

anno IV

numero 1

gennaio-aprile 2006

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

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 Gioa-
chino Belli".

Le opinioni degli autori impegnano sol-
tanto la loro responsabilità e non rispec-
chiano necessariamente il pensiero della
Direzione della rivista. Le collaborazioni
sono gratuite e su invito. Il materiale non
viene restituito.

Finito di stampare nel mese di giugno del
2006 dalla tipografia « Braille Gamma S.r.l. »
di Santa Rufina di Cittaducale (RI) per conto
della « Aracne editrice S.r.l. » di Roma

anno IV, numero 1, gennaio-aprile 2006

Editore

Aracne editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 A/B
00173 Roma
redazione: (06) 72672222 – telefax 72672233
amministrazione: (06) 93781065

ISBN 88-548-0595-5

ISSN 1826-8234-60001

€ 10,00



Questo periodico è associato
all'Unione Stampa Periodica Italiana

SOMMARIO

<i>Le note d'autore nei Sonetti del Belli</i> Analisi delle chiose fonetiche di NICOLA DI NINO	7
<i>Belli fra Storia ed extra-Storia</i> Una lettura dei <i>Sonetti romaneschi</i> di EDOARDO RIPARI	21
<i>La Roma magica di Mario Dell'Arco</i> Nel centenario della nascita del poeta di PIETRO GIBELLINI	45
<i>Trilussa e Mondadori</i> La collaborazione all'"Almanacco letterario" di ORNELLA MORONI	49
<i>Auguri Amadeus!</i> Echi mozartiani nella vita e nell'opera di Belli di FRANCO ONORATI	57
<i>I conti con il dialetto</i> La realtà polifonica di Raffaello Baldini di CLELIA MARTIGNONI	71
<i>Un passato senza tempo</i> L'Archivio Chiappini in Roma di SILVIA ZINGARETTI	81
<i>Du' spicchi d'ajo cor peperoncino</i> La Roma di Aldo Fabrizi di LUIGI CECCARELLI	93

Cronache

a cura di Franco Onorati

*Quattro nuovi soci
del Centro Studi "G.G. Belli"* 103

Poesie romanesche di Laura Fusetti 104

*Aldo Fabrizi
a cento anni dalla nascita* 108

Recensioni

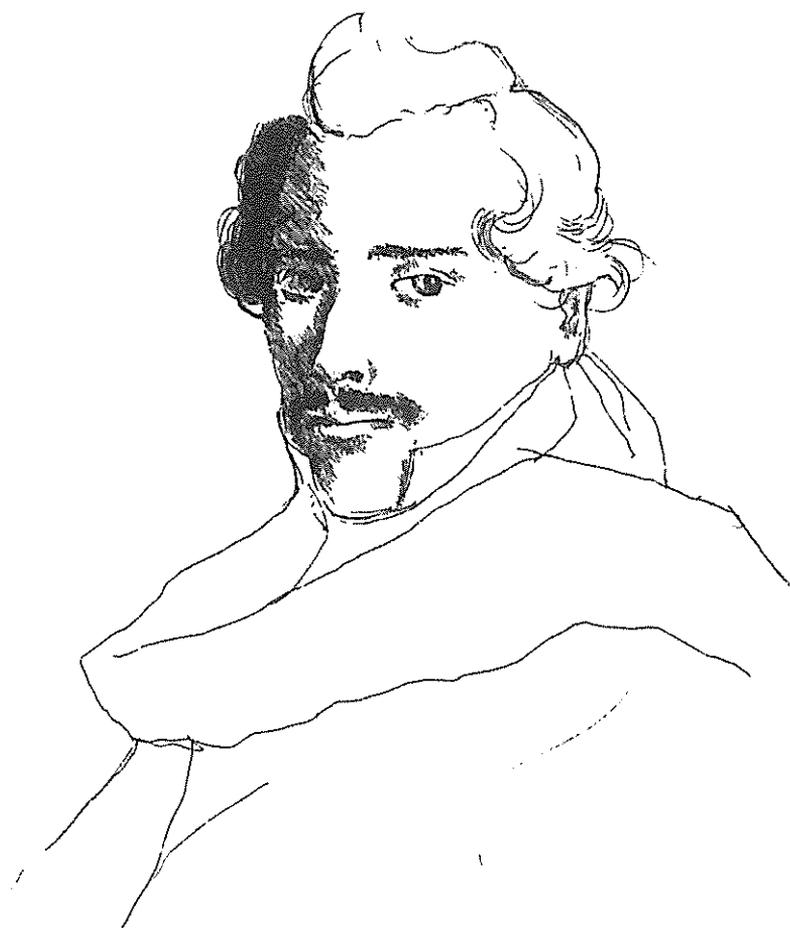
*I segreti di Roma.
Luoghi e personaggi di una capitale
di C. Augias
di ANNA MARIA PIERVITALI* 109

*Duemilacinque anno dellarchiano
di CLAUDIO COSTA* 113

*L'incendio di Tordinona
di G. Carletti
di MASSIMILIANO MANCINI* 121

*Framezzo ar maruame
di R. Zoppi
di ACHILLE SERRAO* 126

Libri e riviste ricevuti 129



170

170

La galleria di ritratti del nostro Belli si arricchisce di una nuova immagine: dobbiamo al prof. Giancarlo Boiani, attuale direttore dei musei di Pesaro, il dono di questa serigrafia, nella quale il pittore Nino Caffè (Alfedena, 1909 – Pesaro, 1975) ha fissato, idealizzandoli, i tratti del Poeta.

Nel ringraziare Boiani per questo gradito omaggio, che sarà collocato nella nostra sede presso l'Istituto Nazionale di Studi Romani, ritengo

opportuno fornire alcuni dati sull'artista, avvalendomi delle informazioni che mi hanno fatto avere le "Edizioni della Pergola" di Pesaro.

Nino Caffè nacque ad Alfedena, in provincia dell'Aquila, il 24 giugno 1909, da madre casalinga e padre disegnatore catastale. Nella città natale compì i suoi primi studi e all'età di dieci anni si trasferì con la famiglia ad Ancona: in questa città seguì la scuola di Ludovico Spagnolini e lavorò successivamente per l'antiquario Guerrieri, facendo imitazioni di quadri antichi e paesaggi decorativi secenteschi.

Nel 1926 ebbe i primi contatti con la città di Pesaro, dove si trasferì definitivamente nel 1930. Durante questi anni, e dopo il servizio militare, frequentò gli studi di alcuni artisti pesaresi, per approfondire maggiormente la tecnica e la conoscenza del disegno; nel 1928 entra a far parte del "Gruppo Sindacale Marchigiano Artisti", iniziando ad esporre le sue opere. La prima mostra del "Sindacato" fu allestita ad Ancona. Caffè era ben inserito nel gruppo e con esso si aggiornava sulle vicende artistiche che andavano delineandosi nella cultura figurativa dell'epoca.

Da allora è costante la sua presenza alle esposizioni nazionali, ivi comprese le biennali veneziane e le quadriennali di Roma.

Faceva spesso indossare ai suoi modelli cappelli e costumi ottocenteschi; poneva accanto alle figure, fiori, porcellane e penne di struzzo. Fra i motivi più ricorrenti, da segnalare i famosi "pretini", che colloca all'interno di piccoli quadri, come quella tavoletta di gusto ottocentesco, dove i "pretini" giocano fra loro con l'aquilone, nella scena di una Urbino infuocata e percorsa dai bagliori di un temporale.

Caffè aveva una particolare predilezione e affetto per Roma, che chiamava "barocca"; e infatti nell'ambiente colto offertogli dalla città ebbe modo di ampliare le sue amicizie nel campo artistico e umano.

Nel 1963, per motivi di salute, chiuse lo studio di Roma, che da piazza Arcuati aveva trasferito in via Gregoriana. Poiché i continui viaggi tra Pesaro e Roma lo affaticavano, è indotto a lasciare definitivamente Roma e a trasferirsi a Pesaro, dove la vita calma della cittadina lo ritempra: non più viaggi e spostamenti faticosi, ma un modo nuovo di vivere, più adatto alle sue condizioni di salute.

Negli ultimi periodi della sua vita l'artista diventa mercante d'arte, critico e agente pubblicitario di se stesso, continuando ad esporre in mostre collettive e personali fino al 1975, anno in cui il 17 maggio cessa di vivere all'età di sessantasette anni.

Franco Onorati

Le note d'autore nei Sonetti del Belli

Analisi delle chiose fonetiche

DI NICOLA DI NINO*

In questo studio intendo dimostrare che i sonetti romaneschi di Belli, col corredo dell'*Introduzione* e delle preziose note, oltre a meritare un posto di primissimo piano tra le opere dialettali, possono essere considerati un documento attendibile della parlata trasteverina dell'Ottocento. Oggetto particolare del mio lavoro sono le oltre quindicimila chiose che Belli appose ai suoi sonetti, un patrimonio lessicale che è stato solo marginalmente studiato dalla critica e sul quale già Roberto Vighi aveva invitato gli studiosi belliani a cimentarsi.

In questo breve estratto presento dapprima le caratteristiche generali delle note d'autore, secondariamente analizzerò nel dettaglio una tipologia delle postille belliane, ossia quelle fonetiche.

Le caratteristiche generali delle note d'autore

Convinto che la sola introduzione non fosse sufficiente ad illustrare tutte le particolarità grammaticali della parlata trasteverina,

* Nicola Di Nino frequenta il Dottorato di Ricerca in Italianistica e Filologia classico-medievale dell'Università "Ca' Foscari" di Venezia, dove si è laureato. Ha pubblicato in atti di convegni o su riviste («Critica letteraria», «Rivista di Letteratura italiana», «Humanitas», «Il 996») studi sulla poesia romanesca, sulla materia "longobarda" nel teatro romantico, su Cristina Campo.

Belli corredò i sonetti di un importante apparato di note dove erano spiegati, volta per volta, singoli fenomeni linguistici.

La prima cosa che colpisce scorrendo le note d'autore è la conferma della posizione assunta dal poeta nei confronti del dialetto. Secondo Belli, Roma era composta da due classi lontane non solo socialmente ma anche linguisticamente: i *romaneschi* e i *romani*. I primi utilizzavano il dialetto, mentre i secondi adoperavano una lingua colta e accademica. Così Belli scrisse le sue note con un linguaggio alto, lo stesso che usava nell'ambiente arcadico e tiberino.

Le chiose d'autore, che sono in totale circa quindicimila, vennero aggiunte dal poeta al momento della ricopiatura dei sonetti: le note mancano infatti in quei componimenti di cui si sono conservate solo le minute (sono in totale 89 e appartengono tutte all'ultimo periodo)¹. Preciso subito che nel mio studio non sono state prese in analisi le note folkloriche o legate alla spiegazione di giochi, usi e costumi tradizionali romani, ma solo quelle linguistiche.

Nonostante il numero delle postille sia così elevato, possiamo individuare alcune costanti nelle modalità d'annotazione:

- a) Il poeta chiosava meticolosamente tutto ciò che avvertiva come dialettale, ossia quei termini che sarebbero risultati incomprensibili a un lettore non romano, e quelle parole che erano identiche per forma, ma non per significato, alla lingua. Questa sistematicità, quasi maniacale, spinse il poeta ad essere ridondante. Si veda l'emblematico caso di *antro*, equivalente romanesco dell'aggettivo o pronome italiano *altro*, che il poeta annotò quasi sempre poiché poteva essere confuso con l'identica forma del sostantivo italiano, mentre la locuzione *un'antra vorta* non è mai annotata perché non dà adito ad ambiguità di significato. Tra gli esempi poniamo:

36, 14	<i>puro</i> : pure ²
64, 9	<i>callo</i> : caldo, ma 770, 7 <i>callo</i> : collo
213, 7	<i>corpo</i> : Colla o stretta: colpo

1. Si veda lo studio di P. GIBELLINI, *Le varianti autografe dei Sonetti romaneschi di G.G. Belli*, in «Studi di Filologia italiana», XXXI, 1973.

2. D'ora in avanti il primo numero indica il sonetto e quello dopo la virgola il verso secondo la numerazione fissata da R. VIGHI in G.G. BELLI, *Poesie romanesche*, Roma, Libreria dello Stato, 1988-93, 10 voll.

270, 5	<i>ccarca</i> : calca
349, 3	<i>mortissime</i> : moltissime
686, 3	<i>frotta</i> : flotta
864, 8	<i>mmorto</i> : molto
1054, 4	<i>corpo</i> : corpo
1347, 12	<i>bbenna</i> : benda
1787, 1	<i>ccórpo</i> : colpo
1842, 13	<i>crasse</i> : classe

Queste chiose mancano ovviamente in quei sonetti dove la chiarezza del contesto non lasciava spazio a fraintendimenti. Ad esempio nel son. 819, 7 il sostantivo *bbenna*, per forma equivalente al significante italiano 'carretta', non è annotato in quanto è preceduto dal verbo *bbennata* spiegato dal poeta come «bendato». Nel son. 1023 Belli annota solo le assimilazioni dei verbi *roppe* 'rompe' e *rrisponni* 'risponda' in quanto possono avere un ulteriore significato: il primo può valere 'ruppe' e il secondo 'rispondi'; mentre non sono chiosati i lemmi *confonno*, *ddormenno*, *faccenna*, *risponneva*, *dormenno* che non creano anfibologie e il cui significato è facilmente intuibile dal contesto.

Alla stessa maniera il poeta chiosava assimilazioni, rotacismi e metatesi, fenomeni che, nonostante fossero stati spiegati nell'*Introduzione*, potevano risultare incomprensibili al lettore:

74, 7	<i>bberbello</i> : belbello
84, 10	<i>Bertollo e Bertollino</i> : Bertoldo e Bertoldino
181, 3	<i>apparto</i> : appalto
320, 13	<i>bbattecca</i> : bacchetta
463, 14	<i>ggrolia</i> : gloria
566, 1	<i>sdiddetta</i> : disdetta
682, 6	<i>faccenna</i> : faccenda
685, 2	<i>gamme</i> : gambe
694, 8	<i>artare</i> : altare
701, 3	<i>fernesia</i> : frenesia
760, 7	<i>dorci</i> : dolci
802, 10	<i>vvennetta</i> : vendetta
809, 5	<i>fionna</i> : fionda
831, tit.	<i>catacomme</i> : catacombe
913, 10	<i>bbomma</i> : bomba
1095, 6	<i>finosomia</i> : fisonomia
1399, 11	<i>attenne</i> : attende
1423, 7	<i>banno</i> : bando

1750, 9 *ppreclarivato*: prevaricato
 1873, 11 *Bbirbao*: Bilbao

b) La maggioranza delle note si compone di due parti: una prima in cui il poeta "traduce" letteralmente l'espressione dal romanesco all'italiano e una seconda in cui compare la spiegazione. Ad esempio:

15, 2 *mettete catana*: Metter catana, dare eccezione, censurare
 149, 7 *tela, gamme in collo*: Tela e gambe in collo, vale: fuggire
 181, 3 *stavo all'apparto de li bbusci*: Stare all'appalto de' buchi: spiare attraverso le fessure e i buchi delle chiavi
 510, 6 *si cciài liscenza*: Se ci hai licenza: se hai licenza
 1054, 3 *com'Iddio commanna*: Come Iddio comanda: come dev'essere al suo punto, ecc.
 1061, 6 *sartà cquer fosso*: Saltare quel fosso: superare quel pericolo
 1117, 11 *pe rroppe li cojjoni*: Per rompere i coglioni alle, ecc.: per infastidire le, ecc.
 1691, 1 *c'aripiaggne er morto*: Che ripiange il morto: che langue

c) Spesso il poeta chiosava voci che erano comuni anche ad altre aree dialettali, soprattutto toscane, come: *abbacchio* 'agnello da latte', *banneraro* 'bandieraio', *bobba* 'minestra', *commare*, 'morte', *farajolo*, 'mantello', *farpalà*, 'falpalà', *guidarello* voce pistoiese indicante 'la pecora che guida il gregge', *micchelaccio* 'nullafacente', *pigгна* 'avaro'. Di area centro-settentrionale sono: *granello* 'testicolo', *fujjetta* 'foglietta, unità di misura del vino', *muerre* 'panno di seta', *quartarolo* 'unità di misura del barile', *spuzzetta* 'superba', *zaffo* 'sbirro'; mentre centro-meridionali sono: *capa* e *coccia* 'testa', *mò* 'ora, adesso', *vago* 'acino'. A questi termini aggiungiamo i modi di dire *ladri de Pisa* così spiegato dal Giusti: «I ladri di Pisa di giorno si liticano e la notte vanno a rubare assieme», *linci e squinci* espressione ironica che indica chi cerca di parlare in maniera raffinata e *marco sfila* 'scappare', che sono comuni a molti dialetti.

- d) In altri casi ci troviamo di fronte a spiegazioni di termini che negli anni successivi entrarono a far parte di quello che Serrianni definì il «vernacolo nazionale»³, ovvero una sorta di lessico comune a quasi tutti gli italiani. Citiamo come esempi: *abbozzà* 'sopportare', *bagarino* 'incettatore', *burino* / *burrino* 'villano', *cazzata* 'sciocchezza', *rifilà* 'appiappare', *scemenza* 'sciocchezza', *sciacquetta* 'ragazza facile', *tardona* 'donna attempata'.

Curioso è il caso dell'aggettivo *fesso* 'babbeo, sguaiato', probabilmente di origine meridionale, a cui Belli attribuisce altri significati come 'spiacevole, duro, molesto, sgarbato, testardo'. Nell'opera è annotato 10 volte su 13, ma in una circostanza il poeta tradisce l'uso dialettale del vocabolo impiegandolo in una nota: 673, 11 *scarpe che mme rideno a li piedi*: «Scarpe che ridono: fesse». Evidentemente già da allora si cominciò ad usare l'aggettivo anche in lingua.

- e) Un altro aspetto interessante dell'annotazione lo ravvisiamo quando Belli chiosa delle voci che non sono dialettali ma semplici toscanismi.

Se in poche circostanze il poeta era conscio della contiguità dialetto-lingua come nella spiegazione del sostantivo *bbicocca* (1067, 7): «Il senso di questo vocabolo si discosta alquanto da ciò che suona nel dire illustre, nel quale significa 'castelluzzo' o simile. Nell'accezione romana, vale piuttosto 'casupola'», in moltissimi altri casi Belli non si accorgeva che chiosava toscanismi come: *accetta* 'scure', *acconcio* 'corredo per le nozze', *arrocchià* 'fare in malo modo', *buzzico* 'recipiente per l'olio', *carota* 'bugia', *catapecchia* 'tugurio', *catasta*, 'mucchio di oggetti', *cocciuto* 'testardo', *fetente* 'vile', *paranza* 'imbarcazione da pesca'.

La spiegazione a questo problema va cercata negli strumenti linguistici in possesso del poeta. Dalle lettere dell'autore sappiamo che egli faceva uso di due lessici: «il dizionariùzzolo del Bazzarini»⁴ e il *Nuovo dizionario della lingua italiana* di Francesco Cardinali. Il primo era il *Vocabolario usuale tascabile della lingua italiana*, pubblicato a

3. L. SERIANNI, *Lingua e dialetto nella Roma del Belli*, in *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano, 1989, p. 282.

4. G.G. BELLÌ, *Le lettere*, a cura di G. Spagnoletti, Milano, Cino Del Duca, 1961, lettera del 26 aprile 1841.

Venezia nel 1839 e a lungo ristampato col titolo di *Nuovo Bazzarini*, una cui copia era forse posseduta da Belli, ma il giudizio negativo espresso nella lettera alla Bettini prima citata lascia intendere che Belli lo utilizzasse poco. Diverso è il discorso sul dizionario di Cardinali che, secondo Ianni, Belli acquistò il 15 settembre 1840 a Perugia⁵. I quattro tomi del vocabolario, oggi conservati presso la Biblioteca Nazionale di Roma⁶, sono stati fittamente postillati dal poeta il che è indice di una lettura scrupolosa e assidua dell'opera. Ma il 1840 rappresenta una data troppo alta per pensare ad un costante utilizzo del dizionario nell'elaborazione delle note ai sonetti (in buona parte scritti tra il 1830 e il '38), anche se è pur vero che il poeta poteva consultare una copia dell'opera non di sua proprietà. Ma indipendentemente da ciò, la verità è che entrambi i dizionari non costituivano un repertorio esaustivo della lingua toscana. Dunque:

di fronte a un materiale lessicale che non circolava da molto tempo nei testi scritti o che circolava, sì, ma in testi della tradizione comica e quindi scarsamente autorevoli, e che comunque non era stabilmente tesaurizzato nei lessici, il Belli non è sempre riuscito a percepire con chiarezza che cosa fosse dialetto e che cosa lingua. Ha cioè considerato come dialettali termini che attingeva al suo patrimonio di romanofono, senza cogliere la solidarietà tra romanesco e toscano in cui tali termini rientravano⁷.

Le note fonetiche

L'analisi delle note d'autore non si arresta alle particolarità finora esposte. È possibile infatti, vista l'enorme quantità delle chiose, ordinarle secondo diverse tipologie. In particolare qui analizzeremo quelle postille con cui Belli spiegava al lettore la corretta pronuncia del dialetto romanesco.

Nell'intento belliano, le chiose fonetiche dovevano costituire un'integrazione e un ampliamento della seconda parte della premessa dove aveva già illustrato alcuni fenomeni caratteristici dell'ortoeopia tra-steverina. Con queste chiose Belli dimostrava tutta la propria meticolosità nel segnalare al lettore ogni minima differenza di suono.

5. G. IANNI, *Belli e la sua epoca*, Milano, Cino del Duca, 1967, vol. 1, p. 24.

6. Fondo Rari, segnatura 71.1.C.1-2.

7. L. SERIANNI, *Lingua e dialetto*, cit., pp. 284-85.

In genere il poeta aggiungeva una nota di pronuncia a termini che erano già accentati come:

67, 12	<i>córpo</i> : Coll'o chiuso: colpo
330, 9	<i>spósa</i> : Colla o stretta, come amorósa, ecc.
332, 2	<i>spóso</i> : Colla o stretta come ascoso, ecc.
332, 14	<i>mórto</i> : Colla o stretta: molto

La motivazione di queste chiose, che ad un lettore moderno possono apparire inutili poiché l'accento è sufficiente ad indicare la pronuncia della vocale, risiedeva in due ragioni. Anzitutto nell'Ottocento il sistema accentativo non era affatto regolare e, in secondo luogo, molti di questi lemmi accentati avevano forma in comune con quelli della lingua e potevano quindi essere confusi dal lettore. Ci sembra, così, opportuno analizzare più da vicino l'utilizzo degli accenti in Belli.

Il poeta usava l'accento circonflesso per indicare sempre un suono grave: *fâmio*, *dâmo*; *êsse*, *cêscio*, *llêgge*, *tê*, *Indov'èlli*; *fîo*, *mîo*, *dîmo*, *pîa*; *vôi*, *pô*, *vô*, *pôzzino*, *lôro*, *bôtte*, *scôla*, *tôna*.

La *e* acuta indicava un suono chiuso come in *cardéo*, *fascénnose*, *paése*, *mettérce* e nelle due uniche occorrenze di *caffé* ed *É* che potrebbero essere delle semplici sviste belliane. L'accento grave sulla *e* indicava un suono aperto come in *sibbè*, *tiè*, *mettècce*, *castèr*; evidentemente tale era anche la pronuncia di *perchè* presente in netta maggioranza rispetto a *perché*. Identico a quello moderno è l'uso di *ò* ed *ó* e della *i* grave.

Esistono, poi, dei casi in cui il poeta poneva una nota fonetica a termini non accentati:

145, 8	<i>pperi-mezzi</i> : Pesti: colla e stretta come avvezzi
193, 7	<i>Scorta</i> : Colla o stretta come corta
213, 7	<i>corpo</i> : Colla o stretta: colpo
269, 7	<i>mezzo</i> : Mezzo, colla o stretta: tristanzuolo, malaticcio

Come si può facilmente intuire tali note sono fondamentali per evitare al lettore di confondere queste voci romanesche con quelle equivalenti della lingua.

Belli non dedicò note fonetiche solo alla spiegazione del vocalismo, ma illustrò al lettore anche la pronuncia delle consonanti, ad esempio:

- 13, 7 *mezza*: Mezza, colle due z aspre
 219, 32 *cino*: Tshino, che per gl'Inglesi rappresenta il suono simile di cino
 398, 4 *Ccacco immezzo*: Modo proverbiale, che si pronunzia veramente Cacch'immezzo (cioè 'in mezzo'), ma qui noi lo scriviamo per intero onde evitare l'h, da cui la parola si renderebbe equivoca
 408, 9 *zona-sona*: Suona-suona o son-sona. La prima s si cambia in z, pronunciata dopo la consonante che la precede
 472, 5 *zorco*: Sorco (la s in z dopo la consonante)

Come abbiamo già ricordato in precedenza, il poeta si impegnò a differenziare graficamente il suono della *c* palatale da quello più intenso utilizzando i due grafemi *sc* e *ssc*. Ma, nonostante nell'introduzione avesse spiegato con chiarezza questa differenza, preferì ribadirla al lettore nelle note ai sonetti. Belli, difatti, annotò quasi tutti i termini che presentavano la grafia *sc* ricordando al lettore la corretta pronuncia della *c* palatale, mentre non pose nessuna chiosa ai termini con grafia *ssc* la quale, con ogni probabilità, era ritenuta sufficientemente comprensibile:

- 416, 10 *discessi*: Dicessi: la *c* strisciata
 427, 8 *sciarafana*: Ciarafana (*c* striscicato), cioè: stolidà, baccellona
 432, 12 *scera-vergine*: Cera-vergine (la *c* strisciata)
 442, 12 *scerto*: Certo (la *c* striscicata)
 448, 12 *scento*: Cento (con la *c* strisciata, come in altri luoghi di questo medesimo sonetto)
 456, 5 *buscio*: Con la *c* striscicata
 464, 3 *tu cciarli sciarli*: Dopo l'accentuazione potenziale della *tu*, la *c* del primo *ciarli* va forzata come doppia; la seconda *c* poi va strisciata appresso a sillaba breve
 553, 13 *scéna*: Cena, con la *c* strisciata, del secondo grado
 1562, 10 *cuscina*: Cucina, con la sillaba *ci* strisciata

Secondo noi la spiegazione a questo tipo di postille risiede nell'idea belliana che i sonetti dovessero essere letti ad alta voce. Le note fonetiche quindi, oltre che a sciogliere i dubbi di fronte ad ambiguità di significato, avrebbero soprattutto una funzione di ser-

vizio, quella cioè di ricordare al lettore la pronuncia e l'accento da adottare volta per volta. Questa stessa esigenza è alla base dell'utilizzo, seppur in rare ma significative circostanze, del sistema accentativo latino⁸.

Un primo esempio lo troviamo nel son. 148, 3 dove un servo enfatizza il proprio nomignolo, *Tāccāgna*, di fronte allo smemorato padrone. Nel primo verso del componimento 152 *Nīnā: Nīnā. Ah, de carta! Oh Nīnā: Nīnā?*, fondato su una tipica scena domestica in cui la madre rimprovera la figlia, il poeta vuol suggerire con i segni di lunga e breve la corretta impostazione della cadenza della voce della madre: lunga e insistita nel primo richiamo e rapida nel secondo, al mezzo un'imprecazione sicuramente da dire con un tono di voce basso e, in fin di verso, di nuovo i richiami ma con toni invertiti rispetto all'esordio.

Nel son. 194, 4 Belli segna la quantità delle vocali del termine *fēdē* in quanto vuole che il tono del lettore insista soprattutto sulla prima sillaba in modo da pronunciare il termine con un accento severo. In questo caso il sistema quantitativo, che enfatizza il vocabolo, contribuisce ad aumentare l'ironia del sonetto tutto incentrato appunto sul tema della fede. Ancora in 385, 2 *scī scī scī* la vocale lunga accentua l'effetto onomatopeico del parlante che imita il suono della *luscia*, la 'pioggia dirotta'.

La funzione di enfatizzare il vocabolo mediante l'uso del sistema quantitativo latino ricorre anche in questi altri luoghi:

176, 17	<i>Cūncūlina</i>
219, 34	<i>Caa... valcantē</i>
338, 5	<i>ēh</i>
763, 11	<i>Pē–Gē–Rē</i>
967, 13	<i>zūo</i>
1945, 4	<i>vōjji</i>
2108, 5	<i>Sēntime</i>
2123, 13	<i>Nōo</i>
2219, 2	<i>abbonōra</i>

Trattiamo per ultimo il caso forse più significativo di utilizzo dell'accentazione latina. Nei primi versi del sonetto 1203 *Er bijetto*

8. L'edizione Vighi, che noi utilizziamo come testo di riferimento, per una scorretta lettura dei mss. non riproduce tutti i casi qui riportati.

d'invito il poeta ricorre al sistema metrico latino per imitare il tono e il ritmo di lettura di una semianalfabeta popolana, emozionata di aver ricevuto un invito privato da parte di un "facoltoso" monsignore:

*C-a-cà, r-i-rì, ccarì, n-a-nà, ccarina,
v-e-vè, n-i-nì, venì t-e-tè, venite
d-o-dò, m-a-mà, domà, n-i-ni...*

*S-o-sò, l-a-là, sola. Capite?
Monzignore me vò, zzi' Caterina,
sola, come sciannava la spazzina
prima c'avess'er posto a le Pentite.*

I versi sono accompagnati da una lunga e dettagliata nota in cui il poeta in prima persona spiega al lettore che il suo è un tentativo di riprodurre il metodo di sillabazione che nel primo Ottocento veniva insegnato ai bambini:

Vedesi a colpo d'occhio che alcuni fra' primi versi di questo sonetto esprimono il metodo romano col quale si fa compitare le parole ai fanciulli, modo elementare di lettura adottato sovente per proprio disimpegno da persone di età più adulta, specialmente del sesso gentile, non tutto versato assai addentro ne' misteri del sillabario. Io però parlo del cetto, se non infimo affatto, neppur tuttavia primaio né secondario, ne' quali due trovasi qualche coltura, almeno almeno dell'alfabeto e delle sue pertinenze. — Parandomi dunque opportuno il dir qualche parola sulla pronunzia di que' versi, sì che ne risulti una connessione di suoni capaci di dar forma ad un verso, ecco qui appresso quel che ho immaginato di stabilire:

Misure	JAMBO	JAMBO	JAMBO	JAMBO	JAMBO	CESURA	
Quantità	^-	^-	^-	^-	^-	+	
Versi scanditi	cecà er vuevè en deodò em	rirì nini mamà	carì en venì doma en	nanà teetè nini	cari veni doma	na, te ni.	v.1 v.2 v.3
Sillabe	1.2.	3.4.	5.6.	7.8.	9.10.	11.	

N.B. — Le sillabe non soprassegnate di quantità si elidono colle precedenti, permettendolo ampiamente la musica che nasce dal contatto delle misure dissillabi, che sono sempre jambliche.

Misure	ANFIMARCO	ANFIMARCO	DATTILO	SPONDEO	
Quantità	- - -	- - -	- - -	- +	
Verso scandito	essosò	ellalà	sola. Ca	pite?	v. 5
Sillabe	1.2.3	4.5.6	7.8.9	10.11	

N.B. — In questo verso non abbiamo fra le due prime misure fatto nascere elisione, non troppo bene confacendosi all'indole delle combinazioni di misure trissillabi. Non si è al postutto preteso che il valore di quantità, attribuito a cadauna delle notate sillabe, sia quello a rigore che prosodicamente dovesse lor convenire sempre ed ovunque: ma come nella poesia italiana il ritmo nasce spontaneo dalla potenza accentuale, cioè dalla varia collocazione degli accenti nella pronunzia delle parole, così abbiamo qui voluto cavare una norma peculiare di quantità prosodiache, le quali in altre circostanze potrebbero variare anche sulle stesse parole diversamente combinate.

Sull'impiego del sistema quantitativo in Belli si è scritto molto⁹. La nostra proposta di analisi prende spunto da una semplice considerazione: il poeta non adottò mai lo stesso sistema per riprodurre il suono lungo o breve di una vocale. Spesso usava, come abbiamo già detto, l'accento grave o acuto e poche volte ricorse alla quantificazione latina o al raddoppiamento grafico della vocale (si veda il §. 3. 7). In sostanza il sistema accentativo belliano non aveva delle regole fisse e il poeta di volta in volta sceglieva il metodo che gli sembrava più idoneo per imitare la parlata romanesca.

La lunga e dettagliata nota del son. 1203 era, anzitutto, motivata dal fatto che Belli per la prima volta non utilizzava la consueta

9. Esemplarmente si vedano gli scritti di R. VIGHI, *Prescrizioni del Belli per la recitazione dei sonetti romaneschi*, in «Atti e memorie dell'Arcadia», VII, f. 2, 1978, pp. 46-47 e M. MANCINI, «*Prove di voce*»: *Le note belliane per la dizione*, in *Come un zan Giobbe immezzo ar monnezzaro. Sondaggi belliani*, Roma, Aracne, 2004, pp. 39-73.

grafia diacritica cui aveva abituato il lettore, ma riproduceva il metodo di compitazione.

Questa "violazione della norma" grafica obbligava il poeta ad uscire allo scoperto per spiegare al lettore che il suo non era un artificio poetico, ma semplicemente l'imitazione di un sistema di lettura che era insegnato a quei bambini romani che potevano permettersi un minimo di istruzione. È probabile, come suggerisce Mancini, che

se il poeta avesse scritto i primi versi direttamente, diciamo così, in grafia fonetica, avrebbe indebolito notevolmente quel «colpo d'occhio» che i soli grafemi pausati dai trattini assicurano¹⁰.

In definitiva Belli si limitava a seguire il principale assioma che aveva formulato nell'*Introduzione*¹¹, ossia quello di riprodurre il romanesco così come «ci manda il testimonio delle orecchie».

La conferma a quest'ipotesi è nel son. 1209 *Avviso* dove, a poca distanza da *Er bijetto d'invito*, Belli imitava ancora la malcerta lettura ad alta voce di un incolto plebeo, ma senza utilizzare il sistema compitativo latino. In questo componimento il poeta voleva mettere in evidenza il modo di lettura di un popolano ignorante e la prolissità dei documenti governativi, così come spiegava in nota:

I seguenti versi sono stati composti allo scopo di mostrare il modo di lettura di alcuni iniziati in quest'arte, i quali, oltre al profferire alquanto isolate da piccole pause le sillabe delle parole, distinguono oralmente tutti gl'incontri della punteggiatura che loro passa sott'occhio. Vi si scorgerà altresì il vizioso sistema di comporre e di punteggiare osservato generalmente e in ispezialità nelle carte governative.

Ecco il sonetto:

Bra-man-do — il — Rev-do — Ven-le — Mo-na-ste-ro
de — San-ti — Cos-ma *virgola* e — Da-mi-a-no

10. M. MANCINI, «*Prove di voce*»..., cit., p. 60.

11. Ivi, p. 61.

ven-de-re *virgola* o — af-fit-ta-re — un — pi-a-no
d'u-na — su-a — ca-sa *virgola* e — l'in-ti-e-ro

or-to *virgola* il — qua-le — gi-a-ce — a — ma-no
man-ca *virgola* e — al — nu-me-ro — tre-zero
del — Vi-co-lo — Ster-ra-to — al — ci-mi-te-ro
di — San — Spi-ri-to *virgola* con — va-no

per — stal-la *punt'e vvirgola* si — av-vi-sa
tut-ti *virgola* e — sin-go-li — as-pi-ran-ti
virgola che — do-ma-ni — al-la — pre-ci-sa

o-ra — d'o-re — uno — sette — re-sta — in-gi-un-to
al — No-ta-ro — del — Lo-co — Sig. — Bri-gan-ti...
Che sse vadi a ffà fotte, e mmetto er punto.

Un'ultima riflessione è suggerita dalle dettagliate tavole sinottiche che compongono la nota del son. *Er bijetto d'invito*, un espediente che Belli aveva già adoperato nel son. *Er servitor-de-piazza ciovile* (215) e in *Er parlà ciovile de più* (216) dedicati alle affettazioni civilesche. L'utilizzo di tali schemi non ci sembra da ricondurre all'«atteggiamento erudito e scientifico proprio di tanti articoli del suo *Zibaldone*», come ha scritto Mancini¹², ma piuttosto alla volontà di offrire al lettore la spiegazione più esauriente e dettagliata possibile. E non è un caso che proprio la chiarezza sia una delle caratteristiche fondamentali dell'annotazione belliana.

In definitiva, questo campione di note d'autore è già di per sé sufficiente a dimostrare l'attenzione che Belli aveva nel cogliere ogni singola particolarità della parlata trasteverina.

Inoltre il poeta non si accontentò di un'imitazione approssimativa del romanesco, ma si immerse nel quotidiano per registrare con grande minuzia ogni singola particolarità.

Dopo anni di studio e perfezionamento, solo intorno al 1832-33 raggiunse un sistema grafico che gli pareva idoneo alla riproduzione di tutti i fenomeni linguistici del trasteverino, ed è proprio grazie a questa grafia diacritica che riuscì a riprodurre il romanesco così come «ci manda il testimonio delle orecchie».

12. *Introduzione*, in G.G. BELLI, *Poesie romanesche*, cit., vol. I, p. 15.

Belli, insomma, non ricorse al dialetto solo con finalità artistiche, come magari avevano fatto gli autori che l'avevano preceduto e per tal ragioni definiti come «dei goffi scopamestieri che van travestendo in pessimo romanesco or questa or quell'opera classica in servizio di scene, e col solo scopo di eccitare le risa»¹³, ma cercò di riprodurre il vernacolo romano con la massima cura, quasi con il piglio e l'acume di un poeta-dialettologo.

13. Belli, *Le lettere*, cit., lettera del 15 gennaio 1861. Forse questa critica era soprattutto rivolta ai contemporanei autori di opere teatrali, ma questo giudizio negativo può essere esteso anche agli autori della tradizione romanesca precedente a Belli, ossia Giovanni Camillo Peresio (*Jacaccio*, 1688), Giuseppe Berneri (*Meo Patacca*, 1695), Benedetto Micheli (*Libbertà romana*, 1765) e Giuseppe Carletti (*L'incendio di Tordinona*, 1781).

Belli fra Storia ed extra-Storia

Una lettura dei *Sonetti romaneschi*

DI EDOARDO RIPARI*

«Io ho deliberato di lasciare un monumento di quello che oggi è la plebe di Roma».

Attraverso l'incipit dell'*Introduzione* ai più di duemila sonetti in dialetto trasteverino, Belli sembra voler porre di fronte a una prospettiva di interpretazione "storica", seppur nei termini grandiosi di un quasi oraziano *monumentum* (Hor., III 30). Accanto a quest'assunto, inoltre, la tematica dell' "oggi", imponendosi in aperto contrasto con le prospettive romantiche europee e la diffusione capillare del romanzo storico in Italia e oltralpe¹, vuol proporci uno "scandaglio" di una "verità" attuale, contemporanea in senso cronachistico, se non meglio "giornalistico". Tuttavia, queste aspettative, all'interno di quello che forse si sarebbe chiamato il «996», troveranno esatto riscontro quasi esclusivamente nel meticoloso apparato paratestuale in lingua che, spesso, fa da corollario e com-

* Edoardo Ripari (Recanati, 14 aprile 1979) si è laureato a Bologna con il professor Emilio Pasquini con una tesi sperimentale su G.G. Belli. Nello stesso anno ha conseguito il diploma di pianoforte principale presso il Conservatorio G. G. Martini della stessa città. Collabora con compositori e operisti e ha ottenuto negli ultimi due anni il primo premio operistico di Trento, con diverse rappresentazioni dei suoi lavori teatrali. Collabora alla rivista "SPCT" dell'Università di Bologna. Attualmente è dottorando borsista presso l'Università di Macerata e sta svolgendo una tesi sullo *Zibaldone* del Belli sotto il tutorato di Pietro Gibellini.

1. Cfr. S. LUTTAZI, *Belli e l'Ottocento europeo*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 27-56.

mento al testo romanesco creando vere e proprie forme di prosimetria². In quest'ultimo, al contrario, sembra che al Belli la storia sfugga dalle mani, e si passi da una prospettiva in cui la cronotopia è ben individuabile a una resa poetica metafisica, o, per meglio precisare, extrastorica, sia verso l'alto della metastoria epico-biblica, sia verso il basso della sottostoria popolare³.

Eppure, come dimostrano i "tormentati" appunti zibaldoniani di poco precedenti o contemporanei al "poema" della "plebaglia", l'interesse del poeta verso la storia trova un largo riscontro. Basti pensare ai meticolosi estratti dall'opera di G. Martini, filtrati dalle *Rivoluzioni d'Italia* del Denina, che ripercorrono, in chiave parzialmente nazionalista — verrebbe da dire patriottica — le vicende italiane a partire dall'impero di Roma al secolo XVII. Belli vi ritrova, ad esempio, un altro "antipapa" Gregorio, il frate Ildebrando, che «ripeteva sino nelle sue lettere le parole di Geremia 'Maledetto colui che non insanguina la sua spada'», che «immaginò la spediz.^e delle crociate, non tanto per dare libertà a Gerusalemme, quanto per farsi tributarii principi asiatici»⁴; e il suo pseudoliberalismo patriottico del periodo 1825-30⁵ certo si specchiava volentieri in affermazioni come questa:

La cagione che l'Italia non abbia anch'ella una repubblica, un principe che la governa, è solam.^e la Chiesa; perché avendovi abitato e tenuto **imperio temporale** non è stata sì potente da occupare il restante d'Italia e farsene principe, né sì debole che per paura di non perdere il dominio delle cose

2. Mi permetto di rimandare al mio *La dialettica italiano-romanesca nei Sonetti di G.G. Belli*, di prossima pubblicazione su «Studi e problemi di critica testuale».

3. Il termine "sottostoria" compare nel *Mestiere di vivere* di C. PAVESE (Torino, Einaudi, 1996¹⁵, p. 332), ed è stato applicato al Belli da E. PASQUINI nel corso di Letteratura Italiana *Tra realismo e transcodificazione*, anno accad. 2000-2001, Università di Bologna. In Pavese, "sottostoria" indica l'"ideale dialettale" contrapposto a quello "storico" della lingua. Ma proprio un'analisi di grammatiche dialettali "sottostoriche" (a cui accenno nel mio scritto citato e che sto cercando di sviluppare in altra sede) dovrebbe permettere un'estensione del significato del termine, in modo da poterlo confrontare e contrapporre all'uso comune di "metastoria", qui usato anche nell'accezione di "metapolitica".

4. G.G. BELLÌ, *Zibaldone*, vol. III, art. 1875, 164'. Sottolineature e grassetto sono nel manoscritto.

5. Si pensi, ad esempio, alla *Canzone* in lingua del 1825, dedicata ad Amalia Bettini, in *Belli italiano*, vol. I, a cura di R. VIGHI, Roma, Colombo, 1975, pp. 685-692.

temporali, la non abbia convocato un potente a difenderla contro quello che in Italia fosse diventato troppo potente⁶;

dove una sorta di precoce neoguelfismo si combina con anticurialismo e polemica verso il potere temporale del papa. Ma un'attenta lettura dei componimenti romaneschi ci allontana dalla prospettiva storica e ci riconduce a una visione e rappresentazione dei fatti, anche i più contingenti, *sub specie aeternitatis*. Leggendo, ad esempio, *E ccìò li testimoni* (Vig. 1942) scopriamo che Belli, come una sorta di re Mida, trasforma in fiaba o in mitologia tutto quello che tocca:

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

E ffasceva una scerta chiacchierata
ar Cardinal Orioli e a Ffarcoggnieri,
che jje stàveno a ssede de facciata
tutt'e ddua zitti zitti e sserf serf.

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

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

Il personaggio del sonetto, lo storico Gregorio XVI, diventa una lontana divinità in bilico tra il Giove romano e il Dio cristiano; nella sua immobile ieraticità statuaria, nel suo silenzio metafisico, è un personaggio che non appartiene a questo mondo: è una divinità in trono. Belli si comporta come i cronisti di corte dell' "autunno del medioevo", che «non sanno vedere e descrivere gli eminenti personaggi altro che sotto forma arcaica e ieratica»⁷. Simile è la lettura che del sonetto dava il Vigolo, nello scoprirvi i caratteri intemporalmente della poesia belliana, dalla quale affiora un retroterra temporale di Roma che "sconfina molto più addietro nei secoli, ben die-

6. G.G. BELLÌ, *Zibaldone*, vol. III, art. 1884, 179°.

7. J. HUIZINGA, *Autunno del medioevo*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 12 (prima edizione Harem, 1919).

tro la prima metà dell'Ottocento. La grandiosità e potenza talora allucinante di alcuni sonetti, come quello dei cardinali e del papa gesticolante che passano per la piazza di Pasquino [...], sta proprio in questa immensità di sfondo intemporale a perdita d'occhio, per cui quel papa potrebbe anche essere Paolo III o Innocenzo X. A ben piccola cosa si ridurrebbe la poesia del Belli se fosse rimasta appiattita nei limiti angusti della Roma di Gregorio XVI"⁸.

È un'atmosfera di extrastoricità quella che circonda ovunque la figura del pontefice: quello belliano è infatti un papa «metastorico che simboleggia tutti i Papi passati e presenti»⁹. Ma leggendo ancora il sonetto che ricorda la vicenda del preticida *Gammardella* (68), si trova una prima conferma all'idea che l'alone metastorico tende a coinvolgere, a "coronare" molti dei personaggi dei *Sonetti*:

Cuanno che vvedde che a scannà un busciardo
Gammardella ebbe torto cor governo,
nun vorze un cazzo convertisse; e ssardo
morze strillanno vennetta abbeterno.

Svortato allora er beato Leonardo
a la ggente che tutti lo vederno,
disse: "Popolo mio, pe sto ribbardo
nun pregate più Iddio: ggìa sta a l'inferno".

La morte di Camardella è un fatto ben storico. Ce lo racconta Luigi Morandi:

Antonio Camardella non ne fece che una sola assai grossa: nel settembre del 1749 ammazzò con un colpo di terzetta il canonico Donato Antonio Margigni, che, mancandogli di parola in una questione d'interessi, aveva potuto farsi dar ragione davanti al tribunale, benché realmente avesse torto. Quel modo proverbiale però non nacque tanto dal preticidio [...], quanto dallo scandalo che il Camardella dette otto giorni dopo, allorché, condotto alla forca sulla Piazza di Ponte Sant'Angelo, rifiutò ostinatamente di convertirsi, benché il celebre frate Leonardo di Porto Maurizio ci adoperasse per quasi un'intera giornata tutta la sua eloquenza, che davvero non era poca, e il boia, dal canto suo, i soliti schiaffi, le solite finte d'impiccarlo senz'altro indugio, e i soliti carboni ardenti, o lastre infocate, o cera liquefatta sulle mani, per atterrirlo con un assaggio anticipato de' tormenti dell'inferno [...]. Se non che, mentre negli altri casi [tutte queste iniziative] pare che giovassero, in

8. G. VIGOLO, *IL genio del Belli*, Milano, Il Saggiatore, 1963, vol. I, p. 17.

9. Cfr. B. GARVIN, *La indignità papale*, in G. ALMANSI, B. GARVIN, B. MERRY, *Tre sondaggi sul Belli*, Torino, Einaudi, 1978, p. 58.

questo non servirono che a inasprire di più il paziente, il quale, alla minaccia dell'inferno, rispondeva che era contentissimo di andarci, per fare a tizzionate col canonico¹⁰.

Ma il sonetto azzera la storia, e il cronotopo, pur muovendo da eventi e luoghi reali e concreti, da storico si trasforma in mitico: l'avvenimento diventa una categoria mitica (una lotta "titanica" contro un nemico ingiusto, il governo, non a caso in rima con *eterno* e *inferno*), il personaggio storico un archetipo assimilato al suo modello mitico.

Il popolo di Roma, che Belli coglie e rappresenta, ha molte caratteristiche che lo accomunano alle "società tradizionali", o comunque non alfabetizzate: la rivolta contro il tempo concreto, storico, l'ostilità a ogni tentativo di "storia" autonoma, cioè di storia senza regolazione archetipica, il deprezzamento degli avvenimenti senza modello trans-storico¹¹. Il mondo dei *Sonetti* è quello degli anacronismi, proprio come accadeva nei cicli epici arcaici: l'«Angiolo Grabiello» entra in casa della «Verginemmaria» e «je recitò 'n'avemmària»; Cristo, «doppo trent'anni fu pe mmano / de San Giovanni bbattezzat'a sguazzo / in cuer tevere granne der giordano / [...] / e sse fesse cristiano»; poi «ffu dar Papa arinegato / c'arispose a la serva: 'Io me ne fotto'; Davide è «ddivoto de Ggesù e Mmaria»; «Mmosè [...] pareva Bbonaparte»; «pe vvède cosa sc'è ssopra le stelle» un popolano propone di fabbricare la «torre de Bbabbele», ma «ar par de la crosce de San-Pietro [...] / je s'imbrojja er filello» e «gnisuno ppiù ccapiva l'itajjano»; Nerone, che era «un Nerone, anzi un Cajjostro [...] / era solito a ddi nell'orazione: 'Dio, fà cche tutt'er monno abbi un testone, / pe ppoi ghijjottinallo a genio nostro'»¹².

10. In G.G. BELLI, *Tutti i sonetti romaneschi*, a cura di M. Teodonio, Roma, Newton, vol. I, p. 83.

11. Cfr. M. ELIADE, *Il mito dell'eterno ritorno*, Roma, Borla, 1999, p. 9.

12. Tuttavia per il Belli, cioè dal punto di vista autoriale, «l'anacronismo non è [...] infedeltà, ma proposta di una contemporaneità metastorica del Vangelo, di un tempo liturgico perennemente attuale come nelle annunciazione della più alta scuola dei 'primitivi'». Cfr. *La Bibbia del Belli*, a cura di P. GIBELLINI, Milano, Adelphi, 1995⁴, p. 163. Dal punto di vista dell'autore, sembra valere dunque l'idea di storia come "contemporaneità", cioè di "appello", assegnato al credente dal Vangelo stesso, a render "presente" il messaggio di Cristo (Cfr. H.-G. GADAMER, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 2000, pp. 277-279). Nella prospettiva popolare, invece, è la ripetizione rituale, di natura sottostorica, a determinare la "confusio temporum" anacronistica. Cfr. J. ASSMAN, *La memoria culturale*, Torino, Einaudi, 1997, in particolare la prima parte del volume.

Il mondo dei *Sonetti*, anche se inconsapevolmente, è permeato da una filosofia della storia pre-hegeliana, se non anti-hegeliana: alla irreversibilità dell'avvenimento la realtà popolare oppone la ripetizione di archetipi, di "ab origine"; e perfettamente al contrario dell'hegelismo marxista, nel quale per la prima volta la storia si spoglia di ogni significato trascendente¹³, la storia di Roma appare come una continuità senza fine, sempre identica a se stessa. "La storia è ferma, e l'eterna identità di Roma rappresenta la sintesi della storia del mondo, o, più semplicemente, il mondo *tout court*"¹⁴, secondo un "romanocentrismo" ideologico e pancronico caratteristico della mentalità plebea:

Rom'antich'e mmoderna! Proprio cari!
Ma in che cervello ha da sartà! mma ccome!
Drent'ar monno sce sò dunque du' Rome?!
Oh ddatela pe ggionta a li lunari.

Rom'antic'e mmoderna! Oh cquest'è bbella!
Mó adesso Roma s'è ffatt'un'amica!
Ma ss'una è questa cqua, l'antra indov'ella?

Bbravi! Roma moderna, e Rom'antica!
Sarebbe com'a ddi: "Vostra sorella
lo pijja ne la freggna e nne la fica"

(*Rom'antich'e mmoderna*, 1135, 4-14).

A Roma, lungi da ogni prospettiva storica o di classe, ogni avvenimento, come una carestia, un'epidemia o una guerra, è tutt'al più la ripetizione di un archetipo fissato da norme celesti, come nel sonetto *Ggnente de novo* (902):

Nun zò da Papa, nò, ttante sciarlette.
Oh, llui studi un po': legghi er Vangelo;
e vvederà, ssi mai, che ppuro in Celo
sce so stati li torbidi e le sette.

E ssi nnun era, dioneguardi, er zelo
de San Micchele co le su' saette,
l'angeli a Ddio je daveno le fette,
te lo dich'io, da rivedeje er pelo.

13. K. MARX, *Per la critica dell'economia politica*, Roma, Editori Riuniti, 1974, pp. 5-6.

14. M. TEODONIO, in G.G. BELLÌ, *Tutti i sonetti*, cit., vol. I, p. 1170.

Anzi aringrazzi lui cuer zerra-serra:
ché ssi nnò cchi sa cche antra piega
pijjaveno l'affari in Celo e in terra?

Nun ze fa ssegatura senza sega.
Duncue er Papa po' ddi cche cquella guerra
j'ha ddato campo a llui d'uprì bbottega.

Le rivoluzioni liberali, per il popolo di Roma, lungi dall'essere avvenimenti da collocare all'interno di una dialettica di forze storiche, sono la ripetizione archetipica di eventi ancestrali, fissati per sempre nella Sacra Scrittura, che è «una spescie d'un'istoria»¹⁵.

Non è un caso, allora, che Belli scriva nello stesso giorno il ditico degli angeli ribelli, che è appunto l'archetipo alla base delle successive ripetizioni. Leggiamo il sonetto 2° (904):

Letto l'editto, oggn'angelo ribelle
vorze caccià lo stocco, e fasse avanti;
ma Ssan Micchele buttò vvia li guanti,
e cominciò a sparà le zzaganelle.

L'angeli allora, coll'ale de pelle,
cornà, uggne, e ccode, tra bbiastime e ppianti,
tommolorno in ner mare tutti-cuanti,
che li schizzi arrivaveno a le stelle.

Cento secoli sani sce metterno
in cuer gran capitommolo e bbottaccio
dar paradiso in ggiù ssino a l'inferno.

Cacciati li demoni, stese un braccio
lungo tremila mijja er Padre'Eterno,
e serrò er paradiso a ccatenaccio.

Il papa, «Nostro Signore», che è un "Ggesucrist'in terra", non farà altro che ripetere archetipicamente, contro i liberali, il gesto del Padre Eterno: «arza cuer braccio / su tutte ste settacce bbuggiarone [...], / serrejje er paradiso a ccatenaccio», esorta il plebeo ultrareazionario di *Momoriale ar Papa* (394). Così, attraverso una destoricizzazione, lo stato pontificio di primo Ottocento viene a convergere anacronisticamente con la ribellione degli angeli a Dio: ci troviamo di fronte a un forte straniamento di tipo fiabesco agli

15. Cfr. *Er zagrifizzio d'Abbramo*, son.° 1 (757).

antipodi da ogni tentazione a storicizzare. Per dirla con il Samonà, «lo sguardo del Belli infatti è volto [...] certamente altrove, a scorgere in cielo, in terra e in ogni luogo l'universal governo papale che regna sul creato. La commedia romana diventa insomma anche la commedia celeste, precludendo alla disperata ribellione del Belli ogni via d'uscita»¹⁶. Il Belli, infatti, «promuove metastoricamente l'immutabilità di una *civitas mundi* eternamente condannata all'ignoranza dei 'lumi'»¹⁷.

Ggnente de novo parte dall'ottica che il mondo è sempre lo stesso, come ripete più volte Machiavelli nella *Clizia*, e come intuisce lo stesso Belli, che annota tra i suoi appunti: «*L'istoria è un giro degli stessi fatti... a tempi ed a uomini diversi*»¹⁸. Solo quando finisce l'epoca del *Nil sub sole novum* [sic, Belli] finisce il passato, si incrina la fiducia in esso e si giunge all'epoca moderna, dominata dall'eredità hegeliana, per cui la storia è "libera" e sempre "nuova" e non si ripete mai. Questa concezione ciclica del tempo, chiusa in un'infinita ripetitività, è basilare per penetrare nel mondo della mentalità e della realtà "romanesche". Il sonetto *Er primo descemmre* (521) è paradigmatico e fondamentale per capire quest'ottica che, con acuta percezione, Belli coglie e rappresenta nei *Sonetti*:

Chiuso appena l'apparto teatrale
stanotte la Madonna entra in ner mese:
e ffra cquinisci ggorni per le cchiese
principia la novena de Natale.

E ddoppo, ammalappena se so intese
le pifere a ffinì la pastorale,
riecco le commedie e'r Carnovale:
e accusi se va avanti a sto paese.

Poi quaresima: poi Pasqua dell'Ova:
e, ccom'è tterminato l'ottavario,
aricomincia la commedia nova.

Pijja inzomma er libretto der lunario,
e vvedi l'anno scompartito a pprova
tra Ppurcinella e Iddio senza divario.

16. G.P. SAMONÀ, *G.G. Belli. La commedia romana e la commedia celeste*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, pp. 59-60.

17. P. GIBELLINI, *La Bibbia del Belli*, cit., p. 189.

18. G.G. BELLÌ, *Lettere Giornali Zibaldone*, a c. di G. Orioli, Torino, Einaudi, 1962, p. 573.

Qualsiasi interpretazione finalistica della vita e dell'esistenza umana viene sconvolta e annullata, nell'intuizione "abissale" che «tra Pulcinella e Dio, tra la Maschera e il Volto [...] c'è una necessaria reciproca interdipendenza»¹⁹. Il riecco del v. 7 e il verbo aricomincia del v. 11, sono "sintagmi" della microtemporalità extra-temporale e ciclica di un mondo che si rinnova nella ripetizione rituale. Il tempo è spazializzato nel ciclo, *l'annulus*; il nuovo anno è un ricominciamento del tempo, una creazione ripetuta. Il calendario, insomma, è l'emblema dell'anacronismo, del tornare indietro e ripartire del tempo dallo stesso punto, per poi tornare di nuovo al momento di partenza: la scansione dell'anno, allo stesso tempo liturgica e profana, viene proiettata nel passato, che così è ritualizzato e riattualizzato:

Ner ventisette de dicemmre a letto,
San Giuseppe er padriarca chiotto chiotto
se ne stava a rronfà ccom'un porchetto
provanno scerti nummeri dell'Otto;

cuanno j'apparze in zogno un angetto
cor un lunario che ttieneva sotto;
e jje disse accusì: "Guarda, vecchietto,
che festa vié qui ddrento a li ventotto".

Se svejjò Ssan Giuseppe com'un matto,
prese un zomaro ggiovene in affitto,
e pe la prescia manco fesse er patto.

E cquanno er giorn'appresso uscì l'editto,
lui co' la mojj'e'r fio ggìà cquatto quatto
viaggiava pe le poste pe l'Egitto.
(*Er fugone de la Sagra famijja*, 332).

Si legga ancora *Li ventiscinque novemmre* (241):

Oggiaotto ch'è Ssanta Catarina
se cacceno le store pe le scale,
se leva ar letto la cuperta fina,
e ss'accenne er focone in de le sale.

Ogni gesto minimo della vita quotidiana del "popolaccio" romanesco è scandito da archetipi e ripetizioni, in una ritualità in cui anche gli eventi meteorologici sono predeterminati dal "busciardello":

19. M. TEODONIO, in G.G. Belli, *Tutti i sonetti romaneschi*, cit., vol. I, p. 548.

Er tempo che ffarà cquela matina
pe Nnatale ha da fàllo tal'e quale.
Er busciardello cosa mette? Bbrina?
La bbrina vederai puro a Nnatale.

E ccominceno già li piferari
a ccalà da montagna a le maremme
co quelli farajoli tanti cari!

Allo stesso modo, gli avvenimenti dell'oggi non sono che la riattivazione di un modello preesistente e ordinatore:

Che bbelle canzoncine! ogni pastore
le cantò spiccate a Bbettalemme
ner giorno der presepio der Zignore.

Certo, l'atteggiamento del colto e borghese Belli, nei confronti delle consuetudini popolari, è ambiguo: la sua distanza rispetto alla "opinione volgare" è affermata con nettezza, come di consueto, nelle note. Si legga soprattutto la terza, che "amplifica" i versi 3-4: «Er tempo che ffarà cquela matina / pe Nnatale ha da fàllo tal'e cquale»: «Opinione *volgare* costantissima, che si ride dell'esperienza». Ma, d'altra parte, il suo scrupolo documentario lo spinge a ritrarre con affascinata attenzione, nell'ottica di quello che De Martino chiamò *atteggiamento di compromesso* tipico dei "Lumi" cattolico-meridionali²⁰, l'intero patrimonio delle tradizioni, e quella mentalità che fino a qualche decennio fa continuava a "consolare" le società tradizionali ferme in una condizione extrastorica. Impossibile, a questo punto, non citare un sonetto chiave quale il 961, *La notte dell'Ascensione* (uno dei componimenti più affascinanti del *corpus*, osserva a ragione Pasquini); durante tale notte Cristo scende sulla terra per benedire le messi e trasformare i semi in farina:

Domani è l'ascensione: ebbè, sta notte
Nostro Signore pe bbontà ddivina
se ne ssceggne dar celo a la sordina,
mentre che l'univerzo o ddorme, o ffotte;

e vvà ppe tutte le maése rotte,
discenno ar grano: "Alo', ppassa e ccammina:
l'acqua diventi latte, e ppoi farina,
pe ddiventà ppoi pasta, e ppoi pagnotte".

20. Cfr. E. DE MARTINO, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 2003 (prima edizione 1959), p. 143.

Ma il Cristo del sonetto, paradossalmente, non è un Cristo “cristiano”: è l’emblema di una lucreziana *natura naturans* dove domina però una cosmogonia manichea (l’intero universo «o ddorme, o ffotte»), nella quale il male è simboleggiato dai bbagarozzi, creature nere e diaboliche che diventano vittima di un a-storico rituale di esorcizzazione del negativo:

Ecco a li bbagarozzi la raggione
che j’accennemo addosso li scerini,
cantanno er *curri curri bbagarone*.

Cristo è una pagana divinità agricola dai poteri benefici che, contro qualsiasi iconografia ufficiale, scende una volta all’anno sulla terra a compensare gli uomini della loro fatica²¹. E allora «*le pie famiglie espongono un lampadario fuori de’ balconi, per illuminare la discesa del Redentore, al grande atto della trasformazione de’ frumenti*».

L’intellettuale Belli, lettore di Voltarire e dei filosofi del secolo dei “lumi”, non poteva ignorare il “linearismo” e la concezione progressista della storia, che, a partire dal XVIII secolo, si affermano sempre di più e instaurano una fede in un progresso infinito. Riflettendo sugli storici presenti nello *Zibaldone*, Belli si sofferma con particolare acribia nel sottolineare cambiamenti e invenzioni necessari a un progresso storico. Eppure, è proprio la lettura dei grandi autori moderni che sembra rimandare a una mentalità a-storica: le loro concezioni appaiono meglio adatte all’universo a-temporale (astratto e matematizzante) delle leggi scientifiche, piuttosto che a quello multiforme e mutante degli avvenimenti umani. Solo la storicizzazione della scienza infatti, come ormai ci ha insegnato T.S. Kuhn con la sua “dottrina” dei «paradigmi scientifici»²², sarà la principale responsabile di una nuova concezione del tempo: essa induce, cioè, a pensare il tempo dell’umanità come

21. Suggestiva, a questo proposito, è la seguente osservazione di Pasolini: «Fino ad oggi la Chiesa è stata la Chiesa di un universo contadino, il quale ha tolto al cristianesimo il suo solo momento originale rispetto a tutte le altre religioni, cioè Cristo. Nell’universo contadino Cristo è stato assimilato a uno dei mille adoni o delle mille proserpine esistenti: i quali ignoravano il tempo reale, cioè la storia. Il tempo degli dei agricoli simili a Cristo era un tempo ‘sacro’ o ‘liturgico’ di cui valeva la ciclicità, l’eterno ritorno»: P.P. PASOLINI, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti 2001 (prima edizione 1975), p. 85.

22. T.S. KUHN, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi, 1995³, in particolare pp. 21-28 e 65-74.

un tempo di progresso, il quale si manifesta innanzitutto attraverso il progresso delle idee e delle conoscenze, e si palesa ai popoli sotto forma di “prodigiose” invenzioni. Di fronte a queste, però, la “plebaglia”, nella sua superstiziosa sottostoria, non può che vedere il segno di un intervento del Maligno, come accade in *Le carrozza a vapore* (1998):

Che nnaturale! naturale un cavolo.
Ma ppò òsse un effetto naturale
volà un frullone com'avesse l'ale?
Cqui cc'entra er patto tascito cor diavolo.

Dunque mó ha da fa ppiù cquarache bbucale
d'acqua che ssei cavalli, eh sor don Pavolo?
Pe mmé ccome l'intenno ve la scavolo:
st'invenzione è tutt'opera infernale.

Da sì cche ppoco ce se crede (dimo
la santa verità) 'ggni ggiorno o ddua
e sentimo una nova, ne sentimo.

Sì, ccosa bbona, sì: bbona la bbua.
Si ffussi bbona, er Papa sarìa er primo
de mette ste carrozze a ccasa sua.

Il pregiudizio popolare antistorico e l'antimodernismo nei confronti della scienza e della tecnica e ai loro ritrovati attraverso l'intera collettività, dai vertici alla base: la stessa autorità pontificia tanto paventò quest'invenzione, feticcio del mondo moderno, che soltanto nel 1857, durante il pontificato di Pio IX, un primo tratto di ferrovia attraverserà lo Stato pontificio; tale pregiudizio era condiviso da altri sovrani e da altre istituzioni politiche europee, e presto, di contro, si leverà alta la voce del Carducci dell'*Inno a Satana*²³. A quella che per i *philosophes* era un'ottimistica idea di perfeibilità dell'uomo, l'ottuso antimodernismo oppone il peso della religione e del castigo divino nei confronti delle diaboliche manifestazioni dell'intelligenza scientifica, a cui si sostituiscono «campanelli loreteni, / le campane, e le parme bbenedette»; come in *Li parafùrmini* (1271)²⁴:

23. Anche, del CARDUCCI, le lettere a FILOPANTI nelle *Polemiche sataniche*. E si veda P. GIBELLINI, *La Bibbia del Belli*, cit., p. 189.

24. Di fronte ad un vero e proprio cambiamento di “paradigma”, quello della modernità, orientato in senso razionale e progressivo, con i suoi corollari di progres-

Tenételi da conto sti puntali
de ferro inarberati a 'ggni cantone!
Come si anticamente, sor cojjone
nun usassino ar monno temporali.

Avete tempo d'inventà invenzione:
li fraggelli de Ddio sò ssempre uguali.
E lo sperà cche un furmine nun cali
pe uno spido, è un mancà dde riliggione.

Li veri parafurmini cristiani
pe trattené pper aria le saette
e ccaccià vvìa li furmini lontani,

non zò mmica sti ferri da carzette,
ma ssò li campanelli loreteni,
le campane, e le parme bbenedette.

Ogni cambiamento dell'assetto esistente è dovuto alle scellerate e diaboliche azioni dei liberali, che hanno scordato il suono delle campane divine sostituendolo con le aberrazioni del progresso:

Dunque mó sti fijjacci de puttane
ne vonno sapé ppiù cco le su' Sette
de chi ha inventato er zon de le campane!

(*Li parafurmini*, 439, vv. 9-11)

«Intendi: le sette sovversive, ritenute responsabili di qualsiasi trasformazione della società», scrive Belli nella nota autografa.

Imprigionato tra le "mura" della teocrazia, il poeta si sforza di intuire, di captare quell'attimo in cui un qualche evento possa spezzare, attraverso il movimento, coloro che si ostinano a resistere al progresso (ma egli stesso, forse, desiderava tenerlo lontano). Leggiamo nello *Zibaldone*:

Il mondo va da sé, diceva papa Urbano VIII. Si può dire ancor meglio: il mondo va, a malgrado dei re e dei papi. Il suo moto è stato ben lento; più di progressi faceva lo spirito umano in un secol del governo di Atene, che non ne ha fatto in 12 secoli di governo reale e sacerdotale; ma coloro stessi che lo hanno trattenuto, sono oggi rinvolti nella sua sfera di attività; e se in luogo di cedere vogliono resistere, saranno spezzati via dal movimento²⁵.

so tecnologico, democrazia e stato nazionale, la chiesa di Roma, insomma, si affanna a contrapporre il vecchio "paradigma" medievale-cattolico. Cfr. H. KÜNG, *Cristianesimo. Essenza e storia*, Milano, Rizzoli, 1997, in particolare alle pagine 532-539.

25. Cfr. G.G. BELLI, *Lettere Giornali Zibaldone*, cit., p. 525.

Era forse più consolante, per il poeta, concepire la ciclicità temporale come un paradosso linguistico, o esprimerla in uno stile sospeso tra sbalordimento e comicità contaminatrice? È quanto accade in *Li Monni* (1379):

Che tt'impicci Fra Elia?! Tutti li grobbi
che stanno sparzi pe li sette sceli
sce se ttroveno ebbrei, turchi e ffedeli
come in ner nostro? Miserere nobbi!

Tu mme dichì una cosa che me ggeli.
Vedi quanti Abbacucchi, quanti Ggiobbi,
quanti santi Re Ddàvidi e Ggiacobbi,
e quanti Merdocchei, Ccaini e Abbeli!

Vedi quant'antre vecchie co l'occhiali!
Quant'antri cappuccini co le sporte!
e quant'antri peccati originali!

Cristo! quant'antri re! quant'antre corte!
freggna! quant'antri Papi e Ccardinali!
cazzo! Quant'antre incarnazione e mmorte.

Nel breve spazio di quattordici versi, Belli si affaccia con stupore dal gradino di questa gran verità, e riassume tutta la storia del mondo,

dall'infinito spaziale (prima quartina) [...], alla storia degli uomini, che comincia, com'è giusto, dall'Antico Testamento (seconda quartina), giunge alle quotidiane minime presenze del tempo presente e ritorna agli inizi della storia con il ricordo del peccato originale (prima terzina), si allarga alla visione delle massime autorità della storia, per proiettarsi di nuovo, con l'incarnazione e morte, all'infinito del mistero divino; al tempo stesso ripercorre, con vertiginosa intuizione, il sorgere stesso dell'idea di Dio, stravolgendone la direzione e il significato: lo sbalordimento 'vichiano' dell'uomo che, guardando l'infinita ripetitività del tutto, elabora l'idea di Dio, si trasforma nella irrisione finale dello stesso percorso culturale²⁶.

La "vittoria" della concezione ciclica segna il trionfo del potere temporale, che si autoriproduce all'infinito: è l'agghiacciante verità de *Er passamano*, dove il papa è anche Visnù che "per cinquecento volte s'incarna in cinquecento corpi diversi":

Le véritable empereur est le pape, puisqu'il règne dans la capitale de l'empire. Ainsi, Rendez à l'empereur veut dire Rendez au pape; Rendez à Dieu

26. M. TEODONIO, in G.G. Belli, *Tutti i sonetti*, cit., vol. II, p. 252.

signifie encore Rendez au pape, puisqu'en effet il est vice-Dieu. Il est le seul maitre de tous les coeurs et de toutes le bourses²⁷

Er Papa, er Viceddio, Nostro Siggno
 è un Padre eterno com'er Padre'Eterno.
 Ciovè nun more, o, ppe ddi mmejjo, more,
 ma mmore solamente in ne l'isterno.

Ché cquanno er corpo suo lassa er governo,
 l'anima, ferma in ne l'antico onore,
 nun va nné in paradiso né a l'inferno,
 passa subito in corpo ar zuccessore.

Il sonetto rappresenta l'archetipo-cerimoniale della intronizzazione, secondo cui l'incoronazione è una risurrezione, una nuova "creazione" (visione a cui la metapolitica cattolica sembra, nella Roma belliana, non essere ancora "sfuggita")²⁸.

Contro ogni struttura storica orientata da un progresso, dal presente se non dall'avvenire, qui la storia è orientata da un passato fuori dal tempo a forza di essere passato. Di contro a uno "stile" storico di dinamizzazione messianica sul tipo dell'epopea romana, qui domina lo "stile" dell'eterno e immutabile ritorno del tipo indù, con la sua tendenza a respingere la storia verso la favola; sulla credenza in un "fine rivoluzionario" della storia, propria dei più moderni discepoli dell'hegelismo marxista, si impone, con tutto il suo sconcertante potere, una visione "totalizzante" che postula l'immobilità²⁹.

Questi argomenti spingono ad affrontare il problema della teocrazia anche e soprattutto, per contrasto, da un punto di vista stori-

27. In C. MUSCETTA, *Cultura e poesia di G.G. Belli*, Roma, Bonacci, 1981, p. 165.

28. Seducente a riguardo, è la lettura che del sonetto dà G. POZZI: «Nessuna venatura di satira si può legittimamente sospettare in un messaggio del genere [...]. Anche lo strafalcione [*indignità* v. 13] è tale solo se letto nel contesto primario di superficie: nel contesto profondo e vero funziona benissimo, esprime la verità suprema, designa con pienezza il servus servorum, non già a livello morale, ma a livello metafisico. Questo del Belli non è un discorso empio o bestemmiale, non è nemmeno, al limite, irriverente; paradossalmente, è un discorso integralmente cattolico»: in *Belli oltre frontiera*, Bonacci, Roma, 1983, pp. 93-97.

29. Cfr. G. DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo 1972, p. 356

co-politico: qual è e dove ha inizio, ci si chiede, il percorso storico che porta a uno Stato, quale quello della Chiesa, che si sforza con ogni mezzo di restare immune dal corso degli eventi, mantenendosi come un'isola di medioevo nel mare dei grandi cambiamenti storici e politici del secolo XIX? L'extrastoricità della Roma belliana può essere stata, in qualche modo, "progettata", pianificata politicamente?

Il momento storico da cui si deve partire per cercare di comprendere il ritorno dell'ideale di una Chiesa "medievale", è senza alcun dubbio la riforma luterana e la conseguente, massiccia risposta cattolica controriformista. L'attacco di Lutero a un papato accusato di essere la reincarnazione dell'Anticristo, con tutte le sue conseguenze politiche e ideologiche, è riconosciuto quasi all'unanimità dagli storici come uno dei più grandi punti di rottura della storia occidentale, lo spartiacque tra due paradigmi³⁰; e non mancano gli studiosi (esemplare è la posizione di C. Schmitt) che vedono nella Riforma l'inizio del mondo moderno, l'evento che sta alla base di tutte le successive "spaccature" storiche, di tutte le rivoluzioni fino alla Rivoluzione per eccellenza, quella francese.

La stessa storiografia controriformista, se non meglio "controriformata", dei secoli XVIII e XIX è mossa dalla profonda convinzione che il mondo dei "lumi" e le sue conseguenze politiche, quali la stessa Rivoluzione francese, costituiscano il risultato inevitabile dell'iniziale rifiuto del protestantesimo di obbedire al vescovo di Roma.

La Riforma sarebbe una grande ondata di storia in un mondo che dall'alto progettava l'extrastoria. La risposta della Chiesa cattolica al «crollo delle mura» e dei «bastioni»³¹, è stata la creazione di una nuova forza coattiva di un "simbolismo" pianificato teologicamente, politicamente e socialmente; esteso a tutti i settori dell'esistenza umana, a cominciare dall'arte. Tale forza era ancora troppo elevata, nello Stato Pontificio di primo Ottocento, da permettere al Belli una piena e consapevole rottura in termini di "eversione"; rottura presente solo a livello inconscio o "metaforico": l'ulti-

30. Cfr. H. KÜNG, *op. cit.*, pp. 520 e ss.: «Nessuna cesura, dopo la riforma gregoriana dell'XI secolo e il trionfo del paradigma cattolico-romano nella cristianità occidentale, fu più profonda e gravida di conseguenze della Riforma luterana. Martin Lutero ha iniziato nel XVI secolo una nuova epoca: un ulteriore cambiamento di paradigma per chiesa, teologia e cristianesimo in generale», il passaggio, cioè, dal paradigma cattolico-romano del medioevo al paradigma evangelico della Riforma.

31. C.G. JUNG, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2000, p. 11-12.

ma parte della vita del poeta, votata alla “reazione” e alla negazione del vissuto poetico più compromettente, ne sarebbe la conferma. La vera rottura dell’opera dialettale belliana sta nel riconoscimento, probabilmente inconsapevole, e nella spietata e allucinata rappresentazione di una “continua immobilità” meta- e sotto-storica; nel contenere un mondo chiuso all’interno del più chiuso dei metri italiani; nel compiere, quindi, un’operazione poetica che non ha precedenti nelle storie letterarie e che, di conseguenza, rompe con forza l’orizzonte d’attesa, per dirla in termini jaussiani. La rottura belliana non consiste certo nel dare una voce “politica” alle masse escluse dalla storia: il popolo del Belli è, al contrario, il manzoniano «volgo disperso che nome non ha». Niente è più lontano dal Belli che l’idea di un’emancipazione storica del popolo³². La rozza e rissosa massa plebea è avvertita, spesso, più come una minaccia che come forza liberatrice:

Solo il dobbiamo alla bontà del boia
 Se il popolo non ci arde e non ci scuioia
 Nol dobbiamo ai filosofi ma al boia

leggiamo infatti tra gli appunti del poeta³³, pur nella consapevolezza che il boia è «il bastone de la vecchiaia de li stati» (1111, vv.13–14). Nei versi appena riportati, il “noi” (*ci*) è profondamente “distintivo”, quasi oppositivo, e marca con forza l’alterità di chi scrive dal mondo plebeo dietro cui si nasconde, in un rapporto palesemente “schizomorfo” con l’“identificativo” *noantri* dei *Sonetti*.

Se la classe politica della teocrazia, in un profondo pessimismo rivolto verso l’alto, viene descritta come il corteo di ciechi di Bruegel il Vecchio, qui, in un pessimistico “timore” rivolto verso il basso, sembra quasi di leggere, tra le righe, qualcosa di simile alla terribile immagine a cui l’ultrareazionario Donoso Cortès affidava il compito di rappresentare il cammino dell’umanità attraverso la storia: «un branco di ciechi guidato da un cieco che procede a tentoni aiutandosi con un bastone»; e ancora: il «beccheggiare di una nave alla deriva con un equipaggio di marinai ubriachi che ballano

32. Per una interpretazione opposta a questa si veda in generale C. MUSCETTA, *Cultura e poesia di G.G.Belli*, cit.

33. G.G. BELLÌ, *Lettere Giornali Zibaldone*, cit., p. 570.

e cantano a squarciagola finché Dio non affonda la nave perché torni a regnare il silenzio»³⁴. E verso simili immagini sfocerà qualche decennio più tardi anche il Verga, severo contro ogni miraggio delle «magnifiche sorti e progressive», nelle cui «rusticane» e nei *Malavoglia* ci offrirà l'affresco di una realtà sconvolta, immersa in un orizzonte alla deriva, popolato da una «folla nera» che si affanna, si pigia, si accalca, si sorpassa brutalmente e «cammina cammina tutta verso un solo punto», un luogo di non ritorno³⁵.

Cortès era giunto, intorno al 1848, a una disperata antitesi, che caratterizzerà la sua concezione della storia: l'idea dell'imminente, catastrofico scontro finale tra cattolicesimo e socialismo ateo, nel triste presentimento che l'ordinamento sociale europeo, definitivamente colpito a morte, muore perché non è cattolico, e perché solo il cattolicesimo è vita³⁶. La stessa folgorante intuizione colpisce Belli, portandolo alla conclusione che «nel mondo non potranno restare che cattolici od atei»³⁷: di fronte a questo pessimismo, quasi lambito dall'idea di una catastrofe imminente, non resta che la convinzione, tutt'altro che politica, che «il solo vero comunismo consiste nella carità», come il poeta scrive nel giugno 1847³⁸. San Paolo contro i teorici liberali: «*Nunc autem manent fides, spes, caritas, tria haec. Maior autem horum est caritas*»³⁹.

La Roma teocratica era un'«isola» immune⁴⁰ — si pensi alla nuova dogmatica post-tridentina e all'arte barocca — dalla violenta «rottura del Simbolo»⁴¹ attuata dalla riforma luterana: la Controriforma aveva innalzato robusti argini contro l'irrompere delle nuove, rivoluzionarie istanze, circondando la Città Eterna con un deserto: la Roma belliana è un'isola circondata dal deserto; e il po-

34. C. SCHMITT, *Donoso Cortès*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 27 e 74.

35. Cfr. G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1998, p. 194.

36. C. SCHMITT, cit., p. 60.

37. G.G. BELLI, *Lettere Giornali Zibaldone*, cit., p. 562.

38. *Ibid.*, p. 574 (Belli cita dichiaratamente i *Pensieri* di Gioberti).

39. San Paolo, 1 *Cor.*, 13,13.

40. Il sempre problematico e ricco di suggestioni S. QUINZIO (in *Religione e futuro*, Milano, Adelphi, 2001, p. 21) parla di un cattolicesimo conservatore che si appella ai valori tradizionali accettati in modo acritico; di una religione chiusa in una «torre» per esser difesa «dagli attacchi della storia». «Dal Concilio di Trento in poi è stata questa la linea prevalente della chiesa cattolica».

41. Cfr. JUNG, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, cit. p. 12.

polo è costretto a vivere una realtà sottostorica in quanto “sorvegliata” da un “apparato” metastorico; un popolo escluso dal fluire degli eventi, incapace di uscire dalle “mura de Roma” anche se gli venisse concessa la libertà di farlo:

Mó cc'è un editto c'a sta Roma caggna
je vonno ariggiustà ttutte le mura;
ma ssi nun è che cquarcuno sce maggna,
nun te pare, per dio, caricatura?

Se po'ssapé dde cosa hanno pavura?
Che li romani scappino in campagna?
De li preti ggnisuno se ne cura,
perché ddrento in città sta la cuccagna.

Si ppoi semo noantri secolari,
sc'è bbisoggnò de muri e de cancelli
pe facce restà ddrento a li rippari?

Pe ppoche pecoracce e pochi agnelli
dati in guardìa a li can de pecorari
bbasta una rete e cquattro bbastoncelli

(*Le mura de Roma*, 645);

un popolo, ancora, schiacciato da un «simbolismo ufficiale» che, se indubbiamente e inevitabilmente lascia sopravvivere una ritualità pagana extrastorica, a lui «alleata», esclude a priori la nuova forza simbolica del liberalismo patriottico e nazionalista⁴². «Per il papato [...] non si poneva neppure la questione di riconoscere la fondatezza delle rivendicazioni patriottiche o di fare la benché minima concessione allo spirito liberale: il potere del papare era un potere assoluto»⁴³. A Roma «i comandamenti della Chiesa sono leggi dello Stato, il diritto canonico funziona da codice civile». Tutto, insomma, lascia trapelare l'“arcaicità” della situazione.

Facendo un breve passo indietro notiamo che, ancora attorno alla metà del Settecento, il rapporto tra Chiesa e società può sostanzialmente ricondursi a quel modello specifico di cristianità scaturito dalla controriforma cattolica: esiste una società cristiana in cui «l'elemento civile e quello religioso si intrecciano e si sorreggono reciprocamente, integrandosi in stretta unità [...], in una sim-

42. Cfr. A.M. BANTI, *La nazione del Risorgimento*, Torino, Einaudi, 1996.

43. R. RÉMOND, *La secolarizzazione. Religione e società nell'Europa contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. 140-141.

biosi che coinvolge in profondità tutte le strutture sociali»⁴⁴: una società in cui non vi è distinzione tra il cittadino e il cristiano.

Le tendenze volte a modificare, almeno parzialmente, alcuni aspetti dell'assetto esistente, vengono soffocate alla morte di Benedetto XIV (1758), dopo il quale apparve definitivamente tramontata l'ipotesi che la Chiesa potesse iniziare un graduale processo di trasformazione. Già Clemente XIII, rinsaldando gli equilibri controriformistici e una più decisa lotta contro il mondo moderno, proclamò di voler ad ogni costo mantenere "*apostolicae huius sedis rationes cum rebus spiritualibus ac temporalibus coniunctas*"⁴⁵.

La condanna del movimento illuminista è definitiva, ed è parallela la chiusura alle istanze emergenti della società contemporanea. La ripresa delle pie pratiche esteriori torna a sostituire la pietà cristocentrica propugnata dall'*Aufklärung* muratoniana: si ha insomma un forzato ritorno ad un ideale di Chiesa "medievale" da contrapporre al "satanismo" dei "lumi", prodotto dell'anarchia rivoluzionaria.

Si doveva confermare, così, l'immagine che, quasi due secoli prima, ebbe della Città Santa Montaigne: «*La pompa di Roma e la sua principale grandiosità consistono nella appariscenza della devozione*». In questa direzione si muovono sia Clemente XIV che Pio VI, per cui l'Illuminismo è un portato del diavolo *ad seducendos fidelium animos veneno suae falsitatis*.

All'indomani della Rivoluzione dell'Ottantanove, se c'era chi, come lo Spedalieri (*Dei diritti dell'uomo*, 1791), pensava che la Chiesa potesse «pienamente accettare quella nuova forma di governo costituzionale che garantiva i fondamentali diritti dell'uomo, a condizione che il cattolicesimo, nella sua esistenza strutturale, venisse riconosciuto come religione di Stato»⁴⁶, di contro faceva eco l'idea preponderante che non è mai lecito a un cristiano partecipare a un mutamento di regime o favorirlo.

44. D. MENOZZI, *Tra riforma e restaurazione. Dalla crisi della società cristiana al mito della cristianità medievale (1758-1848)*, in *Storia d'Italia. Annali* 9, Torino, Einaudi, 1996, p. 769.

45. *Magnum bollarium romanum. Continuatio I*. Cfr. D. MENOZZI, cit., p. 772.

46. D. MENOZZI, *Tra riforma e restaurazione*, cit., p. 784.

D'altra parte, l'idea di separare la Chiesa dallo Stato sarebbe un'assurdità di cui sembra convincersi lo stesso Belli che, lungi ormai dall'essere sfiorato dal sogno liberale, annota:

Totale separazione della Chiesa dallo Stato! Tolgasi l'influenza dell'ordine spirituale sopra il temporale, ed accadrà come nell'ordine fisico allorché si impedisce l'azione dell'anima sopra il corpo, il quale è forzato a spegnersi e a cadere in corruzione⁴⁷.

Il mito della cristianità medievale diviene, così, il modello ideale da imporre contro il mondo contemporaneo, nella convinzione che «si è giunti a un momento cruciale e decisivo nella lotta tra il bene e il male, la città di Dio e quella delle tenebre, sicché solamente due partiti — il papa e la rivoluzione — restano in campo per darsi la battaglia finale»⁴⁸. Proprio come in *Ggnente de novo*.

Se Pio VIII accetta l'ipotesi di un rapporto pattizio col mondo moderno, ben più che continuare uno scontro con esso, Gregorio XVI, il papa dei *Sonetti*, con l'enciclica *Mirari vos* (1832) dichiara che la libertà di stampa, quella politica e civile, quella religiosa e con esse, implicitamente, ogni mutamento, sono incompatibili con la dottrina cristiana.

Suggerire una riforma della Chiesa è assurdo e offensivo, dal momento che la sua origine divina ne postula una «*assoluta immobilità*»⁴⁹.

I libri sono così sottoposti a capillare censura; l'avversione verso l'istruzione popolare e la partecipazione dei laici agli atti di governo è totale.

Di fronte al materialismo mondano in cui viveva la Curia, Giuseppe Mazzini vedeva in quello italiano, e romano in particolare, «il popolo più irreligioso di questa terra», ed era convinto che questa scandalosa situazione dovesse cambiare, e sarebbe cambiata⁵⁰. Belli, di questa visione poteva condividere, e forse condivideva, solo la prima parte⁵¹.

47. G.G. BELLI, *Lettere Giornali Zibaldone*, cit., p. 573.

48. D. MENOZZI, *Tra riforma e restaurazione*, cit., p. 798.

49. *Ibid.*, p. 802.

50. *Scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini*, Edizione Nazionale a cura di M. Menghini, Imola 1906-1943, vol. 2, p. 243.

51. La questione sembra dividere la critica belliana sin dall'inizio; si pensi all'opera del MUSCETTA (*Cultura e poesia*, cit.) e a quella del VIGOLO (*Il genio del Belli*, cit.).

Anch'egli, laico in uno stato teocratico, era escluso dalla storia e non poteva concepire il cambiamento: e in questo era assai più vicino di quanto si possa pensare a quel mondo plebeo di cui si fa cantore.

Neanche con Pio IX, il destinatario dei belliani *Inni ecclesiastici*, la situazione subisce dei veri e propri cambiamenti: nella *Nostis et nobiscum* il pontefice non si limita solo ad alcune valutazioni schiettamente reazionarie, ma ritorna con forza a ribadire che il progetto di modificare le divisioni di classe si opponeva ai comandamenti divini, che i poveri dovevano manifestare letizia per il loro stato, che ogni tentativo di riorganizzazione sociale avrebbe attirato i castighi di Dio.

Ed è proprio sotto il pontificato di Pio IX che ritornano, nella predicazione popolare, i temi più oscuri del profetismo apocalittico, ispirati in primo luogo proprio dagli scritti del pontefice, dove il costante richiamo alla morte e al terribile giudizio divino, il forte accento posto sull'opera di Satana, individuata in gran parte degli avvenimenti contemporanei, sono motivi ricorrenti. «Non ci illudiamo: la Rivoluzione è l'errore, essa è *satanica* per eccellenza», scriveva il Ballerini ancora nel 1872, richiamandosi a De Maistre⁵².

E padre Matteo Liberatori, nel 1850, si impegnava nel dare una dimostrazione di come il razionalismo fosse l'idea protestante nella sua pienezza: esso «bevve nell'Eden le prime aure di vita, e conta gli anni medesimi che la colpa nel mondo. La prevaricazione del primo uomo, a mirar sottilmente, fu un peccato di razionalismo»⁵³.

Razionalismo e rivoluzione divenivano così etichette metafisiche atemporali, più utili per condannare che per comprendere un processo storico. È l'immagine del demonio che torna a classificare e riassumere tutti gli eventi e i concetti storiografici: gli artefici del Risorgimento, nelle parole di Pio IX, sono i «figli delle tenebre», i «rappresentanti del diavolo», gli «emissari di Satanasso» (*Omnibus notum*, 13 luglio 1860).

52. *I vaticinii e i nostri tempi*, in «La Civiltà Cattolica», XXIII, serie VIII, vol. VI, p. 10.

53. M. LIBERATORE, *Razionalismo politico della rivoluzione italiana*, in «La Civiltà Cattolica», I, serie I, vol. I, pp. 55-73.

La stampa intransigente della «Civiltà Cattolica», attraverso un appiattimento anacronistico della diacronia in sincronia pancronica, mescolava indifferentemente Arnaldo da Brescia, Cola di Rienzo, Lutero, Calvino, Cavour, Ricasoli, Garibaldi e Mazzini. Nelle parole di Liberatore i laici, esclusi dalla storia e dagli eventi, sono «pecore» e «erranti», e «la pecora che intende dirigere il proprio pastore» ha la «baldanza propria del carattere infernale»⁵⁴.

In questo modo, la sostituzione di categorie di giudizio demoniache ai criteri di analisi storico-politici (proprio come accadeva, ma in tutt'altre prospettive, nei *Sonetti romaneschi*) costituiva un alibi alla mancanza di senso di storicità, e permetteva di non avere dubbi nella convinzione di essere nel giusto⁵⁵.

Anche il profetismo apocalittico, dunque, tornava a ribadire la necessità di escludere le masse e i laici dal corso degli eventi, dalla storia: e Belli, col suo "popolaccio", condivideva proprio la consapevolezza che la storia o si fa da sola, oppure tende a lasciarsi fare da un numero sempre più ristretto di uomini, «che non solamente proibiscono alle masse dei loro contemporanei d'intervenire direttamente nella storia che fanno (o che *qualcuno* fa), ma dispongono ancora dei mezzi sufficienti per obbligare ogni individuo a sopportare da parte sua le conseguenze di questa storia, cioè a vivere immediatamente e senza interruzione nel timore della storia»⁵⁶:

Vedi mai nove o ddiesci cor palosso
attorno a un ber cocommero de tasta,
che inzinamente che cce sii rimasta
'na fetta da spartì, *ttaja ch'è rosso?*

Accusì er Monno: è ttanto granne e grosso,
e a nnove o ddiesci Ré mmanco j'abbasta.

54. ID., *Il principato civile dei Papi, tutela della dignità personale*, in «La Civiltà Cattolica», I (1850), serie I, vol. III, pp. 203-206.

55. Cfr P. STELLA, *Per una storia del profetismo apocalittico cattolico ottocentesco* in «Rivista di storia e letteratura religiosa», 1972, II, pp. 448-469; e P.G. CA-MAINI, *Il diavolo, Roma e la rivoluzione*, *ibid.*, pp. 495-516.

56. M. ELIADE, *Il mito dell'eterno ritorno*, cit., p. 151.

Ognuno vo' er zu spicchio, e ppoi contrasta
lo spicchio der compagno e jje da addosso.

E llèvete li scrupoli dar naso
che nnoi c'entramo un cazzo: noi
semo monnezza che nnasceмо a ccase.

Ar piuppìu ciacconcedeno er ristoro
de quarche sseme che jje casca, eppoi
n'arivonno la mmànnola pe llòro.

(Er Monno, 981)

La Roma magica di Mario Dell'Arco

Nel centenario della nascita del poeta

DI PIETRO GIBELLINI

Nel centenario della nascita di Mario Dell'Arco (1905–1966), il Centro Studi «G.G. Belli» ha promosso un importante convegno alla Fondazione Besso di Roma, arricchito dalla mostra sulla «Roma di Mario dell'Arco».

Il più popolare poeta romanesco del Novecento?

Trilussa, non c'è dubbio: le sue poesie sono un best-seller senza interruzione, anche negli anni in cui avveniva il giusto recupero del Belli e l'avversione, spesso faziosa, per il mondo borghese (ne so qualcosa, perché curai nel 1969 un ristampatissimo «Oscar» con *Il meglio* di Trilussa).

Il più bravo?

Non c'è dubbio, è Mario dell'Arco.

La sua voce delicata va ben oltre i ponti del Tevere, sicché non ho certo esitato a includerlo a suo tempo nella dozzina di poeti dialettali del Novecento presenti nell'antologia della *Poesia italiana* della «Pléiade» Einaudi (1999).

Trilussa ha avuto il recente onore di un «Meridiano», ma i suoi testi non reggono il confronto con la raccolta di *Tutte le poesie romanesche* amorevolmente curata dal figlio del poeta e noto storico dell'arte, Marcello Fagiolo Dell'Arco, e da Carolina Marconi.

L'ha pubblicata Gangemi in occasione del centenario della nascita del poeta (1905–1966); per celebrarlo, il Centro Studi «G.G.

Belli» ha promosso un importante convegno alla Fondazione Besso di Roma, arricchito dalla mostra sulla Roma di Mario dell'Arco, dell'architetto-poeta che trasferì dal tecnigrafo ai versi il suo incanto per la Città eterna.

Dell'Arco fu amico di Gadda, che aiutò per le parti dialettali del *Pasticciaccio*, di Sciascia, con cui allestì il *Fiore della poesia romanesca*, e di Pasolini, con cui curò la fondamentale antologia di *Poesia dialettale del Novecento*.

Ma se la poesia di Pasolini è programmaticamente «impura», dell'Arco raggiunge sul piano del lirismo puro e fantasioso un vertice che lo imparenta ai migliori surrealisti ed ermetici, ma con una chiarezza e cantabilità che richiama il conterraneo Metastasio.

A quel traguardo, dell'Arco giunge appropriandosi e poi affrancandosi dalla tradizione: dal bozzettismo popolare di Zanazzo e da quello borghese di Trilussa (da cui mutua però la cura del verso e la scelta di un romanesco illimpidito), egli risale al Belli metafisico e visionario, quello, per intenderci, sottratto al cliché comico-realistico da un interprete come Giorgio Vigolo.

Non è un caso che il critico-poeta nel 1952, l'anno stesso in cui pubblica il suo magistrale commento belliano, introduca le ottave di dell'Arco sulla *Peste a Roma*, un poemetto che emula in allucinazione e sgomento il clima di *Er deserto* o de *Li malincontri*, stendendo sull'acquaforte goyesca di Belli gli accesi colori di un Bosch: l'odore d'incenso si mescola al lezzo dei cadaveri e le rovine fisiche rispecchiano le miserie morali di un'umanità che leva suppliche e imprecazioni verso un Dio «che s'attura l'orecchia co le deta».

Più che nelle dense pennellate della *Peste*, la Roma dell'archiana vive in acquerelli dal tocco delicato, dove fra statue e cupole si percepisce un soffio d'oltremondo che abita l'Urbe:

Cascato pe' sbajo sopra ar Tevere.
 L'angioli, boni boni,
 se so' appollati su li muraioni;
 e de guardia a l'imbocco
 ce stanno li capoccia de la nave:
 san Pietro co' la chiave,
 san Paolo co' lo stocco.
 Sotto ar sole, san Pietro corre er rischio
 de scottasse la coccia,
 e un ber giorno se scoccia:
 soffia drento a la chiave e manna un fischio.

Qui san Paolo, deciso,
taja la corda all'ancora;
e l'angioli, ar segnale, apreno l'ale
e riporteno er ponte in Paradiso

(*Ponte dell'Angeli*, 1955)

Il trasognamento lirico spesso si stilizza in calligramma, come in un *haiku* giapponese (un riflesso di luna sui tetti di Roma, un gatto fra i ruderi) e talvolta sfiora il lezioso.

Ma con quanta levità, con quanta sorvegliata commozione il poeta insegue nei giocattoli l'ombra del figlioletto morto! «Ciuca, abbozzata, storta, / ma dall'urtima vorta che ha sonato / Lui, c'è rimasto er fiato. / Me sento solo? Er core m'abbandona? / E da lontano la trombetta sona» (*La trombetta*, 1947).

La meditazione esistenziale acquista nel tempo crescente spessore, e il vecchio poeta leva verso un cielo enigmatico o sordo la voce del suo umanissimo *Vangelo secondo Mario dell'Arco* (1983), la raccolta che pongo al vertice della sua poesia: voce accorata, polemica, dolente, che medita e riesce tuttavia a comporsi in terse linee; ogni lirica commenta un versetto del Vangelo, lo confronta col proprio smarrimento, e se non riesce a percepire la presenza di Dio quaggiù, ne esprime il bisogno, ne testimonia la ricerca, come per una sete inappagata: «Slongo la mano a un celo / troppo lontano / e non se scioje er gelo de le dita. / Una rama stecchita / e aspetta er fiato de le prime foje».



ALDO FABRIZI
IN

AVANTI!
CE POSTO!

con **VINCENZO BERTO** - **ADRIANA BENETTI**

regia **MARIO BONNARD**

Trilussa e Mondadori

La collaborazione all'“Almanacco letterario”

DI ORNELLA MORONI

I documenti presenti nei fascicoli dell'Archivio Storico Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori¹ attestano come la politica editoriale di Arnoldo Mondadori² fosse indirizzata a coinvolgere i propri autori a scrivere sulle riviste e sui settimanali pubblicati dalla Casa editrice.

* Con il titolo *Spigolature trilussiane. La collaborazione all'“Almanacco letterario”* il presente articolo è apparso sul numero 1 (2005) della rivista informatica *Rid.it*, (Dipartimento di Italianistica dell'Università degli studi di “Roma Tre”); in questa sede si ripropone riveduto e ampliato.

1. Per una descrizione dell'Archivio Storico della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (d'ora in poi siglato AFM) si veda: O. MORONI, “...e poiché ti parlo con cuore d'amico”. *Trilussa e Arnoldo Mondadori*, in «il 996», III, 1-2 (2005), p. 39-58. Il primo documento datato nel Carteggio Trilussa è un telegramma del 23 novembre 1921, inviato dal poeta a Mondadori che abitava a Verona; il secondo è una lettera apografa, con firma autografa di Trilussa, del 7 dicembre 1921. In ambedue i documenti lo scrittore accenna a un lavoro su le prose, un libro per fanciulli che non compirà mai, chiedendo nel contempo anticipi di danaro. Per le vicende legate all'inizio della collaborazione con Arnoldo Mondadori cfr. L.FELICI, *Cronologia*, in TRILUSSA, *Tutte le poesie*, a cura di L. Felici e C. Costa, Milano, Mondadori, 2004, p. CIX e ss.

2. I documenti della AFM non sono numerati, ma posti nelle cartelle in ordine strettamente cronologico; i testi dei documenti citati nel presente lavoro sono stati trascritti con metodo conservativo; i telegrammi sono stati trascritti conservando il carattere proprio; il segno / indica gli “a capo”.

Nel 1924 l'editore milanese chiamò un giovane e brillante intellettuale, Valentino Bompiani, già suo collaboratore, a dirigere una rivista inizialmente pensata come mensile, ma poi realizzata, sin dalla sua prima uscita, come annuale: l'«Almanacco letterario»³. L'allestimento durò pochi mesi: l'idea era che gli autori facenti capo alla Casa editrice che avevano pubblicato nell'anno in corso o che avrebbero visto stampate le loro opere nell'anno successivo, concorressero a formare un agile volume che, oltre ad riuscire utile per il lancio pubblicitario, avesse anche lo scopo di affiancare «Il Notiziario» mensilmente distribuito dalla Mondadori ai librai.

A questa politica non sfuggì nemmeno Trilussa, cui l'editore il 1° dicembre del '24 (il primo numero del periodico reca il "finito di stampare" proprio intorno alla metà dello stesso mese) inviava un telegramma di sollecito:

I DICEMBRE 1924/ TRILUSSA/ MARIA ADELAIDE 7 – ROMA / PREGOTI MANDARE SUBITO POESIA ANCHE SE GIÀ EDITA QUEST'ANNO/ PER NOSTRO ALMANACCO/ MONDADORI⁴.

Pochi giorni dopo, e precisamente il 5 dello stesso mese, l'editore spediva un nuovo telegramma, di tono ancora gentile anche se pressante:

5/12/1924/ TRILUSSA/ ROMA—MARIA ADELAIDE, 7/ RINNOVATI PREGHIERA IMMEDIATO INVIO POESIA ANCHE SE GIÀ PUBBLIC/ QUEST'ANNO PER NOSTRO ALMANACCO STOP E RISPONDI SANTIDDIO COR/DIALMENTE MONDADORI⁵.

Pigro per natura e affaccendato in altre cose, Trilussa non rispose. La richiesta di una poesia anche edita (ma il «già pubblicata» deve intendersi come uscita nei giornali o nelle raccolte stampate dalla casa editrice) stava ad indicare anche la difficoltà dell'editore di reperire materiali utili all'idea del lancio pubblicitario; inoltre il

3. Cfr. sopra, nota 1

4. L'«Almanacco letterario» iniziò a uscire nel 1925; Mondadori ne realizzò quattro numeri, coprendo gli anni 1925, 1926, 1927 e 1928; i volumi relativi al 1929 e al 1930 furono stampati dalla editrice Unitas, sotto la direzione di Valentino Bompiani; il quale, fondata la propria casa editrice, rilevò la testata; cfr. L. VALLI, *La fiera della letteratura: L'Almanacco letterario, 1925-1942*, Lecce, Capone, 1990.

5. AFM-Far, minuta dattiloscritta di telegramma, scritta su modulo postale prestampato.

binomio «edita/inedita» riallaccia due segmenti della corrispondenza: quello della promessa di offrire qualcosa di inedito e quello della successiva renitenza del poeta; infatti nel primo volume della rivista egli non è presente come autore, anche se viene annunciata l'imminente uscita della raccolta poetica *La gente*⁶.

L'anno successivo Trilussa è sempre inadempiente e Mondadori ricomincia a inviare telegrammi, che pare odiare; infatti in una minuta dattiloscritta così si legge:

PREGOTI INVIARE SENZ'ALTRO POESIA EDITA INEDITA NOSTRO ALMANACCO/ EVITANDOMI NOIA IMPLACABILI TELEGRAMMI/ MONDADORI⁷.

Purtroppo il telegramma non è datato, ma si colloca sicuramente prima di una pacata, ma determinatissima lettera a Trilussa, forse dettata da Bompiani, del 9 novembre 1925. Il poeta aveva inviato per l'«Almanacco» una poesia inedita, *Le lettere*, e il direttore, conoscendo bene il carattere pigro dello scrittore, raccomanda una sollecita correzione delle bozze, essendo la pubblicazione vicinissima:

Secondo i nostri accordi, Le mandiamo qui unita la bozza di stampa de «Le lettere». Poiché la preparazione dell'Almanacco è urgentissima, La preghiamo vivamente di volerci restituire corretta la bozza con la sollecitudine più cortese, anche per aver tempo di fare eseguire le opportune correzioni⁸

Le bozze tardarono e probabilmente ci furono numerose sollecitazioni, se in un telegramma del 18 dicembre del '25 Trilussa, a mo' di scusa, scrive:

6. AFM-Far, minuta dattiloscritta di telegramma, scritta su modulo postale prestampato.

7. TRILUSSA, *La gente*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1927; cfr. COSTA, *Profilo dei libri*, in TRILUSSA, *Tutte le poesie*, cit., p. 1812. Sull'«Almanacco letterario» del 1925 (uscirà i primi del gennaio) non è stampato alcunché di Trilussa, segno che la poesia non era stata inviata; d'altra parte il poeta era impegnato nella correzione dei nuovi libri di poesia e il 6 dicembre del '24 dichiarava di essere indisposto, pur inviando un pacco raccomandato con le correzioni; il telegramma è in AFM-Far: «RITARDO CAUSA INDISPOSIZIONE, SPEDISCO RACCOMANDO CORREZIONI/EDIZIONI NUOVE OCCORRENDO PARTIREI MILANO/TRILUSSA».

8. AFM-Far, minuta di telegramma dattiloscritta, senza firma, del 9 novembre 1925.

BOZZA POESIA LETTERE SCORRETTISSIMA RESTITUISCOLA CORRETTO/ COMUNE
CONFRONTISI ORIGINALE – TRILUSSA/9.

L'«Almanacco» del '26 uscì, e Trilussa, come molti altri scrittori, pubblicò la sua poesia, *Le lettere* appunto, che porterà in calce la data «Roma, maggio 1925»; successivamente la stessa poesia sarà inserita nel volume *La gente*¹⁰.

L'«Almanacco» del '27 non comportò problemi di sorta: non ci sono infatti lettere o altri documenti, tra le carte della A.F.M., che si riferiscono all'allestimento del volume. Trilussa vi compare prima con una lettera-articolo dal titolo *La Giovinezza di Trilussa*, nella quale, ricordando gli anni delle prime sue composizioni, faceva riferimento a Isacco di David Spizzichino (ma in effetti la lettera era stata scritta nel lontano 1898 per accompagnare una raccolta di sonetti); e poi con una poesia, *Peccati mortali*, dove in calce era indicato: «(*La gente*, Mond.)»¹¹.

L'anno seguente, il 20 Luglio 1927, venne ancora l'ordine per il poeta di collaborare nuovamente alla rivista: nelle carte della Fondazione è conservata copia della lettera inviata dal Bompiani a Trilussa; a parte il tono gentile e sobriamente ironico, quello che interessa è la tipologia di prestazione che il direttore auspicava dallo scrittore:

Ecco di che si tratta. Lei conosce il nostro "Almanacco letterario", che già negli scorsi anni ha pubblicato cose Sue. Quest'anno vogliamo renderlo ancora più vario e interessante, e per questo mi rivolgo anche a Lei con un formale invito, quasi... un ordine a collaborare. Basterebbe ch'Ella volesse notare, durante il corso della Sua giornata, le osservazioni che Le vengono fatte d'indole più o meno letteraria; e ugualmente, durante il corso delle Sue lettere, segnare in margine passi e pensieri che Le sembrino topici e piccan-

9. AFM-Far, copia da carta carbone di lettera dattiloscritta, senza firma, del 9 novembre 1925.

10. Cfr. «Almanacco letterario» del 1926, p. 41; nel volume Trilussa figurerà raccontare vari aneddoti (p. 42 e ss.); la poesia sarà poi inserita nella raccolta *La gente*, pubblicata nel 1927; cfr. anche TRILUSSA, *Tutte le poesie*, cit., p. 1035 e s.

11. Trilussa (cfr. «Almanacco letterario» 1927, p. 98) inserisce anche la dedica («A Isacco di David Spizzichino che con tanto interesse coltivò sempre i miei istinti poetici questi pochi frutti») apposta al volumetto *Altri sonetti. Preceduti da una lettera di Isacco di David Spizzichino, strozzino*, Roma, Stamperia Folchetto, 1898; per cui si veda L. FELICI, *Cronologia*, in TRILUSSA, *Tutte le poesie*, cit., pp. LXXXIX-XC. Nella *Piccola Antologia poetica*, che corredata proprio questa annata del periodico (p. 52 e s.), compare la poesia *Peccati mortali*, che nella raccolta cambierà il titolo in *Avarizzia* (*Tutte le poesie*, cit., p. 1053).

ti. Poi imbustare il tutto e mandarcelo prima dell'ottobre. Se, invece, Le sembra preferibile qualunque altra forma di collaborazione, faccia secondo il Suo estro, che ogni rigo sarà da noi lietamente accolto. Intanto, Le preannuncio un elenco di domande le più disparate e bislacche che si possano immaginare: Ella non avrà che a rispondere "come le ditta dentro", e le risposte saranno argutissime. Confesso di non provare alcun rimorso per il tempo che vengo a rubarLe con la mia lettera, perché, dopo tutto, l'«Almanacco» è una pubblicazione fatta proprio e unicamente nell'interesse degli scrittori italiani che hanno un pò troppo l'abitudine di tenersi lontano dal pubblico"¹².

La lettera è stata riportata per intero perché in essa sono enunciati non solo ciò che la casa editrice si aspettava dallo scrittore, ma soprattutto il fine della pubblicazione, che avrà molta fortuna alcuni anni dopo questa lettera, quando Bompiani darà vita all'«Almanacco» che porterà il suo nome.

La collaborazione di Trilussa all'allestimento dell'«Almanacco letterario» del 1928 fu tormentatissima. Infatti, una volta tanto, il poeta rispose sollecitamente alla richiesta del direttore, inviando una poesia inedita in due parti, *La maschietta d'oggi*, che fu pubblicata in una sorta di appendice intitolata *Piccola antologia poetica*¹³. È tuttavia verosimile pensare che lo scrittore non rispondesse alle aspettative, non offrendo quanto la casa editrice gli aveva chiesto. Ma il telegramma del poeta all'editore del 21 dicembre del '27 dà il segnale di una *querelle* complessa, che costò molto a Mondadori. Scrive Trilussa:

TELEGRAFAMI SUBITO NOME AUTORE NOTO ARTICOLO ALMANACCO. SALUTI/ TRILUSSA¹⁴;

e dopo un'ora invia un altro telegramma più determinato:

AMICI ET MIO LEGALE CONSIGLIANO INTERVENTO GIUDIZIARIO IMPEDIRE/ DIFFUSIONE ALMANACCO. FACCIO APPELLO ALLA TUA SINCERA AMICIZIA EVITARMI/DOLOROSO PROVVEDIMENTO RITIRANDO COPIE DISTRIBUITE RISTAMPANDO/ SEDICESIMO – SALUTI – TRILUSSA¹⁵.

12. AFM-*Far*, copia da carta carbone, priva dell'indicazione del mittente, il quale però è certamente il direttore responsabile del periodico, quindi Valentino Bompiani.

13. Cfr. «Almanacco letterario» 1928, p. 93 e s.; la poesia poi sarà raccolta in *Libro n° 9*, che uscirà nel 1929; cfr. TRILUSSA, *Tutte le poesie*, cit. p. 1119 e ss.

14. AFM-*Far*; telegramma originale spedito a Roma il 21 dicembre 1927 alle ore 19.

15. AFM-*Far*; telegramma originale spedito a Roma il 21 dicembre 1927 alle ore 19,15.

In calce al primo telegramma si legge una nota firmata da Bompiani di non facile decifrazione: «poiché l'articolo è anonimo, se cerca un responsabile può rivolgersi [...] a me – Bompiani».

Il giorno successivo, Mondadori risponde al poeta:

DISPIACEMI MOLTISSIMO INCIDENTE OCCORSO SENZA COLPA/ STOP PROVVEDO IMMEDIATAMENTE SOSTITUZIONE PAGINA MOLTE CORDIALITÀ TUO/ MONDADORI¹⁶.

Cosa era successo? In apertura del volume, dopo le rubriche ricorrenti per ogni mese, sul lato destro di pagina 13 campeggiava una caricatura di Trilussa, altissimo, raffigurato con indosso una lunga zimarra, un cappello a cilindro, i guanti, un bastoncino di canna e le scarpe con le ghette. Sopra la caricatura in maiuscoletto il titolo del disegno: *COME LI VORREMMO VESTITI*. Vicino all'illustrazione (di Gualdi?) un articolo anonimo, lungo due pagine fitte, intitolato *Ritratto arbitrario di Trilussa*.

Con tono volutamente leggero e ironico, l'articolo metteva in realtà alla gogna il poeta definendolo «dopo San Pietro» la cima più alta di Roma, alludendo però anfibologicamente al «Suo modo strafottente di guardare dall'alto in basso chiunque (*La gente*), confondere gli uomini con le bestie (*Ommi e bestie*), dimenticare appuntamenti, debiti e preghiere, scrivere sonetti (*Sonetti*) e inventare storielle (*Favole*)»¹⁷.

L'anonimo articolista proseguiva criticando la romanità di Trilussa, le sue abitudini mondane e non, ma soprattutto la sua fama di conquistatore di cuori femminili: non è un poeta da salotto borghese, ma da strada, come dimostrano le sue famose passeggiate per Roma, nei luoghi «pieni di aria passata» come il Colosseo, come anche le rovine del Foro, gremite di gatti, dove «va a prendere il sole» e «dove aspetta che scenda con grande dolcezza viola, la dolce sera». È infatti quello il momento migliore, perché «è proprio allora che da tutte le case, da tutti i portoni le servette, le sartine, le ragazze di famiglia vengono fuori.

Le maschiette» — riferimento alla poesia pubblicata nel volume — «sono rimaste l'ultimo e unico suo certo dominio. Una ne

16. AFM-Far; copia dattiloscritta da carta carbone di telegramma inviato il 22 dicembre 1927.

17. Cfr. «Almanacco letterario» 1928, p. 13.

vanta per ogni quartiere, forse una per via. E il suo mestiere è quello di infiorarle di stornelli e poi piantarle»¹⁸.

All'anonimo articolista non va bene neppure lo studio di Trilussa, che pure era ben frequentato da intellettuali, scrittori e pittori; scrive infatti con disprezzo:

Abita in uno strano palazzo per scultori¹⁹, i cui finestroni grandissimi fanno molto bene per lui. Per le poche interviste che concede ha un suo modo speciale: invece che alzarsi e pregar voi di sedere, invita voi ad alzarvi e lui si lascia assorbire da una morbida poltrona, riducendosi del 50%»²⁰.

L'anonimo giornalista era Riccardo Sofia, che nello stesso volume, poi anche nei successivi, firmerà moltissime interviste a scrittori. Trilussa lo scoprì nonostante la copertura di Bompiani (si veda la citata nota in calce al telegramma), poiché nell'Archivio Trilussa, nel Museo di Roma in Trastevere, è conservato il ritaglio dell'«Almanacco letterario» del '28 sul quale il poeta ha vergato di proprio pugno le seguenti parole: «Scritto da un piccolo farabutto che risponde al nome di Riccardo Sofia. 1928».

Il 22 dicembre, come abbiamo visto, Mondadori scrisse il telegramma pacificatore, sicché l'incidente fu chiuso, anche se nelle biblioteche pubbliche il volume del '28 contiene l'articolo incriminato, segno che l'editore non riuscì a ritirare le copie come avrebbe voluto e come aveva comunque promesso a Trilussa.

Per Mondadori l'incidente segnò la fine dell'impresa: l'«Almanacco letterario» del '29 uscì con la stessa veste grafica del numero dell'anno precedente, il medesimo direttore, ma la casa editrice era l'Unitas²¹; Trilussa vi partecipò con una poesia, *Demolizione*,

18. *Ibid.*, p. 14

19. Per la storia dello studio di Trilussa cfr. M. APOLLONI, *Lo studio di Trilussa*, in «Il Messaggero», Roma 15 maggio 1951; L. LAVORINI, *La casa del poeta*, in «Semaforo», n. 6, giugno-luglio 1951; CECCARIUS, *Lo studio di Trilussa nello studio di Via Maria Adelaide*, in «Il Tempo», Roma, 4 gennaio 1952; F. FRAPISELLI, *Trilussa con noi*, Roma, Bardi editore, 2001, pp. 7-23 e passim.

20. Cfr. «Almanacco letterario» 1928, p. 14.

21. Sulla pagina iniziale dell'«Almanacco letterario» del '29 si trova la seguente nota: «Questo Almanacco, edito nei suoi primi anni di vita dalla Casa Editrice Mondadori, è passato quest'anno alla nostra Casa. Libro di tutti e per tutti esso continuerà, serio e scapigliato, inutile e indispensabile, nelle sue tradizioni di serena amicizia verso scrittori ed editori "imbonitore" convinto e cordiale del libro e di chi lo crea».

che poi sarà pubblicata nel *Libro n°9*²²; Bompiani mantenne la *Piccola antologia poetica*, alla quale aggiunse l'antologia della prosa; e quando, dopo pochi anni, acquisterà la testata per la propria Casa editrice, Trilussa sarà ancora presente, non con una sua poesia ma con uno studio su di lui, anch'esso anonimo, dal titolo *Case di scrittori, Trilussa riceve*²³.

Potrebbe anche darsi che autore ne fosse lo stesso Sofia, ma la Mondadori era a questo punto sicuramente estranea all'operazione.

22. Cfr. «Almanacco letterario» 1929, dove la poesia risulta stampata a p. 2 della *Piccola Antologia poetica*; il *Libro n° 9* uscirà nel 1929 e la poesia porterà il numero 48; cfr. TRILUSSA, *Tutte le poesie*, cit., p. 1176.

23. *Case di scrittori, Trilussa riceve*, in «Almanacco letterario Bompiani», Verona 1934, p. 97 e ss.

Auguri Amadeus!

Echi mozartiani nella vita e nell'opera di Belli

DI FRANCO ONORATI

Preludio

250 anni dalla nascita: auguri, Amadeus!

La celebrazione dei centenari, coi loro sottomultipli, si traduce molto spesso in operazioni effimere: si assiste, per qualche tempo, a una mobilitazione generale che scompone lungo il corso dell'anno l'ordine consolidato dei valori in campo. Passata la festa, il repertorio — per staccarsi alla musica — tende fatalmente a ricomporsi secondo quella tradizionale gerarchia di posizioni che ispira i cartelloni delle stagioni liriche e sinfoniche di tutto il mondo.

Ma ci sono casi in cui la ricorrenza della nascita o della morte di un artista poco aggiunge alla sua riconosciuta grandezza: se non il vantaggio di proficue esplorazioni nell'ambito delle sue opere, col recupero di qualche capolavoro tenuto sin qui ai margini delle esecuzioni.

È, appunto, quello che sta avvenendo quest'anno per il 250° anniversario della nascita di Mozart; al quale, in questa sede, mi proverò ad accostare il nostro Belli.

Accostamento improprio?

Niente affatto: ché ormai sono incontrovertiti il riconoscimento del genio al Poeta romano e la constatazione — consolidata almeno in sede critica — che le sue poesie volano alto; sicché è pacifico che spetti anche a lui diritto di cittadinanza in quell'empireo di sommi che continuano a parlare al cuore degli uomini.

La “congiunzione” fra i due artisti parte anzitutto da una bizzarria da effemeride: nel 1991 ci siamo imbattuti nelle ricorrenze bicentinarie di entrambi, casualmente abbinata dal calendario, sia pure in modo sghembo: la morte di Mozart a Vienna il 5 dicembre 1791, la nascita di Belli a Roma il 7 settembre di quello stesso anno.

Al di là di questa curiosità, può risultare utile ricercare nella biografia e nell’opera del Poeta l’esistenza di echi mozartiani; tema poco esplorato e dunque meritevole di qualche riflessione, che intendo affrontare ovviamente dal versante belliano, omettendo perciò di occuparmi del soggiorno romano di Mozart, avvenuto in due *tranches* nel 1770 (11 aprile–8 maggio e 26 giugno–10 luglio), perché l’argomento, oltre che esulare dai temi propri de “il 996”, vanta una folta letteratura.

Scandirò questo contributo con epigrafi mozartiane, per lo più attinte alle opere da lui scritte a Roma.

Andante in re minore¹

Belli visse in un periodo in cui la strepitosa affermazione del melodramma all’italiana lasciò poco spazio alla diffusione della musica del secondo Settecento.

Il tirannico primato delle opere di Rossini, Bellini, Donizetti e più tardi Verdi — e, con loro, anche di musicisti di secondo rango come Pacini² e Mercadante — rappresentava del resto uno degli aspetti culturali, di gusto e di moda, che contrapponevano la musica italiana a quella “tedesca”: la prima riconosciuta come espressione della *melodia*, la seconda come equazione dell’*armonia*.

Questo antagonismo (fenomeno complesso che si presterebbe a un più approfondito esame, non pertinente in questo contesto) frenò di fatto l’affermazione e la diffusione in Italia delle opere mozartiane non solo nel primo e secondo Ottocento, ma anche nel primo Novecento.

Dal secondo dopoguerra in poi, alla ricollocazione critica di Mozart nel posto che gli compete, si è accompagnata la crescente

1. È la tonalità del primo tempo della sinfonia d’apertura del *Don Giovanni* di Mozart.

2. Giovanni Pacini è autore, tra l’altro, dell’opera *L’ultimo giorno di Pompei*, che Belli ebbe modo di ascoltare alla Scala nel 1827.

presenza delle sue opere nel repertorio: e oggi che anche grazie a certe maldestre ma fortunate operazioni cinematografiche la conoscenza della musica del genio di Salisburgo ha invece raggiunto, anche in Italia, indubbi livelli popolari, fa meraviglia constatare, date alla mano, l'enorme ritardo con cui molte opere mozartiane sono arrivate sui nostri palcoscenici.

Per limitarmi alle scene romane, consideriamo il seguente prospetto (da sinistra, nell'ordine, il titolo dell'opera, la data della prima rappresentazione assoluta, la data della prima esecuzione a Roma)

<i>Il Re Pastore</i>	1775	1988, Teatro dell'Opera
<i>Idomeneo, re di Creta</i>	1781	1983, Teatro dell'Opera
<i>Il ratto dal serraglio</i>	1782	1941, Teatro dell'Opera
<i>Le nozze di Figaro</i>	1786	1931, Teatro dell'Opera
<i>Don Giovanni</i>	1787	1811, Teatro Valle
<i>Così fan tutte</i>	1790	1950, Teatro dell'Opera
<i>Il flauto magico</i>	1791	1937, Teatro dell'Opera
<i>La clemenza di Tito</i>	1791	1956, Accademia di S. Cecilia (esecuzione in forma di concerto) 1968, Teatro dell'Opera

Pare quasi incredibile che per tutte le sue composizioni teatrali si sia dovuto attendere più di un secolo!

Tutte, meno una: in tale panorama, infatti, nel quale complesse cause storiche e culturali si mescolano a forme di provincialismo musicale tipiche del nostro Paese, spicca il caso del *Don Giovanni*, che varca il confine alpino a poco più di vent'anni dalla sua prima praghese (29 ottobre 1787), per approdare non nell'"austriaca" Milano che s'era distinta per aver commissionato al giovane compositore ben tre opere (3)³, ma a Roma.

Molto allegro in re maggiore⁴ (4)

Il «Giornale del Campidoglio» del 10 giugno 1811, nella rubrica «Varietà» conteneva il seguente annuncio:

3. Nell'ordine: *Mitridate, Re di Ponto; Ascanio in Alba; Lucio Silla*: tutte rappresentate al Regio Ducal Teatro rispettivamente il 26 dicembre 1770, il 17 ottobre 1771 e il 26 dicembre 1772.

4. È la tonalità del secondo tempo dell'ouverture del *Don Giovanni*.

Domenica 9 corrente fu di nuovo illuminato il Teatro Valle, e fu per l'ultima volta rappresentato il tanto applaudito Dramma Eroï-Comico Le due giornate. La signora Haeser fu col solito entusiasmo obbligata a ripetere il favorito rondò. Martedì si esporrà per la prima volta il Don Giovanni, musica celebre del signore maestro Mozart. Questa musica è riguardata come il capo d'opera dell'arte. La difficoltà ne ha spesse volte ritardato, o impedito l'esecuzione. La direzione [sic!] municipale dei teatri di Roma profittando di così eccellenti cantanti, e di una sceltissima orchestra, ha tentato di procurare ai Romani il piacere di gustare le bellezze, che il genio di quell'immortal maestro ha saputo riunire in tale composizione.

Un occhio alle date. Siamo negli anni "napoleonici" di Roma e più esattamente nel periodo che va dall'occupazione militare della città effettuata il 2 febbraio 1808 dalle truppe del Miollis alla liberazione di Pio VII dalla prigionia di Fontainebleau, avvenuta il 21 gennaio 1814. Da qualche settimana l'Impero era in festa per la nascita dell'erede: dalle nozze di Napoleone con l'arciduchessa d'Austria Maria Luisa (1° aprile 1810) era infatti nato (20 marzo 1811) Napoleone II, salutato con il titolo di "Re di Roma". Fu appunto durante le feste civili e religiose promosse per la nascita dell'*Aiglon* che la direzione municipale dei teatri di Roma offrì al pubblico l'esecuzione del *Don Giovanni*: la prima ebbe luogo al Teatro Valle la sera dell'11 maggio 1811. Puntualmente il «Giornale del Campidoglio» così commentò l'eccezionale avvenimento il giorno successivo:

La nuova musica, che jeri andò sulle scene di questo Teatro Valle porta il titolo di *Don Giovanni, ossia il Dissoluto punito*. Questa composizione è del sig. Maestro Mozart uno dei più grandi musicisti d'Alemagna, che contrastano all'Italia moderna la gloria della musica. La sinfonia che ha aperto l'opera è una delle più belle di questo valente compositore, e in tutta l'opera vi sono molti pezzi di un bel carattere, e di uno stile elegante e vivace; ma il pubblico par che sia rimasto commosso principalmente dal terzetto, e dal finale del primo atto, e dall'aria di D^{onna} Anna, e finale secondo. Non si poteva aspettare da' cantanti così distinti che una buona esecuzione. L'Haeser ha eccitato il più vivo entusiasmo per la maniera divina colla quale ha trattato la sua aria del secondo atto, e la sua parte nel terzetto del primo. La Valsovani, Parlamagni e Ranfagna hanno cantato con molta espressione, e sensibilità; e il pubblico avrebbe desiderato che il sig. Nozari avesse trovato in quest'opera una parte degna del suo merito, e della sua bravura veramente distinta. La decorazione non ha lasciato niente a desiderare, e malgrado il caldo e la stagione il concorso era considerabile.

Senza timore di enfasi, si può affermare che questa prima romana fu un evento eccezionale. Erano intanto eccezionali le circostanze storiche che ne avevano consentito la rappresentazione, altrimenti impossibile sotto il regime pontificio. E di fatto, come avrebbe potuto

arrivare alle scene un'opera il cui protagonista è testualmente definito «giovane cavaliere estremamente licenzioso»; che al levar del sipario mostra una seduzione testè consumata (o tentata? L'ambiguità dell'amplesso "interrotto" ha fatto versare fiumi d'inchiostro) ai danni della bella Donna Anna; che dopo poche battute ci fa assistere all'uccisione del Commendatore, padre dell'anzidetta Dama, da parte di Don Giovanni; il quale ultimo, poi, tralasciando le altre seduzioni, preferite (Donna Elvira) o *in progress* (Zerlina) arriva financo a sbeffeggiare un morto: fino a negarsi ostinatamente al pentimento finale che questi gli chiede, quasi offrendogli una scorciatoia per la redenzione?

Tutto questo non avrebbe superato lo sbarramento della censura papalina: e dunque gli spettatori romani — fra i quali verosimilmente il nostro Belli — poterono gustarsi questa prima solo grazie alla congiuntura politica che in quei mesi faceva di Roma una provincia dell'impero napoleonico. L'altro elemento che rese memorabile quella serata fu il livello dell'esecuzione: il *cast* vantava almeno tre celebrità del momento, e cioè Antonio Parlamagni nel ruolo del protagonista, il tenore Andrea Nozzari e soprattutto il soprano Carlotta Haeser come Donna Anna. Si trattava di cantanti noti a Roma e tutti e tre nel punto più alto della loro carriera: di essi certamente la Haeser era la star più acclamata. Fra i suoi ammiratori figurava il poeta e librettista Jacopo Ferretti, grande amico e più tardi consuocero di Belli. Ferretti dedicò all'egregia cantatrice due sonetti encomiastici, composizioni che ritengo meritino di essere riproposte, se non altro per il loro valore di documenti del gusto di un'epoca. Tutto in queste poesie di circostanza si presterebbe a una facile stroncatura: il tono iperbolico, le scolastiche reminiscenze arcadiche e lo stesso pretesto ispirativo, legato all'effimero transito di una cantante, sia pur eccelsa, destinata da ingrossare le fila di quella turba di "divine" che il tempo cancella rapidamente dalla memoria collettiva.

Il primo sonetto, stampato in Roma «dai torchj di Crispino Puccinelli a Sant'Andrea della Valle» — quel benemerito Puccinelli cui tanto deve l'editoria musicale dell'Ottocento romano — risale al carnevale del 1810 e vale la pena di trascriverne anche la dedica:

All'Egria Signora Carlotta Haeser Accademica Filarmonica, che con incantatrice maestria e dolce sentimento nel carnevale dell'anno 1810 sostiene l'interessante carattere di Ipermetra.

SONETTO

Aura, che spira su la vetta Ascrea,
Ruscel, che morde le fiorite sponde

Usignolo, che piange fra le fronde,
Gemito di Colomba Amatuntea,

Armonioso incanto all'alme crea
Dell'aer vago nelle tremul'onde,
Ma non pareggia la dolcezza iblea,
Che il tuo canto sull'anima diffonde.

Se di Nemese al piè tu tremi, io tremo
De' tuoi sospiri all'echeggiar, sospiro
Piango al tuo pianto, ed al tuo fremer fremo.

D'un affetto in un altro erro, e m'aggiro;
E tal bee l'alma aureo piacer supremo,
Che d'esser fra gli Dei quasi deliro.

Di G<iacomo> F<erretti>

Dai torchi del Puccinelli esce, qualche mese dopo, anche l'altro sonetto: siamo nella primavera del 1811, cioè proprio nel periodo che include l'esordio del mozartiano *Don Giovanni*. La Haeser, lo abbiamo visto, era reduce da un altro successo: *Le due giornate*, cui il «Giornale del Campidoglio» fa testuale riferimento.

Doveva essersi sparsa la voce che la cantante, dopo le recite del *Don Giovanni*, avrebbe lasciato per sempre le scene romane; donde la mesta doglianza della seconda quartina di questo sonetto, però fugata da un cenno eloquente degli occhi dell'interessata:

SONETTO

Dunque qual Lampo della notte estiva
Vieni a brillar su la Romulea scena,
E tosto, che il tuo canto al cor m'arriva
L'oggetto di piacer si cangia in pena?

Più dunque non udrò, dell'Istro o Diva,
L'aurea di melodia voce ripiena?
Tal pianse il Tebro dalla curva riva
Scossa dal bianco crin la bionda arena.

Ma un raggio de' tuoi negri occhi eloquenti
Fra poche Lune ritornar promise
A rinnovar d'Orfeo l'arte e i portenti.

Allora il Tebro in te sue luci affise:
Tornerà, gridò lieto ai quattro venti:
Rassereno l'egro sembiante, e rise.

Versi d'occasione, non c'è dubbio: ma firmati dal Ferretti, cioè da un autore che, a quel tempo ventisettenne, accolto fin dal 1806

fra gli Arcadi col nome di Leocrito Erminiano, era il teatrante più autorevole di Roma, quello che con uno dei tanti anglicismi di moda oggi, si sarebbe detto un *opinion leader*; un suo sonetto equivaleva, più o meno, a una consacrazione.

“Memorabile”, “eccezionale” ho definito questa prima romana: si potrebbe sospettare che l’entusiasmo m’abbia preso la mano. Converrà perciò verificare se l’evento fu un fatto meramente locale o se superò la cerchia delle mura aureliane.

La prima testimonianza ci viene offerta nientemeno che da Beethoven. In una lettera da Toplitz al proprio editore Breitkopf, scritta il 23 agosto 1811, dunque a poco più di due mesi dalla prima romana, il musicista di Bonn scrive:

La buona accoglienza del *Don Giovanni* di Mozart a Roma mi ha procurato tanta gioia, come se fosse un’opera di mia composizione. Benché io conosca abbastanza italiani privi di pregiudizi che rendono giustizia ai tedeschi, è soprattutto a causa dell’arretratezza dei musicisti italiani se quella stessa nazione si trova in ritardo; ma ho conosciuto abbastanza dilettanti italiani che preferiscono la nostra musica al loro Paisiello (compositore al quale del resto io rendo giustizia più di quanto non facciano i suoi stessi compatrioti.

Oltre un decennio dopo è Stendhal a occuparsi dello spettacolo, citandolo — come esempio di esecuzione imperfetta e approssimativa — in due passi della nota *Vie de Rossini* che egli pubblicò nel 1824. Nonostante la reticenza delle sue frasi, che sembrano voler accreditare una sua presenza a qualcuna delle recite del Valle, la testimonianza dello scrittore e melomane francese è indiretta e non di prima mano: egli arrivò infatti a Roma nell’autunno del 1811. Ma ciò detto, resta il fatto che a distanza di tempo l’eco dello spettacolo romano veniva ancora raccolta da una personalità competente come Stendhal.

Le frasi in questione si possono comprendere soltanto se si rammento che Stendhal era convinto del fatto che gli italiani in genere — e non solo i romani — non comprendevano Mozart e che gli orchestrali del nostro Paese non sapevano eseguirlo. Il primo passo è nell’introduzione alla citata *Vie de Rossini*:

Vent’anni fa a Roma decisero di dare il *Don Giovanni*. Gli orchestrali tentarono per ben quindici giorni di far suonare in sincronia le tre orchestre che compaiono nell’ultimo atto dell’opera, durante la cena del protagonista. I musicisti di Roma non riuscirono a venirne a capo. Erano tutt’anima e non avevano pazienza alcuna...

E ancora:

A Roma, vent'anni fa, si dichiarò con voce unanime che gli stranieri esaltavano troppo l'opera di Mozart e che il pezzo delle tre orchestre era del tutto assurdo e ben degno della barbarie tedesca...

Infine, più avanti:

A Roma, verso il 1811, si massacrò il *Don Giovanni*. La signorina Haeser, quella che prese parte al congresso di Vienna e che riuscì, per un istante, a far dimenticare l'Apocalisse ad alcuni grandi personaggi, aveva una parte nel *Don Giovanni* che interpretò molto bene. La sua voce era splendida, ma l'orchestra suonava a tempo solo per caso; gli strumenti si rincorrevano fra loro. Sembrava di assistere all'esecuzione di una sinfonia di Haydn suonata da dilettanti (ce ne guardi il cielo!).

Non sarà sfuggito che queste testimonianze sottacevano un aspetto che recava un altro contributo di rilevanza alla prima capitolina: l'essere cioè quella romana anche la prima nazionale: alla Scala il *Don Giovanni* arrivò solo nell'autunno 1814.

Il caso vuole poi che Roma, la città di cui era stato nominato re il pargolo imperiale, abbia superato persino Parigi e Londra, dove l'opera fu messa in scena rispettivamente nell'ottobre 1881 e nell'aprile 1817. Un non trascurabile primato sul quale, con qualche concessione al patriottismo municipale, chiudo questo preambolo sulla prima romana del *Don Giovanni*.

Se ardire e speranza⁵

È più che verosimile che Belli abbia assistito a una delle recite romane del *Don Giovanni* di Mozart.

Gioachino aveva allora vent'anni: rimasto orfano anche della madre fin dall'ottobre 1801, aveva iniziato precocemente la propria emancipazione sociale ed economica che ne aveva, attraverso prove mortificanti come quelle patite in casa dello zia paterno Vincenzo Belli, accelerato la maturazione.

5. È il titolo della cantata per soprano, scritta da Mozart a Roma il 25 aprile 1770 su testo tratto dal *Demofonte* di Metastasio.

Agli studi regolari, compiuti nel Collegio Romano, aveva aggiunto di suo letture e frequentazioni che avevano fatto ben presto di lui quello che oggi potremmo definire un "intellettuale": lo prova, tra l'altro, l'ingresso appena ventiduenne nell'Accademia degli Elleni e l'amicizia col Ferretti.

L'ingresso «con titolo e con ufficio di segretario» nella corte del principe Stanislao Poniatowski, nipote del re di Polonia, consacrava in qualche modo questa crescita di Belli e sanciva il suo recupero a un relativo benessere e ad ambienti più consoni alla sua personalità.

A quel tempo Belli s'era già provato con le Muse: sono proprio di quegli anni alcuni esercizi, poi da lui ripudiati, che provano però l'interesse dell'artista per il melodramma.

Si tratta di monologhi il cui impianto e lessico tradiscono echi evidenti del coevo verseggiare dei librettisti d'opera (dal principe della categoria, Felice Romani, stimatissimo da Belli, agli amici Sterbini e Ferretti): tant'è che il Vighi non ha esitato ad indicarne la destinazione teatrale⁶.

Con queste credenziali, con quella cultura, intrinseco d'un uomo come Ferretti votato *ab initio* a una totale dedizione al palcoscenico, ospite dell'amico Filippo Ricci, inserito in un "giro" che faceva del teatro un ineludibile punto di riferimento, Belli non può aver ignorato l'evento musicale del giugno 1811, la cui eccezionalità ho cercato di tratteggiare.

Non abbiamo, è vero, citazioni testuali di Mozart nella sua opera: ma questo dettaglio è del tutto comprensibile, se si pensa che per quel «giovane studiosissimo e d'assai belle speranze nella coltura delle lettere e segnatamente della italiana poesia»⁷, non era ancora sbocciata nell'11 la stagione delle rime romanesche e che di quel periodo, ancora lontano dai famosi viaggi degli anni Venti, non ci restano tracce né epistolari né diaristiche.

Non dobbiamo infine sottovalutare l'importanza del suo servizio in casa Poniatowski, di quel principe cui nel sonetto *Li padroni de Cencio* del 14 gennaio 1833 dedicò questi due indicativi versi:

6. Vedi *Belli italiano*, a cura di R. VIGHI, vol. I, Roma, Colombo, 1975, pp. 253-254 e 345-354.

7. F. SPADA, *Alcune notizie del fu G.G. Belli*, in G. ORIOLI, *Lettere Giornali Zibaldone*, Torino, Einaudi, 1962, p. 584.

Poi lo pijò quer gran principe dotto
De Pignatosta pe la su' Contessa

in cui mi piace sottolineare l'aggettivo («dotto») che il Poeta riserva al suo munifico magnate⁸.

Fra gli agi e l'abbondanza di quella ricca magione, spicca un complesso di domestici che annoverava oltre quaranta anime; una, in particolare, va segnalata: il maestro di musica Candido Canotti.

Maestro di musica dei figli nati dalla relazione fra il principe e la romana Cassandra Luci, il Canotti fu buon amico di Belli e continuò a restare in rapporto con lui anche dopo che il giovane lasciò casa Poniatowski: nel citato volume di Busiri Vici è riprodotta una sua lettera al poeta, ove esprime una solidale comprensione per la decisione certo non facile che Belli prese di lasciare l'impiego assicuratosi dal principe polacco.

In quella musicalissima dimora i figli del principe, Carlo e Giuseppe, fin dall'infanzia mostrarono una grande predilezione per la musica e il canto, iniziati da Candido Canotti: tanto che alla morte del padre formarono una compagnia, cui unirono mogli e sorelle e con la quale si esibirono in vari teatri italiani nel repertorio allora in voga.

Questa parentesi "polacca" dovette essere naturalmente propizia alle frequentazioni teatrali di Belli: a un ambiente così colto e musicale, da cui sarebbe nientemeno uscita una compagnia d'opera di rango, poteva sfuggire la prima del *Don Giovanni*?

Credo proprio di no. Ma a spazzare ogni residuo dubbio vi è un documento recentemente segnalato: tra le non molte fonti manoscritte romane del teatro di Mozart risalenti all'Ottocento, ce n'è una particolarmente interessante, posseduta dalla Biblioteca dell'Accademia di Santa Cecilia: è la partitura completa del *Don Giovanni*, proveniente da un fondo appartenuto a Candido Canotti. Un altro significativo indizio, da porre all'attivo — assieme agli altri fin qui indicati — della mia convinzione della presenza di Belli fra gli spettatori delle recite romane del *Don Giovanni*.

8. Le mansioni espletate da Belli in casa Poniatowski e le esperienze che egli visse in quel fastoso ambiente sono state oggetto del documentato studio di Andrea Busiri Vici, *I Poniatowski e Roma*, Firenze, EDAM, 1972.

Contraddanza in si bemolle⁹

Congetture? Indizi? Può darsi.

Ma se i testi italiani di Belli non offrono neanche una minuscola citazione di Mozart, la prova che il poeta conoscesse il capolavoro del salisburghese va cercata nel sonetto romanesco intitolato *L'incrinazione*, del 21 novembre 1832, che contiene un'esplicita citazione del libretto mozartiano.

Sèntime. Doppo er Papa e doppo Iddio
 Quer che me sta ppiù a core, Antonio, è er pelo:
 Pe questo qua nun so negatte ch'io
 Rinegheria la luce der Vangelo.

E ssi de donne, corpo d'un giudio!
 N'avessi quante stelle che ssò in celo,
 Basta fussino belle, Antonio mio,
 Le voria fa restà ttutte de gelo.

Tra tanto, o per amore, o per inganno,
 De quelle ch'ho scopato, e ttutte belle,
 Ecco er conto che ffo ssino a quest'anno:

Trentasei maritate, otto zitelle,
 Dieci vedove: e l'antre che vieranno
 Stanno in mente de Dio: chi ppò sapelle?

Non c'è dubbio che la composizione ritrae un dongiovanni, sia pur romanesco.

Gli elementi di rinvio all'opera di Mozart sono più d'uno e legittimano, senza forzature, il convincimento che il Poeta abbia tenuto presente il modello uscito dalla felice collaborazione fra Da Ponte e Mozart.

Anzitutto la dichiarazione di principio, la — diciamo così — ideologia del personaggio, che si presenta con questo biglietto da visita: per il «pelo» (intendendo per tale, con sbrigativa volgarità, il sesso femminile) il soggetto parlante rinnegherebbe «la legge der Vangelo». La declaratoria blasfema ci riporta al miscredente, beffardo, cinico cavaliere mozartiano.

9. È il titolo di un'altra delle composizioni scritte a Roma da Mozart: risale al 13 o 14 aprile 1770.

Con una differenza, mi sembra, fra i due.

Nel personaggio uscito dall'eccezionale talento di Da Ponte vi è quell'ansia di assoluto, sia pure in negativo, che ha fatto del suo Don Giovanni una figura inquietante, tanto problematica e ricca di luci e ombre da trascendere l'angusto limite del bellimbusto da alcova e aspirare a una dimensione dell'eroe eponimo della trasgressione.

Nello sciupafemmine che ci parla nel sonetto belliano non c'è traccia di "titanismo", della lotta con l'assoluto che caratterizza il modello scaturito dalla matrice dapontiana.

Questa "professione di fede" è tutta scombinata, irriguardosa, sconveniente: l'attacco è una beffarda e ironica "gerarchia di valori", con l'anteporre il Papa a Dio e con la contrapposizione, nella prima quartina, tra i versi 1 e 2 da una parte, che sembrano abbozzare un sia pur rozzo sistema teologico, e i versi 3 e 4 che rovesciano la prima coppia, con la dichiarata disponibilità a rinnegare il Vangelo.

Dalla prova concettuale si può poi passare ai riscontri testuali, che chiamano in causa quell'aria che Leporello canta nella quinta scena del primo atto alla sgomenta Donna Elvia, alla presenza di Don Giovanni: la celebre "aria del catalogo": Converterà rivederne il testo, per agevolare qualche utile comparazione:

Madamina, il catalogo è questo
Delle belle che amò il padron mio;
Un catalogo egli è che ho fatt'io:
osservate, leggete con me.

In Italia seicento e quaranta,
In Lamagna duecento e trentuna,
Cento in Francia, in Turchia novantuna,
Ma in Spagna son già mille e tre.

V'han fra queste contadine,
Cameriere, cittadine,
V'han contesse, baronesse,
Marchesine, principesse,
E v'han donne d'ogni grado,
D'ogni forma, d'ogni età.

Nella bionda egli ha l'usanza
di lodar la gentilezza;
Nella bruna, la costanza;
Nella bianca, la dolcezza.

Vuol d'inverno la grassetta,
Vuol d'estate la magrotta;
È la grande maestososa,
La piccina è ognor vezzosa.

Delle vecchie fa conquista
 Per piacer di porle in lista:
 Ma passion predominante
 È la giovin principiante.

Non sia picca se sia ricca,
 Se sia brutta, se sia bella:
 Purché porti la gonnella,
 Voi sapete quel che fa.

In comune i due testi hanno anche l'affermazione di una sensualità onnivora: in ciò il soggetto parlante del sonetto belliano si apparenta al «giovane cavaliere estremamente licenzioso» di cui parla il libretto mozartiano; entrambi professano infatti una vocazione ad amare tutte le donne: al «tutte» belliano, ripetuto due volte, corrisponde il dapontiano «purché porti la gonnella».

È nella seconda quartina del sonetto che si affaccia il dato quantitativo che accosta il soggetto parlante al suo compare mozartiano: non c'è limite, in entrambi, alla voglia di possesso; solo che in Belli la potenzialità amorosa del protagonista non trova uno sfogo adeguato nella limitata disponibilità dell'area su cui può esercitarsi: quel borgo chiamato Roma.

Ben altro il campo di conquiste su cui Don Giovanni proietta le proprie avventure: a lui, ricco cavaliere, viaggiatore cosmopolita, si schiudono orizzonti europei, sicché il suo riferimento spazia dall'Italia alla Germania, dalla Francia alla Turchia, per finire con la sua terra natia, la Spagna.

Un elemento li contrappone: il seduttore romano le desidera solo se son belle; quello mozartiano prova invece una fame indiscriminata che appetisce donne d'ogni grado, d'ogni paese, d'ogni età; un caso, il suo, di favoloso eclettismo erotico.

Ancora una volta la furia amorosa del prototipo dapontiano presenta qualcosa di smisurato, mentre quella del suo *alter ego* romano è calata entro il circoscritto orizzonte dei rioni cittadini.

Già di per sé questi mi paiono elementi persuasivi; ma lo spunto decisivo è fornito dalla lista numerica della conquiste: si tratta, è vero, di un dato tralatizio, risalente a versioni anteriori a quella mozartiana e al quale arrise grande fortuna.

È infatti presente, ad esempio, nell'opera *Don Giovanni Tenorio o sia il Convitato di pietra*, scritta da Giuseppe Gazzaniga su libretto del Bertati e rappresentata nel 1787: il servitore di Don Giovanni canta un'aria che contiene tra gli altri i seguenti versi: «Vi dirò ch'egli ama tutte / Che sian belle e che sian brutte... Dell'Italia ed Ale-

magna / Ve ne ho scritto cento e tante / Della Francia e della Spagna / Ve ne sono non so quante...»

Nel ferreo contenitore del sonetto, Belli doveva scegliere il connotato per caratterizzare le donne conquistate dal soggetto parlante. Nel modello dapontiano ci viene sciorinata una grande varietà di tali dati: quello sociale, anzitutto, ove le donne di basso rango (contadine, cameriere) si alternano a contesse e principesse; quello epidermico: bionde, brune e bianche affollano alla rinfusa questa vasto harem; quello fisico, che non bada né alla struttura (grasse e magre) né all'altezza (alte e basse); quello anagrafico, che accomuna vecchie e principianti.

Nella versione romana, tutti questi criteri sono ripudiati: e viene scelto quell'unico che il protagonista del sonetto porta segnato nel codice genetico di cattolico-apostolico-romano: lo stato civile.

L'ombra onnipresente della religione, che apriva il sonetto col richiamo al Papa, spiega le sue ali anche nella chiusa, con la proposizione dell'unica categoria che conta nello Stato in cui anche i riferimenti civili sono permeati di rinvii alle regole ecclesiastiche. Dunque: maritate, zitelle e vedove.

Nel duello a distanza fra i due, il dato quantitativo del romano cede necessariamente a quello del rivale mozartiano. Ma c'è la riserva contenuta nell'ultimo verso: un sigillo tipicamente dongiovannesco — annota Vigolo nel suo commento — perché «questo intraprendente amatore... sente già teologicamente preordinato il suo futuro piacere nella mente divina».

In questo futuro di godimenti annunciati, s'aprono al seduttore romano prospettive senza limite di conquiste. Sicché lo smisurato catalogo mozartiano esce, alla fine, battuto dalla roboante smargiassata dello screpante romano.

I conti con il dialetto

La realtà polifonica di Raffaello Baldini

DI CLELIA MARTIGNONI

Mi piace aprire questo ricordo del compianto amico Raffaello Baldini, scomparso nel marzo 2005 — grande poeta in dialetto romagnolo, e grande poeta *tout court*, tra i più inventivi del secondo Novecento — richiamandomi alle recenti, bellissime, pagine che Gianluigi Beccaria gli riserva nella sua seducente mappa della lingua italiana odierna, *Per difesa e per amore* (Milano, Garzanti, 2006).

La lettura del volume di Beccaria è in ogni caso altamente raccomandabile per la ricchezza e molteplicità dell'indagine, condotta ad ampio raggio tra gli usi linguistici mass-mediali prodotti da televisione, pubblicità, slogan, giornali, calcio, politica, nel «grande fiume del bla-bla universale» che «informa e sommerge, attrae e travolge»; ma percorre anche con eccellente sintesi le specifiche «anomalie» italiane: i dialetti, la loro illustre tradizione parlata e letteraria, la recente caduta sociale e le persistenze periferiche, il fenomeno tuttora vitalissimo della loro espressione poetica, con modalità proteiformi e plurime, contraddizioni, vantaggi e rischi. Pagine ad alta densità concettuale, dove sono citate molto di frequente sia la poesia di Baldini, sia le sue sottili riflessioni sul problema lingua/dialetto e sulle ragioni della scelta dialettale. Davvero singolare, come sottolinea ora anche Beccaria, l'operazione poetica realizzata da Baldini («Dei dialettali contemporanei è forse il più grande», pp. 253-254), tutta affidata, in controtendenza, all'opzione di un linguaggio orale che si dispone in forme narrative e teatrali, nei prediletti monologhi, con fitto «contrappunto di voci».

Questa appunto l'originalità strutturale di fondo, potentissima. Poeta dotato di molto talento (e altrettanto talento svelano i mo-

nologhi in prosa per il teatro, avviati più tardi, dagli anni Novanta, mentre l'esordio poetico risale al 1976), Baldini è anche geniale manipolatore della lingua, creatore di intrepidi intrecci di voci altrui e dei due linguaggi, dialetto-italiano, incrociati a sapide e mobili *tranches*, con un gioco continuo su ritmo e sintassi. La tendenza si intensifica non a caso e con acuta precisione nelle ultime raccolte, in parallelo al cambiamento socio-linguistico dei tempi, ben osservabile nei dialettofoni, «locutori» quasi costanti dei pezzi di Baldini (secondo la scelta radicale dell'anti-soggettività e della delega alla voce parlante e monologante di cui sopra). Eccellente al proposito *Intercity*, l'ultimo libro, edito nel 2003, quando già Baldini sfiorava gli ottant'anni.

E in tal senso anche vanno intesi l'attenzione e l'omaggio di Beccaria, poiché la sapienza artistica di Baldini è fondata e tessuta sulla sapienza e coscienza linguistica. Altro elemento caratteristico di Baldini: questa poesia romagnola, nella sua prospettiva in apparenza ridotta e provinciale (ma lontanissima da ogni bozzettismo!) racconta come poche sanno fare (e lo fa mescolando comicità, grottesco e affondi fantastici) le ossessioni, gli incubi, i disagi della contemporaneità, le stravaganze, le follie grandi e piccole, le misantropie, i costumi del tempo.

Venendo ora a un dato biografico tutt'altro che irrilevante (tra l'altro particolarmente influente per la diagnosi della sua dialettalità), ricorderò che Baldini (nato nel 1924 a Santarcangelo di Romagna, oggi provincia di Rimini) si era trasferito a Milano dal 1955. A Milano ha vissuto, salvo i frequenti ritorni in paese, sino alla morte, integrandosi nell'ambiente intellettuale della città (e lavorando per anni nella redazione culturale della rivista mondadoriana «Panorama»). Dunque Baldini è un dialettale «da lontano», fedele all'irto linguaggio natio, ma ben presente alla realtà metropolitana e alla cultura più sofisticata e avanzata. Appare perciò significativo che nell'occasione dei suoi ottant'anni (novembre 2004) sia stato festeggiato nel dicembre dalle sue due città: naturalmente da Santarcangelo (la cui lingua, e con la lingua ambiente luoghi figure, Baldini ha privilegiato con tenacia e con pochissime eccezioni), con la presenza dei suoi critici storici e con la rappresentazione a opera di Ivano Marescotti dell'ultimo monologo teatrale, *La Fondazione*¹; e, nel gennaio 2005, da Mi-

1. Gli atti delle giornate santarcangiolesi per Baldini sono di imminente edizione.

lano, per una manifestazione voluta dal Comune, con la consegna da parte dell'assessore di allora, Salvatore Carrubba, dell'Ambrogino d'oro. La serata milanese, con ottimi interventi critici, si era chiusa con la lettura ad opera di Silvio Castiglioni di alcuni frammenti dal pezzo teatrale italiano *In fondo a destra*; e, come a Santarcangelo, con l'irresistibile e inimitabile esecuzione da parte del poeta di suoi testi. A Santarcangelo, ma anche a Milano, più singolarmente e quasi miracolosamente dato l'innegabile ostacolo linguistico, era tangibile la forte partecipazione del pubblico, rapito dal fascino delle letture, diviso tra risate e pensosa attenzione.

Pur non volendo affatto restringere Baldini alla dimensione stretta del dialetto, è vero che il dialetto è la lingua esclusiva e tirannica, garbatamente tirannica, scelta dalla sua poesia: una poesia ciò nonostante aperta a raffigurazioni e visioni tutt'altro che provinciali e anguste: con un paradosso forte e vitale, da accettare così com'è nel suo ambiguo bifrontismo. E con questo dialetto Baldini ha fatto i conti tutta la vita, da vicino e poi da lontano, con tenacia e ostinazione.

Quale dialetto, dunque? Un dialetto, ricordiamo pure, preciso, attendibile, servito da una traduzione puntuale, mai soverchiante, mai preziosa ed elativa, conservativa al massimo della lingua di partenza. Un dialetto molto rispettato dal poeta, non alterato dall'estro e dalla fantasia, ingredienti che Baldini ha sempre riservato, e con straordinaria generosità, ad altri livelli del testo.

Possiamo allora ripartire, alla ricerca di quel dialetto, da Santarcangelo e da ciò che per straordinaria sorte Santarcangelo ha dato alla poesia in dialetto del Novecento. Il dialetto santarcangiolese esordisce alle lettere con due raccoltine di Tonino Guerra uscite tra 1946 e 1950 per le edizioni faentine dei fratelli Lega: *Scarabócc* ("Scarabocchi") e *La s-ciuptèda* ("La schioppettata"), quest'ultima con prefazione di Carlo Bo. Ma sarà la pubblicazione di tutti i versi di Guerra nei *Bu* ("I buoi"; Milano, Rizzoli, 1972) a inaugurare il periodo creativo di Santarcangelo. Memorabile l'introduzione di Gianfranco Contini (sempre attentissimo alla produzione in dialetto in tutti i secoli della nostra letteratura), che sottolineava il valore lirico e impressionistico di Guerra, e insieme la povertà linguistica di quel dialetto e l'assenza di tradizione scritta.

Gli anni Settanta conoscono com'è noto l'uscita decisiva di autori e testi fondamentali per tutta la poesia in dialetto del secondo Novecento (Franco Loi, Amedeo Giacomini, Andrea Zanzotto, Franco Scataglini, per citare i maggiori); e vedono anche a Santarcangelo una

serie di fatti di grande rilievo. A cominciare nel '73 dal fervido "seminario popolare" voluto e animato da Rina Macrelli (allora molto attiva come aiuto-regista in particolare al fianco di Michelangelo Antonioni e Liliana Cavani), dove si avvicendarono, in un clima di partecipata scoperta, letture poetiche, analisi linguistiche, dibattiti socio-culturali, con illustri studiosi come Augusto Campana (santarcangiolese), Alfredo Stussi, Tullio De Mauro. La riflessione si allarga da Guerra ad altre nuove voci del paese, Gianni Fucci e Giuliana Rocchi, di cui vengono rese note le prime prove; mentre Nino Pedretti — già poeta in lingua e di lì a poco autore della bellissima e passionale raccolta *Al vòusi* ("Le voci"; Ravenna, Edizioni del Girasole, 1975) — ancora si riserva il ruolo di critico e di linguista.

Nello stesso giro d'anni, anche sollecitate dal caloroso dibattito del seminario santarcangiolese, uscivano le prime raccolte, oltreché di Pedretti, anche di Fucci e della Rocchi; e, ultima nell'ordine, quella di Baldini e degli altri romagnoli: il cesenate Walter Galli, Tolmino Baldassari nativo di Castiglione di Cervia (entrambi nati negli anni Venti, come del resto Guerra, Pedretti, Fucci, Rocchi e lo stesso Baldini), il ravennate Mario Bolognesi, i cesenati Cino Pedrelli e Giuseppe Valentini (un po' più anziani), e l'allora giovanissimo Giuseppe Bellosi, sempre di area ravennate (nativo di Maiano di Fusignano, 1954). Davvero impressionante nel ricco gruppo romagnolo la schiera dei santarcangiolesi, tra l'altro notevolmente diversi nei tratti essenziali del loro lavoro: fantasiosamente lirico Guerra, lirico-sociale e poi più rarefatto e interiorizzato Pedretti, introspettivo e memoriale Fucci, immediata e popolare la Rocchi. Il più differenziato, Baldini, sceglie subito la strada della narrazione estesa e del monologo tutto virato sul parlato.

Nel medesimo 1976 in cui escono gli *Atti* del seminario su Guerra, il benemerito stampatore Galeati di Imola pubblica la prima raccolta di Baldini, *E' solitèri* ("Il solitario"), in riservata e sobria autoedizione (neppure gli amici ne sapevano nulla); ma anche i due volumi di una prima importante antologia, *Cento anni di poesia romagnola*, a cura di Gianni Quondamatteo e del citato Giuseppe Bellosi: il quale cominciava così anche la sua accreditata carriera di studioso e di rigoroso cultore delle cose di Romagna). Nel Novecento dell'antologia sono ovviamente attestate le due linee maestre risalenti rispettivamente a Olindo Guerrini (il genere comico-satirico di memoria belliana e portiana) e ad Aldo Spallicci (l'impressionismo sentimentale e il tenue descrittivismo paesaggistico di ascendenza pascoliana). Seguono tutti i poeti già citati, ed è presente anche Sante Pedrelli

(Longiano di Forlì, 1924), la cui prima raccolta in volume è però tarda (*L'udòur de vent*, "L'odore del vento", 1993; seguita nel '97 da *E' ghefal*, "Il gomitolò" e nel 2003 da *E' nòud me fazulètt*, "Il nodo al fazzoletto"). Né manca l'esordiente Baldini, con alcuni testi sfilati dalle bozze del *Solitèri*; mentre bisognerà attendere gli anni Ottanta per vedere l'esordio movimentato dei più giovani Giovanni Nadiani (1954, Reda di Faenza: sperimentale, ibrido, attento al plurilinguismo, alla multiculturalità, e ai più azzardati incroci mediali e vocali) e Nevio Spadoni (1949, S. Pietro in Vincoli presso Ravenna: più tradizionale, anche fortunato autore di intensi pezzi teatrali affondati nella vecchia cultura romagnola popolare)².

2. Si fornisce qui un sommario aggiornamento bibliografico su alcuni dei suddetti autori rispetto ai dati censiti nel nostro *Per non finire. Sulla poesia di Raffaello Baldini*, Pasian di Prato (Udine), Campanotto, 2004. Si segnala subito, quanto alle antologie romagnole, l'uscita nel 1996 (Faenza, Mobydick) di un nuovo, benemerito e aggiornato panorama secondo-novecentesco: *Le radici e il sogno*, a cura di Nevio Spadoni e Luciano Benini Sforza. Da notare anche la recente comparsa di un volume critico di Pietro Civitareale, *Poeti in romagnolo del secondo Novecento*, con prefazione di D. Argnani e postfazione di G. Bellosi, Forlì, Editrice La Mandragora, 2005. Brevemente: di Gianni Fucci ricordo *La balèda de vént*, La ballata del vento (versione italiana di G. Lauretano, introduzione di G. De Santi, Verucchio (Rimini), Pazzini, 1996); e *Vént e bandìri*, Vento e bandiere (prefazione di Luciano Benini Sforza, Rimini, Raffaelli, 2005). Di Galli sono state raccolte nel '99 (Cesena, Il Ponte Vecchio) *Tutte le poesie*. Di Nevio Spadoni, si menzionano gli originali e intensi testi teatrali *Lus*, Luce, Faenza, Mobydick, 1995; *La Pérsa*, Ravenna Festival, 1999; *L'isola di Alcina*, uscito sul «Belli» del dicembre 2000, n. 3. Di Mario Bolognesi è ricomparsa ora con felice iniziativa la ristampa (a cura di G. Bellosi, introduzione di L. Benini Sforza, Ravenna, Longo, 2005) dell'interessante raccolta bilingue (già nel titolo) del '73, *Didascalie per un'istantanea. A ócc avirt* (A occhi aperti). Dell'ultima produzione di Giovanni Nadiani sono da sottolineare i molteplici registri: la poesia in dialetto con vistose tracce di globalizzazione e di sradicamento post-moderni (*Sens*, Senso/sensi, prefazione di R. Ronchi, Verucchio, Pazzini, 2000; *Beyond the Romagna sky. Litanei da e' mond brisa sintù* (Litane dal mondo inascoltato), con prefazione di F. Zinelli, Faenza, Mobydick, 2000; *Eternit'*, Roma, Cofine, 2004); la poesia "tra dialetto (la Romagna/Italia), italiano (l'altrove/Germania), e altri linguaggi" (dall'introduzione di *Insen... Zusammen (Insieme)*, Pasian di Prato (Udine), Campanotto, 2002); la prosa, sia quella teatrale in dialetto (*Förmica*, prefazione di G. Bellosi, Faenza, Mobydick, 2002), sia quella delle non-storie in lingua di *Flash. Storie bastarde* (ib., 2004), sia quelle degli "Appunti su traduzione e minorità" (è il sottotitolo di *Door Tuin Naar Town ovvero Come saltare i muri senza l'asta*, Faenza, Ragazzini, 2004). Quanto a Giuseppe Bellosi, detentore di una poesia formalmente raffinata e molto delicata e sensibile, il suo lavoro poetico era partito come si diceva negli anni Settanta, era proseguito con *E' paradis*, Faenza, Mobydick, 1992; e ha ora un notevole séguito in *Bur* ("Buiò", Venezia, Marsilio, 2000), raccolta assediata da memorie e da fantasmi di precarietà e instabilità.

Di Baldini converrà elencare ora, dopo l'autoedizione del *Solitèri* e quantunque i dati siano notissimi, le non numerose ma stabili e cadenzate raccolte, attestanti un itinerario ben connotato, dominato da forte continuità di fondo, ma con notevoli e progressive innovazioni.

Nel 1982, nella collana bianca di poesia di Einaudi, esce *La nàiva* ("La neve"), con *Introduzione* di Dante Isella, che ne aveva già presentato una prima scelta di testi sull'«Almanacco dello Specchio» del 1980. La raccolta ripropone *E' solitèri* (con la caduta di qualche testo e un'accurata revisione) e nuovi componimenti. Nel 1988, ancora per Einaudi, è stampato *Furistìr* ("Forestiero"), introdotto da Franco Brevini. La quarta raccolta poetica, *Ad nòta* ("Di notte"), esce nel '95 per Mondadori, con *Presentazione* di Pier Vincenzo Mengaldo. E nel 2000 Einaudi ripubblica con varianti *La nàiva* e *Furistìr* e colloca in terza sede la nuova raccolta *Ciacri* ("Chiacchiere"): il tutto sotto il titolo collettivo *La nàiva. Furistìr. Ciacri*. Il volume (ben 355 pagine di testo) accoglie dunque quasi tutta la produzione di Baldini, escluso *Ad nòta*, e la sottopone a importante e calibratissima revisione³.

Finalmente, la sesta e ultima raccolta, *Intercity*, esce da Einaudi nel 2003. Qui si vedono al massimo le innovazioni che si dicevano, le quali investono in particolare il lavoro sul linguaggio e sul rapporto italiano/dialetto, oggetto per Baldini di costante e acuminata riflessione.

La larga e varia interferenza dell'italiano nel dialetto, mai così copiosa, riflette gli imponenti cambiamenti sociolinguistici e ricava dall'osservazione del fenomeno soluzioni molto inventive, con intarsi arguti tra le due lingue, dove quasi sempre l'intrusione massiccia dell'italiano è quello della lingua standard e multimediale, della banalità, del luogo comune.

Due dati anche per il teatro: nel '93 veniva rappresentato a Ravenna per l'interpretazione di Ivano Marescotti e pubblicato per la Ubu libri di Milano diretta da Franco Quadri (con introduzione di Renata Molinari), il primo monologo in romagnolo, *Zitti tutti!*. Il testo è stato raccolto nella silloge einaudiana del '98, *Carta canta*.

3. Su cui si vedano le pagine 205–218 del mio *Per non finire*, cit., e le recentissime di Alfredo Stussi in *Storia linguistica e storia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 326–336.

Zitti tutti! In fondo a destra, insieme con l'altro testo teatrale in romagnolo *Carta canta* — rappresentato a Genova nella stagione '97-98 con l'interpretazione dello stesso Marescotti — e con un terzo monologo in italiano *In fondo a destra*⁴. «I primi due raccontano storie di paese, il terzo una storia di città»: così Baldini stesso nella *Nota* iniziale del volume), accomunate dal «rischio di far ridere. Ma in fondo chi l'ha detto che dalla disperazione si può solo piangere?» (ibid.), con una fedelissima continuità rispetto alla poesia, sia nella forma del monologo torrenziale, sia nella folgorante combinazione di realtà e fantasia.

Accompagnato dal 1980 in avanti, quando Dante Isella gli presentò autorevolmente una scelta di poesie della prossima *Nàiva* einaudiana sull'«Almanacco dello Specchio», dal consenso della critica più autorevole⁵, Baldini è stato definito un «poeta della realtà» (Mengaldo), grazie al tenace attaccamento a una lingua rigorosa, obiettiva, e ai dati minuti e concreti dell'esperienza, senza che ciò limiti e contenga lo straripare felice dell'estro fantastico che ne spinge le grandi poesie-racconto.

Interessante poi che la sua poesia si accordi nel fondamentale anti-lirismo, nel contrappunto dialogico e polifonico, nell'incontro con i ritmi e le dinamiche del parlato, con le maggiori tendenze della poesia secondo-novecentesca. Ma dentro coordinate comuni Baldini segue, come è ben chiaro, vie proprie e molto originali, che discendono con magistrale coerenza dalla scelta delle voci monolo-

4. Se ne vedano ora, proposti a mia cura, un *Prologo* e un *Epilogo* inediti in volume, che ne avevano arricchito nell'estate 2003 la prima rappresentazione al Festival di Santarcangelo, per la regia di Federico Tiezzi e l'interpretazione di Silvio Castiglioni («Strumenti critici», n. 109, settembre 2005).

5. Le eccellenti prefazioni di Isella, di Brevini e di Mengaldo, già citate, hanno orientato profondamente la ricezione e la comprensione critica di Baldini. Nel frattempo sono intervenuti altri contributi d'insieme di interesse (Bocchiola, Stussi, Cucchi, Benini Sforza, Benzoni, Giannoni), ora tutti inclusi nella silloge *Lei capisce il dialetto? Raffaello Baldini tra poesia e teatro* (Ravenna, Longo, 2003), che per le cure di Giuseppe Bellosi e Manuela Ricci raccoglie le principali interviste e una ricchissima selezione della bibliografia critica. (Il titolo è ricavato argutamente da una battuta italiana di un pezzo di *Intercity*, *Se sofà*, "Sul sofà", v. 97). Aggiungo solo, tra le ultime acquisizioni critiche, le pagine su Baldini del recentissimo volume di Beccaria su cui ho aperto questo mio lavoro, e inoltre: A. Srussi, *Storia linguistica e storia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2005 (soprattutto nel capitolo finale, *Aspetti della poesia dialettale contemporanea*); e G. CONSONNI, *Per Raffaello Baldini*, «Strumenti critici», n. 2, maggio 2005.

ganti e dall'adesione al parlato: scommessa impegnativa e ambiziosa, ne tiene desto il talento sollecitandolo a continue invenzioni, specie nel campo del ritmo e della sintassi.

Ecco perché Baldini è strepitoso nel procurare inversioni nell'ordine delle parole, nell'accavallare e accumulare incisi, pause, inciampi, sovvertimenti del discorso, mutamenti di progetto, sospensioni, dislocazioni, nell'inseguire deittici, tratti fatici e conativi.

Tutto ciò appartiene fisiologicamente alle logiche sconnesse ed emotive del parlato, che Baldini ricrea splendidamente con grande naturalezza.

La struttura sintattica continua, prevalente dalla *Nàiva* in poi, è priva di pause interpuntive forti, ma è sforbiciata dalle virgole, e si sfrangia in continue interruzioni, deviazioni, incisi congeniali a personaggi perlopiù analitici, contorti, strambi se non nevrotici.

Il monologo è via via di dimensioni più estese, dal più lungo del primo libro, *Cuntantès* ("Contentarsi"), di 106 versi, al maggiore in assoluto, *Aqua* (in *Furistir*, seconda edizione), che arriva ai 435, vertiginosamente ingarbugliato.

Affine spesso la psicologia dei parlanti: perplesse, stralunate, tormentate da assilli e patemi. E sotto questo linguaggio slabbrato e inconcludente agisce una spinta compulsiva alla parola, che tenta all'infinito la comunicazione nella coscienza implicita di non raggiungerla mai.

Inoltre l'io parlante è sempre un "locutore ingenuo", di ceto piccolo-borghese, di volta in volta diverso, e diverso dall'autore. Tante voci in scena per un teatro di solitari, abitato perlopiù da ossessioni e fobie, ma anche visitato da momenti vitali (i fini ritratti femminili e amorosi, le arguzie irresistibili).

Il dialetto e il riferimento al più potente registro comico (di Porta, dell'anche più vicino Belli, del ravennate Guerrini), compatibile con aperture dolorose, si congiungono in Baldini con una resa del reale modernissima, frammentata e discontinua, anche perché gestita dalla prospettiva sempre parziale e reticente del monologo.

Significativa e insolita è la combinazione tra l'adesione a una circoscritta realtà ambientale e linguistica, e l'accoglimento di poetiche moderne concentrate su ambiguo sentimento di alterità, straniamento, crisi d'identità; per cui molti lettori hanno fatto con ragione il nome esemplare di Kafka e, per il teatro, di Beckett o di Bernhard.

da *Furistìr*, in *La nàiva Furistìr Ciacri*

Bèla

La tòurna d'ogni tènt, par la su mà,
 la sta póch, du tri dè, la n scapa mai,
 mè pu a so sémpra fura.
 A la ò incòuntra par chès, tla farmacéa,
 «Mo quant'èll ch'a n s'avdém?»
 la m'è pèrsa piò znina,
 «T'é i cavéll chéurt», ch' la i éva lóngh, sal spali,
 la à çéus i ócc: «Ta t'arcórd di mi cavéll?»

Vinicio u i éva fat una pasiòun.
 E li gnént. Sa chi ócc véird e e' maiòun zal.
 U i era ènca andè dri Lele Guarnieri,
 e la dmènga l'avnéva da Ceséina
 a balè un biònd s'una Giulietta sprint.
 Mè, la era tròpa bèla, a n m'arisghéva.

Dop a la ò cumpagnèda fina chèsa,
 la à vért, ò détt: «Cs'èll ch'avrébb paghè 'lòura
 par no purtè i ucèl!»,
 la à ridéu: «A s'avdém fr'agli èlt vint'an»,
 pu da e' purtòun custèd, préima da céud,
 la m'à guèrs: «Ta m piesévi»,
 senza réid, «Quanti nòti a t'ò insugné!»

Bella. Torna ogni tanto, per sua madre, | sta poco, due tre giorni, non esce mai, | io poi sono sempre fuori. | L'ho incontrata per caso, in farmacia, | «Ma quant'è che non ci vediamo?», | mi è sembrata più piccola, | «Hai i capelli corti», che li aveva lunghi, sulle spalle, | ha chiuso gli occhi: «Ti ricordi dei miei capelli?» || Vinicio ci aveva fatto una passione. | E lei niente. Con quegli occhi verdi e il maglione giallo. | Le aveva fatto la corte anche Lele Guarnieri, | e la domenica veniva da Cesena | a ballare un biondo con una Giulietta sprint. | Io, era troppo bella, non m'arrischiavo. || Dopo l'ho accompagnata fino a casa, | ha aperto, ho detto: «Cosa avrei pagato allora | per non portare gli occhiali!», | ha riso: «Ci vediamo fra altri vent'anni», | poi dal portone accostato, prima di chiudere, | m'ha guardato: «Mi piacevi», | senza ridere, «quante notti l'ho sognato!».

da *Ad nòta*

Te fóuran

L'à ravié ch'u i ziréva alè datònda,
 u i à dè un chélz, l'è tòuran,

u s'è mèss a miulé, u i è 'ndè tra i pi,
léu l'era dal do e mèz che l'infurnéva,
a la vzéiglia 'd Nadèl, sa tótt' cal dònì,
u i è mòunt sòura che un èlt pó l'arbólta
un padlòun, l'à smuclè, t si 'ncòura aquè?
un capitò, pin 'd bréugli,
u l'à ciap pr'e' cupètt e u l'à bótt dréinta.

Nel forno. Ha cominciato che gli girava attorno, | gli ha dato un calcio, è tornato, | s'è messo a miagolare, gli è andato tra i piedi, | lui era dalle due e mezzo che infornava, | la vigilia di Natale, con tutte quelle donne, | c'è montato sopra che un altro po' ribalta | un padellone, ha tirato un moccologo, sei ancora qui? | un trovatello, pieno di croste, | l'ha preso per la collottola e l'ha buttato dentro.

Un passato senza tempo

L'Archivio Chiappini in Roma

DI SILVIA ZINGARETTI

L'Archivio Chiappini, conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma e consultabile presso la Sala Manoscritti e Libri Rari, nasce il 23/11/1970, data della donazione alla Biblioteca da parte dell'omonimo nipote, unico erede e depositario di tutti gli scritti editi e inediti di Filippo Chiappini, medico, filologo e poeta romano. Tale archivio riveste particolare importanza non solo per la sua completezza e integrità (comprende infatti il materiale edito e inedito dello scrittore, versi, scritti letterari, filologici, teatrali, aneddotici, scientifici, eruditi, nonché i vari carteggi) ma anche perché, aggiungendosi al già considerevole fondo degli autografi belliani, permette alla Biblioteca di approfondire e ampliare la presentazione del panorama culturale della Roma dialettale dell'800.

Filippo Chiappini (1836-1905), romano, laureato in medicina, insegnò per circa trent'anni materie scientifiche nella Scuola Superiore Femminile "Erminia Fuà Fusinato". I suoi numerosi scritti di medicina, fisica, chimica, zoologia, botanica e cosmografia documentano la serietà della sua preparazione e il notevole impegno scientifico. Nello stesso tempo, uomo colto e studioso di grande apertura e varietà d'interessi, il Chiappini coltivò la poesia, soprattutto quella dialettale. È da un'attenta osservazione delle scene quotidiane popolari che nascono i sonetti, i poemetti, gli scritti sul teatro romano, quelli aneddotici e folkloristici, da cui emergono, caratterizzate, alcune figure tipiche di romani dell'epoca, storielle sulle loro abitudini, costumi e credenze.

Dotato di una salda preparazione umanistica, scrisse anche epigrammi e versi latini a carattere satirico-morale, dedicandoli poi ai suoi amici. Fu filologo serio e attento: oltre alle più note 5.000 schede del vocabolario romanesco, numerosi e interessanti risultano, infatti, i suoi scritti dialettologici e i suoi appunti sparsi sull'origine e spiegazione di termini caratteristici e modi di dire del popolo di Roma.

I carteggi testimoniano dei rapporti che il Chiappini intrattenne con alcuni esponenti del mondo culturale romano dell'epoca, quali i poeti Luigi e Rosa Taddei, Giambattista Meccari, Luigi Ferretti, il commediografo Luigi Randanini, l'avvocato Ottavio Pio Conti e altri. Merito di questi carteggi, e soprattutto di quelli riguardanti la briosa corrispondenza che egli tenne con il farmacista di Torrita Domenico De Giovanni, è che grazie ad essi possiamo approfondire la conoscenza del Chiappini uomo. Dalle lettere tra i due amici, infatti, traspare non solo l'intesa spirituale ma anche l'umorismo, l'amore per la ricerca e lo studio, una visione serena della vita di Filippo Chiappini. D'importanza fondamentale, inoltre, fu la sua collaborazione con il Morandi, mentre questi attendeva all'edizione dei sonetti belliani¹.

La varietà degli interessi culturali del Chiappini è, infine, testimoniata dalla presenza di scritti eruditi e di argomento vario, che costituiscono una fonte preziosa di notizie d'ogni genere.

Cento sonetti, di cui il Chiappini stesso aveva preparato la redazione per la stampa, furono pubblicati postumi dal nipote Gino; sono stati inoltre pubblicati il vocabolario romanesco², la biografia del burattinaio romano Ghetanaccio (Gaetano Santangelo³ e quella del commediografo Luigi Randanini⁴, l'*Avviso strasordinario*⁵ che annuncia la rappresentazione al Teatro Pallacorda della

* Per il centenario della morte di Filippo Chiappini.

1. G.G. BELLÌ, *I sonetti romaneschi* a cura di Luigi Morandi, S. Lapi, Città di Castello, 1886.

2. F. CHIAPPINI, *Vocabolario Romanesco*, Leonardo da Vinci, Roma, edizione postuma delle schede a cura di Bruno Migliorini, con aggiunte e postille di Ulderico Rolandi. La prima edizione è del 1933, le successive del 1945 e del 1967.

3. In «Il volgo di Roma, Raccolta di tradizioni e costumanze popolari», a cura di Francesco Sabatini, I, Ghetanaccio, memorie per servire alla storia dei burattini raccolte da F. Chiappini, Ed. Loescher & C.°, Roma, 1890, pp. 9-33.

4. A.R.C. 4, VII, (Scritti Vari), 1, cc. 1-17.

5. A.R.C. 4, III, 6, C. 25, 21-24.

Didone abbandonata di Pietro Metastasio, tradotta in romanesco da Alessandro Barbosi⁶ e il carteggio con il Morandi⁷.

Il materiale dell'archivio Chiappini, una volta giunto in Biblioteca è stato diviso in otto grandi sezioni, ciascuna delle quali raggruppa scritti relativi ad uno stesso argomento.

La I sezione "VERSI" comprende tutti i componimenti poetici di Chiappini in lingua latina e in dialetto romanesco; la II "TEATRO" comprende gli scritti personali del Chiappini per il teatro e sul teatro, notizie varie sui personaggi e le maschere, gli elenchi delle stagioni teatrali romane raccolte dal Chiappini stesso ecc.; la III "EPISTOLARI" riunisce i vari carteggi che testimoniano la fitta corrispondenza del Chiappini con amici ma anche esponenti del mondo culturale dell'epoca; la IV "ANEDDOTICA" riunisce scritti vari sui costumi dell'epoca, episodi di folklore, argomenti di medicina popolare e vari altri; la V "SCRITTI DI ERUDIZIONE"; la VI "SCRITTI SCIENTIFICI" contiene appunti del Chiappini su argomenti diversi, medicina, chimica, fisica, cosmografia, fisiologia, zoologia e botanica; la VII "SCRITTI VARI" e infine l'VIII "VARIA" che contiene documenti personali e relativi alla Scuola "Erminia Fuà Fusinato". Le schede del vocabolario romanesco e le schedine della Società e dei sodalizi dei romani sono stati collocati in tre scatole a parte⁸.

Di maggiore interesse appaiono la I e la II sezione dell'archivio. I componimenti della I sono scritti su fogli di piccole dimensioni, a volte singoli, a volte riuniti in fascicoletti. I fogli singoli sono scritti su una facciata e a volte anche sul retro. L'inchiostro utilizzato è prevalentemente di colore nero, in percentuale minore di colore viola. In alcuni casi le correzioni dell'autore risultano essere di inchiostro di colore diverso, il che sembrerebbe indicare che esse siano state apportate in un secondo momento, forse in fase di rilettura del componimento. Tali correzioni non risultano essere comunque quasi mai determinanti. Sono presenti anche ritagli di giornale e fogli a stampa. I ritagli di giornale si trovano soprattutto nella parte della sezione n. 8, una sorta di raccolta varia di articoli, componimenti e riproduzioni di poesie di altri autori, alcuni noti, altri un po' meno. È comunque

6. L. BIANCINI, *La Didona der Metastazio Metastasio e il teatro popolare romano*, in *Metastasio nell'Ottocento* – Atti del Convegno (Roma, 21 settembre 1998), a cura di F.P. Russo, Aracne, Roma, 2003.

7. P. GIBELLINI, A. TUZI, A. SPOTTI, "Al tempo del Belli..." *Il dialetto dei Sonetti nel carteggio Morandi-Chiappini*, collana monografie n. 2, Centro Studi "Giuseppe Gioachino Belli", Bulzoni, Roma, 2002.

8. A.R.C. 4, VIII, 6-8.

importante sottolineare come proprio questi documenti attestino la grande vivacità culturale del Chiappini, nonché la varietà e vastità dei suoi interessi, di cui si accennava in premessa.

La sezione ci consente di tracciare un profilo abbastanza chiaro del Chiappini poeta, in grado di passare con risultati sempre apprezzabili dal tono arguto e a volte sferzante di alcuni sonetti, e soprattutto degli epigrammi e delle satire, alla saggezza popolare di altre composizioni, che riecheggiano le atmosfere belliane (a tal proposito il timore del Chiappini di essere accusato di aver "rubacchiato" dal repertorio del Belli è espressamente manifestato ne *Le litanie*)⁹.

Tra gli epigrammi ricordiamo *A Pasquale*, *A Merlino*, *I funerali di un celebre chirurgo*, *Miles gloriosus*, *A Damiano*, *L'asino sapiente*; tra le satire *Elixir tonico-ricostituente preparato dal chimico-farmacista Alessandro Ricciardi*, *Il mio ritratto*, *Un invito a pranzo*, *Scettico*, e *me ne vanto...*; la canzonetta per pianoforte *Io t'amerò* con successiva satira di traduzione; l'improvviso *Il mio onomastico*; i versi satirici *Per Nozze*, e quelli scritti a commento del sonetto *Ai suoi antichi scolari Monsignor Francesco Regnani al finire del pranzo del 28 Maggio 1893*¹⁰.

Per quanto riguarda i componimenti d'occasione, risalenti alla seconda metà dell'Ottocento, ricordiamo le poesie *Nel giorno onomastico di Filippo Canini* e l'ironico, arguto *A Peppino M.*¹¹; i versi per nozze¹²; l'aulico *Al mio caro Gaetano Ruiz in occasione del suo giorno onomastico 7 agosto 1859*¹³; le sestine de *Il processo dell'anno 1858*¹⁴.

Citiamo anche, quali curiosità, le annotazioni dell'autore che spiegano, ad esempio, che leggendo alcuni versi occorre far corrispondere a essi gesti quali «segnarsi una croce sulle labbra col pollice della destra» in *L'ammalato a ddieta*¹⁵ o «queste parole s'accompagnano toccandosi il naso con la punta dell'indice, atto che il popolo usa per significare che una cosa abbia cattivo odore» in *L'unnici dicembre 1866*¹⁶ oppure «La parola "accusi" si accompagna prendendosi il naso tra il pollice e l'indice» in *Er sor Pacifico*¹⁷.

9. A.R.C. 4, I, 12.

10. Tutti in A.R.C. 4, I, 5.

11. *Idem*.

12. A.R.C. 4, I, 11.

13. A.R.C. 4, I, 10.

14. *Idem*.

15. A.R.C. 4, I, 12.

16. *Idem*.

17. *Idem*.

Innumerevoli i sonetti dai quali emerge lo spirito arguto e popolare di Filippo Chiappini, tra i quali citiamo *De prima botta*, *Doppo otto giorni*, *Er vitalizio*, *Li mezzaroli*, *L'infermiere de Saspirito*¹⁸, *Er vino*, *Pijatela*, *La moje*, *La bizzoca*, *Li cavalli de li cardinali*, *Le lacrime der Santo Padre*, *La signora alletrata*, *Troppo tardi*, *La lègge è uguale pe' ttutti*, *Er gabbolista*¹⁹. Questo spirito popolare in verità tende un pò a scadere in *In fin de tavola*, *L'abbate Giannini*, *Cacio tosto*²⁰.

Il tono ironico di altri sonetti quali *Povero Tito!*, *La pidocchia ari-fatta*, *La visita a l'ammalato*, *Missa sine credo*²¹ si fa poi tagliente, graffiante, in *Carità pelosa*, *Requiameterna*, *L'incennio*, *Er coco*, *A ssapello*, *L'archidetto cascato da la fabbrica*, *La lezione de mamma*, *Core de donna*, *Li nani americani ar Quirino*, *Mo sémo sarvi*, *Er diputato de la bonificenza*, *In sala de Sua Eminenza*²², violento in *Er piatto rotto* o *Er patre der poeta paino*²³.

Da sottolineare inoltre la saggezza che traspare tra le righe di *Vò aripiove*²⁴, *Er gobbo*, *La serva pericolosa*²⁵; le scenette di vita popolare efficacemente disegnate in *Er tresette*, *La briscola*, *In chiesa*, *La duca-zione*²⁶, *Li muratori*, *E' rrosario co' lo scardino*, *Tra du' serve*, *Vicino al confessionale*, *Le lettanie giù e su*²⁷; la beata innocenza dei bambini protagonisti di *L'angiolo custode*²⁸, *Le crature* e *Lojo de riggine*²⁹. In altri sonetti risaltano note qualità del popolo romano quali l'ospitalità (*La colazione de Pasqua*)³⁰ o vengono presentati personaggi tipici quali il "cerarolo" (*Er cerarolo*)³¹. Innumerevoli anche i sonetti dal tono patetico, quasi immancabili nel repertorio dialettale romanesco, come *El dindarolo*, *Mi' madre*, *Li regazzini a li bagni*³², *La casa indove so' nato*, *Sotto Natale*, *La famija bona*, *La famija cattiva*, *Er zio ar nipote*, *Er*

18. A.R.C. 4, I, 3.

19. A.R.C. 4, I, 12.

20. *Idem.*

21. *Idem.*

22. *Idem.*

23. A.R.C. 4, I, 3.

24. *Idem.*

25. A.R.C. 4, I, 12.

26. A.R.C. 4, I, 3.

27. A.R.C. 4, I, 12.

28. A.R.C. 4, I, 3.

29. A.R.C. 4, I, 12.

30. *Idem.*

31. *Idem.*

32. A.R.C. 4, I, 3.

*canario de Maria*³³. Colpisce infine la logica stringente de *La pena de morte, L'omo e 'r somaro, Ppurcia e ppurcino, Er gabbolista, L'orso de l'Apollonia*³⁴. Protagonista, quasi sempre negativo, di alcuni sonetti è poi il gatto (*El gatto de l'appiggionante*³⁵ e *Er gatto de la sora Tata*)³⁶.

Molto graziosi gli stornelli³⁷ e divertente la spiegazione in versi dell'origine del proprio cognome ad un amico³⁸.

Ancora si sottolineano brevi annotazioni dell'autore (per esempio *La vedova ch'aripija marito* e *Onore e disonore*³⁹ recano in calce la seguente scritta «stando in letto ammalato nell'ospedale di S. Spirito» seguita dalla data), piccole curiosità (in *Li regazzini a li bagni – La partenza*⁴⁰ la data 18 8bre 1876; *Vicino ar confessionale*⁴¹ è l'unico caso in cui nella data è riportato anche il luogo, Torrita).

Tornando all'abile descrizione del Chiappini delle scene di vita popolari non possiamo non citare le introduzioni dell'autore stesso ad alcuni sonetti, introduzioni nelle quali descrive con efficacia avvenimenti, spesso anche storici, che hanno segnato, in modo più o meno rilevante, la vita della città nel periodo descritto.

Ci riferiamo a *Li callarari, Gli scoppolettari, La presa di Canton, L'Africana*, dove l'autore prende spunto da episodi realmente accaduti per descrizioni popolari, (ne *La presa di Canton* e ne *L'Africana* è sottolineato l'eterno fascino esercitato dal mondo dello spettacolo sul popolino, tema che ritroviamo anche in sonetti come *El porrazziere musicarolo, L'Aida, Er trovatore*); *Il lavoro del marchese – annunzio bibliografico* dal tono sagace, ironico, una vera e propria denuncia sociale; *La cratura spersa*, esempio di un costume scomparso; *La confessione* e *Le litanie*, quadretti popolari abilmente rappresentati; *L'illuminazione del 12 aprile*, anche in questo caso c'è il riferimento ad un uso popolare; *La grolia der Zenatore*, dove storia e costume si intrecciano⁴².

Ci sono poi alcuni sonetti che fanno espresso riferimento ad episodi di carattere storico, come *L'unnici dicembre 1866* e *Un pezzo de*

33. A.R.C. 4, I, 12.

34. *Idem*.

35. A.R.C. 4, I, 3.

36. A.R.C. 4, I, 12.

37. A.R.C. 4, I, 5.

38. A.R.C. 4, I, 9.

39. A.R.C. 4, I, 3.

40. *Idem*.

41. A.R.C. 4, I, 12.

42. Tutti in A.R.C. 4, I, 12.

guera; altri che potremmo definire "anticlericali", come *Li cavalli de li cardinali*, *Le lacrime der Santo Padre*, *Mo sèmo sarvi*, *In sala de Sua Eminenza* e *Li piatti de Caster Gandorfo* dove lo sdegno si fa denuncia.

Per quanto riguarda i rapporti del Chiappini con Trilussa, è interessante citare i sonetti *Er cavajere novo*, *A l'amico Trilussa Stellaro der "Rugantino"*, *Trilussa ariffreddato*, *Le stelle de Trilussa*, dai quali appare evidente che il Chiappini non provasse una particolare simpatia per il poeta romano suo contemporaneo⁴³.

La II sezione è invece interamente dedicata al teatro: si tratta di sei fascicoli contenenti manoscritti dell'autore e ritagli di giornali dell'epoca, che riportano notizie varie sul teatro romano dell'800. L'autore si limita a riportare le informazioni, a volte interrompendo lo scritto con brevi commenti e precisazioni (soprattutto nel quinto fascicolo, il più corposo).

Tali informazioni, riguardanti personaggi e opere, aneddoti, descrizioni dell'atteggiamento dei romani verso il teatro dell'epoca e loro abitudini, sono rappresentate a volte da descrizioni e racconti estesi, articolati e dettagliati, altre volte invece da notizie sintetiche, quando non estremamente frammentarie fino ad appunti quasi incomprensibili, il che rende oltremodo difficile una loro interpretazione.

La scrittura appare per lo più facilmente leggibile, praticamente senza traccia di correzioni, tranne alcune eccezioni in cui la difficoltà di interpretazione nasce proprio dalle numerose correzioni apportate. Comunque il quadro d'insieme ci restituisce con fresca immediatezza immagini, colori, suoni, avvenimenti e costumi di un'epoca ricca di fermenti storici e culturali, nella città di Roma.

Oggetto è il teatro, descrizione di opere e liriche, personaggi, attori, cantanti, prime più o meno riuscite, storia dei teatri più noti dell'epoca in città, programmi delle diverse stagioni, citazioni di versi ecc., ma quello che colpisce maggiormente è la descrizione dei costumi dei romani dell'epoca e soprattutto il loro atteggiamento nei confronti del teatro, la spontaneità, ingenua, quasi infantile, con la quale il popolo di Roma accorreva in massa alle rappresentazioni, prediligendo quelle che avevano come protagoniste le grandi passioni (amori ma soprattutto combattimenti e battaglie), e dimostrando una tale partecipazione che a volte non si limitava a interloquire con gli attori («Purcinella, nu' je la dà la lettera, che c'è er tradimento»)⁴⁴. ma arrivava

43. *Idem*.

44. A.R.C. 4, II, 5.

addirittura ad irrompere sulla scena stessa per cambiare l'andamento della storia che, evidentemente, non incontrava il suo gradimento. Insomma i romani amavano il teatro, gli spettacoli del circo e la musica (come appare evidente anche da alcuni sonetti del Chiappini sull'argomento contenuti nella sezione I dell'archivio)⁴⁵.

La spontaneità con la quale il popolo viveva il rapporto con il teatro è testimoniata anche dal fatto che la gente portava con sé i pasti da consumare durante lo spettacolo («Non c'era famiglia di romaneschi che andando al teatro Pace non si portasse la pizza di polenta, la cartata di fritto comprato dal friggitore e il suo bravo fiasco di vino») ⁴⁶, senza contare che il giudizio veniva immediatamente espresso con grandi urla o applausi o fischiate solenni e prolungate.

Spontaneità quindi, e anche passione per le cose semplici, come gli spettacoli con i burattini: all'epoca erano anche o forse soprattutto gli adulti che, al suono della "pivetta", accorrevano in massa per vedere Ghetanaccio e il suo solito improvvisato spettacolo all'aperto. Le sue divertenti rappresentazioni non erano che anticipazioni della satira dei nostri giorni (ieri come oggi, infatti, è con le parodie che la satira sferza tutti i politici, i governanti o comunque i personaggi pubblici colpevoli di aver attirato troppo l'attenzione). Ghetanaccio appare una figura simbolo per il popolo di Roma che, oppresso, trovava in lui una sorta di "vendicatore", che al posto della spada usava un'arma altrettanto tagliente, se ben affilata... Figura dolce-amara Ghetanaccio appare però lontano dall'immagine dell'arguto fustigatore se pensiamo a lui come a una persona che come tutti lavorava per poter vivere e che, nell'indifferenza di quello stesso popolo che sembrava amarlo così tanto, era costretto quasi alla fame per la scarsità delle monete che i romani lasciavano dopo un suo spettacolo. Ancora più triste è la sua fine: già debole di costituzione, la fatica di trascinare il suo casotto sulle spalle da un punto all'altro di Roma, anche con il tempo più inclemente, gli dà il colpo di grazia e, forse malato di tisi, ancora giovane termina la sua vita in un ospedale.

Interessante anche ricordare come all'epoca lo spettacolo dei burattini non costituiva solo un divertimento popolare ma veniva anche apprezzato nelle case dei nobili, dove a volte lo stesso Ghetan-

45. Cfr. i sonetti *Er trovatore*, *Preavviso*, *El porazziere musicarolo*, *L'invito*, *L'Aida*, *L'orso de l'Apollonia*, *Li nani americani ar Quirino*, *La presa di Canton*.

46. *Idem*.

naccio, personaggio non certo paragonabile a un frequentatore di salotti, veniva invitato e al quale, in questi casi, veniva anche bonariamente perdonata qualche "caduta di gusto"...⁴⁷

Un'altra passione dei romani era il circo, e ancora grande interesse suscitavano rappresentazioni di compagnie straniere (vedi il programma dello spettacolo della compagnia acrobatica giapponese)⁴⁸.

Ci fanno sicuramente sorridere gli scritti e i ritagli sulla censura: a volte abbiamo davvero bisogno di qualche spiegazione per tentare di capire la motivazione di un taglio o di un cambiamento su parole o situazioni ai nostri occhi assolutamente "innocenti". È anche opportuno sottolineare che la censura era soprattutto di tipo politico, e quindi va inquadrata nel particolare periodo storico italiano, e come anche la censura diventa un'occasione come un'altra per permettere ai romani di tirare fuori tutto il loro spirito, commentando le decisioni dei censori nei modi più svariati e divertenti («per cui la signora Angelica era diventata la signora Armonica»; «*La Norma* a Roma si chiamava *La foresta d'Irmisul*, perciò il popolo invece di dire «Sappiate per vostra norma» diceva «Sappiate per vostra foresta d'Irmisul»; «In una commedia un Duca chiedeva corrispondenza d'amore a Teodolinda regina dei Longobardi. Il censore decise che doveva chiederle il ducato del Friuli. D'allora in poi gli arguti romani quando vedevano un giovanotto discorrere accalorato con qualche dama o donzella, dicevan tra loro: Ohe! l'amico pare che le stia chiedendo... il ducato del Friuli!»)⁴⁹.

Colpisce ancora la considerazione, espressa dall'autore in prima persona, che il «lugubre apparato» della morte in scena di Maria Stuarda, nell'omonima opera di Schiller, fosse troppo cruenta, al punto da rischiare di «sconciare una donna gravida» o provocare scosse in «una giovinetta coi nervi scoperti» o in «un giovane un po' ipocondriaco», tanto da invocare l'intervento della «pubblica Igiene»⁵⁰.

Anche gli scritti tratti dalle varie sentenze dell'epoca "Sull'abuso dei teatri" (nerbate in pubblico, ammonimenti a non esternare i propri sentimenti nei confronti del pubblico e a non parlare agli

47. A.R.C. 4, II, 3 (cc. 38). Contiene scritti sul burattinaio Gaetano Santangelo, noto come Ghetanaccio. Le pagine 1-21 (Storia di Ghetanaccio) sono state pubblicate (vedi nota 2).

48. A.R.C. 4, II, 5.

49. *Idem*.

50. *Idem*.

51. *Idem*.

attori e così via) offrono spunti di riflessione⁵¹.

Divertenti sono invece i riferimenti alle varie "papere" commesse dagli attori in scena (quanto mai attuali anche quelle, con la differenza che a noi sono molto più conosciute quelle dei personaggi della televisione)⁵².

Nella II sezione si trova anche il testo di una commedia dal titolo *Un diavolo caccia l'altro*, dall'atmosfera veneziana, venata di cinismo e misoginia. Il classico gioco degli equivoci si conclude con l'altrettanto classico lieto fine e con tanto di "tirata morale" da parte di Bernardo, uno dei protagonisti⁵³.

Tra i ritagli di giornale colpisce quello sulla morte di Petitto, storico "Pulcinella": la reazione addolorata e partecipe del popolo napoletano non può anche in questo caso non riportarci ai nostri giorni, quando la morte di alcuni personaggi pubblici, particolarmente conosciuti e amati dalla gente, provoca le stesse reazioni, la stessa commossa e intensa partecipazione⁵⁴.

L'ultimo richiamo è all'interessante anche se incompleta traduzione dell'*Aristodemo* da parte del Belli⁵⁵.

L'archivio insomma si offre come una preziosa fonte di informazioni e spunti di riflessione; e attraverso la figura di un Chiappini attento e arguto siamo introdotti con grande leggerezza in un mondo che ormai appartiene al passato, ma che non per questo ha mai smesso di esercitare un fascino profondo e senza tempo.

52. *Idem*.

53. A.R.C. 4, II, 2.

54. A.R.C. 4, II, 5.

55. *Idem*.

ALDO FABRIZI
attore e...non solo



Lo raccontano

*Gianni Borgna, Luigi Ceccarelli, Guido Di Palma,
Mario Monicelli, Renato Nicolini, Giovanna Ralli,
Piero Ricci, Tatti Sanguineti, Marcello Teodonio*

Coordina *Antonio De Benedetti*

Intermezzi di *Cielo Pessione*
con la fisarmonica di *Sandro Paradisi*



Du' spicchi d'ajo cor peperoncino

La Roma di Aldo Fabrizi

DI LUIGI CECCARELLI

È chiaro, e non ci sarebbe bisogno neanche di dirlo, che la Roma di Fabrizi è, per forza, Roma, solamente Roma. È il suo ossigeno. E lui ha dimostrato sempre di essere romano, di amare profondamente questa città e sappiamo bene come lo abbia manifestato professionalmente e seriamente in tutte le sue espressioni di artista, di autore ed attore: a teatro, nel cinema, in televisione, nella poesia, nella gastronomia. In ognuna di queste facce c'è senza dubbio una sua naturale cordialità e un'autentica paciosità che lo rendono già in partenza simpatico. Aggiungiamo poi a queste doti alcune altre numerose caratteristiche, tutte al limite di un innato cinismo storico: l'imperturbabilità, l'incuriosità, l'impassibilità, il menefreghismo o — più elegantemente — il melafumismo, quasi tutte sempre accompagnate da un velo di spocchia e di sufficienza. Dalla magica mescolanza di tutti questi ingredienti nasce il temperamento, la maschera del vero romano. È una maschera pericolosa e difficilissima da gestire perché se si deborda, se si va sopra le righe è un disastro, è solo biecamente volgare e basta. Se poi è costruita, se è di maniera, se fa il verso a se stessa è addirittura insopportabile e deprimente. Aldo Fabrizi è un romano vero e le sue caratteristiche romane sono soltanto schiette e naturali. Da acuto osservatore le riprende, le registra direttamente dal popolo con il quale è in continuo contatto. Lui stesso è un popolano, un orfano con cinque sorelle più piccole che per campare e per dare una mano alla numerosa famiglia, intraprende mille mestieri: fa il sarto, il venditore ambulante di cianfrusaglie, il postino, il "ragazzo spazzola" di barbie-

re, il pescivendolo, il lucidatore di mobili, il facchino abusivo; poi, nel 1925, con l'Anno Santo fa anche il vetturino di carrozzelle. Quanti contatti, quanti spunti così popolareschi romani ha potuto vedere e vivere Fabrizi in quei, diciamo e riconosciamolo, dolorosi anni della sua prima giovinezza. Saranno sicuramente serviti alla sua successiva carriera ma quanta sofferenza, quanta fatica per sopravvivere quando ancora non si sa di andare verso la celebrità. La chiave della sua affermazione sta comunque nella naturalezza e nella spontaneità con cui si cala nei personaggi popolari romani da lui profondamente sentiti, perché vissuti in prima persona.

Conoscenza del popolo, sì d'accordo, su persone e fatti, comici o drammatici che siano, ma anche l'approfondimento di usi, costumi, modi di dire dei romani, Fabrizi si trasforma allora in una sorta di inconsapevole etnografo, affamato di curiosità. Vuole conoscere appieno la sua Roma: è cosa indispensabile ed insopprimibile per il suo carattere. Questa anche è una delle chiavi del suo successo, la conoscenza totale della Roma popolare. La ricerca delle tradizioni popolari lo porta, fatalmente, alla poesia, quella dialettale, naturalmente. Ancora molto giovane gira dappertutto, alla caccia di spunti, d'ispirazioni, di colore locale e di osterie, specialmente le osterie che a Roma, in quegli anni (non hanno ancora quell'orribile h davanti), sono ancora il punto d'incontro, il posto prediletto dei veri romani. Luigi Volpicelli, l'illustre pedagogista e tuttologo della città, lo ricorda, verso il 1924, da "Samuele" un'"Osteria di cocina" al Ghetto, a piazza Costaguti. Lì convergono alcuni poeti romaneschi conosciuti e sconosciuti: ci sono Augusto Jandolo, Carlo Pettrich, Benito Mezzaroma tra i noti e un gran numero di ignoti vogliossissimi di apparire ed emergere. C'è anche Fabrizi, poco più che ventenne. Verso le undici l'osteria chiude al pubblico e a porte serrate comincia la tornata di poesia romanesca. Tutti possono recitare le loro composizioni «Solo Jandolo — ricorda Volpicelli — manteneva i suoi pezzi forti, sempre quelli, che declamava con abilità assai superiore al loro merito, *Li zoccoletti*, rammento per raccogliere applausi a tutto spiano, tanto da lasciare emozionati e intimiditi i novizi. Ma Fabrizi, il più ragazzo di tutti, non si spaventava. Con quei suoi sonetti di *interni* romaneschi, vivi, colti dal vero quasi riusciva a sbancare l'intera *Misticanza* di Jandolo. E il pubblico si spellava le mani».

Nei primi anni '30, credo, tra i tanti giri alla scoperta della vecchia Roma, Fabrizi frequenta "Cacarella", un buchetto di osteriola nel pieno Trastevere, tra piazza San. Giovannino della Malva e via Benedetto. È qui che s'incontra con Ceccarius per la prima volta. È l'in-

contro tra due romani che amano Roma. È una conoscenza che d'altra si trasformerà in amicizia e in reciproca stima, per sempre. Uno è un giovane, carico di entusiasmo, alle prime armi, senza arte né parte, desideroso di affermarsi in qualsiasi maniera, purché "romana", l'altro è il già maturo Ceccarius, riconosciuto e affermato nume tutelare capitolino, che di Roma sa tutto, con importanti legami personali d'amicizia con Trilussa, Pascarella, Petrolini. Proprio con Petrolini e qualche altro amico Ceccarius fa parte dei "Romani della Cisterna", accolta di devoti esaltatori di Roma, senza programmi e senza statuti, che si riuniscono in numero ristretto nel noto ristorante trasteverino: i commensali non si limitano soltanto a mangiare e, devo credere molto bene alla romanesca ma, tra l'arguzia e il buon umore, come in una libera Accademia, discutono di argomenti storico-letterari, di temi artistici, di problemi cittadini. Tutto con passione e disinteresse, con lo scopo di fare qualche cosa per la nostra Città. Da queste tavolate sono nate pubblicazioni, mostre e convegni, e da qui ha avuto inizio quella cultura "romanistica" poi in seguito consolidata dall'attuale "Gruppo dei Romanisti".

A proposito di "Cacarella" dobbiamo pensare che questa volta i due sono andati alla ricerca non di cose ma di tipi romani perché "Cacarella", più che un tipo, è uno strepitoso personaggio di quelli che rimangono impressi. Basterebbe il suo gentile soprannome per suscitare curiosità, per volerne sapere di più e perché. In realtà si chiama Costantino Dell'Uomo, è un brav'uomo ma preminentemente è un po' pauroso per cui il suo nomignolo si associa romanesca alla cacarella della sua paura e tutti lo chiamano così, però in maniera molto affettuosa, anzi non lo deridono, non lo canzonano, è simpatico, gli vogliono bene. Se le merita queste attenzioni perché, più che altro, "Cacarella" è un carrettiere a vino un po' speciale, un'amabile macchietta di una Roma che sta scomparendo. Trasporta il vino dai Castelli e in quel localetto che ha, lo vende sì, ma è come se l'offrisse, beve con gli amici, brinda; col bicchiere in mano racconta leggende, credenze e pregiudizi popolari, recita qualche proverbio, canticchia qualche ritornello, tutto fieramente vestito da carrettiere come un disegno di Bartolomeo Pinelli. Si offende se qualcuno lo chiama oste o cameriere. Lui proclama che è solo *un carrettiere a vino*; tutt'al più — spiega — si può trasformare in un Mago quando offre *l'elisire de lunga vita a 'sta pòra umanità triste e sderenata!* E va avanti a forza di sentenze, detti, modi di dire di origine popolare, pieni di buon senso, semplici, primitivi. È un misto di filosofia romanesca e di antica saggezza con

la lingua un po' legata se ha bevuto un gocchetto in più: *A 'sto monno ce se campa 'na vorta sola e 'gni lasciata è persa!*

E poi *Noiantri semo porvere...semo fatti de fanga...e quanno la fanga se secca ridiventamo porvere*. Di seguito cambia registro e sgorgheggia: *La salute sta a nummero uno, magno, bevo e nun vedo gnisuno!* Poi, sornione, canticchia: *Fiore de menta/ chi cà pochi quatrini sempre conta/ chi cà la moje bella sempre canta*. Grande soddisfazione di Ceccarius e di Fabrizi di poter assistere a un simile spettacolo, un condensato di tradizione popolare, e dal vivo, così autentico. A Fabrizi in special maniera la cosa rimane a mente tanto da riprodurla dopo sulla scena quasi per intero in un famoso monologo, tra i più belli, "Cacarella ovvero *carettiere a vino*". È uno dei tanti applauditi risultati che Aldo Fabrizi ha ottenuto attraverso il voluto e amoroso contatto con la sua Roma.

"Cacarella" è ancora un'altra volta un tema ricorrente tra Fabrizi e Ceccarius: tra gli autografi in ceramica, dell'ormai famosa collezione posta sul muro del villino di Ceccarius a S. Severa, ne figura uno di Fabrizi che ricordando la comune frequenza da "Cacarella", e il profluvio di tradizioni popolari che dilagava da quel caratteristico postarello trasteverino, così scrive: *Fiore de pane/ A Ceccarius/ si ognuno se impicciassimo pe' senel/ sarebbe un monno de felicitane. Aldo Fabrizi. Da "Er carettiere a vino"*. Uno spicchietto di una Roma amata da entrambi.

Anche io, voglio dare un personale piccolo contributo alla rievocazione di "Cacarella". Dato che i Ceccarelli abitavano in via Corsini a Trastevere, per prendere Ponte Sisto ero obbligato a passare per via Benedetta davanti all'osteriola del noto carrettiere. Ricordo che sull'insegna c'erano scritti alcuni versi, come fossero un consiglio salutare: *Si vi volete aripulire le budella/ venite a beve qui da Cacarella*. Ricordo anche lui, il *carettiere*, ormai un vecchio, stanco carrettiere romano in demolizione, seduto per strada davanti alla bottega su quelle comode sedie con la paglia, con il costume ottocentesco sempre più sdrucito. I benemeriti cronisti ed eruditi di tipologie romanesche lo danno morto nel 1947.

Fabrizi dopo il bagno popolaresco comincia a scrivere qualche poesia. Maria Cielo Pessione che ne è la nipote, attenta e amorosa vestale dell'Archivio e dei ricordi del celebre nonno, così racconta: «Lo era stato sempre un poeta accorato, malinconico e dialettale che già a vent'anni pubblicava poesie sulla rivista romana 'Rugantino'. Fu grazie a questa sua attività che entrò nel mondo dello spettacolo innamorandosi di una cantante romana, per la quale aveva scritto le

parole di una canzone che lei portò al successo. Anche per amor suo iniziò a esibirsi nei piccoli teatri di provincia per 90 lire serali in qualità di comico grottesco, con un repertorio di spassose canzoncine, e nello stesso tempo riuscì a imporsi all'ammirazione del pubblico in sale di avanspettacolo più prestigiose, duettando strofette salaci proprio con lei, con quella Beatrice Rocchi cantante dialettale già famosa in tutta Italia col nome di Reginella, che nel 1932 divenne finalmente sua moglie». È una fase importante della vita di Fabrizi, dove Roma è sempre alla base, per la sua vita familiare e per lo sviluppo del suo successo nello spettacolo.

Il repertorio teatrale è sempre di taglio romano e romanesco. Comincia a fare l'attore. Recite in provincia, vita molto simile a quella del teatro di Tespi, tanta fatica, molta esperienza, sempre crescente riconoscimento personale. Il genere romanesco piace, fa ridere, le "piazze" sono tante. Addirittura una tournée all'estero, a New York per gli emigrati, un'altra nelle neonate colonie italiane in Africa Orientale per gli italiani dell'Impero. Tante risate, qualche lacrima di nostalgia per la Patria lontana, per il romanesco che fa pur sempre parte della lingua italiana.

Arriva a Ceccarius un dono di Fabrizi. È un album di dischi Columbia, con una vistosa copertina a fiori, di macchiette e monologhi. Con mia sorella Francesca Romana stavamo ore e ore appiccicati al grammofono a manovella a sentire e a ridere come due pazzi: *Il tranviere, Lo sciatore, Il vetturino, Il postino, La partita* e altre esilaranti interpretazioni. Erano pieni di tipologie ed interrogativi tutti romani, molto studiati e di sicuro effetto comico-satirico. *Ah, li carci...! Le patate a tocchetti. Le budella...! Dice:- Mbè... Dico:- Come mbè?... Nun te vergogni? Dice: — E che so stato io?* E l'intonatissima vocetta per il "tangaccio" *Tullulù non sei più tu.*

Molti di questi numeri coincidevano col mondo di Attalo, significativo vignettista di grande popolarità in quegli anni. Per molto tempo sono stato a sentire Fabrizi al Corso Cinema quando ancora, durante l'intervallo, si apriva magicamente il soffitto e una bellissima nuvola di fumo andava in alto lungo il fianco dell'incombente Palazzo Ruspoli. Eravamo già in guerra e Fabrizi in elegante frac, forse un tantino stretto, ad arte, per far risaltare la comica pancia, recitava i suoi numeri, sempre preceduti da una canzoncina. Era molto intonato, le parole erano pronunciate molto chiaramente, cantate con naturalezza, senza svolazzi, come se parlasse con una musica di sottofondo. C'era un'orchestrina diretta dal Maestro Armando Fragna che dirigeva immobile, dava il tempo solo con le spalle e con gli occhi,

senza muovere le braccia. Ricordo che l'arrivo di Fabrizi, prima del suo numero, era basata sul suono di tromboni, corni, flauti, quasi per suggerire con la rotondità degli strumenti a fiato, il suo aspetto.

Al termine del previsto programma di monologhi e macchiette, Fabrizi era solito dialogare con gli spettatori. Era un "fuori programma" a "sipario calato", un po' particolare, sicuramente poco teatrale e inedito: niente barzellette né declamazione di versi strappacuore; né tanto meno capitava, in quest'occasione, di poter assistere allo spettacolo di quei dialoghi-battibecchi, più o meno preparati, urlati e scurrili, tra platea e palcoscenico che avvenivano spesso nei teatrini romaneschi. Era invece, questa, una conversazione fra amici che, insieme, si trovavano costretti, loro malgrado, ad affrontare i disagi e le preoccupazioni della guerra, una guerra in città. Insomma un melanconico commento ai fatti del giorno: i temi predominanti non potevano che essere, ovviamente, la borsanera, il freddo senza riscaldamento, l'oscuramento, l'allarme aereo e altre tristezze. Su tutte queste tristezze Fabrizi, e qui veniva fuori tutta la bonomia e l'antico buonsenso romano, riusciva a inserire una tale carica di umanità che attraverso una lucidissima ed equilibrata forza comica di frasi e di situazioni, stravolgeva l'amara realtà quotidiana. Lo spettacolo finiva proprio intenzionalmente in canzoncina per rallegrare, fin che possibile, la grama situazione con il notissimo *Ciavete fatto caso Ciavete fatto caso che con l'oscuramento, / se non ci sta la luna, / batti il muso ogni momento? / Se non ciavete ancora fatto caso, fatece caso ch'è proprio così! Se a volte una strofetta fa ridere beato / io resto sempre serio perché il riso è razionato. Ciavete fatto caso che come s'è fatto caso / alla luna quest'anno nun s'era mai fatto caso? Ciavete fatto caso che mormora la gente: "Perfino li cocommeri nun sanno più de gnente? Per l'olio e la pancetta ognuno ha la ragione / perché non razioniamo pur Fabrizi che ha il pancione?"*

E tante altre considerazioni, sempiterni, anche oggi, in tempi più tranquilli: *Ciavete fatto caso che mentre vi lavate i denti, svitare il cappuccio del tubetto del dentifricio, pensate sempre: "Se mi casca er tappetto dentro al lavandino come lo riprendo?" Ciavete fatto caso si quanto ce se gode / quanno ve grattate proprio nel punto indò ve rode? Si er latte lo guardate pe' bolle ce vo' un'ora / ma appena ve vortate ve va subito de fora?* Pare che le argute e sottili osservazioni di *Ciavete fatto caso?* piacquero molto al Papa Pio XII tanto che affermò: "È la *Divina Commedia* della comicità".

Poi i tre film, girati uno appresso all'altro, *Avanti, c'è posto...*, *Campo de' Fiori*, *L'ultima carrozzella*, tutti, dal principio alla fine, asso-

lutamente romani e nello spirito di Roma, la Roma di Aldo Fabrizi. Sono opere molto rilevanti per l'avvio del neo-realismo, non ancora etichettato, che c'è in ognuno. Dopo queste tre prime esperienze cinematografiche, Fabrizi diventa subito interprete di sicuro spessore e di celebrata popolarità. A tal riguardo tutti sono a conoscenza delle fasi e dello sviluppo della sua lunga carriera cinematografica di attore, regista sceneggiatore e talvolta anche di produttore; questo aspetto è stato giustamente ed abbondantemente studiato ma sarà compito degli storici e degli specialisti di studiarlo ulteriormente, fino in fondo.

Voglio ricordare, proprio per il piacere del ricordo, alcune indimenticabili interpretazioni di Aldo Fabrizi, solo quelle specificatamente "romane": il paterno e bonario bidello Orazio in *Mio figlio professore*, di Renato Castellani, lo sprezzante ed iracondo commendator Carloni in *Prima comunione*, di Alessandro Blasetti e il volgare e ricchissimo "palazzinaro" Romolo Catenacci in *C'eravamo tanto amati*, di Ettore Scola. Sono tra le migliori prove di questo attore, tipiche del registro comico-cinico-patetico che gli è maggiormente congeniale.

Arrivano a Roma gli Alleati e Fabrizi, in quella calda estate, prima di spiccare il volo dopo la grande interpretazione di don Pietro per *Roma città aperta*, monta al "Salone Margherita" alcuni spettacoli teatrali: sono tre piccole commedie che s'ispirano a fatti e situazioni dell'immediatissimo dopoguerra romano visti, come al solito, con lo spirito vivace e arguto di autore e attore che ormai lo distingue. Il debutto avviene con *Volemosse bene...* che si rifà al famoso incitamento del Sindaco Filippo Doria Pamphilj pronunciato al termine della sua prima allocuzione alla cittadinanza di Roma appena liberata e in un momento pericolosissimo di conflitto civile. La regia è di Mario Mattoli che Fabrizi rivede dopo *L'ultima carrozzella*. Agli altri due spettacoli, sempre sulla Roma del periodo "alleato", collabora Marcello Marchesi: hanno per titolo *Come si dice in inglese?* e *Hai fatto un affare*. Le commedie hanno un successo insperato. Sono campioni d'incasso, con la concorrenza di Ruggero Ruggeri al Teatro delle Arti e di Macario al Valle e con il coprifuoco che comincia alle nove di sera.

Verso il 1960 è chiamato a far parte del Gruppo dei Romanisti: ama Roma ed è felice che il suo nome sia accanto agli emeriti sostenitori e studiosi della città. Collaborerà alla "Strenna dei Romanisti" con alcune poesie sulla cucina.

Negli anni passati ho partecipato come organizzatore di produzione alla lavorazione di molti film e nel 1952 in *Altri tempi*, film ad episodi di Alessandro Blasetti, trovai Fabrizi nel ruolo di raccordo tra un episodio e l'altro: era la figura di un bancarellaro di libri,

parte perfetta per le sue corde espressive. Fabrizi, sul set, era il terrore della troupe, un caratteraccio non cattivo certamente ma scorbuto, scontroso, di poche parole, senz'altro. Lo chiamavano "Commendatore" che a quei tempi era il massimo dell'ossequio e del rispetto. L'attuale appellativo di "Maestro" non era di moda, anzi sarebbe suonato un po' poco riguardoso se non sfottente. Quando Blasetti mi presentò ricordo chiaramente in Fabrizi un moto di sorpresa e di stupore che il figlio di Ceccarius fosse capitato lì in mezzo a guitti e a gente di poco conto. Comunque tra noi, considerato il caratterino, ci fu un corretto rapporto professionale.

Qualche anno dopo, credo verso il 1960, ci rincontrammo a Monterosi, sotto Viterbo, durante una "nottata" per *La sposa bella* di Nunnally Johnson, film americano sulla guerra civile spagnola con Ava Gardner e Dirk Bogarde; Fabrizi vi prese parte, una sola "posa", un "cameo" di un eroico prete che viene ucciso. Caratterizzazione questa che non poteva più togliersi di dosso dopo *Roma città aperta* con la scusante della colta citazione. Figurarsi Fabrizi: più arrabbiato che mai, una notte freddissima, una parte che non poteva fregargliene di meno, andò in scena, borbottò qualche parola del suo americano e se ne ritornò a Roma verso l'alba. Non ebbi il coraggio nemmeno di salutarlo.

Un saluto commosso ci fu dopo la prima di *Rugantino*, la commedia musicale, tutta romana, di Garinei e Giovannini. Durante la preparazione gli autori e il costumista Giulio Coltellacci avevano preso contatto con Ceccarius per documentarsi su scene e costumi della Roma dell'800. Al termine dello spettacolo andai con mio padre nel camerino di Fabrizi per salutarlo e per rallegrarci della sua grande interpretazione. Rammento un "Mastro Titta" accaldato, sudato, distrutto però ebbro e felice per lo scroscio di applausi che aveva ricevuto lui, la compagnia e la commedia. Tanto era stanco che non si alzò nemmeno dalla poltrona, era il monumento alla sua pancia e ai suoi straordinari occhi a rana. Ma era sicuramente un monumento all'arte di Aldo Fabrizi seduto e beato, intorno al quale gli amici giravano, numerosissimi, in mezzo a tanti fiori e ad un gradevole profumo di lavanda e di borotalco.

Credo che Fabrizi, in fin dei conti, abbia avuto una vita faticata sì, ma, tutto sommato, felice e piena di soddisfazioni. Solo due cose non è riuscito a realizzare: un teatro tutto suo e un grande film romano sul Marchese del Grillo. Avere un teatro personale è un'aspirazione ricorrente dei grandi attori arrivati al pieno riconoscimento: ci riesce Eduardo a Napoli, non ce la fa Petrolini a Roma. Ci prova Fabrizi e

concretamente, tanto che, intorno al 1955 acquista il Teatro "Arlecchino", in via S. Stefano del Cacco, dietro palazzo Altieri, l'attuale Teatro Flaiano. Era nato ai primi del '900 come Teatro dei Fanciulli con spettacolo di marionette; dopo l'ultima guerra è la sede di un cabaret molto vivace, frequentato da una cerchia di intellettuali; vi si svolgono atti unici e dibattiti culturali. Poi diventa un night-club, poi ancora una traballante Casa della Cultura. Fabrizi fa fare dei lavori di restauro e di adattamento, il pittore Angelo Urbani del Fabbretto dipinge un olio di Arlecchino e cura le decorazioni della sala, attrezzature elettriche modernissime, arredamento perfetto, camerini ineccepibili. Fabrizi non ci reciterà mai. Peccato. Sono gli anni delle continue richieste cinematografiche, il periodo d'oro per l'attore, tutti lo vogliono per film buoni e cattivi. Non ha il tempo per poter formare una compagnia, per poter calcare il palcoscenico del suo "Arlecchino". In seguito, mestamente, lo affitterà.

L'altro rammarico, quello del Marchese del Grillo, è di essere arrivato tardi dopo che la parte era già andata ad Alberto Sordi. Interpretare il Marchese, personaggio del '700 romano tra storia e leggenda, è stato sempre il sogno della sua vita. Pare che persino Visconti volesse a un certo punto farne un'opera con Fabrizi. Ma le cose vanno molto a rilento; nel 1976 Visconti muore, Fabrizi non è più giovanissimo e il progetto va per aria. Ancora peccato.

Un romano così autentico, così pienamente romano non può ignorare la cucina della sua città. Fabrizi non l'ignora. Fabrizi, addirittura, l'ama. È un amore naturale con tutto il corredo oleografico e risaputo del "magnone" romano: il "panza mia fatte capanna", la "fojetta", "a' coda", "a' pajata" eccetera. Mai visto nell'immaginario un romano anoressico o inappetente. Non fa ridere. Fabrizi, per contratto, deve far ridere. La coercizione del convenzionale personaggio romano, obbligatorio per la scena, s'inserisce istintivamente nella persona privata Fabrizi che ha, ma proprio sul serio, un trasporto vero e una notevole perizia sulla gastronomia romana. Diventa quindi un valentissimo cuoco. E, ritorno alla vocazione di sempre, la passione e la competenza culinaria la mette in versi. passando dalle paste ai sughetti, dai frittarelli al pane, dalle minestre ai minestrone, Non è certo la prima volta, anzi è frequentissimo, che la cucina sia il campo più battuto della "poesia" dialettale romanesca, oltre al filone "de mamma mia bella" e di "Roma nostra che nun c'è più". Ma, credo sia fatale, è l'aria greve di Roma, che è sempre esistita e ancora esiste. Per la sua cucina Fabrizi raggruppa i vari ricettari gastronomici in sonetti, raccolti in più libri, tutti di considerevole successo commerciale ed attendibile. Una specie

de *La cucina romana* di Ada Boni in romanesco: *Pasta asciutta, Nonna minestra, Nonno pane, Ricette e considerazioni in versi*. Di grande effetto è l'incontro tra un ricettario in versi romaneschi e quella vena di umorismo caratteristico di Fabrizi, sempre presente.

Ecco, per esempio alcuni incipit su qualche considerazione gastronomica e di qualche ricetta: *Quanno se magna*. (la pastasciutta) *Io sempre: a pranzo, a cena, a colazione, / in treno, sulla nave, in aviogetto, / in mutanne, in pigiama, in doppiopetto, / in piedi, inginnocchiato, a pecorone...* Ricetta per *L'amatriciana mia*. *Soffrigete in padella staggionata, / cipolla, ojo, zenzero infocato, / mezz'etto de guanciale affumicato / e mezzo de pancetta arotolata*. Per cucinare *Pasta e cavoli*. *Du' spicchi d'ajo cor peperoncino, / ojo, guanciale, o grasso de presciutto, / a foco lento, e quanno che s'è strutto / se versa mezzo calice de vino*. Una riflessione su *Pasta e lenticchie*. *Più assai che li facioli, la lenticchia, / si se mantiè a l'asciutto, resta intatta: / ecco perché, de solito, l'inguatta / la gente poverella che strappicchia*.

Aldo Fabrizi da facondo e colorito poeta romanesco si trasforma anche in malinconico poeta romano, fra Gozzano e Trilussa. Ce lo dimostra una delle sue ultime composizioni, scritta nel 1980 per *Il Corriere della Sera*

'Na malinconia
 Quanno che te rivorti
 e guardi er tempo
 co' tutti l'anni
 ormai volati via,
 e casca addosso
 'na malinconia
 perché purtroppo co' 'sto contrattempo
 devi da preparatte
 ar "così sia".
 Senti più chiaro
 er senso der perdono
 e a comincià da te...
 diventi bono.

Aldo Fabrizi era nato il 1° novembre 1905 in vicolo delle Grotte che sbocca a Campo de' Fiori. I suoi funerali avvennero il 2 aprile 1990 nella chiesa di S. Lorenzo in Damaso alla Cancelleria. Il feretro fu portato sopra una carrozzella. Tutti i negozi che sono nelle vicinanze, in segno di lutto, abbassarono le serrande. La popolazione di Regola e Roma, tutta, diede commossa il suo saluto ad Aldo Fabrizi.

Quattro nuovi soci del Centro Studi "G.G. Belli"

Nel corso dell'assemblea svoltasi il 29 novembre 2005, i soci del Centro Studi G.G. Belli hanno tra l'altro approvato la cooptazione di quattro nuovi membri: Corrado Augias, Filippo Ceccarelli, Patrizia Costabile e Massimiliano Mancini. Fra le lettere di accettazione dei nuovi associati, tutte simpatiche e tempestive, ci piace riprodurre, per la dichiarata passione belliana, quella di Filippo Ceccarelli:

Roma, 9 dicembre 2005

Caro Mazzocchi Alemanni,

come si dice in questi casi, non essendomi mai capitato di poterlo dire, posso fare pervenire un cenno di riscontro alla sua lettera del 29 novembre usando finalmente la formula: sono onorato.

Sul serio, cioè sono onorato nel cuore e nella testa di essere stato chiamato a far parte del Centro Studi che lei presiede.

Debbo confessarle che per istinto sono e rimango restio ad associarmi. Non di rado il sodalizio si risolve in una fabbrica di imbarazzanti seccature. Ma specialmente l'attività che svolgo, con la sua stravagante discontinuità di orari e la tirannia degli impegni, mi rende impossibile dedicare tempo

ad altro che non sia scrivere, scrivere e scrivere. Il che mi piace pure, ma è un piacere tormentato e per lo più monogamo.

E tuttavia non le sarà difficile comprendere che la passione belliana costituisce per me un autentico mandato familiare.

Al di là degli interessi culturali, in qualche modo si tratta ormai di un elemento della mia esistenza e della mia stessa identità.

Sono ovviamente un poveraccio di autodidatta ma anche, come parecchi giornalisti, un discreto orecchiante. Però in redazione, nell'armadio dietro la scrivania, ci sono i sonetti.

Pronti.

E sempre bellissimi.

Quando posso, cito. Su certi argomenti, mi viene automatico; su altri "sento" che ci deve essere qualcosa, e allora cerco, confronto, rileggo, scopro.

Qualcosa c'è sempre. Insomma, lei capirà: è una storia senza fine.

Con questo stato d'animo, e un filo di complessiva inadeguatezza rispetto a ogni possibile aspettativa, accolgo appunto con onore la possibilità di essere inserito nella grande scuola dei veri patiti e "missionari" belliani.

I miei migliori saluti e auguri, mi creda

Filippo Ceccarelli

Poesie romanesche di Laura Fusetti

Il 19 gennaio 2006 il Circolo dei Magistrati della Corte dei conti in Roma ha ospitato la presentazione della raccolta dei versi romaneschi che Laura Fusetti ha pubblicato col titolo Le storie che fanno la Storia. Sono intervenuti Laurino Nardin (il cui intervento riproduciamo), Eugenio Ragni e Marcello Teodonio, che ha destinato al volumetto la prefazione che riproponiamo, assieme a una scelta di poesie dell'autrice.

Roma, 19 gennaio 2006

Laura Fusetti, *Le storie che fanno la Storia*.

«Sorrìdo perché in borsa porto libri dai quali mi aspetto che a sera da loro apprenderò su me stesso qualche cosa che ancora non so». Così lo scrittore ceco Bohumil Hrabal, prendendosi qualche libertà con la grammatica. Frase che rende bene lo spirito del lettore curioso, che affronta un libro con il proposito confessato di lasciare andare. «Di un po' quello che ti pare», mi ha detto Laura, quando le ho chiesto che voleva da me, per questa chiacchierata. E più che presentare il libro (cosa che faranno altri ben più qualificati di me), mi lascerò andare alla sua lettura, come compete a un libro che si apprezzi, per di più, scritto da una cara amica.

Che fa il lettore? Legge. E lascia che la sua fantasia, la sua sensibilità, la sua formazione, mettano in moto tutti i possibili rimandi ad esperienze proprie, ad altre letture, a riflessioni, a paralleli, ad analogie. E allora. Una prima impressione o domanda: sarà un caso che ogni volta che leggo qualcosa in romanesco (da buzzurro doc), non posso esimermi da pensare a Giuseppe Gioacchino. Mi succede anche con questo libro. E allora, *si licet parva componere magnis...* (e mi

perdoni Laura il *parve*, ma di fronte al Belli...). Trovo, per esempio, un che di belliano nello splendido sonetto *La sedia del diavolo*, in particolare nella seconda quartina, con quel diavolo infernale la cui entrata in scena è abilmente preparata. E poi i versi liberi de *La campagna romana* richiamano il belliano *Er deserto*, nonché la trepidante ansia dei viaggiatori ottocenteschi quando calavano da nord nel paese del sole e sentivano appressarsi l'urbe. Così come il bellissimo *Larbero morto*, pezzo di bravura giocato su rime e allitterazioni mi richiama il famoso *Arberone* belliano (e qui, credo, l'uso espressionistico del mezzo linguistico potrebbe anche far pensare a Marè). E ancora: uno dei momenti più belli del libro e, a mio avviso, il ricordo della nonna, figura di donna di altro tempo che non sfignerebbe nell'universo femminile belliano (e penso alle romanesche di Roberto Vighi).

E anche meno sfignerebbe la voce femminile parlante dei versi liberi *Ma indove sta l'amore?* coraggioso scorcio su un tema quanto mai realistico, forse inusuale per una poetessa.

Quasi un'istantanea che dice quanto migliaia o milioni di donne hanno provato lungo i secoli e non hanno mai osato dire. Poesia forse paradigmatica di tutto un modo di sentire, che induce a mare riflessioni sul fatto che l'anima-le-uomo si costruisce da sé le proprie prigioni e finisce per negarsi o per svilitre anche le cose più belle cui avrebbe diritto e che sarebbero a sua disposizione. In questa luce si possono leggere anche altri temi che tornano nella poesia di Laura: l'ambiente violentato e massacrato da quello stesso uomo che ci deve vivere, la guerra o gli emarginati da una società che ha troppa fretta e non ha tempo di *piantare la macchina*.

Lo strumento linguistico di Laura, il romanesco, non ha alcun cedimento al folklore. Non è usato con rimpianto per il buon tempo antico, né è sterile nostalgia di un mondo che non c'è più. Direi che è un modo efficace per prendere le misure alle cose. Agli avvenimenti, alle persone. E anche ai ricordi. Ma il libro non è solo poesia. Come giustamente nota il prefatore Marcello Teodonio, Laura si cimenta anche con la prosa romanesca, piuttosto povera di esiti significativi. E lo fa con delle traduzioni dal latino, Petronio, Giovenale, Orazio, Apuleio, Catullo. Qui il romanesco ha la sua funzione di renderci più familiari i classici. È un romanesco che suona, a orecchie estranee venute dal profondo nord, meno italianizzato rispetto ad altri autori romaneschi moderni, quindi più autentico. Ho incontrato delle espressioni per la comprensione delle quali ho dovuto far ricorso al dizionario. Tanto per dirne una: *er mammatrone* (che, secondo il Ravaro, si sente anche dire *mammatrone*, in base alla legge del minimo sforzo!). E ho incontrato anche un raffinato *dimonio* (che invece in Belli suona *demonio*), per di più felicemente e arditamente accostato a *diavolo*, *diavolo dimonio*, espressione di icastica efficacia. Ci sono poi delle immagini colorite che da sole danno la cifra di uno stile: *gli alberi pizzuti, si divertiva un frego, neri come un'or de notte, un contorno che le vede...ecc.* La famosa cena di Trimalcione, riletta in questo schietto linguaggio, dà il via a riflessioni e reminiscenze varie che il latino dell'originale tendeva a frenare un po'. Ed ecco che il tema dell'abbondanza perfino esagerata di cibi mi ha richiamato quello stesso Bohumil Hrabal dell'esordio, il quale in *Ho servito il re d'Inghilterra*, riprende questo tema classico del cibo come sfida alle stesse leggi fisiologiche: è un cinghiale in Petronio, sarà un cammello in Hrabal. Cibi ripieni di altri cibi, quasi che l'uomo non volesse accontentarsi mai, volesse

cancellare ogni limite alla propria ingordigia, perfino quello del proprio ventre che, come tutto ciò che è umano, è pur sempre limitato, fisicamente limitato. I romani, si sa, avevano trovato una soluzione anche a questo: una penna di fagiano *ar gargarozzo*, vomito, e via di nuovo. Operazione lercia, orrenda (oltre tutto, vomitare fa male...). A seguito della quale il mangiare diventava fine a sé stesso (aberrazione filosofica, perché, come dice Kant, solo l'uomo è fine a sé stesso). Anche i francesi moderni usano dire: *On ne mange pas pour vivre, on vit pour manger*. I quali francesi sono però ben più raffinati e del mangiare fanno un'arte. Del mangiare e del bere. Non per niente aggiungono anche che ci sono due modi per offendere il vino: non berne affatto e berne troppo. Epicuro ho idea che mai si sarebbe provocato il vomito. Ma il mangiare fine a sé stesso induce anche altre considerazioni. Che, guarda caso, richiamano ancora una volta il Belli e la sua suddivisione dell'umanità fra chi mangia e chi non mangia, ovvero *pancia piena non crede al digiuno*. Emblematico in questo senso il sonetto *Er giro delle pizzicarie*, vero inno al cibo fatto da uno che sa che quelle cose non sono né saranno mai per lui! Che cosa penserebbe oggi quel popolano e che cosa penserebbe Peppe nostro se vedesse l'atto del masticare scisso e reso autonomo dall'atto del nutrirsi (*chewing gum*)?

Altri tempi! Altri tempi, sì. Ma l'umanità è ancora divisa fra chi mangia e chi non mangia. E il vomito, oggi, si presenta sotto altre forme. Ho letto che una certa quantità di cereali prodotta nel Terzo Mondo, se consumata in loco, nutrirebbe una decina di persone. Ma viene invece trasportata nel ricco e opulento Occidente dove viene trasformata in mangimi che prenderanno la via dell'esofago di pasciuti occidentali, passando per la fase dei mangimi e degli allevamenti intensivi di ignari animali. Occidentali che non si autoprovocano più il

vomito, ma che, in compenso, sono afflitti da obesità e tutta una serie di altre malattie del metabolismo (il vomito moderno?). Quanti occidentali nutrirà quella stessa originaria quantità di cereali? Dieci? No. Al massimo tre. E la penna di fagiano è sostituita dalle cure dimagranti che costano un occhio: si spende per mangiare, ma si spende anche per non mangiare. Del resto i romani che si rimpinzavano in quel modo indegno riservavano lo stesso trattamento anche agli animali, che poi sarebbero finiti sulle loro tavole; alle oche in particolare. Dice Orazio al verso 88 della satira ottava del secondo libro: *iecur ficis pastum anseris albae*. E Laura rende con il romanesco *Un fegheto d'oca ingrassato a fichi*. Piccolo gioiello etimologico. Sapendo che l'italiano (e il romanesco) derivano dal latino, viene spontaneo chiedersi: che fine ha fatto la parola *iecur*?

Questa parola che ci metteva in crisi se solo aveva la furbizia di presentarsi in casi diversi dal nominativo, all'epoca delle nostre versioni dal latino, dove è andata a finire nelle lingue neolatine? L'italiano ha *fegato*, il francese *foie*, lo spagnolo *higado*, il friulano *fiât*, il romeno *ficat*... Il romanesco di Laura ha *fegheto* (variante che ricorre una sola volta in Belli, mentre più frequente è *fedigo/fedico*; ma si trova anche *feghete* e *feghetelli*). Ma di *iecur* non c'è traccia. Che sia finito nel linguaggio medico-scientifico? No, qui il posto è occupato dal greco *epar-epatos*... No, la parola *iecur* è sparita del tutto. Sostituita da... da che cosa? Dai fichi che si davano alle oche, ipernutrendole a forza, appunto, *iecur ficatum*. Il sostantivo è caduto e l'aggettivo si è sostituito. Un'interessante storia di parole che cambiano, viaggiano, spariscono ecc. mirabilmente sintetizzata da questo *Un fegheto d'oca ingrassato a fichi*. Il lettore curioso si è lasciato trasportare... ma se il trasporto è avvenuto, vuol dire che il libro che aveva per le mani è stato capace di susci-

tarlo. Quindi, per ciò stesso, è un libro riuscito. Lo metterò nello scaffale della mia biblioteca dedicato a Roma e alla sua parlata, appoggiato, guancia a guancia, con un'edizione dei sonetti del grande Belli. A portata di ri-lettura, nel caso che dovesse venirmi l'uzzolo di farmi apprendere qualche cosa su me stesso che ancora non so.

Laurino Nardin

Prefazione

«... e lui nun m'arisponnel!»

La poesia di Laura Fusetti vive tutta nel presente: non rimpiange il passato, secondo un abusato e insopportabile luogo comune della poesia dialettale nostalgicamente volta a rievocare un tempo che si vuole felice, e diffida del futuro, anzi per meglio dire, non conosce futuro. Il passato non affascina e non consola, perché è fatto di ruderi, di briganti, e di ponti sommersi, e l'atteggiamento rimane impassibile e distaccato. E anche quando lo sguardo si sposta nei secoli a recuperare le splendide civiltà antiche, l'attenzione si concentra significativamente a riscrivere gli episodi più granduignoleschi della letteratura latina, le tre cene classiche, in cui la materia trionfa e una malinconia inspiegabile si insinua nelle pagine che esaltano il cibo, la festa, l'amore.

Doppiamente coraggioso e pregevole, dunque, questo tentativo, tanto più importante giacché la letteratura romanesca, ricca di poesia, è poverissima di prosa. Ma anche sul piano della memoria personale la rievocazione non consola, perché se restituisce quasi l'odore di certe chiese e certe infanzie romane, d'altra parte comunica anche l'affanno turbato ed emozionante di una bambina costretta a seguire passi più grandi di lei, per partecipare a rituali sconosciuti e minacciosi.

Se questo è il passato, il futuro è l'apocalisse e il mistero, inquietante e sospeso, che atterrisce e respinge. Alla fine, ma anche all'inizio, resta solo il presente, fatto di guerre, di rumori e di fastidi, di traffico impazzito che nega la possibilità stessa d'una pausa per confrontarsi con la memoria, di barboni costretti ai margini dell'opulenza violenta, di alberi rinsecchiti, d'una campagna assolata.

C'è solo lo spazio per momentanee lucide follie, occasioni di condivisione conviviale tra cibo e parodie, che vanno vissute con la coscienza della loro precarietà.

Eppure anche in questa ferma e consapevole accettazione della realtà che si impegna a recuperare la parola nella sua essenza di suono, in una poesia che alterna la cantabile classicità del sonetto alla frequentazione d'una cifra fatta di asindeti e di paratassi, di sobrie anafore e sapienti assonanze, postdellarchiana e postrilussiana, un po' intimorita e un po' attratta dall'espressionismo dei neodialettali e dall'idioletto di Marè; eppure, dico, in questo groviglio di modi e forme, in un angolo riposto, in un nascondiglio sospeso tra coscienza e follia, si ritrova l'illusione di sempre: la necessità di credersi un pezzo di quelle storie che fanno la Storia.

Marcello Teodonio

LE STORIE CHE FANNO LA STORIA

Sogni de gloria

Come l'aquile vecchie che appollate
drent'a un nido sconquassato dar
tempo,
aspetteno 'na primavera nova
pe' spiccà er volo e dominà li cèli,
così stanno inguattati sti ruderi romani
tra l'ellere e l'ortiche,
e pareno aspettà solo un commanno
pe' riarzasse da terra,
sgrullasse la porvere

de li secoli scuri
e aritornà a meravijà sto monno.
Tratanto la campagna romana
li cunnola e je canta
'na canzona ruffiana.
Er gregge va a pasce a l'ombre sicure,
er pastore s'addorme...
Un treno fischia e core lontano.
(1996)

Illis

Tu debes mihi spiegà sto gran busillis:
perché quanno me trovo in mezzo a
illis
me metto manum meam ne li capillis?
Nun intellego umquam de cavillis,
e nimmanco etiamdiu de codicillis
de cui parleno ipsi cum favillis.
Mihi videtur che pleni sint de grillis.
Metterò manum meam sopra l'armillis,
me squajerò a modo de l'anguillis,
e tornerò a li cari mia versillis.
Me serro in domo puro cum sigillis.
Me habeo da carmà cum camomillis
E chiudo sine manco le postillis.
(1995)

'Na storia de fiume

Er sole t'abbrucia la faccia,
un vento africano te secca
la bocca.
Puro Fiume sta in secca.
Da tanto nemmanco 'na goccia!
Isole scure
Escheno fora dall'acqua de fanga.
E Fiume confessa un segreto:
quarcosa sbarbaja de bianco
quarcosa de pietra e de marmo.
Du' arcate, li resti di un ponte.
Un ponte romano! Ma piove...
Fiume se gonfia.
E come un amante geloso
S'inguatta ne l'acque profonne
Le storie che fanno la Storia.
(1997)

Laura Fusetti

Aldo Fabrizi a cento anni dalla nascita

Presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma si è svolta il 30 gennaio 2006 una manifestazione per ricordare Aldo Fabrizi ("Attore e... non solo" era il titolo dell'incontro) a cento anni dalla nascita.

Molte le testimonianze che hanno "raccontato" la molteplice personalità di Fabrizi: per ragioni di brevità, in altra parte della rivista pubblichiamo quella pronunciata da Luigi Ceccarelli.

Recensioni

Note su CORRADO AUGIAS, *I segreti di Roma. Luoghi e personaggi di una capitale*, Milano, Mondadori, 2005

di Anna Maria Piervitali

Mi mise dentro le segrete cose

Il verso di Dante (Inf. III v. 21) mi veniva spontaneamente in mente dopo aver letto *I segreti di Roma* di Corrado Augias, un Augias Virgilio che ci guida in una Roma, «città di sempre solenne ricordanza» come Giuseppe Gioachino Belli la definisce nell'*Introduzione* ai suoi *Sonetti*

Augias ce la racconta in 15 densissimi capitoli, 15 capitoli che possono qualificarsi non "Quadretti" come G.G. Belli nella sua *Introduzione* chiama i suoi 2279 sonetti, ma grandi affreschi, anch'essi non tra loro congiunti se non «dal filo occulto della macchina» che per me è quella di un grande teatro i cui fondali sono le vie, le piazze, gli edifici antichi e moderni in cui Augias fa rivivere come attori i personaggi dell'arte, della storia, della cronaca della nobiltà e della borghesia dall'XI al XX secolo.

«Ogni quartiere di Roma, ogni individuo fra i suoi cittadini dal ceto medio in giù mi ha somministrato episodi per mio dramma» scriveva G.G. Belli ed Augias in un'accezione classica di *Dramma*, ovvero luogo in cui l'azione si "fa" ed i personaggi agiscono o sono agiti, ci presenta una teoria di grandi artisti colti nella loro sofferta grandezza, nel rapporto dispotico con i loro mecenati (Michelangelo e Caravaggio), di uomini e donne vittime del "terrore" controriformistico (Beatrice Cenci, Giordano Bruno) di

re, papi dialetticamente a volte vittime, a volte carnefici, di poeti come Pasolini con cui Augias apre il primo capitolo "Tra spazio e tempo" a sottolineare, forse, come l'opera di Pasolini sia oggi un messaggio forte che investe la nostra società e la nostra coscienza, al di là del tempo e dello spazio.

La galleria di personaggi più vicini a noi e alla nostra memoria si addensa, nelle cronache degli anni '50 e '70, di uomini e donne del popolo, della borghesia e della nobiltà romana: ad esempio nel VII capitolo Wilma Montesi, protagonista-vittima di una Roma "Capocottara", secondo una ricordata citazione di Giancarlo Paietta, trovata morta sulla spiaggia di Capocotta, uccisa da una probabile overdose di droga; Maria Martirano, strangolata da un sicario su mandato del marito, Giovanni Fenaroli; nel XIII capitolo Anna Fallarino, il suo amante Massimo Manenti ed il marito, marchese Camillo Casati Stampa, protagonisti di un famoso e morboso omicidio-suicidio. Qui Augias porta in scena personaggi al tempo assolutamente sconosciuti, oggi protagonisti eccellenti della storia della seconda Repubblica, come Silvio Berlusconi e Cesare Previti, che si insinuano nella vicenda ereditaria patrimoniale della famiglia Casati: l'ancora anonimo avvocato Previti assicura infatti per il suo amico Berlusconi l'acquisto della villa di Arcore (di proprietà della figlia di Camillo, Anna Maria

Casati) per 500 milioni, a rate, villa che successivamente la Cariplo giudicò garanzia sufficiente per un finanziamento di 7 miliardi e trecento milioni di lire.

Appare evidente che ad Augias non interessa costruire un percorso storico-cronologico, e anche in questa scelta sento la voce di G.G. Belli nella già citata *Introduzione*: «Il mio è un volume da prendersi e lasciarsi (...). Ogni pagina è il principio del libro, ogni pagina è il fine»; e così è possibile leggere *I segreti di Roma* di Augias, sia che si voglia procedere secondo la successione dei capitoli scelta dall'autore, sia che si scelga un percorso personalizzato, dove a ognuno parla un "monumento" perché ha avuto con lui una relazione intellettuale e sentimentale più profonda, una frequentazione più assidua, un interesse culturale più vivo e significativo di altri.

Augias insomma seduce e conduce attraverso una tecnica di costruzione e montaggio a incastro, o, a intarsio di tipo, a me sembra, alessandrino.

Seguiamolo in un itinerario particolarmente articolato, non privo di fascino con le sue frequenti digressioni e analesi, quello proposto nel capitolo VIII: "Le torri della paura". Qui, partendo dalla Chiesa dei Santi Quattro Coronati, per contiguità spaziale si passa alla Basilica di San Clemente, «strabliante» come la definisce Augias e per questo degna di approfondimento. Ed eccoci all'interno della basilica superiore edificata sulla basilica inferiore del IV sec d.C. (famoso il suo ciclo di affreschi, e la storica iscrizione «Falite derto colo palo, Carvoncelle, Gosmari, Albertel traite. Fili de le pute, traite») che a sua volta poggia su tre nuclei abitativi distinti, in ordine una casa romana antecedente all'incendio di Nerone del 64 d.C., una residenza privata del II sec. d.C con annesso mitreo.

Arrivati a questo punto, ha inizio la prima grande digressione del capitolo.

Con una tipica formula di passaggio, in modo accattivante, dopo qualche riflessione sull'anno Mille, Augias scrive: «Entriamo dunque in questa città, visitiamola, cerchiamo di capire che cosa voleva dire consumare qui, e a quale rischio, la propria vita».

Seguono alcune testimonianze su come la città di Roma veniva vista e raccontata da viaggiatori e pellegrini dell'epoca. Spicca per eccentricità la figura del dotto inglese Magister Gregorius, autore di *De mirabilibus que Rome quondam fuerunt vel adhuc sunt* con le sue pruriginose interpretazioni del famoso "Spinario" oggi ai Musei Capitolini che, posto allora in cima ad una colonna, aveva creato un curioso fraintendimento. I testicoli, visibili tra le gambe, erano stati scambiati per il glande, che appariva quindi fuori proporzione rispetto al resto. E Gregorio nel capitolletto che lo riguarda: "De ridiculoso simulacro Priapi" dice: «C'è una statua di bronzo molto ridicola che dicono essere Priapo. (...). Se guardi dal basso verso l'alto (...) vedrai un organo sessuale di straordinaria dimensione».

Ancora una formula di passaggio: «Allontaniamoci dalle scoperte e dai turbamenti di mastro Gregorio e riprendiamo la visione di Roma che ho citato all'inizio: 'una città in cui così numerose sono le torri da sembrare spighe di grano'». Augias si riferisce alle principali Torri romane costruite o ex novo o su strutture architettoniche romane preesistenti: Torre dei Conti, delle Milizie, dei Frangipane o della Scimmia, dei Morgani, o quella costruita sulla via Appia i cui torrioni si innestano sui ruderi della tomba di Cecilia Metella.

Dalle torri al perché della loro così massiccia presenza nella città di Roma. E di nuovo una digressione: «Ma perché tanta paura? Che cosa accadeva di così terribile a Roma nel Medioevo?». La paura di Roma è la paura di una città che nel Medio Evo è città

depredata, contesa tra le famiglie più potenti che proprio attraverso le torri imponevano la loro superiorità e ne attestavano la legittimità.

Altra interessante digressione sulle condizioni di vita dei Romani nel Medio Evo, sulla fame, sul cibo, sui costumi. Con un notevole flash-back, ecco, il *Constitutum Constantini*, e ancora, a proposito di Papi, Augias apre una nuova finestra con la domanda: «Perché i Papi trasferirono la sede della Chiesa dal Laterano al Vaticano?».

La dotta risposta prevede una storicamente esaustiva analisi delle ragioni di tale spostamento ma non solo: in più un suggestivo rendiconto delle ritualità singolari e in successione connesse alla elezione del Papa. Seguendo i tempi del rito, troviamo le "seggiole papali" la stercoraria e la obstetrica, suppellettili finalizzate al trasporto, e simboli delle funzioni del Pontefice appena eletto. In primis la seggiola "stercoraria" monito e memento che dalla polvere e dallo sterco dell'umana condizione Dio lo ha innalzato alla dignità papale, in secundis una sedia di marmo con un foro al centro, su cui il Papa siede in posizione semidistesa: è una sella "obstetrica" a significare che il Papa si identificava in quel momento con l'Ecclesia Mater.

Dopo altre variazioni sul tema e non solo, vero fiore boccaccesco, ritorna la sedia obstetrica, ma questa volta perde la sacralità allegorica della Chiesa Madre per prestarsi al racconto del giovinetto «di grande bellezza e sapienza» che, intrapresa la carriera ecclesiastica, era stato eletto Papa con il nome di Giovanni VIII.

Un giorno, mentre percorreva la strada dei Santi Quattro Coronati, diretto a San Pietro, cadde dalla mula pontificale, e tra la generale meraviglia, dette alla luce un bambino! Nacque così la leggenda della Papessa Giovanna, e un Vicus Papissae, ora via dei Querceti, attestava lo straordinario evento! Da

quel momento, ci dice Augias, la sella obstetrica assunse un significato e un fine diverso. Il foro centrale della stessa doveva servire al chierico di turno per introdurre la mano e accertare il sesso del prescelto pontefice! Dice Augias: «Constatane la virilità, annunciava ai presenti in ansiosa attesa: 'Habet testes'». Anche G.G. Belli, nel sonetto *La papessa Ggiuvanna* ricalca con la sua forza icastica lo stesso rituale:

*D'allora st'antra ssedia sce fu messa
Pe ttastà sotto ar zito de le vojje
Si er Pontescife sii Papa o Papessa*

Ma altre digressioni aspettano il lettore a proposito del corteo papale dal Laterano al Vaticano e viceversa. Nel momento in cui il corteo passa alle Botteghe oscure (Ad Apothecas Obscuras) e sfiora il fianco dell'antico teatro di Balbo «La storia del teatro è davvero straordinaria e merita per questo una breve digressione», afferma Augias per subito dopo riportarci sull'argomento principe: «torniamo di nuovo al nostro corteo papale!».

Molte altre inserzioni storiche, aneddotiche, urbanistiche, artistiche intarsiano il capitolo campione come veri e propri ipertesti e la stessa tecnica ad intarsio e a finestre la ritroviamo in tutti gli altri capitoli, tecnica narrativa, o "poetica" che, mi sembra, nasca da una interiore necessità di Augias di raccontare, di documentare «il grande tutto» (Belli, *Introduzione*) che è Roma, con la sapienza e l'amore di un Romano che vuole condividere con i suoi lettori «le segrete cose» di cui Roma è ricca.

Non poteva certo mancare tra i tanti argomenti trattati ed iscritti nei luoghi topici e cruciali della città, quali il Ghetto, il Vittoriano, le fosse Ardeatine, Cinecittà, l'E 42 cui Augias dedica una particolare e competente attenzione sia dal punto di vista storico, politico che urbanistico e architettonico, un capito-

lo, il V, dedicato a Giuseppe Gioachino Belli, al suo Monumento, e non solo a quello realizzato da Michele Tripisciano inaugurato a Roma nel 1913 subito oltre il ponte Garibaldi, all'entrata di Trastevere, ma al suo Monumento della plebe di Roma, secondo un'accezione di monumento che è *Quod monet*, ciò che ricorda. «Io ho deliberato di lasciare un Monumento di quello che oggi è la plebe di Roma. In lei sta certo un tipo di originalità: e la sua lingua, i suoi concetti, l'indole, il costume, gli usi, le pratiche, i lumi, la credenza, i pregiudizi, le superstizioni, tutto ciò che la riguarda, ritiene un'impronta che assai per avventura si distingue da qualunque carattere di popolo». A ribadire che il monumento sia della Plebe di Roma (e non alla plebe di Roma, come qualche volta capita di leggere) la plebe la ritroviamo sulla parte posteriore del basamento dove Tripisciano ha scolpito in altorilievo alcuni popolani radunati intorno al torso detto di Pasquino, come Augias ci fa acutamente osservare, intenti a leggere un cartiglio contenente dei versi, forse satirici, forse quelli di Belli stesso.

Dunque Giuseppe Gioachino Belli è la *Vox populi*, voce dei 2279 locutori o parlanti, voce irridente e sarcastica, sanguigna a volte, altre volte dolente, rassegnata, voce sapiente di chi ha meditato sulla vita, sul destino dell'uomo, sulla sua inesauribile scala di miserie e di dolore, «voce potente e rozza ma sempre dotata di fantasia».

Ma una folla così colorita di personaggi rappresenta solo i popolani di Roma o non anche le tante anime di Giuseppe Gioachino Belli, che dà voce alle sue idee nascondendole dietro varie maschere? E come conciliare la "Vox populi", l'autore ma clandestino «dei popolari discorsi» con il Belli accademico Tiberino e impiegato conservatore dello Stato Pontificio? Augias cerca di sanare l'aporia tra i due Belli, riconoscendo a Belli un doppio «allo

stesso modo in cui Mr. Hyde richiama ed insieme contraddice quel dottor Jeckill che nega di conoscere».

Nel corso del capitolo mi è sembrato di scorgere come Augias, nell'analisi che fa dei luoghi della Roma di Belli, sia riuscito a trovare una soluzione al "doppio" che è una cifra caratteristica di tutta l'opera del poeta romano (Alto-Basso; Sublime-Osceno; Conformismo-Dissacrazione; Pietà-Empietà etc.). Esplora la città sia nell'ottica di chi la vede come «città di sempre eterna ricordanza» sia in quella disincantata, reale e concreta, senza schermi "turistici", dei suoi abitanti. «Un insieme enigmatico, e perciò stesso inquietante, di mollezza e vivacità plebea, di rozzezza e di incanto» così Augias, un romano che ama di un particolare amore Belli e la città di Roma, che è anche la sua città. La perlustra insieme ai grandi viaggiatori che tra il XVIII e il XIX secolo ne fecero la meta del "grand tour": c'è Stendhal e le sue *Passeggiate romane*, c'è Gogol che abitò a lungo a Roma e che la immortala nel suo racconto *Roma*, c'è Alexandre Dumas, con la sua celebre e vivacissima descrizione di un Carnevale Romano, c'è Chateaubriand che nelle sue *Memorie* parla di una indimenticabile festa di S. Pietro con «la ghirlanda di fuoco della cupola di Michelangelo» immortalata da Belli nel sonetto 1155 *L'illuminazione de la cuppola*:

*In qual antra città, in qual antro stato
C'è s'illuminazione bbenedetta
Che t'intontisce e tte fa perde
er fiato?*

Qualche anno prima l'ancora molto giovane Mozart ascolta estasiato il *Miserere* a nove voci di Gregorio Allegri nella Cappella Sistina, ed essendo al tempo vietato di copiarlo nel corso dell'ascolto, lo trascrive esattamente una volta tornato in albergo. E i versi di Belli del sonetto del 1836 *Er miserere della settimana santa* sono un capolavo-

ro in cui traspare da una parte l'orgoglio del romano Belli, fine e colto intenditore di musica e lui stesso critico musicale, destinatario privilegiato di un brano di polifonia di straordinaria bellezza, come Augias fa notare, e contemporaneamente la voce dell'alter Belli, vox populi, affascinato da «quer magna» che è «una parola che innamora».

La Roma visitata da Augias sotto la guida di Belli non è certo solo la Roma dei luoghi "alti" ricordati e immortalati dalle illustri penne di famosi viaggiatori; c'è un'altra Roma, come c'è un altro Belli, che poi però entra a far parte "di un gran tutto": è la Roma della sconfinata landa desolata dell'Agro Romano, è la Roma degradata di Piazza Montanara. La prima è la Roma della malaria e della pellagra, una Roma che nel sonetto *Er deserto* ci offre un paesaggio allucinato «Dappertutto un silenzio com'un ojjo», senza vita, che nell'ultima terzina si "anima" di «una bbarozza cor barozzaro ggiù morto ammazzato». La seconda, che conclude il percorso belliano di Augias, ci conduce in una piazza di fronte al teatro di Marcello, famoso luogo di meretricio, dove esercita Santaccia, personaggio di una Roma allucinata e osceña, ma grandissimo nella sua cupa grandezza. A questo punto mi sarebbe piaciuto che nel corso del cammino nella

Roma di Belli, Augias si fosse concesso una sosta nel vecchio Caffè di un caffettiere "fisolofo", con lo sguardo preso e perso nell'ingranaggio meccanico del suo macinino che «sfraggne in porverino» i chicchi di caffè, ad ascoltare quel monologo carico di umana e deterministica saggezza: «*Lommini de sto monno so ll'istesso che vvaghi de caffè ner maschinino*» e anche nella bottega artigiana di un ferraro che in uno sfogo tanto lirico quanto disperato grida l'amarezza per l'iniquità di una condizione sociale che condensa in «*Quer cchi tanto e cchi gnente è na commedia che mm'addanno ogni vorta che cce penzo*», grido condiviso dalla plebe di Roma del XIX secolo e non solo del XIX secolo!

Per concludere, visto che l'attenzione di Augias per i luoghi e le strutture architettoniche di Roma è la cifra de *I segreti di Roma*, ho trovato di grande interesse la sua analisi semiotica del termine "Palazzo", usato da Belli, oltre che in altri sonetti, in maniera fortemente connotata in *Li soprani der monno vecchio* nei primi due versi: "*C'era una vorta un Re cche ddar palazzo mannò fora a li popoli st'editto*" in cui "Palazzo" diviene metafora di luogo di potere, e per antonomasia ancora oggi luogo dove si decidono i destini di un popolo, checché il popolo ne pensi!!

Duemilacinque: anno dell'archiano

di **Claudio Costa**

Il Duemilacinque, ricorrendone il centenario della nascita, può a buon diritto essere considerato l'anno di Mario dell'Arco (Mario Fagiolo, Roma 12 marzo 1905 - 4 aprile 1996), intorno alla cui figura e alla cui opera si so-

no susseguite una serie di iniziative di ricerca preziose per qualità e quantità. Esse hanno prodotto una mole di studi ed edizioni che non ha l'eguale nella storia della critica del poeta romano. Ne è conseguito un arricchimento del-

le conoscenze e delle analisi interpretative sull'Autore che contribuisce in modo significativo al consolidamento della sua fama quale scrittore di spicco nel panorama della letteratura di Roma del secondo Novecento.

Ha fatto da apripista a vari percorsi di indagine un articolato volume di Franco Onorati (cui molto si deve nell'organizzazione delle iniziative del centenario) uscito nel dicembre del 2003, intitolato *La stagione romanesca di Leonardo Sciascia fra Pasolini e dell'Arco* (Milano, La Vita Felice, «Quaderni di Leonardo Sciascia», 8, pp. 178) in cui, a ben guardare, tra i tre letterati considerati, la figura che campeggia è proprio quella di Mario dell'Arco. La «stagione» di cui vi si parla è quella che si dipana a un dipresso tra il 1946 e il 1955, nell'intersezione delle loro vite, quando «i tre artisti si leggono, si stimano, si scrivono, si recensiscono; mettono in comune amicizie e conoscenze soprattutto nel settore editoriale; collaborano l'uno alle riviste dell'altro; partecipano ad antologie nelle quali ciascuno reca il contributo delle proprie specifiche competenze» (p. 57).

Il primato di dell'Arco sugli altri è anagrafico (Leonardo Sciascia è del 1921, Pier Paolo Pasolini del 1922), geografico (egli rappresenta e vive la centralità di Roma in uno dei suoi momenti più vitali nel secolo — quello dell'edificazione della repubblica, della ricostruzione fisica e civile della nazione, del fervore creativo neorealista — di fronte alla perifericità siciliana e friulana degli altri due) e, come dimostra il volume, di magistero culturale: per la maggior parte di quella «stagione» dell'Arco esercita su Sciascia e Pasolini una sorta di direzione spirituale, affrancandosi dalla quale verrà meno il rapporto stesso che lega i due più giovani compagni di viaggio all'affascinante ma spigoloso maestro.

Del volume di Onorati si apprezza anzitutto il meditato ma aereo impianto

costruttivo — probabile omaggio alla prima vocazione di architetto del poeta dell'Arco — per cui il lettore è condotto all'interno del libro attraverso alcuni differenti ambienti vestibolari: un'«antiporta», un'«avvertenza» di Onorati e una «prefazione» di Muzio Mazzocchi Alemanni in cui si sottolinea come l'interesse del testo che ci si appresta a leggere si debba, fra l'altro, «alla presenza di numerosi inediti» (p. 15) tratti dall'archivio personale di dell'Arco e dal fondo di lettere di proprietà dei suoi due figli; documenti questi che meglio consentono di «rivivere» quel momento tanto particolare della storia della cultura italiana durante il quale «la poesia dialettale, compiendo la sua metamorfosi, si è allineata sempre più alla maggiore poesia in lingua» (p. 17). Seguono le tre principali sale dell'edificio, costituite dai primi tre capitoli dedicati rispettivamente a dell'Arco, Pasolini e Sciascia. Un inserto di xxxi pagine, con numerazione autonoma, intitolato a «Il poeta e i suoi pittori», presenta una selezione di tavole (di Emilio Greco, Domenico Purificato, Arnoldo Ciarrocchi e Mino Maccari) che hanno accompagnato alcune delle raccolte poetiche di Mario dell'Arco e separa i precedenti dal quarto e ultimo capitolo del libro che propone la bibliografia dei testi sciasciani riferibili alla sua «stagione romanesca». Il primo capitolo è dunque quello di più specifico interesse dell'archiano; in esso vengono presentati alcuni testi autobiografici e quindi i primi interventi critici sul poeta, risalenti al 1946 e dovuti a Pietro Paolo Trompeo e ad Antonio Baldini; segue una bibliografia delle opere poetiche di dell'Arco. Ma anche il resto del volume offre numerosi spunti e brani di testi pubblici e privati dell'Autore.

Il volume di Onorati ha dato origine a due incontri-dibattito che si sono tenuti, rispettivamente, il 29 maggio 2004 a Milano presso la Biblioteca Centrale di Palazzo Sormani a cura

dell'Associazione degli Amici di Leonardo Sciascia e il 23 giugno 2004 a Roma presso la Discoteca di Stato a cura del Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli; nel primo sono intervenuti Nicola Di Nino, Luca Marcozzi e Lucio Felici, nel secondo Pietro Milone, Claudio Costa e, nuovamente, Luca Marcozzi. Questi ha giustamente sottolineato come il momento dell'incontro intellettuale tra i tre scrittori coincide con un punto nodale della storia della letteratura romanesca: contemporaneamente all'affermarsi della poesia dialettale di dell'Arco muore Trilussa (1950) e dell'Arco capisce che quella è l'occasione per assicurarsi il primato nel panorama letterario romano; ma per far ciò gli è necessario un taglio netto con Trilussa di cui egli progetta e coordina una vera e propria «smonumentazione», una demolizione critica programmatica in cui riesce a coinvolgere le penne di Sciascia e Pasolini; poiché, d'altra parte, dell'Arco ha comunque bisogno di porsi nel solco della tradizione letteraria romanesca; il suo riferimento poetico diventa Belli, il solo antecessore di cui riconosca l'autorità e di cui accetti la sequela rimarcando i tratti comuni, in particolare il gusto per la Roma barocca, eroica, monumentale. In questo modo la rimozione di Trilussa coincide da un lato con la nascita di dell'Arco e dall'altro con la riscoperta di Belli. Il quadro delineato da Marcozzi sulla scorta dell'indagine di Onorati è storicamente ineccepibile; ma appunto occorre ricordarsi di storicizzarlo, tenendo ben presente che la ricostruzione critica dei rapporti tra i tre poeti romaneschi è quella tendenziosa, seppur giustificata dalla congiuntura, che fornì allora dell'Arco, oggi però necessariamente da oggettivare e superare, riconoscendo i profondi legami poetici che legano dell'Arco ben più a Trilussa che non a Belli.

Nel corso del 2004 è stato costituito, sotto la presidenza di Marcello Fagiolo

(figlio del poeta), il Comitato per la celebrazione del Centenario di Mario dell'Arco su proposta del Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma (C.S.C.I.R.) d'intesa con la fondazione Marco Besso (che ha preso in carico il fondo librario di Mario dell'Arco), con l'Istituto Nazionale di Studi Romani e col Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli. Già dal 1996 (anno della morte del poeta) il C.S.C.I.R. aveva costituito un "Fondo Mario dell'Arco per l'immagine di Roma e della poesia romanesca" dal quale nel 2005 sono stati ricavati e pubblicati due volumi fondamentali per la conoscenza dell'Autore: Mario dell'Arco, *Tutte le poesie romanesche 1946-1995*, edizione e apparati a cura di Carolina Marconi, prefazione Pietro Gibellini, postfazione Franco Onorati, Roma, Gangemi («Fondo dell'Arco», 1), 2005, pp. xvii-395; *Roma di Mario dell'Arco, poesia e architettura. Mostra del Centenario presso la Fondazione Besso, Roma, 4-28 ottobre 2005*, a cura di Marcello Fagiolo dell'Arco e Carolina Marconi, Roma, Gangemi («Fondo dell'Arco», 2), 2005, pp. 188.

Il primo dei due libri costituisce l'*opera omnia* in romanesco approvata di dell'Arco. Per avere una prima idea — meramente quantitativa — dell'importanza del volume basti pensare che l'antologia *Poesie romanesche*, pubblicata nel 1987 per la Newton Compton con la prefazione di Antonello Trombadori che finora costituiva la raccolta più cospicua di componimenti del poeta, conteneva centosettantacinque poesie mentre qui «arriviamo a più di seicento, escludendo quelle, precedenti il 1945, rifiutate dall'Autore» (p. xvii). Ma procediamo con ordine: vediamo come si struttura quest'opera: dopo una presentazione (pp. v-vi) di Marcello Fagiolo dell'Arco che tratteggia la vita e l'opera del padre con essenziali ma vibranti pennellate, seguono la «Prefazione» (pp. ix-xv) di Piero Gibellini e la «Premessa» (pp.

xvii-xviii) di Carolina Marconi; la raccolta delle poesie è suddivisa in quarantasei sezioni disposte cronologicamente secondo l'ordine di pubblicazione dei libri editi in vita dall'Autore; chiude il volume un'articolata sezione di «Apparati», comprendente un «Glossario», una schedatura bibliografica dei libri editi (denominata «Schede dei libri e note»), la «Biografia» e infine la «Postfazione» di Franco Onorati.

La «Prefazione» di Gibellini si concentra in particolare sul *Vangelo secondo Mario dell'Arco*, una *plaque* di sole dodici poesie pubblicata nel 1983 dal poeta che con essa «leva verso un cielo enigmatico o sordo» una «voce accorata, polemica, sofferente, che riesce tuttavia a comporsi in tersi suoni» (p. xi). Se questo è il vertice della poesia dell'archiana, un apice di «angosciosa attesa che si rompa il "silenzio di Dio"» e di «impavida sfida», di «tranquilla, virile accusa» nei confronti del Creatore (p. xiii), e se il suo «centro terribile» (ivi) ne è la poesia *Lazzaro*, allora penso che bisognerà meditare sul fatto che questo frammento lirico non appartiene al «vecchio dell'Arco» (p. xi) ma è già in *Tormarancio* del 1950 (come ci ricorda la Marconi, pp. 349 e 358, riportandone le varianti) e dunque affonda le sue radici proprio in quell'anno fatidico, anno del Giubileo, anno della morte di Trilussa, in cui alla presa di coscienza poetica dovette coniugarsi il dramma del dubbio, al rifiuto del maestro la rivolta contro il Padre, in un nodo artistico, umano e spirituale indistricabile i cui effetti si sono potuti ripercuotere anche a distanza di decenni nella sua poesia.

Nella «Premessa» Carolina Marconi illustra brevemente i criteri di edizione seguiti, tra i quali uno spicca sugli altri. Tenuto conto che i libri pubblicati dal poeta sono stati, nel periodo considerato, oltre cinquanta e che egli usava «riprendere anche a distanza di molti anni le sue poesie, riscrivendole, rima-

neggiandole e trasformandole secondo il gusto e l'occasione di un determinato momento» (p. xvii), la curatrice, per evitare ridondanze, ha scelto di fornire «soltanto la prima versione di ogni poesia», rinunciando espressamente ad allestire un'edizione critica. Non mi sembra che ci sia nulla da obiettare sul fatto di voler offrire al pubblico un'opera completa ma senza l'appesantimento di vasti apparati di note, un'opera che si legga più agevolmente evitando di incontrare ripetizioni; piuttosto viene da chiedersi come mai si sia scelto di dare la prima versione di testi che si sono ripetuti, non identici, nel tempo, contravvenendo al criterio filologicamente consueto di mostrare invece la volontà ultima dell'Autore. A ogni modo le «eventuali varianti più importanti» (p. xvii) delle poesie ripetute nel tempo e, in certi casi, addirittura i testi interi di poesie con più varianti (come nel caso della succitata *Lazzaro*) sono stati riprodotti nella sezione «Schede dei libri e note».

Le poesie raccolte sono riprodotte, come già detto, sotto il titolo dei vari libri pubblicati da dell'Arco e questi sono ordinati cronologicamente, a partire da *Tuja ch'è rosso* del 1946 per finire con *Er pane de Genzano* del 1995, in numero di quarantasei, sicché la raccolta di tutte le poesie risulta suddivisa in altrettante sezioni, tipograficamente separate e identificate da una tavola nel testo contenente un'illustrazione scelta per lo più tra le molte che corredevano i libri dell'archiani all'epoca della loro prima edizione (l'indice di tali tavole, coi nomi degli autori e le relative referenze bibliografiche si trova puntualmente in fondo al volume alle pp. 370-71). In ogni sezione le poesie sono riprodotte una di seguito all'altra senza note, in modo da presentarsi al lettore esposte direttamente, pronte per un confronto personale, così che si possa stabilire un rapporto immediato tra testo e pubblico, senza apparati interpre-

tativi o esplicativi che le filtrino e le imbriglino; insomma si offrono alla lettura come avrebbe voluto l'Autore, configurandosi come un'edizione complessiva e definitiva ma rinunciando ad assumere l'aspetto di un'edizione critica o dell'edizione di un critico. Certamente questa scelta è dovuta alla sensibilità dei curatori che nemmeno son voluti comparire sulla copertina e sul frontespizio del libro affinché il volume risultasse essere proprio e solo quello di *Tutte le poesie romanesche* di Mario dell'Arco; i loro nomi si trovano, dunque, solo nel retro del foglio di guardia.

L'articolata sezione degli «Apparati» è concepita per integrare e illustrare l'edizione dei testi che appaiono nella loro artistica nudità. Anzitutto troviamo il «Glossario» (pp. 334-45) che «è stato ottenuto con l'unificazione di tutti i glossari creati da Mario dell'Arco, presenti in quasi tutti i suoi libri» (come detto a p. 335 e anticipato già nella «Premessa» a p. XVIII); siamo dunque in presenza, anche qui, di un testo dell'Autore, anche se riordinato e messo insieme dalla curatrice Carolina Marconi.

Segue la particolare sottosezione denominata «Schede dei libri e note» che comprende per prima cosa la schedatura bibliografica di tutti i libri editi di poesie romanesche di Mario dell'Arco (fornendo per ognuno l'indicazione del numero delle poesie inedite presenti), dunque anche di quelli che, contenendo solo testi già pubblicati in precedenti raccolte, non vengono a costituire una sezione di questo libro per la scelta editoriale, sopra discussa, di mettere a testo solo la prima edizione di ogni poesia; i titoli esclusi sono: *Angeli* (1953), *Roma levante Roma ponente* (1965), *L'ombra della gelida morte* (1975), *Basta, o no?* (1984), *Poesie romanesche* (1987), *Otto a baiocco, otto!* (1993), *Una persona di famiglia* (1994), *Roma ieri, oggi, domani* (1994). Talvolta dell'Arco apponeva delle annotazioni di corredo in

testa o in calce ai suoi volumi poetici: tali note sono riportate in questa sottosezione libro per libro e sono tenute tipograficamente distinte (tondo *versus* corsivo) dalle eventuali note esplicative della curatrice che utilizza opportunamente questo luogo anche per registrare eventuali varianti profonde e significative di poesie che nel tempo sono state rimaneggiate dall'Autore (l'organizzazione della sottosezione è spiegata tanto in premessa, p. XVIII, quanto al suo luogo, p. 347).

Chiudono il libro una «Biografia» della Marconi, ordinata per fasi temporali scandite da date chiave di inizio e fine, incentrata più sulla successione delle opere che sugli eventi personali della vita dell'Autore, e infine la «Postfazione» di Franco Onorati (pp. 373-387), intitolata *La fortuna critica di Mario dell'Arco*, cui non può essersi riferita la Marconi nella sua «Premessa» quando parla di «una brevissima antologia di giudizi critici» (p. XVIII); quest'ultima, che non troviamo nel libro, sarà piuttosto da identificare con ciò che si legge sui risvolti di copertina. Ben altra consistenza ha il contributo di Onorati che, forte del volume esaminato all'inizio di questa rassegna e del precedente *Strenna per Mario dell'Arco* (Roma, Bulzoni, 1995), delinea un proprio profilo critico dell'Autore intessendovi quelli di numerosi recensori «accademici o militanti» (p. 373) che dal 1946 in poi hanno vagliato le produzioni poetiche di dell'Arco. Nella storia della fortuna dell'archiana Onorati individua tre momenti: quello della scoperta, tra il 1946 e il 1952, quello della conferma, tra il 1983 e il 1984 e infine, dopo un periodo di opalescenza critica, quello della consacrazione *post mortem* nel 1999. Se un appunto si può muovere a questo contributo di Onorati, ordinato e chiaro nella sua sintesi, riguarda la scelta di omettere i riferimenti bibliografici utili a individuare le fonti dei

giudizi riportati, scelta che lascia a bocca asciutta il lettore e priva il libro di un'utile integrazione finale.

Non si può tacere, da ultimo, dell'eleganza tipografica del volume in ogni pagina del quale, pur trovandosi fino a quattro o cinque poesie, i bianchi prevalgono sempre sull'area di stampa rendendo eterea la scrittura e godibile la lettura. Misurata e funzionale è l'introduzione della tavola, utile e raffinato l'uso delle testatine orizzontali nella parte alta delle pagine dispari a scandire e individuare le sezioni e sottosezioni del libro (un solo errore ci è capitato di incontrare, a p. 3, dove è scritto «Ottave» invece di «Taja ch'è rosso»), pratico, infine, il doppio indice, iniziale e finale: ad apertura di libro si trova l'indice sintetico generale (p. VII-VIII; in cui per errore la datazione di *Tormarancio* è indicata 1949 invece di 1950 e quella di *Una striscia del sole* 1950 invece di 1951, come si ricava invece dalla corretta schedatura bibliografica finale, p. 349, dove però la raccolta *Poesie 1942-1948* del 1949 doveva essere anteposta appunto a *Tormarancio* e a *Una striscia del sole*); in chiusura si trova il «Sommario», nel quale sono riportati dettagliatamente, nella successione topografica in cui compaiono nel libro, i titoli delle sezioni e delle poesie in esse contenute; sarebbe stato utile dotare comunque il volume di un indice alfabetico dei titoli e degli *incipit* delle stesse poesie.

Il secondo libro dell'archiano edito nel 2005, *Roma di Mario dell'Arco, poesia e architettura*, ha accompagnato un'altra iniziativa promossa dal Comitato per il Centenario, ovvero la mostra itinerante di egual titolo inaugurata presso la Fondazione Besso di Roma il 4 ottobre 2005, curata da Marcello Fagiolo dell'Arco e Carolina Marconi. Ma il volume è ben più del semplice catalogo della mostra e vive di vita propria regalandoci quasi

duecento pagine di opere, contenuti biografici e strumenti critici per completare a tutto tondo la comprensione di Mario dell'Arco, di là dal suo profilo di poeta così ben lumeggiato dall'*opera omnia* di cui si è parlato sopra. Anzi credo proprio che il libro sia stato pensato come la seconda tavola di un dittico di cui l'edizione di tutte le poesie romanesche costituisce la prima. Esso vuole condurre il lettore a scoprire, da un canto l'altra passione dell'Autore, l'architettura, e d'altro canto la prima stagione poetica, successivamente rifiutata da dell'Arco, durante la quale egli firmava ancora le proprie poesie e canzoni romanesche col suo vero cognome di Fagiolo. A tutto ciò si aggiunge un vario corredo di notizie biografiche e di interventi critici e sul poeta e sull'architetto. Vediamo nel dettaglio.

Il libro si apre con una presentazione (pp. 1-2) di Marcello Fagiolo che riproduce in gran parte quella del volume delle poesie (a rimarcare la gemellarità dei due tomi) cui ne segue una seconda (pp. 3-4) di Gianni Borgna, breve ma tutt'altro che di circostanza, sulla pluralità dei toni poetici della tavolozza dell'archiano. La vera e propria «Introduzione» di Marcello Fagiolo, intitolata *Le stagioni e i luoghi dell'anima* (pp. 9-22), è una biografia «dell'anima», appunto, dell'uomo e del poeta dell'Arco, vista attraverso gli occhi del figlio: il suo sguardo commosso (intendo nel senso etimologico di 'che si muove insieme') ripercorre il primo periodo poetico del padre, che cerca di affrancare dal ripudio a cui Mario dell'Arco — non più Fagiolo — l'aveva condannato (illuminante, a p. 8, la sinossi tra la poesia romanescica prima maniera, di Fagiolo, e quella canonica, di dell'Arco), le sue prove di architetto e l'attività poetica matura, il tutto incastornando di frequenti stralci poetici.

Segue un'interessante sezione, intitolata *Dell'Arco su dell'Arco: spunti per una autobiografia* (pp. 23-54), che inasella una serie di testi in prosa italiana

«per lo più inediti» (da mettere in collegamento quindi con quella silloge di *Frammenti di un'autobiografia* editi che Onorati ha raccolto nel suo *La stagione romanesca...*, cit., pp. 20-29) e di poesie romanesche di contenuto autobiografico; in chiusura di libro, ideale *refrain* di questa parte, troviamo pure una *Intervista a Mario dell'Arco* (pp. 173-187) di Assunta Colazza, risalente al 1993, che conclude l'autobiografia intellettuale centellinata dal poeta lungo una parabola di quasi mezzo secolo.

C'è poi quella che è la parte letterariamente più intrigante del volume, intitolata *Le poesie giovanili e le canzoni* (pp. 55-76), nella quale Carolina Marconi e Franco Onorati si alternano a documentare la produzione giovanile e quella per musica di Mario Fagiolo, non ancora dell'Arco, con brani tratti dalle due sole raccolte poetiche pubblicate sotto tale nome (*Io e Nina. Versi e versacci romaneschi*, Genzano, Tipografia moderna, 1924 e *Enrico Toti. Sonetti romaneschi*, Roma, Edizioni "dialetti italiani", 1925), troppo pochi per i nostri gusti, e con i testi di «tutte le canzoni finora reperite» (p. 2), questa parte sì di grande interesse filologico, con i relativi riferimenti bibliografici e discografici: diciannove canzoni, di cui quattro italiane e quindici romanesche, tra cui spicca la popolarissima *Pupo biondo* musicata da Fortunato Lay (di altre due sono stati individuati solo i titoli in una lista appartenuta al poeta). Onorati, con *Dell'Arco in musica* (pp. 69-76), ci porta in una curiosa piega dei rapporti tra poesia romanesca dell'archiana e musica, quella che vide Mario Castelnuovo-Tedesco nel 1946 rivestire di melodie classiche, non canzonettistiche, cinque poesie di *Taja ch'è rosso*; la vicenda dell'incontro tra le due arti, complice probabilmente Matizia Maroni, viene qui convincentemente ricostruita.

La parte centrale del volume è riservata a *L'architettura* (pp. 77-127); Maria

Luisa Neri vi traccia, nel bel saggio *Architettura di pensiero: l'opera di Mario Fagiolo*, una ricostruzione critica dell'intera opera architettonica dell'Autore, con dovizia di particolari, dovuta alla possibilità di disporre di una documentazione esaustiva che la mostra e questo stesso catalogo ripropongono per intero, offrendoci la panoramica completa di «tutte le opere e i progetti di architettura» (p. 2) del Nostro. Ben trentasei pagine sono dedicate alla fotoreproduzione di progetti, planimetrie, modelli e disegni (piante, sezioni, prospetti) di opere realizzate o solo progettate, spesso in relazione a concorsi, negli anni 1930-1942.

La sezione successiva, *La nuova poesia romanesca e la promozione culturale* (pp. 129-156), è quella di interesse più propriamente critico-letterario; Franco Onorati, di là dalla riproposizione dei giudizi critici espressi da vari autori specie sul primo dell'Arco (un *leit motiv* che accompagna la pubblicistica dell'archiana di Onorati), vi raccoglie qualche esempio di traduzioni in altri dialetti e in altre lingue di poesie dell'Autore, nonché alcune interessanti osservazioni sull'arte tipografica di dell'Arco editore che costituisce un punto d'incontro tra il poeta e l'architetto. Viene qui a proposito riprendere le parole conclusive della presentazione del volume, che meglio di tutte ne sintetizzano l'anima: «La ricostruzione delle vite parallele (se pure sfasate cronologicamente) dell'architetto e del poeta conduce finalmente alla verifica di una recente intuizione interpretativa: e cioè che l'architettura di Mario Fagiolo è fatta di pensiero e di poesia immaginifica così come la poesia di Mario dell'Arco appare strutturata architettonicamente» (Marcello Fagiolo, p. 2).

L'ultima sezione, *Le due patrie: Roma e il suo doppio* (pp. 157-188), è dedicata ai luoghi della poesia e della vita dell'archiana: quelli romani, trattati da Claudio Rendina, e quelli dei Castelli ro-

mani, considerati da Ugo Onorati. Qui meglio avremmo visto l'intervento di Maurizio di Puolo sull'«occhio fotografico» di Mario dell'Arco, posto invece in chiusura della sezione precedente; mentre la già citata intervista di Assunta Colazza che conclude questa sezione, come già detto, si collega idealmente a quella autobiografica e poco attiene a quest'altra. Modesti disturbi, interferenze in un libro che piace proprio per la sua varietà e per la gustosa alternanza di scritto e di raffigurato, caratterizzato com'è da un ricchissimo corredo di fotografie, disegni, tavole, illustrazioni, incisioni, riproduzione di autografi, di progetti e di tante (forse tutte le) copertine di libri dell'archiani.

Nel corso del 2005 il Comitato per il Centenario ha promosso ancora altri eventi celebrativi; in particolare la mostra illustrata dal volume appena esaminato si è inaugurata in concomitanza con un Convegno di Studi e un concerto tenutisi il 4 ottobre presso la Fondazione Marco Besso. Molti gli enti promotori del Convegno: oltre quelli facenti parte del Comitato, ricordiamo la Casa delle Letterature, l'Assessorato alle Politiche Culturali del Comune di Roma e i Dipartimenti di Italianistica delle Università romane "La Sapienza" e "Roma Tre". In attesa della pubblicazione degli atti, qui ci limitiamo a ricordare i nomi degli studiosi intervenuti e i titoli delle loro relazioni: Lucio Felici, *Dell'Arco innovatore della poesia romanesca*; Giorgio Pinotti, *Un qualificato raddrizzatore: Gadda, dell'Arco e la revisione del Pasticcaccio*; Claudio Costa, *Il problema del Padre nel transito dall'ultimo Trilussa al primo dell'Arco*; Assunta Colazza, *La fortuna critica di Mario dell'Arco*; Valerio Rivosecchi, *Il poeta e i suoi pittori*; Paolo D'Achille, *Il romanesco di Mario dell'Arco*; Carolina Marconi, *Criteri, curiosità, appunti per un percorso creativo: l'edizione delle poesie di Mario dell'Arco*; Massimiliano Man-

cini, *Sul 'ritorno a Belli' di dell'Arco*; Franco Onorati, *Il passaggio del testimone: da dell'Arco al suo delfino Mauro Marè*. Le due sessioni del Convegno (ante e pomeridiana) sono state moderate e coordinate da Pietro Gibellini e Ugo Vignuzzi; il primo ha egregiamente sopperito all'improvvisa assenza di Franco Brevini (di cui era previsto un intervento su *Dell'Arco e il Novecento*) parlando della specificità della poesia dell'archiana in rapporto a quella di altri grandi poeti in dialetto del Novecento ma di diversa area dialettale.

Nel concerto, il basso Emanuele Casani, accompagnato al pianoforte da Nadia Morani Agostini, ha cantato, in prima esecuzione, le *Cinque poesie romanesche* musicate nel 1946 da Mario Castelnuovo-Tedesco, di cui si è detto più sopra. Per il concerto è stato stampato un programma di sala, a cura del Centro Belli e della Fondazione Besso, intitolato *Mario dell'Arco in musica*, in cui è stato riprodotto il contributo di Franco Onorati quasi di egual titolo (*Dell'Arco in musica*) presente nel catalogo descritto in precedenza, insieme a due profili biografici, tracciati da Antonio Martini, di Mario Castelnuovo-Tedesco e di Maria Letizia Lumbroso, nota come Matizia Maroni; nel catalogo sono presenti ovviamente anche i testi delle cinque poesie e note biografiche sugli interpreti.

Un più articolato concerto è andato in scena al Teatro Valle la sera del 14 dicembre, a conclusione ideale delle iniziative celebrative del centenario dell'archiano. Anche per questo concerto è stato pubblicato un programma di sala a cura del Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli e dell'Assessorato alle Politiche Culturali del Comune di Roma. Nella *brochure*, intitolata *Parole e musica. Omaggio a Mario dell'Arco nel centenario della nascita*, sono stati ristampati i due interventi di Carolina Marconi e Franco Onorati costituenti la sezione

Le poesie giovanili e le canzoni di Roma di Mario dell'Arco..., cit., nonché i testi delle canzoni eseguite e note biografiche sugli interpreti. Nella serata sono state cantate da Giorgio Onorato, accompagnato al pianoforte da Tonino Maiorani, alcune delle canzonette romanesche scritte dal poeta negli anni Venti-Trenta; sono state nuovamente eseguite le *Cinque poesie romanesche* musicate da Mario Castelnuovo-Tedesco, stavolta cantate dal soprano Ornella Pratesi e dal tenore Mirko Matarazzo, accompagnati al pianoforte da Nadia Morani; infine il coro della scuola elementare "Giovanni Pascoli" di

Genzano ha cantato tre poesie romanesche musicate da Fabio Bianchi.

È certo che la varietà di queste iniziative celebrative ha consentito di mettere in luce la ricchezza della personalità artistica di Mario dell'Arco; ma è anche vero che i riflettori si sono concentrati soprattutto sulla sua poesia romanesca, sulla sua arte del dire in dialetto, un dialetto italiano, per cui «dell'Arco entra nello scelto manipolo dei poeti della letteratura italiana senza aggettivi, e senza limitazioni di tempo», come ha affermato Piero Gibellini (nella prefazione dell'*opera omnia*, p. IX).

Note su GIUSEPPE CARLETTI, *L'incendio di Tordinona*, a cura Nicola Di Nino, prefazione di Pietro Gibellini, Padova, Il Poligrafo, 2005

di **Massimiliano Mancini**

Una sempre maggiore attenzione, filologica e critica, degli studiosi alla letteratura romanesca ha portato all'edizione di vari testi in dialetto della tradizione "pre-belliana", e dunque alla pubblicazione e reperibilità di opere, manoscritte o a stampa, prima nascoste e quasi dimenticate in fondi di biblioteche¹. Ad arricchire il panorama di questa tradizione, a torto ritenuta povera anche per l'ombra che vi allunga sopra il "monumento" belliano, si aggiunge ora

la bella edizione del poema eroicomico di Giuseppe Carletti, pubblicato anonimo nel 1781, con l'indicazione di Venezia come luogo di stampa, ma — come propone il curatore — verosimilmente composto in una tipografia romana, e forse proprio presso la nota stamperia del Cracas.

Al suo apparire l'opera fu oggetto di critiche e di polemiche (delle quali è traccia nella lettera dell'autore che precede i dodici canti del poema) e già nel

1. Possiamo ricordare, fra le edizioni recenti, quella delle opere di Benedetto Micheli: il poema eroicomico *La Libertà Romana acquistata e difesa* (1765), a c. di R. Incarbone Giornetti, Roma, A.S. Edizioni, 1991, e le *Povesie in lengua romanesca* (1767), a c. di C. Costa, Roma, Edizioni dell'Oleandro, 1999; i componimenti polimetri del *Misogallo romano* (fine '700), a c. di M. Formica e L. Lorenzetti, con prefazione di T. De Mauro, Roma, Bulzoni, 1999; l'anonimo testo teatrale settecentesco de *Le Lavandare*, a c. di M. Lucignano Marchegiani, con presentazione di E. Ragni, Roma, Bulzoni, 1995, e quello di Alessandro Barbosi, *La Didona abbandonata* (1838), a c. di L. Biancini, in *Metastasio da Roma all'Europa*, a c. di F. Onorati, Roma, Fondazione M. Besso, 1998. E recentissima è l'antologia di M. Teodonio, *La letteratura romanesca* (con testi dalla fine del Cinquecento al 1870), Roma-Bari, Laterza, 2004.

dicembre del 1781 venne inclusa nell'Indice dei libri proibiti.

Il meritorio lavoro di Nicola Di Nino — condotto sugli esemplari dell'opera conservati in varie biblioteche (di Roma, Venezia, Padova, Torino e Londra) e sui documenti storici (come ad es. gli "Atti arcadici") — dà i suoi frutti sul duplice piano dell'edizione "critica" del testo e della ricostruzione di un dettagliato profilo biografico e storico-letterario dell'autore. Nei confronti del testo del poema il Di Nino interviene con emendamenti necessari, soprattutto sul piano della punteggiatura, che rendono leggibile e comprensibile il dettato della stampa settecentesca, a volte piuttosto oscuro nel costruito sintattico. Alla migliorata lezione del testo si affiancano poi strumenti utili per il lettore, come un riassunto dell'intreccio alquanto complesso della vicenda, una sezione che contiene le non molte ottave specificamente in dialetto romanesco, e infine un prezioso glossario che funziona come una piccola "concordanza" della scrittura letteraria romanesca dall'Anonimo Romano del '300 ai secenteschi Peresio e Berneri, al Micheli e al Belli, in quanto dei lemmi in vernacolo usati dal Carletti si dà, oltre alla spiegazione, l'eventuale occorrenza negli altri autori.

Questo quadro comparativo delle forme dialettali trova del resto un riscontro nella parte dell'*Introduzione* che il curatore dedica alla presentazione degli aspetti linguistici offerti da un'opera che, oltre a restituirci particolari sconosciuti della vita culturale e sociale della Roma dell'ultimo ventennio del '700, ci offre «una discreta attestazione del dialetto [di quei] tempi, una parlata che si caratterizzava per una notevole varietà di forme». È vero che il romanesco incastonato nella lingua del poema è quantitativamente poca cosa rispetto al repertorio tramandatici dal contemporaneo Micheli e, ovviamente, a quello contenuto nel "commedione" belliano; tut-

tavia, proprio perché l'opera di Carletti è il documento poematico di letteratura romanesca cronologicamente più prossimo all'avvento del capolavoro di Belli, il suo dialetto — osserva Gibellini nella sua *Prefazione* — è un «termine di confronto prezioso, non foss'altro per misurare lo scarto fra le parlate dei plebei di due generazioni contigue, o piuttosto della poetica linguistica dei loro due verseggiatori». E Di Nino elenca e commenta vari fenomeni di quel romanesco, come ad esempio l'oscillazione dell'articolo maschile fra il più "civile" *el* e il più rozzo e basso *er*, che rappresenta un'innovazione rispetto ai secenteschi, che usavano solo la prima forma, ed anche rispetto al contemporaneo Micheli, che utilizza sempre *el* nel suo poema e una sola volta *er* nelle *Povesie*. Anche in altri fenomeni di vocalismo e consonantismo il dialetto di Carletti presenta oscillazioni tra forme più e meno marcate in senso romanesco. Un aspetto interessante è offerto dal lessico, che consente di retrodatare alcuni vocaboli e locuzioni attribuite solo all'uso ottocentesco, quali *bagarino* ("incettatore"), *burro* ("scrivania"), *cascherino* ("garzone di fornaio"), *muffa* ("vecchia decrepita"), *pagherò* ("cambiale"), *romanel* ("bellimbusto"). Anche talune "storpiature" presenti in Belli — segnala ancora Di Nino — trovano origine nel poema di Carletti, come *Culiseo* o *Patrasso* ("padre graduato"), così come si incontrano espressioni gergali mai attestate prima nel romanesco, quali *oro* per "formaggio", *pomidori* per prelati, *sedici* per "uomo scaltro", e un'unica espressione giudaico-romanesca: *Madonna Callà* ("sarta"), riconoscibile nell'esclamazione belliana *Monaccallà, ssò sfatti li bbottoni?*(son. 624).

Per quanto riguarda la biografia dell'autore, il profilo disegnato dal curatore sulla base delle ricerche d'archivio e degli indizi e dati presenti nel testo restituisce a questo personaggio pressoché sconosciuto un ruolo non seconda-

rio nella vita culturale romana di quell'epoca. Sacerdote romano e dottore in teologia, don Giuseppe Carletti fu cultore di erudizione antiquaria ed ecclesiastica (di notevole interesse la storia della chiesa di S. Silvestro); godette di protezioni eminenti, fra prelati e laici; fu priore dell'Ospizio Apostolico di San Michele a Ripa, accademico dell'Arcadia dal 1773 e membro di altre accademie romane come quelle di S. Luca, degli Infecondi, dei Forti, degli Aborigeni; partecipò alle polemiche che agitarono il Bosco Parrasio per la *querelle* sull'alloro poetico da conferire alla celebre improvvisatrice Corilla Olimpica e che però si alimentavano delle tensioni fra il gruppo dei filo-gesuiti e degli anti-lojolisti (al quale apparteneva Carletti), nella fase immediatamente successiva alla morte di Clemente XIV, il papa che nel 1773 aveva soppresso la Compagnia di Gesù, e all'elezione di Pio VI.

La nuova edizione del poema del Carletti fa dunque emergere accuratamente i preziosi dati di natura "documentaria" sul piano della storia del dialetto romanesco e su quello più generale della cultura romana di secondo Settecento. Ma essa ha il merito ancor più importante di restituire al piacere e al giudizio critico dei lettori attuali un testo "letterario" — di buona fattura e non privo di momenti di notevole comicità — che fino ad oggi era rimasto confinato entro i limiti dell'autorevole "condanna" belliana. *L'Incendio di Tordinona* aveva avuto infatti l'onore di una citazione nelle note ai *Sonetti*, ed era stato una delle due sole opere (l'altra è il *Meo Patacca* del Berneri) che Belli ritenne di nominare nel commento al proprio "monumento". Ma si trattava, in entrambi i casi, di una citazione in negativo: se il poeta seicentesco è di «pseudoromanesca memoria», il poema settecentesco è composto «in male imitato vernacolo romanesco». Ma queste definizioni belliane riguardavano specificamente il dia-

letto usato dal Berneri e dal Carletti, e miravano a distinguere la dimensione ancora tutta e solo "burlesca" (di "satira del villano", o — diremmo con Croce — di poesia dialettale "riflessa") dell'imitazione del romanesco presente in quegli autori, dal proprio originalissimo progetto di costruire e tramandare il "monumento" scrupolosamente fedele della lingua parlata dalla plebe di Roma.

Al di là, dunque, del riferimento al dialetto male imitato, non conosciamo il giudizio complessivo di Belli sull'opera del Carletti, che forse poté offrire ai *Sonetti* motivi di efficace invenzione comica: come osserva Gibellini, «alcune scene sembrano i cartoni preparatori di un colorito sonetto belliano, come la rissa fra le *donne litichine* o la contesa tra i partigiani dei diversi *teatri de Roma*, le libagioni all'osteria, le *avances* di un compare intraprendente, la descrizione ammirata di un monumento antico (sublime dal basso) o dell'incanto di un teatro illuminato, paradiso per gli occhi del popolano»; così come un lontano profumo belliano si può avvertire nell'omaggio del Carletti a una Roma quale «città-teatro con scenografie *en plein air* e attori spontanei e rumorosi che anziché calcare le scene si spargono per le piazze e si radunano nelle osterie».

L'Incendio di Tordinona rivela al lettore una sua autonoma dignità di invenzione fantastica, di struttura narrativa e di espressività linguistica, anche al di fuori delle poche parti in vernacolo. L'incendio che veramente distrusse nel 1780 il teatro di Tordinona — primo teatro pubblico capitolino, voluto e finanziato nel secolo precedente da Cristina di Svezia — fornisce il "pretesto" al poema, ma occupa un posto di secondo piano nell'opera, che si organizza su un *plot* ingegnoso e vivace, nel quale s'immagina che ad appiccare l'incendio al teatro siano dei diavoli (Don Ciccio, con gli altri farfarelli Mazzo, Nesso e Berlocco) mandati sulla terra da Nerone, il quale,

all'inferno, ha saputo delle tragicommedie che su di lui si rappresentano nel politeama, e adirato decide di punire i romani che si divertono alle sue spalle. Questo filone del racconto s'intreccia con la storia di due innamorati, Carbinò e Angelina, sullo sfondo di una Roma rappresentata in tutta la sua vitalità ferivosa e "rugante". E l'autore, secondo la collaudata tecnica del romanzo cavalleresco ed eroicomico, lascia e riprende i vari personaggi e i vari episodi, dialogando — secondo un altro *topos* di quei generi narrativi — sia col lettore sia con la propria Musa. Il Carletti, che si rivela nell'esperta tessitura delle ottave un colto lettore di classici antichi e moderni, italiani ed europei, e un esperto conoscitore della tradizione eroicomico, involge il racconto in una calibrata mescolanza di *realismo* e *fantasy* che si apre spesso, osserva ancora Gibellini, «a scene suggestive, spostando l'obiettivo da piazze e osterie ai regni ctonii e alle dimore celesti, in una partita fra incendiari e pompieri giocata da demoni dispettosi e dèi svagati: maschere carnevalesche che esorcizzano la paura e attingono sovente — Bachtin *docet* — al repertorio delle metamorfosi e del basso corporeo».

Dell'imponente bagaglio di erudizione classicistica che alimenta l'invenzione fantastica del poema ci dà una cospicua testimonianza l'apparato di note posto dal Carletti alla fine di ognuno dei dodici canti, che ha un precedente nelle annotazioni linguistiche del Micheli e potrebbe forse richiamare — fatte le dovute distinzioni di intenti fra i due autori — l'amplissimo "paratesto" con cui Belli guida il lettore alla perfetta comprensione ed "esecuzione" dei propri "quadretti". Nelle sue note l'autore settecentesco fa sfoggio di vasta cultura letteraria, oltre che archeologica e antiquaria, citando un bel numero di testi, dagli autori greci e latini ai poeti e prosatori a lui contemporanei. Oltre a quelle esplicitamente esibite dall'autore nelle note,

altre fonti della tradizione letteraria, sia in lingua che in vernacolo, sono implicite nella trama e nella scelta dei motivi, e vengono opportunamente segnalati e analizzati dal Di Nino. Pertinente al genere eroicomico è ad esempio il motivo dell'incursione dei diavoli, già presente nel *Malmantile racquistato* (1676) del pittore e poeta fiorentino Lorenzo Lippi; e altro motivo tipico (una parodia della convenzione epica) è la partecipazione degli dèi alle vicende e controversie dei mortali, ricorrente negli eroicomici dal Tassoni in poi e nel filone della poesia giocosa del Cinque e Seicento: nel poema di Carletti è Venere, insieme a un Bacco pasticciatore, a difendere il teatro dalle mire incendiarie dei farfarelli. Affinità tematiche evidenti sono poi riscontrabili con gli eroicomici "romaneschi": personaggi spaccioni e rissosi come Titta («detto il Porcheria») o Luca Granellone sono modellati sui bulli Jaccaccio e Meo Patacca, ed è ipotizzabile che anche il poema di Benedetto Micheli, che in quegli anni circolava manoscritto, possa essere annoverato fra le letture del Carletti. Il motivo della rissa collettiva, peraltro, trova un originale ed esilarante "arrangiamento" nella zuffa tra le popolane romane, che oltre a trasportare il combattimento "eroico" della tradizione epica in una dimensione iperbolica e grottesca, dove ci si picchia a suon di spiedi, soffiotti e scaldalotti, si colora di uno spiccato gusto per l'osceño, propiziato dalle metafore di schietto sapore romanesco: «Di qua, di là son le femine per terra: / D'Ercole appaiono prime le colonne; / Ma il non plus ultra o non vi è inciso, od erra: / Senz'ajuto scuopriam del Galileo, / La Massima Cloaca, e il Culiseo» (I, 52).

Accanto alla parodia dei temi illustri si coglie la vena satirica dell'arcade dissidente, che colpisce gli accademici avversari e parteggia per i "pastori" amici: Carletti opera anzi un rovesciamento del "canone" degli scrittori e un ribaltamen-

to delle gerarchie in Parnaso: nel canto IX i grandi poeti della tradizione classica (Plauto, Catullo, Ovidio, Virgilio) stanno in basso, rinchiusi nel «Dormitorio, o ospedale», alle pendici del Pindo, mentre sulla vetta del sacro monte dimorano i vati moderni, una schiera di arcadi amici dell'autore (una selva di nomi — fra cui il celebre Ennio Quirino Visconti o il noto poeta Giovanni Gherardo De Rossi — dei quali il curatore ci dà una puntuale informazione), che intonano le lodi di papa Pio VI Braschi. Ma già in precedenza, nel canto V, l'alta poesia volgare è coinvolta in una beffa colossale, dove Francesco Berni è innaffiato dall'orinale di Lucano, Annibal Caro è scazzottato da Virgilio e il cappello di Pietro Bembo è scambiato per un pitale da Torquato Tasso.

Dalla tradizione eroicomico e burlesca Carletti eredita anche uno spiccato gusto vocabolaristico per l'espressione gergale colorita e frizzante. Esso si manifesta in particolare nelle ottave in romanesco; ad esempio, nel battibecco fra le donne: «Carogna, sporca, pettegola, Muffa [...] Bagascia da quattr'anni in domopietro [...] Se non fosse, m'intenni, quel Patrasso, / Non mostreresti il culo così grasso [...] Dalla finestra mia t'ho vista amica, / chiamà el Chirurgo a rifrescà l'urtica» (I, 49-51); o nella disputa all'osteria tra i *fan* del teatro Tordinona e quelli degli altri noti teatri dell'Urbe, in ottave che ben rappresentano la passione dei romani per le scene e che ci informano sia sugli spettacoli in voga in quegli anni sia sugli usi e costumi degli spettatori: «Sentì compare mio Diosserenella / A Tordinona va dell'eccellenza: / avemo il gran Bruschetto, e un Purcinella, / Sangue de bio, che, ce vò pacenza, / Poi ce magni, e ce bevi, e alla pianella / Ne corri col carchetto, in confidenza [...] Che ne voi fa de Valle, e d'Argentina / te senti calà proprio li zarelli; / Vale più quella bona Corallina, / Che tutti li Benucci, e i Rubinelli. / Bigna sta

senza vino, e giuradina, / Se col succhio c'inviti i Castratelli, / Si rivoltano i vaghi Bollettoni / Gridando tutti insiem: *zitti Piccioni*» (I, 19-20).

Ma al di là delle ottave in vernacolo — come bene ci illustra Di Nino — il gusto per le varietà e i registri espressivi si rivela nella parodia del toscano letterario, che ad esempio fa parlare un diavolo con termini aulici dell'epoca di Dante e Boccaccio (*velle, quanto e chente, donneare*); nell'accostamento sorprendente del *pastiche* fra lingua e dialetto; nella riproduzione di segmenti dell'"italiano dei semicolti" (quello che in Belli sarà "er parlà civile"); nel prendersi gioco del *latinorum*, sia del formulario giuridico che di quello ecclesiastico. Anche Roma, con la sua vita quotidiana, le sue piazze, i suoi monumenti, è rappresentata nell'ottica dissacrante di un autore educato alla satira di Marziale o Giovenale, oltre che a quella del secolo dei "lumi": la sede del papato è una città confusoria, «una mesticanza di persone», «un pasticcio / di gente uscita da ogni nazione»; e una città corrotta, dove quelli che contano sono i prelati immorali, nero o rosso che sia il loro mantello, e dove perciò, per vivere bene tra ambizioni e vizi, «Basta d'incipiar la riccia chioma, / Aver fra mani il Codice, e il Decreto, / Parlar francese, ed affettar decoro, / Leccare i Marignani, e i Pomodoro» (III, 84).

Ha ragione Di Nino ad affermare che la lettura dell'*Incendio di Tordinona* «è gradevole e raramente annoia il lettore»: anche se il tono è discontinuo e non mancano incertezze o "zeppe" nella tessitura del racconto e dei versi, l'opera è infatti sostenuta da un sicuro talento letterario, che sa giocare argutamente con i modelli illustri del classicismo, sottoponendone gli stereotipi alla luce dell'ironia, ma insieme rivitalizzandoli in un fantasioso mescolamento di generi e di linguaggi.

Note su ROSANGELA ZOPPI, *Framezzo ar maruame*, Roma, Edizioni Cofine, 2005

di Achille Serrao

Rosangela Zoppi pubblica questo *Framezzo ar maruame* dopo una serie di libri di poesia in lingua e in dialetto. Operatività su due versanti linguistici, dunque, che è tratto diffuso fra i poeti delle generazioni recenti. La domanda è: da quali ragioni è dettata la scelta dello strumento? In altri termini, perché la Zoppi è ricorsa, e ricorre, in alcune circostanze all'italiano e in altre, come in questo caso, al dialetto, alla «favella tutta guasta e corrotta», «non italiana e neppure romana, ma romanesca», come la definiva il Belli?

Alla oscillazione bilingue, per chi vi intravede immaturità del poeta o sua incapacità di scelta fra i due poli a favore definitivo dello "unitario" italiano, si può rimediare con la formuletta che proponeva Raffaello Baldini in corso di sua opera: «Ci sono cose che possono essere dette solo in dialetto».

Nel caso in specie, è la constatazione dell'espandersi del "maruame" (che è quanto resta sulla spiaggia dopo una mareggiata), del ciarpame sociologico e interpersonale a spingere il poeta verso l'uso di una lingua di più "calorica" identità, di più attenta auscultazione del sé, di meditazione: il dialetto, appunto. Altro linguaggio non potrebbe assolvere meglio al compito, al cospetto di un mondo che dissipa ogni suo sentire profondo e scivola ineluttabilmente sul piano inclinato di un ineguagliabile egoismo.

Ma nel caso della Zoppi l'uso del romanesco ha non solo la funzione della necessaria corrispondenza fra mondo da rappresentare e lingua della rappre-

sentazione — con tutte le implicazioni antropologiche, di evocazione (e perciò di amplificazione concettuale e fonosimbolica) e di fisicità accertata della parola che identifica l'oggetto e quant'altro ancora: tutte tipicità di lingua minore); ma s'aggiunge che nella Zoppi l'uso del dialetto proviene da una costumanza ereditata, somiglia prima d'ogni resto a un atto di "rispetto", meglio a un *confiteor* recitato a sconto di un ingiustificato rifiuto della lingua paterna. La lirica *Non lo dico più* è illuminante in questo senso. Il dialetto trasmesso negli anni, ritenuto per lungo tempo «erba cattiva che guasta er prato», «nun punca più come na spilla/ e m'incanta, ner dilla, ogni parola/ e ner sentilla»; e questo anche se il poeta avverte il "ritardo" espressivo, anche se, scrive, «s'arintorza come un cardo in gola».

Dunque: *Framezzo ar maruame*. Pagato il tributo all'ingombrante eredità belliana (che ancora si impone negli esercizi estenuati ed estenuanti di tanti autori romaneschi) e con il modesto accoglimento di qualche spunto lessicale — come il *maruame* del titolo — o di alcuni momenti ideologici, è lontana dalla Zoppi qualsiasi "condiscendenza" verso il "monumento" della plebe, ineccepibile, da riguardare con occhi riverenti.

L'abbandono della gabbia obbligata belliana — quattordici versi di difficile obbedienza dove vive, si agita e si ostenta un intero mondo, il sonetto di ferrea partitura intendo — è il primo atto di distanziamento dalla pania rappresentata, per chi si accinge alla scrittura

in romanesco, dall'opera immensa del poeta di *Er giorno der giudizio*. Il secondo consiste nel tratto autobiografico e nella lirica centralità di un io che il poeta accampa come polo attrattivo di perdite e attese, dei soprassalti impreveduti della memoria, dei rimandi pacificatori dal passato, delle fessure di speranza in un futuro che allenti la morsa mobile, il pattume-maruame.

Verso libero, quindi — con presenza endecasillabica dominante e frequente concorso settenario — più adeguato e fruttuoso per rendere la tensione ritmica del discorso poetico. Un solo sonetto, *Neve marzarola*, è presente nel volume, prova vagante proposta più per verifica di conoscenza e capacità di pratica che per tentazione nostalgica di reimpiego, magari prossimo. Verso libero, ma non sciolto, dato il ricorso alla rima (soprattutto "al mezzo"). Lisotopia stabilita da questa a livello di suono ha il compito di creare un immediato rapporto di senso fra i termini rimanti, talvolta divaricandoli, creando cioè fra le parole in rima scarto e tensione espressiva, più spesso avvicinandoli, mostrandone le relazioni allusive.

L'autobiografia — una creatura disarmata, allarmata ne è interprete — si propone come zoccolo esperienziale cui attingere sistematicamente per attestare fino in fondo («mejo nun stroligacese er cervello / pe capillo sto monno / che un giorno o l'antro avemo da lassà»), tutte le poste della sconfitta sofferta ai diversi livelli, incluso quello comunicativo: «noi se tiramo in faccia / parole de mollaccia».

Concludere allora con una sorta di ideologia del negativo? Direi di no. A stemperare il peso di un presente ingovernabile, specchio di estese dispersioni e disperazioni, e non vivibile, soccorre in *Framezzo ar maruame* la memoria, il ricordo di un passato di intatti valori, una *humus* ineguagliabile di affidamento dalla quale trarre quanto ancora, no-

nostante i sofferti prelievi di realtà, può consentire una serena, per quanto possibile, meno problematica lettura dell'oggi: «M'affido alla memoria», scrive la Zoppi in *La storia mia*, «che senza annà distante / smucina tra le foje der passato / e a l'istante ritrova / ancora ignommerato / er nido riparato / 'ndò me spuntorno l'ale». O, altrove: «Abbasta er venticello d'un ricordo / appena un filo d'aria der passato / e subito aripija movimento / la vecchia canoffiena de la vita, / scontorta e aruzzonita, / che co un lamento sordo / m'arinfaccia le cose che ho scordato (*La canoffiena*).

Ma il libro contiene una terza sezione, dal titolo *La cinnola*, che apre a un'ancora intravedibile speranza. Scrive la Zoppi in *Luce anniscosta*, dedicata al poeta, ideale compagno di strada, Biagio Marin: «M'abbasterebbe giusto una sperella, / sortanto la fiammella d'un lumino / pe seguità er cammino alla sicura»; o in *Marzo*: «Ma sur più bello [il vento] smette / e, immezzo ar cèlo bianco / fa capoccella er sole». E così via, per un lungo tratto della raccolta.

Il proposito di assegnare un ruolo fondante al rammemorare è perseguito con un verso scevro da affanni, da ansiose articolazioni o fulminazioni espressive. Talvolta aspira alla narrativa (ne sono spia i tempi verbali storici) assumendo l'andamento della fiaba, del breve densissimo ritratto di personaggi della cerchia privata. È lontana da questa poesia ogni tentazione-trappola realistico-folklorica, di bozzetto, che ancora miete vittime presso di noi fra gli ostinati cultori del campanile paesano. Al contrario, questo *Framezzo ar maruame* è ben rispondente alle richieste di nuova espressività che passano sotto il nome di neo-dialettalità. A cominciare dall'uso del dialetto, che qui risulta profondamente interiorizzato, reinventato, nella interiorità dell'autore trasformandosi in idioletto, come avviene ad altri dialettali di taglia. Ma

qui si misura anche la distanza del nostro poeta dall'epica narrativa pascelliana e dal più recente trillussismo di maniera.

Rosangela Zoppi àncora la propria dizione e visione del mondo piuttosto all'aerea lezione di Mario dell'Arco, accolta e spesso svolta devotamente. Sicché non sfuggiranno al lettore attento le atmosfere da trasognamento lirico di cui buona parte del libro è pervasa. E così il cultore di poesia non potrà non cogliere che questo versificare, rigorosamente filtrato intorno all'essenziale, è ispessito da profondità meditativa. Rileverà ancora, il buon estimatore, che *Framazzo ar maruame* evita ogni ricerca decorativa, consistendo i suoi punti di forza nella limpidezza del dettato e in una costante dolcezza che tutto tiene, al di qua di certa diffusa, talvolta atteggiata, disperazione e da certo nichilismo contemporaneo.

Del dell'Arco più noto mancano sicuramente in questa poesia il gioco

verbale e l'accensione talvolta visionaria. Come manca la stilizzazione in calligramma che l'autore di *Vince er turchino* ha spesso sperimentato.

Dei suoi acquerelli, ché di questo si tratta, la Zoppi traccia i segni essenziali, i colori essenziali; li veste volentieri di umana *pietas*, di rado allungando sul verso l'ombra della contrizione personale, nel timore che si disperda il po' di luce strenuamente desiderata. Alla luce il nostro poeta aspira, come crede nel *còre* (una delle marche semantiche più significative della raccolta). Il suo è un continuo canto di sole, d'aria, d'amore e di quiete, di possibile comunicazione con l'altro da sé; canto di creatura "offesa" ma non del tutto delusa, confidente che con «un filo d'aria der passato» la vecchia altalena della vita riprenda ad andare e venire, smuovendo aria, magari solo per tirare avanti «ar pari d'un ucello / che zompa qua e là / e nun se chiede mai perché lo fa».

Riviste e libri ricevuti

LUCIO FELICI

L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra «favole antiche» e «disperati affetti», Venezia, Marsilio Editori, 2005, 231 p.

Tra «favole antiche», intendendo per esse una reinterpretazione degli antichi miti, e «disperati affetti» cioè la condanna dell'uomo a passioni prive di qualsiasi luce di speranza, si rende possibile una nuova lettura di Leopardi che inevitabilmente porta a riproporre tutti i possibili quesiti sull'esistenza dell'uomo e del suo destino. Un libro che ben volentieri segnaliamo sulle pagine di questa rivista: un omaggio al grande poeta, quasi un risarcimento per il suo non piacevole ricordo di Roma.

«essere & mangiare», www.essereemangiare.com

Diretta dal dottor Mario Mazzetti di Pietralata la rivista si presenta con una elegante veste grafica e sembra voler mettere, con tono discreto, un po' di ordine, di saggezza e di buon gusto nel campo dell'alimentazione che, al pari di tanti altri argomenti, è ormai invaso da voci non solo assordanti, ma anche e soprattutto pronte a diffondere informazioni il più delle volte inesatte.

Nell'home-page il Direttore, vera autorità della materia così si rivolge ai lettori: «Noi riteniamo che nonostante la grande esuberanza del mercato editoriale nel campo dell'alimentazione ci sia ancora la possibilità di fornire ai possibili lettori una rivista seria ma non noiosa, scientifica ma non dottrinale, capace di spaziare in un'ampia gamma di argomenti».

Consigliamo, quindi, una visita al sito per trovare gradevoli e saporose sorprese e per tuffarsi in un piacevole viaggio gastronomico nella memoria romana e no.

Lessico e formazione delle parole, Studi offerti a Maurizio Dardano per il suo 70° compleanno a cura di Claudio Giovanardi, Firenze, Franco Cesati Editore, 2005

Una raccolta di saggi che ruotano ovviamente attorno alla materia di interesse dell'illustre studioso Maurizio Dardano al quale sono offerti. Gli argomenti trattati spaziano dall'italiano ai dialetti in una dimensione cronologica ampia che non trascura la contemporaneità.

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