maria pe Roma*; e invece non solo vi compare l'ultimo ma i tre precedenti vi sono inseriti in romanesco e non in italiano (ossia nelle forme: *promette Roma e toma, tutte le strade porteno a Roma, Roma nun fu fatta in un giorno*).

Ora, fintanto che la voce italiana e quella romanesca sono identiche, le informazioni si riescono a raggiungere: basta far conto che il dizionario che abbiamo in mano non sia *italiano-romanesco* ma, al contrario (come detto), *romanesco-italiano*: così, ad esempio, sotto **fiasco** / *fiasco* troveremo i modi di dire romaneschi *nun sò fiaschi che s'abbotteno, mett'in piede un fiasco spajato* regolarmente corredate delle relative spiegazioni italiane 'ci vuole il tempo necessario', 'tentare un'impresa impossibile'. Ma quando voce a esponente e traduzione sono formalmente lontane tra loro, e posto

che non si sia in grado di metterle in relazione semantica, come sarà possibile individuare le locuzioni vernacolari connesse a una traduzione romanesca, cioè, per esempio, come potrò scoprire che cosa significa *pija li cacchi e lassa stà le cime* ('offendi gli sciocchi, i minori e rispetta i grandi') se tale espressione è rubricata sotto **germoglio** (di cui *cacchio* e *cima* sono due traduzioni)?

Ma, per rimanere su **germoglio**, succede addirittura che il lemma, al suo interno, finisca per trasformarsi francamente e inopinatamente in una voce di dizionario *romanesco-italiano*. Infatti una volta rubricato come ultimo traducendo di **germoglio** il romanesco *cima*, segue punto fermo e poi: « Broccolo: *cima* (lat. *cyma*) »; ma questo significato ('broccolo') non ha nulla che vedere con **germoglio** a lemma: è il romanesco *cima* che ha due significati ('germoglio' e 'broccolo') mentre l'italiano **germoglio** può sì essere tradotto con il romanesco *cima* ma in nessun caso assume il valore di 'broccolo', che quindi non sarebbe mai dovuto comparire all'interno del lemma. La tendenza a confondere il piano del dizionario *italiano-romanesco* con quello del dizionario opposto *romanesco-italiano* è tale da risalire fino al livello del lemmario in cui compaiono voci di solo ambito dialettale, come « **mucchione** (san) n. p. *san mucchione* (santo immaginario da bestemmiare senza incorrere in peccato) » e addirittura con fonetica dialettale, come « **straccio de** loc. pop., accresc. esempio di buggiardone [*sic*]: *straccio de buciardo*; grande talento: *straccio de talento* ».

Siamo al paradosso; eppure, sapendo come stanno le cose, l'odiosissimo CARPANETO-TORINI tornerà utile anche a chi vorrà informazioni direttamente sul romanesco poiché varrà sempre la pena di cercare o direttamente la parola romanesca (seppure sotto veste fonetica italiana) o la sua traduzione italiana più ovvia (a patto di conoscerla oppure ricavandola dal RAVARO) perché nel lemma corrispondente in lingua si troveranno molte informazioni su etimologia, sinonimi, locuzioni idiomatiche, modi di dire e proverbi relativi a quella parola dialettale che interessa. Bisogna sottolineare poi come diversi termini romaneschi, che compaiono qui ufficialmente come tradurenti, non mi sembra siano attestati nella precedente tradizione lessicografica romanesca; e questo non è pregio da poco.

A proposito delle etimologie, va ricordato che uno dei motivi di vanto dell'opera è quello di essere, come recita la sovraccoperta (non il frontespizio), un dizionario «etimologico storico»; l'aver arricchito il glossario delle «risultanze etimologico-storiche» ha dato la possibilità agli autori «di dimostrare che più dell'ottanta per cento dei lemmi dialettali romani sono derivati dal latino volgare» (p. 7).

Quanto alla definizione di «storico» riferita al dizionario in esame, ciò potrebbe valere se di ogni termine romanesco si dessero attestazioni dalla più antica a seguire fino alla più recente; ma ciò non avviene che raramente. Inoltre l'osservazione che la maggior parte dei vocaboli romaneschi siano di origine latina non ci dice altro se non che il romanesco è

un dialetto italiano (o, se vogliamo, un volgare romano) senza che ciò conferisca, com'è ovvio, alcuna patente di eccezionalità o nobiltà al dialetto di Roma rispetto agli altri e all'italiano stesso. Più interessante sarebbe stato valutare quantitativamente le influenze alloglotte, in particolare quella del francese, che potrebbe aver lasciato tracce maggiori che in italiano, e soprattutto quella dell'ebraico, per la convivenza urbana con il giudaico-romanesco. Ma per valutazioni di questo tipo e per molte altre specie di indagini sugli imponenti materiali raccolti nel dizionario bisognerebbe poter disporre della versione informatica che è auspicabile venga realizzata o resa disponibile nell'interesse di quei «glottologi» cui gli autori giustamente ritengono di aver offerto un significativo «contributo» (p. 7).

Riguardo alle etimologie, è ben strano, in un vocabolario *italiano-romanesco*, che gli etimi vengano dati per il romanesco, che fa la parte della metalingua, piuttosto che per l'italiano; d'altronde, com'è evidente, nessuna utilità avrebbe avuto allegare le etimologie ai lemmi italiani. Ma di nuovo bisogna osservare che anche questo oneroso lavoro di ricerca non è immediatamente fruibile come supporto alle indagini sul romanesco perché per sapere che «*sbolognà* (= *travedere*)» viene da «s + *bologna*, da *Bologna*, città in cui si fabbricavano oggetti in similoro» (e quindi, dovrei dedurre, anche montature da occhiali?) bisogna che io cerchi sotto il lemma *vedere* e per conoscere l'etimo di *balucano* devo andare alla voce *guercio*, dove trovo «ba + lat. luca-

nu(m) », o alla voce *miope*, dove leggo « lat. *lucanu(m)* + b o ba 'miopé' ».

Ancor più nelle pieghe del volume restano i deonomastici, i termini originati da nomi propri, cui gli autori sembra abbiano dedicato particolari cure. Prendiamo a modo d'esempio *falloppone*; ammesso ch'io non lo confonda con *fralloppone* (che in casa mia vale 'persona indolente a causa della sua grassezza o della sua stupidità; poltrone' ma che non trovo nei lessici romaneschi) e sappia che esiste un italiano *faloppone* accrescitivo di *faloppa* « persona bugiarda » (così lo ZINGARELLI), troverei nel CARPANETO-TORINI il lemma *faloppone* tradotto *falloppone* con l'etimologia « lat. *fallere* 'ingannare' » che mi svierebbe dal vero etimo e significato della voce romanesca in questione che trovo invece *sub voce smargiasso* dov'è « *falloppone* dal n. del capitano Faloppa maschera romana »: qui correttamente abbiamo la voce riportata al preciso significato romanesco 'smargiasso' non 'bugiardo' (come nell'equivalente italiano) e ciò proprio a causa dell'interferenza onomastica della maschera che, essa sì, deriverà il suo nome dall'italiano *faloppa/faloppa* 'persona bugiarda' (la citazione del *Capitan Faloppa* nel CARPANETO-TORINI s.v. *faloppa* non costituisce notazione etimologica ma di costume).

Alligare l'etimologia alle traduzioni romanesche delle voci italiane comporta la frequente reiterazione dell'etimo, poiché esso viene indicato ogni volta (e non sempre in forma del tutto identica, come si è visto per *balucano* sotto le voci *guercio* e *miopé*) che la stessa parola compare come equiva-

lente romanesco di diverse parole italiane a esponente. Così, ad esempio, se confrontiamo le voci *meretrice* e *prostituta*, vediamo che vengono riproposte, insieme agli stessi traducenti *battona*, *cagna*, *cocotta*, *mignotta*, *mignottaccia*, *puttana*, *zagnotta*, per ognuno di essi le stesse etimologie in entrambe le voci. Si tratta di una duplicazione inutile.

Rimanendo sullo stesso esempio delle precedenti due voci italiane sostanzialmente sinonime, si dovrà notare un'altra situazione anomala ossia che in ognuna di esse si trovano traduzioni assenti nell'altra: così abbiamo sotto *meretrice* i termini *bagascia*, *bardracca*, *conocchia*, *dron-dona*, *scortico*, *scrofa*, *vacca*, *ventresca*, *zitella a bocc'aperta* e le varianti *cocotte* e *mignottella*, sotto *prostituta* i vocaboli *buscona*, *ciunciurumella*, *largazza*, *porca*, *porton de trapasso*, *pupa*, senza che vi siano reali differenze d'uso. È chiaro che per evitare duplicazioni e incongruenze, sarebbe stato sufficiente, e assai più economico, ricorrere a un rinvio secco dall'una all'altra delle voci italiane raggruppando *in toto* il novero della sinonimia romanesca sotto un unico lemma italiano. Peraltro la costellazione sinonimica in questione si arricchisce ulteriormente cercando sotto altre voci: così sotto *bagascia* troviamo ancora *pandorfa* e *patanfrana* (oltre le ripetizioni di *bagascia*, *dron-dona*, *mignotta*, *mignottaccia*); sotto *sgualdrina* ci sono *faccettaccia*, *galla*, *sciacquetta*, *sguartrina*, *squartrina*, *vassallona* (oltre ai già incontrati *ciunciurumella*, *largazza*, *ventresca*); sotto la generica voce *donna* troviamo ancora « donna

masturbatrice» *pugnettara*, «mere-trice» *fregareccia*, *foconaccia*; e infine per trovare *zoccola* dobbiamo andare sotto la voce italiana identica, mentre, personalmente, non riesco a trovare in alcun luogo il pur popolare *bonadonna* (*bone donne* è pur citato entro un proverbio ma senza specifiche spiegazioni s.v. *buono*, *buona*).

In limine ci si potrebbe chiedere come mai vengano rubricate la traduzione romanesca *bagascia* sotto il lemma italiano *bagascia* e, analogamente, *zoccola* sotto *zoccola*, vista l'identità di voce di lingua ed equivalente dialettale (fatto che, per il romanesco rispetto all'italiano, si estende a moltissimi casi, di cui solo una parte viene rappresentata nel CARPANE-TO-TORINI). Qui, evidentemente, valgono almeno un paio di seri motivi: il primo, dovuto alla sensibilità linguistica degli autori, come nei due casi citati, consiste nel fatto che alcune parole "basse" potrebbero generare dubbi, nel lettore, sulla loro pertinenza italiana o dialettale e l'accoglierle nel dizionario nella forma notata chiarisce, per mezzo di un'utile ridondanza, la loro contemporanea appartenenza ad entrambi i domini linguistici; l'altro, come in qualunque dizionario bilingue, deriva dal fatto che parole di una lingua possono essere prese in prestito da un'altra e, una volta entrate in uso, vanno registrate nel suo lemmario, sicché ad esempio in un dizionario *italiano-francese* possiamo trovare registrata *habitué* tradotta ovviamente *habitué*, in un dizionario *italiano-tedesco* *hinterland* tradotta *hinterland*, in un dizionario *italiano-inglese* *handicap* tradotta *handicap* e così via;

analogamente dunque nel CARPANE-TO-TORINI si trovano *bagarino* sotto *bagarino*, *fasullo* sotto *fasullo*, *fusto* sotto *fusto* e via dicendo, perché in realtà si tratta di originari romaneschismi ormai accolti in italiano.

Certamente la contiguità, o forse sarebbe meglio dire la permeabilità reciproca, tra italiano e romanesco rende arduo per il lessicografo decidere cosa mettere e cosa omettere nel lemmario. Gli esempi precedenti dimostrano come sia meglio largheggiare e ciò fanno, giustamente, i nostri autori. Così non solo essi registrano voci italiane per fornire il corrispondente romanesco che differisca anche per un solo fonema, ma pure, come s'è visto, voci identiche di cui non sia comunemente nota l'identità o la cui coincidenza fonetica non corrisponda a un'identità semantica. Utili dunque risultano annotazioni sulla diversità di pronuncia, come in *càchi* glossato *cachì*, e, per chi intenda scrivere in romanesco, segnalazioni di diversità ortografiche pur in assenza di differenze fonetiche, come in *munizione* (che com'è noto si pronuncia in italiano con la affricata intensa) chiosato *munizione* (scrizione regolare in romanesco dal Belli in poi). In altri casi, però, è incerto il motivo di traduzioni identiche secche come *colonna* / *colonna* (forse sono saltati gli accenti grafici che avrebbero dovuto distinguere l'italiano standard *colónna* dalla pronuncia romana *colónna*) o *munici-pale* / *municipale* (qui non si tratta, evidentemente, di confermare un uso basso egualmente accettato nei due sistemi, come in *bua* / *bua*, o un travaso dal romanesco all'italiano, come in

*caciarone / caciarone*); questo secondo caso, accostato a tipi come *angina / angina*, può far pensare che gli autori abbiano voluto segnalare, al polo opposto del tipo *bua / bua*, la presenza anche in romanesco di voci dotte che altrimenti si potrebbe credere non abbiano cittadinanza in dialetto.

Dunque, in definitiva, c'è da augurarsi un tal successo a quest'opera da meritargli una seconda edizione che, grazie a una razionalizzazione della dislocazione dei materiali e a un uso sistematico dei rinvii, consenta un

risparmio tale di spazio da poter accogliere anche un asciutto lemmario romanesco-italiano di completamente, sul tipo di quelli che accompagnavano i due vocabolari del Vaccaro (*Vocabolario romanesco belliano e italiano-romanesco* e *Vocabolario romanesco trilussiano e italiano-romanesco*), a cui inoltre possa essere allegato un cd-rom con la versione elettronica del dizionario che consenta una consultazione a tutto testo dell'intero, ingente e a volte raro *thesaurus* romanesco in esso raccolto.

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

di Cosma Siani

Il volume possiede un punto di forza e un'aura di fascino.

Il punto di forza è quasi ovvio, ed è il collegamento all'opera poetica di Giuseppe Gioacchino Belli.

Nella prospettiva degli studi belliani, questa ricerca ha il pregio e il peso di portare alla luce inediti di rilievo: lo scambio epistolare fra Luigi Morandi e Filippo Chiappini negli anni Ottanta del XIX secolo, quando Morandi stava preparando la prima edizione completa dei sonetti del Belli. Tudertino di umili origini, insegnante di scuola assunto a cattedra universitaria nella capitale e all'incarico di precettore del futuro Vittorio Emanuele III, deputato e poi senatore del Regno, Morandi subissò Chiappini con interi elenchi

di domande su lingua e abitudini romanesche, per poter annotare i sonetti che stava editando sugli autografi.

Chiappini, romano verace, popolano divenuto medico, poeta belliano e lessicografo del suo dialetto, rispondeva ai numerosi quesiti con pazienza infinita, con precisione di filologo, perfino documentandosi con scrupolo a giovamento dell'amico.

Tutto ciò è registrato in un carteggio (36 lettere di Morandi e 12 di Chiappini) conservato nell'Archivio Chiappini della Biblioteca Nazionale di Roma.

Fino a ieri inedite, le lettere sono ora disponibili in questo libro, apprestate per la stampa da Alda Spotti, e incorniciate da un discorso di Pietro

Gibellini su *Luigi Morandi editore e interprete del Belli*, discorso ottimo per vastità di orizzonte e puntualità di rimandi (e non poteva essere altrimenti, considerando il lungo studio appannaggio dell'esperto belliano); a Gibellini va anche il merito di una tesi da lui seguita all'università dell'Aquila nel 1990, che qui si trasforma in un capitolo su *Filippo Chiappini romanista e bellista* della sua laureata Antonella Tuzi.

Succede che gli studiosi amino gli interstizi, i frammenti e talora le minuzie, ed è questo che ci introduce al fascino intimo del presente volume.

Un esempio, lampante nella sua minutezza, viene addotto dalla stessa curatrice Spotti: sebbene nelle note esplicative (fittissime, e basilari per i commentatori del Belli) Morandi usasse a piene mani, e a volte *verbum de verbo*, le molte chiarificazioni dell'amico Chiappini, questi non viene mai menzionato, ingenerosità strana di uomo probo; e altro merito, se vogliamo, di questa documentazione: rendere un briciolo di giustizia postuma a chi deve averla. Il fascino degli studi di scavo in biblioteche e archivi è anche questo.

Ci sono altri aspetti che suggestionano, o dai quali bisogna lasciarsi suggestionare al di là dello specifico interesse belliano, perché è cosa che i reperti d'archivio portano con sé. Nella sua breve e densa *Presentazione*, Muzio Mazzocchi Alemanni, è preso dalla forza evocativa che il libro possiede nel riportare il lettore all'ambiente della capitale da poco divenuta italiana (Porta Pia era stata espugnata meno di vent'anni prima).

Ma non solo questo.

Aggiungeremmo che immergersi in questa ricerca vuol dire intanto veder venire alla luce le cose nel loro farsi, mettere allo scoperto la loro origine.

E qui siamo all'origine della fortuna del Belli che, morto da pochi lustri, in vita non aveva pubblicato nulla della sua produzione poetica; tanto che per allestire una silloge di duecento sonetti nel 1870, in mancanza degli originali e di edizioni d'autore, lo stesso Morandi aveva dovuto affidarsi alla fluttuante tradizione orale e all'opera di qualche raccoglitore negligente.

Ma la ricerca minuta qui collezionata sollecita altro; sollecita il gusto degli studi locali o localizzati. Per accedere a questa prospettiva, dobbiamo spostare l'occhio a Todi, patria dell'editore belliano, e vedere come la cittadina d'origine lo abbia ricordato, stabilendo i punti di riferimento tipici dei paesi che hanno memoria dei propri concittadini benemeriti: la lapide al muro della casa natale, la via dedicata al suo nome, il marmo commemorativo a dieci anni dalla scomparsa (anche questo, qui documentato da foto appositamente scattate nel centro umbro).

Questo è un tipo di localismo che troviamo anche nella capitale, nella metropoli in cui passano le correnti di cultura vaste e livellatrici, quando frughiamo la città nei particolari e ne ricaviamo (per dirla con il gran romanista che fu Mario Praz) una sorta di "panopticon romano".

Qui si concederà a me, romano d'adozione ultratrentennale, una digressione a esempio, per dire che ho

goduto anch'io di qualche piccola scoperta (tale per me) nei meandri della capitale, come quando, nella cappellina dedicata alla Madonna dell'Archetto e definita il più piccolo santuario mariano di Roma, in una via S. Marcello che è poi un vicoletto non lontano da piazza Venezia, trovavo piccole pitture a encausto dovute nientemeno che a Costantino Brumidi, del quale sapevo solo la storia di emigrato negli Stati Uniti e affrescatore del Campidoglio a Washington — impresa che gli valse il titolo di "Michelangelo del Campidoglio" e gli costò la vita perché morì in corso d'opera cadendo dall'impalcatura.

E così rovistando, troviamo nell'atrio della chiesa di S. Eustachio, una lapide dedicata appunto a Chiappini, che — curiosità annotata nella didascalia che ne accompagna l'immagine in questo volume — è fra le più lunghe di quelle esistenti a Roma.

Non solo. Chiappini ha già reputazione di poeta romanesco; ma ben nove delle lettere sue qui riprodotte ne portano alla luce l'aspetto di abile verseggiatore italiano, quando scrive a Morandi in poesia — doppi settenari a rima baciata, ben costrutti e spiritosi.

Forse è aspetto minimo dei talenti di questo studioso, ma non lo trascurerei, tanto quei versi scritti a diporto sono scorrevoli e gradevoli.

Fanno anzi pensare a una corrente di rimatori in tono minore, quasi curiosità letteraria, in relazione alla quale a me viene in mente la raccolta, in cui m'imbattei in tempo ormai remoto, di un Alberto Cavaliere della prima metà del Novecento che tra-

sponeva in vivaci strofette spiegazioni di chimica e d'altra scienza; oppure (ma sarebbero casi già cospicui) i verseggiamenti estemporanei del moderno Luciano Folgore, romano anche lui, o il verseggiare d'occasione (comprese lettere in versi) dell'aretino Guadagnoli nel primo Ottocento.

Postilla d'obbligo: non voglio dire che Chiappini, per un numero esiguo di scorrevoli martelliani, si possa proiettare entro un filone o bernesco o comunque di poesia giocosa, no; ma che, insomma, non lo vedrei estraneo a una vena di versificatori in italiano più o meno o per niente sorti a notorietà, nella quale entrebbe per proprio talento.

Dunque: una corrente di studi maggioritaria facente capo a un grande dell'Ottocento; uno scavo in tale corrente che porta alla luce documenti inediti, e chiarifica l'origine di tante informazioni poi tramandate nell'esegesi belliana; la messa a fuoco di personaggi che solitamente chiamiamo "minori", ma che hanno avuto — come vediamo chiaramente da questo studio — un loro posto e ruolo nel definire la fisionomia dei "maggiori", in un'epoca che, pensata oggi, ha il fascino delle origini; e non ultima, l'evocazione di una Roma che tanto aveva ancora dei caratteri popolani cristallizzati dalla poesia romanesca e dal Belli prima ancora che dai mezzi di massa.

Tutte queste sfaccettature si riverberano nel volume qui presentato, e ne assicurano la base per gli specialisti, e una piacevole lettura per i non addetti.

STEFANIA LUTTAZI, *Lo Zibaldone di Giuseppe Gioachino Belli. Indici e strumenti di ricerca*, Prefazione di Marcello Teodonio, Roma, Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli, Roma, Aracne editrice, 2004, pp. 511.

di **Raffaele de Cesare**

Questo volume non è l'edizione dello *Zibaldone* di Giuseppe Gioachino Belli promessa da tempo e destinata a far parte dell'Edizione nazionale delle opere di lui.

E non è neppure un saggio critico che lo esamini e lo illustri in tutta la sua complessa (e disordinata) struttura. È un catalogo ragionato delle materie e dei temi che in esso confluiscono, dei personaggi che vi sono citati, dei fatti diversi, straordinari o curiosi, accaduti dei quali Belli ha preso nota, degli aneddoti storici, motti, detti, sentenze che hanno attratto la sua attenzione e che egli distesamente registra o a cui ellitticamente allude.

Circoscritta da tali limiti, si tratta di una indagine essenzialmente bibliografica che ha il merito indubbio di essere di notevole utilità per ogni studioso del grande poeta romano (e non solo di questi): utilità tanto più cospicua quanto più si tenga conto che dello *Zibaldone* belliano non esistono finora a stampa che degli estratti, non sempre impeccabilmente trascritti, di Giovanni Orioli (1958-1960 e 1962) e le investigazioni parziali, acute ma, anche, ideologicamente univoche di Carlo Muscetta (1961). Grazie al presente lavoro di Stefania Luttazi, il lettore avrà così, d'ora in poi, una guida sicura che saprà orien-

tarlo e dirigerlo entro il labirinto di questa enciclopedia scientifico-letteraria, allestita nel corso di quasi quarant'anni di vita (1809-1853), uno strumento indispensabile per riconoscere in ogni angolo l'itinerario e di ritrovarne la via di uscita. E sarà riconoscente a tale guida, coscienziosa ed esperta, delle scoperte che egli farà dei tanti aspetti che gli si apriranno lungo l'esplorazione: aspetti, ricchi di sorprese, di un paesaggio vasto e mosso.

Giacché lo *Zibaldone* belliano non è solo un breviario didattico compilato in vista della formazione culturale del figlio Ciro, ma è soprattutto un diario personale, come qui è ben detto, «di un non mai interrotto percorso intellettuale» proprio del compilatore, una sorta di laboratorio a cui ricorre per tenere le fila delle cognizioni via via acquisite, per dar vita ed autorità alle proprie ricerche, in atto o future, una fonte insomma alla quale attingere per rinfrescare la memoria ed alimentare il flusso della ispirazione. Opera enciclopedica, essa raccoglie i frutti delle molte letture di Belli in ogni ramo del sapere: la religione, la filosofia, la storia e la letteratura, antica e moderna, la linguistica, l'economia politica, la statistica, la geografia, il folklore (dalla mitologia della età classica alle più aberranti credenze selvagge), la matematica, la fisica, la

medicina, l'astronomia (e, con essa, l'astrologia, la magia e le superstizioni popolari), le scienze naturali, le arti figurative, dalla archeologia alla pittura e alla scultura contemporanee, la musica. Alla insaziabile fame di conoscenza di Belli non sfuggono neppure le notizie di cronaca, i casi della vita quotidiana, i diversi comportamenti umani, pubblici e privati, tramandati dalla antichità ad oggi. E, a garantire efficacia a questa sua infaticabile ricerca intellettuale, non manca l'attenzione verso le conquiste della pedagogia e l'applicazione di tutti quei sussidi, in particolare di mnemotecnica, che essa mette a disposizione. Se, come si vede, abbondante è la messe culturale raccolta da Belli non meno vasto è il campo dove egli la miete. Ogni occasione è buona per affastellarla: conversazioni fra amici, adunanze accademiche, spogli di documenti a stampa (libri, opuscoli per nozze, prospetti pubblicitari, riviste, giornali) offrono il destro a Belli per individuare motivi di curiosità, trascrivere, annotare le sue letture. Onde verrebbe la tentazione di parlare di mania e, se la reverenza lo permettesse, di avvicinare l'atteggiamento di Belli verso la pagina scritta a quello che di lì a qualche anno Flaubert si compiacerà di assegnare ai due suoi eroi, Bouvard e Pécuchet.

Giacché, pur nella grande differenza di levatura spirituale dei protagonisti, pari è l'indiscriminato entusiastico rispetto dell'uno e degli altri per la carta stampata al fine di tesoricizzare il messaggio della scrittura altrui e farsene patrimonio personale: proposito tanto fiducioso nelle sue premesse

quanto farraginoso e di dubbia riuscita nei suoi risultati.

Certo, più che ammirare questo ammasso disparato di appunti meglio vale scoprire i rapporti con l'opera poetica, vernacolare ed in lingua, belliana che lo *Zibaldone* denuncia. I rapporti non mancano e i riscontri, sia pure non numerosi, sono significativi. Si leggano, ad esempio, lo spicilegio delle goffe epigrafi conservate a Roma sotto un portico del convento di Santa Maria del Popolo (p. 123); la scenetta dei giovani chierici irrequieti di San Pietro in Vaticano, nascosti in una cassa su cui è seduto il confessore «pio molto e semplice uomo» (p. 135); il commento alla credenza di alcuni popoli che l'anima dei nobili si reincarna negli asini, animali tenuti in grande considerazione («Questa metempsicosi così succede fra noi in ordine opposto. Le anime degli asini vengono ad abitare nei corpi della nobiltà», p. 143); la nota sul costume, ai tempi di Filippo il Bello, di affiancare un dotto consigliere ad ogni nobile dignitario («Consimile uso par quello degli uditori dati oggi ai prelati romani che a tutto sono preposti nulla sapendo fare», p. 162); il richiamo ai detti arguti di un ciarlatano (p. 183), di un popolano napoletano (p. 184) e di un ladro parigino (p. 185).

Non meno espressive sono altre annotazioni, sparse qua e là, di forte sapore autoironico e animate da un moto di stizza.

Il volume della Luttazi è aperto da una larga e documentata introduzione in cui vengono studiate natura e finalità dell'enciclopedismo belliano; le caratteristiche dei manoscritti, il loro

travagliato approdo, insieme a gran parte delle carte del poeta, alla Biblioteca Nazionale di Roma (nel 1897); la fortuna dello *Zibaldone* nella critica letteraria italiana e la struttura dell'opera quale oggi si presenta all'esame degli studiosi. Seguono gli indici che sono, come si diceva una volta, locupletissimi; l'indice ragionato degli argomenti contenuti nei singoli volumi con l'indicazione, per sigla, delle materie trattate; l'indice dei nomi di persona (corredato da essenziali profili biografici) e dei periodici citati; e, infine, un quadro sinottico degli articoli dello *Zibaldone* e delle altre opere belliane. Errori e sviste in un'opera di questo genere sono umanamente inevitabili. Bisogna tuttavia dire che la diligenza della Luttazi ha saputo ridurli a un numero trascurabile.

Per parte nostra, abbiamo solo rilevato una mancata rettifica per ciò che riguarda Balzac. Stefania Luttazi continua a dar credito alla attribuzione che Belli fa (p. 70 e p. 267) all'autore della *Comédie humaine* de *La fosse de l'avare* e de *Les trois soeurs*, racconti che appartengono invece a Philarète Chasles. La confusione di Belli (peraltro comprensibilissima) nasceva dal fatto che queste due narrazioni facevano parte dei *Contes bruns par une tête à l'envers*, miscellanea a cui anche Balzac aveva collaborato con due novelle. Ma la

composizione dei *Contes bruns* è stata chiarita da tempo e chi scrive la presente recensione fin dal 1964 ha corretto la svista di Belli che andava pertanto qui nuovamente emendata. E poiché la studiosa afferma di non sapere « neanche a che periodi risalgano le citazioni dai romanzi di Balzac » è facile risponderle che i *Contes bruns* furono editi a Parigi da Urbain Canel fra la fine di gennaio e i primi di febbraio 1832 e che quindi il riferimento belliano è posteriore a tale data (e verisimilmente anteriore al 18 giugno 1838, giorno in cui Belli, scrivendo una lettera a Ferretti, accenna, con l'errata attribuzione a Balzac, a *Sara la danseuse*, novella di Charles Rabou pubblicata negli stessi *Contes bruns*).

Sempre a proposito di Balzac, va pure corretto (p. 385) il titolo del romanzo di Delphine de Girardin che non è *La canna de Madame de Balzac*, bensì *La canne de Monsieur de Balzac*. In linea più generale aggiungiamo che non sarebbe stato inutile trascrivere altresì quei versi e quelle prose francesi di origine non specificata che sono qui solo indicati (p. 103, p. 111, p. 133, p. 280, p. 294).

Una loro integrale riproduzione (o, almeno, la trascrizione dell'*incipit*) potrebbe permettere ad un lettore più fortunato la identificazione dell'autore e del testo.

In memoriam

# Il Papa e Belli

DI FRANCO ONORATI

Chiudere questo numero della nostra rivista con la citazione di qualcuno dei non pochi sonetti che Belli dedica al Papa ci è sembrato troppo scontato: anche perché crediamo che quei sonetti, fra i più popolari e godibili, siano largamente noti agli abbonati e ai lettori de "il 996".

Invece la circostanza che la morte di Giovanni Paolo II abbia temporalmente coinciso con un anniversario rilevante per gli studiosi e gli amatori della letteratura in dialetto, ci offre lo spunto per accostare i due eventi nel segno della poesia: il che non sarebbe spiaciuto a papa Wojtyła, del quale sono note le frequentazioni letterarie.

Pontefice quant'altri mai capace di valorizzare al massimo gli effetti moltiplicatori dei mezzi di comunicazione di massa, Giovanni Paolo II, certo opportunamente consigliato dai suoi collaboratori, s'è mostrato capace di lanciare espressioni in dialetto agli abitanti della sua diocesi, Roma appunto.

Quella città che, almeno pastoralmente, ha setacciato in lungo e in largo, visitando oltre trecento parrocchie.

Ed ecco che, a sorpresa, in diverse occasioni, lo abbiamo ascoltato citare qualche espressione romanesca, che nei giorni successivi alla Sua morte, il Sindaco Veltroni ha voluto ricordare.

«*Damose da fa*», «*Volemosse bene*», «*Semo romani*».

Parole in cui v'è traccia di quell'atteggiamento "bonaccione" tradizionalmente attribuito ai romani e che, a posteriori, qualcuno ha voluto riferire alla bella prova di accoglienza e civismo che la Capitale ha offerto in occasione dei funerali del Papa.

L'anniversario che festeggiamo quest'anno ci porta a Mario dell'Arco (1905–1996), del quale ricorre il centenario della nascita; e la "festa" in suo onore è già iniziata, con la pubblicazione di un volume che ne raccoglie *Tutte le poesie romanesche* (Gangemi, Roma, aprile 2005), e proseguirà il 4 ottobre con un convegno che il nostro Centro studi gli dedicherà e che si terrà presso la Fondazione Marco Besso di Roma.

Ebbene, fra le poesie sparse, rimaste inedite, abbiamo trovato questi versi risalenti al 1980 (la segnalazione si deve alla curatrice del volume, Carolina Marconi, che ringraziamo):

Giovanno Paolo II

A parte ch'è polacco, er Santo Padre  
parla un sacco de lingue: l'italiano,  
lo spagnolo, l'inglese — e pe contorno  
er francese e er tedesco.

Finché un ber giorno, Vescovo de Roma,  
apre bocca e se n'esce in romanesco.

Versi di circostanza: e dell'Arco (con lui, tanti altri poeti) ne ha scritti molti, lasciandoli fuori della raccolta canonica.

Ma qui il suo estro gentile e bizzarro s'è mostrato «di spirito profetico dotato».

*Franco Onorati*



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