



anno IV

numero 2

maggio-agosto 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

Riproduzioni fotografiche  
a cura di Claudio Bella

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 settembre 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 2, maggio-agosto 2006

ISBN 88-548-0717-6  
ISSN 1826-8234-60002

€ 10,00

**Editore**

Aracne editrice S.r.l.

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

via Raffaele Garofalo, 133 A/B  
00173 Roma  
(06) 93781065



Questo periodico è associato  
all'Unione Stampa Periodica Italiana

## SOMMARIO

Il Comitato Nazionale per  
l'Edizione delle Opere di G.G. Belli ..... 5  
di Marcello Teodonio

*Crescenzo Del Monte*  
*I Sonetti giudaico-romaneschi*  
di MUZIO MAZZOCCHI ALEMANNI ..... 7

*Belli demologo*  
I giochi popolari nei *Sonetti*  
e nelle note d'autore  
di MARINA SALVINI ..... 17

*Belli per le strade di Roma*  
*I Mirabilia Urbis Romae* nei *Sonetti*  
di ELENA VALMORI ..... 41

*Giuseppe Carletti e il gioco delle lingue*  
*L'incendio di Tor di Nona*  
di CLAUDIO GIOVANARDI ..... 53

*Esopo a Roma*  
La favola breve di Mario dell'Arco  
di GABRIELE SCALESSA ..... 63

*Gita lessicografica fuori Roma*  
Breve storia della parola "bullo"  
di FEDERICO ALBANO LEONI ..... 73

*"Vache de brillante"*  
Appunti di lettura su un poemetto  
di Ottaviano Giannangeli  
di MARCO DEL PRETE ..... 95

*"Il Travaso delle idee"*

La stampa satirica a Roma

di CLAUDIO COSTA ..... 101

*Ricordando Petrolini*Da *Cose viste* di Ugo Ojetti ..... 113

## Cronache

a cura di Franco Onorati

*Biblioteca Angelica di Roma**27 aprile 2006* ..... 117

## Recensioni

F. Santilli, Melanton (a cura di), *La tentazione comica. Tre secoli di satira e caricatura tra le Marche e Roma*

di FRANCO ONORATI ..... 119

A. Lezza (a cura di), *Teatri nella rete. Testualità e ipertestualità della letteratura teatrale*

di GIANNI PULONE ..... 122

Note su Lucio Felici, *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra "favole antiche" e "disperati affetti"*

di MASSIMILIANO MANCINI ..... 124

# Il Comitato Nazionale per l'Edizione delle Opere di G.G. Belli

DI MARCELLO TEODONIO

Con decreto del Presidente della Repubblica n. 9908 del 23-7-1986 veniva istituita la Commissione Nazionale per l'Edizione delle Opere di Giuseppe Gioachino Belli. Ne facevano parte: Carlo Muscetta (Presidente), Tullio De Mauro, Luigi de Nardis, Pietro Gibellini, Maria Teresa Lanza, Francesco Sabatini, Mario Scotti, Achille Tartaro, Roberto Vighi. In momenti successivi venivano cooptati Marcello Teodonio, e poi Eugenio Ragni e Muzio Mazzocchi Alemanni.

Il 16 dicembre 2004, nella sede dell'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato (che è l'editore ufficiale dell'Edizione), ha avuto luogo una riunione della Commissione che ha segnato la ripresa dei lavori dopo un periodo di stasi dovuto alla scomparsa del prof. Muscetta. In questa sede si è proceduto anzitutto alla elezione del nuovo Presidente: all'unanimità è stato designato il prof. Tullio De Mauro. Successivamente, ancora all'unanimità, è stato designato quale segretario scientifico il prof. Marcello Teodonio. A questo punto si è fatto il punto della situazione relativamente al piano di lavoro delle opere su cui lavorare. Nelle riunioni precedenti la Commissione aveva dato incarico al prof. Teodonio di curare le *Poesie italiane* e ai prof. Ragni e Teodonio quella del carteggio: questi incarichi vengono riconfermati. Vengono poi affidate le cure dell'edizione dello *Zibaldone* a Stefania Luttazi (la quale peraltro ha già avviato l'opera di trascrizione), e quella di un volume di *Prose italiane* a Laura Biancini. Poi il Presidente propone di cooptare alla Commissione i professori Lucio Felici, Luca Serianni e Federico Albano Leoni.

Nella successiva riunione della Commissione, che si è tenuta il 27 aprile 2006 con la presenza dei nuovi cooptati, si è proceduto all'analisi del piano di lavoro:

— *Zibaldone*: Stefania Luttazi ha proceduto alla trascrizione del primo volume e alla stesura delle relative note; per i successivi volumi, ha preso contatti con alcuni studiosi segnalati dal prof. Gibellini;

- *Poesie italiane*: Marcello Teodonio ha trascritto il primo volume e sta lavorando alla stesura delle relative note;
- *Prose italiane*: Laura Biancini, coadiuvata da altri studiosi, ha proceduto alla trascrizione e alla stesura delle relative note del *Journal de voyage*; ha presentato anche un piano complessivo, per un volume che svilupperà circa 450 pagine;
- *Carteggio*: Eugenio Ragni inizierà la collazione delle lettere finora edite, procedendo anzitutto a una iniziale verifica dei testi e alla loro correttezza; Teodonio nota che il lavoro relativo agli interlocutori belliani è tutto da svolgere, ma presenta elementi di assoluto interesse; e Achille Tartaro afferma che l'edizione del carteggio gli sembra assolutamente fondamentale per ricostruire bene il retroterra storico e culturale di Belli;
- *Appunti romaneschi*: la Commissione decide di affidarne la cura a Lucio Felici, il quale presenta uno schema del volume e un esempio di edizione di alcune carte belliane: per questo lavoro, che richiederà un anno di lavoro, Felici propone di essere coadiuvato da Nicola Di Nino;
- per l'edizione delle note di Belli al vocabolario del Cardinali, il Presidente propone che il volume venga affidato a Luca Serrianni, il quale si dichiara disponibile a una analisi del testo per poi parlarne alla prossima riunione del comitato.

Queste scarse ed essenziali indicazioni segnalano insomma che il Comitato ha finalmente recuperato la sua piena autonomia e ha ripreso a lavorare di buona lena. E il nostro Centro Studi è particolarmente compiaciuto e orgoglioso di tutto questo, giacché è *magna pars* di tutta l'operazione che ulteriormente contribuirà a collocare Belli nel gruppo scelto dei grandissimi poeti e intellettuali italiani di ogni tempo.

# Crescenzo Del Monte

## I Sonetti giudaico-romaneschi

DI MUZIO MAZZOCCHI ALEMANNI\*

Non sempre le coincidenze cronologiche sono insignificanti: il 1927, anno della pubblicazione presso la casa editrice Israel (Firenze) dei *Sonetti giudaico-romaneschi* di Crescenzo Del Monte è lo stesso durante il quale in *Uomini e cose della vecchia Italia* Benedetto Croce ripubblica il saggio (apparso poco tempo prima nella *Critica*) dal titolo *La letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico*.

Com'è noto agli studiosi, in questo saggio che segna una sorta di spartiacque nella storia della critica di testi in dialetto, Croce, in polemica con Giuseppe Ferrari, l'ottocentesco federalista da lui definito «imarginoso», sostiene la tesi dell'«ufficio unitario esercitato dalla letteratura dialettale d'arte» e sottolinea, a riprova, il fatto che proprio dopo il conseguimento dell'unità statale si ebbe una rifioritura della produzione di poesia in dialetto. «Che cosa» scrive il Croce «era accaduto? Risuscitava più vigoroso e indomabile, proprio quando l'Italia si era unita, lo spirito municipale? Si rinnovavano la ribellione e la guerra, delle quali ci ha parlato l'imarginoso Ferrari? Niente di tutto questo: le varie regioni d'Italia facevano, anche a quel modo e con quella letteratura, la reciproca presentazione e stringevano più intrinseca conoscenza: così come, chiusa la storia dei separati stati italiani,

\* [N.d.r.] Con il consenso dell'Autore riproduciamo l'intervento che Muzio Mazzocchi Alemanni pronunciò nel convegno svoltosi a Siena fra il 12 e il 16 giugno 1989 sul tema *Italia judaica – Gli ebrei nell'Italia unita (1870–1945)*, convegno i cui Atti sono stati pubblicati dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali nel 1993.

dappertutto indagatori e società storiche si davano a tirar fuori i documenti e a investigare le memorie di quegli antichi stati. Era, dunque, anche questo un processo non di dissidio e scissione, ma di unificazione, accompagnato da sentimento non di discordia e di antipatia, ma di concordia e simpatia...».

L'opera di Del Monte s'inserisce naturalmente in questo processo culturale e va subito precisato a tale proposito che se l'anno di pubblicazione del volume è il 1927, la sua prima produzione di alcuni testi in giudaico-romanesco (compresi nel volume in parola) è antecedente di vari decenni: risale al 1895, a un'epoca, dunque, di piena fioritura della poesia dialettale, il fenomeno cui fa riferimento il Croce.

Il fenomeno della singolare fioritura di poesia dialettale dopo l'unificazione nazionale trova un riscontro non casuale con la ricchezza di produzione in dialetto nella letteratura italiana contemporanea. Il discorso in questo caso implica la crisi della lingua degli scrittori dopo l'avvento dei mezzi di comunicazione di massa e la conseguente standardizzazione del linguaggio. In proposito va ricordata l'inchiesta (e la polemica) degli anni Sessanta che vide protagonisti Pasolini e Bassani.

Nel suo contributo per la *Silloge linguistica dedicata alla memoria di Graziadio Isaia Ascoli nel primo centenario della nascita*<sup>1</sup> Umberto Cassuto cita i *Sonetti giudaico-romaneschi* di Crescenzo [sic] Del Monte come l'ultimo anello della catena di «composizioni originali la più antica delle quali finora conosciuta» sarebbe appunto l'elegia studiata nel saggio in questione. Lo stesso Cassuto avrebbe sostenuto, in seguito, la tesi che tutti i dialetti parlati dagli ebrei, non solo a Roma, ma in tutte le città italiane dove vivono da secoli, derivano da un unico dialetto originario a base di romanesco-meridionale. Questo, perché quasi tutte le comunità ebraiche del nord-Italia vennero costituite da ebrei provenienti da Roma.

In sostanza il Cassuto estendeva la valida interpretazione di Del Monte sui motivi storici dell'arcaicità del dialetto del Ghetto di Roma a tutti i «luoghi della separatezza» italiani.

Dissenso netto dalla tesi del Cassuto è espresso da Elio Toaff che si avvale della testimonianza di Vittorio Colorni, autore di uno studio sulla parlata ebraica mantovana: «È vero che ci fu un'emigrazione da Roma verso il nord dal Trecento in poi, ma questo non signi-

1. U. CASSUTO, *Un'antichissima elegia in dialetto giudeo-italiano*, in *Silloge linguistica dedicata alla memoria di Graziadio Isaia Ascoli nel primo centenario della nascita*, Torino, Chiantore, 1929.



fica affatto che quei gruppi abbiano conservato indefinitamente, nella loro parlata, il dialetto originario romanesco. È vero invece che tutti gli altri vernacoli ebraico-italiani portano inequivocabilmente l'impronta del dialetto locale. Si può concludere che, malgrado si possano trovare presso gli ebrei di tutte le comunità italiane alcuni termini del giudaico-romanesco, quest'ultimo può considerarsi senza alcun dubbio il linguaggio caratteristico degli ebrei di Roma»<sup>2</sup>.

Donde viene questo dialetto, come si è formato, come si è sviluppato, quali rapporti può aver avuto coll'attuale dialetto romanesco, quali influenze può aver subite e quale evoluzione — o non compiuta — in confronto di esso?

Sono le domande che il Del Monte si pone nel *Discorso preliminare* alla raccolta di sonetti citata; domande alle quali segue immediatamente questa considerazione:

Noi non ci sentiamo di formulare un giudizio, né vogliamo profferir sentenze su una questione che non è di nostra competenza. Solo, dall'esame di quei documenti che via via ci sono caduti sotto l'occhio, ci è venuto fatto di osservare, che mentre il dialetto giudaico romanesco ci è sempre apparso presso a poco quale è oggi, il romanesco comune mostra invece di aver subite le più varie modificazioni e trasformazioni, ma a misura che si risale nel tempo presenta col primo sempre maggiori analogie e a esso sempre più si avvicina. Ond'è, che ci siamo formati una nostra opinione — che raccolta da altri più di noi competenti e autorevoli, potrebbe essere vagliata, e forse avvalorata — e cioè, che il dialetto giudaico-romanesco non sia altro, in sostanza, che l'antico dialetto romanesco conservatosi, con poche modificazioni, entro la cerchia del quartiere giudaico.

Non ci siamo proposti di approfondire — in questa sede e in questa occasione — il problema. Ci interessa piuttosto rivendicare l'importanza e la singolarità dell'opera poetica di Del Monte che — come ricordava Ceccarius sul *Tempo* nel ventennale della morte — «fermò il parlare e divulgò gli usi e costumi del piccolo mondo giudaico romano». Naturalmente il supremo modello di riferimento è il Belli del quale Del Monte coglie soltanto la meravigliosa capacità rappresentativa realistica e documentaria. Capacità che ritroviamo in molti dei testi delmontiani i quali — alla maniera del grande Gioachino — si arricchiscono di un prezioso commento. Ecco ne una significativa campionatura tratta dalla raccolta del 1927. (*I Nuovi sonetti giudaico-romaneschi* appariranno nel 1933).

2. E. TOAFF, *Il giudaico-romanesco: una testimonianza*, in T. DE MAURO (a cura di), *Il romanesco a Roma ieri e oggi*, Roma, 1989.

LA PIZZA<sup>1</sup>

Statte zitto<sup>2</sup>, che jo<sup>3</sup> a la *miscmarà*<sup>4</sup>  
c'è stata certa pizza, che mommò  
era meglio de quella che Masngkò<sup>5</sup>  
portà<sup>6</sup> Sciabbadd'-entrante<sup>7</sup> alla *callà*<sup>8</sup>

T'abbasti questo, che *robbi Chaskià*<sup>9</sup>  
s'è impito li saccocci: e un altro po',  
fra esso, lo *sci ammàsce*<sup>10</sup> e *Scialomò*<sup>11</sup>,  
manco lo piatto fàven'arestà!<sup>12</sup>

N'ao<sup>13</sup> portato sette quarti qua,  
drent'a 'sto fazzoletto: cosa vo',  
de più nun ce ne so' pututi entrà!

Ma un'altra volta ben me faccio da',  
per vita tu' e mia<sup>14</sup>, quello ponzò<sup>15</sup>  
de testa de quinàtema *Sarà*!<sup>16</sup>

31 luglio 1895

1. Specie di torta tagliata in tante porzioni a foggia di mostacciolo dette *quarti di pizza* e biscottate al forno. 2. Specie di vocativo usato nel cominciare un discorso con altrui. 3. Giù. 4. Adunanza privata per la recitazione di alcuni salmi, che si chiude talvolta con un piccolo rinfresco. 5. Graziano. 6. Portò. 7. La sera del venerdì in cui s'inizia la festa del *sabato*. 8. Fidanzata. 9. Il rabbino Ezechia. 10. Sagrestano della sinagoga. 11. Salomone. 12. Facevan restare. 13. Ne ho. 14. Specie di giuramento, ma spesso usato come semplice espressione di cordialità. 15. Rosso (*ponceau*). 16. Di mia cognata Sara. Le donne ebreë usavan portare sul capo un fazzoletto di colore, che in antico serviva loro a coprire il *cimino*. Era questo una specie di benda nera colla quale celavano la tonsura loro prescritta dopo il matrimonio. Tale usanza bizzarra, da vario tempo abbandonata, era ancora praticata da qualche vecchia popolana sino a non molti anni fa.

'O «SCÈKEZ» (I)<sup>1</sup>

*Sciabbàdd'*entrante su da zi' *Masngkò*<sup>2</sup>  
co' 'a cosa<sup>3</sup> che la nore se 'nfantà<sup>4</sup>,  
fu fatto mezzanotte! e s'arevò  
che 'a lampa<sup>5</sup> se li stava pe' stuzzà<sup>6</sup>.

Arde... nun arde... inzino che cacciò  
una puzza, una puzza, d'accorà!  
— Signore Dio, me come fàmo mo?  
Così la partorente 'un ce po' stà!

A quest'ora lo schèkez 'un c'è più:  
'ngkrazziadeddio, scegnemo, e imo a vedé'  
se c'è un *ngkarelle*<sup>7</sup> da portacce su —

Intanto che diceveno così,  
 se sent'uno strillà: «Chi appiccìa<sup>4</sup>, ohé?»  
 ...Parze un *mallàcchhe*<sup>9</sup>... E 'o feceno sagli<sup>10</sup>.

11 novembre 1908

1. Era così chiamato quel cristiano, che nelle sere del «*Sciàbbadd'*entrante» o di altre feste in cui non si può maneggiare il fuoco andava per le case a ravvivarlo o coprirlo o ad accendere o spegnere i lumi. 2. Zio Graziano. 3. A motivo. 4. S'infantò, partorì. 5. Era così propriamente detta una lampada ad olio a più becchi disposti in giro, che si accendeva la sera del sabato o di altra festa. 6. Spegnere. 7. Cristiano. 8. (O anche: «chi attizza?»). Grido dello *schèkez*. 9. Un angelo. 10. Salire.

'O «SCÈKEZ» (II)

Lo feceno sagli'. Ma come entrà,  
 se stopìrono tutti de vedé',  
 ch'unn'eera uno de quelli dòi o tre  
 che gireno pe' *gghette* p'appiccìa<sup>1</sup>:

era una faccia nova. Ma, ohé!  
 nun ze poteva sta' a soffistecà'.  
 Basta, fanno finilli de stuzzà',  
 pói — c'era là un maécco<sup>2</sup> — 'i fanno: «Te'»<sup>3</sup>

'Sto *manzèrre*<sup>4</sup>, che s'era messo su  
 «A chi!» fa a zì *Masngkò* «'n baiocco a chi?!»  
 «Figlia<sup>5</sup>» 'i fa quello «'un ze dà mmai de più».

«Come! porco 'l tu' D..., ma t'ho o nun t'ho  
 smorzato dieci becchi? E tu dà qui  
 'n boécco, peccristo, quanti becchi so'!»

13 novembre 1908

1. Accendere. 2. Un baiocco (che si teneva pronto sopra un mobile, posatovi dal pomeriggio, affinché lo *schèkez* potesse prenderlo da sé dietro invito, essendo proibito toccar moneta di sabato. 3. Tieni, prendi. 4. Questo tipaccio. 5. Per: figlio.

'O «SCÈKEZ» (III)

Basta, pe' 'un stasse a métte a tu per tu  
 co' 'st'anema de miccio<sup>1</sup>, e 'un fa' così,  
 Dio guardi, venì su un *missisachtì*<sup>2</sup>,  
 «'N bonora sia de Dio» feceno «su,

finìmela, dicemeli de sì,  
 dàmeli un grosso<sup>3</sup>....dóoi...magara più...  
 puro che *tèchta*!<sup>4</sup> Fu appiagàto<sup>5</sup>, fu,  
 e — rotta — 'i sia de cóllo — se ne ì.

Quanno fu la matina... sente mo!  
 ...piglia 'a lampa de qua, para de là<sup>6</sup>,  
 'a lampa 'un c'era più! — 'Nnovin'<sup>7</sup> un po'!

Quell'ammazzato sia mo dove sta  
 — *amènne! amènne!* — prima la stuzzò  
 e poi, madetta D..., s' 'aa *ggachià!*<sup>8</sup>

14 novembre 1908

1. Focoso, attaccabrighe. 2. Pandemonio. 3. Moneta da cinque baiocchi. 4. Che se ne vada. 5. Pagato (in senso imprecativo). 6. Cerca...di qua, cerca di là. Si direbbe anche: *piglia 'a lampa, para 'a lampa*. 7. Indovina. 8. O: *gachiò*: prese, rubò.

'I FÈMMENI LITICHINI

*Malcà!* mmia, Malcà mmia, chi mmatinàata,  
 chi mmala matinata *Malcà* mmìia,  
 ch'anno fatto fra Stell' e Fortunata...!  
 Altro che quella sera a casa tia!

È it'a remòre tutta la stradata!  
 Li strilli iveno fino 'n pescaria!<sup>2</sup>  
 ...Tutto pe' la 'nvidiaccia sprofonnata!<sup>3</sup>  
 sempre pe' quella negra gelosia!

Cos'è, de 'sta a sentilli ugni mumento  
 fa' come can' e gatti e tutt'e dói!  
 E pói, ce fusse fil de fonnamènto!

Tutti così de *cacche* e *mabbecàcche!*<sup>4</sup>  
 tutti *rochòdde*<sup>5</sup>, *bangkavonòd sói!*<sup>6</sup>  
 Com'aa custione de *Scevà* e *Patacche*<sup>7</sup>.

29 gennaio 1910

1. Nome di donna (Regina). 2. L'antica pescheria era al portico d'Ottavia, confinante col ghetto. 3. Che vorrebbe sprofondare chi ne è oggetto. 4. Da nulla. 5. *Peti*, inezie. 6. Sciaguratamente per loro (*per* i suoi — loro — *peccati*). 7. Questione sciocca, ma aspramente dibattuta fra gli ebrei di Roma nei primi decenni del secolo scorso, sull'applicazione di questi due *punti ortografici* ad alcune parole scritturali. [Sono detti *Scevà* e *patàch* due punti ortografici, che danno alla lettera alfabetica ebraica (consonante) cui sono apposti, il suono sillabico di *e* o di *a*; e che non esistevano negli antichi libri, ma furono introdotti — insieme agli altri — in epoche tarde, per facilitarne la lettura. Si agitò dunque tra gli ebrei di Roma, non sappiamo fin da qual epoca, ma forse dall'immigrazione nella città di correligionari d'altri paesi, una curiosa questione intorno all'applicazione di questi due punti ad alcune parole della Bibbia. Alcuni le volevano pronunciate coll'*a* e davano dell'ignorante e del sacrilego a quelli che osavano pronunciarle invece

colla *e*; e questi a loro volta chiamavano gli altri empi e blasfemi. E tanto s'accalarono e s'inasprirono gli animi in questa specie di questione della secchia rapita, che il ghetto si divise in due partiti capitanati ciascuno da *dotti* rabbini e fomentati e resi più accaniti l'uno contro l'altro da tutte le private antipatie e rivalità e invidie e rancori e odii covati o manifestati che, o preesistevano o non mancavano — in un ambiente così ristretto e in animi già assai ben predisposti — di sorgere a ogni piè sospinto e subito crescere e giganteggiare. Si arrivò al punto, che perfino i matrimoni fra giovani dei due partiti divennero incompatibili. E nella stessa Casa del Signore, quando il *Chazàn* (ministro officiante) chinando il capo e la persona con atto devoto e solenne, profferiva la sacra parola: *Barachà* — Benedetto sia (il nome del Signore) — subito: *barechù!* *barechù!* gridavano astiosamente i [*sic*] *Scevaisti*; e *barachù!* *barachù!* ribattevano i *Patacchisti* con altrettante acrezza e ostinazione. E le sacre funzioni ne venivano turbate. La controversia venne alla fine risolta da un *Chachàm* di Terrasanta. A quei tempi qualunque fedel...correligionario venisse di Terrasanta era senz'altro un *Chachàm* (sapientissimo!) e tenuto quasi in odore di santità. Spesso non si trattava che di ipocriti scrocconi, che col pretesto di venire a raccogliere l'obolo per i fratelli e la scuola di Gerusalemme poi, si trattenevano più o meno a lungo, ben nutriti e alloggiati e si partivano poi, forniti di un gruzzolo discreto. Ma questa volta se mbra si fosse imbattuto veramente in un brav'uomo e certo in un uomo di buon senso. Giacché, espostagli la controversia e richiesto di definirla, egli cominciò col dar a tutti ragione; giudicò cioè le voci contrastate potersi pronunciare indifferentemente nell'uno o nell'altro modo; assicurando che *barachù* o *barechù*, *allaluià* o *alleluià* che si dicesse, queste parole, purché profferite con fervore e con fede, erano ugualmente ben accette al Signore. Ma, come avviene quando gli animi sono eccitati, una soluzione così semplice e che non lasciava né vincitori né vinti, non soddisfece nessuno. Non era per giungere ad un risultato così banale, che si era battagliato così aspramente per tanti anni e dai padri e dai figli e dai nepoti. Ognuno voleva il suo brano di vittoria. E fu allora che lo stesso *Chachàm* (si chiamava Panizielli) con una specie di nuovo curiosissimo giudizio di Salomone stabilì che le parole *barachù* e *alleluià* — le due su cui si erano più accaniti i combattenti — si dovessero pronunciare l'una coll'*a* e l'altra colla *e*. Così, finalmente, le coscienze turbate ebbero pace, gli animi accesi si vennero calmando, si riconciliarono i partiti, si ravvicinarono le famiglie avverse e i matrimoni tornarono a effettuarsi].

Alla decadenza e corruzione dell'antico dialetto «serbatosi fino allora inalterato attraverso i secoli» il Del Monte fa riferimento nell'*Appendice* da lui approntata per completare la *Storia degli ebrei in Roma dal 140 av. Cr. fino ad oggi* del dottor G. Blustein, pubblicata da Maglione e Strini nel 1921. Il Blustein aveva dovuto interrompere il suo lavoro e ne aveva affidata la prosecuzione appunto al Del Monte. Ed è singolare che le ultime righe dell'autore tedesco siano dedicate al Belli. Eccole: «Il ghetto ispirò anche il grande poeta dialettale Gioachino [*sic*] Belli. Ricordiamo una fra le sue satire, pervase da profondo senso umano. È il ricordo delle antiche corse degli ebrei accanto ai cavalli di Barberia ed è intitolata *Er barbero*»

ER BARBERO

Antro che robbi-vecchi! Antro ch'aeo!  
 Don Diego ch'ha studiato l'animali  
 der muratore e ha lletto co' l'occhiali  
 quanti llibri stracciati abbi er mueo.

Dice ch'er Ghetto adesso da' li palj  
 pe' vvìa ch'anticamente era l'ebreo  
 er barbero de quelli carnovali  
 a Testaccio, e ar piazzon der Coliseo.

Pe falli curre, er popolo romano  
 le sporverava intanto er giustacore  
 tutti co' un nerbo o na bbattecca in mano.

E sta scorsa, abbellita de sto pisto  
 l'inventò un papa, in memoria e in onore  
 de la flagellazion de Gesucristo.

Altro che roba vecchia! Altro ch'aeo! (grido dei rigattieri). Don Diego che ha studiato gli animali (cioè gli Annali) del Muratore e ha letto cogli occhiali quanti libri stracciati (di erudizione) abbia il Museo, dice che il Ghetto adesso distribuisce i premi perché anticamente era l'ebreo il barbero (cavallo da corsa) di quei carnevali, a Testaccio e in piazza del Colosseo. Per farli correre, il popolo romano spolverava loro il giustacuore (cioè li sferzava) tenendo un nerbo o una bacchetta fra le mani. E questa corsa, abbellita da questa sferzate, l'inventò un Papa in onore della flagellazione di Gesù Cristo.

Postume — con una al solito finissima e autorevole prefazione di Benvenuto Terracini — sono apparse nel 1955 altre composizioni delmontiane. Una antologia di sonetti (tratti dalle raccolte del 1927, del 1933 e del 1955)<sup>3</sup> è stata infine pubblicata nel 1976 dall'editore Carucci di Assisi e Roma a cura di Micaela Procaccia che illustra la scelta con un'ampia introduzione storica e con una puntuale nota biografica. Nelle pagine della Procaccia si sottolinea giustamente — fra l'altro — il silenzio che, dopo il successo della prima raccolta, seguì alla seconda, per motivi accennati anche da noi. Del resto, anche in questi anni così lontani dalla politica antidialettale del regime fascista e, al contrario, tanto fecondi di studi filologici rivolti alla parlata delle "piccole patrie", la presenza di Del Monte è assai rara se non addirittura inesistente. Si vedano al ri-

3. Va ricordato che il volume del 1955 è accompagnato da un prezioso glossario di Attilio Milano, con il quale ha collaborato Fabio Della Seta.

guardo le più recenti pubblicazioni antologiche di testi in dialetto delle varie regioni italiane. In una accurata recensione a una — recentissima — di queste, indicandone le lacune, Eugenio Ragni denuncia, tra le altre, l'assenza di testi di Del Monte di cui scrive: «Crescenzo Del monte, la personalità più eminente della letteratura dialettale di fine secolo scorso, poeta di buon livello artistico e di grande interesse etnologico e linguistico, ingiustamente trascurato a vantaggio magari di altri assai meno meritevoli...».

# THÉÂTRE de la **POTINIÈRE**

Direction Raoul AUDIER - 7, Rue Louis-le-Grand - OPÉRA

Du 9 au 24 Juin

TOUS LES SOIRS A 8 HEURES

# PETROLINI

et sa COMPAGNIE ITALIENNE

DANS LES ŒUVRES COMIQUES ET DRAMATIQUES  
DONT IL EST LE SEUL INTERPRÈTE

**AGRO DI LIMONE**

(JUS DE CITRON)

1 Acte de L. PIRANDELLO - Adaptation de E. PETROLINI

**IL CORTILE**

(LA COUR)

1 Acte de F. M. MARTINI - Adaptation de E. PETROLINI

**MUSTAFA**

1 Acte et 8 Tableaux de DISCEPOLO LA ROSA - Adaptation de E. PETROLINI

La Représentation sera terminée par les Parodies de

**"GASTON"** et d'"**HAMLET**"

interprétées par **PETROLINI**

**Prix des Places : 15 fr. - 25 fr. - 40 fr.**

**BUREAU DE LOCATION OUVERT DE 11 HEURES A 10 HEURES**

Location sans augmentation de prix - Tel. : Opéra 54-52

Imp. WATELET, 69, av. d'Orléans, Paris



# Belli demologo

## I giochi popolari nei *Sonetti* e nelle note d'autore

DI MARINA SALVINI\*

### 1. Giuseppe Gioachino Belli, uno studioso di tradizioni popolari

L'assunto principale, considerare Belli non solamente un grande poeta ma uno studioso di tradizioni popolari<sup>1</sup>, nasce dall'analisi della considerevole quantità di informazioni, presente nel nutrito apparato di chiose d'autore. La meticolosità con cui le glosse illustrano i canti tradizionali, quali gli stornelli e le serenate, le abitudini e le credenze, al limite tra fede e superstizione, i pregiudizi, i proverbi e i giochi popolari, fanno pensare allo zelo di un folclorista *ante litteram*. La volontà di lasciare una testimonianza lucida e puntuale di molti aspetti della vita popolare, inoltre, anticipa significativamente i lavori sistematici dei primi demologi. Le opere di Ermolao Rubieri<sup>2</sup>

\* Il presente saggio è ricavato dalla Tesi di Dottorato, dal titolo *Belli folclorista. L'annotazione ai Sonetti come fonte demologica*, promossa dal professor Pietro Gibellini, presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi "Ca' Foscari" di Venezia.

1. L'attenzione dell'autore per le tradizioni popolari è già stata puntualizzata dagli studiosi. Si vedano ad esempio V. CLEMENTE, *Folklore e poesia nei sonetti*, in *G. Gioachino Belli, miscellanea per il centenario*, a cura di L. Pallottino e R. Vighi, Roma, Palatino, 1963, pp. 23-31); e G.B. BRONZINI, *G.G. Belli, romano, italiano ed europeo*, atti del convegno internazionale di studi belliani, a cura di R. Merolla, Roma, Bonacci, 1985, pp. 131-158). Si veda anche E. RAGNI, *Giochi e tradizioni*, in *Lecture belliane*, 1, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 43-67.

2. E. RUBIERI, *Storia della poesia popolare italiana*, Firenze, Barbera, 1877.

e di Alessandro D'Ancona<sup>3</sup> vengono infatti pubblicate nella seconda metà del secolo, precisamente nel 1877 e nel 1878, mentre l'attività belliana, che si concentra negli anni Trenta e Quaranta, vede un importante momento di riflessione e autocoscienza nel 1831, quando il poeta stende l'importante *Introduzione* ai sonetti.

L'interesse demologico è espresso chiaramente nel prezioso manifesto di poetica, fin dalla prima lapidaria dichiarazione, che è la sintesi del suo programma culturale: «Io ho deliberato di lasciare un monumento di quello che oggi è la plebe di Roma». E, com'è noto, 'monumento', non implica nulla di celebrativo e nel suo significato letterale di *moneo ad mentem*, equivale a 'documento', valere a dire testimonianza. L'oggetto di tale testimonianza viene indicato subito dopo: «In lei [la plebe di Roma] 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, tuttociò insomma che la riguarda, ritiene un'impronta che assai per avventura si distingue da qualunque altro carattere di popolo» ed è illustrato ancora più precisamente qualche riga sotto, dove l'autore esplicita l'esito del proprio progetto: «ho io compendiato il cumulo del costume e delle opinioni di questo volgo». Belli è dunque intenzionato a lasciare del popolo romano, «dal cetto medio in giù»<sup>4</sup>, un affresco vivido, crudo e senza veli, che si realizza con graffiante realismo nei testi ed è sostenuto da un fitto supporto documentario nella straordinaria annotazione.

La nostra attenzione si è concentrata principalmente su questo enorme patrimonio di informazioni, finora pressoché inesplorato, ricavandone sette corposi capitoli. Una parte rilevante di questo materiale riguarda i proverbi e i modi di dire, che Belli raccolse con particolare attenzione. Il virtuale florilegio di circa cinquecento massime, presenti nei testi e nelle postille, si può considerare la prima antologia di proverbi romaneschi. Altrettanto spazio, se non maggiore, è occupato dalle interessanti osservazioni sulle devozioni e le credenze, impastate di irrazionali superstizioni; sui rimedi popolari, meticolosamente descritti, e sulle usanze tradizionali. Si pensi alla miracolosa apertura dell'*occhialone* nella *Ritonna*, nell'omonimo sonetto: *Ma un Papa santo, che ciannò in priggione, / fesce una Croce; e ssubitto a la Vorta / se spalancò da sé quell'occhialone, (187)*<sup>5</sup> o ancora ai

3. A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana. Studi*, Livorno, Vigo, 1878.

4. G.G. BELLÌ, *Introduzione*, in *Tutti i sonetti romaneschi*, a cura di M. Teodonio, vol. I, Roma, Newton & Compton, 1998, p. 3, *passim*.

5. Nel presente saggio, in attesa dell'annunciata edizione critica a cura di

numerosi tesori nascosti nelle statue romane (39 e 47), alla presenza dei lupi mannari nelle notti piovose (385 e 746), ai poteri delle reliquie (789), al malocchio e agli amuleti per allontanarlo (812, 857 e 1091), al volto di Caino nascosto nelle macchie lunari (1147), alla paura dei temporali (1272), agli effetti inceneritori di fulmini (1424) neppure nominati dal superstizioso popolo di Roma che usa il termine generico 'porcherie' (389), ai rituali della notte dell'Ascensione (961) e alle abitudini correlate al Natale, alla Pasqua, al Carnevale.

Un sostanzioso gruppo di annotazioni riguarda, infine, l'attenta registrazione dei giochi romani. Compaiono circa sessanta giochi tradizionali come il marroncino, le cui regole sono dettagliatamente spiegate nelle postille al sonetto dallo stesso nome (34), la morra, il tressette, il gioco del pallone (842), o il famigerato lotto, oggetto di numerosi componimenti nonché delle accese critiche del poeta.

I sonetti, considerati unanimemente uno dei vertici della poesia ottocentesca, e in particolar modo le copiose postille, si presentano, dunque, anche come una notevole miniera di informazioni sul folclore del popolo romano. Uno studioso, Ernest Bovet, intuendo l'importanza folclorica dell'opera belliana, l'ha infatti analizzata come fonte per un saggio dal titolo assai eloquente: *Le peuple de Rome vers 1830 à travers les sonnets en dialect transtévérin de G.G. Belli*<sup>6</sup>, il cui sottotitolo *Contribution à l'histoire des moeurs de la ville de Rome*, ne precisa la natura squisitamente storica. Se in Belli l'interesse documentario fosse prevalso su quello poetico, evidentemente più urgente nel suo animo, dando luogo alla pubblicazione di tutte le osservazioni sulle abitudini di vita dei trasteverini, egli sarebbe indubbiamente ricordato oggi come il primo studioso delle tradizioni popolari romanesche e annoverato di certo tra i precursori della scienza folclorica.

In questo studio, ci proponiamo di offrire un saggio del valore demologico dell'opera belliana, delineando l'attenzione per i giochi del popolo che si manifesta nelle lunghe e folte note d'autore. Esse sono, nella prima metà del secolo, un primo importante documento, relativo a questo aspetto del folclore e anticipano, inoltre, notevolmente i lavori sistematici dei primi studiosi dell'argomento, co-

Pietro Gibellini e Lucio Felici, si fa riferimento alla citata edizione Teodonio, che mutua, con qualche variante, i testi e la relativa numerazione dall'Edizione nazionale delle *Poesie romanesche di G.G. Belli*, curata da R. Vighi (10 voll., Roma, Libreria dello Stato, 1988-93).

6. E. BOVET, *Le peuple de Rome vers 1830 à travers les sonnets en dialect transtévérin de G.G. Belli, Contribution à l'histoire des moeurs de la ville de Rome*, Neuchâtel-Rome, Attinger, 1898.

me Giuseppe Pitrè<sup>7</sup>, Antonio De Nino<sup>8</sup>, Giggi Zanazzo<sup>9</sup>, e Saverio La Sorsa<sup>10</sup>. I sonetti, con particolare attenzione alle preziose annotazioni, sono una delle prime opere in cui si raccoglie e si illustra una grande quantità di giochi popolari, le cui modalità d'esecuzione sono descritte con il rigore dello studioso nelle postille e con la creatività del poeta nelle vivaci scene che animano molti testi.

## 2. Giochi e filastrocche popolari nei *Sonetti romaneschi*

L'interesse per i giochi del popolo si manifesta precocemente in Belli, fin dai primi componimenti, a cominciare da *Er gioco de calabraggia* (30), del 19 agosto 1830, che apre una serie di sonetti relativi ai giochi, una delle prime che il poeta dedica alla vita tradizionale. La precisa descrizione delle regole, delle abitudini e del linguaggio tecnico, che accompagnano i divertimenti di fanciulli e adulti, risponde perfettamente all'intento documentario, secondo la poetica del monumento illustrata nell'*Introduzione*. Il proposito di presentare una testimonianza oggettiva ed esaustiva, anche se arricchita, in questa fase iniziale della scrittura dialettale, da un residuo apporto personale, è palesamente dichiarato nel cappello introduttivo di uno dei primi sonetti dedicati al Lotto, o meglio, come avverte il titolo, alla *Devozzione pe vvince ar lotto* (32):

Non tutto ciò che qui si dice è vero, né la gran parte di vero si annette tutta alla reale superstizione del lotto; ma si è voluto da me raccogliere quasi in un codice il vero insieme e il verisimile in relazione di quel che so e in compenso di quanto non so (ch'è pur molto) intorno alle matte e stravolte idee che ingombrano le fantasie superstiziose della nostra plebaglia.

Interi componimenti presentano l'attenta descrizione di svaghi popolari: il già ricordato *Er gioco de calabraggia* (30), *Er gioco der lotto* (31), *Er gioco der marroncino* (34), *Er gioco de la ruzzica* (201), *Er gioco de piseppisello* (202), *Li ggiochi* (278), *Er giucator de pallone* (842), *La bbazzica* (928), *La bbriscola* (2264), solo per citare i più

7. G. PITRÈ, *Giuochi fanciulleschi siciliani*, Palermo, Pedone Lauriel, 1883.

8. A. DE NINO, *Giuochi fanciulleschi*, VI volume degli *Usi e costumi abruzzesi*, Firenze, Barbèra, 1897.

9. G. ZANAZZO, *Giuochi fanciulleschi, divertimenti, passatempi, esercizi*, in *Usi, costumi e pregiudizi del popolo di Roma*, Torino-Roma, Forni, 1907-1910.

10. S. LA SORSA, *Come giocano i fanciulli d'Italia*, Napoli, Rispoli, 1937.

importanti. Il divertimento popolare è una presenza costante che, sebbene sia più concentrata nei primi 500 testi, ritorna inaspettatamente anche nella stagione più matura, fino al vivacissimo *La briscola* (2264), uno degli ultimi componimenti, del 27 febbraio 1847:

«Sette de coppe? Ammazza, Margherita».
 «Nun posso». «Passa un carico». «D'uetta».
 «Ma ddunque in mano cosa ciai? puzzetta?»
 «Cosa ciò! ccìò una briscola vistita».

«E nemmanco pòi mette una miggnetta?»
 «Oh, inzomma io vado lisscio, ecco finita».
 «E accusí avemo perzo la partita».
 «Cosa te sciò da fà co sta disdetta?»

«Sú, mmostramo le carte. Eh, un ber tesoro!
 Un fante! Ebbè? che tte ne fai, sorella?
 Cianno asso, tre e rre: ssò ttutte lòro.

E sséguita a ddurà la svenarella!
 A bbaiocc'a bbaiocco, pe ddiò d'oro,
 ggìà ssò ar papetto. È una gran porca jjella!».

Il testo, un diverbio tra due giocatori che potrebbero animare ancora oggi una qualsiasi osteria di provincia, è un repertorio di espressioni idiomatiche, ancora in uso, attinenti alla briscola. Affiorano, tuttavia, in molti sonetti, e non solamente in quelli dedicati ai giochi, numerose locuzioni derivanti dal gergo ludico ed entrate ormai nel linguaggio quotidiano, come: *essere l'asso*, *essere la matta* e *sballare* (relativi ad alcuni giochi di carte); *fare l'ormo* (tratto dalla passatella); *andare al lecco*, *trucchiare* e *aggriffare* (ricavati dalle bocce) e *riocare* (che deriva dal gioco dell'oca).

Sono tuttavia le note a offrire una grande quantità di informazioni di interesse folclorico, anzi, le glosse che riguardano quest'argomento sono fra le più ampie e accurate dell'intero *corpus*. Belli, oltre ad essere incuriosito e affascinato da questo aspetto della vita popolare, si dimostra un fine conoscitore dei divertimenti tradizionali, nonché un testimone fedele e oggettivo. Il poeta menziona circa una sessantina di svaghi<sup>11</sup>, alcuni dei quali sono brevemente

11. Giorgio Roberti, autore di una recente raccolta di giochi romaneschi (G. ROBERTI, *I giochi a Roma di strada e d'osteria*, Roma, Newton & Compton, 1995) afferma, nell'introduzione all'opera, che Belli registra una trentina di giochi «ocasionalmente citati e spiegati [...] in nota ad alcuni suoi sonetti».

nominati, come la morra e le bocce, mentre altri risultano dettagliatamente illustrati, come il marroncino e la carrozza d'oro.

L'attenzione del poeta si sofferma in modo particolare sul lotto. Compare in quarantaquattro sonetti, a cominciare dal precoce *Er gioco der lotto* (19 agosto 1830), fino alla trilogia *Li dilettanti del lotto*, del 25 febbraio 1837. Undici componimenti sviluppano, da vari punti di vista, il gioco, illustrandone le regole nelle fitte annotazioni, mentre i restanti trentatré offrono riferimenti più sintetici: dal generico cenno, alla spiegazione lessicale di locuzioni come *il terno a secco*, *i pagherò*, *le promesse*, *i botteghini*, *la chiusura di un numero*, presente in circostanziate didascalie, o ancora la descrizione di alcune abitudini legate al particolare ambiente dei giocatori. Si viene a conoscenza ad esempio che gli impiegati dell'Impresa, per antonomasia l'Impresa del lotto, dovevano lavorare la sera precedente l'estrazione, per predisporre il necessario; o che ai cinque numeri vincenti erano associati i nomi delle fanciulle più povere, dotate, con i proventi delle giocate, di 50 scudi; ma anche che esistevano estrazioni private dette 'riffe'. Si ricava, inoltre, da molti testi che il volgo, per ottenere validi pronostici sui numeri da giocare, si affidava ciecamente ai frati, famosi per la loro capacità divinatoria, o agli spiriti dei giustiziati, ma anche al Libro delle Sorti o dell'Arte, alle cabale e al 'girarello': un «disco orizzontale, simile ad un quadrante, la cui lancetta in bilico, arrestandosi dopo un impulso, indica uno dei novanta numeri»<sup>12</sup>.

Le estrazioni, inizialmente nove in tutto l'anno e divenute in seguito settimanali, si svolgevano il sabato sulla loggia del palazzo di Montecitorio, di fronte alla folla che gremiva l'omonima piazza. Erano affidate a un orfanello dell'Ospizio di Santa Maria in Aquiro, detto in alcuni sonetti 'rofanello', per il sospetto di connivenza con l'Impresa del lotto. L'elenco dei numeri vincenti era affisso sullo 'sportello', una sorta di vetrina praticata «nella parete superiore delle botteghe di Roma»<sup>13</sup>, equiparabili alle odierne ricevitorie, e, allora come oggi, i casi di vincita erano rare eccezioni, come ricorda scetticamente lo stesso Belli: «non di rado la fortuna vien contraria alla fede»<sup>14</sup>.

Questo gioco, così spesso interpellato dalla curiosità dell'autore, stimola più aspetti del suo spirito critico. Gli consente innanzi tutto

12. Nota al sonetto 384.

13. *Ibid.*

14. Nota al sonetto 1591.

di condannare le credenze irrazionali e le superstizioni così vivacemente descritte nella già ricordata sonettessa, la più lunga della raccolta, *Devozzione pe vvince ar lotto* (32). Si tratta di un vero e proprio catalogo di pratiche stregonesche, scongiuri, preghiere snocciolate come cantilene, amuleti e rituali attuati per propiziare le vincite. Il poeta, con esito comico e quasi surreale, raffigura «come in un codice»<sup>15</sup> la mentalità romanesca, commistione singolare di religiosità e superstizione, che aleggia intorno al mondo del lotto.

In altri componimenti si parla di indovini, spiriti, Libri dell'Arte, frati, come *Per un punto er terno* (384), dove un cappuccino, che come indica la nota gode di «molta riputazione di prescienza numerica»<sup>16</sup>, afferma ai limiti della blasfemia: «cquesto cqui [il tre], ecco, disce la verità ppiú der Vangelo»<sup>17</sup>. Significative sono anche le annotazioni relative a *Una bbella divozzione* (570), forma più concentrata del rifiutato *Devozzione pe vvince ar lotto* (32). Si veda ad esempio questa lunga spiegazione:

In questa chiesa sono associati i cadaveri de' giustiziati da una fraternità specialmente a ciò addetta. Ivi concorrono in particolar modo le donne, onde ottener numeri di sicura sortita al lotto. Un'altra divozione al medesimo scopo è da esse praticata salendo co' ginocchi (pure di notte) la lunghissima scalinata di S. Maria in Aracoeli, sul Campidoglio, e recitando a ogni scaglione o una *Requiem aeternam* o un *De profundis*, secondo l'agio o il fervore della postulante<sup>18</sup>.

L'autore fornisce una testimonianza relativa a due credenze, diffuse soprattutto nel mondo femminile: considerare gli spiriti dei giustiziati come oracoli di divinazione e salire in ginocchio la scala di Santa Maria in *Ara Coeli*, per ottenere «numeri di sicura sortita al lotto». In queste ultime misurate parole traspare, inoltre, un sottile sarcasmo in più punti: nell'aggettivo 'sicura', caricato di ironica enfasi; nella disincantata precisazione «secondo l'agio o il fervore della postulante»; o ancora quando un'altra glossa dello stesso sonetto riferisce, precisando la natura del Libro dell'Arte: «libro finalmente che san leggere per miracolo anche gl'illetterati»<sup>19</sup>.

15. Nota introduttiva al sonetto *Devozzione pe vvince ar lotto* (32).

16. Nota al sonetto *Per un punto er terno* (384).

17. *Per un punto er terno*, (384), vv. 13-14.

18. Nota 3 al sonetto *Una bbella divozzione* (570).

19. Ivi, nota 5.

Belli, nel febbraio 1837, dedica a questo tipo di credenze un ultimo trittico: *Li dilettanti der lotto* (1901, 1902, 1903). Nella prima formella, un accanito giocatore si lamenta, perché da un anno scommette, senza successo, su un terno suggeritogli da un frate. La seconda propone un dialogo in cui sono elencati alcuni tipici modi di dire. Nella terza, per noi la più interessante, un appassionato del lotto offre un pranzo a un mago, in cambio della predizione dei numeri, ma non vince, perché non ha saputo decifrare correttamente il responso:

er mago pijja un cane llí accucciato  
e jje lega la coda co uno spago.

Io fo un ambo: *tre* er cane, e ccoda ar *nove*.  
Ebbè, azzécchesce un po'? ppe pprim'astratto  
viè ffora com'un razzo er *trentanove*.

Ma eh? ppoteva dàmmelo ppiú cchiaro?  
Nun l'avería capito puro un gatto?  
L'avevo da legà, pporco-somaro<sup>20</sup>.

Lo sprovveduto se la prende con se stesso per non aver capito un'indicazione palesemente chiara, mentre la capacità divinatoria del ciarlatano non viene per nulla messa in discussione. Il poeta stigmatizza dunque tanto il cinico opportunismo dei ciarlatani, quanto l'ingenuità del popolano, ma nello stesso tempo sottolinea il sordo sconforto della sua condizione.

Belli non manca infine di criticare la rapacità del governo che, sfruttando l'illusione di riscatto economico dei sudditi, finisce, unico e certo vincitore, per rimpinguare le sue casse. La denuncia appare a volte velata, come l'invito a fabbricare un arco «co li cudrini der gioco dell'otto»<sup>21</sup>, a volte più aperta e polemica, come nel sonetto *La Cassa der lotto* (1050), a cominciare dalla prima quartina:

Sotto dell'antri Papi, er rimanente  
c'avanzava a sta lupa de l'Impresa,  
lo fasceva serví la Santa Cchiesa  
pe llemosine a nnoi povera ggente<sup>22</sup>.

20. *Li dilettanti der lotto*, (1903), vv. 5-14.

21. *Campo vaccino*, (40), v. 11.

22. *La Cassa der lotto*, (1050), vv. 1-4.



Il gioco, nelle intenzioni del poeta, può diventare un acuminato strale contro il governo. L'Impresa, richiamata spesso in altri testi in modo neutro come 'l'Impresa de' Lotti', qui diviene lo strumento della voracità insaziabile del governo pontificio: non a caso è qualificata come «lupa», con forte suggestione dantesca. Mentre la nota: «per *Impresa*, assolutamente, s'intende sempre la Impresa pontificia de' Lotti», specificando l'aggettivo 'pontificia', ed è l'unica volta in tutta la raccolta, sembra voler rafforzare il legame, decisamente inaccettabile, fra il governo del papa e «sta lupa de l'Impresa».

L'autore qui mette a nudo una profonda contraddizione della Chiesa contemporanea: predicare la carità ed essere avida di denaro. Questa antinomia risulta intollerabile per il senso morale di Belli e infatti il sonetto, uno dei più feroci contro il potere temporale, continua in un crescendo che termina con una visione terribile e apocalittica:

Ma, a ggorni nostri, un Papa ppiú ccremente,  
 discenno c'a la Cammera je pesa  
 d'avé da seguità ttutta sta spesa,  
 serra le porte e nnun vò ddà ppiú ggnente.

Ecco la carità de sto Governo.  
 Eccola la ggiustizia che ss'inzegna  
 da sti diavoli essciti da l'inferno.

Tutto se scola sta fajola indegna.  
 Tutto cqua sse priscipita in eterno  
 ner pozzo de la gola e dde la freggna<sup>23</sup>.

L'indignazione di Belli si manifesta anche nei confronti del gioco come inutile sperpero di denaro. Si veda ad esempio questa glossa, relativa al primo sonetto di un divertente distico, intitolato *La lottaria nova* (1300–13001), in cui si illustra la domestica riffa che si teneva tutti i giorni, eccetto il venerdì e la festa, in casa del «chin-cagliere Francescangeli»<sup>24</sup>:

*eccetto il venerdì*: e la festa. In questa, per rispetto al sacro ozio del culto: in quello, perché i danari che il popolo voglia gettare in quel giorno, cadano tutti nella cassa del lotto sovrano che si estrae il sabato<sup>25</sup>.

23. Ivi, vv. 5–14.

24. Nota al sonetto *La lottaria nova*, (1300).

25. *Ibid.*

Il poeta sembra voler precisare inoltre che mentre per il volgo il gioco rappresenta un sogno illusorio per fuggire dalla miseria, al contrario è un frivolo vizio per gli aristocratici e, cosa più inaccettabile, per il clero, come si enuncia nella conclusione dello stesso testo, «figurete c'un prete tirò un'ora, / e abbuscò ddu' speroni e un culo finto»<sup>26</sup>. Nel testo, polemicamente intitolato *La Bbonifiscenza* (1853), ad esempio, una nobildonna, molto probabilmente Amalia Carlotta Barberini (1771–1837), moglie di Alessandro Chigi, si rovina al faraone, un gioco d'azzardo:

e sse sscialacqua poi la providenza  
pe ffà ggiucà la prencipessa Ghiggi!<sup>27</sup>

La critica sociale si fa più cocente se si confronta questa *vecchiaccia fràscica de vizzi*<sup>28</sup>, che gode di un vitalizio di cinquanta scudi, con la vedova di un onesto servitore, protagonista di un sonetto scritto pochi giorni prima, *La vedova der zervitore* (1844), che, priva di pensione nonostante i servizi del marito, è costretta ad accattonare.

Se il lotto è il gioco maggiormente presente nei sonetti, anche per il valore polemico che l'autore vi associa, quello che viene in un certo senso trascurato è la passatella. Si tratta di uno svago molto popolare nelle osterie dell'epoca, ampiamente descritto da Giorgio Roberti nella sua raccolta<sup>29</sup> e già da Giggi Zanazzo che vi dedica un'ampia e dettagliata sezione delle *Tradizioni popolari romane*<sup>30</sup>. Questo «diabolico passatempo», come lo definisce Roberti, è provvisto di regole e ruoli molto precisi: il padrone, designato dalla conta, diventa arbitro e decide, insieme al sottopadrone da lui scelto, chi beve e chi no. Dalle 'passate', le bevute di vino, era escluso l'ormo, la vittima del gioco, che doveva controllare il proprio rancore, cioè non 'sformare'. Spesso, invece, il gioco sfociava in cruento risse.

La passatella nei sonetti non viene mai descritta; in alcuni testi compaiono fuggacemente modi di dire che richiamano le sue regole, come 'fare passo' o 'essere l'ormo'; in un caso fa da sfondo al litigioso protagonista del sonetto *Io* (1175); mentre è solo accennata in un altro

26. *La lottatìa nova*, (1300), vv. 13–14.

27. *La Bbonifiscenza*, (1853), vv. 7–8.

28. *Ivi*, v. 10.

29. G. ROBERTI, *I giochi a Roma* cit., pp. 392–404.

30. G. ZANAZZO, *Regole p'er gioco de la Passatella*, in *Giochi fanciulleschi* cit. pp. 374–388.

componimento accompagnato da una nota quanto mai generica: «specie di giuoco, che consiste nel ber vino: vino chi sì e chi no, con certe leggi»<sup>31</sup>. Roberto Vighi tuttavia ravvisa, in due appunti, il 290 e il 291, raccolti nel IX volume delle *Poesie romanesche*<sup>32</sup>, l'intenzione del poeta di «dedicare un sonetto, come aveva fatto per altri giochi, a questo gioco dei bevitori, che è forse il più popolare e il più romano»<sup>33</sup>.

Questo scarso interessamento non è casuale per un osservatore attento come Belli, tanto più se si tiene conto della popolarità del gioco fra la plebe romana. In ciò sta forse il segno tangibile della sua distanza dagli altri poeti romaneschi che, al contrario, avevano dedicato ampio spazio alla passatella<sup>34</sup>.

Altri modi di divertirsi, invece, sono copiosamente descritti nelle postille, come ad esempio il gioco del marroncino (32); la carrozza d'oro (1572); il cerino di Don Alonzo (720); il gioco del pallone (842). Belli, con la passione e lo zelo del folclorista, raccoglie e illustra una grande quantità di informazioni, tanto che alcune sue chiose sono riportate interamente da Zanazzo e Roberti.

Quest'ultimo propone, a integrazione del suo commento, interi sonetti e glosse belliani, come nel caso del gioco gattasceca cor ziz-zì, o del cerino di don Alonzo, dove la spiegazione di Roberti è costituita dalla lunga nota del poeta. Lo studioso moderno, in questa operazione, è generalmente preciso e corretto, ma cade in alcune sviste, come nel caso di morè-morè, passamano e pizzichetto, dove egli attribuisce erroneamente a Belli affermazioni di Morandi. Questo errore gli viene probabilmente indotto dall'aver utilizzato come fonte il capitolo sui giochi di Zanazzo, nel quale compaiono le stesse imprecisioni. Consideriamo ad esempio il gioco del pizzi-

31. Nota al sonetto *Er tempo bbono*, (124).

32. L'appunto 290, identificato da Vighi come «(Ms. f. 59r): appunto tematico», consiste nella semplice indicazione: «La passatella»; il 291, «(Ms. f. 83r): appunto riferibile alla "passatella": vedi il preced.)», riporta una tipica espressione relativa a questo gioco: «è er padrone (nel bicchiere)».

33. G.G. BELLI, *Poesie romanesche*, cit., vol. IX, 2, p. 79.

34. Morandi nella lunga nota a *Er romito* (15 febbraio 1830) segnala un poemetto italo-romanesco di Luigi Ciampoli, dedicato alla Passatella e divenuto molto popolare: «Sul principio del secolo, un certo Ciampoli descrisse la *Passatella* in trenta ottave, un po' italiane e un po' romanesche, le quali, in punto forma, sono una vera birbonata: il che però non ha impedito che diventassero famose» (L. MORANDI, *I sonetti romaneschi di G.G. Belli pubblicati dal nipote Giacomo*, Città di Castello, Lapi, 1886-1889, VI, pp. 12-14). Belli non lo nomina mai, probabilmente per la mediocrità del suo valore artistico.

chetto, che compare, insieme a *sseta-moneta* e *nisconnarello*, nel sonetto 76. Belli sinteticamente chiosa: «tre giochi fanciulleschi», mentre Zanazzo propone la lunga e dettagliata nota di Morandi<sup>35</sup> e la presenta come belliana: «così la descrive Belli nella nota 13 del sonetto *Un'opera di misericordia* del 5 ottobre 1830»:

Parecchi bambini mettono alternativamente i pugni chiusi uno sopra l'altro, in modo da formare una colonna, e uno di loro, che rimane con la destra libera, pizzica a uno a uno tutte le ultime articolazioni delle dita canticchiando la canzoncina:

Pizzica, pizzicarèllo,  
T'ammazzo cor cortellèllo;  
T'ammazzo cor pugnale;  
Te fo mmorì dde fame.  
De fame e dde pavura,  
Te bbutto in sepportura.  
Crò crò crò  
Prima t'ammazzo e pòi me ne vo  
Crì crì crì  
Si nun fai t'ammazzo qui”

Colui che è pizzicato, all'ultima parola della canzoncina, leva dalla colonna la mano pizzicata e si comincia da capo; finché ridotto il giuoco a due soli, colui che resta col pugno o coi pugni non pizzicati all'ultimo *qui*, è il perditore, e tutti gli altri bambini gli si fanno intorno e gli gridano in coro; *Tappo de cacatore, ecc.*<sup>36</sup>

Roberti non si preoccupa di controllare l'esattezza della citazione zanazziana e ripropone, nel suo commento, la stessa inesattezza.

I sonetti, e soprattutto le minuziose postille che li completano, sono per Zanazzo una fonte preziosissima di informazioni, anche se non sempre onestamente dichiarata. Dei giochi, poco più di cento, illustrati nella parte terza degli *Usi, costumi e pregiudizi del popolo di Roma*, quasi la metà è direttamente ricavata dai sonetti e dalle glosse belliani. Il commento che accompagna la descrizione del gioco, in alcuni casi, è inoltre costituito dalle parole di Belli. Si veda il caso del marroncino, dove Zanazzo utilizza i medesimi termini che si trovano nelle abbondanti chiose d'autore. Zanazzo così descrive il gioco:

35. L. MORANDI, nota al sonetto *Un'opera di misericordia*, in *I sonetti romaneschi di G.G. Belli*, cit., VI, pp. 24–25.

36. G. ZANAZZO, *Usi*, cit., p. 360.

È un giuoco che si fa da due o più ragazzi con un *ciottoletto* o altro pezzo di sasso rotondo detto *maròne*, tirandolo a una certa distanza, e procurando di tirarvi vicini de' soldi. Prima si fa la *cònta*; e a colui al quale tocca il punto al conto, getta il *ciottoletto* detto *bòccia* o *maròne*, e poi vi tira appresso il suo soldo. Destinato il posto da cui ciascuno scaglierà la sua moneta, vicino al ciottolo, si fa l'ordine di successione al tirare. L'ultimo, cioè colui che mandò la sua moneta più distante dal *maròne*, raccoglie le monete, e fattone un mucchio, le situa dove vuole, affinché il primo vi batta su col *maròne*, lanciandovelo sopra in modo sì netto e vibrato, che muova tutte le sottoposte monete. Se il colpo non riesce, passa il diritto di colpire al secondo, e poi al terzo e così via via<sup>37</sup>.

Si tratta di un vero e proprio *collage* delle note al sonetto 34, dove si riconoscono facilmente le espressioni belliane con pochissime varianti: «gioco che si eseguisce da due o più persone con un ciottoletto o altro pezzo di pietra, il più che si può rotonda, gettandola a una certa distanza, e procurando di lanciaarvi vicini de' baiocchi»<sup>38</sup>; «chi ha il punto al conto, getta il ciottolo, detto *bòccio* o *marrone*, e poi vi manda appresso il suo baiocco»<sup>39</sup>; «destina il posto onde ciascuno scaglierà la sua moneta vicino al ciottolo»<sup>40</sup>; «è fatto l'ordine di successione al tirare. L'ultimo, cioè colui che mandò la sua moneta più distante dal *marrone*, raccoglie le monete, e fattone un cumulo, le situa dove vuole, affinché il Primo vi batta col suo *marrone*, lanciandovelo sopra in modo sì netto e vibrato, che mova tutte le sottoposte monete. Se il colpo esce vano, passa il diritto a colpire al Secondo e poi etc.»<sup>41</sup>.

Egli, inoltre, ha ampiamente attinto alle documentate postille di Morandi, a volte attribuendole erroneamente a Belli, a volte presentandole impudentemente come proprie. Questa, e numerose altre imprecisioni, si spiegano tenendo presente che Zanazzo consultava i sonetti nell'edizione morandiana, nella quale il semplice uso delle parentesi quadre distingue le note dello studioso da quelle del poeta. Non sempre l'autore delle *Tradizioni popolari romane* prestava attenzione a separare le une dalle altre e, nelle sue spiegazioni, le propone come belliane, introducendole con le parole: «così lo descrive Belli in una nota de' suoi *Sonetti romaneschi*». Questo non è un errore isolato, ma si riscontra con una certa frequenza, ad esempio a pro-

37. Ivi, p. 297.

38. Nota 1 al sonetto *Er gioco der marroncino*, (34).

39. Ivi, nota 4.

40. Ivi, nota 5.

41. Ivi, nota 9.

posito di Lèna mia Lèna<sup>42</sup>, mmorè–mmorè<sup>43</sup> e pizzichetto<sup>44</sup>. Zanazzo, inoltre, in altri casi come sartalaquaja<sup>45</sup>, passamano<sup>46</sup> pis'e ppisello<sup>47</sup> e attacca–ferro<sup>48</sup> non si preoccupa di menzionare la fonte e spaccia i precisi e puntuali commenti morandiani come propri. Si veda ad esempio la voce zanazziana che descrive il gioco di pis'e ppisello:

Più bambini si mettono a sedere in fila con le gambe stese e i piedi pari, mentre uno di loro, il capo–giuoco, resta dritto con una bacchetta in mano, o anche senza la bacchetta, e recita la seguente filastrocca, toccando successivamente, con la bacchetta o con l'indice della mano destra, a ogni accento del verso o un po' a capriccio, un piede de' suoi compagni, e nell'ultimo verso un piede ogni parola:

Pis'e ppisello,  
 Colore così bbèllo,  
 Colore così ffino  
 Del santo Martino.  
 La bbella Pulinara  
 Che ssale su la scala;  
 La scala del pavone;  
 La penna del piccione.  
 Bbella zitèlla,  
 Che ggiòchi a ppiastrèlla  
 Cor fijo de' re,  
 Tira su questo piede  
 Che ttocca a tte!»

Il bambino toccato nel piede all'ultima parola deve ritirarlo; e si torna da capo; finché colui che resta ultimo e solo con un piede in fuori; viene ironicamente applaudito con battimani o anche fischiato, e gli si cantano in coro queste parole: *Tappo de cacatore, tappo de cacatore!* Qualche volta invece, specialmente tra bambini di civil condizione, quello il cui piede è toccato all'ultima parola, si alza cedendo il posto al maestro o capo–giuoco, e prende lui la bacchetta per rifare il giuoco<sup>49</sup>.

Questa lunga e dettagliata spiegazione compare, senza alcun riferimento al compilatore, fra i *Giochi fanciulleschi*. In realtà si trat-

42. G. ZANAZZO, *Usi*, cit., p. 295.

43. Ivi, p. 314.

44. Ivi, p. 360.

45. Ivi, p. 303.

46. Ivi, p. 361.

47. Ivi, p. 317.

48. Ivi, p. 315.

49. G. ZANAZZO, *Usi*, cit., pp. 317–318.

ta della nota stesa da Morandi per illustrare il sonetto *Er gioco de piseppisello* (202)<sup>50</sup>.

L'interesse folclorico di Belli non si limita alle attente e accurate descrizioni dei giochi, ma si dedica, a volte, anche a brevi cenni storici. Il riferimento a episodi e fatti contingenti funge da complemento del testo, nelle lunghe postille che corredano il primo sonetto del già menzionato distico *La lottaria nova*. Si veda questa minuziosa precisazione: «il chincagliere Francescangeli per ispacciare i suoi capitali giacenti, immaginò una lotteria di tutti gli articoli del suo negozio, distribuendoli in num. 8193 premi, notati tutti in altrettanti biglietti da estrarsi a sorte»<sup>51</sup>; o quest'altra: «gli altri, ecc. I biglietti ne' quali trovavasi il motto *Allegri*, imbussolati in num. di 177.171 nella detta urna alla rinfusa con gli 8193 premiati, erano insignificanti, e chi gli estraeva restava senza vincita alcuna»<sup>52</sup>; o quest'ultima nella quale viene specificato il costo del biglietto: «*lustrino* è sovente detto dal volgo il *grosso*, ossia *mezzopaolo* d'argento. Di tanta era la posta per cadaun biglietto da estrarsi»<sup>53</sup>.

Il richiamo a un personaggio storico serve invece a chiarire l'origine di una tipica espressione, comune fra i giocatori di carte, nella glossa al sonetto *La bbazzica* (928), dove, a spiegazione degli ultimi versi: *Credi de vince pe la mano, eh mulo? / Cuella l'aveva puro Cafarelli, / e nnun fu bbono de pulisse er culo*, il poeta rievoca una proverbiale menomazione: «è tradizione che uno de' duchi Caffarelli avesse un braccio più corto dell'altro, di maniera che quella mano non gli arrivava a tutti i suoi uffici»<sup>54</sup>. Mentre il racconto di un episodio realmente accaduto, del tutto pretestuoso, in quanto non ha alcuna attinenza con la situazione sviluppata nel componimento, consente all'autore di sferrare una stiletta contro il nepotismo e la corruzione della corte di Gregorio XVI:

Il Cavaliere Gaetano Moroni, già barbiere di frate Mauro, ora primo «aiutante di Camera» di Papa Gregorio. Il signor Rocco, padre di questo grande di Corte, conservate le sue prime abitudini, segue a frequentare le betto-

50. L. MORANDI, *I sonetti romaneschi di G.G. Belli* cit., VI, pp. 80–81. Ma per questa informazione Morandi si valse della consulenza di Filippo Chiappini: cfr. P. GIBELLINI, A. SPOTTI, A. TUZI, "Al tempo del Belli...". *Il dialetto dei "Sonetti" nel carteggio Morandi-Chiappini*, Roma, Bulzoni – Centro Studi "G.G. Belli", 2003.

51. Nota 3 al sonetto *La lottaria nova*, (1300).

52. Ivi, nota 7.

53. Ivi, nota 8.

54. Nota 8 al sonetto *La bbazzica*, (928).

le, dove tiene appuntino il linguaggio che qui gli è attribuito; e la sera, tornando al Vaticano, picchia alle colonne del gran peristilio, credendole la porta di casa. Il secondo figlio del vecchio Moroni è Vincenzo, detto «Vincenzino del Papa», il quale, sotto la direzione del fratello «Gaetanino», ha l'onore di radere i peli santissimi dal mento di Sua Beatitudine. Una sera, giuocando egli «all'anello» in una società di Roma, fu detto a chi riteneva l'anello di portarlo a colui che faceva la barba al porco. Colui lo portò a Vincenzino che non conosceva. Di ciò nacque uno scompiglio, e la casa ne fu presa di mira siccome un nido di «carbonari»<sup>55</sup>.

Non sempre, dunque, il *ludus* è inserito in situazioni leggere, anzi, a volte appare in contesti di ben altra natura. Espressioni tratte dal gioco del pallone servono per offendere una donna zoppa: *Nu la vedi, per cristo, come ggioca /de griffo e dde risbarzo*<sup>56</sup>; o, per schernire le gambe non proprio tornite di un'altra popolana, si fonde il linguaggio della cabala con quello del sette e mezzo: *Cianche vinte co un zette su lo spallo*<sup>57</sup>. In un sonetto, *Er Ziggignore, o vvolemo di: Iddio*, infine, l'espressione tratta dalla *gattasceca*: «vatt'a-ccerca-chì-tt'ha-ddato», indica metaforicamente addirittura Dio.

Altre volte la menzione del divertimento è inserita in contesti amorosi o implicitamente osceni. Basti ricordare qualche caso. Nel componimento intitolato *Un' opera de misericordia* (76) un uomo, consigliando un amico, ironizza sull'onestà di una 'zitella' e conclude: «Fàcce, si cce vòì fà, sseta-moneta; / fàcce a nisconnarello e a pizzichetto; / ma nun metteje anello in ne le déta»<sup>58</sup>. Oppure si vedano il più piccante *Er contrattempo* (87), dove l'innocente pasatempo infantile, *gatta-sceca cor zizzì*, si trasforma nel malizioso avvio di una tresca amorosa, e il sonetto *Ce conoscemo* (89), nel quale la filastrocca di pis'e ppsello si mescola alle insistenti proferte di uno scaltro popolano. Si può ricordare, inoltre, il crescec-cala, «bacchette di cristallo rintorte in figura di spirale, che i fanciulli assai si diletano di far girare fra i loro diti, onde godere dell'effetto indicato dal loro nome»<sup>59</sup>, che si trasforma in vero simbolo polisemico. Diviene di volta in volta un traslato osceno, che gioca su una facile ambiguità, nei sonetti 222, 371 e 2220; una metafora della politica alterna di Gregorio XVI, nel sonetto 649, e, nel

55. Nota al sonetto *Er padre de Ghitanino*, (1738).

56. *Ciancarella*, (786), vv. 9-10.

57. *Una serenata*, (2076), v. 7.

58. *Un' opera de misericordia*, (76), vv. 12-14.

59. Nota al sonetto *Er governà*, (649).



testo intitolato *Le sciarlette de la Commare* (1460), una fantasiosa offesa in un diverbio tra due voci femminili.

Il gioco, come abbiamo avuto modo di notare a proposito del lotto, si presta anche a essere una sottile metafora che smaschera la corruzione del potere temporale. Gli esempi a questo proposito sono moltissimi. Le bocce, nel sonetto *La spiegazione der Concrave*, (1383) illustra le macchinazioni che agiscono segretamente nell'elezione del Pontefice:

A mmé ttutto st'impiccio ingarbujjato  
me pare un gioco-lisscio secco secco:  
ché cqua ttutto lo studio è dd'annà ar lecco,  
llà ttutto er giro è dd'arrivà ar Papato.

Ccusí 'ggni Minentissimo è una bboccia,  
che ss'ingeggnà cqua e llà, ccor piommo o ssenza,  
de metteje viscino la capoccia.

Fin che cc'è strada de passà ttra 'r mucchio  
se prova de fà er tiro e cce se penza:  
si nnò ss'azzarda e ss'aricorre ar trucchio<sup>60</sup>.

Ma si veda anche la dettagliata e polemica chiosa a *Monziggnore, sò stato ferito* (1572) che, oltre a chiarire l'enigmatico significato del titolo-filastrocca, si serve del richiamo al gioco carrozza d'oro, per accusare indirettamente lo Stato Pontificio di malgoverno:

Fra gli altri sollazzi puerili, usa in Roma il seguente. Un fanciullo si asside giudice. Un altro, curvato e colla faccia in grembo a lui, è percosso da qualcuno del resto della compagnia, che si tiene ivi presso schierata. Rizzatosi allora sulla persona, dice al giudice l'offeso: «*Monziggnore, sò stato ferito. / Chi vv'ha ferito? / La lancia. / Annatela a ttrova in Francia. / E ssi in Francia non c'è? / Annatela a ccerca indov'è. / E ssi nun ce vò veni? / Pijjatela pe un'o-recchia e pportatela cqui*». Con questo mandato va egli attorno, fissando in volto tutti i suoi compagni, se mai vi apparisse alcun moto dal quale arguire la verità, mentre gli esplorati si agitano fra le più curiose smorfie del mondo, per comporsi a un aspetto d'indifferenza. Finalmente ne sceglie uno, e lo conduce al giudice, che gli dimanda: *Chi è questo?* Il querelante risponde: *Carne allesso*; e il giudice, rivestito insieme della prerogativa di testimone, riprende: *Riportatelo via, ché non è esso*; ovvero: *Lassatelo cqui ch'è esso*, secondoché il reclamo era bene o male applicato. Nel primo caso, il povero deluso ritorna al suo posto in seno al giudice per subirvi nuove percosse: nel secondo vi subentra invece il reo convinto, e si ripetono in quella piccola società colpe, accuse e condanne. Or noi, supposta un'ingiu-

60. *La spiegazione der Concrave*, (1383), vv. 5-14.

ria, ed elevato il dialogo a più alta significazione, chiederemo al lettore, per moralità di questi versi, dove dovrebbe cercarsi l'orecchio da menare a penitenza, se cioè sul Montmartre o presso il Colle Vaticano<sup>61</sup>.

Oltre agli interessanti aspetti demologici presenti in questo commento, fra i più lunghi e accurati dell'intero *corpus*, non ultimo la trascrizione fedele della filastrocca, è da sottolineare la portata polemica, esplicitata nella precisazione finale. Il richiamo al gioco serve, in questo caso, non solo a integrare il sonetto, ma anche a indirizzarne la corretta esegesi in chiave satirica:

Da quattr'anni a sta parte e ppochi mesi  
si vvoi dite a sti santi Imporporati:  
«Minentissimo mio, semo affamati»,  
pare, pe ccristo, che l'avete offesi.

Io discorro accusí, pperché ll'ho intesi;  
e sso anzi che llòro e li prelati,  
quanno senteno guai, tutti arrabbiati  
dicheno: «Aringrazziate li francesi».

C'ha che ffà cquela ggente in sta faccenna?  
cosa sc'entra la Francia in sto lavoro?  
Sc'entra come li cavoli a mmarena.

Li francesi oramai passa vent'anni  
che sse ne stanno in pasce a ccasa lòro  
senza annasse a ppijjà ttutti st'affanni<sup>62</sup>.

I *santi Imporporati* che rispondono in modo seccato «*Aringrazziate li francesi*» a chi dice «*Minentissimo mio, semo affamati*», sono dunque come i bambini che, giocando a carrozza d'oro, cantano questa filastrocca: «Monzignore, sò stato ferito. / Chi vv'ha ferito? / La lancia. / Annatela a ttrova in Francia. / E ssi in Francia non c'è? / Annatela a ccerca indov'è. / E ssi nun ce vò vení? / Pijjatela pe un'orecchia e pportatela cqui».

Il chiarimento conclusivo dell'annotazione indica apertamente un piano di lettura metaforico, suggerendo di ricercare i veri responsabili della situazione politica di Roma non a Montmartre, ma piuttosto sul più vicino Colle Vaticano:

61. Nota 3 al sonetto *Monzignore, sò stato ferito*, (1572).

62. *Monzignore, sò stato ferito*, (1572).

Or noi, supposta un'ingiuria, ed elevato il dialogo a più alta significazione, chiederemo al lettore, per moralità di questi versi, dove dovrebbe cercarsi l'orecchio da menare a penitenza, se cioè sul Montmartre o presso il Colle Vaticano<sup>63</sup>.

La lunga sonettessa, *Il giocatore del pallone* (842), che si presenta come un'articolata anfibologia dell'infida politica di Gregorio XVI, offre un altro significativo esempio di questo proficuo contrappunto tra testo e note. Il copioso apparato di annotazioni fornisce un prezioso documento delle abitudini, delle regole e del gergo relativi a questo divertimento del passato. Forniamo solo alcuni esempi. Sono illustrate dettagliatamente espressioni come *far ciriola*: «intendersi segretamente cogli avversari, in fraude di chi è con lui o tiene dalla sua»<sup>64</sup>, *fallo o buono*: «dicesi secondo che il pallone trapassi o no le linee che limitano o partono l'arena»<sup>65</sup> e *l'invito*: «una specie di scommessa fra giuocatori, che vinta o perduta da ciascuna delle parti avversarie, le raddoppia il successo favorevole o contrario della partita»<sup>66</sup>, mentre la *risposta* «è l'accettazione o il rifiuto dell'invito, con certe regole che qui sarebbe inopportuno e lungo il riferire»<sup>67</sup>. Altre glosse riferiscono ampiamente il complesso regolamento, soffermandosi sul «giuoco a *passa-e-ripassa*», vale a dire «quello in cui si conviene di non dovere che oltrepassare la linea media della palestra. Quello poi del *cordino* consiste nel superare una corda attaccata in alto e attraversante la rena in sito e direzione parallela alla detta linea media»<sup>68</sup>, ma ancora una postilla precisa il computo dei punti: «*le cacce* sono quei punti sui quali un giuocatore di rimando ha arrestato in qualunque modo un pallone si che non trascorra più lungi, ciò che egli si sforza di eseguire il meno discosto che può dalla battuta di dove poi egli stesso è obbligato a oltrepassare quel segno, onde vincere il giuoco. *Segnar le cacce*, significa: "notare gli altrui mancamenti"»<sup>69</sup>, mentre un'altra indica le modalità per il conteggio: «il *quindici*, ossia una quarta parte della partita, che si divide in *quindici*, *trenta*, *quaranta*, e *cinquanta*. Ciascuno di questi quattro numeri dicesi abusivamente un *quindici*»<sup>70</sup>, e un'altra ancora informa sul comportamento in caso di parità:

63. Nota 3 al sonetto *Monzignore, sò stato ferito*, (1572).

64. Nota al sonetto *Er giucator de pallone*, (842).

65. Ivi.

66. Ivi.

67. Ivi.

68. Ivi.

69. Ivi.

«quando entrambi gli avversari, fatti nella partita pari guadagni, sono giunti egualmente a quaranta, cioè al terzo *quindici* (vedi la nota 4), si torna *alle due*, cioè si retrocede al punto anteriore, cioè ai trenta, vale a dire si torna a passare *due volte* per quel grado, onde la partita abbia più probabilità di eventi e non termini di un sol colpo al cinquanta, che ne è il fine»<sup>71</sup>.

Il continuo rimando fra testo e nota serve inoltre a decifrare correttamente il messaggio, a cominciare dall'*incipit*: *Ar Bervedé cc'è ppoco. Er Papa vola / che ppe vvolate manco Ggentiloni*. Si svela fin dall'inizio l'identità di questo singolare 'giocatore' che è così ripreso nella postilla: «*volare, volate*, cioè: "iattare, iattanza, sfoggio di vane promesse". Al giuoco di pallone si dice *volare e far volare* il mandare di prima battuta i palloni oltre i termini estremi della palestra»<sup>72</sup>. Il giocatore è dunque il Papa e il suo atteggiamento appare sleale, arrogante e decisamente poco sportivo:

Ar Bervedé cc'è ppoco. Er Papa vola  
che ppe vvolate manco Ggentiloni!  
Ma in partita è ttareffe, e ffa cciriola,  
ché li falli sò assai piú de li bboni.

Che sserve che nnoi poveri cojjoni  
je seggnamo le cacce? A cquella scòla  
de mannà ssempre a sguincio li palloni,  
si ll'impatti è pper dio grasso che ccola.

Ggiuchi a ppassa-e-rripassa, o ccor cordino,  
dà llui solo l'inviti e le risposte,  
e vvò stà ssempre lui sur trappolino.

Cuann'è *all'onore* poi, fa ccerte poste  
scerte finte, c'a èss'io Tuzzoloncino  
je darebbe er bracciale in de le Coste.

Ne le partite toste  
o nne le mossce s'ingegna, er bon prete  
*cor vadi e vvienghi, e cquale la volete*.

Tira sempre a la rete  
cuann'è in battuta, e nnun fa mmai un arzo  
o rribbatti de primo o dde risbarzo.

70. Ivi.

71. Ivi.

72. Ivi.

Ar chiamà cchiama farzo;  
e ssi er *quinisci* penne da la tua,  
procura de tornà ssempre a le dua.

Ha una regola sua  
ognni tanto de dà ffora una messa  
pe ffàtte ariddoppià la tu' scommessa;

e cco sta jjoja fessa,  
qualunque cosa er cacciarolo canti,  
sce gonfia li palloni a ttutti-cuanti<sup>73</sup>.

Il commento che accompagna *Il giocatore del pallone* (842) è indubbiamente uno dei più curati della raccolta, come quello che, con la stessa minuziosa precisione, illustra il gioco del marroncino e accompagna l'omonimo sonetto (34). Anche in questo caso tra testo e annotazione si crea un fitto rimando che, se da un lato rende intelligibile il testo anche ai non giocatori, dall'altro registra e spiega le regole del divertimento. Belli, dunque, offre ampie e dettagliate notizie sui giochi popolari romani. Egli mostra inoltre un particolare interesse per le filastrocche tradizionali, soprattutto quelle che accompagnavano gli svaghi dei bambini. I riferimenti a questa forma del canto popolare non sono molto numerosi. La poesiola che compare più spesso è quella relativa al gioco *pis'e ppsello*:

Ppis' e ppsello,  
Colore accusì bbello,  
Colore accusì fino  
Del santo Martino:

La bbella Pulinara  
Che ssale su la scala:  
La scala del pavóne,  
La pénnna del piccione

Bella zzitella,  
Che ggióchi a ppiastrélla  
Col fiijo de' re  
Tira su 'sto piede,  
Che ttocca a tte!<sup>74</sup>

73. *Il giocatore del pallone* (842).

74. La filastrocca è riportata da Zanazzo. (G. ZANAZZO, *Canti popolari romani*, Roma, Fornì, 1907, p. 26).

Questi versi erano cantati dal capo-gioco, toccando con una bacchetta o con l'indice, a ogni accentazione sillabica, il piede dei bambini seduti in cerchio e a gambe tese attorno a lui. I piedi toccati erano ritirati e chi rimaneva per ultimo veniva schernito dai compagni con la consueta conclusione: «tappo de cacatore!», oppure con il meno colorito distico: «urtimo piede der piseppisello / sei la coda der somarello»<sup>75</sup>.

Belli ne richiama alcuni brani in tre occasioni. Tre versi compaiono nella prima quartina di *Ce conoscemo*: «Bella zitella che ffate a ppiastrella / cor fijjo der Ré»<sup>76</sup>, corredati dall'imprecisa annotazione: «detto popolare». Altri si leggono nella seconda quartina di *Er pidocchio arifatto*:

E ttu, cco cquer grostin de protenzione  
de tienettela sú, vacca somara,  
saressi mai la bbella Pulinara  
che mmona su la scala der pavone?<sup>77</sup>

accompagnati dalla chiosa: «frasi di un gioco da fanciulli». Mentre, come spiega l'autore, le «parole che si profferiscono con altre, in quel giuoco», aprono il sonetto dedicato al pis'e ppsello:

Io lo faria co tté piseppisello  
colore ccusí bbello e ccusí ffino!  
In der mejjo però der ritornello  
me stremisco de quer Zantomartino<sup>78</sup>.

In tutti e tre i casi la canzoncina infantile è trasformata in insolente corteggiamento, se non in vera e propria offesa, da un locutore beffardo e malizioso nel primo caso, risentito e geloso nel secondo e timoroso del tradimento nell'ultimo. San Martino, che compare nella filastrocca e nel quarto verso testé citato, è infatti

75. Questo gioco è ampiamente descritto da Morandi nella glossa al sonetto *Er gioco de piseppisello* (MORANDI, *I sonetti romaneschi di G.G. Belli*, cit., vol. VI, p. 80) e da Roberti (*I giochi a Roma* cit., p. 70). Anche Zanazzo lo inserisce nel suo elenco di divertimenti (ZANAZZO, *Usi*, cit., p. 317), ma, come abbiamo avuto modo di segnalare, riportando la chiosa morandiana come propria. Annovera inoltre la cantilena fra i *Canti fanciulleschi* (in *Canti popolari*, cit., p. 26).

76. *Ce conoscemo*, (89), vv. 1-2.

77. *Er pidocchio arifatto*, (192), vv. 5-8.

78. *Er gioco de piseppisello*, (202), vv. 1-4.

nell'immaginario tradizionale il protettore dei cornuti. E forse un altro santo, molto probabilmente Sant'Apollinare, si cela sotto le spoglie femminili della *bbella Pulinara*.

Oltre a quella relativa a questo svago, sono fuggacemente richiamate anche altre filastrocche popolari. Belli, nella postilla a *Li bballi nuovi*, riporta insieme alla spiegazione del gioco cerino di Don Alonzo il testo della cantilena: «Ben venga e ben vada il signor don Alonzo, che viaggia a piedi e a cavallo al bigonzo»<sup>79</sup>, che fornisce al popolano il motivo per una insulsa critica ai balletti del coreografo Giovanni Galzerani.

L'accenno a seta-moneta<sup>80</sup>, che compare nella seconda quartina di *Le tribbolazioni*, accanto a quello più velato al pis'e ppsello, serve a designare un immaginario luogo di edenico ristoro, in un contesto, tuttavia, dove domina un amaro sarcasmo:

L'ho dda sbarzà?! Tte la direbbe bbella!  
E indove ho da mannàmmela? A Ggaeta,  
dove le donne fileno la seta,  
e ll'ommini se spasseno a ppiastrella?<sup>81</sup>

Ancora una filastrocca puerile, «Lèna, mia Lèna»<sup>82</sup>, è presente a conclusione del sonetto *Le stizze cor ragazzo*:

Dijje intanto pe mmé: «Llena mia Lena,  
sto core sta in catena»<sup>83</sup>.

In questa situazione i versi rappresentano l'ambasceria per il fidanzato che un'indispettita popolana affida a un'amica. Morandi, nella chiosa allo stesso sonetto, ipotizza anche la genesi del gioco: «il quale in origine doveva, io credo, esser fatto, come del resto si

79. Nota al sonetto *Li bballi novi*, (720).

80. Zanazzo riporta integralmente il testo della canzoncina (ZANAZZO, *Canti popolari*, cit., p. 31): «Setamoneta, / Le donne de Gaeta, / Che fileno la seta; / La seta e la bommasce, / Giuvanni me piasce; / Me piasce Giuvanni, / Che fa canta' li galli; / Li galli e le galline, / Co' tutti li purcini; / Guarda nel pozzo, / Ché c'è un gallo rosso; / Guarda in quell'antro, / Ché cc'è un gallo bianco; / Guarda lassù, / Ché cc'è un cuccurucù».

81. *Le tribbolazioni*, (142), vv. 5-8.

82. Zanazzo riporta il testo della nenia (ZANAZZO, *Usi* cit., 295): «Lèna, mia Lèna, / 'sto còre stà in catena / 'sto còre è incatenato / vè sète accècato».

83. *Le stizze cor ragazzo*, (147), vv. 12-14.

fa qualche volta anche adesso, da mamme vere co' propri figlioli; e nella canzoncina, invece della parola core, ci doveva essere cane»<sup>84</sup>.

Acquista invece, come è già stato precisato, uno spessore politico il riferimento alla filastrocca *Monziggnore, sò stato ferito* che accompagnava il gioco carrozza d'oro<sup>85</sup>.

Non si può infine trascurare l'attenzione, sorprendentemente precoce per quegli anni, che il poeta presta alla trascrizione di testi che, nelle chiose, sono riportati in forma integrale e con assoluta fedeltà. Belli si può a buon diritto considerare un primo importante testimone e un preciso raccoglitore del variegato e vivace mondo dei giochi romaneschi, espressione perfetta di una plebe: «in gran parte concettosa e arguta»<sup>86</sup>, ma anche capace di «rozza e potente fantasia»<sup>87</sup>.

84. MORANDI, *I sonetti romaneschi di G.G. Belli*, cit., vol. I, pp. 118–19.

85. Nota al sonetto 1572.

86. G.G. BELLÌ, *Introduzione* cit., p. 3.

87. *Ibid.*



# Belli per le strade di Roma

## I *Mirabilia Urbis Romae* nei Sonetti

DI ELENA VALMORI\*

O Roma nobilis, orbis et domina,  
Cunctarum urbium excellentissima,  
[...]  
Salutem dicimus tibi per omnia,  
Te benedicimus, salve per saecula<sup>1</sup>.

Con questi versi i pellegrini che nel Medioevo arrivano a Roma salutano la Città Eterna, che ai loro occhi appare come un insieme di rovine, attorno a cui si creano «leggende intese a dar ragione sia della origine, sia dell'uso speciale dei monumenti onde quelle erano avanzo»<sup>2</sup>. «Da queste immaginazioni dovettero avere origine, almeno in parte, i *Mirabilia*»<sup>3</sup>, che rappresentano «i primi esemplari delle guide romane»<sup>4</sup> e hanno, durante il Medioevo, una notevole celebrità e diffusione, che cresce nel Quattrocento con l'avvento della stampa.

Non solo, dunque, nel periodo medioevale e rinascimentale, ma anche nei secoli successivi Roma continua a esercitare sui visitatori un fascino, che è «quello [...] della città che è centro della cristia-

\* Elena Valmori si è laureata presso L'Università degli studi di Bologna, sotto la guida del professor Emilio Pasquini, con una tesi dal titolo *Leggende e superstizioni nei Sonetti romaneschi di G.G. Belli*.

1. H.A. DANIEL, *Thesaurus hymnologicus*, (1841–1856), New York, Hildesheim, 1973.

2. A. GRAF, *Roma nella memoria e nell'immaginazione del Medioevo*, (1915), rist. anastat. Bologna, Forni, 1987, p. 43.

3. Ivi, p. 45.

4. A. DI NOLA, *La scomparsa del messaggio: trasformazione dei racconti di miracoli nelle guide di Roma (1500–1900)*, in «La ricerca folklorica», n. 29, 1994, p. 73.

nità prima, della cattolicità poi, ma anche meta di una cultura laica, umanistica che non si stanca di rivisitare le testimonianze visive e ideali del passato»: Roma si presenta, perciò,

come un condensato del più vasto concetto che si ha dell'Italia; [...] come simbolo della Chiesa e del papato; [...] come capitale dell'antico Impero e della sua continuazione medievale. Nel susseguirsi dei secoli ora l'una ora l'altra sfaccettatura dell'immagine di Roma tende a monopolizzare l'immaginazione e l'esperienza vissuta del visitatore<sup>5</sup>.

In modo particolare, tra il Settecento e l'Ottocento giungono a Roma numerosi artisti, intellettuali e scrittori europei, quali, ad esempio, Montaigne, Goethe, Stendhal, che, in loco, hanno scritto diari, memorie, poesie, lettere e resoconti sul viaggio nella Città Eterna<sup>6</sup>.

Anche il poeta romano G.G. Belli nei suoi *Sonetti Romaneschi*<sup>7</sup> compie, nascosto sotto la maschera del popolano, un viaggio attraverso le vie, le piazze, le chiese e le rovine di una Roma eterna e senza tempo, cogliendone meglio di ogni altro gli aspetti superstiziosi, misteriosi, favolosi e leggendari<sup>8</sup>:

È un gran gusto er viaggià! St'anno sò stato  
sin a Castèr Gandorfo co Rrimonno.  
Ah! cchi nun vede sta parte de Monno  
nun za nnemmanco pe cche ccosa è nnato

esclama il protagonista del sonetto *Er viaggiatore*, come se rispondesse a *L'invitation au voyage* di Baudelaire:

Mon enfant, ma soeur,  
Songe a la douceur  
D'aller là-bas vivre ensemble!  
[...]  
Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
Luxe, calme et volupté.

5. E.J. GARMS, *Mito e realtà di Roma nella cultura europea. Viaggio e idea, immagine e immaginatori*, in *Il paesaggio*, a cura di C. DE SETA in *Storia d'Italia, Annali*, vol. V, Torino, Einaudi, pp. 563, 565.

6. Cfr. *ivi*, p. 567.

7. Le citazioni dei sonetti romaneschi di Belli sono tratte dall'edizione curata e commentata da M. Teodonio (G.G. BELLÌ, *Tutti i sonetti romaneschi*, 2 voll., Roma, Newton & Compton, 1998), che ripropone il testo e la numerazione fissati per l'Edizione Nazionale da Roberto Vighi.

8. C. GATTO TROCCHI, *Introduzione*, in *Fiabe di Roma e del Lazio*, scelte da C. Gatto Trocchi e tradotte da V. Cerami, Milano, Mondadori, 1985, pp. 14-15.

Per il popolano romano, però, Roma rappresenta sia il punto di partenza sia quello d'arrivo, il «là-bas» baudelairiano. Roma, dunque, è il centro dell'itinerario condotto da Belli nella sua opera in romanesco: ai monumenti romani, infatti, sono dedicati numerosi sonetti. Questi ultimi nel loro complesso vanno a formare, a mio avviso, uno dei nuclei tematici più evidenti e importanti della produzione belliana, poiché si può ipotizzare che Belli, nella clandestinità fittizia della sua opera, abbia pensato a una redazione in versi di una guida di Roma, così da recuperare la tradizione dei *Mirabilia Urbis Romae* e da preoccuparsi costantemente «di tener fede all'ideale programma di esaltazione dell'Urbe antica adombrato nei sonetti *Roma capomunni* [...] e *L'illuminazion de la cuppola* [...]»<sup>9</sup>.

Del resto nel suo fondamentale commento Giorgio Vigolo non mancava di citare più volte i *Mirabilia Urbis*, sia per dar conto delle identificazioni tradizionali più o meno fondate di monumenti antichi, sia per certa consonanza con il sentimento del popolano misto di stupore e di orgoglio<sup>10</sup>.

Sui sonetti romaneschi e sulle relative note in italiano è possibile condurre una lettura parallela con la redazione più antica dei *Mirabilia* (1140-1143 ca)<sup>11</sup>, che «si presentano sotto aspetti diversi, in

9. L. HUETTER., *Belli topografo*, in *Giuseppe Gioacchino Belli*, Roma, F.lli Palombo Editori e Stampatori, 1942, p. 123.

10. Si vedano a questo proposito le seguenti note di Vigolo ai sonetti belliani: «È tipica questa favolosa *restauratio Urbis* che il popolo di Roma ha sempre fatto fin dai tempi più oscuri, come uno che si ricordi quasi in sogno d'una città meravigliosa veduta nella sua prima infanzia, di cui gli rimangono strane e gigantesche immagini. I *Mirabilia Urbis* sono pieni di cose del genere: come, del resto, una traccia particolarmente suggestiva di questa anamnesi topografica si può vedere nelle antiche denominazioni popolari di questi luoghi ove l'arco di Tito era chiamato "delle Sette Lucerne", i Fori di Nerva e di Augusto "Giardino meraviglioso", il Giove Capitolino "Casa Maggiore" e "Castello dorato" il Circo Flaminio» (nota n. 4 al sonetto n. 39, *Campo Vaccino*, II, pp. 77-78), «Per la suggestione di questo candelabro l'Arco [di Tito] fu, nell'alto Medioevo, chiamato delle sette lucerne «*arcus septem lucernarum Titi e Vespasiani, ubi est candelabrum Moysi cum archa, habens VII brachia, in pede turris cartulariae*» *De Mirabilibus* in URLICHS *Codex*, 129, 153» (nota n. 1 al sonetto n. 41, *Campo Vaccino*, IV, p. 80), «Erode è qui confuso con l'imperatore Augusto, al quale, secondo una leggenda riportata nei *Mirabilia Urbis*, la Sibilla Tiburtina avrebbe vaticinato la nascita del Redentore. Riportiamo il passo nella sua traduzione romanesca del sec. XIII, quale si legge nel testo riprodotto da E. MONACI, *Le Miracole de Roma. Versione dei MIRABILIA ROMAE in volgare romanesco del dugento*, Roma, Arch. D.R. Soc. Rom. di Storia patria, XXXVIII (1915)» (nota n. 9 al sonetto n. 330, *Er presepio de la Resceli*, pp. 478-479).

11. È stato utilizzato il testo tratto da *Codice topografico della città di Roma*, a cura di R. VALETINI e G. ZUCCHETTI, Roma, Tipografia del Senato, 1946, III, pp. 17-65.

un'immensa quantità di codici, sparsi per tutta l'Europa»<sup>12</sup>, dei quali uno dei più arcaici è il Vaticano Lat. 8486 o testo di Cencio, pubblicato corrotto nel 1820 nel primo tomo del trimestrale *Effemeridi letterarie di Roma* dal Nibby, il più notevole esponente dell'archeologia romana nella prima metà dell'Ottocento, che Belli talvolta nomina nelle sue poesie e di cui trascrive o sintetizza alcune opere<sup>13</sup>.

Da tale lettura si evince che Belli sembra aver seguito, quasi passo passo, la suddivisione operata dai *Mirabilia*<sup>14</sup>: si ritrovano sonetti e note dedicati alle mura, alle porte, agli archi trionfali, ai monti, alle terme, ai palazzi (con il termine *palatia* s'intendono edifici antichi di imponenti proporzioni), ai teatri e ai circhi, ai luoghi delle passioni dei santi, ai ponti, alle leggende sulla statua equestre dell'imperatore Marco Aurelio e sulla chiesa dell'Ara Coeli, al Pantheon, alle colonne, a Castel Sant'Angelo, al Campo Marzio, ai Fori, al Colosseo, alla Via Appia e a Trastevere. Belli, dunque, segue le linee generali dettate dai *Mirabilia*: nella precisione topografica nella collocazione delle opere, nella spiegazione etimologica dei nomi dei luoghi, nel riferimento all'oro e ai materiali preziosi nella costruzione degli edifici e, soprattutto, nel predominio della leggenda sul monumento (come sostiene Muscetta, non domina un puro e semplice «didascalismo descrittivo», ma «più spesso vive la leggenda [...], invece del monumento») <sup>15</sup>. Si possono citare a proposito di questo rapporto tra i *Sonetti Romaneschi* e i *Mirabilia* alcuni esempi tra i più significativi:

12. *Ibidem*, p. 11

13. F. COARELLI, *Belli e l'antico con 50 sonetti di Giuseppe Gioachino Belli*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2000, pp. 35-36 e 59-60. Antonio Nibby (Roma, 1792-1839) all'età di diciassette anni fonda la Nuova Accademia Ellenica, divenuta poi Tiberina, gettando, così, le basi della topografia monumentale, studiata non solo sul terreno, ma anche attraverso una precisa conoscenza delle fonti letterarie. Nel 1812 è impiegato alla Biblioteca Vaticana e nel 1814 diviene segretario di Luigi Bonaparte. Nibby ben presto è assunto come professore di archeologia al Grande Collegio di Roma, alla Scuola di Francia e, soprattutto, all'Università di Roma, dalla cui cattedra detta un libro, ancora valido, di ermeneutica archeologica. Nonostante la salute malferma, compie lunghe escursioni nella campagna romana. Tra le sue opere, si possono citare *Analisi storico-topografica-antiquaria della carta dei dintorni di Roma* (1837, 3 voll.) a commento di una carta topografica dell'Antico Lazio redatta nel 1827 con il topografo inglese W. Gell, *Viaggio antiquario ne' contorni di Roma* (1819), *Roma nell'anno 1838* (1838-1841, 4 voll.), *Itinerario di Roma* (1826, 2 voll.), *Tempio della Pace* (1819) in polemica con l'autorevole archeologo C. Fea.

14. Per le categorie e le suddivisioni dei *Mirabilia* si veda anche M. ACCAME LANZILLOTTA, *Contributi sui Mirabilia Urbis Romae*, Genova, D. AR. FI. CL. ET., 1996.

15. C. MUSCETTA C., *Cultura e poesia di G.G. Belli*, Roma, Bonacci, 1981, p. 347.

Le porte disusate di Roma sono la Pinciana, la Fabbrica e la Castello, la prima sotto il Pincio, la seconda presso la Fabbrica di S. Pietro in Vaticano, e la terza accanto alle fosse del Castello, già Mausoleo di Adriano,

scrive Belli in una nota al sonetto *La serva der Cerusico* (1126) ricalcando l'*incipit* del secondo capitolo dei *Mirabilia*, «Hae sunt portae Romanae»; i riferimenti all'Arco di Tito<sup>16</sup> («E poi scrivette a Rroma a un omo dotto, / cusí e ccusí che frabbicassi un arco») e all'Arco di Claudio<sup>17</sup>, presenti nell'elenco degli archi nei *Mirabilia*<sup>18</sup>. In questi si ritrovano, nel catalogo dei luoghi citati nelle passioni dei santi<sup>19</sup>, sia il punto dell'incontro tra Pietro e Gesù (il cosiddetto *Domine, quo vadis?*), sia il Carcere Mamertino, ai quali Belli dedica rispettivamente il sonetto *Dommine-covàti* (753) e *San Pietr'in carcere* (897).

Cuello a mezz'aria è ll'angelo custode  
de Ggesucristo; e cquelli dua viscino,  
la donna è la Sibbilla e ll'omo Erode.

In questa terzina, tratta dal sonetto 332, *Er presepio de la Resceli*, è presente un accenno alla leggenda, trattata per la prima volta dai *Mirabilia*<sup>20</sup>, dell'incontro tra la Sibilla Tiburtina e Augusto, che in questi versi è confuso con Erode, avvenuto nel luogo in cui venne poi costruita la chiesa dell'Ara Coeli.

A un'altra chiesa, il Pantheon, è dedicato un intero sonetto, *La Ritonna* (187):

Sta cchiesa è ttanta antica, ggente mie,  
che cce l'ha ttrova er nonno de mi' nonna.  
Peccato abbi d'avé ste porcherie  
da nun essesse bbianca una colonna!

Prima era acconzagrata a la Madonna  
e cce sta scritto in delle lettanie:  
ma doppo s'è cchiamata la Ritonna  
pe ccerte storie che nun zò bbuscfe.

Fu un miracolo, fu; pperché una vorta  
nun c'ereno finestre, e in concrusione  
je dava lume er buscio de la porta.

16. *Campo vaccino*, 3°, 40.

17. Nella seconda nota del sonetto *L'uffizio der bollo*, 910.

18. *Mirabilia*, cap. III.

19. Ivi, cap. VIII.

Ma un Papa santo, che ciannò in priggione,  
fesce una Croce; e ssubbito a la Vorta  
se spalanco da sé cquell'occhialone.

E 'r miracolo è mmóne  
ch'er muro cò cquer buggero de vôto,  
se ne frega de sé e dder terremoto.

L'origine del Pantheon, come narrano i *Mirabilia*<sup>21</sup>, è infatti «ttanta antica» che la sua costruzione e il suo nome risalgono al prefetto Agrippa, che lo dedicò a Cibele e a Nettuno; successivamente Papa Bonifacio pregò l'Imperatore cristiano Foca di donargli il tempio per dedicarlo alla lode di Maria, madre di tutti i Santi.

Ma cch'estro ha da viení a 'no scarpellino  
de stampà le colonne a cresceccala,  
come jerzera tu fascessi in zala  
co cquer rotolo tonno de scerino!

Con queste parole il parlante de *La colonna de piazza Colonna* (222) sembra commentare la descrizione, offerta dai *Mirabilia*<sup>22</sup>, della Colonna Traiana e della Colonna Antonina:

Il palazzo di Traiano e Adriano fu quasi tutto costruito con pietre e ornato con opere straordinarie, rivestito con diversi colori, dove c'è una colonna di straordinaria altezza e bellezza con le cesellature delle storie di questi imperatori, così come la colonna di Antonino nel proprio palazzo, [...].

Un altro monumento imponente e affascinante cui sia Belli sia l'autore dei *Mirabilia* dedicano l'uno versi e note, l'altro alcune pagine è la Mole di Adriano o Castel Sant'Angelo<sup>23</sup>:

Quer dottor de Saspírito in zottana  
c'a Ttuta, aggratis, je guarì la tiggna,  
che ll'anpassato la portò a la viggna  
e st'agosto j'ha ffatto da mammana,

disce che, a la Repubblica Romana,  
lassù, ppe vvìa de 'na frebbe maligna  
c'era invisce dell'angelo una piggna  
e Ccastello era la gran mola driana.

20. *Mirabilia*, cap. XI.

21. *Mirabilia*, cap. XVI.

22. *Mirabilia*, cap. XXIV. Mia la traduzione di questo e di tutti gli altri *excerpta* dei *Mirabilia* citati nell'articolo.

23. Cfr. *Caster-Zant'-Angelo*, 309–310 e le note dei sonetti *Er Papa novo e Ggiuvedí ssanto*, 489 e 932.

Accidenti! che buggera de mola!  
Averanno impicciato tutt'er fiume  
co li rotoni de sta mola sola!

Castel Sant'Angelo, infatti, «fu il tempio di Adriano, così come leggiamo nel sermone della festività di San Pietro, dove dice: “In memoria di Adriano fu costruito un tempio di straordinaria bellezza”, che fu rivestito di pietre e ornato con diverse storie»<sup>24</sup>. Rappresenta una meraviglia anche la statua equestre dell'imperatore Marco Aurelio, poi collocata al centro della piazza del Campidoglio<sup>25</sup>:

Ecchesce ar Campidojjo, indove Tito  
venné a mmercato tanta ggente abbrea.  
Questa se chiama la rupa tarpea  
dove Creopatra bbuttò ggiú er marito.

Marcurèlio sta llà ttutto vestito  
senza pavura un cazzo de tropea.  
E un giorno, disce er zor abbate Fea,  
c'ha da èsse oro infinamente a un dito.

E si ttu gguardi er culo der cavallo  
e la faccia dell'omo, quarche innizio  
già vederai de scappà ffora er giallo.

Quanno è poi tutta d'oro, addio Donizzio:  
se va a ffà fotte puro er piedistallo,  
ché amanca poco ar giorno der giudizio.

I *Mirabilia*, però, presentano un'altra leggenda su questo cavallo dorato:

Nella zona del Laterano c'è un cavallo d'oro che è detto di Costantino, ma non è così; poiché chiunque vorrà conoscere la verità legga per intero ciò<sup>26</sup>.

Gli ultimi capitoli dei *Mirabilia*<sup>27</sup> sono occupati da una periegesi della città, che tocca il Campo Marzio, il Campidoglio, i Fori, i Colli e Trastevere; Belli, al contrario, offre una periegesi di Roma all'inizio dei suoi *Sonetti Romaneschi*, con la serie *Campo vaccino* (sonn. 38–41) e con i sonetti 42 e 47, *Er Moro de Piazza Navona* e *Campidojjo*:

24. *Mirabilia*, cap. XXI. Mia la traduzione.

25. Cfr. *Campidojjo* e *Er caval de bbronzzo*, 47 e 1725.

26. *Mirabilia*, cap. XV.

27. *Mirabilia*, capp. XXII–XXXI.

## CAMPO VACCINO

1°

*Mannataro*

Guarda, Ghitano mia: eh? ddi', te piisce?

*Ghitano*

Che ggranrezza de Ddio! che ffrabbicona

*Mannataro*

Nun è piú mmejjo de piazza navona?

*Ghitano*

Antro! E ccome se chiama?

*Mannataro*

Er Temp'in pasce.

Senti, Ghitano, t'hai da fà ccapasce  
che, ppe sta robba, cqui nun ze cojjona*Ghitano*

Nun fuss'antro la carcia

*Mannataro*

Bbuggiarona!

E li mattoni? Sai quante fornasce!

*Ghitano*

E cqua chi cciabbitava, eh sor Grigorio?

*Mannataro*

Eh! ttanta gente: e tutti ricchi, sai?

Figurete che gguitto arifettorio!

*Ghitano*

Che ppalazzone! nun finisce mai!

*Mannataro*

Che? Annava a la salita de Marforio

prima ch'er turco nun je dassi guai.

«Sor Grigorio» è il servo ecclesiastico della Confraternita di San Teodoro, che accompagna «Ghitano», il nuovo sacrestano della Confraternita dei Sacconi Rossi, a vedere le rovine di *Campo vaccino*<sup>28</sup>, e simboleggia la figura «tipicamente romana del cicerone»<sup>29</sup>, spesso associata al «zervitor de piazza»<sup>30</sup>.

Belli dunque, come si può ben vedere da questi esempi, da una parte s'inserisce sulla scia tracciata dai *Mirabilia*, dall'altra ne com-

28. Com'è noto, *Campo vaccino* è quella parte del Foro Romano, dove, fin dal Cinquecento, si teneva il mercato dei buoi.

29. HUETTER, *Belli*, cit., p. 144.

30. *Er Zervitor de piazza, er Milordo inglese, e er Vitturino a mòlito*, 219.



pie una rilettura e una conseguente riscrittura (simile a quella realizzata con la *Bibbia* e con la *Legenda Aurea* di Iacopo da Varazze), agendo entro una prospettiva non parodica, ma di «falso sperimentale». Quest'ultimo è stato definito da Almansi e Fink come «un'operazione culturalmente e ideologicamente autonoma, che si avvale di parole, modi, espressioni altrui come semplice spunto, raccolta di materiali e *objets trouvés*»<sup>31</sup> per scopi, estranei al punto di partenza, ludici o ideologici.

In quest'operazione è possibile riscontrare un duplice fine di Belli, che vuole sia mettere in scena una «favolosa *restauratio Urbis*»<sup>32</sup>, sia criticare, attraverso l'arma dell'ironia<sup>33</sup>, non solo «la pseudocultura archeologica di tanta parte della popolazione romana»<sup>34</sup>, ma anche *Libbatesimi de l'anticajje* (1315) (cioè la falsa scienza antiquario-etimologica) e i reperti archeologici, divenuti vere e proprie reliquie, che, come quelle sacre, «non trovano grazie presso il poeta»<sup>35</sup>.

Per quanto riguarda la «favolosa *restauratio Urbis*», nei sonetti si ritrovano sia cronotopi da fiaba, quali «a cquer tempo che Ttito imperatore», «a li tempi de Nerone», «ar tempo de l'antichi», «a cquer tempo de ddi de li Neroni», «er nonno de mi' nonna», «a ttempo de l'antichi imperatori», «Quest'era pe la ggiostra e li fochetti / come se fa oggigiorno da Corea. / C'ereno attorno ccqui ttutti parchetti, / lassú er loggiato, e immezzo la pratea»<sup>36</sup>; sia espressioni iperboliche impennate su frasi esclamative e interrogative, su accrescitivi, su comparazioni e su perifrasi, in cui spesso storia e leggenda si fondono: «Le tre ccolonne líi viscino ar monte, / dove te vojjo fà passà tte vojjo, / forno trescento pe ffà arregge un ponte / dar culiseo 'nsinenta a Ccampidojjo», «c'ha da esse oro infinamente a un dito», «un ber zasso / piú bbianco d'una lapida de latte», «E llui sce fesce cuer pozzo affatato, / che dda tant'anni, o ttempo bbono, o ppiove, / è ssempre pieno e nnun z'è mmai vô-

31. G. ALMANZI, G. FINK, *Quasi come*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 287 e ss.

32. Così Giorgio Vigolo nell'edizione da lui curata (G.G. BELLÌ, *I sonetti*, 3 voll., Milano, Mondadori, 1952), commentando *Campo Vaccino II*.

33. Sull'importanza dell'ironia in Belli si veda R. VIGHI, *Il peso dell'ironia nell'interpretazione dei sonetti*, in *Studi belliani nel centenario di Giuseppe Gioachino Belli*, Roma, Carlo Colombo, 1965, pp. 279-309.

34. COARELLI, *Belli*, cit., p. 75.

35. Ivi, p. 76.

36. Citazioni tratte rispettivamente dai sonetti *Campo vaccino*, 3° (40), *San Pietr'in carcere* (897), *Loche e li galli* (172), *La Salara de l'antichi* (173), *La Ritonna* (187), *Rifressione immorale sur Culiseo* (1621) e *Er Culiseo* (169).

tato», «Pare fatta per arte der demoni [la Colonna Antonina]», «Accidenti che buggera de mola! [Castel Sant'Antangelo]», «Che ppalazzone! nun finissce mai! [la Basilica di Massenzio]», «Iddio ne guardi da fà un fijjo / moro come che llui [la statua di San Pietro] ppiú de l'inchiostro»<sup>37</sup>.

La «pseudocultura archeologica», storica e artistica della plebe di Roma si esprime attraverso l'uso di proverbi («mó annamo all'arco de la vacca e 'r toro», son. 39), anacronismi e contaminazioni storiche («lassú Tracquinio se perdette er zojjo, / e ppoi Lugrezza sua p'er gran cordojjo / [...]»), «E poi scrivette [l'Imperatore Tito] a Rroma a un omo dotto, / cusí e ccusí che frabbicassi un arco / co li cudrini der gioco dell'otto», «Questa se chiama la rupa tarpea / dove Creopatra bbuttò ggiú er marito», «lassù, ppe vvia de 'na frebbe maligna / c'era invisce dell'angelo una piggna / e Ccastello era la gran mola driana», «Quello là ssopra? El Monte Paladino / dov'el Re Ccampomarzo alzò una casa / che ppijjava dal Monte, e annava inzi- no / sotto al Collo Inquilino...»<sup>38</sup>) e giochi di parole:

#### L'OCHE E LI GALLI (172)

Ar tempo de l'antichi, in Campidojjo,  
dove che vvedi tanti piedestalli,  
quell'ommini vestiti rossi e ggialli  
c'ingrassaveno l'ocche cor trifojjo.

Ecchete che 'na notte scerti galli  
viengheno pe ddà a Roma un gran cordojjo:  
ma ll'ocche je sce messeno uno scojjo,  
ché svejjorno un scozzone de cavalli.

Quell'omo, usscito co la rete in testa  
e le mutanne sole in ne le scianche,  
cacciò li galli e jje tajjò la cresta.

Pe cquesto caso fu che a ste pollanche  
er gran Zenato je mutò la vesta,  
ch'ereno nere, e vvorze fàlle bbianche.

37. Citazioni tratte rispettivamente dai sonetti *Campo vaccino*, 2° (39), *Campidojjo* (40), *Dommine-covàti* (753), *San Pietr'in carcere* (897), *La colonna de piazza-Colonna* (222), *Campo vaccino 1°* (309) e *La prima gravidanza* (1216).

38. Citazioni tratte rispettivamente dai sonetti *Campo vaccino*, 2°, *Campo vaccino*, 3°, *Campidojjo*, *Caster-Zant'-Angelo* (309) e *Er Zervitor de piazza, er Milordo inglese, e er Vitturino a nnòlito* (219).

In questo sonetto si assiste a una «demistificazione delle imprese gloriose e degli eroi»<sup>39</sup> e a un ribaltamento da una prospettiva antropocentrica a una zoocentrica: i protagonisti, infatti, sono le oche e i galli, intesi come animali da cortile.

L'ironia di Belli, dunque, domina in questi versi e in tutti quelli dedicati alle «anticajje», alle «pietracce», agli «sfrantumi» e agli archeologi<sup>40</sup> che si dedicano alla ricerca dei reperti e delle rovine:

ER CARIOLANTE DE LA BNONIFISCENZA (2086)

Mó ss'ariscava a Ccampidojjo; e, amico,  
ggìa ssò ddu' vorte o ttre cche ccianno provo.  
Ma io, pe pparte mia, poco me movo,  
perch'io nun zò ppiú io quanno fatico.

E lo sapete voi cosa ve dico  
de tutti sti sfrantumi c'hanno trovo?  
che mmànneno a ffà fotte er monno novo,  
pe le cojjonerie der monno antico.

Ve pare un ber proscede da cristiani  
d'empí de ste pietracce oggni cantone  
perché addosso ce piscino li cani?

Inzomma er Zanto-padre è un gran cojjone  
a ddà rretta a st'Arcòggioli romani  
c'arinegheno Cristo pe Nnerone.

È importante sottolineare che in tutto il sonetto sono presenti termini del linguaggio del «basso corporeo» (vv. 8, 11 e 12), tipico del «comico grottesco»<sup>41</sup>; e in modo particolare si noti sia la *climax* ascendente «sfrantumi», «cojjonerie», «pietracce», con cui vengono definiti i reperti archeologici, sia la rima iterativa, nell'ultima terzina, *cojjone: Nerone*<sup>42</sup>.

39. M. TEODONIO, cit., vol. I, p. 191.

40. Cfr. *Anticajja e pietrella* (2260) *L'arco de Campovaccino, cuello in qua*, 174, vv. 3-4, *Er caval de bbronzo*, 1725, vv. 5-11, *Le du' Colonne*, 223, vv. 5-14, *Un deposito*, 211, vv. 11-14, *Lo Spagnolo* (806), *La Colonna trojana* (221), *La Compagnia de Santi-Petti* (1236), *Er pranzo a Ssant'Alèsio* (1237), *La Rufinella*, 1454, vv. 1-4 e *Papa Grigorio a li scavi* (1809).

41. Si veda a questo proposito M. BACHTIN, *Tvorcestvo Fransua Rable I Narodnaja Kul'tura Srednevekov'ja I Rennessansa* [1965], trad. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979, capp. V-VI.

42. A Nerone viene rivolto, anche se indirettamente, un insulto che, con funzione apotropaica, serve ad allontanare il male, il diavolo, la negatività: tre aspetti attribuiti, nell'immaginario collettivo, al terribile imperatore.

«Gli archeologi», quindi, i maniaci delle «anticajja e pietrella», quelli che «arinegheno Cristo pe Nnerone», sono costantemente posti in burla, nei *Sonetti*. V'è un fastidio nei confronti di chi si perde chinando il capo verso il passato, o levandolo come *Lo stroligo*, [...]: Belli volge lo sguardo attorno a sé, al vivo presente degli uomini, al documento del reale, [...]»<sup>43</sup>; Belli, però, aggiungerei, conosce in modo approfondito la scienza delle antichità che critica (la conoscenza, infatti, è un'arma indispensabile per una buona confutazione). Ciò è ben evidente sia nelle note ai sonetti sia in alcuni articoli dello *Zibaldone* e degli *Appunti vari*<sup>44</sup> (per citare qualche esempio):

Sulla etimologia di cardinale e sulle origini della Chiesa del Pantheon, passi tratti dalla *Storia civile del regno di Napoli* del Giannoni (l. IV. Cap. 12. art. 1) (Art. 3318–3320).

Un uomo di villaggio trovandosi un giorno presso il Colosseo domandò a uno che passava qual palazzo era quello (Art. 559).

[Sono scrupolosamente annotate le cose ammirabili tratte dall'opera *Admiranda Romanorum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia* di Domenico de Rossi, con illustrazioni di Pietro Bellori] (Art. 634–636)<sup>45</sup>.

Caduta la pregiudizievole etichetta di autore tutto teso al comico condito di volgarità e di oscenità, “dialettale” nel senso riduttivo del termine, Belli appare sempre più non solo un poeta grande, ma un fine intellettuale, che poneva al servizio della parola il bagaglio di una cultura ragguardevole.

Egli, infatti, nutre numerosi interessi, di cui rappresentano una *summa* i nove volumi dello *Zibaldone*, «principalmente sintesi ed estratti dai giornali e dalle opere letterarie, filosofiche, scientifiche, storiche, giuridiche, economiche che Belli leggeva e che spesso aveva “rimediato” in prestito da amici e conoscenti»: <sup>46</sup> opera indispensabile per capire i *Sonetti Romaneschi* e il mondo di Peppe er tosto.

43. P. GIBELLINI, *I panni in Tevere. Belli romano e altri romaneschi*, Roma, Bulzoni, 1989, p. 36.

44. Cfr. G.G. BELLI, *Lettere Giornali Zibaldone*, a cura di G. Orioli, Torino, Einaudi, 1962.

45. Ivi, p. 483.

46. S. LUTTAZI, *Giuseppe Gioachino belli disegnatore. la storia a fumetti del 996*, in «Il Caffè illustrato», n. 9, 2002, p. 32.

# *Giuseppe Carletti e il gioco delle lingue\**

## *L'incendio di Tor di Nona*

DI CLAUDIO GIOVANARDI

Vorrei partire da una considerazione che mi è venuto di fare leggendo con particolare attenzione le parti romanesche, e in generale il poema di Giuseppe Carletti, così curioso e interessante: effettivamente non esiste una, chiamiamola così, versione unitaria del dialetto in letteratura; e questo è vero anche per quanto riguarda la letteratura romana o romanesca, come vogliamo definirla. Nella presente occasione, naturalmente, è echeggiato più volte, e non poteva essere altrimenti, il nome di Belli, un grande poeta che ci ha dato una propria personale e importante versione dell'uso del dialetto in letteratura. La versione di un artista che, non dimentichiamolo, era mosso innanzi tutto da un intento documentario, da un intento comunque dialettologico, e che si era dato una missione precisa: rappresentare un certo tipo di dialetto, il dialetto "basso", il dialetto plebeo, il dialetto di un'umanità derelitta, che fino a quel momento non aveva trovato uno spazio così grandioso sulla scena letteraria. Ma, in un certo senso, il grande successo del Belli, ha fatto sì che, quando si parla di romanesco, o meglio quando si parla di romanesco in letteratura, si sia ormai affermata un'equazione in base alla quale, appunto, la lingua del Belli è in sé e per sé il dialetto romanesco.

Ora, io spero che il Presidente Muzio Mazzocchi Alemanni non mi radii seduta stante dal Centro di Studi G.G. Belli, se cercherò di sostenere un qualche cosa che, senza voler assolutamente sminui-

\* Testo tratto dalla Conferenza tenuta a Roma, 27 aprile 2006

re la grandezza di questo poeta, la cui fama è nazionale e internazionale, riporti però la considerazione dell'uso del dialetto in poesia, in termini un po' più storicamente ragionevoli. Belli, un monumento! Niente prima di lui, niente dopo di lui, a meno che il dopo di lui non sia in qualche modo inteso come imitazione, imitazione più o meno geniale, più o meno grandiosa, più o meno, diciamo così, ammodernata. Ancora oggi, come è ben noto, c'è una sequela di poeti così detti *romaneschi*, i quali si fanno un vanto di salvaguardare e di rimettere in circolazione parole, stilemi, moduli sintattici, figure di stile tipici dell'universo linguistico belliano, che rappresenta un pozzo ricchissimo e infinito. Lo stesso Belli, del resto, è stato assai abile ad alimentare il proprio mito. È stato ricordato dagli oratori che mi hanno preceduto, come appunto Belli fosse particolarmente impietoso e *tranchant* nei confronti dei suoi predecessori; li giudicava assolutamente inadatti, mediocri, ed era presumibilmente convinto che, oltre alla mancanza di predecessori all'altezza, vi sarebbe stata anche una penuria di successori degni del titolo di poeti. Sappiamo per certo che da questo giudizio così negativo, non viene risparmiato neanche il povero Carletti, accusato appunto dal Belli di aver scritto il suo poema «in male imitato vernacolo romanesco».

Secondo me però il problema non sta tanto nella contrapposizione tra una letteratura dialettale riflessa e una letteratura dialettale di prima mano, di prima intenzione. Il problema è che, in realtà, l'uso dialettale si piega, si modella, si plasma a seconda di due fattori, entrambi fondamentali.

Il primo è il genere letterario all'interno del quale si usa il dialetto; il secondo, altrettanto importante, è rappresentato dalle intenzioni espressive di chi lo usa con aspirazioni letterarie. Carletti, com'è noto e com'è stato appena ricordato, si inserisce in un filone poetico che vanta illustri precedenti. Pensiamo a Berneri, pensiamo a Peresio, pensiamo a quell'importante poema eroicomico che è stato appena ricordato da Gibellini: *La Libertà Romana acquistata e difesa* del Micheli, recentemente pubblicato in un'edizione moderna da Rossella Incarbone<sup>1</sup>. Quindi Carletti non nasce dal nulla, non nasce come un fiore nel deserto. La sua è la storia di un

1. B. MICHELI, *La Libertà Romana acquistata e difesa. Povema eroicomico in dialetto romanesco del sec. XVIII*, Introduzione, testo con note, rimario, indici, glossario a cura di R. Incarbone Giornetti, Roma, A.S. Edizioni, 1991.

intellettuale di cui finalmente sappiamo molte cose, grazie alla puntuale ricostruzione biografica e bibliografica fatta da Di Nino, che ha veramente un grande merito nell'averci offerto l'edizione di un testo rimasto a lungo sconosciuto ai più, me compreso. Dunque la maniera "diversa" con la quale Carletti si avvicina al dialetto non nasce dal nulla, ma si inserisce, si inquadra in una tradizione che è quella del poema eroicomico, di cui Roma e altri autori romani avevano già dato ampia prova.

Carletti è un arcade, quindi è un intellettuale che ha il gusto della letteratura "leggera". Ecco, io vorrei applicare proprio questo concetto per cercare di penetrare nel retroscena della lingua di Carletti: la letteratura leggera che in qualche modo tira con sé anche il concetto di una lingua "leggera". In Carletti c'è una rappresentazione linguistica che non ha nessuna pretesa di documentare alcunché; si tratta di un *divertissement*, un gran caleidoscopio all'interno del quale, appunto, non si fa affidamento sulla monodia belliana, su un monolinguisimo rigido e autodisciplinato come quello che ci propone il Belli, e che risulta perfettamente calzante per i suoi intenti espressivi. Quella di Giuseppe Carletti è insomma una lingua "leggera", variegata, nella quale albergano diversi codici, diversi stili e diversi registri. Divertire e spingere al sorriso: questo è l'intento letterario che muove Giuseppe Carletti.

All'interno di tale gioco letterario, perché di questo sostanzialmente si tratta, non possiamo chiedere a Carletti di risolvere la sua lingua in una pura e semplice rappresentazione di un dialetto, perché non è assolutamente quello che il poeta intende fare. Del resto, mi sia consentito di fare una breve parentesi, la contrapposizione tra un atteggiamento monolinguisico e un atteggiamento plurilinguisico, o se vogliamo pluristilistico, ha attraversato ogni epoca della nostra letteratura. Voglio appena ricordare come un grande critico e filologo, come Gianfranco Contini, ha fondato in qualche modo una *episteme* letteraria intorno a Dante e Petrarca giocando su tutte le sfumature cromatiche che derivano dalla contrapposizione tra il plurilinguisimo dantesco e il monolinguisimo petrarchesco. Ma di esempi, di visioni poetiche che si contrappongono anche in funzione della scelta linguistica, ne potremmo trovare a ogni passo. Basti ricordare per esempio la contrapposizione, nella *Commedia* cinquecentesca, tra un tipo sostanzialmente monolingue, come nelle opere di Ariosto e dell'Aretino, e un altro tipo invece più o meno sfrenatamente plurilingue: si pensi a un autore minore, ma significativo, come Andrea Calmo, che in una commedia

dia famosa, intitolata *La spagnolas*, fa interagire addirittura ben otto lingue diverse. E per arrivare in tempi più vicini, e restare tra le mura di casa nostra, pensiamo a una figura di teatrante come quella di Petrolini, il grande giocoliere delle lingue, che, pur essendo un profondo conoscitore e un abile interprete del dialetto romanesco, tuttavia nelle sue commedie rappresenta una tavolozza linguistica all'interno del quale troviamo di tutto: dall'italiano aulico a spezzoni di francese, a spezzoni di latino maccheronico, all'italiano regionale romano, al romanesco "basso", alla parlata cispadana (il "burinese" dell'epoca). Il plurilinguismo petroliniano si può senza meno contrapporre, per restare nell'ambito della commediografia romanesca, al monolinguisimo usato da personaggi come Giggi Zanazzo, Augusto Jandolo, lo stesso Checco Durante, per i quali il romanesco era un codice più che sufficiente a esprimere le vicende di poveri popolani o, tutt'al più, di "eroi" piccolo-borghesi.

Per tornare al Carletti, è dunque opportuno riabilitare la sua scelta linguistica. Il suo non è un problema di non saper scrivere in romanesco, ma piuttosto di avere altro in mente; Carletti mira a un affresco sociale e a un intreccio narrativo che richiedono una stratificazione linguistica molto più ampia e variegata rispetto all'uso del solo romanesco. Tra l'altro, se si guarda alla tradizione precedente, si noterà che il plurilinguismo, cioè la concorrenza e cooccorrenza di codici linguistici diversi, è, guarda caso, un elemento caratterizzante delle opere contemporanee del Carletti. Nella *Libbertà* del Micheli troviamo il gergo, il giudeo romanesco; troviamo francesismi, dialettismi non romaneschi, il tutto mescolato in una strana ma efficace congerie linguistica. Nel *Misogallo romano*, altra opera che aggiungerei a quelle recentemente riportate alla luce con edizioni moderne e attendibili, che è una raccolta di circa cinquecento sonetti di fine Settecento tutti con una chiara intenzione polemica antifrancese<sup>2</sup>, troviamo ancora una volta una forte mescolanza linguistica: l'italiano unito al francese, unito al romanesco, unito al napoletano; anche in questo caso quindi, era del tutto normale nelle intenzioni di chi scriveva, rappresentare una realtà plurivoca dal punto di vista linguistico, organizzata secondo codici, stili e registri diversi l'uno dall'altro.

2. *Il Misogallo romano*, a cura di Marina Formica e Luca Lorenzetti, Roma, Bulzoni, 1999.



Ritengo che qualcosa di simile sia alla base dell'*Incendio di Tor di Nona*. Certo, siamo in un contesto letterario ben diverso rispetto al *Misogallo romano*, ma questa sorta di favola in versi, questo *divertissement* colto, ha bisogno, ha assolutamente bisogno del carosello delle lingue, di mettere in campo lingue diverse, perché attraverso le diverse fisionomie linguistiche vengono tracciati i profili dei personaggi. Il poema presenta una trama complessa e pletrica, all'interno della quale l'autore mescola liberamente realtà, fantasia, mito, allegoria. Vi sono personaggi reali e fantastici, diavoli veri e "poveri diavoli". Tanta congerie impone sfumature e sfaccettature dei personaggi, e come modulare efficacemente queste diversità se non attraverso l'uso di idioletti che fungano da marcatori dell'appartenenza narrativa di ciascuno? È un gioco, un raffinato gioco letterario, all'interno del quale Carletti crea ambienti e situazioni particolari, modula profili, fa interagire signori e popolani, onesti e farabutti, personaggi del passato e del presente. La folla dei personaggi e il tono vagamente surreale della vicenda si esaltano attraverso l'uso sapiente del linguaggio.

Se cerchiamo di orientarci nella selva linguistica del poema possiamo isolare una serie di codici e di varietà di non poco conto. Basta seguire il percorso indicato dallo stesso Di Nino alle pp. 37–40. Troviamo la presenza del cosiddetto italiano dei semicolti o italiano popolare, con l'affioramento di grafie erranee tipiche appunto della scrittura dei semicolti (per esempio *fogla* per *foglia* e *spacco* per *spaccio*). Troviamo il latino scolastico pseudoscientifico, in una gustosissima discussione che avviene tra frati al refettorio, i quali si esprimono usando un latino formulare del tutto decontestualizzato (*Contra argumentor*, dice un frate; *Uti oportere* intona un altro, e così via). Troviamo la parodia del latino ecclesiastico, anche in questo caso con forti effetti ludici: un prete sta celebrando una funzione, ma a un certo momento non ricorda più le parole che deve dire e se la cava con una sorta di benedizione pasquale, pronunciata in un latino assolutamente risibile («Onde alzata la man fuor di misura, / Benedice huic oворum creatura»). C'è ancora la parodia del toscano, e anche in questo caso si tratta di un'importante spia culturale. In fondo la soggezione–antipatia nei confronti dei toscani a Roma, nonostante la precoce toscanizzazione del romano–romanesco, non era mai venuta del tutto meno, e perciò, quando si poteva "sfozzere" il toscano, lo si faceva senza risparmio, in modo tagliente. Carletti mette in bocca al demone Boemotte una strana «lingua Etrusca Fiorentin Sanese», nella quale compaiono

forme arcaiche, addirittura rancide, come *chente*, che già infastidiva le orecchie di un cortigiano come Mario Equicola all'inizio del Cinquecento. Insomma, a differenza di quel che pensava il Belli, a Carletti non faceva certo difetto la capacità di mimesi linguistica; quando voleva farlo, il nostro canonico era perfettamente in grado di "imitare" i vernacoli.

Continuando nella rassegna delle varietà linguistiche contenute nell'*Incendio*, ci imbattiamo nel *pastiche* lingua-dialetto: all'interno di una stessa battuta o di uno scambio di battute, l'italiano e il dialetto si mescolano, si intersecano, si scambiano i ruoli (memorabili le parole in dialetto di Checca che, in un contesto assolutamente italofono, inveisce contro un nobile che, cadendo da cavallo, le ha insozzato la veste: «Oh budellarve proprio Sor Milordo / Non c'è altro loco da cascà che questo? / Dico Sor Esce a voi, che fate il sordo»). Del resto, il mescolamento dei codici è un fenomeno che riguarda la quotidianità linguistica di ciascuno di noi. Quando parliamo siamo soliti, per lo meno in situazioni di comunicazione rilassata, alternare spezzoni di italiano e spezzoni di romanesco diversamente calibrati e articolati a seconda dello stato d'animo, dell'argomento della conversazione, delle intenzioni comunicative dei parlanti.

Ecco dunque l'affresco linguistico che emerge dal poema di Carletti, e che ne fa un degno continuatore, forse un degno epigono, di una tradizione letteraria che aveva avuto a Roma una consistenza notevole e un prestigio altrettanto grande. Ma veniamo, per concludere, al romanesco dell'*Incendio di Tor di Nona*. Che romanesco è quello di Carletti? Innanzi tutto sappiamo che le ottave completamente in romanesco sono soltanto sedici, quindi una piccola minoranza; vi sono qua e là nel poema delle spruzzate di romanesco, ma le ottave in romanesco sono soltanto sedici. Per avere un termine di raffronto circa la qualità del romanesco messo in opera dal Carletti, è forse opportuno considerare quelle che Lorenzetti, a proposito del *Misogallo romano*, indica come le "spie" del romanesco settecentesco, un dialetto che si trova in una fase di trapasso e di evoluzione dal romanesco toscanizzato del Cinquecento al romanesco belliano, pienamente ottocentesco. In particolare Lorenzetti si è soffermato su alcuni fenomeni-chiave per capire se nel Settecento la lingua di Roma ha già recepito alcune innovazioni o meno.

Primo fenomeno: regressione del passaggio da *(k)kj* a *(t)t* come evoluzione del nesso *cl* latino. Cerchiamo di spiegare meglio. Dal

Quattro al Seicento a Roma, nella parlata romana, il nesso latino *cl*, anziché la normale pronuncia di velare più iod, aveva dato come esito una affricata palatale: non si diceva *occhio*, ma si diceva *occio*. Questo fenomeno ha avuto una durata tutto sommato circoscritta nel tempo e si è consumato nel giro di un paio di secoli. Pronunce come *occio*, *seccio*, *ciamare*, *ciamà* verso la fine del Seicento tendono a sparire. Nel poema di Carletti troviamo *chiamà*, *chiamare*, *secchio*, e pertanto il poeta ha recepito per questo fenomeno la linea innovativa del dialetto.

Secondo fenomeno: affermazione definitiva nel Settecento dell'articolo *-el*, variante "bassa" *-er*, rispetto alla forma primitiva rappresentata dall'articolo *lo*. Anche in questo caso le testimonianze di Carletti vanno sostanzialmente in senso modernista: è presente tanto la forma *el* (*el bravo*, *el cotogno*, *el grugno*), quanto la forma *er*, che sarà adottata come forma esclusiva dal Belli (*er guarnello*, *er zinale*). Non manca la forma toscaneggiante *il*, ma ciò non ci stupisce in un contesto plurilinguistico come è quello dell'*Incendio*.

Ma l'inclinazione innovativa di Carletti sembra arrestarsi qui. Degli altri fenomeni ricordati da Lorenzetti come significativi nell'evoluzione del dialetto settecentesco, nel poema di Carletti non v'è traccia. Per esempio il passaggio da *a* a *e* in posizione postonica nei proparossitoni, cioè il tipo *fegheto*, *levete*, *chiamelo*, non è rappresentato. L'unico esempio utile che ho trovato, *smorzame*, presenta la conservazione della *a*. Come pure non si registra l'evoluzione da *gl(i)* a *j*; sono costanti forme come *figlia*, *medaglia*, *voglio*, *piglialo*, *sveglia*, ecc., quindi il passaggio al tipo *voja*, *fija*, *moje*, non è ancora testimoniato. Come pure non si ha testimonianza dello scempiamento di *rr* in posizione intervocalica, fenomeno che comincia ad affermarsi col Belli, con qualche precedente piuttosto incerto. In Carletti la vibrante intensa è perfettamente conservata: *corri*, *vorria*, *currivo*. Mancano, infine, esempi dell'imperfetto in *-io*, del tipo *portavio*, *volevio*, *finivio*: l'unico esempio rintracciato è infatti *currivo*.

Al di là dei fenomeni individuati da Lorenzetti, va detto che il romanesco di Carletti è già nel complesso in linea con quello belliano. Mi limito ad alcuni tratti più caratterizzanti. Per il vocalismo tonico è ampiamente attestato il passaggio dal dittongo *uò* a *ò*: *bona*, *core*, *foco*, *fore* 'fuori', *gallantomi* 'galantuomini', *vò* 'vuole', *voi* 'vuoi'; per il corrispettivo dittongo palatale *iè* abbiamo esiti alterni: *piedi*, ma *sete*. In posizione protonica è ben rappresentato il passaggio *o* > *u*: *cugnà* 'coniata', *currivo* 'correvo', *suggetti*, però è

costante la forma *non*. Sempre in posizione atona si ha il passaggio da *i* a *e* nei clitici: *ce, de, me, ve*. Per il consonantismo si è già visto che non è presente lo scempiamento di *rr* intervocalica: *corri, curriuo, vorria*; né il passaggio *gl(i) > j*: *figlia, medaglia, glie* 'gli', *pigliato, sveglia, voglio*; né è rappresentata, almeno nella grafia, l'affricazione di *s* dopo consonanti liquide e nasali: *smorsane* 'smorsare'. Viceversa è presente il passaggio *nj > gn*: *cugnà* 'coniata'. Assai diffusa è la rotacizzazione di *l* preconsonantica: *berbello* 'bel bello', *ber vedé* (ma *bel bisogno*), *carcetto, Purcinella, sordato*; come pure la resa con fricativa palatale sorda dell'affricata palatale sonora (*g*) (*Biascio* 'Biagio'), o sorda (*c*) (*bruscia, cascio*). Numerose le assimilazioni: *nd > nn* (*annà, m'intenni, quanno, restanno, Ritonna* 'Rotonda'); *ld > ll* (*calla*); *rc > cc* (*facce* 'farcì'); *rl > ll* (*falla* 'farla'); *rm > mm* (*sentimme*). Si ha scempiamento della consonante intensa intervocalica in *davero* e *caminà*.

Quanto ai fenomeni generali, si ha aferesi in *gnora* 'signora'; apocope in *mommo* 'or ora' e nelle forme dei possessivi *la mi'faccia, la tu'donna*; epitesi in *smorzane* 'smorzare'; metatesi in *crastà* 'castrare', *cropite* 'coprite', *grolioso* 'glorioso'. Per la morfologia, oltre alle forme *el/er* dell'articolo determinativo, ricordiamo gli infiniti tronchi *calà, fa, sta, vedé*; tra le forme flesse: *bigna* 'bisogna', *tenghi, avemo, semo, sete, so*; *magnerebbi* 'mangerei', *mostreressi* 'mostreresti'.

Infine uno sguardo alla formazione delle parole: soprattutto gli alterati hanno un ruolo importante nella caratterizzazione affettiva del dialetto, sia quando esprimono sentimenti positivi (spesso si riferiscono a nomi di persona), sia quando servono per dar vita a ingiurie. Vediamo qualche esempio: formati in *-accia*: *carognaccia, Mascheraccia, ruffianaccia*; formati in *-ello (-ella)*: *Castratelli, guarnello, pianella, Purcinella, Romitello, Rubinelli*; formati in *-etto (-etta)*: *asoletta, carcetto, grugnetto, Pippetto*; formati in *-ina*: *Coralina*; formati in *-one (-ona)*: *Bollettoni, budellona*. Ricordo infine alcuni composti ed espressioni politematiche: *Domopietro* 'prigione', *faccia lesta, giuraddine* 'giuro a Dio', *giustacuore, grugnetto a ciccio, pappa e cascio* 'tutt'uno', *sciacquadenti* 'schiaffo'.

Al termine di questa breve analisi, mi pare di poter dire che le ottave in romanesco del Carletti presentano una situazione in evoluzione. In parte egli già si muove verso un romanesco maturo, un romanesco che troverà la propria affermazione, la propria, diciamo così, consacrazione nella lingua del *Commedione* belliano; in parte ci presenta invece un romanesco ancora conservativo. Mi sia

consentito dire: altro che male imitato vernacolo romanesco! Ho la sensazione invece che Carletti sia un testimone attendibile del dialetto del proprio tempo, un dialetto in fase di assestamento, nel quale non possiamo ricercare una parata di tratti e di fenomeni che vadano compattamente tutti nella stessa direzione.

Concludo richiamandomi anch'io alla felice immagine botanica con cui Gibellini congeda la sua prefazione al volume curato da Di Ninno, paragonando Belli a un *cedro del Libano* e Carletti a un *cespuglio*. Accetto, senz'altro, questa proporzione, che mi pare corretta dal punto di vista dell'inquadramento letterario. Aggiungo però una considerazione: i *cespugli* sono molto importanti per dare vita a quella *humus* all'interno della quale può finalmente svettare l'albero trionfante, il *cedro del Libano*. Mi augurerei che, anche per quanto riguarda la situazione odierna, ci fossero tanti *cespugli* e che dalle loro radici possa spuntare il futuro *cedro del Libano* della poesia romanesca contemporanea.



COMPAGNIA  
DEI GRANDI  
SPETTACOLI

PETROLINI

*Cirrus*

# Esopo a Roma

## La favola breve di Mario dell'Arco

DI GABRIELE SCALESSA

Nel corpus poetico di Mario dell'Arco l'*Omaggio a Esopo* del 1958 figura al pari di una piccola eccezione, soprattutto se messo a confronto con le raccolte precedenti, risaputamente distinte, fin da *Taja ch'è rosso* (1946), da quella vena lirico-surreale e da quel tocco *fantaisiste* che sono i tratti caratterizzanti la poetica dell'autore.

L'*Omaggio* consta di ventuno componimenti che, come suggerisce il titolo, hanno visto la luce per lo più a partire da spunti favolistici esopiani. La prima impressione, dunque, è che, proprio per il fatto di aver guardato alla tradizione favolistica per un ampliamento delle possibilità offerte alla sua poesia in romanesco, fra le oltre cinquanta raccolte e raccoltine date alle stampe in quasi dieci lustri di produzione letteraria questo possa dirsi il volumetto più "trilussiano" che dell'Arco abbia mai scritto, e che sia pertanto il più conveniente per un confronto proprio con l'operazione compiuta dal predecessore autore delle *Favole*.

Altrove mi è capitato di definire "trilussiano" (o meglio più "trilussiano" di quanto ci fosse stato dapprima nella pratica poetica dell'autore) l'*Omaggio a Esopo*, che segue di appena due anni *Roma 18 poesie*, vale a dire il libretto con alcuni testi di "animazione monumentale" che sono fra le cose più interessanti ed emblematiche di dell'Arco. Ma conviene comunque chiarire il senso dell'aggettivo: perché, se è vero che l'influenza di Trilussa sussiste in primo luogo sotto la forma esteriore dell'ispirazione (dell'Arco sembrerebbe, cioè, aver tratto dall'autore delle *Favole* l'affascinante idea, la bella trovata della scrittura dell'apologo in dialetto romanesco), è ugualmente vero che

tra la favola come fu intesa da Trilussa e quella di dell'Arco esistono anche differenze che occorre sottolineare.

Non credo sia fuori luogo mettere innanzitutto in evidenza come in dell'Arco la brevissima stagione favolistica, ristretta appunto al solo *Omaggio*, risenta della vocazione "epigrammatica" che fu sempre dell'autore: dietro i testi della raccolta pare esservi in egual misura tanto il dichiarato spunto esopiano quanto la lezione stilistica assorbita da Marziale (e dell'Arco avrebbe non molto tempo dopo "arromanescato" il celebre epigrammista, accompagnandolo in un secondo momento anche con Catullo e Orazio); tanto le favole con protagonisti animali parlanti quanto il precetto della *brevitas*, che riconduce sì l'autore alla compostezza classica di certa letteratura antica ma anche, come ha proposto qualcuno, nei casi più estremi a una verosimile prossimità al modello dell'*haiku* orientale. Dell'Arco, in altre parole — e questo avvalorava l'ipotesi già breviniana di una continuità di fondo a caratterizzare l'intera sua opera' —, impronta di sé e del suo inconfondibile *modus poëticus* le favole in quanto tende a una ricostruzione "cesellata" di esse, a una rinnovata cura formale che si espliciti proprio attraverso l'acclimatamento, a una riscrittura che miri, anche grazie all'utilizzo di un piccolo schema libero — ma fatto rigorosamente di endecasillabi e settenari variamente rimati — a riprodurre quella che è stata la grazia letteraria di certa poesia greca o latina.

Non si troveranno, così, testi lunghi tra i ventuno dell'*Omaggio*, diversamente dalla ben più ampia favolistica trilussiana, all'interno della quale un posto d'onore, per la lunghezza del componimento, spetta a quel vero e proprio racconto in versi che è *La Porchetta Bianca*, dalle *Nove poesie*. Si rinverranno al contrario "favolette" (viste le dimensioni) nelle quali, non avvertendosi affatto quel gusto del narrare che fu proprio invece di certo Trilussa, lo zelo dell'autore pare essersi tutto concentrato nella ricerca del "bel testo", breve e condensato, plausibile frutto, come altra poesia dell'archiana, di un inesorabile e sapiente *labor limae*.

In realtà, nonostante taluni esiti possano far pensare, in ambedue gli autori, a un dissidio di intenti per quel che riguarda la scrittura favolistica, è proprio in certo Trilussa che dell'Arco (e non solo quello dell'*Omaggio*) aveva già trovato le sue più dirette anticipazioni.

1. F. BREVINI, *Le parole perdute*, Torino, Einaudi, 1990, cfr. in particolare le pp. 268–270.



Non ci si dilungherà sull'interessante rapporto letterario che concernette i due, ricostruito e ben documentato da Franco Onorati in un intervento di non molti anni fa<sup>2</sup>; rapporto, peraltro, la cui "problematicità" di fondo è stata più di recente ricordata da Lucio Felici<sup>3</sup>. Solo si riporterà l'attenzione su alcuni luoghi degli scritti critici di dell'Arco, luoghi che, pur parlando della poesia trilussiana, si rivelano assai proficui per comprendere gli intendimenti dell'autore di *Taja ch'è rosso* intorno al proprio fare poetico.

In un articolo apparso nel 1950, infatti, egli pareva manifestare un certo interesse per l'ultimo Trilussa, nel quale, «all'ironia e al sarcasmo, alla amarognola filosofia e alla satira caustica» si era unita «da qualche tempo una vena nuova», cosicché l'espressione ne riusciva «scarnita, acquistando in efficacia»<sup>4</sup>.

Analogamente, in uno scritto comparso il mese successivo, dopo aver notato come la chiarezza (anche linguistica, soprattutto se raffrontata al ben più ostico romanesco belliano) fosse peculiarità delle favole trilussiane, scriveva:

Affermatosi con la favola, alla quale il tormento della lima nulla toglie, anzi ne accresce la freschezza artigiana; riconosciuto *coram populo* degno epigono di Esopo e Fedro e Lafontaine, appaiato ai grandi «satiri» di Roma, da Giovenale a Marziale e finanche a Orazio, Trilussa non cerca altre avventure: alla favola resta ancorato perennemente; con la maturità della sua arte, si limita a contrapporre alle selve di endecasillabi, attruppati in quartine e sestine, una misura epigrammatica, più sostanziosa e monda di scorie; e i «pezzi» migliori, variati di ritmo e di accento, che dal semplice discorso si elevano alla lirica o si concludono in una sentenza, son da ricercarsi appunto in *Libro muto* e in *Acqua e vino*, gli ultimi libri; e resterà da farsi una rivalutazione di certi aspetti più artisticamente puri, messi in ombra o travolti dal successo...<sup>5</sup>

E seguiva una citazione integrale della brevissima *Felicità*, che chiude *Acqua e vino*: poesia che è l'esempio *princeps* del Trilussa epigrammatico, agli antipodi rispetto alla citata *Porchetta Bianca*.

2. F. ONORATI, *Dell'Arco versus Trilussa*, in *La letteratura romanesca del secondo Novecento*, a cura di F. Onorati e M. Teodonio, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 33–63.

3. L. FELICI, *Bibliografia ragionata* in TRILUSSA, *Tutte le poesie*, a cura di C. Costa e L. Felici, Milano, Mondadori, 2004, in particolare pp. 1850–1852.

4. M. DELL'ARCO, *Nella mano della "vecchietta ceca" c'è quella di Trilussa*, in «L'Osservatore romano della domenica», 10 dicembre 1950, p. 3.

5. ID., *La poesia di Trilussa*, in «Nuova Antologia», fasc. 1801, gennaio 1951, pp. 39–40.

Il rapporto fra i due poeti (e soprattutto l'atteggiamento di dell'Arco verso il suo più anziano "collega") non si riduce, come si sa, soltanto a queste notazioni, né si concentra su di un piano esclusivamente critico-letterario. Certo è, però, che dell'Arco, il quale, come ha illustrato Onorati, aveva avuto il coraggio di prendere le distanze da Trilussa e lanciargli contro strali proprio quando questi godeva di fama incontrastata in tutta Italia, aveva di fatto individuato il "meglio" nella sua opera e, così facendo, aveva anche indicato la strada che egli stesso aveva seguito fin da *Taja ch'è rosso* e che avrebbe continuato a percorrere (salvo poche eccezioni, come i testi in ottave), la strada dell'epigrammatismo. Quella stessa strada, del resto, che avrebbe imboccato senza esitare per la parentesi favolistica del '58.

Né credo vi siano dubbi a proposito di quella «misura epigrammatica» di cui è fatto cenno nel corpo del testo: si tratta proprio del Trilussa "breve" (per nulla casuale la riproduzione di *Felicità*, costituita di soli quattro settenari e di un endecasillabo tronco), del favolista più "concentrato", del quale sono offerti qua e là saggi proprio nelle due raccolte citate; in particolare credo che dell'Arco pensasse anche a talune quartine di endecasillabi in cui l'arte di Trilussa apparve davvero «scarnita», divenuta ora folgorante nella sua concisione e, nello stesso tempo, "gentile" nella sua misuratezza.

Una anticipazione di questo *modus* si trovava già nella raccolta *Giove e le bestie* (la quartina *Rimedio*):

Un Lupo disse a Giove: — Quarche pecora  
dice ch'io rubbo troppo... Ce vô un freno  
per impedì che inventino 'ste chiacchiere... —  
E Giove je rispose: — Rubba meno<sup>6</sup>.

E ancora, da *Libro muto* (la quartina *Disinteresse*):

Disse un Porco a la Quercia: — Tu sei grande,  
forte e potente! È tanto che t'ammiro!...  
— Lo so... — rispose lei con un sospiro —  
è un pezzo che t'ingrassi co' le ghiande<sup>7</sup>.

Anche nella biografia critica di Trilussa, apparsa nel 1951, nonostante la sottile ironia di fondo, dell'Arco non avrebbe tardato a

6. TRILUSSA, *op. cit.*, p. 1227.

7. Ivi, p. 1332.

palesare le sue predilezioni. A venire alla luce, in un punto del volume, è soprattutto l'insofferenza per le lungaggini di certe favole, nelle quali «spesso quei fuochi scoppiettanti che intersecano e ravvivano il componimento, si spengono anzitempo; e alla chiusa resta soltanto l'odor di bruciato»<sup>8</sup>.

Medesimo giudizio espresso nell'antologia di *Poesia romanesca* del '62, là dove dell'Arco, qui curatore, si serve, per l'ultima favolistica dell'altro e in netta contrapposizione alla prima, della significativa dicitura di «epigrammatica». Proprio quest'ultima favolistica, anzi, «col nitore delle immagini e lo splendore delle analogie, annuncia la poesia romanesca ultima, la più *engagée*»<sup>9</sup>.

Insomma non è difficile leggere tutte queste dichiarazioni in prospettiva, come pure sembra suggerire Felici: si tratterebbe di un già sedimentato orientamento, non solo critico, che nella poesia dell'archiana aveva dato, da qualche anno, frutti di cui la critica più avveduta non aveva tardato ad accorgersi.

Leggiamo così, finalmente, il testo di apertura dell'*Omaggio a Esopo*, intitolato *Diffidenza*:

Giove compie mill'anni, e l'animali  
je porteno er caddò.  
La serpe striscia co una rosa in bocca  
e Giove: — Cocca, accetto li regali;  
ma da una serpe, e da la bocca, no<sup>10</sup>.

Non sarà certo complicato notare la vicinanza, in special modo per quel che concerne l'asciuttezza espressiva generale, al Trilussa "breve" cui si è appena fatto riferimento.

Qualche osservazione meriterà pure la lingua. Molto si è detto e continuerà a dirsi infatti della grazia sottintesa ai componimenti dell'archiani: una grazia che trae gran parte della sua intrinseca qualità proprio dal particolare romanesco utilizzato. Nel testo trascritto, infatti, il dialetto poetico si distanzia dal comune italiano solo per pochi tratti: una elisione di troppo, un troncamento, una particella pronominale, una forma verbale e qualche articolo "arromanescati"... Anche il «caddò» del secondo verso, più che come un adattamento roma-

8. M. DELL'ARCO, *Lunga vita di Trilussa*, Roma, Bardi, 1951, p. 83.

9. *Poesia romanesca*, a cura di M. dell'Arco, Milano, Nuova Accademia, 1962, p. 32.

10. M. DELL'ARCO, *Tutte le poesie romanesche 1946-1995*, a cura di C. Marconi, prefazione di P. Gibellini, postfazione di F. Onorati, Roma, Gangemi, 2005, p. 116.

nesco, andrà inteso come la mera italianizzazione del francese *cadeau*, contemplata infatti pure dai dizionari di lingua italiana.

Facile ricollegare la chiarezza di questo dialetto alla perspicuità linguistica che il poeta stesso verificava nelle favole di Trilussa e che, a sua detta, aveva garantito al loro autore un successo su scala nazionale. Con una essenziale differenza, però: che il registro trilussiano, nella sua chiarezza — parafrasando quanto era stato detto in generale circa la facile intelligibilità delle favole —, «arriva a tutti, appaga tutti»<sup>11</sup> (dove nell'utilizzo di questo "appagare" è implicita l'idea di una sua corritività); mentre quello di dell'Arco sembra scelta consapevole e raffinata, non studiata certo a tavolino *ad usum* degli eventuali destinatari. Tanto più che quest'ultimo, e forse proprio per emanciparsi dal romanesco dell'altro, si spinge addirittura più in là: il dialetto da lui utilizzato rinuncia infatti, laddove è possibile, anche a taluni di quei segni diacritici di cui Trilussa non aveva potuto fare a meno nel corso della sua lunga attività poetica. Perché il romanesco dell'*Omaggio a Esopo* è lo stesso "teorizzato" qualche anno prima in una brevissima «Nota sull'ortografia», che aveva accompagnato la raccolta *Tormarancio* (1950): un romanesco ripulito di quegli apostrofi che segnalano le normali aferesi e gli altrettanto normali troncamenti di cui ha fatto e fa uso il dialetto della capitale. Così nella citata *Diffidenza* è scritto semplicemente «co», là dove Trilussa avrebbe denotato la caduta della "n" con un bell'apostrofo. Non è una svista diacritica, né un accorgimento di poco conto: si tratta di una precisa scelta grafica che, nelle intenzioni dell'autore, avrebbe come scopo quello di creare un *trait d'union* fra dialetto e lingua. Su questa stessa strada dell'Arco avrebbe anche scritto «pe» (anziché «pe'»), «sto», aggettivo dimostrativo (in luogo di «'sto»), «du», aggettivo numerale (al posto di «du'»), «no» e «na», articoli (invece di «'no» e «'na»), «gni», "ogni" (per «'gni»), «so», voce del verbo essere (e non «so'»); e avrebbe anche evitato alcune forme tipiche del parlato, scrivendo per intero «er» (anziché «'r»), «in» (in luogo di «'n»), «nun» (al posto di «nu'» o «'n»). Tutto quel che è chiarito insomma nella *Nota* citata: una serie di norme che l'autore avrebbe osservato nel corso della sua lunga attività poetica<sup>12</sup>.

11. Id., *La poesia di Trilussa*, cit., p. 39.

12. Unica eccezione (un refuso tipografico?) rispetto ai dettami forniti dalla citata noticina sull'ortografia, è, nell'*Omaggio*, la poesia *Er passero solitario*, negli ultimi due versi della quale si legge: «Solo — risponne er passero — so' adesso / che sei venuto tu», DELL'ARCO, *Tutte le poesie*, cit., p. 118.

Proprio la generale disposizione epigrammatica favorisce a tratti, nella piccola raccolta, quello schema di "botta e risposta" fra due personaggi che è quello che meglio si sposa con gli spazi offerti dal *sermo naturaliter brevis*. Ne escono così, nei punti migliori, dialoghi fulminanti, nei quali la mordacità, invero sempre garbata com'è nello stile dell'autore, trova estrinsecazione proprio nella battuta del secondo interlocutore (come in *Sedici e uno*):

— È una sodisfazione —  
dice la scrofa a la leonessa, — sprema  
sedici fiji insieme!  
Tu, che presumi tanto, uno sortanto.  
E la leonessa: — Uno, ma leone<sup>13</sup>.

In un caso il brevissimo componimento è esclusivamente occupato dalla forma dialogica (*Er pavone e la gru*):

— Un tuttù bianco, accanto  
a un manto verde a macchie porporine.  
— Io volo in celo, tu  
ruspi co le galline<sup>14</sup>.

E ancora (*L'esempio*):

Spesso, er gambero dice ar gamberello:  
— Cammina dritto! — e quello:  
— Papà, va' avanti! ch'io te vengo appresso<sup>15</sup>.

Altre volte a parlare è un personaggio soltanto, ma ciò non toglie nulla alla causticità del componimento che ne risulta (*Su li gusti nun ce se sputa*):

Trova er tempio, l'agnella  
scampata ar lupo, e: — Si er destino mio —  
dice — è segnato, mejo la cortella  
d'un sacerdote! Armeno gode un dio<sup>16</sup>.

Sulla strada di eventuali affinità fra Trilussa e dell'Arco — e non solo in materia di favolistica — credo si debba collocare anche la

13. Ivi, p. 116.

14. Ivi, p. 117.

15. *Ibid.*

16. Ivi, p. 119.

tendenza a un “ingentilimento” complessivo dei componimenti in dialetto. Sto parlando di quell’assenza di trivialità che dell’Arco riconosceva come tratto peculiare del suo predecessore:

Trilussa non è stato mai volgare. Anche scrivendo in un dialetto che inevitabilmente, il Belli insegna, sdrucchiola nella scurrilità, ha sempre dominato i suoi personaggi, plebei che fossero, misurandone l’eloquio e l’accento. Anche i temi più scabrosi ha mantenuto in una linea di rigore assoluto<sup>17</sup>.

Anche se questa assenza di trivialità poté apparire a dell’Arco l’effetto ulteriore della generale corrività, anche linguistica, delle favole trilussiane (in tal senso molto più vivo dovette apparirgli il «volgare grumoso e sanguigno»<sup>18</sup> del Belli, pur con tutta la sua forte dose di sconcezza), un legame indubbio c’è con il pudore espressivo del poeta dell’*Omaggio*, che è frutto però di una gentilezza complessiva del registro, che verrà mantenuta pressoché costante nel corso di un’intera parabola poetica. A detta di gentilezza occorrerà ricondurre, complice anche il meccanismo della rima, la reticenza attorno alla deiezione dell’orso di *Certe carriere*:

Come imbocca er torrente,  
l’orso je scappa la...  
e la vede che corre pe corrente.  
— Santi der celo — dice. — Poco fa  
me stavi sotto, e già me passi avanti<sup>19</sup>.

Va da sé che, proprio nel tentativo di rispolverare il “clima” che si avverte in taluni apologhi esopiani, nell’*Omaggio* sia tutto sommato una certa aderenza, se non sempre al testo di partenza (di cui infatti è proposta una riscrittura e non una traduzione fedele), almeno allo “spirito” di esso; diversamente da Trilussa, per il quale la favola costituì l’occasione per vere e proprie ricreazioni letterarie, scritture *ex novo*, ammodernamenti. Né vi si risconterà quella satirica virata sull’attualità storico-politica a séguito della quale i testi trilussiani furono, e continuano a tutt’oggi a essere, celebri.

È questa, ovviamente, la più cospicua differenza fra la favolistica dell’uno e quella dell’altro. Nessuna pulce anarchica, nessun gallo fautore del libero pensiero, nessuna aquila monarchica: se in

17. Id., *Nella mano della “vecchietta ceca” c’è quella di Trilussa*, cit., p. 3.

18. Id., *Lunga vita di Trilussa*, cit., p. 158.

19. Id., *Tutte le poesie romanesche*, cit., p. 117.

Trilussa la composizione favolistica tocca vertici di autonomia rispetto a un'eventuale tradizione antica fatta di animali loquaci, in dell'Arco c'è solo il gusto della riscrittura in altro linguaggio, della favoletta intesa come luogo di puro svago o *divertissement* letterario. Quello stesso gusto chiarito in una curiosa «Letterina a Esopo», che apre la *plaqueette* nella sua edizione originale.

Ad accrescere la distanza fra i due romaneschi è anche l'intendimento della immancabile "morale della favola". Scrive infatti dell'Arco, a proposito della favolistica trilussiana:

La favola è al servizio d'una «morale» («questa coda secca», come la chiama dispettosamente Jiménez, «questa cenere, questa piuma caduta del finale»), mentre il sonetto era al servizio d'una battuta di spirito<sup>20</sup>.

Se certo Trilussa, insomma, avrebbe avuto la tendenza a subordinare il testo al "messaggio" conclusivo, diverso sarebbe stato il procedimento di dell'Arco: nei testi dell'*Omaggio* la morale resta, ma, come è chiarito nella «Letterina a Esopo», è ora inglobata nei testi stessi, parte integrante di essi, affiorante in superficie proprio grazie alla brevità dell'apologo.

Del resto anche l'unico componimento che nella *plaqueette* sembrerebbe poter veicolare un motivo di satira sulla morale e i costumi del popolo romano, al punto da apparire come una sorta di "mito di fondazione" dei vizi romaneschi, si stempera subito nello spirito che anima l'intera raccolta. Si tratta di *Natura de li romani*:

— Semina ar monno — dice Giove — gola,  
ira, accidia, superbia e tutto er resto.  
Lesto! — e Mercurio vola.  
Sopra a piazza Colonna  
intuzza a la colonna  
Antonina, e addio soma!  
Er viaggio, così, finisce a Roma<sup>21</sup>.

Una eventuale satira dell'archiana, insomma, non farebbe male a nessuno (non che quella trilussiana fosse pungente!), resa leggera com'è dalla grazia che permea di sé tutto il componimento; e l'ultimo verso, che potrebbe suonare alla lontana come una *boutade*, non ha la virulenza che dovrebbe avere ogni sferzata satirica, e

20. Id., *Poesia romanesca*, cit., p. 31.

21. Id., *Tutte le poesie romanesche*, cit., p. 119.

andrà apprezzato piuttosto dal punto di vista formale, come un bell'endecasillabo (la parola «viaggio», tradizione vuole, viene letta con una dieresi sulla prima *i*) che reca i segni dell'inesauribile cesello poetico dell'autore.

Così dell'Arco, contro ciò che è stato indicato come il "qualunquismo" di Trilussa (o un atteggiamento di dissimulazione)<sup>22</sup>, conferma la levità della propria poesia e quell'aereo "disimpegno" trasceso nella compostezza generale.

Tutta dell'archiana, infine, a riprova dell'atteggiamento amichevole con il quale l'autore si accostò a Esopo, è certa ironia attorno al proprio fare poetico, che mi pare metta ancor più in mostra quel divertimento disinteressato in cui è consistita l'operazione di riscrittura (la poesia si intitola *L'amatore de favole*):

— Tremila lire, Esopo? Troppo caro! —  
e l'amatore sbuffa.  
Trova dell'Arco. — Questo, per favore?  
— Lei compri Esopo, e poi — dice er libbraro —  
questo je lo do a uffa<sup>23</sup>.

Il poeta scherza sulla propria lirica e, nel frattempo, fa emergere il debito contratto con il maestro Esopo (e non certo con Trilussa).

Ma quel che più conta è la conferma di quanto detto in precedenza: la scrittura di favole sembra ora possibile solo in questo modo, intesa come svago, esercizio o divertimento letterario. E, soprattutto, è da realizzarsi nell'unica lingua adatta a ciò, quel dialetto che, rappresentativo della moltitudine, è quanto di più adeguato a riprodurre lo spirito degli apologhi originari, scritti da un autore che, nella citata «Letterina», è non a caso visto come il simbolo della plebe.

22. Di «onesta dissimulazione», a proposito dei contenuti della poesia trilussiana, parla Lucio Felici nel saggio introduttivo a TRILUSSA, *Tutte le poesie*, cit., pp. IX ss.

23. M. DELL'ARCO, *op. cit.*, pp. 118-19.



# *Gita lessicografica fuori Roma\**

## Breve storia della parola "bullo"

DI FEDERICO ALBANO LEONI

### Premessa

Nell'immaginario linguistico italiano degli ultimi decenni la parola *bullo* evoca una figura considerata tipicamente romanesca, rappresentata, oltre che dal *Giggi* di Petrolini, da personaggi bonari di film popolari, come *Poveri ma belli* (nel quale ricorre anche il termine: cfr. Rossi 1999, 209), o da personaggi tragici e disperati come i giovani dei romanzi romani di Pier Paolo Pasolini. Ma la storia di *bullo* mostra

\* Questo articolo, versione fortemente ampliata e rimaneggiata di una relazione tenuta al convegno su *Il bullo nella letteratura*, organizzato dal Centro Studi G.G. Belli (Roma, 13-15 novembre 2002), attualmente in corso di stampa presso la «Zeitschrift für romanische Philologie» 122/4, viene qui pubblicato per cortese concessione del prof. Holtus, direttore della rivista, che ringrazio. Ringrazio altresì Elda Morlicchio e Francesca Dovetto (per i loro preziosi suggerimenti), Max Pfister e ancora Elda Morlicchio (che mi hanno messo a disposizione le schede del *Lessico Etimologico Italiano* relative a *bullo*), Gino Frezza (per le notizie cinematografiche), Luca Lorenzetti (per la segnalazione di un sito onomastico), Manlio Cortelazzo (per l'indicazione relativa a un passo di Muratori), Manuela Loprejato per la revisione della bibliografia e del dattiloscritto.

1. Valga per tutti il seguente passo, a firma di Andrea Pollet e Paolo Moriconi, estratto (gennaio 2005) dal sito <http://home.nikocity.de/contrasto/arriroma.htm>: «Forse una delle figure più tipiche della Roma popolare e quindi del suo dialetto è, come accennato prima, il bullo di quartiere». La citazione prosegue con un'ipotesi etimologica sulla quale tornerò nel § 3.2.: «Tra l'altro sembra proprio che il termine derivi dal tedesco «Bulle», toro, vocabolo che indica un uomo violento e attaccabrighe. Divertente scoprire che il vocabolo abitualmente considerato 'romano de Roma' in realtà ha origini tedesche!».

non solo che la sua romanità è recente (e che ci troviamo quindi di fronte a un caso di acclimatamento culturale e linguistico), ma anche che la parola fa parte di un campo lessicale cosmopolita.

Inizierò con una ricognizione lessicografica condotta su qualche vocabolario (§ 1.); passerò poi a una ricognizione della sua diffusione nell'italiano letterario (§ 2.1.), nelle fonti non letterarie, prevalentemente dialettali (§ 2.2.) e nelle fonti epigrafiche, glossografiche e diplomatiche (§ 2.3.); concluderò con qualche considerazione sulla sua etimologia e sulle sue connessioni internazionali (§ 3.).

### 1. *Bullo/bulo* nei dizionari.

Innanzitutto bisogna osservare che la parola, non frequentissima (è assente dal *LIF*, dal *LIP* e dal vocabolario di base in De Mauro, 1991, 153–183), compare nelle due varianti *bulo* e *bullo*, sulle quali tornerò più avanti. In secondo luogo è da notare che la sua storia lessicografica è discontinua.

La parola compare per la prima volta in tre vocabolari bilingui antichi: Florio (1598: «bullo: a ruffian<sup>2</sup> [1. a man of low and brutal character; one habitually given to acts of violence or crime. 2. One distinguished as a swaggering bully or dissolute person by his dress or appearance. 3 † A protector or confederate of courtesans], a tistitostie [a swaggering or blustering fellow], a swash-buckler [a swaggering bravo or ruffian; a noisy braggadocio], a swaggrer [One who swaggers; † quarreller]»), Oudin (1643: «bullo: un despensier, un prodigue»), Veneroni (1681: «bulo: sot, idiot»).

Riappare poi in Muratori (1739, col. 1174): «Bullo, idem quod Smargiasso, & Sgherro. Thraso, Satelles. Lombardica vox est. Ejus origo Germanica mihi creditur, hoc est e *Bul*, *Buhl*, & *Buhler*, significante *Drudo*, *Amante*, *Bertone*. Ita primo appellati meretricum Amasii, seu Satellites: tum quicumque Thrasonem agunt, sive fanno il Bravo. Anglis quoque *Bully* significat un falso Bravo».

Il termine subisce poi una lunga eclisse (come mostrano e *silenzio* le varie edizioni del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, il *Dizionario della lingua italiana* di Tommaseo e Bellini, le edizioni ottocentesche del *Vocabolario della lingua italiana* di Fanfani e gli altri vocabolari del XIX sec.), per ricomparire sistematicamente a partire da

2. Riporto tra parentesi quadre le definizioni che l'*Oxford English Dictionary* dà di ciascuno dei termini usati da Florio per glossare *bullo*, perché, come si vedrà più avanti, sono interessanti.

Panzini (1905) che gli conferisce diritto di cittadinanza<sup>3</sup>. Qui di seguito riporto un elenco non esaustivo di attestazioni, ordinato cronologicamente.

**Panzini (1905):** «Bulo: voce volgare dell'Alta Italia: 'smargiasso, bravaccio'. Dal ted. *Buhle* = drudo».

**Garollo (1913):** «Bulo: bravo, smargiasso».

**Panzini (\*1923):** «Bulo: voce volgare dell'Alta Italia: smargiasso, bravaccio, teppista. Dal tedesco *Buhle*, drudo. A Genova e altrove è vivo in senso più mite; dicesi di giovane popolano, contadino bene in arnese, franco, svelto dall'aspetto e dal fare sicuro e ardito».

**VLI (1941):** «Bulo (bullo); teppista, bravaccio, giovane sfrontato (Nievo, Bacchelli); agg., sfrontato, scanzonato, spavaldo (Civinini); voce italiana sett. (ven. *bulo*, lomb. *Bülo*) d'etimo oscuro».

**Panzini (\*1950):** «Bulo (bullo) voce di molti dialetti sett. e centrali che ora significa *smargiasso, bravaccio*, ora *giovane popolano o contadino bene in arnese, franco, svelto, dall'aspetto e dal fare sicuro e ardito*. A Roma *bullo* = *bravaccio, bellimbusto, paino: Gigi er bullo*, tipo della malavita. Dal germ. *bûle* (ted. *Buhle*)».

**DizEncIt:** «Bullo (sett. bulo) s.m. [etimo incerto], region.: 1. teppista, bravaccio [cit. da Bacchelli *buli*]. Come agg., sfrontato, spavaldo. 2. In senso non cattivo, bellimbusto, persona che veste con ricercatezza senza riuscire a essere signorilmente elegante; anche agg.».

**GDLI:** «Bullo [bullo], sm. Giovane arrogante, violento, losco, teppista — Fare il bullo: fare il prepotente lo spavaldo [citazioni da Garzoni, Goldoni, Casti, Nievo, Rebora, Cardarelli, Bacchelli, Moravia, Sinisgalli]. 2 Giovane che veste in modo vistoso e ricercato, ma pacchiano; bellimbusto (Cardarelli) 3 disus. Bravaccio, sgherro. Diminut. Bulletto. Etimo incerto; forse voce gergale (document. come soprannome nel Veneto durante il basso medioevo)».

**Palazzi (1974, ma non nelle edizioni precedenti):** «Bullo, sm. Romanesco: ragazzo spavaldo e prepotente».

**GRADIT:** «bullo /bullo/ (bullo) s.m., agg. [1547; prob. dall'alto ted. medio *bûle* 'amico intimo', cfr. ted. *Buhle* 'amante, amato'] 1 s.m., uomo, spec. giovane, che si comporta con arroganza, prepotenza, spavalderia: *fare il b.* | estens., teppista: *i bulli del quartiere* 2 s.m., estens., persona di modi volgari che si veste in modo pacchiano e vistoso 3 agg. sfrontato, arrogante: *comportamento b., aria bulla*».

Sulla base di questi spogli si osserva, per quanto riguarda la forma, una oscillazione tra la variante *bulo* (considerata settentrionale) e quella *bullo*: nelle prime attestazioni, fino a Muratori, prevale nettamente la variante *bullo*; quando la parola ricompare, a partire dal 1905, è attestata solo nella forma *bulo*; a partire dal 1941 le si affianca *bullo* come forma secondaria; a partire dal 1955 i rapporti si invertono

3. La prima (ri)apparizione è tuttavia in Zambaldi 1889, s.v. («*Bulo*, s.m., giovanotto galante e audace, ted. *buhle* drudo»).

no; a partire dal 1974 la variante *bullo* è la sola rappresentante del lemma. La storia novecentesca di queste oscillazioni sembrerebbe essere il riflesso della progressiva perdita della connotazione settentrionale. Per quanto riguarda i significati, i tratti della 'arroganza', della 'prepotenza', della 'spavalderia' e della 'violenza' sono predominanti; quelli della 'pacchianeria', della 'eleganza vistosa' sono più marginali. Più marginali ancora sono quelli della 'franchezza' e dell' 'ardimento'. Delle accezioni registrate nei lessici più antichi quelle di Florio si collocano decisamente nell'ambito negativo, che, anzi, accentuano rispetto a quelle italiane; quelle di Oudin e di Veneroni sono del tutto isolate e non facilmente spiegabili se non come la registrazione di usi sporadici non altrimenti documentati.

## 2. *Bullo/bulo* nella letteratura, nei dialetti e in altre fonti

Per integrare i dati lessicografici prenderò ora in considerazione tre altri tipi di fonti: a) quelle letterarie, ricavate dal *corpus* della *LIZ* e da schedature mie o desunte dai dizionari storici, come il Battaglia (a partire da dove la *LIZ* si ferma in ossequio alla normativa sulla proprietà letteraria); b) quelle dialettali, ricavate da dizionari o da lavori di lessicografia dialettale; c) attestazioni epigrafiche, glossografiche e diplomatiche tardo-antiche e medioevali.

### 2.1. *La distribuzione di bulo/bullo nella tradizione letteraria*<sup>4</sup>

Dalle interrogazioni fatte sul *corpus* della *LIZ* (a cui rimando per l'indicazione completa dei luoghi) appare che la prima attestazione è in un testo di Pietro Aretino del 1550 circa<sup>5</sup>, assegnabile all'area veneziana: «E con quella tempesta/ ch'un bulo sol bravar, – Arme! arme! grida». Compare poi in Garzoni (Bagnacavallo, 1549–1589: «De' bulli o bravazzi o spadaccini o sia sgherri di pjazza»), in Nelli (Siena, 1549–1589: «E i bravi e i buli fanno star a segno», molte volte in Goldoni (Venezia, 1707–1793; ne dò qui solo un esempio: «voi, ha detto che siete un prepotente, un bulo, un uomo che vuol vivere con soverchieria»)<sup>6</sup>, in Casti (Acquapendente, 1724–1803: «arrogantissimo, gagliardo, / dell'Asino cugin, specie di bulo, / per valermi del ter-

4. Gli spogli condotti sulla *LIZ* sono esaustivi; gli altri sono solo indicativi, ma non credo che ci siano lacune che possano alterare il quadro che provo a tracciare.

5. Per una possibile retrodatazione di qualche decennio v. *infra* nota 8.

6. In Goldoni compaiono anche i derivati *bula(d)a* e *buletto*.

mine lombardo;»), in Porta (Milano, 1775–1821: «Se lor tratten de bulli e de bardassa, / quest l'è on sò privileg»), più volte in Nieve (Padova, 1831–1861; ne dò qui un solo esempio: «un certo mastro Germano, un vecchio bulo della generazione passata che aveva forse sull'anima parecchi omicidii»), in Verga (Catania, 1840–1922: «Uno di quegli avventori, detto il Bulo, uomo sulla cinquantina, colla faccia dura»), in Boine (Finalmarina, 1887–1917: «e mi lasciassi tirare una sera a contargli da bulo la cosa coi particolari che vuole»).

Proseguo con qualche citazione estratta da vocabolari. In *GDLI*, s.v., sono citati Cardarelli («Fa dunque attenzione, andando per la Lungara, a Porta Settimiana, se non vuoi trovarti impreparato in mezzo ai bulli trasteverini»), Bacchelli («Non fare il bullo, che ho in tasca il trincetto»), Moravia («Lui disse, da vero bullo: 'Ma a te che te ne frega?'»), Sinisgalli («Ho l'impressione che la manodopera al servizio degli architetti fascisti fosse costituita di bulli, di burini raccogliatici, che scelsero un mestiere più lucroso degli altri»).

Infine, dal *commune bonum* delle letture di ambito romano o romanesco del Novecento, si potrà ricordare, oltre a *Giggi er bullo* di Petrolini e a *Ragazzi di vita* di Pasolini («con quei calzoni nuovi infilati sui suoi fianchi stretti di bulletto»), *Er fattaccio* di Amerigo Giuliani («Poi Giggi se cambiò!!! Se fece amico / co' li più peggio bulli der rione»), *Li Romani in Russia* di Elia Marcelli («Ma, fra li tanti attori der momento / bulli e smargiassi sulla pelle nostra, / lui, granne e grosso come un monumento, / era l'urtima ròta della giostra»), *Er comunismo co' la libertà* di Anonimo Romano («n'amucchiate/ de bulli e no de gente de sezione»).

La documentazione letteraria mostra dunque una parola attestata a partire dal Cinquecento in autori in gran parte settentrionali e in particolare veneti (o attivi a Venezia)<sup>7</sup> con un significato piuttosto stabile: inizialmente *bul(l)ò* è quasi sinonimo del *bravo* manzoniano (al quale è spesso associato sintagmaticamente), ma poi l'aspetto del-

7. È molto probabile che in Verga la presenza di *Bulo* sia semplicemente una reminiscenza letteraria, come sembrerebbe indicare la variante adottata.

8. Per la particolare situazione del Veneto, in cui, oltre a una notevole diffusione del termine si osserva anche una sorta di canonizzazione letteraria del *bullo*, cfr. Migliorini (1961, 396, no. 3), Cian (1949), Cortelazzo (1976, 226: «Il gergo, nella poesia come nella drammatica popolare o popolareggiante, è attribuito dei buli, che cantavano sulle piazze, accompagnandosi sul liuto (e, tra parentesi, riscotendo l'ammirazione d'un Aretino), o facendo a pugni sui ponti...»), Cortelazzo e Paccagnella (1991, 251: «Un significativo contesto contemporaneo è costituito dalle poche battute scambiate nella *Piovana* del Ruzzante (e quindi anteriormente al 1553) che sono

la aggressività professionale va attenuandosi, forse in concomitanza con la scomparsa della figura del *bravo*. Del resto la stessa tendenza si osserva nei lessici, come si vede mettendo a confronto la definizione di Muratori con quelle dei vocabolari novecenteschi. La connotazione è popolaristica e i contesti spesso scherzosi. A fine Ottocento compare a Roma<sup>9</sup>, dove si radica nel corso della prima metà del XX secolo. Anche nei documenti letterari la parola oscilla tra la variante *bulo* (prevalente fino all'Ottocento con le cospicue eccezioni di Garzoni e Porta) e quella *bullo*, che nel corso del Novecento diventa quasi l'unica rappresentante del termine.

## 2.2. La distribuzione nei dialetti

Qui presento dati ricavati da dizionari e saggi dialettali, provenienti in gran parte dallo schedario del *LEI*. I dizionari dialettali vanno comunque trattati con cautela perché spesso non sono chiare le modalità di raccolta e di trascrizione delle testimonianze, né i criteri con cui i lemmi vengono glossati. Inoltre, questo tipo di fonti, basate per lo più su testimonianze orali, non danno in genere informazioni cronologiche se non il *terminus* rappresentato dalla data di pubblicazione della raccolta.

2.2.1 *Piemonte e Liguria*. In piemontese è attestato (Zalli 1815): «*Bulo, bulas, bulon* [...] *bulo d'carta pista*<sup>10</sup>: bravaccio, spaccone,

una precoce attestazione in ambito teatrale di tutta una letteratura detta alla *bulesca*, dal protagonisti, *buli* e *sbisai*, personaggi del sottoproletariato delinquenziale, che fa la prima apparizione nell'eponima commedia *Bulesca*, rappresentata [...] l'8 ottobre 1514». Cian (1949) segnala inoltre, per Venezia e per il Veneto, l'accezione 'vagheggino' come particolarmente diffusa.

9. L'ingresso tardo di *bullo* a Roma sembrerebbe dimostrato dal fatto che il termine manca in Belli (e in tutti i precedenti romani), in Pascarella, in Zanazzo, in Trilussa. Inoltre *bullo* a Roma rimane a lungo in concorrenza con altri termini come *teppista* (usato a volte nei lessici come glossa di *bullo*: il sonetto di Trilussa, intitolato, appunto, *Er teppista*, tratteggia una figura che ricorda abbastanza *Giggi er Bullo*), o come *guappo* (per esempio nel Gadda romanesco del *Pasticciaccio* e in Pasolini). Per le affinità tra *bullo* e *guappo* v. *infra*, nota 10.

10. Viene qui immediato l'accostamento alla locuzione napoletana *guappo di cartone*, titolo di una commedia di Vittorio Viviani (1932); la figura (e a volte la locuzione) sono presenti nel *Turco napoletano* di Eduardo Scarpetta e nel *San Giovanni decollato* di Nino Martoglio. In quest'ultimo caso la locuzione è assente dal testo originale (in siciliano), ma è presente nel film omonimo, del 1940 (regia di Amleto Palermi, dialoghi e sceneggiatura di Cesare Zavattini, che in quegli anni collaborava con Totò, non solo per questo film), di coloritura dialettale napoletana.

smargiasso»; a Novi Ligure (Magenta 1984) si ha: «*buli?u*, s.m., pederasta»; a Genova (Casaccia 1867): «*Bullo*, elegante, bellimbusto; bravo [...] smargiasso, rodomonte»; in italiano regionale ligure (Bagnasco 1986): «*bulicciu*, s.m.; omosessuale (maschio)».

2.2.2. *Lombardia e Ticino*. Nel VSI si legge: «*Bülo*: 1) spaccone, vanaglorioso prepotente; 2) individuo coraggioso, abile, aiutante; 3) giovane, ragazzo, figlio»; a Lodrino, nel ticinese (Bernardi 1993) si ha «*bülo*, bullo; dicevano i vecchi: 'fümèe la pipa l'è da omm, fumèe zigarétt l'è da bülo, cichèe l'è da pórco'; in Lombardia orientale (Bulanti s.d.): «*Bülu* s.m. – spavaldo, spaccone»; nel mantovano (Bertoni 1944) «*bülu* s.m., bullo, campione»; a Pavia (Gambini 1850) «*Bulo*, bravo, quegli che si presta a commettere violenze, bravaccio».

2.2.3. *Venezie, Friuli, Istria*. Oltre che nei dizionari etimologici EWD e DESF (sui quali ritornerò in § 3.) la parola è attestata nel ladino dell'Agordino (Rossi 1992), in un composto interessante: «*kastrabuli* f. gerg. 'ragazza scervellata, poco seria, di dubbia moralità; *la* è 'na *kastrabuli*'<sup>11</sup>»; nella Val d'Alpone (Burati 1982): «*bulo*, bellimbusto, galante»; a Venezia (Patriarchi 1796): «*Bulo* cagnotto, bravo, papasso, sghero, travone»; a Caveragno, in Valle Maggio (Salvioni 1937, 18): «*Bülióm* s.m., spaccone, spaccamontagne: cfr. lomb. *Bülo* ecc.»; a Trieste la parola sembra molto radicata, anche come aggettivo (Doria 1987): «*bulo* agg. – buono, bello, grande, elegante (come agg. sost. m. 'vagheggino'). *Gaverno fato una bula magnada e una bula bevuda*, abbiamo fatto una mangiata e una bevuta coi fiocchi. *Sto qua xe un bulo lavor*, è un buon lavoro; *che bulo te me xe ogi!* Come sei elegante stamattina! *Bula sta qual!* Bella questa! Forma comune a tutta l'Alta Italia, da cui è passata, abbastanza recentemente, anche a Roma»; in Istria (Cernecka 1986): «*bulo* m. bellimbusto; prepotente; 'fa 'l b.'»

2.2.4. *Emilia*. La voce è attestata a Parma (Pariset 1885): «*Bull* e *bullo* v. *bugher* 'bravazzone, smargiasso', a Bologna (Coronedi Berti 1869–1874): «*Bullo* 'bravaccio, spaccamontagne, smargiasso'».

2.2.5. *Marche, Umbria, Lazio*. La voce è attestata a Iesi (Gatti 1920): «*Bulo*, Zerbinotto, elegantone; si dice anche di uno che si dà

11. Questa accezione va forse accostata al significato 'Stier' che l'EWD segnala tra quelli di *bulo*; v. *infra*, § 3.2.

importanza per qualsiasi cosa, ma specialmente per un vestito nuovo ed elegante», in Umbria (Trabalza 1905): «*Bulo*, margiasso, fanfarone, spaccone». A Roma Chiappini (1967 [1933], s.v.) registra, citando un poeta romanesco di fine Ottocento: «*Bullo*, Prepotente. Veneto *Bulo*. – *Senti...*, *co mme cciai poco da fà er bullo* (Eberspacher, *L'innamorati*)».

2.2.6. *Italia meridionale*. Poco convincenti, per motivi fonetici, e in parte anche morfologici e semantici, mi sembrano gli accostamenti a bullo delle attestazioni in Amoroso (1986): «*sbuläcchje* m. buontempone, uomo sfacciato» e «*sbulacchjé* v. ass., vagabondare, bighellonare», in De Santis (1988): «*sbuiäcchje*, discolo, ragazzaccio, giovinastro», in VS: «*bullacchia* 'estro, fantasia improvvisa'».

2.2.7. La documentazione dialettale conferma in sostanza quella letteraria: diffusione prevalentemente settentrionale e in particolare nordorientale, con propaggini umbro-marchigiane e infine romane (quelle siciliane e pugliesi mi sembrano un po' sospette). La variante *bullo* è dominante, tranne che in Emilia e a Roma. I significati sembrano anche abbastanza conformi a quelli della lessicografia ufficiale, con la cospicua eccezione delle attestazioni triestine raccolte da Doria e di quelle della Liguria e di Novi Ligure. La base nordorientale sembrerebbe avere una conferma anche dalla distribuzione del cognome *Bullo*<sup>12</sup>.

Mettendo insieme i dati dei due spogli, si vede la storia di una parola, di matrice dialettale e popolare, che nel Veneto entra anche nella lingua letteraria e che dall'Italia settentrionale, specialmente nord-orientale, si espande verso il centro, in particolare a Roma (forse per il tramite delle Marche e dell'Umbria). A Roma si radica, entra in concorrenza con altre (*paino*, *greve*, *teppista*, *guappo*

12. Nel sito [www.gens.labo.net/it/cognomi/genera.html?cognome=BULLO&t=cognomi](http://www.gens.labo.net/it/cognomi/genera.html?cognome=BULLO&t=cognomi) (gennaio 2005) si può vedere la distribuzione areale contemporanea del cognome. Va comunque detto che il dato non è di certissima interpretazione perché a) il cognome ha una diffusione non trascurabile anche nella Lombardia occidentale e in Piemonte; b) la forma \**Bulo*, che ci si aspetterebbe in Veneto, non è attestata; c) cognomi teoricamente riconducibili alla stessa base (come *Bulletto*, *Buletto*, *Bullone*, *Bulone*, *Bulletti*, *Buletti*, *Bolo*, *Bollo*, *Boli*, *Bolli*, *Bulli*, *Buli*) non hanno alcuna predominanza veneta ma hanno o una distribuzione disordinata o al massimo una preferenza settentrionale. In De Felice (1980, 269) *Bullo* è menzionato, senza approfondimenti, come cognome soprannominale veneziano.



ecc.), si ambienta e rientra (o entra) nella lingua nazionale con una coloritura romanesca (De Mauro, 1983, 177, la annovera tra gli elementi romaneschi entrati in italiano). La traduzione di *Guys and dolls*, titolo di un *musical* americano del 1955, con *Bulli e pupe*<sup>13</sup>, e la fortuna di film popolari come *Poveri ma belli* ne mostrano l'uno la dimensione nazionale e l'altro la macchiettizzazione romanesca.

In complesso oggi la parola sembra godere di buona salute: se si accettano come significativi i risultati delle interrogazioni fatte al *web*, si vede che, tra l'altro, *bullo* compare come soprannome di Massimo Bulleri, giocatore di pallacanestro toscano; è ripreso nel titolo del film *Giggi il bullo* (1982, regia di M. Girolami); dà origine a derivati come *bullismo* (oggi riferito prevalentemente a fenomeni di prepotenza e vessazioni giovanili nella scuola)<sup>14</sup>. Infine si può osservare che it. *bullo* è in un certo senso rinforzato dalla sua vicinanza di forma e contenuto a ingl. *bully* 'prepotente, attaccabrighe': questa vicinanza (evocata già da Muratori) è molto esplicita ed evidente nel titolo italiano *Il grande bullo* (che traduce l'originale *Big Bully*, film di Steve Miner del 1996); si intravede anche un accostamento a ingl. *bull* 'toro', ravvisabile in titoli giornalistici come *I giganti della boxe: George Foreman, un bullo dalla stazza enorme*, se si pensa che la metafora del toro è alla base di *Toro scatenato* (film di Scorsese del 1980 sulla storia del pugile Jack La Motta; il titolo originale era *Raging bull*). Infine, sulla base di quanto ho citato alla nota 1, sembrerebbe sussistere una vicinanza anche con ted. *Bulle* 'toro', almeno nel repertorio degli italiani che sanno il tedesco. Mi sono soffermato su quest'ultimo aspetto perché, come vedremo in § 3.4., it. *bul(l)lo* (con i suoi derivati) e ingl. *bully* (con i suoi derivati) presentano analogie e incroci interessanti.

### 2.3. La preistoria

La documentazione che ho presentato e che, come si è visto, inizia alla metà del sec. XVI o poco prima, è preceduta da numerose attestazioni medievali di una forma *Bullus*, presente come nome o soprannome in documenti notarili di area veneta a partire, sembra,

13. La versione italiana è pure del 1955. La paternità del titolo italiano non può essere accertata ma esso nasce certamente negli ambienti del doppiaggio o in quelli della distribuzione, in quegli anni ambedue pressoché esclusivamente romani.

14. *GRADIT*, s.v., lo dà come attestato dal 1957 e registra solo il significato generico: «atteggiamento, comportamento da bullo».

15. A conferma della sua documentazione si possono ricordare altre attestazioni, leggermente più tarde ma sempre utili, come per esempio quelle in Morozzo della Rocca/Lombardi (1940): in documenti rogati a Rialto nel 1217 e nel

dall'anno 929 (Prati 1934 e 1937)<sup>15</sup>. Di questa forma sono considerati ignoti, per quanto mi risulta, significato ed etimologia.

Per completare il quadro, si deve infine ricordare che il *ThesLL* registra le voci *Bullo*, *-nis* («nom. vir. barb.», attestato in un'epigrafe della Gallia Narbonense), *Bullu*, *-nis* («nom. mul. barb.», attestato in un'epigrafe del Norico), ambedue apparentemente dei primi secoli dell'era volgare, e infine *bullum* (?*būlum* (*ī*?) *n.*), attestato in raccolte di glosse altomedioevali, spesso corrotte, come il glossario cosiddetto *Abavus* («*bulum bucolium pastoris*») e quello di Scaligero («*bullum baculum pastoris*»)<sup>16</sup>.

Certo, potrebbe sembrare azzardato accostare queste attestazioni disperse al *corpus* relativamente compatto di attestazioni letterarie e dialettali di *bullo*. Tuttavia, non prenderle in considerazione significa ritenere che la somiglianza che passa tra i due insiemi, tra i quali sussiste anche una qualche adiacenza, sia meramente casuale, il che non è molto probabile. Ritengo quindi che, proponendo etimologie di *bullo*, sia necessario fare i conti anche con questi materiali.

### 3. L'etimologia

Una breve rassegna delle proposte mostra che la situazione non è pacifica.

La prima, che come si è visto è di Muratori, fa derivare *bul(l)lo* da ted. *Buhl(e)* 'amico, amante'. Questa etimologia ha avuto successo: è ripresa da Diez (1853 e ediz. successive), da Bruckner (1900), da Bertoni (1914), da REW (con qualche dubbio fonetico), da Panzini (1905), da Devoto (1968), dal *DELI*, da *EWD*. Tra questi, la trattazione più ampia e argomentata è nel *DELI* che ricorda che in area veneta nel Cinquecento la forma è attestata anche nella variante *bul(l)e* e che essa si affianca a un altro tedeschismo, *ghisello* 'compagno' da ted. *Geselle* (a conferma, si opina, del flusso lessicale dal tedesco all'italiano in quell'epoca e in quell'area).

1226 si legge rispettivamente: «Ego Iacobus Buli testis suprascripti» (p. 112), «ad suprascriptum Johannem Bulli» (p. 169). Inoltre, scorrendo questa raccolta di documenti, si osservano numerose occorrenze di nomi di testimoni del tipo *Bollo seu Buli, Bulli*.

16. Il glossario detto *abavus* deriva da una silloge glossografica conservata in un ms. italiano dell'VIII sec.; le glosse di Scaligero sono un *corpus* più tardo; notizie su questi glossari in Goetz (1923).

La propongono in forma dubitativa (ma senza suggerimenti alternativi) *DEI*, *DESF*, *GRADIT*; dubita anche Vidossich (1962), che suggerisce, con molta cautela e peraltro senza successo, una derivazione da *bubulu*.

La rifiutano invece (senza tuttavia suggerirne altre) Prati (1937 e 1951), il *VLI*, il *DizEncIt* e *GDLI*, Doria (1987). L'argomento principale del rifiuto è l'impossibilità cronologica di ricondurre a *Buhle* le forme onomastiche medioevali (nonché, aggiungerei, le attestazioni epigrafiche e glossografiche) ricordate al § 2.3.

Nel *VSI* (che rappresenta in assoluto la migliore trattazione complessiva di questo lemma) vengono manifestate perplessità sia sull'ipotesi *bubulu* di Vidossich sia sull'ipotesi *Buhle* di Muratori; si propenderebbe invece, per motivi fonetici e per motivi semantici, per ted. *Bulle* (un significato 'toro' è attestato anche in gardenese); ma per questa ipotesi sussisterebbero difficoltà cronologiche, perché, secondo i dati del *DWB*, le attestazioni tedesche di *Bulle* sarebbero tarde. Infine, il *VSI* ricorda naturalmente il soprannome veneto *Bullus*, che però non spiega, e non esclude un collegamento con *būilā* 'tosare'.

Infine Lurati (2004) rifiuta tutte le ipotesi precedenti e propone, sulla base di una più facile deriva semantica, una etimologia da *baldo* (termine italiano di larghissima diffusione, di origine probabilmente francone: cfr. Morlicchio 2000, s.v. *bald*), secondo la successione *baldo* > *baudo* > *bodo* e ipotizzando poi i passaggi *o* > *u* e *d* > *l*. Qui di seguito passerò sommariamente in rassegna le proposte che sono state avanzate.

### 3.1. *L'etimologia da ted. Buhle.*

La proposta più antica e più accettata vede in *bul(l)io* l'adattamento di ted. *Buhle* 'amico intimo, parente, amato'<sup>17</sup>. Il termine è attestato come nome proprio maschile in a.a.t. nella forma *Buolo* (e in ags. *Bōla*) e in m.a.t. nella forma *buole* 'parente stretto, amato, amante'. Questa ipotesi pone però alcuni problemi di ordine fonetico e semantico.

17. L'etimologia di ted. *Buhle* è oggi controversa. Kluge (1975, s. v.), nell'edizione curata da Mitzka, proponeva la derivazione da un ipocoristico di ie. *\*bhrātor* 'fratello' (*\*bhrātrlo* > *\*bhrālo* > *\*bhālo*). Ma nelle edizioni successive, curate da Seebold (Kluge 2002, s.v.), il riferimento a 'fratello' scompare (confermandosi solo come ipotesi etimologica per ted. *Bube*, ingl. *boy*) e viene avanzata l'ipotesi di una derivazione da una base germ. *\*bōla-* 'Schlafplatz', con il significato di 'Schlafgenosse' e con collegamenti a forme lituane (per esempio *gulovà* 'Beischläferin'). Pfeifer (1995, s.v.) propone ancora la derivazione da ie. *\*bhrātor*.

3.1.1. Si è visto che in tutta la documentazione il termine oscilla tra la forma *bulo* e la forma *bullo* e che la prima è prevalente nelle attestazioni venete (ma non genericamente settentrionali), mentre la seconda prevale nelle aree centrali. Ora, è noto (Rohlf 1969, 321–324) che una caratteristica del consonantismo italiano settentrionale è lo scempiamento delle consonanti lunghe. Il fenomeno, non antichissimo<sup>18</sup>, è molto bene attestato. Non è invece attestato, se non in alcuni casi circoscritti e antichi, il fenomeno contrario, cioè l'allungamento di consonanti brevi intervocaliche per motivi compensatori o di altro genere (Rohlf 1969, 320–321, 324). In altre parole, se alla base di *bulo/bullo* si assume ted. *Buhle* (che, presentando una vocale radicale etimologicamente lunga, presenta sempre anche una [l] breve), è difficile spiegare le attestazioni di *bullo*, cioè l'allungamento della consonante in un bisillabo piano<sup>19</sup>. Viceversa sarebbe semplice spiegare il fenomeno contrario, cioè l'abbreviamento di una consonante lunga nel Veneto o, in generale, nell'Italia settentrionale. In questo caso le forme con [l:] (a partire dalle attestazioni documentarie, menzionate in § 2.3., proseguendo con quelle lessicografiche più antiche di Florio e Muratori, e poi con quelle di Porta, con le attestazioni emiliane e poi romane) sarebbero spiegate come persistenze di una forma più antica piuttosto che come un improbabile e saltuario allungamento di una consonante breve.

3.1.2. La [u:] di ted. mod. *Buhle* è il risultato di un processo di monottongazione che ha luogo nelle varietà centrali di tedesco e di lì, anche grazie alla mediazione di Lutero, entra progressivamente nella lingua standard<sup>20</sup>. Le varietà di tedesco meridionale (alemanno e bavarese) hanno resistito a lungo e nei dialetti ancora sussistono le forme dittongate (*buole* nella varietà bavarese, *buel* nella varietà alemanna). È stato osservato (Bruckner 1900, 76) che, quando forme tedesche dittongate entrano in italiano, conservano

18. Rohlf (1969, 323) ritiene che nel XII sec. il processo non sarebbe ancora concluso; sulla sua recenziarietà concorda anche Prati (1934, 208–209).

19. I casi di metatesi quantitativa, come *putto*, *succo* da *putus*, *sucus*, non sono frequenti e sono per lo più antichi.

20. La trafila canonica di questo processo è la seguente: ie. \*  $\bar{a}$  > germ. \*  $\bar{o}$  > a.a.t. *uo/ue* > ted. \*  $\bar{u}$ . Nei dialetti germanici diversi dall'a.a.t. (per esempio antico inglese, antico sassone, antico nordico) si è conservata germ. \*  $\bar{u}$ , salvo ulteriori esiti più tardi (come l'innalzamento a [u:] dell'inglese moderno).

il dittongo<sup>21</sup>. Quindi, presupponendo che il termine sia entrato in Italia da un'area adiacente, la forma attesa avrebbe dovuto essere *\*buolo* o *\*buelo*, di cui, quanto meno nella documentazione dialettale, si dovrebbe trovare qualche traccia, il che non è.

3.1.3. Dal punto di vista semantico il passaggio da 'amico, amante' a 'bravaccio, sgherro' non è del tutto ovvio. Lo *Schweizerisches Idiotikon* (s.v. *Buel*) e Goebel / Reichmann (2001, s.v. *bule*) registrano solo significati del tipo 'amante, amato, amico', detto prevalentemente di uomini e in misura minore di donne. Per trovar qualche appiglio bisogna rivolgersi al verbo *bulen* (Goebel / Reichmann 2001, s.v.: «eine Liebschaft haben, Liebeshändel treiben; dann auch Unzucht treiben, huren») o al nomen agentis *buler* (ivi, s.v., dove è anche registrato il significato di 'Hurer, Kuppler, Zuhälter'), o ad altri derivati come *bulerei*, *bulerin*, *bulergesang*, *bulergeschäft*, *bulerhändel*, *bulerisch*, *bulerlied* (in gran parte attestati già nella prima metà del XVI sec.) che riprendono tutti le accezioni negative già viste in *buler*, più compatibili con quelle di *bullo* riportate da Florio e Muratori<sup>22</sup>.

Accettando l'ipotesi di questa derivazione dal tedesco, bisognerebbe allora pensare più a *buler* (peraltro evocato anche da Muratori) che a *bule*. Ma le vere difficoltà di questa etimologia rimangono, oltre a quelle fonetiche, quelle costituite dalle forme medioevali (e tardolatine epigrafiche e glossografiche) non riconducibili al vocabolo tedesco.

### 3.2. L'ipotesi da ted. Bulle

Una soluzione allettante sarebbe quella di un altro candidato tedesco: *Bulle* 'toro', prestito dal bassotedesco e nederlandese *bulle* 'id.' (parente di ingl. *Bull* 'id.', da una radice germanica e indoeuropea che indica il turgore)<sup>23</sup>.

21. Nonostante ciò Bruckner, pur osservando che la forma *bule* è del tutto inusuale nei dialetti tedeschi meridionali, accetta contraddittoriamente l'etimologia di Diez.

22. Nel complesso delle accezioni italiane, letterarie e non, il significato largamente prevalente è tuttavia quello di 'bravaccio' ecc.; a distanza compare quello di 'bellimbusto' e solo in Goldoni c'è un passo in cui è forse presente un contesto erotico: «Ti zioghi, ti va all'osteria. Ti fa el bulo, ti è pien de donne» (in Folena 1993, s.v.).

23. È questa l'ipotesi di Kluge (1975, 2002, s.v.) e di Pfeifer (1995, s.v.). La questione è però controversa perché per esempio Skeat, s.v. *bull* (indubbio parente stretto di *Bulle*) ipotizza la sua appartenenza alla radice di *bell* 'muggire'. La controversia, tradotta nei termini di Pokorny (1959, 120-124), riguarda l'appartenenza di ted. *Bulle* e ingl. *bull* al grado zero della radice ie. *\*bhel* 3 'aufblasen,

Questa ipotesi porrebbe minori problemi semantici perché la metafora dal 'toro' allo 'smargiasso' ecc., sarebbe abbastanza ovvia; si attaglierebbe a forme come *castrabuli*, detto di una ragazza 'di dubbia moralità' (Rossi 1992), in cui è più semplice pensare che la base della metafora sia un toro che non uno smargiasso o un damerino; renderebbe facilmente conto delle accezioni «toro» documentate, sia pure sporadicamente, in area dolomitica (*EWD*); non presenterebbe problemi fonetici perché la [u] e la [l:] sono originarie (anche se in ted. moderno la consonante si è abbreviata).

I motivi per cui questa ipotesi non veniva presa in considerazione era che nel *DWB* la parola veniva data per tarda (XVII sec.)<sup>24</sup> e quindi la cronologia delle attestazioni italiane impediva di accettarla. Ma oggi la documentazione (Goebel/ Reichmann 2001, s.v.) mostra che *Bulle* 'toro' è presente in tedesco già agli inizi del 1400 sia pure in un'area nord-orientale, prussiana. Quindi, dal punto di vista meramente cronologico, oggi l'ipotesi sarebbe plausibile. Ma anche qui, il vero ostacolo, a *Bulle* come già a *Buhle*, sembrerebbe essere le attestazioni ricordate in § 2.3.

### 3.3. *L'ipotesi da baldo*

Sul piano semantico questa ipotesi (Lurati 2004), pur non mancando di porre qualche problema, non è implausibile. Ciò che la rende dubbia è la trafila fonetica, molto macchinosa e non ben documentata. Infatti essa richiede che vengano ipotizzati i seguenti passaggi: 1) *baldo* > *baudo* (con velarizzazione della [l]); 2) *baudo* > *bodo* (con monottongazione di [au]); 3) *bodo* > *budo* (con innalzamento di [o]); 5) *budo* > *bulo* (con lateralizzazione della [d]). Richiede inoltre, dovendosi spiegare anche la forma con [l:], 6) che la [l] originaria di *baldo* riesca al tempo stesso a velarizzarsi in [au] e ad assimilarsi in [d:] > [ll]. Anche se, considerando l'intera area italo-romanza e le propaggini galloromanze nordoccidentali, ciascuno di questi passaggi (a eccezione di 6) è plausibile e di per sé documentato in qualche punto dello spazio e del tempo, il loro addensarsi nella parola *bullo* appare alquanto artificioso, quasi un *collage* di mutamenti fonetici sottratti alla loro cronologia e alla loro geografia.

aufschwellen' (come ritengono Kluge, Seebold, Pfeifer e lo stesso Pokorny) o alla radice ie. \**bhel* 6 'schallen, reden, brüllen, bellen' (come ritiene Skeat). Come si vede, la questione è molto sottile e per noi irrilevante.

24. Si può comunque ricordare che il *DWB*, alla voce *Stadtbulle*, registra traslatti erotici: «sed hyperbolice lascivibundus, procax et qui virginibus in civitate insidiatur, stadtbull dici solet. Stieler 133; stadtbull, met. arci-puttaniere generale».

### 3.4. *Bul(l)lo e bully.*

In questo quadro può infine essere utile osservare che *bul(l)lo* presenta singolari analogie con ingl. *bully*. Come si è visto in precedenza, nella documentazione lessicografica italiana i due termini entrano in contatto, indirettamente in Florio (che glossa *bullo* con *ruffian*, sinonimo di *bully*) e direttamente in Muratori che afferma esplicitamente l'equivalenza tra *bullo* e *bully*. Questi accostamenti sembrerebbero legittimati anche dalla lessicografia inglese moderna: l'*OEED*, alla voce *bully* riporta infatti quanto segue:

Etymology obscure: possibly ad Du. Boel 'lover' (of either sex), also 'brother' (Vervijs & Verdam); cfr. MGH. *Buole*, mod. Germ. *Buhle* 'lover', earlier also 'friend, kinsman'. Bailey 1721 has *boolie* 'beloved' as an 'old word'. *Bully* can hardly be identical with SC. BILLIE, brother, but the dial. sense 2 seems to have been influenced by that word. There does not appear to be sufficient reasons for supposing that the senses under branch II are of distinct etymology: the sense of 'hired ruffian' may be a development of that of 'fine fellow, gallant' (cfr. *bravo*); or the notion of 'lover' may have given raise to that of 'protector of a prostitute', and this to the more general sense. In the popular etymological consciousness the word is perhaps now associated with BULL sb.; cfr. BULLOCK.]

- I. † 1. a) A term of endearment and familiarity, orig. applied to either sex; sweetheart, darling. Later applied to men only, implying friendly admiration: good friend, fine fellow, 'gallant' [attest. 1538-1754].  
 2. dial. Brother, companion, 'mate' [1825-1863].
- II. 3. a) A blustering 'gallant', a bravo, hector, or 'swash-buckler, now *esp.* a tyrannical coward who makes himself a terror to the weak [1688-1863]  
 b) A ruffian hired for purposes of violence or intimidation. *arch.* [1730-1848] [sinonimo di bravo]
4. spec. a. The 'gallant' or protector of a prostitute; one who lives by protecting prostitutes [1706-1817].

Dunque ingl. *bully* e it. *bu(l)lo* non solo presentano una notevolissima somiglianza formale e semantica, ma condividono anche la stessa ipotesi etimologica (nel caso dell'inglese attraverso la mediazione del nederlandese), sia pure incerta<sup>25</sup>. Condividono inoltre la dispo-

25. La stessa etimologia è proposta, anche qui con qualche incertezza, da Skeat s.v. I due lessici inglesi concordano nel non spiegare gli aspetti fonetici (l'abbreviamento della [u] e l'allungamento della [l]) e morfologici (l'uscita in -y dovrebbe indicare in questo caso un diminutivo): la forma attesa di un prestito da ted. *Buhle* o ned. *boel* dovrebbe essere infatti *\*bool(e)*. Concordano inoltre nel non prendere in considerazione la derivazione, apparentemente più ovvia, dalla famiglia lessicale di ing. *bull* 'toro'. Questa scelta dipende probabilmente dal fatto che il significato più antico di *bully* è, come si è visto, «A term of endearment and familiarity, orig. applied to either sex; sweetheart, darling. Later applied to men only, implying friendly admiration:

bilità ad accostamenti, forse non solo paretimologici, rispettivamente a ingl. *bull* e a ted. *Bulle* 'toro'. Infatti *OED* non solo avanza l'ipotesi di un'influenza popolare di *bull* su *bully*, ma rinvia anche esplicitamente a *bullock*, che come sostantivo significa 'giovane toro', e come verbo significa 'braveggiare' (*OED* lo glossa appunto con il verbo *bully*, che a sua volta deriva dal sost. *bully* di cui ho già detto).

È naturalmente del tutto improbabile che *bul(l)io* possa essere considerato un prestito dall'inglese, perché non mi sembra che, nella prima metà del Cinquecento, sussistessero le condizioni storico-culturali per giustificare l'ingresso dall'inglese di una parola così palesemente popolare e così radicata nei dialetti settentrionali. In linea di principio potrebbe essere considerato più probabile il cammino opposto, dall'Italia all'Inghilterra, perché certamente le condizioni al contorno consentirebbero di ipotizzare un tale passaggio (il rinascimento italiano e in particolare il Veneto sono ben presenti all'Inghilterra elisabetiana, e a quell'epoca risalgono prestiti di termini, affini a *bul(l)io*, italiani e/o spagnoli, come *bravo* e *ruffian*). Del resto, che it. *bullo* circolasse in Inghilterra è dimostrato dalla sua presenza nel vocabolario di Florio, usato dagli inglesi più che dagli italiani. Sviluppando questo ragionamento si potrebbe ipotizzare una sorta di calco semantico per cui ingl. *bully*, preso a prestito dal nederlandese con il significato di 'persona cara', avrebbe sviluppato la famiglia di sensi che *OED* riporta nella sez. II (e che sono cronologicamente più tardi) per influenza di it. *bullo* e di ingl. *bull* e *bullock*. Tuttavia su questa ipotesi non mi soffermo, sia perché essa richiederebbe indagini di lessicologia inglese al di fuori della mia portata, sia perché ciò non contribuirebbe alla soluzione del problema dell'etimologia di it. *bul(l)io*.

Voglio però ricordare, a conclusione di questo *excursus*, che questo intreccio, già molto complesso, prosegue ai giorni nostri, con il termine *bullismo* che da un lato si presenta come un normale derivato da *bullo*, costruito sul modello dei tanti *-ismi* moderni, e dall'altro si può accostare a ingl. *bullism* (che di *bullismo* è un perfetto parallelo morfologico) e *bullying* (che di *bullismo* è il corrispondente semantico)<sup>26</sup> e quindi ancora una volta a *bully* che di quest'ultimo è la base.

good friend, fine fellow, 'gallant' [attest. 1538-1754]», mal derivabile da quello di 'toro'. Questo è anche l'elemento che rende l'etimologia di ingl. *bully* da ned. *boel* meno improbabile di quella di it. *bul(l)io* da ted. *Buhle*. Tuttavia, l'esistenza già in a.i. di un nome *Bōla*, perfetto corrispondente di a.t. *Buolo*, rende questo passaggio superfluo.

26. Sul problema della violenza nelle scuole c'è ormai una vastissima bibliografia internazionale (per esempio Smith et al. 1999). I termini con cui è indica-



La cosa notevole è che ingl. *bullism*, che stando a *OED* (s.v.) non ha niente a che vedere con ingl. *bully*<sup>27</sup>, compare ormai, probabilmente per associazione a *bull*, in contesti in cui indica appunto comportamenti aggressivi, violenti (come mostra il *web*, a cui ormai, come si vede leggendo questo articolo, si rivolgono sempre più spesso anche gli etimologi). Si potrebbe dire che le storie documentate della famiglia italiana di *bullo* e della famiglia inglese di *bully* mostrano una stessa deriva semantica<sup>28</sup> e una stessa disponibilità a incrociarsi con una famiglia di accezioni legate al 'toro' e alle sue metafore.

### 3.5. L'ipotesi della poligenesi

Come si è visto, è molto difficile ricomporre senza eccessive forzature in una storia fonetica e semantica unitaria e plausibile tutti i dati disponibili, senza omettere quelli scomodi. Del resto, se sono oggi sotto i nostri occhi fenomeni di interferenza e di contaminazione inter e intralinguistica (come l'accostamento di it. *bullo* a ted. *Bulle*, che ho citato alla nota 1, o la traduzione di ingl. *big bully* con it. *grande bullo*, o l'avvicinamento di it. *bullismo*, ingl. *bullying* e *bullism*), simili a quelli ipotizzati nell'*OED* per la storia di *bully* (e della sua intera famiglia), non è impensabile che processi simili abbiano avuto luogo anche nella storia predocumentaria di it. *bul(l)io*. C'è anche da considerare che, se si mettono a confronto le protostorie di it. *bullo*, ted. *Buhle* e *Bube* (spesso associato al precedente) e di ingl. *bully*, cioè di quelle parole le cui vicende si intersecano nel quadro che ho trac-

to il fenomeno sono appunto bullismo in Italia e bullying nel mondo anglofono. Si veda a titolo di esempio questo passo estratto da un opuscolo elettronico di un'agenzia canadese (Bully B'ware Productions, Coquitlam, British Columbia, Canada): «Bullying is one of the most underrated and enduring problems in schools today and is a reality in the lives of all children, whether they are bullies, victims or witnesses». I contesti d'uso di bullying/bully da un lato e di bullismo / bullo dall'altro coincidono perfettamente.

27. Secondo *OED* (s.v.) *bullism* significa «the making of "bulls" or absurd blunders», deriva da *bull*<sup>4</sup> che significa (cfr. ancora *OED*, s.v.) «[of unknown origin...] †1 A ludicrous jest; 2 A self contradictory proposition [...]; 3 Trivial, insincere or untruthful talk or writing». Ma *bullism* è anche collegato a John Bull, rappresentazione prototipica scherzosa dell'inglese (e nel quadro ricompare dunque *bull* 'toro'); inoltre in Webster (1971) è registrato il termine *bullyism* con il significato di "bullying behavior or practice".

28. Un piccolo esempio ne è anche la coincidenza (certo non dipendente da influssi reciproci), di usi aggettivali positivi che si osservano nell'espressione triestina *bula magnada* (ricordata in § 2.2.3.) e in quella ingl. amer. *bully boy* (Webster 1971, s.v. *bully*, adj.).

ciato, si notano interessanti coincidenze: a) le forme più antiche attestate sono sempre nomi di persona, e probabilmente soprannomi e le attestazioni come nome comune sono sempre posteriori; b) lo strato di appartenenza sembra essere sempre quello popolare, gergale (e la semantica slitta spesso verso la sfera sessuale); c) l'etimologia e la storia fonetica sono sempre incerte<sup>29</sup>.

Ciò significa che forse bisogna rinunciare a una soluzione lineare, che riesca a unificare tutti i dati, e pensare piuttosto a una storia eterogenea, attraversata da fenomeni di interferenza e contaminazione, tanto più plausibili in una parola di carattere popolare, forse con elementi furbeschi, e che in passato ha toccato ambiti delicati, come la sfera sessuale o la malavita. Partirei quindi dalla constatazione dell'esistenza di sostantivi del tipo *bu(l)lum*, sporadicamente attestati in raccolte glossografiche altomedievali forse con il significato di 'bastone del pastore' e di antroponimi di tipo *Bullus* o *Bullo*, *-onis*, attestati saltuariamente in epigrafi provinciali della Gallia e del Norico e massicciamente in fonti documentarie venete già dal X sec. È ragionevole considerare questo materiale come manifestazione di una parola di cui non conosciamo né il significato né l'etimologia né la storia né la provenienza, anche se molti indizi vanno nella direzione di una provenienza germanica e nessun indizio è tale da esigerne l'esclusione tassativa. Su questa base più antica, in un'area come l'Italia nordorientale, o più genericamente settentrionale, che certamente è stata attraversata a più riprese da commercianti, pellegrini, militari, di provenienza alemanna, bavarese, sveva, francone, nederlandese, anglosassone, potrebbero essersi innestati, attraverso canali parlati e colloquiali, germanismi più recenti, con modalità e distribuzione diversi, come ted. *Buhler* (semanticamente più plausibile di *Buhle*) o ted. *Bulle* (in grado di rendere conto agevolmente di molti dei tratti semantici di *bullo*).

Allo stato attuale delle nostre conoscenze mi sembra questa ipotesi meno insoddisfacente.

29. I primi due punti sono notati esplicitamente in Kluge (2002), s.v. Bube («Die Beleglage ist auffällig: Entsprechende Wörter tauchen in spätmittelhochdeutscher Zeit (und entsprechend spät in anderen Sprachen) im ganzen westgermanischen Bereich auf, sind vorher aber nirgends bezeugt. Es gibt zwar Namen, die offenbar lautgleich sind, aber von denen natürlich nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, daß sie zu dem Appellativum Bube gehören [...] Die Beleglage dürfte darauf hinweisen, daß es sich um ein Wort der Unterschicht handelt, die in den frühen Quellen normalerweise nicht zu Worte kommt») e s.v. Buhle («Trotz der späten Belege wohl ein altes Wort (aus der Sprache niederer Schichten?)»).

## Bibliografia

- AMOROSO, E., *Dizionario del dialetto salinaro*, Foggia, Leone Grafiche, 1986.
- ANONIMO Romano, *Er comunismo co' la libertà*, a cura di Maurizio Ferrara, introduzione di Tullio De Mauro, Roma, Editori Riuniti, 1978.
- BAGNASCO, G., *Glossario di dialettismi in testi letterari liguri del '900*, QALT 4 (1986), 157–221.
- BERNARDI, F., *Parole e locuzioni del dialetto di Lodrino*, Prosito (Lodrino), Jam S.a., 1993.
- BERTONI, G., *L'elemento germanico nella lingua italiana*, Genova, Formiggini, 1914 (ristampa: Bologna, Forni, 1980).
- BETTONI, L., *L'aratro e il carro a Bozzolo. La terra, il lavoro, le parole dei contadini in un paese del Mantovano nella prima metà del Novecento*, Brescia, Grafo, 1944.
- BRUCKNER, W., *Die Diphthonge germanischer Lehnwörter im Italienischen*, ZrP 24 (1900), 61–76.
- BULANTI, A.M., *Ul talamùn. Vocabolario talamonese*, Talamona, I soci dè la Cruscò dè Talamuno, s.d. [ma 1998].
- BURATI, E., *Il dialetto della Val d'Alpone*, Venezia, Helvetia, 1982.
- CASACCIA, G., *Vocabolario genovese-italiano*, Genova, Tipografia di Gaetano Schenone, 1867.
- CERNECCA, D., *Dizionario del dialetto di Valle d'Istria*, Trieste, CRS-Rovigno, 1986.
- CHIAPPINI, F., *Vocabolario romanesco*, a cura di Bruno Migliorini, con aggiunte e postille di U. Rolandi, Roma, Leonardo da Vinci, 1967 [1933].
- CIAN, V., *Per la storia del 'bullo'*, «Lingua Nostra» 10 (1949), 41–43.
- CORONEDI BERTI, C., *Vocabolario bolognese italiano*, 2 voll., Bologna, Monti, 1869–1874.
- CORTELAZZO, M.A., *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, vol. 1, *Problemi e metodi*, Pisa, Pacini, 1976.
- CORTELAZZO, M.A. – PACCAGNELLA, I., 1992, *Il Veneto*, in: Francesco Bruni (ed.), *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, Torino, UTET, 220–281.
- CRUSCA = Accademia della Crusca, *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, quinta impressione (A–O), 11 voll., Firenze, Tipografia Galileiana di M. Cellini, 1863–1923.
- DE FELICE, E., *I cognomi italiani*, Bologna, il Mulino, 1980.
- DE MAURO, T., *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1983<sup>3</sup>.
- DE MAURO, T., *Guida all'uso delle parole*, Roma, Editori Riuniti, 1991<sup>11</sup>.
- DE Santis, M.I., *Lessico barlettano*, Barletta, edizioni del Comune, 1988.
- DEI = BATTISTI, C. – ALESSIO, G., *Dizionario Etimologico Italiano*, Firenze, G. Barbera, 1950–1957.
- DELI = CORTELAZZO, M. – ZOLLI, P., *DELI – Dizionario etimologico della lingua italiana*, a cura di Manlio Cortelazzo/Michele A. Cortelazzo, Bologna, Zanichelli, 1999<sup>2</sup>.
- DESF = ZAMBONI, A. – CORTELAZZO, M. – PELLEGRINI, G.B., *Dizionario etimologico storico friulano*, Udine, Casamassima, 1984 ss.
- DEVOTO, G., *Avviamento all'etimologia italiana*, Firenze, Le Monnier, 1968<sup>2</sup>.
- DIEZ, F.Ch., *Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen*, Bonn, Marcus, 1853.
- DizEnclt = *Dizionario Enciclopedico Italiano*, 12 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1955–1961.
- DORIA, M., *Grande dizionario del dialetto triestino storico, etimologico, fraseologico*, con la collaborazione di Claudio Noliani, Trieste, Il Meridiano, 1987.
- EWD = KRAMER, J., *Etymologisches Wörterbuch des Dolomitenladinischen*, Hamburg, Buske, 1988–1998.

- FANFANI, P., *Vocabolario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1855 (edizioni successive del 1865, 1902).
- FLORIO, J., *A Worlde of Wordes, or Most copious and exact dictionarie in Italian and English, collected by Iohn Florio*, London, By Arnold Hatfield for Edw. Blunt, 1598 (ristampa: Hildesheim – New York: Georg Olms, 1972).
- FOLENA, G., *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni*, redazione a cura di D. Sacco, P. Borghesan, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1993.
- GAMBINI, C., *Vocabolario pavese-italiano ed italiano-pavese*, Pavia, Fusi e Comp., 1850 (ristampa anastatica: Pavia, Ponzio, 1976).
- GAROLLO, Gottardo, *Piccola enciclopedia Hoepli*, 3 voll., Milano, Hoepli, 1913.
- GATTI, Riccardo, *Piccolo vocabolario iesino*, AR 4 (1920), 210–234.
- GDLI = BATTAGLIA, S., *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961–2002.
- GIULIANI, A., 1930, *La passatella. Il fattaccio. Lo schiaffo*, Roma, Scipioni, 1930 (ristampa anastatica s.n., Roma, 1994).
- GOEBEL, U. – REICHMANN, O., (edd.), *Frühneuhochdeutsches Wörterbuch*, Berlin–New York, de Gruyter, 1989 ss.
- GOETZ, G., *De glossariorum Latinorum origine et fatis*, Lipsiae, Teubner, 1923.
- GRADIT = *Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da Tullio De Mauro, Torino, UTET, 1999.
- DWB = GRIMM, Jacob und Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, 16 Bde, Leipzig, Hirzel, 1854–1960.
- KLUGE, F., *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearb. v. Walther Mitzka, Berlin, de Gruyter, 1975<sup>21</sup>.
- KLUGE, F., *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearb. v. Elmar Seebold, Berli –New York, de Gruyter, 2002<sup>24</sup>.
- LEI = PFISTER, Max (ed.), *Lessico etimologico italiano*, Wiesbaden, Reichert, 1979 ss.
- LIF = BORTOLINI, U. – Tagliavini, C. – Zampolli, A., *Lessico di frequenza della lingua italiana contemporanea*, Milano, Garzanti, 1972.
- LIP = DE MAURO, T. et al., *Lessico di frequenza dell'italiano parlato*, Milano, Etas Libri, 1993.
- LIZ = STOPPELLI, P. – PICCHI E. (a cura di), *Letteratura italiana Zanichelli*, CD-ROM dei testi della letteratura italiana. 4.0, Bologna, Zanichelli, 2001.
- LURATI, O., *Per un'indagine etimologica che non si affidi solo a somiglianze esterne bensì alla fonetica e alla storia della cultura. Proposte nuove per bullo 'spaccone'*, «Zeitschrift romanische Philologie» 120,1 (2004), 136–146.
- MAGENTA, N., *Vocabolario del dialetto di Novi Ligure, con indice nomenclatore italiano-novese*, Novi Ligure, Arti grafiche novesi, 1984.
- MARCELLI, E., *Li Romani in Russia*, presentazione di Tullio De Mauro, Roma, Bulzoni, 1988.
- MIGLIORINI, B., *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1961<sup>3</sup>.
- MORLICCHIO, E. (a cura di), *Lessico Etimologico Italiano. Germanismi*, edito da Max Pfister, fasc.1°, vol. 1, Wiesbaden, Reichert, 2000.
- MOROZZO DELLA ROCCA, R. – LOMBARDO, A., *Documenti del commercio veneziano nei secoli XI–XIII*, vol. 2, Torino, Editrice libreria italiana, 1940.
- MURATORI, L.A., *Antiquitates Italicae Medii Aevi [...]*, tomus secundus, Mediolani, Societas Palatina, 1739.
- OED = *The Oxford English Dictionary*, prepared by John A. Simpson and Edmond S.C. Weiner, 20 voll., Oxford, Clarendon Press, 1989.

- OUDIN, A., *Recherches italiennes et françoises ou dictionnaire contenant, outre les mots ordinaires, une quantité de proverbes et phrases pour l'intelligence de l'une et l'autre langue [...]*, Paris, Sommaille, 1643.
- PALAZZI, F., *Novissimo dizionario della lingua italiana*, a cura di Gianfranco Folena, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1974 (prima edizione: Milano, Ceschina, 1939).
- PANZINI, A., *Dizionario moderno. Supplemento ai dizionari italiani*, Milano, Hoepli, 1905 (le successive edizioni più importanti sono del 1923, 1935, 1950).
- PARISSET, C., *Vocabolario parmigiano italiano*, vol. 1, Parma, Ferrari e Pellegrini, 1885.
- PATRIARCHI, G., *Vocabolario veneziano e padovano*, Padova, Conzatti, 1796<sup>2</sup>.
- PFEIFER, W. (ed.), *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995<sup>3</sup>.
- POKORNY, J., *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Bern, Francke, 1959.
- PRATI, A., *Vicende di parole. II*, «Italia Dialettale» 10 (1934), 191–222.
- PRATI, A., *Vicende di parole. III*, «Italia Dialettale» 13 (1937), 77–126.
- PRATI, A., *Vocabolario etimologico italiano*, Milano, Garzanti, 1951.
- REW = MEYER LÜBKE, W., *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Winter, 1911.
- ROHLFS, G., *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, vol. 1., *Fonetica*, Torino, Einaudi, 1969.
- ROSSI, F., *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Roma, Bulzoni, 1999.
- ROSSI, G.B., *Vocabolario dei dialetti ladini e ladino-veneti dell'Agordino*, Belluno, Istituto bellunese di ricerche sociali e culturali, 1992.
- SALVIONI, C., *Illustrazioni dei testi di Cavergho (Valle Maggia) edite, con aggiunte, da C. Merlo*, «Italia Dialettale» (1937), 1–55.
- SchweizIdiotikon = *Schweizerisches Idiotikon*, Frauenfeld, Huber, 1881 ss.
- SKEAT, W.W., *An Etymological Dictionary of the English language*, Oxford, Clarendon, 1909<sup>4</sup>.
- SMITH P.K. et al. (edd.), *The Nature of School Bullying: A cross-cultural perspective*, New York, Routledge, 1999.
- ThesLL = *Thesaurus linguae latinae*, Leipzig, Teubner, 1900 ss.
- TOMMASEO, N. – BELLINI, B., *Dizionario della lingua italiana*, 7 voll., Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1865–1879.
- TRABALZA, C., *Saggio di vocabolario umbro-italiano e viceversa*, Foligno, 1905 (ristampa facsimile: Bologna, Forni, 1982).
- VENERONI, G., 1681, *Dictionnaire italien et françois*, mis en lumière par A. Oudin [...] achevé, revu, corrigé et augmenté par G. Veneroni, 2 voll., Paris.
- VIDOSSICH, G., *Studi sul dialetto triestino*, presentazione a cura di G.B. Pellegrini, Torino, Bottega d'Erasmo, 1962.
- VLI = Reale Accademia d'Italia, *Vocabolario della lingua italiana*, vol. I (A–C), Milano, Società Anonima per la Pubblicazione del Vocabolario della Lingua Italiana, 1941.
- VS = PICCIOTTO, G. – TROPEA, S. (a cura di), *Vocabolario siciliano*, Catania–Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Opera del vocabolario siciliano, 1977 ss.
- VSI = *Vocabolario dei dialetti della Svizzera Italiana*, Lugano, Fotocomposizione italiana, Tip. S.A.N. Mazzucconi, 1971–1991.
- Webster's = *Webster's Third New International Dictionary of the English Language [...]*, vol. I, Chicago–London, Encyclopaedia Britannica, 1971.
- ZALLI, C., *Disionari piemontèis, italian, latin e fransèis*, 3 voll., Carmagnola, da la Stanparia d' Peder Barbicé, 1815.
- ZAMBALDI, F., *Vocabolario etimologico italiano*, Città di Castello, Lapi, 1889.



PETROLINI  
AL  
TEATRO BIONDO

# “Vache de brillante”\*

## Appunti di lettura su un poemetto di Ottaviano Giannangeli

DI MARCO DEL PRETE

La fruizione di un testo letterario, e segnatamente di un testo poetico, è una sorta di *work in progress*. Il testo si legge, si rilegge, si rispolvera a distanza di tempo, fornisce nuovi stimoli critici, e quasi ci si meraviglia che spunti illuminanti per la sua corretta comprensione fossero sgusciati via tra le maglie della precedente analisi. In realtà, quando questo accade, c'è un alto tasso di probabilità di essere di fronte alla buona poesia, quella sempre pronta a rinnovarsi nel corpo a corpo con il lettore e con il critico. Un poemetto di Ottaviano Giannangeli<sup>1</sup>, *Arie de la vecchiaie*<sup>2</sup>, che mi è capitato di risfogliare recentemente nel corso di una più ampia ricognizione della poesia in dialetto abruzzese, si iscrive a buon diritto in questa non folta schiera.

La sua rilettura mi conforta in due convincimenti, peraltro già sufficientemente sedimentati, che si incrociano e si sostengono: anzitutto, che Giannangeli sia un poeta di notevole spessore; in secondo luogo, e più in generale, che una sapiente impalcatura formale sia un valore aggiunto segnaletico e per molti rispetti deter-

\*. ‘Chicchi di brillante’.

1. Ottaviano Giannangeli non ha bisogno di presentazioni: studioso di letteratura e dialettologo di provata vaglia, poeta in dialetto e in lingua, insomma figura di grandissimo rilievo del Novecento abruzzese.

2. O. GIANNANGELI, *Arie de la vecchiaie*, Nova Italica, Pescara, 1989, poi inserito in ID., *Litanie per Marin e altri versi in abruzzese*, Campanotto, Udine, 1994.

minante nell'economia del discorso poetico<sup>3</sup>. Rinviando dunque ad altre sedi le analisi sul significato della poesia di Giannangeli e sulla sua collocazione nel variegato panorama della produzione dialettale<sup>4</sup>, si intende qui procedere — semplicemente e preliminarmente — a quelle ispezioni stilistiche che possano mettere in rilievo la sua straordinaria abilità nell'organizzazione del testo.

Prendiamo ad esempio *La voce de je muorte*:

La voce de je muoRTe  
sta **deNTRe** a na tastiere  
e sTRille cieRTe vote  
come coRDa *stunate*:

*ma a PoCHe a PoCHe* Te Dà CHIù *Piacere*  
de na ventate che purté *j'addure*  
quande se **spaLanchévene** Le porte  
e Le fenestre de La *primaviere*<sup>5</sup>.

Si noterà come la variazione metrica tra la prima e la seconda quartina assecondi e insieme generi una variazione tonale: la prima quartina di settenari, a cui *la voce de je muorte* imprime una martellante sensazione di inquietudine, si slarga e si scioglie nel ritmo più disteso degli endecasillabi<sup>6</sup> nella seconda parte del componimento.

In perfetta consonanza le scelte lessicali. Dallo *strille* (v. 3) e dallo *stunate* (v. 4) della prima quartina si passa al *piacere* (v. 5), agli *addure* (v. 6) e alla *primaviere* (v. 8) della seconda; soprattutto, l'opposizione tra il *dentre* del verso 2 e il parabolico sdrucchiolo *spalanchévene* del penultimo verso conferma a livello semantico la strutturazione dicotomica evidenziata dalla variazione metrica, con la congiunzione avversativa (*ma*, v. 5) a fare da ponte e a sancire il passaggio di consegne, immediatamente integrata e corretta

3. L'asserzione potrebbe essere bollata di ovvietà: ma è buona norma diffidare, anche in letteratura, della categoria dell'"ovvio".

4. Dalle quali, sia detto per inciso, non è dato prescindere: si possono differire, ma non eludere in nome di un'autonomia che degenera in assolutizzazione del significante.

5. «Sta la voce dei morti / dentro ad una tastiera / e strilla certe volte / come corda stonata: / ma a poco a poco ti dà più piacere / di una ventata che portava odori / quando si spalancavano le porte / e le finestre della primavera.» (traduz. dell'autore).

6. In tre dei quattro endecasillabi il primo accento è in 4° (vv. 5, 6 e 8); l'altro, quello a maiore, che contiene la forma verbale sdrucchiola che si può considerare il polo semantico della quartina, presenta il primo in 6° (v.7), e si estende ulteriormente con l'incaturatura che lo lega al verso seguente.



dal sintagma contiguo *a poche a poche* (v. 5), che attesta la gradualità del passaggio verso l'avvedutezza.

Altrettanto interessanti le risultanze di un'analisi di primo livello. Al susseguirsi ossessivo di nessi consonantici aspri nella quartina di settenari (/rt/, /ntr/, /tr/, /rt/, /rd/) succede, all'inizio della quartina endecasillabica, una combinazione di estrema musicalità (*ma a poche a poche te dà chiù piacere*: /p/-/k/-/p/-/k/, /t/-/d/-/k/-/p/), a certificare pure fonicamente, insieme alla serie di liquide degli ultimi due versi, una ritrovata armonia.

Si consideri a questo proposito anche l'uso delle rime. Le assonanze<sup>7</sup> della prima parte del componimento sembrano preparare il terreno a una rima che chiuda la quartina, ma che viene elusa — con coerenza semantica di grande effetto — nello *stunato* del verso 4: che è un lasciare in qualche modo aperta la strofa, come confermano il doppio punto e il connettivo avversativo, che a cavallo delle due quartine costituiscono il centro geometrico del componimento. Puntualmente, al verso 5 compare la rima in *-ere*, che ritroviamo nell'explicit (*piacere:primaviere*) e che dà la stura a una sistematica ripresa di rime dalla prima quartina (*porte: muorte; piacere/primaviere: tastiere; ventate:stunato*).

A uso di chi sia tentato di ipotizzare una qualche forzatura interpretativa, riportiamo un altro componimento come cartina di tornasole di una perizia costruttiva non episodica. Si legga *Chela campane*:

Chela **campane**  
che' lu Sone peSente:  
e appreSSe appreSSe Se ne va la gente.

(Com'ere *allegre* chela **campanelle**  
quande suneve a feste  
e te scapecullive  
a calà pe' le scale e a corre aleste  
tra lu cerrijje de le quatralle)<sup>8</sup>

Anche in questo caso, a una lettura appena attenta, si noterà come alla gravità dei primi tre versi si contrapponga la seconda parte

7. *Vote* (v. 3) è in assonanza tonica con *muorte* (v. 1) e in assonanza atona con *stunato* (v. 1), e *certe* (v. 3) è in assonanza tonica interna con *dentre* (v. 2).

8. «Quella campana / con il suono pesante: / e appresso appresso se ne va la gente. / (Come era allegra quella campanella / quando suonava a festa / e ti rompevi il collo / a scender per le scale e a correr lesto / tra il chiacchiericcio delle giovinette)» (traduzione dell'autore).

del componimento, parentetizzata e rievocativa, in cui ogni elemento concorre a creare un'atmosfera di allegria e spensieratezza.

La polarizzazione del componimento si ottiene attraverso una doppia opposizione semantica: gravità vs. leggerezza, lentezza vs. velocità. E dunque da una parte *lu sone pesènte* (v. 2) della *campana* (v. 1) dai rintocchi funerei, dall'altra il non casuale diminutivo *campanelle* (v. 4), che *allegre* (v. 4) *suneve a feste* (v. 5) *tra lu cerrije de le quatralle* (v. 8); da una parte la duplice chiave di lettura di *appresse appresse se ne va la gente* (v. 3)<sup>9</sup>, che può coerentemente alludere sia alla lentezza del passo funerario nella sua plasticità sia all'inesorabile e quasi cadenzata dipartita delle persone conosciute, dall'altra la velocizzazione magistralmente scandita dalla forma verbale *scapecullive* (v. 6) e dall'intero settimo verso (*a calà pe' le scale e a corre aleste*), che imprime anche dal punto di vista ritmico quell'accelerazione programmaticamente annunciata dal verbo precedente.

Una strutturazione ritmica per molti aspetti simile ritorna peraltro nel sesto componimento, *Acqua a cascate, ciele arrabbiate*<sup>10</sup>, dove ai quattro settenari inesorabili che chiudono la prima parte del componimento succede un endecasillabo *a maiore* che apre il varco a una luminosità improvvisa, che culmina nella similitudine dell'ultimo verso:

(...)

Acque de la malore  
che se straporte abballe  
la muntagne de came  
ch'ere remaste all'are.

(*Ma, appene resbrellucceche lu sole*  
e sbatte alla salciate,  
te revé la parole, e chele tante  
prete affelate  
*te pèrene cullane de diomante*<sup>11</sup>).

9. Da notare la serie di sibilanti, che si sommano a quelle di *sone pesènte* del secondo emistichio del verso precedente, e che potrebbero avere una valenza fonosimbolica; come fonosimbolicamente caratterizzato è, altrove, il *fiate chiù forte* (6, v. 3) che spegne la candela della Candelora.

10. «Acqua a cascate, cielo inferocito».

11. «Acqua della malora / che si trascina in giù / la montagna di pula / ch'era rimasta all'aia. / (Ma, non appena che il sole riluccica / e batte sul selciato, / ti torna la parola, e quelle tante / pietre piantate in fila / ti sembrano collane di diamante)» (traduz. dell'autore).

Consumata perizia ritmica anche nella poesia di apertura *Ere, chela canzone*. A cominciare dalla segmentazione del verso 1 (*Ere, chela canzone, certe vote*<sup>12</sup>), che avverte, in limine, sulla frammentarietà, sull'intermittenza e direi anche sulla faticosità della memoria:

Ere, chela canzone, certe vote,  
**n'accorde mai sentite**  
 che te meneve a pazzià alla mente  
 (...)  
 O ere, certe vote,  
**na file appress'all'atre de sturnielle**  
 cantate a core a core  
 come bella sementa *spaliàte*  
 a vache de brillante *'mbacce a sole*  
 (...)  
 Mo, chi te dà la forze  
 de retruvà lu file,  
 poete 'nzunnacchite?<sup>13</sup>

Se si considerano i primi tre versi, si noterà come, a indicare un unico semplice *accorde*, si utilizzi il verso breve, chiuso da due endecasillabi<sup>14</sup>. Quando invece non di singolo accordo si tratta, ma di una serie ininterrotta di stornelli, Giannangeli li dispiega in un cantabile endecasillabo (*na file appress'all'atre de sturnielle*)<sup>15</sup>, preparato da un settenario punteggiato.

Segue l'intimità del settenario allitterato *cantate a core a core*, e immediatamente dopo una riapertura del ritmo nei due endecasillabi

12. *Volte*, per un errore tipografico, nell'edizione del 1994 (op.cit., 1, vv. 1 e 7), che vede anche invertiti gli accenti tonici di *restòppele* (8, v. 2) e *alécre* (12, v. 5).

13. «Era quella canzone, certe volte, / accordo mai sentito / che ti veniva a scherzare alla mente (...) / O era, certe volte, / di stornelli una fila dietro l'altra / cantati a cuore a cuore / come bel seme seminato a spaglio / in chicchi di brillante in faccia al sole (...) / Ora, chi ti dà forza / di ritrovare il filo, / assonnato poeta?» (traduz. dell'autore).

14. Quando l'*accorde* (v. 2) si mette a *pazzià alla mente* (v. 3) gli si fa largo in un endecasillabo; ma lo si richiude nel verso breve e franto quando viene gelosamente ripreso e secretato.

15. Su questo endecasillabo è ricalcato *nu colpe appress'all'atre de bidente* ('un colpo appresso all'altro di bidente'), in *Ze' Pietre* ('Zio Pietro'), pubblicata tra gli *Altri versi* nelle *Litanie per Marin* (op.cit.). E il riferimento risulta tanto più pertinente se si considera che anche in quei versi si accenna a un accordo, come suggerito da uno zio mai conosciuto: *accorde che remane / quande s'hanno perdute le parole* ('accordo che rimane / quando si son perdute le parole').

che seguono (*come bella sementa spaliate*<sup>16</sup>; *a vache de brillante 'mbacce a sole*), a dare coerenza ritmica al testo (*spaliate, 'mbacce a sole*).

Quando, alla fine del componimento, il filo memoriale non si ritrova, ci si riarrocca nel settenario.

A chiudere il cerchio del poemetto, gli ultimi versi della *plaqueette* si ricollegano a quelli iniziali appena riportati (vedi le significative corrispondenze lessicali: *arie-canzone, 'ntunate-cantate, respanne-spaliate*):

Arie de la vecchiaie, arie 'ntunate  
 sotto la vusse de la pecundrie  
 pe' nen stà sole all'utema calate.  
 Ma na quatrala apù ve s'è arrubbate  
 e ve respanne alécre pe' la vie  
 da cap'a pede l'anne.  
 I' me revóte, da chel'atra vanne,  
 che' n'ombre de vulie...<sup>17</sup>

Saranno anche arie intonate *sotto la vusse de la pecundrie*: ma la distribuzione sapiente dei fonemi consonantici<sup>18</sup> e il particolare schema delle rime ABAABcCb con la rima povera portante ne fanno un componimento che presenta effetti di grande musicalità.

Di questi *vache de brillante*, nella produzione in dialetto di Giannangeli, se ne trovano in quantità importante. E se si pensa che quella in dialetto è solo una parte della sua opera, si ha l'esatta misura dello spessore del poeta: i versi in lingua di Giannangeli sono infatti, a convinto giudizio di chi scrive, qualitativamente non inferiori a tanta più celebrata produzione della seconda metà del Novecento italiano, e meritano affondi critici più complessi e corposi di questi appunti di lettura, per forza di cose sintetici e parziali.

16. Particolarmente efficace la traduzione dell'autore: 'coMe bel SeMe SeMinato a Spaglio', con la figura etimologica che è il nucleo delle allitterazioni della sibilante e della bilabiale.

17. «Arie della vecchiaia, arie intonate / sotto la spinta dell'ipocondria / per non star solo all'ultima discesa. / Ma una figliuola poi vi si è rubate / e vi rispande allegre per la via / da capo a piedi l'anno. / Io mi rivolgo, da quell'altra banda, / con un'ombra di voglia...» (traduz. dell'autore).

18. Segnatamente i morbidi /v/, /l/, /s/ e la vibrante /r/.

# “Il Travaso delle idee”

## La stampa satirica a Roma

DI CLAUDIO COSTA\*

L'argomento che mi hanno affidato gli organizzatori di questo progetto, così interessante e ricco di stimoli, è talmente vasto che probabilmente richiederebbe il contributo di più esperti coordinati in un intero convegno di studi. Ma non bisogna spaventarsi; semmai è bene, qui e ora, restringere l'obiettivo, mettendo meglio a fuoco solo qualche protagonista, e scegliendo una prospettiva particolare sotto cui osservare i fatti, che tenga conto del pubblico, degli interessi dei lettori. Così cercherò di raccogliere qualche spunto di riflessione sui rapporti tra scrittori e stampa satirica a Roma tra fine Ottocento e Novecento, ossia in quelli che sono gli anni in cui Tito Livio Cianchettini visse nella capitale e i successivi durante i quali, sul suo esempio, sorse e fiorì il *Travaso* di Scarpelli e poi di Guasta. Parlando di *stampa satirica* penso evidentemente a quella periodica, nella quale pezzi giornalistici e illustrazioni andavano di conserva nel ritagliare su eventi e personaggi di attualità gli abiti buffoneschi della caricatura.

\* Il testo che qui si presenta riproduce quello del mio intervento al forum *Tito Livio Cianchettini e la stampa satirica italiana del Novecento* tenutosi il 27 giugno 2006 a Monte San Giusto (Macerata) in occasione dell'inaugurazione del progetto *La tentazione comica* ideato e diretto da Melanton e Fabio Santilli, sul cui catalogo vedi Franco Onorati in altro luogo di questa rivista. Tale contesto spiega il tono discorsivo del contributo, tono che ho preferito conservare anche nella versione a stampa, a testimonianza del suo carattere colloquiale e divulgativo.

In quest'ambito furono assai fertili i rapporti di solidarietà che si svilupparono tra disegnatori e scrittori; e con la parola *scrittori* intendo non solo i giornalisti di mestiere ma a volte veri e propri letterati di professione che attraversarono il campo del giornalismo proprio nel guado apertovi dalla satira sociale e politica dei fogli periodici.

Roma fu probabilmente il maggior centro di elaborazione di questa satira negli anni al tornante tra il XIX e il XX secolo durante i quali, in pochi lustri, l'Urbe vide succedersi le età di Crispi, di Giolitti, la Grande guerra, il primo dopoguerra, l'avvento del fascismo e il suo consolidamento in regime. Sono gli stessi anni in cui si affermarono, se scegliamo di osservarli da una prospettiva culturale più quotidiana e popolare, quella appunto dei giornali satirici, il ballo *Excelsior*, le cronache mondane di d'Annunzio, le serate futuriste, i duelli, i processi celebri come quello al bandito Musolino, il diluvio dei romanzi d'appendice di Carolina Invernizio e di quelli di avventura di Emilio Salgari, l'ultima grande stagione creativa dell'opera lirica con Puccini e Mascagni, l'epoca del divismo teatrale della Duse, la nascita di quello cinematografico con Francesca Bertini, gli eroi del volo e gli eroi di guerra, la marcia su Roma, le leggi liberticide sulla stampa e, se vogliamo spingerci fin dentro gli anni Trenta per cogliervi un collegamento stretto con la nostra attualità, i primi tre campionati del mondo di calcio, due dei quali videro il trionfo degli azzurri pur senza il migliore di tutti, il più amato a Roma, Fulvio Bernardini.

Ce n'era più che abbastanza per alimentare la satira politica e di costume. Un pur rapido sguardo sulla stampa periodica di genere satirico non può che prendere le mosse, a motivo del personaggio che celebriamo in questa giornata, dal *Travaso delle idee*.

A Tito Livio Cianchettini (nato a Monte San Giusto nel 1821) si deve l'invenzione e la pubblicazione de *Il Travaso d'idee*, un foglio periodico autoprodotta edito la prima volta a Pavia nel 1869, poi a Milano dove Cianchettini s'era trasferito rimanendovi in seguito per quindici anni. Nel 1884 il Nostro si spostò a Roma, per restarvi fino alla morte, nell'anno 1900, sempre continuando a pubblicare in proprio il suo *Travaso* che vendeva personalmente per le strade. Nel complesso dovette allestirne circa 200 numeri, di cui non si sono conservate che rarissime e sporadiche copie. Morto Cianchettini, Filiberto Scarpelli, Carlo Montani, Romeo Marchetti, Arnaldo Tolomei («Atomo») e Enrico Novelli («Yambo») decisero di riprendere quel titolo e battezzare come *Il travaso delle idee* il gior-

nale umoristico che stavano fondando, il cui primo numero uscì il 25 gennaio 1900.

Il *Travaso* ebbe lunga vita: cessò le pubblicazioni nel 1988; ma già dai primissimi anni raggiunse la notorietà specie grazie alle cronache di Luigi Lucatelli (Roma 1877–1915), firmate *Oronzo E. Marginati*, che comparvero a fianco a quelle di Trilussa (Roma 1871–1950) firmate *Maria Tegami*, le une e le altre esemplari di una parodia caricaturale di quella borghesia minuscola urbana, allora nascente, che stentava a impadronirsi dei nuovi strumenti linguistici e culturali di promozione sociale. Intorno al *Travaso* si creò una temperie culturale, una *societas* di scrittori, caricaturisti, giornalisti, comunicatori che debordava dalla redazione per influenzare, dalle colonne del giornale e dai caffè del centro (il *Travaso* aveva sede a via del Corso davanti al caffè Aragno), il comportamento e il modo, se non di pensare, almeno di intendere le cose, un costume sociale che ha fatto parlare di una *Roma del Travaso*.

Per un certo tempo l'anima del *Travaso* fu Filiberto Scarpelli (1870–1933) cui si deve la cura della memoria storica dell'eclettico Cianchettini, al quale egli dedicò nel 1926 quella estrosa biografia intitolata *Tito Livio Cianchettini e le sue Memorie Metafisiche e Materiali (Per uso del Postero)* [Roma, Edizioni A.P.E., "Humour"]; in quel periodo, precisamente dal 1926 al 1927, Scarpelli era direttore del *Travaso* e in tale funzione volle assumere come pseudonimo, quasi a mo' di *alter ego*, proprio il nome di Tito Livio Cianchettini. Scarpelli fu illustratore e scrittore e aderì a quel futurismo chiassoso e impertinente che sbeffeggiava i benpensanti prima con la satira, disegnata e scritta, poi con le famose serate futuriste a teatro che finivano regolarmente in risse col pubblico.

Il futurismo non fu solo la più importante e fruttuosa delle avanguardie storiche di cui parlano i manuali di letteratura e d'arte ma, visto dal basso, fu anche un fenomeno di costume pittorresco e divertito che ebbe impreviste sintonie con l'umorismo stralunato di Ettore Petrolini e con la satira dialettale ma elegante di Trilussa.

A Trilussa, — che del *Travaso* era stato collaboratore — nel gennaio 1951, qualche giorno appena dopo la sua morte, Guglielmo Guasta, amico fraterno del poeta e allora direttore del *Travaso*, dedicò un numero speciale della rivista intitolato *Trilussa travasissimo* che lo stesso Trilussa, nei mesi precedenti, «aveva amorevolmente cooperato a preparare» (Guasta) in vista dell'imminente edizione della sua *opera omnia* per i tipi di Arnoldo Mondadori.

Forse più d'ogni altro Trilussa rappresenta in sé le intersezioni e i legami che si generarono in quegli anni tra giornalismo e letteratura, tra disegno e parola, tra giovanile *bohème* e maturo impegno intellettuale, tra umorismo e cultura; Trilussa: coi suoi passaggi dalla cronacamondana alla satira sociale, dalle pagine del quotidiano a quelle del libro di poesia, dalle osterie ai salotti aristocratici in un continuo osservare e graffiare, raccontare e alludere, trafigurare e smitizzare.

In particolare le cronache mondane, avidamente lette dalle signore dell'alta e media società, erano diventate in quei decenni un genere di largo consumo, costituendo un'espressione delle "novità" dei tempi moderni, legata al fascino del giornale quale «embrione dell'imminente *escalation* mediatica», come scrive Lucio Felici. D'Annunzio aveva raffinato il genere con le sue celebri cronache scritte fra il 1882 e il 1888 per il *Capitan Fracassa*, il *Fanfulla della Domenica*, la *Cronaca bizantina* e *La Tribuna*. Trilussa, pochi anni dopo, ne aveva fatto la caricatura, sulle pagine del *Rugantino*, del *Don Chisciotte*, del *Messaggero* e del *Travaso* guardando con l'occhio del popolano o del piccolo borghese, altri salotti, feste e ricevimenti. In un sonetto di *Libro n. 9* (1929) egli coglie le reazioni, di gelosia e invidia, che una tal cronaca suscita in una popolana delusa del mancato successo sociale della figlia.

#### CRONACA MONDANA

Te ricordi de Checca la portiera  
che sposò l'avvocato a via Frattina?  
Dovressi vede come se combina!  
È diventata 'na signora vera!

Infatti li giornali, stammatina  
parlanno der gran ballo de jersera,  
fra l'antre dame dicheno che c'era  
Donna Francesca Stronsi e Signorina.

Tu pure, Mimma, stupida che sei,  
se facevi 'na vita più tranquilla  
te godevi la pacchia come lei:

solo con un pochetto de giudizio  
potevi diventà Donna Cammilla...  
e, invece, resti donna de servizio!

Trilussa aveva esordito a sedici anni, nel 1887, sul neonato *Rugantino* dell'editore Perino, diretto da Giggi Zanazzo, il più longev-



vo dei fogli dialettali romani, il quale ancora si pubblica, non solo su carta ma anche in forma di sito web. Era allora un settimanale completamente dialettale che solo in apparenza mirava a un *target* popolaresco. In realtà, esso non soltanto era compilato da letterati di mestiere, ma raccoglieva anche le simpatie di un pubblico medio-alto di estrazione sociale borghese e perfino aristocratica. Zanazzo, che lo dirigeva, era bibliotecario di professione e fu poeta, prosatore e commediografo dialettale ma, soprattutto, fu il maggior etnografo romanesco.

Per capire quale pubblico di lettori era in grado di raggiungere il *Rugantino* si pensi a quel fenomeno che furono le *Stelle de Roma*, madrigali in lode delle più belle ragazze da marito della buona società romana, che Trilussa inaugurò nel giugno 1888 e che si protrassero per più di un anno, facendo la fortuna del giornale tanto da divenirne una rubrica fissa e attesissima, a cui si dedicarono poi poeti diversi tessendo lodi altresì per *Stelle d'Arbano*, *Stelle de Frascati*, *Viterbo*, *Acquapendente*, *Bolsena* e così via. Trilussa fu addirittura sottoposto a pressioni affinché immortalasse questa o quella fanciulla di famiglia altoborghese o nobile in uno dei suoi pregevoli madrigali romaneschi galanti. La cosa, ovviamente, finì presto in satira: i colleghi della redazione dapprima compilarono una cronachetta paradossale di *Trilussa in Africa* (13 gennaio 1889 a firma *Lo Scacchettono*) che viene rapito da un capo indigeno affinché scriva una *Stella* in onore di sua figlia, pena la morte; poi passarono alla parodia con *Stalle [sic] de Roma* (dal 12 maggio 1889), in cui il poeta Adolfo Giaquinto stornellava non più sulle bellezze ma sulle bruttezze romane; parodia che fa pensare, *si parva licet*, a quella di Francesco Berni in controcanto dei sonetti petrarchisti di Pietro Bembo.

Nel 1891 Trilussa iniziò a collaborare al *Don Chisciotte della Mancina*, un quotidiano di respiro nazionale che vantava le più belle firme del giornalismo e della letteratura. Lo dirigeva Luigi Arnaldo Vassallo («Gandolin») che lo aveva fondato nel 1887 abbandonando l'altro quotidiano romano *Capitan Fracassa* (1880-91, con una ripresa dal 1901 al 1905), ma conservando invece i rapporti con la rivista mensile illustrata *Il Pupazetto* (1886-90), anch'essa da lui fondata, dove per primo aveva «lanciato la moda della vignetta complementare al testo umoristico, una tecnica che metterà in pratica anche Trilussa, sviluppando e affinando la propria vocazione di disegnatore» (Felici). Nella redazione del *Don Chisciotte* Gandolin aveva un umorista vignettista del valore di Luigi Bertelli

(«Vamba»), il futuro autore de *Il giornalino di Giamburrasca* (1920) e giornalisti di fama come Luigi Lodi («Il Saraceno»), Diego Angeli («Diego De Miranda»), Emilio Faelli («Cimone»), Vincenzo Morello («Rastignac»), Olga Ossani («Febea»); tra i collaboratori addirittura vi furono Giosue Carducci, Gabriele D'Annunzio, Cesare Pascarella (disegnatore della testata), Girolamo Rovetta e Annie Vivanti.

Chiusosi nel 1892, il quotidiano riaprì l'anno successivo col titolo *Don Chisciotte di Roma* e questa volta Trilussa figurò stabilmente nel comitato di redazione, cui pure collaborarono Carlo Montani («Vice-Versa»), Aristide Morino («Micco Spadaro»), Alfredo Testoni e, per le caricature, Enrico Novelli («Yambo»). Nel 1894 il *Don Chisciotte* assorbì il *Folchetto*, mentre nel 1899 si fuse con il *Fanfulla* dando vita al quotidiano *Il Giorno* cui collaborarono, oltre a Trilussa, il coetaneo Ugo Ojetti, Alfredo Oriani, Diego Angeli, D'Annunzio, De Amicis, Fogazzaro e il futuro presidente del consiglio Francesco Saverio Nitti, nonché, tra i disegnatori, Yambo e Vamba. Nel 1901 *Il Giorno* fu assorbito dalla *Tribuna* (1883-1944), mentre dalle sue ceneri rinasceva anche il *Nuovo Fanfulla* (dall'anno successivo col titolo primitivo di *Fanfulla*) che ottenne collaborazioni da d'Annunzio e Carlo Lorenzini, il «Collodi» autore di *Le avventure di Pinocchio*, il primo *best seller* della letteratura italiana con oltre due milioni di copie vendute tra il 1883 e il 1921, in un'epoca in cui gli analfabeti in Italia erano intorno al 50%.

Il vecchio *Fanfulla* aveva avuto il merito, nel 1879, di inventare il primo e più duraturo settimanale letterario domenicale (cessò le pubblicazioni nel 1919), dal titolo *Fanfulla della Domenica*, sorto sull'onda del successo della pagina letteraria del *Fanfulla* quotidiano. A esso fecero seguito e concorrenza altri settimanali letterari festivi: la notissima *Cronaca Bizantina* (1881-1886), la *Domenica letteraria* (sorta nel 1882 si fuse con la precedente nel 1885), la *Domenica del Fracassa* (1884-86), filiazione del già ricordato *Capitan Fracassa* fondato da Gandolin. Questi settimanali erano l'articolazione letteraria del giornale quotidiano e raccolsero, consolidarono e diffusero la letteratura della nuova Italia: mentore Carducci, ospitarono pezzi giornalistici e testi artistici di scrittori fondamentali. Sul *Fanfulla della Domenica*, che per un periodo fu diretto da Luigi Capuana (1882-1883), scrissero tra gli altri Croce, D'Annunzio, De Amicis, Fogazzaro, Giacosa, Pascarella, Matilde Serao, Verga; ma il vero parlamento della letteratura italiana fu la

*Cronaca Bizantina*, che ospitò i settentrionali Giovanni Faldella, Carlo Dossi, Gerolamo Rovetta, Roberto Ardigò, Antonio Fogazzaro, i centrali Pascoli, De Amicis, Martini, Pascarella, Scarfoglio, D'Annunzio, i meridionali Matilde Serao, Luigi Capuana, Ugo Fleres. E bisogna dar merito all'editore milanese Angelo Sommaruga, nella breve stagione compresa tra il 1880 e il 1885, di aver tentato di fare di Roma la capitale letteraria d'Italia con queste intraprese giornalistiche di alto profilo.

Un percorso inverso aveva tentato proprio il *Travaso* che, nato come settimanale domenicale (il titolo fu dal 1901 *Il Travaso della Domenica*, poi dal 1903 *Il Travaso delle idee della Domenica*), aveva avviato una parallela testata quotidiana intitolata *Il Travaso delle idee. Quotidiano letterario, artistico e politico* che visse per due anni (1901-1902) coi contributi di Gandolin, Scarpelli, Montani, Guido Vieni e Domenico Gnoli e poi confluì nel *Capitan Fracassa*. Ma fu il *Travaso* settimanale, che tra i suoi collaboratori ebbe anche Ugo Finozzi, Lorenzo Stecchetti e Luciano Folgore, il vero periodico di successo: tanto che nel 1906 raggiunse una tiratura di 50.000 copie e addirittura di 200.000 nel 1925, prima di finire sotto processo, in base alle leggi liberticide della stampa varate dal fascismo.

Altrettanto popolare fu un'altra testata satirica romana ben più 'arrabbiata' del *Travaso*; mi riferisco all'*Asino* fondato sul finire del 1892 dal giornalista Guido Podrecca e dal disegnatore Gabriele Galantara. Già dopo un anno essa tirava 22.000 copie, che divennero 60.000 nel 1904 per raggiungere in seguito la soglia delle 100.000, con una notevole diffusione anche fuori d'Italia, in particolare presso gli emigrati negli Stati Uniti dove, per qualche tempo, se ne stampò addirittura una speciale edizione locale. Si trattò di una vera novità per il panorama giornalistico di allora, sia per motivi contenutistici, per la prima volta il mondo borghese e clericale veniva messo alla berlina da uomini di ispirazione socialista, sia per ragioni estetico-formali, *L'Asino* era stampato a colori.

Podrecca e Galantara, studenti a Bologna, avevano già collaborato insieme al giornale satirico goliardico *Bononia Ridet* ed erano venuti a Roma apposta per fondarvi *L'Asino*. Il giornale si caratterizzò sempre per l'aspra e continua polemica anticlericale (condivisa dai socialisti con parte dei liberali), che a volte raggiunse però toni francamente volgari; ma la sua critica si affilò anche contro i successivi governi liberali di Giolitti, Crispi, Di Rudinì, Pelloux, assumendo posizioni antiborghesi e antimilitariste che gli procurarono diverse persecuzioni. Nel 1895 tentò di trasformarsi in quoti-

diano raccogliendo collaborazioni illustri di area socialista (in forma prevalentemente anonima), tra gli altri di Edmondo De Amicis, Enrico Ferri, Andrea Costa, Antonio Labriola, Errico Malatesta; ma l'esperimento non durò che un semestre; poi riprese le pubblicazioni col titolo *L'Asino settimanale illustrato* (settimanale che nel 1896 vendeva 11.500 copie). Gli articoli vi uscivano per la maggior parte anonimi o pseudonimi, ma si sa che erano quasi tutti compilati da Podrecca; comunque è certo che vi abbiano scritto anche lo stesso Galantara, Trilussa, Ulisse Barbieri e probabilmente Mussolini (nel 1906).

La posizione politica dell'*Asino* seguì gli ondeggiamenti del socialismo di Podrecca, che tra l'altro fu collaboratore dell'*Avanti!* (sorto nel 1896); nel 1907 Turati ne prese le distanze, sicché Podrecca si avvicinò alla corrente di Bonomi e Bissolati, venendo anche eletto deputato nel 1909. Contrariamente alle sue precedenti posizioni antimilitariste, l'*Asino* approvò la guerra di Libia del 1911, sicché nel Congresso di Reggio Emilia del 1912 Podrecca fu espulso dal partito socialista su richiesta di Mussolini e aderì allora al Partito Socialista Reformista di Bissolati, anch'egli estromesso nella stessa occasione. Anche nel 1914 l'*Asino* optò per l'interventismo e ciò portò al riavvicinamento di Podrecca a Mussolini, a sua volta espulso dal partito in quell'anno. Dall'inizio del 1918 alla fine del 1921 il giornale si interruppe, mentre Podrecca aderì al fascismo e iniziò a collaborare al *Popolo d'Italia* di Mussolini. Fu Galantara che riprese le pubblicazioni dell'*Asino* portandolo su posizioni apertamente antifasciste. Così, dopo aver fatto fronte a sequestri, processi e condanne all'epoca dei governi liberali, l'*Asino* non riuscì a resistere al soffocamento imposto dalle leggi fasciste alla libertà di stampa e dovette chiudere i battenti nel 1925. Galantara fu arrestato l'anno dopo e rilasciato nel 1927. Da allora collaborò con vignette anonime al *Becco giallo* e al *Marc'Aurelio*.

Il settimanale *Il Becco giallo. Dinamico di opinione pubblica* si stampò in Roma dal gennaio 1924 su iniziativa di Alberto Giannini, il cui precedente quotidiano antifascista *Il Paese*, fondato nel 1921, era stato costretto a chiudere dopo la Marcia su Roma. Francamente canzonatorio nei confronti del fascismo da un lato e dell'antifascismo inconcludente dall'altro, *Il Becco giallo* si caratterizzò per una serie di attacchi satirici personali diretti contro politici, giornalisti e intellettuali che procurarono a Giannini aggressioni fisiche, sfide a duello, attentati alla sua casa di abitazione e alla sede del giornale. Ma *Il Becco giallo* ebbe larghissimo

seguito di pubblico; la tiratura salì in pochi mesi da 50.000 a 450.000 copie e la testata poté avvalersi della collaborazione di uomini come Adriano Tilgher, Corrado Alvaro, Egeo Carcavallo e Tomaso Smith.

Dopo appena due anni, nel gennaio 1926, *Il Becco giallo*, pur avendo resistito a sequestri, intimidazioni e finanche al tentativo di acquisto della proprietà da parte dei fascisti, fu infine costretto a chiudere e Giannini fu condannato al confino per cinque anni; ma, evaso, si rifugiò in Francia, dove a Parigi dall'agosto 1927 riprese a pubblicare la testata con periodicità quindicinale. Nel marzo 1930 *Il Becco giallo* divenne giornale organico al movimento di *Giustizia e libertà* fondato a Parigi l'anno prima; ma nell'agosto del 1931, per dissidi insanabili con Carlo Rosselli, Alberto Giannini decise di chiuderlo e poi, con un voltafaccia stupefacente, di passare nelle file dei fascisti, mettendosi in rotta con tutto il fuoriuscitismo italiano in Francia.

Mentre a Parigi cessava *Il Becco giallo* a Roma sorgeva, nel marzo del 1931, un'altra testata umoristica destinata a grande successo, il *Marc'Aurelio*, nato da un'idea di Oberdan Cotone, redattore del *Popolo di Roma*, che lo condireggeva con Vito De Bellis, vera anima del giornale. La sua storia si può articolare in tre periodi, il primo dei quali va dalla fondazione al 1935. Pur essendo Cotone un fascista della prima ora e avendo dichiarato che il *Marc'Aurelio* era un giornale fascista, egli accolse nella redazione diversi trasfughi dal *Becco giallo*, come Galantara, Carcavallo e Smith, cui affiancò dei giovani molto promettenti, quali Giovanni Mosca, Vittorio Metz e il disegnatore Attalo, che del giornale divenne il poeta per immagini. In poche settimane il *Marc'Aurelio* raggiunse la tiratura di 30/35.000 copie, ma la sua linea, pur morbidamente satirica, non piacque a Mussolini, che lo fece sottoporre a sequestri, ricatti e intimidazioni; quindi Cotone fu sospeso dal partito e, dopo appena un anno di attività, fu privato della proprietà del giornale che passò a Ettore Lupo (1932); successivamente fu affidata la revisione censoria dei testi da pubblicare addirittura a Telesio Interlandi, il fascistissimo direttore del *Tevere*.

In questa situazione gli spazi di manovra degli umoristi del *Marc'Aurelio* si ridussero drasticamente: poterono assecondare certe campagne del regime, come quelle a favore della natalità o della lingua italiana, oppure quelle contro la donna magra o contro i più diversi esponenti della cultura poco graditi al fascismo: non furono risparmiati strali a Croce, Ungaretti, Alvaro, Bontempelli,

Sem Benelli, Guido da Verona, Petrolini e Trilussa. In particolare quest'ultimo, ultrasessantenne, veniva caricaturato da Attalo e altri per le sue pretese di *viveur* la cui virilità era però ormai al declino; tali vignette divennero un tormentone del giornale ma erano goliardicamente apprezzate anche dagli amici del poeta, come ad esempio Ceccarius tra le cui carte si è trovata una intera raccolta di ritagli di esse.

Il periodo d'oro del *Marc'Aurelio* fu il secondo, tra il 1936 e il 1943, quando il giornale, la cui proprietà nel 1938 passò ad Angelo Rizzoli, tirava tra le 300 e le 350.000 copie, di cui solo un decimo si vendevano a Roma (e in esso non mancavano macchiette romanesche) mentre le altre raggiungevano tutto il resto del paese, quasi a costituire un canale della cultura di massa verso la provincia italiana.

La redazione si arricchì delle firme di Marcello Marchesi, Cesare Zavattini, Stefano Vanzina (Steno), Federico Fellini (vignettista), ma nel 1939 perdette Mosca e Metz che Angelo Rizzoli volle a Milano insieme a Giovannino Guareschi a fondare il *Bertoldo*, inizialmente una specie di clonazione del *Marc'Aurelio*. Ma in questo periodo la satira da un lato si distillava sempre di più in una sorta di umorismo stralunato e surreale, da un altro si accaniva con maggior forza dove poteva ovvero verso i bersagli di politica estera, da un altro lato ancora si dispose a sostegno di nuove, ben peggiori campagne di regime, come quelle a favore delle guerre d'Etiopia e d'Albania, o quella contro gli ebrei.

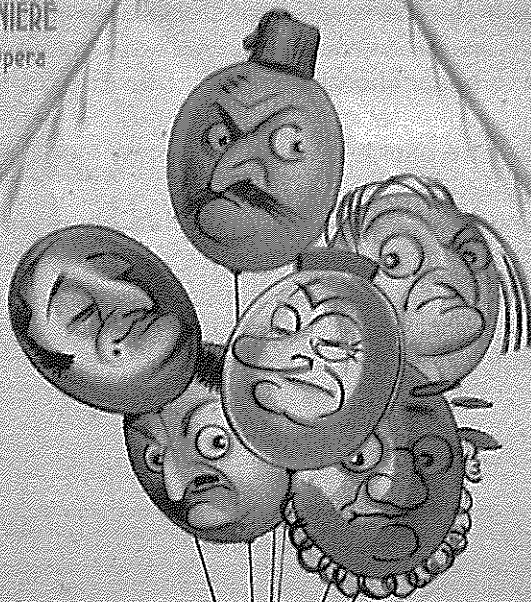
Chiuso dal 1943 al 1946, il *Marc'Aurelio* riaprì per la sua terza fase (dal 1946 alla chiusura definitiva nel 1954; definitiva se si esclude una breve ripresa di alcuni mesi nel 1973 sotto la direzione di Delfina Metz) durante la quale prese una becera deriva qualunque e si lasciò andare anche a una volgarità piuttosto grezza assai lontana dalla sua tradizione di elegante umorismo; d'altro canto esso dimostrò una straordinaria capacità di catalizzare firme in futuro fondamentali per la commedia all'italiana e il varietà; intendo personaggi come Age, Scarpelli, Castellano, Pipolo, Verde, Salvalaggio, Scola.

Ecco, forse l'elemento più stimolante che emerge dalla storia tutta del *Marc'Aurelio* è in questo essere stato la palestra per eccellenza di autori poi divenuti colonne portanti del cinema italiano; non è certo un caso che l'ultimo periodo di vita del giornale, per quanto qualitativamente inferiore ai precedenti, si sia svolto in quella Roma che nel decennio dal 1945 al 1955 fu la patria del neo-

realismo letterario e cinematografico poi sfociato nella commedia all'italiana, che qualcuno vorrebbe ribattezzare commedia alla romana! Sicché pare quasi che gli intrecci tra testo e disegno che comparivano sulle pagine del giornale si siano di lì poco ridefiniti come associazioni tra parole e immagini in movimento sulle pellicole della cinematografia cinecittadina.

È un campo d'indagine questo che mi sembra apertissimo e particolarmente fecondo proprio per le convergenze tra arti, alte e basse, moderne e di tradizione che sembrano delineare una sorta di campo unificato delle espressioni intellettuali e creative nell'Italia del secondo dopoguerra.

THEATRE DE LA POTINIÈRE  
7 Rue Louis-Le-Grand-Opera  
DU 10 AU 24 JUIN



REPRÉSENTATIONS  
EXCEPTIONNELLES

D'ŒUVRES COMIQUES  
ET DRAMATIQUES



interprétées par le célèbre Acteur Italien

INDIPICO  
PERONE

# PETROLINI



# Ricordando Petrolini

---

Da *Cose viste* di Ugo Ojetti

Accomuniamo nel ricordo Ugo Ojetti (morto 60 anni fa) ed Ettore Petrolini (scomparso dieci anni prima).

Ai due anniversari, accostati non casualmente, ci ha portato un passo dell'introduzione che Muzio Mazzocchi Alemanni scrisse per il catalogo della mostra *Voci di Roma. Per una biblioteca della poesia dialettale romana* (Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina, 7 luglio–20 ottobre 1995), ove si legge:

Nel ventennio della dittatura il Regime assume ufficialmente posizione in nome del suo stalinismo accentratore contro l'uso dei dialetti; una delle tante contraddizioni della politica culturale dell'epoca è l'applicazione del titolo di "fasciste" ad alcune favole trilussiane edite per l'occasione. Per altro è proprio nell'era dittatoriale che vengono pubblicati i più importanti testi di poesie dialettale moderna: Tessa, Firpo, Giotti. E a Roma è di scena Petrolini che già nel 1921 Ojetti includeva nella *lignée* dei "grandi umoristi", da Belli a Pascarella.

L'inciso riprodotto ci ha suggerito di risalire all'elzeviro incluso nel primo tomo di *Cose viste* (1921) che Ojetti dedicò all'attore romano e che qui ripresentiamo. (F.O.)

## Petrolini

Petrolini, in marsina, ha fatto l'ultima piroletta, ha lanciato l'ultima facezia. L'orchestra s'è taciuta, di tronco. Impalato, serio, premendosi il cappello a cilindro sul ventre, Petrolini alza il naso a becco, spalanca i grandi occhi neri, e sillaba la sua sentenza — «Più stupido di così si muore» — Il pubblico applaude, applaude, applaude. Petrolini gli ha già voltato le spalle e se ne torna tra le quinte, a piccoli passi, impettito.

Dice il Giovio nella vita di leon decimo: *«Erat enim Bibiena mirus artifex hominibus aetate vel professione gravibus ad insaniam impellendis.*

Era il cardinal Bibiena un artista mirabile nello spingere alla follia gli uomini gravi per l'età o la professione loro». E a mascherare così la ragione da follia e la follia da ragione, lo aiutava beato il Papa fiorentino. Bisogna, per godercelo bene, collocare Petrolini nella tradizione, tra messer Dolcibene e il Gonnella, tra il pievano Arlotto e il cardinale Bibiena, e gli altri tanti uomini, come si diceva tra il Tre e il Quattrocento, piacevoli: piacevoli ma amari, giullari ma distruttori, con una punta di cinico, che non tanto si perdevano a correggere ridendo, quanto si divertivano a pungere i sentimenti più svenevoli e gl'ideali più lucidi e rotondi per vedere che vento n'uscisse.

E si fingevano tonti non tanto per difendersi, così rannicchiati, dall'ira dei beffati quanto per aumentare il contrasto tra la piccolezza di chi lanciava il dardo e la grandezza del bersaglio: il contrasto, cioè, alla fine, il riso.

Il segno che messer Dolcibene, andando pellegrino addirittura al Santo Sepolcro, volle lasciare nella valle di Giosafatte per ritrovarlo nel giorno del giudizio universale e non affogar nella calca, leggetelo nel Sacchetti, perché nemmeno Petrolini in scena ve lo potrebbe dire.

Se quel gesto l'avesse trovato un inglese, gli storici della letteratura avrebbero fatto nascere in quel luogo sacro e fecondo la pianta dell'umorismo. Ma si trattava d'un italiano.

Non voglio schiacciare Petrolini sotto il peso dei confronti. Una volta, quand'egli era ancora ragazzo e "si produceva" al Concerto Gambrinus in piazza Termini per quattro lire a recita, l'impresario stampò sul manifesto: Petrolini buffone. Non so se Petrolini se ne offese. Se mai, ebbe torto.

Quell'impresario gli restituiva con una parola la nobiltà della prosapia, antica di secoli.

Intanto è certo che egli romano rientra, a modo suo, nella discendenza degli umoristi romaneschi che va dal Belli al Pascarella, da Trilussa a Gigi Lucatelli.

Sotto un suo ritratto Lucatelli scrisse questa dedica un po' lamibbicata ma giusta: «Caro Petrolini, te voglio tanto bene perché m'hai fatto patì un sacco de piacere».

A quest'attore manca un'espressione scritta, letteraria, definita, catalogabile: spesso c'è solo la materia greggia ch'egli sera per sera, rimodella, raffina e ravviva. Ma anche per questo dà un gran gusto il guardarlo, ché si assiste alla nascita stessa dell'umorismo bifronte, ilare nella tristezza, triste nell'ilarità.

Certo, quattro o cinque secoli fa, la celia, la beffa, la parodia erano più facili perché il pubblico d'un "uomo piacevole" e d'un giullare era ristretto, una corte cioè intorno al suo signore del quale si conoscevano e rispettavano i gusti, le simpatie e le antipatie. Oggi, a teatro colmo, Petrolini si trova davanti mille o due-mila padroni, ognuno col suo cervello, i suoi guai, il suo partito, le sue speranze. Egli, tempista perfetto, va cauto, passetto passetto, come dice, un colpo a don Sturzo, un colpo a Lenin: — Scrivo in Russia, — minaccia quando nell'*Accordatore* il pescecane lo allontana dalla sua mensa, ma alla seconda ripulsa annuncia tragico: — Chiamo i fascisti. — Qui è ancora farsa. Ma quando d'un tratto egli allunga il collo e si pianta di fronte al pubblico e gli chiede, nell'*Ottobrata*: — Vi pare una bella cosa ridermi in faccia? Vi rido in faccia, io a voi altri? — il pubblico tituba, vede balenare dietro la maschera un volto (o un'altra maschera?) che lo turba. Qual è il vero volto di carne e d'ossa? Un attimo: Petrolini richiude d'un colpo lo spiraglio, ride scemo, ordina: — Chi vuol ridere, vada fuori. — E tutti ridono rasserenati dopo un brivido di dubbio.

In fondo egli non ama il suo pubblico. Direi che l'ama ma non gli vuol bene, come in certi matrimoni tutti slancio d'amore, senza affetto e senza stima.

Prima, la povertà e la solitudine «perché io non so' nato, come tutti sti figli de mamma, dentro a un manicotto»; più tardi, la risata del pubblico soltanto al lazzo marchiano (e gliene ha regalati, questo romanaccio generoso, in ventidue anni di lavoro) e la sconoscenza di tutti, pubblico e critica, per questo suo gioco sospeso tra il disperato e il comico, tra il doloroso e l'idiota, tra la risata contro il pubblico e la risata contro sé stesso. Ma questo velenuccio che, più passan gli anni, più egli si rimastica e si gode

come se fosse zucchero, è oggi la sua forza, una forza da arrota-  
re e da aguzzare ancora, ma già resistente e tagliente.

Per farla riconoscere dal pubblico Petrolini s'è dato al tragico francamente: al tragico popolare, dialettale e violento, di qualche "atto unico", dopo il quale egli sa che il pubblico scorge-  
rà più chiaramente le due facce d'un tipo o d'una "macchietta" come il Sor Capanna o Gigetto er bullo o la Canzonettista alla moda, d'una parodia come l'Amleto o l'Otello, il Faust o il Paggio Fernando.

Anche in queste parodie egli rientra, senza saperlo, in una tra-  
dizione secolare e nostrana, raggiungendo di là dal personaggio parodiato la beffa dei sentimenti stessi che quel personaggio sim-  
boleggia per tutti noi e suscita in tutti noi.

La breve parodia dell'*Amor mio non muore*, con quelle fontane di lagrime e smorfie e gemiti e contorcimenti e sospiri, con l'ac-  
casciamento e il singhiozzo finale, il volto nascosto nelle due mani, vale i tre atti d'un melodramma perché li annulla con un solo schiaffo e li ricerca con un grido solo.

Pirandello ha mai veduto Petrolini?

E, se l'ha veduto, perché non scrive qualcosa per lui?<sup>1</sup>

1. [N.d.A.] Sono stato esaudito. Mentre si ristampano queste pagine il pubblico di Roma applaude Petrolini nell'*Agro di limone* di Luigi Pirandello.

# Cronache

A CURA DI FRANCO ONORATI

## Biblioteca Angelica di Roma, 27 aprile 2006

*L'incendio di Tordinona*, il poema comico e fantastico che il sacerdote romano Giuseppe Carletti pubblicò anonimo nel 1781, è stato oggetto di una puntuale recensione da parte del prof. Massimiliano Mancini, pubblicata nel precedente numero della nostra rivista.

Il volume è stato presentato il 27 aprile 2006 presso la Biblioteca Angelica di Roma; lo storico ambiente è tra le sedi che conservano esemplari dell'opera di Carletti ed è anche il luogo che l'Accademia dell'Arcadia (di cui il poeta fu socio) utilizza per i suoi incontri.

Sono molteplici, dunque, i motivi che hanno indotto il nostro Centro Studi a promuovere la manifestazione, che si è giovata della ospitale accoglienza del direttore, Marina Panetta, che ha coordinato l'incontro con signorile professionalità.

Dopo l'indirizzo di saluto della nostra ospite e del Presidente Muzio Mazzocchi Alemanni, sono intervenuti il prof. Pietro Gibellini, dell'Università Ca' Foscari, che ha ripreso alcuni dei motivi illustrati nella prefazione da lui destinata al volume; e il prof. Claudio Giova-

nardi, dell'Università Roma Tre, il cui intervento pubblichiamo in altra parte del presente fascicolo.

Ha chiuso la serata un intervento del curatore dell'edizione, Nicola Di Nino.

Tra una relazione e l'altra, l'attore Augusto Fornari ha letto alcune ottave del poema.

\* \* \*

### **Prossimi appuntamenti del Centro Studi**

Lo scorcio finale del 2006 si presenta ricco di iniziative editoriali e seminariali collegate fra di loro.

È il caso, ad esempio, dei diari di viaggio di Belli: già al centro dell'annuale manifestazione da noi promossa nel giorno (il 7 settembre) della sua nascita, quest'anno basata appunto sul tema del viaggio nella vita e nell'opera del Poeta.

Il volume, curato da Laura Biancini e Alda Spotti, esce nella collana "Memorie romane" dell'editore Colombo; vi saranno presentati per la prima volta in edizio-

ne integrale testi che finora erano noti solo in parte, come quelli riportati da Giovanni Orioli nella sua antologia *Lettere Giornali Zibaldone* del 1962 (Einaudi).

Ebbene, le problematiche poste da questa pubblicazione — come il ricorso di Belli alla lingua francese per la stesura dei suoi diari, non a caso da lui intitolati, per ognuno dei tre viaggi, rispettivamente del 1827, '28 e '29, *Journal du voyage* — offriranno l'occasione per un seminario che stiamo organizzando in collaborazione con la Fondazione Primoli.

Altra manifestazione di rilievo riguarda Crescenzo Del Monte alla cui opera poetica è dedicato il saggio di Muzio Mazzocchi Alemanni presente in questo fascicolo. Anche in tal caso intendiamo valorizzare la pubblicazione dei suoi *Sonetti giudaico-romaneschi*, curata da Micaela Procaccia e Marcello Teodonio.

L'iniziativa, cui hanno assicurato il loro sostegno la Fondazione per i beni culturali ebraici in Italia e la Fondazione Besso, sfocerà in un convegno di studi che esplorerà a tutto campo il contesto socio-culturale in cui Del Monte ha operato. L'incontro è previsto per fine novembre presso la Fondazione Besso.

Altro libro, altro seminario; Carolina Marconi e Franco Onorati stanno curando gli atti del convegno dedicato a Mario dell'Arco, del quale nel precedente fascicolo della rivista Claudio Costa ha riferito.

La presentazione del volume avverrà a Roma, presso la Fondazione Besso il 12 ottobre e fornirà un'occasione per fare il punto sullo stato di avanzamento degli studi dell'archiani e su quanto resta da approfondire nell'ambito della multiforme attività letteraria del Poeta.

# Recensioni

FABIO SANTILLI, MELANTON (a cura di), *La tentazione comica. Tre secoli di satira e caricatura tra le Marche e Roma*, «I libri del Camaleonte», 2006.

di **Franco Onorati**

*La tentazione comica. Tre secoli di satira e caricatura tra le Marche e Roma*: questo il titolo del ricco catalogo, curato da Fabio Santilli e Melanton (nome d'arte di Antonio Mele), per le edizioni "I libri del Camaleonte", 2006.

La pubblicazione accompagna in modo magistrale e per molti versi originale un progetto interdisciplinare volto a segnalare lo straordinario connubio verificatosi negli ultimi tre secoli del secondo millennio tra la Capitale e alcuni artisti di origine marchigiana attivi nel campo della caricatura e della satira.

Il progetto si è articolato in una serie di seminari e mostre che, partiti nella primavera del 2006 con tappe in diverse città della Marche, è previsto che proseguano nel corso del prossimo anno, toccando anche Roma.

La circostanza che la satira trovi il suo naturale complemento nell'espressione grafica e pittorica (la caricatura, appunto) ha fatto sì che l'iniziativa abbia attraversato numerose esperienze sia lette-

rarie che figurative, in un percorso a più facce, lungo il quale poeti, giornalisti e pubblicitari sono stati accostati a pittori, grafici e pubblicitari: gli uni e gli altri spesso compagni di viaggio accomunati da motivazioni ideali o politiche condivise, quasi sempre in contrapposizione al Potere e impegnati in battaglie a favore delle classi meno fortunate o contro la guerra.

Il risultato di questo singolare e felice connubio è tangibile: il catalogo alterna saggi e testimonianze alla riproduzione di vignette e caricature dovute alle migliori firme, da Maccari a Grosz, da Garretto a Scalarini, da Fellini a Trilussa, da Attalo a Galantara.

Per la maggior parte dei lettori, io credo, questo colorito diorama, che trova il suo culmine nelle storiche copertine de «L'Asino», porta alla scoperta di artisti per lo più dimenticati, fatti oggetto di una rimozione alla quale ha concorso una critica supponente che ha relegato la *tentazione comica* nel sottoscala di generi artistici.

È questa la tesi di fondo del saggio di apertura, dovuto a Melanton, che a ragione rivendica un riposizionamento di questo settore, evocando non solo cultori di assoluto rispetto (Aristofane, Orazio, Esopo, Fedro, Boccaccio, Rabelais, Shakespeare, Cervantes, Belli...) ma tirando in ballo, sotto il profilo dei fondamenti filosofici e ideologici, testimoni come Cicerone, Seneca, Baudelaire, Pirandello, Freud, Eco.

Ha buon gioco Melanton a utilizzare una serie di immagini fondative della dignità di questo ambito artistico: le caricature di Bernini, i *brutti* di Leonardo, gli *studi* di Carracci, i "pupazzetti" di Trilussa stanno lì a dimostrare che la caricatura ha i suoi "padri nobili" né più né meno di altre forme di espressione artistica e che dunque va definitivamente acquisito il concetto che «arte pura può benissimo essere anche l'umorismo figurativo, la satira illustrata, la caricatura, e perfino il fumetto, senza dover ulteriormente scomodare a testimoni i grandi Maestri di oggi e di ieri che per secoli l'hanno così superbamente rappresentata» (p. 49).

Chi avesse ancora dei dubbi in proposito è invitato a rileggersi l'apodittica affermazione di Federico Zeri riportata a pag. 25. Insomma, Zeri *dixit*.

Al saggio di Melanton segue quello di Armando Ginesi, che storicizza le stagioni delle arti figurative, collegando le varie fasi che si sono succedute nel tempo (da Giotto ai nostri giorni) agli eventi

che le hanno direttamente o indirettamente ispirate.

Nel suo breve intervento Stefano Papetti ricostruisce il percorso marchigiano per il ritratto caricaturale: l'artista di riferimento è naturalmente il sommo Pier Leone Ghezzi, che con le sue ascendenze marchigiane (il nonno e il padre erano di Comunanza, in provincia di Ascoli Piceno) incombe incontrastato a dominare il progetto della *tentazione comica*, anche laddove il catalogo si immerge nell'attualità.

E a lui che, essendo nato e vissuto a Roma fra il 1674 e il 1755 fa da anello di congiunzione fra le Marche e Roma, è dedicato il saggio centrale di Marina Cipriani, integrato da numerose riproduzioni delle sue celebri caricature.

Le pagine che seguono ci immettono nella vita e nell'opera di Giuseppe Scalarini (1873-1948) e Gabriele Galantara (1865-1945), indiscussi protagonisti della satira politica italiana, ambedue appassionati rappresentanti dell'ideologia socialista.

A essi Alberto Pellegrino dedica un ampio saggio, che si sofferma in particolare sul secondo dei due e sul sodalizio che egli ebbe con Guido Podrecca.

La rivista «L'Asino», che vide la luce a Roma nel 1892, si caratterizzò fin dall'inizio per la simbiosi tra l'acuto e popolare scrittore satirico qual era Podrecca e il disegnatore Galantara dal «segno sempre efficace, aggressivo e spietato, sia quando presenta un tratto estremamente semplice e lineare, sia quando arri-



va a deformazioni violente e grottesche pre-espressionistiche, oppure indulge a eleganze liberty senza tuttavia rinunciare all'impegno di documentare e rappresentare la tematica o il personaggio imposti dal momento politico» (p. 103).

Pellegrino ricostruisce la tormentata vicenda de «L'Asino» lungo un ampio arco temporale, scandito nei quattro decenni della sua durata: il primo, dal 1892 al 1901; il secondo, contrassegnato da un anticlericalismo radicale, dal 1901 al 1911; il terzo (1911-1920) che vide la testata spostarsi dall'antimilitarismo all'interventismo.

E infine l'ultimo periodo, che vede la cessazione della pubblicazione avvenuta nel 1925 a séguito delle leggi restrittive della libertà di stampa emanate dal fascismo.

Mentre lo scenario entro cui operarono Galantara, Podrecca e il loro periodico era quello delle grandi questioni nazionali, più appartato fu il lavoro di Cesare Marcocelli (1881-1948), su cui si intrattiene Melanton: è la "provinciale" Tolentino coi suoi personaggi, i suoi circoli culturali, i suoi tipi a ispirare l'artista, testimone fine e sensibile del suo tempo.

Spetta a Claudio Costa ricostruire la fortuna della poesia satirica a Roma.

Il suo saggio, che parte dall'inizio del Cinquecento per giungere ai nostri giorni — e che riproduciamo in questo numero della nostra rivista

— ci offre un esaustivo panorama di tutti quei poeti che nel corso dei secoli sono stati attivi in questo genere, affidando al teatro, ai poemi eroicomici, ai sonetti la creazione di opere attraverso le quali trova fra l'altro esplicitazione l'evoluzione del romanesco.

Il saggio di Costa è intervallato da una puntuale selezione di testi esemplari (Berneri, Micheli, Belli, Pascarella, Trilussa), che consentono al lettore allogotto di apprezzare la saldatura letteraria che Roma ha saputo operare con la componente figurativa degli artisti marchigiani.

Il catalogo si chiude con una serie di schede e testimonianze dedicate ad altri protagonisti del giornalismo satirico-umoristico, tra i quali spicca l'eroica e patetica figura di Tito Livio Cianchettini, ideatore de «Il Travaso delle idee», la cui parabola, apertasi a Monte San Giusto (Macerata) nel 1821, si chiude a Roma nel gennaio 1900, quasi a voler siglare emblematicamente un "sodalizio" fra le Marche e Roma.

Non c'è dubbio, in definitiva, che questa pubblicazione è destinata ad assumere il valore di un documento di riferimento: dal terreno qui dissodato emergono interrelazioni che, lungo molteplici rivoli di tipo carsico, sono finalmente riaffiorate, per una messa a fuoco di capitoli decisamente non secondari della nostra cultura.

ANTONIA LEZZA (a cura di), *Teatri nella rete. Testualità e ipertestualità della letteratura teatrale*, Giornata di studio, 29 novembre 2002, Università degli Studi di Salerno, Grottaminarda, DELTA3, 2005.

di **Gianni Pulone**

La giornata di studi, della quale in questo volume si pubblicano gli atti, è divisa in due parti, una è dedicata all'analisi del testo teatrale e alle prospettive in merito alla sua fruibilità nel *web*, l'altra rende conto di una tavola rotonda alla quale hanno partecipato gli autori e gli operatori del settore per dibattere i problemi della scrittura teatrale, della nuova drammaturgia e delle difficoltà della sua rappresentazione e diffusione.

La prima relazione di Antonia Lezza, *Indagine sul testo teatrale*, parte dalla lettura di una raccolta di saggi curata da Franca Angelini, *Scrivere il teatro*, (Roma, 1990), per ripercorrere l'evoluzione della scrittura teatrale, i suoi mutamenti, e giungere appunto ad auspicare, sia pure con tutte le riserve e le prudenze del caso, progetti che si ripropongano di diffondere attraverso il *web* la letteratura teatrale non soltanto come storia, ma soprattutto come testo: in tal caso l'ipertestualità si presenterebbe come una lettura particolarmente idonea alla produzione drammaturgia.

I quattro interventi seguenti sono rispettivamente su Giovanni Verga («*Figli! Figli miei!*») di Carlo Alberto Madrignani), su Vittorio Alfieri (*Recitare Alfieri: appunti su Gassman (Oreste), Volonté (David), Randone (Saul)*) di Franco Vazzoler, su Dario Fo (*Dario Fo. L'autore e la «scrittura*

*teatrale*») di Beatrice Alfonsetti) e su Valeria Moretti (*Intorno alla scrittura di Valeria Moretti* di Paola Trivero): in essi l'analisi è assolutamente circoscritta alle possibili soluzioni interpretative dei testi in esame.

Seguono poi cinque relazioni che offrono qualche risposta alle promesse del titolo della giornata di studi: il primo (*L'esperienza di IcoN nell'insegnamento della lingua e della cultura italiana agli stranieri* di Alessandra de Romanis) presenta un sito preposto alla diffusione della cultura italiana all'estero, con tanto di conferimento di laurea, nel quale è possibile trovare una biblioteca con testi in rete, (quelli non soggetti al diritto d'autore) e un *link* con una libreria *on-line* nella quale è possibile acquistare comodamente testi moderni, ovviamente anche teatrali.

Nel saggio successivo Gianfranco Crupi precisa scopi e metodi di *BIBIT: La Biblioteca Digitale degli Italiani*, mentre Gioia Costa, con l'ammiccante titolo *Trame nella rete* segnala quanto già è possibile trovare nel *web* a proposito di teatro, mentre la relazione di Gian Paolo Renello, *Iperstualizzare il teatro, teatralizzare l'ipertesto*, più mirata e provocatoria, oltre a ridefinire le opportunità di iperstualizzare un testo teatrale, conclude affermando: «L'ipertesto può esso stesso essere definito come un teatro, un palcosce-

nico in cui si muovono diversi attori, ognuno con una sua specifica funzione.» L'ultimo intervento, quello di Nunzia Acanfora, *Una finestra web sul teatro napoletano*, sembrerebbe richiamare l'attenzione sulla vera finalità della giornata di studi, presentando il progetto promosso dall'Università di Salerno: un sito Web realizzato da una équipe di studiosi di quell'ateneo coordinata da Antonia Lezza e Gian Paolo Renello. Il sito si presenta come un archivio *on line* strumento di approfondimento e conoscenza della storia del teatro napoletano attraverso cinque link-chiave: Autori, Teatri, Biblioteca teatrale, Riviste teatrali e Galleria virtuale. Due le osservazioni immediate di fronte a questa giornata di studi: la prima, che ben si sposa con le finalità del «996», è l'interesse per il teatro in dialetto, inteso come teatro, e basta, al di là della lingua in cui è scritto.

L'altra osservazione è che, benché sia lodevole il desiderio di diffondere la cultura italiana e in particolare il teatro usando i nuovi strumenti informatici, ci sembra quanto meno curioso che pur tra le tante lamentele in merito alla diffusione del testo teatrale, difficile da pubblicare e da rappresentare, nessuno si sia chiesto il perché di tutto ciò, né tantomeno abbia evidenziato la profonda crisi che sta attraversando oggi il teatro sia dal punto di vista strutturale che esistenziale.

In un mondo dominato dalla virtualità mediatica il teatro sembra voler abdicare, o almeno momentaneamente rinunciare al suo linguaggio specifico per cercarne altri nuovi,

e questo potrebbe rappresentare un fattore positivo se rispondesse a un normale processo di crescita, mentre non è così. Gli operatori del settore, in realtà, non fanno che uniformarsi al modello dominante, cioè quello televisivo, proponendo o spettacoli "usa e getta" o spettacoli "evento", colossali quanto inutili, nella migliore delle ipotesi a beneficio di pochi, e comunque ben lontani dalle finalità reciprocamente formative che in teatro si sono da sempre auspicate. (Trascuriamo in questa sede il discorso sui costi e gli eventuali guadagni di tali operazioni).

Ma se è vero che siamo ciò che mangiamo, siamo anche ciò che vediamo e ascoltiamo e leggiamo e... oggi i risultati sono evidenti.

A tutto ciò non sono certo estranee responsabilità politiche variamente "colorate", che hanno troppo spesso accantonato il problema culturale, ritenendolo erroneamente secondario, e che di conseguenza non hanno difeso il concetto di fruizione del "bene culturale" inteso come irrinunciabile supporto alla formazione e all'arricchimento conoscitivo della persona, lasciando che si trasformasse in oggetto di speculazioni. Da qui a una distorta, o comunque difficile circolazione delle idee, il passo è breve.

Ma torniamo allora al Web e alle iniziative di usarlo, perché infinite sono le potenzialità che può offrire. Ma anche a questo proposito ci sia concessa un'ultima osservazione conclusiva. Forse è sfuggito agli intervenuti alla giornata di studio *Teatro nella rete* che nei loro intenti c'è un vizio di fondo. Se lodevoli sono

infatti i loro progetti per usare nuove forme e nuovi mezzi di comunicazione a vantaggio del teatro, è pur vero che quel che si lancia nel regno dell'informatica è, seppure splendida e splendidamente presentata, (più volte nelle relazioni si rivendica, giustamente, la qualità delle informazioni offerte) niente altro che letteratura, ma non teatro, o comunque non ancora teatro. Il teatro è ben altro, è innanzi tutto fatto di rapporti, rapporti con il testo che si vuole rappresentare e rapporti con il

pubblico al quale si vuole rappresentare qualche cosa. E questo cambia tutto, perché tutto viene mediato dalla sintesi operata dall'interprete attraverso l'idea che egli ha del testo che si accinge a mettere in scena, e soltanto allora quel testo vivrà un'altra vita che può a volte anche completamente straniarlo dalla sua natura letteraria, per trasformarlo in qualcosa di nuovo, in quell'unico irripetibile momento in cui è offerto a una platea vera o virtuale che sia.

*Words, words, words.*

Note su LUCIO FELICI, *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra "favole antiche" e "disperati affetti"*, Venezia, Marsilio, 2005.

di **Massimiliano Mancini**

Di Lucio Felici, i "bellisti" e "romanisti" in genere conoscono assai bene i preziosi contributi all'ambito della letteratura romanesca, e basterà citare il recente "meridiano" (in collaborazione con C. Costa) su Trilussa o l'allestimento in corso (sempre per i "meridiani", e in collaborazione con P. Gibellini) dell'edizione dei *Sonetti* belliani. È altrettanto noto che nella molteplice e lunga attività di editore, filologo e critico letterario di Felici gli interessi leopardiani occupano decisamente il posto di maggior rilievo: a testimoniare la profonda confidenza con la poesia e col pensiero di Leopardi stanno non solo l'edizione commentata dei *Canti* e la raccolta di *Tutte le poesie e tutte le prose* (entrambe presso la Newton & Compton), ma anche tutta una serie di contributi, "sparsamente editi" in Atti di conve-

gni leopardiani, in capitoli di libri collettivi e in rivista.

Questi contributi, rielaborati, modificati — talora riscritti, precisa l'autore — vedono nuova luce nel libro che qui presentiamo (ma dobbiamo almeno segnalare la recentissima pubblicazione di un altro libro, *La luna nel cortile. Capitoli leopardiani*, presso Rubbettino, nel quale, oltre a ridiscutere questioni nodali della poetica e della meditazione di Leopardi, quali la concezione e la pratica del "riso" o la natura e i limiti del suo "pessimismo" o del suo "nichilismo", il critico richiama anche la controversa questione dei possibili o presunti rapporti biografici tra il poeta romano e il poeta recanatese).

Insieme agli apporti scientifici (dalla ricostruzione storica e critica del rapporto di Leopardi con il mito alla valorizzazione di zone meno

sondate e più inquietanti del suo pensiero, quali si rivelano, ad esempio, nell'*Inno ad Arimane*), due sono gli aspetti che più vistosamente fanno apprezzare il libro sull'*Olimpo abbandonato*. Un primo aspetto riguarda la struttura del volume, e cioè il carattere appunto di "libro" unitario, omogeneo e coerente della sequenza dei vari saggi, che la rielaborazione (o "riscrittura") di Felici promuove dal ruolo di scritti autonomi e separati, per occasione e destinazione, a quello di "argomentazioni" perfettamente funzionali di un discorso critico unitario e persuasivo. Il secondo aspetto riguarda lo "stile" saggistico che informa questo libro e che riesce, attraverso la nitidezza del dettato e la chiarezza dei concetti (non così frequenti nella saggistica critico-letteraria), a comunicare con "semplicità" lo svolgersi di una riflessione complessa, nutrita dei migliori apporti della critica leopardiana e condotta sull'analisi scrupolosa dei testi, in versi e in prosa, del poeta: uno stile che sembra voler "guidare" il lettore nell'ordinata e progressiva acquisizione di conoscenza dell'itinerario poetico e filosofico del Leopardi e dona al libro una notevole efficacia "didattica". In una recente presentazione dei libri leopardiani di Felici, svoltasi presso il Dipartimento di Italianistica e Spettacolo della romana "Sapienza", è stato proprio questo aspetto "stilistico" a essere segnalato insieme ai molti meriti di natura ermeneutica; e Felici — con la consueta bonarietà e autoironia che ne contraddistinguono la simpatica figura umana, oltre che di letterato "non accademico" — ha risposto attribuendo quella dote di scrittura

ra perspicua e convincente alla lunghissima pratica (una quarantina d'anni) di "curatore", presso le maggiori case editrici, di libri "altrui": ma è ben evidente che quella limpidezza di linguaggio non è che il riflesso, in superficie, di una consuetudine profonda e antica, di un "corpo a corpo" insieme filologico e sentimentale col testo leopardiano.

Per quanto riguarda il carattere unitario del libro, è l'autore stesso a esplicitarne le ragioni e i criteri: «A formare libro [gli scritti qui raccolti] sono stati rielaborati e ordinati intorno alle due nozioni o categorie esplicitate nel sottotitolo: le 'favole antiche' e i 'disperati affetti'. Sono, in realtà, due posizioni della mente e dell'animo, due prospettive che, intrecciandosi dinamicamente nel pensiero e nell'opera di Leopardi, permettono di accostarsi — con angolazioni che riterrei non scontate — ad alcuni esiti essenziali della poesia dei *Canti* e delle *Operette morali*».

La prima delle due parti in cui è scandito il libro si apre col capitolo intitolato appunto all'*Olimpo abbandonato*, che fa da "cornice e raccordo", e che disegna l'evoluzione del pensiero leopardiano intorno ai miti classici dagli "incunaboli" poetici e dagli scritti di erudizione come la *Storia dell'Astronomia* o il *Saggio sopra gli errori degli antichi*, all'originale collocazione nei confronti della polemica fra romantici e classicisti espressa nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* e alle numerose riflessioni consegnate allo *Zibaldone*, fino all'«uso personalissimo che il poeta fa dei miti nelle canzoni e nelle *Operette morali* (in queste ultime degradandoli con l'arma

dell'ironia». Nel capitolo introdotto il critico segnala come già nel giovanissimo Leopardi fosse precoce «l'assunzione della mitologia nei suoi termini essenziali, antropologici: non ornamento retorico, ma, come per Vico, 'un parlare fantastico per sostanze naturali'»; e quanto questa concezione dei miti — delle "antiche favole" — come "frutto della "sterminata operazione della fantasia" comune agli antichi, ai fanciulli e ai poeti, porti fuori il Leopardi dai limiti ristrettissimi del romanticismo lombardo e lo avvicini al «grande dibattito dei romantici tedeschi e inglesi sulla morte o sulla sopravvivenza o sulla resurrezione del mito nella poesia moderna». Ma se il tema della coincidenza fra l'immaginazione degli antichi e l'immaginazione dei fanciulli avvicina il Leopardi allo Schiller del saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, il quale distingueva l'*ingenua* naturalezza propria del fanciullo e dell'antico poeta dalla *sentimentale* condizione dell'uomo moderno, dell'intellettuale-filosofo condannato a *sapere* e privato del dono della fantasia. Ma — osserva Felici — le analogie non devono far trascurare le differenze, che sono sostanziali: Schiller attribuisce alla condizione *sentimentale*, moderna, la capacità di originare ancora la poesia, sia pure in forma d'una riflessione "malinconica" sulla naturalezza perduta, mentre per Leopardi — secondo il quale «poeti non erano se non gli antichi [...] e i moderni che hanno questo nome non sono altro che filosofi», come leggiamo in un passo dello *Zibaldone* — la modernità ha definitivamente perduto la poesia, e non può più re-

cuperarla nemmeno nella dimensione consolatoria di una poesia della distanza o dell'assenza, quale viene proposta dal saggio di Schiller. I tre capitoli successivi sono costituiti da altrettante letture analitiche di tre canzoni (*Nelle nozze della sorella Paulina*, *Alla Primavera*, *Ultimo canto di Saffo*), nelle quali le "favole antiche" vengono appunto evocate e accarezzate, ma poi respinte in quanto «creazioni di una fantasia 'ingenua' che apparteneva agli antichi e della quale i moderni serbano soltanto una pallida traccia nel ricordo dell'età fantastica della loro fanciullezza».

Agli "apologhi-idilli" della *Quiete dopo la tempesta* e del *Sabato del villaggio* è dedicato il quarto capitolo, conclusivo della prima parte. Felici vi individua due esempi cospicui dell'abbandono della mitologia classica in favore di una nuova, originatissima, mitopoiesi. Il capitolo è peraltro esso stesso esemplare di quella nitidezza dello stile e chiarezza dell'argomentazione di cui si è detto, oltre che delle nuove e "non scontate" angolazioni da cui si possono tornare a leggere e interpretare dei testi tanto celebri. La novità dell'interpretazione di Felici consiste nel valorizzare l'unità estetica di due componimenti che dalla critica leopardiana sono stati giudicati — sulle orme di De Sanctis — componimenti minori, in quanto formati ciascuno da due momenti fra loro distinti e giustapposti: la parte propriamente bozzettistica-idillica del quadretto, "a guisa fiamminga", della rappresentazione del borgo, e la parte dell'apologo, della "gnome", che rimarrebbe, a differenza della prima, fredda e impoetica. Con un

attento e perspicuo riscontro comparativo dei due componimenti il critico dimostra come il "simbolismo figurale" dell'evocazione idillica trapassi e s'irradi, in entrambi i testi (che Leopardi pose in coppia a concludere l'edizione fiorentina dei *Canti* del 1831), anche nella parte ragionativa e sentenziosa: «In entrambi i testi la rappresentazione si risolve in precise scene di vita recanatese e, in entrambi, i nuclei riflessivi convergono sull'essenza negativa del piacere: cessazione della paura nella *Quiete*, aspettazione vana di una gioia nel *Sabato*. Ancora in entrambi lo sviluppo tematico si articola in tre tempi: la rappresentazione-evocazione, appunto, di un luogo e di una *frazione di tempo*, che va a formare un quadro idillico popolato di 'presenze' con le quali il poeta ha contratto un'antica consuetudine affettiva; la riflessione, ossia lo smascheramento dell'inganno che la natura ha ordito ai nostri danni infondendo l'illusione del piacere e allestendo, per nostra effimera consolazione, scenari di festosa bellezza; la sentenza conclusiva affidata a una strofa-congedo in forma di apostrofe, ove si annida l'interrogativo supremo sul senso del mondo e della vita».

La seconda parte del "libro" si apre con l'analisi di due *Operette*, anch'esse esemplificative di "una fantasia figurale nutrita di ragioni filosofiche": il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* e il *Cantico del gallo silvestre*, anch'essi esaminati nei contenuti dei rispettivi messaggi (la "teatrale" scissione, nel primo, fra tragedia dell'"oltre" e commedia terrena; l'enigmatica e inquietante voce

dell'Origine, nel secondo), ma entrambi preliminarmente studiati e descritti nei loro dati filologici: quei dati che per Felici sono una soglia d'ingresso indispensabile all'avvio di un'attendibile interpretazione del testo: proprio per il *Cantico del gallo silvestre* egli indica in un libro della biblioteca di Monaldo, il *Lexicon Chaldaicum Talmudicum et Rabbinicum* dell'ebraista svizzero Johann Buxtorf (1554-1629), la fonte documentaria del titolo del dialogo, che da molti commentatori viene considerata un'invenzione giocosa di Leopardi. Dopo un capitolo — "apparentemente eccentrico" — sulla *Cre-stomazia* della prosa, un'opera che secondo il critico nasconde sotto la limpidezza classicheggiante «non pochi recessi umbratili, o addirittura foschi», il libro di Lucio Felici si chiude riallacciandosi al capitolo d'apertura, in quanto studia l'abbozzo dell'*Inno ad Arimane*, divinità tratta dalle religioni dualistiche orientali, che Leopardi progettò nella primavera del 1833 «con una furia dolorosa, incontenibile, che si rivela senza filtri o schermi nei sussulti e nelle concitazioni delle sequenze frammentarie di una scrittura provvisoria, per immagini lampeggianti, formule sintetiche, contrazioni logiche». Il mito a cui Leopardi "ritorna" — scrive ancora Felici — a quell'altezza del suo itinerario di pensiero e di poesia, sul finire della seconda stagione fiorentina, è la «terribile ipostasi di un dio-persona al quale Leopardi lancia la sua sfida estrema di creatura abbandonata dalle 'favole antiche', lucidamente e orgogliosamente consapevole che i suoi sono 'affetti disperati'».

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