



il 996

*RIVISTA DEL CENTRO STUDI
GIUSEPPE GIOACHINO BELLI*

anno VI

numero 1

gennaio-aprile 2008

il 996

RIVISTA DEL CENTRO STUDI
GIUSEPPE GIOACHINO BELLI

Direttore

Muzio Mazzocchi Alemanni

Direttore responsabile

Franco Onorati

Comitato di redazione

Eugenio Ragni (caporedattore)
Alice Di Stefano (segretaria di redazione)
Laura Biancini, Sabino Caronia, Claudio
Costa, Fabio Della Seta, Stefania Luttazi,
Alighiero Maria Mazio, Franco Onorati,
Marcello Teodonio, Cesarina Vighy

Autorizzazione del Tribunale di Roma
n. 178/2003 del 18 aprile 2003

Direzione e Redazione

Piazza Cavalieri di Malta 2 – 00153 Roma
tel. 06 5743442

Abbonamenti

Ordinario e 35,00
Studenti e 15,00
Sostenitore e 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 Gioachino Belli".

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

Finito di stampare nel mese di luglio del 2008 dalla tipografia « Braille Gamma S.r.l. » di Santa Rufina di Cittaducale (RI) per conto della « Aracne editrice S.r.l. » di Roma

anno VI, numero 1, gennaio-aprile 2008

ISBN 978-88-548-1844-6

ISSN 1826-8234

e 10,00

Editore

Aracne editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

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

SOMMARIO

- La Storia nei sonetti romaneschi*
di G.G. Belli
di PIO SPEZI 5
- Belli lettore (e lettura?) del Manzoni*
Il rapporto *Promessi Sposi* – *Sonetti* nella
recente critica belliana, fra congetture
e suggestioni
di MASSIMILIANO MANCINI 41
- Carlo Porta e Gioachino Belli:*
vite parallele
La fascinazione del teatro
di SANDRO BAJINI 59
- La critica in piedi*
Carlo Muscetta e la letteratura militante
di VINCENZO FRUSTACI 69
- Il fuoco, la dolcezza, il velluto*
A cent'anni dalla nascita di Anna Magnani
(7 marzo 1908)
di CESARINA VIGHY 81
- I "ghinardi" di quartiere*
La sassarolata di Mario dell'Arco
di FRANCO ONORATI 85

Ricordando un "gran lombardo"
Il mondo perduto di Dante Isella
di FRANCO BREVINI 95

Cronache

a cura di FRANCO ONORATI 97

Recensioni

The bread and the Rose. A trilingual Anthology of Neapolitan Poetry from the 16th Century to the Present, edited by Achille Serrao and Luigi Bonaffini
di FULVIO TUCCILLO 103

Claudio Costa, *Intorno al linguaggio comico del Belli italiano*
di GABRIELE SCALESSA 109

Libri ricevuti

a cura di LAURA BIANCINI 113

La Storia nei sonetti romaneschi di G.G. Belli

DI PIO SPEZI¹

Quando nel 1891 ricorse il centenario della nascita di G. G. Belli, la fama di questo poeta era così poco inverdita fra noi, che Roma lasciò passare inosservata quella data memoranda.

Il cinquantenario della sua morte, che ricorre in quest'anno, non passa invece inavvertito; e già si son fatte pubblicazioni, letture, conferenze; già si è eretto al Belli un poco di monumento, il quale è così grazioso nella linea dell'ideatore artista, che sarebbe un vero peccato se non resistesse a lungo alle ingiurie del tempo.

Ma un monumento imperituro, contro ingiustizia di tempo o dimenticanza di uomini, il Belli si è elevato da sé con centinaia di sonetti, che rispecchiano, viva palpitante, tutta la vita del popolo dell'epoca di lui.

1. N.d.R.: Pio Spezi (1861-1940) è passato alla storia dei maggiori studiosi di Belli non solo per l'intensa attività di promozione e diffusione che ha dedicato, lungo tutta la sua vita, all'opera del Poeta, ma anche per il fortunato ritrovamento dei 121 *Sonetti romaneschi* belliani reperiti fra le carte di Mons. Vincenzo Tizzani. Spezi ha dato un contributo non secondario all'affermazione della fortuna di Belli e in quell'arco di tempo gli fu degno sodale il tedesco Paul Heyse (1830-1914) Premio Nobel per la letteratura nel 1910, benemerito italianista e traduttore, tra l'altro, di diversi sonetti di Belli. Tra i due studiosi è intercorso, nel nome di Belli, un nutrito carteggio, di imminente pubblicazione nella serie dei "Quaderni" della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, per le cure di Italo Michele Battafarano, Claudio Costa e Leonardo Lattarulo. Tra le numerose conferenze inedite conservate presso la Nazionale figura quella che qui pubblichiamo (collocazione A.R.C. 33/15).

Ora, poiché anche il nostro istituto liceo ginnasio E. D. Visconti, che ritiene pure il tradizionale nome di Collegio Romano, vuole onorare la memoria di questo grande genio poetico di Roma, a me è sembrato miglior consiglio di presentare, del vasto poema belliano, un saggio concreto sopra un che più si adatti al nostro ambiente scolastico e alla materia del mio limitato insegnamento.

Ho scelto quindi la storia nei sonetti del Belli.

Certo quanti cultori di discipline storiche ci onorano di loro presenza, potranno scandalizzarsi ascoltando che la storia è cotanto maltrattata e bistrattata in questi sonetti belliani; ma là, che, se un Melchiorre Delfico poté scrivere tutto un libro sopra (per carità, non sentano i nostri scolari) la inutilità della storia, i presenti storici tollereranno, per una volta tanto, che popolani indotti si facciano della storia un semplice strumento di garbata arguzia, o di satira mordace o di comica critica di uno storico soggetto.

Per l'ignorante trasteverino del Belli la storia forma un complesso di fatti sbrandellati, desunti da argomenti sia delle Sacre Scritture, sia di storie civili, sia di cronaca contemporanea, senza dare alcuna importanza alla verità scientifica della storia stessa, prendendosene molti per la fantasia di lui narratore che arbitrariamente aggiunge e toglie, storpia nomi, ignora date, e colloca gli avvenimenti dove più gli piace.

Per questa ragione di veder sospesa nel trattamento del nostro tema ogni gravità accademica, i nostri giovani saran certo allietati nella esposizione allegra degli avvenimenti storici anche se di tragica serietà: ma tutti poi i presenti ascoltatori e specialmente le gentili ascoltatrici dovranno essere molto indulgenti quando col linguaggio belliano giunga alle loro orecchie qualche espressione di cruda impronta plebea. È pur vero che la messe dei sonetti del Belli è così copiosa, che poco o nulla si detrae dall'organica euritmia del tema col tacere qualche intero sonetto scabroso per forma o per argomento: ma bisogna ricordare che l'ambiente locale è per lo più la piazza, o la taverna, o l'officina, o altri simili luoghi dove il volgo passa la sua ben difficile esistenza.

Ma veniamo senz'altro al nostro argomento.

Stanno per compiersi cinquant'anni da quando, nel 1863, qui in Roma quasi oscuramente il 21 Dicembre si spegneva Giuseppe Gioachino Belli.

La fama di lui non era rinverdata di molto con gli studi critici di Domenico Gnoli e con l'edizione di più di duemila sonetti romaneschi curata da Luigi Morandi quando il centenario della sua nasci-

ta, ricorrente nel 1891, passò pressoché inosservato in Roma, inavvertito affatto nel resto d'Italia.

Invece il cinquantenario della morte del Belli sembra voglia essere in Roma rivendicatore in parte della fama di lui, perché si fanno commemorazioni, conferenze, pubblicazioni, gli si erige financo un monumento.

Ma qualunque postumo onore non sarà certo più perenne di quel monumento letterario ch'egli scrisse co' suoi più che ventidue centinaia di sonetti romaneschi «Sonnets faisant suite et formant poëme» (sic) come già li definiva il grande Gogol russo, che si dichiarava «stupito di questo talento originale e superiore», al francese letterato Sainte-Beuve, i quali sonetti sono (come si prefisse l'autore) un «monumento» di ciò che fu la plebe di Roma ai tempi di lui. (sic).

Questo bel risveglio del nostro sopito orgoglio letterario parrà certamente equa riparazione del troppo trascurato dovere di gratitudine verso un così eletto poetico genio della nostra stirpe latina.

Ma non ci dobbiamo illudere: purtroppo il Belli non è ancora popolare fra noi; e se popolari sono alcune diecine dei suoi famosi sonetti, restano sempre le molte centinaia o male, o poco, o punto note ai più degli italiani.

No, non si ripeterà più il vergognoso fatto di leggere in una Storia letteraria (certo di autore non illustre) che il poeta fu semplicemente un «poeta romagnolo» (sic); ma anche oggi sono colte persone, sono laureati professori che non esitano dichiarare di conoscer questo grandioso poema belliano a traverso di quel limitato numero di sonetti che van sulla bocca di tutti e che permettono di ritenere l'autore soltanto buon poeta satirico del governo del suo tempo.

Siamo quindi lontani da quel largo consentimento, maturato per la conoscenza piena dell'intera opera di lui; lontani da quella convinzione ragionevole ed unanime della sua grandezza, per cui «grande» fu ritenuto anche da stranieri (i tedeschi Paul Heyse e Daniele Olkers, lo svizzero Ernest Bovet, il francese Henri Haguénin etc.); lontani insomma dalla vera e propria popolarità, a cui il Belli ha tutto il diritto di pretendere presso gli italiani in genere, in special modo presso i romani.

Non intendiamo ricercar le varie cause di questa finora mancata popolarità del Belli. Crediamo piuttosto che a diffonder il giusto valor poetico dell'opera di lui molto concorrerebbe la illustrazione fattane da valenti critici letterati, che l'avessero studiato quanto merita.

In attesa di questo lavoro, che riconosciamo impari alle nostre forze, e (per un certo senso) per facilitarlo e prepararlo, da oltre venti anni abbiamo curato di disporre l'ampia materia di questi numerosi sonetti in tanti argomenti di logico vincolo di dipendenza, perché presentino in quadro organicamente uno, come certo dovette essere ideato nella mente del poeta.

Da questo gran quadro togliamo un soggetto che presentiamo come saggio di quell'arte finissima che il Belli adoperò nel riprodurre idee, tipi, sentimenti del suo popolo, qualunque fosse l'argomento da lui trattato.

Il tema che scegliamo è la storia, o almeno quel complesso di fatti che il popolano desume da argomenti storici sia dalle Sacre Scritture, sia da Storie civili, sia dalla cronaca contemporanea, senza dare alcuna importanza scientifica alla storia stessa. Ma senz'altro veniamo al grazioso soggetto.

La storia non è, non può essere, argomento familiare del popolo, il quale si accosta ad esse col piacevole mezzo della favola, oppure con vaghe reminescenze della Storia Sacra apprese nelle prime scuole elementari, o nelle domeniche, alla «dottrinella» insegnata dal curato.

Per i popolani quindi la storia è piuttosto una fioritura di leggende mescolate con parabole (tanto più divertenti, quanto più favolose) accettata e ripetuta con libera facoltà così di aggiunte e di varianti, come della più cervellotica critica, che conceda di far una risata alle spese di essa.

Il satirico trasteverino nega, senza restrizioni, ogni importanza a questa disciplina del sapere umano. Domandategli, per caso, se sia nato prima Cristo o Mosè? Ecco che cosa si risponde; col tacito consenso d'un presente sor Giovanni (30.XI.33., vv. 5-14, *Cose Antiche*):

Che cosa m'ho da intenne io si er Messia
È nato prima o dopo de Maometto,
Oppure de Mosè? Vadino in ghetto
A fa ste ciarle: vadino in Turchia,

So' impicci da sbrojà doppo tant'anni?
L'omo nun po' sapé che quer ch'ha visto:
Ma eh? nun dico bene sor Giovanni?

Prima o doppo, chi vòi che je n'importi?
Basta, o Mosè, o Maometto, o Gesucristo,
Quello ch'è certo è che so' tutti morti.

La favola quanto più è strampalata tanto più è preferita: un papa donna? una papessa Giovanna? — ma subito il popolano ripete con soddisfacente convinzione quanto la fantasia medievale ricamò intorno a questo parto d'una delle *Mirabilia Urbis*, e il sonetto relativo (VI, 104) comincia precisamente con la gustosa affermazione promettente la più crasse risate: fu proprio donna.

Né è da dubitare che l'ignoranza faccia a brava gente vergogna. L'arguzia comica si esercita appunto nel dichiarare inutile la storia, precorrendo il famoso citato libro del Delfico; e così per imparare la storia di Roma egli è pronto a darsi questa ricetta che è la sintetica terzina che chiude il sonetto intorno a questo argomento (17.II.33.v. 13–15, *L'istoria romana*):

Bast'a sape' ch'ogni donna è p...,
E l'ommini una manica de ladri,
Ecco imparata l'istoria romana.

Vaghe notizie, quindi, servono, più che di narrazioni, o di discorsi popolari, ad occasioni opportune per esilaranti liberi epigrammi o comici commenti. Un tale si ferma a riflettere sopra una notizia appresa dalla Storia Sacra e che a lui desta non so se più dubbio o sorpresa: la longevità dei primi uomini: ed ecco il partito che vi ricava il Belli pel suo sonetto, *L'età dell'omo* (14.III.34):

Sarà poi tutto vero, eh, sor Giovanni,
Quello che c'aricconteno li preti,
Ch'un giorno li padriarchi e li profeti
Sapeveno campà novecent'anni?

Dunque, o allora nun c'ereno malanni,
O quei vecchi aveveno segreti
Pe' restà sempre gioveni. Ma quieti,
Perch'oggi st'arte farià troppi danni.

Damme de fatti un fijo a la sediola
De cinquant'anni, e, pe' dì un tempo corto,
Mannelo da cent'anni ancora a scola:

Va' a sperà, co' st'esempi, in ner conforto
Che crepi un papa che te pija in gola:
Va' a fa debbiti allora a-tata-morto!

Così pure Alessandro Magno, Carlo Magno, Gregorio Magno, etc. sono per l'allegro popolano un comodo pretesto per ricamar un piacevole epigramma sopra la parola "magno" derivata si sa da

mangiare e applicata satiricamente a questi grandi personaggi storici (*Li magni*, 14.VI.34):

Pijo un posto ar Teatro der Pavone
E ce trovo pe' farsa Carlo Magno.
Entro in chiesa a la predica, e un fratone
Me butt'avanti san Grigorio Magno.

M'affermo dar santàro in sur cantone,
E sta vennenno un san Leone Magno
Vado a l'Argadia a ripijà er padrone,
E sento nominà Lesandro Magno!

Cappio! e si a quer che dicheno, sti magni
so' sovrani, e perché sti distintivi?
Li sovrani nun so' tutti compagni?

Saranno un po' più belli o un po' più brutti:
Ponn'esse o meno boni o più cattivi:
Ma articolo magnà, magneno tutti!

La mitologia greca non è, dal popolano, conosciuta molto pel sottile. Un esempio: egli ignora che Io figlia d'Inaco re d'Argo fu cangiata in una mucca, della quale a custodia fu preposto il vecchio Argo, pastore dai cent'occhi; ma il furbo Mercurio, coll'incanto della musica, si provò di rubargli la bella Io. Ora il nostro poeta immagina tutto ciò essere oggetto di un quadruccio in vendita sopra un banchetto di rivendugliolo e l'impressione che fa esso ad un popolano come pure l'impressione che fa allo stesso popolano una risposta intesa in un discorso d'una signora con un signore (*Er quadro d'un banchetto*, 24.II.36):

Ve vojo ariccontà, sora Pressede,
Un bèr quadro ch'ho visto stammatina.
C'era un vecchio sdrajato, e stava a vede
Co' un sacco d'occhi a pasce una vaccina.

E c'era pure un giuvenotto a sede
Co' un ciufoletto, a fa una sonatina,
Che intesta e dar carcagno d'ogni piede
Je spunatava un par d'ale de gallina.

Mentre che guardo...sento un mormorio:
M'arivorto, e un signore tosto tosto
dice: "Chi è sta vacca, core mio?"

E una signora, che je stava accosto,
Lì pronta pronta, j'ha arispoto: "Io"
E voi cosa averessivo risposto?

La botta comica ha fatto ridere gli ascoltatori, si è applaudito alla bella trovata dell'amico che vien lodato come poeta: e di storia? Ma storia chi ricerca più nulla?

Qualche volta il fattarello aneddótico, o la favoletta a base di storia, si conforta dell'autorità a cui si è attinta: così una barzelletta vien raccontata con questo principio (10. XII.34):

Er frate zoccolante fra Modesto
Che li libri li sa tutti a memoria...

Nonmacherà occasione in cui Belli, interpretando alcune parti della Bibbia con volterriana crudezza di parola, farà apparire il popolano poco rispettoso della tradizione storico-religiosa; ma, poiché nel fondo dell'anima del popolo di Roma non manca un zinzino di volterriana ironia, sarà difficile dire dove e quando il Belli abbia con elementi soggettivi caricata troppo la tinta realistica della satira popolare.

Ma oramai è bell'intesa: pur parlando di storia, il nostro trasteverino c'impone, per prima cosa, di dimenticare la storia propriamente detta, se vogliamo godere soltanto o dell'osservazione umoristica, o della satirica frecciata, o del commento cervelotico, o delle strane etimologie, o semplicemente del tratto di spirito di lui che parla, racconta o ripete. La storia dunque è per lo più pretesto per qualche romanesco motteggio di persone, istituzioni, luoghi, fatti attinenti la storia stessa e capaci d'invogliare il buon trasteverino a esercitar la satira in tutti i multiformi atteggiamenti di essa.

Per seguire un ordine logico nella nostra esposizione, prenderemo le mosse dai fatti della Storia Sacra dell'Antico Testamento, che formeranno il nucleo più continuato ed esteso; poi toccheremo alcuni accenni a quelli del Testamento Nuovo; indi, sorvolando (perché non c'è da far molto di più) sulla storia romana repubblicana imperiale e medievale, arriveremo a qualche piccolo richiamo di storia contemporanea, sempre però seguendo la liberissima salutarità dell'autore sopra fatti, tempi, personaggi ed occasioni.

Vediam dunque alla meglio il nostro trasteverino alle prese con la sacra Scrittura. Quel poco che ricorda è penetrato nella sua scarsa intelligenza come fonte d'indiscussa verità; è rimasto nella me-

moria esercitata nell'età infantile; ma poi, colla fantasiosa immaginazione, è stato ingrandito e liberamente alterato. Quando vuol raccontare queste rudimenta di notizie storiche egli le anima tutte di quel sentimento di ammirazione e di piacere che, a lui noto per le magnificenze della sua Roma, prova per avvenimenti o personaggi grandiosi, solenni, spettacolari.

Non avendo alcun limite di spazio o di tempo egli si affaccia indifferentemente così alle prime origini dell'umanità (*La creazione der monno*, I.133) come alla finale estinzione della nostra razza. Ecco il suo colorito racconto del secondo soggetto, che è, naturalmente, per lo più parto della sua fervida fantasia (*La fin der monno*, I.222):

Come saranno ar monno terminate
Le cose ch'ha create Gesucristo,
Se vederà uscì fòra l'Anticristo
Predicanno a le gente aridunate.

Vierà còr una faccia da torsate,
Er corpo da gigante e l'occhio tristo:
E, per un caso che nun s'è mai visto,
Nascerà da una monica e da un frate.

Poi pe' combatte co' sta brutta arpia,
Tornerà da la bricia de San Pavolo,
Doppo tanti mil'anni, er Nocchilia,

E appena uscito da l'inferno il diavolo
A spartisse la gente cor Messia,
Resterà er monno pe' seme de cavolo.

Continua, anzi, la popolaresca immaginazione a lavorare intorno a questa scena (*Er giorno der giudizio*, I.221):

Quattro angioloni co' le tromme in bocca
Se metteranno uno pe' cantone
A sonà: poi co' tanto de vocione
Cominceranno a dì: "Fora a chi tocca"

Allora vierà su una filastrocca
De schertri da la terra a pecorone,
Pe' ripijà figura de persone,
Come purcini attorno della biècca.

E sta biècca sarà Dio benedetto,
Che ne farà du parte, bianca, e nera:
Una pe' annà in cantina, una sur tetto.

All'urtimo uscirà 'na sonajèra
 D'angioli, e, come si s'annassi a letto,
 Smorzeranno li lumi, e bona sera.

Ma qui, come si vede, già si esorbita dai confini della storia e si penetra in quelli della fede religiosa; rientriamo quindi nel nostro preciso argomento, basato sul libro della Genesi nella Bibbia. Quivi è detto che Dio, creato il mondo, creò l'uomo, creò Adamo ed Eva; e poi... nacque il peccato.

I nostri progenitori, e la storia che a loro si riferisce, sono comuni argomenti dei popolani. Qui pure però l'immaginazione si sostituisce alla storia. La vita di Adamo ed Eva; la vita delle bestie di allora; l'origine e l'uso della parola nel primo nostro padre! Che bei soggetti per la fantasia d'un trasteverino! Sentasi il grazioso quadretto belliano (*Le bestie der paradiso terrestre*, 19.XII.34):

Prima d'Adamo, senza dubbio arcuno
 Er ceto de le bèstie de là fòri
 Faceveno una vita da signori,
 senza dipenne un cappio da gnissuno.

Gnente cucchieri, gnente cacciatori
 No macelli, no bòtte, no diggiuno...
 E riguardo ar parlà, parlava ognuno
 Come parlano adesso li dottori.

Venuto però Adamo a fà er padrone,
 Ecchete l'archibbuci e la marzola,
 La carrozza e'r sughillo der bastone.

E quello è stato er primo tempo in cui
 L'omo levò a le bestie la parola
 Pe' parlà solo e avè raggione lui.

Ma Adamo fu creato istruito (*L'omo*, I.196):

Guarda che cosa è l'omo, e si è peccato
 De fa sparge a la guerra er sangu'umano.
 Dio, che po' fà'gni cosa da lontano
 E piove a letto e di d'avè sudato,

Pe' creà l'omo c'impiegò la mano;
 E doppo avè bene smaneggiato,
 Je fece hâh: e Adamo, pe' guer fiato
 Da un pupazzetto diventò un cristiano.

E aveva appena cominciato a vive,
 Che già sapeva recità l'istoria
 Com'un de quarant'anni, e lègge, e scrive.

E sapeva chiamà puro a momoria
 Tutte le bèstie bone e le cattive,
 Come noi conoscèmo la cicoria.

Che da prima Adamo fosse innocente, il popolo lo fa sentire in una paterna apostrofe rivolta ad uno zelante perché nelle faccende umane sappia chiudere un occhio a sua tempo e ricordi che la perfezione non è di questa terra (*A li zelanti*, 13.V.33): ecco la dose della ricetta di questo *pas trop de zèle*:

Bisogn'avè un schizzetto de prudenza
 ...
 Compatisse un coll'altro: ecco l'abbase
 De la fede de Dio; chè l'innocenza
 Cominciò cor prim'omo, e li arimase.

Ma Adamo presto insuperbì e il serpente fu pronto a punirlo (*Chi la tira, la strappa*, 16.IV.34):

Fatto Adamo padron de l'animali,
 Incomincò addirittura a arzà l'ariaccia.
 Nun salutava, nun guardava in faccia...
 Come fùssino là tutti stivali,

Nun c'er'antro pe' lui che can da caccia,
 Caval da sella, scampagnate, sciali,
 Pricissione coll'archi trionfali,
 Musiche, e cianerie pe' la mojaccia.

E l'animali, a tutte ste molestie,
 De la necessità, come noi dimo,
 Faceveno virtù, povere bèstie.

Nun ce fu ch'er serpente, che, vedute
 Tante tirannerie, disse p'er primo:
 "Mo ve buggero io, creste barbute."

Ma successo lo scannolo der pomo
 Prima causa der còfino a tre pizzi

(16.I.35, *Lo sbajo massiccio*, vv. 5-6)

il popolano sa:

...ch'Adamo, pe'li sui peccati,
Se visti co' le fronne de li fichi...

(II.III.34, *Una dimanna lecit'e onesta*, vv. 5-6)

Di questo pomo si ricerca la vera natura (cfr. VI.278 *Ch'edèra?*) con licenziosa facezia, per semplice scopo del destare ilarità, con la lubrica allusione, presso gli allegri compagni della brigata. Col peccato originale sta unito il natural ricordo di Eva, che spesso entra nel linguaggio anche figurato, del nostro trasteverino. Ma su Eva egli fa una osservazione contrastante con la comune leggenda che ha tanto abbellito questa ideale nostra madre primitiva. Egli dice (*Un sentimento mio*, 28.XI.34):

Voi dateme una donna, fratèr caro,
Che nun abbi un pannuccio, un sciugatore,
Un fazzoletto, un piatto, un fasciatore,
Una forchetta, un cortello, un cucchiaro.

Voi datemela ignuda e senza un paro
De scarpe, o una scopetta, o un spicciatore,
In d'un paese che nun c'è sartore,
Un spazzino, un mercante, un carzolaro.

Fatela senza casa e senza tetto:
Fate de più che nun conoschi poco,
E nun sappi che sia sedia né letto.

Figurateve mo tutta la zèlla
Ch'ha d'avè sta donnetta in ogni loco,
E po'annàteme a di ch'Eva era bella.

Senonché lo ascolta un altro, il quale, ammiratore della madre primigenia, ne prende così le difese (*Risposta*, 25.XI.34):

Nun dite male d'Eva, perché Eva
Fece da moje ar primo padr'Adamo:
E noi, quanti in ner monno ce ne stamo,
Nun nascèmio, si lei nun lo voleva.

È stata sporca? Ebbè? questo nun leva
Che noi l'ariverìmo e arispettamo;
E come tutte fronne de quer ramo
Ricasca sopr'a noi quanto faceva.

Io poi dico ch'ha torto chi l'accusa;
E me credo ch'Iddio j'averà dato
La pulizzia come l'ascenza infusa.

E quann'anche accusi nun fussi stato,
So che la pulizzia ch'adesso s'usa
È venuta pe' causa der peccato.

Veramente un tale non sa adattarsi a subir per la sua parte le conseguenze che tutti gli uomini soffrono del primo peccato e va ricercando il perché di questa deduzione a lui incomprendibile.; ma un aristarco trasteverino subito rimbecca (I.224):

Perché, perché! se sturino l'orecchie,
Vièngghino a fàlla loro un'antra lègge
Sti correttori de le stampe vecchie.

Perché, perché! bèr dì da giacobbino!
Er libbro der perché, chi lo vo legge
Sta a cavà sotto ar fondo de Pasquino.

Accadde poi il secondo peccato, l'uccisione di Abele; ma chi o che cosa aveva detto a Caino che il coltello uccidesse? Sentasi com'è spiegata l'origine «der genio d'ammazzà» (*Er siconno peccato*, 3.IV.34):

Ch'er sor Caino doppo er fatto d'Eva
Ammazzassi quer povero innocente,
Fin qui nun c'è da reprecàcce gnente:
Quest'è un quattr'e quattr'otto, e se sapeva.

La gran difficortà ch'io tiengo in mente,
E che gnisuno ancora me la leva,
È come mai Caino conosceva
Che le bòtte ammazzàssino la gente.

Prima de quella su'bricconeria,
Gnissun omo era mai morto ammazzato,
E manco morto mai d'ammalattia.

Volèmo dunque dì che dar peccato
De magnà un fico pe' jottoneria
Er genio d'ammazzà naschi imparato?

Per questo bel raziocinio avviene quindi che un popolano parteggia favorevole per Caino provocato (*Caino*, I, 144):

Nun difendo Caino, io, sor dottore,
Chè lo so più de voi chi fu Caino:
Dico pe' dì che quarche vorta er vino
Po' accecà l'omo e sbarattaje er core.

Capisco io puro che agguantà un tortòre
 E accoppàcce un fratello piccinino,
 Pare una bona grazia da burrino.
 Un carcio-farzo de cattivo odore.

Ma quer vede ch'Iddio sempre ar su'mèle
 E a le su'rape je sputava addosso,
 E no'ar latte e a le pecore d'Abbele,

A un omo com'e noi de carne e d'osso,
 Aveva assai da inacidije er fèle:
 E allora, amico mio, taja ch'è rosso.

Per questo famoso delitto nella fantasia del nostro popolano si scolpisce umanizzato il dialogo che dovette intervenire tra il Signore pieno di sdegno e Caino umiliato: eccolo nella rudezza comica della sua drammatica semplicità (*Er Signore e Caino*, 2.IV.34):

"Caino! indov'è Abbele?" E quello, muto.
 "Caino? indov'è Abbele? Allora quello:
 "Sète curioso voi! chi l'ha veduto?
 Che! so' er pedante io de mi' fratello?"-

"Te lo dirò dunqu'io, baron futtuto:
 Sta a fa terra pe' ceci: ecco indov'ello.
 L'hai cucinato tu còr tu'cortello,
 Quann'io nun c'ero che je dessi ajuto.

Lèvemete davanti ar mi'cospetto:
 Curre p'er groppo quant'è largo e tonno,
 Poss'esse mille vorte maledetto!

E doppo avè girato a una a una
 Tutte le strade e le città der monno,
 Và, cristianaccio, a piagne in de la luna."

E che infatti nella luna il nostro popolano vegga Caino, ce lo ripete egli stesso in un sonetto in cui si fa maestro ad un amico che ne sa meno di lui e che gli domanda (*La faccia de la luna*, V.336):

...
 Che cos'è quela faccia grassottella
 Che pare che ce facci capoccella? -
 Quella? e nun è la faccia de Caino? -

Come! la faccia de Caino è quella? -
 Già; er Signore je diede quer distino,

Perché ammazzò er fratello piccinino
E se prese pe' moje una sorella. –

E sta lì semp' all'acqua, ar sole e ar vento? –
Già: insinent'ar giudizi universale
Ha da stà fòra, senz'annà mai drento. –

Un altro spettacolo fantastico del popolo è l'episodio grandioso del diluvio. La ieratica figura del Signore così parla a Noè (*Er diluvio universale*, 25.II.33):

Iddio disse a Novè: "Senti, Padriarca:
Tu co'li fiji tui pija l'accetta,
E sur disegno mio fabbrica un'arca.
Tant'arta, tanto longa, e tanto stretta,

Poi fa' un tettino, e cròpice la barca,
Com'e quella der Porto de Ripetta;
E com'hai incatramato la barchetta,
Curri p'er monno, acchiappa bestie e imbarca.

Vierà allora un diluvio universale,
Ch'appett'a lui la cascata de Tivoli
Parerà una p... d'urinale.

Quanno poi vederai l'arco-baleno
Quell'è er tempo, Novè, che te la scivoli,
Scopi la fanga, e semini er terreno.

Che cosa realmente fu imbarcato nell'arca? Il popolano si ferma a enumerare così le bestie varie, come gli svariati cibi che furono chiusi nell'arca. E che sarà accaduto? (*L'arca de Novè*, 4.II.33)

Lionfanti, purce, vaccine, leoni
Pecore, lupi, lepri, cani, ucelli,
Mosche, vorpe, galline, orsi, stalloni,
Sorci, gatti, maiali e somarelli.

Cacio, carnaccia, scorza de meloni,
Granturco, conciaturo, ossa, tritelli,
Trifojo, canipuccia, beveroni,
E fieno, e core-pisto e vermicelli.

Tutte ste cose, e tant'atre nun dette,
Messe insieme Novè drento in dell'Arca,
Che la mano de Dio doppo chiudette.

Un anna e passa galleggiò la barca!
E, fra quer guazzabujo, come annette?
Dimannatelo, gente, ar bon Patriarca.

Uscito il buon patriarca dalla sua nave, la rapida spontanea vegetazione mise il poveretto a dura prova. Anche lui, come Caino pel coltello, non sapesse degli effetti del bere una spremuta? (*Er vino novo*, VI.76):

Noè vedenzo in ne la vigna sua
Ch'era cas'-e-bottega ar su'palazzo,
La vita a spampanasse, ch'un rampazzo
Pesava armeno una decina o dua,

Se spremò in bocca er sugo de quell'ua,
E disse: "Bono, proprio bono, c...!"
Ma nun essenno avvezzo a sto strapazzo,
N'assaggiò troppo, e ce trovò la bua.

Quer sugo, insomma, fece a lui lo scherzo
Che fa adesso a noàntri imbriaconi
Stramazzanoce a terra de traverso.

Popolare è la biblica narrazione di Lotte punita di sua curiosità coll'esser trasformata in una statua di sale: ma subito il soggetto devia in satira sociale osservandosi: guai se questo avvenisse per tutte le donne curiose! E di qui la frecciata politica contro gli appaltatori dei Sali e tabacchi che si sarebbero meglio arricchiti di quello che allora facevano (*Sara de Lotte*, VI.123):

Disse l'Angelo a Lotte tal e quale:
"Tu, le tu'fije, e la tua moje Sara
Currete sempre giù pe' la Longara,
Senza mai guardà arrèto a lo Spedale."

Però la moje ficcanasa e avara,
Ammalappena l'angelo arzò l'ale,
Svortò la testa, e diventò de sale
Mejo de quer che danno a la Salara.

S'oggiorno tornassino ste cose,
Dico de diventà sale in un sarto
Tutte le donne avare e le curiose,

Co'le molliche sole de lo scarto
Ce se farebbe un bèr letto de rose
A sti ladri futtuti de l'apparto.

Si passa quindi alla storia di Giuseppe ebreo quando, gettato in un pozzo dai fratelli, fu trovato da certi mercanti che lo vendettero in Egitto (*Giusepp'Abbreo*, VI.34):

Certi mercanti doppo ditto: aèo
Se sentinno chiamà drento d'un pozzo.
Uno ce curse all'orlo cor barbozzo,
E vedde move e intese un piagnisteo.

"C...! qui c'è un pivetto, pe' san Gneo,
Come un merluzzo a mollo infino ar gozzo."
Caleno un secchio; e su, fracico e zozzo,
Azzecchece chi viè? Giusepp'abbreo.

L'asciutteno a la mejo còr un panno,
Je muteno carzoni e camiciola,
E poi je d'anno da spanà, je danno.

E doppo, in cammio de portallo a scola
Lo vennerno in Eggitto in contrabanno
Pe' quattro stracci e un rotolo de sola.

L'attentato di Putifarre alla onestà di lui è veristico tema al racconto popolare (VI.35) per satireggiare il meticoloso giovanotto.

La persecuzione del faraone egiziano, la fuga dall'Egitto, il passaggio del Mar Rosso, sono oggetti di ammirazione pel popolo; ma quel trattenersi poi quarant'anni in un deserto non piace molto (*Li Giudii de L'Egitto*, 16.XII.32):

Faraone era un re sti frabutti
Che impicceno da sé tutte le carte;
E volenno l'Abbrei schiavi o distrutti,
O l'affogava, o li metteva all'arte.

Ma Mosè, (che pareva Bonaparte),
A la barbaccia sua li sarvò tutti;
E fra du' muri d'acqua, uno pe' parte,
Se li portò pe' mare a piedi asciutti.

Nell'acqua annò benone, sor Giovanni,
Perch'er Marrosso stiède sempre uperto;
Ma in terra cominciòrno li malanni.

Ar meno è una gran buggera de certo
Quella de spasseggià pe' quarant'anni
E stasse a fregà l'orbo in un deserto.

Della manna goduta dagli Ebrei nel deserto il trasteverino fa un calcolo prezioso per dire che per gl'Israeliti (al suo tempo tenuti in fama di spilorci) quel risparmiar pranzo, merenda e cena, doveva esser un guadagno veramente incalcolabile. Questo sonetto è un saggio di quello che è detto nel titolo di esso, cioè di (I, 175) *Er parlà ciovile de più*.

Giosuè che ferma il sole è un problema che affatica la mente del popolano nostro molto meno che non quella del grande Galileo. L'argomento fa dotto un calzolaio che vi si riflette (*Er calzolaro dottore*, 5.XII.32):

Ma come s'ha da dì: gira la terra,
 Quanno che Giosuè co' du' parole
 Disse: "In nome de Dio, fermete, o sole,
 Fermete, c...! e fa' finì la guerra?"

Pe' raggionà cusì, ce vò una sferra,
 Che piji le tomarre pe' le sòle.
 Chi nun sa che a Pariggi in Inghirterra
 Sanno st'istoria qui tutte le scole?

Quanno che me dirai che pe' st'arresto
 De sole se mettèrno in quarche pena
 L'antri che l'aspettaveno più presto,

Qua la ragione è tua: perché er divario
 Mutò l'ore der pranzo e de la cèna
 E buggiarò li conti der lunario.

La battaglia di Gedeone, mentre è ricordata con tratti brevi ma scultorei, dà luogo a una comica affermazione finale (*La battaja de Gedeone*, 8.XII.34):

Li trecento giudii de Gedeone
 Se n'agnèdeno dunque a fila a fila,
 Armati infin'all'occhi d'una pila,
 D'una fiaccola drento, e d'un trombone.

Arrivati poi là, come che sfila
 La truppa de li balli a Tordinone,
 Girònno tante vorte in pricissione,
 Che de trecento parseno tremila.

Quanno tutù, tutù, le pile rotte,
 Torce all'aria, trecento ritornelli,
 E li nimmichi giù com'e ricotte.

E mò tutti st'eserciti cojoni,
Invece d'annà in guerra com'e quelli,
Se metteno a spregà tanti cannoni.

L'asina del profeta Balaam che si arrestò innanzi alla visione d'un angelo, che le impediva il passo, mentre il cavalcante per nulla s'avvedeva del miracolo, parla; anzi, l'asina parla italiano: l'episodio offre al nostro Belli graziosa occasione per una epigrammatica stoccatina a suoi compagni (*L'asina de Balaamme*, 28.IV.33):

A tempo de l'Ebbrei, ch'ogni storiario
Sapeva più er futuro ch'er passato,
Balaamme, all'usanza d'un frustato,
Cavarcava a cavallo d'un somaro.

Er ciuccio pe' un socchè s'era affermato;
E'r profeta menava. "Eh fratèr caro,
Perché me fate lo scontent'amaro?"
Je disse er poverello martrattato.

"Avessiv'occhi, com'avete mano,
Potressivo vedè chi c'è qui avanti,
E smembramme le chiappe un po' più piano"

Forse ve farà spece Iddio sa a quanti
Che li somari parlino italiano:
Ca...! in latineria ce ne so' tanti!

La storia di Sansone non è particolar oggetto di racconto popolare, solo la famosa uccisione delle trecento volpi fa riflettere il popolano, che volta subito il discorso in uno scherzo banale (*La vorpe*, 5.XII.32):

Ma quante vorpe a quelli tempi antichi!
Nun senti che Sanzone in un momento
Agnede a caccia e n'acchiappò trecento,
Pe' sparagnà er granaro a li nimichi?

E mo, si tu nun cerchi e fòra e drento,
Si nun giri, nun sudi e nun fatichi,
Cosa te vôi pijà? piji li fichi.
Si ne trovi una, te pòi dì contento.

Ma s'a li tempi nostri nun se trova
Tante vorpe da fanne un battajone,
Sia ringraziat'Iddio: crescheno l'ova.

Cos'è mejo? o una vorpa de Sanzone,
 O una gallina che te fa la cova?
 Pijela biocca, si nun sei cojone.

Segue la narrazione tutta popolare di un episodio biblico esposto in due sonetti da un trasteverino che, serio serio, li ripete come li ha sentiti dal suo curato. Il soggetto è questo: gli Amaleciti avevan perseguitati gli Ebrei nella loro traversata del deserto. Iddio, amico di costoro, mandò, quattrocento anni più tardi, Saul perché distruggesse i persecutori. Questo è nel primo sonetto (*Chi fa ariceve*, 29.X.30):

De quanti belli fatti oggi ho sentiti
 Spiegà sulla Scrittura, io ve ne posso
 Qua su du' piedi ariccontà er più grosso.
 Da favve arimanè mezz'intontiti.

Dice dunque ch'appena li Sraeliti
 Terminorno er passaggio der Mar Roso
 Scappò fòra un mijon de Malesciti,
 Che tutti assieme j'appiomorno addosso.

Iddio se la segnò sta brutt'azione,
 Perché allora l'Ebbrei j'ereno amichi
 E aveveno la vera riliggione.

Fatti dunque passà quattrocent'anni,
 Disse a Saulle: "Va', e de sti nimmichi
 Nun ce restino più manco li panni"

Saul quindi sterminò gli Amaleciti, ma volle risparmiare il re Agag: per questo il profeta Samuele interviene e maledice Saul; poi, fattosi condurre innanzi il povero re Agag, lo uccide, facendolo addirittura a pezzetti (29.X.36). Ecco il realistico racconto:

Saulle dunque, in nome der Signore,
 Scannò insino le crape e le vitelle,
 Ma, o fussi pe'avarizia o pe' bon core,
 Prese er re Agaggio e je sarvò la pelle.

E ècchete er profeta Samuelle
 Che lo chiam idolatro e traditore,
 E j'intima ch'er regno d'Isdraelle
 Passerà ar su' vicino più mijore.

Poi dice: "Indov'è er Re, che lo sarvassi?"
 E'r poverello je se fece avanti,
 Tremmenno peggio de li porchi grassi.

Allora Samuelle, a denti stretti,
 Je disse: "Mori" e in faccia a tutti quanti
 Arzd un marraccio e lo tajò a pezzetti.

L'uccisione del gigante Golia per opera del pastorello David, drammaticamente colorita, porta il popolano piuttosto a riflessioni religiose (*Er duello de Davide*, 9.I.33):

Cos'è er braccio de Dio! manà un fischietto
 Contr'a quer buggiarone de Golia,
 Che si n'avessi avuto fantasia,
 Lo poteva ammazzà cor un fichetto!

Eppure, accusi è. Dio benedetto
 Vorse mostrà pe' tutta la Giudia,
 Che chi è divoto de Gesù e Maria
 Po' stà còr un gigante appet'apresso.

Ar vedé un pastorello co' la fionna,
 Strillò Golia, sartanno in piede: "Oh...!
 Sta vorta, fijo mio, l'ha fatta tonna".

Ma er fatto annò ch'er povero ragazzo,
 Grazie all'anime sante e a la Madonna,
 Lo fece cascà giù com'un pupazzo.

Ma di questo David, divenuto poi re, il popolano non dice più bene; preferisce rappresentarlo come donnaiolo volgare, né manifesta entusiasmo pei meriti poetici e musicali di lui (*Er santo re Davide*, VI.205)

Invece altro drammatico spettacolo, gradito al nostro trasteve-rino, è *Er gran giudizio de Salamone* (I.149):

Tu insomma te lo spenni pe' sbrillacco
 Er giudizio che fece Salamone?
 Io ce voria vede l'Abbate Sacco
 O er presidente nostro de l'urione!

Tramezzo a du' donnacce cannarone,
 Zuppo, arrochito, scelonito, stracco,
 Pe' tirà fòra er torto e la raggione,
 Com'aveva da fa? Venne a lo spacco.

Perché, tu dichi, nun guardò ar casato
 E ar numero dell'anno e der millesimo
 In tutt'e dua la fede der curato?

Ecco mo indove io te darebbe er pisto!
 Dunque t'ariva novo, eh! ch'er battesimo
 Fu, doppo, un'invenzion de Gesù Cristo?

Di Salomone il popolo ricorda il famoso nodo, ma solo per metafora di difficoltà in genere (I.132):

Co' du' parole ecchete sciorto er nodo
 De salamone...

dice una comare che risolve ogni dubbio su argomento che le interessa.

I particolari dell'eroismo di Giuditta non commuovono molto il nostro popolano: quell'entusiasmo che ci attenderemmo erompere all'azione di lei si raffredda innanzi alla materiale riflessione che, prima di uccidere Oloferne, la bella donna volle godersi il bel generale (*La bella Giuditta*, VI.85).

Né si salva la casta Susanna. Il severo trasteverino trova che l'attentato dei due vecchioni (*Indovinela grillo*, VI.70) non depone molto della virtù di lei: bisognerebbe, secondo lui, vedere cosa avrebbe fatto ella se invece dei vecchi le si fossero presentati due bei giovanotti! Chi sa se allora sarebbe seguito così pronto il nobile rifiuto?

Un ultimo episodio del Vecchio Testamento è la indecisione che ebbe il profeta Daniele nell'interpretare la famosa iscrizione comparsa sul muro durante (*La cena di Bardassarre*, 6.IV.34):

Me maravijo assaj de Bardassarre,
 Che vedeano er manone affumicato
 Ciannò a chiamà Danielle! un disperato
 Che ne sapeva men de Putifarre.

Fussi stat'io! in du'parole marre
 Je l'averebbe subito spiegato.
 Com'era scritto? Mane Tescer Fiarre?
 Ce vò tanto? Domani t'esce er fiato.

Che! fossi è una bucia? ma, catterina,
 Me pare ch'er zor re de Babilonia
 Nun arrivassi manco a la matina.

Un profeta ha d'annà subito ar quonia,
 E no mettese a fa 'na ciarlatina,
 Che po', ar fin de li conti, è una fandonia.

Non va dimenticato di osservare che gli studi più recenti degli Orientalisti non hanno ancor molto illuminato questo problema filologico: onde tanto più comica è la presunzione di aver conciliata la spiegazione col fatto, saltando a piè pari ogni filologica meticolosità.

Quest'esempio quindi ci pare dei più opportuni per ricordare che, fuor dello scherzo, oltre la risata, nessuna importanza devesi dare al breve accenno storico che, qua e là, fa le spese dell'allegria dei nostri satirici trasteverini.

I soggetti storici che abbiamo ricordati secondo le vaghe reminiscenze del nostro trasteverino intorno al Vecchio Testamento, formano il nucleo più compatto delle sue cognizioni di storia. Pertanto ora al Nuovo Testamento, ai tempi dell'Impero Romano, del Medio Evo, dell'Evo Moderno, e ai tempi di storia contemporanea, l'ignoranza popolare ci farà fare salti così bizzarri e lascerà lacune così grandi, che invano desidereremo una qualsiasi continuità. Non ci rimarrà quindi che lo scherzo, la breve risata, il frizzo satirico e non cercheremo più altro.

Cominciamo dal Nuovo Testamento.

La satira popolare che si esercita nei soggetti del Nuovo Testamento, entra in materia di credenza religiosa, di fede nel vangelo cristiano; in tal caso il contrasto tra la serietà dell'argomento e la facezia della forma, è troppo stridente: lo scherzo degenera spesso in ridicolo, l'ironia diviene irriverenza. Del resto il meglio delle frecciate satiriche molte volte trovasi nella estemporaneità occasionale di un momento di buonumore; onde il motto per ridere, la burlesca trovata si gusta soprattutto per l'improvvisazione del poeta; letta invece e considerata a freddo sopra il libro, il più delle volte perde la vivacità originaria del suo valore. Anche in questi sonetti si può ammirare la perenne snellezza dell'arte belliana; tuttavia, la sostanza trattata, ribelle all'arguta facezia, non ci permette di darne molti esempi; ma tutto l'argomento non sarà, per questo, meno copioso, essendo sempre abbondante la miniera dei sonetti del versatile ingegno del nostro Belli.

Sorvolando quindi ai racconti relativi all'annunciazione e delle nozze della madonna, riportiamo quello intorno alla visita che la Madonna insieme con Giuseppe fece alla sua cognata Santa Elisabetta, quando questa trovavasi incinta come Maria Vergine. Il racconto popolare è umanizzato entro limiti che ancor sono dentro la semplice comicità (*La visita*, 14.I.32):

Maria Vergine gravida alla posta
 Trovò una lettera: A Maria benedetta.
 "Chi diavolo me scrive?... Ah, è la risposta
 De mi'cognata, santa Lisabetta."

Je raccontava lei ch'a fall'apposta
 Je cresceva a lei puro la panzetta.
 Allora lei, sibbè ch'er viaggià costa,
 J'annò a fa còr su' boccio una burlletta.

Dice che la trovò co' poca panza,
 Senz'appetito e colla sputarella,
 In sur comincio della gravidanza.

San Giuseppe frattanto s'ariscarda:
 Doppo leva ar somaro la bardella:
 E appoggieno tre mesi la libbarda.

La narrazione dell'adorazione dei tre Magi si chiude con satirica punta contro l'assolutismo dei sovrani (*Pasqua Befania*, 14.I.32):

Da quer paese indov'hanno er vantaggio
 De frabbicà er cacavo e la cannella
 Fecero sti tre re tutto sto viaggio
 Appresso er guidarello de la stella.

Se portava pe' corte ogni Remmaggio
 Quattro somari, tre cavar da sella,
 Du' guardie-nobbile, un buffone, un paggio,
 Un cameo, du' cariaggi e una barella.

Arrivati a la stalla piano piano,
 Er re vecchio, er re giovane e'r re moro,
 Aveven'oro, incenz'e mirra immano.

L'incenzo ar Dio, la mirra all'omo, e l'oro
 Toccava a Cristo com'e re soprano,
 Che li re, già se sa, tutto pe' loro!

Comica ilarità deriva dal popolare racconto della fuga della S. Famiglia per evitare la persecuzione di Erode (*Er fugone de la sagra famija*, 12.I.32):

Ner ventisette de dicemmre a letto,
 San Giuseppe er padriarca chiotto chiotto
 Se ne stava a ronfà com'un porchetto,
 Provanno certi nummeri dell'otto;

Quanno j'apparse in sogno un angeletto
 Cor un lunario che teneva sotto;
 E je disse accussì: "Guarda, vechietto,
 Che festa viè qui dreto a li ventotto".

Se svejò San Giuseppe com'un matto,
 Prese un somaro giovane in affitto,
 E pe' la prescia manco fece er patto.

E quanno er giorn'appresso uscì l'editto,
 Lui co' la moj'er fio già quatto quatto
 Viaggiava pe' le poste pe'l'Eggitto.

Graziosa descrizione è in conseguenza *La stragge de li nocenti*
 (12.I.32):

Com'er Re Erode fece uscì l'indurto
 De scannà tutte quante in ne la gola
 Le creature de nascita in fasciola,
 Fu pe' tutta Turchia proprio un tumurto,

Le madre lo pijorno pe' 'n insurto:
 E mettenno li fiji a la sediola,
 Faceveno di messe a San Nicola!
 Ma er tempo pe' sarvalli era assaj corto:

Chè li sbirri d'Erode a l'improvviso
 Escheno a imminestrà botte, e ogni botta
 Vola 'na tacchiarella in paradiso.

Cristo fratanto sur somaro trotta
 Verso l'eggitto pe' nun esse acciso,
 E l'ha scampata pe' la maja rotta.

Dopo aver accennato alla circoncisione di Gesù Cristo (*La circoncisione der Signore*, VI.120) si ferma sopra il suo battesimo per osservare che soltanto la Madonna non ebbe questo sacramento (onde ne viene che dovette morir ebrea) ma si dà la pronta spiegazione dell'unica eccezione (*Er peccato originale*, 27.V.33):

Arrivato a l'età della raggione,
 Gesucristo entrò a sguazzo in ner Giordano,
 E se fece cristiano, fedelone,
 Cattolico, apostolico, romano.

Poi se n'annò cor crocifisso in mano
 Predicanno a 'gni sorte de persone

Che chi nun s'è sciacquato er cocciolone
Vederà er paradiso da lontano.

L'unica fu la Vergine Maria
Che se sarvò senz'esse battezzata,
Perché, a quanto se sa, morse giudia.

E la cosa è benissimo aggiustata:
Nun aveva bisogno de lescia
Chi nascè come un panno de bucata.

Non si dimentica d'intrattenersi sopra *Le nozze der cane de Galileo* (13.I.32) e sopra *La mala stella* (19.I.32) che perseguitò Gesù in tutta la sua vita come ogni mosca «va sempre addosso a li cavalli magri».

Ma come qui l'argomento crescendo di religiosità sacra divenga sempre meno adatto alla satira, può apparire dal sonetto in cui dalla istituzione della comunione si trae l'osservazione che Gesù Cristo prima di subire la passione, si comunicò, cioè mangiò se stesso, ben inteso essendosi prima opportunamente confessato (*La prima commugnone*, 27.V.33).

Molto comico è invece il partito tratto dal descrivere l'unica inquietudine presasi da Gesù Cristo in sua vita quando vide che si mancò di rispetto alla chiesa (*La casa de Dio*, 28.V.35):

Cristo perdona ogni peccato: usuria,
Coltellate, tumurti der paese
Bbucie, golosità, calugne, offese,
Sgrassazione in campagna e in ne la curia.

Tutto: ma in vita sua, la prima ingiuria
Ch'ebbe a vede ar rispetto de la chiesa,
Lui je prese una buggera, je prese,
Ch'uscì de sesto e diventò una furia.

E facenno la spuma da la bocca,
Se messe a curre in ner ladrio del tempio
Còr un fustone, e giù a chi tocca tocca.

Questa è l'unica lite ch'aricorda
Er vangelo de Cristo, e nun c'è esempio
Che menassi le mane un'antra vorta.

Il battesimo determinò la data del passaggio dal vecchio al nuovo testamento: e da quel giorno soli i battezzati potranno salvarsi (*La salvazione dell'anima*, 19.IV.34):

Pe' sapè er pezzo der gener'umano
 Potutose sarvà senza batesimo,
 Guardate sur lunario in che millesimo
 Er Redentore entrò drent'ar Giordano.

L'istess'anno, in ner giorno medesimo
 Che Gesucristo se fece cristiano,
 Finì ar monno der Decaccolo pagano,
 E cominciò a dà fòra er Cristianesimo.

Tutt'er gener'umano ch'era morto
 Sin a quer punto senza crede in Cristo,
 S'era sarvato e se trovava in porto.

Ma da li morti da quer giorn'impoi,
 O Ebbrei, o Turchi, o Frammasoni, tristo
 Chi nun ha l'acqua com'avemo noi.

Si sorvola sopra qualunque episodio della Passione e questo mi pare notevole per la tesi nostra che il soggetto di fede è ribelle alla satira: sola eccezione è *L'esame der Signore* (22.IX.32) e un ricordo di *Cristo a la colonna* (19.V.35) ma per far riflessioni comiche e perciò sempre più contrastanti con la religiosità del tema.

Un litigio tra *Marta e Maddalena* (5.I.36) è composto dal Salvatore; piacevole è la narrazione di *Er viaggio de l'Apostoli* (28.V.33):

Morto er Signor'Iddio da bon cristiano,
 Ogni apostolo vivo, a piede a piede,
 Se messe in giro a predicà la fede,
 Còr sacco in collo e còr bastone in mano.

Uno agnede a la Storta, uno a Baccano,
 Un antro a Monterosi, e un antro agnede
 A Nepi; e in ner viaggià, come succede,
 Veddeno tutto er monno sano sano.

Naturalmente, ar monno, ogni paese
 Aveva la su' lingua, chi spagnola,
 Chi todesca, chi russia, e chi francese.

Eppure quelli co' una lingua sola
 Se feceno capì da chi l'intese,
 Che nun se ne spregò mezza parola.

Il dubbio di S. Tommaso, col relativo rimprovero di Gesù Cristo, è rappresentato con rudezza volgare sebbene con vivacissima comicità (*L'apostolo dritto*, 22.XII.32).

Anche la chiesa del *Quo vadis* col relativo ricordo della impronte lasciate dal Salvatore nel luogo dove s'incontrò con S. Pietro è narrato dal popolano con asprezza non molto riverente alle cose sacre (*Dommine-covati*, 15.I.33).

Ma appunto per la loro religiosa base questi oggetti della fede cristiana esorbitano dalla storia: è come il discorrere che il popolano fa del *L'imbo* (19.XI.32) del paradiso (23.XI.32) del purgatorio, dell'inferno etc. Tutti argomenti che, sfuggendo dal campo storico, stan rinchiusi in quello della fede, che va rispettata senz'assoggettarla ad alcuno scherzo.

Rientriamo quindi in confini più precisi di storia, di quell'allegria storia però che è nella mente del nostro popolo. Perché certo il trasteverino non si trattiene con alcuna seria intenzione o cognizione in argomenti storici; ma per noi basta ch'egli ci dia qualche spunto del suo modo di riveder le bucce alla storia di Roma, di questa città in mezzo a cui, possiamo dire, pur vive e vegeta beatamente.

Però, che guazzabuglio di nomi e di luoghi di persone e di cose relativamente all'origine di Roma egli sappia ammansirci, ce lo dice questo sonetto (27.XI.33) dal titolo *A padron Marcello*:

Chi ha frabbicato Roma, er Vaticano,
Er Campidojo, er Popolo, er Castello?
Furno Romolo e Remolo, Marcello,
Che gnisun de li dua era romano.

Ma l'un e l'antro volenno esse soprano
De sto paese novo accusi bello,
Er fratello nimmico der fratello
Vennero a patti còr cortello in mano.

Le cortellate agnèdero alle stelle;
E Roma addiventò dar primo giorno
Com'è oggi, una Torre de Babbelle.

De sfrizzoli ognuno ebbe li sui:
E Roma, quelli dui la liticorno,
Ma venne er Papa e se la prese lui.

Più regolare, più organico, e forse più comico è il noto quadretto (I.158) della scena romana di *Muzzio Scevola all'ara*:

Tra sei cherubbigneri e due pattuje,
Co' le mano dereto manettate,
Muzzio Scevola in tonica da frate
Annò avanti al Soprano de le Truje.

Stava Porsenno a ssede in su le guje
 Che se vedeno a Arbano inarberate.
 "Sora maschera come ve chiamate?"
 Er re je disse, "e cosa so' ste bbujje?"

Dice: "Sagra Maestà, so' Muzzio Scevola:
 Ve volevo ammazzà: ma pe' 'n equivoco,
 Ho rotto un coppo in cammio d'una tevola".

Ditto accusi, pe' ariscontà er marrone,
 Cor un coraggio de sordato civico
 Se schiaffò la mandritta in ner focone.

La supina ignoranza che scambiava parole storiche con quelle del comune linguaggio darà argomento ad un'invettiva d'un popolano contro un compare che gli ha detto che i Romani, tra le dee, adoravano Vesta, onde conclude (17.I.33):

Ma davvero ce tienghi senza testa
 Per vieniccè a carzà s'antra ciavatta
 Che l'antichi adoravano una vesta?

Il ricordo dell'assedio di Roma da parte dei Galli e la salvezza della città per opera delle oche si presta a piacevole racconto (*Loche e li galli*, I.138) con confusione, qui pure, di parola e di cosa. Di qui ecco un salto di vari secoli, perché il ricordo storico più vicino a questo accennato è tutto un impasto di amenità spropositate riferentesi alla leggendaria vita di Nerone (*Le crudertà de Nerone*, 26.VIII.35):

Nerone era un Nerone, anzi un Cajostro;
 E pe' l'appunto se chiamò Nerone
 Pell'anima più nera der carbone,
 Der sangue de le seppie, e de l'inchiostro.

Quer lupo, quer cannibolo, quer mostro
 Era solito a dì nell'orazione
 "Dio, fa che tutt'er monno abbi un testone,
 Pe' poi ghijottinallo a genio nostro".

Levò a forza er butirro a li Romani,
 Scannò la madre e du moje regine,
 E ammazzò tutti quanti li cristiani.

Poi bruciò Roma da Piazza de Sciarra
 Sino a Santasantoro, e svenò arfine
 Er maestro co' tutta la zimarra.

Questo classico persecutore dei cristiani ci riconduce alla storia tra ecclesiastica e pontificia.

Il primo eremita S. Paolo veniva cibato quotidianamente con mezzo pane portatogli da un corvo, il quale ne portò due quando S. Antonio venne ad unirsi con l'altro anacoreta. Ora il popolano comicamente ragionando su questo miracolo, vorrebbe almeno sapere (15.XII.32):

Si la vita finì prima der pane
O finì er pane prima de la vita.

Poca traccia di erudizione ha lasciato nel popolano tutto il medio evo. Financo il popolarissimo tribuno Cola di Rienzo è a stento raccapezzato tra i brandelli della memoria (*Lo scordarello*, 4.VI.35). Così si salta alla storia moderna di cui quasi nulla è ricordato. Sisto V però si impone; ed il popolo ha creato il proverbio che «Papa Sisto, non la perdonò nemmeno a Cristo», riferendosi alla rottura di quel crocifisso che si faceva passare per miracoloso e ch'egli spezzò per smascherare l'impostura di chi s'appropriava della buonafede del popolo; e su questo tema ecco come parla il trasteverino (*Papa Sisto*, 9.IV.34):

Fra tutti quelli ch'hanno avuto er posto
De vicarj de Dio, nun s'è mai visto
Un papa rugantino, un papa tosto,
Un papa matto, uguale a Papa Sisto.

E nun solo è da di che dessi er pisto
A chiunqu'omo che j'annava accosto,
Ma nun la perdonò neppur'a Cristo,
E nemmanco lo ròppe d'anniscosto.

Aringrazziann'Iddio ch'adesso er guasto
Nun po' succede più, che vienghi un fusto
D'arimette la chiesa in quel'incrasto.

Perché nun ce po' esse tanto presto
Un antro papa, che je piji er gusto
De mèttese pe' nome Sisto Sesto.

Si confonde la moneta inglese "chinea" con *La Chinea che baciava er piede ar Papa* (I.218) e si fa un volo fino alla storia contemporanea per arrivare all'amenissimo racconto della visita che Pio VI fece all'imperatore Giuseppe II (*Una risoluzione*, 10.XII.34) che sconvolgeva lo stato con le repentine riforme:

Er frate zoccolante fra Modesto,
 Che li libbri li sa tutti a memoria,
 M'ha riccontato una granbell'istoria
 Successa in ner papato de Pio Sesto.

Dice lui dunque, e lo sostiè, che questo,
 Prima d'annà a godè l'eterna groria,
 Vòrse annà a Vienna a castigà la boria
 D'un re che camminava troppo presto.

Arrivò, ce parlò, je disse tutto;
 E quann'ebbe finito, er Re todesco
 Dice che j'arispose asciutto asciutto:

"Pio Sesto mio, vatte a fa f..., e damme..."
 Allora er Papa, che conobbe er fresco,
 Ritorndò co'la coda tra le gamme.

Del periodo della Rivoluzione francese c'è un ricordo che sta nell'argomento del sonetto *Pèppe er pallarolo, ar sor Dimenico Cianca*, 28.I.29 (I.15) uno dei primi scritti dal Belli. L'argomento storico è la capitolazione conclusa a Napoli sulla fine di giugno 1799 tra Francesi Inglesi e Napoletani, Turchi etc. per la quale i Repubblicani napoletani sgombrarono due castelli Nurro e dell'Uovo, capitolazione tolta dall'opera del Cuoco sulla Rivoluzione di Napoli; e l'argomento umoristico del sonetto sta nel bisticcio delle parole «il libro del Cuoco sul Castello dell'Uovo di Napoli».

A proposito della dominazione francese del 1797 il Belli ricorda, nel sonetto *Roma capomunni*, 5.X.31 (I.143) la potenza di Roma abbassata dai Francesi che dopo il trattato di Tolentino, 19.II.1797, mandarono ministro il generale Cacault, e la frase crudamente incisiva è questa:

Sto paese, da sì che se credè
 Poteva fà co'or monno a tu per tu
 Sin che nun venne er general Cacò.

E giungiamo al periodo napoleonico, di cui vaghi quanto tristi ricordi sono ancora nel nostro popolo. La debolezza di Papa Pio VII nel contentare il Bonaparte col recarsi a Parigi per dargli quella corona che l'imperatore nel momento solenne si pose in capo da sé, è dal trasteverino fatta oggetto di facile ironia (*L'incoronazione de Bonaparte*, 24.X.35):

Ma doppo che quer povero cojone
De Chiaramonti abbandonò er governo
Pe'annà a Parigi in ner cor de l'inverno,
Currenno tanto che cciarzò er fiatone,

Er su' fijo, er su' caro Napujone,
Ch'er diaolo lo frigghi in sempiterno
Ne la peggio padella dell'inferno,
Je fece, bontà sua, sta bell'azione.

Tra un Deus, un ajo, un toro, e Mèo m'intemme,
E un Dommino a juvanni e me festina,
S'incoronò da sé! Deograzia ammenne

Che razza de creanza, eh? che modestia!
Eppoi, pe' gionta, je vortò la schina,
Senza dije né asino né bestia.

Tale debolezza fu seguita dall'occupazione di Roma, dalla scalata del Quirinale e dalla prigionia del papa. Però il popolano s'indugia a paragonare il carcere, ch'egli mostra conoscer bene, con la prigione di Pio VII, per concludere che, dopo tutto, costui poteva contentarsi (*La straportazione*, 5.IV.34):

E ch'edereno poi sti patimenti?
Nun aveva er su'pranzo e la su'cena,
Servitori, carrozze e appartamenti?

Ce vorebbe esse io così straziato,
De fa' ogni giorno la trippaccia piena
E la sera trovà tutto pagato.

Che cosa però fosse diventata Roma e la Chiesa al tempo dei Francesi è ben lumeggiata con questi rapidi tocchi descrittivi (*Er tempo de li Francesi*, 8.II.36):

Un po' più che durava Napujone
Co' quell'antri Monzù scomunicati,
Roma veniva a diventà Frascati,
Schifanoia, o Castel Formicolone.

E sedute, e demanio, e coscrizione,
Giuramenti a li preti e a l'avocati,
Carc'in culo a le moniche e ali frati,
Case buttate giù, chiese a piggione...

Li monsignori in Corsica o a San Leo:

Li vescovi ogni sempre sur pitale
Pe' la paura de cantà er Tedeo:

Er Papa a Fontebbrò: Montecavallo
Vòto; San Pietro vòto; e un cardinale
Nun lo trovavio più manco a pagallo.

Onde il popolano, dopo tanti pericoli, teme che ce ne siano ancora per Gregorio XVI e perciò, ricordando quanti mali i francesi giacobbini fecero al papa, dopo l'uccisione di Basville e del generale Duphot, gode nello sperare aiuto nei Tedeschi (*Un'istoria vera*, 27.XI.33):

Morto Tufò d'una stoccata presa
Sur canton de le stalle de Corsini,
E Basville ar trapasso de l'Impresa,
D'un tajjo de rasoio a li destini;

La setta de francesi giacobbini,
Pijannose sta morte pe' un'offesa,
Spidì a Roma una truppa d'assassini
A legà Braschi er capo de la chiesa.

Doppo in circ'a diecianni, Napujone
Mannò a fa la scalata a Chiaramonti
Perché nun era un papa framasone.

E, pe' fa er terzo, mo li carbonari
Vorebbero vienissene ònti ònti
A pizzicasse Papa Cappellari; Quanto so' cari!

Nun dubbità però che stanno freschi;
E in Itaja ce so' boni Todeschi.

Come poi fossero accettate, alterate e diffuse le notizie del giorno tra il popolo, si veda da questo commento al fatto della presa di Algeri da parte dei Francesi, per cui il Dey poté allontanarsi e venirsiene in Italia, mentre il re Carlo X coi cannoni presi ai nemici fece ornare una colonna commemorativa (*Er pijamento d'Argeri*, I.30):

Nun c'è da dì pe' sant'Antonio Abbate:
Li Francesi so' gente che, madonna!
So' boni pe' l'inverno e pe' l'estate.

E mo'metteno in cima a 'na colonna
Er deo d'Argeri, che va a fasse frate
O viè a venne le pizze a la Bitonna.

Trattasi, come si vede, di argomenti storici, ma quanto vi sia di storia è pur evidente: impressioni vaghe, erronei equivoci, epigrammi allegri quando il comico non risulti da contrasti di situazioni opposte messe insieme e di parole a doppio senso.

Così, avendo il Papa accolto con tutti gli onori la duchessa di Berry, prima che tentasse di sbarcare in Francia al fine di sollevare la nazione contro Luigi Filippo per far riconoscere il figlio di lei, conte di Chambord, la sfortuna di questa duchessa trovò in Roma facile compassione, specialmente tra i codini e i borbonici, essendo essa sorella del re di Napoli. Perciò, saputo in Roma il suo arresto, preceduto da abili fughe e da nascondimenti avventurosi, il compianto per lei non mancò; né mancò il sonetto belliano che coglie un momento grottesco d'una esclamazione di dolore sentita in un crocchio di vecchi che commentano il grave fatto (*Una nova nova*, 20.IX.32):

Trapassanno còr buzzico dell'òjo
Pe' annà da la Pedacchia a Tor-de-specchi,
Te vedo una combriccola de vecchi
Lì a le Tre-pile, appiede ar Campidojo.

Staveno attenti a sentì legge un fojo,
Co' cert'occhi più grossi de vertecchi.
E in faccia a tutti, macilenti e secchi,
Je se scropiva er segno der cordojo.

Uno trall'antri a l'improvviso strilla,
Dannose in su la fronte una manata:
"Ah povera Duchessa de Berilla!

A cosa t'è servito, ciorcinata,
De sapè scivolà com'un'inguilla?
Sti nimmichi de Dio t'hanno f..."

Più d'una volta il Belli fa interessare il loquace popolano alla persona di Don Michele principe o re di Portogallo, in guerra con suo fratello Don Pietro, e che, accolto paternamente da Gregorio XVI in Roma, scialacquava, in vita disordinata e immorale, anche il lauto assegno concessogli dal papa stesso. Di lui una volta vien detto (25.V.37):

Quello der \Portogallo che se dice
Re, sta a Roma a credenza e ciarza trono

come realmente fece, nota il Belli (ivi, n.4) «pel baciavano del san Michele del 1836. Fu a porte chiuse ammessi i soli di lui confidenti, presi tra i più screditati cittadini di Roma, e innalzati al grado di ciambellani e grandi dignitari di corte».

Altra volta i due fratelli son ricordati insieme come due flagelli umani, strano esempio mandato da Dio anche a Roma sui primi anni del pontificato di Gregorio XVI quando lo stato pontificio era afflitto d'ogni sorta di sventure (*Li du' Sbillonesi*, 20.XI.32):

...
 Ma in cap'ar monno ce so' de quelli
 Co' n ciarvello, per Dio! che nun cojona.
 Nun fuss'antro ste furie de fratelli
 De quer paese orbo de Sbillona.

Se chiameno don Pietro e don Michele;
 Ma, volenno ammazzasse a tradimento,
 Pe' me, li chiameria Caino e Abbele.

E quanno che poi semo a 'na cert'ora
 De scannà er monno pe' sta fora o drento,
 Buggiarà quello drento e quello fora.

Del dispregio di che era circondato in Roma don Michele si fa eco un popolano che rimbecca un tale, il quale vorrebbe dare a questo personaggio almeno il merito d'esser liberale perché (come allora era distintivo) egli portava mustacchi e barba. Il dispregio si risente nella stessa intitolazione del sonetto dove Michele è divenuto Michele, da "micco", 'imbrogliare', e "d'Alcantara" è storpiato con un vocabolo equivoco e sinonimo di latrina (*Don Michele de la Cantera*, 14.XII.34):

Fàmose un po' a capi. Che don Michele
 Porti sempre in saccoccia du'pistole,
 E che invece de fa tante parole
 Le spari addosso a chi je smove er fèle,

Quest'è una cosa più chiara der sole,
 E nun serve a spregacce le cannele:
 Com'è certo che lui è er più fedele
 Tra li Re che nun ameno le scole.

Ma che poi, pe' portà quer su' porcile
 De pelacci a la bocca e ar barbozzale,
 Com'adesso è l'usanza de lo stile,

S'abbi mo, da chiamallo un libberale,
 Questa è calugna da gentaccia vile,
 Ciarla de quelli che je vonno male.

Anche se nessun astio particolare si avesse contro una persona principesca o regnante, si appuntava volentieri contro di essa qualche dardo satirico dal faceto trasteverino, pel natural suo gusto di esercitar la sua satira alle spalle di quelli che nella società si trovano ai primi gradi. La maldicenza in tal caso viene tollerata perché, in fondo, non ha gran valore: lo scherno s'accetta come scherzo. Re Ferdinando di Napoli pel trasteverino era re da commedia: egli lo ricorda nipote dell'altro Ferdinando che ostentava sensi democratici fino a mescolarsi volgarmente fra pescivendoli e far loro vera concorrenza: ed accettando per vera la diceria dell'impotenza sessuale di lui, subito ci ricava il caustico epigramma cogliendo pretesto dalla presenza di quel re in Roma durante la settimana santa del 1834 (*Er re Fiordinanno*, VI.260).

E aritornato a Roma sto malanno
 Der re der regno de le du' Cecije,
 Nipote de quel'antro Fiordinanno
 Che cottivava li merluzzi e trije.

E cià co' lui la moje sua, quer panno
 Lavato, che nun fa fiji né fije,
 Perché er marito j'arigala ogn'anno
 Trecentosessantacinqu'o sei vigije.

Dopo questa rapida corsa per gli ameni campi delle cognizioni storiche dei nostri popolani, dove naturalmente non era da sperar di raccogliere molte scientifiche messi, chiudiamo il discorso ricordando che per questa nostra lettura non abbiamo tenuto conto di quei vaghi apprezzamenti di carattere patriottico, i quali nel 1846, già serpeggianti fra il popolo di Roma, ebbero pure il loro eco nei sonetti del Belli di quell'ultimo anno di suo estro poetico: e questo perché, più che di storia, qui trattasi di politica o di governo, che noi abbiamo unito al soggetto che riguarda il papa, o più precisamente Pio IX.

Certamente però molte altre figure o ricordi di personaggi della storia, e vari cenni di altri luoghi storici fan parte o metaforica o allegorica del figurato linguaggio del popolo: dalla torre di Babele fino, che so' a Cagliostro; da Beruto fino agli argomenti d'opere teatrali a base storica delle produzioni del tempo del Belli. Ma, là, che

in tutti i casi la vera storia esula sempre dalle conversazioni popolari: i brandelli d'essa servono invece al facile diletto della fantasiosa narrativa del trasteverino, o al satirico condimento del suo libero linguaggio sopra tutto e sopra tutti.

Del resto sarà bastato, io spero, questo saggio d'un argomento di secondario interesse nella vita del popolo per gustare la maestria del Belli nel riprodurre l'anima romana della plebe del suo tempo. Come questo soggetto altri quaranta circa ne ho cavati dalle più che 22 centinaia dei suoi sonetti: di varia importanza per materia e di varia estensione per numero, ma tutti notevoli per compattezza estetica e poetica, da formare un organico meraviglioso poema.

Quel frate benedettino, padre Daniele Olkers che per le scuole del grande Ginnasio Massimiliano a Monaco di Baviera pubblicò uno studio e una traduzione di sonetti del Belli, pochi giorni prima di morire, posando la scarna mano sul prediletto libro, andava ripetendo, con romana soddisfazione di antico alunno di Propaganda Fide: «Era una grande poeta!» Questo ci vien narrato e certificato da una vivente gloria letteraria tedesca, il venerando Paolo Heyse che tutti i lirici di nostra letteratura illustrò e tradusse e che in Germania diffuse la fama del nostro Belli.

Certo la nazionale ambizione ci vien solleticata nel sentir proclamare grande dagli stranieri un nostro poeta; ma in questa cinquantenaria ricorrenza della sua morte è doveroso per noi onorare degnamente questa finora troppo trascurata gloria nazionale; e la più degna maniera di onorare il Belli è di conoscere pienamente il suo poema che è un monumento di ciò che fu il popolo del suo tempo, da un competente giudice definito: «...monumento insigne di prim'ordine, che vi dà la vita romana nel suo insieme e nelle sue parti, vera, calda, mossa, agitata, colta sul vivo, per una ventina d'anni (e quali anni!) dal 1828 al 1849...».

Con queste parole di Yorik, l'arguto Ferrigni, termino la mia lettura; e mentre porgo ringraziamenti per la benevola attenzione al piccolo saggio del vasto poema belliano, mi lusingo di avere suscitato in alcuni la curiosità, in altri il desiderio e in qualcuno, perché no? il dovere di conoscere intera l'originale opera del Belli, monumento *aere perennius* alla imperitura gloria del nome onorato di questo nostro poetico genio di Roma.

Belli lettore (e lettura?) del Manzoni

Il rapporto *Promessi Sposi – Sonetti*
nella recente critica belliana,
fra congetture e suggestioni

DI MASSIMILIANO MANCINI

Tra le “fonti” manzoniane dei *Sonetti* del Belli Giorgio Vigolo indicava anche il sonetto *Un ber quadro a sguazzo* (1949), datato 31 maggio 1837:

Bbe', lli cc'è ar muro un purgatorio chiaro
dipinto color d'ostia da siggillo:
ttramezzo a le fiamme e a lo sfavillo,
che ppare una fuscina de chiavaro,

e sò ott'anime sante, e ssopr' a quelle
ddu' angeli coll'abbiti de festa
che vvòteno du' gran brocche de stelle

Nel sonetto è evidente l'ironia con cui viene presentato l'ingenuo stupore del popolano di fronte all'immagine devota dipinta nel quadro “a sguazzo” (cioè “a guazzo”, “a tempera”). Ciò che il parlante vorrebbe comunicare al proprio interlocutore, mediante ripetizioni e sottolineature, è il “meraviglioso” di quelle immagini del purgatorio: che involontariamente — e qui si coglie la marca ironica

diretta al lettore — egli traduce nei termini di una quotidianità romanesca (le fiamme, dipinte «propio a cciccio», sembrano quelle della fucina del «chiavaro»; e dalle «brocche», invece che comune acqua, fuoriesce a sorpresa un flusso di stelle). Vigolo osservava che, rispetto alla fonte manzoniana, le immagini belliane hanno «tutt'altra vivacità figurativa d'un bizzarro colore popolare, nel gusto sia pure inconsapevole di un Novecento prima della lettera»¹.

Peraltro la raffigurazione ingenua e popolare del mondo dell'Aldilà era uno dei temi prediletti dall'ironia portiana e Belli poteva trovarne esempi nelle novelle in versi che Porta dedicava alle burlesche agiografie dei suoi comicità frati, e in particolare in quella deliziosa ricostruzione di un Paradiso di cartapesta colorata che è *On Miracol*, dove Gesu Cristo «ninna el cuu su un cossinon badial / de nivol prepontaa de coo coj al»²; e dove «sora ona poltronna / de velù crèmes con i sbarr a intaj, / Soa Majestaa la Madonna / l'assist al gran giudizi»³, e «l'aria l'è lustra che la par de ras / e i angior del Signor / la parfummen sgorand con tanti odor / che per usmaj se vorrav vess tutt nas»⁴.

Ai colori portiani sembrano richiamarsi quelli belliani: all'aria «lustra» corrisponde il purgatorio «chiaro», mentre il rosso acceso della poltrona della Madonna torna nel «color d'ostia da siggillo», cioè nel colore rosso, a varie gradazioni, delle ostie con cui ai tempi del Belli si sigillavano le lettere dopo averle piegate in quattro. La mediazione portiana — qualora anch'essa, oltre alla fonte diretta dei *Promessi Sposi*, abbia fornito un modello per quell'Aldilà «meraviglioso» che nel sonetto belliano incanta il credulo popolano con la sua scenografia artificiale — ci ricondurrebbe comunque al Manzoni. Sia negli ultimi versi della canzone libera *On Miracol* sia in quelli della «novella» in sestine dedicata a *Fraa Diodatt*, il poeta milanese rimanda il lettore al testo di riferimento

1. G. VIGOLO, *Il genio del Belli*, Milano, Il Saggiatore, 1963, II, p. 27. Cito questo sonetto (come in seguito gli altri sonetti, con relativo numero fra parentesi) da G.G. BELLÌ, *Tutti i sonetti romaneschi*, a cura di M. Teodonio, Roma, Newton & Compton, 1998.

2. «Dondola il culo su un cuscino badiale di nuvole trapuntate di teste con le ali»: C. PORTA, *Le Poesie*, con introduzione di G. Barbarisi e a cura di C. Guarisco, Milano, Feltrinelli, 1972, pp. 72-73.

3. «Sopra una poltrona di velluto cremisi con i braccioli a intagli, Sua Maestà la Madonna l'assiste al gran giudizio»: PORTA, cit., pp. 73-74.

4. «L'aria è lustra che pare di raso e gli angeli del Signore la profumano volando con tanti odori che per annusarli si vorrebbe essere tutto naso»: *ibid.*

per le proprie parodie delle scritture devozionali che erano alla base dell'ingenua cultura religiosa del popolino o della bigotta presunzione delle aristocratiche *damazz*, e cioè a quel *Prato fiorito di varii essempli «stampaa in Comm / del milla ses cent quindes da on tal Frora»*⁵, dove «si tratta e ragiona delle virtù christiane, e religiose perfetioni, e d'altre diverse, et utilissime materie; et si descrivono notabili Essempli di santi, e felici avvenimenti, et altri tremendi casi accaduti a molti»⁶. In quella raccolta enciclopedica di leggende, miracoli, parabole e aneddoti memorabili e predicabili tratti da tutti i rami della tradizione sacra, compilata dal padre cappuccino Valerio da Venezia e stampata più volte a partire dai primi decenni del Seicento, Ezio Raimondi ha indicato anche la fonte del doppio miracolo delle noci raccontato ad Agnese da fra Galdino (un "parente" dei frati portiani) nel III capitolo dei *Promessi Sposi*.

Studi belliani più recenti hanno arricchito il panorama di riscontri testuali o almeno congetturali fra i sonetti belliani e il romanzo manzoniano. Pietro Gibellini ha passato al vaglio i numerosi accostamenti tematici proposti dalla critica belliana (dal Morandi al Trompeo, al Vigolo, al Muscetta, al De Michelis), valorizzando, accanto a evidenti divergenze di pensiero, alcune forti affinità spirituali tra i due scrittori, come la profonda ispirazione evangelica della loro (problematica) religiosità; e riconsiderando con più attenzione certe somiglianze di testo che potrebbero essere spiegate diversamente (ad esempio, certi proverbi dei *Sonetti* sono anche nei *Promessi Sposi*, ma Belli poteva registrarli nei suoi appunti direttamente dalla voce popolare). Gibellini ha inoltre esteso l'indagine al di fuori del circuito sonetti-romanzo, mostrando nel Belli un interesse nei confronti di Manzoni che andava oltre il capolavoro narrativo e includeva il poeta lirico e tragico: non pochi sono, fra lettere e poesie, i riferimenti al *Cinque Maggio* e alla lettura manzoniana della figura di *Napujjone*⁸.

5. «Stampato in Como nel mille seicento quindici da un tal Frora» (*Fraa Diodatt*), *ivi*, pp. 92-93.

6. *Ivi*, p.441.

7. E. RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi Sposi»*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 191 sgg.

8. P. GIBELLINI, *Due maestri del realismo europeo: Belli e Manzoni*, in *Manzoni e il realismo europeo* [Atti del convegno, Chieti 2006], a cura di G. Oliva, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 105-125.

Un'altra nota studiosa di Belli, Maria Teresa Lanza, ha proposto nuovi luoghi manzoniani che potrebbero aver offerto "occasioni" d'ispirazione all'autore dei *Sonetti*⁹. Dopo aver ricordato che molti ed evidenti sono «i rovesciamenti di senso che Belli fa di proverbi e locuzioni [*del romanzo manzoniano*], utilizzandoli ora come titoli, ora come *pointes* finali», la studiosa accosta i capp. XII–XIII dei *Promessi Sposi* — con le scene del tumulto popolare per la carestia, con l'irrazionale comportamento della folla, con l'arrivo trionfale di Antonio Ferrer — a un gruppo di sonetti che mettono in scena la reazione, tutta romanese, al rincaro del pane e ai provvedimenti del governo pontificio. Una notevole affinità col testo narrativo manifesta in particolare il sonetto *L'abbonanza pe fforza*, del 30 maggio 1837 (1946), dove il plebeo romano dà una spiegazione della carestia e dei tumulti che riecheggia in fervida sintesi la minuta analisi che il narratore, all'inizio del capitolo, viene svolgendo sulla penuria del grano e sul necessario rincaro del prezzo del pane, sull'irragionevole ma inevitabile reazione violenta da parte delle masse affamate, sul provvedimento del gran cancelliere Ferrer di abbassare la *meta* (cioè il prezzo fissato) dei commestibili per placare l'ira del popolo: un provvedimento graditissimo dalla folla inferocita, ma del tutto contrario alle ferree leggi del mercato:

Già, tutt'incetto: tutto manipolito.
Nun c'è ggrano! No, eh? Ppoveri ssciocchi!
Si nun c'è ggrano sce sò bboni stocchi.
Si nun ce ll'hanno lo pijjino a nnolito.

Disce: chi sse fa ppecora a sto monno
er lupo se la maggna. Dunque addosso.
L'urioni hanno d'avé quello che vvonno.

Mó cc'avemo imparato la scoletta
vederai la vaccina a mmezzo-grosso,
e er vino a ddu' cudrini la fujjetta.

Come quello milanese, anche il popolano romano ha imparato «la scoletta», cioè il sistema per far abbassare il prezzo del pane anche quando la penuria di grano dovrebbe invece costringere a un rialzo della "meta". Per la paura della sommossa popolare papa Gregorio XVI aveva riabbassato il pane a due baiocchi, ma —

9. M.T. LANZA, *Belli e alcune (certe o probabili) occasioni* [2002], in *Il ballo delle ingrate*, a cura di C. Chiummo e C. Miglio, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 55 sgg.

come annotava il Belli- «il Governo per mantenere questa mèta spendeva ogni giorno 800 scudi»¹⁰. «Er zor Grigorio» si comporta proprio come il gran cancelliere del romanzo manzoniano, dove la «scoletta» belliana viene chiaramente illustrata (cap. XII):

Ordini meno insensati e meno iniqui eran, più d'una volta, per la resistenza delle cose stesse, rimasti ineseguiti; ma all'esecuzione di questo vegliava la moltitudine, che vedendo finalmente convertito in legge il suo desiderio, non avrebbe sofferto che fosse per celia. Accorse subito ai forni, a chieder pane al prezzo tassato, e lo chiese con quel fare di risolutezza e di minaccia, che danno la passione, la forza e la legge riunite insieme.

All'esecuzione degli "ordini insensati" di papa Gregorio vegliavano i romaneschi coi loro «boni stocchi» (buone spade): invero il sonetto belliano sembra trasporre e riassumere nel turgido enunciato del parlante "abietto e buffone" della Roma papalina il severo discorso del narratore-economista della Milano borghese. Anche Gibellini, nel saggio sopra citato, richiama, per l'episodio manzoniano dei tumulti, il medesimo sonetto, ma vi aggiunge, «per un contatto formale più stringente» un componimento del 1830, *Er funtanone de Piazza Navona*: mentre infatti nel romanzo (cap. XII) la statua di Filippo II sembra dire ai dimostranti: «ora vengo io, marmaglia», nel sonetto una statua con la mano monca del pollice per una sassata sembra dire ai popolani autori della "ribbijone": «A vvoi; quattro der cazzo!».

La Lanza seleziona altri sonetti di sapore manzoniano, come quelli (ad es. *Er trionfo de la riliggione*, 380) che disegnano una scena di folla tumultuante che si addossa alla carrozza papale, con esiti comico-farseschi analoghi a quelli generati dal passaggio della carrozza di Antonio Ferrer in mezzo al mare di folla che assedia la casa del vicario di provvisione, nel cap. XIII del romanzo. E un'ulteriore "coincidenza" si rivelerebbe — a suo parere — nell'accostamento di un tardo sonetto come *Una visita de nov'idea* (2239), dove papa Pio IX fa una visita inaspettata ad una povera vedova, suscitando meraviglia e sorpresa, al passo del cap. XXIV dei *Promessi Sposi* nel quale si narra della visita del cardinale Federigo a Lucia nella casa del sarto.

Al di là di singole suggestioni, che credo potrebbero moltiplicarsi a una lettura comparativa dell'opera belliana e di quella manzo-

10. BELLI, *Tutti i sonetti romaneschi*, cit., vol. 2°, p. 828.

niana — e incrementare le molte corrispondenze già individuate da Eurialo De Michelis¹¹ — sono forse da segnalare aspetti più complessivi di convergenza fra i due testi, in primo luogo sul piano delle affinità spirituali e ideologiche. Il pessimismo profondo che pervade la rappresentazione belliana della condizione umana è stato avvicinato al fondo giansenistico della religiosità manzoniana. *L'omo* di Belli, sia *in figura* che *in zepportura*, sia nella sua vita di tormenti che nell'*Inferno* che lo attende dopo la morte, sconta una colpa originaria senza alcuna speranza di riscatto e di misericordia. Nel sonetto *La creazzione der Monno* (165), uno dei più potenti nel rappresentare la terribilità di un Dio biblico che non perdona, il Creatore vede Adamo ed Eva che si cibano del frutto proibito e allora, «appena che a mmagnà ll'ebbe viduti, / strillò per Dio con cuanta vosce aveva: / "Ommini da vienì, ssete futtuti"».

Si potrebbe ricordare come di una "terribilità" di Dio, unita all'imperscrutabilità del suo volere, vi sia non piccola traccia negli *Inni Sacri*, che pur celebrano il Dio dei Vangeli e della "Buona Novella": ma basterà rileggere i duri e ribelli versi del *Natale del 1833*, scritti dopo la morte di Enrichetta:

Sì che Tu sei terribile!
 Sì che in quei lini ascoso,
 in braccio a quella Vergine,
 sopra quel sen pietoso,
 come da sopra i turbini
 regni, o Fanciul severo!
 è fato il tuo pensiero,
 è legge il tuo vagir.

Rintracciabile già nella tradizione critica belliana, la questione di un possibile "giansenismo" del poeta romano è stata ripresa recentemente da alcuni studiosi. Riferendosi a taluni sonetti dell'*Abbibbia* belliana nei quali la riscrittura romanesca dei testi biblici svolge (e pone sotto il fuoco straniante dell'ironia) il tema del peccato originale, Sabino Caronia ha osservato:

11. V.E. DE MICHELIS, *Il Belli e il Manzoni*, in *Studi belliani nel centenario di G.G. Belli* (Atti del convegno, Roma 1963), Roma, Colombo, 1965, poi in *Id., Approcci al Belli*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1969.

In Belli come in Manzoni è lo stesso riferimento al pessimismo teologico agostiniano, la stessa idea dell'immanente peccato, quell'idea del peccato originale che è sentito come proprio individuale peccato¹².

Il sentimento giansenistico dell'umana caduta e dell'uguaglianza degli uomini nel male può leggersi, ad esempio, nel sonetto *Lo sbajjo massiccio* (1432): «Ma ssuccesso lo scannolo der pomo, / prima causa der còfino a ttre ppizzi [*il cappello a tre punte dei preti*], / d'allor impoi chiunque nassce è un tomo / pien de magagne e ccarico de vizzi»; oppure in una delle note apposte al primo sonetto del dittico *Chi fa, ariscève* (1860–1861), dove l'autore, commentando un passo biblico nel quale Dio, per bocca di Samuele, ordina a Saul di fare strage degli Amaleciti, uccidendo tutti, compresi i lattanti, così scrive: «Questo passo bellissimo del libro I, cap. XV, dei *Re*, siccome prova dell'imperscrutabile giustizia di Dio, fa eccellente riscontro alla solidarietà di Adamo con tutti i suoi discendenti».

E la cupa disperazione del messaggio belliano viene ancora accostata al giansenismo del Manzoni indagatore degli "abissi del cuore umano", attraverso la mediazione del pensiero di Pascal, da Maria Teresa Lanza: che, pur ritenendo improbabile una conoscenza diretta del filosofo da parte di Belli, percepisce in alcuni sonetti una profonda affinità di sentimenti tra il poeta romano e il pensatore giansenista; e soprattutto nel celebre sonetto *La morte co la coda* (2170), che fissa (con parole memorabili, che potrebbero essere accostate ad alcuni luoghi dello *Zibaldone* leopardiano, se non anche all'*Infinito*) lo sgomento, di natura emozionale e intellettuale, dell'uomo di fronte all'eternità che lo attende dopo la morte, all'*infinitezza* dell'aldilà, quale che sia la condizione stabilita per lui dalla «lègge der Ziggnore»:

[...] eppoi se more!

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

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

12. S. CARONIA, «*E quel conoscitor...*»: Belli, Manzoni e il sentimento religioso, in *Il sacro nella letteratura in dialetto romanesco. Da Belli al Novecento*, a cura di F. Onorati, Roma, Studium, 2003, pp. 180–181.

Opportunamente viene posto a glossa del sonetto un frammento di Pascal:

Il ne faut pas avoir l'âme fort élevée pour comprendre que nos maux sont infinis, et qu'enfin la mort, qui nous menace à chaque instant, doit infailliblement nous mettre, dans peu d'années, dans l'horrible nécessité d'être éternellement ou anéantis ou malheureux. Il n'y a rien de plus réel que cela, ni de plus terrible¹³.

Un altro ambito d'indagine entro il quale si potrebbero istituire analogie tra il romanzo manzoniano e la raccolta dei sonetti romaneschi del Belli ci è offerto dalla struttura compositiva e dai procedimenti retorici, che portano a stabilire in entrambe le opere un "patto di lettura" a statuto radicalmente *ironico*. La possibilità di un confronto sul piano generale della *finzione* letteraria che è alla base del romanzo come dei *Sonetti* non è stata presa finora in considerazione. Certamente nei lettori più acuti delle strategie discorsive e metatestuali del Belli romanesco l'impianto ironico che soggiace alla raccolta e che forse costituisce quel «filo occulto della macchina» del quale un po' misteriosamente parla l'autore nell'*Introduzione*, viene opportunamente valorizzato nelle sue valenze ermeneutiche¹⁴; e tuttavia non vi è mai accenno a un'eventuale influenza, su quelli dei *Sonetti*, dei meccanismi ironici che sovrintendono alla struttura enunciativa dei *Promessi Sposi*. Proprio certe osservazioni e suggerimenti da parte di questi attenti lettori dell'ironia belliana, peraltro, possono rendere legittimo o non del tutto arbitrario l'accostamento alla strategia narrativa e metanarrativa

13. [Non bisogna avere un animo eccelso per capire che i nostri mali sono infiniti, e che alla fine la morte, che ci minaccia ogni momento, deve immancabilmente metterci, nel giro di pochi anni, nell'orribile necessità di essere in eterno o annientati o infelici. Non v'è nulla di più reale di questo, né di più terribile]. Cfr. M.T. LANZA, *Belli e Pascal. Indizi e coincidenze*, in EAD., op. cit., pp. 36-37.

14. Segnalerei almeno: R. VIGHI, *Il peso dell'ironia nell'interpretazione dei sonetti*, in *Studi belliani nel centenario di G.G. Belli*, cit.; P. GIBELLINI, *Il coltello e la corona. La poesia del Belli tra filologia e critica*, Roma, Bulzoni, 1979; e *I panni in Tevere. Belli romano e altri romaneschi*, ivi, 1989; P. FASANO, *I tarli dell'alberone. Saggi belliani*, ivi, 1991; R. MEROLLA, *Il 996. Il Belli clandestino e la cultura pontificia*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali Poligrafici Internazionali, 1997. Mi permetto inoltre di rinviare, per il punto sulla questione dell'ironia belliana a M. MANCINI, *L'ironia "strutturale" dei Sonetti*, in Id., *Oscenufreggi. Di Belli e belliani*, Manziana, Vecchiarelli, 2007; e, per il punto sulla questione dell'ironia manzoniana, a Id., (a cura di) *Il romanzo dell'ironia. I Promessi Sposi nella critica manzoniana recente*, ivi, 2005.

del Manzoni. Penso, fra i possibili esempi, all'invito di Pietro Gibellini a valutare correttamente (e, come ammoniva Roberto Vighi, *preventivamente*) gli effetti dello statuto ironico del testo e in primo luogo la duplicità, o anche pluralità, di prospettive che si crea nella comprensione e nell'interpretazione del singolo sonetto e dell'intera "macchina" che li produce e collega:

Un vizio fondamentale di lettura [è] la propensione a intendere alla lettera il contenuto dei sonetti, come messaggi enunciati "in proprio" e senza interposta persona; a pigliarli spesso *in seria parte* senza porsi il problema dello sdoppiamento tra "io scrivente" e "io narrante"¹⁵.

Nei *Promessi Sposi*, accanto a un'ironia che si realizza nell'enunciato in modi espliciti e facilmente intelligibili dal lettore, esiste un'ironia più profonda e strutturale, che si manifesta preferibilmente nella forma retorica dell'ironia di pensiero, più complessa, dissimulata e difficile da cogliere di quanto sia l'ironia di parola, e che si fonda sull'ambiguo gioco di prospettive creato dal doppio piano, narrativo e metanarrativo, generato dalla compresenza di un narratore della storia di Renzo e Lucia, cioè l'Anonimo secentesco, e di un "editore" di quella storia, il quale del racconto dell'Anonimo finge di non avere alcuna responsabilità. È ancora Gibellini, del resto, che propone un significativo accostamento fra il principale personaggio del romanzo manzoniano e il parlante plebeo dei sonetti belliani:

Nella voce dell'"idiota" [...] come nella voce del pazzo o del giullare, come nella voce di Renzo Tramaglino ubriaco e "poetta", la verità può uscire, il Belli può identificarsi in parte col proprio personaggio; l'impulso a confessare è soddisfatto, il rimosso affiora sotto la veste della negazione del rimosso. La "maschera del popolano" dell'*Introduzione* cela dunque anche la voce del Belli¹⁶.

Il riferimento a Renzo ubriaco (cap. XIV del romanzo) è opportuno non solo perché il vino svolge la medesima funzione della "maschera" romanesca e consente di dire una verità altrimenti re-

15. GIBELLINI, *Il coltello e la corona*, cit., p. 204.

16. GIBELLINI, op. cit., p. 27. Qui il critico si riferisce in modo particolare ai sonetti dell'*Abbibbia* belliana, dove il parlante popolano si beffa del testo sacro e a sua volta è oggetto di beffa per la sua ignoranza; ma dove, proprio attraverso la maschera dell'«idiota» plebeo, traspare forse, nell'ambiguità voluta del testo, la seria negazione della parola di Dio da parte dell'autore occulto.

pressa o rimossa, ma soprattutto perché coglie una strategia di comunicazione con il lettore che accomuna Belli a Manzoni. Come nella voce degradata e oscena, sovente sacrilega, del popolano romanesco traspare, attraverso sapienti artifici retorici, il punto di vista dell'autore "nascosto" e si rivela il fondo tragico che soggiace all'invenzione comica dei *Sonetti*, così nel discorso franto e apparentemente insensato di Renzo ubriaco e nel concertato polifonico che egli intesse con gli altri avventori dell'"osteria della luna piena" sono sparse, accortamente dissimulate, riflessioni d'autore sul problema della comunicazione e della verità, sull'oralità e la scrittura, sul romanzo e la letteratura.

All'ipotesi di accostare i meccanismi finzionali costruiti dal Belli a quelli escogitati dal Manzoni per il suo romanzo è facile opporre una semplice obiezione. L'autore vero dei sonetti romaneschi è costantemente assente dalla scena del testo; quello della storia dei due promessi è al contrario onnipresente, con commenti, digressioni, appelli al lettore.

A questa obiezione si potrebbe rispondere, però, osservando che anche l'autore dei *Sonetti* intesse col lettore un dialogo piuttosto frequente, fatto di commenti, di spiegazioni, di istruzioni per la lettura del suo testo, e lo fa nelle note che spesso corredano il sonetto. Anche nell'opera belliana esiste un doppio livello testuale: quello in vernacolo romanesco, dove il popolano si mette in scena in migliaia di situazioni diverse, e quello dell'autore colto, che in un toscano esemplato sui modelli classicistici e puristici discorre col lettore *sul testo dialettale* pronunciato dal plebeo romanesco: analogamente Manzoni iscrive nel composito testo del suo "romanzo storico" il proprio discorso di commento al racconto ("scoperto" nello scartafaccio secentesco). Come i *Promessi Sposi* anche i *Sonetti*, del resto, si avvalgono di una *Introduzione*: nella quale il Belli stabilisce il "contratto di lettura" del proprio «monumento della plebe di Roma»: egli intende riprendere (anzi, più esattamente, "ricopiare") i «popolari discorsi», svolgendoli «nella sua poesia», e trasponendo la pura oralità dei popolani in una forma di scrittura che permetta al lettore, anche non romano, di intendere la precisa pronuncia romanesca. Belli dichiara, dunque, ai futuri lettori della propria opera che essi vi troveranno le "vere" parole dei popolani romani e che quelle parole egli si è in fondo limitato a porle in "forma" letteraria (nel metro del sonetto) e a metterle per iscritto. Dal canto suo l'"editore" della "storia milanese del XVII secolo" comunica ai suoi "venticinque lettori" che la storia di

Renzo e Lucia è una storia “vera” scritta da un autore del Seicento e che egli vuole trascriverla (e ci si mostra, all’inizio, appunto nell’atto di “ricopiarla”) per il lettore moderno, ma cambiandone la “dicitura” e cioè la forma linguistica e lo stile.

Per ragioni differenti Manzoni e Belli costruiscono, in quanto autori delle proprie opere, un *doppio* fittizio di se stessi (il cronista anonimo e il popolano) al quale delegano la responsabilità dell’invenzione e sul quale fanno peraltro convergere (con le note o con i commenti digressivi) l’attenzione critica del lettore. Si può ricordare come questa “triangolazione” (autore-lettore-opera) si attivi in Belli non solo grazie all’apparato delle note, ma anche attraverso i titoli dei singoli sonetti, che si offrono assai spesso come titoli squisitamente “d’autore”, ideati per guidare il lettore verso una corretta valutazione del senso del testo (ad es. delle sue valenze ironiche, antifrastiche, paradossali ecc.).

Fra le ragioni che inducevano il Belli a costruire questa sua finzione (la libertà di parola, altrimenti non consentita per censura o autocensura; la possibilità di esprimere gli aspetti più nascosti e torbidi della propria anima affidandone la pronuncia ad altri; la forte vocazione teatrale del poeta, che operava coi suoi personaggi come un regista o un burattinaio; ecc.) ce n’era forse una che egli poteva condividere col Manzoni ideatore — anch’egli per varie motivazioni — dell’artificio del “manoscritto ritrovato”.

Per Manzoni la scrittura di un romanzo rappresentava una novità formidabile, sia sul piano della propria esperienza di letterato e scrittore, sia sul piano della situazione generale della letteratura nell’Italia degli anni Venti dell’Ottocento: la realizzazione del nuovo genere non poteva compiersi se non tramite un doppio livello di scrittura, che alla narrazione romanzesca vera e propria affiancasse in parallelo, nello stesso libro, il discorso di giustificazione, commento e critica di quella narrazione. Così anche per Belli la creazione del “monumento” dialettale costituiva (ed egli se ne mostrava consapevole nell’*Introduzione*) una novità radicale nella non ricca tradizione vernacola romanesca ed era altresì uno scarto notevole nella sua carriera di accademico arcadico e tiberino e di cultore del classicismo: il meccanismo della “maschera” e del rapporto dialogico fra testo e paratesto assicurava appunto quella distanza fra personaggio e autore che sola poteva consentire un così inedito trattamento letterario della lingua «abietta e buffona» dei romaneschi. Vicino forse al Manzoni, Belli era in ciò certamente lontano dal Porta, che non esitava a presentarsi in

prima persona nei propri testi, che si sentiva e proclamava continuatore di un'illustre tradizione dialettale che andava dal Maggi al Parini, e che non aveva alcun bisogno di "distanziare" da sé quella che non era una parlata infima e degradata, ma la lingua di un'intera comunità sociale e culturale: una lingua attraverso cui, anzi, la parte più misera della popolazione milanese poteva raccontarsi e riscattarsi e attraverso cui gli intellettuali scrivevano e discutevano delle più rilevanti innovazioni letterarie (come il Romanticismo).

Se si fa il punto sulla questione di un Belli lettore del Manzoni, ci si può anche chiedere se esista la questione di un Manzoni lettore del Belli. Sul piano meramente cronologico la questione non è peregrina, visto che la non breve vita di Belli (1791–1863) è iscritta dentro la molto lunga vita del Manzoni (1785–1873). Il fatto è che la produzione romanesca di Belli si colloca pressoché tutta dopo il 1827, anno di pubblicazione dei *Promessi Sposi* nell'edizione Ferrario, cioè dopo la conclusione dell'attività creativa del Manzoni: l'unica possibilità di individuare eventuali presenze belliane nel capolavoro manzoniano sarebbe dunque limitata alla fase del rifacimento linguistico del romanzo, che si estende lungo gli anni Trenta ed è perciò contemporanea alla scrittura dialettale del poeta romano. Proprio in questa fase, secondo Maria Teresa Lanza, si potrebbe cogliere un segno dell'ipotetica influenza belliana sul Manzoni narratore. Nel correggere un luogo del XXXIII capitolo della Ventisettana, quello relativo al dialogo fra Renzo e don Abbondio nel quale il giovane chiede al curato quanti siano i morti di peste nel paese, lo scrittore cambia la risposta di don Abbondio: da «*Fece una lunga enumerazione di persone e di famiglie intere*» a «*Nominò una filastrocca di persone e di famiglie intere*». Con molta cautela la studiosa avanza la suggestiva ipotesi che Manzoni possa aver avuto tra le mani il sonetto *Er giorno der giudizio* (276), del 25 novembre 1831, dove il termine "filastrocca" è usato dal Belli nel significato di "fila, serie, schiera": «*Allora vierà ssù una filastrocca / de schertri da la terra a ppecorone, / pe rripijja ffigura de perzone, / come purcini attorno de la bbiocca*». Indubbiamente la suggestione di un possibile prestito belliano è accresciuta dal contesto simile, che in entrambi i casi parla di morti; e inoltre il testo manzoniano (ma in entrambe le redazioni, del 1827 e del 1840) include una locuzione, «la fine del mondo», che sembrerebbe evocare lo scenario biblico del sonetto, oltre che il titolo di un altro sonetto belliano, *La fin der Monno* (275), che reca la medesi-

ma data¹⁷. Ma io credo che qui la studiosa abbia consapevolmente varcato la soglia di quel mondo di fascinose congetture nel quale (per dirla con Gibellini) un critico si avventura dopo aver deposto i "ferri del mestiere". È una di quelle ipotesi o congetture che muovono dal desiderio profondo — comune ai più affezionati cultori di Belli — di scovare una pur minima prova che il grande poeta romanesco sia stato almeno conosciuto, se non riconosciuto, dai grandi suoi contemporanei, come Manzoni, Leopardi, Stendhal.

In effetti il termine "filastrocca" ha nei due testi un significato simile, ma non identico. Nel romanzo esso è un sinonimo di "lunga enumerazione", solo con una connotazione comico-grottesca che rispecchia il tono generale del rifacimento linguistico e stilistico dell'intero brano, nel sonetto il termine indica la fila degli scheletri che man mano emergono dalla terra per andare a riprendere il proprio corpo. Inoltre la parola ha una composizione fonetica particolarmente increspata e vibrante che si incrementa nella parola che segue in *enjambement*, «schertri», e che suggerisce insieme la sensazione visiva del goffo brulichio di piccole figure ossute e biancheggianti che procedono carponi, e la sensazione uditiva di un confuso e canoro brusio, che si rivelerà più esplicitamente nel termine «sonajjera» usato nell'ultima terzina a indicare la folta schiera («un formicaio», annota il Belli) degli angeli: «All'urtimo uscirà 'na sonajjera / d'Angioli, e, ccome si ss'annassi a letto, / smorzerranno li lumi, e bbona sera». Anche la parola "filastrocca" concorre, con tutta l'orchestrazione fonico-timbrica dello spartito testuale, a creare quella dimensione "surreale" che connota poeticamente il celebre sonetto; ed essa sembra anzi conservare il più usuale significato di "cantilena" o "litanìa". E d'altra parte Manzoni poteva trovare anche nell'uso letterario di scrittori in lingua di Sette e Ottocento il termine "filastrocca" nel significato di "lunga enumerazione" o "lunga fila". Nella prefazione a *La pupilla* Carlo Goldoni,

17. M.T. LANZA, *Belli e alcune (certe o probabili) occasioni*, cit., pp. 58-59. La parola *filastrocca* compare, col medesimo significato, anche nel sonetto *Le Messe* (651), del 23 dicembre 1832: «Puro, volenno senza dinne male / mette l'occhi su quella *filastrocca* / de messe che sse dicheno a Nnatale, / pare a la prima una gran cosa ssciocca»; ma la incontriamo anche nell'*Introduzione*, in forma di alterato con valore peggiorativo, nel passo dove Belli contrappone ai componimenti metrici fatti da "lunghe serie" di versi o da polimetri la chiusa misura del sonetto: «Di qui la inopportunità nel mio libro di *filastroccole* poetiche. Distinti quadretti [...] aggiungeranno assai meglio al fine principale, salvando insieme i lettori dal tedio di una lettura troppo unita e monotona».

annunciando l'uscita del decimo tomo delle *Commedie*, a proposito del ritardo nella pubblicazione aveva chiesto ai lettori: «Qual *filastrocca* di scuse vi aspettate voi, Leggitori, dall'Autore, dal Libraio, dai Stampatori?». Nello stesso senso utilizzava il termine Giuseppe Baretti sulla sua *Frusta letteraria* (nn. 31–32, *Discorso 7*): «[...] e in somma, per non farvi la *filastrocca* lunga [...]». Sulla medesima rivista (n. 17, recensione del Baretti alla *Pamela* di Goldoni) Manzoni poteva pure incontrare la parola come definizione spregiativa («scempiatissima *filastrocca*») di un certo genere di romanzi, cioè in quel significato in cui egli l'avrebbe poi usata ironicamente (insieme a *tiritera* o *cantafavola*) a proposito del suo capolavoro narrativo¹⁸.

Ma una legittimazione dell'uso di *filastrocca* come sinonimo di *serie*, *lista*, *filza* la dava, proprio al tempo dell'edizione *“quarantana”* dei *Promessi Sposi*, il toscanissimo Giusti (il *Porta toscano* come lo definivano familiarmente Manzoni e Grossi): il vocabolo compare nella poesia satirica *La scritta* (1841–1843), al v. 52: «[...] e il quattrinaio, a cui la cosa tocca, / dei parenti del genere futuro, / tutta quanta invitò la *filastrocca*».

A rendere problematica l'ipotesi di una fruizione manzoniana dei *Sonetti* è soprattutto la condizione *“clandestina”* della circolazione dei testi romaneschi del Belli prima degli anni Sessanta dell'Ottocento¹⁹. Poco più di una ventina di sonetti furono pubblicati essendo vivo l'autore, e tutti, tranne *Er padre e la fija*, senza il consenso del Belli e spesso in edizione scorretta o variata rispetto agli originali (uno di questi sonetti, *La vita da cane*, su papa Gregorio XVI, giunse fino a Londra nelle mani di Giuseppe Mazzini). Essi comparivano perlopiù in raccolte anonime e clandestine, di ispirazione patriottica o *“popolare”*, a partire dalla metà degli anni Quaranta. In una di queste raccolte — *Il poeta trasteverino. Raccolta di poesie giocose in romanesco* (1862, col fittizio luogo di edizione di Parigi) — è compreso *Er giorno der giudizio*. Il componimento è pure incluso nel centinaio di sonetti sicuramente belliani affidati alle raccolte manoscritte apografe, che circolavano durante la vita del Belli e che testimoniano dell'ampia diffusione *“orale”* di una

18. Un significato simile (*“discorso o racconto prolisso, sciocco, inverosimile”*) è attestato anche in PORTA, *Lament del Marchionn di gamb avert*, v. 585: «*E li cont ona longa filastrocca / el me fa comparì el negher per bianch [...]*».

19. Sulla fortuna (o *“sfortuna”*) editoriale dei sonetti dialettali belliani vd. M. TEODONIO, *Le edizioni dei sonetti romaneschi di Giuseppe Gioachino Belli*, Roma, 1999.

parte dei *Sonetti*. Queste raccolte, peraltro, contenevano testi sicuramente di Belli, ancorché con scorrettezze e varianti, ma anche testi (romaneschi, semidialettali e italiani) composti da altri verseggiatori, che i compilatori delle raccolte (alcune delle quali circolavano nelle Marche e in Romagna) attribuivano però tutti al Belli, utilizzandone la frequente tematica politica ai fini della propaganda contro il regime pontificio.

Ben vaghe e astratte sono dunque le possibilità che quel sonetto, come altri, sia stato conosciuto dal Manzoni negli anni in cui egli attendeva alla Quarantana. Sappiamo che Manzoni fu in contatto con Giacomo Ferretti, il noto librettista e amico intimo del Belli: ce lo attestano due lettere manzoniane (una, del 1835, spedita a Roma al Padre gesuita Francesco Manera²⁰; e un'altra, del febbraio 1841, indirizzata allo stesso Ferretti²¹, che si trovava in quei giorni a Milano e al quale lo scrittore aveva parlato del contratto con l'editore francese Baudry, per la stampa dei *Promessi Sposi*): ma non possiamo che lavorare di fantasia e immaginare che il futuro consuocero del Belli abbia fatto leggere al Manzoni qualche testo romanesco. E sappiamo anche che a Milano furono editi due testi di Belli: l'epistola in lingua *A Messer Francesco Spada* (Tipografia Giuseppe Pogliani, 1825) e il sonetto *Er padre e la fija*, pubblicato, insieme con uno italiano, in omaggio ad Amalia Bettini, sulla rivista milanese «Il Censore Universale dei Teatri» il 17 ottobre 1835; ma non abbiamo riscontri nell'epistolario manzoniano²². L'unico dato certo di un riferimento manzoniano al Belli e alla sua opera dialettale è molto posteriore alla "risciacquatura in Arno" ed è successivo alla prima edizione non anonima e non clandestina (Roma, Salviucci, 1865-66) di parte dei *Sonetti*. Il riferimento si trova in un biglietto del Manzoni, ormai ottantaquattrenne, inviato a Luigi Morandi nell'aprile-maggio del 1869:

Alessandro Manzoni, ammiratore davvero del poeta romano, ma con le debite riserve, come dicono i giornalisti, è grato senza riserva al chiarissimo e gentilissimo donatore, signor Luigi Morandi²³.

20. In A. MANZONI, *Lettere*, a cura di C. Arieti, Milano, Mondadori, 1970, lettera n. 448.

21. MANZONI, *Lettere*, cit., n. 595.

22. Il contributo critico più aggiornato su queste pubblicazioni è la relazione di Lucio FELICI (*La fortuna di Belli nelle edizioni milanesi*) letta al recente convegno *Belli a Milano* (Casa del Manzoni, 27 settembre 2007) e di prossima pubblicazione nei relativi Atti.

23. Manzoni, *Lettere*, cit., n. 1489.

Il dono a cui faceva riferimento Manzoni era la prima delle due antologie belliane che Luigi Morandi pubblicò fra il 1869 e il 1870, dedicandosi poi all'allestimento dell'edizione "integrale" dei *Sonetti* (che sarebbe apparsa in sei volumi nel 1886-1889): *Sonetti satirici in dialetto romanesco attribuiti a Giuseppe Gioachino Belli, annotati e ridotti a miglior lezione da Luigi Morandi. Con un discorso dello stesso intorno alla satira a Roma, ai sonetti e alla vita del Belli*, Sanseverino Marche, Tipografia Sociale, 1869. L'antologia conteneva 29 sonetti romaneschi, di cui 19 di Belli; altri 11 sonetti venivano riportati, nella prefazione, dall'edizione Salviucci. Il Morandi, commentando più tardi, nella prefazione a una raccolta di sonetti belliani del 1911, il biglietto manzoniano, così ne riepilogava gli antecedenti e ne interpretava il contenuto:

Ne' primi mesi del 1869 io avevo pubblicato a Sanseverino-Marche, ma da Spoleto, quella modesta edizioncella di una quarantina di sonetti, e Alessandro D'Ancona mi scrisse da Pisa che il Giorgini lo cercava per il Manzoni, il quale lo aveva pregato di mandargliela [...]. Poco dopo ricevuta la copia, il Manzoni mi scrisse un assai cortese biglietto [...]. Naturalmente le riserve si riferivano a qualche sonetto poco ortodosso, e alle parole proibite, che egli non avrebbe volute nemmeno nel Vocabolario. Rammento infatti de' bellissimi *Oibò / oibò!* di suo pugno, accanto a quelle della Crusca del Cesari²⁴.

I nomi dei letterati impegnati a far giungere al Manzoni, che la richiedeva, l'"edizioncella" belliana — il D'Ancona, filologo e studioso di letteratura popolare, e Giovan Battista Giorgini, seguace delle teorie linguistiche manzoniane e compilatore con altri lessicografi del *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze* (1870-1897) — indurrebbe forse a privilegiare un interesse linguistico e dialettologico nella richiesta manzoniana. E comunque ben limitata era l'idea che dell'opera dialettale del poeta romano si poteva fare il Manzoni, data l'esiguità dei testi (fra l'altro non tutti del Belli); né è pensabile che lo scrittore milanese avesse potuto farsi un'idea più ampia dei *Sonetti* nella fase della loro diffusione "clandestina". Eppure le sobrie parole contenute in quel biglietto di ringraziamento potevano far dire al Morandi che il Belli «morì, forse, senza sapere che anche il Manzoni era un suo gran-

24. L. MORANDI, *Il Belli e il Manzoni. Lingua, dialetti, vocabolari* (lettera a Don Prospero Colonna, Senatore del Regno, 12 luglio 1911), in *Sonetti scelti di G.G. Belli*, a cura di L. Morandi, Città di Castello, Lapi, 1911, p. XLI.

de ammiratore»²⁵. Ma il «chiarissimo e gentilissimo donatore» trascurava, probabilmente, la consueta reticenza e la raffinata abilità epistolografica del Manzoni, che sapeva dissimulare nel breve giro di frasi e nei toni di grande garbo (specie nella forma breve del "biglietto") le sue vere opinioni; e così ascriveva senz'altro all'*osce-no* etico-linguistico belliano (quell'*osceno* che nell'edizione integrale egli aveva confinato nel vendutissimo "sesto" volume) la causa delle «debite riserve»: interpretabili invece — come suggerisce Gibellini²⁶ — anche sulla base della diversa visione sociale dei due scrittori (da un lato una plebe «abbandonata senza miglioramento», dall'altro una gente «meccanica e di piccol affare», ma in grado di promuovere la propria condizione economica e civile) e della diversa valutazione dell'uso letterario del dialetto, che Manzoni rifiutava (additandone i limiti persino nel grande Porta) e al quale Belli, sia pur clandestinamente, affidava l'espressione più fedele della propria anima poetica.

25. *Ibid.*

26. Cfr. GIBELLINI, *Due maestri*, cit.

COLLANA DELLA FONDAZIONE MARCO BESSO

- XXIV -

Sergio Corazzini

Un poeta fra lingua e dialetto

Atti del convegno promosso
dal Centro Studi "Giuseppe Gioachino Belli"
Palazzo Besso, 17 maggio 2007

a cura di
FRANCO ONORATI e GABRIELE SCALESSA



Sommario

Vittor Cioldano - *Il fascicolo ceco*.
Eliettepe Vannicola - *Forata alla Schumann*.
Fausso Maria Macchià - *La terza settimana*.
Sergio Corazzini - *Sobsequi delle cose*.
Antonello Caprino - *Quello che gli italiani fanno per l'Italia*.
Alfredo Tassi - *José María de Heredia*.
Ulinda W. Sbordani - *Sul De-Profundis di C. Wilde*.
Léonard - *John Joachim Winckelmann*.
Nofita - *Il Libro - Il Teatro*.

CRONACHE LATINE

RIVISTA QUINDICINALE di LETTERA-
TURA e D'ARTE - Redazione e Amministra-
zione Via della Mercede 50 - ROMA

ABBONAMENTI ANNUI: Per l'Italia L. 6 -- Per l'Estero (es. p. 04) L. 10 - Euro, resp. ecct. 20.

Anno L, n. 1

13 dicembre 1988.

ROMA 2008

Carlo Porta e G.G. Belli: vite parallele

La fascinazione del teatro

DI SANDRO BAJINI

Cari Amici,

L'ultima vostra iniziativa, la pubblicazione dei *Finti commedianti* del vostro Belli (che è anche "mio", poiché tutti i poeti, grandi e piccoli, sono "nostri") mi ha molto interessato, come del resto le pubblicazioni precedenti, che Laura Biancini puntualmente mi manda e sulle quali io compio un'operazione straordinaria: invece di metterli in uno scaffale e dimenticarli, li leggo. Ed eccomi qui a parlare assieme a voi di questa giovanile opera di teatro del nostro poeta, che si affianca alle altre due, lette in fotocopia e altrettanto ricche di spunti interessanti.

I finti commedianti non è soltanto un'opera giovanile, di quelle che contribuiscono esclusivamente a completare, di uno scrittore, l'inventario delle opere, ma una testimonianza significativa.

In prima istanza, il mistero che sottende: è una traduzione dal francese, come afferma lo stesso autore, o un'opera originale? In verità il problema non è poi così importante, e per due motivi. Il primo motivo è che le farse si assomigliano tutte, essendo tutte basate su vicende tramandate dalla convenzione teatrale, e dunque niente di più facile che esistesse una farsa francese sull'argomento. Devo anche dire che il testo del Belli presenta qualche francesismo

(c'è all'inizio un «tanto peggio», che sembrerebbe la traduzione letterale di "tant pis", espressione che i francesi usano molto più di noi e in situazioni in cui noi non la useremmo; ma ovviamente questo non dimostra che il testo sia una traduzione, poiché i francesismi, proprio perché allora si leggevano correntemente testi francesi, potrebbero essere entrati nel bagaglio consueto delle abitudini linguistiche del Belli giovane. Ma non voglio insistere su questo.

Il secondo motivo è che l'autore di una farsa trasforma sempre la vicenda che ha scelto, avesse o meno un precedente, in qualcosa di nuovo, secondo il proprio gusto e la propria maniera, e secondo le trovate che gli vengono in mente lì per lì. Ed è quello che ha fatto il Belli, che chiama farsa la sua opera, perché della farsa ha la vicenda e qualche elemento sparso (per esempio il fatto che il severissimo conte si chiami Pacifico Mansueti) ma che una farsa non è, scritta com'è in punta di penna, in una lingua forbita da letterato fino.

È questo che affascina ne *I finti commedianti*: la contraddizione fra la dichiarazione iniziale (essere la commedia una «farsa») e il suo risultato artistico che la smentisce.

Il Belli ha compiuto con *I finti commedianti* — ed è impossibile dire fino a che punto ne fosse consapevole — un'operazione personalissima, che ha comunque stravolto il testo primitivo, ammesso che esistesse.

Che cos'è dunque *I finti commedianti*? È una commedia brillante all'insegna dell'ironia; della farsa è semmai la parodia. È significativo che Ferdinando, il giovane amante, citi il *Werther* di Goethe e che il servo Frontino (che parla anche lui come un libro stampato) nella scena sesta ricordi al Conte una sentenza di Cicerone nell'originale latino; nell'ultima scena, poi, il servitore che sa di latino confida alla Contessa: «Sto provando un soliloquio di Seneca svenato, traduzione dell'abate Veccei».

Il clima dunque non è della farsa ma del *divertissement* letterario. Della farsa c'è semmai — voluta o meno, poiché non è oggetto di ironia — la grossa inverosimiglianza di fondo. Il giovane Ferdinando abbandona la casa paterna perché non vuole sposare la ragazza impostagli dal padre, il barone Vittorio Leoni; scappa col servo Frontino e si porta con sé il tesoro sottratto al forziere paterno. Questa è la premessa, che gli consente di vagabondare e di giungere al castello del conte Pacifico Mansueti, dove si innamora della figlia di lui, senza sapere che proprio questa è la donna che

il padre gli ha destinato. Assistiamo quindi allo stratagemma messo in atto per accedere al castello, ossia la recita di Ferdinando e Frontino sotto le mentite spoglie di comici vaganti. Fin qui tutto fila. Ma a questo punto il padre del giovane, il barone Vittorio Leoni, viene a trovare il suo vecchio amico Pacifico Mansueti. Per quale ragione? Per concordare le nozze dei rispettivi figli. Ma come, vien fatto di pensare, tuo figlio scappa con tutti i tuoi soldi e tu senza battere ciglio vieni a concordare le sue nozze?

Fra l'altro il giovane Ferdinando era in giro per il mondo da un bel po', e lo si apprende nella scena seconda, quando Frontino dice al padrone: «Quando porremo noi un termine ai nostri viaggi? [...] È già molto tempo che si fa questa vita. Rivedremo noi mai la nostra patria?»

Ma non importa. Intanto le farse non rispettano la logica e non se ne vergognano; e poi, soprattutto, se *I finti commedianti* è, come mi pare di poter dire, un *divertissement* letterario e una parodia, la contraddizione cessa di essere tale e diventa un elemento del discorso.

A questo punto mi pare interessante osservare che due anni prima che comparisse a stampa *I finti commedianti* (1815), a Venezia era stato rappresentato (1813) *Il signor Bruschino* di Rossini, su libretto di un attivissimo mestierante dell'epoca: Giuseppe Foppa, che aveva tratto la vicenda, guarda un po', da una farsa francese di Alizan de Chazet, scritta in collaborazione con un certo Ourry.

Nell'opera di Foppa-Rossini la situazione è molto simile a quelle che troviamo nel Belli. Anche lì c'è un matrimonio, molto più borghese, concordato dal Signor Bruschino con l'amico Gaudenzio, dove Bruschino figlio dovrebbe impalmare Sofia, figlia di Gaudenzio. Anche lì i due giovani non si sono mai visti. Anche lì c'è il promesso sposo, Bruschino figlio, che non ha nessuna voglia di sposarsi e scappa da casa. Anche lì c'è il vecchio genitore, Bruschino padre, che si presenta in casa dell'amico. Non lo fa però per concludere le nozze concordate ma al contrario, indignato per la perdurante assenza del figlio e per il suo immorale comportamento, per sciogliere l'impegno matrimoniale. Qui avviene la svolta comica. Gaudenzio infatti ha ospitato in casa propria l'innamorato vero della figlia, Fleurville, che aveva finto di essere Bruschino figlio e ovviamente era stato ricevuto con tutti gli onori.

Quando Gaudenzio presenta il giovane a Bruschino, questi ovviamente proclama che non si tratta di suo figlio. L'incidente, che

appare teatralmente originale perché è il contrario dell'agnizione, conduce alla massima comicità. Nessuno gli crede, tutti pensano che Bruschino voglia disconoscere il figlio per eccesso di severità. E più insistono perché Bruschino lo perdoni, più Bruschino non può che ribadire che quel giovane sconosciuto non è suo figlio. Poi le cose si risolvono, ovviamente.

Altrettanto ovviamente, mi guardo bene dall'affermare che ci sia un rapporto fra le due opere, piuttosto sono proprio le somiglianze che ci dicono che un rapporto qualsiasi c'è sempre e che non significa nulla.

Quanto agli altri testi teatrali del Belli, *Il Tutor pittore* è sicuramente più originale dei *Fratelli alla prova*. Nelle "Osservazioni", che come sempre nelle edizioni teatrali dell'epoca compaiono a conclusione del testo, si afferma a chiare lettere che la commedia, tratta questa volta chiaramente da un testo francese, anche se non viene menzionato l'autore, «sembra una copia della *Cautela inutile* di Beaumarchais», ossia del *Barbiere di Siviglia*. Questo è vero soltanto nella situazione iniziale, non nello svolgimento della commedia, che invece presenta un elemento assolutamente nuovo: il vecchio tutore, geloso della pupilla, non è il solito vecchio rincitrullito ma anzi un personaggio di lucido intelletto: comico, se vogliamo, perché sospettoso oltre misura, ma tutt'altro che tonto; infatti scopre immediatamente le intenzioni del giovane e prende le sue misure. Viene gabbato lo stesso, perché l'amore *vincit omnia*, ma lo svolgimento dei fatti è del tutto nuovo. Anche qui, se leggiamo con attenzione, la penna del Belli trova situazioni stilistiche che non hanno niente a che fare con la grossolanità dei libretti d'opera. Il gioco letterario è molto meno evidente che nei *Finti commedianti* ma ha una sua grazia.

Per concludere queste sparse osservazioni sul teatro del giovane Belli vorrei ricordare la curiosa analogia che collega ancora una volta Giuseppe Gioachino Belli con Carlo Porta. I due hanno tratti comuni non soltanto in campo letterario, come ben sappiamo dagli abbondanti studi eseguiti e pubblicati (e vorrei ricordare soltanto il saggio di Pietro Gibellini comparso su "il Belli" nel numero 2/3 del 2001) ma anche sul piano biografico. Anche il Porta infatti, da giovane, conobbe un periodo teatrale. Qualcosa avevo già anticipato sette anni fa, sullo stesso numero della rivista, ricordando gli anni del Porta attore filodrammatico. Dal 1801 al 1804, ossia dai ventisei ai ventinove anni, diede voce e corpo a una decina di personaggi al Teatro Patriottico, poi diventato Teatro dell'Ac-

cademia dei Filodrammatici. Le commedie non erano soltanto francesi (di Nicolas Bouilly, di Alexandre Duval, di Benoit-Joseph Marsollier) ma anche italiane (di Giovanni Greppi, Francesco Albergati-Capacelli, Antonio Simone Sografi, Francesco Molina). Ebbe molto successo in una farsa anonima, *Il ciabattino*, e in *Misanthropia e pentimento*, del famoso (allora) drammaturgo tedesco Augusto von Kotzebue.

Ma il Porta si cimentò anche come autore e la sua esperienza è molto simile a quella del Belli. Egli lasciò un solo lavoro teatrale compiuto, la comitragedia (così la definì lo stesso Porta) *Giovanni Maria Visconti, Duca di Milano*, che per di più non è tutta sua, essendo stata scritta insieme a Tommaso Grossi. L'opera non è straordinaria ma ha una parte molto viva, che è quella di Biagio, uomo d'armi di Luchino del Majno. Biagio è l'unico personaggio che parli in milanese. Se la comitragedia è ancor oggi leggibile e rappresentabile (nella mia carriera di spettatore mi ricordo una sua edizione al Teatro Gerolamo) lo si deve a questo personaggio.

Ma il Porta è anche autore di una serie di frammenti teatrali che sono stati scovati e portati alla luce a sua tempo da quell'autorevole studioso che fu Dante Isella¹.

I brani sono due e risalgono verosimilmente al periodo in cui il Porta faceva l'attore al Patriottico.

Il primo riguarda una tragedia parodistica, che l'autore stesso definisce "tetrissima e orridissima". È un'imitazione satirica del linguaggio e dei moduli delle tragedie del Settecento e fa in un certo modo il paio con le satire del classicismo che il Porta scrisse in seguito. Questa tragedia «tetrissima e orridissima» reca il titolo *Le ruine dell'alta Brianza*. Il Porta ne scrisse soltanto il primo atto, senza peraltro terminarlo. La scena si svolge in Malgrate, «sulla sinistra sponda della coda del lago di Como» dice la didascalia iniziale, e che ha come protagonisti Ragadippo, re di Malgrate e supposto padre di Palmira, che è invece figlia del re di Lecco, il quale, chissà perché, ha il nome turco di Arismafat e ha uno scudiero che si chiama Taximut. Arismafat ignora di essere il padre di Palmira e infatti, vedendola ad un festino, se ne invaghisce e la invola. Palmira è tutt'altro che felice di essere stata rapita e Taximut chiede alla ragazza ragione di tanta incomprensibile ostilità.

1. Mi riferisco al suo "Carlo Porta in teatro", in *Un augurio a Raffaele Mattioli*, Firenze, 1970.

Ma donde mai s'è strana ripugnanza
ver chi reggendo d'ampj stati il scettro
potea con la sua man farti felice?

E Palmira risponde:

Molte come del Ciel gl'astri e le stelle
le cause son, ma la più forte è quella
che per non ruinare la tragedia
a te e a nessun di quei che sente il posso
per ora palesar. Solo ti basti
saper che Arismafat mai non mi piacque.

«Fortissime ragioni» risponde Taximut, e fine del teatro come illusione, dal momento che Palmira perde la propria identità e sa di recitare in uno spettacolo. Il Porta si diverte a creare un teatro ancora più epico di quello di Brecht, nel quale se non altro la consapevolezza era riservata agli attori. A complicare le cose interviene Palamezio, che è un altro figlio sconosciuto del re di Lecco, ed è Maresciallo di Ragadippo. Poi c'è il popolo, il quale, dice la didascalia, «non parla e per maggior comodo della scena e risparmio di salariati si può dipingere». Infinite cose accadono in questo primo atto, e curiosissime battute si scambiano i personaggi, ma questo breve accenno può bastare.

Anche il secondo frammento teatrale è parodistico. La parodia questa volta riguarda il Metastasio, del quale il Porta rifà i moduli, giocando sul contrasto tra la forma, arcadica e idillica, e il contenuto, veristicamente abbassato. Sul Metastasio in parodia ne sa qualcosa anche la letteratura romanesca, e mi riferisco al saggio di Laura Biancini, che dieci anni fa, nel tricentenario metastasiano, mi rivelò il travestimento in romanesco che aveva fatto nel 1838 Alessandro Barbosi della *Didone abbandonata*. La *Didona* del Barbosi è divertentissima, ed è un'opera compiuta.

Quella del Porta è invece un abbozzo, un tentativo che sa molto di goliardica intemperanza. La materia è quanto di più basso si possa immaginare. Già il titolo è di una chiarezza esemplare: *Flusso e stitichezza*. E appare degno di Rabelais l'elenco dei personaggi: don Fabrizio Pitale, donna Diarrea, don Cesso amante corrisposto di donna Cispetta, il conte Podice, Caccherella governatrice, Mossa lacchè di don Pitale e così via. La commedia «è da recitarsi nel Teatro Caccamo» (gioco per Teatro Carcano, ancora oggi esistente).

La scena si svolge in un boschetto attiguo alla casa di don Fabrizio Pitale. La didascalia iniziale avverte: «Coro di domestici col flusso, indi donna Diarrea e il conte Podice».

La prima quartina suona:

Far la caccia in un boschetto
è un piacer che non ha eguale
tanto più se un zeffiretto
scuote il ciondol genitale.

L'autore non è andato molto avanti in questo scherzo, né avrebbe potuto.

Accanto a questi due frammenti se ne deve per completezza citare un terzo, il canovaccio di un balletto-pantomima in due atti che aveva per titolo *La caccia di Barnabò Visconti*.

Come farà il Belli, anche Carlo Porta abbandonò il teatro, o meglio smise di sollazzarsi con le sue parodie, per diventare il poeta che sappiamo. Tranne la parentesi della comitragedia su Giovanni Maria Visconti, soltanto nel 1818 (tre anni prima di morire) ebbe l'occasione di tornare sul palcoscenico. Il giorno 26 luglio di quell'anno, al Teatro alla Scala, che allora si apriva anche a spettacoli di prosa, fu rappresentata dalla compagnia Granara la commedia più famosa del francese François Andrieux, *Les Etourdis ou la Mort supposée*, scritta trent'anni prima.

L'aveva tradotta Angelo Petracchi, un tempo attivo socio del Teatro Patriottico e ora diventato impresario. Nella sua traduzione il titolo dell'Andrieux era diventato *I capi sventati o sia il supposto morto*.

Fra i personaggi aveva una parte importante il servitore Deschamps e il Petracchi aveva pensato, in fase di preparazione, che questo personaggio avrebbe potuto chiamarsi Meneghino e recitare in milanese. Nessuna difficoltà a trovare l'attore: Gaetano Piomarta, allora famoso, era un Meneghino eccellente. Bisognava però tradurre in milanese la parte, e il Petracchi pensò a Carlo Porta, che si mise all'opera².

Non tradusse pedissequamente in dialetto le battute di Deschamps, ma le riscrisse di sana pianta, le arricchì notevolmente e diede al personaggio una portata che nell'originale non aveva.

2. Emilio SIOLI LEGNANI, *L'edizione originale milanese de "la parte di meneghino" di Carlo Porta, rappresentata alla Scala la sera del 20 luglio 1818*, Associazione Storica Lombarda, Milano, 1963.

Una veloce collazione fra l'originale francese, tradotto letteralmente dal Petracchi, e il testo del Porta è sufficiente per rendersi conto dell'entità dell'operazione.

Facciamo qualche esempio.

All'inizio (scena prima del primo atto) Deschamps loda il comportamento del suo padrone nei confronti di certi creditori e dice nell'originale:

"Per bacco, questo è un procedere delicatissimo, ed essi ne saranno ben commossi"

Il Meneghino del Porta dice invece:

"Accidenti, che uomo puntiglio! Questi suoi creditori... non finiranno mai di parlare delle sue attenzioni. Glielo assicuro io: diventeranno teneri come le cotolette alla papigliott".

Le cotolette alla papigliott erano delle cotolette che si facevano cuocere incartate e avvolte da una reticella, ed erano particolarmente pregiate per la loro morbidezza.

Sempre nel primo atto, più avanti (scena sesta), là dove il servitore francese dice semplicemente di un tale: "È un vecchio vestito bene", il Porta gli fa dire:

"È un vecchietto che non si presenta male: ...occhi scerpellini... naso che piscia in bocca... una bella bazza... ben vestito"

Nella scena undicesima Deschamps, ammaliato dagli occhi della ragazza che deve sposare, dice nell'originale: "Che begli occhi! Come sono vivi e feritori", mentre Meneghino esclama:

"Ah, che occhi! Che occhi da strega! ...Sono stelle, sono soli, sono fucili, sono cannoni, sono bombe!"

Due scene dopo, mentre Deschamps dice semplicemente alla fidanzata: "Non sono forse il vostro futuro marito?", Meneghino altrettanto ossequioso le si rivolge in questo modo:

"Non sono forse destinato ad avere l'onore di essere, parlando con poco rispetto, il vostro futuro marito?"

Allo stesso modo si continua nel secondo atto, e quando Deschamps dice: "Si tratta di dire bugie. Niente di più facile", Meneghino dice:

“se si tratta di dire frottole, io bagno il naso a un mercante di Melzo”.

Ovviamente si potrebbe continuare.

Finisce qui il contributo che Porta ha dato al teatro, poca cosa certamente in confronto all'opera poetica, ma abbastanza per testimoniare delle sue potenziali capacità drammaturgiche, e soprattutto della sua visione dell'universo creativo, che lo accomuna al Belli.

È esatto dire che il Porta e il Belli abbandonarono il teatro?

È esatto soltanto se intendiamo il teatro come genere, poiché per il resto l'opera poetica dell'uno e dell'altro è una vasta commedia umana che è in se stessa teatro. I personaggi dell'uno e dell'altro sono raccontati il meno possibile e dialogano quasi sempre in presa diretta. Il palcoscenico in cui si trovano, che è quello virtuale del mondo e della pagina scritta, potrebbe tranquillamente trasformarsi in palcoscenico reale.



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI

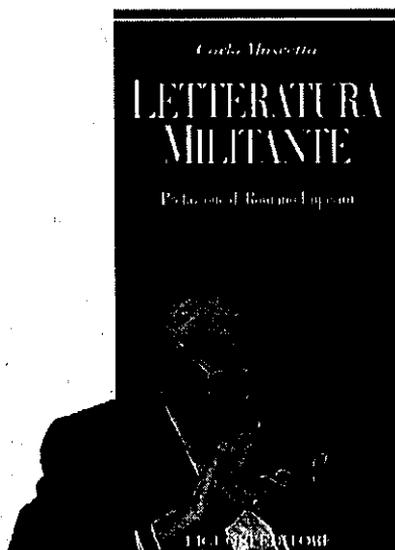
Biblioteca
nazionale
centrale
di Roma



Mercoledì 26 marzo 2008

ore 16.30

Sala 1



Intervengono:

Pietro Trifone, Giulio Ferroni, Enzo Frustaci, Nuccio Ordine

Patrocinio dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici

Biblioteca nazionale centrale
viale Castro Pretorio, 105 - 00185 Roma
tel.: (+39) 06 49 891 - fax: (+39) 06 44 57 635
e.mail: bnc-rm@beniculturali.it
<http://bncrm.librari.beniculturali.it>

La critica in piedi

Muscetta e la letteratura militante

DI VINCENZO FRUSTACI

Devo confessare che quando mi è stato chiesto di partecipare alla presentazione di questo libro di Carlo Muscetta non ci ho pensato su troppo: ho accettato con molto piacere l'invito e per più di un motivo. Anzitutto perché è una bella occasione per rendere omaggio alla figura del critico letterario e del maestro al di là del ricordo e della commemorazione. Poi perché per tutta la scorsa primavera, compiacendomi di un salutare tuffo nel passato, mi sono esercitato a rivedere questo testo che, grazie alla perseveranza di Marcella Tedeschi e all'attenzione di Nuccio Ordine, viene ristampato presso Liguori dopo oltre mezzo secolo dall'edizione di Parenti. Da ultimo perché ritengo che *Letteratura militante* sia un testo molto importante per la storia della critica letteraria italiana del Novecento, ma anche per la storia e l'evoluzione della riflessione di Carlo Muscetta sulla letteratura, l'arte, la politica, l'impegno. Quello che vorrei cercare di esprimere in queste brevi note è proprio questo: l'eccezionale modernità del pensiero, la gradevolezza dello stile, la straordinaria interazione tra passione letteraria, coscienza politica e impegno civile. A ben vedere quanto di più desueto ai nostri giorni.

Mi è sembrato utile, per prima cosa, andare a guardare le carte Muscetta che l'istituto per cui lavoro, l'Archivio Storico Capitolino, conserva e sta sistemando per renderle disponibili agli studiosi. Così nella busta 54, insieme ad altri ritagli ed opuscoli in gran parte dedicati alla cosiddetta "critica militante", ho trovato alcune recensioni dedicate a questo libro e conservate perché evidentemente più di altre avevano avuto significato per il critico. E si capisce perché. Nel suo scritto, ad esempio, Lanfranco Caretti giustappone la raccolta muscettiana alla contemporanea silloge *Riflessioni critiche* di Carlo Bo, pubblicata da Sansoni, unificando le proprie considerazioni già nel titolo, *Critica in piedi* appunto tanto significativo che l'ho voluto riproporre per questo intervento:

Tanto per Bo che per Muscetta (anche se si tratta di due dialoganti discordi) — scrive Caretti — non ricorre fortunatamente il pericolo delle delibazioni compiaciute, degli ozi arcadici, forse perché appartengono entrambi ad una generazione che, avendo pagato di persona, non si affida più a certe insidiose e tranquille illusioni del passato. Per questo la loro non è una critica "seduta", ma una critica "in piedi". Come si augurava anche il povero Pavese, il più disilluso ma anche il più spietato e veritiero testimone di errori e di debolezze che oggi non è consentito in alcun modo rinnovare¹.

Poche ma dense righe che mi paiono veramente una bussola per cominciare a navigare in *Letteratura militante*. Vediamo: Caretti dà un'idea chiara del contesto da cui provengono e quello in cui operano i due critici e ne sottolinea fortemente le differenze. Credo che entrambi siano stati soddisfatti d'essere stati contrapposti, con la certezza, comunque, d'appartenere ad un mondo vitale (quello che sta "in piedi" e non "seduto", coraggioso, militante). Del resto siamo agli inizi degli anni cinquanta e forte è la contrapposizione ideologica: non ci sono ancora state le crepe del 1956 nella sinistra italiana e il senso dell'appartenenza è questione di rilievo. Del resto, come ha scritto Romano Luperini nella sua prefazione al libro che oggi presentiamo «il sistema teorico di Muscetta è già chiaramente articolato intorno a tre concetti-chiave, tra loro strettamente correlati: il realismo, lo storicismo integrale, il carattere militante della critica»². Già altrove lo stesso Luperini aveva preso in con-

1. Lanfranco CARETTI, *Critica in piedi*, in «Nuovo Corriere», 23 febbraio 1954, p. 3, prima del titolo l'indicazione della rubrica *Critica e filologia*.

2. R. LUPERINI, *Prefazione* a C. MUSCETTA, *Letteratura militante*, Napoli, Liguori, 2007, p. XVI.

siderazione questi termini del discorso facendo leva sui medesimi concetti:

Croce e soprattutto De Sanctis e Gramsci ne costituiscono [del metodo critico di Muscetta] i riferimenti necessari, d'altronde più volte apertamente riconosciuti. I maestri e i concetti-chiave sono quelli del marxismo postbellico, ma Muscetta si distanzia nettamente da Alicata, da Salinari e dagli altri teorici del marxismo per dir così "ufficiale" promosso allora dal Pci, avvicinandosi semmai al marxismo critico dei dissidenti (per esempio, quello di Fortini o di Cases) ma senza i loro entusiasmi verso Lukács prima e la Scuola di Francoforte di Adorno e di Benjamin poi³.

Ma non basta. Così prosegue:

In questa fase, i teorici in cui Muscetta si riconosce sono tutti italiani e anzi, direi, meridionali. La distanza nei confronti del marxismo ufficiale o dogmatico esploderà, come è noto, negli anni della polemica su *Metello*⁴.

Certo nota, la polemica su *Metello* che, aggiungo io, giustamente è stata riproposta in questa edizione della *Letteratura militante*, superando le possibili perplessità filologiche e facendo quadrare il cerchio di un percorso critico che si definirà proprio in quella polemica. Dirimente, al proposito, è per Luperini un articolo uscito nel 1949 dal titolo significativo *L'arte e la critica*⁵, che egli considera un chiaro prodromo di quella che sarà la futura metodologia muscettiana o, sarebbe meglio dire, una conferma di quella che è sempre stata, pur nella sua necessaria evoluzione, quella metodologia critica. Quest'articolo apparso sulla rivista «Vie Nuove» come *Lettera al direttore* (che allora era Luciano Pellicani) in realtà è preceduto da una breve premessa, del direttore appunto, che forse, per il nostro discorso, è altrettanto significativa dell'articolo stesso. Si tenga conto che si tratta della riflessione polemica su una serie di articoli apparsi sullo stesso giornale, scritti da tre intellettuali di rilievo e su tre temi altrettanto impegnativi (Corrado Maltese su Guttuso, Libero Bigiaretti su Debenedetti e Antonello Trombadori su De Santis e il suo *Riso amaro*) ma evidentemente il pezzo di Muscetta

³ R. LUPERINI, *Il metodo di Muscetta*, in *Ritratto di Carlo Muscetta*, a c. di Mara Muscetta, prefazione di Antonio Maccanico, Avellino, Edizioni del Centro Dorso, 2007, p. 219.

⁴ *Ibid.*

⁵ C. MUSCETTA, *L'arte e la critica*, in «Vie Nuove», 40, 9 ottobre 1949, p. 15, poi in *Id.*, *Don Chisciotte in Sicilia*, Catania, Edizioni de Prisma, 1987, p. 223-226.

doveva essere apparso poco conformista. Scrive difatti Pellicani per introdurlo: «vorremmo (il *pluralis maiestatis* è d'obbligo) tuttavia che il dibattito uscisse dal tono e dallo stile personale, che ci sembra di ritrovare nella lettera di Muscetta». Un capolavoro, si potrebbe dire, di sottigliezza nei canoni della politica culturale del partito comunista, ben iscritto nella temperie e nella discussione della fine degli anni quaranta del secolo scorso. Per chi ha conosciuto di persona lo stile e i furori dell'uomo Muscetta, ma direi del letterato e dell'intellettuale *engagé* (come si usava dire), non sarà difficile immaginare la sua reazione: la reazione di chi nel 1940, appena qualche anno prima e nell'imminenza di una guerra devastante, aveva scritto con sconcertante lucidità:

Non ci è motivo di vergogna se abbiamo ascoltato, e forse non frainteso, la sua [di Francesco De Sanctis] lezione: una lezione di vita morale che il progresso del nostro pensiero sul suo pensiero, le discussioni della nostra critica sulla sua critica, il mutamento del gusto letterario ormai remoto dal suo gusto di scrittore non potranno mai cancellare dal nostro spirito: una lezione a cui piace aver visto sempre raccolti tutti coloro nei quali l'ambizione non era sbagliata *ab imis* e ogni promessa in buona fede⁶.

ma più avanti il nocciolo della questione:

Orbene, appunto perché sappiamo che il mondo intenzionale non ha che un valore dialettico solo nell'unità della forma raggiunta, appunto perché pregiamo i valori dello stile ma oltre i valori dello stile e senza scambiarlo con una più o meno bella scrittura, speriamo di non essere fraintesi postulando una letteratura come vita morale⁷.

È una risposta senza equivoci e netta al manifesto di quanti predicavano l'astrazione, o l'astensione, nella notte morale e civile del mondo, a quella *letteratura come vita tout court* che proprio in Carlo Bo trovò il suo alfiere. Ma cosa scrive Muscetta nel 1949 che ci permette di dire che questo scritto è una sorta di *discrimen*, un punto di partenza immodificabile:

Un contenuto può essere anche repugnante alla nostra concezione morale e politica del mondo, ma se ha trovato la sua espressione artistica, in certo

6. C. MUSCETTA, *De Sanctis o della letteratura come vita morale*, in «La ruota», III s., I, 1 (aprile 1940), p. 5. Il saggio è stato poi ristampato in Id., *Don Chisciotte in Sicilia*, cit., p. 35-46.

7. C. MUSCETTA, *De Sanctis o della letteratura come vita morale*, cit., p. 10 (in *Don Chisciotte in Sicilia*, le frasi citate si trovano alle p. 35 e 44).

modo si è posto in un piano superiore, nel quale noi possiamo e dobbiamo apprezzare questa avvenuta liberazione rivoluzionaria del contenuto stesso. [...] Noi dobbiamo saper apprezzare ciò rendendoci conto al tempo stesso che esso non è tutto per noi, quando non ci dà quella integrale soddisfazione estetica che è propria dei capolavori. Ecco un punto di vista nuovo, superiore e più comprensivo rispetto al formalismo borghese, all'estetismo decadente o al contenutismo cattolico.⁸

Segue il contrasto:

È un punto di vista che si può raggiungere sulla strada di Gramsci che è quella dello storicismo integrale: una strada che non ha nulla a che vedere con quella del materialismo volgare la quale vorrebbe trovare a tutti i costi, anche a costo della serietà dell'arte e della critica, un rapporto infantilmente meccanico tra la struttura economica della società e la sovrastruttura a cui appartengono le opere d'arte⁹.

La chiusa è esplosiva:

In conclusione, gli equivoci formalisti di Maltese, l'estetica antiquata di Trombadori, il radicale decadentismo di Debenedetti non mi pare che facciano compiere seri progressi alla nostra lotta culturale. E non solo perché le loro vie sono sbagliate, ma soprattutto perché essi sembrano tremendamente sicuri di aver già risolto i difficoltosi problemi che nel campo dell'arte suscita il marxismo con le sue giuste esigenze di storicismo integrale¹⁰.

È in questo clima, immagino, che nasca il critico giovane, ma ormai maturo (Muscetta ha poco più di quarant'anni), l'esigenza, l'idea di raccogliere la produzione "militante" dell'ultimo decennio ovvero dal saggio più remoto *Da La camera del prete a La festa dei morti*, apparso nel 1940 sulla «Ruota» e riproposto col titolo *Una prosa sconosciuta di Verga*, al recentissimo *Lo schiaffo di Chaplin*, recensione a *Luci della ribalta*, apparso nello stesso 1953 su «Società». Nel mezzo un produzione notevole, disseminata su quotidiani («l'Unità», «Paese sera»), periodici (qui le differenze sono notevoli tra il periodo fascista e il dopoguerra: da «La ruota» e «Primato», a «Rinascita» e «Società», e altre ancora), oppure prove dell'attività di editore presso la casa editrice Einaudi. Mettere un punto fermo: questa sembra una delle necessità dietro all'idea della

8. C. MUSCETTA, *L'arte e la critica*, in «Vie Nuove», cit, p. 15.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.* (in *Don Chisciotte in Sicilia*, le frasi citate si trovano alle p. 225 e 226).

Letteratura militante: al di là della petizione di principio e del sarcasmo — «ai nostri giorni — ci avverte — dopo tante distruzioni, par che si guardi alle nostre cose con una tenerezza che in altri tempi sarebbe parsa eccessiva. C'è chi ritiene perfino pubblicabili i propri frammenti, appunti, progetti ecc. *Vide cor meum*. Ma che cuore? Ogni viscere, ogni frattaglia.»¹¹, ma egli sa bene dove arrivare, sa qual'è il fine ultimo del suo lavoro, e non esita a indicarcelo:

A quali risultati sia giunta la mia letteratura militante, giudicheranno i lettori. Io, due sole qualità vorrei che fossero riconoscibili (almeno da chi le ritenga qualità) in questa raccolta. La prima è che il singolo sapore di quegli scrittori che ho saggiati si sente ancora nel mio discorso. La seconda è che il mio linguaggio è proprio di chi prende partito: più o meno apertamente, ho sempre parteggiato. E il come e il quando è chiarito anche dalla data che, perciò, non m'è parsa inutile¹².

Ci sono lettori e lettori, è evidente, e tornando alle recensioni trovate nella citata busta 54 dell'Archivio vorrei brevemente considerare le altre, dopo quella di Caretti, perché perfettamente antitetiche, soprattutto perché fortemente ideologiche.

Nella prima Giuseppe Bartolucci, giovane critico militante d'area socialista, sull'«Avanti!»¹³, in due lunghe colonne più una mezza fa proprie le ragioni dell'autore recensito con cui si sente in forte sintonia e con cui mostra d'avere grande confidenza:

Non so quanti letterati italiani sui quarant'anni siano più modesti e più misurati del Muscetta; e quanti, al tempo stesso, più preparati e dotati di lui. Chi lo ricorda giovanissimo e ottimo studioso del De Sanctis, al punto di meritare le lodi incondizionate del Croce; e chi lo ha seguito nel suo laborioso maturare sui testi della letteratura classica e sui volumi dei contemporanei non può non prendere atto della nascita e dello sviluppo di un critico nuovo, come da tempo era nell'attesa di molti, e non può non rallegrarsene a nome della cultura italiana¹⁴.

Il recensore non nasconde la sua simpatia ideale con l'autore e la vuole esplicitare compiutamente:

Si è tanto parlato negli anni passati, a proposito di letterature *engagées*, di scrittori che debbano uscir dal loro guscio: e con tutti gli equivoci che ne

11. C. MUSCETTA, *Avvertenza*, in *Letteratura militante*, Napoli, Liguori, 2007, p. 1.

12. *Ibid.*

13. G. BARTOLUCCI, *Critica militante*, in «Avanti!», 17 febbraio 1954, p. 3. Nell'occhiello: *Un interessante libro di Carlo Muscetta*.

sono sorti, ecco ora spuntare la splendida verità di un comportamento «militante», di una continua presa di posizione «di parte» proprio in un uomo che si presenta tanto restio a dare un giudizio non documentato, e così incline a non impegnarsi senza il corredo delle necessarie testimonianze¹⁵.

Ma Bartolucci non si accontenta e, dopo una lunga e puntuale descrizione della raccolta, chiude con una frase di un certo impegno:

Il libro del Muscetta pertanto è una delle prime pietre del nuovo edificio marxista: ed è di buon auspicio che l'abbia deposta uno degli uomini più schivi e coraggiosi e con le carte in regola che la cultura di *sinistra* abbia in questi tempi a sua disposizione¹⁶.

Di parte il critico di parte la recensione, anche se, forse fin troppo parafrasando il pensiero di Muscetta, Bartolucci riesce a dare l'idea del metodo e del talento.

Ben diverso il tono dell'altra recensione, l'ultima conservata da Muscetta e, secondo me, con gran ragione. L'autore è Fausto Belfiori, personaggio lontanissimo ovviamente da Caretti e agli antipodi da Bartolucci, affatto legato agli ambienti della destra neo-post fascista¹⁷, sgradevole fin dal titolo, *Letteratura che milita male (risposta a Carlo Muscetta)* e dall'esordio:

Carlo Muscetta, prolifico scrittore «progressista» e direttore della rivista «Società» ambisce presentarsi come un intellettuale antifascista di vecchia data. Noi non siamo tentati di contraddirlo. Riusciamo facilmente a cacciare quella birba di diavoletto che ci suggerisce di ricordare al Muscetta alcuni suoi trascorsi «culturali»: tra gli altri la sua partecipazione ai Convegni di politica educativa e di letteratura nei littoriali del 1939. [...] senza il timore di esserci lasciati trasportare dalla passione di parte, ci preme sistemare al suo giusto posto nel quadro della letteratura militante, il critico e saggista Carlo Muscetta.

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*

17. La recensione è riportata in un ritaglio dell'«Eco della stampa» senza alcuna indicazione della fonte. Non ho avuto modo sinora di trovare la sede della pubblicazione, sicuramente uno dei quotidiani conservatori dell'epoca.

18. F. BELFIORI, *Letteratura che milita male (risposta a Carlo Muscetta)* [1954], prima del titolo si legge l'occhiello col titolo, abbastanza sintomatico, della rubrica: *Libere discussioni*.

Questo lavoro ci appare ancora più semplice dopo la lettura di una raccolta di articoli e saggi intitolata «Letteratura militante». Si tratta, è bene dirlo subito, di una letteratura che milita molto e male¹⁸.

Davanti a me avevo strade diverse per parlare di questa riproposta della *Letteratura militante* di Carlo Muscetta. E fin qui ho cercato di dar conto del contesto, del metodo, dell'importanza dello stile parlerò in chiusura. È troppo allettante e, a parer mio interessante, però entrare nella polemica impostata da Belfiori, e siamo nel 1954, per quanto di attuale essa ha nel nostro tempo, un tempo di revisionismo fin troppo pronunciato e di offuscamento della memoria: prima che sia troppo tardi, anche per chi la memoria ancora la coltiva, è bene mettere o rimettere qualche paletto, magari saltando le panie ideologiche, ma senza dimenticare.

Il merito¹⁹ di questo discorso è francamente complesso e supera l'occasione odierna, ma siccome nel mio ricordo la "militanza" di Carlo Muscetta, inizia proprio là dove oggi si cerca di dimostrare finisse, mi piace dire qualcosa a riguardo.

In esordio alla sua silloge, Muscetta pone, come ad epigrafe, quel sentimento che ha portato con sé negli anni bui, e con cui si sono dovuti misurare lui e la sua generazione: il saggio d'apertura della *Letteratura militante* è difatti dedicato a *Torquato Accetto o «La dissimulazione onesta»*, con la considerazione conclusiva che appare francamente netta:

«Saggio di psicologia prudenziale», di uno che sa «di doversi muovere sulla terra, ma non dimentica il cielo». Campanella, Galileo, lo stesso Sarpi ci appaiono al confronto anime più terrestri e autenticamente religiose. E bisognerà rifarsi a Settimontano Squilla per trovare un linguaggio inequivoco, annunciatore d'una morale «antimachiavellista», di luce solare e di aria aperta:

Io venni a debellar tre mali estremi:
tirannide, sofismi, ipocrisia.

19. Negli ultimi anni non sono state poche le occasioni in proposito: dapprima repentini sdoganamenti di aree e partiti politici, poi la discussione su personaggi come Giaime Pintor e, alla fine, sullo stesso Muscetta. Una ricca bibliografia è ricavabile leggendo, tra gli altri, i testi di M. Serri, soprattutto, *I Redenti: gli intellettuali che vissero due volte 1938-1948*, Milano, Il Corbaccio, 2005, specie di summa conclusiva.

Purtroppo, quel che ancora manca alla nostra letteratura è un manuale dell'imprudenza²⁰.

Lo stile e il garbo del letterato raffinato hanno il sopravvento sulla temperie e anche nella citazione egli sa trovare il tono giusto e come ci rammenta "inequivoco".

Ha voglia di sforzarsi il Belfiori, ma prima dei concetti e il linguaggio a sfuggirgli di mano. Si consideri questo breve passo:

Gli intellettuali marxisti hanno paura di essere soli; temono la solitudine, l'isolamento. Per questo si industriano a trovare dei precursori, degli antesignani. A tale scopo hanno tentato di irretire nelle reti troppo strette dell'arte e della cultura marxista uomini del passato e del presente che, pur non stando agli antipodi con l'ideologia dell'ebreo di Treviri, tuttavia se ne trovano ben lontani²¹.

Non bastasse il truce accenno all'ebreo di Treviri, egli prosegue:

Fatta questa premessa che ci è sembrata necessaria per dimostrare il grave complesso di inferiorità in cui si trovano gli uomini di cultura della sinistra sovversiva, seguiamo un poco il Muscetta nei suoi studi critici specialmente in quelli riguardanti la letteratura contemporanea che ha trovato ispirazione e sostegno nella polemica antiborghese del socialismo e del comunismo. Sono, infatti, i saggi su Mameli, sul «socialista idillico» Pompeo Bettini, su Dorso, su Levi, su Gramsci a svelarci l'handicap che è proprio di Muscetta e degli scrittori marxisti: un handicap che svuota l'animo di ogni capacità critica, che uccide sul nascere ogni impulso poetico²².

Sarà che ho imparato a contestualizzare e a diffidare da certe impostazioni di pensiero, ma non mi stupirebbe un commento simile da parte dell'attuale *intelligencija* conservatrice, che si basasse sull'idea che la cultura vera, quella di Gramsci, Dorso o Levi, per indicare gli stessi nomi della citazione, ma si potrebbe aggiungere di Leopardi, Foscolo o Vittorini o Sciascia, sia una cultura triste e senza futuro o con scarso senso edonistico. E il primo risultato è proprio lo scadimento del linguaggio, l'involuzione dell'espressione.

Niente di nuovo sotto il sole.

20. C. MUSCETTA, *Torquato Accetto o «La dissimulazione onesta»*, in *Letteratura militante*, cit., p. 5, con il titolo *La dissimulazione onesta di Torquato Accetto*, questo saggio era apparso una prima volta in «Primato», IV (1943), 9-10, pp. 172-173, e quindi in «Il Saggiatore», I (1943), p. 69-70.

21. F. BELFIORI, *Letteratura che milita male (risposta a Carlo Muscetta)*, cit.

22. *Ibid.*

E siamo arrivati a parlare della lingua, dello stile, della costruzione formale della pagina di Muscetta. Finora abbiamo cercato di dare l'idea di come e forse perché questa raccolta è stata importante, ora sarà il caso di assaporare perché è una lettura piacevole, desueta ai giorni nostri. E una cosa va detta senz'altro: che si parli del *Conformista* di Moravia (con la sospensione del giudizio su di uno scrittore pur considerato importante) o della Napoli milionaria di Eduardo (con note affettuose verso il grande uomo di teatro), di Malaparte o Rea, di Levi o Gramsci per i contemporanei, ma anche che si parli di Foscolo e Belli, o Bettini o Betteloni, il riguardo del critico è identico. È l'oggettiva passione del critico verso l'oggetto della sua attenzione, la partecipazione di un letterato alla costruzione del giudizio su di un altro letterato: e di una cosa siamo certi nel leggere questi saggi, o schizzi o aneddoti, siamo certi che manca la preclusione, il pregiudizio come del resto più volte egli aveva affermato.

Avrei voluto citare molti brani per dare corpo a questa affermazione. Scorrendo le pagine di *Letteratura militante*, non mancano certo le occasioni: si prenda il bellissimo articolo, quasi drammatico, sull'amico Cesare Pavese, oppure le pagine si fa per dire "più leggere" dedicate a Calandrino e monna Tessa o a Bertoldo, dove però non mancano gli accenni alla contemporaneità o alla censura²³. Ricche di garbo le note dedicate agli altri critici, Pancrazi, ad esempio: «Misurata, chiara, pungente la conversazione scritta (ma anche quella orale) — scrive nel suo ritratto — sapeva riportare ogni argomento dalla letteratura alla vita. Cosa non trascurabile, perché quando un letterato non ci riesce, i complimenti del suo clan non lo salveranno mai dagli sbadigli dei posteri: vento potentissimo a sbarazzare la storia anche di personaggi che si credevano insostituibili e monumentali»²⁴.

Tanti sono i brani che potrebbero essere d'esempio di quanto dicevo all'inizio di questo scritto ovvero del piacere di riprendere un testo critico con il gusto della lettura: stupiti nuovamente da una lingua complessa e semplice al tempo stesso, ricca ed essenziale; di nuovo immersi in un lessico e in una consecutio che ci sol-

23. Nella noticina in calce allo scritto su Bertoldo, l'autore avverte: «Si trattava di una conversazione alla Radio, alla vigilia del 18 aprile [1948]. Tutti i temi vennero rifiutati: e nemmeno di Bertoldo mi fu consentito parlare.», C. MUSCETTA, *Letteratura militante*, cit., p. 145 n.

24. Ivi, p. 265.

levano dalla mediocrità del linguaggio contemporaneo. Di tutto, credo, questo sia il dato essenziale. Per far capire, se ce ne fosse bisogno, il senso di quanto vado dicendo voglio citare un brano dedicato ad un autore per così dire minore, alcune righe che somigliano più alla prosa d'arte che ad una pagina di critica. Tra i tanti "minori", grande passione muscettiana, un posto spetta anche a Nicola Misasi, scrittore cosentino a cavallo tra Ottocento e Novecento:

Avete mai giocato, da ragazzi, a briganti e carabinieri?

Vorrei avere il gusto avventuroso di Calvino, o il mèmore sentimento di Pratolini, per dirvi come, nel povero borgo d'una città meridionale, quel gioco ci sembrasse il più bello del mondo. Le sere d'estate, quando l'ultimo treno aveva scaricato quei venti o trenta viaggiatori, e l'autobus se li era portati in città; restavamo padroni della piazza e della stazione. Figli di ferrovieri, di osti, di carrettieri, di bottegai, ci radunavamo come una nuvola di mosche sotto il chiarore del fanale. E se ci ricordavamo di quel gioco, quella sera ci rallegrava come nessun'altra. A sorte si nominava il capo-brigante, che aveva il diritto di scegliersi i compagni più in gamba, fra una metà dei ragazzi. All'altra metà non restava che far da carabinieri, e rifarsi della malasorte con una caccia accanita. Caverne e caserme, imboscate e retate, sparatorie e interrogatori: credevamo d'inventarci tutte queste cose, ma forse non facevamo che ricordarci e rivivere con ingenuo piacere l'epica popolare dei nostri paesi, dei nostri contadini²⁵.

E qui mi pare di poter chiudere.

25. C. MUSCETTA, *Vita di un brigante. Misasi e il ritratto di un brigante*, in «l'Unità», 2 dicembre 1950, poi col titolo *Misasi e il ritratto di un brigante*, in C. MUSCETTA, cit., p. 192.



Anna Magnani

Il fuoco, la dolcezza, il velluto

A cent'anni dalla nascita di Anna Magnani (7 marzo 1908)

DI CESARINA VIGHY

La corsa dietro il camion nazista che porta via il suo uomo, le calze nere smagliate nella caduta, l'urlo d'amore e di disperazione, la raffica di mitra che l'abbatte. Suoni e immagini affidano Roma città aperta alla storia del cinema, pongono Anna Magnani fra le grandi attrici e danno alla città, forse un po' meno meritoriamente, l'aura di grande "resistente".

Il fatto che la scena fosse stata suggerita a Rossellini da un vero episodio di furente gelosia, che i falsi tedeschi portassero i cinturoni con fibbia della Nettezza Urbana riadattati, che le parole e le grida fossero ripetute nel doppiaggio, nulla toglie alla "verità" del film, quella verità sempre cercata dal neorealismo e sempre trovata dalla Magnani.

Da quel momento Roma e Anna costituiranno un binomio indissolubile, perfetto, che, prima, era stato solo abbozzato nelle figurine di esuberante sciantosa o fioraia dei primi film e, dopo, sarà ripetuto forse un po' stancamente — ma con le grandi eccezioni di *Bellissima* e *Mamma Roma* — nei suoi ritratti di popolane proterve e ribelli.

Scriveva Moravia, aggiungendo all'acume dell'indagine il calore dell'amicizia: «Questa attrice arrivata così tardi alla maturità artistica e al successo, dopo una lunga anticamera nell'avanspettacolo

e nel cinema di consumo, questa donna disadattata, affettuosa, incolta e nevrotica, seppe fare qualche cosa che accade molto di rado nel mondo casuale e improvvisato del nostro cinema: intersecare la propria meteorica traiettoria con l'orbita misteriosa e controversa della cometa chiamata storia».

Chiedersi se la protagonista del capolavoro involontario di Rossellini, l'attrice cui si deve l'imporsi dei modi e della parlata "romaneschi" in un cinema che poi li ripeterà fino alla sazietà, fosse romana, appare domanda oziosa. Eppure a lungo le biografie ufficiali e persino l'Enciclopedia dello Spettacolo, vale a dire la Bibbia, le hanno assegnato a lungo come città natale Alessandria d'Egitto. Ma, pur non possedendo affatto i quattro quarti di nobiltà richiesti a un vero romano, le mitiche sette generazioni di cui quasi nessuno può ormai vantarsi, Anna Magnani era nata sicuramente a Roma: l'equivoco era sorto per il frettoloso trasferimento in quella città esotica della madre, ventunenne sartina di Fano che l'aveva avuta dalla relazione illegittima con un calabrese rimasto sempre sconosciuto. Anna così nacque e crebbe a via Salaria, in una casa piena di donne, zie e nonna: a quest'ultima, cui era legatissima, dedicò quelle parole («straordinaria, un angelo, una forza, il fuoco, la dolcezza, il velluto») che sembrano adattarsi tanto bene a lei stessa.

Il rifiuto della madre naturale, tuttavia, restò certo una ferita che fece della Magnani quella filia dolorosa che il destino raddoppiò in una mater dolorosa, quando mise alla luce e tirò su da sola, orgogliosamente, il suo bellissimo bambino, segnato presto dalla poliomielite.

L'anche troppo sottile Silvio d'Amico, basandosi su «certe minime incrinature nelle sue volute cadenze di travertino» (cioè, in parole semplici, sulla pronuncia "fiorentina" di alcune parole tipica allora della scena e, perché no?, del birignao attoriale) insisteva a sospettarla non romana, pur lodandone ampiamente il modo di "rifare la romana".

Insomma, era Anna o Nannarella? La signora Magnani con bella casa sobria, gioielli di gusto e linguaggio forbito o l'ex popolana che ha fatto fortuna per mezzo del suo talento, apostrofata col tu romanesco da tassinari e fruttaroli?

Per Anna Magnani sono stati usati tutti gli aggettivi, sinonimi o, più spesso, contrari: feroce e dolce, aggressiva e carezzevole, sospettosa e credula, possessiva e generosa, collerica e giocherellona. Mai falsa, però.

Eccessiva in tutto, proprio nei tanti segni di contraddizione sta la sua verità di donna e di attrice: le faremmo il più grave dei torti trasformandola nel solito santino .

Aveva un brutto carattere ma l'aggettivo si accompagna spesso al sostantivo nelle migliori riuscite professionali; sentiva istintiva diffidenza per il genere umano ma amava con creaturale abbandono l'innocenza degli animali; provava ostilità per le altre donne ma era anche capace di tenaci amicizie femminili; aveva girato dei brutti film ma ne aveva accettato i ruoli in buona fede; aveva perseguitato gli uomini con una gelosia estrema ma aveva pagato lo scotto oltre misura con l'abbandono vigliacco; aveva temuto che altri artisti, come Pasolini, la sopaffacessero ma ne aveva sempre riconosciuto lealmente la grandezza.

Era ossessionata (e ossessionava truccatori e direttori della fotografia) per quella che riteneva la propria non-bellezza e, come succede anche alle donne più intelligenti, non capiva che proprio nell'irregolarità, nella diversità, consisteva il suo fascino: gli occhi così grandi, la pelle così bianca, ne facevano un miracolo di fotogenia; la vita sottile, il seno pieno erano un richiamo per i sensi.

Bella, dunque, e tanto più bella per la sua diversità sarebbe oggi che il paese non sembra saper produrre che bionde dai fianchi stretti, negati alla maternità, dai volti di bambola fungibili, indistinguibili in maniera inquietante l'uno dall'altro.

Allora fra i tanti omaggi pensati in occasione del centenario, medaglie medagliette medaglione per collezionisti, forse il migliore è il francobollo che la ritrae.

Non un pezzo raro ma un normale 60 centesimi con cui affrancheranno le lettere quelli che ancora sanno scriverne.

Dalle buste, Anna Magnani ci guarderà a lungo coi suoi occhi intensi, magnetici e, sì, segnati.

Bellissima.

I "ghinardi" di quartiere

La sassarolata di Mario dell'Arco¹

DI FRANCO ONORATI

La sassarolata fa parte, con le altre tre intitolate rispettivamente *Ottobrata*, *Er sacco de Roma* e *La merca*, del gruppo più antico delle composizioni confluite nelle *Ottave* che con questo titolo dell'Arco pubblicò nel settembre 1948 per le cure dell'editore Bardi di Roma.

Il dato cronologico, sfuggito a diversi critici, si desume dalle "Note" che il poeta colloca in fondo al volume, note dalle quali risulta che il citato quartetto risale al 1945; sono invece datate 1947 le rimanenti tre, e cioè *Maggio romanesco*, *Er ratto de le Sabbine* e *La sbandierata*.

Terza raccolta dell'archiana, essa segue le due che l'avevano preceduta e cioè *Taja ch'è rosso* e *La stella de carta*, rispettivamente del 1946 e 1947: raccolte che, come noto, furono salutate con entusiasmo da critici come Trompeo, Vigolo, Baldini, Petrocchi, Bigiaretti, Escobar, Contini, Falqui, Bocelli, Ulivi e Mazzocchi, che è come dire il Gotha della critica accademica e militante del tempo.

Le *Ottave* colgono di sorpresa molti degli estimatori del poeta romano: che si erano per così dire abituati a considerarlo eccellen-

¹ N.d.R.: Relazione presentata al convegno *L'arte del bullo* (Roma, 13-15 novembre 2002).

te in quella "durata" breve che Baldini, prefatore del primo volume, così aveva commentato:

Trecento versi in tutto per una quarantina di poesie, con una media di sette-otto versi per poesia; e come ce n'è qualcuna che tocca e passa i venti versi, ve n'ha di sei di cinque di quattro e di tre. Qualche cosa che sta, quant'a misura, tra le *myricae* pascoliane, le *villotte* friulane e le *tanke* e le *haikai* giapponesi. A me pare che le più felici vadano cercate proprio tra quelle che non oltrepassano gli otto versi.

Lo spiazzamento suscitato è esemplarmente dichiarato da Pietro Pancrazi nella recensione che col titolo *Poesia e rococò* pubblica sul "Corriere della sera" del 19 novembre 1948; rileggiamone questo passo:

È probabile che con le *Ottave* il dell'Arco abbia pensato di riserbarsi una seconda strada. I quadri più larghi (sono fatti o scene tipicamente romaneschi: due storici, il Sacco di Roma e il Ratto delle Sabine; e cinque di costume, la sbandierata, la sassarolata, l'ottobrata, il maggio, la marcatura del bestiame a Maccaresse), il metro insolitamente maggiore, il piglio questa volta francamente narrativo da arazzo o da affresco... insomma tutto fa pensare che, stanco di far piccino, con le *Ottave* il dell'Arco si sia impegnato a far grande.

Pancrazi e con lui gli altri commentatori risolvono il dilemma critico sollevato da questa imprevista "novità" nella poetica dell'archiana, con una soluzione semplicistica che non tiene conto, come ho ricordato dianzi, che alcune delle *Ottave* sono state composte negli stessi anni dei due precedenti volumetti; e la soluzione viene identificata in una "seconda strada" che l'artista avrebbe imboccato, accanto a quella aforistica e epigrammatica della prima maniera.

Col tempo questa asserita antinomia verrà superata: anche perché i successivi titoli scanditi con cadenze annuali (*Tormarancio* nel 1950, *Una striscia de sole* nel '51 e *La peste a Roma* nel 1952: quest'ultima in ottave) mostreranno in modo inequivocabile che in dell'Arco quelle due "maniere" coesistono.

Risulterà quindi sempre più evidente, di fronte a una rilettura complessiva della produzione poetica di dell'Arco, l'insostenibilità di una scorciatoia che individua una dicotomia fra un dell'Arco lirico e soggettivo e uno epico e oggettivo: al primo appartarrebbe il lirismo della fanciullezza e delle piccole cose, al secondo il gusto letterario dell'immagine.

In verità il poeta ha seguito a camminare sulla stessa strada, riversando nei quadri storici e folcloristici delle ottave le stesse doti di favoloso colorista delle composizioni brevi.

Ed anzi, valutate assieme a fronte dell'imperversare dei poeti romaneschi da cui dell'Arco aveva preso clamorosamente e polemicamente le distanze, le due "maniere" intendono riaffermare — nelle forme loro proprie che le apparentano pur nella della diversità della "durata", dello stile e del dialetto — la stessa ripulsa: liriche epigrammatiche e ottave descrittive rifiutano entrambe le tematiche stucchevoli dei postbelliani e con esse ripudiano lo stanco ricalco della forma sonetto.

Vediamo, più da vicino, in che senso le *Ottave* lanciano un chiaro messaggio di differenziazione rispetto ai "romaneschi", nei quali dell'Arco denunciava «una ripetizione grammofonica di motivi lisi e stralisi, un decadere del metro classico (il sonetto) e un adagiarsi nel banale, nello scurrile, nell'umorismo a buon mercato».

Anzitutto, la scelta del metro: con una repentina virata all'indietro egli salta addirittura il Belli e recupera una forma metrica desueta come l'ottava, riallacciandosi sul piano filologico alla suggestione dei versi di Giuseppe Berneri, di Giovanni Camillo Peresio e di Benedetto Micheli.

L'intento di rottura è evidente: dell'Arco non intende essere "popolare" come Trilussa e tanti altri epigoni belliani dai quali egli vuole distinguersi sul piano formale ed espressivo, fino a correre il rischio di apparire poeta elitario.

Il che, tra l'altro, trova conferma anche nella tiratura limitata delle *Ottave*, stampate in sole 333 copie!

Si noti, ancora, che questa operazione "colta" non è dissimulata: le Note di cui il volumetto è dotato contengono una paginetta dedicata alle opere citate: fra le quali, appunto, quelle di Peresio e di Berneri.

Non solo: i rimandi al *Maggio romanesco* e al *Meo Patacca* sono esplicitamente enunciati nelle frequenti citazioni che egli ne fa nel glossario.

Il che ci porta a soffermarci brevemente sul dialetto di queste stanze; il richiamo al tempo passato, che il poeta affronta con un'accurata preparazione filologica, si traduce nel tentativo di arcaicizzare non solo la metrica, ma anche la lingua. Il dialetto vi è storicamente ricercato e studiato, con il recupero di parole rare, antiche, per una ricerca tutta novecentesca che punta

diritto al *pastiche* letterario. In questa “falsificazione” saporita di epoche e stili mischiati (la definizione è di Vigolo)² si sente il gusto tutto novecentesco della citazione: penso, per analogia, che gli inserti nel contesto narrativo delle *Ottave* di espressioni risalenti a Belli o a Berneri non sono dissimili dai temi musicali di Pergolesi o di Rossini che Strawinski cattura in alcune delle sue partiture.

Se poi, sul piano dei valori assoluti (poesia e non poesia) le *Ottave* possono rischiare di tradursi in un’operazione di gusto antiquario, è questione che esula dalla presente comunicazione e che del resto è stata ampiamente dibattuta in sede critica: ove, al giudizio severo di Pasolini si contrappone l’apprezzamento — per citare solo dei nomi — di Pancrazi e di Spagnoletti³.

Nella rassegna di temi attinti al costume e al folclore che dell’Arco fa nelle *Ottave*, non potevano certo mancare i *grevi*: presenti non solo nella *Sassarolata* (1945) ma anche nel *Maggio romanesco* (1947).

Nel *Maggio romanesco*, che anche nel titolo si rifà al poema epico-gioioso di Peresio, lo spunto di partenza è quello del palio, conteso fra i tredici rioni della città, rappresentati da altrettanti *bravacci* (così il poeta traduce il romanesco *grevi*).

La sfida, avviata da Cola di Rienzo, sembra preludere a una sorta di mattanza fra quei membruti “pezzi d’accidente”: ma un improvviso temporale e un’impietosa grandinata mandano all’aria il confronto tra gli sfidanti e non resta a quei truci *zitelli* (= giovanotti) che finire all’osteria.

Così il poeta:

l’oste a gamme all’aria, li zitelli
un bicchiere per omo: cava, bevi,
e diventano tredici fratelli.
Er palio aspetta ancora il vincitore
e moscio moscio sbrodola er colore.

2. La si legge nella *Nota* introduttiva alla seconda serie di *Ottave* pubblicata nel 1952 col titolo *La peste a Roma*.

3. Un’analitica rassegna di queste posizioni critiche può trovarsi nella tesi di laurea in storia della critica letteraria che Assunta Colazza ha discusso nell’anno accademico 2001-2002, col titolo *La poesia di Mario dell’Arco, dalla tradizione all’innovazione*.

Finale ironico e leggero, che in una chiave che a me pare ancora una volta novecentesca, evidenzia l'arguta abilità del poeta nello smontare⁴ i miti e i riti della "Roma sparita".

Questa premessa mi è sembrata necessaria per inquadrare le *Ottave* dell'archiane in un più ampio contesto, prima di passare all'esame de *La sassarolata*, che è l'oggetto della mia relazione.

Fra grevi, bravacci e margutti

La sassarolata apre la raccolta delle *Ottave*; con le sue otto stanze — misura ripetuta specularmente negli altri sei componimenti che la seguono — sembra quasi voler imprimere al volumetto un'emplare durata.

Chissà se dietro questa scelta non si possa intravedere in controtuce il dell'Arco architetto, maestro insuperato di equilibri formali, aduso a costruirsi da solo le sue annuali *plaquettes* nelle quali, editore di se stesso, alterna pieni e vuoti con rigoroso nitore?

Il poemetto descrive una sfida tra due rioni antagonisti, qui Monti e Testaccio: sette contro sette, si fanno battaglia a sassate.

Descrive, ho detto: e sì, perché dell'Arco non si sottrae a quella che è una caratteristica distintiva dell'ottava, di essere discorsiva e narrativa: la sua perizia consiste, semmai, nel riuscire a versare entro la "prosa in versi" del poema epico, le immagini sintetiche del suo lirismo.

A Pasolini, autore dell'introduzione alle *Ottave*, il merito di aver sottolineato l'equilibrio che il poeta ha raggiunto in questi versi fra respiro lungo dell'ottava e lirica creatività, quando scrive che «qui abbiamo una tale irruenza di quella particolari *aguzedas* che sono le immagini del dell'Arco, che l'ottava conta semplicemente come adozione metrica di lena appena più respirata, alveo comunque assai comodo in cui scorre la lingua tutte metafore, e senza interpolazioni prosaiche stavolta, del dell'Arco più inventivo. La dilata-

4. A proposito di questa operazione di alleggerimento del repertorio della romanità, Vigolo, nella prefazione alla prima raccolta di dell'Arco, *Taja ch'è rosso* e nella successiva recensione sul *Corriere della sera* (29 novembre 1946) ha avuto questa felice definizione: «Nello smontare il dialetto di Belli e di Pascarella dell'Arco ha avuto il polso fermo e leggero di pittore su maiolica e da ventagli».

zione in qualche caso è appena avvertibile (...) dove non c'è una sillaba che non abbia il suono delle più concisa trovate dell'archiane, senza la menoma incollatura prosastica».

Ed eccoli già nella prima stanza i protagonisti del poemetto: i *grevi*, cioè i *bravacci*, come il poeta annota nel glossarietto; nel finale spunterà fuori un'altra definizione, *margutti*, termine — come l'altro — tipico di quel recupero "antiquario" che conferisce alla rievocazione quella tinta "barocca" in cui dell'Arco è maestro riconosciuto.

Il bullo è qui assunto nella dimensione collettiva: sette contro sette i contendenti; in questa variante il bullismo è considerato nella sua espressione di fenomeno di gruppo. Accezione tutt'altro che inattuale, che si ritrova in quelle forme di proletariato borgatario e urbano che danno vita alla tifoseria cosiddetta irriducibile o — ad un livello più degradato — ai "branchi", ove la stessa definizione postula valenze animalesche.

Ma qui, in dell'Arco, siamo nell'epico gioioso, nell'eroicomico; la descrizione fisica dei bravacci oscilla fra due poli: uno è l'iperbole, che ha il compito di esprimere la tronfia esuberanza fisica di quei membruti. Si legga, ad esempio, nella quarta stanza, il terzo verso:

e pe braccia du macine da mola

o i due ultimi:

Un antro po' che séguita er Tedeo
manna a fa fotte pure er Coloseo.

dove il poeta ha la cura di spiegare che Tedeo (= Te Deum) è qui assunto nel senso di funzione, e "fa fotte" è come dire in malora.

L'altro polo è costituito dall'ironia sorniona con cui viene descritto l'annigliamento delle due squadre, con la rievocazione di quei dettagli (er faraiolo, i carzoncini corti, la camiciola; er fongo a pollo sopra ar cirignoccolo, cioè il cappello appollaiato sul cranio) che chiamano in causa un bozzetto alla Pinelli.

La canizza sta per degenerare, comincia a scorrere il sangue: ancora un attimo e la sassarolata a distanza può sfociare nel contatto fisico, coltelli alla mano.

Proprio in quel momento accorrono gli sbirri: ma vale anche per loro l'eroicomico in cui tutta la scena è ambientata; basti vedere com'è definito il loro armamento: *cacafoco* sta per archibugio e la spada è rimpiazzata da *guainella*, che letteralmente significa carruba.

La caricatura tocca lo zenith con la comparsa del bargello, qui *baricello*, che corre affannato per via del panzone che gli pesa sui due stecchi delle gambe. Ma si gusti l'originale:

...In testa a tutti s'arranchella,
cor dindarolo su du zeppi storti
er baricello.

E qui accade l'imprevisto: l'irrompere sulla scena dei rappresentanti della legge produce il miracolo di ricompattare i due rioni antagonisti, che si alleano, facendo fronte comune contro gli sbirri. I quali, presi in contropiede:

come cani ch'anno preso l'osso
fanno largo davanti a li margutti.

Insomma, tarallucci e vino.

La macchina da presa che fino a quel momento aveva inquadrato i movimenti di massa dei grevi e degli sbirri, con una fulminea dissolvenza risolve il canto in una vaporosa veduta di Roma, colta in un insolito nebbione. Ma anche all'Urbe non è risparmiato lo sberleffo che si merita in quel contesto eroicomico; e i tre versi finali:

Un mar de nebbia in celo, e er sole addosso;
e le cuppole, pronte, a spalla a spalla
come tante cucuzze, escheno a galla.

siglano in modo irridente la sceneggiata.

Il poeta fa il *ghinardo*

Ai grevi, o margutti o bravacci delle *Ottave*, si affratella, più o meno nello stesso periodo in cui il poeta compone quelle stanze, un altro bullo: il "ghinardo". Che è il titolo che dell'Arco volle dare alla seconda delle sue "rivistine".

Dopo le tre serie del periodico *Poesia romanesca*, uscite fra il 1945 e il 1947, dell'Arco diede infatti vita a un nuovo foglio, che durò soltanto dall'aprile al dicembre 1948, intitolato appunto *Er ghinardo*.

Vi è una perfetta assonanza di stile fra le *Ottave* e questa nuova rivista, dal tono colto, quasi filologico, sulla stessa linea di una reiterata reazione al clima sciatto e disimpegnato che caratterizzava e

caratterizza i periodici romaneschi; alle *Ottave* insomma di stigmatizzare i poeti romaneschi, al *Ghinardo* di replicare ai giornalisti e ai promotori delle riviste romane.

Questi foglioni 22 x 32, eccentrici anche nel formato, esibiscono il titolo *Er ghinardo*, preso in prestito dal *Meo Patacca* di Berneri, come ci chiariscono la citazione posta sul frontespizio («Ghinaldi / di quei che stesi n'han più d'uno al sole / che non voltano faccia, e stanno saldi») e l'articolo di presentazione a pagina uno, anonimo ma certo dello stesso dell'Arco.

Ma a leggerlo tutto, l'articolo di fondo, rivela una sorpresa di carattere letterario; se nella prima parte si rievoca il raduno del cinquecento "ghinaldi" che Meo Patacca intende arruolare per andare a combattere i Turchi a Vienna, nel finale si scopre come al ghinardo di oggi è riservata ben altra impresa, quella di difendere il dialetto dall'attacco che i tanti turchi «grossi e piccoli», e «quelli grossi so li più feroci», gli danno.

Converrà rileggersi per intero questa pagina, per ritrovarvi la stessa temperie sonora che fa così corpose le *Ottave*, dense l'una e le altre di un materiale lessicale robusto e sanguigno, a proposito del quale Sciascia ebbe a scrivere: «...quale vigoroso e crudo impasto di luce e d'ombra è nella parola, quale incongruente potenza nelle cose e nei piani...»⁵:

Er ghinardo è na spece de fatte conto de nonno der greve e de sbinnonno der bullo, un tipo che andove posa er piede incarca li serci; e er re de Sterlicche, er don Chisciotte, er Cirano de Bellechiappe so brusculini; e, si cià quarche minuto libbero, datte ne sgamata ar Meo Patacca, povema ner linguaggio manesco (dice lui) der sor Peppe Berneri, stampato a Roma da Orazio Campana ner 1695.

Puzza de Turchi a quei tempi, e tutta l'Uropa co la cacalippa. Sfigurete che, passo passo, dar regno der gran Sordano ereno arivati a sbatte er patocco a le porte de Vienna.

Meo Patacca, accimatura de la razza nostra, un fischio e mette insieme drento a Campo Vaccino na mucchia de ghinaldi. Se schiaffa in piede sopra a un rocchio de colonna, e je fa la renna:

Vi propongo un'impresa, ch'in mia fè
non c'è la più magnifica, non c'è.

Un mangoso di sgherri, ma ghinaldi

5. Il passo, nell'antologia *Il fiore della poesia romanesca*, da lui curata per l'edizione Salvatore Sciascia, si riferisce alle ottave de *La peste a Roma*, ma è valido anche per le prime *Ottave*.

di quei che stesi n'han più d'uno al sole,
 che non voltano faccia e stanno saldi,
 ritrovi ognun di voi prima che puole;
 menateli da me, ma caldi caldi,
 e ci vogliono fatti e non parole;
 spero ricapezzarne io ducent'altri
 de i più forzuti, ammazzatori e scaltri.

Voglio che siano in tutti cinquecento,
 di cacafoco armati e dorindana,
 di stortino, di fionna, e mi contento
 ch'abbiano al fianco ancora una catana;
 ci stia qui el taffio pe sostentamento,
 e tutti uniti poi, la caravana
 faremo sotto Vienna, e, preso el posto,
 là verremo co i turchi a un tiritosto.

Campo Vaccino sarebbe er Foro Romano, co le colonne interate
 fino ar gargarozzo e la vacca che spizzica le fronne d'acanto de li
 capitelli. Aria de Roma antica, e li ghinardi ce se troveno a casa
 loro, e quanno Monti s'intuzza co Trestevere, o Pigna pista un callo
 a Parione, le serciate, anzi le saioccolate, se spregheno.

Metteje in mano er cacafoco e la dorindana, ar ghinardo (nun ce
 scordamo der taffio, cioè la pappatoria), e er povero turco er fugge
 je serva da companatico.

Ducent'anni e passa, da allora. Oggi che tanti turchi grossi e pic-
 coli, e quelli grossi so li più feroci, dànno l'assarto ar dialetto, ben-
 tornato ar ghinardo, te lo presentamo co la muta de la festa:

Pe fa compariscenza non ingrata,
 di tela bianca un gipponcin galante,
 una corvatta al collo merlettata
 si mette con un cappio sverzellante.
 Ha neri li bigonzi, e attillata
 la carza incarnatina sfiammeggiante,
 le fibbie a le fangose, el fongo bianco,
 el pietro bicio, e la saracca al fianco.

Nun porta er cacafoco e nemmenco la dorindana; semmai, pe sta co li
 tempi, s'attaccherebbe ar mitra e a le bomme a mano; la saracca è de legno,
 ma lui cià na lingua che taja e cuce, e a chi tocca nun s'ingrugna.

Altro motivo di interesse va identificato nella circostanza che
 nell'articolo sopra riportato l'autore traccia una sorta di "albero
 genealogico" del termine "ghinardo" che, transitando per il "greve",

arriva al "bullo": con il che torniamo dal punto di vista strettamente etimologico al tema di questo convegno.

C'è da dire infine che dell'Arco volle associare Bruno Migliorini all'approfondimento del termine, scovato nel Berneri: e ne ebbe una risposta che aggiunge altre sfumature alle già numerose varianti che ruotano attorno alla figura del bullo o dei suoi antenati.

Insomma dell'Arco volle imprimere alla rivista *Er ghinardo* un piglio militante; e se a dicembre 1948 il foglio cesserà di esistere, sarà sostituito da una nuova testata intitolata *Orazio — Diario di Roma*, nella quale egli prosegue l'impegno programmatico della difesa del vernacolo romano, come conferma il verso di Petrarca, tratto dal *Trionfo della Fama* («...quel che solo / contro tutta Toscana tenne ponte») che campeggia sul frontespizio della rivista.

L'eroe di Ponte Sublicio da una parte somiglia al precedente Ghinardo berneriano per la ferezza tutta popolana di battersi in difesa della più autentica espressione poetica romana, dall'altra il Coclite intende sbarrare il passo ai poetucoli.

Identificandosi col ghinardo, dell'Arco si ritaglia il ruolo — che del resto ha storicamente svolto — di difensore della poesia in dialetto, alla quale dedicherà l'intera sua vita, con un impegno profuso su diversi campi, saldando cioè alla sua personale produzione un'attività di promotore e curatore di riviste e antologie tutte intese a valorizzare i dialetti italiani.

Ma il fatto stesso che, nell'apertura dell'articolo che ho riportato, egli accosti alla figura del ghinardo quella di Don Chisciotte, lascia capire con quale lucida consapevolezza egli valutasse come disperato e velleitario il suo tentativo; sembra quasi che sottolineando con il suo personale esilio da Roma la ripulsa nei confronti dei romaneschi, egli abbia voluto siglare la sua sconfitta.

Ma questa, da che mondo è mondo, è la sorte, profetica ma straziante, della poesia.

I giganti della montagna hanno la meglio sul bullo.

Ricordando un "gran lombardo"

Il mondo perduto di Dante Isella

DI FRANCO BREVINI

L'ultima volta che incontrai Dante Isella fu nel suo studio di via Romagnosi a Milano. Le tele e le stampe antiche che rivestivano il suo *pied-à-terre*, a due passi dalla Scala, nel cuore della città ottocentesca in cui avevano abitato gli autori prediletti, da Porta a Manzoni, sembravano difenderlo dalla Milano un po' volgare degli stilisti e dei megastore che si agitava là fuori. Il traffico non era che un brusio dietro i doppi vetri, mentre le parole di Isella, che di tanto in tanto sfogliava uno dei libri depositati sui mobili d'antiquariato, sembravano suggerire una possibile continuità tra gli operosi circoli del passato lombardo, le bizzarre accademie, le cerchie dei poeti, le riviste, e la moderna filologia che aveva amorevolmente studiato le loro carte.

Osservavo Isella, con il suo sguardo azzurro che il tempo aveva reso ancora più distaccato, e pensavo che era simile a uno di quei meravigliosi animali spazzati via da qualche catastrofe cosmica. Capivo che il suo mondo era finito, che quel tipo di civiltà letteraria non aveva più corso, eppure continuava ad affascinarmi il suo fervore verso le carte degli scrittori, nelle quali è depositato un messaggio fragile e altissimo, che le rende preziose come reliquie. Non c'era nulla di libresco nel suo magistero. La letteratura viveva per lui all'interno di un ordinato sistema di valori morali e civili. Il compito degli scrittori era di iniettare anticorpi critici e satirici in una società che continuamente chiede di essere orientata e stimolata.

Chi lo ha conosciuto, ricorda il modo di fare di Isella: garbo, discrezione, signorilità, sprezzatura, orgoglio e distacco. Al suo ritratto contribuiva l'immagine dello studioso che vive tra città e campagna, raffinato collezionista di quadri e di libri antichi, amico di letterati e di pittori. La sua etica borghese fatta di certezze, imperativi, realismo, amare persuasioni e risentito attivismo ricalcava gli stessi valori che avevano costituito i contrassegni più riconoscibili della cultura lombarda.

Perché Isella mi appariva un sopravvissuto? Perché nel frattempo era finito il mondo che il suo magistero e la sua stessa persona presupponevano. Insieme alla vecchia società ispirata ai principi della democrazia liberale, era tramontata quella che Carlo Bo in un articolo su questo giornale definì una volta *vita letteraria*: «Un insieme di dedizione e di vocazione, di professionalità e di società, meglio di rapporti fra uomini legati dalla stessa ambizione e sicuri della loro importanza». Al suo posto le dinamiche dell'industriale editoriale, che allo scambio tra gli scrittori e gli intellettuali hanno sostituito le leggi del mercato. Inutile dire che corollari della vita letteraria erano i giornali con le loro nobili terze pagine e un'università in cui ancora vi era quel ricambio tra attività didattica e ricerca che oggi è impensabile.

E Milano? Dopo la città da bere e la bufera di Tangentopoli, cosa è rimasto del civilissimo centro in cui dialetto e lingua avevano contribuito a dare vita a una delle più avanzate esperienze culturali dell'epoca, alla cui ricostruzione Isella ha dedicato tanta parte della sua carriera di studioso? A partire dal Settecento la vocazione cosmopolita della cultura milanese ha smantellato l'identità municipalistica della città. E invece, a dispetto dell'importanza economica della regione di cui è capitale, troppo spesso Milano vede oggi circolare una cultura che affida al suo glorioso dialetto rivendicazioni anacronistiche e localistiche, più vicine al borgo brianzolo che alla «ville la plus américaine d'Europe», come fu definita nel dopoguerra.

I suoi «lombardi in rivolta» — Parini, Porta, Manzoni, Dossi, Tessa, Gadda, Sereni — si sono allontanati da noi, stranieri in patria come lo studioso che ce li aveva restituiti, continianamente lavorando per oltre mezzo secolo sull'unità di filologia e critica. Andandosene, quest'ultimo «gran lombardo» ci ha consegnato una lezione che è la stessa della grande civiltà che ha studiato: la lezione che viene da una letteratura segnata dalla vocazione per il vero e per l'utile.

Cronache

A CURA DI FRANCO ONORATI

Ricordando Luigi Ceccarelli

Il 12 febbraio è morto a Roma Luigi Ceccarelli.

Nel prossimo numero della rivista gli dedicheremo una memoria più meditata.

Ci limitiamo qui a ripercorrere i dati più salienti della sua biografia.

Luigi Ceccarelli, nato a Roma nel 1927, figlio di Ceccarius — il più illustre conoscitore di Roma nei suoi aspetti più vari — aveva ereditato la passione e la curiosità per la storia anche minuta della Città. Dopo aver frequentato il Centro Sperimentale di Cinematografia, partecipò alla lavorazione di numerosi film come organizzatore di produzione nella stagione più viva ed interessante della cinematografia italiana. Diresse altresì alcuni cortometraggi su Roma e svolse attività di critica cinematografica; per alcuni anni è stato redattore della *Filmografia Romana* in appendice alla *Bibliografia Romana*, opera fondamentale di suo padre Ceccarius. Successivamente, come dirigente industriale, si occupò del settore audiovisivo, della *Rivista Finsider* e della stampa aziendale.

Si è poi dedicato a tempo pieno alla passione di sempre, la romani-

stica. Per sua iniziativa il Fondo Ceccarius, ricco di migliaia di volumi e documenti, fa ora parte della Sezione Romana della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

Nel 1989 ha raccolto nel volume *Lecture romane* un'antologia di scritti del padre in occasione del centenario della nascita. Nel 1992 ha pubblicato il *Registro romano di sconosciuti* e, successivamente, *Panorama su Campo Marzio*, appunti personali sull'antico rione di Roma; nel 1993, con Pier Andrea De Rosa, ha curato una elegante pubblicazione su *Babington: un centenario*; nel 1994 *Roma alleata*, rievocazioni della città liberata nel 1944; con Piero Becchetti, nel 2001, ha pubblicato *Roma in vetrina* che documenta l'attività dei negozi di via del Corso dal 1808 al 1915; nel 2004 *Gente a Roma*, personaggi della vita quotidiana nel Novecento.

Ha fatto parte del Gruppo dei Romanisti e del Centro Studi G.G.Belli.

Nel gennaio 2008 è uscito il suo ultimo volumetto scritto per gli amici, in occasione del suo ottantesimo compleanno, *Il bel tempo che fu*, così dedicato alla moglie "A Letizia, per tutto".

Letteratura militante di Carlo Muscetta

Mercoledì 26 marzo la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma ha ospitato la presentazione della nuova edizione della raccolta di saggi di Carlo Muscetta, dal titolo *Letteratura militante* (ediz. Liguori).

La manifestazione, voluta dalla Signora Marcella Muscetta, che continua con infaticabile abnegazione a promuovere iniziative che valgano a tener viva la memoria dell'opera del grande *Prof*, come lei, con affettuoso linguaggio familiare, lo chiamava, è stata coordinata da Pietro Trifone e si è incentrata sugli interventi di Vincenzo Frustaci, Nuccio Ordine e Giulio Ferroni.

Questi saggi di Carlo Muscetta rappresentano un'importante occasione per riflettere sul rapporto fra letteratura e politica, analisi testuale e giudizio di valore.

In *Letteratura militante* emergono tre modalità che hanno sempre accompagnato la scrittura saggistica dell'autore: il sarcasmo (grande polemista e notevolissimo scrittore), la passione (una straordinaria partecipazione autobiografica) e l'*engagement* (una critica sempre impegnata politicamente).

Attraverso alcuni concetti chiave (come realismo, storicismo integrale e carattere militante della critica), Muscetta passa in rassegna autori e critici che hanno caratterizzato il dibattito letterario tra Otto e Novecento: da De Sanctis a Gramsci, da Manzoni a Prato- lini, da Verga a Moravia, da Foscolo a Brancati.

Questa ristampa, che comprende in appendice anche il famoso saggio su *Metello*, è preceduta da una brillante introduzione di Romano Luperini in cui si ricostruisce l'itinerario critico di Muscetta.

In altra parte della rivista pubblichiamo l'intervento di Vincenzo Muscetta, funzionario dell'Archivio Storico Capitolino.

Nel corso della serata è stata più volte richiamata la forte propensione di Muscetta a valorizzare i giovani, che — come Nuccio Ordine, che è stato suo allievo — lo ricordano come maestro esemplare. A tal proposito una testimonianza ci è stata fatta pervenire dalla figlia dello scrittore, Mara Muscetta, che ci ha reso partecipi di una lettera scrittale da Lorenzo Giustolisi, dottorando in Letteratura italiana presso l'Università di Siena.

Nella missiva si legge tra l'altro: «Per chi cerca di occuparsi di Muscetta sono scritti preziosi, capitoli di una biografia intellettuale che dà la misura dell'altezza del discorso politicointellettuale di suo padre ed anche, perché no, di alcuni suoi limiti.

Il fatto, per me di particolare importanza, è che per capire le vicende degli intellettuali del più grande partito comunista occidentale sia necessario attraversare, prima dei classici del marxismo, altri autori; il che è ovviamente anche un limite, in una prospettiva comunista. Gramsci, mi sembra di poter dire, costituisce per Muscetta la congiunzione di queste due tradizioni, poiché conduce a partire da una riflessione sul Risorgi-

mento e sulla borghesia italiana ad una prospettiva più ampia, perché ha in mente un discorso sulla tendenziale unificazione dell'umanità, nelle forme distruttive ma anche con un carico di possibile emancipazione (ovviamente con una lotta per l'egemonia che le faccia cambiare di segno) della unificazione capitalistica del mondo.

Chi ha pensato la propria vicenda intellettuale, la propria lotta nella società in questi termini, al di là di ciò che storicamente *deve* essere superato in quanto contingente o improprio nella sua opera, è necessario a chi oggi voglia stabilire un legame tra teoria e prassi immaginando una nuova cultura e società. Per questo ha senso oggi leggere e studiare Muscetta».

Publicazioni

A gennaio è uscito, nella serie dei "Quaderni del Gruppo dei Romanisti", un fascicolo contenente il testo della farsa *I finti commedianti* «presa liberamente dal francese da Giuseppe Gioacchino Belli Romano», come recita l'avvertenza posta in epigrafe nell'edizione pubblicata nel 1815 in una miscelanea curata da Jacopo Ferretti.

La commediola è uno dei tre lavori destinati alle scene, tradotti dal francese da Belli fra il 1815 e l'anno successivo; di un altro di tali lavori, e precisamente *I fratelli alla prova*, Belli fu, oltre che traduttore, anche interprete, come ricorda il suo amico e biografo Francesco Spada in un noto scritto.

Franco Onorati e Laura Biancini, che hanno destinato alla pubblicazione alcune pagine introduttive, avanzano l'ipotesi – basata su alcuni indizi sparsi qua e là nelle dodici scene dell'opera – che la farsa possa essere di mano dello stesso Belli

A marzo sono poi stati pubblicati, nella "Collana della Fondazione Marco Besso", gli atti del convegno *Sergio Corazzini. Un poeta fra lingua e dialetto*, svoltosi nel maggio 2007.

Vi confluiscono le relazioni dei quattro oratori intervenuti all'incontro: Eugenio Ragni (*Profilo di un povero poeta sentimentale*), Gabriele Scalessa (*Il caffè di Madama Sartoris e le <Cronache Latine>. Il cenacolo poetico di Sergio Corazzini*), Sabino Caronia (*La Roma di Corazzini e di d'Annunzio*) e Giuseppe Iannaccone (<'Na bella idea>. *Le poesie romanesche di Sergio Corazzini*).

Il volume, curato da Franco Onorati e dallo stesso Scalessa, è stato stampato, come il fascicolo prima citato, dalla casa editrice "Il Cubo", diretta da Carmine Vaccaro.

A teatro col Belli

La pubblicazione della farsa *I finti commedianti* ha riproposto il tema della passione teatrale che accomuna i due massimi poeti in dialetto dell'Ottocento: Porta e Belli.

Tale spunto ha suggerito al Centro Studi G.G.Belli di promuovere una manifestazione dal titolo

“Carlo Porta e Giuseppe Gioachino Belli: vite parallele. La fascinazione del teatro”, svoltasi il 10 aprile presso la Fondazione Marco Besso.

L'incontro è stato aperto da Onorati, che nel suo indirizzo di saluto ha così presentato il dott. Sandro Bajini, illustre commediografo ed esperto di teatro milanese (e non solo):

«Signore e Signori, cari amici, buonasera e benvenuti.

L'indirizzo di saluto con cui in genere si apre un incontro prevede il ringraziamento ai padroni di casa: ma non sarà un passaggio convenzionale da parte mia, perché le benemerienze della Fondazione Besso sono tali e tante da meritare un grazie di cuore.

Un grazie che va a tutte le sue componenti: dalla Baronessa Lumbroso che la presiede al dott. Martini che la dirige; nonché a tutti i collaboratori, ognuno dei quali, nei rispettivi ruoli, fa a gara per rendere l'Istituzione che ci ospita il luogo per eccellenza dedicato al piacere della cultura.

Esprimo questo riconoscente e affettuoso apprezzamento non solo a titolo personale ma anche a nome del Centro Studi G.G.Belli che ha promosso questa iniziativa e che è qui rappresentato dal suo Presidente, Muzio Mazzocchi Alemanno, che saluto con filiale devozione; oltre che da altri numerosi consoci.

Del resto è noto a molti di voi quanto sia fecondo l'intreccio che unisce il Centro Studi Belli al “Gruppo dei Romanisti” e alla Fondazione Besso: non sono pochi i soci presenti a vario titolo nell'u-

no o nell'altro sodalizio, in uno scambio di collaborazione che mette a frutto la comune passione per la cultura romanistica in senso lato.

Questa serata è infatti il risultato di quello che — con una definizione che non dovrebbe dispiacere al dott. Bajini, tanto intrinseco della cultura francese — può essere indicato come *ménage à trois*: il testo che vi presentiamo è stato pubblicato nella serie dei “Quaderni del Gruppo dei Romanisti”, la serata è accolta dalla Fondazione Besso e l'iniziativa è promossa dal Centro Studi Belli nelle persone di Laura Biancini e di chi vi parla.

Come annunciato nel biglietto d'invito la manifestazione è divisa in due parti: nella prima avremo il piacere di ascoltare il dott. Bajini sul tema che dà il titolo alla serata; nella seconda parte vi sarà offerta la lettura animata della farsa, intitolata *I finti commedianti*, dovuta ad un ignoto commediografo francese e tradotta in italiano dal nostro massimo poeta dialettale».

Personaggi e interpreti

Il conte Pacifico Mansueti
Luigi Domacavalli

La contessa Amalia, sua moglie
Stefania Ninetti

Isabella, loro figlia
Laura Biancini

Il Barone Vittorio Leoni
Nicola Chimento

Ferdinando, suo figlio
Francesco Nannarelli

Paolina, la cameriera
Laura Bassotti

Frontino servo di Ferdinando
Gianni Pulone

Luca giardiniere del Conte
Nicola Chimento

Sotto la guida professionale di Gianni Pulone, alcuni amici appassionati di teatro e con non poche esperienze di palcoscenico, hanno accettato di essere coinvolti in questa piacevole impresa.. Lascio a voi giudicare le loro prestazioni: ma, avendo assistito alle numerose prove che hanno preceduto questa serata, posso testimoniare che s'è creato tra di loro un gioco di squadra contrassegnato dal divertimento personale e collettivo e animato dal piacere disinteressato della partecipazione.

A loro tutti va fin d'ora il mio ringraziamento.

Mi sono tenuta per ultima la presentazione del dott. Bajini. Ebbene, se c'è un elemento che rende di assoluto rilievo questa manifestazione, è la presenza del dott. Bajini, il cui intervento è stato propiziato dagli amici Gianni Pulone e Laura Biancini.

Dovrò sfiorare la trappola della retorica, con buona pace del nostro illustre ospite, che so alieno dai pistolotti celebrativi e dagli elogi densi di superlativi e punti esclamativi.

Per mettermi al riparo dagli strali della sua ironia, potrei preliminarmente fare ricorso alla tecnica del rinvio: chi vuole documentarsi sulla sua attività di autore drammatico può leggersi la voce

che gli dedica l'Enciclopedia Garzanti dello Spettacolo, dove si citano quattro dei suoi testi destinati al teatro, scritti fra il 1962 e il 1973.

Chi volesse poi apprezzare le sue frequentazioni del teatro francese, potrebbe leggersi le sue traduzioni di Molière, Feydeau, Marivaux e Ionesco: una scelta di campo indicativa delle affinità esistenti fra il Bajini traduttore e drammaturgo e quegli autori.

Un altro aspetto interessante delle sue molteplici attività è la "militanza" teatrale: non solo come autore, ma anche come librettista, elaboratore di spettacoli per marionette, recensore e animatore del teatro di cabaret fin dagli anni Cinquanta dello scorso secolo

Una veloce incursione nel suo privato ci porta a scoprire che è laureato in medicina, ma che la passione per la letteratura è ben presto prevalsa.

Per gli appassionati del genere, dirò ancora del suo amore per i gatti: e qui, a Roma, ove la colonia del gatto romano prospera da secoli e popola indisturbata siti archeologici come le vicine rovine di Largo Argentina, questo è un dato a cui guardiamo con simpatia.

Ma voglio infine ricordare la sua attenzione verso la letteratura in dialetto: e qui vengo al cuore del problema, e cioè a Carlo Porta, il poeta milanese che con il nostro Belli occupa un ruolo centrale nella letteratura italiana dell'Ottocento.

Sarà interessante ascoltare il dott. Bajini su questo argomento: sono sicuro che la sua testimo-

nianza andrà a rafforzare quell'ideale asse tra Roma e Milano che qualche mese fa ci ha portato ad organizzare proprio a Milano, ospiti del Centro Nazionale di Studi Manzoniani, un convegno dedicato ai soggiorni milanesi di Belli, convegno al quale il dott. Bajini ha assistito.

Un asse poetico che ha fruttato alla cultura europea due artisti di prima grandezza, Porta e Belli, la cui opera si colloca, secondo un

giudizio di valore ormai consolidato, nelle zone alte della letteratura, ove convivono in compagnia di Manzoni e Leopardi.”

È seguito l'intervento di Bajini, che riportiamo in altra parte della rivista.

Ha chiuso la serata la recita della farsa belliana, intervallata da “musiche di scena” tratte da *La finta cameriera* di Gaetano Latilla (1711–1788) e da *La finta semplice* di Mozart (1756–1791).

Recensioni

The bread and the Rose. A trilingual Anthology of Neapolitan Poetry from the 16th Century to the Present, edited by Achille Serrao and Luigi Bonaffini, New York, Legas, 2005.

Parlare di quest'opera non è semplice perché *The bread and the rose* (*Il pane e la rosa*) non è solo un'antologia trilingue (in dialetto napoletano, inglese ed italiano) della poesia napoletana dal Cinquecento ad oggi ma è anche un viaggio avventuroso in territori letterari scarsamente esplorati, che ci riserva continue sorprese. Il viaggiatore, dapprincipio riluttante o scettico, poi resta conquistato ma i suoi resoconti inevitabilmente serbano un piglio fantastico, i tocchi impressionistici del diario di viaggio. Anche allo scrivente sono capitate alcune scoperte: una di queste — per entrare subito in argomento — è stata *Voccuccia de no pierzeco apreturo*, una «villanella» attribuita a Velardiniello (Passaro Bernaldino), il maggior poeta napoletano del Cinquecento e datata 1537. È un piccolo incanto, una dichiarazione d'amore ingenua e sensuale nei modi tradizionali della poesia popolare, che equipara la bellezza di una donna a quel-

la di frutti dolcissimi, ma così fresca e spontanea da commuoverci: «Voccuccia de no pierzeco apreturo, / mussillo de na fica lattarola, / s'io t'aggio sola dinto de quist'uerto, / nce pozza resta muorto / si tutte ste cerase non te furo. / Tanto m'affacciarraggio pe ste mmura, / fin che me dice: "Intra ne la scola". / S'io t'aggio sola dinto de quist'uerto, / nce pozza resta muorto / si tutte ste cerase non te furo». Il testo nella traduzione italiana è reso così «Boccuccia di pesca spiccate, / labbruccio di fico da latte, / se ti ho sola in quest'orto, / possa restarci morto / se non ti porto via tutte queste ciliegie. // Mi affaccerò tanto a queste mura / finché non mi dirai: "Entra nella scuola". / Se ti ho sola in quest'orto, / possa restarci morto / se non ti porto via tutte queste ciliegie». Facilmente decifrabile è il latinismo «furo» (rubo), oggi assolutamente desueto nel parlato. Meno comprensibile è invece l'espressione «pierzeco apreturo». Il *pierzeco* in napoletana

no è notoriamente la *pésca* ma non riuscivo a capire cosa fosse il *pierzeco apreturo* (reso in inglese da Elizabeth Pallitto come *freestone peach*, e tradotto in italiano come "pesca spiccace"). È stata la nota a fondo pagina – prima ancora dei dizionari – che ha svelato l'arcano: il *pierzeco apreturo*, la *freestone peach* è una pesca ben matura che si stacca facilmente dal nocciolo. Ma venire a conoscere il significato di quest'antica e desueta espressione ha accresciuto il fascino di questo piccolo gioiello, anche perché fino a qualche decennio fa, e forse da qualche parte ancora oggi, la terra fertilissima della *Campania felix* (ormai divenuta più nota per i disastri ambientali, purtroppo) produceva delle pesche veramente straordinarie, dolcissime e profumate, la cui caratteristica consisteva appunto nel fatto che la polpa si staccava dal nocciolo senza sforzo, insomma il frutto quasi si apriva. Utilità delle traduzioni...

Però, a questo punto, bisognerebbe affrontare un discorso particolare perché sicuramente tradurre la poesia non è un'attività ordinaria, meccanica, ma un'esperienza poetica essa stessa. Basti pensare al fatto che molti poeti contemporanei sono stati essi stessi traduttori (celebre ad esempio è la traduzione dei lirici greci ad opera di Salvatore Quasimodo, che si giova sicuramente del retroterra ermetico del poeta siciliano). E, per quanto riguarda le traduzioni poetiche, non si può non dare ragione ad uno dei più fini traduttori ottocenteschi francesi di Leo-

pardi, il Lacaussade, il quale osservava che «la littéralité n'est pas toujours la fidélité»; l'obiezione era rivolta a François Aulard, altro grande traduttore di fine ottocento del poeta di Recanati, il quale, consapevole della difficoltà di tradurre la poesia, ne aveva voluto dare una pregevolissima versione in prosa, mirando a farne conoscere più che altro il *background* intellettuale e filosofico. La vera dimensione di una traduzione poetica non è mai quella della neutralità ed il suo fascino deriva quasi sempre dal fatto che la poesia rinasce in un mondo di affetti e di sentimenti che è altro da quello originario; talvolta poi il «tradimento» operato dal traduttore è anche il segno dell'autenticità della sua vocazione.

Tutto ciò vale a confermare come *The bread and the rose* sia qualcosa di più di un'antologia della poesia napoletana in tre lingue diverse. In realtà in quest'opera l'italiano e soprattutto l'inglese svolgono una funzione quasi magica, sono il tramite attraverso cui acquista risalto il vero protagonista, il testo originario in napoletano, l'antico linguaggio il cui uso e la cui conoscenza si vanno inevitabilmente perdendo. È necessario specificare poi che i testi originali sono stati resi in inglese da vari traduttori, alcuni dei quali poeti di valore come Joseph Tusiani (originalissimo autore che scrive in dialetto garganico, latino ed inglese, un vero e proprio caso letterario degli ultimi anni), Michael Palma, Achille Serrao, Justin Vitiello, Adeodato Piazza Nicolai (che ha tra-

dotto Eduardo De Filippo), Elizabeth Pallitto e gli altri — Luigi Bonaffini, Peter Carravetta, Gaetano Cipolla, Mary Di Lucia, Joseph Perricone — docenti di italiano o materie letterarie negli Stati Uniti ed in qualche caso anche poeti, mentre invece Cosma Siani è docente di inglese in Italia a Cassino. Un vero e proprio *cast* italo-americano di alto livello, fatto questo che ci può spiegare meglio come e perché *The bread and the rose* non sia una semplice antologia, ma un'opera attraversata ed animata dal desiderio del *vóstos*, della riscoperta di un mondo. D'altronde *The bread and the rose* è anche una pregevole storia della poesia napoletana (e più in generale di quella dialettale campana), caratterizzata non solo da un valido disegno storico e da una scelta molto attenta e significativa, ma anche da precise linee interpretative. Rilevanti da questo punto di vista sono l'introduzione di Achille Serrao alla parte storica dell'antologia e quella di Luigi Bonaffini, docente di lingua e letteratura italiana al Brooklyn College e traduttore di molti poeti contemporanei, alla sezione dedicata alla poesia contemporanea (*Neodialect poetry*), sezione che ha un rilievo particolare e conferma il carattere vivo di quest'opera, la sua proiezione verso la contemporaneità. Serrao fa rilevare che il criterio che ha guidato i curatori nella scelta è stato quello dell'esemplarità e sottolinea alcune caratteristiche di fondo che segnano lo sviluppo storico della poesia napoletana: fra le altre l'assenza di figure femminili, la pre-

senza di una tendenza lirico-sentimentale e di un'altra realistico-narrativa, che possono talvolta coesistere in uno stesso autore (come avviene nel caso di Di Giacomo, mentre Russo invece sarebbe l'esponente più significativo della tendenza realistica), poi il sorgere con la poesia contemporanea di una linea sperimentale, che costituisce un vero e proprio salto, perché i nuovi scrittori abbandonano i modi e le situazioni tipiche della poesia napoletana («the endless traditional commonplaces») e tendono ad un'«europeizzazione dei linguaggi marginali», malgrado il dominio dell'inglese e l'espansione della globalizzazione. Bonaffini in certo senso ribadisce questo punto, quando specifica che il neodialeto è quasi sempre «a peripheral, marginal dialect, far removed from any literary tradition, often characterized by archaic or obsolete forms» e fa riferimento proprio all'esperienza poetica dello stesso Serrao, il cui dialetto è quello di Caivano, da lui stesso definito «hard and dystonic»; inoltre con molta decisione sottolinea il ruolo fondamentale svolto dai grandi poeti napoletani di fine ottocento-inizio novecento nel panorama contemporaneo ed anche rispetto alle esperienze successive della poesia italiana novecentesca, riprendendo quanto già affermava a suo tempo Alberto Consiglio nell'introduzione all'*Antologia dei poeti napoletani* da lui stesso curata. È indubbio che la riscoperta del dialetto come linguaggio poetico sia un punto fermo del dibattito letterario contemporaneo, ma qui

se ne riscopre anche la vitalità sociale e culturale, la tensione antagonistica che quasi lo contrappone al grigio universo dei linguaggi serializzati.

Forse non a caso riconoscimenti così decisi vengono da un gruppo di studiosi che per lo più sono di origine italo-americana, perché essi, appunto in quanto discendenti o figli di emigrati, sono sicuramente più legati alle radici dialettali dell'italiano di quanto non lo siano gli italiani d'oggi e perché quasi sicuramente nella loro memoria il patrimonio dialettale ha svolto un ruolo importantissimo. Ma — al di là di queste considerazioni — l'orizzonte delineato presenta più di un motivo d'interesse. Ad esempio il rilievo attribuito ai poeti del Cinquecento e del Seicento, non solo Velardiniello e Basile, ma anche Cortese e lo scafatese Sgruttendio, molto più vicini ai modi ed allo spirito della poesia popolare, dotati entrambi di una loro vivacità e grazia primitive che si conservano quasi intatte a distanza di tanto tempo (Basile, Cortese e Sgruttendio sono stati tradotti da Tusiani). Non che essi siano degli sconosciuti, basterebbe pensare all'interesse nutrito per questi autori da Di Giacomo (appassionato dell'opera di Basile), Russo (che gli preferiva Cortese) ed anche da Croce, il quale sosteneva che il *Pentamerone* era il più bel libro italiano barocco, appunto perché il barocco è insopportabile quando è serio, mentre diviene piacevolissimo se caratterizzato da una vena di buonumore. Ma presentare autori come Basile, Corte-

se, Sgruttendio insieme a scrittori molto più vicini a noi in una silloge serrata e compatta vuol dire anche sottrarli a quella dimensione di arcaicità che spesso ci allontana da loro. E forse la grande forza di questa antologia risiede appunto nella sua compattezza, anche nella rinuncia a quel tono di evocazione malinconica che di solito hanno opere di questo genere.

Un giusto rilievo hanno anche i poeti del Settecento, di solito poco ricordati con l'unica eccezione di Alfonso Maria de' Liguori. Fra loro invece non mancano personalità originali come quelle di Francesco Oliva, Nicolò Lombardo, Nicola Capasso, Nunziantè Pagano, Domenico Piccinni (i testi sono stati tradotti da Gaetano Cipolla, Joseph Tusiani e Cosma Siani). Efficace e significativa è poi la selezione delle opere degli autori ottocenteschi e primonovecenteschi, una scelta molto attenta anche alla storia della canzone napoletana, alla risoluzione di tanti testi poetici in canzoni famose: ben tratteggiata risulta pertanto l'interessante figura di Raffaele Sacco, l'autore della bellissima *Te voglio bene assaie*, che fu anche un ottico famoso. Significativo è poi il rilievo attribuito all'opera di Roberto Bracco ed anche a quella poco ricordata di Giovanni Capurro, poi a Rocco Galdieri, poeta malinconico ed originalissimo, di grande statura. Buona è la scelta dei lavori di Salvatore Di Giacomo (pur se forse manca *Arillo*) e buona è pure la difficile e coraggiosa opera di traduzione di Michael Palma. A questo proposito un esperimento si-

gnificativo può essere quello di rileggere *Pianefforte 'e notte* in napoletano ed in inglese: rileggendolo in inglese si ha l'impressione di leggere qualcosa di Kerouac, che era, come Di Giacomo, un gran cantore della notte e dei cieli notturni. E ciò va detto anche per dare una misura del fascino avventuroso di ogni traduzione poetica. Si deve inoltre aggiungere che Palma ha avuto un gran coraggio nell'affrontare traduzioni come quella di *Na tavernella*, sicuramente fra i capolavori di Di Giacomo. Ottima è la scelta delle opere di Ferdinando Russo, molto efficace nel darci una misura della varietà dei temi e dei toni della poesia di questo grandissimo autore, non inferiore nemmeno a Di Giacomo pur se da lui diverso. Buona è anche la traduzione di Perricone ma – per un altro sondaggio – si veda quanto è difficile tradurre un verso difficile come «'a sbentura mm'ha fatto 'o core tuosto» (da *'O Luciano d'oro*), che viene reso in inglese con «ill luck hardened my heart».

Proseguendo nella rassegna devo dire che manca qualcosa per ciò che riguarda Libero Bovio, autore di tante canzoni famose ma anche poeta intenso e delicato. Un discorso a parte merita il grande Raffaele Viviani, autore la cui eccezionale vivacità è così profondamente connessa alla scena ed al mondo popolare da rendere veramente ardua la traduzione delle sue opere, almeno per ciò che riguarda testi come *Bammenella*; tuttavia è da apprezzare la versione che Justin Vitiello dà di composizioni come *Gnastillo* e *'O puverello*.

E veniamo ad uno dei settori più significativi dell'opera, vale a dire quello dedicato alla poesia contemporanea, che ci fa riscoprire nomi come quelli di Tommaso Pignatelli (è lo pseudonimo di un napoletano veramente illustre, che oggi riveste la più alta carica dello Stato), Achille Serrao, Michele Sovente, Salvatore Di Natale, Michele Bàino, scrittori dotati tutti di una loro autonoma e spiccata personalità, eppure a loro modo eredi della tradizione del passato, del suo spirito più che delle sue forme ed al tempo stesso innovatori di essa (i testi sono stati tradotti da Luigi Bonaffini). Ad esempio gli scenari a forte rilievo di Pignatelli, le sue riflessioni un po' cupe hanno qualcosa di grandioso e di antico, non a caso una sua composizione è dedicata al vecchio Shakespeare (*Pur'o vecchjo Sceccospirro*). Ed invece le composizioni di Serrao hanno qualcosa di chiuso, di eremitico, ricordano un po' Zanzotto ed un po' Montale, evocando un piccolo mondo popolato di presenze, oggetti e cose simboliche, ma facendolo con un linguaggio chiuso, aspro (il "duro" dialetto di Cavaiano). E poi vi sono i quadri al tempo stesso raccolti e mossi di Sovente, che talvolta contemplan con contenuto lirismo un mare di mitica bellezza, quello di Miseno e dei Campi Flegrei. Ma il poeta è anche molto attento a cogliere attraverso minimi segni le più profonde inquietudini del cuore; dimodoché, quando tremano le "riggole", le piastrelle della casa, sembra quasi che esse ripetano il movimento del mare, portando

alla luce angosce e presenze dimenticate (*I riggiole* è il titolo di una delle sue migliori composizioni). Un posto di primo piano spetta anche alla poesia di Salvatore Di Natale, ricca di accenti moderni ma dotata di uno spirito meditativo e di una capacità riflessiva che è nella migliore tradizione della poesia napoletana; ben degno di menzione è poi lo sperimentalismo espressionistico di Mariano Bàino, autore di *Onne 'e terra*, che risente di esperienze molto moderne ed innesta sulla radice forte del dialetto frammenti di altri linguaggi. In certo senso si potrebbe anche

dire che molti dei neodialettali rivivono traiettorie e percorsi fondamentali delle moderne esperienze poetiche attraverso il filtro dell'antica matrice dialettale, che li rigenera e protegge dalla dissipazione riservata ai linguaggi seriali.

Come d'altronde bisogna ascrivere a merito di quest'opera pure quello di averci restituito una storia della poesia napoletana molto dinamica ed insolita, pulsante di vita, che in certa misura è anche una storia del dialetto napoletano.

Fulvio Tuccillo

Claudio Costa, *Intorno al linguaggio comico del Belli italiano*; **Manuela MONTEBELLO**, *Varianti lessicali e stilistiche di «Ragazzi di vita» di Pier Paolo Pasolini*, in *Studi linguistici per Luca Serianni*, a cura di **Valeria DELLA VALLE** e **Pietro TRIFONE**, Roma, Salerno, 2007, pp. 37-50 e 571-581.

La *condicio sine qua non* che ha regolato la partecipazione al volume è stata, oltre che, naturalmente, una laurea conseguita con il celebre linguista, cui la miscellanea è dedicata nell'occorrenza dei suoi sessant'anni, almeno una attività di ricerca in corso presso un Ateneo universitario (minimo richiesto un dottorato) o la pubblicazione di un lavoro scientifico. La cronologia seguita per la disposizione dei saggi è unicamente fondata sulla data di laurea di coloro che li hanno redatti: da Giuseppe Patota, attualmente Professore ordinario di Linguistica italiana presso l'Università degli Studi di Siena-Arezzo, a Marco Paciucci, dottorando di ricerca presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Roma "La Sapienza".

Fra i notevoli interventi contenuti, tutti che spaziano negli ambiti più disparati della Linguistica e della Storia della lingua italiana, si segnalano in questa sede quelli di Claudio Costa e di Manuela Montebello, poiché entrambi concernenti "cose romanesche" (sul Belli italiano e sul suo linguaggio, il primo; sulle varianti dialettali di *Ragazzi di vita* la seconda), ma è rammarico di colui che scrive l'aver

dovuto trascurare gli altri saggi, taluni notevolissimi, uno dei quali, quello di Antonella Sattin, *Il diario romano di Cola Colleone (1521-1561): appunti e spigolature*, è un bel contributo allo studio del romanesco in uso nel Cinquecento.

Certo della inconsistenza dell'opinione che vuole Giuseppe Gioachino Belli un grande autore negli oltre duemila sonetti scritti nella lingua di Roma ma, nel contempo, un mediocre artefice allorquando compone poesie in italiano, Claudio Costa individua nel comico il *trait d'union* che lega la poesia dialettale belliana a quella in lingua. Convivendo all'interno dell'esperienza letteraria dell'autore (il quale tra il 1830 e il 1847 scrive oltre 2200 sonetti romaneschi e 384 ne compone in italiano), i due registri espressivi non sono che manifestazione di un unico universo creativo, dove a cambiare è l'oggetto e, ovviamente, il linguaggio (la plebe romana nella poesia dialettale, la satira dei costumi in quella italiana), ma non il "modo" comico cui è dato ricondurli entrambi. Per Costa «la poesia comica italiana è l'ordito cui il poeta intreccia la trama della poesia comica romanesca

a formare l'unico tessuto della sua poesia» (p. 44). Lo studioso ripercorre brevemente la storia di questo intrecciarsi continuo, sino all'abbandono definitivo del vernacolo alla fine degli anni Quaranta e alla ripresa della satira in italiano con alcuni componimenti, fra i quali il sonetto "controrivoluzionario" *Al Signor Giuseppe Mazzini*.

Costa conclude con una ipotesi circa il pregiudizio che vuole il Belli in lingua (che Roberto Vighi ha raccolto integralmente nel 1975 in tre volumi) inferiore a quello dialettale. Se nella letteratura scritta in italiano il comico è visto come un genere secondario, inferiore, il poeta che vi si dedica va incontro ad una sorta di "declassamento". Non lo stesso accade quando si fa uso del dialetto, «cui si pensa invece che il comico si adica per natura» (p. 49). In altre parole, l'inferiorità del Belli italiano deriverebbe proprio da questa dissonanza fra il genere scelto per il proprio esercizio artistico (che pure conta esempi illustri nelle nostre lettere, a partire da Dante) e la lingua adottata; dissonanza che un radicato *locus communis*, invece, non avvertirebbe quando a sposare l'universo comico è il dialetto, che di quello si vuole registro per eccellenza.

Il contributo di Manuela Montebello nasce da uno spoglio integrale dei due dattiloscritti originali del romanzo *Ragazzi di vita*, entrambi conservati presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Nel passaggio dalla prima alla seconda stesura si misura il tentativo, da parte dello scrittore, di ri-

produrre l'andamento di uno stile colloquiale, attraverso l'utilizzo di «termini propri del linguaggio familiare» e la «eliminazione delle voci incongrue a un contesto linguistico popolare» (p. 572). All'interno di questa che è, quindi, una volontà di aderenza mimetica all'universo descritto nel romanzo, i termini colti sono sostituiti da quelli d'uso più quotidiano (es.: *divenire* > *diventare*, *trascorrere* > *passare* ecc.); si assiste alla introduzione di voci sinonimiche connotative dell'area regionale in cui la vicenda è ambientata (geosinonimi come *acchiappare*, che possiede una sfumatura semantica più romanesca di *prendere* o *afferrare*); termini del linguaggio alto o d'uso raro sono progressivamente eliminati. A parte alcune eccezioni, insomma, definite «varianti in controtendenza» (p. 573), il passaggio di stesura è in buona parte slittamento verso il colloquiale, graduale dialettizzazione e gergalizzazione del romanzo.

Alle pressioni dell'editore Garzanti andranno ricondotte, invece, l'attenuazione e la soppressione del turpiloquio, sostituito (in particolare nel caso della parola *cazzo*) ora da una terminologia meno forte e di carattere eufemistico, ora dai puntini di sospensione.

Ben rilevati dalla studiosa anche altri tratti – come l'introduzione di forme alterate (es.: *canzone* > *canzonetta*) o la caduta di talune suffissate (*borsetta* > *borsa*) –, su cui non ci si sofferma. Un posto di riguardo spetta al discorso indiretto libero, che nella revisione del romanzo «risponde all'e-

sigenza di far sconfinare la parola dei personaggi oltre gli argini della parte dialogica» (p. 578). L'ambito rappresentato da esso è anche opportunità, per l'autore, «di far emergere il punto di vista dei personaggi e a volte diventa il luogo ideale per presentare il sistema di valori dei *pischelli* e le loro considerazioni generali sulla vita» (p. 579).

Alla fine della sua indagine, Manuela Montebello conclude però

che il processo di revisione messo in atto da Pasolini, per quanto individuabile, non risulta sempre sistematico e, in altre parole, non segue una *regola fissa*: lo scrittore modifica sì la lingua imponendo uno scarto verso la colloquialità, ma poi «si abbandona a soluzioni diverse suggerite da un suo gusto più che da intenti programmatici» (p. 581).

Gabriele Scalessa

Libri ricevuti

A CURA DI LAURA BIANCINI

TAVO BURAT, *Ciri vacior (Bird watching). Haiku e d'autr an piemonteis*, Tradussion ëd l'autor. Achit ëd Censin Pich. Illustrassion ëd Nestore Pozzo, Ivreja, «La Slòira», 2007.

Un duetto d'autore: *haiku* in piemontese in onore della fauna alata e tre graziose illustrazioni; la prima, raffigurante un suggestivo bosco, affianca la *Dedicatoria*, che è poi in realtà una vero e proprio programma poetico:

Alle fate e ai gufi
agli occhi che vedono nel buio
del bosco stregato.

Seguono *haiku* di argomento golosamente commestibile e infine chiude una poesia tradizionale *La lum dël chinché (Il lume della lucerna)* l'ennesima dimostrazione della malleabilità del dialetto piemontese.

Torino & Roma poeti e autori "periferici", a cura di Achille Serrao, Roma, Cofine srl, 2006.

Come si legge nella quarta di copertina, occasione per la compilazione di questo volume è stata la manifestazione "Torino capitale mondiale del libro con Roma". In questo "gemellaggio" non poteva ovviamente mancare come argomento di dibattito la valorizzazione e il mantenimento della memoria della cultura popolare e a due forme espressive da essa privilegiate: la canzone e la poesia oggetto delle analisi dei saggi contenuti nel volume, seppure limitatamente all'ambito dialettale piemontese e romano.

Si va dunque dal canzoniere di Ignazio Isler, alle canzoni popolari piemontesi raccolte da Angelo Brofferio; da una breve storia della canzone romana fino a Romolo Balzani a Vittorio Alfieri in insolita veste dialettale, e ancora da Filippo Tartufari che tratta il delicato e sempre attuale tema della guerra in dialetto romanesco a Luigi Olivero, poeta piemontese a Roma, a Vincenzo Luciani che divide la sua musa come la sua vita tra Roma e Torino.

Interessante infine l'articolo dedicato a Mario Lattes, singolare e poliedrica figura della cultura italiana, anch'egli diviso tra Roma e Torino.

MARIA TERESA LANZA, *Il ballo delle ingrato*, a cura di Carla Chiummo e Camilla Miglio, Roma, Bulzoni editore, 2006.

Raccolti dalle curatrici in occasione di un importante compleanno di Maria Teresa Lanza, i saggi sono rivelatori degli ampi interessi culturali di questa studiosa e delle «sue raffinate letture della tradizione poetica italiana ed europea». E gli argomenti sono i più variati: Belli, frequentazione antica per la Lanza, presente in più saggi in una dinamica dimensione europea, e Petrarca, sono i protagonisti della prima parte. Nella seconda gli interessi spaziano attraverso le «forme del riso e della follia nella tradizione occidentale a partire dalla Bibbia» fino al romanzo alla letteratura teatrale alla trattatistica o alla novellistica. Una raccolta originale e curiosa che raccoglie anche qualche inedito.

Spogli

CLAUDIO COSTA, *Intorno al linguaggio comico del Belli Italiano in Studi linguistici per Luca Serianni* a cura di Valeria Della Valle e Pietro Trifone, Roma, Salerno Editrice, 2007, p. 37–50.

Una accurata analisi parallela della produzione romane e della produzione in lingua del poeta romano che si ripropone di dimostrare che la convinzione critica che il Belli in lingua sia inferiore al Belli dialettale è soltanto frutto di un pregiudizio, di una specie di incapacità di chi legge ad armonizzare le due produzioni. Soltanto una «rivalutazione del Belli italiano» conclude infatti l'autore, potrebbe «rendere più comprensibile il poeta nel suo complesso e più unitaria la sua interpretazione critica».

Claudio GIOVARNARDI, *Lingua e dialetto a Roma all'inizio del terzo millennio*, in «Parolechiave» nuova serie di «Problemi del socialismo», 36 (2006), p.143–162.

L'autore ribadisce la riaffermazione dei dialetti in Italia nonostante la condanna decretata in merito dai linguisti negli anni Settanta del secolo scorso. In particolare l'attenzione è rivolta al dialetto di Roma, del quale, dopo un rapido ma esauriente panorama storico, sono evidenziate le ultime trasformazioni, segno anch'esse di una sicura vitalità.

Claudio GIOVARNARDI, *Mauro Marè: il "noeta" di Roma in Dialetto, memoria e fantasia*, a cura di Gianna Mercato, Atti del convegno Sappada/Plodn (Belluno), 28 giugno–2 luglio 2006, Padova, Unipress, 2007 (Quaderni di dialettologia, 12).

Un'analisi tecnica profonda e competente della lingua di Mauro Marè, che Giovanardi definisce «un *unicum* nel panorama della versificazione romanesca e non solo».

La relazione nell'ambito del convegno coglie l'occasione per ribadire il valore di un poeta come Maré, oggetto di attenzione da parte di numerosi e importanti critici, la cui fama però non «ha di fatto varcato gli stretti confini dei pochi frequentatori della poesia romanesca, suscitando peraltro anche accese polemiche al loro interno».

PIETRO GIBELLINI, *Microfono in versi. Le voci parlanti nei sonetti romaneschi del Belli*. In *L'oralità nella scrittura. Modalità di rappresentazione della parola orale nel testo scritto*, a cura di Maria Teresa Biason, «Annali di Ca' Foscari» XLV (2006), pp. 155–171. Numero monografico.

Un'analisi assai ampia tesa a dimostrare come la poesia belliana trovi la sua autentica realizzazione nella parola detta, quasi prioritariamente rispetto alla lettura intima. Ne è chiara dimostrazione non soltanto il fatto che il suo stesso autore amava leggere i suoi sonetti in romanesco, ma anche la grande quantità di invenzioni di scrittura che richiedono inequivocabilmente una dimensione orale. Anche un'opera teatrale trova la sua completa realizzazione quando diventa parola agita sulla scena, ma nulla toglie ad essa profondità e suggestioni emergenti nell'intimità della lettura, situazione ancor più possibile quando si tratta di poesia.

PIETRO GIBELLINI, *Sul teatro romanesco, in prosa e in versi*. In *Lingua e lingue nel teatro italiano*, a cura di Paolo Puppa. Atti del convegno internazionale Fondazione Cini-Università Ca' Foscari, Venezia 2006, Roma, Bulzoni, 2007, p. 191–209.

Un panorama, per quanto consente la misura di un saggio, del teatro romano in dialetto: dapprima soltanto poche battute – seppure significative dal punto di vista linguistico – pronunciate da personaggi secondari – seppure spesso risolutivi ai fini dell'intreccio – fino ai testi teatrali interamente scritti nell'idioma di Roma, per approdare poi a Giuseppe Carletti e al suo poema *L'Incendio di Tordinona* (recentemente ripubblicato a cura di Nicola Di Nino) e a Giuseppe Gioachino Belli e ai suoi sonetti, opere che solo apparentemente nulla hanno a che vedere con il teatro; in realtà entrambi gli autori non solo descrivono ambienti e vicende di quel mondo ricco di suggestioni, ma spesso ne carpiscono con molta sapienza ed efficacia anche il linguaggio.

E inoltre

CARO PAVESE tuo Muscetta, Introduzione di Giulio Ferroni, Note di Enzo Frustaci, Catania, Il Girasole edizioni, 2007.

Che dire della corrispondenza tra due personaggi come Carlo Muscetta e Cesare Pavese tra il febbraio 1941 e il dicembre 1942? Che bisogna leggerla. Si tratta di

brevi missive, apparentemente forse null'altro che comunicazioni di servizio che si rivelano però importanti per capire quanto una pur giovane casa editrice poteva ben gettare le basi per un futuro promettente avendo in redazione tali redattori.

Il volume si giova della bella introduzione di Giulio Ferroni e delle utili e chiarificatrici note di Enzo Frustaci.

MARIO VERDONE, *Girandola romana*, Roma, Edilazio, 2007 (Gli smeraldi, 4).

Il volume raccoglie, suddivisi per argomento, articoli e saggi apparsi negli ultimi venti anni e tutti hanno per oggetto Roma, la sua cultura, il suo cinema. Con stile lieve e piacevole l'autore ci conduce attraverso i suoi ricordi, con affabile e squisita cortesia come un perfetto padrone di casa facendoci incontrare ora Belli, ora Federico Tozzi, o Mino Maccari raccontandoci di Calderon de la Barca e dell'anno santo del 1650, e poi ancora dei futuristi, di Petrolini fino ad alcune memorabili rappresentazioni al Teatro dell'Opera di Roma ... e tanto altro ancora.

Intorno a Villa Sciarra. I salotti internazionali sul Gianicolo tra Ottocento e Novecento a cura di Carla Benocci, Paolo Chiarini, Giuliana Todini, in «Studi germanici» XLIV (2006), 2 (Nuova Serie). Numero monografico.

Il volume raccoglie le relazioni del convegno organizzato dall'Istituto italiano di studi germanici, nella sua sede, nei giorni 3-5 marzo 2005, in collaborazione con L'American Academy in Rome e l'Institutum Romanum Finlandiae. Il vivace e raffinato ambiente degli stranieri a Roma, in questo caso nel limitato spazio del Gianicolo rivive nelle pagine di questo prezioso volume. In quelle ville prestigiose, su uno dei più suggestivi colli di Roma, altrettanto prestigiosi personaggi vivevano e si incontravano: le arti, la letteratura, l'archeologia, la cultura in genere vivono in quegli ambienti una gloriosa stagione di produzione e di confronto.

Il volume è corredato da un ampio apparato iconografico che seppure in bianco e nero completa egregiamente il quadro di quei luoghi e di quei personaggi, dei loro interessi e delle loro attività.



Finito di stampare nel mese di luglio del 2008
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/m², Interno: *Usonano avorio Tussor* 80 g/m²; ALLESTIMENTO: Legatura a filo di refe / broccatura

Stampa realizzata in collaborazione con la Finsol S.r.l. su tecnologia Canon Image Press

