

*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

Ricerca iconografica a cura di  
Flavia Matitti

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 € 35,00  
Studenti € 15,00  
Sostenitore € 55,00

**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 aprile del  
2007 dalla tipografia « Braille Gamma S.r.l. »  
di Santa Rufina di Cittaducale (RI) per  
conto della « Aracne editrice S.r.l. » di Roma

anno V, numero 1, gennaio-aprile 2007

ISBN 978-88-548-1140-9

ISSN 1826-8234-70001

€ 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

redazione: (06) 72672222 – telefax 72672233

amministrazione: (06) 93781065



*il 996*

---

*RIVISTA DEL CENTRO STUDI  
GIUSEPPE GIOACHINO BELLI*

anno V

numero 1

gennaio-aprile 2007

## SOMMARIO

### *Giggi & C*

I bulli nel teatro romano

di LAURA BIANCINI ..... 5

### *Il bullismo del Ricetto*

I bulli in Pasolini: stereotipo, autobiografia,  
autocoscienza

di LAURINO GIOVANNI NARDIN ..... 33

### *La Morte sta anniscosta in ne l'orloggi*

Meccaniche barocche e orologiai metafisici  
nell'opera di Belli

di ELIO DI MICHELE ..... 45

### *Tradizioni popolari romane*

Genesi e fortuna dei *Sonetti* di Crescenzo  
Del Monte

di MICAELA PROCACCIA ..... 77

### Cronache

a cura di Franco Onorati ..... 103

### Recensioni

«L'opera *belliana* più interessante del Novecento». Note su Crescenzo Del Monte, *Sonetti giudaico-romaneschi*, *Sonetti romaneschi*, *Prose e versioni*, Edizione integrale a cura di Micaela Procaccia e Marcello Teodonio, Firenze, Editrice La Giuntina, 2006

di MASSIMILIANO MANCINI ..... 107

GIUSEPPE GIOACHINO BELLI, *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829*, a c. di Laura Biancini, Giulia Boschi Mazio e Alda Spotti, pp. xxxiv-178, Roma, Colombo, 2006  
di RAFFAELE DI CESARE ..... 113

Libri ricevuti ..... 117

## I bulli nel teatro romano

DI LAURA BIANCINI

*A Gastone,  
gatto vero e autentico bullo*

Non è semplice delineare la figura del 'bullo', definirla con caratteristiche quanto più possibile precise, così come è difficile seguire la sue infinite trasformazioni e manifestazioni: tanto che, procedendo con una certa superficialità, è facile includere troppo o escludere troppo. D'altro canto anche il campo d'azione di questo personaggio è piuttosto vasto: non disdegna per nulla i versi dei poeti, né fugge la prosa dei romanzieri, ma certo il suo regno sembrerebbe essere il palcoscenico, dove è molto più facile riconoscerlo tra le quinte del teatro classico, tra i lazzi e le capriole della commedia dell'arte, tra le pieghe del sipario del teatro moderno e contemporaneo.

Nel corso del tempo gli scrittori hanno cercato, con mano più o meno abile, di immortalare questo curioso personaggio, disegnandolo nei modi più diversi, ora truce, ora spavaldo, più o meno impunito o spaccone, spesso leale, ma anche vigliacco e prepotente. E così l'immagine del bullo, a volte ornata di iperbolici svolazzi, altre volte nuda e cruda nella sua scheletrica schematicità, tra aggiunte e sottrazioni, ha non solo viaggiato nel tempo, ma nella sua infinita mutevolezza ha persino travalicato i confini della sua natura, assumendo sembianze di animali: non è difficile, infatti,

incontrare bulli-pesci e bulli-gatti protagonisti di vicende più o meno avventurose nelle quali esibiscono comportamenti contaminati di umana spavalderia.

Il Guarracino e l'Allitterato<sup>1</sup>, ad esempio, nella ben nota canzone napoletana del sec. XVII *'O guarracino*, si confrontano e si scontrano da veri 'bulletti del mare'. Se il primo, infatti, avendo deciso di prender moglie «Tutto pòsema e steratiello,/ jeva facendo lo sbafantiello», l'altro, ferito nell'onore dal tradimento della fidanzata, la Sardella che non ha saputo resistere alle lusinghe del Guarracino, reagisce con prepotente spavalderia bullesca:

IX

[...]

se pigliaje farfariello:  
jette a la casa, s'armaje a rasulo,  
se carrecaje comm'a no mulo  
de coppette e de spingarde,  
póvere, palle, stoppa e scarde...  
quattro pistole e tre bajonette  
din'a la sacca se mettete...

X

'Ncopp'a li spalle settanta pistone,  
ottanta bomme e novanta cannune  
e, comm'a guappo pallarino,  
jéva trovanono lo guarracino...  
la disgrazia a chisto portaje  
ca immiez'a la chiazza te lo 'ncontraje...  
se ll'afferra p'ò cravattino  
e po' lle dice: "Ah malandrino!

XI

Tu me lieve la 'nnammorata  
E pigliatela 'sta mazziata!"  
[...]

1. Il 'guarracino' è un pesce comunissimo, piccolo e nero, talvolta tendente al rossiccio, con la codina simile a quella delle rondini, si aggira in branchi all'ombra delle barche cibandosi delle molliche e scappando anche al sopraggiungere delle innocue salpe. L'allitterato è un tonno che non cresce però mai sopra il chilo, al massimo un chilo e mezzo, si distingue da tanti altri tipi di 'tonnetti' perché ha delle leggerissime striature lungo il dorso e tre puntini sotto le orecchie.

Ma non sono da meno Micifuf e Marramaquiz, i gatti protagonisti della *Gatomaquia* di Lope de Vega<sup>2</sup> e rivali per amore di Zapachilda, che nulla hanno da invidiare agli uomini quanto a balanza e vanteria.

Il primo si presenta come

[...] gato valiente,  
de hocico agudo, y de narices romo,  
blanco de pecho y pies, negro de lomo,  
[...] en gala, cola y gallardía  
célebre en toda parte  
por un Zapanarciso y Gatimarte<sup>3</sup>.

Ed è lui il fortunato che riceverà le grazie della bella gatta. Marramaquiz, invece, ha una così alta considerazione di sé, che non si fa una ragione del fatto che la crudele micia lo abbia dapprima illuso e poi tradito preferendogli Micifuf:

[...] Zapachilda bella,  
¿por qué me dejas tan injustamente?  
¿Es Micifuf más sabio, más valiente?  
¿Tiene más ligereza, mejor cola?  
[...]  
Si no te he dado telas y damascos,  
es porque tú no quieres vestir galas  
sobre las naturales martingalas,  
por no ofender; ingrata a tu belleza,  
las naguas que te dio naturaleza.  
Pero en lo que es regalos, ¿quién ha sido  
Más cuidadoso, como tú lo sabes,  
en quanto en las cocinas atrevido  
pude garaffiñar de peces y aves ?¿i  
¿Qué pastel no te truje, qué salchicha ?  
¡O terrible desdicha!  
Pues no soy yo tan feo,  
Que ayer me vi, mas no como me veo,  
En un caldero de agua, que de un pozo  
Sacó para regar mi casa un mozo,  
y dije; -¿Esto desprecia Zapachilda ?  
¡O celos, o piedad, o amor, reñilda! [...]<sup>4</sup>

2. L. de VEGA y CARPIO, *Gatomaquia* in *Rimas humanas y divinas ...* En Madrid, en la Imprenta del Reyno, 1634.

Segnaliamo l'ed. italiana, L. de VEGA, *Gattomachia*, a cura di Alda Croce, Milano, Adelphi, 1983.

3. Ivi, Silva I, strofa 7.

4. Ivi, Silva I, strofa 9

Ma sarà in battaglia che Marramachiz darà il meglio di sé, comportandosi da eroe impavido e vero bullo d'alto rango:

Aquí Marramaquiz desatinado,  
 cual suele arremeter el jarameño  
 toro feroz de media luna armado  
 al caballero con airado ceño,  
 andaluz o extremeño,  
 que la patria jamás pregunta el toro,  
 y por la franja del bordado de oro  
 caparazón, meterle en la barriga  
 dos palmos de madera de tinteros,  
 acudiendo al socorro caballeros  
 a quien la sangre o la razón obliga,  
 al caballo inocente, que pensaba  
 cuando le vió venir que se burlaba:  
 — Gallina Micifuf, — dijo furioso,  
 el hocico limpiándose espumoso, —  
 «blasonar en ausencia,  
 «no tiene de mujeres diferencia.  
 «Yo soy Marramaquiz, yo noble al doble  
 «de todo gato de ascendiente noble:  
 «si tú de Zapirón, yo de Malandro,  
 «gato del macedón magno Alejandro,  
 «desciendo, como tengo en pergamino  
 «pintado de colores y oro fino,  
 «por armas un morcón y un pie de puerco,  
 «cúe Zamora ganados en el cerco,  
 «todo en campo de golas  
 «sangriento más que rojas amapolas.  
 «con un cuartel de quesos asaderos,  
 «róeles en Castilla los primeros.  
 «No fueron en cocina mis hazañas,  
 «sino en galeras, naves y campañas;  
 «no con Garra! tu paje,  
 «con gatos moros, las mejores lanzas,  
 «que yo maté en Granada a Tragapanzas,  
 «gatazo Abencerraje,  
 «y cuerpo a cuerpo en Córdoba a Murcifo,  
 «gato que fué del regidor Rengifo,  
 «y de dos uñaradas  
 «deshice a Golosillo las quijadas  
 «por gusto de una miza, mi respeto,  
 «y le quité una oreja a Boquiflito,  
 «gato de un albañil de Salobreña:  
 «la cola en Fuentidueña  
 «quité de un estirón a Lameplatos,  
 «mesonero de gatos.  
 «sin otras cuchilladas que he tenido,



«y la que dí a (Garrido,  
 «que del Corral de los Naranjos era  
 «por la espada primera  
 «único gaticida.  
 «Pero es hablar de cosa tan sabida  
 «decir que el tiempo vuela y no se para.  
 «que no hay cara mas fea que la cara  
 «de la necesidad, y la más bella  
 «aquélla del nacer con buena estrella,  
 «que alumbrá el sol y que la nieve enfría.  
 «que es oscura la noche y claro el día.  
 «Esa gata cruel, que me ha dejado  
 «por tu poco valor, verá muy presto,  
 «siendo aqueste tejado  
 «el teatro funesto,  
 «cómo te doy la muerte que mereces,  
 «porque mi vida a Zapaquilda ofreces,  
 «llevando tu cabeza presentada  
 «a Micilda que es ya mi prenda amada:  
 «Micilda que es más bella  
 «que al vespertino sol cándida estrella  
 «Venus, que rutilante  
 «es de su anillo espléndido diamante.  
 «Ésta sí que merece la fe mía,  
 «mi constancia, mi amor, mi bizarría,  
 «que no gatas mudables,  
 «que si por su hermosura son amables,  
 «son por su condición aborrecibles  
 «amigas de mudanzas e imposibles<sup>5</sup>. –

Sembra proprio che l'essere bullo si addica particolarmente alla razza felina: infatti, molti secoli più tardi, in un grazioso film di cartoni animati, *Gli Aristogatti*<sup>6</sup>, compare (nel doppiaggio) Romeo, "er mejo gatto der Colosseo", bullo dal cuore d'oro, protagonista di una tenera vicenda nella quale l'aristocratica gatta persiana Duchessa e i suoi cuccioli, Minou, Matisse e Bizet, rischiano di essere eliminati dal perfido maggiordomo per biechi interessi economici. Romeo, gatto randagio ma eroico e generoso, salva, con il suo coraggio e l'aiuto di una vera e propria piccola banda di gatti-bulli, i poveri mici e con il suo fascino, al quale non è certo estraneo un marcato accento romanesco, conquista anche il cuore di Duchessa.

E con il gatto Romeo siamo giunti nell'ambito geografico che più di ogni altro ha visto trionfare il bullo, ossia Roma, la città eter-

5. Ivi, Silva III, strofa 6.

6. *The aristocats*. USA, 1970. Produzione Walt Disney.

na, nella quale questo singolare e indefinibile personaggio sembra aver trovato una specie di *habitat* ideale. Apparso per la prima volta sulle scene sotto le spoglie del *miles gloriosus* plautino, riemerge nel teatro moderno, pronto ad esprimersi nel romanesco idioma già nel XVII secolo, percorre con successo i secoli successivi ed approda, infine, nel XX secolo sotto l'egida della decima musa, sugli schermi cinematografici.

Questa capacità di adattarsi alle situazioni e realtà più diverse, mutando continuamente abiti, linguaggi, nome, costumi e comportamenti, ha impedito al personaggio del bullo di trasformarsi in una maschera, definendolo piuttosto come "carattere", pur mantenendo, come unica costante, una prudente distanza da eventuali eccessi e soprattutto dal ridicolo. In particolare, in ambito romanesco il bullo, il 'greve', nulla dovrebbe avere in comune, ad esempio, con capitani più o meno spacconi, gli 'ammazzasette e strippaquattordici' che non fanno altro che fendere l'aria con le loro armi, impazienti di dimostrare il proprio coraggio, seppure ne hanno.

Interessante a questo proposito è la definizione che Anton Giulio Bragaglia dà del personaggio di Meo Patacca, il bullo per antonomasia: Meo «non viene dai capitani, ma è 'greve' cioè seriamente minaccioso, non ridicolo»<sup>7</sup>.

È inutile pertanto perdersi nei mille rivoli seguendo i quali si rischierebbe di riconoscere un vero bullo in ogni figura della tradizione romana che millanta, dice spacconerie o minaccia; il percorso va fatto alla ricerca di quelle situazioni nelle quali il comportamento del personaggio è coerente e costante e non semplicemente occasionale, frutto dell'ira, di una esasperazione momentanea o di una bravata estemporanea.

Capostipite dei 'bulli' della tradizione del teatro in dialetto romano potrebbe essere il "giovane romanesco" Iacaccia, che compare nella commedia *I falsi mori* di Giovanni Battista Pianelli, del 1638<sup>8</sup>. Il personaggio, pur non essendo il protagonista, è ben delineato e definito dal momento che gioca un ruolo drammaturgicamente determinante ai fini dello scioglimento della vicenda. La trama è come al solito intricata, come si usava nelle commedie del

7. Cfr. A.G. BRAGAGLIA, *Storia del teatro popolare romano*. Roma, Colombo, 1958, p. 224. Cfr. inoltre nella stessa opera, alle p. 211-236, il fondamentale capitolo interamente dedicato al personaggio del bullo e alla sua evoluzione nel corso del tempo.

8. G.B. PIANELLI, *I falsi mori*. In Roma, Per il Grignani, 1638.

tempo: il nostro Jacaccia, novello *Deus ex machina*, dopo un lungo soggiorno a Napoli dove si era "strategicamente" rifugiato per fuggire la giustizia, torna a Roma recando una lettera che risulterà risolutiva perché i due innamorati, protagonisti della storia, possano coronare il loro sogno d'amore.

Iacaccia, lascia ben pochi dubbi sulla sua natura di 'bullo': così si presenta, infatti, agli amici e conoscenti che lo salutano e gli rivolgono domande curiose su Napoli e sulla vita in quella città:

ATTO V, SCENA III  
(Iacaccia, Castoro, & Fulvio)

Cast. Ma come avevi denari da spendere poi? Et come hai tu trovato buon recapito in quella Città?

Iac. [...] In quella Città sa? Non bisogna annassen così lemme lemme come fanno certi scementiti ve, ma bisogna esse sbrico, e menà le mescole quanno bisogna, e comparì lesto in campagna, e guardasse sempre de bazzicà co certi faldoni ve. [...]

Anni dopo, nella commedia di Giovanni Maria Alessandrini, *La schernita cortigiana*<sup>9</sup>, del 1668, troviamo uno 'Iacaccia servitore' così sicuro di sé e della sua spavalderia da coniare con il suo nome un neologismo, 'iacacciata', sinonimo di bravata o di comportamento baldanzoso che incute timore:

ATTO I, SCENA I

[...]

Iac. Laut hò d'annà mò da quel vecchio barbosco, giuro à Macono, che con una Iacacciata ci voglio mette la cacarella, e sa che ce so fa lo squarcione come me me ce metto: mò mò in quattro salti c'arrivo padrona.

Nella commedia di Giovanni Andrea Lorenzani, *La Caffarella o vero La canterina volubile* del 1692<sup>10</sup> troviamo invece 'Meuccio servitore': il nome è cambiato, ma le caratteristiche sono immutate: il personaggio non esita a esibire la propria natura di bullo fin dalle prime battute, ma ci tiene anche al suo essere 'romano' e 'monticiano':

9. G.M. ALESSANDRINI, *La schernita cortigiana*. In Terni, B. Lupardi, 1668.

10. G.A. LORENZANI, *La caffarella o vero La canterina volubile*. In Roma, Per il Buagni, 1692.

11. G. BERNERI, *Il Meo Patacca ovvero Roma in festa ne i trionfi di Vienna, poema giocoso nel linguaggio Romanesco*. Roma, Orazio Campana, 1695.

## ATTO I, SCENA I

*(Meuccio con chitarra, e Ombrella con Lanterna)*

Ah pirci becchi à questo modo si tratta lo splendore del sangue Troiano. Non sono Meuccio Montisciano, se à uno à uno servo o un Turco non vi spacco per mezzo il Dindarolo. [...]

Di lì a poco, nel 1695, Giuseppe Berneri, sottraendo il personaggio al teatro, definisce nel suo poema la figura del 'bullo', consacrandola con i tratti e le caratteristiche di Meo Patacca<sup>11</sup>: Meo è l'eroe positivo, ha sì qualche difetto, un po' di paternalismo, un pizzico di presunzione, ma è leale, coraggioso pronto a difendere i deboli e a cercar di sanare le ingiustizie. Purtroppo e inspiegabilmente perderà tutte queste caratteristiche, ad opera del suo stesso autore, quando dalla letteratura tornerà ad agire in teatro, nel 1701, come protagonista dell'*Intermedio nuovo*.<sup>12</sup>

Questo breve componimento ripropone il fatidico triangolo: lui, Meo, lei, Ninuccia, bisticciano animatamente a causa dell'altro, Menico servitore, presunto rivale in amore. Meo è infuriato, come deve essere un bullo ferito nell'onore, ma quando incontra Menico, davanti a una Ninuccia basita, si comporta in maniera del tutto inaspettata e sorprendente.

[...] In tanto vede Menico, si spaventa gli cava il cappello, e parla con umiltà.

*[Meo]* O schiavo, mi padrone.

*Men.* Olà, che si pretende  
dalla signora Nina ? A me rispondi,  
perché teco raggiono.

*Meo* A lei, e a vossoria schiavo ve sono.

*Men.* Dunque parti ! Mi trovi oggi d'umore...

*Meo* Mo ve servo, signore!

*Men.* Andiamo, Nina. *parte*

*Meo* O questi sono affronti!

*Nin.* Addio, bravo de' Monti! *parte sbeffandolo*

*Meo* Me da la quatra e me sbeffeggia ancora

sta landra impistonata. Meo Patacca!

E dov'è la tu grolia? E non hai sensi

per gastigar chi a tè l'onore intacca?

Sei pur sangue di Troja, e non ci pensi!

*Si volta là per dove è partito Menico, e bravando alza la voce*

Ah pistolfo del boja! Ah razza sporca!

Ah pezzente! Cialtron! Guitto! Gadano!

Qua se vié! Qua t'aspetto,

Tè fo vede, chi è Meo, se me ci metto.

12. G. BERNERI, *Intermedio nuovo*. In Ronciglione, s. n., 1701.

*In sentir che viene una persona, credendo che sia Menico fa atto di fuggire*

*Nin.* Che ardire. Olà, tu fuggì?

*Meo* Me credevo

Fusse quel tuo tavano

Che de posta volevo

sbusciaglie cò sta sferra el cordovano.

*Nin.* Qual sia il tuo valor, s'è già veduto,

E di te si può dir ciò che talhora

di molti pari tuoi ben dir si suole.

Poltron di spada e bravo di parole.

È probabile che nell'*Intermedio* Berneri, per esigenze di natura drammaturgica, abbia cercato di rendere meno noiosa la bontà a tutto tondo del protagonista del poema, contaminando la personalità di Meo con quella del suo antagonista, Marco Pepe, vanaglorioso, millantatore e vigliacco, anticipando in un certo senso i caratteri di Rugantino.

Dice infatti Bragaglia:

Queste scene alterano il carattere distinto del bravo romanesco intrepido, fiero e calmo, e lo contaminano con quello del vanaglorioso millantatore che, sui fatti, ha paura. Qui Meo in un primo tempo è il «bravo», in secondo è il fifone e nasce, con un secolo di anticipo, la figura di Rugantino<sup>13</sup> [...]

Questa repentina trasformazione del personaggio di Meo sarà fatale: la fortuna scenica del bullo che, dal quel momento in poi, largamente coincide con quella di Meo, si realizza infatti attraverso opere nelle quali la contaminazione del carattere di Meo con quello di Marco, già sperimentata da Berneri, non solo sembra scontata, ma spesso si risolve in un vero e proprio rapporto conflittuale tra i due personaggi, nel quale il secondo continuerà a rubare la scena e l'identità al primo.

Nel XIX secolo ampiamente responsabili del consolidarsi e perpetuarsi di questo situazione sono alcuni tra i più abili teatranti del momento, Giovan Battista Trabalza, Luigi Negroni e Filippo Tacconi<sup>14</sup>.

Dalla penna di Filippo Tacconi, ma in realtà dall'esperienza teatrale di tutti e tre, sono scaturite opere teatrali recitate nei teatri popolari di Roma per tutta la seconda metà dell'Ottocento, nelle

13. BRAGAGLIA, *Storia cit.*, p. 227.

14. Giovan Battista Trabalza, interprete di Meo, Luigi Negroni e Filippo Tacconi, ebbero invece come cavallo di battaglia nel loro repertorio il personaggio di Marco.

quali Meo, bullo serio e virtuoso, è l'indiscusso protagonista. Il suo successo però è largamente condizionato, e spesso adombrato, da quello del suo antagonista Marco Pepe il quale, vigliacco, millantatore e anche un po' sciocco, meglio si presta a suscitare facili risate e ottenere altrettanto facili consensi, soddisfacendo nello stesso tempo il pubblico e le smanie di protagonismo dell'interprete<sup>15</sup>. Così accade in tre libretti per commedie musicali di Filippo Tacconi<sup>16</sup>, nei quali Meo e Marco continuano a fronteggiarsi nelle variazioni più disparate; ma si tratta ormai di niente altro che della riproposta di una formula ormai stanca anche se collaudata<sup>17</sup>.

Nello stesso tempo, nel teatro romanesco dell'Ottocento si afferma e matura l'altro grande carattere della tradizione romana, ossia Rugantino, il quale evolverà la propria natura di bullo in maniera affatto particolare. Il suo segno distintivo è il 'rugare', cioè borbottare, voler trovare da ridire su tutti e tutto. Ma se il marinaio genovese ha già da tempo sindacalizzato il suo 'mugugno' rinunciando ad una parte di salario pur di protestare, Rugantino riceve pur-

15. I copioni di alcune di queste commedie sono conservati nei fondi manoscritti della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma: *Er matrimonio de Meo Patacca /ossia /Le memorabili feste fatte in Roma / per la grande vittoria riportata /dai Tedeschi contro i Turchi/ sotto le mura di Vienna/ nell'anno 1575*. BNCR, V.E. 460, c. 1834; *Commedia /di/ Meo Patacca/ In dialetto Trasteverino Fatto accaduto in Trastevere nell'Anno/ „Comm.a 1a... BNCR, V.E. 462, sec. XIX; Le trasteverine in discordia, [segue] Variazione ed aggiunte alla commedia, La continuazione delle imprese di Meo Patacca ossia Le trasteverine in discordia*, BNCR, V. E. 458, c. 1839; *Le strepitose feste fatte in Roma da Meo Patacca per la liberazione di Vienna ovvero L'antica cavalleresca giostra del Saracino. Commedia*. BNCR, V. E. 459, ante 1839.

16. F. TACCONI *Le feste in Roma per la vittoria riportata contro i Turchi ovvero Marco Pepe condannato alla fucilazione*. Commedia in prosa e musica in dialetto romanesco scritta da Filippo Tacconi. Posta in musica dal Maestro Giuseppe Clementi, l'anno 1859. Ancona, Tip. Di F. Gabrielli e C., 1868; *Marco Pepe all'ospedale dei pazzi e sul pallone volante ovvero La tombola a Villa Borghese* Commedia in 2 atti in prosa e musica scritta in dialetto romanesco da F. Tacconi. Posta in musica dal Maestro Giuseppe Clementi l'anno 1860. Ancona, Tip. F. Gabrielli e C., 1868; *Meo Patacca er greve e Marco pepe la crapetta*. Azione storica in prosa e musica in dialetto romanesco riveduta e corretta con note. Musica del maestro Cesare Galanti parole di Filippo Tacconi. Roma, Tip. Di Felice Puccinelli al Pozzo delle Cornacchie N. 61, 1879.

17. I copioni e le tre commedie musicali sono stati già oggetto di trattazione in L. BIANCINI, *La fortuna teatrale del Meo Patacca*, in F. Onorati (a cura di), "Se chiama, e se ne grolia, Meo Patacca". Giuseppe Berneri e la poesia romana fra Sei e Settecento, Atti del convegno di studi (Roma 31 dicembre 2001), Roma Centro Studi G.G. Belli, 2004.

troppo soltanto legnate e, nonostante ciò, non rinuncia a quel «carattere linguacciuto» e «non la cede a nessuno nel dire l'ultima insolenza pittoresca»<sup>18</sup>.

Ciò che Bragaglia scrive sull'origine del personaggio, in realtà, escluderebbe Rugantino dalla schiera dei bulli:

Rugantino nacque, comunque, dai Capitani e per noi soltanto alla fine del Settecento. Sfogò soltanto nel 1809, con l'arrivo dei francesi, quando fu possibile fare la satira dello sbirro pontificio a complemento delle manifestazioni libertarie promosse da Ennio Quirino Visconti per la prima Repubblica. Rugantino assunse allora i caratteri rumorosi, frappatori e vigliacconi del capitano spaccone, che restava regolarmente battuto e gabbato, dando alle sue bravate un carattere di parlantina pettegola dispettosa polemica ch'è propria di chi vuole aver ragione col dir l'ultima ad ogni costo<sup>19</sup>.

Queste caratteristiche del personaggio vanno però inevitabilmente a contaminarsi con quelle che egli ha ereditato da Marco e Meo: al primo deve senza dubbio quella irrinunciabile paura che egli meglio definisce come 'mancanza di coraggio', mentre all'altro deve comportamenti orgogliosamente generosi che fanno sì che egli sia, a buon diritto, un vero bullo, almeno in alcuni momenti dell'evoluzione del suo carattere.

Nella raccolta di copioni manoscritti della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma si possono leggere due commedie interessanti per meglio comprendere alcune fasi dello sviluppo del personaggio di Rugantino: una, significativo esempio dell'inizio della carriera di questo personaggio, è anonima, l'altra, più tarda, fa parte del repertorio di Filippo Tacconi.

La prima commedia, *Il Basalisco di Benagasso con Arlecchino Mercante*<sup>20</sup>, andata in scena al Mausoleo di Augusto nella stagione estiva del 1807, è graziosa, ben congegnata anche se costruita sugli schemi soliti della commedia classica, con figli persi e ritrovati e agnizioni finali; è scritta in italiano, tranne che per le parti di Rugantino, che parla un romanesco ancora molto incerto, e di Ar-

18. BRAGAGLIA, *op. cit.*, p. 396.

19. BRAGAGLIA, *op. cit.*, pp. 418-19.

20. *Il Basalisco di Benagasso con Arlecchino Mercante* Commedia ridicola di Tre Atti in Prosa. Da rappresentarsi con l'Edifizio di Marionette per uso di Adriano Valeri. Per la stagione estiva dell'anno 1807. Nel Teatrino posto al Mausoleo di Augusto di proprietà del Sig. Settimio de Dominicis. BNCR, Ms V.E. 147, sec. XIX.

lecchino, vero protagonista della commedia, che parla invece veneziano.

Rugantino vi appare nelle vesti di un capitano degli sbirri che svolge il suo compito di difensore della legge a suon di fanfaronate:

Atto I, scena 4a

*Rug.* Animo fijoli nun avete pavura, che pe' tremà ce so qua io. Già nun c'è niente da fa alla fine altro che esegul un mannato. Se ce paga agguantamo e mosca, se nò mettemo mano al tiratore delli boccatoni, sparecchiamo, e se portamo via tutto. Se poi ce volesse battene, un pezzaccio d'arma addosso c'è sempre. È vero che voi artri sete na mucchia de caconi sete, ma miordine solo basta per dieci reggimenti.

Naturalmente le cose andranno in maniera del tutto diversa: il creditore salderà i conti a suon di legnate e a Rugantino e ai suoi non resterà che la fuga.

Atto I, scena 5a

[...]

*Rug.* Ajuto, ajuto giovenotti; per carità battemosela, che se no ce lassamo el pormone.

La seconda commedia, *Il Gran Demogorgone ovvero Il Noce di Benevento con Rugantino perseguitato dalle Streghe e protetto dalla Fata Lirina*, è del 1851<sup>21</sup>, ed è più interessante dal punto di vista teatrale, piena di azione, di colpi di scena e con una buona dose di *suspence*. Rugantino è l'assoluto protagonista tra due schieramenti avversi di fate e streghe; ha il difficile compito di liberare i suoi padroni prigionieri delle streghe e per fare questo deve superare una serie di prove che richiedono coraggio. Qui sta la chiave del suo carattere: Rugantino sente la responsabilità di dover difendere la padrona contro tutto e tutti, vorrebbe farlo, ma purtroppo deve fare i conti con la propria natura che non è quella di un impavido eroe.

21. *Il Gran Demogorgone ovvero Il Noce di Benevento con Rugantino perseguitato dalle Streghe e Protetto dalla Fata Lirina*. 1851. Proprietà di Filippo Tacconi. BNCR, Ms V.E. 174, sec. XIX. Sul frontespizio in alto a destra è scritto: Teatro Emiliani.



Parte I, atto I, scena 3a  
*Argenide e Rugantino*

- Arg.* Vieni avanti caro Rugantino non temere di nulla; pare che il pericolo sia passato.
- Rug.* Antro che passato sangue d'un dua che gni frinna che se smoveme ce vorria tre libbre de rimor de tartaro. E gni vorta che inciampico a quar- che brecciola me pare che m'arrivi na sfrizzola a metrajà in der coccione.
- Arg.* Che caso inaspettato!... Gelo al solo pensarlo... Il mio Gualtiero... Infelice in tale circostanza chi sa dove sarà stato trasportato dal suo destrieri.
- Rug.* Sanguaccio d'un dua!...antro che der Sor Quartiero ve coce! E l'antri poveri scontenti so munnezza. Sangue d'un dua. Quer povero sor Crerco povero inturcinato... A pensacce solamente me viè la frebbe quartana sangue d'un dua.  
Quello che me fa rabbia, e magneria l'aria me magneria, che li cavalli aveveno avuto l'adducazione proprio da besta aveveno avuto, da faccia quell'azionaccia proprio da pizzicarolo. Scappa via de fughenzia se manco di né asino né besta. Ma sangue d'un duva si m'aricapiteno sotto le grinve li carci inde le coste s'anno da sprecane s'ane.
- Arg.* Per fortuna io caddi sopra na macchia né mi feci alcun male.
- Rug.* Sia tutte le mosche arreto a li cavalli magri. Miodine agnede a sbat- tene er grugnaccio sur un tufo che me pareva la piramida de Caio Cestiolo. Me se so stritolate tutte l'ossa le zerole.
- Arg.* Chi sa come mai potremo uscire da questo luogo.
- Rug.* D'uscicce nun m'importa na saetta... Er pappo sangue d'un dua er pappo; dice er proverbio che sacco voto nun se regge. Tengo na lesca sangue d'un dua che me magnerebbi.
- Arg.* Che cosa vuoi fare mio caro Rugantino vi vuol pazienza...
- Rug.* Pazienza un corno dico io sangue d'un dua! La sgricia è grossa, e quando je pijeno le paturnie è più scontenta de me quattro volte... Sapé ch'avemo da fa mo che la burrasca è furnita fumamosela e bona notte, cerchamo la strada maestra e chi s'è visto s'è visto.
- Arg.* E si troviamo qualche malvivente .
- Rug.* Sangue d'un dua, e nun c'è miodine?... quanno vedeno a me trema la terra trema... E si anno l'ardimento de favve na piccola insultanza... Prima me je magno er naso, e po le cortellatacce nella bocca de lo stom- mico spargheno.
- Arg.* Non diresti male; ma la fatica durata nel camminare a piedi fra le spine, mi ha malconcia e sentomu stanca a segno chr per ora non tro- vomi in grado di fare il benché menomo viaggio.
- Rug.* Uh questa e tonna de Palla Sangue d'un dua! Come s'arimpiccia sta buriana... Da sta qui pacenza... Ma a sbatte er trentadua come s'arime- dia. Senza chiobbi e senza er pappo è n'affaraccio che nun camina na saettaccia. Sora patrona mutamo registro mutamo.
- Arg.* Senti mio caro Rugantino, potresti tu intanto andare ner il bosco.
- Rug.* Ch'avete ditto!
- Arg.* Andare per il Bosco.
- Rug.* Miodine.

*Arg.* Sì tu.

*Rug.* Solo?

*Arg.* Solo.

*Rug.* È matta!

*Arg.* E perché.

*Rug.* Trovo quarche lupo più affamato de miordine co quattro mozzichi addio Rugantino lo spappa! Macché pensatene un'antra pensatene, questa nun sta in commercio.

*Arg.* Come ed avresti timore...

*Rug.* Ma che timone, nemanco un bilancino.

*Arg.* Voglio intendere che hai paura?

*Rug.* A chi pavura sangue d'un dua... a me pavura... a un tristeverino pavura. Sangue d'un dua!... sora padrona nun me lo dite n'antra vorta... benché me sete padrona ve levo la rispettanzia a Rugantino la spappa er duro discurreje de paura a miordine che l'omini me pareno grilli... io che me la pijeria pure cole cantonate...

*Arg.* E via cosa sono ora tutte queste gradassate... alla fin non sono io la tua padrona.

*Rug.* De certo... Scusate perché quanno m'infoco me se ciecheno l'occhi e nun ce vedo piune nun ce vedo... Ma abbiate pacenza sora patrona volete arimané qui sola, vedé che nun sta bene! Potrebbevi vienì quarche bestia grossa... E che dirà er patrone se io aritornassi a casa se voi...

*Arg.* Va pure Rugantino io non o timore di alcuno, me ne starò qui con tutta franchezza: sono armata ed al caso saprò difendermi...

*Rug.* Senti nin perché io abbia paura... perché sangue de gniente ce ne vojo cento ce ne vojo... un pochettino de spago pe ste strade accusi...

*Arg.* E via Fatti coraggio. Va io sono sicura che la tua gita avrà un esito felicissimo.

*Rug.* Ciumachella Ciumachella... me lo dice co quell'occhietti friccicarelli... va a sta forte Sangue d'un dua va a sta forte corpaccio d'un pasquino.

*Arg.* Sì mio caro Rugantino a te mi raccomando.

*Rug.* Ma ditto caro ma ditto... Si nun fosse la moje der mi patrone, ce scapperebbi er cartoccio. Cielo mannamela bona si sente gnente gnente, co tutte le zerole na partita a fugge e chi s'è visto.

Rugantino non è un vigliacco come Marco Pepe ed è soprattutto onesto; la sua — bisogna riconoscerlo — è una 'coraggiosa paura' con la quale affronta comunque il pericolo. Così quando la fata Lirina lo pone di fronte alla responsabilità di superare una certa prova per salvare i padroni, non solo il suo comportamento è umanamente comprensibile, ma è anche ammirevole:

## Parte III, atto II, scena 2a

*Lir.* Rallegratevi amici, voi presto avrete cessato di palpitare. Il mio Maestro me ha insegnato il modo di distruggere tutto il potere di quelle streghe, di scacciarle da questo bosco, e liberare il conte de Benevento, e la moglie di lui.

*Cle.* Oh cielo voi mi rendete la vita.

*Rug.* Oh Terra voi vi sprofonate a la consolazione.

*Lir.* Ma è necessario che uno dio voi operi???

*Cle.* Voi avete tutto il diritto di comandarci e la vita stessa io sacrificherò pur ché possa finalmente veder liberi i miei cari amici.

*Rug.* Corpo d'un elifante a bon gioco arrosto. Eccheme qua sangue d'un dua, (e sto fustaccio che caccia fora tutto er su coraccio quando c'è de bisogno più de nisciuno)

*Lir.* Ebbene tu arrampicar ti devi su quel noce che è quello che serve di trono al gran demogorgone.

*Rug.* Ch'avete ditto.

*Lir.* Che devi montar su quel tronco.

*Rug.* È matta! Io nun pozzo perché tiengo un ognia ncarnita in sur ginocchio.

*Lir.* Ascoltami. Arrivato in cima, cerca un ramoscello su cui vi sono cinque noci unite insieme: in esso sta rinchiuso tutto l'incantesimo del palazzo di Canidia. Tu lo devi svellere, staccarne ad una ad una le noci e gettarle a me, indi io farò il resto.

*Rug.* Embé miudine sangue dun dua va su de fughenzia peggio de na tartaruga (*s'avvia, e poi ritorna indietro*) Evvero levateme un dubbio da la cirignoccola... nun ce sarebbi gnente pericolo ch'er sor trombone, m'avessi da fa la cianchetta buttamme per terra e famme acciaccà er canterano.

*Fija* mia famese a parlar chiaro.

*Lir.* Non avere il menomo timore; per quanto tu vegga e senta; la tua persona è da me difesa.

*Cle.* Rugantino mio, ora è il tempo di farsi coraggio.

*Rug.* Pe coraggio ntanto nemanco a discurrene, ce no d'avanzo... È quella scontentaccia pavura che me fa trattiené...

Dunque, nonostante la «scontentaccia paura» Rugantino affronta il pericolo e salva i padroni. Un vero bullo!

Ulteriormente trasformato il personaggio di Rugantino appare nella *Commedia di Rugantino* di Augusto Jandolo<sup>22</sup>, nella quale non è che un fidanzato sciocco e prepotente che ha perso le caratteristiche del bullo, mantenendo soltanto il suo 'rugare', ma ormai ridotto a una semplice e fastidiosa manifestazione di un pessimo carattere.

22. A. JANDOLO, *La commedia di Rugantino*, in *Teatro Romanesco*, Roma, Edizioni "Dialetti italici", 1925, p. 10-131.

L'autentico Rugantino tornerà invece, molti anni dopo, nella bella commedia musicale di Garinei e Giovannini del 1962<sup>23</sup>, nella quale, trasformato in autentico eroe, alla fine pagherà con la vita il prezzo di quel suo "rugare", che però non è più scioccamente fine a se stesso, ma frutto di un impegno civile e politico.

Bragaglia<sup>24</sup> completa la rassegna dei "bulli" ottocenteschi ricordando i protagonisti della commedia *Li pevracci oppuramente Er matrimognio de Mastro Ciavattella*<sup>25</sup> e quelli di due brevi opere, a metà strada tra il teatro e la narrazione del cantastorie: *La tarantella in ter parlà romanesco*<sup>26</sup>, e *La Passatella*<sup>27</sup>.

Mastro Ciavattella è una singolare quanto discutibile figura di bullo: povero in canna, per un'inattesa fortuna vince un terno al lotto e decide di prendere moglie. La commedia, che ha uno svolgimento corale, gioca sulla facile comicità che può suscitare un povero sempliciotto, già vittima delle burle degli amici, dei conoscenti e del vicinato intero, ulteriormente preso in giro e fatto oggetto di scherzi, a volte crudeli, nella sua nuova condizione di 'ricco'. A tutto ciò Ciavattella reagisce a suon di fanfaronate, usando cioè un linguaggio da bullo:

Atto I, scena 4a

*Ciavattella.* [...] Mo mo si me pijeno quele mie, quele solite, quele che fanno scappà tutti cor uno sputo, corpo de na mucchia de furmini, le cortellate nun s'ha da arrivà a tempo a contalle.

E benché sia cosciente che il suo improvviso successo è dovuto soltanto ai soldi, ne gode perché è troppo sciocco e troppo vanitoso:

23. GARINEI e GIOVANNINI, *Rugantino*. Roma, Teatro Sistina, 15 dicembre 1962. Interpreti principali: Aldo Fabrizi, Nino Manfredi, Lea Massari, Bice Valori. Musiche di Armando Trovajoli. Regia di Garinei e Giovannini.

24. BRAGAGLIA, *op. cit.*, pp. 233-35.

25. *Li pevracci oppuramente Er matrimognio de Mastro Ciavattella* circa 1834. BNCR, ms. V.E. 457, sec. XIX.

26. *Tarantella in ter parlà romanesco, detta delli Massiccioni, ossia Alessandro er brevetto delli Monti che aricconta lla sua ragazza le sue bravure che ha fatto per cagione d'amore*. Codugno, Tip. Cairo, 1886

27. *La passatella di Trastevere, lite accaduta per detta passatella*. Ottave in dialetto Trasteverino. Roma, tip. Terme, s.a.

## Atto II, scena 5a

*Ciavatt.* Va be', va be', v'aringrazio de tanti cromptimenti. Che vor di' ave' quattro buecchi. Quanno stavo tramezzo a le scarpe aripezzate, niciuno me diceva: Se' morto, o cammini co' le ciancacce tua. Mo tutto differente. Argian argian, come se dice in de la lingua todesca è na gran cosa!

Se Ciavattella è un bullo un po' patetico, ogni traccia di bullo è ormai scomparsa nel protagonista della *Tarantella*, che si limita a vantare a sproposito inesistenti conquiste d'amore causa di ulteriori liti e spaccionate, mentre una bullesca litigiosità caratterizza l'oste e gli avventori protagonisti de *La passatella*, tutti coinvolti in una assurda e iperbolica rissa.

È evidente che nessuno di questi personaggi ha i requisiti per essere inserito in un eventuale, serio albero genealogico del bullo: nulla in essi certifica una vera natura di 'greve' romano.

Tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento dunque, la figura del bullo sembra non avere più possibilità di sviluppo; ormai svilita, continuerà ad essere riproposta imprigionata in sterili stereotipi di scarso valore drammaturgico e per di più confinata in situazioni teatrali sempre più dilettesche e approssimative.

Un bullo del tutto nuovo, in grado di rinnovare i passati fasti, è invece il personaggio creato da Ettore Petrolini, 'Giggi'<sup>28</sup>: con lui la popolare figura della tradizione teatrale romana conosce un nuovo periodo di fortuna sui palcoscenici, ma soprattutto recupera tutta la sua dignità di personaggio, ottenendo, come è noto, un grande successo.

Ciò che ancora non si sa, invece, è che ci fu anche un tentativo di crearne un corrispondente al femminile.

Tra le carte petroliniane conservate nella Biblioteca Teatrale del Burcardo<sup>29</sup>, accanto a una stesura della macchietta *Giggi er bullo* che presenta qualche variante rispetto a quella pubblicata nell'edi-

28. E. PETROLINI, *Giggi er bullo*, in ID., *Teatro*, a cura di A. CALÒ, Venezia, Edizioni del Ruzzante, 1977, v. 1, pp. 37-39. La macchietta andò in scena per la prima volta al teatro Gambrinus di Roma il 16 aprile 1903.

29. Nel luglio 2001 l'Associazione Petrolini ha donato alla Biblioteca Teatrale del Burcardo l'archivio del grande attore, completando così donazioni precedenti fatte da altri eredi durante gli anni Trenta. La collezione comprende documenti di vario genere: più di 700 fotografie, contratti, locandine, ritagli stampa, disegni, quadri, caricature, manoscritti di *pièces* e spartiti musicali, costumi, oggetti di scena, registrazioni sonore, lettere che Petrolini ha scambiato con attori, scrit-

zione delle opere<sup>30</sup>, si trova la redazione, di mano sconosciuta, di un'altra macchietta, incompiuta, dal curioso titolo *L'amica de Giggi er bullo*<sup>31</sup>, con un'unica annotazione alla fine, la data «Milano 6 – 3–1912». Non risulta sia stata mai rappresentata né pubblicata, ma soprattutto non è neanche registrata alla SIAE e questo fatto escluderebbe una possibile attribuzione a Petrolini, che in merito alla difesa del diritto d'autore era assai scrupoloso. Potrebbe quindi trattarsi di un suggerimento, una proposta fatta al grande attore da uno sconosciuto che, comunque, sapeva bene imitarne lo stile.

La macchietta, che non è del tutto priva di pregio, ha come protagonista e "io narrante" *Ervira de Panico*, vera bulla nei confronti delle donne dalle quali esige rispetto millantando glorie malavittose, tanto che è persino orgogliosa di essere stata proposta per l'"ammonizione". Del tutto opposto è però il suo atteggiamento nei confronti di Giggi, che dopo averla salvata dal precedente amante che la sfruttava e la picchiava, ora inevitabilmente la sfrutta e la picchia.

Ma torniamo a Giggi, che nella macchietta di Petrolini rispetta le caratteristiche del personaggio della tradizione: è un piccolo malfattore che si atteggia come un terribile *gangster*, ma in realtà vive di espedienti e per di più alle spalle di 'Ninetta la fardona', della quale, ad ogni buon conto, si proclama fidanzato e difensore.

Del bullo petroliniano Bragaglia dice:

L'ultimo bravo romanesco è stata proprio la macchietta petrolinesca de "Giggi er bullo". Tutti ricordano la fotografia di Ettore col cappelletto a cencio, il bavero alzato e le mani in tasca, stretto nelle spalle. Io lo ricordo

tori, giornalisti, uomini politici. Tutto questo materiale è stato ordinato in un data-base, a disposizione degli studiosi. Ringrazio la dott. Maria Teresa Jovinelli, direttrice della Biblioteca del Burcardo, e la dott. Daniela Montemagno per i loro suggerimenti preziosi nel corso della consultazione dell'Archivio Petrolini.

30. E. PETROLINI, *Giggetto er bullo*, Biblioteca Teatrale del Burcardo, Ms C267: 12; 5 fogli di quaderno a righe. Macchietta. Parole E. Petrolini. Musica Caucci. La scritta in calce: «Rapp. Gambrinus di Roma 16 aprile 1903», si riferisce all'edizione pubblicata, che però presenta alcune varianti. Lo scritto non è autografo, ma verosimilmente di mano di Ines Colapietro che si occupava della redazione dei "copioni".

31. *L'amica de Giggi er bullo*, Biblioteca Teatrale del Burcardo, Ms C 267:17; 1 foglio. Non di mano di Petrolini, ma neanche di Ines Colapietro, dal momento che a quella data erano già separati. Per il testo delle due macchiette vedi *Appendice*.

camminare, ondeggiando a incrocio le gambe da vero paino di Ponte, ostentando la bocca sbieca e l'occhio sprezzante. [...]

La sua flemma sardonica era quella, tipicamente romana e secentesca, che cantò il Berneri, lodando il personaggio del bravo romano che succedette allo Jacaccio<sup>32</sup>.

Petrolini ha dunque creato il suo bullo Giggi, inserendosi consapevolmente nel filone di una tradizione tipicamente romana che ovviamente ben conosceva, e in omaggio a questa tradizione, egli ha eccezionalmente scritto la sua macchietta in dialetto romano, nonostante le sue famose affermazioni in proposito: «Non ho mai pensato di fare del teatro romanesco; se il teatro romanesco fa Petrolini, pazienza!... In questo caso fa d'uopo abbozzare; ma io al teatro romanesco "non ci tengo né ci tesi mai!"».

Soggiungeva: «Se io fossi nato a Londra, a Parigi o a Berlino, avrei fatto ugualmente il teatro di Petrolini. Per buona fortuna sono nato a Roma e così faccio Petrolini Romano»<sup>33</sup>.

È evidente che Petrolini non aveva niente contro il teatro in romanesco e tantomeno contro i dialetti: piuttosto, rivendicava fortemente l'autonomia della propria arte rifiutando, con la sua incrollabile ironia, ogni classificazione, così come rifiutava, contro qualsiasi concetto di storicità, ogni eventuale modello:

Non voleva sentirsi definire discendente della Commedia dell'arte, perché sentiva, sotto questo, una diminuzione della sua novità. Era geloso della sua personalità originale, «modestia a parte!». [...] Riguardo alla sua "discendenza" dagli antichi mimi scriveva: «Per me, ognuno discende dalle scale di casa sua»; dimenticando soltanto che altri, prima di lui, poteva aver abitato la stessa casa<sup>34</sup>.

La sua recitazione e la sua scrittura teatrale si sono sviluppate in maniera del tutto originale e la macchietta *Giggi er bullo* è il risultato di questo particolare modo di fare teatro, fuori da schemi e stereotipi, ma pronto a rispondere all'unico imperativo possibile: quello dell'esigenza interpretativa. Giggi è un bullo completamente diverso: la sicumera e il paternalismo con i quali a volte agisce ci

32. BRAGAGLIA, *op. cit.*, pp. 235-36.

33. E. PETROLINI, *Modestia a parte*, Bologna, Cappelli, 1932, pp. 177-78. La copia della BNCR ha la dedica autografa a Ceccarius.

34. Ivi, p. 10

ricordano solo lontanamente certi atteggiamenti di Meo Patacca, mentre la sua vigliaccheria sfacciata nei confronti del più forte sono i lontani riflessi del modo di fare di Marco Pepe. Ma ormai tanta acqua è passata sotto i ponti e Giggi ai vizi e alle virtù degli antenati aggiunge una novità, una componente malavitosa che mai era comparsa fino a quel momento: forse a volte l'audacia del bullo poteva essere un po' eccessiva, forse a volte impazienza, intemperanza e vanagloria si potevano manifestare oltre ogni ragionevole misura: però mai il bullo aveva mostrato domestichezza col furto, con la 'puncicata' (ferita di coltello), con lo sfruttamento e così via. I tempi cambiano, anche i bulli, e Giggi, di conseguenza, si adegua: non è uno stinco di santo, né con gli uomini né con il gentil sesso e tanto meno di fronte alla legge. Giggi è bullo perché è bullo e difende strenuamente il o ristretto mondo nel quale, dopo se stesso, rientrano a malapena la sua donna e i suoi adepti.

Nel definire il personaggio del suo bullo Petrolini avrà tenuto certamente presenti spunti e suggerimenti nati da un'attenta e acuta osservazione della realtà, ma il filtro successivo della creazione artistica, e soprattutto l'uso di un linguaggio singolarmente astratto, escludono la possibilità che la macchietta petroliniana possa apparire come spaccato della realtà, o in qualche modo simile a un bozzetto verista. Nello stesso tempo l'arma del sarcasmo, che l'attore romano sa usare con giusta amarezza e ironia, solleva *Giggi er bullo* al di sopra della banale caricatura del malavitoso cinico, cittadino di una città che si avvia ad essere metropoli.

E se sono stati già fatti accostamenti di Petrolini a Brecht, a proposito dei cosiddetti "slittamenti" che si configurano come epici siparietti brechtiani, anche in questo caso ci sentiamo di dire che Petrolini brechtianamente pone il pubblico di fronte a personaggi e situazioni che non deforma mai fino a renderli lontani e irriconoscibili, ma li esemplifica rendendendoli astratti per meglio stigmatizzarli. A differenza di Brecht, però, con molta probabilità Petrolini non pensava di poter cambiare il mondo con il teatro.

In una passerella di opere teatrali con bulli protagonisti non può mancare il *Vantone* di Pier Paolo Pasolini, versione in romanesco del *Miles gloriosus* di Plauto<sup>35</sup>. La messinscena dell'opera<sup>36</sup> su-

35. Cfr. L. BIANCINI, *Plauto in periferia: note sulla traduzione del 'Miles gloriosus' di Pier Paolo Pasolini in Pasolini tra friulano e romanesco*, a cura di M. Teodonio, Roma, Editore colombo 1997, pp. 129-143. Atti del Convegno del Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli, Roma, 15 dicembre 1995.



scitò non poche perplessità: Aggeo Savioli intitolò polemicamente il suo articolo, apparso su «l'Unità» del 13 novembre 1963, *'Il Vantone': da Plauto al Sor Capanna*, dando il via a un acceso dibattito con l'autore sulla pagine dello stesso giornale. Ma non mancarono i consensi, anche se in realtà alla critica specializzata sfuggì il senso più profondo dell'operazione che, seppure non pienamente riuscita, rappresentava un momento importante per quanto riguarda la sperimentazione di nuove possibilità espressive del dialetto, tentata peraltro attraverso la riproposta di un personaggio così singolarmente vicino alla sensibilità e alla simpatia dei romani.

### Atto I, scena 1a

*Pirg.* Guarda che il mio scudo luccichi più del sole,  
quand'è estate, che spacca i selci e copre di sudore:  
se si presenta l'occasione, e ciò da fa a cazzotti,  
voglio che ai miei nemici, 'sto scudo je cechi l'occhi.  
'Sta bajaffa è un bel pezzo che sta ferma, se lamenta,  
voglio riconsolarla, voglio farla contenta:  
lo sento che je rode, che l'ha presa il capriccio  
de riduce i nemici come tante salsicce.

Con il Pirgopolinice pasoliniano si chiude il cerchio del lungo percorso della fortuna teatrale del 'bullo', mentre si apre un nuovo spazio pronto a ospitare le sue avventure e le sue esibizioni, più o meno gloriose o vanagloriose: il cinema. Il bullo di celluloido, pur con infinite sfumature e varianti rispetto al modello originale, gode di grande benessere tra le braccia della Decima Musa: una ennesima dimostrazione della duttilità di questo personaggio, della sua infinita capacità ad adattarsi a nuovi tempi e circostanze, una vera araba fenice in grado di risorgere dalle proprie ceneri.

### *Post scriptum*

*Questa rapida rassegna della fortuna del personaggio del bullo nel teatro romanesco era stata redatta in occasione del convegno L'arte del bullo. Percorsi della figura del bullo nella letteratura europea, organizzato a Roma nei giorni 13-15 novembre 2002 dal Centro studi Giuseppe Gioachino Belli.*

36. Firenze, Teatro della Pergola, 13 novembre 1963. Compagnia dei Quattro, regia Franco Enriquez.

*Nel riprendere in mano lo scritto a distanza di qualche anno, non è possibile sottrarsi all'esigenza di aggiungere alcune brevi considerazioni.*

*Una serie di eventi, in questi ultimi tempi, ha riportato agli onori della cronaca la banda della Magliana, organizzazione criminale che spadroneggiò a Roma negli anni Settanta. Per un curioso parallelismo, alcuni di quei malavitosi sembrerebbero la traduzione esasperata, in termini reali, di Giggi er bullo. Ma quel che più sconcerta è che, a loro volta, quei criminali veri sono diventati "personaggi". In pochi anni delle vicende di quella organizzazione malavitosa si sono occupati: Giancarlo De Cataldo, con *Romanzo criminale* (Torino, Einaudi, 2002), dal quale è stato tratto, nel 2005, il film omonimo con la regia di Michele Placido; e Daniele Costantini con un'opera teatrale, *Chiacchiere e sangue* da lui stesso trasformata in un film, *Fatti della banda della Magliana*, sempre nel 2005.*

*Ben più inquietante è invece quanto sta accadendo tra le giovani generazioni: soprattutto nelle scuole si stanno manifestando, con preoccupante intensità, comportamenti violenti ai quali è stata applicata con una frettolosa genericità l'etichetta di "bullismo", un termine che, se da una parte appare comodo e rassicurante forse perché disseppellito dalla tradizione culturale, dall'altra in realtà mal definisce una difficile situazione di disagio giovanile ben più grave delle esteriori intemperanze che il bullo della tradizione evoca nell'immaginario collettivo.*

## Appendice

### 1. GIGGETTO ER BULLO

di Ettore Petrolini\*

C'è chi dice ch'io so' un prepotente  
 Perché so' un bullo der gaiardo e bello  
 Ma nun me perdo! Nun me serve gnente,  
 chi vo' parlà co' me cacci er cortello.  
 So' conosciuto a 'gni commissariato,  
 a Trevi, a Ponte, ar Celio, ar Viminale,  
 all'Isola ciò fatto er noviziato  
 e adesso ognuno m'ha da rispettà.  
 Eh! N'ha parlato tanto er Messaggero,  
 dico 'gni sempre er vero  
 Nun è n'impunità.  
 Si nomini Giggetto pe' l'urione,  
 la gente ha da tremà.  
 Ce n'ho mannati a la Consolazione  
 Ma tanti...che 'n se sa!...

#### Prosa

Eppoi, n'avete mai sintito li ferimenti der solito sconosciuto? Embè lo sconosciuto, ero io! Figurateve che so' dodici vorte recidivo, ammonito, sorvejato! Me so' guardà 'n se sa si quanto bene er fatto mio e guai a chi me stuzzica!

V'aricordate l'omicidio der vicolo der Pino? Embè modestia a parte, quello me lo so' lavorato io! Ar Coeli se po' di' che ciò fatto penzione! E mica me lamento!...Anzi è pe' questo che tutte le ragazze s'innamoreno de me, perché ciò un po' de frittaccio! Mo' ce n'ho pe' le mano una tanto carinella! Se chiama Nunziatina la *far-dona*! E me vo' tanto bene! Che amore ideale! Io tutte le notti quando c'è la luna, vado sotto a la su' finestrella e ie canto co' voce dorcissima e appassionata:

Affaccete a la finestra sgangherata  
 Qui c'è Giggetto che sta a panza vota  
 Butteme giù li sordi, bellezza amata.

\* Per gentile concessione di Ettore Oreste Petrolini.

## II

A la ragazza mia je vojo bene,  
 E me ce sciupo un sacco de quadrini,  
 Già me je so' impegnati l'orecchini,  
 Tre orloggi, cinque anelli, e du catene!  
 Io je guardo le spalle e l'interesse  
 E je insegno er lavoro...è naturale  
 È questione sortanto d'interesse  
 Abbasta che spartimo er capitale!  
 Quanno stiedi ar Coeli, lei gnì giorno  
 Me portava er magnà e l'arisparambi  
 Co' tutti li guadambi  
 Feci er signore! Alì!  
 D'annà in bujosa, mo chi se ne pia?  
 Me so' sempre sarvà!  
 Co' la scusante dell'epilessia,  
 Io nun me fo' arrestà!

## Prosa

Sfido! Li giurati dichenò che ciò er vizio parziale, e me la scam-  
 po! Mo sto sempre in gamma, e quanno posso dà un mozzico a  
 quarchiduno, un cazzotto in der cervello da mannallo ar manico-  
 mio, so' contento. Divento sortanto na pecora quanno vedo la mi'  
 sgrinfetta co' le sfoiose drento le carzette. Ah! Quant'è cara. Me  
 pare de vedella verso le dua doppo la mezzanotte, pe tramente che  
 spunta da via Alessandrina, e imbocca Colonna Traiana, co' quella  
 su' camminatina speciale (*la imita*). Mo se la fa da quele parti, per-  
 ché ha cambiato piazza!

Via Frattina, nun è più come 'na vorta! Nun c'è più commercio  
 da quele parti,

De qui, viva la faccia!

Armeno se magna tutte le sere, e prima d'annà a magnà io vedo  
 sotto la su' finestrella, piena de vasetti de fiori, je fo un fischiotto  
 (*fischio a la pecorara*) lei s'affaccia, e io je comincio a cantà co' tut-  
 t'er sentimento.

Affaccete alla finestra  
 O grugno sfranto

Der bene mio conoschi  
 Er sentimento  
 Tu pagheme da cena  
 Ch'io t'amo tanto.

### III

Un giorno pe' Bettina la zinnona  
 N'affrontai de rivali 'n'se sa quanti  
 S'ncontrassimo giù pe' Tordinona  
 E io je feci: Ahò fateve avanti.  
 Fateve avanti! Io a liticà ce godo!  
 Ve vojo fa 'na panza, a uno, a uno  
 Da falla diventà 'na scolabrodo!  
 Giggetto 'n'ha pavura de gnissuno!  
 Me so' buttato in mezzo, cor cortello,  
 Li volevo fa a pezzi tutti quanti,  
 Ma quelli ereno in tanti  
 E me toccò abbozzà!  
 Ciò preso è vero quarche puncicata  
 Ma l'ho lassati annà  
 Perché la squadra s'era avvicinata  
 E nu' lo potetti fa.

### Prosa

Sinnò li mannava ar pronto soccorso a quanti ereno, ma er brigadiere già m'aveva smicciato, in lontananza, e io me dovetti squajà de prepotenza!

Alì! Me ce magno le mano! Ma si m'aricapita l'occasione!

L'amante mia ha creduto che ero 'na carogna, e m'ha piantato, e accusi ho perso er posto! Ma adesso ciò quest'antra che è più pratica der commercio, e ciò 'na bona crientela. Nun c'è male! Mo', dopo che l'aveveno arimpatriata, è ritornata a Roma, e accusi je seguito a cantà, co tutto l'amore aggraziato.

Affaccete a la finestra,  
 Cianche storte  
 Mo li quadrini metteli da parte  
 Che doppo...t'areggo io la cassaforte.

## 2. L'AMICA DE GIGGI ER BULLO

I. Io so' l'amica de Giggetto er bullo  
E ciò un ber nome 'nde la malavita  
Gni amante me lo cico e me lo sgrullo  
Ciò solo ventun'anno e so' ammonita!  
II. Si na compagna va co Giggi mio  
Ie fo passà la voja a cortellate  
Nun so' gelosa, ma si me ce metto  
Nun ho pavura annà a le Mantellate.  
III. Giggetto mio m'aspetta e me protegge  
Poi doppo viè cò me ndell'osteria  
Er capitale è lui che me l'aregge  
E magna assieme a me con allegria.

Fate largo che passo io  
Passa Ervira di Panico  
Nun guardà! Sai che ciò l'amico  
E co me nun cè gniente da fa.  
Me se litigheno tutti quanti  
Io so' giovine e so' bella  
T'arifilo na sgargamella  
Sai ciai poco da rugà.

IV. Conobbi Giggi mio na brutta  
Er vecchi amante mio Totò di Ponte  
Siccome è 'n tipo che va pe le corte  
Me voleva sfreggià  
Giggi però prese le parti mia  
E mo lo devo a lui si nun <...>  
C'è Giggi che m'aspetta e me protegge  
Pe poi vienì co me 'n dell'osteria  
Er capitale è lui che me l'aregge  
Ciancica assieme a me con allegria.  
Ma quando che nun scajo è na vitaccia  
E sere fa passai na brutta notte  
Prima me diede un cazzottone 'n faccia.  
E poi me disse "va a morì ammazzata  
Brutta bojaccia de cattiva azione  
Si tu de sta co me te sei stufata  
Te sfreggio vorrebb'esse n'infame".

Quanto è bello l'amico mio  
Co la muta de saia nera  
Lui lavora la sera  
Pe guardamme le spalle a me.

Una sera me staveno pe' pizzicà a me e la Ciancicagnocchi de Borgo e certe antre socie der libero pensiero. Quanno tutto in un momento venne de fori Giggetto, me se mena sotto er braccio e disse alle guardie: "scusi loro si sono sbagliate di grosso, questa è la mi ragazza".

Quanno penso a quella sera ecc. ecc.

Milano 6 - 3 - 1912

*V' ammo à Paris à se da Cauagler  
Que gannaremo aglia bien da comer.*

**LEVANTA 'VE NO 'MATO HOMBRE ENTIERA.**



Il Capitano Rinoceronte in una delle illustrazioni del libretto di Tristano Martinelli, *Compositions de rhétorique*, Lyon 1600



# *Il bullismo del Ricchetto*

## I bulli in Pasolini: stereotipo, autobiografia, autocoscienza

DI LAURINO GIOVANNI NARDIN

Chi è un *bullo*?

Ne leggo la definizione sul dizionario Garzanti (edizione del 1985): «ragazzo prepotente e spavaldo che ostenta un abbigliamento appariscente e dei modi volgari (...) *dicesi* di chi vuole apparire troppo sicuro di sé». E sullo Zingarelli (edizione 1998): «giovane prepotente, bellimbusto. Chi si mette in mostra con spavalderia».

Trovo dunque due tratti in comune nelle due definizioni: si tratta di ragazzi e si tratta di spavalderia, di appariscenza, di sicurezza di sé, in grado eccessivo.

Le opere letterarie e anche cinematografiche di Pier Paolo Pasolini sono piene di ragazzi, di ragazzi spavaldi, di ragazzi che ostentano una sicurezza di sé eccessiva, di *bulli*, insomma. Basta scorrere anche solo le prime pagine dei due romanzi "romani" (*Ragazzi di vita* del 1955 e *Una vita violenta* del 1959) per rendersene conto.

Il Ricchetto, protagonista del primo, si rivela per quello che è già dalle battute iniziali: diserta senza tanti complimenti il pranzo di comunione e cresima e va a farsi i tuffi nel Tevere, ostentando una competenza natatoria che è lungi dal possedere. Entra in casa (casa, si fa per dire), dove c'è la madre, «senza filarla manco pe' cazzo, tutto autoritario»<sup>1</sup>. Si mette a parlare con un improvvisato amico napoletano che si vanta di aver ammazzato nientemeno che tre donne. Ecco la voglia di farsi vedere, di dare a vedere di essere

1. P.P. PASOLINI, *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, 1955, p. 26

di più di quello che si è; la volontà di far emergere, al posto di certe proprie caratteristiche ritenute negative perché non consone all'ambiente, aspetti che suscitino stupore e ammirazione nel gruppo di uguali. Il prestigio sociale del Riccetto si accresce fra i suoi pari che lo vedono trattare la madre senza alcun timore reverenziale (un *bullo* che ha paura o anche solo riguardo per qualcuno non è più un *bullo*). Dall'altro canto, il napoletano cerca l'ammirazione del Riccetto, sparandola grossa, lasciando incerto l'interlocutore sulla verità del fatto narrato. Ma se e quanto un racconto risponda alla verità non è domanda che un *bullo* si pone. L'importante è apparire, stupire il coetaneo ed avere, di conseguenza, la sua ammirazione e considerazione. E al lettore può venir fatto di chiedersi che rapporto ci sia fra la sparata del personaggio e la sparata dell'autore che quelle righe le ha scritte: che non abbia anche lui voluto un po' stupire, attirare l'attenzione del lettore? Non a caso si è parlato di 'barocco' per la scrittura di Pasolini.

Anche gli altri protagonisti del romanzo rientrano in questa tipologia: Marcello che rema ansioso di farsi ammirare, nonostante la propria imperizia; Agnolo che lo insulta, tutta la 'pipinara' di ragazzini che si esibisce in tuffi improvvisati e pretenziosi. Tutto il vivere di questi ragazzi, il loro stesso modo di essere e di esistere è da *bulli*. Anche il loro parlare con discorso non comunicativo: se ne stanno lì 'a gridare i morti' e questa viene già considerata un'occupazione. È il parlare di chi non ha niente da dire, ma pure deve dire qualcosa, per affermare di essere vivo, o meglio di essere in relazione con gli altri. Con suoi pari prima di tutto.

Questo *bullismo* del Riccetto ha due delimitazioni, quasi due coordinate all'interno delle quali si muove. Un limite interiore, vale a dire la propria sensibilità umana non del tutto spenta. Già nella scombinata gita sul Tevere del primo capitolo, si getta in acqua per salvare una rondine; nel prosiegua lo vedremo diventare bianco come un cencio quando viene a sapere del crollo delle scuole dove abita e dove sa che c'era la mamma; mostrarsi generoso contro ogni aspettativa nei confronti del vecchio sor Antonio, un disgraziato più disgraziato di lui, carico di figli e di miseria (e con la tessera del partito in tasca). È indice di sensibilità anche la partecipazione ai funerali di Amerigo, un altro *bullo*, ma, se possibile, ancora più *bullo*. Tanto *bullo* da costituire l'altra delimitazione al bullismo del Riccetto, quella 'esteriore'. Amerigo è più 'malandro' del Riccetto, è un violento più violento di lui, un temibile teppista con la malattia del gioco, che al Riccetto, così spregiudicato e sicuro di

sé, fa abbassare le ali. Amerigo assume una connotazione quasi metafisica, sembra quasi personificare il limite contro il quale l'umanità dolente del Ricchetto deve per forza sbattere il naso, capire ed accettare l'unica via di salvezza, quella che ripugna ad ogni *bullo*, perché ammette la paura, la fuga.

Molto simili le situazioni nel secondo romanzo. Tommaso Puzilli, un ragazzo di vita, un *bullo*, nel capitolo d'esordio, si mette a giocare a pallone con alcuni compagni e dice una frase quasi paradigmatica sul bullismo: «Nun lo vedi che so' Pandorfini, so'»<sup>2</sup>. Il *bullo* dice esplicitamente che vorrebbe essere qualcun altro, che vorrebbe che gli altri vedessero in lui uno che lui non è, un buon giocatore della Roma.

Il bullismo di Tommaso si manifesta in episodi che potrebbero addirsi anche al Ricchetto: va a denunciare il maestro presumibilmente per adescamento di minori (c'è qui il sospetto di un riferimento autobiografico dell'autore, ai noti fatti di Ramuscello della fine del settembre del '49); al Forlanini accetta di fare da corriere ai comunisti ricercati; anche l'atto di coraggio finale, quello che gli costerà la vita, è intrapreso nello spirito del *bullo*: esce dall'osteria sotto la pioggia battente, incurante e sprezzante del pericolo, affidando la giacca al barista e arrotolandosi i calzoni (da non dimenticare che il 'bluso', il vestito, è nuovo) e buttandosi un sacco sulla testa. Il colloquio con i compagni è quasi una sfida, che si conclude con lo sberleffo del Buddha: «Daje, a Tomà, che domani t'abbuschi 'na medaja!»<sup>3</sup>.

Nel secondo romanzo vi è, rispetto al primo, un'apertura di speranza che si può seguire proprio nella progressiva presa di coscienza di sé e del mondo da parte di Tommaso. Partendo da una posizione di sbandato fascista, di *bullo* istintivo ed inconcludente che vive alla giornata, arriva a 'mettere un po' la testa a posto' passando attraverso il carcere, l'ospedale, la scoperta che un altro tipo di vita è possibile, arriva a progettare di 'segnarsi' alla 'democrazia' e, infine, dopo la drammatica esperienza della malattia e del sopruso subito all'ospedale, arriva alla presa di coscienza di un barlume di lotta di classe, arriva dunque a superare il bullismo e ad intravedere una possibilità di emancipazione, attraverso l'autocoscienza. Presa di coscienza, certamente fragile, se è vero come è vero che Tommaso continua a fare il ragazzo di vita, a fare il piccolo delin-

2. P. P. PASOLINI, *Una vita violenta*, Milano, Garzanti, 1959, p. 22.

3. PASOLINI, *Una vita violenta*, cit., p. 368.

quente anche dopo che si è iscritto al partito. Ma è pur sempre una presa di coscienza che potrebbe preludere ad una positiva evoluzione, se la morte (l'ennesima morte di un giovinetto in Pasolini) non intervenisse a interrompere la speranza.

*Ragazzi di vita* più che una storia è un affresco, un'istantanea di un'umanità sbandata e disperata, dove lo stereotipo del *bullo* non viene superato. *Una vita violenta* appare più dinamico e delinea, ancorché in modo schematico, un percorso significativo verso la consapevolezza di sé e degli altri.

Ancora più significativo mi pare il percorso che si coglie in un altro romanzo di Pasolini, un'opera minore *Il sogno di una cosa* pubblicato nel 1962, ma scritto negli ultimi anni 'friulani', vale a dire nell'immediato dopoguerra. La vicenda, come è noto, si svolge ai tempi del lodo De Gasperi (il titolo originario era proprio *I giorni del lodo De Gasperi*) e racconta delle lotte contadine nella bassa friulana della destra Tagliamento. Opera minore poco frequentata dalla critica, forse perché 'sperimentale' in certi aspetti<sup>4</sup>.

Anche qui i protagonisti sono dei ragazzi, dei giovani. E anche questi un po' *bulli* sono, come forse compete all'età giovanile in genere di esserlo. Ma salta agli occhi che questi *bulli* sono meno *bulli* di quelli dei romanzi maggiori. Il contesto è indubbiamente diverso, non potrebbe essere più diverso: da una parte la periferia della grande metropoli, dove vive o vivacchia un sottoproletariato disperato, inurbato alla bell'e meglio, le cui classi giovanili, in particolare, paiono sradicate, prive di valori di riferimento, prive di un 'superIo' che ne regoli in qualche modo la condotta morale; dall'altra la società contadina ancora radicata nella sua tradizione di sudditanza, che timidamente si affaccia alla scena della Storia. Tanto per fare un esempio la solidarietà è dato acquisito nei ragazzi di Ligugnana, Rosa, S. Giovanni, non ha bisogno di un lungo processo di presa di coscienza come in Tommaso Puzilli. Il quale Tommaso è poi l'unico che si avvia, sotto la pioggia, a dare una mano a quei poveri disgraziati di Pietralata, mentre tutti gli altri suoi compagni, tutti gli altri *bulli* se ne rimangono a giocare a carte e a raccontarsi le proprie imprese<sup>5</sup>.

4. Sperimentale specialmente nel capitolo quinto, dove l'esperienza di emigrante in Svizzera di Milio è raccontata trascrivendo la narrazione del protagonista reale di quell'esperienza.

5. PASOLINI, *Una vita violenta*, cit., pp. 366-68.

Ma momenti di bullismo sono presenti anche nei giovani contadini. In alcune affermazioni di Eligio: «Se fossi nei calzoncini del conte Spilimbergo...»; «Macaco mio padre, meno bocche si è meglio si sta». O nello sprezzo verso la polizia che ostenta il Nini<sup>6</sup>. La stessa partenza per la Jugoslavia è un atto da *bulli*, che si buttano senza valutare a pieno le conseguenze di un gesto. Ma il momento dove il protagonista si mostra più *bullo*, più spavaldo, è anche quello nel quale dimostra maggiore autocoscienza. Il possidente terriero Pitotti acconsente a ricevere una delegazione dei manifestanti che chiedono pane e lavoro. Ne fanno parte il sindacalista Pieri Susanna e tre ragazzi fra i quali Eligio, il protagonista del romanzo. Il vecchio Susanna si impappina subito, in quell'ambiente lussuoso che lo intimorisce oltre ogni dire. Si ingarbuglia nel discorso, balbetta, tiene gli occhi bassi e finisce per subire l'aspro rimbrotto dell'agrario che gli intima di guardarlo in faccia quando parla. A questo punto si fa avanti Eligio, con l'incoscienza del giovane, del *bullo* che getta il cuore oltre l'ostacolo: «Si calmi, si calmi ...lei vuole approfittare di noi ignoranti perché ha studiato e è ricco: a noi l'educazione nessuno ce l'ha insegnata». Ha un'aria minacciosa «che gli brucia negli occhi fissi e senza colore»<sup>7</sup>.

Se si vuole delineare un percorso che porti il bullo pasoliniano all'autocoscienza, questo mi sembra il punto più alto di tale percorso.

Anche Eligio finisce a morire giovanetto. Come Tommaso, come Marcello, come *Accattone*, come Genesio, come l'Ettore di *Mamma Roma*. Dobbiamo forse leggere in queste morti precoci un estremo messaggio di pessimismo, di sconforto, di sfiducia nella possibilità dell'uomo di emanciparsi dal suo triste destino di miseria e di ignoranza?

Certo è che quello che rimane nella mente del lettore, piuttosto che i vaghi accenni di speranza, sono i ritratti a tutto tondo degli esseri amorali che sono i ragazzi di vita, questi *bulli* disperati. Si è detto che i romanzi di Pasolini appaiono oggi piuttosto datati. Ciò è indubbiamente vero, come è vero per tutte le opere costruite sulla osservazione diretta di un preciso momento storico. Ma, se grattiamo la scorza, possiamo interpretare i due allucinati affreschi romani come metafore della vita umana più spesso ripiegata sulla dispe-

6. P.P. PASOLINI, *Il sogno di una cosa*, Milano, Garzanti, 1962, rispettivamente pp. 94, 110 e 140.

7. PASOLINI, *Il sogno di una cosa*, cit., p. 100.

razione che aperta alla speranza. Ed affasciavano, continuano ad affascinare, per la loro straordinaria aderenza al vissuto: vale a dire che, in essi, il lettore vede non tanto lo scrittore che descrive, ma l'uomo che vive quel tipo di esperienza. La psicologia dei *bulli* è delineata con tale precisione introspettiva, che viene da chiedersi quanto diretta fosse la conoscenza che l'autore aveva di quelle situazioni, quanto profonda la sua partecipazione a quelle esperienze di vita.

C'è stato chi ha visto in Pasolini il poeta che ha saputo calarsi «al modo di uno sciamano italico, nell'inferno delle borgate romane e prendersi cura, con tutta la sua persona, della geografia spirituale di tanti infelici»<sup>8</sup>.

Si tratterebbe di un tipo particolare di conoscenza, una conoscenza diversa, forse, da quella usuale, una conoscenza di tipo 'sciamanico', che consente al poeta di diventare il 'geografo spirituale' di quei *bulli* disperati. «Con tutta la sua persona» il poeta si calò in quell'universo, non solo con la sua penna. Vale a dire che si trattò di un'esperienza totale, di partecipazione vera, non di puro artificio letterario. Non è azzardato ipotizzare dei paralleli fra la vicenda umana dei suoi *bulli* e la sua personale vicenda umana. È risaputo che egli cercò l'avventura, perfino la pericolosa avventura nelle borgate romane come negli sperduti villaggi dell'Africa o dell'India. E parlare di avventure pericolose non è un modo di dire, perché la sua tragica fine attesta i più arditi sospetti. La morte è perfettamente coerente con la vita, anzi la determina, la chiude e le dà il suo significato più pieno e definitivo. Cito da Pasolini stesso:

La morte determina la vita, lo sento e l'ho anche scritto in uno dei miei recenti saggi, dove io paragono la vita al montaggio. Una volta che la vita è finita, essa acquista un senso; fino a quel punto essa non ha senso, il suo senso è sospeso e perciò ambiguo (...) Per me la morte è il massimo dell'epicità e del mito. Quando parlo della mia tendenza verso il sacro e il mitico e l'epica, dovrei dire che questa può essere completamente soddisfatta solo dall'atto della morte, che mi sembra il più mitico e epico aspetto che ci sia<sup>9</sup>.

8. F. VOLTAGGIO, *Un ordine senza miracoli*, in "Il Manifesto" del 16 giugno 2002.

9. O. STACK, *Pasolini on Pasolini* Londra 1969, Thomas and Hudson ed., pp. 55-56.

Sembra quasi una predizione; e si capisce come qualcuno (l'amico pittore Giuseppe Zigaina, per esempio) abbia potuto sostenere che Pier Paolo Pasolini «costruì» e preparò egli stesso la propria morte.

In ogni caso non sarà un arbitrio del critico leggere l'opera di Pasolini in strettissima correlazione con la sua vita. E viceversa leggere la sua vita come un'opera letteraria o poetica o cinematografica, il cui atto finale, così come il taglio di montaggio nell'ultima scena di un film, riassume in sé tutta l'opera stessa dandole il suo significato definitivo, in una sorta di entelechia (come già aveva suggerito Leonardo Sciascia). Per cui l'uomo Pasolini morto in maniera violenta, per tutti i momenti, i fotogrammi della sua vita, è stato un uomo che sarebbe poi morto in maniera violenta.

Allora le affinità fra Pasolini e i suoi disperati eroi sono ben di più che semplice condivisione di esperienze. Per rimanere nel nostro tema, quello del *bullo*, se *bullo* è colui che vuole apparire, colui che vuole dare agli altri una certa immagine di sé, in modo tale da rendersi più consono a quello che lui vuole che gli altri vedano in lui, allora anche l'uomo Pasolini fu un *bullo*. Uno che accreditò di sé un'immagine che non sempre corrispondeva alla realtà.

Si potrebbero riempire volumi (è anche già stato fatto) per delineare tutte le contraddizioni di questa complessa figura di scrittore, di intellettuale, di cineasta, di uomo. Vediamo solo un aspetto, peraltro non secondario.

Chiunque abbia letto qualcosa sulla figura di Pier Paolo Pasolini sa che egli ebbe un amore sconfinato per la madre, mentre fu freddo, conflittuale e perfino sprezzante nei confronti del padre. È fin troppo facile, rinvenire in questa vicenda, in questi rapporti così congegnati, i tratti salienti e caratterizzanti del complesso di Edipo, un complesso di Edipo mai risolto. Complesso che già i classici, che vedevano le cose del mondo senza la lente della psicologia, avevano intuito: il mito di Edipo che uccide il padre e sposa la madre non era che la traduzione poetica di questa osservazione condotta sulla psiche degli individui. Non è certo un caso che Pasolini abbia rivisitato cinematograficamente *l'Edipo Re* di Sofocle. Né che egli citasse, fra gli autori che più avevano influito sulla sua formazione umana e culturale, accanto a Marx e Gramsci, anche Freud.

Sulla situazione "edipica", che si suole anche ritenere spesso come origine della sua omosessualità, venne ad inserirsi il dramma della morte del fratello. Come si sa Guidalberto Pasolini (4 ottobre 1925–12 febbraio 1945) morì a meno di vent'anni, trucidato da par-

tigiani garibaldini, nel Bosco Romagno, nei pressi di Cividale del Friuli, dopo essere caduto qualche giorno prima in un'imboscata alla malga Porzûs nelle prealpi friulane. Era lui stesso partigiano, salito sui monti da qualche mese, aderendo all'altra anima della Resistenza friulana, quella di orientamento cattolico, la brigata Osoppo (mentre la Garibaldi era di orientamento comunista). Sorsero in Pier Paolo dei complessi di colpa per non aver trattenuto il fratello, per non aver saputo evitare alla madre quel dolore o, addirittura, per non essere stato lui al posto di Guido. Egli dichiarerà che il dolore più grande della sua vita era stato proprio la morte del fratello o, meglio, la visione del dolore della madre alla notizia della morte del fratello (ma il dolore del padre non dovette essere minore: di questo però Pier Paolo parlò ben poco).

Lo schema-base del complesso di Edipo riferito alla figura di Pasolini è talmente chiaro da essere paradigmatico: come se il destino si fosse divertito a costruire la sua vita secondo la descrizione di un perfetto caso di complesso edipico. Il figlio che ama la madre, odia il padre nel quale vede un rivale, vorrebbe ucciderlo (come fece inconsapevolmente Edipo) per poter godere lui esclusivamente dei favori e delle attenzioni della madre. Madre che non sarà mai sostituita da un'altra donna (si veda *Supplica a mia madre* in *Poesia in forma di rosa* 1961-64). Non potendo uccidere il padre fisicamente, lo denigra, fino a vedere in lui una sorta di personificazione del fascismo, dell'autoritarismo, della repressione. Un caso che potrebbe facilmente essere preso ad esempio per spiegare agli studenti di psicologia che cos'è il complesso di Edipo.

I miti spiegano i casi umani, traendo una regola generale dalla visione e dalla meditazione sui singoli avvenimenti. Ma i casi umani non si lasciano facilmente catturare in schemi prefissati, sono sempre un tantinello più complicati, presentano aspetti che sfuggono ad ogni tentativo di classificazione rigida.

Era proprio così perfettamente schematico il caso Pier Paolo Pasolini? Era davvero odio quello che egli provava per il padre, Carlo Alberto Pasolini, ufficiale di carriera a riposo dopo la prigionia in Africa?

Leggendo certe lettere si direbbe di sì:

Mio padre, preso da una delle sue solite crisi, di malvagità o di pazzia, ormai non lo so, ci ha per l'ennesima volta minacciati di lasciarci e ha preso accordi per vendere tutti i mobili. Tu non sai a cosa si è ridotta mia madre. Io non posso più sopportare di vederla soffrire in questo modo disumano e indicibile (27 gennaio 1950, a Silvana Mauri)<sup>90</sup>.



Tu sai come io andassi poco d'accordo, con mio padre, come in certi momenti e in certo modo quasi lo odiassi (20 dicembre 1958, a F. Fortini)<sup>11</sup>.

Ma altre lettere ci danno tutt'altra impressione:

Carissimo babbo (...), ho ricevuto le 6.000 lire del 'Giornale d'Italia', altri ritagli, e la tua lettera in cui mi dici della visita del medico, cosa che mi preoccupa un po'. Che cosa ti sentivi? Cerca di essere saggio e di seguire alla lettera le prescrizioni del medico (...). Tanti baci dal tuo...(30 luglio 1955)<sup>12</sup>.

Carissimo babbo (...), sabato sarò quasi senz'altro a Casarsa a prendere la mamma, e domenica quasi senz'altro saremo a Roma (...) A presto, dunque, e tanti baci, tuo... (3 agosto 1955)<sup>13</sup>.

Caro babbo (...), quasi certamente venerdì sarò a Roma (...) Se ho tempo di fare una corsa a casa, te lo telefono (...) Ciao, caro orso, un bacio affettuoso dal tuo (21 agosto 1956)<sup>14</sup>.

Non saranno certo i cultori del Belli a stupirsi di questa specie di sineciosi. L'uomo è ben complicato e, soprattutto, non è mai uguale a se stesso, varia, cambia, evolve. Ma, nel caso di Pasolini, è lecito il sospetto che egli stesso abbia coscientemente accreditato un'immagine di se stesso tale da rientrare così bene nello schema dell'Edipo. Probabilmente i rapporti con il padre non furono più conflittuali di quanto lo siano fisiologicamente i rapporti fra padri e figli (alzi la mano chi non ha mai litigato col proprio padre – o col proprio figlio), nel suo caso specifico complicati dal fatto che il padre fosse un militare, perciò uomo d'ordine, e il figlio quanto di più sregolato si potesse immaginare.

Ed è anche possibile che la sua testardaggine ad essere sempre in prima fila, la tendenza alla provocazione, rispondessero al bisogno di farsi vedere in un certo modo, rispondessero all'ingenua vanità di chi per troppo tempo e per troppe volte si è sentito rifiutato, diverso, respinto.

Alcuni critici<sup>15</sup> hanno esplicitamente sostenuto che l'immagine pubblica di Pasolini era tutta un mito abilmente costruito ed accu-

10. P.P. PASOLINI, *Lettere*, Torino, Einaudi, 1988, I p. 384-85.

11. PASOLINI, *Lettere*, cit., II p. 404.

12. PASOLINI, *Lettere*, cit., II p. 109.

13. PASOLINI, *Lettere*, cit., II p. 111.

14. PASOLINI, *Lettere*, cit., II p. 230.

ratamente conservato. Non sarebbe una novità: la storia è piena di personaggi abilissimi pubblicitari di se stessi, vissuti ben prima che l'idea di pubblicità nascesse. Pasolini sapeva benissimo che, dal romanticismo in poi, il lettore ha una preferenza per gli scrittori maledetti. Tale egli volle apparire, forzando anche la realtà, se necessario. Viene spontaneo vedere un'analogia tra questo comportamento e quello dei personaggi dei suoi romanzi.

Le debolezze dell'uomo Pasolini sono universalmente note; e per ognuna di esse potremmo stabilire un parallelo con i piccoli atti di spavalderia dei suoi *bulli*. Il narcisismo (difficile non coglierne una nota nella citazione del film *La donna del fiume* che Tommaso e Irene — in *Una vita violenta* — vanno a vedere assieme all'Odeon, un cinemetto pieno di soldati e di pischelli: alla sceneggiatura di quel film, del 1954, collaborò anche Pasolini, al suo primo incarico nel mondo del cinema), la vanità, la permalosità che lo portò a deteriorare rapporti umani che sembravano suffragati da imperitura amicizia (basti pensare al sodalizio con Dell'Arco), la supponenza che gli fece vedere nemici anche laddove c'erano solo critici, la necessità di protagonismo, l'arrivismo (dà letteralmente fastidio vederlo elemosinare voti per un suo libro in un qualche premio letterario...), l'ansia di provocare, a volte anche gratuitamente.

Per il *bullo* della sua opera, come abbiamo visto, si apre in qualche modo un percorso dall'iniziale stereotipo verso l'autocoscienza, ancorché fragile e problematica.

Non sappiamo se vi fu, né saremo tanto temerari da immaginare un percorso del genere anche per l'uomo-Pasolini. Possiamo solo cercare degli indizi nelle sue parole. «La parola 'speranza' è cancellata dal mio vocabolario (...) Non ho più quelle speranze che sono alibi». Così dichiarò in un'intervista televisiva a Enzo Biagi, pochi mesi prima di morire<sup>16</sup>.

Niente speranze, dunque.

Ma, forse, l'autocoscienza è una meta troppo ambiziosa per l'uomo, è un obiettivo a cui egli tende nella consapevolezza che non lo raggiungerà mai. Rimane un qualcosa che si può solo sognare. Il romanzo di Pasolini che personalmente amo di più,

15. Si veda per esempio G.F. D'ARONCO, *Pasolini riveduto e corretto*, Roberto Vattori editore, Tricesimo, 1990.

16. Vedi P.P. PASOLINI, *Il cinema in forma di rosa*, a c. di L. De Giusti, Pordenone 1979.

parla appunto di un sogno, de *Il sogno di una cosa*. Viene spontaneo chiedersi che cos'è quella *cosa*, quella che i ragazzi della bassa friulana sognano, quella che, in definitiva, tutti gli uomini sognano. Essendo le parole del titolo tratte da una frase di Marx, si può pensare che la *cosa* possa essere il comunismo. Ma questi ragazzi hanno passato qualche tempo nella Jugoslavia comunista<sup>17</sup> e hanno toccato con mano che la *cosa* non può essere quella. Potrebbe essere l'emancipazione dell'uomo, la conoscenza, la libertà. Potrebbe perfino essere, per Pasolini poeta, la lingua, quella lingua pura e incontaminata che egli trovò per i suoi esordi poetici nel friulano di Casarsa e che ripudiò poi quando si rese conto che nemmeno il Friuli era più quello, snaturato dalla Storia che, nella fattispecie, aveva assunto le sembianze del consumismo. Oppure potrebbe essere, perché no? quella che noi, in questa chiacchierata, abbiamo chiamato autocoscienza. Chissà!

Nel momento più alto del romanzo, Eligio, il contadino che a gran fatica è riuscito a capirci qualcosa in questo mondo così complicato, arriva alla fine dei suoi giorni:

Puntò ad un tratto un dito verso il Nini, ma il braccio gli ricadde subito, mentre nuovamente diceva, gemendo, delle parole senza senso. — Una cosa — pareva dicesse — una cosa! — E accennava, come ammiccando, a qualcosa che sapevano bene lui il Nini, e Milio. Ma non parlava, non riusciva a dire che cosa fosse. Ce l'aveva negli occhi. Non sarebbe riuscito a dirlo nemmeno quand'era forte e pieno di vita, figurarsi se riusciva a dirlo adesso che stava morendo<sup>18</sup>.

17. Pasolini apre qui uno squarcio sulla tristissima vicenda dei cosiddetti monfalconesi, comunisti italiani emigrati volontari in Jugoslavia a costruire il socialismo, fedeli a Stalin e perciò perseguitati da Tito, rinnegati dall'Italia ufficiale perché comunisti, dai comunisti italiani perché estremamente scomodi. Vicenda, peraltro, quasi universalmente ignorata; solo qualche anno fa ne ha parlato Claudio Magris in *Microcosmi*.

18. P.P. PASOLINI, *Il sogno di una cosa*, cit., p. 209.



IL CAPITANO SPAVENTO. NAPOLITANO.  
Miles inter histrionica gloriofus,  
Plautus in Milit. glor. I. j.

*Hiccine Achilles est, inquit, tibi?*  
*Immo ejus frater inquam - - - - -*

Capitan Spavento, acquaforte e bulino, XVIII secolo, Roma, Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo

# *La morte sta anniscosta in ne l'orloggi*

## Meccaniche barocche e orologiai metafisici nell'opera di Belli

DI ELIO DI MICHELE

Mio carissimo figlio

Il giorno 12 corrente è il tuo compleanno. Nella prossima domenica a un'ora di notte tu termini l'anno undecimo della tua vita e comincia il decimosecondo. Vedi, Ciro mio, come fugge il tempo! A te ancora non pare così, perché i fanciulli, spensierati per natura, non pongono mente a quel che significa una girata d'ago sul quadrante di un orologio; e perché sul bel principio della loro carriera non par loro poter vedersene la fine. Ma tutto ha termine, Ciro mio, e lo avrà anche il Mondo. Non vedi te che a forza di anni, di mesi e di giorni il Mondo si è già invecchiato di circa sei secoli? E i giorni, che formavano quei mesi e quegli anni, di che sono essi stessi composti? Di ore: di minuti. Quanto dura un minuto? Sessanta battute di polso. Come il tempo è veloce! Hai tu mai osservato una mostra che avesse la lancetta dei minuti secondi? Ogni oscillazione del pendolo ne fa saltare uno! Nulla è più proprio a far meditare l'uomo sulla fugacità della vita quanto uno di simili orioli... Con molta sapienza è stato rappresentato il tempo sotto le forme di un vecchio, stante l'età che ha percorso: alato per indicare la celerità sua; armato di falce, onde simboleggiare la distruzione da lui portata a tutte le cose; e munito di un orologio a polvere, perché siccome gli atometti o granellini dell'avena cadono dal recipiente superiore a quello inferiore, nella stessa maniera gli enti creati precipitano nel nulla per non rialzarsene più. La Provvidenza così ha voluto; e niente di ciò che

ebbe principio può essere eterno, fuorché le anime coi loro meriti e demeriti...<sup>1</sup>

Così scriveva Belli in data 9 aprile 1835 al figlio Ciro, studente a Perugia, per il giorno del suo dodicesimo compleanno. Chiosa perentoriamente il Cagli: «questo passo non è che la *trascrizione della meditazione* contenuta nel celebre sonetto *La Golaccia* (1341), il che fa pensare che il meccanismo degli orologi esercitasse una specie di *fascino sinistro* sul poeta» (CAGLI 1972, p. 30).

Per verificare quanto sia densa di conseguenze questa osservazione, mettiamo subito a confronto i due testi:

Quann'io vedo la ggente de sto Monno,  
che ppiù ammuchia tesori e ppiù ss'ingrassa,  
più ha ffame de ricchezze, e vvò una cassa  
compagna ar mare, che nun abbi fonno,  
dico: oh mmandra de scechi, ammassa, ammassa,  
sturba li ggorni tui, pèrdesce er sonno,  
trafica, impiccia: eppoi? Viè ssignor Nonno  
cor farcione e tte stronca la matassa.  
La Morte sta anniscosta in ne l'orloggi;  
e ggnisuno po' ddì: ddomani ancora  
sentirò bbatte er mezzogiorno d'oggi.  
Cosa fa er pellegrino poverello  
ne l'intraprenne un viaggio de quarc'ora?  
Porta un pezzo de pane, e abbasta quello<sup>2</sup>.

Nella lettera tornano, in maniera quasi identica, immagini e fantasmi che, sebbene non siano gli unici, come potrebbe far intendere il Cagli, danno tuttavia una forte valenza a tutto il testo:

1. G.G. BELLI, *Le lettere*, a c. di G. Spagnoletti, 2 voll., Milano, Cino del Duca, 1961, pp. 332–333.

2. G.G. BELLI, *Poesie romanesche*, a c. di R. Vighi, 10 voll., Roma, Libreria dello Stato, 1988–93. Sonetto 1341. La numerazione dei *Sonetti* fa riferimento a questa edizione, ripresa con qualche lieve correzione in G.G. BELLI, *Tutti i sonetti romaneschi*, a c. di M. Teodonio, 2 voll., Roma, Newton Compton, 1998 (d'ora in poi citato TEODONIO 1998). Nel *De miseria humanae conditionis sive De contemptu mundi*, di Lotario di Segni, futuro Innocenzo III, ma anche in altri testi della patristica medievale, «er monno» (*mundi*) è inteso, nell'accezione tipicamente giovannea, come luogo di perdizione e di peccato — da GIBELLINI 1974, *La vita dell'omo' e il quaresimale del Belli*, pp. 195–222. Anche nel vocabolario belliano questo termine ricorre molto frequentemente ad indicare la parte non spirituale, degna di disprezzo (*contemptu*) della vita, secondo le direttive del Catechismo controriformista di San Roberto Bellarmino.

quello che rimane nella nostra memoria ad una prima lettura è la figura della Morte nascosta come un ladro tra le ruote dell'orologio<sup>3</sup>, pronta a rapire la vita agli uomini troppo sicuri del loro futuro.

Ora *La Golaccia*, meditazione<sup>4</sup> trascritta in forma di lettera, è del 27 ottobre 1834, appena sei mesi prima di quella, e dunque una continuità di temi è più che evidente. Ciò che però più colpisce è la corrispondenza, negli anni, tra i testi in lingua e quelli in romanesco, e la maniera in cui Belli li sviluppa. È forte una traccia, non tanto occulta, dei diversi modi di poetare o, per restare alla *Lettera a Ciro*, semplicemente di scrivere. Ma perché poi meravigliarsene più di tanto, considerando quanto l'angoscia della morte e del tempo che passa<sup>5</sup> occupasse i pensieri di Belli? Come per altre sue nevrosi la poesia, romanesca e non, rumina per anni gli stessi temi e vi torna maniacalmente, alla ricerca di una soluzione impossibile, perché per il cristiano e pessimista Belli la Morte (il male) non può essere sconfitta. La scrittura italiana non appare dunque così

3. *Apocalisse*, 16, 15: «State attenti, però: Il Signore dice: 'Io vengo all'improvviso, come un ladro (ecce venio sicut fur)'\», *La Sacra Bibbia* 1974, p. 1241. La clessidra (etimologicamente) ruba l'acqua, come il ladro — Tempo ruba la vita.

4. Vedi la nota 4, ma anche il sonetto *Meditazione*, 756: «ppe via che Ccristo cuanno nun sputate/ viè ccome un ladro e vve se porta via», traduzione quasi letterale, e con sproposito linguistico tipico del Belli, di «anche voi tenetevi pronti, perché il Figlio dell'uomo verrà nell'ora che non pensate (et vos estote parati quia, qua hora non putatis, filius homini venit), Lc., 12, 40», *La Sacra Bibbia* 1974, p. 1043. Cristo è il ladro che ruba la vita agli uomini!

5. Cfr. GIBELLINI 1974, p. 200: «Giova...rammentare quanto Belli 'sentì' come pochi altri il fluire del tempo nel naturale alternarsi delle stagioni e ancor più nella ciclica vicenda dell'anno liturgico»; CAGLI 1972, p. 28: «una delle sue ossessioni è il tema del tempo che passa inesorabile... con l'idea della morte imminente»; e VIGOLO 1963, I, pp. 182-190; II, pp. 292-298, «Il senso della morte». «Che cos'è ... il tempo per Belli?», si chiede nel suo fondamentale libro SAMONÀ 1969, pp. 106-107: «Una spada di Damocle, o meglio una lima che rosica 'sordo sordo' e 'assottijja' la vita dell'uomo» (*La monizzazione*, 1005); «È l'eterno complice della morte, la quale infatti si nasconde nell'abitazione del suo alleato» (*La Golaccia*, 1341); «È la macchina inesorabile che, per conto del destino, attrae e, nel suo sempre eguale moto, irretisce e stritola l'uomo, come ci dice il famosissimo caffettiere» (*Er caffettiere fisolofo*, 815); «È un ciclo che coglie l'uomo ad ogni generazione, facendogli compiere corsi e ricorsi sempre eguali» (*La vita dell'omo*, 781). Su Belli e S. Agostino vedi anche quanto scrive GIBELLINI 1974, p. 213: «ecco il tempo-orologio; ecco il tempo-ordigno di agostiniana tradizione», che cita anch'egli, dal sonetto *La monizzazione* (1005), la terzina «Er tempo, fijja, è ppeggio d'una lima (l'ordigno!)/ Rosica sordo sordo e t'assottijja,/ che gnisun giorno sei quella de prima». E vedi inoltre Appendice I.

lontana da quella romanesca, almeno per quanto riguarda le tematiche generali, con buona pace di una divisione netta tra il poeta in lingua e quello in dialetto. Se alcuni testi sono trascrizioni in italiano di temi bassi, è però vero anche il contrario; e nelle opere del Nostro si possono individuare molti esempi di questo suo *modus operandi*. Il fatto è che le famigerate doppiezza o complessità di Belli non consistono soltanto nella contraddizione insanabile delle sue numerose visioni nella realtà, quanto anche nelle differenti prospettive che egli utilizza per risolvere poeticamente la materia affrontata. Se Belli appare molteplice, più che doppio, lo è perché utilizza molte «figure»<sup>6</sup>, molte facce diverse e contrastanti, molte «maschere sur gruggno» attraverso le quali «armeno po' ddi la verità»<sup>7</sup>, in luoghi (lo Stato pontificio di metà dell'Ottocento) e condizioni (il potere temporale) nei quali nascondersi è molto difficile. E infine: se la *Lettera a Ciro* è la trascrizione in prosa della *Golaccia*, quest'ultima potrebbe essere anche la rimodulazione, fatta eccezione per la terzina di *orologeria barocca*, di due passi del Vangelo di Matteo: quello (Mt, 6, 19–21) che invita a non accumulare ricchezze «in questo mondo. Qui i tarli e la ruggine distruggono ogni cosa e i ladri vengono e portano via. Accumulate piuttosto le vostre ricchezze in cielo. Là,

6. Penetrante, sulla figura belliana, di M. MANCINI, *Come un zan Giobbe immezzo ar monnezzaro*, Roma, Aracne, 2004, pp. 130 e segg.

7. TEODONIO 1998, sonetto 1966, *Perzona che lo po' sapé*. Vedi anche quanto scrive VIGHI (in *Belli italiano*, 1975, I, p. XI e passim): «Non si può continuare a discettare sul mondo poetico dei Sonetti Romaneschi come di cosa a sé, quasi avulsa dall'intera personalità del loro autore. Un 'mondo poetico' dei Sonetti non esiste che come parte del mondo poetico del non se ne conoscono tutte le parti. Ora, la poesia italiana del Belli, anche se qualitativamente non regge a Belli: e non si può comprendere a fondo una parte se non se ne conosce il tutto, né si può ricostruire il tutto se confronto con quella vernacola, di quel mondo poetico ancora da ricomporre costituisce una documentazione importantissima, e non soltanto perché ce ne presenta non pochi aspetti rimasti estranei ai Sonetti Romaneschi... ma anche perché ci offre numerosissimi punti di contatti tematici, metrici e linguistici con i Sonetti stessi»; inoltre di MEROLLA 1997, p. 172, le pagine relative all'ironia (*aironèia*) belliana, intesa anche come dissimulazione, finzione, sdoppiamento; e di FASANO 1991, le pp. 91–112. Infine di VIGOLO 1963, I, p. 77, la convincente definizione — che utilizza paradossalmente, conoscendo l'ottica idealista del critico, un vocabolario scientifico — dell'operare di Belli: «La sua orbita poetica può essere con molta verosimiglianza paragonata a un'ellisse di cui la lingua e il romanesco occupano i due fuochi». Ma «sull'inclinazione scientifica» del Poeta vedi I, pp. 76–77; e II, pp. 36–37.



i tarli e la ruggine non le distruggono e i ladri non vanno a rubare. Perché dove sono le tue ricchezze, là c'è anche il tuo cuore»; e l'altro (Mt, 6, 25–34) che sollecita gli uomini a non preoccuparsi «troppo del mangiare e del bere che vi servono per vivere, o dei vestiti che vi servono per coprirvi. Non è forse vero che la vita è più importante del cibo e il corpo più importante del vestito? Guardate gli uccelli del cielo: essi non seminano, non raccolgono e non mettono il raccolto nei granai: eppure il Padre vostro che è in cielo li nutre! Ebbene, voi non valetе forse più di loro? E chi di voi con tutte le sue preoccupazioni può vivere un giorno più di quel che è stabilito?» e passim<sup>8</sup>. È da notare innanzitutto il forte contrasto tra la prima e la seconda terzina: l'una tragica, tombale, definitiva; l'altra ariosa, utopica, fiduciosa nella Provvidenza, di una leggerezza inconsueta nell'opera di Belli: indicazioni pratiche per seguire una forma di *paupertas* francescana? Accettazione di una cosciente «dinamica del provvisorio»? Critica *ante — litteram* del consumismo moderno? Riproposizione in chiave cristiana del *Carpe diem* oraziano? Atteggiamento antimaterialistico? Primi e incerti passi verso forme di biasimo anticapitalistico? Vita come viaggio provvisorio? Invito a una pratica veramente evangelica e a considerare centrale ogni «poverello»,

8. Né è da escludere un forte richiamo almeno ai primi versetti del *Qoelet* (o *Ecclesiaste*), I, 2 — libro della Bibbia, come quelli di *Giobbe* o dei *Salmi*, molto amato anche da Leopardi — quando il profeta proclama: «Vanità delle vanità, dice Qoelet, tutto è vanità. / Quale utilità ricava l'uomo da tutto l'affanno/ per cui fatica sotto il sole?», *La Sacra Bibbia* 1974, p. 628.

9. Il MARINO, in un breve componimento intitolato semplicemente *Oriuolo*, scrive: «gli amorosi affanni/ sembran ore, e son anni», (*Marino e i marinisti*, 1954) da affiancare a questa interessante annotazione del VIGHI: «Sul tempo e gli orologi, motivo stupendamente usato nel sonetto — capolavoro *La golaccia*, v'è un appunto nel f. 32 v., che, se interpretato tutto unito, ha un singolare sapore di modernità per la estrema concisione fantastica e la forza espressiva: 'Sò anni — secoli/ tre ore d'orologio'» (*Belli romanesco*, 1966, pp. 255–256). Il frammento non è lontano concettualmente da «un viaggio (inteso come vita) de quarc'ora» del sonetto. Secondo l'ipotesi di VIGOLO 1963, II, p. 292, è evidente «la derivazione dalla Lettera XIV di San Girolamo ad Heliodorum: 'Nolo te antiquate peregrinationis terreat difficultas... dives est qui cum Christo pauper est'». Oppure è «intima affermazione di uno spirito libero che basta a se stesso e supera il piano dell'"homo oeconomicus"» (ibidem, p. 293); o anche visione Zen, «a togliere», della pesantezza della vita, da accostare all'idea di rinuncia del superfluo o di accettazione francescana della frugalità di Cristo, fidando completamente in Lui?

contro le storture e le ambiguità che si sono sovrapposte nella storia della Chiesa<sup>10</sup>?

Ripercorrere un cammino fatto, come si vedrà, di esempi episodici, ma collegati strettamente tra loro e che si ripresenteranno fin negli ultimi anni della sua vita, è il modo migliore dunque per permettere che venga allo scoperto quella intertestualità sollecitata da Belli stesso nella notissima pagina dell'*Introduzione* ma che evidentemente esce dall'orbita dei soli *Sonetti* per interessare anche le poesie e gli altri testi in lingua o in romanesco<sup>11</sup>.

Tra il 1816 e il 1827 è databile questa ottava in settenari, dal titolo *Il Tempo*:

O veglio, che la falce  
 sovra ogni cosa adopri,  
 la ignuda tu discopri  
 proscritta verità.  
 Per te si scorge alfine  
 il generoso e il vile,  
 si fa il superbo umile  
 l'altier umil si fa<sup>12</sup>.

10. «La carità cristiana è una busciarda./ Cqua cchi ha, è; e cchi nun ha, Pasquale,/ ar monno d'oggi d' mmanco se guarda», in TEODONIO 1998, *Le funzioni de Palazzo* (1744).

11. Ma vedi nota 8. Il testo della lettera e la notazione del Cagli ci inducono tuttavia, prima di affrontare ancora più in dettaglio i punti nodali di questa trattazione, ad almeno una necessaria considerazione preliminare: mettere in rilievo, una volta di più, quella che un critico ha chiamato «l'ossessione pedagogica» — in TEODONIO 1998, commento al sonetto *Li conziiji de mamma* (56) — esercitata per tutta la vita da Belli, oltre che in ambito molto più vasto, in particolare verso il figlio unico e amatissimo, a volte però, come in questo caso, con esiti (anche) letterari esasperati, angosciosi e francamente banali, tenuto conto della parallela, e quanto più significativa, produzione in romanesco. Come potrebbe infatti un ragazzo di dodici anni — ma il poeta sembra esserne perfettamente cosciente, quando disegna sommariamente una psicologia di fanciulli — accettare argomentazioni così pessimistiche e proprie di un uomo ossessionato dall'idea di morte, come lo fu Belli per tutta la sua esistenza? Questo continuo e reiterato intento educativo è evidente non solo nelle lettere e negli scritti italiani approntati specificatamente da Belli per una formazione culturale più ampia possibile del ragazzo, ma anche nei registi e nelle trascrizioni di opere di ogni genere che si possono leggere nello Zibaldone belliano (vedi la notazione di FASANO 1991, alla p. 123: «è noto che il materiale erudito accumulato nello Zibaldone era destinato all'educazione del figlio»). Vedi però l'*Introduzione* di LUTTAZI 2005, che sulle finalità soprattutto pedagogiche del testo rettifica in parte le conclusioni dei critici precedenti).

12. *Belli italiano*, 1975, I, p. 777.

Il «veglio» con «la falce» sarà «ssiggnor Nonno cor farcione»<sup>13</sup> del sonetto *La Golaccia* di qualche anno più tardi — e il «vecchio... alato..., armato di falce» e «munito di un orologio a polvere» nella *Lettera a Ciro* (ma anche la «Commaraccia secca che arza er rampino»<sup>14</sup> — la falce — del sonetto *Er Tisico*, 711). Le trascrizioni di cui parlava Cagli avverranno dunque a distanza di tanto tempo, qualche volta dalla lingua al dialetto, ma poi, come visto, di nuovo dal dialetto alla lingua, in uno scambio osmotico continuo e dinamico, ritmato da temi, angosce, termini ricorrenti nel corso degli anni di produzione poetica, epistolare o prosastica.

Nella lettera, come negli altri due testi, Belli ripropone dunque questa iconografia della Morte profondamente controriformistica e tipicamente barocca: il «vecchio alato con la falce», naturalmente; ma poi anche vari tipi d'orologio (o *oriuolo*): il *pendulo* e *l'orologio a polvere* (la clessidra), perciò, con la corrispondente nomenclatura tecnica: la *lancetta*, *l'ago*, la *mostra* (il quadrante), la *suoneria*, le *ruote*, le *sfer*e, le *battute*... Tutto l'armamentario terrifico dell'immaginario barocco<sup>15</sup> che il cittadino romano e i molti pellegrini in visita nella Città eterna potevano vedere, e dunque temere, nelle chiese<sup>16</sup>. Una cultura della Morte, del terrore nei riguardi della Morte,

13. Che è il Crono «dai pensieri scaltri» della mitologia greca, munito del suo falchetto in acciaio (*harpe*) con il quale evira Urano: «Con la castrazione di Urano» (il cielo), «avvenuta su consiglio e grazie all'astuzia della madre» (Gea, la terra), «Crono segna una tappa fondamentale nella nascita del cosmo. Separa il cielo e la terra. Crea tra cielo e terra uno spazio libero... Da un lato, lo spazio si è aperto, ma anche il tempo si è trasformato». In J.P. VERNANT, *L'universo, gli dèi, gli uomini*, Torino, Einaudi, 2000, p.14. Anche in Belli la tecnica della mitopoiesi è l'estremo mezzo per tentare inutilmente di sconfiggere la Morte.

14. Che, secondo MUSCETTA 1961, p. 456, si può anche identificare con lo «scheletro della Chiesa omonima» (Santa Maria dell'Orazione e Morte) «di via Giulia» (ma vedi la nota seguente).

15. TEODONIO 1998, commento al sonetto: «La meditazione sulla morte, e sul suo eterno alleato, il Tempo, trasforma in parole di classica compostezza e di essenziale forza evocativa quella presenza costante e ossessionante del 'memento mori' delle chiese romane lastricate di tombe, dei monumenti funebri, degli scheletri, delle clessidre, degli orologi su cui si costruisce tanta parte dell'arredamento urbano della città e dell'immaginario barocco». Per GIBELLINI 1974 *La vita dell'omo* (781) è il testo esemplare per quella che il critico in varie parti chiama la «meditazione barocca» di Belli sulla Morte, che con diversa prospettiva anche Vigolo affronta frequentemente nella sua opera.

16. Oltre al commento della nota precedente, vedi VIGOLO 1963, I, p. 186: a Roma le chiese sono un «vero museo macabro e satanistico» e Belli ne utilizza la forte carica terrificata perché si manifestino in tutta la loro espressione di «mostra del Seicento, una mostra del gusto funebre che la Controriforma e il barocco

che accompagnava il cristiano romano dalla «cuna alla tomba»<sup>17</sup> e ne ricattava ogni altra possibilità di vivere serenamente la fede<sup>18</sup>. E in quest'iconografia ogni tipo di meccanismo misuratore del tempo riveste grande importanza, oltre che nell'immaginario collettivo della popolazione romana, anche in quello di Belli, che della plebe di Roma vuol fare il monumento, ma che è, egli stesso, perennemente immerso in quest'angoscia. Perciò doppia e coincidente ossessione: quella del poeta e l'altra, quella dell'oggetto della sua poesia, il popolo romano.

Per continuare poi nelle nostre esemplificazioni, e non necessariamente in ordine temporale, Belli poeta in lingua il 10 febbraio 1858 nell'ultimo verso del sonetto *La età*, dedicato all'invecchiare, dirà che l'esistenza umana (*La vita dell'omo!*) è scandita «tutta a colpi di pendulo d'oriuolo» (*Belli italiano*, 1975, I, p. 652). E poco tempo prima, il 30 ottobre 1857, in una delle ottave de *La lucerna*, il «poeta, sessantaseienne, considerando l'avvicinarsi della morte con ammirevole serenità, quasi con distacco» (*Belli italiano*, 1975, I, p. 599), aveva paragonato se stesso a un orologio ormai malmesso e impedito da qualche sporcizia nei meccanismi che per di più non hanno più la «gagliardia» di una volta:

Or, sì invariabil nella vita mia  
il corso di quel Sol va misurato,  
che osservandomi in casa o per la via

orchestrarono in effetti da teatro d'opera tenebrosa, creando un vero 'stil macabro'. E in II, p. 297: «Questo sonetto (*San Vincenz'e Ssatanassio a Trevi*, 1531) esprime come pochi altri quel gusto particolare del funebre che il Seicento e il barocco spinsero a effetti di teatro macabro, come... nel sonetto *Er cimiterio de la morte* (582)» — e nel successivo, *Er cimiterio in fiocchi* (583). Da non dimenticare inoltre quanto affermato da GIBELLINI 1991 nel suo commento a *La Golaccia* sull'importanza della «metafora dell'orologio... ancor viva nella predicazione ecclesiastica». E va sottolineato che molti dei poeti barocchi di cui si parlerà in seguito erano ecclesiastici e predicatori.

17. Si legga di G. MARINO in *Marino e i marinisti*, 1954, il sonetto *Tratta delle miserie umane* (dalla raccolta *Parnaso italiano*) e i collegamenti con *La vita dell'omo* così ben analizzati in GIBELLINI 1974, pp. 195–222. (Vedi Appendice II).

18. Nella descrizione del trasporto funebre della Principessa Buoncompagni, STENDHAL annota queste terribili parole: «La Chiesa cerca tutti i modi per accrescere l'orrore della morte. C'è riuscita, almeno per quanto mi riguarda» (e chi scriveva era, notoriamente, ateo). Sta in: STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, Paris, Calman Levy, s. d., pp. 303–311. Vedi anche la nota 13 e i sonetti cimiteriali della nota 14.

potrei servir d'oriuolo al vicinato.  
 Ma le molle non han più gagliardia,  
 è nelle ruote un qualche sconcio entrato,  
 e ogn'istante che scorre èmmi un presago  
 che in sul quadrante mi si arresti l'ago<sup>19</sup>.

A noi però sembra più interessante e maggiormente connotata la variante rifiutata:

Ma fracassata ho già la soneria  
 e nelle ruote è qualche sconcio entrato  
 e temo che la morte ad ogni istante  
 mi arresti la saetta in sul quadrante<sup>20</sup>

che è omologa alla terzina della *Golaccia*, ma tanto più all'ultimo testo compiuto lasciatoci dal Belli romanesco e che il poeta scrive nel 1851 «incastonandolo in una lettera a Cencia»:

Alla Nobile

Riconosco la mia pigrizia, la confesso, eppure non penso affatto a correggermene, persuaso della inutilità del tentativo in una età nella quale tutto ciò che possa un uomo fare di meglio è prepararsi pel più o meno prossimo termine della vita<sup>21</sup>, avendo il vecchio molto maggior motivo che non il giovane [e qui torna quanto scriveva al figlio Ciro] di tener sempre sugli occhi la sentenza di un poeta popolare di Roma:

La morte sta anniscosta in ne l'orloggi  
 pe' ffermavve le sfere immezzo all'ora;  
 e gnisuno po' ddi: ddomani ancora  
 sentirò bbatte er mmezzogiorno d'oggi<sup>22</sup>.

19. *Belli italiano*, 1975, I, pp. 595–599.

20. Ma vedi il ribaltamento in positivo del rapporto vita — morte — orologio nel testo del Busenello *Sopra gli orologi*: «mal custodita/ dagli orologi suoi la vita more» (Appendice III).

21. «L'onor der monno? e cche ccos'è st'onore?/ Foco de pajja, vento de scorregge./ Er tutto è nun tremà quanno se more», scriverà Belli in data 29 aprile 1834 (TEODONIO 1998, *La buona nova*, 1254), terzina che appare come evidente parafrasi di molte parti del *Qoelet*.

22. G.G. BELLI, *Lettere a Cencia*, a c. di M. Mazzocchi Alemanni, 2 voll., Roma, Banco di Roma, 1973–1974, II, lettera del 15 dicembre 1851. Commenta il curatore: «Nel testo de 'La Golaccia', datato 27 ottobre 1834, la quartina si è trasformata in terzina, caduto il secondo verso, con un esito assai più intenso: 'La Morte sta...' È singolare che nel 1851 il Belli citasse il suo testo di diciassette anni prima, con la variante aggiuntiva».

Una «compiuta quartina a rime incrociate» (GIBELLINI 1974, p. 197), perfetta e definitiva, ritmata dai rintocchi delle campane a morto, si direbbe, che ad ogni rilettura dà i brividi, di una sua severità epigrammatica, buco nero in cui si concentra, al termine della produzione poetica, tutta la poesia romanesca dei *Sonetti*. È un caso che i quattro versi, «autonomo componimento», non più frammento, ma testo completo e con vita propria — «l'orologeria barocca» —, con l'ultimo sonetto alla futura nuora Cristina Ferretti — «l'eco di Giobbe» —, rischino di apparire come «due schegge affini, l'ultima scia della galassia belliana» (GIBELLINI 1974, p. 198-99) e della sua sterminata opera? Una scheggia però che ormai fuoriesce da quella galassia come un nuovo pianeta che è appena nato dal Big Bang di tutta la massa incandescente dei *Sonetti*, ma che è inoltre una dimostrazione dell'abbandono definitivo di quel mondo. È poi un caso che la quartina sia una definitiva meditazione sulla Morte — e sul Tempo, suo fratello<sup>23</sup> — per un uomo da sempre ossessionato dalla stessa? Di tutti i temi, gli spunti, le possibilità Belli sceglie, come cosciente *explicit* della sua opera in dialetto, proprio quello. E ci chiediamo ancora: perché Belli non utilizza la variante, che a nostro giudizio è più bella ed espressiva della versione poi data alle stampe? Pensa forse che sia troppo vicina al modo romanesco — «e nelle ruote è qualche sconcio entrato»/ pe ffermavve le sfere immezzo all'ora» — che ha ormai abbandonato e rifiutato, come spiegherà in dettaglio nella *Lettera al Principe Gabrielli*, che è del 1861, motivando coerentemente il suo deciso 'No' a tradurre in vernacolo il Vangelo di Matteo?

Questa serie di domande può trovare una risposta nell'analisi dei diversi filoni di pensiero che Belli accumula negli anni da diverse fonti e che si intersecheranno fino a dare una variegata immagine della sua esperienza poetica.

23. «Il Tempo non è che l'esecutore continuo dell'opera della Morte», afferma VIGOLO 1963, I, p. 185. Vedi anche nell'Appendice IV quanto scrive C. LEVI nella sua *Introduzione alla Vita e opinioni di Tristram Shandy* di L. STERNE, Milano, Mondadori, 1974) su Morte, Tempo e digressioni. Si possono notare a questo punto, e molto sommariamente, l'incongruenza e il paradosso logico di un tempo ciclico e di tradizione vichiana che ritorna ossessivamente su se stesso, in una confusione ricercata di passato, presente e futuro — «sentirò bbatte er mmezzoggiorno d'oggi», cioè di ieri —, insostenibile in una visione lineare, razionale o teleologica del tempo stesso (ma vedi anche Appendice VII).

*Er caffettiere fisolofo* (815)

L'ommini de sto Monno sò ll'istesso  
 che vvaghi de caffè nner maschinino:  
 c'uno prima, uno doppo, e un antro appresso,  
 tutti cuanti però vvanno a un distino.  
 Spesso muteno sito, e ccaccia spesso  
 er vago grosso er vago piccinino,  
 e ss'incarzeno tutti in zu l'ingresso  
 der ferro che li sfraggne in porverino.  
 E ll'ommini accusi vviveno ar Monno  
 misticati pe mmano de la sorte  
 che sse li ggira tutti in tonno in tonno;  
 e mmovennose oggnuno, o piano, o forte,  
 senza capillo mai caleno a ffonno  
 pe ccascà nne la gola de la Morte.

Il sonetto, datato 22 gennaio 1833, dunque di circa due anni anteriore alla *Golaccia*, sebbene non rientri specificatamente tra quelli dedicati agli orologi — ma pur sempre di congegni meccanici, di macchine, di *ordigni*<sup>24</sup> si tratta — è, con l'altro, il testo più rappresentativo di questo discorso. A esso si deve applicare — oltre a quanto affermano, almeno per una volta concordi, Giorgio Vigolo e Carlo Muscetta, che «l'immagine del caffettiere è un po' barocca» (SAMONÀ 1969, p. 44) — quello che scrive Marcello Teodonio alla fine del suo commento: «Il punto centrale del percorso è ai versi 7–8» (ma anche al 6) «dove l'allitterazione in r esprime immediatamente l'opera terribile del meccanismo della vita» (TEODONIO 1998)<sup>25</sup>. Orologi e macchinino: meccanismi apparentemente perfetti che però possono essere bloccati da un ben più potente congegno tritatutto: la vita, appunto. Ricordiamo almeno la continuità tra i

24. Che l'orologio sia non solo un meccanismo, una macchina, ma anche un «ordigno inquieto» o addirittura un sistema filosofico, lo si può ricavare, tra le altre, dalla lettura intrigante del bel libro di BONITO 1995. Si legga anche, per una ulteriore connessione filosofica tra due autori così diversi come il romano e l'inglese (ma si sa quanto Belli apprezzasse l'opera di Shakespeare), cosa scrive GIBELLINI 1974, pp. 209–210: «Il brano di Shakespeare», (*As you like*, atto II, sc. VII. Vedi Appendice V), «di un autore cioè ben noto a Belli, cade in un contesto di altre tangenze belliane: il pazzo va filosofando tenendo in mano l'orologio che risuonerà nella *Golaccia*, ma anche nei versi in lingua del Nostro, là dove scandisce la vita umana 'tutta a colpi di pendolo d'oriuolo'».

25. Notevoli anche, secondo BONITO 1995, pp. 107–108, i punti di contatto tra i «rotismi acustico — visivi di Ciro di Pers» (soprattutto in *Orologio da rote*, Appendice VI), «quelli del Paoli, fino a quelli stremi, rigidi e feroci del Frugoni» (de *Il Tempo*, in Appendice VI bis), e l'allitterazione in r di cui parla Teodonio stesso.

versi finali del *Caffettiere fisologo* (815): «pe ccascà nne la gola de la Morte» e quelli de *La vita dell'omo* (781): «viè la Morte, e ffinisce co l'inferno»<sup>26</sup>; l'affermazione tragica de *La Morte co la coda* (2170): «la Morte è un passo che vve ggela er core»; e la ripresa nella prima terzina de *La Golaccia* (1341), con quella stessa «Morte» che «sta anniscosta in ne l'orloggi», in un corto circuito che ci rende finalmente chiaro cosa intendesse Belli quando parlava nell'*Introduzione* del «filo occulto della macchina». Della macchina!

Da dove deriva dunque Belli questo “fascino sinistro” per gli orologi?

Le strade da percorrere sono molteplici.

Anche una superficiale indagine degli *Indici* dello Zibaldone belliano (LUTTAZI 2005) ci indica con molta chiarezza quanto il poeta fosse affascinato dal mondo delle scienze e della tecnologia, in particolare quella meccanica. Le opere italiane o straniere copiate, *in toto* o in parte, gli «estratti», le sintesi (i «ristretti», come li chiama Belli), i regesti preparati meticolosamente nelle pagine dei suoi brogliacci, spesso però con metodo apparentemente confusionario e nozionistico, come crudo accumulo di notizie (ma vedi anche la nota 10), evidenziano una passione universalistico-enciclopedica (e tipicamente barocca) mai sopita<sup>27</sup>, che va sì a scapito di una più ampia, coerente e articolata nozione di cultura che in altri modi e luoghi appassionatamente Belli coltiva — e basti qui citare solo l'amore per i classici o l'estrema attenzione alle leggi della metrica e della rima —, ma che gli permette di ave-

26. Sui due sonetti vedi il commento magistrale di GIBELLINI 1974, in particolare alle pp. 211–213.

27. È molto verosimile che Belli, che aveva compiuto i suoi primi studi presso il Collegio Romano, sia venuto a conoscenza dell'opera dell'enciclopedico, controriformista e barocco gesuita Athanasius Kircher (1602–1680), insegnante in quell'Istituto, grande studioso di vari campi scientifici e autore di una *Ars magna lucis et umbrae*, sulla gnomonica o arte della costruzione delle meridiane solari. Durante questi studi Belli aveva anche scritto diverse *Dissertazioni* a carattere scientifico, che anche se molto scolastiche e di poco spessore sul piano letterario o speculativo, tuttavia danno un'idea dei precoci interessi del poeta in alcuni settori della scienza (su luce, colore, metalli, zolfo, digestione e respirazione, ossigeno, ecc.). Alcuni titoli: *Dissertazione intorno la natura e l'utilità delle voci; Dissertazione sul diamante composta e recitata da G. Belli nella cattedra fisico-chimica della Università del Collegio Romano il dì 19 aprile 1812* (titoli tratti dal fondo belliano della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele di Roma). Vedi in particolare di G. IANNI, *Belli e la sua epoca*, 3 voll., Milano, Cino Del Duca, 1967.



re sottomano le più importanti scoperte scientifiche del periodo e le loro applicazioni pratiche.

Guido Almansi, in un breve ma denso saggio su *Belli e la scienza*, ci elenca con il suo consueto stile caustico (anche verso Carlo Muscetta e la sua scuola che privilegiavano il lato illuministico — volterriano, e dunque fundamentalmente scienziato, di Belli, con le note conseguenze teoriche) alcuni dei campi del sapere scientifico ai quali durante la sua vita il Poeta s'interessò (secondo il critico in maniera nel complesso superficiale): «Abbiamo anche qui un po' di tutto nell'area delle materie scientifiche, dalla geologia alla teoria fisica dei colori, dalla geografia universale alla varietà dei marmi, dagli studi sui metalli a quello sul Dagherrotipo» (ALMANSI 1976, pp. 700–707) e sulla fotografia in generale.

E Marcello Teodonio nel commento ad alcuni sonetti, con ben altra ottica, mette in rilievo questi molteplici interessi tecnico — scientifici e la favorevolissima maniera di porsi da parte di Belli di fronte a queste problematiche, contro l'atteggiamento di molti dei suoi attori, non solo appartenenti al popolo<sup>28</sup>, che non le valorizzavano o che erano addirittura acerrimi critici e nemici di ogni forma di modernità. Alcuni esempi:

Nelle sue carte si evidenzia il suo costante straordinario interesse per le questioni della scienza e della tecnologia (dall'ottica all'urbanistica, dall'organizzazione degli impianti industriali ai mezzi di trasporto, dai colori ai fenomeni vulcanici ecc).

Al contrario del suo parlante, Belli era infatti del tutto favorevole alle invenzioni moderne.

Il pregiudizio contro le novità e contro la tecnologia è tutto del parlante di questo sonetto ['il testo denuncia del livello di arretratezza culturale della società romana', scrive Mazzocchi Alemanni] e niente affatto di Belli, il quale anzi seguiva i progressi della scienza e della tecnica con curiosità, assoluta disponibilità, e anche qualche specifica competenza.

Qui la distanza di Belli rispetto al suo popolano è assoluta, giacché invece rimasero costanti per tutta la vita gli interessi per i ritrovati della scienza e dalla tecnologia moderne, anche con studi (specifici) di ottica, di idraulica, di urbanistica ecc<sup>29</sup>.

28. Che invece qualche volta riescono persino ad estasiarsi davanti alle meraviglie che possono vedere in una goccia d'acqua per mezzo di un microscopio (*Er negroscopio solaro andromatico*, 1287).

29. TEODONIO 1998. Rispettivamente: *La machina ledrica* (161); *Le cose nove* (239); *Er Monno sottosopra* (1089); *Le fattucchiere* (2003).

E meteorologia, mineralogia, storia naturale, fisica, statistica, geometria piana, matematica, astronomia...<sup>30</sup> E tanto più questo vale per le discipline mediche (nelle pagine dello *Zibaldone* possiamo leggere anche estratti dai primi studi di quella nuova branca della Medicina denominata frenologia) o igienico — sanitarie, le nuove scoperte e le loro applicazioni pratiche sulla popolazione, e rispetto alle quali l'apertura di Belli è totale e incondizionata, come si desume da molti sonetti, a partire da *Er linnesto*, 1229 («Attento lettore come era anche di testi scientifici e particolarmente sensibile ai temi della salute», Belli era favorevolissimo al vaccino contro il vaiolo (TEODONIO 1998, commento al sonetto) e aspramente critico di chi — in questo caso lo Stato pontificio — voleva impedirne la diffusione e l'utilizzazione») o dai trentaquattro della serie *Er còllera mòribbus* (1749–1782) sull'epidemia di colera che colpì Roma nel 1837 e che provocò un altissimo numero di decessi, circa tredicimila su una popolazione di 150.000 abitanti<sup>31</sup>.

Ma questi suoi interessi multipli, vari e a volte (o spesso) perfino fumosi — a essere d'accordo con il punto di vista di Almansi<sup>32</sup> — si concentrano anche sull'orologio<sup>33</sup>, macchina perfetta secondo la concezione dell'inquieto<sup>34</sup>, perciò attento e curioso scienziato seicentesco, e contemporaneamente «ordigno» paradossale ed esemplare che non ha ragione di essere per una sua specifica fun-

30. Si legga nello *Zibaldone*, su quest'ultimo argomento, la seguente interessante notazione (LUTTAZI 2005, V, 277–78): «*Tavola generale della Equazione del tempo/ (Fatta il 7 Settembre 1830)/ Astronomia, Sole, Tempo, Orologi &./ 'Tempora sic fugiunt pariter, pariterque sequuntur' (Ovid. Metamorph. Lib. 15)*»; o l'epigramma intitolato *Vita umana: o tempo*, di evidente derivazione agostiniana (LUTTAZI 2005, I, 18, in Appendice VII).

31. Vedi su questo di M. TEODONIO — F. NEGRO, *Colera omeopatia e altre storie. Roma 1837*, Roma, Fratelli Palombi, 1988.

32. ALMANSI 1996, p. 701: «Lo *Zibaldone*, si sa, è un enorme farraginoso prolioso noiosissimo compendio di tutto quello che il Belli aveva letto meditato trascritto imparato a memoria (e forse più trascritto e memorizzato che letto e meditato, con buona pace di Muscetta e della sua scuola)».

33. Che la passione per vari tipi di meccanismi si riversi in particolare sugli orologi, lo si può ricavare da varie parti dello *Zibaldone* dove si possono leggere alcune pagine che ne citano di meccanici (I, 22), a vapore (!) (V, 98) o acquatici (VII, 154), in LUTTAZI 2005.

34. «Il pensiero o il sentimento del tempo è legato al ritmo dell'inquietudine. In una pagina importante dei 'Nuovi saggi sull'intelletto umano' Leibniz chiarisce infatti la denominazione tedesca del bilanciario degli orologi: 'Unruhe', l'inquietudine». Sta in BONITO 1995, p. 39.

zionalità pratica, come avviene per ogni altro meccanismo d'uso comune. L'orologio invece, oggetto che esiste in quanto macchina pura utile "solo" a misurare il Tempo, a contarne i passi, a distillarne i passaggi, diventa materializzazione meccanica e dunque «cosale»<sup>35</sup> di quell'invisibile fluire, immagine reale e perfetta di uno scorrere inafferrabile, metafora completa e definitiva della vita che scivola via, della sua fugacità, la strada ultima per una «meditazione sul tempo e sulla morte» (TEODONIO 1998)<sup>36</sup>.

E tanto più l'orologio è la macchina esemplare per un Belli intriso di cultura controriformistica, di paure barocche, di macabri e funerei fantasmi cattolici, che su quel simbolo hanno costruito un puntuale percorso escatologico. A questo più lontano e ampio substrato culturale fanno riferimento i maggiori critici quando citano, per *La Golaccia*, in particolare la linea della lirica barocca, marinista e postmarinista, che tratta dello scorrere del Tempo, della fragilità<sup>37</sup> della Vita, della Morte incombente. Scrive Pino Fasano, riferendosi alla pratica della «titolazione»<sup>38</sup> barocca «di componimenti lirici brevi, anche sonetti, certo presente al Belli» — ma l'affermazione seguente, a ben considerare, potrebbe valere anche per ulteriori e differenti ambiti: «penso ad esempio all'immensa esposizione di orologeria macabra della poesia marinista»<sup>39</sup> ed al suo condensarsi nello splendido 'motto'<sup>40</sup> belliano, *La morte sta...*<sup>41</sup> a mio pare-

35. Ibidem, pp. 93-121, e tutto il capitolo 16 di VIGOLO 1963, II, pp. 88-91, su «cosalità' o effettualità».

36. Riporto in Appendice VIII un breve testo dello scrittore argentino Julio Cortázar dalle considerazioni non molto distanti dalla meditazione di belli su Orologi, Tempo e Morte.

37. Vedi in particolare tutta la serie di componimenti dedicati alla clessidra e ai suoi frali vetri, simbolo della caducità della condizione umana; cfr: inoltre di E. JUNGER, *Il libro dell'orologio a polvere*, Milano, Adelphi, 1994.

38. Faccio riferimento alle stupefacenti e quasi infinite variazioni di titoli nell'Indice dell'antologia di BONITO 1996 citata nella nota successiva.

39. Vedi l'ampia e fondamentale silloge a cura di BONITO 1996, composta da una ottantina di testi — per lo più sonetti — dei maggiori poeti di scuola marinista, a cui ci rifaremo per le successive citazioni.

40. Per una definizione di motto, impresa, emblema, titolo, anche in ambiti lontani dalle tematiche sugli orologi (stemmi, panoplie, araldica, sigilli, ecc.), vedi BONITO 1995, pp. 69-91; e FASANO 1991, pp. 69-90.

41. Cito in Appendice IX, a mo' di paragone antitetico alla terzina — e/o quartina — belliana, il sonetto di Bartolomeo Dotti: *Orologio in una morte d'oro* (in BONITO 1996) probabilmente conosciuto da Belli, nel quale l'autore concettista condensa una vasta quantità di topoi barocchi su orologi e fluire del tempo. E a proposito della categoria concettismo nel Barocco — che per alcuni critici è una

re non equamente trattato da Muscetta il quale non ne apprezzava — ma per l'appunto, lucidamente ne identificava — l'ascendenza barocca» (FASANO 1991, pp. 75–76)<sup>42</sup>.

Belli conosce le opere dei maggiori poeti secenteschi che hanno scritto sugli orologi: Marino, senza dubbio, ma poi anche Frugoni, Stigliani, Busenello, Dotti, Bruni, Muscettola, Sempronio; apprezza però soprattutto quella del barocco (secondo Asor Rosa, invece, antimarinista e classicista)<sup>43</sup> Ciro di Pers; e non solo la parte che si riferisce ai meccanismi segnatempo: i diversi riscontri forniti, solo per citarne alcuni, da Gibellini, Vigolo o Teodonio, ne certificano la non episodica lettura e confermano inoltre quel lato barocco del poeta romanesco<sup>44</sup> che ha affascinato diversi lettori belliani e ha contemporaneamente posto qualche interrogativo per una sua collocazione

poetica letteraria atemporale e che si può perciò riscontrare in ogni epoca, non ascrivibile dunque al solo Seicento — vedi di Groucho Marx, novecentesco comico americano di origine ebraica, la seguente fulminante battuta, di tipico umorismo yddish, che ci costringe a un ubriacante salto mortale logico per riconoscerla giusta: «O quest'uomo è morto, o il mio orologio si è fermato», e che dà anche il titolo alla raccolta da cui citiamo (G. MARX, *O quest'uomo è morto, o il mio orologio si è fermato*, Torino, Einaudi, 2000).

42. Alle pp. 453–455 del libro di MUSCETTA 1961, si possono leggere questi giudizi assai limitanti: «I sonetti belliani sul tema della morte e dell'inferno cadono spesso nell'arguzia concettosa, e non sempre il burlesco, che talora smussa l'ingegnosità, li salva dal vietato e dal letterario». (Belli, come Giambattista Marino e il reatino Loreto Mattei, autore di un sonetto anticipatore della *Vita dell'omo*, va troppo) «insistendo sull'abusatissima orologeria controriformistica». Il «bellissimo emblema» (belliano) «si ridimensiona nella tradizione barocca cui senza dubbio si ricongiunge, ed è il suo limite, non il suo pregio».

43. ASOR ROSA, *La lirica del Seicento*, Bari, Laterza, 1989, pp. 163–176.

44. Il «fascino sinistro» per gli orologi confermerebbe dunque il lato barocco di Belli. Non è certo questa la sede per ripercorrere la letteratura critica, anche contraria a questa ipotesi, su un argomento ormai abbondantemente acquisito. Si può solo ampliare una pertinente notazione del VIGOLO 1963, II, p. 300: il «barocco» di Belli «non è forse altro che la elementare intuizione plastica di una naturale 'grandiosità' romana». Sembrerebbe dunque che a Roma il Barocco non possa esistere che come stile sontuoso o non possa assumere altro che un aspetto rugantino, da *civis romanus sum*, da gradasso, da *miles gloriosus*? Un barocco esagerato, iperbolico, enfatico, esagitato, addirittura epico? — ed è tutto dire. E dunque un Belli dall'«abbondanza iperbarocca», alla fin fine, secondo la felice e acuta invenzione dell'ALMANSI de «I sonetti dell'insignificanza», (in G. ALMANSI — B. GARVIN — B. MERRY, *Tre sondaggi sul Belli*, Torino, Einaudi, 1978) e che poi sarebbe in sostanza quello de *Er ggiorno der ggiudizio* (276), sonetto in questo senso esemplare.

definitiva in ambito specificatamente romantico<sup>45</sup>. Del poeta friulano sono «notevoli soprattutto le rime di gusto marinista, dove le metafore e le arguzie sono applicate ai temi della vanità del vivere e della miseria dell'umana grandezza, con un sentimento doloroso, una tensione meditativa, un cupo pessimismo che si alimentano di una religiosità tipicamente controriformistica»<sup>46</sup>. Nell'ultimo periodo della sua vita (1559–1663), dopo la conversione e l'entrata in convento, anche egli compone una serie di sonetti dedicati agli orologi nei quali viene portata all'estremo quella sua attrazione per quel tipo di meccanismo. *Orologio solare in un crocefisso*; *Orologio da polvere* (due titoli); *Orologio da rote*; *Orologio da sole*; *Li tre orologi da mostra, che batte e da polvere*; *Paragona la vita umana all'orologio da polve*<sup>47</sup>: in questa angosciante e varia ripetitività di titoli risuona l'ammonimento a seguire i dettami del *Memento mori* (e dei vari *Vanitas vanitatum*; *Disce mori*; *Memento, homo, quia pulvis es, et pulvis reverteris*; *Ruit hora*; *Hodie mihi, cras tibi*; *Brevitas vitae*; *Miseria humanae conditionis*) o delle altre «mille variazioni 'pulvis et umbra' giocate nei sonetti dei poeti barocchi sugli orologi» (FASANO 1991, p. 79)<sup>48</sup>, che circa due secoli più tardi convergeranno nel motto belliano della *Golaccia* o della *Lettera a Cencia*<sup>49</sup>.

Altra conferma di questa linea è poi la tecnica poetica della frantumazione nevrotica del tempo, della sua spasmodica suddivisione, tipiche della poesia barocca, e che ricorrono con la stessa angosciata intensità anche nella lettera a Ciro: esempi evidenti di barocchismo, di ricerca assoluta e utopica della precisione meticolosa come tensione impossibile di controllo sull'orrore della Morte. Scrive

45. Non si vuole assolutamente mettere in dubbio il fatto che Belli fosse poeta romantico. Ma se esiste un tale Belli, non si può non riconoscere che nella sua opera Classicismo, Barocco o Arcadia coesistono in maniera contraddittoria accanto a un Romanticismo ben temprato, e che questa varietà di poetiche rimanda dirattamente alla teoria delle maschere o figure di Belli sulle quali si è lungamente discusso in campo critico.

46. *La grande enciclopedia tematica. Letteratura*, Milano, Garzanti, 2005.

47. Componenti tutti reperibili in BONITO 1996, e, con diverso ordine, in CIRO DI PERS, *Poesie*, a c. di M. RAK, Torino, Einaudi 1978.

48. Vedi però (o anche) in Appendice X il sonetto di Cesare Giudici, *Orologio solare in un muro d'un cacatoio*, che nella sua arguzia dissacrante confonde argomenti scatologici a riflessioni escatologiche e che certamente sarebbe stato molto apprezzato da Belli.

49. O addirittura in alcune parodie irriverenti: «Tra un momento mori»; «Disce che mori»; «Mementò–cchià– purvissesse»...

ancora Bonito che il poeta barocco non può fare a meno di essere un catalogatore puntiglioso, di «contare, numerare, segnare gli anni, i giorni, gli istanti, gli atomi del tempo» (BONITO 1996. *Introduzione*); l'esperienza del tempo «si presenta... come una matassa di istanti, di attimi presenti: soglia frantumata in atomi di polvere, in gocce d'acqua, posta sulle lancette che attraversano lo spazio ecoico e iconico dei minuti, dei secondi, dei momenti» (BONITO 1996. *Introduzione*) nel tentativo continuo ma frustrato di «diviser à l'infini»<sup>50</sup> il tempo — e da questo essere smembrato.

Ultima prova di questo lato barocco di Belli è poi riscontrabile nella convergenza non episodica tra l'utilizzazione dei «topoi» della vita e «del mondo come orologio e di Dio come grande orologio che furono tra le grandi metafore dell'età barocca cui ricorsero poeti, scrittori, scienziati, teologi, filosofi» (BONITO 1995, p. 104).

Questa ulteriore connessione storico — letteraria ci porta finalmente a poter tentare di rispondere alla domanda che aleggia fin dall'inizio di questo scritto: come è finita la Morte negli orologi? Ci è entrata da sé — il tempo ha dunque un'autonomia di fronte alla (im)potenza divina? — o qualcuno ce l'ha «anniscosta», ficcandola dentro a forza? E in questo caso: chi altri se non proprio quel *Dio orologiaio* della tradizione filosofica razionalista, meccanicistica e deista sei — settecentesca che inizia con Cartesio e giù giù attraverso Newton, Locke, Hume, Hobbes, Bayle, Malebranche, Condillac — per non citare che quei filosofi che saltano agli occhi ad un riscontro immediato nelle pagine dello *Zibaldone* — e Clarke («a metaphysical clock», secondo la definizione di Voltaire — BACZKO 1999, p. 24), Malebranche, Bayle, Leibniz, La Mettrie, porta direttamente a Rousseau, Volnay, Voltaire e a tutta la tradizione illuministica di cui Belli si era nutrito intorno agli anni Trenta e che fu alla base di molte delle sue successive interpretazioni poetiche, come ha definitivamente dimostrato Muscetta nel suo fondamentale libro<sup>51</sup>. È questo il successivo passo da compiere

50. BONITO 1996, p. 31: «machine à diviser régulièrement le temps, l'horloge cohérente et 'fascinée' par sa propre précision devient instrument idéal à diviser à l'infini». Da J.C. BEAUNE, *L'automate et ses mobiles*, Paris, Flammarion, 1980.

51. MUSCETTA 1961, in particolare alle pp. 127–200. Non abbiamo prove provate che Belli abbia teorizzato di questo Dio orologiaio, e a nostra conoscenza nei suoi scritti non vengono riportati sul tema passi specifici dei filosofi sopra citati. La nostra è dunque un'ipotesi abbastanza plausibile, e meglio ancora una nuova possibilità di ricerca per chi voglia approfondire questo campo inesplorato.

nell'indagine iniziata analizzando la terzina (o quartina) romanesca: il possibile intersecarsi nell'opera belliana tra una poesia di marca barocca e l'elaborazione della figura, principalmente di scuola deista, ma ancor di più di tendenza più schiettamente e polemicamente materialista e sensista, di un Dio *artifex maximus* — o, variamente, «sommo artigiano», «eterno geometra», «eterno macchinista», «perfetto orologiaio», «eterno artigiano» — che però non sempre appare tale (e basti qui il «mediocre orologiaio» con cui Leibniz qualificava il Dio di Newton «costretto continuamente a rimaneggiare il frutto della sua opera»), se poi la perfezione dell'universo postgalileiano può essere mandata in frantumi da un elemento incontrollabile come il Male (o il Tempo).

Scrivono Bronislaw Baczko a proposito della discussione illuminista sulle contraddizioni tra esistenza di Dio e fatalità del male e in particolare sulle riflessioni di un Voltaire "ottimista pentito": «Il male è la nota stonata che rende dissonante l'armonia, *il granello di sabbia che guasta il più bel meccanismo*»<sup>52</sup>. La Morte (il male assoluto) è dunque il granello di sabbia, l'intoppo, lo «sconcio», la polvere — «Mementò-cchià-purvissesse», «orologio a polverino», «pulis et umbra» — che sta «anniscosta in ne l'orloggi», perché si vergogna come un ladro (vedi note 4 e 5), «pe ffermavve le sfere immezzo all'ora», e temo che «mi arresti la saetta in sul quadrante»? E allora sono gli stessi «ommini» i granelli di sabbia («er porverino») che cercano di bloccare, sacrificandovi la propria vita<sup>53</sup>, con il meccanismo perfetto del «mascinino» anche il tempo che scorre ferreo, impetuoso e regolare? O non sarà proprio questo Dio *mediocre*, e dunque imperfetto *orologiaio*, a gettarli «ner mascinino», dopo averli creati perché siano «futtuti»? (TEODONIO 1998, *La creazione der monno*) O sono «l'orloggi» e «er mascinino» i meccanismi tritatutto che inghiottono (il tempo e) «l'ommini» per buttarli «ne la gola de la Morte»? «Er porverino» è allora sì quello della clessidra («orologio a porverino»), ma anche, in una identità tremenda, quello che «er mascinino» trasforma dai «vaghi de caffè», e la sabbia, lo «sconcio», tutte le polveri della poesia barocca, tutti i «granelli di sabbia» che inceppano ogni ottimismo illuministico e con-

52. BACZKO 1999, tutta la prima parte: «Voltaire: ordine razionale e male morale», pp. 15-83.

53. Vedi in Appendice XI *La purcetta anarchica*, in TRILUSSA, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1954., che con diversi (e minori) esiti artistici affronta satiricamente le stesse problematiche.

tro il quale Voltaire scriverà *Le Poème sur le désastre de Lisbonne*. E la successiva, terribile domanda: Chi ha creato il male? O ancora più a fondo: È Dio stesso il male? È egli il Demiurgo cattivo di tradizione gnostica? E tutti i tentativi di dare una risposta, da parte di razionalisti o idealisti, credenti, atei o agnostici a questo enorme «sconcio» dell'intelligenza.

## Bibliografia

- FERRERO G.G. (a cura di), *Marino e i marinisti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.
- MUSCETTA C., *Cultura e poesia di G.G. Belli*, Milano, Feltrinelli, 1961.
- VIGOLO G., *Il Genio del Belli*, 2 voll., Milano, Il Saggiatore, 1963.
- Belli romanesco*, a c. di R. Vighi, Roma, Colombo, 1966.
- SAMONÀ G.P., *G.G. Belli. La commedia romana e la commedia celeste*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.
- BELLI G.G., *Tutti i sonetti romaneschi*, a c. di B. CAGLI, 5 voll., Roma, Newton Compton, 1972.
- GIBELLINI P., *La Bibbia del Belli*, Milano, Adelphi, 1974.
- Belli italiano*, a c. di R. VIGHI, 3 voll., Roma, Colombo, 1975.
- ALMANSI G., *Belli e la Scienza. Letteratura e scienza nella storia della letteratura italiana. Atti del IX Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi della Lingua e Letteratura Italiana (AISLLI)*, Palermo, Manfredi Editore, 1976.
- CIRO DI PERS, *Poesie*, a c. di M. RAK, Torino, Einaudi, 1978.
- BELLI G.G., *Sonetti*, a c. di P. GIBELLINI, Milano, Garzanti, 1991.
- FASANO P., *I tarli dell'alberone*, Roma, Bulzoni, 1991.
- BONITO V., *L'occhio del tempo. L'orologio barocco fra scienza, letteratura ed emblematica*, Bologna, Clueb, 1995.
- BONITO V., *Le parole e le ore. Gli orologi barocchi: antologia poetica del Seicento*, Palermo, Sellerio, 1996.



- 
- MEROLLA R., *Il 996. Il Belli clandestino e la cultura pontificia*, Roma, IEPI, 1997.
- BACZKO B., *Giobbe amico mio. Promesse di felicità e fatalità del male*, Roma, Manifestolibri, 1999.
- LUTTAZI S., *Lo Zibaldone di G.G.B. Indici e strumenti di ricerca*, Roma, Aracne, 2005.

### **Altre letture**

- C.M. CIPOLLA, *Le macchine del tempo*, Bologna, Il Mulino, 1981.
- P. ROSSI, *I filosofi e le macchine*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- R. DAWKINS, *L'Orologiaio cieco*, Milano, Mondadori, 2006.

## Appendici

### *Cortocircuiti belliani*

#### *Cronologie*

*Il Tempo*, tra il 1816 e il 1827

O veglio, che la falce  
sovra ogni cosa adopri,  
la ignuda tu discopri  
proscritta verità.  
Per te si scorge alfine  
il generoso e il vile,  
si fa il superbo umile  
l'umile altier si fa.

*Er caffettiere fisolofo*, 1833

L'ommini de sto Monno sò ll'istesso  
che vvaghi de caffè nner **mascinino**:  
c'uno prima, uno doppio, e un antro appresso,  
tutti cuanti però vvanno a un distino.

Spesso muteno sito, e ccaccia spesso  
er vago grosso er vago piccinino,  
e ss'incarzeno tutti in zu l'ingresso  
der **ferro** che li sfraggne in **porverino**.

E ll'ommini accusì viveno ar Monno  
misticati pe mmano de la sorte  
che sse li ggira tutti in tonno in tonno;

e mmovennose oggnuno, o ppiano, o fforte,  
senza capillo mai caleno a ffonno  
pe cascà nne la gola de la **morte**.

*La Golaccia*, 1834

Quann'io vedo la ggente de sto monno,  
che ppiù ammuchia tesori e ppiù ss'ingrassa,  
più ha ffame de ricchezze, e vvò una cassa  
compagna ar mare, che nun abbi fonno,

dico: oh mmandra de scechi, ammassa, ammassa,  
 sturba li ggiorni tui, pèrdesce er zonno,  
 trafica, impiccia: eppoi? Viè ssiggnor Nonno  
 cor farcione e tte stronca la matassa.

La **morte** sta anniscosta in ne l'orloggi;  
 e ggnisuno pò ddi: ddomani ancora  
 sentirò bbatte er mezzogiorno d'oggi.

Cosa fa er pellegrino poverello  
 ne l'intraprenne un viaggio de quarc'ora?  
 Porta un pezzo de pane, e abbasta quello.

Lettera a Ciro, 1835: *trascrizione* (in lingua) della meditazione de *La Golaccia*.

*Lettera a Cencia, 1851\**

La **Morte** sta anniscosta in ne l'orloggi  
 ppe ffermavve le **sfere** immezzo all'ora.  
 E ggnisuno ppo' ddi: **ddomani** ancora  
 sentirò **bbatte** er **mezzogiorno** d'oggi.

*La lucerna, 1857*

IX 65 Or, sì invariabil nella vita mia  
 il corso di quel sol va misurato,  
 che osservandomi in casa o per la via  
 potrei servir d'oriuolo al vicinato

69 Ma le **molle** non han più gagliardia,  
 nelle **ruote** un qualche sconcio entrato,  
 e ogn'istante che scorre èmmi un presago  
 che in sul **quadrante** mi si arresti l'ago.

\*\* Ma fracassato ho già la **soneria**  
 e nelle **ruote** è un qualche sconcio entrato  
 e temo che la **morte** ad ogni istante  
 mi arresti la **saetta** in sul **quadrante**.

\* Abbandono definitivo del romanesco e del mondo dei *Sonetti*.

\*\* Variante non data alle stampe.

*La età, 1858*

Questa mane, guardandomi allo specchio  
come far soglio con mente distratta  
nello stringermi il nodo alla cravatta,  
con mio stupore mi son visto vecchio.

Ahi lasso! E dove andò la bene adatta  
mia chioma, e il gentil ciuffo e il bel cernechio  
che agli occhi vivi mi facean solecchio?  
dove la pelle mia liscia e compatta?

Ecco pur qua la immagin mia dipinta:  
dopo trent'anni non restarmi un solo  
di que' tratti o nel garbo o nella tinta.

E tal rovina, onde pur tanto ho il duolo,  
pian pian s'è fatta in me, sorda e indistinta  
tutta a colpi di **pendulo d'oriuolo**.

### *Altri cortocircuiti*

I (nota 5)  
MAURO MARÈ  
*Er Tempo*

Proprio come un pestello ner mortaro  
er tempo boja sopra l'anno pesa,  
te lo sfragne e nun molla mai la presa,  
lo sbatacchia sur fonno der callaro.

E je tiè su la testa er Calennaro  
che penne giù da n'attacaja appesa,  
così li giorni nostri vanno pe' la scesa,  
sgranati come chicchi de rosaro.

E ognuno sgranerà la vita sua,  
giorno pe' giorno, da mattina a sera,  
come si fosse er grappolo dell'ua:

troverà er vaco dolce e er vaco amaro  
poi er raspo voto cascherà pe' tera  
pe' finì nell'istessomonnezzaro.

(M. MARÈ, *Ossi de persica*, Roma, IEPI, 1977)

II (nota 17)

GIAMBATTISTA MARINO

*Tratta delle miserie umane*

Apri l'uomo infelice, allor che nasce  
in questa vita di miseria piena,  
pria ch'al sol, gli occhi al pianto, e, nato a pena,  
va prigionier tra le tenaci fasce.

Fanciullo, poichè non più latte il pasce,  
sotto rigida sferza il giorno mena;  
indi, in età più ferma e più serena,  
tra Fortuna e Amor more e rinasce.

Quante poscia sostien, tristo e mendico,  
fatiche e morti, infin che curvo e lasso  
appoggia a debil legno il fianco antico.

Chiude alfin le sue spoglie angusto sasso,  
ratto così, che sospirando io dico:  
'Da la cuna a la tomba è breve il passo!'  
(*Marino e i marinisti* 1954)

III (nota 20)

GIAN FRANCESCO BUSENELLO

*Sopra gli orologi*

Cieli ristretti e sferici stromenti  
angusti globi e orologi frali  
macchine incerte a' nostri certi mali  
apprezzan tutto il dì l'ignare genti.

Arte pazza e mal cauta, i tuoi talenti  
adempi per fermar al tempo l'ali,  
non per tentar i voli suoi fatali,  
che per seguirli omai son pigri i venti.

L'aprir gli occhi allo squillo dell'ore  
non fa più lunghi i giorni: mal custodita  
dagli orologi suoi la vita more.

L'arte le sfere inutilmente imita:  
quelle ch'in aspettar chiamiam dimore  
son corsi e voli all'infelice vita.  
(*BONITO* 1996)

## IV (nota 23)

C. LEVI, Introduzione al *Tristram Shandy*

L'orologio è il primo simbolo di Shandy, sotto il suo influsso egli viene generato, ed iniziano le sue disgrazie, che sono tutt'uno con questo segno del tempo. La morte sta nascosta negli orologi, come diceva il Belli; e l'infelicità della vita individuale, di questo frammento, di questa cosa scissa e disgregata, e priva di tonalità: la morte, che è il tempo, il tempo della individuazione, della separazione, l'astratto tempo che rotola verso la sua fine. Tristram Shandy non vuol nascere, perché non vuol morire. Tutti i mezzi, tutte le armi sono buone per salvarsi dalla morte e dal tempo. Se la via retta è la più breve tra due punti fatali e inevitabili, le digressioni la allungheranno: e se queste digressioni diventeranno così complesse, aggrovigliate, tortuose, così rapide da far perdere le proprie tracce, chissà che la morte non ci trovi più, che il tempo si smarrisca, e che possiamo restare celati nei mutevoli nascondigli.

L. STERNE, *Vita e opinioni di Tristram Shandy*, Milano, Mondadori, 1974.

## V (nota 24)

W. SHAKESPEARE

*A piacer vostro*

Jaques: Un pazzo, un pazzo! Ho trovato un pazzo nella foresta. Un pazzo tutto variegato. Che miseria il mondo! Come è vero che vivo perché mangio, ho incontrato un pazzo che era disteso per terra e si riscaldava al sole e inveiva contro Monna Fortuna con parole assai giuste e ben appropriate, eppure era un pazzo tutto variegato. "Buon giorno, pazzo", gli fo. "No, signore — mi risponde — non mi chiamate pazzo, finché il cielo non mi abbia dato fortuna". E poi **cava fuori dalla borsa un orologio** e guardandolo con occhi spenti osserva assai saggiamente: "Sono le dieci; così possiamo vedere —dice— come il mondo cammina. Un'ora fa non erano che le nove e da qui a un'ora saranno le undici, e così d'ora in ora noi si matura e si matura e poi d'ora in ora si marcisce e si marcisce: e ci sarebbe da dirne qualcosa". Quando **ho udito il pazzo variegato moralizzare sul tempo**, i miei polmoni si sono messi a fare chicchirichi al pensiero che i pazzi possano essere capaci di così profonda riflessione. E ho riso senza smettere mai per un'ora intera del suo orologio. Oh nobile pazzo! Oh degno pazzo! Un abito variegato è proprio l'unico abito!

W. SHAKESPEARE, *Tutte le opere*, a cura di M. Praz, Firenze, Sansoni, 1964.

## VI (nota 25)

CIRO DI PERS

*Orologio da rote*

Mobile ordigno di dentate ruote  
lacera il giorno e lo divide in ore  
ed ha scritto di fuor con fosche note  
a chi legger le sa: Sempre si more.

Mentre il metallo concavo percote,  
voce funesta mi risuona al core,  
né del fato spiegar meglio si puote  
che con voce di bronzo il rio tenore.

Perch'io non spero mai riposo o pace  
questo che sembra in un timpano e tromba  
mi sfida ognor contro l'età vorace

e con que' colpi onde il metal rimbomba  
affretta il corso al secolo fugace  
e, perché s'apra, ognor picchia a la tomba.  
(CIRO DI PERS 1978)

VI bis (nota 25)

F. F. FRUGONI

*Il tempo*

Vola il tempo fugace  
né si coglie mai più:  
divora gli anni edace  
lo spirto e la virtù.  
Corre rapido,  
passa rigido;  
e la sua ruota incostante  
lacera,  
macera,  
spolvera,  
impolvera,  
infranta e trita  
l'umana vita  
col dente  
rodente  
d'ogni suo acuto e subitaneo istante.  
Chi prometter intero  
al suo respiro un dì  
si può da quel severo?  
Che se l'alba gli aprì  
chiara e florida,  
vaga e rorida,  
con la sua chiave dorata,  
lubrica,  
tetrica,  
debile,  
flebile,  
con man atroce  
che string'e nuoce,

oscura  
 e tura  
 di nube fosca la sera impiombata.  
 L'uomo, di creta frale  
 carco, ben di cader  
 ad ogni urto letale  
 del tempo ha da temer;  
 che, se invadono,  
 quindi cadono,  
 i tremuoti rupi ombrose,  
 fragile,  
 labile,  
 palpita,  
 scalpita  
 carne di terra,  
 chi in sé rinserra  
 la polve  
 e involve  
 morte, che vien anco a le tombe annose.  
 (BONITO 1996)

VII (nota 29)  
 G.G. BELLI  
*Vita umana: o tempo*  
*Epigramma*

Il passato non è, ma se lo pinge  
 la viva rimembranza.  
 Il futuro non è, ma se lo finge  
 la indomita speranza.  
 Il presente sol'è, ma in un baleno  
 passa del nulla in seno.  
 Dunque la vita è appunto  
 una memoria, una speranza, un punto.  
 (*Lettere Giornali Zibaldone* 1962)

VIII (nota 36)  
 J. CORTÁZAR  
*Preambolo alle istruzioni per caricare l'orologio*

Pensa a questo: quando ti regalano un orologio, ti regalano **un piccolo inferno fiorito**, una catena di rose, una cella d'aria. Non ti danno soltanto l'orologio, tanti auguri e speriamo che duri perché è di buona marca, svizzero con ancora di rubini; non ti regalano soltanto questo minuscolo scalpellino che ti legherai al polso e che andrà a spasso con te. Ti regala-



no — non lo sanno, il terribile è che non lo sanno —, ti regalano un altro frammento fragile e precario di te stesso, qualcosa che è tuo ma che non è il tuo corpo, che deve legare al tuo corpo con una cinghietta simile ad un braccino disperatamente aggrappato al tuo polso. Ti regalano l'obbligo di caricarlo tutti i giorni, l'obbligo di caricarlo se vuoi che continui a essere un orologio; ti regalano l'ossessione di controllare l'ora esatta nelle vetrine dei gioiellieri, alla radio, al segnale orario. Ti regalano la paura di perderlo, che te lo rubino, che ti cada per terra e che si rompa. Ti regalano la sua marca, e la certezza che è una marca migliore delle altre, ti regalano la tendenza a fare il confronto fra il tuo orologio e gli altri orologi. Non ti regalano un orologio, sei tu che sei regalato, sei il regalo per il compleanno dell'orologio.

*Istruzioni per caricare l'orologio*

**Laggiù sta la morte**, ma niente paura. Afferra l'orologio con una mano, prendi con due dita la chiavetta, falla girare dolcemente. Adesso si apre un altro periodo, gli alberi dispiegano le loro foglie, le barche corrono le loro regate, il tempo come un ventaglio si vaempiendo di se stesso, e da lui sbocciano l'aria, la brezza della terra, l'ombra di una donna, il profumo del pane.

Che vuoi di più, che vuoi di più? Legalo presto al tuo polso, lascialo battere libero, fa di tutto per imitarlo. La paura arrugginisce le ancore, ciascuna delle cose che si potevano raggiungere e che fu dimenticata sta corrodendo le vene dell'orologio, incancrenendo il freddo sangue dei suoi piccoli rubini. E **laggiù sta la morte** se non corriamo e arriviamo prima e non comprendiamo che non ha nessuna importanza.”

J. CORTÁZAR, *Storie di cronopios e fama*, Torino, Einaudi, 1971.

IX (nota 39)

B. DOTTI

*Orologio in una morte d'oro*

*Al Signor Paolo Martinengo*

D'ignara umanità gli sguardi affrena  
 su teatro d'orror teschio dorato,  
 ove d'orrida morte in aurea scena  
 istrione passeggia il tempo alato.

Paolo, nei suoni suoi grida che il fato  
 anche i secoli d'oro a morte mena,  
 o pur che de la morte il braccio armato  
 d'un'età, ch'è ben d'oro, apre la vena.

Ch'egli con aureo dente i giorni trita  
 ai miseri mortali, e a costo loro  
 ch'ella s'ha fatto il capo d'or, mi addita.

Anz'imparo che il tempo è un gran tesoro  
 posto in faccia di morte, ed a chi in vita  
 sa l'ore misurar la morte è d'oro.  
 (BONITO 1996)

### X (nota 46)

C. GIUDICI

*Orologio solare in un muro d'un cacatoio*

Perché bene del Tempo io spenda l'ore  
 inargentato stral quivi le segna,  
 e posto in questo posto egli m'insegna  
 che il Tempo speso mal, dà mal odore.

Tutto 'l tempo ch'io passo al cacatore  
 temo ognora il malan che non vegna  
 perché so ch'ogni cosa, abenché degna,  
 al par d'una cacata, e nasce e more.

Quivi il sol mi chiarisce, e vòl ch'io veggia,  
 che l'Uom, che va con sì superbo aspetto,  
 qual ombra ne lo sterco, erra e passeggia,

che al Tempo corruttur tutto è soggetto,  
 e ch'al tirar de l'ultima correggia,  
 ogni cosa mortal non vale un petto.  
 (BONITO 1996)

### XI (nota 51)

Trilussa

*La purcetta anarchica*

Una purcetta anarchica era entrata  
 drento ar castello d'un orologio d'oro:  
 – Che bel lavoro! Quante belle cose!  
 E come fanno tutte 'ste rotelle  
 a annà così d'accordo fra de loro?  
 La Rota più lograta j'arispose:  
 – Noi famo 'sto mestiere solamente  
 pe' fa' belle le sfere  
 che ce gireno intorno:  
 loro nun fanno un corno  
 e cianno li brillanti, mentre noi,  
 che faticamo, nun ciavemo gnente.

Voi che sète una bestia de coraggio,  
voi che ciàvete er sangue nelle vene,  
buttateve frammezzo a l'ingranaggio,  
levatece un momento da 'ste pene.  
La purce, ner sentisse fa' st'eloggio  
disse: — Va bene! Se la vita mia  
po' cambià l'annamento de l'orologio  
moro acciaccata! Evviva l'anarchia! —  
Ner dije 'ste parole, con un sarto  
s'incastò fra le rote e ce restò.  
E fece male assai: ch'er giorno appresso  
la sfera granne annava addietro un quarto,  
ma le rote giraveno lo stesso!  
(TRILUSSA 1954)



Bartolomeo Pinelli, *Rissa romanesca*, 1819, una delle stampe ad acquaforte eseguite per la *Nuova raccolta di cinquanta costumi de' contorni di Roma* pubblicata a Roma nel 1823

# Tradizioni popolari romane

## Genesi e fortuna dei *Sonetti* di Crescenzo Del Monte

DI MICAELA PROCACCIA

Nel 1927 apparve il primo volume dei *Sonetti giudaico-romaneschi* edito dalla casa editrice fiorentina Israel<sup>1</sup>. Ma i sonetti di Del Monte erano già da tempo conosciuti in una ristretta cerchia di intimi e fra gli ebrei romani. Letti spesso in riunioni di amici e conoscenti, ne avevano sempre riscosso l'entusiastica ammirazione: sicché il poeta, per natura alieno da esibizionismi, si era lasciato convincere (dopo molte incertezze) a farne stampare venti nel 1908, in numero limitatissimo di copie. Il successo di questa iniziativa, sia pure in ambito molto circoscritto, e l'incoraggiamento di molti — tra i quali Luigi Morandi, raccoglitore e commentatore dell'opera di Giuseppe Gioachino Belli — lo spinsero a far pubblicare in volume i venti sonetti già noti assieme ad altri fra quelli composti fra il 1895 e il 1914, per un totale di oltre cento.

Se Del Monte — appassionato ammiratore di Belli — osava cimentarsi col metro del maestro, era unicamente perché nel belliano «monumento della plebe di Roma» un solo particolare risul-

1. C. Del Monte, *Sonetti giudaico-romaneschi con note esplicative e un discorso preliminare sul dialetto giudaico-romanesco e sulle sue origini*, Firenze 1927.

tava mancante, o per lo meno appena accennato: il ghetto di Roma e la vita degli ebrei che lo abitavano; ebreo e romano, Del Monte tentava di completare l'opera seguendo l'intuizione felice di usare per i suoi sonetti non già il romanesco comune ma il giudaico-romanesco, lingua appunto del mondo che egli voleva descrivere e rievocare.

Il volume, corredato dalle note dell'autore e da un suo *Discorso sul dialetto giudaico-romanesco*, incontrò il favore del pubblico ebraico romano e di critici e studiosi. Recensioni estremamente positive furono firmate da Umberto Cassuto, Bruno Migliorini, Benvenuto Terracini, Giorgio Barini, Giulio Bertoni<sup>2</sup>; Luigi Zaccagnini, studioso di cose romane, riportò ne *Il ghetto di Roma*, edito nel 1929 per la collana di «Curiosità romane» diretta da Ermanno Ponti (anche lui ammiratore di Del Monte) per la casa editrice Strini, due sonetti tratti dal volume, *I fichi d' 'oo Brutto* e *A matre*, con questo commento: «L'esempio del... vero dialetto giudaico Romanesco, lo traggio dai sonetti di Crescenzo Del Monte, il quale, nella sua pregiata opera, si rivelò degno emulo dei nostri migliori poeti dialettali. [...] Questo è il vero dialetto giudaico romanesco! Alcuni versi non sembrano forse dettati dal Belli?».

Il successo del primo volume spinse Del Monte ad approfondire gli studi sul dialetto degli ebrei romani: frutto di questi sforzi furono le *Avvertenze* premesse al secondo volume di sonetti edito nel 1932 dalla casa editrice Paolo Cremonese di Roma<sup>3</sup>. In questo volume erano raccolti circa centocinquanta sonetti che testimoniavano indubbiamente — e forse a parere dello stesso poeta — un momento di pienezza artistica e di maturità espressiva. Ma quella stessa critica che aveva unanimemente apprezzato il primo volume ignorò completamente il secondo: Del Monte, sorpreso e amareggiato, non seppe darsene spiegazione. Il fatto è che nel 1932 si era in piena “fascistizzazione” della cultura e il regime era impegnato

2. Traggio queste informazioni dall'opuscolo *Crescenzo Del Monte, 2 maggio 1868 — 27 luglio 1935*, senza data né luogo, ma probabilmente Roma 1955 o 1956. Questo opuscolo contiene due testi («Cenni biografici su Crescenzo del Monte nel ventesimo anniversario della morte», pp. 1-8, e «L'opera poetica e letteraria di Crescenzo Del Monte considerata nel suo complesso», pp. 9-20, a firma del figlio Carlo e datata 27 dicembre 1955. Il riferimento citato è a p. 17.

3. C. Del Monte, *Nuovi sonetti giudaico-romaneschi con note esplicative ed alcune osservazioni preliminari sulle peculiarità e sulla presumibile derivazione del dialetto romano giudaico*, Roma 1932.

in una campagna contro ogni manifestazione dialettale e di cultura locale e regionale non rigorosamente strapaesana: l'attività di circoli e associazioni regionali era fortemente osteggiata e ogni voce che si esprimesse in maniera sia pur minimamente autonoma risultava sgradita. Per di più Del Monte era ebreo e parlava di ebrei: due fatti che negli anni seguenti gli avrebbero procurato una condanna senza appello.

Nel 1955, oltre dieci anni dopo la fine della guerra, la casa editrice Israel pubblicò i *Sonetti postumi*<sup>4</sup>: si trattava di una raccolta di versi giudaico-romaneschi che Del Monte aveva affidato manoscritta e parzialmente riveduta ai figli, poco prima di morire. I figli pubblicarono senza alcuna variazione i sonetti, che ebbero il contributo importante di una prefazione di Benvenuto Terracini. Neppure il commento dell'illustre filologo fu però sufficiente per garantire a questo volume fortuna migliore di quello che l'aveva preceduto: il silenzio imposto dal fascismo continuava forse ancora a pesare sull'opera di Del Monte, al punto che solo oggi comincia ad esserci tra gli "addetti ai lavori" una idea, sia pure vaga, dell'esistenza e dell'opera di questo poeta. I sonetti di Del Monte sono rimasti a lungo dimenticati, noti solo a quanti ancora coltivano l'interesse per il giudaico-romanesco e sconosciuti spesso perfino agli ebrei romani più giovani.

Dei tre volumi solo il primo si può trovare con relativa facilità nelle case ebraiche romane e in qualche biblioteca della capitale; del secondo, invece, è estremamente difficile trovare qualche copia.

Riproporre oggi una nuova edizione dei sonetti, corredata anche da tutte le prose di Del Monte, costituisce una operazione che può spingersi oltre il recupero — di per sé già importante — di un poeta ingiustamente respinto nell'anonimato, per offrire possibilità di lettura e di studio più ampie e profonde dell'immediato, fresco, godimento estetico. Al di là infatti di una lettura piacevolissima, i sonetti giudaico-romaneschi di Del Monte offrono spazio per considerazioni di genere molteplice: letterarie, antropologiche, linguistiche, e si rivelano (con ogni probabilità intenzionalmente) una miniera di notizie sulle tradizioni popolari ebraiche romane.

4. C. Del Monte, *Sonetti postumi giudaico-romaneschi e romaneschi con l'aggiunta di versioni nel dialetto giudaico-romanesco dalla commedia «Le stravanze d'amore» di Cristoforo Castelletti e dei cantili e XXXIII dell'Inferno dantesco e con un glossario del dialetto giudaico-romanesco*, Roma 1955.

### Scriveva Benvenuto Terracini:

Se badiamo alle copiose note di cui ogni sonetto va fornito, alle continue spiegazioni di riti, di pratiche in uso o disusate, di costumanze, credenze popolari, se badiamo alle osservazioni moraleggianti, ora di ordine critico, ora apologetico che ne formano sovente il contenuto, ci rendiamo conto che esse non servono soltanto a rivelare ad un pubblico vasto di lettori un mondo rimasto per forza di uomini e di eventi sommamente raccolto in se stesso, e più che incompreso ignorato. Con queste note, l'autore da un lato viene a porsi fuori di quel mondo, che ormai appartiene al passato; dall'altro ne ricerca con simpatia le modeste memorie; frammenti di antiche canzoncine, superstizioni, usanze... Viene così messo insieme un piccolo repertorio di folklore giudaico, ma vivo, ma non formato per semplice curiosità erudita<sup>5</sup>.

E davvero, attraverso i sonetti di Del Monte la vita quotidiana del ghetto nella seconda metà dell'Ottocento e negli anni immediatamente successivi alla sua apertura definitiva, appare in tutto il suo intrecciarsi di buon senso e superstizioni, espedienti improvvisati e scrupolosa osservanza di tradizioni, usi, costumi, nei quali si manifesta «una concezione del mondo e della vita, implicita in grande misura» (Antonio Gramsci); una «cultura» vera e propria, insomma, che si differenzia in modo sostanziale da quella ufficiale e anche da quelle non ufficiali.

La concezione del mondo che traspare dalle poesie di Del Monte (specchio fedele delle idee e delle abitudini dei suoi correligionari) è espressione di un gruppo appartenente sì ai ceti subalterni, ma forzatamente distinto dalle masse popolari romane, di cui per di più la gente del ghetto non condivide la religione e alcune fra le tradizioni più radicate.

### Gli ebrei romani, dal ghetto alla città

La chiusura del ghetto nel 1555 interruppe, dal punto di vista della comunicazione linguistica, ogni rapporto fra la popolazione ebraica e gli strati sociali affini per condizione economica e mestiere<sup>6</sup>. Nei pochi casi in cui particolari circostanze (il lavoro, la presenza alle porte del ghetto di un grande mercato del pesce, la vicini-

5. B. Terracini, *Prefazione* a C. Del Monte, *Sonetti postumi*, cit., pp. XI-XII.

6. La permanenza degli ebrei nella città di Roma risale, come è noto, al periodo repubblicano. I primi ebrei giunsero a Roma come ambasciatori nel 160 a.C.; li mandava Giuda Maccabeo capo della rivolta che aveva liberato la Giudea



nanza del mercato di Campo de' Fiori) permettevano il mantenimento di contatti, ciò portava tutt'al più all'assunzione nel dialetto

dalla dominazione degli eredi siriani dell'impero macedone. La prima consistente colonia ebraica si stabilì sulla riva destra del Tevere, presso il Ponte Quattro Capi. Gli ebrei, protetti da Giulio Cesare e da Augusto, prosperarono rapidamente: le sinagoghe divennero numerose ed aumentò fortemente anche la consistenza numerica della colonia. Neppure la caduta di Gerusalemme, nell'anno 70, portò mutamenti sostanziali per gli ebrei romani che dovettero soltanto pagare una tassa speciale all'Imperatore. L'arrivo dei primi cristiani segnò l'inizio di dispute dottrinarie destinate a protrarsi nel tempo fino a trasformarsi, sotto il potere temporale dei papi, in farse tragiche per gli ebrei. Tra il IV e il V secolo, parallelamente alla penetrazione del cristianesimo nell'impero, iniziò il declino degli ebrei. Il concilio di Nicea del 325 condannò l'ebraismo, e molti ebrei si rifugiarono nei regni romano-barbarici. La vittoria degli eserciti bizantini contro i Goti fece precipitare nuovamente la situazione, finché l'intervento di Papa Gregorio Magno non mise un freno ai provvedimenti anti-ebraici. La situazione a Roma si mantenne discreta fino al XVI secolo. Gli ebrei romani potevano vestire e commerciare come volevano, abitare e recarsi dovunque, anche se erano soggetti ad alcune restrizioni soprattutto per quel che riguardava i rapporti sessuali di ebrei con cristiani. Tra il X e il XIV secolo ebbe luogo il lento spostamento degli ebrei dal vecchio quartiere ebraico di Trastevere all'altra riva del fiume, sulla sponda sinistra, dove presto sorsero una *Platea judaeorum* e una *Ruga judaeorum*, mentre il vecchio Ponte Quattro Capi continuava ad essere noto come *Pons judaeorum*. Nel nuovo stanziamento sorsero quattro nuove sinagoghe alle quali si aggiunse più tardi quella aragonese: e fu questa l'origine delle Cinque Scole. Nel 1492 gli ebrei cacciati dalla Spagna si diressero in gran numero verso Roma. Gli spagnoli non portarono beni materiali (ciò era stato loro impedito con la forza): in compenso recarono con sé la ricca tradizione di una delle comunità ebraiche più colte e illustri della storia, cresciuta nella civiltà islamica e in possesso di un patrimonio spirituale che non mancò (attraverso dotti e famosi personaggi) di esercitare la sua influenza sulla cultura italiana. Si avvicinava intanto l'età della Controriforma: nel 1555 divenne papa il cardinale Gian Pietro Carafa, col nome di Paolo IV, e sette settimane dopo la sua elezione emanò una bolla che cominciava con le parole: *Cum nimis absurdum*. Tutti gli ebrei dovevano concentrarsi in un unico quartiere, il ghetto, e si doveva circondare la zona di mura, la cui costruzione doveva essere pagata dagli stessi ebrei. Quarantotto ore più tardi il decreto divenne esecutivo. Non fu consentita agli ebrei altra attività che la raccolta e il commercio degli stracci; era permessa una sola sinagoga all'interno delle mura (e le Cinque Scole si riunirono sotto un unico tetto); le proprietà immobili dovevano essere alienate entro sei mesi allo scadere dei quali sarebbero state messe all'asta a prezzi ridottissimi a beneficio dei cristiani; i medici ebrei potevano curare solo ebrei; nessun ebreo poteva essere chiamato «signore» da un cristiano. L'area del ghetto copriva poco più di un ettaro e gli ebrei vi si dovettero ammassare in fretta e furia. Nei secoli che seguirono la vita del ghetto non cambiò molto e, tranne periodi in cui le difficoltà e le persecuzioni furono anche maggiori, essa rimase sempre come è descritta nei sonetti di Del Monte. Il 15 febbraio 1797 i francesi entrarono in Roma e proclamarono l'uguaglianza di tutti i cittadini: in piazza delle Cinque Scole fu eretto un albero della libertà fra l'entusiasmo degli ebrei.

romanesco comune di qualche espressione giudaica, della quale magari, col tempo, si alteravano la pronuncia e il significato originali. Così, ad esempio, i pescivendoli di S. Angelo in Pescheria impararono a dire pesi e prezzi fra loro in giudaico-romanesco, per non farsi capire dai clienti «colti» e ugualmente fecero i colleghi non ebrei degli *stracciaroli* e dei venditori ambulanti del ghetto. L'arrivo degli sbirri veniva segnalato da un «Ce so' jorbeddi» compreso anche da molti popolani non ebrei.

Il *robbi* (rabbino) si fuse in romanesco con il *robbivecchi*, nel momento in cui, agli occhi dei romani, l'ebreo (grazie alle disposizioni papali) prese ad identificarsi con l'unico, o quasi l'unico, mestiere che poteva esercitare. Ma non si andò più in là di questa labile presenza degli ebrei nel mondo popolare romano e se, da un lato, l'uso di espressioni giudaico-romanesche nei sonetti di Belli (come pure le composizioni di Luigi — «Giggi» Zanazzo in un incerto giudaico-romanesco) la conferma, dall'altro quell'unica mancanza che Del Monte riscontrava nel «monumento» testimonia della sua scar-

Ma nel 1814 il papa era di ritorno e col suo arrivo tornò ad esistere il ghetto, tornarono le leggi e le tasse speciali con gli arretrati di sette anni in aggiunta. Massimo D'Azeglio, dopo averlo visitato nel 1847, descriveva un «informe ammasso di case e tuguri maltenuti, peggio riparati e mezzo cadenti, nei quali si stipa una popolazione di 3.900 persone dove invece ne potrebbe capire una metà malvolentieri» (Massimo D'Azeglio, *L'emancipazione degli israeliti*, 1848). Il pontificato di Pio IX parve segnalare all'inizio un'epoca di moderata liberalità: nella primavera del 1848, la sera della cena rituale della Pasqua ebraica, i romani guidati da Ciceruacchio abbattono le porte del ghetto ormai prive di cancelli. Il 9 febbraio 1849 fu proclamata la Repubblica romana e cittadini ebrei furono eletti membri dell'Assemblea Costituente, del Consiglio municipale e presero parte in ogni modo alla vita pubblica (*A guardia civeca*). Ancora una volta il Papa tornò e ancora una volta gli ebrei tornarono nel ghetto che fu perquisito da cima a fondo dai francesi. Dopo questa intimidazione gli editti contro gli ebrei furono tutti ripristinati e il ghetto, pur privo di mura ridivenne una prigione. Il 20 settembre 1870 la prigione si aprì e tre giorni dopo i 4.800 ebrei romani ringraziarono in una lettera il re per averli liberati e proclamarono solennemente che il nome «ebreo» sarebbe da allora in avanti risuonato solo nelle sinagoghe, fuori dalle quali ci sarebbero stati solo «italiani». Il vecchio ghetto non cessò tuttavia di essere, agli occhi dei romani e soprattutto di quelli ebrei, «il quartiere degli ebrei», quello dove c'è la sinagoga più importante, dove hanno sede gli uffici della Comunità israelitica, dove c'è il ristorante in cui si servono cibi preparati secondo il rituale, dove molti ebrei ancora vivono e lavorano. È anche il quartiere dove fu raccolto l'oro preteso dai tedeschi, dove due volte giunsero i camion dei fascisti e dei nazisti: una prima volta nella prima settimana di ottobre del 1943 per caricare i libri preziosi della famosa biblioteca ebraica di Roma (mai più recuperati), una seconda, all'alba del 16 ottobre 1943, per prendere gli ebrei stessi.

sa incidenza. Più che i singoli individui ebrei, si inserì bene nella città il ghetto nel suo complesso, come quartiere di straccivendoli, di prestatori a pegno, di rammendatrici abilissime e di ricettatori.

L'esclusione dalla vita civile, la separazione che veniva loro imposta dopo secoli nei quali, benché il potere continuasse a considerarli «diversi», i contatti e gli scambi erano stati frequenti e avevano sviluppato una consuetudine culturale notevolissima (basti pensare a Emanuel Romano, amico dei poeti del Dolce stil novo; a Giuda Romano traduttore di Aristotele; a Elia Levita, maestro di ebraico e caldaico di molti dotti umanisti), condussero gli ebrei di Roma a una visione del loro rapporto con la società circostante nei termini di un irrimediabile conflitto personale.

La capacità di restare a galla nelle avversità della vita, controllando ogni evento e limitandone al massimo le conseguenze negative, divenne la qualità più apprezzata. Il ghetto era continuamente esposto a invasioni di gendarmi, a nuove tassazioni e restrizioni, a denunce e rapimenti di bambini e di adulti (che venivano trascinati alla Casa dei Catecumeni per ricevere il battesimo), a roghi di libri e, ogni tanto, di persone.

L'incertezza divenne presto un dato permanente nella vita quotidiana e questa fortissima presenza del "negativo" risulta esorcizzata dai frequentissimi scongiuri intercalati in ogni conversazione, scongiuri che il poeta (da appassionato studioso di cose popolari qual è) trascrive puntigliosamente (*A compassione d'oo munn*).

La passione di Crescenzo Del Monte per lo studio delle tradizioni popolari romane dovette essere certamente, assieme all'interesse del filologo autodidatta per il giudaico-romanesco, una delle spinte più potenti per la stesura e la raccolta dei sonetti. Conservare un mondo che si trasformava ogni giorno; fermare un linguaggio particolarissimo che si affidava solo alla tradizione orale; raccogliere una massa imponente di materiale per la conoscenza e la comprensione del microcosmo ebraico romano, anche quando questo si fosse dissolto nell'uguaglianza garantita dallo Stato unitario (Del Monte non poteva certo prevedere o soltanto immaginare le leggi razziali), non disperdere il patrimonio di saggezza, di cultura popolare che più di tre secoli di vita nel ghetto avevano prodotto: ecco quali dovettero essere le intenzioni (forse non così chiare, forse avvertite solo confusamente) del poeta quando si accinse a scrivere il suo personale «monumento» e soprattutto quando si decise a farlo pubblicare.

Ecco perché i sonetti riportano con attenzione metodica, quasi pignola, i momenti fondamentali della vita come li vivevano gli ebrei romani — la nascita, il matrimonio, la morte — nonché le usanze, i riti, le consuetudini che accompagnavano questi momenti, proteggendoli, con la ripetizione delle abitudini tradizionali, così dal temuto «occhio cattivo» del possibile invidioso, come dalla potenza negativa di una forza storicamente nemica. È questo ancora il motivo per cui, sebbene il poeta scrivesse parecchi anni dopo l'apertura del ghetto, tanti sonetti si collocano cronologicamente in un tempo precedente, al tempo dei nonni e dei genitori, quando il ghetto c'era ancora, con i cancelli e le guardie del Papa.

La bolla *Cum nimis absurdum* che ordinava la costruzione di mura intorno ad un ben definito quartiere ebraico non si limitava, come si è visto, a stabilire la separazione fisica, sociale e culturale degli ebrei dal resto della popolazione. Vi furono mestieri per ebrei, tasse, consuetudini e norme giuridiche che valevano solo per gli ebrei, oltre che case e strade solo per ebrei. Questa netta separazione fra ebrei e cattolici raggiunse in parte quello che era probabilmente uno degli scopi fondamentali della decisione papale: fare degli ebrei un «corpo separato» dal resto della popolazione romana e soprattutto dalla «plebe»; un gruppo contro il quale la gente del popolo potesse scaricare le proprie tensioni, l'obbiettivo ideale per deviare rancori, ribellioni, esasperazioni, per far dimenticare, insomma, la miseria. Non a caso la politica del *panem et circenses* di certi papi riservava agli ebrei un posto tutto speciale nei divertimenti di Carnevale.

Dietro i cancelli del ghetto gli ebrei non avevano apparentemente vie d'uscita. Una concezione del mondo priva di speranza, chiusa in un fatalismo cupo ed in un risentimento senza possibilità di iniziativa e l'esaurirsi quindi in una conflittualità totale verso il mondo esterno di tutto il potenziale di vita culturale e sociale della gente del ghetto era forse ciò che solamente ci si poteva aspettare da una simile situazione.

Eppure non fu così. O, almeno, non fu del tutto così. Come i loro fratelli delle *shtetlach* est-europee, gli ebrei di Roma svilupparono una vita propria, una vita del ghetto in senso inaspettatamente vivace e concreto, una vita ricca di una sorta di pratica serenità: questa atmosfera costituisce forse la più evidente differenza fra il mondo del ghetto e la concezione della vita che segnava e incupiva certe giornate apatiche e disperate del sottoproletariato del Belli. Gli ebrei reagirono alla separazione e all'ostilità di quegli

strati popolari romani cui pure la condizione economica li rendeva affini, stringendosi attorno a quello che era il loro specifico patrimonio culturale: la religione.

Si sentirono diversi — e di questa diversità furono orgogliosi — proprio nel momento in cui il potere, proclamandoli tali, cercava di costringerli a una inferiorità anche psicologica. La Legge (la *Torà*, cioè il *Pentateuco*) divenne, assieme agli altri libri della tradizione, una sorta di lunga *historia* in cui ogni manifestazione contingente del negativo si destoricava: «come uscimmo dall'Egitto così usciremo dal ghetto». Queste erano le idee che davano forza agli abitanti del ghetto e permettevano loro di sentirsi fisicamente appartenenti alla città (orgogliosi anche di essere romani) e insieme di provare la sensazione tutta ebraica di essere al di fuori della storia, eredi e protagonisti di una vicenda irripetibile (*Un romano de Roma*).

La religione, dunque, fu un fatto «popolare», concezione del mondo e modo di vivere. I doveri che essa imponeva entrarono a far parte intimamente della personalità di ciascuno, non si trasformarono in stereotipate ripetizioni di cerimonie che, strappate ormai da secoli dal contesto che le aveva originate (la civiltà pastorale e patriarcale di *Erez Canaan* prima, e i regni dei successori di David e Salomone poi), potevano aver perso ogni significato. Lo *Sciabbat* (il sabato), il *Seder* (cena tradizionale delle prime due sere di Pasqua), la cena di *Purim* (festa che ricorda uno scampato sterminio di ebrei persiani), furono profondamente sentiti in una veste tradizionale e popolare<sup>7</sup>. La religione riempiva ogni aspetto della vita: nacquero usi e costumi propri del ghetto di Roma, legati ad una festa o ad una cerimonia specifica (l'esposizione del corredo della sposa durante lo «Sciabbat-piccolo» e quella dei regali lo «Sciabbat-grande», cioè i due sabati prima delle nozze; la complessa ritualità che rivestì la cerimonia religiosa dello *scompro*, cioè del riscatto del primogenito anticamente destinato ai Sacerdoti, ecc.) e piatti e dolci speciali.

Tutto questo si ritrova puntualmente nei sonetti. I personaggi di Del Monte mangiano la *pizza* alla *miscmarà* (recitazione privata di salmi seguita da un rinfresco), si incontrano *a Scola* (al Tempio) *lo*

7. Al punto che, fra gli ebrei romani, come fra gli ebrei di altri ghetti italiani, invalse alla fine del XVIII secolo la tradizione dei cosiddetti «Purim di piombo», feste per ricordare uno scampato pericolo, generalmente collegato ai moti anti-francesi.

*mongkèdde* (giorno sacro), si riuniscono in tavolate alle feste comandate. Perfino i soprannomi, come pure qualche definizione mordace, traggono ispirazione dalla religione o da oggetti relativi al culto: le donne goffe e malvestite sono *chanuccòdde* (candelabri che si accendono nelle otto sere della festa di Chanuccà, in ricordo della rivolta dei Maccabei), indossano «un sciallo ch'è un *tallèdde* / e certi fiocchi come *zizzidòdde!*» (*I do' cancheri*), cioè hanno uno scialle con i relativi fiocchi che pare quello rituale usato dagli uomini in preghiera.

La vita del ghetto non si limitava certamente a quello che accadeva all'interno delle mura. Gli ebrei come collettività dovevano quotidianamente affrontare il mondo «esterno»: un mondo che imponeva loro le case malsane e le vie buie del ghetto, i dazi, i balzelli, le tasse, le multe, i mestieri coatti, il velo giallo delle prostitute alle donne ebrae, le prediche forzate. La vita quotidiana degli ebrei fuori dal ghetto era un continuo destreggiarsi fra una selva di regolamenti, consuetudini, disposizioni fisse e transitorie, nessuna delle quali era realmente e definitivamente persecutoria (specie se confrontata con le leggi che sarebbero venute nel 1938), ma che tutte insieme costituivano un meccanismo veramente micidiale. E tutto, in ultima analisi dipendeva dalla persona del Papa. Un Papa "buono" poteva emanare provvedimenti di tutela nei confronti degli ebrei (pur senza mutarne la condizione discriminata), come fecero ad esempio Sisto V e Clemente XIV, un Papa "cattivo" poteva inasprire i regolamenti e le tasse (e crearne di nuovi), secondo ciò che le esigenze politiche contingenti suggerivano al Pontefice. La storia del ghetto fu segnata dal continuo alternarsi tra papi "buoni" e "cattivi", ed è la storia di una lunga resistenza passiva (qualche volta anche attiva, contro i rapimenti di bambini e contro gli assalti al ghetto) contro i mille soprusi di ogni giorno. Nei secoli del ghetto gli ebrei svilupparono e rafforzarono un particolare sentimento di orgoglio «nazionale» di minoranza che attraverso una tenacissima resistenza contro ogni violenza fisica e morale, ha conquistato un suo proprio diritto di appartenenza alla città, diritto irrinunciabile per chi ci vive da oltre venti secoli. Gli ebrei romani sono inscindibilmente ebrei e romani e non hanno potuto abbandonare Roma neppure nei momenti peggiori: ancora oggi riescono a riconoscersi soltanto nelle strade intorno alla sinagoga che costituiscono tuttora il centro della vita ebraica romana. Questo spiega perché quando, all'inizio del secolo, il movimento sionistico apparve a Roma gli ebrei romani, da poco usciti dal ghetto, non

vi prestarono troppa attenzione né lo presero molto sul serio (*'Sti Binzionisti*). Dopo secoli di «fronda» contro la Chiesa, gli ebrei romani, o meglio la buona borghesia ebraica romana che non tardò a distinguersi tra la massa dei fuorusciti dal ghetto, stava infatti entrando nella politica del nuovo Stato unitario, chi progressista nelle file della massoneria, chi conservatore (e poi interventista) come Del Monte.

Ma è la vita del tempo dei nonni e dei genitori a costituire la fonte d'ispirazione principale per il poeta, che attraverso i racconti della madre riesce a penetrarne l'atmosfera e a ricrearla nei suoi sonetti migliori (*L'udienza dal Papa; 'Na storia vera; 'O figlio perzo*). L'intenzione evocativa della poesia di Del Monte appare evidente in questi sonetti «del tempo dei nonni». Ma non solo in essi (dove è esplicita) appare la dimensione del ricordo: possiamo dire, anzi, che è questa la chiave delle poesie di Del Monte, tutto teso a fermare un mondo e un linguaggio che sente ancora vivi intorno a sé, ma di cui avverte anche la possibilità di scomparsa o almeno di trasformazione. Il continuo richiamo ai tempi andati («i nostri nonni dicevano», «i nostri vecchi così facevano») punteggia i sonetti che spesso altro non sono che aneddoti. Ma la poesia di Del Monte manca della sottile malinconia che è propria di tanta poesia dialettale, volta indietro a contemplare con nostalgia mondi ormai in rapido mutamento. I ricordi di Del Monte sono chiari, di un'evidenza piena e immediata: «La virtù di questa immediatezza evocativa il poeta la trovava sì nella sua abilità a cogliere i tratti essenziali di una situazione o di una figura — e ciò che restava dell'antico ghetto a Roma gli offriva un gustoso campo di osservazione —; ma la trovava perché sapeva cercarla nella materia stessa di cui plasmava le sue statuette, nella loro parlata che ancora udiva intorno a sé viva quanto bastava per integrarla, interpretarla, risuscitarne senza sforzature tutto l'antico spirito e con esso il fantasma di quel mondo di cui quello spirito era espressione». Si vedano a questo proposito i versi raccolti e sereni di *Tutto passa* e quelli de *L'alluvione* dove si ricorda uno dei tanti straripamenti del Tevere che invadeva regolarmente il ghetto, situato in basso rispetto al livello del fiume.

Si susseguono nei versi di Del Monte le scene familiari, i matrimoni seguiti passo passo fin dalle prime trattative (*Un partito*), le nascite (*'A milà*), il lavoro e gli affari (*'A famiglia d' 'aa vedeva*», *'O mercante*), le ricorrenze. Tutte queste immagini, queste scene, que-

sti episodi emergono dai sonetti con una plasticità che è ben più immediata della narrazione pura e semplice: Del Monte è un autentico poeta dialettale portato a rappresentare il mondo che in quel dialetto si esprime col più schietto realismo. Proprio questo realismo lo spinge irresistibilmente al teatro: tutti i sonetti sono dialoghi, monologhi, commenti di un coro invisibile eppure sempre ben presente, scene a più voci che si svolgono sul palcoscenico delle strade del ghetto; una piccola folla per strada, donne affacciate alle finestre, qualcuno a cavalcioni di una sedia sulla soglia della bottega, venditori ambulanti, le grida dei pescivendoli di S. Angelo in Pescheria; il brusio continuo delle conversazioni sul «parentato» (fidanzamento) appena concluso, sull'ultima *costione* magari a proposito di *quadri*, l'eredità più recente, la festa più vicina, gli ultimi editti papali. È quasi un teatro sperimentale: attori e spettatori coincidono nel farsi e disfarsi di una commedia senza intervalli dove scene diverse vengono recitate sul medesimo palcoscenico, nel medesimo momento (*A costione*, I-IV). Del Monte non racconta, mette in scena, e i protagonisti del suo «monumento» giudaico-romanesco risultano talvolta simili alle maschere della Commedia dell'Arte. Gli abitanti del ghetto (non diversamente da quelli di un paese di provincia) si chiamano tutti per soprannome e questi soprannomi diventano ben presto una specie di «cognome» ad uso interno ebraico, un tratto distintivo per riconoscere una «razza» (famiglia, *gens*), da un'altra. Dal soprannome originariamente dato a una sola persona al cristallizzarsi di tipi ben definiti il passo è breve; ancora più breve è il passo che porta ad individuare nei membri di una stessa famiglia una caratteristica comune e a designarli collettivamente in base a questa particolarità: se le donne goffe sono tutte *chanuccòdde* (lampade a otto bracci), la famiglia le cui donne non brillano per grazia sarà *razza Chanuccà* (*A costione*, IV); chi mangia molto è un *achlone* (da *achlare*, giud-rom. per 'mangiare') ed è esistito realmente il «robbi Achlone» del sonetto di Del Monte; una persona florida è una *faccia da llevantà* (faccia da luna piena) e così ancora per mille e mille caratterizzazioni rimaste spesso come un «marchio» anche dopo l'apertura del ghetto per distinguere — dal momento che tra gli ebrei romani i medesimi nomi e cognomi ricorrono continuamente — famiglie intere e singole persone omonime ma non parenti. Nel ghetto lungo un arco di molte generazioni si sono succeduti *achloni* e *chanuccòdde*, come se una dinastia di attori interpretasse, con diverse connotazioni di volta in volta, sempre la medesima



parte: Del Monte è sensibilissimo a questa tendenza ebraica alla creazione di tipi e i personaggi dei suoi sonetti sono (per dirla con le sue stesse parole) *statuetti a bon prezzo* e il poeta è solo *lo figurinero* che modella le immagini non già di burattini ma di persone autentiche che incontra per strada o che rivivono nei racconti materni (*I nomi d'aa gente*, V; *Revoltella*; *Bonanema de 'nzor Elia*).

Del Monte conosce intimamente il giudaico-romanesco: potremmo dire che è questa la sua più autentica lingua materna. Allenato fin dall'infanzia nel ghetto a coglierne le cadenze, ora stridenti ora strascicate, ne sa distinguere — adulto e poeta — le sfumature più sottili, gli accordi più nascosti: il dialetto giudaico-romanesco diventa a poco a poco uno dei suoi personaggi; forse il preferito, certo quello più studiato (si pensi alle carte, sudate certamente, delle *Avvertenze* e del *Discorso sul giudaico-romanesco*, si pensi alla copiosità delle note ai sonetti), quello più limato e ripensato. Di qui il compiacimento verbale dei sonetti, che spesso proprio e solo in questo si risolvono, nelle descrizioni dei piatti caratteristici dei banchetti, nelle liste di nomi e soprannomi, nelle caratterizzazioni dei personaggi con poche, azzeccate espressioni vernacole che mostrano così tutta la loro pregnanza; è il gioco, il divertimento (privo di qualsiasi approssimazione e superficialità) di un poeta nato che è anche filologo e si compiace di cavare da una parlata in apparenza solo aspra e anche sgradevole, una gamma infinita di tonalità che padroneggia con mano maestra.

Al gusto delle parole, inevitabile nel poeta e più ancora nel poeta dialettale, Del Monte aggiunge la consapevolezza dello studioso e il sentimento che di una lingua ha chi la parla e anzi ne ha fatto l'espressione del proprio mondo particolare, il linguaggio esclusivo usato fra gli intimi, in famiglia, quello che si usa quando ci si vuol far capire bene dai propri fratelli in storia, cultura e religione, quello che può essere un utile espediente per non farsi capire dagli «altri». Si legga ad esempio il sonetto *Li pidocchi arefatti* dove la prova di abilità offerta dal poeta, che usa in rima — quasi per una sfida — solo parole del dialetto particolarmente ostiche, non lascia traccia di sforzo in questo vivace e apparentemente immediato sfogo di chi vede il mondo irrimediabilmente *arevoltato*. Ed è in questa stessa chiave che va letta, forse, la singolare scelta del Del Monte filologo, di dimostrare l'esattezza della sua tesi sull'origine del dialetto degli ebrei romani, non già attraverso una dotta (e magari pedante) esposizione, ma con una serie di traduzioni dal romanesco dei secoli passati al giudaico-romanesco. Un modo,

oltretutto, di riaffermare l'appartenenza degli ebrei romani alla storia della città, il loro esserne parte inseparabile e caratteristica, non malgrado ma proprio a ragione della loro specificità.

1870: gli ebrei romani sono liberi e questa volta sembra che la libertà sia destinata a durare per sempre: le famiglie del ghetto cominciano lentamente — quasi temendo un improvviso colpo di scena che riporti tutto allo stato di prima — a uscire dal quartiere; ma un nucleo consistente rimane e rimarrà a lungo (ci sarà anche il 16 ottobre del 1943, quando nazisti e fascisti deporteranno per primi gli ebrei del vecchio quartiere): sono gli ebrei più poveri, ancora legati al vecchio *jus gazzagà* (un diritto di inquilinato perpetuo, con fitto bloccato, trasmissibile per eredità e cedibile, stabilito nel 1561 da Pio IV per fronteggiare gli aumenti indiscriminati degli affitti nel ghetto e rimasto fino alla demolizione del vecchio quartiere dopo l'unità; il nome deriva dalla formula *hazakà* del diritto rabbinico, uno stato di fatto che diventa diritto perché dura per almeno due anni), cioè alle uniche case che potessero permettersi. Gli ebrei medio — borghesi si spargono invece, a poco a poco, nelle altre zone della città (come fece la famiglia Del Monte, per esempio); l'ingresso nella vita politica e sociale cittadina non tarda a produrre le inevitabili conseguenze: entusiasti del nuovo Stato unitario e delle idee liberali, sentendosi italiani — e desiderosi di essere accettati da tutti come tali — gli ebrei si acculturano. È il mondo di Del Monte, questo: il ghetto cambia e sono i suoi contemporanei i protagonisti di questo contraddittorio processo, anzi lo è egli stesso in prima persona. Le tradizioni tenacemente conservate nei secoli subiscono un riflusso e nello stesso tempo resistono, tanto sono intimamente connesse alla struttura mentale degli ebrei romani, al punto che un tipico rappresentante di questa nuova borghesia ebraica, come Del Monte, è sollecitato alla ricerca e alla poesia proprio da questa tradizione; e resiste la lingua, anche se in pubblico si cerca di parlar «civile» — ma in casa, tra amici ritorna il giudaico-romanescò più spesso di quanto forse non si vorrebbe — e si comincia a studiare l'ebraico con nuovi maestri dell'Europa orientale (*'A Russia 'ngkette*). Del Monte è il cronista paziente anche di questo ebraismo a lui contemporaneo:

9. Per una efficace ricostruzione della vita ebraica romana in questo periodo, si veda M. Toscano, *Le trombe della libertà*, in *Il tempio maggiore di Roma nel centenario dell'inaugurazione, 1904-2004*, a cura di G. Ascarelli, D. Di Castro, B. Migliau, M. Toscano, Torino, 2004.

un cronista divertito, un po' ironico, ma sempre affettuosamente comprensivo (*L'usi de mo; La festa dell'Asili*).

Il sintomo più vistoso del conformarsi dei ceti abbienti ebraici ai modelli di vita e agli ideali della buona borghesia romana e «piemontese» — come veniva chiamata tutta la schiera di burocrati e funzionari giunti al seguito del re — è la corsa al cavalierato: tutti i buoni cittadini ebrei aspirano alla nomina e saranno in molti ad ottenerla, per le virtù civiche esemplari, per l'onestà e la devozione nei confronti della patria e della monarchia. Non a caso, la I guerra mondiale vedrà lo slancio generoso degli ebrei italiani, molti dei quali saranno decorati per il loro valore. Del Monte, attivissimo nella vita comunitaria, e ormai noto fra ebrei e non ebrei per le capacità poetiche, è prima sollecitato, poi quasi costretto a dedicare ad ogni nuovo cavaliere ebreo (in genere notabili della vita comunitaria e suoi amici) un sonetto (*Quanto vo' e mettem'a sta custione*). Quello che all'inizio era solo un omaggio scherzoso divenne presto un obbligo a cui era impossibile sottrarsi e Del Monte doveva sfornare continuamente sonetti su sonetti in onore di commendatori e cavalieri di fresca nomina; e a testimonianza della esasperazione, benevola e divertita ma sincera, del poeta a quelli *ad personam* si affiancarono alcuni sonetti sulla «mania delle croci» che aveva preso gli ebrei romani: argute notazioni in cui per la prima volta — con l'eccezione del sonetto *Un romano de Roma* — il poeta ci parla indirettamente di sé nel prediletto dialetto giudaico-romanesco (c'erano stati sonetti giovanili di argomento personale in romanesco comune) e ci dà un'immagine abbastanza precisa di quello che doveva essere l'ambiente nel quale trascorse la sua vita, chi fossero i suoi amici, di cosa si occupassero nell'amministrazione di quella che allora si chiamava Università Israelitica (*Lo ngkolàmm' arevoltato; Come so' li tempi; Li Quarantadoi; 'Na bella cena*).

## La vita

Se dall'esame di un mondo poetico così profondo e complesso ci si volge ora a considerare i fatti della vita del poeta non si può non rimanere colpiti dalla convenzionalità borghese di questa tranquilla esistenza.

Crescenzo Del Monte nacque a Roma il 2 maggio 1868, due anni prima che arrivassero gli «Italiani». Nacque in una casa del ghetto,

naturalmente, ma quando già le mura che circondavano il quartiere degli ebrei erano state abbattute da vent'anni<sup>10</sup>. La vita del ghetto non era però molto cambiata e solo dopo il 1870 sarebbero stati conquistati i diritti civili e politici.

La casa di Asdrubale e Grazia Del Monte era in Piazza Ponte dei Quattro Capi, l'antico *pons judaeorum*, fra il Teatro Marcello e l'Isola Tiberina, pressappoco nel luogo ove sorge l'attuale sinagoga. Al tempo della nascita di Del Monte ancora si andava a pregare nelle Cinque Scole (Scola Tempio, Catalana, Castigliana o Aragonese, Siciliana e Scola Nova); quasi un simbolo, nei loro nomi della lunga storia del ghetto, fatta di arrivi e partenze.

Del Monte visse perciò fino ai vent'anni (quando la famiglia si trasferì in un'altra zona di Roma) nel vecchio quartiere ebraico, educato secondo le tradizioni di una tipica «buona famiglia» di commercianti e professionisti ebrei. E secondo le solide tradizioni quasi patriarcali delle famiglie ebreo-romane trascorse tutta la sua vita: gli studi tecnici, il matrimonio con Ernesta Di Nola anch'essa ebrea e romana e di condizione sociale affine, la cura dei figli. Ma l'infanzia nel ghetto; i racconti della vecchissima madre che, quasi cieca, ricordava con precisione fotografica fatti, personaggi e aneddoti degli anni in cui il ghetto era ancora il solo quartiere consentito agli ebrei; gli studi di letteratura, filologia e glottologia e delle tradizioni romane condotti con passione di autodidatta; il dialetto e le tradizioni degli ebrei romani ancora ben vivi sotto i suoi occhi e nella stessa sua famiglia, contribuirono a fargli nascere quella passione per la vita tipica del ghetto, quella curiosità di ricercatore che lo portò dalle prime poesie in lingua di ispirazione familiare e dai tentativi in romanesco alla composizione dei sonetti giudaico-romaneschi. Questi sonetti furono perciò il risultato di una attenta e paziente attività di filologo e folklorista, sostenuta dal suo attaccamento a Roma, dalla sua stessa passione per le passeggiate solitarie nelle vie della città, di cui conosceva «ogni pietra, ogni storia, ogni leggenda»<sup>11</sup>.

Tipico rappresentante di quella piccola e media borghesia ebraica che con l'Unità aveva trovato un ruolo economico, una posizione sociale, un ideale laico e «moderno» da affiancare alle vecchie tradizioni e che nello stato liberale e conservatore si identificò completamente, Del Monte si proclamò e si sentì sempre «Italiano», di quel-

10. L'abbattimento delle mura e dei cancelli del ghetto era avvenuto nel 1849.

11. *Crescenzo Del Monte*, cit., p. 4.

la «italianità» post-risorgimentale fatta un po' di retorica e un po' di buoni sentimenti. Scoppiata la I Guerra Mondiale, tentò di farsi mandare al fronte e non riuscendovi volle che i figli si arruolassero volontari nel suo antico Reggimento. Contrario all'«estremismo», antianarchico e anticomunista, fu anche ostile al sionismo, proprio in nome di quella italianità che sentiva così prepotentemente. Simpatizzò, dopo molte perplessità, per il fascismo; ma non volle mai iscriversi al Partito fascista anche quando — secondo la testimonianza del figlio Carlo — la tessera gli avrebbe potuto indubbiamente giovare. La sua unica effettiva attività pubblica si svolse all'interno del mondo ebraico: tra il marzo 1910 e il 1919 fu Consigliere della Deputazione di assistenza e svolse l'attività di revisore del bilancio consuntivo annuale dell'Ente<sup>12</sup>; fu poi Consigliere e tesoriere dell'Università Israelitica e presidente dell'Ospedale Israelitico nella prima metà degli anni '20. La sua attività di Consigliere all'interno dell'Università si svolse in più riprese: eletto nel rinnovo parziale del 18 dicembre 1910, si dimise «per motivi di famiglia» (la morte del padre). Fu poi eletto nuovamente nel 1919, nella lista democratica<sup>13</sup>.

Tre sonetti, pubblicati postumi (e, dunque, non per sua decisione) offrono qualche indizio su un particolare aspetto dell'ambiente comunitario nel quale Del Monte si riconobbe e sulle convinzioni del poeta. Si tratta appena di una «spia», che è allo stesso tempo una smentita ed una conferma.

Sono tre sonetti del gruppo dedicato alle onorificenze che il nuovo Regno d'Italia non manca di concedere ai maggiori dell'Università Israelitica, fra i quali lo stesso Del Monte. In questi versi troviamo alcune allusioni niente affatto criptiche.

In nota al sonetto in giudaico romanesco *Quell'altro segretario*, dedicato all'avv. Alberto Sonnino, ne troviamo un altro, in lingua, scritto in occasione della nomina di Sonnino a cavaliere.

Sia ringraziato il Dio dei Segretari,  
degli Avvocati e dei Procuratori<sup>14</sup>,  
degli Architetti e Mastri Muratori  
e dei loro più umili gregari<sup>15</sup>.

12. Ringrazio, per questa e per le successive segnalazioni sull'attività comunitaria di Del Monte, Bice Migliau.

13. «Il vessillo Israelitico», 15-31 dicembre 1919, pp. 532-533.

14. Si allude ad attività effettivamente svolte da Sonnino.

15. La sottolineatura è nostra. Il riferimento alla terminologia massonica appare evidentissimo.

Il sonetto continua con lodi al Signore che ha concesso questo onore a Sonnino, ma conclude con un'altra allusione:

Ma ciò che val, quando da Lui diletto  
assunto tu sarai di Punto in Punto  
al Mistero del Numero Perfetto<sup>16</sup>?

Del tutto espliciti sono i riferimenti contenuti in altri due sonetti, dedicati al maggiore medico Angelo Di Nola.

In *'O pézzo gróssso*, si celebrano i molti titoli del destinatario (maggiore, medico, cavaliere di due ordini, presto commendatore e in predicato per la Legion d'Onore). E, tuttavia, commenta in chiusura il poeta: «Ma appétto, vedi tu, a li Trenta Ponti,/ tutta 'sta robba, 'o sa' cos'è? munnezza!».

E la nota dello stesso Del Monte ci toglie ogni dubbio: ci si riferisce: «ai 30 punti (dell'ordine massonico)».

Il concetto viene ribadito nella versione in romanesco, posta in nota: «E puro, si noi famo er paragone,/ appetto a un Trenta, e che robb'è? Monnezza».

Una spia, dicevamo, che sembra smentire un certo qual conservatorismo molte volte attribuito a Del Monte: la massoneria di quegli anni, a Roma, è la massoneria di Ernesto Nathan. E allo stesso tempo, conferma quella adesione agli ideali mazziniani e risorgimentali che è stato indubbiamente un carattere di parte dell'ebraismo postunitario. Non sappiamo se queste allusioni rivelino vicinanza e simpatia (oltre che indubbia conoscenza) piuttosto che una adesione agli ideali massonici, ma, tuttavia, verrebbe da pensare che nella delusione nei confronti del fascismo (testimoniata dal figlio Carlo, vedi più avanti) possa esserci entrata anche la condanna della Libera fratellanza, da parte del regime totalitario, con conseguente scioglimento delle logge e arresto degli aderenti, a

16. Il linguaggio esoterico adoperato da Del Monte evoca i rapporti numerici che avrebbero regolato l'armonia della costruzione del Tempio di Salomone per riprodurre nell'edificio l'armonia dell'Universo. La costruzione del Tempio di Salomone come simbolo fondante della massoneria è ben nota. Tali rapporti numerici erano anche alla base delle costruzioni delle cattedrali gotiche, momento storico di costituzione delle associazioni di liberi muratori. L'uso di questa terminologia (che potrebbe, peraltro, anche alludere alla tipica numerologia della mistica ebraica) appare molto sottile, con margini di ambiguità.

cominciare dal Gran Maestro. È del 1925 la presa di posizione anti-massonica del fascismo<sup>17</sup>, sono del 1919 i sonetti citati.

Ma l'attività costante e dominante della sua vita fu indubbiamente quella di studioso e poeta, iniziata giovanissimo con le composizioni in lingua. Al primo periodo della sua attività artistica appartengono anche sonetti raccolti nel volume *Sonetti giudaico-romaneschi* e altre composizioni in dialetto romanesco di ispirazione belliana. Di queste, pochissime furono pubblicate (alcune su Rugantino) durante la vita di Del Monte; altre andarono disperse o furono distrutte. Quelle superstiti sono state pubblicate postume assieme all'ultima raccolta di sonetti giudaico-romaneschi.

Risultato dei suoi studi sul giudaico-romanesco fu l'ipotesi della derivazione di questo dialetto dall'antico volgare romano. Per confermare questa intuizione tradusse in giudaico-romanesco una novella del Boccaccio e alcuni passi in dialetto romano antico dei secoli XIII, XIV e XV allo scopo di dimostrare quanto il linguaggio di quei secoli fosse simile alla parlata ancora viva fra gli ebrei romani.

Tra il 1920 e il 1926 si dedicò alla stesura della *Storia degli ebrei di Roma dal 20 settembre 1870 ai giorni nostri*, la storia cioè di quella che amava chiamare «epoca di libertà». Quest'opera fu pubblicata in appendice alla *Storia degli Ebrei di Roma dal II secolo avanti Cristo* dello storico tedesco Blustein<sup>18</sup>. Scrisse anche una *Storia dell'Ospedale Israelitico dalle origini al settembre 1926*, stampata in pochi esemplari e diffusa fra poche persone, in ricordo dei fondatori e benefattori dell'Ospedale stesso.

Tra il 1915 e il 1931 si possono collocare la composizione della raccolta pubblicata postuma (*Lo figurinaro — statuvetti a bon prezzo*), ed anche le versioni in dialetto giudaico-romanesco del Canto I e del Canto XXXIII dell'*Inferno* e di parecchie poesie in lingua.

Negli ultimi anni della sua vita si dedicò alla compilazione di un glossario del dialetto giudaico-romanesco che fu condotto a buon

17. La circolare n. 4 del 14 aprile 1925 del Direttorio nazionale del Partito nazionale fascista, così recitava: «La Massoneria, per il suo programma internazionale, pacifista, umanitario, è nefasta alle idealità e alla educazione nazionale. ... Le Federazioni tengano presente che la Massoneria costituisce in Italia l'unica organizzazione concreta di quella mentalità democratica che è al nostro partito e alla nostra idea della Nazione nefasta e irriducibilmente ostile.».

18. G. Blustein, *Storia degli ebrei in Roma dal II secolo avanti Cristo, con Appendice di Crescenzo Del Monte per la parte contemporanea (dal XX Settembre 1870 ad oggi)*, Roma 1921.

punto ma non terminato. Nel 1935 apparve postumo nella «Rassegna mensile di Israel» (n. 6, serie II, vol. X, ottobre 1935) l'articolo *Il dialetto di Roma nel secolo XVI e sue sopravvivenze*, nel quale Del Monte insisteva sulla sua ipotesi circa l'origine del dialetto giudaico-romanesco, accludendo come testimonianza la versione giudaico-romanesca di alcune battute della commedia cinquecentesca *Le stravaganze d'amore* di Cristoforo Castelletti.

Nel luglio del 1935 si ammalò improvvisamente, proprio quando la questione etiopica — è sempre il figlio Carlo a ricordarlo — cominciava a suscitare in lui le prime perplessità sul fascismo. Morì il 27 dello stesso mese per la setticemia sopraggiunta in seguito a un intervento chirurgico.

Gli furono così risparmiate le persecuzioni razziali e il dramma dello scempio culturale e fisico di quell'ebraismo romano allo studio del quale si era dedicato.

Crescenzo Del Monte può quindi apparire, se si considerano i puri dati biografici, una figura contraddittoria: conservatore, prudente borghese, di idee politiche estremamente conformiste, simpatizzante per il fascismo (sia pure con qualche riserva), eppure poeta così intenso e partecipe di un mondo e di un modo di vivere lontanissimi dall'Italia ufficiale del suo tempo.

È proprio una frase del figlio Carlo a darci una immagine di certi aspetti del carattere paterno, più tormentati di quanto si potrebbe supporre fermandosi alla immagine superficiale del borghese di stampo umbertino: «Assunto nell'allora Banca Generale, vi prestò lodevole servizio, ma, alquanto suscettibile e insofferente di costrizioni, dette dopo qualche anno le sue dimissioni»<sup>19</sup>. Poiché i problemi finanziari non furono estranei alla vita di Del Monte, possiamo renderci conto della portata di una simile scelta di indipendenza.

Tenendo presente questo episodio possiamo cominciare ad avvicinare gli estremi di quella che sembrerebbe una contraddizione e a capire come mai un uomo come Del Monte abbia potuto compiere nella sua attività artistica la scelta dopo tutto «sovversiva» di scrivere in dialetto (un dialetto, poi, incomprensibile agli stessi romani) e soprattutto di descrivere nei propri versi la vita quotidiana e le idee di una comunità fra le più umiliate e offese della storia. E non bisogna dimenticare che l'educazione letteraria di Del Monte, l'atmosfera e i modi di pensare e di esprimersi che poteva

19. *Crescenzo Del Monte*, cit., p. 2



aver assimilato a scuola e nell'ambiente medio-borghese della capitale, oscillavano tra i due poli del togato patriottismo carducciano e del kitsch dannunzianeggiante allora in voga. D'altra parte, anche se non è possibile stabilire se, e fino a che punto, Del Monte conoscesse Verga e i veristi, appare innegabile una vicinanza di tono che non può essere pura coincidenza. A conferma poi della collocazione fuori norma di Crescenzo Del Monte anche nella poesia dialettale romanesca del suo tempo, basti citare ciò che Emilio Cecchi scrive a proposito dei più illustri poeti romaneschi del Novecento, e cioè Pascarella e Trilussa, che sembrano progressivamente «accostarsi all'italiano corrente. Il glossario dell'intero libro dei sonetti [di Pascarella n.d.r.] non arriva a una quarantina di voci, a cui per una buona metà è superflua ogni elucidazione. In seguito il lessico si fa anche più lieve e trasparente. E la immediatezza e il profumo dialettale, più che altro sono resi attraverso i valori sintattici e fonici»<sup>20</sup>.

Il dialetto che era «lingua», seppure «corrotta», nei sonetti di Belli, è diventato in Pascarella e Trilussa poco più che «accento»: Del Monte, invece, che in Belli soltanto vede il maestro (ed è un suo merito, dal momento che allora i versi di Pascarella erano giudicati pari se non superiori a quelli di Belli), grazie all'uso di una parlata — che non è il romanesco comune — tuttora integra e incontaminata, riesce a raggiungere gli stessi corposi effetti linguistici che un dialetto ancora intatto consentiva a Belli. E la condizione emarginata di Del Monte è ancora più evidente rispetto alle tematiche e ai contenuti: alla morale pseudo-esopica, e in realtà piccolo-borghese, degli *ommini e bbestie* di Trilussa, e alla storia patria pascarelliana (si pensi a *Villa Gloria* e soprattutto a *Storia nostra*) che doveva costare al poeta romano una non meritata ma giustificabile ostilità del pubblico dopo il fascismo, Del Monte contrappone la sua volontà di presentare «i popolari discorsi svolti nella... poesia» (Belli) di un particolare gruppo che in virtù di storia e tradizioni particolari ha mantenuto la sua specifica identità in mezzo alla plebe romana. La lettura dei sonetti belliani in una edizione finalmente non spuria — l'edizione Morandi apparve nel 1886 — dovette essere l'evento decisivo per dare finalmente forma e direzione all'incerto bisogno di poesia che fin dai tempi delle scuole secondarie spingeva Del Monte a comporre versi in romanesco

20. E. Cecchi, *Due poeti dialettali*, in AA.VV. *Storia della letteratura italiana*, vol. IX, Milano 1969, p. 104.

comune e in lingua; mancava un particolare, una pennellata, al suo «monumento», ed era proprio quella di per cui Del Monte si sentiva capace: la descrizione di un mondo che Belli aveva potuto vedere solo dall'esterno e che Del Monte invece portava in sé dall'infanzia.

La scelta di Del Monte fu una scelta programmaticamente realista; si ancorò con tutte le sue forze alle pietre delle vecchie strade del ghetto e osservò con minuzia, con pedanteria quasi, ogni particolare. Basta pensare alla descrizione precisa, accurata, di gesti, atteggiamenti, mosse del corpo, che accompagna in nota i sonetti; appunti di uno sguardo quasi fotografico, in vista forse di quella pubblica recitazione cui questi sonetti sembrano irresistibilmente destinati. Del Monte tentò anche — e di nuovo siamo portati a pensare ai veristi — di essere un ripetitore di parole e voci popolari. I sonetti non sono mai in terza persona: la storia, al contrario, è sempre in bocca a un personaggio che funge da narratore o è rappresentata come dialogo in modo che sembra al lettore di assistere alla scena o di sentirla raccontare da qualcuno che l'ha appena vista. E indubbiamente ebbe parte in questo atteggiamento poetico anche l'esperienza di studioso di cose romane e l'idea che era in Del Monte di lasciare materiale e spunto per lo storico di tradizioni popolari che avesse deciso di occuparsi del ghetto di Roma.

Del Monte appare dunque una personalità straordinaria e inaspettata, che forse solo la particolare situazione del ghetto romano poteva generare. A Roma, la presenza di una tradizione di letteratura dialettale (si pensi al *Meo Patacca*) e soprattutto l'esperienza di Belli, che in quegli anni si veniva scoprendo, si incontravano con la plurisecolare vicenda dell'insediamento ebraico più antico d'Europa. Ciò che faceva del ghetto di Roma il terreno adatto per la nascita di un poeta come Del Monte era la sua natura di unico ghetto italiano veramente popolare. Non chiamati da principi desiderosi di arricchire i loro domini con traffici col Levante, e neppure chiamati per creare banchi di pegno e di prestito in territori di cui si voleva sviluppare l'economia, gli ebrei di Roma discendevano dai coloriti personaggi di cui si era fatto gioco Orazio. Condannati dal papato al mestiere del robivecchi, dello straccivendolo e del piccolo usuraio, nel 1870 la loro immagine doveva apparire molto diversa da quella — già allora circolante per l'Europa occidentale — del ricco banchiere e dell'intellettuale rivoluzionario (e non a caso Benvenuto Terracini, cercando un metro di parago-

ne per le poesie di Del Monte, è costretto a rifarsi al narratore di un mondo ebraico assai lontano: Israel Zangwill). Dal 1555 gli ebrei romani avevano scritto la loro epopea in una dura lotta per la sopravvivenza fisica e culturale: direttamente posti sotto lo sguardo della Curia, nell'atmosfera chiusa e sonnolenta della Roma papale, avevano conosciuto solo brevi periodi di libertà con l'occupazione francese e con la Repubblica Romana del 1849. Quando già i primi ebrei alto-borghesi sedevano nel Senato del Regno d'Italia gli ebrei romani ancora erano sottoposti alle umiliazioni che Pio IX, tornando dopo il 1849, aveva tutte rimesse in vigore. L'esperienza di questi straccivendoli, venditori ambulanti, ricettatori e usurai, che avevano saputo testardamente mantenere la propria identità — anche se bastava convertirsi al cattolicesimo per ricevere immediatamente ogni aiuto, protezione e favore dalle autorità pontificie — e allo stesso tempo vivere in simbiosi con la città, poteva essere descritta soltanto partendo dal nesso inscindibile che legava l'essere ebreo e l'essere romano in quella particolare situazione: e questa infatti è stata l'intenzione di Crescenzo Del Monte. Non era l'unico ebreo romano a comporre sonetti in giudaico-romanesco: in omaggio al successo delle recitazioni pascelliane e seguendo una specie di moda molti amici di Del Monte si dilettaavano di poesia dialettale. Ma per loro unanime ammissione, Del Monte era il migliore, quello più aderente alla realtà, quello che meglio realizzava le loro stesse intenzioni e furono proprio questi amici, che con Del Monte si cimentavano in scherzosi botta e risposta con i versi, a convincerlo — assieme con altri conoscenti — a pubblicare i primi sonetti, superando l'ostinata modestia del poeta.

Solo Del Monte, fra tutti, sapeva infatti andare oltre le occasioni che offriva il presente, il mondo ebraico romano contemporaneo (che pure è colto con pienezza in tanti sonetti), ed evocare un mondo di poco lontano nel tempo: un mondo che altri, dimenticandolo, volevano forse esorcizzare. Del Monte infatti aveva la capacità di articolare la sua poesia, con pari efficacia, su due diversi piani temporali — quello anteriore al 1870 e quello degli anni successivi all'apertura del ghetto — cui corrispondono tipi diversi di contenuto. Nelle poesie «del tempo dei nonni», quando il ghetto era ancora davvero tale, è tutta la popolazione del quartiere ebraico a essere protagonista di episodi tragici e tragicomici, e anche se non mancavano sfumature di classe — naturalmente nel ghetto non erano abolite le differenze sociali — la comune segregazione atte-

nuava di molte differenze che altrimenti sarebbero state determinanti. Qualche migliaio di persone pigiate l'una sull'altra in pochi metri quadrati di terra — il ghetto era assolutamente insufficiente a contenere tutti quelli che dovevano abitarvi — erano costrette a vivere in simbiosi continua, sicché il relativo benessere e la povertà più completa si intrecciavano e confondevano nella generale precarietà dell'esistenza. Dopo l'apertura del ghetto le cose cambiano, ed è per questo motivo che i sonetti di Del Monte, che si riferiscono alla nuova situazione, rappresentano fatti e persone che il poeta conosceva direttamente: gli ebrei del suo stesso ceto, fisicamente usciti dal vecchio quartiere e protagonisti di un singolare fenomeno di acculturazione. Sono questi gli ebrei che si avviano per primi al commercio e alle libere professioni (spesso con risultati lusinghieri), assumendosi anche il compito di guidare la comunità da loro stessi composta e dai loro fratelli più poveri e ignoranti; ecco dunque entrare in scena i dirigenti dell'Università Israelitica, che vogliono per sé il cavalierato e per le mogli un conveniente *status* sociale (magari col tè delle cinque e le *soirées*; cfr. *L'usi de mo*). I più poveri intanto spariscono, o se ci sono scendono al rango di comparse e di macchiette (cfr. ad esempio *I strologgismi de Pacetto*): lo sguardo di Del Monte è sempre affettuoso, ma nei suoi sonetti si insinua una punta di paternalismo.

Da vero realista il poeta descrive sempre e soltanto ciò che conosce bene; sa cogliere la totalità del mondo del ghetto attraverso i racconti della madre e sa riviverne lo spirito in prima persona; conosce la vita dell'Università Israelitica (ricopre la carica di amministratore dell'Ospedale Israelitico e di Consigliere) e quindi descrive gli episodi che gli capita di vedere o dei quali viene a conoscenza e le persone che frequenta nella sua posizione di notevole. Protagonisti dei suoi sonetti sono da un lato il ghetto con mura e cancelli, e dall'altro i ceti ebraici più abbienti nel loro sforzo di inserimento nell'ambiente circostante.

Quel tanto di anomalo che, fra le righe almeno, ci è sembrato di cogliere nella scelta poetica di Del Monte, («anomalo» naturalmente rispetto alla sua vita, alle idee e alla cultura correnti ai suoi tempi nel suo ambiente), si manifesterà forse con maggiore evidenza se si cerca di collocare l'opera nel panorama degli anni in cui i sonetti furono pubblicati: da un'analisi del genere il suo ruolo di *outsider* non potrà che essere confermato. I sonetti potevano ancora venire accettati, e lo furono, nel 1927; ma nel 1932 — indipendentemente dalle sollecitudini censorie del regime — che spazio pote-

va trovare Del Monte al di fuori delle riviste e delle pubblicazioni a circolazione limitata degli appassionati romanisti?

Sono gli anni di «Strapaese» (*Il Selvaggio* esce nel 1924) e di «Stracittà» («Novecento» è del 1926), gli anni del Manifesto Gentile (1925) e del progressivo cristallizzarsi di uno schieramento culturale programmaticamente fascista. L'ultima voce coerentemente avversa al regime, «Il Baretto», ha chiuso forzatamente nel 1928 una vita coraggiosa quanto travagliata e rimane ormai (rifugio di letterati ancora tenacemente attaccati alla propria torre d'avorio), soltanto l'Aventino nelle sue varie sfumature, da «La Ronda» a «Solaria».

Solo considerando questa situazione si potrà comprendere quanto di inconsapevolmente sovversivo — con tutti i limiti che il caso impone a questo termine — era implicito nell'opera di Crescenzo Dal Monte, uomo non privo di propensioni per il fascismo: viene da pensare — ovviamente su scala diversa — al Balzac di marxiana memoria.

Conseguentemente, anche se non necessariamente inevitabile, appare l'oblio cui Del Monte fu destinato anche dopo l'edizione dei *Sonetti postumi* nel 1955: passata — senza che fosse notata l'esistenza di questo poeta — l'ondata rinnovatrice del Neorealismo, con la ripresa (caldeggiata e sostenuta dalle forze politiche conservatrici per precise esigenze di restaurazione anche culturale) delle tendenze all'evasione (nella letteratura e nelle arti, nelle tesi della critica, nelle poetiche espresse nel dibattito culturale), non c'erano certo le condizioni perché Del Monte fosse oggetto di una operazione di recupero.

Tale operazione fu tentata con successo nel 1976 dall'editore Beniamino Carucci (al quale si deve una importante collana di *Judaica*, che ancora oggi, ad anni di distanza dalla scomparsa dell'editore e dalla chiusura della casa editrice, resta preziosa per chi ne possiede i volumi e per i fortunati che riescono a procurarsene le copie rimaste), con una antologia di sonetti. Purtroppo, forzatamente terminata l'impresa di Carucci, anche di questa antologia sono finite le copie, e Crescenzo del Monte è stato, per molti anni, un numero dei cataloghi delle librerie antiquarie, in attesa di una nuova riscoperta che oggi avviene.



*Parlata di Meo Patacca, ai suoi bravi compagni.* Carlo Prati del. 1822.

Bartolomeo Pinelli, *Parlata di Meo Patacca ai suoi bravi compagni in Campo Vaccino*, 1822, una delle stampe ad acquaforte eseguite per l'edizione del *Meo Patacca* di Berneri uscita a Roma nel 1823

## **Assemblea del Centro Studi G.G. Belli**

Il 7 dicembre 2006 si è riunita l'assemblea dei soci per approvare il bilancio preventivo per il prossimo esercizio.

Esaurito tale adempimento con la lettura della relazione predisposta dal socio Franco Onorati nella sua qualità di tesoriere, nonché di quella del Collegio dei revisori — letta da Alda Spotti — l'assemblea è passata ad esaminare gli altri argomenti all'ordine del giorno.

Segnaliamo anzitutto la cooperazione dell'arch. Paolo Grassi fra i soci dell'associazione.

Quanto alle iniziative previste per il 2007, ci si è orientati per due convegni di studio: il primo, a maggio, verterà su Sergio Corazzino, prendendo spunto dalla ricorrenza del centenario della morte. Il secondo, da tenersi a novembre, prende le mosse dal centenario della scomparsa di Carducci per indagare la complessa vicenda della ricezione della letteratura in dialetto nella nuova Italia, a partire dal celebre giudizio in negativo che lo stesso Carducci pronunciò su Belli e Porta («...grandissima l'arte e la potenza del Porta e del Belli, ma in una poesia che nega, deride, distrugge...»).

Come pubblicazione dell'anno viene scelto il poema di Elia Marcelli *Li Romani in Russia*; la scelta di quest'opera è anche da collegare all'intervenuta inventariazione della carte Marcelli che gli eredi hanno donato alla Biblioteca Nazionale Centrale: la sistemazione di tale fondo potrà essere pubblicizzata con un seminario, da collocarsi nel 2008, destinato ad illustrare la complessa personalità di Marcelli, attivo non solo come poeta in dialetto romanesco, ma anche come cineasta, sceneggiatore e storico.

## **“L'operazione Crescenzo Del Monte”**

Ha trovato compimento la pubblicazione di tutti gli scritti di Crescenzo Del Monte: non solo cioè i sonetti giudaico-romaneschi e romaneschi, ma anche le prose e le versioni.

L'evento non esaurisce il suo rilievo sotto il profilo editoriale — l'opera di Del Monte era ormai introvabile — perché attiene anche alla ricostruzione storica di una fase significativa della comunità ebraica di Roma, fase della quale Del Monte va considerato testimone e storico.

Il Centro Studi ha perciò avviato una complessa operazione, chia-

mando a collaborarvi la Fondazione Marco Besso, la Fondazione per i beni culturali ebraici in Italia e la casa editrice La Giuntina.

Due i tempi dell'iniziativa: il 30 novembre 2006 un convegno, ospitato dalla Fondazione Besso, ha focalizzato la figura di Del Monte nel contesto degli Ebrei a Roma dal ghetto all'Emancipazione. Presieduta da Lamberto Perugia, la prima sessione ha visto gli interventi di Marina Caffiero (*Il tempo dei nonni: il ghetto e la città*), di Mario Toscano (*La Comunità ebraica romana nel periodo dell'Emancipazione*), e quello a quattro mani presentato da Monica Calzolari ed Elvira Grantaliano sul tema *Gli Ebrei e la città dopo il 1870, nelle fonti dell'Archivio di Stato di Roma*.

A Ugo Vignuzzi il compito di coordinare la seconda sessione, nel corso della quale si sono alternati Claudio Costa (*La ricezione letteraria del giudaico romanesco nella letteratura romanesca da Berneri a Trilussa*), Micaela Procaccia (*Crescenzo Del Monte, italiano, romano, giudio*) e Marcello Teodonio (*I sonetti romaneschi di Giuseppe Gioachino Belli nella poesia di Crescenzo Del Monte*).

La serata si è conclusa con la lettura di testi di Del Monte da parte di Mirella Calò.

Il secondo tempo è stato dedicato alla presentazione del volume contenente tutti gli scritti di Del Monte: la pubblicazione, curata da M. Procaccia — la cui introduzione al volume riproduciamo in questo numero della rivista — e M. Teodonio, è accompagnata da un

CD con la registrazione di sonetti del poeta nell'interpretazione di Giacomo Piperno, Mirella Calò, Duccio Levi Mortera e Giordana Sermoneta. E qui è d'obbligo menzionare la collaborazione tecnico professionale della Discoteca di Stato, presso i cui studi la registrazione è avvenuta l'11 novembre 2006.

L'incontro, avvenuto il 27 febbraio di quest'anno, è stato aperto dagli indirizzi di saluto di Antonio Martini a nome della Fondazione Besso, la benemerita istituzione che ha ospitato la manifestazione al termine della quale ai convenuti è stato offerto un rinfresco *kasher*; hanno fatto séguito Muzio Mazzocchi Alemanni, per il Centro Studi G.G. Belli, e la Prof. Janet Di Nepi in rappresentanza della Comunità Ebraica di Roma.

La parola è poi passata al Rabbino Capo di Roma Riccardo Di Segni e al Prof. Alessandro Portelli, che è tra l'altro delegato del Sindaco di Roma per le politiche della memoria, intervenuti ad illustrare nei suoi molteplici aspetti il volume.

Al termine, Mirella Calò e Giacomo Piperno si sono esibiti in una intelligente e divertente lettura dei sonetti di Del Monte.

### **Il *Journal du voyage* di Belli**

La trascrizione integrale dei diari di viaggio che il Belli redasse — prevalentemente in francese — negli anni 1827, 1828 e 1829 è opera di Laura Biancini, Giulia Boschi Mazio e Alda Spotti ha visto finalmente la pubblicazione



in un volume dell'Editore Colombo, che va ad inserirsi nella collana "Memorie romane" che annovera altre pubblicazioni curate dal Centro Studi (ne ricordiamo i titoli: *Pasolini fra friulano e romanesco* e *Saggi belliani di M. Mazzocchi Alemanni*).

Al volume è stato dedicato un convegno di studi ospitato dalla Fondazione Primoli il 5 dicembre 2006; hanno aperto i lavori Massimo Colesanti, Presidente della fondazione ospitante, e Muzio Mazzocchi Alemanni.

Le relazioni sono state tenute da Marcello Teodonio (*Quella benedetta città pare sia stata fondata per lusingare tutti i miei gusti*. Milano nella biografia e nella poesia di Belli.), Laurino Nardin (*La lingua francese nelle prose di viaggio di Belli*), Vincenzo De Caprio (*Il Journal di Belli e l'odeporica contemporanea in Italia*) e Lucio Felici (*La fortuna francese di Belli*).

Viene annunciata la pubblicazione degli atti nella collana di "Quaderni" della Fondazione Primoli.



Jacques Callot, *Taglia Cantoni e Fracasso*, una delle stampe ad acquaforte della serie dei *Balli di Sfessania*, Nancy 1621

# Recensioni

---

«L'opera *belliana* più interessante del Novecento». Note su Crescenzo Del Monte, *Sonetti giudaico-romaneschi, Sonetti romaneschi, Prose e versioni*, Edizione integrale a cura di Micaela Procaccia e Marcello Teodonio, Firenze, Editrice La Giuntina, 2006.

di **Massimiliano Mancini**

Nella sezione romana della sua densa introduzione alla *Poesia dialettale del Novecento* (curata con Mario dell'Arco nel 1952) Pier Paolo Pasolini ricorda in nota, non avendola prima nominata, l'opera di Crescenzo Del Monte. È una nota breve, ma di notevole significato: «L'opera *belliana* più interessante del Novecento restano comunque i due volumi di *Sonetti giudaico-romaneschi* di Crescenzo del Monte usciti a Firenze nel 1927»<sup>1</sup>. Quell'aggettivo, *belliana*, con cui viene qualificata l'opera di Del Monte ha una connotazione indubbiamente positiva. La breve nota interviene, infatti, nel momento in cui Pasolini sta parlando di Giggi Zanazzo, cioè di quell'imitatore di un Belli "dimezzato" e ridotto alla misura di un "divertito spettatore" della scena romanesca dal quale sarebbe derivata la lunga tradizione del bellianesimo minore, d'impronta municipalistica, tipico fra Otto e Novecento di tanti cultori, più o meno "inesorabili", di "Romamia" e al quale avrebbe poi attinto anche il cinema.

Definendo "belliana" la poesia di Del Monte, Pasolini le riconosceva dunque alcuni di quegli aspetti che gli facevano collocare il Belli, insieme con il Porta, nella fase "romantico-veristica" dello svolgimento della poesia dialettale: quella fase che altri storici della letteratura dialettale identificano con l'affermarsi dell'istanza mimetico-realistica che già nel Settecento, ma soprattutto in età romantica, si sostituisce a quella della rielaborazione colta, per lo più in chiave parodistica, della letteratura in lingua. In questa fase il dialetto si fa "lingua della realtà", diviene strumento privilegiato e insostituibile per dar voce a una realtà sociale e a una dimensione umana fino a quel momento escluse dalla ribalta letteraria e inesprimibili con la lingua aulica della tradizione. Belli — secondo Pasolini — aveva saputo "regredire" nell'anima popolare e identificarsi col parlante plebeo, facendoci accedere a una condizione storica che non avremmo potuto altrimenti conoscere. Come sappiamo, nel corso della sua introduzione al-

l'antologia Pasolini ha modo di delineare altri aspetti e valori della modernità poetica del Belli, ben oltre i limiti della rappresentazione realistica o veristica, ma indubbiamente il bellianesimo genuino che Pasolini attribuisce all'opera di Del Monte, e solo alla sua fra quelle dei postbelliani, va letta tutta sotto il segno del Belli "monumentale", che "salva" e cura, come reperti di una civiltà in via di estinzione, i "popolari discorsi" fedelmente riportati dall'oralità al documento scritto.

Seppure in ritardo, per la sfasatura storica che caratterizza le vicende degli ebrei romani rispetto al resto della popolazione dell'urbe, l'opera di Del Monte persegue gli stessi obiettivi e si organizza attraverso analoghe procedure costruttive. Anche i *Sonetti giudaico-romaneschi*, sia nell'edizione del 1927 che in quella del 1932, propongono una "introduzione" che ben rievoca gli intenti belliani: si parla dell'originalità dell'opera, della volontà di offrire un "documento" del vernacolo parlato a Roma dagli Ebrei, della "scrupolosa fedeltà" con cui esso viene riprodotto, della rispondenza di quell'idioma («dal suono aspro, e parlato sgraziatamente e assai sovente con acrezza») alle caratteristiche psicologiche dei parlanti giudaico-romani («gente avvilita e inacerbata da secoli d'oppressione»). E certo rimandano ancora all'*Introduzione* belliana, e precisamente alla parte dedicata alla "grammatica" del romanesco, le minute e accurate osservazioni preliminari che Del Monte dedica

alle particolarità fonetiche, sintattiche e lessicali del suo particolarissimo e arcaico idioma. Del resto basta pensare alla cura con cui il poeta trascrive in bella copia i suoi testi, appone la data sotto ogni sonetto, correda di ricche annotazioni (di storia, di costume, ma anche di guida alla corretta dizione) i suoi componimenti, tornando a creare quel duplice piano di lettura (del testo e del paratesto) così tipico del "Commedione".

Al bellianesimo delmontiano guardano con attenzione i curatori della preziosa edizione integrale che finalmente restituisce a più vasta fruizione l'intero *corpus* di un autore finora letto e conosciuto solo da un numero ristretto di lettori e da alcuni dialettologi. Subito nella premessa al volume la questione è definita con la consueta nitidezza da Mazzocchi Alemanni, che scorge alla fonte dell'intento "documentario" di Del Monte la sua «sconfinata ammirazione [...] per il Belli, sul quale non poteva peraltro che condividere i positivistic giudizi critici». E una ragione dell'evidente intenzione di continuare e quasi "completare" il "monumento" dei *Sonetti* è precisamente indicata da Micaela Procaccia, la nota specialista di cultura ebraico-romana, all'inizio della propria introduzione al volume, così ricca di informazioni anche sulla storia della comunità ebraica della capitale:

Se Del Monte — appassionato ammiratore di Belli — osava cimentarsi col metro del maestro, era unicamente perché nel belliano "monumento della plebe di

Roma" un solo particolare risultava mancante, o per lo meno appena accennato: il ghetto di Roma e la vita degli ebrei che la abitavano; ebreo e romano, Del Monte tentava di completare l'opera seguendo l'intuizione felice di usare per i suoi sonetti non già il romanesco comune ma il giudaico-romanesco, lingua appunto del mondo che egli voleva descrivere e rievocare.

Un procedimento compositivo che vistosamente avvicina Del Monte al Belli è la delega costante dell'enunciazione, nel sonetto, a uno o più parlanti che solitamente inscenano un dialogo a due o più voci. La "teatralità" è un elemento costitutivo e fascinoso dei propri testi, che Del Monte apprendeva sia dalla registrazione attenta della viva quotidianità del ghetto o dalla memoria "fotografica" della vecchia madre, sia dalla tecnica letteraria del suo maestro; sono scene a più voci che si svolgono sul palcoscenico delle strade del ghetto: donne affacciate alle finestre (si pensi, ad esempio, a *I femmeni litichini*, che anche nel titolo rinvia al Belli), gente seduta sulle soglie della bottega, straccivendoli e robivecchi, pescivendoli che gridano nel loro gergo segreto in Sant'Angelo in Pescheria, il brusio di una conversazione continua (sull'ultimo fidanzamento, su una *costione* a proposito di *quadri*, sull'ultimo editto papale). Tutto questo — scrive la Procaccia — si rappresenta «quasi in un teatro sperimentale [...] dove attori e spettatori coincidono nel farsi e disfarsi di una commedia senza intervalli». E assai acutamente la studiosa

osserva che fra i personaggi in primo piano è lo stesso idioma giudaico-romanesco, che in effetti viene "esibito" (in corsivo, per le espressioni più tipiche) dal poeta-filologo-folklorista, con cura ortoepica e con annotazioni esplicative e di "regia" assimilabili a quelle dei *Sonetti*. E un certo sapore belliano ha pure quella "duplicità" — molto ben delineata dalla studiosa — della personalità di Del Monte, nella quale un uomo dall'esistenza (almeno apparentemente) tranquilla, di idee moderate, non privo di propensioni per il fascismo, convive con un poeta il cui messaggio ha qualcosa di «inconsapevolmente sovversivo», per la stessa scelta anticonformistica della scrittura dialettale, ma soprattutto per il valore di riscatto storico e morale che di fatto viene ad essa attribuito.

Del resto già Benvenuto Terracini (la cui prefazione ai *Sonetti postumi* del 1955 viene assai opportunamente qui riprodotta) rinviava al Belli esplicitamente, quando affermava che «il nome del Belli risuona sovente nelle raccolte [...], non soltanto per quel vecchio mondo del ghetto che vi si trova profilato», ma anche per quell'attitudine a sentire, da quel buon "jodìo romano" che era, «quanto di schiettamente romanesco viveva e vive nella parlata del ghetto» e a rappresentarlo nei sonetti in dialetto comune. Ma anche implicitamente istituiva il confronto col Belli realistico e documentario, quando sottolineava la capacità delmontiana di "evocare" le sue *figurine*, i suoi tipi, le

scenette della piazza, i discorsi della gente che passa, i frammenti di piccole canzoncine, le superstizioni, i riti, le usanze: le modeste memorie di «un mondo rimasto per forza di uomini e di eventi sommamente raccolto in se stesso». Questa luce evocativa, precisava Terracini, emana però «da un ricordo privo affatto di quella vena di malinconia tanto comune alla poesia dialettale, pensosa spesso di un piccolo mondo originale»; esso è invece un ricordo «chiaro, cristallino, pieno di evidenza immediata che lo rende vivo e presente».

L'evidenza mimetica e figurativa della rappresentazione, così come l'intento storico-documentario e la resa fedele dell'idioma, colloca la poetica "belliana" di Del Monte al di qua di quella svolta che la poesia dialettale viene compiendo fra Otto e Novecento passando dalla fase dell'oggettività realistica a quella della soggettività lirica, nella quale è appunto dominante il motivo della malinconia o nostalgia verso la "piccola patria" perduta. Delineando il quadro della poesia romanesca al tempo in cui Del Monte cominciava a comporre i primi sonetti in romanesco (che precedettero quelli in giudaico-romanesco), Marcello Teodonio osserva come i vari autori (tutti grosso modo della generazione di Del Monte: da Pascarella a Zanazzo, Jandolo, Terenzi, Ilari ecc.) sentissero fortissima la presenza del modello belliano (fra il 1886 e il 1889 era uscita l'edizione morandiana), ma nota anche come il loro intento documentario e realistico

volgesse poi a un verismo minore, municipale, con quadretti di genere adattati alle nuove condizioni dell'Italia postunitaria; dalla loro poesia era assente la dimensione "gnomica" o filosofica, mentre essa si apriva al filone lirico-sentimentale, assente in Belli: anche in Del Monte — scrive il critico — manca qualsiasi traccia di rimpianto per il "buon tempo che fu", per la "Roma sparita", ed è questo «un tratto che lo distingue nettamente dai coevi, e soprattutto dai successivi poeti romaneschi». Presentando nella prefazione il Del Monte "poeta romanesco", Teodonio ricorda la nota che accompagna l'ultimo componimento romanesco (*La cannonizzazione*, un sonetto belliano "raddoppiato" con strofe delmontiane), nella quale il poeta chiede scusa al Belli per aver osato imitarlo (con una fedeltà al "grande Maestro" che riguarda sia la forma metrica sia l'idea del "monumento"); ma lo studioso sottolinea un'altra consonanza fra maestro ed allievo: come Belli, anche Del Monte è un poeta bilingue (anzi trilingue, se comprendiamo i pochi sonetti in lingua) e in entrambi i due idiomi (romanesco e italiano in Belli; romanesco e giudaico-romanesco in Del Monte) sanno esprimere sincerità poetica e dignità letteraria.

Stabilite le evidenti affinità con il Belli, i curatori dell'edizione ci aiutano però a capire i valori specifici, sia sul piano storico che su quello artistico, dell'opera di Del Monte, e anche la natura tutta particolare del suo "bellianesimo". Micaela Procaccia — che dedica la

sua prefazione al versante "jodìo romano", quello di maggior rilevanza linguistica e poetica, di Del Monte — ci indica le motivazioni speciali e profonde che guidarono il poeta ad avviare la costruzione del "monumento" giudaico-romanesco: *conservare* un mondo che, dopo l'apertura del ghetto nel 1870, si andava trasformando ogni giorno; *fermare* su carta un linguaggio particolarissimo che si affidava da secoli all'oralità; *raccolgere* il materiale per la conoscenza e la comprensione di un microcosmo ebraico romano, anche quando questo si fosse dissolto. I termini usati dalla studiosa definiscono, sì, l'operazione attenta e affettuosa del cantore di una comunità per secoli umiliata e offesa nel suo forzato isolamento, ma ancor meglio segnalano l'ansia insopprimibile dello storiografo (ed etnologo e dialettologo) che è spinto alla scrittura poetica dal timore insopprimibile che quel mondo possa (proprio negli anni della liberazione dall'isolamento) perdersi nell'oblio. La rappresentazione epico-corale del popolo ebraico di Roma e la cura documentaria con cui viene ricostruita la sua civiltà e la sua cultura fanno pensare, secondo la Procaccia, al Verga, che assai probabilmente Del Monte, letterato autodidatta, conosceva. Anche Mazzocchi Alemanni riconduce gli intenti dell'opera delmontiana al fervore di studi demo-etno-antropologici e all'interesse per le tradizioni popolari che caratterizzò il nostro positivismo: «L'apparato delle fittissime note ai testi poetici costituisce un monu-

mento del folclore giudaico-romano che non sfigura nel confronto con un Pitrè».

Tutte delmontiane sono poi la bonarietà, l'affettuosità, l'"indulgenza" con cui il poeta ebreo romano osservava e trattava letterariamente i personaggi del ghetto; comunicandocene e "salvandocene" il senso armonioso di religiosità, di mutua sollecitudine, di comunitario buon senso: questo atteggiamento era probabilmente dovuto al fatto che — come notava Terracini — Del Monte «è veramente figlio di quelle generazioni, paghe di aver conquistata la piena dignità di uomini e di cittadini, sulle quali ancora non pesavano eccessivamente i grandi problemi dell'ebraismo moderno e dell'Italia moderna». È peraltro un atteggiamento che segna una distanza dal Belli così positivisticamente ammirato: nella poesia di Del Monte manca quell'ironia profonda, straniante e dissacrante, con cui il messaggio belliano, pur partendo dalla "verità" della plebe reale, ci giunge diffratto e reso ambiguo dalle dimensioni non consolatorie del grottesco o del tragico.

L'edizione integrale dell'opera di Del Monte aggiunge al merito culturale del recupero e della diffusione di testi ormai irreperibili e pressoché ignorati quello filologico di un eccellente allestimento dei materiali. Il volume riunisce, nell'ordine cronologico in cui apparvero, le tre raccolte poetiche con i relativi scritti storico-linguistici sul giudaico-romanesco, e il saggio storico sugli ebrei romani che, a partire dal 1870, concludeva la

*Storia degli Ebrei in Roma* dello studioso tedesco Giacomo Blustein. Una sezione del volume ospita le traduzioni da testi romaneschi e da testi volgari italiani (come quelle dalla *Commedia* e dal *Decameron*) attraverso le quali Del Monte voleva documentare l'affinità dell'idioma parlato nel ghetto di Roma con gli antichi volgari italiani e la sua continuità con il dialetto romano precedente alla fase della toscanizzazione. Oltre al glossario di termini giudaico-ro-

maneschi, il volume offre una serie di indici — alfabetici, cronologici e tematici — di grande utilità per il lettore. Inoltre, per restituire e valorizzare appieno quei caratteri di teatralità che sono propri della poesia di Del Monte, al volume è allegato un CD di testi recitati da attori specializzati nel far rivivere l'antica parlata del ghetto di Roma.

1. Cito dalla riedizione Einaudi, 1995, p. LXXI. La data indicata da Pasolini vale in realtà per il primo dei "due volumi". Il secondo uscì nel 1932.



GIUSEPPE GIOACHINO BELLI, *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829*, a c. di Laura Biancini, Giulia Boschi Mazio e Alda Spotti, pp. xxxiv–178, Roma, Colombo, 2006.

di **Raffaele De Cesare**

I diari che Giuseppe Gioachino Belli tenne durante i suoi viaggi nell'Italia centro-settentrionale nel 1827, nel 1828 e nel 1829 ci erano fin qui noti solo parzialmente attraverso gli estratti che ne aveva dati, quasi mezzo secolo fa, un eminente e compianto studioso, Giovanni Orioli, nell'antologia di *Lettere Giornali Zibaldone* edita da Einaudi.

Di essi ci viene ora offerta una edizione integrale, direttamente ricontrollata sui manoscritti conservati nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, corredata di una premessa di Muzio Mazzocchi Alemanni e da due introduzioni delle stesse Alda Spotti e Laura Biancini: la prima (pp. v–xviii) di carattere generale, sull'intrinseco valore artistico di queste relazioni di viaggio e sull'importanza che esse assumono nella vita e nell'opera belliane; l'altra (pp. xix–xxxii) particolarmente dedicata ai rapporti di Belli col teatro sia lirico sia in prosa: quella "theatralische Sendung" di cui è ben nota l'attrazione nella formazione intellettuale del poeta romano. Ambedue le prefazioni, diligenti e accurate, meritano il plauso del lettore. I *Journal* dei viaggi belliani a Bologna, a Milano, ai laghi lombardi e del Canton

Ticino, a Firenze e a Genova, redatti ora in francese ora in italiano, non costituiscono un'opera letteraria nel pieno senso della parola, destinata cioè alla stampa e neppure a una pubblica lettura: lontani da tale intento, essi non sono infatti che appunti di viaggio, resoconti sommari degli episodi più tristi della giornata, presi a fil di penna e trascritti ad uso di personale memoria. In essi si susseguono gli elenchi dei capi di vestiario portati con sé, le note delle spese quotidiane, le indicazioni degli alberghi, delle trattorie, dei caffè frequentati, delle persone incontrate, i titoli e l'esecuzione delle rappresentazioni teatrali cui assiste, i nomi delle chiese, dei musei, dei palazzi, degli "ateliers" di pittori o scultori visitati, le caratteristiche della filande e delle officine meccaniche delle quali — curioso di tutto — Belli ha ammirato il progresso. Né mancano, naturalmente, le annotazioni sull'itinerario e sulle soste delle diligenze, sui compagni di carrozza, sulle inevitabili contrarietà lungo il percorso. La loro natura non oltrepassa questa sfera di fatti privati. Tuttavia, sebbene confinate in un così ristretto ambito, essi offrono al lettore motivi di più generale interesse.

Oltre a far luce, infatti, su numerosi aspetti della vita quotidiana del loro autore e arricchirne la biografia, essi modellano sull'esempio belliano l'esperienza di una quantità di turisti che, nei primi decenni dell'Ottocento, percorrono le campagne e le città della Penisola e forniscono con ciò un quadro di usi e costumi dei suoi abitanti, enumerano le peripezie di chiunque abbia dovuto dibattersi fra le mille occasioni di diverbio con l'esosità degli albergatori e degli osti, le inadempienze dei vetturali, i ritardi delle soste intermedie, le sorprese vessatorie delle dogane.

E ancora, parallelamente a questo scorcio autobiografico e al più vasto riflesso storico-sociale che ne deriva — caratteristico del mondo italiano della Restaurazione, ma anche di altri tempi, precedenti e immediatamente successivi — c'è di tanto in tanto spazio per la riflessione morale e l'impressione, originale e suggestiva, di un uomo, allo stesso tempo dotato di naturale onestà, di sottile arguzia, di un animo di artista e di poeta. Anche se ciò accade raramente: giacché Belli è qui portato — ripetiamo — più alla registrazione, minuziosa e talora puntigliosa, dei piccoli avvenimenti della propria giornata che non al commento distesamente descrittivo dei fatti maggiori. Non sempre, però: sul versante della cronaca, si rileggano le pagine del racconto — si direbbe di tonalità melodrammatica — del ribaltamento della carrozza nei pressi di Senigallia (p. 18), o quelle, di taglio nettamente umoristico, degli interminabili

esercizi devozionali dei quattro gesuiti incontrati a Fossombrone e lasciati a Spoleto (pp. 150–52). E sul versante, diciamo così, lirico, si rifletta sulla pagina dedicata all'imprevisto miraggio che nelle vicinanze di Roma sole e pulviscolo disegnano intorno a due contadini in viaggio alla Storta (p. 14), agli effetti magici, fra pioggia e sole, che si manifestano sulle rive del Po a Piacenza (p. 26), allo spettacolo imponente e contrastante delle Prealpi e delle Alpi che si affacciano sulla pianura lombarda, fertile e serena (pp. 36–37). Né va dimenticata la spettacolare invasione delle innumerevoli farfalle bianche evocata sulle sponde del Lambro (p. 36).

Come già si è detto, i diari di viaggio sono stati redatti in gran parte in francese. Non è quindi inopportuno avanzare qui un giudizio analitico sull'uso di questa lingua da parte di chi l'aveva studiata con impegno, l'utilizzava con facilità, ma che non la possedeva in tutte le sue caratteristiche grammaticali e in tutte le sue finzze stilistiche.

Lasciamo da parte gli errori che non sembrano poter essere imputati a Belli e che noi — anche senza aver fatto ricorso al controllo degli autografi — attribuiamo con ogni probabilità a sviste di lettura, di trascrizione o a refusi di stampa (*si per se, mantion per malntien, allente per attente, trouva per trouvais, provenant per prévenant, offerer per offres*). Lasciamo da parte l'omissione di accenti che è ommissione non particolare a Belli ma comune a tanti scrittori

francesi del tempo; e tralasciamo anche di segnalare l'incerto regime delle consonanti doppie e di quelle scempie, che trovava indecisi anche non pochi contemporanei del poeta che avevano il francese come lingua madre (*balet* per *ballet*, *cabarret* per *cabaret*, *aboné* per *abonné*, *sallon* per *salon*, *sarasins* per *sarrasins*, *paraleles* per *paralleles*).

Sofferamoci invece su quegli errori di lessico che sono tipici di uno straniero perché — per essere questi un italiano — sono da ricondursi ad italianismi veri e propri: *certe* per *certainement*, *dans la mère* per *dans la mer*, *déjeuné* per *déjeuner*, *nacquissent* per *naquis-sent*, *vigilie* per *vigile*, *clarité* per *clarté*, *en cherche* per *à la recherche*, *en campagne* per *à la campagne*, *bolognais* per *bolonais*, *terrein* per *terrain*, *seconde* per *deuxième*, *areine* per *arène*, *ongeróis* per *hongrois*, *il suit à pleuvoir* per *il ne cesse de pleuvoir*, *frais* o *afresque* per *fresque*, *lates* per *côtés*, *siècles de milieu* (secoli di mezzo) per *siècles du moyen-âge*, *achelle* per *aisselle*, *quarrée* per *carrée*.

E, sempre a proposito di italianismi, al lettore non sfuggirà l'uso qui invalso di proposizioni ignote alla lingua francese (*voulait me conduire à faire une promenade*; *à 8 heures à prendre une glace*), o l'assenza del pronome personale soggetto (*prépare* per *je prépare*) o la costruzione di frasi proprie alla nostra lingua ed estranee alla francese (*où avait été traiter une affaire*; *où nous fûmes arrivés il prit avec nous des concerts* = 'concerti' per 'accordi'); e, se non è una svista

meccanica, l'apparizione di quelle *bêtes farouches* che si spiegherebbe meglio con *bêtes féroces*.

Per concludere questo elenco (incompleto), segnaliamo altre minori imperfezioni legate al mancato accordo del plurale col singolare e, infine, la grafia approssimativa di taluni nomi propri. Sono anche questi elementi che, accanto a quelli precedentemente citati, fanno del francese di Belli un linguaggio abbastanza singolare nella sua apparente fluidità.

*Nel ringraziare Raffaele De Cesare per l'accurata e penetrante lettura del Journal du voyage di Belli quale traspare dalla sua recensione, vorremmo tuttavia formulare qualche considerazione in merito ad alcune sue osservazioni. Anzitutto, l'errata corregge premessa all'edizione segnalava già alcuni refusi di stampa e qualche svista di interpretazione rilevate, purtroppo, a volume composto: del che facciamo doverosamente ammenda, consapevoli fra l'altro che, come regolarmente avviene, ulteriori mende potrebbero emergere da una rilettura più distesa sia del manoscritto che del testo a stampa.*

*Da parte nostra non possiamo che ribadire che le pagine di formato ridotto così fittamente scritte da parte di Belli e la frequente sostituzione della penna con una matita fra l'altro non molto morbida rendono a volte alcuni passi di difficile per non dire problematica interpretazione.*

*Parte delle anomalie del francese di Belli che De Cesare ha registrato, quali l'uso improprio delle doppie, degli accenti e degli apostrofi, erano state da noi indicate nelle Avvertenze, e si tratta per lo più di errori abbastanza comuni in scritti dell'Ottocento. Per quanto concerne infine la scelta belliana di redigere il Journal in francese è più che probabile, a nostro parere, che lo scrittore abbia voluto attuare una specie di esercitazione di lingua, dal momento*

*che non solo si è preventivamente munito di alcuni quaderni su cui registrare osservazioni e ricordi, ma ha portato con sé per farne lettura quotidiana la Nouvelle Héloïse di Rousseau. Per valutare la sua conoscenza del francese sarebbe forse opportuno confrontare il testo del Journal con la lettera, per così dire più ufficiale, inviata nel 1828 alla letterata francese Hortense Allart de Thérèse. (A. Spotti e L. Biancini)*

# Libri ricevuti

Fabio Della Seta & C.

*Pillole*, Roma, gennaio 2006, 150 p. Edizione fuori commercio.

Fabio Della Seta & Andrea Barbanelli & M. Sofia Casnedi & Irio O. Fantini uniti in società come una premiata ditta, ci offrono, come fosse un rimedio farmacologico, i loro racconti per aiutarci a trascorrere serenamente il nostro tempo, e prudentemente forniscono avvertenze per l'uso anche in merito ai dosaggi. Le pillole...o meglio i mini-racconti non superano mai le due pagine, anzi qualcuno si ferma a poche righe, uno è invece composto di una sola riga, neanche intera. Gli argomenti, neanche a dirlo, sono i più diversi, nel trionfo totale della fantasia spesso condita di lievi toni surreali, a volte ironici, ma qua e là anche introspettivi. Una lettura piacevole e soprattutto non ha controindicazioni ed effetti collaterali!

*Canti popolari e canzoni in Abruzzo e a Pettorano* a cura di Marco Del Prete. Atti del Convegno di studio. Pettorano sul Gizio, 10 agosto 2006. Comune di Pettorano sul Gizio, 2006, 111 p. Edizione fuori commercio.

Il volume raccoglie gli Atti del Convegno organizzato dall'Amministrazione Comunale in collaborazione con l'Associazione Culturale "Pietro De Stehanis". L'iniziativa rientra in un ambito che possiamo considerare, ormai per fortuna, abbastanza vasto, di recupero e studio del dialetto e delle sue manifestazioni. Alla scientificità degli interventi si aggiungono le suggestioni delle serenate e degli stornelli, dei quali in appendice si pubblicano. Pur comprendendo i problemi e le difficoltà, rimpiangiamo la mancanza di un documento sonoro.

M. SANFILIPPO, *Il "Generone" nella società romana dei secoli XVIII-XIX*, Roma, Edilazio, 2005, pp. 216.

U. MARIOTTI BIANCHI, *Ottocento romano minore. Storie — Personaggi — Curiosità*, Roma, Edilazio, 2006, pp. 188.



Finito di stampare nel mese di aprile del 2007  
dalla tipografia « Braille Gamma S.r.l. » di Santa Rufina di Cittaducale (Ri)  
per conto della « Aracne editrice S.r.l. » di Roma

CARTE

Copertina: *Cambridge 250 g/m<sup>2</sup>*  
Interno: *Usomano avorio Tussor 80 g/m<sup>2</sup>*

ALLESTIMENTO

Legatura a filo di refe / brossura

