il 996

RIVISTA DEL CENTRO STUDI
GIUSEPPE GIOACHINO BELLI

anno III

numero 3

settembre–dicembre 2005

il 996

RIVISTA DEL CENTRO STUDI
GIUSEPPE GIOACHINO BELLI

Direttore
Muzio Mazzocchi Alemanni

Direttore responsabile
Franco Onorati

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 agosto del 2011
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

anno III, numero 3,
settembre–dicembre 2005

ISBN 88–548–0362–6
ISSN 1826–8234–50003

€ 10,00

Editore
Aracne editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 A/B
00173 Roma
tel. 06 93781065 – fax 06 72678427

Questo periodico è associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

SOMMARIO

È ito in paradiso oggi er Rabbino...
Gli ebrei nellòpera del Belli

di FABIO DELLA SETA 5

Tra Roma e Piemonte
Il lessico di alcuni sonetti di G.G. Belli

di DARIO PASERO 31

Glosse belliane
In margine alla seconda edizione dei Sonetti belliani a cura di Marcello Teodonio

di STEFANIA LUTTAZI 43

Orso Orsini, 'senatore romano"
Su un antico poeta proto– romanesco

di GIULIO VACCARO 51

Disiecti membra poetae
La voce poetica di Mario dell'Arco

di LUCA SERIANNI 57

C'ëRoma e Roma...
I luoghi romaneschi di Mario dell'Arco

di CLAUDIO RENDINA 65

Lumi e silenzi
La poesia di Mario Mastrangelo

di FULVIO TUCCILLO 73

L'esordio poetico di Laurino Nardin

Misticismo panico e "terrena" vitalità
di SABINO CARONIA 89

Prima del nuie di Laurino Nardin
di MARIO TURELLO 93

Un sordo storico
Cesare Pascarella, la sua vita
di LUIGI CECCARELLI 99

Cronache

In occasione del centenario della
nascita di Mario dell'Arco
a cura di Franco Onorati 103

Recensioni

Note su Li romani in Russia di Elia Marcelli
messo in scena al Teatro Due di Roma
di LAURA BIANCINI 105

Il pane e la rosa.
Antologia della poesia napoletana
dal 1500 al 2000 di Achille Serrao
di MARIANTONIETTA DI SABATO 106

Libri ricevuti 109

È ito in paradiso oggi er Rabbino...

Gli ebrei nell'opera del Belli *

DI FABIO DELLA SETA

Questione marginale

La questione della presenza degli Ebrei nella grande commedia romana e umana tratteggiata da Giuseppe Gioachino Belli nel complesso dei suoi Sonetti, riveste indubbiamente importanza marginale ai fini di una miglior comprensione dell'opera. Tuttavia, nel rifiorire attuale degli studi belliani, e trattandosi di uno dei problemi meno approfonditi dai commentatori[1], non apparirà del tutto inutile una ricerca del genere, fondata, com'è naturale, sugli elementi salienti che emergono alla lettura: quello storico, quello ambientale, quello linguistico; nonché rivolta a presentare un quadro per quanto possibile completo della dispersa materia, e a stabilire, con la maggior approssimazione, quale fosse il sentimento del Poeta nei confronti di questa parte non trascurabile della popolazione romana.

Sono appunto queste le direzioni in cui si svolgerà la nostra indagine: quattro differenti settori, che assai spesso si sovrap-

* [n.d.r.] Si riproduce qui il testo *Gli ebrei nell'opera del Belli*, pubblicato per la prima volta ne « La Rassegna Mensile di Israel » (vol. XXI, Fasc. 9–10) nel 1955.

1. La bibliografia sull'argomento può limitarsi alla citazione di un articolo di Umberto Segre, comparso su « La rassegna mensile di Israel » (Annata XVI, 5), articolo che, per essere dedicato a un più ampio panorama della poesia romanesca, si limita alla riproduzione di alcuni soltanto fra i più celebri sonetti del Belli, di quelli che hanno attinenza con l'argomento.

pongono l'uno all'altro, e che investono un totale di circa duecento sonetti.

In merito alla quale cifra, vogliamo innanzitutto rilevare come essa confermi la nostra premessa — trattarsi di questione abbastanza secondaria — e in secondo luogo come, raffrontata alla mole complessiva dell'opera, essa riveli una sconcertante fedeltà al rapporto che dovette intercorrere, nella prima metà dell'Ottocento, fra la Comunità ebraica romana e il restante della popolazione (dei duecento sonetti che abbiamo indicati, infatti, un numero notevolmente inferiore si riferisce direttamente alla vita degli Ebrei romani). Ci appare questa come un'ulteriore dimostrazione di quel meraviglioso intuito delle equilibrate proporzioni che caratterizza tutta l'opera belliana; ed è quest'intima armonia che contribuisce, una volta di più, a farci riaccostare i Sonetti, quanto a robustezza di costruzione, all'altro mirabile edificio concepito dal genio dantesco.

L'ispirazione biblica

Nell'affrontare i riferimenti biblici contenuti nel poema belliano, è da premettere come essi fioriscano con spontanea rigogliosità in un ambiente tutto pervaso dal magistero cattolico. Le immagini o gli spunti derivati dall'Antico Testamento sono quasi sempre passati attraverso il vaglio della tradizione chiesastica. E tuttavia si vedrà quanto spesso il popolano romano colleghi quelle immagini e quegli spunti con l'Ebreo quale si presenta davanti ai suoi occhi. In tal senso soprattutto si giustifica la ricerca che ci accingiamo a compiere nel campo di questi riferimenti biblici.

I quali riferimenti sono molti, e assai importanti per la comprensione del personaggio che al Belli premette di descrivere. Quasi tutte le poetiche narrazioni della Genesi vengono rivissute in una sorta di Bibbia minore, che sostituisce all'incantata ingenuitá dell'originale una forma nuova d'ingenuità, talvolta grossolana e talaltra persino blasfema, ma ugualmente sostenuta, quasi in ogni occasione, da un profondo convincimento morale. Tra i più riusciti di questo tipo vogliamo ricordare i tre sonetti dedicati al sacrificio d'Isacco (757, 758, 759)[2], in cui quel senso radicato della giustizia,

2. La numerazione che seguiamo è quella adottata nell'Edizione integrale fatta sugli autografi a cura di Giorgio Vigolo (Arnoldo Mondadori Editore, 1952),

cui sopra accennavamo, si sposa con una felicissima progressione, di gusto veramente popolaresco, dei colpi di scena. Meritevole di menzione appare anche il rifacimento del noto episodio della torre di Babele, visto con un umorismo tutto belliano, sottilmente derisorio della scontata inadeguatezza di certi sforzi umani.

Da notare che, a differenza di quanto solitamente avviene, è possibile rintracciare, per i temi biblici, un nucleo centrale d'ispirazione, che comprende i sonetti fra il 961 e il 1000 (15 maggio–28 ottobre 1833): in questo gruppo di quaranta sonetti ne troviamo non meno di 17 che più o meno chiaramente si riallacciano alla fonte biblica: notazione che potrà forse interessare gli studiosi della vita e della psicologia del Poeta[3].

Ma, oltre ai rifacimenti in chiave di narrazione popolare dei più noti episodi biblici, richiamano sovente l'indagine dell'osservatore più attento i riferimenti pur vaghi, le comparazioni, le immagini desunte dalla Bibbia: di queste se ne trovano ad ogni piè sospinto, ed è constatazione che invero non meraviglia, trattandosi di personaggi abituati a parlare e a pensare nel clima della Roma papale, nonché in relazione al particolare stato d'animo del Belli. Così il sostantivo «magoga» («Li conzijji de mamma», 55) riferito a condizione di disordine interno, ha un sapore d'autenticità, che giunge ad annullare il riferimento, da cui peraltro deriva originalità e colore.

Sempre in tema di accostamenti indiretti, è interessante notare l'insistenza con cui ricorre il ricordo del casto Giuseppe. Poiché, invero, a noi non risulta una così larga popolarità del personaggio, ne deduciamo una particolare simpatia del Belli nei suoi confronti: simpatia che, se può essere nata da una semplice constatazione d'omonimia (e la psicologia belliana ce ne offre parecchie di connessioni del genere), potrebbe essersi sviluppata in ragione di un'affinità elettiva, che non

comprensiva dei Sonetti del gruppo Spezi, sebbene anch'essa appaia non priva di mende e di inesattezze.

3. Come tipico esempio della maniera del Belli di approfondire i temi che gli stanno a cuore, indichiamo i tre sonetti dedicati a Caino (130, 1146 e 1147). In essi troviamo il noto episodio biblico rivissuto dapprima nei modi e con le tinte che più colpiscono l'anima popolare; di poi, in fase di piena maturità, come drammatica rappresentazione dell'omicida schiacciato sotto il peso della condanna divina, con immagini che richiamano alla mente il noto poemetto vittorughiano; ed infine, nel sonetto immediatamente successivo, come ennesima dimostrazione dell'inclinazione belliana per il dibattito teologico (essendo difettato a Caino qualsiasi precedente nell'arte di uccidere, devesi dedurne che "er genio d'ammazzà nnaschi imparato").

dovrebbe essere ragione di eccessiva meraviglia, per chi consideri la particolarmente affinata sensibilità del Poeta, e tenga presenti i rifacimenti letterari che lo stesso Giuseppe ha ispirati in tempi più recenti.

Quanto precede si riferisce, con la sola eccezione della figura di Giuseppe, alla tipica maniera dei contemporanei del Belli di rivivere le leggende bibliche. In quello strano miscuglio d'ingenuità e di superstizione, è più che naturale che la realtà storica del popolo ebraico venga o travisata, o, più semplicemente, messa da parte. Se viene chiamata in causa, è solo per far luogo a delle grottesche constatazioni fatte da chi ha sempre considerato la Bibbia in funzione del mito cristiano. Caratteristica in riguardo è la sbalordita scoperta: «disce che Ggesucristo è stat'ebbreo» (2065); cui ne fa riscontro un'altra, immediatamente successiva, che però, nell'umana accuratezza d'un'aggettivazione, rivela a prima vista il critico intervento della personalità del Poeta:

...chi era Ggesucristo?
era un pover'ebbreo fatto cristiano (2098).

Fra le osservazioni pertinenti alla storia ebraica, due ve ne sono, così acute e originali, da sembrarci meritevoli di ricordo, come quelle che non sono pronunziate da un semplice popolano, ma, senza ombra di dubbio, dal Belli stesso in prima persona.

Il sonetto 935, «L'asina de Baalamme», comincia con queste parole:

A ttempo de l'Ebbrei, c'oggni storiaro
sapeva ppiù er futuro ch'er passato...

che ci sembrano definire, con un acuto paradosso, una delle caratteristiche più evidenti in ordine all'afflato profetico che pervade la storia ebraica.

Altrove (cfr. «Er zartore», 1367) si fa un curioso accostamento, quasi che un fenomeno fosse in dipendenza dell'altro, fra l'uso ebraico di stracciarsi le vesti in segno di lutto e di penitenza[4], e la

4. Sull'abilità delle ebree romane nell'arte dei rammendo, cfr. anche DEL MONTE, *A' famiglia d'aa védeva*: «Luna rennaccia; e mo, a la Regginella / ha recosito un sgàro a 'na zitélla, / che sfido a retrovaccelo a 'o *cchatànne*! ». Quanto all'uso tradizionale della *keringkà*, così DEL MONTE: «*lacerazione delle vesti*, come ai tempi biblici, ridotto ad un piccolo taglio fatto agli abiti e alla biancheria dei più stretti congiunti dell'estinto».

larghissima diffusione dell'arte del rammendo fra le straduzze del Ghetto. L'osservazione appare così fantasiosa e poetica da richiedere la citazione:

> Quanno che li Padriarchi e li Profeti
> se squarciaveno addosso er giustacore,
> quello sì cch'era er tempo c'un zartore
> se poteva arricchì ccome li preti.
>
> Poi, bbast'a vvede l'accomida–panni
> si cche ffrega in ner Ghetto de la Rua
> n'è ssaputa restà ddoppo tant'anni.[5]

Anche da ricordare sono i due sonetti «Chi ffa, arisceve» (1825 e 1826), nei quali si descrivono le guerre sostenute dagli Ebrei contro Amalec e contro il suo re Agag, il cui esito vittorioso viene spiegato col fatto che, in quel tempo, gli Ebrei «aveveno la vera riliggione». Nella quale affermazione, più che una ripetizione del radicato convincimento popolare circa l'*apostasia* del popolo ebraico, ci sembra scorgere un momento tipico di critica, a mala pena velata dall'ironia, nei confronti di certe sanguinose incongruenze bibliche, critica che caratterizza questa fase dell'evoluzione belliana.

Per concludere queste note sugl'influssi biblici nell'opera belliana, rileveremo come frequentemente sia ripetuta ed anche illustrata la tradizionale falsa derivazione del sostantivo «giudeo», anzi «giudio», da Giuda (l'apostolo traditore); è questo uno dei luoghi comuni maggiormente radicati nell'anima popolare, che naturalmente il Belli non poteva non registrare.

Gli Ebrei romani

E veniamo a parlare degli Ebrei romani, di questo nucleo che vanta ormai più di duemila anni di permanenza sulle rive del Te-

5. Una nota apposta dal Belli a questo sonetto reca: «Sulla principale porta del recinto degli Ebrei di Roma è scritto: *Ghetto della Rua*. Quasi tutti que' meschini vivono con racconciar panni vecchi, e van gridando per la città: *Chi accomoda panni?*» Come spesso avviene nel Belli, il sentimento di umana partecipazione alle vicende circostanti, che non può trovar posto nei limiti di un programma di realistica rappresentazione, ha il suo sfogo in annotazioni del genere, di capitale importanza per intendere a pieno la complessa personalità del Poeta.

vere, accanto a una popolazione che, nel complesso, si è dimostrata assai ospitale e comprensiva nei suoi confronti.

Di Ebrei, ne troviamo parecchi nell'opera del Belli, se non altro come oggetti d'imprecazioni, quali veramente offensive e brutali, quali soltanto pittoresche. Pertanto, su questo piano, gli Ebrei possono essere paragonati alle donne di malaffare e agli ecclesiastici («un cardinale è ppeggio d'un giudio», 2091), altri destinatari elettivi delle invettive popolari.

I motivi della, chiamiamola così, elezione, sono duplici. Innanzitutto, la tradizionale accusa di deicidio, d'infedeltà, e addirittura d'apostasia; e poi, v'è anche l'ingenua tracotanza di chi ritiene la propria religione superiore a tutte le altre, che offre un motivo, decisamente grottesco, di millanteria:

> L'avvanti er Turco, l'avvanti er Giudio
> un'antra riliggione com'e nnoi,
> da potesse maggnà Ddomminiddio! (727).

Se queste le premesse, non diversa da quella che segue potrebbe essere la conclusione:

> E aringrazzio Ggesù dde tutto core
> de nun avé la fede d'un giudio (705).

Quanto all'altro capo d'accusa, esso è da riferirsi alla persistente differenziazione d'usi e d'atteggiamenti, che tuttora separava i due nuclei della popolazione: onde al romano autentico le strane costumanze ebraiche continuavano ad apparire come provenienti da un altro mondo, che non era soltanto metaforico, e veniva considerato, naturalmente, di gran lunga inferiore: «Poterebbe parlà peggio un ggiudio?» (1162); «Bbisogn'esse ggiudii pe nnun capilla» (987); «Ah, ah, la proscedenza va ar più anziano: lo sanno questo cqua puro l'Abbrei» (228); «Preposizzione indeggne d'un ggiudio» (1337).

Tra questi motivi di meraviglia e di sconcerto, vogliamo ricordare il rapido riferimento ad un'usanza che deve aver colpito la fantasia del popolano, nonché dello stesso Belli:

> E ssan Marco hai da stà ssu li tu' fianchi
> si nun te vòi sdrajà ccom'un giudio (522).

Ora, a noi sembra che questa curiosa immagine possa essere stata derivata soltanto dalla costumanza che hanno gli Ebrei, durante la celebrazione pasquale del Seder, di assidersi a tavola in pose partico-

larmente rilasciate, a simboleggiare, *una tantum*, la più completa libertà; e il riferimento potrebbe essere addirittura adombrato nel titolo del sonetto («Er zede»): per quanto difficile possa essere la verifica d'una simile ipotesi, è una traccia che forniamo ai commentatori, cui sembra sia finora sfuggita la possibilità dell'accostamento.

Vengono poi le accuse tradizionali di tirchieria, di scarso amore delle usanze di pulizia, di poco coraggio personale, di abilità nelle contrattazioni, che fanno tutte parte di un bagaglio tradizionale, più o meno aderente alla realtà, ma che fanno comprendere, se non giustificare, le ragioni del pittoresco scongiuro, che dovrebbesi pronunciare alla sola vista d'un ebreo:

E ssi vviscino a ttè passa un abbreo,
fa' lo scongiuro a la bbarba d'Aronne,
pe ffà ccrepà cquer maledetto aeo (33).

Ma, così delineata la figura miserabile dell'Ebreo, il quale, sappiamo bene, trovava in se stesso, nella famiglia, e nella sinagoga, quelle soddisfazioni che altrove gli venivano negate, non si possono tacere gli accenti di umana comprensione, che trapelano da altri passi dell'opera belliana. Come in questo:

Si una vorta l'Ebbrei for de li Ghetti
portaveno ar cappello lo ssciamanno,
nun era gusto lòro, poveretti:
era pe fforza der vigor d'un banno (1436).

Il nobile senso della giustizia, che sempre anima il Belli, gli fa esprimere rivolta e indignazione, e non più soltanto in chiave ironica, contro la posizione d'inferiorità che è propria degli Ebrei.

Tu nun ze' un borzarolo nè un giudio (554).

si dice a un autentico delinquente, sottointendendo che, per il verificarsi di tali circostanze, può sperare quella clemenza, che ai più derelitti viene normalmente rifiutata. E altrove, dove si elencano le colpe per le quali non può esistere remissione né umana nè divina:

Bbasta nun èsse ggiacobbino o ebbreo,
o antra razza de cani arinegati (423).[6]

6. Questo accostamento fra giacobini ed ebrei è meno gratuito di quel che potrebbe apparire a prima vista, e conserva attualità anche per tempi più vicini ai

Appare evidente che la brutalità di certe immagini è strettamente connessa alla necessità di far risaltare la miseria di situazioni che non potranno troppo a lungo persistere.

Così, quando il Belli, per descrivere la ributtante apparizione d'una donna, che si lusinga di sopperire con la ricchezza alla mancanza d'ogni attrattiva fisica, si vale di queste crude parole:

'Na zozza frittellosa, onta e bbisonta
più ppeggio de la panza d'un giudio (1536);

L'icastico paragone richiama alla nostra mente un'altra immagine non meno tipica dell'opera belliana, quella delle «panze nere», di quei disgraziati, cioè, cui la sferza del sole ha bruciato l'epidermide dello stomaco e del torace: gli autentici paria della vita romana.

Per chi è abituato a considerare l'umana simpatia di cui il Belli circonda le creature più disperate, e talvolta più repellenti, della circostante umanità, non può esservi dubbio che gli Ebrei siano chiamati anch'essi a far parte della grande categoria dei diseredati: e quanto più miserevole è descritta la loro situazione, tanto più risalta il loro diritto a una vita migliore.

Tale constatazione non è neppure intaccata da certe situazioni di privilegio di cui gli Ebrei godono, nei confronti di taluno ancor più disperato e afflitto di essi: di volta in volta persecutori o perseguitati, nell'alternarsi della quotidiana vicenda che gli splendori della Roma papale non riescono a nascondere.

La pittura del Belli ha, come sempre, la severa, potente eloquenza della verità: bisognerà attendere la venuta a Roma di Massimo D'Azeglio[7], perché, da tali situazioni si traggano le impellenti, improrogabili conseguenze...

nostri, che indubbiamente hanno segnato grandi progressi, sia pure in altri campi, rispetto a quelli del Belli. Così, ci sia lecito ricordare in questa sede quanto spesso gli esponenti del fascismo internazionale abbiano accomunato nelle loro invettive, e purtroppo non soltanto nelle invettive, «bolscevichi ed ebrei». Una spiegazione di tal triste costumanza può essere rintracciata nel numero 8–9 (1954) di «Rinascita» (*Inchiesta sull'anticomunismo*), sotto il titolo *Alla ricerca di un profilo storico e ideologico*.

7. Ci riferiamo, naturalmente, al celebre libretto di Massimo D'Azeglio *Dell'emancipazione civile degl'Israeliti* (Firenze, 1848), che può ben considerarsi la più degna espressione dei sentimenti che animarono sullo scottante problema gli uomini del Risorgimento italiano.

Il Ghetto

Il mondo in cui vivono e si agitano questi Ebrei — il ghetto — è uno dei punti di riferimento più frequentemente ricorrenti nell'opera belliana.

Riferimento geografico: intorno al Ghetto de la Rua — la ristrettissima zona, cioè, che si stendeva da Piazza S. Maria del Pianto fino alle rive non ancora arginate del Tevere — gravita una gran parte della vita della città. Quivi la gente minuta effettua il più dei suoi acquisti, nella fiducia, se non di essere trattata onestamente, quanto meno di trovare la mercanzia più a buon mercato: e il prezzo praticato dall'Ebreo costituisce termine di paragone per il rivenditore cristiano (cfr. 1850).

Ed è questa, inoltre, la zona in cui le immagini della Madonna compiono più frequenti miracoli:

accant' a Gghetto
arioprono l'occhi le Madonne (1735),

nella quale enunciazione è forse racchiusa una nota ironica sull'opportunità ubicativa di certi «miracoli»[8].

Ma il ghetto è anche un modo proverbiale, entrato nell'uso comune del romanesco: con straordinaria frequenza il vocabolo viene impiegato a indicare un certo tipo di rumorosa baraonda, di assordante e petulante frastuono, che indubbiamente dovette caratterizzare, e in parte caratterizza ancor oggi, la vita del quartiere.

Vi è poi la galleria dei suoi personaggi, galleria variopinta e veridica di cui fanno parte: il robivecchi, col suo caratteristico richiamo («e ccome fa er ggiudio? fa aeo?» (1659); il piccolo commerciante («e me lo confessò pure l'ebbreo — che llui nun cià un bajocco de guadagnno» (1221); il chiromante («ffa ffa la garafa da un

8. Riportiamo, a titolo di curiosità, il testo dell'epigrafe apposta a una di queste immagini, tuttora esistente in via delle Botteghe Oscure: «QUAM – VENERARIS – IMAGO –/CUM – SEPT – ID – IUL – CICIC – CCXCVI –/VARIO – OCULORUM – MOTU – PROPITIO – ASPECTU –/SUPPLICEM – POPOLUM – REFICERET –/OMNIUM – CORDA – SIDI – DEMERUIT – ET – EX – CORDE – LAUDES –/HOC – AMOR – M – P. Segue più sotto: COL RECITARE LE LITANIE SI ACQUISTANO CC GIORNI/D'INDULGENZA CONCESSA PER INDULTO PONTIFICIO». La traduzione italiana, che si trova più in alto, reca: «Passeggero — l'immagine che tu veneri avendo il 9 luglio 1796 — con vario movimento degli occhi e aspetto benigno — confortato il popolo supplicante — attrasse a sé i cuori e le lodi di tutti — l'amore filiale pose questo ricordo».

ggiudio» (438)[9]; e il prestatore a interesse, piccolo o grande che sia (cfr., tra l'altro, il son. 1506).

Particolarmente vivida e caratteristica l'immagine della rammendatrice, cui è rivolta l'apostrofe scherzosa: «Monaccallà, ssò fatti li bbottoni?» (624).

Da questa singolare attitudine delle donne ebree, sulla cui origine aveva già fantasticato nel modo che abbiamo più sopra ricordato, il Belli deriva anzi due paragoni felicemente coloriti: il primo dei quali gli serve a descrivere gli eccessi della censura e dell'inquisizione pontificia («Sce voriano a l'usanza de l'ebbrea — ricuscicce la bbocca all'aco d'oro» (788); mentre del secondo si vale per descrivere le affannose manovre messe in opera dal successore di Pietro, onde mantenere a galla la malsicura navicella di cui regge il timone:

> Oggi er Papa è un'ebbrea che ccusce e ttajja
> e qua mmette una pezza e llà una toppa (833).

Singolare invero si delinea la figura della domestica del Rabbino:

> Bbone come la serva der cacamme (2170):

è un'espressione che non sapremmo dire se sia derivata da modo proverbiale, oppure dalla reminiscenza d'una qualche situazione realmente verificatasi.

Lo stesso «cacamme» — e nell'accettazione del vocabolo ebraico è senz'altro da ravvisare un accostamento spregiativo ad altro vocabolo della lingua italiana — appare frequentemente, nella sua duplice realtà: maestosa figura che, nel quartiere degli Ebrei, tutte le altre sovrasta («Tiè una ruganza da Cacamme in Ghetto»; 1250); e, per contro, il personaggio oggetto della più facile derisione, fra tutti gli altri del Ghetto, forse anche a motivo della sua barbuta fisionomia («Co rispetto de lui pare er Cacamme» (11); e la

9. Circa la fama di cui gli Ebrei godevano come cultori di scienze occulte vogliamo ricordare anche un'altra curiosa testimonianza, recataci dal Goldoni nella sua *Donna di garbo* (atto I, scena XII): «So che il Mirandolano si è servito di ciò che solevano praticare gli antichi Ebrei, i quali pretendono anche al presente avere la scienza cabbalistica in retaggio da' loro maggiori, ma che altro non hanno che alcune superstizioni, o per dir meglio stregonerie, le quali, se ben ricordo, consistono principalmente nella Capiromanzia, che fa veder la persona nello specchio, e nella Coschinomanzia, che indovina per via d'un crivello».

sferzante accusa che viene talvolta rivolta a personaggi femminili è quella d'intendersela, appunto, col Rabbino (cfr. 60 e 785).

Questo è dunque il Ghetto, quale appare nell'opera del Belli; il quale, col suo vigile senso del relativo, ammonisce sovente sulla precarietà delle condizioni umane, constatando come anche sulla città dei Papi potrebbe incombere il miserabile destino toccato in sorte agli Ebrei. «Roma è ddiventata un ghetto» (2247): una constatazione e un monito, pronunziati con accigliata serietà, nel mezzo d'un macabro discorso che si riferisce ad un'epidemia forse non soltanto d'ordine fisico.

Il linguaggio del Ghetto

La presente trattazione risulterebbe incompleta, se non dedicasse adeguata attenzione alla questione del vocabolario giudaico–romanesco nell'opera del Belli.

In riguardo, si presentano vari aspetti del problema meritevoli d'indagine: in ordine ai vocaboli ebraici, o degli Ebrei, il cui uso è stato accettato anche dai romaneschi; in ordine a quelle parole romananesche di cui sia possibile rintracciare un più o meno incerto etimo ebraico; e, infine, per quanto riguarda la cadenza tipica e la pronunzia della popolazione ebraica romana.

Cominciamo con l'occuparci dei primi.

— *Cascerro* (femminile: *cascerra*). Con il suo complementare «tareffe» rappresenta il vocabolo che più ha colpito la fantasia dei romaneschi. Dal significato originario di «ritualmente perfetto», ha derivato per estensione quello di «buono», «soddisfacente» («Un gran cascerro gusto» 464); «Oh cquesta sì ppe ccristo ch'è cascerra», (240).

— *Tareffe*: non rispondente alle norme rituali. È comunemente usato come opposto di «cascerre», e si trova, per converso, impiegato nell'accezione di «poco per bene» («Fijji boni e mmadre tareffe)». È da notare che l'estensione del significato di questo vocabolo e di quello precedente è propria anche agli Ebrei romani.

— *Mappalà*. Tale vocabolo che ha il significalo originario di «caduta», da cui, forse, «accidente», per gli Ebrei di tutta Italia è diventato l'equivalente d'imprecazione, maledizione, e anche, come effetto di queste, di sciagura e disgrazia[10].

10. In proposito ci sembra interessante riportare la seguente notizia riferita dal Chiappini: «*Mappalà*. Imprecazione plebea, d'origine ebraica». «Una lavandaia in via

— *Badanai*. È la caratteristica invocazione «per il Signore», che dovette essere tanto frequente — e in parte lo è tuttora — sulla bocca degli Ebrei romani, da assumere anche il significato più esteso di Ebreo *tout court*.
— *Baruccabbà*. Come il precedente, è usato per designare l'Ebreo. La derivazione dalla formula di saluto Baruch ha–bà (*benedetto colui che viene sott. nel nome del Signore*) è del tutto evidente.
— *Tatanai*. Di questo vocabolo, usato nell'accezione di «strepito da ghetto», è da presumere che sia stato creato per assonanza col già citato «Badanai». È da mettere in relazione con l'altra frequente espressione «fare un ghetto».
— *Colaimme*. Altro vocabolo usatissimo nel giudaico–romanesco e che può rendersi con «malanni»; ad esso il Belli erroneamente premette l'articolo singolare («un novo colaimme», 1345).
— *Ssciangherangà*. Il Belli usa questo strano e pittoresco vocabolo nel senso di «iattura» (cfr. 49). Il Vigolo lo ricollega al «ngkangkerangkà» o più semplicemente «gnagneragnà», indicato dal Del Monte come voce onomatopeica del piagnucolare del fanciullo (giudaico–romanesco: «nangkar»; ebraico: «na'ar»). Ma la spiegazione è, come talvolta avviene, molto più semplice di quella prospettata dai commentatori. E infatti l'ebraico *sha'à ra'à* sta a significare; ora cattiva, malora, cattiva sorte; da cui il giudaico–romanesco *ssciangherangà*, caratterizzato dalla tipica pronunzia gutturale della consonante *ain*.
— *Sscimminivaghezzi* (gruggno de). I commentatori sono unanimi nell'interpretare tale espressione come derivata da: «scemin?»

Giulia, che per un nonnulla attaccava briga con le sue vicine, era divenuta famosa in questo genere d'eloquenza, e i suoi *mappalà* e più il modo ch'ella usava nel dirli meritano d'essere ricordati. Ella si recava sotto l'immagine di una Madonna posta in una edicola vicina alla sua casa, e fattosi devotamente il segno della croce, cominciava a intonare questa litania all'indirizzo della persona con la quale poc'anzi avea quistionato: *Che je possino dà ttante cortellate pe' cquanti giorni à un anno. Ora pre nobbi. Che possi stà ttant'anni a letto sinché un pidocchio fa er giro der monno. Ora pre nobbi. Che je possino pijà ttant'accidenti pe' cquant'ova ce vonno pe' roppe la cuppola de San Pietro. Ora pre nobbi. Che possi fà la fine de Llanternone, che s'abbrucia, casca da la finestra, e tutti l'acciaccheno co' li piedi. Ora pre nobbi. Che possi fà la fine der bove, che prima lo mazzoleno, doppo la scanneno, e ppo' ce balleno sopra. Ora pre nobbi. Che possi avè la fortuna der cero pasquale: er foco in testa, un palo in c..., e ccinque palle in testa. Ora pre nobbi.* Finita la litania, che era anche più lunga, la buona donnetta si rifaceva il segno della croce, e se ne tornava a casa con l'aria compunta, come se avesse fatto le devozioni». F. CHIAPPINI, *Vocabolario romanesco* (Roma, 1945).

(moneta di tenuissimo valore) «va–chezì» (e mezzo), Pertanto, nel caso in questione (cfr. 145) starebbe a significare «muso da quattro soldi».

— *Sscimesscimme*. Sta per indicare cose da pochissimo prezzo, ma non è da porsi in relazione, come indicato dal Vigolo, con quella monetina «scemin» che abbiamo più sopra ricordata. Dall'ebraico «shimmush» ("uso") appare infatti plausibile che sia derivato un plurale «shimmushim», per designare «cose usuali, di nessun conto». Molteplici, comunque, dovettero essere le sfumature accennate con questo strano vocabolo, piegato alle esigenze allusive del gergo. In proposito, rileviamo dal Del Monte: «Di cosa acquistata a vil prezzo per via di chiacchiere, si dice che fu pagata «*scimmuscimme*» *e cosi tonni*, e cioè: «*chiacchiere* (molle) *e monete* (poche)». (Cfr. Del Monte, *Sonetti giudaico–romaneschi*, 1, 123).

— *Monaccallà*. Questo vocabolo è compreso in un'apostrofe scherzosa, che, giusta la testimonianza del Belli, doveva comunemente essere rivolta alle donne ebree, in riferimento ad una loro tipica occupazione («Monaccallà, ssò ffatti li bbottoni?» (624)[11]. Risulta a prima vista composto del vocabolo italiano classico «monna» (madonna, signora) e dell'ebraico «kallà» (sposa); pertanto può agevolmente rendersi con «signora sposa».

— *Calamisvà*. Il Belli stesso definisce questo strano vocabolo come «canto da Ebrei», e lo adopera, di fatto, a indicare una nenia lamentosa (cfr. 1416). Per quanto ne riguarda l'origine, appare evidente che la seconda parte è costituita dall'espressione ebraica «mizwà», significante il precetto religioso, tra cui in prima linea l'obbligo dell'elemosina e dell'accompagnamento dei funerali. Se poi la prima parte costituisce veramente quanto rimane dell'altra espressione ebraica «zedakà» (atto pio, e, in concreto, elemosina) allora appare plausibile l'ipotesi prospettata dal più recente commentatore del Belli, Giorgio Vigolo. «*Zedacà! la misvà!*» significa dunque «Elemosina pel funerale!», ed era il grido che innanzi ai trasporti funebri intonava per le vie del Ghetto con nenia lamentosa l'inserviente della Compagnia Israelitica della Morte, agitando

11. L'interpretazione, apparentemente semplice, di tale apostrofe, suscita però il dubbio dell'amico Attilio Milano, che ricorda di averla sentita rivolgere, nell'ambito familiare, alle giovani spose, suonando come domanda indiscreta volta ad accertare un eventuale stato di gravidanza. Questa seconda spiegazione, tuttavia, non ha trovato finora nessuna conferma nell'ambiente ebraico romano, che, al giorno d'oggi, ignora del tutto la frase.

un bossolo di latta ove i devoti deponevano il loro obolo, unendosi i più al corteo funebre fino alle porte del Ghetto.Poiché nel grido funebre le due prime sillabe erano protoniche e in tempo debole la voce saliva e accentava fortemente solo la terza sillaba di *Zedacà* in maniera che le altre erano appena percepibili e ai romaneschi ignari del giudaico restava nell'orecchio solo «*...cà–la–misvà*». Così il Vigolo: e noi, non trovando nulla di meglio per spiegare il pittoresco vocabolo, abbiamo voluto riportare integralmente la sua colorita rievocazione, alla quale vogliamo soltanto aggiungere che, per quanto allettante, non basta tuttavia a diradare i dubbi che nutriamo in proposito.

— *Cacamme* (anche *cachemme*, 462). Di questo vocabolo, anch'esso relativamente frequente, è stata già indicata la derivazione dell'ebraico *chacham*, e così pure è stata posta in rilievo l'allusione dispregiativa che doveva esservi contenuta.

— *Mordivoi*. Formula spagnolesca, passata nell'uso comune degli Ebrei, per il tramite probabilmente della grande ondata immigratoria succeduta alle persecuzioni del 1492. Il suo significato originario è certamente «per amor vostro», ma è frequentemente usata come semplice intercalare, tanto frequentemente che il vocabolo è stato impiegato anche, non dal Belli però, ad indicare l'Ebreo in genere. Lo stesso Belli registra (1979) il giuramento sull'altrui vita, altrettanto frequente in bocca ebraica, e la cui origine può probabilmente farsi risalire alla medesima terra spagnola.

Tra i vocaboli propri del romanesco, ma di cui è possibile rintracciare un'origine più o meno chiara che li connetta con l'idioma ebraico e con costumanze degli Ebrei, troviamo:

— *Aeo*. Grido di richiamo dei «robivecchi» (notare come anche questa ultima parola sia costruita sulla tipica pronunzia del ghetto) passato anche ad intendere gli stessi, e, più generalmente, gli Ebrei.

— *Sscenufreggi*. Sul complesso significato, e sull'origine stranamente dotta di questo vocabolo, valga quanto riportato dal Vigolo (ed. cit.) in una nota esplicativa al sonetto 688. «Voce derivata dal greco Σκηνοπηγια, indicante l'ebraica «Festa de Tabernacoli» (ebr. *Sukkoth*); e penetrata nei nostri dialetti centro–meridionali attraverso il latino dei Vangeli: *Erat autem in proximo dies festus Iudaeorum Scenopegia* (Iohann., VII, 2). Alla diffusione del termine ha contribuito l'uso che se ne faceva nelle sacre rappresentazioni della Settimana Santa, dove il termine *sscenufreggio*, da un probabile significato di «baccano», alludente al chiasso e alle grida

degli Ebrei nella loro festa, si associò al senso tormentoso della flagellazione e degli altri episodi oltraggiosi e cruenti della Passione, come venivano «sceneggiati» nelle pubbliche vie. Da ciò il significato di «flagello», «sterminio», «scempio» che vediamo attribuito a questa parola nei vari dialetti e nei passi in cui è usata dal Belli. Si noti che questo termine, al senso di flagello e di scempio, unisce l'altro della rappresentazione drammatica: dunque, un che di teatrale mescolato al crudele. Di qui il significato di scenata attribuitogli dal Chiappini e quello di «moine, salamelecchi», oltre che di «insulto, indegnità» dato da G.B. Marzano al calabrese *scenufregiu*. In Abruzzo (Torricella Peligna) la voce *scenuflegge* è direttamente legata alle sacre rappresentazioni popolari. Me ne accerta gentilmente l'amico Antonio Piccone Stella, nativo di lì.

— *Ssciatti*. Anche per questo vocabolo riteniamo utile rifarci all'interpretazione che ne dà il Vigolo (nota 4 a son. 102), cioè "lamenti": così nel Iacaccio.

— «*Lamenti*»: così, nel *Meo Patacca*, XII, 28, a proposito d'un ebreo malmenato da ragazzacci: *Et a chalch'homo serio lì presente Assai dispiace de sentì sti sciatti*, che il Berneri commenta «questi lamenti». La voce *sciatto* trovo anche in Cancellieri, *Il Mercato ecc. nel Circo Agonale*, Roma, 1811, pag. 46–7, dove è riportata una filastrocca dal titolo *Il crudel lamento che fanno quelli che hanno sfrattato da piazza Navona, particolarmente i giudii*. È un pianto generale di tutti i venditori che nel 1651 Innocenzo X aveva fatto sloggiare dalla piazza ove si teneva il mercato: «Piangeva così forte, Un che vende fucili Ch'empir potea col pianto Da cinque a sei barili. Dall'altra parte Eran due meschinelli Che bestemmiavano Le forbici e i cortelli; E Madonna Isabetta Con la sua cicorietta Si dava tanti pugni Per la disperazione... Il gusto era lo *sciatto* Di tanti fruttaroli...». Più anticamente ancora nell'Anonimo del secolo XIV: «Vennero le Contesse con moltitudine de femine scapigliate per *fare lo sciatto* et ululare de sopra li muorti» (*Vita di Cola di Rienzo* a cura di Alberto M. Ghisalberti, Olschki, 1928, pag. 77). La voce *ssciatto* che si è vista ricorrere a proposito di ebrei malmenati è forse da ricollegare a *ssciattino* per cui v. Son. *Er Barbiere*, 7 febbraio '32».

Nel sonetto in questione troviamo la seguente apostrofe scherzosa rivolta a un «barbieretto da tre ssciuscelle»:

Ah nnorcino, ah ssciattino mmaledetto,
pe ttrovà chi sse castra e cchi sse sgruggna
và' a la Salita de Cresscenzi e in Ghetto (401).

Ora, nel caso presente *ssciattino* viene esplicitamente indicato dal Belli come «nome degli uccisori legali di bestie fra gli ebrei romani». Non appare dunque azzardato collegare questo al precedente vocabolo, considerata anche la larghissima diffusione che esso ebbe soprattutto nell'ambiente degli anatomisti, come attestato, tra l'altro, da Lorenzo Bellini nei suoi *Discorsi di Anatomia*: «Io vi dico di più, che se a voi piace di restringer l'anatomia ancor di vantaggio... e giudicarla solamente buona... a *sciattar* quattro cadaveri di pochi strangolati, o qualche morto» 2, 385. Evidentissima qui appare l'etimologia dall'ebraico *shachoth* (macellare), da cui il giudaico–romanesco derivò *shachtare* (macellare secondo il rito). Da tener presente, peraltro, anche il toscano *sciattare*, che si vuol derivato dal latino *exaptare*.

— *Averabbile*. Fare «l'averabbile» a qualcuno equivale a rendergli onore, anche, e soprattutto, in forma eccessiva e adulatoria. Benché il termine contenga l'espressione ebraica *rabbi* (maestro mio), è da ritenersi indubbiamente reminiscenza evangelica (*ave, rabbi*).
— *Salamelecchi*. È l'equivalente dell'ebraico «shakom alechem», ma usato per significare espressioni particolarmente leziose e ridicole di saluto. Come l'identico vocabolo italiano, è tuttavia da ritenersi derivato da una storpiatura dell'arabo *salam alekhum*.
— *Ssciamanno*. Era il contrassegno di color giallo, che gli Ebrei erano tenuti a portare sul copricapo nella Roma dei papi. Derivato dall'ebraico *siman* (segno), il vocabolo passò anche ad indicare un qualsiasi capo di vestiario particolarmente cencioso: da esso derivarono i romaneschi *ssciamannato* e *ssciamanneria* (trascurato e trascuratezza) nonché il giudaicoromanesco *sciamannone*, di analogo significato.
— *Sciurio*, *sciuriare* e *sciurione* (bevuta, bere e bevitore, sempre di vino). Tutti questi termini, dai vari commentatori, vengono riferiti ad un'origine ebraica, che peraltro non appare di facile individuazione. Considerato però che la parola e i suoi derivati appaiono ancor oggi particolarmente vivi in seno alla popolazione ebraica di Roma, il nesso può essere ritenuto molto probabile. L'unico vocabolo ebraico cui si può far riferimento è, il verbo *shur*, che vuol dire: cantare, declamare (le lodi del Signore). Si tratterebbe quindi di un caso di significato traslato dagli scopi chiaramente ironici: ma esempi del genere sono tutt'altro che infrequenti nel passaggio dall'ebraico al giudaico–romanesco, e ne costituiscono anzi un aspetto tra i più caratteristici, sul piano dell'allusione furbesca.

Di un altro vocabolo che, con il Del Monte, riteniamo di ispirazione giudaico-romanesca (*baccajjare* da *bachíyà*, ebr. *bachò*: piangere, lamentarsi, e, successivamente, protestare con petulanza), non troviamo traccia nel Belli. Ne deduciamo che la trasmigrazione nel romanesco debba essersi effettuata in tempi affatto recenti.

Quanto alla pronuncia tipica degli Ebrei romani, noi troviamo, innanzitutto, la tipica corruzione di *baiocco*, che dà in *bboécco* (*bboécchi*), con un suono, nell'iniziale, decisamente nasale, che arriva persino — una sola volta, però, e in uno dei primissimi sonetti, là dove è evidente lo sforzo per registrare l'eloquio più grossolano — alla forma *moécco*. Altrove viene riferito il grìdo tradizionale dei robivecchi «stracci ferracci chiò' scherpacci».

Verso il termine dell'opera (1543) c'imbattiamo poi in un vero personaggio ebreo, il quale, discutendo col suo interlocutore della supremazia delle rispettive religioni, espone i «bboni funnamenti» che suffragano la sua tesi. Subito dopo (1544), occupandosi della morte del rabbino Beer, il Belli descrive l'animazione e il turbamento determinatisi ne «li Scòli» (da notare l'accentuazione molto aperta della «o»). Infine, anche il sonetto intitolato *La vennita del brevetto* (1979) introduce un personaggio ebreo, che parla il tipico dialetto del Ghetto; ed è un sonetto che, più avanti, avremo occasione di citare.

Sono queste le poche, e pur significative tracce in nostro possesso che testimoniano dell'interesse portato dal Belli al dialetto degli Ebrei romani, questo strano miscuglio d'ebraico e d'italiano arcaico, con notevoli infiltrazioni spagnole, che ha mantenuto nel corso dei secoli una sua precisa fisionomia.

L'abito filologico che vorremmo dire innato del Belli aveva dunque percepito la vigoria intrinseca di questo vernacolo, che pur recentemente un illustre omonimo di chi scrive, l'onorevole professor Ugo Della Seta, si augurava possa al più presto venir abbandonato e addirittura dimenticato dalla popolazione ebraica romana, che tuttora si considera legata ai ristretti confini dell'antico ghetto. Al professor Ugo Della Seta vorremmo ricordare — sebbene nei suoi confronti l'invito possa apparire superfluo — come il dialetto giudaico-romanesco abbia rivestito, durante molti secoli, il carattere di un gergo di difesa, per assumere poi, fino ai nostri giorni, quello di un linguaggio corporativo, proprio a certe sezioni del commercio romano: e non è infrequente, ancor oggi, capitando in negozi, anche di cattolici, nei paraggi di via Botteghe Oscure, ascoltare i commessi che s'interpellano con alcune di quelle frasi tipiche, e in apparenza insostituibili, di cui il più delle volte ignorano il significato originario.

Per tali sue origini il giudaico–romanesco assunse quei tipici caratteri di allusione e di sottinteso, che ne precludono la comprensione alla maggior parte della popolazione; e sempre per tal ragione ha mancato di svilupparsi nel senso di un filone sostanziale della lingua italiana; che peraltro ha vivacemente ed efficacemente influenzato per strade talvolta insospettabili, ma che erano sempre quelle della comunicazione parlata, e, per ciò stesso, viva.

Il Belli, dunque, intuì questa capacità del giudaico–romanesco di arricchire le possibilità espressive della maggior parte dei cittadini romani; e riservò a esso singolarissimo eloquio un posticino adeguato alla reale portata di questa influenza, sebbene naturalmente limitato dalla sua relativa competenza ad approrofondire l'argomento.

Spetterà a Crescenzo Del Monte, che fu del Belli devoto ammiratore in tempi in cui le preferenze dei più andavano ai suoi epigoni e imitatori, spetterà, dicevamo, al Del Monte, sia pure con estro e capacità rappresentative decisamente inferiori, di esperire le possibilità offerte dal vernacolo degli Ebrei romani, e, ancor più, di fissare una testimonianza sufficientemente veridica di questo singolare fenomeno, fiorito ai margini delle persecuzioni e di molte altre penose traversie[12].

Personaggi e ambienti ebraici

Per concludere la nostra ricerca, ci rimangono da esaminare i sonetti che potremmo definire d'argomento strettamente ebraico, non molti in verità, ma che ne comprendono alcuni, tuttavia oltremodo significativi.

Tra questi troviamo innanzitutto, la fantasiosa rievocazione della tragedia nazionale ebraica, nel gruppo intitolato a «Campo–vacci-

12. Ci sia ancora consentito, in questa sede, di rilevare come il Del Monte ancora attenda di ricevere — e proprio quest'anno ricorre il ventesimo della morte — quei riconoscimenti e quei tributi che ben richiamano la sua operosa alacrità e la sua fedeltà ai modelli del grande Maestro. Il fascismo, infatti, con le sue stolte campagne contro le manifestazioni dialettali, impedì che all'opera poetica e filologica del Del Monte si dedicasse l'attenzione che meritava. Ci risulta tuttavia che, in questi giorni, si accudisce alla stampa di tutti i suoi inediti, e che un comitato largamente rappresentativo si propone di chiedere al Comune di Roma l'intitolazione di una strada al nome Crescenzo Del Monte. Non dubitiamo che la Comunità di Roma vorrà farsi essa stessa parte diligente, per il più degno adempimento delle onoranze ad uno dei suoi figli migliori.

no», di cui particolarmente ci piace riportare il terzo e il quarto. In essi il Belli, con il profondo senso della prospettiva storica, che gli è proprio, viene rievocando quella grandiosa catastrofe, di cui gli Ebrei di Roma non hanno ancora perduto il ricordo.

CAMPO VACCINO

III

A cquer tempo che Ttito imperatore,
co ppremissione che jje diede Iddio,
mové la guerra ar popolo ggiudio
pe ggastigallo che ammazzò er Ziggnore;

lui ridunò la robba de valore,
discenno: «Cazzo, quer ch'è dd'oro, è mmio»:
e li scribba che faveno pio pio,
te li fece snerbà ddar correttore.
E poi scrivette a Rroma a un omo dotto,
cusí e ccusí che frabbicassi un arco
co li cudrini der gioco dell'otto.

Si ce passònno li ggiudii! Sammarco!
Ma adesso prima de passacce sotto
se farían ferrà ddar maniscarco (40).

IV

Sto cornacopio su le spalle a cquello
che vviè appresso a cquell'antro che vva avanti,
c'ha ssei bbracci ppiú longhi, e ttutti quanti
tiengheno immezzo un braccio mezzanello;

quello è er gran Cannelabbro de Sdraello,
che Mmosè ffrabbicò cco ttanti e ttanti
idoli d'oro che ssu ddu' lionfanti
se portò vvia da Eggitto cor fratello.

Mó nnun c'è ppiú sto Cannelabbro ar monno.
Per èsse, sc'è; ma nu lo gode un cane,
perché sta ggiù in ner fiume a ffonno a ffonno.

Lo vôi sapé lo vôi dov'arimane?
Viscino a Pponte-rotto; e ssi lo vonno,
se tira sú pper un tozzo de pane (41).

Non manca, come si vede, in un gusto tutto proprio del Belli, l'accenno finale alla leggenda popolare del candelabro andato smarrito nelle acque del Tevere: leggenda che può anche significare come la storia degli Ebrei di Roma possa considerarsi ormai indissolubilmente legata a quella della città, non contrastando tale constatazione con il mai sopito sogno, ed oggi fortunatamente realizzatosi, della rinascita nazionale.

C'è poi la non breve sequenza dei sonetti rivolti a dimostrare la superiorità della religione cristiana su quella degli Ebrei, rappresentati come gl'infedeli per antonomasia; in essi, come si è già rimarcato, vengono fedelmente riprodotti i pregiudizi e le ingenue vanterie dei popolani romani, non senza qualche efficace allusione circa la tendenziosità di certa tradizione cattolica.

Anche in tal campo, del resto, il Belli non manca d'introdurre la sua protesta contro tal genere d'ingiustizie storiche, e lo fa per il mezzo di una di quelle sue sottigliezze teologiche, fra il serio e il faceto, che però metterebbero in imbarazzo più di un reverendo padre domenicano.

È il caso del celebre sonetto *Le scuse de ghetto*.

In questo io penzo come penzi tu:
io l'odio li ggiudii peggio de te;
perché nun zò ccattolichi, e pperché
messeno in crosce er Redentor Gesú.

Chi aripescassi poi dar tett'in giú
drento a la lègge vecchia de Mosè,
disce l'ebbreo che cquarche ccosa sc'è
ppe scusà le su' dodisci tribbú.

Ddefatti, disce lui, Cristo partí
dda casa sua, e sse ne venne cqua
cco l'idea de quer zanto venardí.

Ddunque, seguita a ddí Bbaruccabbà,
subbito che llui venne pe mmorí,
cquarchiduno l'aveva da ammazzà (1508).

Lo stesso profondo senso della verità storica, e, ancor di più, un sentimento d'umanissima comprensione traspaiono dai numerosi richiami alle vessatorie imposizioni cui, in tempi ancor recenti, la nazione giudaica venne fatta oggetto negli Stati della Chiesa: l'im-

posizione d'un segno distintivo (cfr. il già citato 1436), l'obbligo di prender parte alle corse dei barberi, e quello successivo di fornire i palii per le suddette corse, onde esserne dispensati.

LE CURZE D'UNA VORTA

Antro che rrobbi–vecchi!, antro c'aéo!
Don Diego c'ha studiato l'animali
der Muratore, e ha lletto co l'occhiali
cuanti libbri stracciati abbi ar museo,

disce ch'er Ghetto adesso dà li palj
pe vvia c'anticamente era l'ebbreo
er barbero de cuelli carnovali
a Testaccio e ar piazzon der culiseo.
Pe ffalli curre, er popolo romano
je sporverava intanto er giustacore
tutti co un nerbo o una bbattecca in mano.

E sta curza, abbellita da sto pisto,
l'inventò un Papa in memoria e in onore
della fraggellazzion de Ggesucristo
(722; cfr. anche 2218).

Un'altra usanza particolarmente vessatoria, e che in quegli stessi tempi attirò l'attenzione del D'Azeglio[13], ci viene descritta dal Belli con la consueta icasticità.

L'OMACCIO DE L'EBBREI

Ve vojjo dí una bbuggera, ve vojjo.
Er giorno a Rroma ch'entra carnovale
li ggiudii vanno in d'una delle sale
de li Conzervatori a Ccampidojjo;

e ppresentato er palio prencipale
pe rriscattasse da un antico imbrojjo,
er Cacamme j'ordissce un bell'orzojjo
de chiacchiere tramate de morale.

13. Cfr. M. D'AZEGLIO, *I miei ricordi*, cap. XXXIII.

Sta moral'è cch'er ghetto sano sano
giura ubbidienza a le Legge e mmanate
der Zenato e dder popolo romano.

De cuelle tre pperucche incipr'iate
er peruccone allora ch'è ppiú anziano
arza una scianca e jj'arisponne: «Andate» (944).

Vivacissima è la pittura del tormentato fervore nelle miserabili straduzze del Ghetto, occupate dai sartucoli, dai cenciaiuoli e dalle rammendatrici, la cui vocazione, come si è già segnalato, viene, con bella immagine poetica, fatta risalire alla biblica usanza di stracciarsi le vesti nei momenti di maggiore sdegno o dolore.

Anche la questione delle conversioni forzate viene affrontata dal Belli, che non manca di rilevare l'incongruenza, manifesta per lui, cristiano d'elezione, di taluni odiosi alteggiamenti della Chiesa. Così per la differenza di trattamento riserbata a due colpevoli, in ordine non già alla gravità del reato, ma semplicemente al fatto che uno ha riconosciuto «la vera strada», e l'altro non ha potuto farlo in quanto l'ha seguita fin dalla nascita.

ER PASSO DE LA GGIUSTIZZIA

E cche nnova? uno solo è er marfattore!
Ma nnun ereno dua, mastro Ggiujano?
L'antro, perch'è un abbreo fatto cristiano,
l'ha vvorzuto aggrazzià Nnostro Siggnore.

E cc'ha ffatto, se sa, cquesto che mmore?
Gnente de meno che sgrassò un villano.
E er giudío libberato dar Zovrano?
Ha scannato la mojje co un rasore.

Sarà stata 'na bbrutta scalandrona.
Oh, ppe cquesto era poi 'na ggiuvenotta
bella, grazziosa, pulituccia e bbona.

Be', e pperché la scannò? — Tanto te scotta?
Perché nnun vorze mai, matta cojjona,
pe ddà da maggnà a llui, fà la miggnotta (2097).

E con altrettanta vigoria sono satireggiate certe sottigliezze proprie, a parere del Belli, dell'abito mentale ecclesiastico.

SESTO, NUN FORMICÀ

«Ma ssenz'èsse però mmojj'e mmarito
er fà un omo e una donna quela cosa
ch'io fo 'ggni notte co mmi' mojje Rosa
nun è ssempre un peccato provibbito?»

«Io nun ve dico», repricò er romito,
«che sta corpa nun zii peccanimosa;
ma cche la Cchiesa, ch'è mmadr'amorosa,
sa ddistingue er pancotto e er pan bullito.
Per esempio, si un omo bbattezzato
vienghi preso in fregante co un'ebbrea,
è ssubbito un peccato ariservato.

Ma ppe una donna poi s'arza la mano:
tutto ne viè ddar fijjo che sse crea:
ché cquella fa un giudío, questa un cristiano» (2118).

Con ciò non si vuol dire che il Belli abbia inteso sposare la causa degli Ebrei, che sarebbe stato in contrasto con l'assunto dell'opera sua: è la sua natura stessa che si rivolta di fronte alle ingiustizie più clamorose, e che gl'impedisce di mantenersi impassibile spettatore, come aveva divisato di fare nei proponimenti introduttivi ai *Sonetti*.

E la rivolta può investire anche quegli Ebrei che, dimentichi delle miserie del popolo loro, non si peritino di passare nel campo degli oppressori.

Il caso dell'usuraio, alle prese con un disgraziato ridottosi a cedergli il suo libretto di pensionato statale.

LA VENNITA DER BREVETTO

«E cche ssarieno le vostre protese
pe ottanta scudi su la mi' penzione?
Che me volete dà, ssor Zalamone,
a rripijjalli a ccinque scudi er mese?»

«Ve darò vvintidua bbelli piastroni
tutti in moneta fina del paese,
ve va bbeene? Però ttutte le spese
a cconto vostro, com'è ddi raggione».

«Fregheve, sor giudío, che ggaleotto!».
«Mordivoi, vinticinque, e vve do assai».
«Ladro!». «Bbe', andiamo, saranno vintootto».

«Tu vvòi pijjamme in gola». «Animo, via,
eccome trenta tonni; e, bbadanai,
ce state meglio voi per vita mia» (1979).

Nei due sonetti 316 e 319 viene preso di mira il noto banchiere Rothschild, il cui nome viene addirittura modificato in un Roncilli, che dantescamente richiama l'immagine di mani adunche protese ad arraffare: sebbene, anche in questo caso, il sarcasmo più sanguinoso spetti alla Chiesa, che non si perita di reperire denaro dovunque se ne presenti occasione:

Perantro è un gran miracolo de Ddio,
che pe sspiggne la Cchiesa a ssarvamento
abbi toccato er core d'un giudio (316).

Ma non è con questi riferimenti ad episodi di terrena miseria che vogliamo chiudere queste note, bensì col rievocare, per noi stessi e per i nostri lettori, la dolce immagine del Rabbino morto («Moisè Sabbato Beer, uomo dottissimo», reca la nota del Belli) e la serena rievocazione, che suona favola d'altri tempi, della sua dimestichezza con il Pontefice.

LA MORTE DER RABBINO

È ito in paradiso oggi er Rabbino,
che ssaría com'er Vescovo der Ghetto;
e stasera a *li Scòli* j'hanno detto
l'uffizzio de li morti e 'r matutino.

Era amico der Papa: anzi perzino
er giorn'istesso ch'er Papa fu eletto
pijjò la penna e jje stampò un zonetto
scritto mezzo in ebbreo mezzo in latino.

Dunque a la morte sua Nostro Siggnore
cià ppianto a ggocce, bbe' cche ssia sovrano,
e cce s'è inteso portà vvia er core.

Si ccampava un po' ppiú, tte lo dich'io,
o nnoi vedemio er Rabbino cristiano,
o er Papa annava a tterminà ggiudio (1544).

Di questo sonetto vorremmo dire che tutto, in esso, respira un'atmosfera di composta serenità, non turbata neppure dal pian-

to sommesso, che s'indovina salire dalle antiche sinagoghe romane, che tanto piacquero al Gregorovius.

Ed è la stessa tristezza, così congeniale del Belli, che si soffonde sui versi, a suggerirci pensieri rassegnati sulla difficoltà a vivere momenti come questi, di reciproca comprensione e di umana convivenza: gl'ideali supremi cui certo dovette aspirare tutta l'anima del Poeta.

E concluderemo rilevando che il Belli, per gli Ebrei, non nutrì alcuna particolare predilezione: li ritrasse fedelmente nella loro vita e nelle loro abitudini, considerando con commossa simpatia le loro particolari miserie, che si sposavano a un più vasto quadro di sofferenze e di lagrime; e così pure non mancò di fustigare con la consueta violenza l'esosità di quelli fra loro che avessero varcato la soglia che divide il mondo degli oppressi da quello degli oppressori; ma soprattutto li volle parte integrante della sua immortale pittura di Roma e del popolo romano.

Tutto questo con intendimenti e con mezzi di poeta; intendimenti e mezzi che, talvolta, possono pervenire all'individuazione del senso più vero e più profondo della storia, se non addirittura a modificarne o a determinarne il corso.

13 11 05

Tra Roma e Piemonte

Il lessico di alcuni sonetti di G.G. Belli

DI DARIO PASERO

La lettura di una ristretta scelta dei *Sonetti* di G.G. Belli[1] mi ha indotto a riflettere su alcuni vocaboli che, usati dal poeta in questi testi, hanno anche un riscontro nella lingua piemontese, sia in quella parlata (registrati quindi nei vocabolari dell'uso[2]) che in

1. Si tratta dell'edizione a cura di G. Vigolo; Milano, Mondadori (Coll. "I Meridiani"); 1978³.

2. I vocabolari consultati sono: C. ZALLI, *Dizionario piemontese italiano, latino e francese*; CARMAGNOLA, 18302 (2 voll.); M. PONZA, *Vocabolario piemontese–italiano*; Torino, 1859 (che conclude una serie di lavori parziali, a partire dal *Dizionarietto Piemontese–italiano*, del 1826, riedito poi nel 1827, '34, '43, '46 e '47. Questo vocabolario, scritto da un abate professore di Grammatica per insegnare il toscano letterario ai piemontofoni, esclude in genere le voci triviali); V. DI SANTALBINO, *Gran dizionario piemontese–italiano*; Torino, 1859 (rist. anast. 1981); G. DAL POZZO, *Glossario etimologico piemontese*; Torino, 1888 (etimologie spesso fantasiose); A. LEVI, *Dizionario etimologico del dialetto piemontese*; Torino, 1927 (rist. anast. 1981; che pecca, più degli altri dizionari, di eccessivo filofrancesismo e filoprovenzalismo nelle etimologie); G.F. GRIBAUDO, *Ël neuv Gribàud–Dissionari piemontèis*; Torino, 19832 (l'opera di gran lunga più completa ed esaustiva). Importante, ma parziale, *I dialetti italiani–Dizionario etimologico*, a cura di M. CORTELAZZO e C. MARCATO; Torino (UTET), 1998. Per le voci di origine toscana si è consultato il M. CORTELAZZO, P. ZOLLI, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana* (DELI); Bologna (Zanichelli), 1999; oltre a P. FANFANI, *Vocabolario dell'uso toscano*; Firenze (Barbera), 1863 e a S. BATTAGLIA, *Grande Dizionario della lingua italiana*, Torino (UTET, 21 voll.; 1961–2002). Per quanto riguarda i dizionari piemontesi occorre infine osservare che i vocaboli sono, dai lessicografi, spesso scritti con grafie differenti.

quella scritta, presenti in autori di poco anteriori o contemporanei del poeta romano[3].

Ricordiamo che personaggi significativi della cultura piemontese, che parlavano (e scrivevano) nella loro lingua materna, furono presenti a Roma, e alcuni anche per parecchi anni, proprio ai tempi del Belli. Come esempio possiamo citare Massimo d'Azeglio (Torino, 1798–1866), che, vissuto a Roma nel decennio 1820–'30, scrisse in piemontese una lunga scena dell'autobiografico *I miei ricordi*; e così anche l'astigiano Angelo Brofferio (Castelnuovo Calcea, 1802–Locarno, 1866) che, agli esordi come autore teatrale, fu nell'Urbe nel 1828, dedicandosi poi, dal 1831, alla composizione di molte (e famose) *Canzoni piemontesi*, in più d'una delle quali possiamo trovare somiglianze — e non solo linguistiche — con l'opera del Belli.

È appena il caso di segnalare che nessuna parentela diretta (se non la remota comune origine neo–latina) c'è tra la parlata romana e quella piemontese e che nella prima metà del secolo XIX molto difficilmente si poterono verificare influssi reciproci.

Non si può certamente parlare, almeno per questi anni presi in esame, né di romanismi nel piemontese né di piemontesismi nel romanesco, ma è comunque ipotizzabile una derivazione comune (in genere dal francese[4], ma non solamente da questa lingua) di alcuni vocaboli, che possono dimostrare una volta di più come le lingue, anche quelle minori, si muovano su strade quanto mai imprevedibili e non sempre, purtroppo, completamente da noi esplorabili.

3. A titolo esemplificativo è stato condotto lo spoglio lessicale, relativo ai termini qui presentati, dell'opera di tre scrittori molto significativi della letteratura piemontese dei secoli XVIII e XIX. Ignazio Isler (1699 o 1702–1778; *Tutte le canzoni e poesie piemontesi*; Torino, 1968), Edoardo Ignazio Calvo (1773–1804; *Poesie piemontesi e scritti italiani e francesi*; a cura di G.P. Clivio; Torino, 1973) e Angelo Brofferio (1802–1866; *Canzoni piemontesi*; Torino, 2002)

4. Fondamentale, a questo proposito, è lo studio di G.L. NARDIN, *Ricerche sulla lingua di G.G. Belli: i francesismi*, in "Filologia moderna" 1 (1976), pp. 277–351. In esso si trovano alcuni francesismi che, presenti anche nel piemontese, si leggono in sonetti belliani da me non ancora analizzati (*bonè*, 921; *chenchè*, 921; *decrotore/decretone*, 17, 523, 1810; *futtre/futre*, 1889, 2257; *gabbarè*, 1589; *gianfutre*, 300, 2210, 2258; *ponzò*, 654, 824; *sacranone*, 2257; *sfotte er cane*, 195; *tiratore*, 983, 1661).

Va da sé che questo mio intervento vuole essere solo un primo stimolo alla ricerca e che molto resta ancora da fare su questa strada: sia per quanto riguarda lo spoglio completo dell'opera belliana (lavoro certo lungo e impegnativo, ma non impossibile) sia per quanto attiene all'approfondimento della conoscenza non solo del periodo romano del Brofferio (ricerca già di per sé meno semplice, stante la mancanza, almeno per quanto ne sappia io, di testimonianze e documentazione oggettiva, se escludiamo quel poco che lo scrittore stesso ci dice nella sua autobiografia, in cui però ogni aspetto linguistico è trascurato), ma anche di altri personaggi ed avvenimenti che potrebbero rivelare una ulteriore presenza linguistica piemontese a Roma (penso, per esempio, all'occupazione francese durante la 1ª repubblica romana degli anni 1798–99, anni in cui molti piemontesi furono arruolati nell'esercito napoleonico).

I vocaboli presenti nei 535 sonetti dell'edizione Vigolo[5] che possono presentare qualche interesse sono in totale 21. Vediamoli seguendo l'ordine alfabetico.

Bizzoca

Sonetto 1519 (376; *La padrona bbizzoca*), titolo e Sonetto 1513 (373), v. 7 (*bbizzochi*). Glossato come "pinzochera" ("pinzocheri").

Zalli I, p. 102: Bisöch, *Bisöca*, V. *Bigöt, bigöta*.

Ponza, p. 241: *Bisoca*, sf. bacchettona, santessa, spigolistra, bizzoca. Al maschile: *bisoch*, sm. collotorto, santoccio.

Sant'Albino, p. 252: *Bisoca*. Bizzoca, bigotta, bacchettona, beghina, pinzochera, spigolistra, collotorto, santessa, picchiapetto, graffiasanti. Falsa devota.

Levi, p. 52: *bizóch*, "bacchettone, connesso con l'it. a. *bizzocco* (d'incerta origine)".

Gribaudo, p. 113, s.v. *Bisòch*, Bigotto, bizzoco. L'etimo proposto dal Gribaudo è il basso latino *pinzocha* (monaca del terz'ordine), mentre il DELI lascia la questione aperta (p. 224; s.v. *bizzòco*).

5. Il numero identificativo di ogni sonetto è, comunque, quello che esso ha nell'edizione completa in 3 volumi, curata sempre da Giorgio Vigolo, per le edizioni Mondadori, nel 1952; tra parentesi si riporta anche il numero dell'edizione da me consultata.

Battaglia II, p. 265: Bizzoco, Uomo o donna (per lo più appartenente al terzo ordine francescano) che conduceva vita povera e devota (nei secoli XIII e XIV). 2. Bacchettone, ipocrita.
Cfr. Isler, canzoni 43 e 46 (titolo: *Le Bizòche*), glossato nell'edizione come "pinzochere, beghine".

Bonemane

Sonetto 1658 (410), v. 7 (*bbonemane*), glossato con *mance*.
Ponza, p. 248: *Bonaman*, sf. mancia, palmata, benandata, paraguanto.
Sant'Albino, p. 262: *Bonaman*. Buona mano, mancia, paraguanto, benandata [...].
Gribaudo, p. 122: *Bon-aman*, mancia.

Buggiarona (-e, -i)

Sonetti 57 (2), v. 10; 281 (43), v. 3; 291 (48), v. 2; 318 (51), v. 14; 361 (69), v. 4; 394 (77), v. 6; 435 (89), v. 6; 720 (161), v. 2; 991 (230), v. 14; 1007 (236), v. 11; 1557 (386), v. 14; 1612 (397), v. 13; 1839 (454), v. 5; 1918 (477), v. 9.
Zalli I, p. 111: Bosaron, add. briccone, birbone, guidone, cialtrone, monello, mariuolo, birboncello, scaltro, smaliziato, furbacchiotto, bricconcello, *nebulo, nequam, impudens, perditus, vafer, versutus, callidus*, grand fripon, petit fripon, mauvais, sujet.
Ponza, p. 222: *Bosaron*, sm. furbaccio, astuto, mariuolo, smaliziato; inter. per bacco!, canchero! *Bosarona*, agg. femm. trista, cattiva, maliziosa, astuta.
Sant'Albino, p. 267: *Bosaron*. Sorta di giuramento. *Bosaronot*. Detto a persona, vale birbantello, bricconcello, furbacchiotto, furfantello.
Levi, p. 65: *buzarún*, "mariuolo. Da prov. m. *boujarroun* "bricconcello", sp. *bujarron* "sodomita" (derivato di *bulgaro* in quanto significò "pederasta").
Gribaudo, p. 127: *Bosaron*, Furfantello, birbone.
Fanfani, p. 185: *buggeróne*, Sodomita.
Battaglia II, p. 432: Ingannatore, imbroglione.
DELI, s.v. *buggerare*, riporta solamente *buggeréssa*: dal tardo latino *bugerum*, variante di *bulgarus*, nel senso di "sodomita".
Cfr. Calvo, *Petission dij can a l'ecelensa Ministr dla poliss*, v. 49 (*sti bosaron*, tradotto da Clivio con "questi imbroglioni"); Brofferio, *Mia entrada*, v. 22 (*bosaron*, come sostantivo per "imprecazioni"), *La rason*, v. 28 (*bosaron*, come aggettivo col valore di "assurdi"), *Sor baron*, v. 62 ("bestemmie, imprecazioni"), *Biografìa piemontèisa*, v. 31 (come aggettivo per "ardito, audace"), *L'umanità e 'l mërluss*, v. 15 (*bosaron-a*, come aggettivo nel senso di "briccona").

Si trova inoltre la forma *bosaron* (femm. *bosaron-a*) in altri poeti dei Settecento e della prima metà dell'Ottocento, o come insulto (e.g. nel sonetto *Sent, Amor bosaron*, del cav. Vittorio Borrelli) o come intercalare esclamativo (cfr. V.

Bersezio, *Le miserie 'd monsù Travèt*, passim). Sparisce negli autori dalla seconda metà del secolo XIX e nell'uso moderno.

Bujje

Sonetto 199 (27), v. 8. Glossato con *chiasso*.
Dal Pozzo, p.61: *Bùja*, mastello; lite, rancore (Biondelli).
Levi, p. 61: *buia*, "immollamento; mastello; zuffa". Estratto da *buie* [...] dal concetto di "bollore".
Gribaudo, p. 120: *Boja* (rissa, lite).

Cacca

Sonetti 485 (107), v. 12; 815 (183), v. 7; 819 (184), v. 1; 1870 (459), v. 8. Glossato con *arroganza*.
Zalli I, p. 130: Cachèt, ciarla, chiacchera, ciancia, loquacità, ciarleria, cicalamento, *loquacitas*, *garrulitas*, caquet. Per orgoglio, *fè bassè 'l cachèt*, rintuzzare l'orgoglio, *audaciam retundere*, *reprimere*, rabattre ou rabaisser le caquet, babil.
Ponza, p. 248: *Cachet*, sm. ciarleria, cicalamento, loquacità e *fig.* boria, superbia, orgoglio. *aussè 'l cachet*, *fig.* rizzare, alzar la voce, le corna, la cresta, venir in superbia, insolentire.
Sant'Albino, p. 300: *Cachet*. Loquacità, ciarleria, garrulità, cicalamento, cinguettaria. *Aossè el cachet*. Alzar la voce, alzar la cresta [...] insolentire, imbaldanzire, farsi ardito, insuperbire.
Levi, p. 69: *cachét* "verbosità". Da prov. e fr. *caquet* "id.".
Gribaudo, p. 150: *cachèt* (sfrontatezza; *aussé 'l cachèt*, alzare la cresta), con etimo indicato nel fr. e prov. *caquet* (cfr. *rabaisser le caquet*, far abbassare la cresta).
In francese il verbo *caqueter*, secondo l'Alessio (*Grammatica storica francese*, vol. II; Bari, 1955; p. 230), sarebbe onomatopeico dal verso della gallina.
Cfr Isler, canzone 4 (*aussèissa pa tant ël cacat*: *cacat* è forma arcaica), 17, (*abassete col cacat*) e 19 (*aussand ampò 'l cacat*); Calvo, *Fàule moraj X*, *Ël Balon volant e le Grùe*, v. 11 (*s' pretende ancor d'aussé 'l cachèt*, "se pretendete ancora di alzare la voce").

Cacamme

Sonetti 11 (1), v. 2 e 944 (213), v. 7. glossato con *Autorità ebraica in Ghetto. Dall'ebraico* haham: *"il dotto"*.
Zalli I, p. 130: Cacàm del paìs, il principale del suo villaggio, l'arcifanfano della villa, il primasso, *magister vici*, *ex loci primoribus primis*, le coq du villane, ou de la partisse, la plus forte tête, le premier, le principal d'un lieu.
Ponza, p. 248: *Cacam*, sm. arcifanfano, primasso, primate.
Sant'Albino, p. 300: Primate [...] principale. In questo vocabolario non c'è però alcun riferimento all'origine ebraica.

Dal Pozzo, p.63: *Cacàm*, primasso; sincope dell'arabo *kaim-makan*, dignità di luogotenente.
Levi, p. 69: *cacám* "pezzo grosso; sapiente". Voce ebraica (Boll. stor.-bibl. subalp., anno XVIII, p. 378). Cfr. prov. m. *cacan* "id."
Gribaudo, p. 150: *Cacam*, "borioso, saccente" [E(timologia): ebr.].
Cortelazzo-Marcato (s.v.) lo danno come marchigiano (Macerata) nell'espressione *lu fìju de Cacàmme* ("persona saccente")[6].

Ciarafano

Sonetto 1242 (283), v. 1. Glossato con *Un uom da nulla*.
Zalli I, p. 171: Ciarafe, V. *Banastre*.
Ponza, p. 296: *Ciarafi*, sm. pl. affari, negozi, faccende, arnesi, masserizie di poco valore, bagaglie.
Sant'Albino, p. 363: *Ciarafi*. V. *Banastre* (ciarpame), *Rumenta* (arnesi, masserizie vecchie di poco valore)
Dal Pozzo, p.71: *Ciaràfi*, ciarpami, faccendiere; ted. *raffen*; fr. *raffler*, portar via.
Levi, p. 85: "ciarpame, cianfrusaglia". Estratto da *ciarafiè* "lavoricchiare". Derivato di **ciarafía*, metatesi di *ciafaría* "affaccendamento". Metatesi forse giocosa di *faciaría*."
Gribaudo, p. 197: *Ciarafi*, Oggetto inutile.
Cfr. Isler, canzone 30 (*ciaraf*, nel senso appunto di "oggetti da nulla").

Corata

Sonetto 420 (84), v. 13 ("cuore... l'insieme de' visceri del petto").
Zalli I, p. 196: Corà, corata, polmone dei vitelli destinato a cibo, *vitulinum pactus* (forse: *pectus*?), poitrine de veau, mou.
Ponza, p. 330: *Corà*, sf. corata, cuore, coratella, il fegato degli uccelli e sim.
Sant'Albino, p. 413: *Corà*. Pasto. Il polmone degli animali che si macellano, come di buoi, castrati, porci e simili.
Levi, p. 100: *curá* "polmone degli animali, che si macellano". Da lat. *corata*, plur. neutro (divenuto sing. femm.) di *coratum* "id.".
Gribaudo, p. 240: *Corà*, "Frattaglie (specie polmoni)".

6. A questo proposito ricordiamo alcune forme giudeo-romane comparabili con altrettante forme giudeo-piemontesi: *chatanne*, sposo (piem. *chadan*, fidanzato, sposo), *misvà*, precetto (piem. *mitzvà*, opera buona, precetto), *gallach*, prete cristiano (piem. *galach*, prete), *achlone*, mangione e *achlare*, mangiare (piem. *achlé*, mangiare), *davarre!*, taci (piem. *davar*, silenzio), *mangkodde*, denaro (piem. *manòd*, denaro), *pachade*, paura (piem. *pachad*, paura).

Così anche in italiano, cfr. DELI, s.v. *coràta*, cuore, polmoni e milza di animali macellati; dal latino parlato **corata* (plurale di *coratum*), derivato di *cor* "cuore".
Battaglia III, p. 762: Il cuore e gli altri visceri (polmoni, fegato, milza); interiora, visceri (dell'uomo e degli animali).
Cfr. Isler, canzoni 3, 8, 12, 31 e 53 (*passim*).

Fotta

Sonetti 548 (125), v. 5; 984 (225), v. 6; 1335 (311), v. 4. Commentata come "ridicola impostura", oppure "materie" (*fotte*) o ancora "il mal umore".
Zalli I, p. 361: Fot, v(oce). bassa, stizza, sdegno, bile, cruccio, *ira, bilis, indignatio*, dépit, fâcherie, chagrin.
Sant'Albino, p. 592: *Fot*. Stizza, bile, sdegno, collera, cruccio, rabbia.
Levi, p. 126: *fut* "sdegno, stizza". Estratto da *fute* (V.) [*fute* "sfottere; gettare". Lat. *futuere*].
Gribaudo, p. 364: *Fot (Fota)*, Ira, collera; Dispiacere (ted.: Wuth, stizza; catal.: enfutismarse, adirarsi).
Cfr. Brofferio, *Mia entrada*, v. 21 (*fot*, "rabbia"), *La carafin-a rota*, v. 37 e 95 (*fota*, "rabbia, stizza"), *Set d'agost*, v. 34 (*fan sauté 'l fot*, "fan saltare la mosca al naso, fan venire la stizza"), *La Providensa*, v. 5 (*fot*, "rabbia"), *La sentenza 'd Minòss*, v. 93 (*a pioro 'd fot*, "piangono di collera").

Gargante

Sonetti 154 (17), v. 7 e 731 (165), v. 1 (*Garganti*). Glossato rispettivamente con "di mala fede" e con "Bravi. * Protervi e in mala fede".
Zalli I, p. 383: Gargàss, o *gargon*, pegg. di *gargh*, poltronaccio, *ignavissimus*, grand paresseux, cagnard.
Ponza, p.498: *Gargh*, agg. pigro, poltrone, neghittoso, infingardo.
Sant'Albino, p. 615: *Gargh*. Poltrone, poltro, pigro, infingardo, accidioso.
Dal Pozzo, p.103: *Gargh*, pigro; ted. *kargr*, pigro. (Diez, *gargo*).
Gribaudo, p. 388: *Gargagnan*, V. *Gargh*, Pigro, poltrone (cfr. ted.: Karg, spilorcio, scalzo). Mentre per *Gargagnan*, Protettore (cfr. fr. arg.: carcagne, usuraio).
Battaglia VI, p. 592: Prestante, gagliardo [Voce romanesca].
Cfr. Isler, canzone 21 (*gargarìa*) e 28 (*gargass*).

Ghetti

Sonetti 740 (166), v. 3 e 991 (230), v. 9. Rispettivamente nella frase (740) *s'ha da fà ttutti sti ghetti*, glossato con "strepiti" e semplicemente (991) *li ghetti*, glossato ancora con "gli strepiti".
Zalli I, p. 393: s. v. Ghët [...] *fè*, o *smiè un ghët, na sinagöga*, si dice quando molti insieme vogliono dire il fatto loro, onde fanno una confusione che rassembra quella degli Ebrei, quando cantano nelle loro scuole, fare un chiasso, *tumultuari, turbas facere*, faire du vacarme.

Ponza, p. 504: dà solamente il significato concreto, senza esempi del valore traslato (*Ghet*, sm. ghetto, luogo separato in alcune città cristiane, dove sogliono vivere gli ebrei).

Sant'Albino, p. 624: *Ghet*. [...] *Fe un ghet dla malora*. fig. Fare un ghetto o una sinagoga. Dicesi quando molti insieme vogliono dire il fatto loro; onde fanno un susurro, una confusione, come sembra quella degli ebrei, quando cantano nelle loro scuole.

Gribaudo, p. 400: *Ghet*, Ghetto; Fracasso, confusione. Mdd: *Pianté (fé) un ghet*, far chiasso; *Smijé un ghet*, sembrare un bordello. Notiamo che anche in Belli viene spesso messo in evidenza il legame tra "ghetto" e "prostituzione".

Anche in italiano: *fare un ghetto*, far baccano, confusione. Cfr. Fanfani, p. 432: *Fare un ghetto*, si dice quando molti insieme vogliono dire il fatto loro, onde fanno una confusione come sembra quella degli Ebrei quando cantano nelle loro scuole.

Battaglia VI, p. 729: *Fare un ghetto*: far confusione; far baccano.

Cfr. Brofferio, *Sùplica chinèisa*, v. 44 (*un fotù ghet*, "un porco ghetto", col senso di "confusione, disordine").

Giuncate

Sonetto 794 (179), v. 8. Nell'espressione: *Come giuncate drento a le froscelle!*

Zalli I, p. 401: Gioncà, fior di siero rappreso al fuoco, ricotta, *caseus secondarius*, recuite chaude.

Ponza, p. 509: *Gioncà*, sf. felciata, giuncata; fecciata.

Sant'Albino, p. 631: *Gioncà*. Giuncata, felciata, fiorita. Ricotta, ossia il siero del latte [...] serrato, senza insalarlo, tra giunchi tessuti insieme in forma di graticola.

Levi, p. 143: *giuncá* "ricotta". Da lat. **giuncata*, così detta da' *giunchi*, su cui si pone a scolare.

Gribaudo, p. 413: *Gioncà*, Ricotta (scolata sui giunchi). Lat. med.: zonca, zoncata; cfr. prov. ant.: joncada; prov. mod. jouncado; franc.: jonchée.

In italiano cfr. DELI, s. v. *giuncàta*, latte coagulato senza sale, che si lascia scolare tra giunchi o foglie di felci; da *giunchi*, fra i quali si poneva il latte rappreso.

Battaglia VI, p. 884: Latte rappreso e non salato posto a scolare in cestelli di giunco o su piccole stuoie.

Inciarmature

Sonetti 857 (193), v. 2 e 1230 (279), v. 11 (come forma verbale: *inciarmava*). Glossato con * "Malìe" da *inciarmà* (857) e *Inciarmare*: ammaliare (1230).

Zalli I (appendice), p. 11: Anciarm, sost. Incantesimo, fatucchieria, malìa; *fascinatio*; charme. *Anciarmè, v. att., rendere invulnerabile, impenetrabile, o dotare d'altra qualità prodigiosa; ciurmare, fatare, ammaliare, *incantare, invulnerabilem praestare*, ensorceler, charmer, enchanter.

Ponza, p. 105: *Anciarm*, sm. veneficio, incantesimo, fatamento, fatucchieria; *Anciarmè*, v. ammaliare, affatappiare, fatare.
Sant'Albino, p. 71: *Anciarm*. Incantesimo, prestigio, incanto, fàscino, fascinazione, fattucchieria, stregoneria, malìa, maleficio. *Anciarmè*. Incantare, ammaliare, affatappiare, affatucchiare, affascinare, indozzare; e nell'uso, rendere smemorato, stupido, immobile, ecc. come per incantamento. Talora dicesi per abbagliare, accecare.
Levi, p. 8: *anciarmè* "stregare". Da fr. a. *encharmer* "id." (mod. *charmer*).
Gribaudo, p. 25: *Anciarm*, Incantesimo, malocchio, fattura; Fascino. *Anciarmé*, Stregare, Affascinare (lat.: carminare [in realtà da *incarminare*]; fr. charmer, da *carminare*).
Battaglia VII, p. 677: Affascinare, incantare (raro) [adattamento del fr. *charmer*].
Nardin (*art. cit.*, p. 322) cita *inciarmà*, con molti esempi tratti da altri dialetti italiani, ma non dal piemontese.

Posca

Sonetto 349 (65), v. 10. Glossato: *Posca* è veramente una miscela di aceto e acqua.
Zalli II, p. 225: Posca, acqua passata per vinacce, acquerello, vinello, *lorea*, piquette, vin de coupeau. *Posca*, liquore da bere d'infimo prezzo fatto con acqua ed aceto; posca, *posca*, liqueur faite avec de l'eau et du vinaigre.
Ponza, p. 689: *Possca*, sf. acquerello, vinello.
Sant'Albino, p. 920: *Posca*. Posca. Propr. liquore fatto con acqua e aceto, ma dicesi comun. per vinello.
Dal Pozzo, p.158: *Pòsca*, vin leggero, vinello; italiano *posca*, acquarella che si ha dalle vinaccie; lat. *posca*, bibita antica militare fatta d'acqua ed aceto [...].
Levi, p. 208: *pusca* "vinello". Da lat. posca "bibita d'acqua e aceto".
Gribaudo, p. 693: *Posca*, Vinello (lat.: posca, acqua e aceto).
Dato come "piemontese–lombardo" (e in forme diverse: umbro e friulano) da Cortelazzo–Marcato (s. v.), che, citando il FEW (1922 e sgg.), ricordano che è "termine popolare nell'Italia settentrionale e centrale e in Francia, mentre in italiano e nella penisola iberica è voce dotta" (p. 343).
Battaglia XIII, p. 1013: Bevanda composta di acqua e aceto; abetella. – Anche: vino di bassa gradazione o di cattiva qualità; vinello [Ant. e letter.] Voce dotta, lat. *posca*, corradicale di *potare* "bere" e *potus* "bevuto, bevanda".
Cfr. Isler, canzone 26 (*ch'a l'é né vin né posca*, col valore proverbiale di "non essere né carne né pesce") e 46 (*idem*)

Rameggia

Sonetto 731 (165), v. 1. Forma verbale (ind. pres. 3ª sing.) dal verbo *rrameggià*, glossato con "Delira".

Dal Pozzo, p.164: *Ramà*, sprazzo di pioggia o di pazzìa; borg. *ramèit*, *ramè*, fogliame.
Gribaudo, p. 724: *Ramà*, Accesso. Mdd: *Avèjne na ramà*, avere un'idea fissa.

Scinisce

Sonetti 1904 (473), v. 6 e 1935 (483), v. 5. Glossato: *Ciníce*: "carbone trito", o "carbone di ramoscelli" (1904) e *Cinigia* [...] s'intende "gli avanzi triti del carbone" (1935).
Zalli II, p. 407: Sinìsia, cenere calda, cenere che conserva il calore o che ha del fuoco; ciniglia, *cinis caldus*, cendres chaudes.
Ponza, p. 781: *Sinisia*, sf. ciniglia.
Sant'Albino, p. 1056: *Sinisia*. Ciniglia. Cenere molto calda, e talora mista con fuoco.
Levi, p. 242: *sënizia* "cenere calda". Da **cinitia*, derivato di lat. *cinis*.
Gribaudo, p. 825: *Sinisia*, Cenere calda con brace.
Battaglia III, p. 158: *Ciniglia*, Cenere calda ancora mista a qualche favilla di fuoco (Ant. e letter.).

Smiccelo

Sonetto 2051 (505), v. 10. "Smiccialo, osservalo attentamente".
Levi, p. 253: *smicè* "sbirciare". Da lomb. *smicciá* "id." (connesso con *micio* "gatto").
Gribaudo, p. 830: *Smicé*, Sbirciare (lomb.: *Smicciá*; cal.: *smicciari*).
Cfr. napoletano, *smicciare*: sbirciare. Cortelazzo–Marcato ipotizzano (p. 406), seguendo il DEI (Battisti–Alessio, 1950–57), "*sbirciare* forse incrociatosi con *miccio* "somarello". Più probabile invece una formazione a partire da *miccia* "lucignolo, stoppino del lume", accostandolo a forme gergali quali *lumare*, *slumare*, da "lume".
Battaglia XIX, p. 170: Sbirciare, adocchiare, osservare, scorgere con un'occhiata [Voce di area umbra e romana, forse da accostare a *miccio*, asino, somaro; persona ignorante, ottusa].

Spreme er limone

Sonetto 1796 (436), v. 6. Nel senso di: "Giunge le mani stringendole".
Zalli II, p. 443 (s.v. *Sperme*): [...] *Sperme i limon*, fig. in m(odo) b(asso), esser chiesolastico, esser dato alla santocchieria, far il santarello, far il collotorto, lo spigolistro, il bacchettone, il baciapile, fingere santità, *probitatem vel pietatem simulare*, faire le bigot, le cagot, le tartufe, faire le miquelot.
Ponza, p. 563 (s.v. *Limon*) *spërme i limon*, *fig.* far il collo torto, lo spigolistro, il bacchettone, il baciapile.
Sant'Albino, p. 1084: *Sperme ii limon* (s.v. *Sperme*). fig. fare il santinfissa, il baciapile, il collo torto, esser dato alla santocchieria, fare il santerello. Fingere santità.

Gribaudo, p. 483 (s.v. *Limon*). Mdd: *Spërme ij limon*, essere bigotto.
I dizionari piemontesi non spiegano l'origine dell'espressione, cioè giungere le mani, stringendole, come in atto di preghiera, così da compiere un gesto simile a quello dello spremere un limone.
Cfr. Isler, canzoni 19 (*se a sprem nen ij limon*) e 46 (*spërme ij sò limon*).

Taffia

Sonetti 1706 (418), v. 2 e 2093 (516), v. 13. Glossato con: Mangia (1706: *taffia*, forma verbale) e con Una pappata fuor di misura (2093: *taffiata*, sostantivo).
Zalli II, p. 499: Tafiada, v(oce) b(arbara) buon pasto, corpacciata, il mangiar bene, raffio, ventricoli repletio, bafre, repas abondant, goinfrade. Tafiè, mangiar bene, far una corpacciata, taffiare, *explere se*, *cibis se ingurgitare*, *effarcire se*, bafrer, officier bien.
Ponza, p. 822: *Tafiada*, sf. scorpacciata, satolla; *Tafiè*, v. cuffiare, pappare.
Sant'Albino, p. 1128: *Tafiada*. Taffio. Banchetto lauto; ed anche scorpacciata, pacchiamento. *Tafiè*. Taffare, scuffiare, sbasoffiare. Mangiare smoderatamente.
Dal Pozzo, p.207: *Tafiè*, far una buona mangiata; ted. *tafeln*, imbandir la mensa.
Levi, p. 270: *tafiada* "scorpacciata". Da lomb. *taffiada* "id.".
Gribaudo, p. 884: *Tafié*, Mangiare smoderatamente (t. pop.). (b. osco: tabulare [ma probabilmente: *tafulare*]; lat.: tabula [in realtà: tabulare]; a. it.: taffiare). *Tafiada*, Scorpacciata (cfr: lomb.: taffiada).
Cortelazzo–Marcato segnalano *taffio* come: (campano), "pranzo pasto"; (laziale) "cibo" (p. 428).
Battaglia XX, p. 666: Pranzare lautamente, mangiare a sazietà. – Anche: ingozzarsi, abbuffarsi [Region.]
Cfr. Isler, canzone 48 (*dòp avèje tafià pro*, "dopo aver fatto una bella scorpacciata").

Vergna

Sonetto 1818 (447), v. 12. Glossato con "iattura".
Zalli II, p. 495: Svergna, V. *Smörfia*.
Ponza, p. 854: *Vergna*, sf. smorfia, scherno.
Levi, p. 295: *vergna*, "smorfia". Estratto da *svergna*; (s.v., p. 268), "beffa". Da lomb. *sbergna*, *svergna* "id." (da sp. *bernia* "rozzo pannolano", con senso desunto dal costume fr. di *berner* "beffare alcuno facendolo saltare sopra una coperta".
Gribaudo, p. 961: *Vergna*, v. *Svergna* (s.v., p. 879), Sberleffo (lat.: verne; cfr: nap. vernia, sconcezza).
Cfr. Isler, canzone 37 ("gesti, smorfie") e 46 ("finzione, posa").

Zonajjo

Sonetto 1451 (351), v. 1. Glossato con: *Sonaglio*: minchione e peggio.
Zalli II, p. 425: Sonàj, *sonanbër*, balordo, sciocco, minchione, folle, *bardus*, *socors*, *stipes*, sot, stupide, niais.

Ponza, p.789: *Sonai*, agg. sciocco, babbuasso. Poco oltre: *Sonajada*, sf. scampanata, *fig.* beffa e *Sonajè*, v. scampanare, *fig.* beffare, sonagliere.

Sant'Albino, p. 1071: *Sonaj*. fig. Minchione, sciocco, balordo, scempio, zugo.

Gribaudo, p. 838: *Sonaj*, Testicolo, Sciocco.

Cfr. Calvo, *A un scolé 'd Zenon*, v. 33 (al plurale, col valore concreto di "coglioni", da cui potrebbe forse essere derivato quello traslato di "stupido"); idem, *Fàule moraj I, L'Intendent e 'l Poj*, v. 58 (reso da Clivio con "gonzo") e *V, La Passra solitaria e la Berta*, v. 15 (tradotto con "minchioni"); Brofferio, *La fogassa*, v. 38 (tradotto per traslato con "gazzettiere", ma il significato letterale è chiaramente di "stupido"), *Sor baron*, v. 58 (per traslato "sobillatori"), *Mia surtìa*, v. 33 ("minchione", riferito all'autore stesso), *Patriotism 'd piassa Castél*, v. 6 ("sciocchi"), *Biografìa piemontèisa*, v. 49 ("sciocchi"), *Bast vej e grupia neuva*, str. 10 ("sciocchi").

Presente anche nel Porta (94; *Ricchezza del vocabolari milanes*; p. 589 ed. Isella 1975, v. 2: *per nominà i cojon! Gh'han ditt sonaj*).

Battaglia XIX, p. 397: Testicolo [Figur.] Persona facilmente raggirabile o di scarsa intelligenza; sciocco.

Glosse belliane

In margine alla II edizione dei *Sonetti* belliani a cura di Marcello Teodonio*

DI STEFANIA LUTTAZI

La pubblicazione della seconda edizione, riveduta e aggiornata, dei *Sonetti* di Belli curati da Marcello Teodonio per l'editore Newton&Compton (la prima era del 1998), offre un ottimo pretesto per parlare di sonetti, andando a rileggere qualche testo più o meno a caso, in quell'ottica dell'apri-e-chiudi e dell'incontro casuale che lo stesso G.G.B. aveva previsto per la sua raccolta.

« Un volume da prendersi e lasciarsi, come si fa de' sollazzi, senza bisogno di progressivo riordinamento d'idee. Ogni pagina è il principio del libro: ogni pagina è il fine ». Così Belli nella sua *Introduzione*; andrebbe detto che questa straordinaria qualità di essere un perfetto *livre de chevet* è dovuta, più che alla "frammentarietà", alla poliedricità e articolazione della musa belliana, che si traduce nella possibilità di trovare il sonetto giusto per ogni occasione (e infatti tra i belliani impenitenti è invalsa l'abitudine di affrontare i fatti del giorno e della storia inviandosi sonetti di commento...). Tuttavia, spesso i sonetti non si susseguono interamente a caso, ma formano delle serie logiche più o meno scoperte: è il caso ad esempio della coppia *Er buscio de la chiave* e *La bbona nova*, che lo stesso autore lega in successione, ma cui aggiungerei anche *Li dannati* e *Le du' sentenze*.

* Il presente articolo vuol essere una semplice chiacchierata con i lettori: niente note e niente riferimenti bibliografici. Palazzeschianamente, lasciatemi divertire.

Il parlante, nei primi due sonetti, è un servo, probabilmente anziano, che racconta ammiccante agli altri servitori l'ennesimo incontro clandestino tra "la padrona" e un "contino" spregiudicato e di notevole capacità dialettica, che non esita a ridisegnare la mappa dell'aldilà pur di piegare ancora una volta ai propri desideri la signora dagli scrupoli intensi ma di breve durata:

Gran nove! La padrona e cquer Contino
scopa de la scittà, spia der Governo,
ar zòlito a ttre ora se chiuderno
a ddì er zanto rosario in cammerino.

«Ebbè», cominciò llei cor zu' voscino,
«sta vorta sola, e ppoi mai ppiù in eterno».
«E cche! avete pavura de l'inferno?»,
j'arisponneva lui pianin pianino.

«L'inferno è un'invenzion de preti e ffrati
pe ttirà nne la rete li merlotti,
ma nnò cquelli che ssò spreggiudicati».

Fin qui intesi parlà: poi laggni, fiotti,
mezze-vosce, sospiri soffogati...
Cos'averanno fatto, eh ggiuvenotti?

Il quadretto di genere si apre a una riflessione profonda e di carattere metafisico nel sonetto successivo, in cui, sotto forma di sillogismo, il servo trae le necessarie conclusioni dall'affermazione del contino, dongiovannesca più che giacobina, che l'inferno sia un'invenzione della Chiesa per tener buoni i fessacchiotti:

Dunque nun c'è ppiù inferno! alegramente.
Ecco er tempo oramai de fasse ricchi.
Dunque er dellà è un inzoggno de la ggente,
e nnun resta ch'er boja che cc'impicchi.

Sgabbellato l'inferno, ar rimanente,
se saperà ttrovà chi jje la ficchi.
Li ggiudisci nun zò Ddio nipotente,
e cqui abbasta a spartì bbene li spicchi.

La lègge, è vvero, è una gran bestia porca;
ma l'inferno era peggio de la lègge,
e ffasceva ggelà ppiù dde la forca.

L'onor der monno? e cche ccos'è st'onore?
Foco de pajja, vento de scorregge,
Er tutto è nnun tremà cquanno se more.

Non essendo più necessario preoccuparsi dell'inferno, non resta che la legge da temere, e persino la forca è incomparabilmente meno terribile della prospettiva della pena eterna. Infatti, la legge e la sua più diretta emanazione, la forca, colpiscono l'uomo nella sua sfera terrena, in quell'onor del mondo tanto lapidariamente definito nel penultimo verso; ma l'essenziale è sentirsi finalmente liberi dal terrore del castigo divino.

Una condizione che appare altamente desiderabile, ma che è comunque relegata in un ambito puramente ipotetico: un breve sogno, una visione utopica scatenata dall'affermazione dell'inesistenza dell'inferno.

Antonello Trombadori, dopo aver giustamente sottolineato l'importanza dell'ultimo verso del sonetto, osservava: «l'annuncio del Contino "scopa de la scittà, spia der Governo" che "l'inferno è un'invenzion de preti e ffrati" e che "er tutto e nnun tremà cquanno se more" implica almeno tre causali: a) perché come credenti si è capaci di dominare la morte; b) perché si è venuti al cospetto di essa mondi di peccato e perciò "senza paura de l'inferno"; c) perché si è miscredenti e si sfida il passaggio: don Giovanni. Il commento era già in Vittorio Alfieri: "Uom tu sei forte o vil? Muori e il saprai"». L'attribuzione dell'ultimo verso al contino mi sembra però errata, perché l'intero sonetto è chiaramente la prosecuzione del precedente (come lo stesso Belli sottolinea in nota), e dunque del discorso del servo, alter–ego del poeta. E anche l'interpretazione fornita del verso stesso non mi convince: l'intera ultima terzina suona piuttosto come il più angosciato desiderio di ateismo espresso da Belli.

Belli insomma si rende conto che la mancanza di fede sarebbe liberatoria (come infatti lo sarà per l'ultimo Leopardi: solo negando Dio e l'eternità si può non tremare di fronte alla morte), ma essa rimane una tentazione sporadica, subito rimossa; l'impossibilità di svincolarsi interamente da una fede vissuta come dubbio disperante credo abbia costituito per il poeta romano un ardente rimpianto (e ricorderei che in un verso del sonetto *La santissima Ternità* la fede è definita «la gabbia der crede»).

Più esplicitamente, anche se più semplicisticamente, lo stesso concetto torna in *A ppadron Giascinto*, in cui un effetto particolarmente curioso è ottenuto dall'interiezione «magaraddìo», che fa sì che proprio dal sommo creatore si impetri l'inesistenza dell'aldilà:

Ccusì, ffarzo sarà ppuro l'inferno!
Farzo? Magaraddìo, padron Giascinto!
Me parerebbe d'avé vvinto un terno.

Ma per il credente rimane in piedi la dicotomia inferno–legge che informa il sonetto *La bbona nova*. E allora ecco un sonetto sull'inferno (*Li dannati*) e uno sulla legge (*Le du' sentenze*). Dell'inferno Belli rifiuta (attraverso la parodia) tutte le immagini tradizionali, le fiamme, il brulicare dei corpi, le grida e gli alti lai:

Fijji, a ccasa der diavolo se vede,
tutt'in un mucchio, facce, culi e ppanze,
e ggnisuno llaggiù ppò stacce a ssede
co le duvute e ddebbite distanze.

Figurateve mò ccosa succede
fra cquelle ggente llà ssenza creanze!
carci, spinte, cazzotti: e ss'ha da crede
scànnoli d'oggni sorte e ggravidanze.

Sì, ggravidanze: e cchi ppò ddì er contrario?
quanno se sa cc'ar giorno der giudizzio
ce s'annerà cco ttutto er nescessario?

Ommini e ddonne! oh ddio che ppriscipizzio!
come a l'inferno er Cardinal Vicario
troverà mmodo da levajje er vizzio?

Già Vigolo aveva scritto come apparisse "evidente" il filo logico con i due sonetti precedenti: «Belli ha voluto rappresentare il diverso sentimento che nei vari strati sociali restava ancora dell'inferno. Il Contino non ci crede affatto; la dama ne ha solo una femminile paura: il vecchio servitore, per la cui bocca parla il popolo, ci crede ancora, come crede alla forca, ma ci crede ancor più con la fantasia fomentata da visioni barocche che con una fede reale». E sempre Vigolo rimarcava come la «visione spettacolosa di un carname brulicante» sia «incrinata dal sarcasmo», mentre per Samonà il sonetto è «probabilmente l'unico momento di scetticismo pieno riguardante l'inferno».

A mio avviso, al di là dell'ovvia ironia nei confronti di un repertorio di immagini che oggi definiremmo "pulp" o "trash", quel che è particolarmente interessante è che il poeta istituisce una fortissima continuità tra al–di–qua e al–di–là. I peccati sono gli stessi; gli strumenti di repressione pure (le minacce del cardinal vicario...).

Ma cosa è il peccato? È essenzialmente una debolezza dell'uomo; è costituito dalla sua mancanza di forza nei confronti di prove troppo grandi. Il peccato è voluto da Dio, che manda a morire l'uomo in una battaglia che si sa persa in partenza («Ommini da vienì,

ssete futtuti»). L'enigma del peccato, dipinto nei *Sonetti* in tutta la sua tragica essenzialità (oltre all'appena citato *La creazzione der Monno*, basti pensare a *Caino*, *Er ziconno peccato*, *Er peccato d'Adamo*), rimane il «gran busilli» che tormenta l'inquieta coscienza del «povero cristiano battezzato» («Volemo dunque dì cche ddar peccato / de maggnà un fico pe jjottoneria / er genio d'ammazzà nnaschi imparato?»), e a cui Belli cerca risposta nelle sue letture di questi anni, documentate dallo *Zibaldone*.

Legge Voltaire, legge Montesquieu, legge *Les Ruines ou méditations sur les révolutions des empires* di Charles-François Chassebœuf de Volney; opera quest'ultima minutamente indicizzata nello *Zibaldone*, in cui sotto la voce «Peccato» è citata la pagina 126 del libro, in cui si narra come Dio, dopo aver deciso di «produire le monde de rien» senza uno scopo preciso (la morte del finalismo cristiano), e dopo aver creato Adamo ed Eva, «il leur défendit néanmoins de goûter d'un fruit qu'il leur laissa sous la main; que ses premiers parens ayant cédé à la tentation, toute leur race (qui n'était pas née) avait été condamnée à porter la peine d'une faute qu'elle n'avait pas commise» (l'intero passo è riecheggiato puntualmente nel sonetto *La creazzione der monno*). Ci troviamo insomma a fare i conti non con l'assenza o la morte di Dio, ma con la presenza ossessiva di un Dio negativo, un «Iddio che nun vô ar monno uno contento», il Dio del sonetto *Er Monno muratore*, che osservando gli affanni umani ride «a ccrepa-pelle», il Dio che «sta a la finestra a bbuttà ggiù ccroscette».

Il peccato è dunque la dimostrazione della potenza di Dio. Ed è talmente invincibile che nemmeno l'eternità (o meglio la pena eterna) può distruggerlo. Eppure Dio costringe a proseguire la battaglia. L'inferno insomma è terribile proprio perché inutile.

A questo punto Belli volge la sua attenzione all'altro polo: sgombrato il campo degli aspetti metafisici, se esistesse solo la legge terrena, all'umanità sarebbe veramente riservato un meno triste destino (*alegramente*)? Cosa sia la legge lo si constata in *Le du' sentenze*: altro che "social catena":

> Er tribbunale der Governo, Arbina,
> aveva data ar genero de Rosa
> la condanna de morte ggnominiosa
> co la fuscilazzione in de la schina.
>
> Ma la Sagra Conzurta, ppiù pietosa,
> ne la congregazzion de stammatina

j'ha mmutata la pena in quajjottina,
morte che ppe l'onore è un'antra cosa[2].

E ttant'è vvero che la grazzia è ffatta,
ch'io mentre stavo cor lacchè de Francia
sott'a la Madonnella de la gatta,

ho vvisto er servitore der Ponente
entrà ccurrenno pe pijjà la mancia
ner porton de la mojje der pazziente.

Dunque anche il materialismo non porta conforto, e anzi rappresenta semmai una minaccia nell'ipotesi in cui possa costituire per l'individuo una giustificazione per venir meno ai propri doveri di essere sociale, i doveri cioè della solidarietà, della pietà, dell'umiltà, dell'onestà. Era stato già il pensiero di Voltaire, di cui nello *Zibaldone* troviamo questo passo, tratto dalla *Histoire de Jenni*, in cui si immagina un mondo da cui sia scomparso ogni sentimento religioso:

> Nous vivions en brutes, n'ayant pour règle que nos appétits, et pour frein que la crainte des autres hommes, rendus éternellement ennemis les uns les autres par cette crainte mutuelle! [...] La croyance d'un Dieu rémunérateur des bonnes actions, punisseur des méchantes, pardonneur des fautes légères, est donc la croyance la plus utile au genre humain [...] croyez un Dieu bon, et soyez bon [*Zibaldone*, III, c. 140, art. 1786].

E lo stesso Belli riconosce la necessità di un comune sentimento religioso scrivendo: «Non v'è legame più stretto né più sicuro fra una moltitudine di uomini che quello di un'opinione a tutti comune. Ecco il beneficio politico di una religione» [*Zibaldone*, IX, c. 112].

Ma se il ruolo sociale del sentimento religioso non viene messo in discussione (e proprio per questo vengono messi in discussione tanto più violentemente gli aspetti deviati che tale sentimento assume: superstizione, vuota pompa, intolleranza, fanatismo), il destino individuale, il problema in sé della fine della vita, rimane il nodo fondamentale della riflessione belliana. Tanto da tornare in modo centrale nel '46, quando Belli scriverà *La morte co la coda*, in cui significativamente si ritrovano tutti i termini-chiave della serie di sonetti che stiamo analizzando: la contrapposizione legge–inferno

2. Noterei che in questo verso torna quell'*onor der monno* incisivamente definito nel verso 13 di *La bbona nova*, a sottolineare ulteriormente la contiguità dei testi.

viene risolta nella terribile *legge der ziggnore*; e torna il verbo *gelare*, sebbene in *La bbona nova* sia l'inferno a "far gelare" *ppiù dde la forca*, mentre nel sonetto del '46 è la morte che *vve ggela er core*. Ma ponendo in relazione i due sonetti, dobbiamo concludere che esiste una perfetta equivalenza tra morte e inferno; e visto che la morte corrisponde all'eternità, allora l'eternità non può che essere identica all'inferno. Siamo definitivamente approdati al cattivo infinito:

Cqua nun ze n'essce: o ssemo ggiacubini,
o ccredemo a la lègge der ziggnore.
Si cce credemo, o mminenti o ppaini,
la morte è un passo cche vve ggela er core.

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

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

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

Samonà vede in questo sonetto la «resa» del poeta alla fede, dopo un tormentato rapporto con essa, sviluppatosi «per semestri», una resa coatta e senza abbandono, il riconoscimento di una disfatta: «non è la fede che abbellisce lo squallore della vita, bensì lo squallore della vita è tale da rendere necessaria la fede, anche perché siamo tanto abituati all'infelicità da non riuscire a immaginarne la fine». Tuttavia, a me sembra che i termini del problema fossero già stati impostati da Belli fin da un sonetto "alto" come *Er peccato d'Adamo*, del 26 novembre 1831, in cui la «lègge» di Dio già si identifica con la morte e con un'eternità di fatto assimilata all'inferno:

È ttanto chiaro, e ste testacce storte
nu la sanno capì, che dda cuer pomo
che in barba nostra se strozzò er prim'omo
pe ddegreto de ddio nacque la morte;

e cche llui de l'inferno uprì le porte,
e o granne, o cciuco, o bbirbo, o ggalantomo;
ce fesce riggistrà ttutti in un tômo,
ce fesce distinà ttutt'una sorte!

Perché pperché! se sturino l'orecchie,
vienghino a ffalla loro un'antra lêgge
sti correttori de le stampe vecchie.

Perché pperché! bber dì dda ggiacobbino!
Er libbro der perché, cchi lo vô llêgge,
sta a ccovà ssott'ar culo de Pasquino.

Questo sonetto viene in genere letto come uno dei tanti mascheramenti antifrastici del poeta, lo sfogo bilioso e miope di un ottuso popolano codino, fautore dei dogmi e nemico di ogni tentativo di indagare e capire la realtà. La voce del poeta mi sembra giunga invece in questo caso in modo molto più diretto di quanto comunemente si dica; e sottolineerei la continuità della filosofia dell'esistenza che informa l'arte belliana dall'inizio alla fine dell'avventura dialettale (i due sonetti appena letti costituiscono davvero un ideale punto di apertura e di chiusura dell'intera parabola). Le quartine presentano infatti almeno due aspetti interessanti: intanto l'umanità è mostrata al di là della redenzione (per decreto di Dio, a punizione del peccato commesso dal progenitore, la morte giunge sulla terra; e non c'è alcuno spazio di speranza messianica), e poi è democraticamente unita nel comune destino di pena e di oblio, senza alcuna distinzione tra sommersi e salvati. Di fronte a questa tragica verità, esplode l'impazienza del poeta sia nei confronti dei meccanismi consolatori offerti dalla religione tradizionale, sia nei confronti dei fautori delle filosofie materialistiche dell'esistenza. E di fronte a questa tragica verità, non ci sono discorsi che tengano (*perché pperché! er libro der perché sta a ccovà ssott'ar culo de Pasquino*), e la forza indagatrice della parola non può che giungere alla tautologia (*sta cana eternità ddev'èsse eterna*).

«Inzomma, de la predica de jjeri, / ggira che tt'ariggira, in concrusione / venissimo a ccapì cche ssò mmisteri»: il mistero per Belli è soprattutto quello della morte, del senso da dare alla vita. E di fronte al mistero rifiuta sia la via della fede, perché non risolve la questione e non dà risposte, sia quella del materialismo, perché oltre a non dare risposte, negare un principio spirituale può fornire un alibi, giustificare un sottrarsi alle proprie responsabilità. In realtà, Belli non si "libera" mai della fede in un principio spirituale; ma allo stesso tempo, insiste che se non le risposte, almeno le forme di resistenza all'enormità del mistero devono essere date qui e ora, trovandole nella solidarietà tra creature create per la morte. Ed è proprio questo, a ben guardare, il tema di fondo dei suoi 2279 sonetti.

Orso Orsini "senatore romano"

Su un antico poeta proto-romanesco

DI GIULIO VACCARO

Nonostante due dei più antichi documenti in volgare italiano provengano dall'area romanesca (il graffito della Catacomba di Commodilla e l'affresco della Chiesa di San Clemente), la produzione in volgare nella città di Roma fu — almeno fino al XV secolo — assai limitata. Nella loro *Bibliografia* [1984] Paolo D'Achille e Claudio Giovanardi indicano 37 testi databili a prima della fine del Trecento: in dieci casi si tratta di iscrizioni, in uno (quello di San Clemente) di un affresco, in cinque di semplici termini sparsi all'interno di un testo linguisticamente eterogeneo; in tre casi si tratta di citazioni di frasi riportate addirittura da autori non romani (Cecco Angiolieri, l'anonimo volgarizzatore delle *Quistioni filosofiche* e Dante Alighieri).

Il Tesoro della Letteratura Italiana delle Origini (contenente i testi italiani anteriori al 1375) riconduce all'area romanesca anche l'Inventario fondano.

In un contesto tanto frammentario, le uniche opere di notevoli dimensioni sono le *Storie de Troia e de Roma*, le *Miracole de Roma*, i *Sonetti* e il *Bisbidis* di Immanuel Romano, la *Cronica* e un componimento poetico di un certo Orso Orsini, senatore romano nel 1285. Le motivazioni di questo 'ritardo' dell'area romanesca sono senz'altro da ricercare nel fatto che la lingua di cultura della corte papale fosse esclusivamente il latino. In effetti le tre opere principali del romanesco antico (le *Storie*, le *Miracole* e la *Cronica*) nascono in periodi in cui più debole è il potere della Curia: durante il

governo popolare di Brancaleone degli Andalò prima, nel mondo di Cola di Rienzo poi.

Del resto un simile "blocco" nei confronti della cultura volgare si verificherà ancora nel Cinquecento: quando nelle altre città d'Italia i libri stampati in volgare rappresenteranno il 60–70% del totale, a Roma si viaggerà ancora ben al di sotto del 50%.

Meno importante, ma comunque da considerare, era la percezione che del romanesco si aveva all'epoca: un vero e proprio «tristiloquio» lo dice Dante, che rincara la dose affermando che esso è «il più brutto di tutti i volgari italiani», e che rispecchia in pieno il carattere dei Romani, che «per bruttura di usanze e costumi puzzano più di tutti gli altri».

Ma qual era nell'età di Dante il volgare di Roma? Il problema è in verità assai complesso: tutte le testimonianze in nostro possesso sono infatti o di provenienza toscana (per esempio nel caso delle *Miracole* e delle *Storie*) — nelle quali dunque il volgare romanesco si stempera nel toscano — o molto tarde (come nel caso della *Cronica*, i cui testimoni sono cinque e secenteschi): dunque a forte rischio di ipercaratterizzazione dialettale.

Quello che appare indubitabile è che la lingua di Roma fosse — come sostiene De Mauro [1989] — una via di mezzo tra il napoletano e il toscano, ma — soprattutto nel trattamento delle vocali e nel lessico — più vicino al primo che al secondo: lo dimostrano forme abbastanza comuni nei tre testi principali come *castiello*, *tiempo*, *cortiello*, *muorti*, *puorco*, *uocchi*, presenti ancora oggi in napoletano e scomparsi dal romanesco in séguito al Sacco di Roma del 1527.

Naturalmente non tutti i testi presentano lo stesso grado di occorrenza di caratteri locali; tanto più nel caso di testi poetici, la lingua tenderà ad accorparsi a un codice linguistico almeno sovraregionale, quando non toscano o — almeno a livello grafico — latino. Il primo testo poetico conosciuto nell'area romanesca (la poesia *Habito laudevele in cui persona posa*) si rispecchia pienamente in questa descrizione.

I 13 più antichi versi della letteratura romanesca si trovano sul foglio di guardia del manoscritto 703 (*Aspremont*) della Biblioteca del Museo di Chantilly: essi furono scoperti al principio del Novecento da Ezio Levi e pubblicati nel 1918 da Giulio Bertoni nell'«Archivum romanicum».

Intanto ecco la trascrizione del testo: al v. 6 il manoscritto porta *perdere*, ma credo si tratti di un errore di autodettatura del copista,

che ha anticipato il *perduta* del verso successivo. Al v. 10 si leggerà *zance* ('ciance') e non *zante*.

Habito laudevele in cui persona posa
che permane e sta sempre cun lei
parme che sia fonte d'ogne cosa,
e qual segnore à questa roxa
tenirla cara se conviene
unde no la pò p*rend*ere sì ascosa
che non sia palese poi che l'è perduta.
Però chesta in figura cun balance
per re[n]dere unicuique soa raxone
non è mercantia che voia zance
e fermo so de questa opinione:
ch' aletto sia dove so li santi,
chi tene la iustitia che no ma[n]chi.

Quella di Orso Orsini è presumibilmente una piccola sezione di un'opera più grande, di carattere didattico-moraleggiante; sicuramente al testo doveva accompagnarsi un'immagine, molto probabilmente una raffigurazione della Giustizia («chesta in figura cun balance» v. 8), come appare evidentemente dal v. 4 («questa roxa»), secondo una prassi assai comune nel Medioevo, riscontrabile anche in altre opere letterarie come l'*Acerba* di Cecco d'Ascoli e il *Dittamondo* di Fazio degli Uberti (per cui cfr. Ciociola 1992), e soprattutto nelle cosiddette "scritture esposte", per esempio quella di Santa Maria in Aracoeli («Iacovo Varvarossa iace esso et io lo guardo con questa partesciana»).

I versi sono attribuiti a un «Dominus Ursus de Ursinis de Roma», di cui si hanno notizie a partire dal 1278. In un documento lo si dice infatti signore di Mugnano, di Lamentana e di Soriano; nello stesso anno si sa che divenne Signore di Basanello (antico nome di Vasanello), Palazzolo e Colle Casale (poi perdute nel 1282 per l'intervento del pontefice Martino IV); nel 1280 fu Podestà di Ascoli, e a partire dal 1285 (o secondo altri dal 1292) Senatore di Roma. Nel 1286 è di nuovo nominato in relazione ad alcuni castelli del viterbese, probabilmente nel quadro del passaggio — imposto da papa Onorio IV come condizione per togliere alla città l'interdetto proclamato dal pontefice Martino IV — di alcune piazzeforti dalla città di Viterbo alla famiglia Orsini.

Probabilmente per suggellare l'alleanza politica tra i Savelli e gli Orsini sposò la cugina Jacopa Savelli, figlia di Giovanni Signore di Albano e Palombara e di Giacoma Orsini.

Il componimento andrebbe dunque a collocarsi alla fine del XIII secolo, quasi cento anni prima delle *Laude* studiate da Marco Vattasso [1901] e da collocare, forse, in area umbra anziché in quella romanesca.

La struttura metrica è assai altalenante — l'opera si compone infatti di enneasillabi, decasillabi, endecasillabi, dodecasillabi e tredecasillabi — e non presenta una struttura ritmica definita: lo schema parrebbe essere ABAxBAxDEDEff, dove le *x* indicano i versi irrelati (v. 4 *roxa* e v. 7 *perduta*) e le lettere minuscole i versi assonanzati (vv. 12–13 *santi*: *manchi*).

I tratti dialettali non sono particolarmente marcati (tanto che in D'Achille–Giovanardi [1984: § 8] parla di «volgare toscaneggiante con rari elementi locali» e la scheda nel TLIO lo dà come romanesco con influssi toscani e settentrionali) e comunque non riconducono quasi mai in modo univoco all'area romanesca.

Forme come *soa* per 'sua', *tene* per 'tiene' e *pò* per 'può', nonché *me* come forma pronominale per 'mi', presente ancora oggi in romanesco (*me pare*, *me sembra*, ecc.), sono in realtà tratti che accomunano gran parte dei volgari medievali non toscani.

Non sono forme proprie del romanesco antico *so* per 'sono' (che è invece forma comune nel romanesco belliano e contemporaneo), *chesta* per 'questa' e *cha* per 'che'.

Come terza persona plurale del verbo *essere* il romanesco antico aveva infatti 'sonno' e 'sono'; 'so' è — nel Medioevo — forma usata nell'area toscana (principalmente in senese), in marchigiano e in aquilano, pur essendo presente (una sola volta) nelle *Storie de Troia e de Roma*. Per quanto riguarda *chesta* (che anche nei 13 versi alterna con *questa*) si tratta di una forma molto diffusa nella zona dei Castelli e in Ciociaria (ancora oggi è usata a Nepi, ma all'inizio del Novecento si riscontrava da Sora fino a Subiaco); *cha* per 'che', forma propria anch'essa delle parlate dell'area a Sud di Roma.

Caratteri spiccatamente settentrionali sono invece *balance* (attestato nell'Anonimo Genovese e in Iacopo della Lana); *voia*, diffuso nell'intera area padano–veneta (limitandosi alle attestazioni duecentesche, lo si ritrova nei veneziani *Proverbia*, in Uguccione da Lodi, nel *Patto del Soldano d'Aleppo*, 1225, nello *Splanamento* del cremonese Girardo Patecchio, in Ugo di Perso, nell'*Istoria* dello pseudo Uguccione, nel volgarizzamento veneziano del *Pamphilus*, in Bonvesin da la Riva, nel *San Brendano* veneto, nei *Disticha Catonis* veneziani, in Giacomino da Verona e nel

Rainaldo e Lesengrino); e *zance*, che tuttavia nella forma *zanze* si ritrova anche in area napoletana.

Per quanto riguarda *roxa* e *raxone* è difficile giudicare se si tratti di una semplice grafia per *sc* (e nel caso si leggerà: *roscia* e *rascione*, forme proprie dell'area mediana e meridionale). Di certo la scrizione è assai comune ancora in area padano–veneta.

Un documento come questo, benché non presenti né caratteri specificamente dialettali né una particolare qualità letteraria, rappresenta senza dubbio un'importante tappa all'interno della non vasta produzione letteraria in volgare romanesco delle origini e acquisisce ancor più importanza se si pensa che rappresenta il primo esempio di poesia volgare nella città di Roma.

Bibliografia

Ciociola 1992 = C. CIOCIOLA, *Visibile parlare. Agenda*, Cassino, 1992.

D'Achille–Giovanardi 1984 = P. D'ACHILLE, C. GIOVANARDI, *La letteratura volgare e i dialetti di Roma e del Lazio. Bibliografia dei testi e degli studi*, Roma, 1984.

De Mauro 1989 = T. DE MAURO, *Per una storia linguistica della città di Roma*, in *Il romanesco ieri e oggi*. Atti del Convegno del Centro romanesco Trilussa e del Dipartimento di scienza del linguaggio dell'Università La Sapienza di Roma, Roma, 12–13 ottobre 1984, Roma, 1989, pp. XIII–XXXVII.

Vattasso 1901 = M. VATTASSO, *Aneddoti in dialetto romanesco del secolo XIV tratti dal codice Vaticano 7654*, Roma, 1901.

13 11 05

Disiecti membra poetae

La voce poetica di Mario dell'Arco

DI LUCA SERIANNI

C'è una frase di apertura che in genere si pronuncia in qualsiasi presentazione di un nuovo libro, affermando che quella certa pubblicazione è particolarmente opportuna. Credo che in pochi casi come questo una frase siffatta risponda non a dichiarazioni rituali, ma all'effettiva realtà dei fatti. Per la prima volta, grazie a questo volume, possiamo compiere una lettura continuata di poesie nate per essere disperse in eleganti *plaquettes* destinate a pochi intimi; per la prima volta si può puntare a colmare il distacco — lo ricordava poco fa Franco Onorati — tra la critica, da sùbito interessata alla poesia dellarchiana, e il pubblico, distante anche per effetto di queste vicissitudini editoriali.

Dobbiamo dunque essere grati al prefatore Gibellini, al postfatore Onorati e soprattutto alla curatrice Carolina Marconi, che ha non solo riunito i *disiecti membra poetae*, ma ha anche accorpato i vari glossari che lo stesso poeta aveva apposto a molte delle sue pubblicazioni, allestendo un regesto unitario. Non si tratta — come riconosce la stessa curatrice — di un'edizione critica: si tratta però di una premessa indispensabile a quella che in futuro potrà diventare tale. Un'edizione critica dovrà comprendere a pieno titolo il sonetto *Li manichini* (1923), l'unico componimento giovanile che lo stesso dell'Arco intendeva sottrarre al naufragio; ma anche, in appendice e in corpo minore, le poesie non riconosciute (è la sorte che càpita ai poeti che disconoscono una parte della

propria produzione, senza però risolversi a distruggerne materialmente le tracce: è inevitabile che i posteri le mettano in circolazione, a beneficio degli studiosi). D'altra parte, in un'edizione critica occorrerà dar conto anche di un altro dato che qui non poteva trovar posto, per non appesantire la mole, già molto consistente, del volume: dico una lista delle poesie che, di volta in volta, Mario dell'Arco decideva di riproporre in una raccolta successiva. Nella presente edizione la curatrice ha comprensibilmente ripubblicato solo le poesie nuove rispetto a quelle precedenti; però, a parte il problema delle varianti (materiali che aspettano di essere registrati e sistemati), è comunque di grande interesse verificare quali sono le poesie che dell'Arco considerava particolarmente significative, e quindi degne di figurare in una raccolta successiva (magari in più di una), e quali, invece, compaiono soltanto in una raccolta isolata.

È difficile resistere alla tentazione di collocare dell'Arco nella tradizione della poesia dialettale romanesca. Parlo di "tentazione" per almeno due motivi: il primo, generale, è che ogni poeta avrebbe diritto a essere letto per sé stesso, indipendentemente dai poeti che lo hanno preceduto in una certa linea; il secondo, specifico, è che dell'Arco non potrebbe essere più distante dai grandi poeti romaneschi che lo hanno preceduto, da Belli a Trilussa.

Qualche annotazione, legata alla compagine espressiva. Forse il dato che spicca maggiormente è la sostanziale assenza del discorso diretto. Come scriveva Gianfranco Contini nel 1946, quella di dell'Arco è una «poesia che canta [...] in persona e per conto dell'autore». Proprio così: è una poesia in cui la riproduzione di dialoghi è del tutto marginale, a differenza di quel che avveniva col Belli, il quale dava voce ai popolani, o con Trilussa, la cui misura caratteristica è il dialogo tra i personaggi e comunque l'andamento conversevole del poeta, che scrive rivolgendosi al lettore e facendo di tutto per coinvolgerlo.

L'immediata conseguenza di questo disinteresse per il dialogo — e dunque per il mimetismo linguistico in varia misura ad esso embricato — è l'assenza di ogni idolatria dialettale. Certo, nella poesia di dell'Arco si trovano di tanto in tanto voci tradizionali delle poesie romanesche, voci del genere di *berzitello*, *canofiena*, *ciafrella* 'pantofola' e 'cappello', *ciumaca* e *ciumachella* (che è un ingrediente addirittura topico di qualsiasi improvvisato verseggiatore da "Festa de noantri"), *mignano*, *minente*; ma dell'Arco non ha nessun ritegno nell'utilizzare nelle sue poesie anche il termine

clamorosamente italiano, non romaneschizzato. Per esempio, da *La fascia ingessata* (in *Ponte dell'angeli*, 1955), *gambetta*, non **gammetta*, secondo la fonetica dialettale, e *gol*, con un semplice adattamento grafico diffuso anche in lingua; e altrove *footing* (*Er gatto–nuvola*), senza per questo rinunciare all'occorrenza a un *gette* 'jet' (*Lasciatemi divertire*, 13). Si può notare, semmai, che nel corso degli anni dell'Arco appare sempre più libero rispetto al condizionamento del romanesco: in un'altra poesia di *Ponte dell'angeli*, *Cessati Spiriti*, si legge *ramarro* e non *ramaro*, come astrattamente richiederebbe lo scempiamento della vibrante intervocalica normale nel romanesco; ma in precedenza, per esempio in *Taja ch'è rosso* (1946), dell'Arco si era ancora sentito in dovere di scrivere *ramaro*, *azzura*, *rinsera* e persino *Boromini*.

Di là dalla fonetica, la libertà dal romanesco si esprime anche in un altro, e più significativo, àmbito, quello dell'ordine delle parole. In una poesia incardinata sul mimetismo dialettale, la topologia è obbligata, è necessariamente quella del parlato reale, semmai con un più di marcatezza. Ma dell'Arco, ancora una volta, non rifiuta pregiudizialmente la compromissione con le possibilità offertegli dalla poesia in lingua, sia nella sequenza dei componenti della frase, sia nel ricorso a figure di parola. Leggiamo l'inizio di *Cessati Spiriti*:

Una casa scavata
ner tufo, e quarche frasca pe lettiera.
De giorno ce s'intrufola
er ramarro, la nottola de sera.

Nei versi 3–4 si ha un elegante chiasmo. Non lo noteremmo neppure, se sequenze del genere non fossero per loro natura estranee a un romanesco in cui la voce poetante non è stabilmente quella del poeta con la sua irripetibile soggettività, ma quella che il poeta attribuisce a un popolano (Belli), a un borghese o a una "bestia" antropomorfizzata (Trilussa). Leggiamo un altro esempio, da una poesia della raccolta *Er Cigno* (1957), *Er piedino ingessato, III*:

Un piedino ingessato.
Er gesso cresce, sale
su su su fino a le
braccia, a la gola; e ghiaccia in bocca er fiato.
Muto me guardi
e io che non t'aiuto!

Qui la variazione topologica del penultimo verso (*muto me guardi* invece di *me guardi muto*) dipende dal desiderio di evitare la rima *muto: aiuto*. Ma quel che conta è che dell'Arco sia stato più sensibile a classiche esigenze metriche che non agli obblighi linguistici di sistema (nel suo caso, il romanesco).

Direi che questa libertà di soluzioni formali è un po' il versante espressivo di una libertà — e quindi anche in una certa misura di un'imprevedibilità — dei contenuti. Pensiamo ancora una volta, a un elemento della tradizione romanesca precedente che è assente o quasi dalla poesia dellarchiana: l'epigramma costruito intorno a una pungente battuta finale, alla classica *pointe* che suggella una riflessione di popolare icasticità. Qualcosa c'è anche in dell'Arco, naturalmente; ma sono emergenze episodiche, e si sente che non sono queste le corde più tipiche della sua musa. Eccone un esempio (da *Tiber River Anthology*, 1970):

S'è ammazzato a ottant'anni
giusti — corda e sapone — er sor Giovanni
strozzino. In ottant'anni
l'unica bona azzione.

Il fuoco della sua poesia varia continuamente e non è raro il caso che dell'Arco riviva temi della grande tradizione letteraria extra–romanesca. Vengono sùbito in mente le traduzioni dai poeti latini; ma citerò invece presenze più dissimulate. Per esempio l'affiorare del tema dell'*ubi sunt*, il lamento sui valori del passato che si sono persi, un tema assai praticato dalla tradizione classicistica fino all'Ottocento. Si leggano questi versi (da *Tormarancio III*, 1950):

Indove sta er facocchio
che cava for da un rocchio
de robbinia o da un masso de sarcione
mozzo e razzi e cerchione,
e la rota trabballa ar primo passo?
Indove sta er bottaro
[...]?
Indove sta er cordaro
[...]?

O pensiamo a un tema specifico, quello del sonno. A molti verrà in mente un celebre sonetto di monsignor Della Casa, che rappresenta nel suo genere un esempio di classica perfezione («O sonno,

o della queta, umida, ombrosa / notte...»): è un testo famoso, più volte imitato e variato, tra l'altro anche dai poeti barocchi. Ma citerò un altro poeta, meno noto di lui: l'ottocentista Giacomo Zanella. In una poesia intitolata *Al sonno*, Zanella rappresenta il momento in cui la coscienza viene meno e cadiamo addormentati:

Odo d'api pascenti
un confuso ronzio:
al bosco un mormorio
odo di chiusi venti.
Ebbra l'anima nuota:
alla pupilla incerta
si scolora la nota
sulla pagina aperta.

Potreste chiedervi: che cosa c'entra Zanella con dell'Arco? Niente, probabilmente, se andassimo alla ricerca di fonti. I versi del sacerdote vicentino ci servono però da reagente per verificare come il poeta romano abbia interpretato un tema analogo: anch'egli è immerso in un'atmosfera tutt'altro che bucolica (Zanella era intento a leggere un libro, dell'Arco non riesce a prendere sonno per i rumori del traffico), ma il momento del distacco dei sensi — la *cecagna*, per dirla con un termine del romanesco belliano — è segnato in entrambi i casi da immagini serenamente agresti: le api pascenti e il vento che stormisce nel bosco in un caso, il colle e le accoglienti fronde di un olmo nell'altro. Leggiamo (da *E bevo fiori e vino*, 1968):

Er motore scatarra,
frena d'urgenza l'autobbusse, sgarra
er celo la sirena.
Sotto ar lenzolo mio
rintrona Roma a tutte l'ore — e addio
sonno! Un colle: un viale d'ormi: un ormo
a braccia aperte — e finarmente dormo.

Un altro elemento tipico della poesia dellarchiana è quella che chiamerei l'animazione dell'inanimato: ossia il fatto di prestare corporeità a voci, sentimenti a enti naturali, ma anche a cose attinte dalla moderna realtà circostante. Ecco un esempio (*Vicolo ceco*, da *La stella de carta*, 1947):

Er sole ce fa appena capoccella:
nun c'è una fronna, o un fiore,

o un fasciatore su una cordicella.
Sgoccia una funtanella sur serciato
cor un filo de fiato. Pe fortuna
ogni notte s'intrufola la luna
cor cucchiarino d'emursione scotte.

Il sole fa capolino, come una discreta presenza umana; la fontanella non versa acqua, ma esala faticosamente il suo fiato; la luna «s'intrufola» come consolante presenza notturna. Un altro esempio (da *Er camion*, stessa raccolta):

Ha infrociato er barbozzo in una fratta:
lo sterzo rotto; er radiatore rotto;
e er sole je dà sotto
peggio d'una mignatta.

Anche qui il camion è antropizzato: è un essere con tanto di mento (*barbozzo*), che resta immobile sotto il sole dopo l'urto, mentre l'olio continua a colare come se ci fosse una sanguisuga che succhia il sangue.

I riferimenti alla cronaca sono rari nella poesia di dell'Arco. Parrebbe che il poeta — ancora una volta distante dall'immaginario di Belli e soprattutto da quello di Trilussa — abbia voluto scrivere versi che recidono i legami col contesto di appartenenza, o meglio sottolineano un'appartenenza acronica, non legata a un tempo, a una situazione e talvolta nemmeno a un luogo particolare. C'è un tema che, in apparenza, offre l'occasione di un confronto con Trilussa: i gatti. Mi è già capitato di osservare come il gatto sia davvero l'animale romano per eccellenza, non foss'altro per la sua signorile accidia, come di chi conosce il mondo e lo guarda dall'alto di un'apatica saggezza, tipicamente capitolina. I gatti sono legati ad alcune celebri poesie di Trilussa, come tutti sanno; e di gatti parla volentieri anche dell'Arco. Ma basta solo leggere l'indice per renderci conto che i gatti del nostro poeta non hanno nulla di realistico e non sono nemmeno i portatori di una certa visione del mondo, i campioni dello scetticismo esistenziale rispetto all'impegno volontaristico del cane. Sono, semplicemente, deformazioni fantastiche, immagini oniriche sottratte a ogni confronto con la realtà: *Er gatto blu*, *La gatta rosa*, *Er gatto indaco*, *Er gatto luna*, *Er gatto e l'ombra*, *Er gatto e er brandy italiano*...

Il tema del gatto ritorna anche in una poesia tarda che può ben fungere da congedo, proprio perché è una delle ultime poesie a cui,

con autoironia, un dell'Arco ormai molto anziano e ritiratosi a vivere nei Castelli romani, affida un suo messaggio conclusivo (*Un gatto bastardo*, da *L'angelo disparo*, 1990):

Si arinasco, Signore, famme gatto.
No cincilla, no angora o persiano
e nemmanco soriano. Per favore,
famme gatto bastardo.
Giuro: una vorta gatto,
gnente sgraffi coll'ugna ar travertino,
come ho fatto da omo
sur fojetto de carta cor pennino.
Giuro: gnente ariduno
de versi. Sempre avari,
amari, come sgocceno dar core,
nun smorzeno, Signore,
la sete de nessuno.

12-10-2005

C'è Roma e Roma...

I luoghi romaneschi di Mario dell'Arco

DI CLAUDIO RENDINA

Dire poesia romanesca significa evocare automaticamente il nome di Roma. Così è per tutti i poeti che nella loro opera hanno un immediato riscontro di ispirazione nella città, con qualche diramazione "for de porta" in un contesto territoriale ormai inserito in quell'agro municipale che pur sempre a Roma fa riferimento. Per Mario dell'Arco non è così.

C'è Roma e Roma. La città dove è nato e vissuto fino al 1967, a parte l'intervallo da sfollato in Umbria, tra i rioni Ponte e Prati e il quartiere Aurelio, e Genzano, il paese dei Castelli Romani, dove ha trascorso gli ultimi trent'anni della sua vita. La Roma di Dell'Arco e il suo "doppio".

Due immagini territoriali in un reciproco riscontro dei luoghi romaneschi della sua poesia, così che per alcuni aspetti la Roma di Dell'Arco è una città a specchio, riflessa nei Castelli Romani, ovvero nel «paese di Diana».

Dal momento che, come dice lo stesso poeta, «chiuso in un bozzolo d'olmi, smaltisco via via la mia nausea di grattacieli, motori, uomini. La malvasia mi aiuta a scancellare dagli occhi (se non dal cuore) Roma».

Roma e i Castelli Romani. Ma quale Roma? È lo stesso dell'Arco a indicarcela in un libro in prosa pubblicato proprio nel 1967, l'anno del suo trasferimento a Genzano. Un prezioso libro, che ho il piacere di conservare tra le cose che mi sono più care, perché è

uno di quei testi che mi hanno aiutato non ancora trentenne a capire Roma e ad amarla, facendone da allora oltretutto la materia propria della mia stessa scrittura.

S'intitola *Roma capricciosa*, una sorta di "itinerario" tra «miti, leggende, aneddoti, fatti di ieri e di oggi», in una serie di brevi prose, che io chiamerei "poemetti in prosa" per la loro vena surreale e le ludiche immagini folgoranti, accompagnate da particolari fotografie di Marcello Fagiolo dell'Arco.

Scrive lo stesso poeta che qui «il Colosseo, la Rotonda, Castel Sant'Angelo e gli altri grossi calibri perdono la grinta bronzea, rinunciano a sparare gli obici: appaiono umani, cordiali, talvolta patetici: compongono insieme una Roma 'spicciola', una Roma 'smonumentata', una Roma 'capricciosa'».

È questa Roma «capricciosa» che va ricercata nella poesia romanesca di Dell'Arco, tanto che ognuna di quelle brevi prose si può considerare una sorta di introduzione ad un poesia, o, al contrario, nata da una poesia. E basteranno alcuni esempi.

Ecco: *La barcaccia* con il riferimento all'invenzione «venuta al Bernini dalla barca strappata all'ormeggio di Ripetta e trascinata dall'alluvione a piazza di Spagna» diventare una vera barca in *Arciroma* del 1978:

Leva l'ancora e imbocca er Babbuino:
a poppa er vento — e arriva in un momento
fino a Porta der Popolo.
Qui, san Pietro s'affaccia
co la lenza e coll'esca
e a bordo a la Barcaccia torna a pesca.

Ancora una fontana è la protagonista. *La fontana e il tridente dell'Oceano* con la tradizione del «lancio nella vasca del ventino di peseta, di franco, di marco, di dollaro», come scrive Dell'Arco, origina *Funtan de Trevi* di *Roma Romae* del 1991:

Sur un cocchio de gala
cala d'Olimpo Oceano
e a lo sbarco una grandine
de nichelette de scellino, marco,
lira, franco fiorino.
Pianta su la scojera
cocchio e cavalli er dio
davanti a la specchiera d'acquavergine
e Olimpo, Olimpo addio.

E c'è, come dicevo, anche l'origine di certe prose dalle poesie. Così *Sei angeli e un berretto frigi"* nasce da *Castel Sant'Angiolo* di *Taja ch'è rosso* del 1946, quando

Hanno voja le nuvole
a calà come farchi su Castello:
c'è l'Angiolo de guardia: un mulinello
a grugno duro in mezzo a la masnada
e come vede azzurro
aripone ner fodero la spada.

Mentre *Bentornato al cannone del Gianicolo*, rievoca *Er cannone* di *Testa o croce?* del 1960, dove

Roma è tutta un borbotto
de pile, er fumo appanna
cuppole tetti mura.
L'unica scocciatura
aricordasse a mezzogiorno er botto.

Sono in pratica i miti, le leggende e gli aneddoti legati ai monumenti a creare i luoghi romaneschi di Roma, una città «smonumentata» appunto, che non si raffigura ma si racconta in una poesia che non esito a definire epica.

È quella poesia che recupera le tradizioni romane sull'ottava del Peresio.

Così nel rievocare *La Sassarolata*, dove

La sfida è ar Colosseo, sotto a le stelle:
ce so tutti li grevi de l'urione:
er vascellaro, er fabbro, er conciapelle.
Come appizza Pinelli, arma la zampa
e li porta de peso in una stampa.

E così anche con la rivisitazione del *Maggio romanesco* secondo una raffigurazione realistica di grande corposità del romanesco nella definizione del popolano romano:

Chi arriva prima in punta a la filagna
e agguanta er palio, se lo porta a casa;
e se senteno rode le calcagna:
chi biastima, chi bùbbola, chi sbrasa.

Fino alla raffigurazione storica di *Er Sacco de Roma* con potenti immagini di personaggi che da sole costituiscono il monumento stesso della città sotto l'assedio dei Lanzichenecchi:

Dura un anno la sorfa, e er sor Cremente
ha voja a fa li trìduvi ar Signore!
Quello cià le paturgne, e nun lo sente.
Indove guardi te se stregne er core:
la peste farcia er nobbile e er pezzente,
er lanzo magna su l'artar maggiore.
Allora er papa s'arma de coraggio:
opre le porte, e sorte come ostaggio.

E da queste ottave nascono poi i grandi poemetti, che in qualche modo hanno sempre un riferimento alla città.

Tra tutti *Apocalisse a Roma* del 1975, che insieme a *Vangelo secondo Mario Dell'Arco*, segna l'apice di certa poesia nella potente figura del Cristo belliano "in picchiata su Roma":

Piantato in celo su un tappeto d'ale
d'angeli, er sangue ancora
fresco sopra er costato, punta un deto
sull'ommini un Cristone
ignudo, a petto in fora
e grinta de bandone.
E comincia er giudizzio universale.

A fronte di questa Roma, l'altro luogo romanesco, i Castelli. E per illustrarcelo Dell'Arco ci viene incontro di nuovo con un libro che pubblica nel 1995, *Invito ai Castelli Romani*, ovvero, secondo i due versi di sottotitolo, «diamo una breve tregua / con dolce vino all'affannosa vita».

Un invito che è tutto un programma.

Il libro, che si giova di una presentazione di Muzio Mazzocchi Alemanni e Renato Lefèvre, è fondamentale per chiarire la funzione che questa seconda dimora di Dell'Arco ha nella sua poesia come luogo romanesco a specchio di Roma.

«Roma finisce per saldarsi agli ex-Castelli Romani», scrive dell'Arco nel preambolo. «L'uno più remissivo dell'altro e ospitano i 'buzzurri', respinti da Colonna, da Parione, da Campomarzio. 'Buzzurri' in perenne arrivo. Pietro e Paolo, santi patroni e guardaportoni di piazza del Popolo, disgustatissimi».

Accade così che «i Castelli Romani, spumeggianti di malvasia, di trebbiano, di aleatico, diventano una incolore *dépendence* di Roma». E il poeta si adegua, fa le valigie e trasferisce tutto di sé e di Roma, come sentenzia in *Ormo più ormo uguale a ormo* di *Bevo fiori e vino* del 1968:

Una a una scancello
dall'occhi guje e cuppole — e scarrozzo
lungo l'Appia. L'ormata
è una freccia puntata sur tinello.
Diana se specchia in acqua, io ner trebbiano.
M'ariposo a Genzano
de sessant'anni d'ozzio.

Fugge da Roma anche tutta l'eredità culturale della città, con le stesse origini mitologiche, che s'involano dai monumenti, come nota in *Bacco a Frascati* del 1966:

Incrostato de fumo e profumato
de rosmarino, come sbatte l'onna
de l'acquasanta addosso a la Rotonna,
Giove pija er furgone
dar bucio de la cuppola: Giunone,
Apollo, Diana, Marte, Bacco a rota.

E il poeta invita la divinità a seguirlo verso un'altra storia, con una impennata di modernità che ironicamente evidenzia nel mezzo di locomozione:

Io l'invito a Frascati
er dio; ma gnente cocchio
e parijja de sauri; gnente scrocchio
de frusta e acciaccapista
de zoccoli. Sbavijja
una "Giulia ti vu", Frascati è in vista.

Ma non c'è pericolo per la poesia. Genzano o Roma è lo stesso. Il tono romanesco rimane integro, il paese a specchio della città, come spiegano i versi di *Roma e Genzano de l'Infiorata*:

Là un celo a pezzi tra le case: qua
tutta una lastra intera. A tempo perso,
er dito intinto ar verde,
scrive un verso er cipresso.
Io appresso — e la poesia diventa mia.

E sono sempre le cupole romane a spiegarci la funzione della residenza castellana, che invano tenta di soffocare il pofondo amore del poeta per Roma, definendosi invece come *alter ego* della città eterna.

È quanto si legge in un altro brano di prosa, piuttosto fantasioso ma fortemente emotivo, intitolato *Il viaggio delle cupole*:

> Le cupole romane hanno almeno tre secoli sul groppone. Piene d'acciacchi, tatuate di grinze, avvizzite dallo smog, corrono il rischio di afflosciarsi sul tetto e farsi travolgere dai marosi delle tegole. Signori, Santi, Martiri, Evangelisti (rilassati nel marmo, nel bronzo, nel mosaico in un etereo dolce far niente), tocca a voi intervenire d'urgenza. Un soffio energico (il fiato celeste integra a meraviglia l'elio svanito) e le cupole si gonfiano, si staccano dal tamburo, si scrollano dal lanternino la croce, la palla, la stella a punte multiple, la colomba col ramoscello d'olivo nel becco e pigliano il volo verso più *spirabil aere*.

Infatti avviene il miracolo. Ma non a Genzano. Bensì ad Ariccia, là dove Dell'Arco si sofferma ad esaltare la porchetta, ovvero «il porcello lattonzolo disossato, lardellato d'aglio e rosmarino, spruzzato di sale, pepe e cotto al forno» che troneggia sopra una bancarella.

Davanti a quella bancarella c'è la chiesa dell'Assunta, che nell'architettura e nel titolo rievoca la Rotonda romana, il Pantheon.

E ne *La cuppola de l'Ariccia* è appunto l'immagine riflessa di Roma:

> Sur una bancarella
> de casupole vecchie com'er cucco
> un cocommero — e sotto a la cortella
> der sole sorte fora
> dar tasto, l'ala aperta
> ma ancora incerta ar volo,
> l'angioletto de stucco.

Ma questa immagine riflessa di Roma è all'insegna delle sagre che si svolgono ai Castelli, tutte vissute dal poeta che le elenca nel suo libro:

> Sagra della frutta: uva a Marino, pesche a Castel Gandolfo, fragole a Nemi.
> Sagra dei fiori: narcisi a Rocca Priora, gladioli a Nemi; garofani e ginestre e papaveri tessuti nei tappeti dell'Infiorata di Genzano.

E ogni sagra è «festa grossa», come in quella *Ottobrata* del 1948, una serie di ottave che potrebbero essere scritte anche in questi ultimi anni di vita di Dell'Arco, per come riflettono un'epica romanesca in qualche modo eterna, che è la Roma «for de porta», la Roma appunto dei Castelli.

Con quella rievocazione della carrettella e «un'intruppata de paciocche», la tamburella e «li cavalli ar trotto», fino al canto degli stornelli:

Nasce er primo stornello: "A la reale",
e la voce sospira da distante,
"L'ottobbre è fatto com'er carnovale".
S'azzitta la minente, ecco er gargante,
e li stornelli daje a batte l'ale:
uno alegro, uno serio, uno galante.
E l'urtimo er più amaro: "A la bellona,
domani viè la morte e c'incorona".

I Castelli costituiscono, in ultima analisi, il recupero di un passato di Dell'Arco, nel quale già erano presenti Genzano, città natale del padre e del nonno, e Marino, città natale della madre e della nonna.

Ed ecco in *Marino Olimpo in terra* del 1993 la rievocazione della dinastia Fagiolo, che rinsalda un legame di sangue, come un'Ottobrata, vissuta lungo tre generazioni con tre amori di «paciocche» in tre stornelli. Così:

Nonno venne ar galoppo
co li stivali a tromba e co lo schioppo...
Rama de pere:
sei incatenato ar fonte de l'amore,
tale e quale a un re moro prigioniere.

E i genitori:

Papà venne de maggio
in cuppè come un lorde de passaggio...
Fiore de spino:
sei la Madonna che ha lassato er trono
e marcia ner costume de Marino.

E quindi il poeta:

C'è la Sagra a Marino
e vengo in milleccento a beve er vino...
Fiore de cedro:
stanotte me t'arubbo come un ladro
e do la milleccento pe un polledro.

Ma nel ricordo dell'infanzia ai Castelli il poeta ha ritrovato le origini della sua lingua poetica:

Mamma, scolaro tuo, gnente tedesco
e gnente ingrese.
Imparo er romanesco.

La Roma di Dell'Arco si è riflessa intatta, infine, nel suo "doppio".

Lumi e silenzi

La poesia di Mario Mastrangelo

DI FULVIO TUCCILLO

Devo confessare che ho una vera predilezione per la poesia di Mario Mastrangelo[1], poeta autentico e originalissimo ma anche relativamente poco conosciuto, e tuttavia capace ancora di parlarci, di commuoverci, di farci riflettere in un mondo che tende a neutralizzare proprio i sentimenti, le emozioni, la capacità autentica di riflessione; un mondo ove tutto viene «omologato», per usare un termine che fu caro a Pasolini. Il termine non ha solo una valenza negativa: omologare significa «ridurre a un linguaggio comune» e

1. Mario Mastrangelo è nato nel 1946 a Salerno, ove tuttora vive. Docente di scienze naturali in pensione, ha pubblicato in poco più di dieci anni quattro raccolte di poesie: *'E penziere r' 'a notte* (*I pensieri della notte*), Salerno, Palladio, 1992, con una presentazione di Vittorio Amoretti; *'E terature r' 'a mente* (*I cassetti della mente*), Salerno–Roma, Ripostes, 1994, con prefazione di Luciano Nicastri; *'E ttegole r' 'o core. Poesie.* Presentazione di Alberto Granese, Salerno–Roma, Ripostes, 1997; *'O ccuttone cu 'a vocca. Poesie.* Presentazione di Luigi Reina, Salerno–Roma, Ripostes, 2000; *Addò 'e lume e 'i silenzie (Dove i lumi e i silenzi). Poesie*, Salerno–Roma, Ripostes, 2004. I suoi versi sono stati pubblicati su riviste specialistiche ed in opere a carattere antologico e hanno suscitato l'interesse di critici, scrittori e poeti fra i quali Giorgio Barberi Squarotti, Francesco D'Episcopo, Alberto Granese, Giorgio Linguaglossa, Sergio D'Amaro, Achille Serrao, Luciano Zannier, lo scrivente e molti altri. Queste ed altre notizie si possono leggere anche sul sobrio e piacevole sito web del poeta salernitano (www.mariomastrangelo.it), che ci offre pure una sintetica antologia della critica e sopratutto una vasta scelta delle sue poesie, con traduzione a fronte; il che costituisce un'ulteriore testimonianza della vocazione di questo scrittore al dialogo con i suoi lettori, della sua capacità di parlarci.

quindi — nell'uso corrente — conformare ad uno *standard*, legittimare, collaudare, rendere fruibile un prodotto; si tratta di una tendenza che fa parte della nostra cultura, della nostra mentalità, di cui siamo tutti partecipi. Ma la letteratura, l'arte sono vita, ogni poesia è un organismo vivente, capace di rappresentare e comunicare emozioni, sensazioni, angosce, che sono uniche, irripetibili e che mutano ogni volta che torniamo a sfogliare quella pagina, a leggere oppure ad ascoltare quelle parole. In questo risiede tutta la sua vitalità, ma anche la sua fragilità ed è proprio questa la dimensione che dobbiamo percepirne e valorizzarne.

Più o meno per queste stesse ragioni il «mestiere di poeta» oggi non appare affatto facile: l'universo dei linguaggi serializzati riserva un suo spazio anche alla poesia ma è uno spazio che finisce per essere anch'esso inflazionato, massivamente occupato dai grandi modelli letterari, che a loro volta sembrano farsi sempre più opachi e distanti. Chi non vuole ridursi alla ripresa più o meno manieristica di temi e moduli fortunati, chi ancora non si rassegna alle rarefatte atmosfere di certo moderno autobiografismo in versi, a certa affiorante ritualità espressiva, deve avere coraggio per andare oltre le colonne d'Ercole, per mettersi alla prova, osando con un fardello veramente enorme sulle spalle. Da questo punto di vista Mastrangelo è scrittore dotato di un coraggio veramente inconsueto e proprio per questo la sua poesia rappresenta una tentazione enorme ma anche un problema per l'interprete, perché è ben difficile delinearne il *background* letterario, indicare elementi comparativi, ricostruirne il processo formativo. Il poeta salernitano è un autentico *naif* (munito però di profonda cultura), assolutamente libero da tentazioni minimalistiche e da fascinazioni eccentriche e soprattutto dotato di un talento speculativo e di una capacità di osservazione della realtà non comuni, da cui poi si sprigiona una vena fantastica e rappresentativa molto ricca ed incisiva.

Come l'indimenticabile Sherwood Anderson caro a Cesare Pavese traeva la forza della sua arte da quella capacità di raccontare che aveva nel sangue e che forse gli discendeva dalla nonna italiana[2], Mastrangelo trae invece la sua capacità di rappresentare la

2. Faccio riferimento a uno dei saggi più belli dello scrittore piemontese raccolto poi nel volume *La letteratura americana e altri saggi*: «Tutta la vita dell'America dell'epoca di Roosevelt — scriveva Pavese a proposito del suo autore — Sherwood Anderson l'ha vista. C'è piombato in giovinezza, l'ha vissuta e l'ha sofferta, — l'ha

realtà da una sua forma di *witness*, di ancestrale intelligenza e giocosità, che è tipicamente meridionale e dalla quale scaturisce una disposizione al tempo stesso amara e scherzosa, ironica e fraterna, che poi si spinge fino a rappresentare con insospettabile vigore e lucida genialità i dilemmi più alti della vita, proprio quei dilemmi sui quali non vogliamo interrogarci più, dai quali vogliamo tenerci ben lontani, confortati come siamo dalle rassicuranti narcosi della modernità, dalle accorte strategie del pensiero debole. Malgrado ciò — come ci dice Mastrangelo — restiamo «molliche di pane», create da un dio lontano:

Che facimmo ccà nuje
Ncopp'a pelle r''o munno?
Tutte quante
cu fatica cercanno
r'arrubbà
quacche piuma 'e gioia
ra 'e scelle aperte
r'e juorne
ca se ne vanno?

Forse criate
stancamente ra nu Dio luntano,
ca vuleva cu nuje
tentà n'esperimento:
[...]

amata, — ha cercato in ogni modo di sfuggirne e un giorno s'è accorto che lui, fin dagli anni dell'infanzia, fin dal padre, fannullone fantasioso, dalla nonna, l'italiana risoluta, terra e sangue, bevitrice e centenaria, ne era sempre stato un evaso, un sognatore, un facitore di racconti. Ed allora si decise di far solo più racconti, la sua vita, rimpiangendo di non essere un cantore a viva voce...» (C. PAVESE, *Sherwood Anderson*, ne *La letteratura americana e altri saggi*, Milano, Il Saggiatore, 1971, p. 37). Ma tutto il ritratto di Anderson che ci dà Pavese non solo è un capolavoro critico-interpretativo, ma anche un viaggio alla ricerca della felicità di raccontare, l'esemplare mitografia di una figura di scrittore al tempo stesso realissima e favolosa e uno dei più riusciti tentativi di delineare un orizzonte letterario (concreto ed ideale) in cui vita e letteratura, dialetto e lingua (anzi *slang* americano e lingua), racconto e cultura finalmente si incontrino, un orizzonte antico e moderno allo stesso tempo. E quanto sia importante quest'orizzonte originario, genetico anche per la nostra letteratura, ce lo può confermare pure la presenza — nella nostra tradizione letteraria meridionale — di scrittori come Ferdinando Russo e Salvatore Di Giacomo, e poi come Jovine, Striano, la Ortese, Rea e tanti altri ancora.

Fosse almeno
Leggiero leggiero
come a na nuvola
'o munno!
Invece tutto
ce sta ncuollo
pesante,
valanga 'e chiummo,
e nuje
mulliche 'e pane,
vuttate mmiez'a via
pe fa corre 'e palumme.[3]

Sentite com'è inconsueta, forte quest'immagine dello stare sopra la pelle del mondo, rappresentato come un essere vivente, grande, misterioso, quasi minaccioso! E com'è viva, forte e al tempo stessa tenera e antica quest'altra immagine del rubare una piuma di gioia dalle ascelle aperte dei giorni che se ne vanno! Il tempo è rappresentato quasi come un angelo con le sue ali aperte e del resto esso per Mastrangelo veramente è angelo e demone della nostra vita: il suo irrevocabile scorrere che segna la nostra esistenza, il nostro heideggeriano *Dasein*, è uno dei grandi dilemmi sui quali il poeta costantemente si interroga. Ciò che colpisce nella poesia di Mastrangelo è proprio il risolversi di questa vena espressionistica, ben degna di un Ferdinando Russo, in una meditazione dolente e attonita, in un afflato cosmico, in imprevedibili ed aeree architetture speculative, che poi rasentano e abbracciano orizzonti di ampiezza veramente sorprendente.

Ma è possibile parlare della poesia di Mastrangelo solo in presenza dei suoi versi, scrutando l'orizzonte particolarissimo della sua poesia. Già i titoli delle sue raccolte sono significativi: *'E 'ttegole r' 'o core*, *'E terature r' 'a mente*, *'O cuttone cu 'a vocca*, *Addo' 'e lume e 'i*

3. Riporto la traduzione di *Mulliche 'e pane*: «Che facciamo qui noi / sulla pelle del mondo? / Tutti quanti / con fatica cercando / di rubare / qualche piuma di gioia/ dalle ali aperte / dei giorni / che se ne vanno? / Forse creati stancamente / da un Dio lontano, / che voleva con noi / tentare un esperimento [...]. Fosse almeno / leggero leggero, / come una nuvola / il mondo!/ Invece tutto/ ci sta addosso / pesante, / valanga di piombo, / e noi / molliche di pane, / buttate in mezzo alla strada / per far accorrere i colombi». (Per il testo originale cfr. M. MASTRANGELO, *'E ttegole r"o core. Poesie* Presentazione di Alberto Granese cit., p. 12). Molti testi delle poesie di Mastrangelo — come ho già fatto presente — si possono leggere (con la traduzione) sul sito web dello scrittore a questo indirizzo: www.mariomastrangelo.it.

silenzie: concreti, di un'espressività un po' aspra, ci rimandano ad eventi, fatti, cose reali (le tegole, i cassetti, il filo di cotone), sprigionando con forza il senso di una metafora dalle impressioni della vita. Il cuore come una casa ha le sue tegole che lo racchiudono e lo proteggono ma è proprio da queste tegole che s'infiltra qualcosa, la mente ha i suoi cassetti, i suoi compartimenti, ma poi è sempre un continuo aprirli e chiuderli. L'ultimo invece è quasi metafisico, ci rimanda all'alto cielo notturno ove in silenzio splendono le luci astrali. Ma veramente l'ultima raccolta, che in certo senso segna la definitiva maturazione della poesia di Mastrangelo e ne afferma i motivi più alti e profondi, è anche lievemente diversa dalle prime. Certi frammenti, certe immagini non si possono dimenticare:

> Passa 'a notte, passano tutt' 'e nnotte
> e 'a vita vene e trova ogni matina
> a nnuje ca ce abbracciammo 'a sulitudine,
> stretta come si fosse nu cuscino.[4]

Non è dato di trovare facilmente tanta profondità e tanta malinconica essenzialità come in questa brevissima composizione. E quello di Mastrangelo in certo senso è un ermetismo alla rovescia, che usa le parole più consuete e più semplici e quell'originale dialetto salernitano che è una variante un po' più essenziale del napoletano, per rappresentare il sentimento della vita che è proprio dello scrittore. So di riproporre una suggestione già evocata in precedenza, ma devo dire che talvolta la poesia di Mastrangelo mi fa venire in mente un altro poeta molto amato: Cesare Pavese, anche lui grande cantore della solitudine umana e straordinario narratore in versi in quella raccolta poetica (*Lavorare stanca*) che costituisce tuttora opera di eccezionale importanza nella storia della poesia italiana del Novecento. Ricordate il protagonista di *Semplicità*, l'uomo che «in prigione sognava le lepri che fuggono / sul terriccio invernale» e — fin quando era dentro — sognava il momento in cui sarebbe tornato alle buone, semplici cose di ogni giorno? Ma poi, quando esce, «vive tra muri di strade, bevendo / acqua fredda e mordendo in un pezzo di pane» e scopre che quelle stesse cose che sognava in prigione (le lepri che scappano, il fumoso tepore di un'osteria, ove ci si può fer-

4. M. MASTRANGELO, *Passa 'a notte*, in *Addò 'e lume e 'i silenzie (Dove i lumi e i silenzi). Poesie* cit., p. 19.

mare a bere un bicchiere di vino, il focolare di una casa) non sono più per lui[5]. Oppure il ragazzo di *Lavorare stanca* che attraversa la strada per scappare di casa? Il movimento interiore della pavesiana *Semplicità* è simile a quello di molte composizioni di Mastrangelo: l'affermarsi di una smarrita e malinconica tenerezza per le cose, carica di interrogativi, che costituisce la reazione più forte ai dilemmi della vita, ai terribili oltraggi del tempo, all'angoscia dell'assenza. E v'è una poesia di Mastrangelo, vale a dire *'A staggione*, ove ha rilievo centrale la figura di un ragazzo che si smemora e medita nella calura estiva, nella quale sono «eterne 'e gghiurnate e immense 'e malincunie» e che fa venire in mente il ragazzo di *Lavorare stanca*.

Fortuna per Mastrangelo che lui poi ha una vena ironica, scherzosa, cordiale, dispone anche di quello strumento espressivo dialettale che è al tempo stesso arcaico e concreto, variopinto e ricchissimo e che lo sottrae allo *spleen*, costituendo di per sé una barriera e un rimedio contro cose che per Pavese sono state terribili.

Ma per comprendere anche l'altro lato della poesia di Mastrangelo, per comprendere meglio uno scrittore sempre dotato di grandi capacità di dialogo, spesso scherzoso e talvolta perfino sensuale, si veda una cosa fresca e squisita (mi si perdoni il gioco di parole) come *'O gelato a limone*, in cui entrano in gioco i motivi maggiori della sua poesia: il caso, il sonnolento e apparentemente incomprensibile scorrere dei giorni, il fantasma sensuale e fantastico, dolcissimo ed evanescente dell'amore, l'inquieta interrogazione sulla condizione umana. La vicenda narrata è questa: in un caldo e sonnolento pomeriggio d'estate il poeta scende a prendere un gelato al limone per soddisfare un «gulìo» (un desiderio) del figlio e sta per ritornare a casa quando improvvisamente si sente chiamare:

Jere tu, nun c'erano dubbie,
tu ca roppo cchiù e riece anne,
luminosa come a na vota
a mme te stive accustanno.

Azzurro e leggiero 'o vestito,
fresca e tenera 'a pelle,
lucente 'e capille e l'uocchie:
maje visto niente 'e cchiù bello.[6]

5. Cfr. C. PAVESE, *Semplicità*, in *Poesie*, Torino, Einaudi, 1961, p. 112.
6. M. MASTRANGELO, *'E ttegole r' 'o core*, cit., p. 21.

In un attimo nella calura estiva ha preso corpo ed evidenza un amore antico che si ripresenta con la sue seduzioni più semplici e irresistibili. Il cuore s'inebria di sorpresa e di gioia ma il protagonista non può fermarsi, il gelato minaccia di sciogliersi nel clima torrido dell'agosto. Le mani si stringono, i volti si sfiorano, l'emozione è così forte che qualche goccia di limone cade sul vestito azzurro della donna. E alla fine il poeta, dopo tanti anni ancora, torna a chiedersi perché quel giorno di luglio pensò a salvare il gelato e lasciò svanire quell'incantevole fantasma e torna a interrogarsi sulla fuga inarrestabile e crudele del tempo: «Ce penzo e m'accorgo / come 'o tiempo spietato corre...».

'O gelato a limone innanzitutto è un'autentica poesia d'amore nella quale rivive e s'infiamma un'emozione profonda, intensa, ma il vorticoso muoversi delle emozioni avviene in cospetto del tempo, vera ossessione del poeta salernitano: dieci anni di silenzio, di assenza, per un amore sono una vita, un'eternità ma l'amore è l'amore, il fantasma incontrato sulla soglia del bar è inebriante e travolgente come la prima volta e poi questa donna persa da tanto e riconquistata per un attimo è riassorbita anch'ella nel vortice spietato del tempo.

Potrei parlare a lungo delle virtù speculative della poesia di Mastrangelo, ma per adesso preferisco sottolineare la tenerezza di questo poeta, la sua estrema sensibilità (da cui nasce anche — per reazione — la violenza lievemente surreale di certe immagini), la raffinata maestria nel mescolare e fondere in un gioco sapiente toni scherzosi e profondi, malinconici e ironici, più semplicemente l'alta umanità dei suoi versi.

Con questo lavoro, per la verità, intendevo anche iniziare a ricostruire una storia della poesia di Mario Mastrangelo, ma mi sono accorto presto che è ben difficile farlo, perché questa poesia nasce da motivazioni ed impulsi molto personali, da un bisogno d'espressione e di significazione prepotente, da quei momenti nei quali solo la parola poetica (quella parola nella quale «la commozione trema riflettendosi nella pura e lucente goccia di rugiada della poesia», scriveva Croce a proposito di Leopardi)[7] può dare senso a ciò che avviene dentro di noi, può riscattare la nostra storia dall'ombra del nulla, dalla perdita assoluta di senso, dai due

7. B. Croce, *Leopardi*, in ID., *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura italiana del secolo decimonono*, Quarta ed. riv. Bari, Laterza, 1946, p. 110.

apocalittici cavalieri che ben conosceva Baudelaire, lo *spleen* e l'*ennui*; e non tanto da consuetudini letterarie, oppure dalla confortante comunanza con una scuola e con una tradizione letteraria. Malgrado ciò certe consonanze si sentono, proprio perché l'ampiezza degli orizzonti è grande. Così, per certi versi, la poesia di Mastrangelo sembra ricordare, per la sua forza espressionistica, quella dell'ultimo grande dialettale napoletano, Ferdinando Russo, ma la poesia di Russo arde tutta nella sua luce, nel vagheggiamento amoroso di una Napoli che già quasi non esisteva più al tempo nel quale il poeta viveva, di una storia impossibile che era la proiezione del suo mondo sentimentale; la poesia di Mastrangelo invece si origina proprio quando questa luce si attenua, proprio laddove l'amore per la vita, per le cose, per le persone, per il mondo si fa più «doloroso».

Anche al fondo della poesia di Mastrangelo v'è prima di tutto e sopra tutto, un sentimento intenso, profondo, alto di «doloroso amore» per la vita. Anche Mastrangelo, come Saba, proprio da esso è di nuovo sospinto al largo e così diventa anch'egli — come il poeta triestino — un moderno Ulisse.

Per altri versi la poesia di Mastrangelo fa venire in mente, per le sue improvvise accensioni, certi paesaggi e certi scenari della poesia di Rebora, ed invece per l'improvviso smorzarsi dei toni in quelle forme di meditazione malinconica e tuttavia pungente, certi chiaroscuri di Andrea Zanzotto, uno dei grandi poeti contemporanei nella cui opera il ricorso al dialetto, al «vecchio dialetto» che malgrado tutto resiste nel fondo del nostro cuore (come afferma egli stesso) assume un rilievo esemplare, appunto in quanto esso è voce di poesia, e non lingua esclusiva. E le consonanze segnalate non valgono tanto a delineare difficili percorsi comparativi, ma piuttosto ad evidenziare i diritti di cittadinanza che spettano alla poesia di Mario Mastrangelo, che — lo ripeto — è espressione originalissima, alla quale poco hanno contribuito altre esperienze letterarie. D'altronde questa sua assoluta originalità conferma un fatto veramente importante, vale a dire che tanta parte dell'odierna poesia dialettale nasce da una ricerca personale, individuale, dalla ricerca di un linguaggio poetico "altro", un linguaggio sepolto nella memoria, capace di conoscere e denominare le cose e gli eventi in modo diverso da quello serializzato dell'uso comune e soprattutto capace di farcele riscoprire in modo diverso.

Del resto i grandi poeti «dialettali» contemporanei (un Pasolini, un Noventa, un Marin, non a caso citato da Mastrangelo in epigra-

fe a una delle sue raccolte[8], uno Zanzotto) sono tali proprio perché hanno riscoperto il dialetto come personale linguaggio poetico.

In Mastrangelo il dialetto, quel suo originale dialetto salernitano, quella sua antica parlata campana (vorrei dire), a volte serve per dar voce a parole sommesse, per portarci straordinariamente vicini al suo mondo, che altrimenti ci apparirebbe ben più lontano e distante, altre volte per «aggredire» espressionisticamente la realtà, sconvolgendola e poi ricomponendola. Dell'impiego sapiente del dialetto dà conto molto bene Luigi Reina nell'introduzione a *'O ccuttone cu 'a vocca*, quando ne segnala sia gli inevitabili momenti di depauperamento (inevitabili perché ciò che interessa a Mastrangelo è la poesia, non la poesia in dialetto), sia — all'inverso — la capacità del poeta di rinnovarne e vivificarne l'uso. Oltre queste problematiche, di cui offrono testimonianza le prime raccolte, v'è la grande, alta poesia del poeta salernitano, che già tuttavia si annunzia fin dall'inizio, una poesia pensosa, d'indole fortemente ma non esclusivamente «filosofica», perché Mastrangelo è sempre dotato di una capacità di comunicazione che non è comune, e i suoi versi nascono proprio da quelli che un interprete finissimo di essa, Sergio D'Amaro, definiva «corrugamenti» della coscienza. E D'Amaro osservava anche che Mastrangelo è efficacissimo nel ritrarre «ogni colore dell'anima, ormai esperta di albe e di tramonti, di questo eterno ciclo di apparenze»[9], evocando altri grandi temi cari al poeta salernitano: il contrasto tra le illusioni, le apparenze della realtà e la coscienza della nostra autentica condizione esistenziale e più ancora la ricerca impossibile di un'essenza delle cose proprio sul confine del nulla, laddove più struggenti si fanno le albe e i tramonti dell'anima, più intenso e drammatico diviene il richiamo degli affetti e il bisogno di fraternità umana ma più forte diviene anche la consapevolezza quasi schopenhaueriana del carattere illusorio di questa realtà. Come nella bellissima *'O ssapévemo già*:

8. I versi di Marin che figurano in *'O ccuttone cu 'a vocca* sono questi: "Duta la vita xe redenta/ dal fogo che la struse, / da la continua pena lenta, / che se traduse in luse" (*Tutta la vita è redenta/dal fuoco che la strugge, / dalla continua pena lenta, / che si traduce in luce*).

9. S. D'Amaro, *Quel filo di cotone che ci lega alla vita sull'ultimo libro di Mastrangelo*, ne "Il Belli. Quadrimestrale di Poesia e di studi sui dialetti", a. III, n. 2/3, agosto–dicembre 2001, p. 141.

Nuje
'o ssapévemo già ra tantu tiempo,
'e juorne ce l'avéveno 'mparato,
venenno e scumparenno senza significato
e carénnoce ncuollo,
gocce 'e na pioggia fitta,
ce l'aveveno ritto.
Ma ra vuje traspareva 'a cuntentezza
'e chi a na cosa bella
se prepara speruto,
e pe' chesto 'o curaggio
'e ve spiegà nun avimmo tenuto [...].[10]

A questi livelli Mastrangelo si spinge veramente molto lontano, tornando a riflettere in versi sui massimi problemi (la vita, la morte, il tempo, le illusioni della mente, il destino dell'anima), convinto che solo la poesia sia in grado «e' vasà, cu dulcezza leggera/ 'a vocca r"o silenzio/ magnifica e severa»[11]. Ed allora i suoi versi da una parte si fanno più dolci ed assorti, dall'altra assumono toni antichi, un afflato cosmico, un'essenzialità degna dei grandi del passato, dei poeti del Cinquecento che erano filosofi e poeti insieme, intimamente convinti che gli accordi della loro poesia non erano che un riecheggiamento dei palpiti dell'*anima mundi*, o dei grandi romantici, già dimidiati fra il vagheggiamento di una patria perduta dell'anima e la coscienza del nulla.

E tutto ciò questo straordinario poeta che è contemporaneamente «dolce e scabro»[12], che ama toni ora intensamente espressionistici, ora malinconici e sommessi, ora quasi onirici e fantastici, ce lo dice sempre nel suo originalissimo dialetto che si rivela uno strumento di comunicazione e di rappresentazione d'inusitata potenza, di insospettate capacità.

10. Riporto la traduzione di questi versi: «Noi / lo sapevamo già da tanto tempo/ i giorni ce lo avevano insegnato, /venendo e scomparendo / senza significato / e cadendoci addosso, / gocce di una pioggia fitta, / ce lo avevano detto/ma da voi traspariva la contentezza / di chi a una cosa bella si prepara smanioso, / e per questo il coraggio / di spiegarvi non abbiamo avuto»; cfr. M. MASTRANGELO, *Addò 'e lume e 'i silenzie (Dove i lumi e i silenzi). Poesie* cit., pp. 65–66.

11. Cfr. M. MASTRANGELO, *Venite ccà*, ne *'O ccuttone cu 'a vocca* cit.

12. Così lo definisce D'Amaro nell'articolo citato.

Poesie di Mario Mastrangelo

Da M. MASTRANGELO, *'E ttegole r' 'o core. Poesie.* Presentazione di Alberto Granese, Salerno–Roma, Ripostes, 1997.

'E ttégole r' 'o core

Voglio gioia, voglio gioia
e po' gioia, e ancora e ancora!
Voglio 'e gioia na grandenata
ncopp' ê ttégole r' 'o core.
Accussì addó 'o tiempo ha fatto
mmiez' ê ttégole na senga,
pe' llà dinto 'a gioia scenne
nfunn' ô core e i' forte 'a strengo.

Le tegole del cuore

Voglio gioia, voglio gioia
e poi gioia, e ancora e ancora!
Voglio di gioia una grandinata
sulle tegole del cuore.
Così dove il tempo ha fatto
in mezzo alle tegole una crepa,
per là dentro la gioia scende
in fondo al cuore e io forte la stringo.

Da M. MASTRANGELO, *'O ccuttone cu 'a vocca. Poesie.* Presentazione di Luigi Reina, Salerno–Roma, Ripostes, 2000.

'A terra, 'a luce, 'o cuorpo, l'acqua,'o cielo

'A terra, 'a luce, 'o cuorpo, l'acqua, 'o cielo,
'a vita, 'a morte e l'ate assurdità,
e 'a ggiostra lenta r' 'o tiempo crudele,
ca se 'ntreccia cu lloro e se ne va,
nun è ccerto ca songo cose ovère,
'e cuncreta e sicura cunzistenza,
forse so' sulo miragge, chimere
c'allucinate téneno 'e pparvenze.
Forse songo 'e ricorde sterminate,
'e ffantasie, 'e rimorse, 'e delirie,
'e nu cerviello immenso e turmentato,
ch' 'e se mette a penzà ha pigliato 'a 'nziria.

La terra, la luce, il corpo, l'acqua, il cielo

La terra, la luce, il corpo, l'acqua, il cielo,
la vita, la morte e le altre assurdità,
e la giostra lenta del tempo crudele
che si intreccia con loro e se ne va,
non è certo che sono cose vere,
di concreta e sicura consistenza,
forse son solo miraggi, chimere
che allucinate hanno le parvenze.
Forse sono i ricordi sterminati,
le fantasie, i rimorsi, i deliri,
di un cervello immenso e tormentato,
che di mettersi a pensare ha avuto il capriccio.

'A staggione

'A staggione,
eterne 'e gghiurnate
e immense 'e mmalincunie.
È nu guaglione ca tutto surato
sulo sulo pazzéa 'o penziero,
rint'a l'abbaglio irreale
ca 'o cielo 'nfucato sbandiera.
Tutto na vota però se ferma
e lascia 'o juoco
ca tanto 'o diverte,
pecché, pazzianno,
'e na realtà
ca nun cunusceva
ha fatto 'a scuperta.
Mmiez' â freva
'e l'ore avvampate
e d' 'e lluce
e 'i culure 'a babbele,
ce sta nu segreto
ch'è sempe accuvato,
ma durante 'a staggione
nu poco se svela.
Si sta attiento riesce a veré
(e 'o sguardo suojo
mo addeventa na vespa
ca ncopp'a nu frutto
zuccarino se posa)
nitido sott' ô sole
'o vvacante
ca sta rint' ê ccose.
Nun ce pò crére, e pe' cchesto
rimane llà stupefatto,
e a chell'idea se ribbella:
'e guagliune accussì so' ffatte.
Ma roppo nu poco s'arrenne,
e a ffà parte 'e chellu vvacante
rassignato pur'isso s'avvia.
'A staggione,
eterne 'e gghiurnate
e immense 'e mmalincunie.

L' estate

L' estate,
eterne le giornate
e immense le malinconie.
È un ragazzo che tutto sudato
solo solo gioca il pensiero,
nell'abbaglio irreale
che il cielo infuocato sbandiera.
All'improvviso però si ferma
e lascia il gioco
che tanto lo diverte,
perché, giocando,
di una realtà
che non conosceva
ha fatto la scoperta.
In mezzo alla febbre
delle ore avvampate
e di luci
e colori la babele
c'è un segreto
che è sempre nascosto,
ma durante l'estate
un poco si svela.
Se sta attento riesce a vedere
(e ora il suo sguardo
diventa una vespa
che su un frutto
zuccherino si posa)
nitido sotto il sole
il vuoto
che sta nelle cose.
Non ci può credere e per questo
rimane là stupefatto,
e a quell'idea si ribella:
i ragazzi così son fatti.
Ma dopo un poco si arrende,
e a far parte di quel vuoto
anche lui rassegnato s'avvia.
L'estate,
eterne le giornate
e immense le malinconie.

Nun t'addorme

Nun t'addorme,
penza ca sta jurnata
è stata fatta pe' ce fà stà nzieme,
si mo tu rint' ô suonno te rifugge,
tutt' e dduje stammo sule,
come ê scieme.
Quanno stammo scetate
ogni ccosa è d' 'a nosta,
'e tutt' e dduje,
mo ca t'adduorme
'o suonno è sulo 'o tuojo,
io nun ce pozzo trase,
come faccio cu tte, quanno avvulgente
te faje trafigge ra 'o ffuoco r' 'e vase.
Tu 'a l'ata parte 'e stu canciello
r'ombra
te ne vuo' stà suspesa,
pe' te puté scurdà r' 'e juorne amare,
pe' nun ne sente ncuollo tutt' 'o peso,
ma 'o nascundiglio cuieto,
addó cercanno calore t'adagge,
io 'o veco sott' a n'onna minacciosa,
ca te vene vicina, chiena 'e raggia.
'O suonno è sulitudine,
pure si na visione
ne fa maggica 'a scena,
cu nu chiarore finto e allucinato,
ca nisciuno â matina
è capace 'e trattène.
È n'illusione ca te porta nfunno
a nu dirupo ignoto,
ma po' 'e suonne a che sèrveno,
si songo juoche c' hann' 'a esse fatte
pe' fforza ra na sola mente â vota?
Nun t'addorme, si te veco ferma,
stretta rint' a stu nùreco 'e silenzio,
addó cchiù nun me vire e nun me
siente,
me 'ncupisco 'e tristezza, e ccà
rimango,
ra sulo, e senza sapé fà cchiù niente.

Non dormire

Non dormire,
pensa che questo giorno
è stato fatto per farci stare assieme,
se tu ora nel sonno ti rifugi,
tutti e due siamo soli,
come stupidi.
Quando siamo svegli
ogni cosa è nostra,
di tutti e due,
ora che t'addormenti
il sonno è solo tuo,
io non ci posso entrare,
come faccio con te, quando avvolgente
ti fai trafiggere dal fuoco dei baci.
Tu all'altra parte di questo cancello
d'ombra
te ne vuoi stare sospesa,
per poterti scordare dei giorni amari,
per non sentirne addosso tutto il peso,
ma il nascondiglio quieto,
dove cercando calore ti adagi,
lo vedo sotto un'onda minacciosa,
che ti viene vicina, piena di rabbia.
Il sonno è solitudine,
anche se una visione
ne fa magica la scena,
con un chiarore finto e allucinato
che nessuno al mattino
è capace di trattenere.
È un'illusione che ti porta in fondo
ad un dirupo ignoto,
ma poi i sogni a che servono,
se sono giochi che devono esser fatti
per forza da una sola mente per volta?
Non dormire, se ti vedo ferma,
stretta in questo nodo di silenzio,
da dove non mi vedi e non mi
senti,
m'incupisco di tristezza, e qua
rimango,
da solo, e senza saper fare più niente.

Venite ccà

Venite ccà,
parole 'e puisia,
vuje site 'e ssole
ca rint' è spazie
cchiù accuvate 'e l'anema
sapite fa
capriole 'e saltimbanco,
e gghiate a régne
'e scarabbocchie pazze
'e foglie ca rint' a mente
stanno vacante e gghianche.
Sultanto vuje
site capace 'e vasà,
cu dulcezza leggera,
'a vocca r''o silenzio
magnifica e severa.

Venite qua

Venite qua,
parole di poesia
voi siete le sole
che negli spazi
più nascosti dell'anima
sapete fare
capriole di saltimbanco
e andate a riempire
di scarabocchi pazzi
i fogli che nella mente
stanno vuoti e bianchi
Soltanto voi
siete capaci di baciare
con dolcezza leggera
la bocca del silenzio
magnifica e severa.

Da M. MASTRANGELO, *Addò 'e lume e 'i silenzie (Dove i lumi e i silenzi).* Poesie, Salerno–Roma, Ripostes, 2004.

Arricuordete 'e tutto chesto

Io vulesse ca tu, tu ca rimane,
nun saccio si pe' chesto
t'aggi' 'a penzà felice,
nun ce stisse sultanto a ricurdà,
ma 'a storia nosta te mettisse a dice.
Parla 'e nuje, fa' capisce a chi sente
tutt' 'a fatica fatta
p'attraversà r' 'e juorne
'a terra scunfinata,
cercanno chillu grammo appena 'e vita
ca lungo 'a via steva sfarenato.
Tu ce stive, ce hê visto, l'uocchie tuoje
so' gghiute ncopp' ê ppàggene e 'i pparole
c'hanno fatto sta storia, si a quaccuno

Ricordati di tutto questo

Io vorrei che tu, tu che rimani,
non so se per questo
ti devo pensare felice,
non stessi solo a ricordarci,
ma la nostra storia ti mettessi a dire.
Parla di noi, fai capire a chi sente
tutta la fatica fatta
per attraversare dei giorni
la terra sconfinata,
cercando quel grammo appena di vita
che lungo la via era sfarinato.
Tu c'eri, ci hai visto, gli occhi tuoi
sono andati sulle pagine e le parole

che hanno fatto questa storia, se a qualcuno

'a faje cunosce, chesto ce cunzola.
Ra 'e ccose ca tu cunte e da 'o tremore
ca ncopp' â faccia 'e chi te sente vire,
chello ca simmo state piglia senzo,
ce fa quase turnà rint'a chest'aria,
càvere, come fóssemo respire.
Arricuordete 'e tutto chesto quanno
ce vire 'e parte cu chillu veliero
c'arriva fin' â spiaggia immensa 'e
luce,
addó cuntente 'amm' 'a affunnà
cu 'e piere.

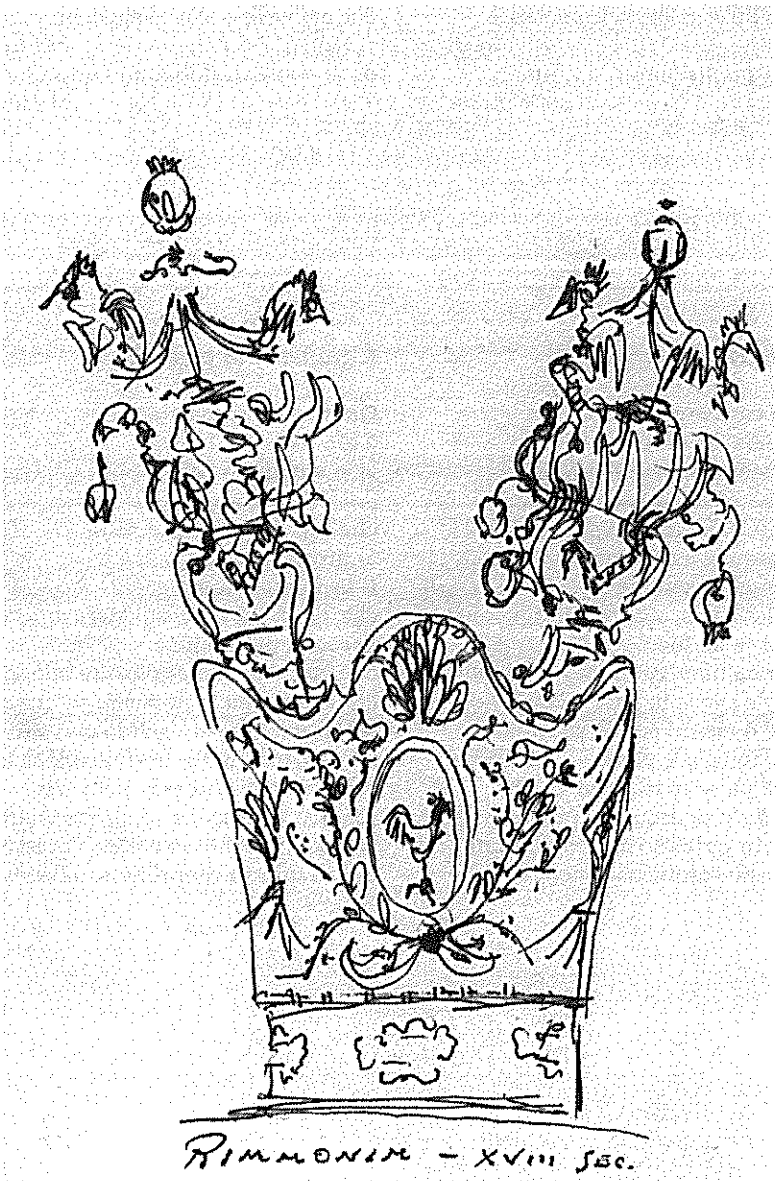
la fai conoscere, questo ci consola.
Dalle cose che racconti e dal tremore
che sul viso di chi ti ascolta vedi,
quello che siamo stati prende senso,
ci fa quasi tornare in quest'aria,
caldi, come se fossimo respiri.
Ricordati di tutto questo quando
ci vedi partire con quel veliero
che arriva fino alla spiaggia immensa
di luce
dove contenti dobbiamo affondare
coi piedi.

È già terra 'e cunfine

Chesta ca scarpesammo
è già terra 'e cunfine,
nce se stènneno surche
ca songo pastenate 'e nu silenzio
ca cchiù d' 'a via ca resta
a 'o lémmete avvicina.
'O lémmete tagliente
ca, r'addó sta accuvato, va rignenno
'a rëaltà 'e na luce
ca tene na manera 'e chiove ncuollo
ca tutt' 'e ccose fa paré sulenne.
Mmiez' ô viento gelato se rimane
ancora, ma già 'e piette so' addulcite
ra l'aria ca se scarfa rint' ê ccase
(nce arde 'e sicuro rinto fuoco vivo),
'e ccase ca 'o ritorno nuosto aspettano,
ca 'e chistu cammenà songo l'arrivo.

È già terra di confine

Questa che calpestiamo
è gia terra di confine,
vi si stendono solchi
dove è piantato un silenzio
che più della via che resta
al limite avvicina.
Il limite tagliente
che, da dove è nascosto, va riempendo
la realtà di una luce
che ha un modo di piovere addosso
che ogni cosa fa apparire solenne.
In mezzo al vento gelido si resta
ancora, ma già i petti sono addolciti
dall'aria che si scalda nelle case
(dentro vi arde, certo, fuoco vivo),
le case che il ritorno nostro aspettano,
che di questo cammino son l'arrivo.


RIMMONIM - XVIII SEC.

L'esordio poetico di Laurino Nardin

Misticismo panico e "terrena" vitalità

DI SABINO CARONIA

La raccolta *Prime dal nuie*, che costituisce l'esordio poetico di Laurino Nardin, rappresenta, per chi fino a oggi di questo autore aveva potuto apprezzare soltanto gli studi dialettali, in particolare sul "nostro" Belli immortale, insieme una piacevole sorpresa e un significativo punto di arrivo.

È una poesia "alta", gentile e preziosa, che non può non suggerire un accostamento a quella del conterraneo Pasolini, cioè di un poeta che fra tutti i dialettali del Novecento raggiunge forse il massimo grado di squisitezza letteraria.

Pasolini, non diversamente da Nardin, in *Poesie a Casarsa* si inventa un paese della fantasia da sovrapporre a quello reale e gli dà la geografia del proprio spirito, come risulta dall'epigrafe di Peire Vidal: «Ab l'alen vas me l'aire / Qu'eu sen venir de Proensa: / Tot quant es de lai m'agensa» («Con il respiro tiro a me l'aria / ch'io sento venire di Provenza: / tutto quanto è di laggiù mi dà piacere»).

Anche il «regresso» di cui parla Pasolini dall'italiano al dialetto come lingua materna ci sembra possa essere richiamato anche per il poeta di S. Vito al Torre, per quel suo particolare «regresso» che potremmo definire come un ritorno alle Madri, alle *Matres* celtiche, le antiche divinità telluriche cui sono legati i riti della fecondità e della maternità, le acque, le pietre e gli alberi.

Pensiamo al Narciso di Pasolini: «Sera imbarlumida, tal fossàl / a cres l'aga, na fèmina plena / a ciamina pal ciamp. // Jo ti recuardi, Narcìs, ti vèvis il colòur / da la sera, quand li ciampanis / a súnin

di muart» («Sera luminosa, nel fosso / cresce l'acqua, una donna incinta / cammina per il campo. / Io ti ricordo, Narciso, avevi il colore / della sera, quando le campane / suonano a morto»).

Narciso è un'immagine di intima malinconia riflessa in uno specchio nero e profondo, è il sogno di vedere sé adolescente a fianco della madre giovinetta, è la regressione, al di là della giovinezza e dell'infanzia, alla pace prenatale con la testa voltata all'indietro e lo sguardo fisso a quel punto in cui l'oscurità che precede la vita sfiora da vicino l'oscurità che accompagna la morte.

Il Narciso pasoliniano sosta in un tremito di malinconia sul limitare che apre il nulla.

Non è così per Laurino Nardin.

Non a caso il componimento che intitola la raccolta e che ne offre la più significativa chiave di lettura, *Prime dal nuie* (*Prima del nulla*), contrappone al *cupio dissolvi* pasoliniano un'affermazione di vita, un bisogno struggente di perpetuare l'amore terreno attraverso il motivo dell'albero, attraverso cioè il riferimento a una morte–metamorfosi, a un amplesso arboreo prima di un nulla che poi forse nulla non è, come giustamente osserva il prefatore della raccolta, Mario Turello:

Se propi tu âs di fâmi murî, Signôr,
Fâs che o deventi un arbul,
Un tei sflandorôs che al incjochi di
bonodôr lis seris di jugn
E dongje di me une rôl di flancs
larcs e di vite strete
La femine de mê vite.
Rôl e tei, nô si slungjarìn bussadis
cu li ramacis altis
E cibiscjant si contarìn lis storiis
dal nestri vivi,
O pierdarìn lis fueis insiemit
E o scloparìn di gjonte cuant che mai

Al ingrope nûi e al sparnice flôrs
ator pe taviele,
Vieris cuarps foropâts di agns e di
marum,
Ma dongjelaltris.
E po dopo fânus ardi dutune
Impiâts dal folc plui mataran di
dutis lis istât

Se proprio devi farmi morire, Signore,
Fa che diventi un albero,
Un tiglio smagliante che ubriachi
del suo profumo le sere di giugno
E vicino a me una quercia di fianchi
larghi e di vita stretta
La donna della mia vita.
Quercia e tiglio, noi ci allungheremo
baci con i rami alti
E sussurrando ci racconteremo le
gioie del nostro vivere,
Perderemo assieme le foglie
E scoppieremo di gioia quando
maggio
Annoda nuvole e sparge fiori sui prati,

Vecchi corpi feriti dagli anni e dalle
amarezze
Ma vicini.
E poi facci ardere appaiati
Accesi dal fulmine più pazzo di
tutte le estati

A inluminâ une gnot di tampieste
E lis nestris cinisis misliçadis
Sicu che une volte
O vin vût misliçât
Sanc e sudôrs e salivis e sboraduris
Che a vadin, ancjemò un moment,
Ator pal cîl atora bussâ il nuie.

Prime dal nuie

Ad illuminare una notte di tempesta
E le nostre ceneri mescolate
Come una volta
Mescolavamo
Sangue e sudori e salive e sperma,
Che vadano, ancora un momento,
In giro per il cielo, in giro a baciare il nulla.

Prima del nulla.

In una «silloge così accortamente organizzata», di cui è data esauriente giustificazione nell'introduzione, è qui il caso di indicare una linea di sviluppo mettendo in evidenza quel motivo della nostalgia inestinguibile della vita che, a partire dal componimento eponimo, si afferma a dispetto di tutto.

Si pensi a poesie come *Aghe* (*Acqua*) e *Cuissà che il mâr nol sedi femine* (*Chissà che il mare non sia femmina*), dove è il motivo dell'acqua materna, dell'acqua liquido amniotico, del mare-madre e del sogno di rinascita che ad esso è collegato.

Nella sezione in cui il poeta affronta il tema amoroso ci sembra particolarmente significativo il componimento *Femine di piere* (*Donna di pietra*).

Lì la tematica del narcisismo è evidente nel bisogno del calore umano, di un'immagine stabile di sé, di una forma capace di assicurare un'identità. Vedersi è impossibile se è vero che la fonte è sempre nell'altro e l'altro non esiste più quando è solo un'eco. Ah!, se solo la ninfa Eco si potesse metamorfosare nella freudiana Zoe della Gradiva rediviva, sembra voler dire il nostro Laurino.

Ma leggiamo:

A fuarce di pic e martiel
Ti ai fate jo inte piere
Compagne che tu sês.

Ti ai fate jo une matine buinore
Che o jeri rimpinât su
Sul cret plui alt, là che

A forza di scalpello e martello
Ti ho fatta io nella pietra
Uguale a come sei.

Ti ho fatta io una mattina presto
Che mi ero arrampicato su
Sulla roccia più alta, dove

Dome il soreli al tocje
E lis acuilis no olsin.

Ti ai fate jo inte piere sicu che tu sês
Inte colme dai tiei agns,
La piel elastiche e la cjar dure
I sins slançâts viers il misdì de vite.

Lassù tu tu sês e
Di aghe il burlaç al ti vistìs
La tampieste ti petene.
E la tô piel mai no sflurìs di grispis.

Lassù, a tu par tu cul cîl,
Tu, anime di piere.

Di pôre di no dismoviti
O ven jo a cjatâti dome intai moments
Dal sium
Di lassù o cjali jù par di là des
Schenis verdis des culinis
Jù viers lis bassuris dal divignî.

E la lûs e incolmene la valade.

Solo il sole tocca
E le aquile non osano.

Ti ho fatta io nella pietra così come sei
Nel colmo dei tuoi anni,
La pelle elastica e la carne soda
I seni slanciati verso il mezzogiorno della vita.

Lassù tu sei e
D'acqua il temporale ti veste
E la tempesta ti pettina.
E la tua pelle mai non fiorisce di rughe.

Lassù, a tu per tu con il cielo
Tu, anima di pietra.

Per paura di non svegliarti
Vengo a trovarti solo nei momenti
Del sonno
Da lassù guardo giù al di là delle
Schiene verdi delle colline
Giù verso le bassure del divenire.

E la luce colma la vallata.

Molto resterebbe da dire di un poeta colto che è anche un fine francesista. Si pensi all'epigrafe di *Cjastinis e vin gnûf* (*Castagne e vino nuovo*) tratta da *La servante au gran coeur dont vous étiez jalouse* di Baudelaire e al verso di *A une passante* che intitola significativamente uno dei quattro componimenti che qui di seguito si riportano, *Ailleurs, bien loin d'ici*, con quel richiamo al giardino, al Paradiso Terrestre.

Con la suddetta lirica si riportano anche *Femine ultime* (*Donna ultima*) e *Femine, anime, Eve* (*Donna, anima, Eva*), che ne costituisce una sorta di doppio, nonché *Quia pulvis sum* (*Poiché sono polvere*) che invece si può accostare a *Prime dal nuie.*

Sabino Caronia

Prima del nuie di Laurino Nardin

DI MARIO TURELLO

L'esordio poetico di Laurino Nardin è sin troppo discreto, sin troppo sobrio, ma le venticinque liriche della sua prima silloge, così accortamente organizzata, bastano a rivelarci una concezione alta di poesia che, affinata dall'amorosa intelligenza e dalla consuetudine critica, trova espressione originale e veicolo ideale nella sua bella *marilenghe*. Poesia sostanzialmente religiosa, nel senso forse primo del termine: permeata cioè da una *pietas* che comprende tutti gli esseri, e va dall'empatia per le persone, anche oltre la morte, alla comunione panica, eppure non osa dirsi, riconoscersi, fede. Ma è anche questo ritegno, e misura.

La prima lirica è di natura programmatica: a un tu che è lui stesso, e già ma non ancora l'io poetico, l'autore enuncia un'idea di poesia nell'invito/proposito di ricondurla nel proprio intimo per poi lasciare che sia essa a rivestire di parole i sentimenti e i ricordi; un doppio, reciproco movimento che è esplicito nell'esergo (tutte le liriche sono introdotte da una sorta di didascalia, ed è il segnale di definite esigenze, di precisi moti dell'anima, di un dire che non si abbandona alle interpretazioni, e le previene). «Non so bene cosa sia la poesia», ammette Nardin, ma certo essa è per lui contigua alla preghiera, e *Preiere* viene per seconda, ed è testo già elaborato, con le sue anafore, le sue riprese, le sue variazioni, ed efficace nel modo assertivo, predittivo con cui esprime le invocazioni, e commovente nel coniugare morte e festa, stagioni e liturgie. *Non sic* chiude il trittico introduttivo: ancora il poeta si confronta con un'idea di perfezione, ma in chiave intertestuale, riferendosi a un testo dantesco; il termine di confronto è ora la perfezione (ultra)geometrica, platonica, della sfera, ed è al padre degli dèi–pianeti che si rivolge il poeta consapevole di troppo umani viluppi, scabrosità e dissipazioni.

Il tono si alza: fatta chiarezza, catarticamente, su di sé, ora il poeta sviluppa simboli, immagini, sentimenti e ideali più liberamente e incisivamente: si veda come il tema dell'acqua — arké e liquido amniotico — (*Aghe*) si espanda (*Cuissà che il mâr nol sedi femine*) in un sogno di rinascita (assoluta: sarà diverso anche il suo nome) che in crescendo visionario trasmuta l'immaginario botticelliano–foscoliano in una sorta di cratofania, la sola adatta alla genesi di una poesia ebbra, di una bellezza da conquistare a morsi e graffi.

Una visionarietà che s'innalza a livelli di lugubre gotico–romantico nel *Cjaradôr*, lirica riuscitissima nel conferire alla leggenda macabra la

suggestione allucinata di un'oralità desolata, senza ascoltatori, e nondimeno ossessivamente ripetitiva, implacata, impari all'orrore: la coppia di cavalli, nella loro corsa folle e selvaggia sono belli della bellezza diabolica, e la colpa e la pena indicibili del carradore assumono dimensioni gigantesche nella loro indeterminatezza, e all'efficacia suggestiva concorrono le figure formali, come l'iterazione in chiasmo a cornice del perturbante *vin neri* bevuto dalla *zumiele vierte*. È la prima di un gruppo dedicato alle persone, in chiave di compassione: la *cercandule*, (*femine ultime*, doppio, mi pare, dell'Eva cantata nel gruppo penultimo), incontrata — misteriosa sincronia — nel giorno dell'eclissi; l'uomo che cancella nel vino il riaffiorare di un sé innocente; *Martine*, la sposa del comunista poverissimo, felice dell'amore e del sole di un avvenire sperato, e Attila, sospeso ad Aquileia tra leggenda e storia, il suo riso vittorioso smentito dal presagio delle gru.

Segue un gruppo di meditazioni sulla morte e sul morire: la prima delle cinque poesie, *Cjastinis e vin gnûf*, riporta in epigrafe una citazione da Baudelaire (e da *Les fleurs du mal* è tratto, più oltre, anche il titolo di *Ailleurs, bien loin d'ici*), ma ricorda anche, per quella nostalgia inestinguibile della vita, l'antologia di *Spoon River*, e rimane tuttavia inconfondibilmente friulana nei riferimenti alle credenze popolari; la completano *Crisantems* e *Lis feminis*, con gli atti di un culto gentile di cui le vecchie donne sono ultime custodi e ministranti; più personali e accorate *Quia pulvis sum* e *Prime dal nuie* (che dà il titolo, e una chiave di lettura, all'intera raccolta): straordinaria variazione del *memento* la prima, con la vestizione funebre del proprio cadavere da parte del poeta che per essere riconosciuto e accolto dalla madre terra si riveste dei panni poverissimi dei genitori e degli avi; struggente l'implorazione, nella seconda, di una morte-metamorfosi, di un amplesso arboreo che perpetui l'amore terreno, l'amore di una vita, sino alla folgorazione e alle ceneri, ultimo miscuglio dopo quelli di *sanc e sudôrs e salivis e sboraduris*. Prima di un nulla che forse nulla non è, ma un'alterità cui alludono gli astri, verso cui vola la cometa (*come te, comete*: la piccola sciarada è quasi l'unico manierismo di queste liriche, e felicissimo); e nel *Grim cjalt des stelis* potrebbe placarsi il *cupio dissolvi*: ritorno all'unità del cosmo di cui siamo figli, *big crunch* e apocatastasi.

Il tema amoroso viene da ultimo modulato in franca corporeità, in sensualità rivendicata. La *femine di piere* preserva il corpo turgido dalle ingiurie del tempo, la prostituta fiore del male profuma di peccato, il pube della femmina nuda rivela la *rabaltade perfezion di un / triangul / voli di Diu* (cercherà ancora oltre, il cercatore di poesia?) e nel sonno, fratello della morte, balugina il segreto delle parole che il

serpente insinuò nell'orecchio di Eva, e ogni donna custodisce...

Chiudono la silloge altre quattro poesie che, sotto il medesimo titolo di *Vuere*, assumono toni di vibrata ripulsa civile e morale per la guerra, per le sue maschere religiose, per la strage degli innocenti, per la falsità ideologica dei potenti e le ipocrisie dei mercanti di morte. Sono le più stringate, come si conviene a realtà che non ammettono estetizzazioni.

Varietà, dunque, di temi e di registri, sui quali Nardin sa modulare il friulano senza forzature, quasi lasciando l'iniziativa e il *ductus* a una lingua che per lui è già poesia, e dunque *lassile là / di bessole.* Ovviamente, l'operazione non è ingenua, ma per questo ancora più mi piace.

Antologia

Il sium al è il moment dal misteri, il moment plui imparentât cu la muart, il moment dulà che, salacor, la anime e sa robis che no à mai savudis e che e dismenteârà apene sveade. Forsi al è tra sium e vee che cualchi segret al pues disvelâsi, massime se dôs animis a son dongje, tant dongje, se a son agns che a fasin dal dut par deventâ une robe sole...

FEMINE, ANIME, EVE

E, dismot intal cûr de gnot,
Imbarlumide la cussience,
O slichiarai drenti inte tô sium
E licuidis mi nassaran peraulis
Sui lavris e sui lavris tiei,
Juste li jenfri sium e vee
Une epifanie di segrets
Chês robis che al ti cibiscjà
Inte orele çampe
Chê dì lontane
Sul ôr dal zardin,
sote l'arbul dai miluçs

Il sarpint
E che nol sintì
Adam ni Diu,
Che nissun 'l'à mai savudis
Che cumò o savarai jo
Robadis sul cunfin dal misteri,
Sui tiei lavris
Femine, anime, Eve

Il sonno è il momento del mistero, il momento più parente della morte, il momento in cui, forse, l'anima sa cose che non ha mai saputo e dimenticherà appena svegliata. Forse è tra sonno e veglia che qualche segreto può svelarsi, specie se due anime sono vicine, tanto vicine, se da anni stanno facendo di tutto per diventare una cosa sola...

DONNA, ANIMA, EVA

E, svegliato nel cuore della notte,
Intorpidita la coscienza,
Scivolerò dentro nel tuo sonno
E liquide mi nasceranno parole
Sulle labbra e sulle labbra tue,
Proprio lì frammezzo a sonno e veglia
Un'epifania di segreti
Quelle cose che ti sussurrò
Nell'orecchio sinistro
In quel lontano giorno
Sul limitare del giardino,
sotto l'albero delle mele

Il serpente
E che non sentì
Adamo nè Dio,
Che nessuno ha mai saputo
Che adesso saprò io
Rubate sul confine del mistero,
Sulle tue labbra
Donna, anima, Eva.

La mê storie e je une storie di tiere

QUIA PULVIS SUM

Inte ore daspò de ultime ore,
O soi dacuardi che o varai il timp
Di vistî jo di bessôl
Chel cuarp cence vite
Che une volte o jeri stât jo,
Fûr dal timp massim
Un tocut di vite in plui
Par sierâ une vite.

I metarai intor un pâr di chês barghessis
Che lis mans poetichis de mame
A savevin sflurî di blecs
Une cjamese roseade intai damans
E intal golet
E scarpis vieris, magari çuculis
Di chês che a si dopravin
Une volte par lâ intal cjamp,
Plenis di pantan, di tiere antighe,
Chê tiere stesse di gno pari
E di ducj i vons
Che o soi nassût di jê.

Cussì mudât,
No varà fature jê a tornâ a cognossimi,
A dâmi ricet intal so grim,
Jo, glimuç muart
Di cjar, vues, sanc e pinsîrs,
Dutun cun jê,
La tiere, la grande mari.

La mia storia è una storia di terra.

QUIA PULVIS SUM

Nell'ora dopo l'ultima ora
Ho preso accordi che avrò il tempo
Di vestire io da solo
Qual corpo senza vita
Che una volta ero stato io,
Fuori dal tempo massimo
Un pezzettino di vita in più
Per chiudere una vita.

Gli metterò addosso un paio di quei pantaloni
Che le mani poetiche della mamma
Sapevano fiorire di rattoppi
Una camicia rosicchiata sui polsini
E nel colletto
E scarpe vecchie, magari zoccole
Di quelle che si adoperavano
Un tempo per andare nei campi,
Piene di fango, di terra antica
Quella terra stessa di mio padre
E di tutti gli antenati
Dalla quale sono nato.

Così abbigliato,
Non farà fatica lei a riconoscermi,
Ad accogliermi nel suo grembo,
Io gomitolo morto
Di carne, ossa, sangue e pensieri,
Tutt'uno con lei,
La terra, la grande madre.

Lis cercandulis no esistin plui. Jo la ultime le ai viodude propi inta chê dì dal eclìs...

FEMINE ULTIME 11.02.1961

E cricave la glace sote dai çucui chê dì di frevâr
Il soreli al jevave daûr dal grîs da l'albe,

Le questuanti non esistono più. L'ultima l'ho vista proprio nel giorno dell'eclisse...

DONNA ULTIMA 11.02.1961

Crepitava il ghiaccio sotto gli zoccoli quel giorno di febbraio
Il sole nasceva dietro il grigio dell'alba,

Tu lavis pai trois de basse, vie
a buinore a cirî,
Femine grise,
Jù pai paîs jenfri la Tor salvadie
e il Nadison d'arint
E jù inmò fintromai a lis tieris antighis
Di antighis aghis, il Tierç, la
Natisse,
Tu, femine vistude dal grîs de
miserie,
Ultime cercandule de storie.

No.
No sta lâ vuê, femine grise,
Torne indaûr, polse, bruse fassinis
di vidicis
Intal spolert di fum, reste a cjalâ
Diurincj laidîts e telis di ragn
Inte barache sbusetade,
Reste a clamâ il to non che
nissun al sa,
Platât intes pletis de tô piel vueide,

Reste, no sta jessi vuê.

Vuê e je la zornade che al ven gnot
dôs voltis
Vuê e je la zornade che ancje il soreli
al tradîs

No sta ripeti vuê il to viaç antîc
A cirî un pugn di farine pal
non di Diu
O ben un ûf di caretât
Pal amôr di chês animis santis,
No, vuê no.

Il soreli no ti vûl ben vuê,
Femine grise,
Vuê lui al à miôr la lune,
Cun jê al à cunvigne e cun jê al
scjampe
Vie dal cîl

E tu tu colis inte gnot
Gnot sui cjamps sulis jerbis su lis
cjanis dal groi
Su lis spicis des tamossis
Invuluçadis di zulugne
Gnot su lis cimis dai arbui
Che a mostrin lis ramacis crotis a chel

Andavi per i sentieri della Bassa, via
di buon'ora a cercare,
Donna grigia,
Giù per i paesi fra il Torre selvaggio
e il Natisone d'argento
E giù ancora fino alle terre antiche
Di antiche acque, il Terzo, la
Natissa,
Tu, donna vestita dal grigio della
miseria,
Ultima *cercandule* della storia.

No.
Non andare oggi, donna grigia,
Torna in dietro, riposa, brucia fascine
di viticci
Nel focolare di fumo, resta a guardare
Correntini imputriditi e tele di ragno
Nella baracca bucherellata,
Resta a chiamare il tuo nome che
nessuno conosce,
Nascosto nelle pieghe della tua pelle
vuota,
Resta, non uscire oggi.

Oggi è il giorno che annotta due
volte
Oggi è il giorno che anche il sole
tradisce

Non ripetere oggi il tuo viaggio antico
A cercare un pugno di farina per il
nome di Dio
Oppure un uovo di carità
Per l'amore di quelle anime sante,
No, oggi no.

Il sole non ti vuol bene oggi,
Donna grigia,
Oggi lui preferisce la luna,
Con lei ha appuntamento e con lei
scappa
Via dal cielo.

E tu cadi nella notte
Notte sui campi sulle erbe sulle
canne della palude
Sulle punte dei covoni
Avvolte nella brina.
Notte sulle cime degli alberi
Che mostrano i rami nudi

Cîl nereôs.
Gnot te tô anime tradide

E lis stelis a tornin a cucâ
Fûr dal telon neri dal cîl traditôr
Tu femine grise,
Dismenetade de storie,
Pierdude intal scûr de pôre.

Tant che zovin un nuviç
Al torne braurôs il soreli.
Tu no.

Tu, femine ultime.

A quel cielo nero.
Notte nella tua anima tradita.

E le stelle tornano ad occhieggiare
Fuori dal telo nero del cielo traditore,
Tu donna grigia,
Dimenticata dalla storia,
Persa nello scuro della paura.

Come giovane uno sposo
Torna altero il sole.
Tu no.

Tu, donna ultima.

Di cuant che al è fûr dal paradîs, l'om al scuen sielzi...

AILLEURS, BIEN LOIND'ICI!

Oh sì, che tu jeris biele,
Frute de piel brunide,
Sì che a jerin bielis
Lis tôs cuessis lungjis e crotis,
Fie di un altri colôr e di un'altre ete,
Sì che a jerin biei i tiei dincj di avoli
Che a ufrivin amôr su la strade scure
Puare femine di plasê,
Di comprâ par un'ore.

Scjampe vie, ti prei,
Nol è culì il to puest
Torne
Inta chel lûc divin
Che mai nol è e che al è
Li che Adam nol scugnive sielzi:

Il zardin.

Ma il to ridi, dut il to cuarp ridint

Cence peraulis,
Al diseve
'intal zardin
la mê piel no à mai plui par te
chest cjalt profum salvadi di pecjât'

Da quando è fuori dal paradiso, l'uomo è obbligato a scegliere...

AILLEURS, BIEN LOIND'ICI!

Oh sì, ch'eri bella,
Ragazza dalla pelle brunita,
Sì che erano belle
Le tue cosce lunghe e nude,
Figlia di un altro colore e di un'altra età,
Sì che erano belli i tuoi denti d'avorio
Che offrivano amore sulla strada scura
Povera donna di piacere,
Da comperare per un'ora.

Scappa via, ti prego,
Non è qui il tuo posto
Torna
In quel luogo divino
Che mai non è e che è
Lì dove Adamo non era costretto a scegliere:

Il giardino.

Ma il tuo ridere, tutto il tuo corpo ridente

Senza parole,
Diceva
'nel giardino
la mia pelle non ha mai più per te
questo caldo profumo selvaggio di peccato'.

Un sordo storico

"Cesare Pascarella, la sua vita"

DI LUIGI CECCARELLI*

Io Pascarella l'ho conosciuto. Ma meglio: più che conosciuto l'ho visto, alla lontana come abbastanza lontani sono i miei ricordi... Una volta, sarà stato il 1937 o il 1938, avevo una decina d'anni, accompagnai mio padre Ceccarius che lo andava a trovare nella casa dove abitava, proprio qui davanti, sul Corso, all'angolo con piazza del Popolo.

Nel medesimo palazzo, al numero 4, c'era tanta gente di Roma. Vi abitavano Augusto Jandolo, antiquario e poeta, i Garinei, e il pittore Livio Apolloni. Ceccarius, uno dei pochissimi ammessi alla visita, si era quella volta accomodato con l'amico Pasca sul terrazzo, bellissimo, che si affacciava sulla piazza con a fianco il verde del Pincio. Stavo, ovviamente, da parte, come si conviene a un ragazzino, per non impicciare, come diciamo noi a Roma.

Ma anche se pur discostato, vidi chiaramente una cosa così insolita che non si è più presentata ai miei occhi: i due amici si passavano l'un l'altro domande e risposte attraverso foglietti di carta da loro scritti. In questo modo si esprimeva la loro conversazione. Pascarella era diventato, insomma, da almeno vent'anni, completamente sordo. Non un sordastro come ce n'è tanti, me compreso. Un

* *Luigi Ceccarelli ha tenuto recentemente una conferenza su "Cesare Pascarella, la sua vita" al Circolo degli Scacchi. Pubblichiamo la parte finale della lettura che si riferisce agli ultimi anni del poeta, ricordati dall'allora ragazzo Ceccarelli.*

sordo storico come Beethoven, come Smetana, come Padre Guglielmotti, come Alma Mahler. A pochi metri dal terrazzo c'erano le campane di Santa Maria in Monte Santo, una delle chiese gemelle di piazza del Popolo.

Da quella così ridotta distanza i loro rintocchi arrivavano come boati: Pascarella non li sentiva proprio. Era sordo come una campana.

Con molta tristezza, ma con l'abituale spirito, riferendosi alla propria sordità, diceva: «D'Annunzio mi ha invitato più volte al Vittoriale. Ma che vuoi; non potrei udire i colpi di cannone che farebbe tirare in mio onore». Pascarella mi sembrò un vecchietto di aspetto molto signorile, smilzo, ossuto, con una faccia tristemente serena.

Mi par di ricordare, più di ogni cosa, la delicata ma ferma presa delle sue mani al momento che io, tutto impettito ed emozionato, andavo a salutare e a riverire l'importantissimo Poeta che mi avevano sempre detto. Ceccarius qualche anno dopo mi confidò alcune cose che riguardavano i contatti avuti con il suo Pasca: per esempio la genuina gioia che gli espresse quando gli comunicò che era stato chiamato a far parte del Gruppo dei Romanisti.

Il Poeta amava profondamente la sua città, le sue tradizioni, i suoi abitanti. Sulla storia di Roma poi abbiamo capito e abbiamo inteso quanto fosse pungente il suo interesse, coltivato per tutta una vita.

Una vera appassionata sacra fissazione. Evidentemente Ceccarius gli era in particolar modo simpatico se, senza nessun problema, gli fece pervenire quattro versi autografi firmati tratti da *La scoperta dell'America*.

I versi, trasferiti successivamente su mattonella, fanno parte della collezione di ceramiche fissate a muro della casetta di Ceccarius a Santa Severa; si tratta di composizioni autografe riguardanti tutte il mare: ce ne sono una quarantina di nomi illustri di scrittori e poeti degli anni '30, '40, '50 e '60.

Papini, Bacchelli, Palazzeschi, Campanile, Moravia, Trilussa, Jandolo, Dell'Arco ed altri. Non poteva mancare l'amico Pasca. I versi sono:

Eppure er mare... er mare, quan'è bello
Che vedi quell'azzurro der tuchino
Che te ce sdraj longo lì vicino
Te s'apre er core come 'no sportello.

Mi raccontò Ceccarius ancora altri ricordi pascarelliani: quando Pasca, in uno di quegli indimenticabili tramonti romani, nel vano di una finestra aperta sul Pincio, gli aveva recitato sommessamente alcuni sonetti di *Storia nostra*, ancora avvolta nel misterioso silenzio che l'Autore si era imposto. Ma i versi erano detti mestamente a bassa voce, con molta incertezza e timore. Era evidentemente il doloroso segnale della sua insoddisfazione di quel che aveva scritto e della preoccupazione di non aver ancora portato a termine la sospirata opera.

Questa recitazione così stanca, pacata e insicura non era più la sua, concitata e rappresentativa, come quella, precisava Ceccarius, potentissima e commossa che aveva sentito lui stesso da giovane all'Argentina nel 1911 nel quadro delle celebrazioni della proclamazione del Regno d'Italia. E mio padre, nostalgico, rievocava quella che fu una serata delle grandi occasioni con l'intervento dei Sovrani e di un pubblico enorme.

Un travolgente entusiasmo. Il poeta che indossava un abito da sera dal taglio perfetto si rivelò, come sempre, interprete di straordinaria efficacia nel gesto, nello sguardo, nel passare agitato da un punto all'altro della ribalta, nell'accentuare con tono più calmo della voce la gravità delle vicende che descriveva attenuandolo nei momenti patetici.

Una rappresentazione epica di poesia dialettale secondo gli schemi del teatro all'antica italiano. Quanta distanza dalla melanconica misantropica vecchiaia degli ultimi anni.

Sì, gli ultimi tempi della sua vita, sempre più tristi. Il peso degli anni per Pascarella si fece sempre più grave e gli acciacchi lo costrinsero prima a un ricovero nella clinica del suo caro amico prof. Oreste Margarucci, poi a rinchiudersi in casa, accettando appena le cure del portiere, l'affezionato Roberto.

Alla fine, serenamente, se ne andò per sempre l'8 maggio 1940, un mercoledì, alle 12,45, all'età di ottantadue anni. Amò andarsene in silenzio: «Solo e lontano da tutti», come aveva desiderato. Lasciò un testamento molto simile a quello di Luigi Pirandello, suo amico e collega all'Accademia d'Italia: «Voglio il carro dei poveri; la mia morte sia resa nota dopo tre giorni dalla tumulazione del mio corpo».

Unanime fu il rimpianto.

Qualche mese dopo l'Accademia d'Italia annunciò che in seguito alla scomparsa di Cesare Pascarella, aveva potuto effettuare l'acquisto di tutti gli scritti e autografi del poeta e assicurarsi la

proprietà dei diritti d'autore e provvedere alla pubblicazione degli scritti editi e inediti di *Storia nostra* attesa da «tutto il pubblico colto d'Italia».

Nello stesso anno Ugo Ojetti nella sede accademica della Farnesina commemorò lo scomparso con cuore fraterno e con sincero rimpianto.

Ma già dal 10 giugno 1940, e il poeta era morto qualche giorno prima, eravamo in guerra e il ricordo di Pascarella svanì molto presto per poi, giustamente, rinvigorirsi e riqualificarsi negli ultimi nostri anni.

Cesare Pascarella riposa al Cimitero del Verano di Roma, al riquadro 85 del Pincetto Nuovo, sotto un'erma raffigurante la Poesia.

Cronache

di **Franco Onorati**

Nel precedente fascicolo della rivista abbiamo annunciato che in occasione del centenario della nascita di Mario dell'Arco avremmo organizzato alcune manifestazioni: ne citiamo le principali.

Il bel volume contenente *Tutte le poesie romanesche* (ed. Gangemi) è stato presentato il 17 giugno 2005 presso la Discoteca di Stato–Museo dell'Audiovisivo. Riproduciamo il programma–invito:

Il Presidente del Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli Muzio Mazzocchi Alemanni e il Direttore della Discoteca di Stato – Museo dell'Audiovisivo Massimo Pistacchi hanno il piacere di invitarLa alla presentazione del volume

MARIO DELL'ARCO
TUTTE LE POESIE ROMANESCHE
1946–1995
Gangemi Editore

**che si terrà venerdì 17 giugno 2005
alle ore 16:30
nell'auditorium
della Discoteca di Stato
via Michelangelo Caetani 32, Roma**

Il programma di iniziative per la celebrazione del centenario della nascita di Mario dell'Arco (1905–2005) è organizzato da un apposito Comitato del quale fanno parte il Centro Studi sulla cultura e l'immagine di Roma (direttore Marcello Fagiolo), il Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli, la Fondazione Marco Besso (che ha preso carico del fondo librario del Poeta) e l'Istituto Nazionale di Studi Romani.

**Una cantasilena
de versi: sangue — e goccia
a goccia cola da la vena. Sia
lunga la strada mia:
la rima in fiore su la bocca, prima
che s'asciutti la vena.**

dalla raccolta *Vangelo secondo Mario dell'Arco* (1983)

In altra parte della rivista pubblichiamo gli interventi di Claudio Rendina e di Luca Serianni.

Il giorno successivo lo stesso volume è stato presentato nella Sala Consiliare di Genzano, in quel paese cioè nel quale il Poeta si trasferì nel 1966 e che volle chiamare "Genzano dell'Infiorata".

Il 4 ottobre 2005, presso la Fondazione Marco Besso di Roma, si è poi tenuto il convegno di studi secondo lo schema che riproduciamo:

Convegno di Studi su Mario Dell'Arco (Roma, 4 ottobre 2005)

Nell'ambito del programma di iniziative per la celebrazione del centenario della nascita di Mario dell'Arco (1905–1996), il convegno di studi si propone di approfondire la produzione poetica dell'artista: circa cinquanta libri e libretti, editi tra il 1946 e il 1995, che fanno di lui il massimo poeta romanesco del Novecento insieme a Trilussa.

L'iniziativa è promossa da un apposito Comitato del quale fanno parte il Centro Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma (direttore Marcello Fagiolo), il Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli, la Fondazione Marco Besso (che ha preso carico del fondo librario del Poeta) e l'Istituto Nazionale di Studi Romani. L'incontro, che si avva-

le del contributo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, è organizzato con la collaborazione dei Dipartimenti di Italianistica delle Università "La Sapienza" di Roma e Roma Tre.

Fondazione Marco Besso
(Roma, martedì 4 ottobre 2005)

Programma

Mattino
ore 9:00–13:00

Indirizzi di saluto
Antonio Martini, Consigliere delegato della Fondazione Besso
Marcello Fagiolo, Direttore del "Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma", Presidente del Comitato per la celebrazione del Centenario di Mario dell'Arco

Moderatore
Pietro Gibellini, Università Ca' Foscari, Venezia

Relazioni
Franco Brevini, Università di Bergamo: "Dell'Arco e il Novecento"
Lucio Felici: "Dell'Arco innovatore della poesia romanesca"

Nell'intervallo sarà inaugurata l'esposizione documentaria "La Roma di Mario dell'Arco" allestita nell'adiacente sala mostre.

Giorgio Pinotti: "Un qualificato raddrizzatore: Gadda, dell'Arco e la revisione del Pasticciaccio"
Claudio Costa: "Il problema del padre nel transito dall'ultimo Trilussa al primo dell'Arco"
Assunta Colazza: "La fortuna critica di Mario dell'Arco"

Pomeriggio
ore 15:30–18:00

Moderatore
Ugo Vignuzzi, Università "La Sapienza", Roma

Relazioni
Valerio Rivosecchi: "Il poeta e i suoi pittori" (con diapositive)
Paolo D'Achille, Università Roma Tre: "Il romanesco di Mario dell'Arco"
Carolina Marconi: "Criteri, curiosità, appunti per un percorso creativo: l'edizione delle poesie di Mario dell'Arco"
Massimiliano Mancini: "Sul ritorno a Belli di dell'Arco"
Franco Onorati: "Il passaggio del testimone: da dell'Arco al suo delfino, Mauro Marè"

Conclusioni
Muzio Mazzocchi Alemanni, Presidente del Centro Studi G.G. Belli

Al termine saranno presentate, in prima esecuzione assoluta, le *Cinque poesie romanesche*, su testi di Mario dell'Arco, musicate da Mario Castelnuovo Tedesco nel 1946. Al pianoforte il Maestro Nadia Morani accompagnerà il basso Emanuele Casani.

In apertura di seduta è intervenuto l'Assessore alle Politiche Culturali del Comune di Roma, che ha poi inaugurato l'esposizione documentaria sulla vita e l'opera di Mario dell'Arco allestita nella sala mostre della stessa Fondazione. Sulla manifestazione ci riserviamo tornare nel prossimo fascicolo. Infine, nel momento in cui questi numero è ormai licenziato, vengono annunciati:
— un seminario presso l'Istituto Nazionale di Studi Romani (13 dicembre 2005)
— un concerto di musica e poesia che si terrà al Teatro Valle il giorno successivo.

Anche su questi eventi ci riserviamo fornirvi ulteriori dettagli successivamente.

Recensioni

Note su ELIA MARCELLI, *Li romani in Russia*, messo in scena a Roma, Teatro Due, 4–23 ottobre 2005.

di **Laura Biancini**

Vorrei lassàvve...
un po' de verità!

***Li romani in Russia* di Elia Marcelli.**
Racconto per voci e musica con Nicola Pistoia, Paolo Triestino e Paola Minaccioni
Riduzione teatrale
di Marcello Teodonio
Musiche originali di Pino Cangialosi, eseguite in scena da Sade Mangiaracina, pianoforte – Sara Natalizi, flauto traverso – Michele Secci, clarinetto.
Regia di Stefano Messina
Roma Teatro Due, 4–23 ottobre 2005

La lettura di poesie in teatro non è consuetudine molto accreditata e tanto meno la lettura di un poema, eppure, senza nulla togliere al carattere meditativo della fruizione di questi generi letterari, l'operazione potrebbe risultare non solo assai gradevole, ma anche e soprattutto educativa per quei giovani che trovano faticosa la lettura e la comprensione del verso. Doppiamente coraggioso dunque l'esperimento tentato da Marcello Teodonio al Teatro Due dove ha proposto, seppure in forma ridotta, *Li romani in Russia*, poema di Elia Marcelli, che, per di più, è scritto in romanesco. Pubblicata soltanto nel 1985, a tanti anni di distanza dal momento in cui accaddero i fatti narrati, quasi che la loro violenza e la loro crudeltà richiedessero un lungo periodo di decantazione, l'opera di Elia Marcelli narra, in prima persona, e non per finzione poetica, come dimostrano anche i documenti citati, la scellerata spedizione delle truppe italiane in Russia durante quella che impropriamente continuiamo a chiamare l'ultima guerra. Ma... quante altre ce ne sono state ancora?

Per raccontare orrori tanto grandi, tali da vanificare a volte qualsiasi strumento espressivo, Marcelli usa la forma metrica dell'ottava che gli consente un andamento narrativo incalzante, anche se ampio e cadenzato e sceglie poi la scrittura in dialetto che, se da una parte conferisce forza ed efficacia alla narrazione, dall'altra consente di epicizzare il racconto e di mettere così a nudo, con spietata chiarezza, qualsiasi verità.

Nella sua opera Marcelli, infatti, non fa concessioni né alla retorica, né alle lacrime: il dolore sembra sospeso e lascia al suo posto un'assenza, un terribile vuoto inesprimibile che solo a volte si libera suscitando un sorriso, o anche una risata, ma non certo quella facile e fugace, ma quella amara e corroborante, quella che distrugge e dilania il suo oggetto, che diverte, ma non stravolge la verità, quella che non fa mai perdere lucidità, ma anzi fa acquisire maggiore coscienza.

La riduzione, che Marcello Teodonio ha saggiamente e sapientemente operato sul poema per proporlo sulle scene, non ha fatto altro che evidenziare la sua intrinseca teatralità: nei versi di Marcelli, infatti, piuttosto che le parole, sono i sentimenti che si scontrano, permettendo così ai personaggi di emergere sul palcoscenico in tutta la loro drammati-

città, nel vero senso etimologico del termine. Pur nelle rigorosa semplicità di una lettura in forma di oratorio, i tragici eventi del poema acquistano vita e realtà teatrale quanto più gli attori epicamente li raccontano e li descrivono. La musica, composta appositamente per lo spettacolo, interviene, misurata ed equilibrata, con piccoli stacchi tra una scena e l'altra concedendo al pubblico il tempo di riflettere su quanto ha appena udito e predisponendolo a quanto sentirà. *Li romani in Russia* di Elia Marcelli, dunque, occupa a buon diritto un posto privilegiato in quella letteratura che, insieme al teatro, non ha mai cessato di denunciare o anche soltanto di testimoniare l'orrore della guerra e delle sue conseguenze. Purtroppo è un frutto tardivo, che per di più arriva in un momento sbagliato quando, per un tragico appiattirsi delle coscienze, si tende, ormai da tutte le parti, a leggere in maniera uniforme i fatti della storia, annullando in maniera mistificatoria la prospettiva e i chiaroscuri. Lontani sembrano ormai i tempi in cui, proprio sul luogo dove furono torturati gli oppositori della Repubblica di Salò, nasceva, nel 1947, il Piccolo Teatro di Milano, come speranza di libertà e di cultura.

Proprio su quel palcoscenico Giorgio Strehler realizzava spettacoli memorabili di grande impegno civile, e rimpiangiamo che il grande regista non abbia letto i versi di Elia Marcelli che bene si sarebbero affiancati a tutte le altre testimonianze poetiche o musicali che egli ha saputo abilmente cucire insieme per formare dei veri e propri manifesti politici contro la violenza e il potere. La messa in scena de *Li romani in Russia* ha, per un fortuito caso, coinciso con il momento in cui la famiglia Marcelli ha donato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma l'archivio del poeta nel quale, oltre alle diverse redazioni del poema, troviamo una documentazione completa di tutta la sua attività letteraria e cinematografica e un interessante raccolta di lettere, circa un centinaio, con i più diversi corrispondenti tra i quali, ad esempio, Mario Rigoni Stern.

L'acquisizione delle carte di Elia Marcelli permette dunque alla Biblioteca di proseguire nel suo ruolo di Archivio del Novecento, — accanto ovviamente ad altre importanti istituzioni, — e consente agli studiosi di meglio conoscere una personalità come quella di Elia Marcelli, testimone severo del "secolo corto", ma nello stesso tempo "giudice" affettuoso e pacato nei confronti delle generazioni successive alle quali affida la sua appassionata denuncia.

ACHILLE SERRAO, *Il pane e la rosa. Antologia della poesia napoletana dal 1500 al 2000*, Edizioni Cofine, Roma, 2005, pp. 206.

di **Mariantonietta Di Sabato**

Il pane e la rosa: la poesia napoletana in prospettiva

Coraggiosa e a dir poco ardua l'impresa in cui si è cimentato Achille Serrao — conosciuto e affermato poeta in italiano e nel dialetto campano di Caivano, presso Caserta — nel dare alle stampe un'antologia della poesia napoletana, dopo gli antecedenti a lui ben noti, nelle edizioni a cui l'Autore fa riferimento in bibliografia; vale a di-

re l'*Antologia dei poeti napoletani* di Consiglio (1973), i due volumi dei *Poeti napoletani dal Seicento a oggi* di De Mura (1977), e ancora i due volumi di Malato *La poesia dialettale napoletana* (1960); per non dire del cinquantennio esplorato da Adriano Tilgher in *La poesia dialettale napoletana 1880–1930* (1930). L'impresa di Serrao ha ambizioni storiche, perché in poco spazio abbraccia ben cinque secoli, e giunge fino alla contemporaneità "neodialettale", aggiornando in tal modo i repertori precedenti. I testi selezionati sono tratti in parte da questi repertori, ma in gran parte anche dalle edizioni delle singole opere d'autore; fatica non di secondo piano, l'antologista si è sobbarcato la traduzione italiana dei testi, e lo ha fatto con competenza inequivocabile, compensando lacune risalenti a tempi in cui si riteneva che i testi dialettali non avessero bisogno di essere accompagnati da versione italiana d'aiuto alla comprensione.

Serrao non si nasconde, e lo dice nella sua introduzione, che il prodotto finito potrà andar soggetto «alle critiche più varie, inclusa la inveterata 'caccia all'assente'». E in effetti, di assenti illustri, o non, ce ne sono, soprattutto nella rigorosa sezione novecentesca. A giustificazione, l'Autore richiama gli «assegnati inderogabili limiti tipografici» da un lato, e dall'altro la considerazione che, come egli fa intendere, la loro presenza non avrebbe in ogni modo alterato la fisionomia della collezione; da parte nostra aggiungeremmo anche i leciti criteri del gusto personale del compilatore, condivisibile o no, ma inevitabilmente orientativo nelle sue scelte.

Il titolo della silloge *Il pane e la rosa*, nella metafora dell'Autore, si riferisce ai due filoni della poesia napoletana che Serrao vuol fare emergere dal suo excursus. Il pane rappresenta il filone realistico–narrativo; nella visione storica del compilatore, questo trova la sua punta novecentesca e il suo canto del cigno in Eduardo De Filippo, che ha l'onore/onere di chiudere un'epoca di «fervore creativo poetico e canzonettistico» durata fino al 1934, anno della morte di Salvatore Di Giacomo. Fu questi che per primo, in *Ariette e canzone nove* si orientò verso un processo di «rarefazione anti–realistica» in direzione di un alleggerimento lirico–elegiaco, il cui acme è in *Pianefforte 'e notte*. Un processo, questo, nel quale già si profilano gli scenari futuri della poesia dialettale. Con De Filippo, ci dice l'Autore, si apre un'epoca di regresso in cui dominano «i due vizi principali della poesia dialettale: il bozzettismo di maniera e l'elogio acritico della terra nativa»; il periodo che segue a questa tendenza, il secondo cinquantennio del Novecento, è caratterizzato, sì, dall'influenza dell'opera di Di Giacomo, ma anche da un verismo che Serrao chiama «d'accatto» e che non è affatto paragonabile all'opera prestigiosa di Ferdinando Russo nel secondo Ottocento, opera evidentemente prediletta dal compilatore.

D'altra parte, non dobbiamo trascurare quanto a proposito di Russo aveva detto Pasolini, nella sua famosa introduzione a *Poesia dialettale del Novecento* dei primi anni Cinquanta: «Con la disposizione 'verista' coesiste un filone minore lirico che percorre tutta la sua opera e che non manca di notevole forza». L'altro termine della metafora, la rosa, rappresenta la vena lirico–sentimentale. Va notato che tutta la raccolta di testi selezionati da Serrao mostra i tratti dell'uno o dell'altro versante perfino nell'opera di un medesimo autore. Nello stesso Di Giacomo troviamo *'O funneco* di totale adesione ai canoni della scuola verista, accanto a liriche come *Nannina* e *Era de maggio* nelle quali si cominciano a notare le distanze prese dalla tendenza verista.

Una terza linea esemplificata nella silloge è quella che riguarda i poeti degli anni correnti. In questa sezione il compilatore Serrao è stato affiancato da

Luigi Bonaffini, professore di Italiano presso il Brooklyn College della City University di New York, che da anni lavora alacremente a diffondere la nostra poesia dialettale in America (va ricordato che per le cure di Bonaffini, questa stessa antologia è prossima alle stampe negli Stati Uniti, in edizione trilingue, con versione inglese; e che Bonaffini non è solo araldo della dialettalità, ma anche della poesia in lingua: è traduttore egregio di Campana e Luzi). I poeti contemporanei selezionati sono quelli oggi indicati come "neodialettali". Sono qui rappresentati Tommaso Pignatelli, lo stesso Serrao (per chi reagisca alla presenza del curatore fra gli antologizzati, ricordiamo che anche Pasolini si autoinserì nella propria antologia), Michele Sovente, Salvatore Di Natale e Mariano Bàino; essi, ci dice il compilatore, piegano il dialetto napoletano a necessità di esperimento linguistico senza evadere del tutto richieste di tipo lirico o realistico.

Un dato da non trascurare è quello dell'importanza della musica per la diffusione della poesia napoletana. Verso e musica sono praticamente inscindibili; molte poesie sono giunte fino a noi proprio grazie al canto popolare di tradizione orale. La canzone ha fatto sì che la poesia napoletana valicasse i confini municipali e nazionali. Non è un caso dunque se nella scelta fatta da Serrao troviamo poeti che devono la loro notorietà a poesie poi divenute canzoni, e i testi stessi di melodie ben note della tradizione napoletana. E quando queste ultime, per dirla con Alberto Consiglio, raggiungono la dimensione della poesia, entrano per la porta maestra: le liriche brevi dei canzonieri napoletani diventano come un ponte verso il futuro, attraverso il quale la vita sentimentale dell'autore entra nella vita dei posteri.

Esemplare della stretta collaborazione tra poeti e musicisti l'aneddoto, raccontato da Ernesto Murolo (e che Serrao ama ripetere nelle sue molte presentazioni in pubblico), a proposito della composizione *Era de maggio*: quando Di Giacomo scrisse le parole di questa poesia, nel 1884, ne fu così entusiasta che la mandò al maestro e amico Pasquale Mario Costa, in quel periodo nel Nord Italia per una serie di concerti. La poesia era "commentata" da questa espressione: «Pasquà, quant'è bella!». Dopo soli tre giorni il Maestro Costa manda a Di Giacomo lo spartito con su scritto: «Salvatò, e chesta manco è fessa!».

Dunque, «una 'striminzita', ma devota antologia», come l'ha a me definita lo stesso Autore. Possiamo, a ragion veduta, considerarla "striminzita" sì, e sicuramente devota, ma certamente ricca dell'essenziale, e forse del meglio.

Libri ricevuti

Italo Michele Battafarano
Dell'arte di tradur poesia. Dante, Petrarca, Ariosto, Garzoni, Campanella, Marino, Belli: Analisi delle traduzioni tedesche dall'età barocca fino a Stefan George, Bern–Berlin, Lang, 2006

Ottaviano Giannangeli
Litanie per Marin e altri versi in abruzzese, Udine, Campanotto, 1994 (Lingue Minori, 12)

Ottaviano Giannangeli
Le care lettere (Anceschi – Bonanni – Calvino – Caproni – Ciampi – Clemente – Debenedetti – De Robertis – Flora – Fortini – Ginzburg – Mariani – Marin – Migliorini – Montale – Ravegnani – Rosa – Sansone – Sereni – Silone – Solmi – Timpanaro – Tosi), Raiano AQ, Edizioni Amaltea – Graphi Type, 2004 (Collana Letteratura Storia Arte)

Pietro Civitareale
Poeti in Romagnolo del secondo Novecento, Prefazione di Davide Argnani, Postazione di Giuseppe Bollosi, Forlì, Editrice La Mandragola–Centro Culturale L'Ortica, 2005

Massimiliano Mancini
Come un zan Giobbe immezzo ar monnezzaro. Sondaggi belliani, Roma, Aracne, 2004

Loreto Mattei
Sonetti – Erario reatino, a cura di Gianfranco Formichetti, Terni, Secit Editrice; Fondazione Varrone, 2005, Ed. anastatica per il Tricentenario della morte di Loreto Mattei (1705–2005)

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