



anno XIX

numero 1-3

gennaio-dicembre 2021

il formichiere

The logo consists of a stylized black silhouette of an ant, facing right, positioned above the text 'il formichiere' in a lowercase, sans-serif font.

*il 996*

I contributi e le recensioni sono pubblicati sotto licenza CC BY-ND. L'Editore, volendo favorire l'innovazione e la libera diffusione dei prodotti intellettuali, autorizza la riproduzione, effettuata con qualsiasi mezzo, di questa pubblicazione, a condizione che vengano accettati la regola di reciprocità o il copyleft e che venga citata la fonte.

**Direttore**  
Marcello Teodonio

**Direttore responsabile**  
Franco Onorati

Giulio Vaccaro (caporedattore)  
Davide Pettinicchio (segretario di redazione)

**Comitato di redazione**  
Fabrizio Bartucca, Laura Biancini, Sabino Caronia, Claudio Costa, Elio Di Michele, Franco Onorati, Eugenio Ragni, Alda Spotti  
Autorizzazione del Tribunale di Roma, n. 178/2003 del 18/04/2003

**Direzione e Redazione**  
Piazza Cavalieri di Malta 2 – 00153 Roma  
tel. 06 5743442  
www.centrostudibelli.it

*I contributi della rivista sono soggetti a peer review.  
Tutti gli articoli destinati alla rivista vanno inviati esclusivamente agli indirizzi mail:*

davide.pettinicchio@gmail.com  
giulio.vaccaro@isem.cnr.it

*Non saranno presi in considerazione materiali inviati a indirizzi differenti.*

**Abbonamenti:**  
**Ordinario: € 60,00**  
**Studenti: € 50,00**  
**Sostenitore: € 80,00**  
**Esteri (Paesi UE e Svizzera): € 90,00**

**Numeri arretrati: € 35,00 a numero (se disponibili)**

I fascicoli non pervenuti devono essere reclamati esclusivamente entro 30 giorni dal ricevimento del fascicolo successivo. Decorso tale termine, si spediscono solo contro rimessa dell'importo.

**Modalità di pagamento:**  
Versamento dell'importo sul c/c postale n. 99614000 o accreditato su IBAN: IT42 P053 8705 0060 0003 5185 194 BIC: BPMOIT22XXX (BPER Banca, Largo Arenula 32, 00186, Roma), entrambi intestati a "Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli", specificando nome e indirizzo dell'abbonato.

© 2021  
Il Formichiere  
via Ippolito Nievo, 20  
06034 Foligno (Pg)  
www.ilformichiere.it  
info@ilformichiere.it  
redazione@ilformichiere.it

ISBN 979 12 80732 16 3

anno XIX, numero 1-3, gennaio-dicembre 2021  
ISSN 1826-8234

SOMMARIO

|   |     |
|---|-----|
| <i>Staremo in cianche quanno scotta er zole</i><br>di MARCELLO TEODONIO .....   | 5   |
| <i>«Ora senta questa, che è bernesca o bernettesca davvero»</i><br>Spunti narrativi e teatrali nella lettera del Belli<br>a Gaetano Bernetti (3 ottobre 1816)<br>di MASSIMILIANO MANCINI..... | 13  |
| <i>La festa de San Nabborre</i><br>di EMANUELE COGLITORE .....  | 31  |
| <i>Ma là fratello, come caschi, caschi</i><br>L'inferno belliano secondo Piero Camporesi<br>con una presentazione di ELIO DI MICHELE....  | 43  |
| <i>Carlo Porta duecento anni dopo</i><br><i>(con Belli in controluce)</i><br>di PIETRO GIBELLINI.....   | 57  |
| <i>Il dialetto delle Novelle, favole e leggende<br/>romanesche di Giggi Zanazzo</i><br>di ALESSIA GIANNELLI.....  | 67  |
| <i>Dante ne Li Romani in Russia di Elia Marcelli</i><br>di CLAUDIA LASORSA SIEDINA .....  | 93  |
| <i>Chiacchiere da bar nella capitale</i><br>di PAOLO SQUILLACIOTI.....  | 103 |
| <i>«Come camminata su un sentiero linguistico-<br/>fonico in via di sparizione»</i><br>La poesia dialettale di Giovanni Orelli<br>(1928-2016)<br>di DARIO PASERO.....                         | 113 |

|   |     |
|---|-----|
| <i>«Te spetti magher, òm ch'a la fenestra»</i><br>Ricordando Franco Loi lungo le strade della<br>(sua) poesia<br>di ALBERTO SISTI .....   | 123 |
| <i>Li sonetti de Shakespeare</i><br>Intervista a Luigi Giuliani<br>di FRANCO ONORATI .....  | 149 |
| <i>Ciao Berta, belliana della prima ora</i><br>Ricordo di Berta Ascoli<br>di FRANCO ONORATI .....   | 157 |
| <i>«E seguito er cammino cor destino in saccoccia».</i><br><i>Trilussa libro per libro</i><br>Note di lettura<br>di PAOLO D'ACHILLE ..... | 159 |
| Cronache<br>di FRANCO ONORATI .....   | 167 |
| Recensioni  |     |
| Luigi GIULIANI, <i>Li sonetti de Shakespeare</i><br>di RICCARDO DURANTI .....   | 179 |
| La mannaja, il bisturi e il cesello: uno scambio<br>di vedute su <i>Li sonetti de Shakespeare</i><br>di LUIGI GIULIANI .....              | 184 |
| Carlo PORTA, <i>L'Inferno di Dante riscritto in milanese</i><br>di FRANCO ONORATI .....   | 187 |
| Libri ricevuti  |     |
| a cura di LAURA BIANCINI .....  | 193 |

## *Staremo in cianche quanno scotta er zole*

DI MARCELLO TEODONIO

E ancora una volta, e sempre, è Belli a venirci in soccorso in questo momento così obiettivamente difficile e “fastidioso”, fatto di sospetti e di preoccupazioni, per sé e per gli altri. Davvero «non t’imbatti in due individui che non ti lascino nelle orecchie in passando qualche parola di sventura», come scrive Belli il 9 settembre 1837, nel pieno dell’epidemia di colera. E se indubbiamente è vero che oggi la scienza medica sta affrontando l’attuale pandemia con molti più strumenti del passato, è altrettanto vero che alla fine il comportamento degli esseri umani – in casi come questo che ci sta travolgendo da quasi due anni – rimane davvero molto simile nel tempo, fatto come è di ansia, di sospetti, di speranze.

Eppure *ecchisce cquà: ggnente pavura*, che tanto il sole presto tornerà a scottare. Ed eccoci qua a riprendere il filo del discorso, in realtà mai interrotto, con i nostri interessi, i nostri progetti, i nostri studi, le nostre frequentazioni, giacché in momenti come quelli che stiamo vivendo peraltro sono proprio questi interessi e progetti che ci aiutano a resistere alla tentazione del lasciarci andare allo sconforto e alla disillusione.

Questo che è finito è stato il diciannovesimo anno di vita della nostra rivista. Una rivista che vuole sempre fornire approfondimenti e spunti di riflessione, aperta ai contributi di studiosi di varia estrazione ed età, uniti dalla medesima convinzione: solo un atteggiamento attento e severo di dialogo e apertura può salvarci dalla stupidità e dalla banalità. E può restituirci la complessità del mondo che ci circonda. E il fatto

che poi, ovviamente, il nostro ambito di ricerca sia quello dei dialetti (e cioè della lingua della Verità, per dirla con Belli), non cambia il senso fondamentale che è e rimane quello della ricerca e della scoperta.

In questa direzione si stanno muovendo gli attuali “responsabili” della rivista, Davide Pettinicchio, segretario di redazione, e Giulio Vaccaro, caporedattore, sempre alla ricerca di contributi e idee, e sempre scrupolosissimi nella revisione degli scritti che ci arrivano dagli amici e dagli studiosi (scritti da quest’anno sistematicamente sottoposti alla *peer review*). E d’altra parte è questa una consuetudine della rivista, visto che questi due ruoli erano svolti da due veri “maestri”, Lucia Maresca ed Eugenio Ragni...

Ora però preliminarmente le cose da affrontare sono due. La prima riguarda la rivista del 2021, la seconda la rivista degli anni futuri.

Rivista di quest’anno: diversamente dal solito (siamo sempre usciti con tre numeri l’anno), stavolta la situazione di obiettiva difficoltà che abbiamo attraversato ci ha costretto a realizzare un numero unico.

La seconda questione è una grande novità: dal prossimo numero la rivista uscirà online, e sarà consultabile gratuitamente attraverso un link che si troverà nel nostro sito (<http://www.centrostudibelli.it>). Ovviamente questo nuovo modo di comunicare non cambierà in alcuna maniera la qualità e la serietà della rivista, che continuerà a cercare di essere quello che sempre è stata: il punto di riferimento per gli studi sul romanesco, con quella sintesi tra passione e impegno, attenzione e rigore, nel proporre i nostri contributi e le nostre proposte culturali.

\*\*\*

2021 dunque, anno di anniversari importanti (questa storia degli anniversari è un po’ curiosa: ma c’è bisogno di un anniversario per ricordare Dante? E poi, a ben pensarci, ogni anno ci sono per forza ricorrenze importanti...) – come il bicentenario della morte di Carlo Porta, e il centocinquantenario della nascita di Trilussa –, il più rilevante dei quali (peraltro molto approfondito con varie iniziative, convegni, letture, corsi) è il settecentesimo della morte di Dante.

A Dante nei suoi rapporti con Roma (e in particolare sulla frequentazione che con lui ebbe Belli) abbiamo dedicato un convegno di studi (2 e 3 dicembre); a Trilussa un convegno di studi (5 ottobre, sugli archivi; 26 ottobre, su tutta la personalità di Carlo Alberto Salustri) e un libro: *«E seguito er cammino cor destino in sacco»*. *Trilussa libro per libro*, curato dal massimo esperto di Trilussa, il nostro Claudio Costa. Il volume analizza appunto l’intera produzione del poeta, con

contributi affidati a studiosi di varia età e specializzazione. Da queste due iniziative (convegno e libro) è venuta fuori una immagine approfondita della sua scrittura con molte novità critiche.

I primi tre contributi di questo numero della nostra rivista riguardano il nostro grande Belli. Il primo è uno studio di Massimiliano Mancini su un testo belliano davvero singolare: la lettera a Giuseppe Bernetti del 3 ottobre 1816. Ci troviamo di fronte a un Belli giovane (25 anni), appena sposato, appena entrato stabilmente nel mondo del lavoro, e già dentro a quella serie di contraddizioni che poi lo accompagneranno per tutta l'esistenza, pubblica e privata, di uomo e di scrittore: la ricerca di una collocazione autonoma e originale nel mondo, un rapporto conflittuale (sempre sospeso tra accettazione e contestazione) con i valori dominanti del mondo che lo circonda. Quella che sta intorno e dentro la lettera è una storia davvero sorprendente, che Mancini ricostruisce, guidato anche, come afferma, dalla recente edizione delle lettere di Belli (Giuseppe Gioachino Belli, *Epistolario (1814-1837)*, Macerata, Quodlibet, 2019), curata da Davide Pettinicchio. E mi piace proprio sottolineare questo bellissimo passaggio di testimone generazionale: Mancini è stato il maestro di Pettinicchio, e ora fa riferimento al proprio allievo nel testo che scrive. L'analisi parte dal contesto in cui si colloca la lettera, caratterizzata da un Belli che vive in «una pressante esigenza di autodefinizione», tesa, in prima istanza, a «dare una risposta al vissuto di totale sradicamento di chi, smarrite le certezze garantite da una condizione socio-economica privilegiata e dall'inserimento in un contesto familiare ordinario, si è trovato all'improvviso gettato nel mondo» (così Pettinicchio nel volume delle lettere, come ricorda Mancini). L'evento che si ripercorre nella lettera è ricostruito con grande vivacità da Mancini e ci porta dentro alcune vicende sorprendenti vissute da Belli con grande partecipazione, e anche con un tono che oscilla tra dramma e farsa. Un testo davvero particolare, insomma, su cui l'analisi di Mancini si fa puntuale e originale, sospesa tra ricostruzione rigorosamente storica e accertata e considerazioni critiche che collocano la lettera nell'ambito che le compete, quello di una scrittura aperta, indefinibile, tra documento autentico e testo letterario, in cui peraltro, proprio alla fine, si affaccia, già a questa data così alta, il dialetto a suggellare, e forse chiudere, la questione: «Da quel giorno impoi è stato sempre bene, si fece crescere i baffi, spacciò patenti di cavalleria, e con sproni, e con frustini, e con cavalli fece restar me come un minchione, che non potei trattenermi dal dire evviva li matti!».

Il secondo saggio su Belli riguarda la festa di san Naborre, sulla quale il nostro poeta scrive un sonetto che secondo Emanuele Cogliatore presenta un'importante quantità di "rebus" relativi a quali fossero i protagonisti di quella cerimonia, a dove si possa essere svolta, alla domanda se la vicenda lumeggiata nel sonetto potesse in qualche modo stare in relazione con Belli. Si tratta insomma di uno studio che, come sempre accade per Belli, parte da una questione minima per poi arrivare a riflessioni importanti che riguardano la visione della vita e dei suoi protagonisti.

Il terzo saggio belliano è una riproposta che Elio Di Michele presenta di uno scritto del grande critico Piero Camporesi, il quale, «in uno dei suoi testi più acuti e originali», *La casa dell'eternità* (1987), trattando la questione «di come nella storia della cultura e della letteratura sia stato affrontato il tema dell'Aldilà, inserisce alcuni spunti di Belli di grandissima e originale intelligenza, dimostrando, anche in questo caso, una totale padronanza dei testi letterari, anche quelli sui quali non si è poi esercitato in altre sedi, come appunto i sonetti di Belli, dei quali coglie la profondità e la collocazione assolutamente originale rispetto alle altre pagine della letteratura italiana». Ancora una volta dunque i testi di Belli, sottoposti alle analisi di non belliani, e dunque letti nella loro assoluta integrità senza pregiudizi, mostrano l'impressionante articolazione della cultura e delle intuizioni di Belli. Camporesi ci accompagna lungo i sentieri di una lettura davvero ampia, aperta alle suggestioni e alle interazioni culturali più varie, per arrivare a una riflessione folgorante sulla profondità della rappresentazione dell'aldilà di Belli, quella «gola de la morte», «la bocca del mostro divoratore, il gran serpente o dragone dalle fauci spalancate, il cocodrillo-Leviatano, l'Orcus, il "divoratore insaziabile di tutte le cose" (Vangelo apocrifo di Nicodemo), la tomba che inghiottisce la carne, il peristaltico sarcofago che, simile a un ventre insaziabile, ingerisce, chilifica, digerisce, smaltisce».

Dopo questi primi tre saggi belliani, la rivista presenta approfondimenti e spunti di autori e momenti della storia della cultura italiana legati tra loro dalla sintonia con gli aspetti della cultura di Belli, e cioè la scelta della scrittura in dialetto.

Il primo è un bellissimo contributo che il nostro Pietro Gibellini dedica a Carlo Porta, o meglio a un confronto tra Porta e Belli, a partire dalla constatazione della fondamentale funzione che appunto le poesie del milanese ebbero nel far maturare a Belli l'idea del «monumento» da costruire nella lingua «guasta e corrotta» della plebe romana. Il sag-

gio ripercorre anzitutto la storia della fortuna critica dei due grandi poeti, constatando come a Belli sia toccata appunto una fortuna critica molto più ampia e complessa per quantità rispetto a quella del Milanese. Ma la causa principale di questa diversità, afferma Gibellini, «è forse un'altra: il crescente riconoscimento che se Porta è indubbiamente un grande poeta, Belli è un colosso. Nella poesia di Porta c'è Milano con un preciso colore storico; nei sonetti di Belli non c'è solo il "monumento" della plebe di Roma, ma un mondo universale ed eterno». Poi il critico ci accompagna in una analisi puntuale delle convergenze e delle divergenze (stilistiche, ideologiche, politiche, della fortuna) fra i due, a partire dal dato fondamentale che li unisce: l'adesione e la fedeltà al dialetto come lingua della verità.

Dopo l'affondo su Porta nelle sue evidenti sintonie e divergenze con Belli, segue un corposo studio linguistico di Alessia Giannelli sul dialetto di un autentico punto fermo della storia della cultura romana e romanesca: *Novelle, favole e leggende romanesche* di Giggi Zanazzo. L'analisi mette in luce come in questa corposa opera siano testimoniate «le innovazioni del dialetto della Capitale nella fase postunitaria», con «indizi che ci aiutano in alcuni casi a ridefinire la loro cronologia nonché a inquadrare meglio le loro manifestazioni». Dunque Zanazzo non è un epigono o imitatore di Belli (come pure è stato detto) ma propone «un margine di discostamento dai dettami linguistici belliani ed è proprio in questo spazio di divergenza che si concentrano alcune importanti riflessioni sulla valenza delle sue opere nel campo degli studi sul romanesco di fine Ottocento». Il saggio dunque, con l'analisi di quindici fenomeni linguistici, mette in luce come in Zanazzo siano testimoniate innovazioni del dialetto di Roma nella fase postunitaria, testimonianze «che ci aiutano in alcuni casi a ridefinire la loro cronologia nonché a inquadrare meglio le loro manifestazioni».

L'articolo di Paolo Squillacioti (il critico cui dobbiamo la più recente edizione integrale delle opere di Sciascia) ci conduce quindi, in maniera apparentemente leggera e vagante, in un contesto storico preciso, «all'inizio di novembre del 1957», quando «il maestro elementare Leonardo Sciascia lasciò Racalmuto, dove sino a quel momento aveva vissuto e insegnato, per usufruire di un comando presso il Ministero della Pubblica Istruzione», a Roma. Di questa permanenza, Squillacioti ricorda un contributo dello scrittore pubblicato sul quotidiano «L'Ora» il 21-22 novembre 1957, «una sorta di elzeviro» dal «titolo misterioso», *Cronaca di un amore*, scritta in un curioso stile mistilingue, italiano (il racconto) e romanesco (le battute degli avventori del bar), in quella che è, af-

ferma Squillaciotti, «la prima, e che io sappia, unica» scrittura in cui Sciascia utilizza e riproduce il «parlato romanesco». Si narra una vicenda comica, ma anche drammatica, che davvero ci porta in un mondo di grandissimi protagonisti di quegli anni, Rossellini e Bergman, ma anche Anna Magnani, e poi Vittorini, La Cava, Calvino, Pasolini...

Dario Pasero ci conduce poi all'incontro con la poesia di dialettale di Giovanni Orelli (1928-2016), poeta della valle di Bedretto, nel distretto della Leventina, nel Ticino occidentale. La valle «confina, unico distretto dell'intero Cantone, con tre stati differenti: il Piemonte (val Formazza, provincia del Verbano), e quindi l'Italia, ed i Cantoni del Vallese (ad ovest) e di Uri (a nord)». Il suo dialetto, dunque, appartiene al ramo occidentale delle parlate lombarde, oltre a presentare «influssi vallesani e dello *Schwyzerdütsch* del Canton Uri». Davvero un pezzo di quella Italia delle mille Italie. E ha proprio ragione Pasero quando ricorda che vale la pena incontrare «non solo un poeta "squisito" ed insieme quotidiano, ma anche un frammento di quella letteratura – a torto poco nota – che è quella della Svizzera italiana, sia nel suo aspetto in lingua che in quello in dialetto, come parte non secondaria di quella italiana e di quella lombarda».

Alberto Sisti rende poi omaggio al grande poeta Franco Loi, da poco scomparso (4 gennaio 2021), con una ricostruzione davvero acuta e ricca di spunti di quel mondo poetico e di quella scrittura. La poesia per Franco Loi «evoca, riflette, svela», come scrive Sisti. Il quale poi riporta le efficacissime parole del poeta: «La parola della poesia non è mezzo [...]. Fosse solo mezzo non darebbe emozione. Il fare del poeta ripropone la cosa, col suo sapore». E poi: «La poesia mostra attraverso l'ordine delle parole un nuovo ordine del mondo – immette l'ascoltatore in un rinnovato ordine di emozioni, di relazioni, di immagini». Dove si constata una profonda sintonia con Pirandello che nella *Prefazione a Sei personaggi in cerca d'autore* (e sempre a proposito di anniversari, il 2021 è il centenario della prima rappresentazione della "commedia da fare" al teatro Valle) scrive: «La nascita d'una creatura della fantasia umana è il passo per la soglia tra il nulla e l'eternità», una delle definizioni più intense e folgoranti della funzione dell'arte e della letteratura. La poesia di Loi «ha per sua natura la capacità di cogliere l'intima essenza delle cose, senza però fissarla univocamente»: quindi «permette di creare un nuovo ordine del mondo, di ritornare ad Adamo (come per Pascoli), che dà il nome alle cose e dice biblicamente la loro essenza». Ma in questa operazione la parola della poesia svela e si sostanzia al tempo stesso «anche sulle "cose antiche"»,

proprio come accade nel Leopardi del *Discorso di un italiano attorno alla poesia romantica*: «la poesia si nutre in maniera decisiva della memoria e del vago che essa suscita». Su queste premesse si muove l'analisi di Sisti, che dunque colloca l'esperienza e la scrittura di Loi dentro le coordinate dei poeti “neodialettali” e la loro scrittura rigorosa.

Con il contributo di Claudia Lasorsa Siedina torniamo a Roma, alla poesia e alla personalità di un poeta in dialetto romanesco dell'ultimo Novecento, Elia Marcelli, autore del poema in ottave *Li Romani in Russia*. Lasorsa Siedina ha dedicato al poeta, e al suo poema, molti acuti lavori. Stavolta, prendendo l'occasione del centenario dantesco, affrontando proprio il tema della presenza di Dante nel poema. La ricognizione che fa la studiosa entra proprio nel dettato di Marcelli per svelarne questa ulteriore presenza, a partire dalla convinzione che «il poema storico epico *Li Romani in Russia* è certamente un grande capolavoro della letteratura italiana, una pagina illuminante della storia non solo italiana ed europea del Novecento, ma anche di quella universale: un controcanto antinomico alla *Commedia* dantesca, in cui il “trasumanar” si trasforma in inumano, come inumana è la guerra».

La rivista si completa poi con una serie di contributi di servizio e di commenti.

A Franco Onorati si deve anzitutto una intervista a Luigi Giuliani che ha “tradotto” (ecco, di nuovo la complicazione... Tradotto? O riscritto? O voltato? O travestito? O trasferito?) in romanesco i sonetti di Shakespeare, operazione davvero coraggiosa e originale compiuta con una chiarezza di intenti esemplare: «Be’, alla domanda sul perché di questa traduzione si potrebbe contrapporre la domanda che posero un giorno a Ungaretti: “Perché tradurre?”, alla quale il poeta rispose: “Per fare opera originale di poesia”». Un'operazione dunque molto originale che Giuliani compie con una chiarissima intenzione: «Le mie versioni, che non vogliono essere ricreazioni, cercano di non allontanarsi dal senso dell'originale, non sono delle parodie, ma sono frutto di uno sguardo “dal basso” sui sonetti shakespeariani, di cui riflettono la serietà, la colloquialità, il tono elegiaco o sublime, o anche l'oscenità, a seconda dei casi».

C'è poi il contributo, davvero ricco e importante, di Paolo D'Achille sul nostro libro dell'anno, dedicato – come detto – a Trilussa, un libro che lo studioso analizza con grande intelligenza e scrupolo critico, rilevando come «segna certamente una tappa di rilievo nella storia degli studi trilussiani, sul piano critico, ma anche su quello documentario perché, oltre a proporre un'ampia antologia di poesie di Trilussa, ade-

guatamente commentate, presenta anche documenti inediti o comunque di non facile reperibilità (alcune brevi lettere, articoli di giornali coevi, ecc.)».

Per chiudere questo editoriale, l'ultima citazione va a *Ciao Berta*, di Onorati, il quale, facendosi interprete della volontà e della memoria di noi tutti, firma un commosso e affettuoso saluto a Berta Ascoli, la moglie di Muzio Mazzocchi Alemanni, che quest'anno ci ha lasciato. Una donna formidabile, che univa forte personalità e grandissima umanità, irresistibile simpatia umana e severità di giudizi. Ci manca, Berta, e a lei va il mesto e rispettoso saluto di tutti noi.

\*\*\*

Insomma: Porta (e Belli), Zanazzo, Marcelli, Sciascia, Orelli, Loi; Milano, Roma, la Sicilia, la Svizzera italiana, Genova, e Mattinata... e Shakespeare... di questo stiamo parlando in questo nostro numero. E tutto questo ci ricorda, qualora ce ne fosse bisogno, l'attualità e la forza di questa scrittura in dialetto, una lingua che non pretende certo di soppiantare quella di tutti, l'italiano, ma che ci ricorda come sia quella lingua della verità, quella lingua che, diceva Dante, impariamo dal latte della nutrice, quella lingua che ancora e sempre riesce a entrare immediatamente nella concretezza delle questioni. Quella soluzione che la recentissima questione sulla lingua di Zerocalcare (su cui la nostra rivista è stata tra le primissime a soffermarsi, già nel numero 1 del 2020) ha riproposto ancora una volta, e stavolta a livello nazionale, con le consuete ambiguità e semplificazioni (o proprio scemenze), perché lo "scandalo" di quella lingua sta esattamente nella questione di sempre, quella per cui continuiamo in questo appassionante nostro lavoro. Con quella soluzione linguistica, zeppa di "parolacce", di espressioni idiomatiche, di parlato violento e immediato, di dialetto insomma, Zerocalcare rappresenta davvero una serie di questioni e di realtà che ci circondano, ci segnano, e ci interrogano: la resistenza alla omologazione, la vita nelle periferie urbane, la coabitazione con altre culture, la vita dei giovani. La vita com'è, insomma.

Eh sì: aveva ragione Belli:

*Pascenza o rabbia sin ch'er freddo dura...*

«Ora senta questa, che è  
bernesca o bernettesca  
davvero»

## Spunti narrativi e teatrali nella lettera del Belli a Gaetano Bernetti (3 ottobre 1816)

DI MASSIMILIANO MANCINI

La lettera a Gaetano Bernetti – che occupa il secondo posto nell'eccellente edizione, critica e commentata, allestita da Davide Pettinicchio<sup>1</sup> – è datata al 3 ottobre 1816 e si collocherebbe, dunque, a non molta distanza dallo scritto autobiografico *Mia vita* che, secondo studiosi quali Marcello Teodonio<sup>2</sup> e, in particolare, Davide Pettinicchio,<sup>3</sup> Belli avrebbe composto, indirizzandolo all'adolescente Filippo Ricci, intorno al 1815, nel periodo in cui viveva in casa di Giacomo Ricci e faceva da istitutore ai figli Filippo e Gaetano. La probabile vicinanza cronologica fra i due testi si accompagna a qualche curiosa somiglianza, sia pure al livello di dettagli formali o tematici. Lo scritto autobiografico non è una vera missiva e, nonostante l'impegno retorico che lo sostiene, rimane incompiuto; e, per quanto riguarda la lettera al Bernetti, non abbiamo prove – afferma Pettinicchio<sup>4</sup> – che la lettera sia stata effettivamente spedita. Inoltre il documento autografo, «nato con ogni probabilità come una copia in pulito destinata all'invio, è

1. G.G. BELLÌ, *Epistolario (1814-1837)*, a c. di D. Pettinicchio, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 5-14. La lettera, in una forma testuale non filologicamente fissata, si può leggere anche in ID., *Le lettere*, a c. di G. Spagnoletti, Milano, Cino Del Duca, 1961, vol. I, pp. 77-82 e in ID., *Lettere, Giornali, Zibaldone*, a c. di G. Orioli, Torino, Einaudi, 1962, pp. 23-31.

2. Cfr. M. TEODONIO, *Vita di Belli*, Roma-Bari, Laterza, 1993 e, in edizione aggiornata, Roma, Castelvechi, 2016.

3. Cfr. G.G. BELLÌ, *Mia vita*, a c. di D. Pettinicchio, Foligno, Il Formichiere, 2020.

4. D. PETTINICCHIO, *Introduzione a Belli, Epistolario*, cit., pp. IX-LI, a p. XIII.

stato sottoposto a un ulteriore lavoro di revisione, trasformandosi in minuta»: <sup>5</sup> quasi – diremmo – che l'autore fosse più interessato al perfezionamento letterario di quelle scritture che al loro invio ai destinatari nominati in esordio (il «Filippo, dolcissimo amico» e il «Gentilissimo Sig.<sup>r</sup> Gaetano Bernetti»). Tra le affinità tematiche colpisce la simbolica variazione del motivo dell'appropriazione indebita di denaro del processo al colpevole, che in *Mia vita* è il bambino umiliato dal padre, di fronte a tutti i familiari, per il soldo sottratto dalla sua scrivania, e nella lettera è Giuseppe Bernetti, che dal Belli viene svergognato di fronte al padre Gaetano per il suo comportamento truffaldino. Ma il vero motivo ispiratore delle due «epistole» è acutamente ravvisato dal curatore dell'edizione in «una pressante esigenza di autodefinizione», tesa, in prima istanza, a «dare una risposta al vissuto di totale sradicamento di chi, smarrite le certezze garantite da una condizione socio-economica privilegiata e dall'inserimento in un contesto familiare ordinario, si è trovato all'improvviso gettato nel mondo». <sup>6</sup>

La lettera a Gaetano Bernetti si apre richiamando un motivo già degnamente svolto nella breve autobiografia, quello della situazione di povertà e di avvilito generatasi nella superstita famiglia dopo la scomparsa dei genitori, soprattutto della madre:

Ognuno sa che nel passato tempo una catena di circostanze sinistre mi aveva assoggettato alla necessità di provvedere alla mia sussistenza e al mio ricovero nel modo il più decente, ed insieme più adeguato alla povertà che mi opprimeva. I miei parenti a S. Lorenzo in Lucina mi offrirono il vitto, e mancando io ancora di un tetto che mi ricettasse, i miei parenti medesimi pregarono il suo figlio a procurarmi una camera ai Capuccini la quale ottenni di fatti mercé i buoni uffici di lui uniti agli altri, anch'essi efficaci, del Padre Lodovico Micara.

Ma è da notare che Belli colloca ormai quella triste esperienza in un «passato tempo». Negli ultimi anni la sua condizione sociale si era venuta trasformando: l'ingresso nel 1811 nell'Accademia Ellenica e la successiva fondazione, con altri intellettuali transfughi, dell'Accademia Tiberina, aveva concesso al colto e brillante letterato di affermarsi presso il ceto culturale della Roma pontificia. Inoltre, dopo gli incarichi privati «a tempo determinato», Belli venne assunto, nell'agosto del 1816, dalla Direzione generale del bollo e del registro, che gli avrebbe

5. BELLÌ, *Epistolario (1814-1837)*, cit., p. 11.

6. PETTINICCHIO, *Introduzione*, cit., p. IX.

assicurato un posto fisso nell'amministrazione pubblica e un discreto stipendio fino al pensionamento del 1845. E, soprattutto, nel settembre di quello stesso anno sposò Maria Conti, vedova Pichi, che non solo gli avrebbe offerto il conforto psicologico e i consigli pratici di «moglie, amica e madre, consolatrice amorosissima»,<sup>7</sup> ma gli avrebbe consentito, col suo patrimonio, la stabilità economica necessaria per dedicarsi liberamente agli studi, ai viaggi, all'attività di scrittore. Belli può allora delineare, nei due documenti, il suo nuovo progetto di vita, rivendicando quei valori morali (sintetizzati, alla fine dell'autobiografia, nella religione, nella carità e nella temperanza) che lo hanno sostenuto nel tempo della sofferenza e delle privazioni, e che continuano ancora a illuminare il suo comportamento: non solo affidandone la difesa alle "confessioni" memorialistiche, ma chiamando in giudizio, davanti al padre, chi si è permesso di oltraggiarli pubblicamente con inganni e calunnie.

Insieme alle affinità, Pettinicchio segnala anche le differenze tra i due testi: Se «L'incompiuta *Mia vita* [...] si concludeva all'insegna del desiderio di ravvedimento d'un giovane in preda al conflitto tra la natura inferiore e quella superiore», nella lettera al Bernetti «il discorso sembra riprendere senza soluzione di continuità, ma il veridico e fedele processo è ora intentato ai danni d'un *alter ego*, il sodale di una volta che, curiosamente, si chiama anche lui Giuseppe, protagonista d'una commedia libertina fatta di scambi di persona e abbozzamenti notturni con donne equivoche, [onde] risulta dinamizzata e in forma di racconto una presa di distanza dalla propria giovinezza che ci appare anche volontà di distacco dal frivolo universo, etico e affettivo, dell'*ancien régime*».<sup>8</sup> L'aspetto processuale e inquisitorio della lettera viene rimarcato dal curatore, che vi coglie i primi segni della «trascinate carica polemica e rivendicativa di tanta poesia romanesca».<sup>9</sup> E, in effetti, essi affiorano un po' dovunque nel testo della lettera: nel lessico scelto dallo scrivente («Conchiudo finalmente col dire, che la condotta tenuta dal suo figliuolo per tutto il tempo della sua vita paragonata a quella, che in me il Mondo ha veduta, potrà servire di fede, di allegati, di testimoni; di sentenza a questo mio veridico e fedele processo»); nella meticolosa precisione dei dettagli e nella descrizione delle «prove a carico»; nei procedimenti retorici propri dell'oratoria

7. BELLÌ, *Epistolario (1814-1837)*, cit., p. 575.

8. PETTINICCHIO, *Introduzione*, cit., p. XII.

9. PETTINICCHIO, *Introduzione*, cit., p. XIII.

giudiziaria (più beffardi e meno tortuosi, peraltro, di quelli esibiti nella requisitoria scritta, l'anno successivo, contro il segretario della Tiberina, reo di malversazioni).<sup>10</sup> L'ansia di affermare e difendere la propria onestà e certa rigidità moralistica nei rapporti sociali dovevano essere ben noti presso gli amici che erano più a conoscenza delle sue vicissitudini, come dimostra la lettera che il musicista Candido Zanotti (maestro dei figli del principe Poniatowski) gli invia il 6 gennaio del 1814 (poco dopo che per una controversia con Cassandra Luci, compagna del principe polacco, il poeta fu costretto a lasciare l'impiego presso la segreteria di costui).<sup>11</sup> Nella lettera Zanotti, oltre a dolersi dell'increscioso incidente occorso all'amico e a dargli dei consigli intorno al penoso rapporto di dipendenza economica dallo zio Vincenzo, ha modo di confermargli la grande stima per il suo talento, le sue cognizioni, il suo carattere, la sua onoratezza, aggiungendo l'amichevole invito ad unire a «tante belle prerogative quella ancora di un poco più di mondo, corte e amabilità», dato che «Anima mia bella, il mondo è fatto così».

Chiaramente delineate, dunque, risultano le motivazioni psicologiche e ideologiche soggiacenti alla stesura della lettera al Bernetti. Ma c'è uno spunto critico, ancora di Pettinicchio, che vorrei qui approfondire. Si tratta dell'accento a due connotati del testo, l'«ironia tagliente» e l'«animazione del racconto»,<sup>12</sup> che afferiscono valore propriamente letterario dell'epistola, sul quale vorrei soffermarmi illustrando un piccolo «sperimento» di lettura di un testo che offre – a mio parere – vivaci spunti narrativi e teatrali.

Ho provato, dunque, a considerare il testo della lettera come una specie di racconto a cornice, dove questa è ravvisabile in una «Introduzione» (l'esordio), in cui l'autore che narra in prima persona (cioè il mittente della lettera, Giuseppe Gioachino Belli) anticipa al lettore (cioè al destinatario di essa Gaetano Bernetti, avvocato e padre di «Peppe») il contenuto grave e spiacevole del «soggetto», del racconto sul quale si accinge a «trattenerlo per brev'ora», invitandolo a giudicare la diversa moralità dei due protagonisti; e in una «Conclusione» o «Epilogo» (il congedo), in cui egli lo assicura della fedeltà e veridicità dei fatti raccontati, più che sufficienti a formulare quel giudizio. Per ana-

10. Cfr. in BELLI, *Epistolario (1814-1837)*, cit., le lettere 3-5, alle pp. 15-19.

11. Pettinicchio riporta assai opportunamente alla nota 6 del commento al testo, ivi, p. 13.

12. PETTINICCHIO, *Introduzione*, cit., p. XII.

lizzare, poi, tale racconto mi son servito, fra i tanti possibili, di un metodo semplice, proposto a suo tempo da Cesare Segre, che consiste nel descrivere, di una narrazione, tre aspetti: il *modello*, cioè il tema o motivo generale in cui essa può essere riassunta; la *fabula*, cioè la ricostruzione della vicenda narrata secondo il “reale” ordine temporale (prima e dopo) e logico (cause ed effetti) degli eventi; l'*intreccio*, vale a dire la disposizione e combinazione di quegli eventi secondo i principi dell'arte narrativa e retorica al fine di renderli interessanti e coinvolgenti per il lettore e di evidenziarne i significati che più stanno a cuore all'autore.

Il *modello* del nostro racconto belliano si potrebbe riassumere nel tema, frequentato in letteratura, del tradimento dell'amicizia e, nella fattispecie, del tradimento che uno dei due amici, che si rivela un mentitore e un truffatore, opera nei confronti della fiducia e della generosità dell'altro.

Per quanto riguarda la *fabula*, oggetto del racconto, bisogna premettere che essa contiene dei riferimenti alla realtà biografica del Belli, tutti puntualmente indicati nel commento del curatore, ma la vicenda narrata è pur sempre una creazione del narratore (di ogni narratore), nel senso che egli ha trascelto e presentato alcuni eventi di quella sua vicenda, trascurandone altri, che magari lo avrebbero mostrato partecipe, lui pure, della vita goliardica, spensierata e libertina imputata all'amico. Una riprova di ciò è il fatto che, per riordinare cronologicamente tale vicenda, più che degli scarsi documenti extratestuali, mi sono servito degli avverbi o locuzioni avverbiali dislocate nel racconto («due mesi prima», «in tempo che io stava ancora», «un anno circa prima di quest'epoca» e così via). Riassumo qui di seguito, nella loro presumibile successione, le singole “azioni” che scandiscono e mutano lo svolgimento della “storia” (inserendo fra parentesi le informazioni extratestuali riprese dal citato commento alla lettera):

1. Belli accenna alla situazione di opprimente povertà nella quale hanno inizio gli eventi (situazione in cui lui e i due fratelli minori si erano venuti a trovare dopo la morte della madre nell'ottobre del 1807): ricorda che alla sua «sussistenza» hanno provveduto, offrendogli il vitto, i «parenti a S. Lorenzo in Lucina» (cioè lo zio paterno Vincenzo, che, nonostante l'ostilità della moglie, gli assicurava quella doverosa elemosina) e che un «ricovero» l'ha trovato presso il convento dei Cappuccini (il convento di S. Maria della Concezione, nei pressi di palazzo Barberini), dove ha ottenuto una camera mercé i buoni uffici di Giuseppe Bernetti «uniti agli altri, anch'essi efficaci, del Padre Lodovico

Micara» (che insegnò filosofia e teologia fino al 1809: proprio l'accento al Micara permetterebbe – secondo Pettinicchio – di riferire le notizie belliane al primo soggiorno presso il convento, durato fin quasi alla sua chiusura nel maggio 1810, e non a uno dei successivi, del 1812 e 1813). In questo momento Belli apprezza il comportamento dell'amico Bernetti: «Fin qui Peppe merita da me ogni gratitudine, e la riscuote».

2. Bernetti prende a invitare alla sua tavola l'amico, ma lo fa con una frequenza ed insistenza che infastidiscono Belli, il quale giunge perfino ad altercare con lui nel tentativo di resistere all'ostentata liberalità di un sodale della cui sincerità d'animo egli, in questo momento, ancora si fida: «accettava io da Peppe dei favori, che erano poi realmente favori, e che mi pareva allora provassero in Peppe un cuore tutto ben fatto ed amico». Belli dona a Bernetti una «borsa da danari».

3. È forse in quest'epoca che Belli presta «ad un tal Ciotti» (probabilmente – annota il curatore – l'avvocato bolognese Michele Ciotti Sabelli) sei scudi richiestigli per fare un viaggio, benché essi costituiscano in quel momento la sua unica risorsa. Ciotti nel partire incarica il padre, domiciliato in Roma di restituirglieli, ma questi non lo fa e senza risposta rimangono le replicate lettere al figlio per ottenere il rimborso di una somma a lui assolutamente necessaria (accenna al Ciotti e al prestito un «appunto tachigrafico» del Belli nell'autografo dell'autobiografia incompiuta)<sup>13</sup>.

4. È ora Belli a contare sul prestito di uno scudo promessogli da Bernetti e, fidandosi di tale promessa, utilizza l'unico scudo in suo possesso per eseguire un progetto che, altrimenti, avrebbe lasciato cadere per un uso di maggior rilievo. Bernetti gli assicura che a casa (dai Cappuccini, dove alloggiavano entrambi) gli darà quella somma. Giunti a casa, però, Bernetti si chiude in camera sua e non apre la porta all'amico, che invano lo chiama bussando ripetutamente. Belli allora se ne va, «col pianto agli occhi ed il veleno nel cuore».

5. Ma, spinto ancora da un senso di riconoscenza, Belli offre la metà di sette scudi appena guadagnati («in soddisfazione di alcuni lavori fatti [...] in materia di contabilità») a Bernetti che, ricevendo dai propri genitori minori tratte di denari, si trova in qualche difficoltà. Bernetti, però, non accetta che otto paoli, due per pagare «un chiavaro o fale-

13. Cfr. BELLÌ, *Mia vita*, cit., pp. 47-49.

gname» e sei «pe' suoi minuti bisogni», promettendo di restituirli. Ma poi se ne scorda, «o [vuole] scordarsene», e l'amico crede suo dovere non parlargliene più. Anzi, proprio in quei giorni gli regala «centoventi vedute di Roma».

6. È ora Bernetti a prestare un abito a Belli. Succede che una sera, risiedendo Belli ancora ai Cappuccini, Bernetti gli macchia di olio il suo «unigenito abito». Per rimediare, ne ingombra le imbrattature di «raditura di muro» e dopo gli dà in prestito «un suo vestitaccio» fintanto che il gesso abbia interamente assorbito l'olio. Gli rimanda poi l'abito asciutto, richiedendogli indietro il vestito prestato, che Belli subito gli restituisce. Passati alcuni giorni Belli, volendo far dare dal sarto «una restauratina» al proprio abito, prega Bernetti di prestargli ancora quel suo vestito per il tempo necessario e quello «urbanamente [gli] concede la grazia», ma si affretta poi a chiederne la restituzione, prima che l'amico abbia agio di rimandarglielo. Passano molti giorni, sinché una mattina, lamentandosi Belli della mala sorte che non gli permette nemmeno di comprarsi un paio di stivali nuovi, Bernetti dice che gli donerà, invece degli stivali, un vestito. Dopo aver cercato e ricercato nel suo guardaroba, «finalmente, com'è naturale, la scelta cade sopra l'abito peggiore», nel quale Belli riconosce l'abito di ripiego avuto in prestito due volte. Egli ne ha un'ulteriore conferma dalla minuta e competente osservazione del tessuto: esso è «di un cattivo panno rivoltato e ritinto» e porta per la vecchiaia «un flagello di tarlature» che scoprono «la corda del panno molto più chiara che il pelo esterno, dal che è facile rilevare essere stato tinto con un colore più scuro di quello che il panno aveva in origine». Inoltre Belli fa stimare il valore commerciale dell'abito da «una Ebreja d'ago d'oro» (una sarta esperta), che glielo apprezza tre paoli o, come dice lei, tre giulì (monete equivalenti).

7. Belli ha l'opportunità di lasciare il ricovero presso i Cappuccini grazie a «Un piccolo ordine posto da [lui] nuovamente ne' [suoi] interessi» (Belli si riferisce, forse, all'impiego nella segreteria del principe Stanislao Poniatowski, iniziato fra il 1810 e il 1811 e cessato nel 1813, ma in quel torno di tempo Belli poteva guadagnare anche dall'incarico di copiare, nella biblioteca di villa Albani, alcuni dei molti testi inediti del poeta, matematico ed erudito urbinato Bernardino Baldi). Tuttavia egli rimane sempre amico di Bernetti, tanto che, quando questi, tornato da un viaggio col padre a Bologna, gli partecipa il matrimonio che si è «fitto in capo di effettuare fra sé e la giovane Carradori della Marca». Belli accetta di diventare suo segretario, scrivendo ogni giorno «una buona somma di lettere, porzione delle quali da lui destinata a coltivare e mantenersi le amicizie contratte nel suo viaggio, e porzione a condurre la macchina nuziale che si [è] in testa fabbricata».

8. Bernetti gli racconta che, durante il viaggio, ha trovato «in Loreto un certo Ciotti, il quale lo ha molto ben servito presso la contessina» e gli manifesta l'intenzione di mantenere con lui un carteggio affinché seguiti ad «essergli nell'affare un mediatore ed interprete». Belli, udito quel nome e assicuratosi, con varie domande, che la persona di cui parla l'amico è proprio il suo Ciotti, informa Bernetti del prestito fatto a suo tempo al Ciotti e della sua determinazione a chiedergliene conto. Bernetti però – temendo che Ciotti possa sospettare che da lui Belli abbia avuto notizia della sua attuale dimora e che, per vendicarsi, smetta di aiutarlo nell'affare del matrimonio – prega l'amico di desistere dal suo proposito, assicurandolo che al massimo entro due giorni lo soddisferà della somma dal Ciotti dovutagli. Bernetti si assume quel debito perché conta di ritenersi poi la somma nell'affare che il padre dello stesso Ciotti ha affidato a suo padre Gaetano.

9. Belli, che ora si fida dell'amico, approva la soluzione e non scrive personalmente al Ciotti, continuando, tuttavia, a scrivergli «letteroni» che Bernetti ricopia per suoi e altre lettere «a Conti, Marchesi, Contesse, Marchesane [e] ad altri nobili e plebei», e seguitando a «scrivere processi alla Contessina Carradori». Belli rimane così, per due lunghi mesi, a far da segretario a Bernetti, aspettando invano che lui mantenga la promessa fattagli. Quando finalmente Belli gliela ricorda, Bernetti gli risponde che ora può liberamente scrivere al Ciotti «giacché cessata la probabilità del matrimonio, non teme più che quegli [possa] intorbidiarglielo».

10. I sentimenti di Belli verso l'amico mutano ancora, passando dalla fiducia allo sdegno. Anche Bernetti, peraltro, cambia in breve tempo progetti e atteggiamenti. Fallito l'affare del matrimonio con la contessina Carradori e venuta meno, soprattutto, la possibilità di acquisirne i 25.000 scudi della dote, ecco che torna a interessarsi di un «amore antico che ali riprende e vigore». Giunge, però, notizia che la donna amata intende sposare un altro spasimante e che ci sarebbe bisogno di un certo consenso. Egli lo vuol negare, ma «l'autorità paterna ci pone le mani [ed] è prestato il consenso fatale». Con segreta istanza si chiede e si ottiene per lui l'accettazione ai Camaldolesi di Frascati (cioè alla congregazione degli eremiti camaldolesi di Monte Corona presso l'eremo tuscolano di Monte Porzio Catone, nelle vicinanze di Frascati). Approssimandosi la partenza, Bernetti inscena «pianti, disperazione, convulsioni, diavolerie» e, per l'occasione, dona a Belli «l'ultimo amplesso dell'amicizia». Ma ecco intervenire, con notevole tempestività, un malore che blocca la partenza per l'eremitaggio: «Il giovedì un'improvviso sgorge di sangue [...]; il sangue cresce; si affaccia una certa

tossetta; il venerdì si cammina curvi, col volto giallo e nero; le forze s'indeboliscono; s'incomincia a disperare della salute». Belli, vedendo tutto questo, s'intenerisce, scorda i passati torti e va il venerdì notte a «fare la nottata al malato», portandogli biscottini ed altre cose, puntualmente rimborsati, stavolta, dall'amico.

11. Il venerdì sera Belli arriva al convento dei Cappuccini, dove si aspetta di trovare l'amico nel suo alloggio, a letto. Ma ecco la sorpresa. Egli vede avanzarsi «non un uomo, ma una larva, fiacca sparuta»: è Bernetti, che lo abbraccia e gli confida di dover uscire la notte «per condursi ad un abboccamento, che doveva essere l'ultima consolazione della sua vita». Belli cerca invano di dissuadere l'amico, mostrandogli pericoli e difficoltà del progetto, cedendo infine alle sue insistenze e promettendo di prestargli il soccorso richiesto. A tale scopo Belli organizza uno stratagemma. Fa credere al portinaio Fra Bernardo (il frate Bernardo di Genzano, sagrestano e portiere del monastero di Santa Maria della Concezione) di aver bisogno di passare la notte al convento, presso il Bernetti, poiché l'indomani, prima di giorno, deve recarsi in un luogo lì vicino, e gli chiede il favore di aprirgli a una cert'ora il portone. Il frate esegue le istruzioni di Belli, solo che, giunta l'ora, ad uscire non è Belli, ma Bernetti travestito da Belli. In attesa che l'amico ritorni dal convegno amoroso, Belli, a sua volta, si finge Bernetti, rispondendo dal letto, con voce camuffata, ai frati che, passando davanti alla porta della sua camera, chiedono all'ammalato come stia. All'alba Bernetti ritorna nel suo alloggio, dove i due amici riprendono le loro rispettive identità, scambiandosi di nuovo i mantelli, asciutto quello di Bernetti, e fradicio d'acqua, per la pioggia, quello di Belli.

12. Belli, quel sabato, ha lasciato nel suo alloggio al convento l'amico gravemente ammalato, dopo averne generosamente soddisfatto un ultimo desiderio. Ma una sorpresa, più forte delle precedenti, lo attende la domenica seguente, quando vede Bernetti passare per il corso in biga insieme a suo cugino (Antonio Belli, figlio dello zio paterno Vincenzo) «guidando il suo cavallo da sé, vegeto, bello robusto, e guarito affatto da una malattia, dalla quale chi scampa soffre almeno un annetto di debolezza e convalescenza». Da quel giorno in poi Bernetti gode sempre ottima salute, si è fatto crescere i baffi, spaccia patenti di cavalleria, «e con sproni, e con frustini, e con cavalli» fa restare il generoso amico «come un minchione».

13. Passa molto tempo e Belli non pensa più né a Ciotti né a Bernetti, ma una sera, recatosi alla Tiberina, vi incontra proprio Ciotti, seduto fra gli uditori nella sala dell'adunanza. Terminato il trattenimento poetico,

i due conversano amichevolmente fra di loro e riparlano del noto prestito. Ciotti invita Belli ad andare l'indomani a casa sua, dove gli restituirà gli «antichi sei scudi». Belli va, ma riceve solo un acconto di due scudi e gli altri quattro Ciotti, rimasto presto senza soldi, non glieli può più dare. Poco dopo, però, Ciotti trova una soluzione, che è quella di trasferire il proprio debito a Bernetti, del quale lui è creditore appunto per una tale somma. Senza obiezioni, «Il giorno di S. Giuseppe 19 Marzo del corrente anno 1816», Bernetti, in presenza di Ciotti e di Belli, accetta «la girata» e si confessa debitore di Belli per i quattro scudi, dicendo all'amico che, se vuole, può passare a riscuoterli anche in giornata.

14. Belli, però, sempre moderato nell'esigere un debito, vuole «usare delle convenienze» con chi gli è stato ed ancora gli è «un po' amico» e va da lui soltanto la mattina del 21 marzo. Ma Bernetti non c'è. Vi torna il 22, ma Bernetti non c'è. Vi torna ancora il 23, ma Bernetti non c'è. Quando c'è, Bernetti gli dà un nuovo appuntamento per l'indomani, una volta dicendogli che un tal Frattini gli deve dare certi danari, un'altra che aspetta la somma da un tal Pucci, e così via per settimane e per mesi. Insomma Belli va a trenta o quaranta appuntamenti col Bernetti, «ne' quali, essendo ogn'uno composto di un'ora di attenzione, [legli ha speso] inutilmente quarant'ore del [suo] povero tempo».

15. Belli, stavolta, passa dalla fiducia allo sconforto. Stanco, ricorre a Ciotti come primo creditore di Bernetti. Ma ancora nuovo e sorprendente è ora l'atteggiamento dell'amico. Al Ciotti, che gli va a parlare del prestito, risponde di averlo già pagato, e anzi di avergli già dato circa cento scudi, e inoltre aggiunge, riguardo a Belli, che si meraviglia del suo «non delicato procedere» e che se, per il suo bene, non la smette di chiedere, sarà costretto a tirar fuori un certo conto che lo farebbe «di creditore divenir debitore». E in questo conto c'entrano persino i pranzi ai quali Bernetti ha invitato Belli, che, a questo punto, invia Ciotti a reclamare, per le villanie del figlio Peppe, dal padre Gaetano, ricevendone una risposta ancor più denigrante.

16. La situazione attuale, cioè coeva alla decisione di Belli di raccontare la storia tramite lettera, ci mostra un Bernetti che, «per redimere il suo onore in un fatto che tanto glielo adombra», va ingiuriando pubblicamente l'amico, dicendo che «invece di sei scudi gli regalò un vestito».

La fabula finisce qui, ma si ha l'impressione che la storia, davvero curiosa, potrebbe continuare ancora per molto, governata, come sembra, da una specie di meccanismo giocoso che «si diverte» – direi – a produrre rovesciamenti di situazioni, cambi di scena, sorprese, para-

dossi. In effetti non uno dei fattori, o “attanti”, della storia conserva atteggiamento, ruolo, valore e persino identità. Il protagonista non fa che mutare sentimenti nei confronti dell’amico-rivale, passando dalla generosità al dispetto, dalla compassione allo sdegno, dalla fiducia allo sconforto, per giungere poi, con rinnovato senso di carità, a trasferire la propria identità anagrafica all’amico, diventandone complice nell’imbroglio notturno. Se all’inizio della storia egli è un garbato e paziente creditore dei propri averi, alla fine viene additato come un insolvente ed arrogante debitore. L’antagonista è un campione di trasformismo. Promette e disattende, afferma e smentisce, appare e non è. Parte da Roma «innamorato morto» d’una e torna da Loreto «innamorato morto» di un’altra, per poi ritornare da questa a quella. Evita di andare a farsi frate camaldolese perché cade ammalato, ma, ricoverato la sera presso l’alloggio ai Cappuccini, ne esce di notte per godersi l’ennesima scappatella amorosa. Il sabato giace a letto indebolito da un grave morbo e la domenica passeggia in biga, tutto pimpante e vigoroso, preparandosi a far carriera. Noto come incallito debitore, si trasforma in creditore generoso e calunniato. Ma nella storia sono pure le cose a mutare status, come il denaro prestato. Esso varia per quantità: prima uno scudo, poi otto paoli, poi ancora uno scudo; poi gli scudi diventano sei, per ridursi a quattro, tornare a sei e, infine, risolversi in «rappresentanza», cioè in controvalore, di un vestito. E varia, in una girandola di trasferimenti, la responsabilità del debito: da Ciotti figlio passa a Ciotti padre e da questo torna a quello; da Ciotti migra a Bernetti, che prima se l’assume e poi gliela restituisce; a sua volta Ciotti, saldati due scudi, la ripassa, per la quota residua, a Bernetti; questi l’accetta, ma la “colloca”, almeno nominalmente, presso un tal Frattini, poi presso un tal Pucci, poi presso un bel po’ di suoi presunti creditori, fino inventarsi di aver da tempo pagato il debito, pure con qualche aggiunta. A trasformarsi, inoltre, è perfino l’abbigliamento: dal guardaroba di Bernetti esce due volte un «vestitaccio» rifatto e ritinto per servire a Belli come abito di ripiego; vi rientra per uscirne una terza volta come abito nuovo di zecca; stimato dapprima tre paoli, acquista all’improvviso il valore di sei scudi. E, nella “notte degli imbrogli”, un ferraiolo vecchio, ma ancora integro, passa dalle spalle del Belli vero a quelle del Belli finto, accompagna il nuovo proprietario all’appuntamento proibito e infine torna a riprendere, ma fradicio e rovinato, il proprio ruolo. Non c’è bisogno di aggiungere altro perché la storia, nella pura sequenza dei fatti, si offra come un canovaccio predisposto a un trattamento letterario, sia in forma di narrazione co-

mica (burlesca o umoristica) sia in forma di sceneggiatura per una farsa o un'opera buffa.

Se, infatti, ci soffermiamo sull'intreccio, non è difficile cogliere i vari artifici letterari con i quali lo scrivente, o meglio (per rimanere fra i termini del mio – spero non troppo avventato – sperimento di lettura) l'autore, riorganizza strutturalmente la storia e ne valorizza con cura gli aspetti curiosi e paradossali che essa indubbiamente contiene. Non pochi sono gli interventi dell'autore che possiamo definire di natura metanarrativa o metalinguistica, cioè gli interventi che, interrompendo più o meno brevemente la diegesi, prendono a oggetto del discorso lo stesso atto narrativo, con differenti funzioni.

Vi sono interventi che chiariscono gli intenti del narratore in un preciso momento del racconto. Ad esempio, dopo aver riferito della propria resistenza agli eccessivi inviti a pranzo di Bernetti, l'autore chiarisce: «Io dico questo far strada a ciò che mi resta a dire, non per diminuire in Peppe la benignità dell'atto, e quella che mi pareva, e sembrata sarebbe a tutti amorevolezza». Oppure, dopo l'episodio della porta chiusa: «Ma non parliamo più di un caso che ancora mi accende». O ancora: «Tornando ora al nostro proposito, dirò che Peppe rivenuto da Bologna mi manifestò aver trovato in Loreto un certo Ciotti [...]»; «Veniamo ora alla storia de' quattro scudi»; «Parlo della menzogna crassa e marchiana [...]». Alcuni interventi sollecitano l'attenzione del lettore su quanto si è già raccontato o su quanto si sta per raccontare: «Un suo vestitaccio (che è quello, di cui parliamo)»; «La scelta cadde sopra l'abito peggiore, su quel tale abito di ripiego [...]»; «Come dissi di sopra»; «Ora ascolti, Signor Gaetano gentilissimo»; «Ecco come feci»; «Ma non è questa la circostanza più solenne, che mi prefiggo prender di mira; eccola»; «Eccone un'altra più bella». Altri interventi coinvolgono il lettore nella prospettiva ironica dell'autore, come nella scenetta della porta chiusa: «Bussai dodici volte: mi rispose Ella Signor Gaetano? Così mi rispose Peppe Bernetti»; o nell'episodio dello scambio di persona ai Cappuccini: «(perché io mi chiamo Giuseppe)»; «(perché V.S. sa, che anche il suo figliuolo si chiama Giuseppe)»; o quando Belli vede l'amico per il corso, incredibilmente resuscitato dall'infausto morbo alla piena vita mondana: «Indovini un poco Signor Gaetano? ma già Ella lo sa meglio di me».

Abbiamo, poi, qualche artificio tipicamente “narratologico” che introduce anacronie, cioè sfasature, fra tempo della storia e tempo del racconto: l'analessi («Ma qui è tempo ch'io dica come un anno circa prima di quest'epoca erano stati da me prestati ad un tal Ciotti scudi

sei richiestimi per fare un viaggio»; «Dirò come fu. Bernetti mi macchiò una sera di olio il mio unigenito abito»); la prolessi («Miserabili quattro scudi, de' quali narrerò la storia»); l'ellissi («Tralasciandone io la narrazione non già per ritrosia, ma bensì per solo amore di brevità»); «Gli altri fatterelli che illustrano poscia la sua carriera militare, io gli tralascierò»; «So che adesso fa il curiale, e taccio, perché io delli curiali ho paura»; il sommario o riassunto («Andando in questo modo le cose [...]»; «Era passato molto tempo, ed io me ne vivea quieto senza pensar più né a Bernetti né a Ciotti»; «Passarono molti giorni»; «Si stava così»).

Un paio di volte il narratore mette in "pausa" lo svolgimento della storia per inserire un commento morale o una battuta pungente. In una di tali pause egli sintetizza con tagliente ironia, modulata sull'anafora, la natura meschina delle finte passioni amorose di Bernetti: «questa passione gagliarda, lunga, imperiosa; questa passione, che ha dato luogo a fatti seri, questa passione che ha resistito a consigli, a rimostanze, a rigori, e tutti paterni, che è un bel dire; questa passione infine, che pareva inestinguibile, almeno per forza umana, questa passione vide l'interesse, e si estinse». E l'ironia permea anche la successiva sentenza morale: «Ma questo per avventura non è biasimevole, giacché il cuore umano rassomigliando in tutto ad un barometro, è così esso soggetto ad ogni minima esterna impressione; che se incostanze di tal natura son difetti, se ne incolpi più la umana costituzione che l'umano carattere». Una pausa più ampia viene introdotta dall'autore proprio a metà del racconto, quando, sollecitato dall'ultimo fatto narrato (la libertà, spudoratamente concessagli da Bernetti, di scrivere al Ciotti per il debito), che gli fa esclamare: «Ecco una bella azione da bagherino!», egli inserisce la maggiore anacronia tra fabula e intreccio, anticipando – con un sensibile scarto del tempo verbale dal passato remoto al presente («Dice Bernetti [...]») – l'evento finale della storia (che appunto si può immaginare contemporaneo alla stesura della lettera-racconto), cioè l'«invenzione artificiosa» messa in giro da Bernetti secondo cui egli avrebbe saldato il suo debito di sei scudi col Belli regalandogli un abito nuovo, e recuperando con un'analessi l'episodio del vestito vecchio, prima prestato e poi donato, per spiegare al lettore come siano andate veramente le cose e per obiettare, fra l'altro, che egli non si sarebbe certo «sorbito» tre paoli in luogo di sei scudi. Ma l'autore vuole giungere subito al punto che più gli preme («Or presto a bomba che si raffreddano i ferri»), quello di fissare il ritratto di un personaggio miserevole come Bernetti: «E come può star salda la faccia di un uomo, mentre la bocca proferisce menzogne simili e somiglianti

imposture?»; «Di un uomo che recita parti diverse a seconda dell'occasione e della convenienza; di un uomo che per quattro scudi «non ha temuto né teme d'ingiuriare un amico, trattandone la fama come si tratterebbe una ciabatta, od il lezzo stomachevole delle cloache».

Il Belli-autore che, nella pausa, sentenzia contro la falsità e la slealtà di Bernetti è, naturalmente, lo stesso Belli-personaggio che, nel prosieguo della narrazione, si mostrerà di nuovo caritatevole, compassionevole e infine sodale con l'amico nel raggirare, poco virtuosamente, i Frati Cappuccini. Ma forse comprendiamo qualcosa di più su queste (come sulle altre) contraddizioni del racconto, se riflettiamo sull'ulteriore commento metanarrativo che l'autore inserisce appena dopo la pausa e prima di procedere nella storia. Qui, infatti, egli continua a ritrarre l'amico, ma caratterizzandolo come un "tipo" degno di calcare le scene del teatro comico, e precisamente come «un personaggio, che essendo nel caso nostro il protagonista della commedia, può pretendere (e lo merita) che il suo carattere sia ben dettagliato, posto nel vero suo lume, e colorito scrupolosamente sin che vi sieno colori sulla tavolozza». Dunque i comportamenti bernettiani che verranno di seguito raccontati, come quelli da bugiardo e impostore già narrati, sarebbero disponibili a una lettura in chiave di commedia, e propriamente di dramma farsesco. E qui conviene ricordare che proprio negli anni fra il 1815 e il 1816, Belli svolse un'intensa attività di drammaturgo con tre commedie (*I finti commedianti*; *I fratelli alla prova*; *Il tutor pittore*) che furono pubblicate nelle collane teatrali di Jacopo Ferretti e che, pur traducendo o rielaborando originali francesi, rivelavano – come ci ha insegnato Laura Biancini<sup>14</sup> – una grande originalità d'invenzione e di linguaggio. E come è possibile richiamarsi a questa attività teatrale per scorgervi – come fa egregiamente Pettinicchio (*Mia vita*, cit., pp. xxxii-xxxiii) – concordanze col primo scritto autobiografico, non credo sia da escludere una loro prossimità anche con certe soluzioni comiche del secondo scritto.

In altri inserimenti metanarrativi l'autore iscrive quanto sta per raccontare entro precisi generi o sottogeneri narrativi. Accingendosi a descrivere il comportamento di Bernetti dalle finte passioni amorose alla malattia improvvisa (ma provvida) che lo salva dall'eremitaggio camaldolese e lo fa ricoverare nel suo letto ai Cappuccini, l'autore avverte:

14. L. BIANCINI, *Il teatro come scuola del mondo*, introduz. a G.G. BELLÌ, *Il teatro*, Roma, il Cubo, 2018, pp. 7-29.

«Prima però di scendere a cosiffatta narrazione, non sarà fuor di proposito mandar innanzi un altro raccontuccio curioso». Al momento, poi, di riferire la bizzarra apparizione, in strada, di un Bernetti ridotto a larva umana, che gli va incontro per chiedergli l'«ultima consolazione», egli prepara il lettore con la pregevole battuta: «Ora senta questa, che è bernesca o bernettesca davvero». Francesco Berni era autore caro al Belli che ne apprezzava la rappresentazione paradossale del mondo, dove il bene e il male sono rovesciati di valore, e al quale si era ispirato, nell'esercizio dell'arcadia giocosa, con le ottave bernesche su *La morte della morte*, dedicate nel 1811 ad Antonio Vasselli, futuro cognato di Donizetti. E inoltre, spiegando in che modo aveva convinto frate Bernardo ad aprire di notte il portone del convento, l'autore si esprime così: «gli sciorinai la seguente novelletta». Tutti questi interventi, nei quali si definisce il genere narrativo o teatrale in cui si sta comunicando al lettore un particolare segmento, certo curioso, della propria biografia, sembrano confermare l'impressione che la letteraracconto a Gaetano Bernetti, pur motivata inizialmente da velleità apologetiche e avvocatesche, sia però animata da un vivace desiderio, più o meno esplicito, di raccontare e di sceneggiare.

Del resto vi sono due momenti della narrazione che paiono meglio rispondere a quel desiderio. Il primo è l'episodio della porta davanti alla quale un Belli impaziente, prima attende a lungo, e poi chiama a gran voce, bussando ripetutamente, l'amico furbacchione che quella porta ha sbarrato dietro di sé per non restituire i soldi prestatigli. L'episodio richiama e svolge, in certa misura, un motivo letterario, riconoscibile in generi seri e comici, che lo stesso Belli svilupperà nel sonetto *Er ragazzo in zentinella*, del 1836 – nel quale un servo innamorato, attraverso l'uscio serrato, supplica la servetta chiusa dentro la sua camera di uscire, anche per un “incontro” veloce, mentre lei non solo si rifiuta, ma lo rimprovera per le sue intenzioni viziose e immorali – e per il quale Gibellini ha richiamato, nel suo commento, il genere ellenistico del *paraclausithyron*, cioè del “lamento dinnanzi alla porta chiusa”. L'altro momento, quello dello stratagemma al convento, può esser letto sia come una breve, ma autonoma e compiuta, novella di beffa, con tutti gli elementi di questo genere narrativo (c'è il beffato che, secondo una tradizione novellistica risalente al *Decamerone*, è un religioso; ci sono i beffatori, che non sono Bruno e Buffalmacco, bensì Giuseppe Belli e Giuseppe Bernetti; c'è il travestimento e lo scambio di persona) o come una commediola degli equivoci, in cui il finto Bernetti, cioè Belli, recita bene la sua parte. Eccone il testo:

Battuta l'ora disegnata per l'abboccamento, ci alzammo. Peppe prese il mio ferrajuolo, io presi il suo, e così travestiti scendemmo le scale, ed all'oscuro all'oscuro io bussai alla porta del povero fraticello, il quale alla voce mia uscito fuori al buio, aprì la porta del convento, e credendo di far'uscir Belli, fece uscire Bernetti. La bella fu, che mentre esso usciva, il frate gli dimandò più volte come stava Bernetti; ma egli non rispose, e facendo comparire me poveretto un malcreato, se ne andò per prudenza senza aprir bocca. Io me ne tornai sù pian piano, e nel salir le scale udii che diluviava: dissi allora: *povero ferrajuolo mio!*, ed entrai in camera. Eccone un'altra più bella. Verso giorno i frati si alzarono pel mattutino, e quanti ne passavano avanti alla porta della mia stanza, bussavano, e dicevano: Come state Signor Giuseppe? (perché V. S. sa, che ancora il suo figliuolo si chiama Giuseppe.) Ed io, che non era Bernetti, mi contentavo o di non rispondere quando le bussate leggiere potevano far supporre che non avessi udito, o quando esse erano forti, di mandare un certo suono inarticolato, che sembrava un muggito di buona grazia, e così siccome i lamenti presso a poco somigliano in tutte le voci, i frati mezzo soddisfatti e mezzo no si partivano. Si fece finalmente giorno; venne Bernetti bagnato come un pulcino; io gli aprii, ed egli entrò contento come una pasqua. Ma eccoti una bussata – Chi è? – Amici –; Era un frate. Rispondo: *un momento*; e presto fatto spogliare Bernetti sino ad un certo grado, per far credere che allora si vestisse, indosso il mio ferrajuolo, che per l'acqua che aveva sopra pesava dieci decine. Apro la porta; il frate entra – Come avete passata la notte Signor Bernetti? – Così così – Ed io allora: per bacco! come piove! guardate quì, sono venuto adesso, e mi sono tutto rovinato; ed il frate poco dopo partì.

Torniamo adesso all'iniziale raffronto tra i due scritti autobiografici. Il curatore dell'*Epistolario* opera una persuasiva valutazione degli aspetti di affinità e di discontinuità fra i due testi sul piano storico, biografico, psicologico, sentimentale, sociale. La mia proposta, che ho cercato di argomentare forzando un po' la natura epistolare della prosa indirizzata a Gaetano Bernetti, è quella di valutare i due testi belliani – che attingono entrambi, in misura e forma differenti, alla materia autobiografica – come due diverse “prove” letterarie fondate su due diverse, se non opposte scelte di poetica. Belli, in quel suo primo impegnativo lavoro letterario in prosa, sceglie l'autobiografia esemplare, nella quale un *Io* depositario di valori morali certi ed assoluti vive il conflitto, di natura fondamentalmente tragica, con un mondo che quei valori nega e corrompe, animato da un «titanismo opposi-

tivo»<sup>15</sup> d'ispirazione alfieriana, riuscendo infine a salvaguardare, fra patimenti ed eroismi interiori, «tra sottomissioni e ribellioni, mortificazioni e riaffermazione dell'amor proprio»<sup>16</sup> – come scrive Pettinicchio – la propria diversità e superiorità spirituale nei confronti del mondo degradato. Questa poetica sublime, corroborata da uno stile elevato e patetico, comporta alcuni tratti caratterizzanti della narrazione, come quelli rimarcati dal curatore dell'opera quali la «totale assenza d'ironia».<sup>17</sup> O la «decisa marginalizzazione dell'elemento romanzesco, inteso come orchestrazione polifonica dei punti di vista e sguardo ribassato sulla concretezza del quotidiano».<sup>18</sup> Nella seconda prova, in cui Belli riprende, con l'accento iniziale alla sua passata condizione di povertà e di dipendenza dai parenti, la parte conclusiva di *Mia vita*, l'atteggiamento dello scrittore appare mutato. Se prima il trattamento della materia autobiografica si teneva ben lontano da ogni nota comica, ora la scrittura sembra invece volgere verso una dimensione che possiamo definire “comica”, ma nel senso più complesso di apertura alla realtà, osservata nella sua concretezza e nelle sue contraddizioni e interpretata con gusto ironico, umoristico, paradossale. Differente è lo stile, che non si mantiene costantemente grave e sostenuto, come in *Mia vita*, ma si modula su una tonalità media, attingendo anche al lessico e a modi di dire dell'uso parlato e persino popolare. Non si coglie una netta separazione fra l'io giudicante e la società giudicata, anzi si assiste, se non a una conciliazione, certo a un “mescolamento” fra i due poli, non più così inviccinabili fra loro. Il personaggio “positivo” di Belli è strettamente legato a quello “negativo” di Bernetti, in quanto i suoi sentimenti, il suo umore e il suo comportamento dipendono, in fondo, dalle azioni e dalle intenzioni dell'altro, fino a giungere all'alleanza truffaldina nel convento. Se la scrittura di *Mia vita* lavora – come ancora sottolinea Pettinicchio – ad una «nobilitazione dell'esperienza» del protagonista, nella lettera “bernettesca” il personaggio di Belli viene invece abbassato, se non proprio svilito: è lui stesso, a un certo punto del racconto, a definirsi «un minchione», a mostrarsi nel suo sconcolato e umiliante mendicar denaro dall'amico, perdendo «quarant'ore del [suo] povero tempo» (e qui ci si può domandare se

15. Così M. TEODONIO nella prefazione (*Io nacqui a Roma di parenti Romani*) a BELLÌ, *Mia vita*, cit., pp. VII-IX, a p. VIII.

16. D. PETTINICCHIO, *Introduzione* a BELLÌ, *Mia vita*, pp. XI-LII, p. XLII),

17. Ivi, p. XL.

18. Ivi, p. XLI.

non vi sia un accenno alla nota pratica devozionale e penitenziale dell'adorazione per quaranta ore continue del Santissimo Sacramento), a risultare, infine, il vero beffato della storia. Se l'ammaestramento morale che, come da ogni narrazione, si può ricavare da *Mia vita*, è limpidamente leggibile in ogni passo del frammento, più complicato sarebbe trarlo dal resoconto di una vicenda in cui convivono (come nella società reale) sincerità e menzogna, lealtà e tradimento, verità e finzione, e dove l'unico, esplicito, "sugo della storia" è quello riassunto dal protagonista, che lo pronuncia, significativamente, nella lingua buffona dei romaneschi: «Evviva li matti!».

## *La festa de San Naborre*\*

DI EMANUELE COGLITORE

Fatta 'na spizzicata<sup>2</sup> de bbaruffa<sup>3</sup>  
co li sordàti, pe passà le porte,  
potetti io puro<sup>4</sup> avé la bbella sorte  
de sentí in chiesa quattro soni auffa.<sup>5</sup>

La musica era un merangolo-forte<sup>6</sup>  
da dilla<sup>7</sup> co rragione *Opera-bbuffa*:  
e ccantò mmessa Monzignor Camuffa,<sup>8</sup>  
uno de quelli che ccondanna a mmorte.

Da diacono sce fesce Don Ortica,  
quello che quarche vvorta se<sup>9</sup> conzagra  
una libbra de grosta e de mollica.<sup>10</sup>

E 'r zudiacono fu cqella faccia agra  
de Don Pio Scamonèa, che ttiè la fica<sup>11</sup>  
Pe mmediscina ar mal de la polagra.<sup>12</sup>

*27 aprile 1834*

<sup>2</sup> Alquanto di etc. <sup>3</sup> Lite. <sup>4</sup> Io pure, anch'io. <sup>5</sup> Vedi la n.<sup>a</sup>... [453T – 455G, *Li spiriti*] <sup>6</sup> ... <sup>7</sup> Dirla. <sup>8</sup> Nome finto, sotto il quale si vela il celebrante, che fu uno de' ... [dodici] prelati votanti del Supremo Tribunal criminale della

\* Sonetto n. 1249G, 1251T. La numerazione dei sonetti, se diversa, con le sigle *T* e *G* indica rispettivamente quella dell'edizione a c. di Marcello Teodonio (*Tutti i sonetti romaneschi*, 2 voll., Roma, Newton Compton, 1998) e quella di Pietro Gibellini, Lucio Felici ed Edoardo Ripari (*I Sonetti*, 4 voll., Torino, Einaudi, 2018).

Sagra Consulta.<sup>9</sup> Si.<sup>10</sup> Una libra [sic] di pane. Ciò dicesi praticato da qualche sacerdote di scrupolosa coscienza per reficiarsi [ristorarsi] avanti la messa, senza frangere il digiuno naturale [regolamentare]<sup>11</sup> Vedi il Son.<sup>o</sup> N. ... [560T–562G, *La madre de le Sante*]<sup>12</sup> Podagra.

1. Nel mese di aprile del 1834 Belli si soffermò in modo particolare sul tema che poi avrebbe definito della “pantomima cristiana”.<sup>1</sup> Il 19 aprile criticò severamente sia il modo di intendere il sacramento del battesimo come uno strumento quasi magico per acquisire la felicità eterna, sia il rispetto scrupoloso, ma tutto formale, dei doveri della religione, quale il digiuno imposto dalla mezzanotte in diverse ricorrenze.<sup>2</sup> Il 21 aprile irrise al desiderio di quei santi, e dei loro imitatori, che si intestardivano nel voler soffrire in ogni modo quel che Gesù Cristo patì nella sua passione; mosse poi un’iper critica ai tanti miracoli attribuiti a Filomena, «recente santa di catacombe», la cui «vita poi (accuratamente scritta e circostanziata) e sino il nome di lei, sono tutta scienza di rivelazione». <sup>3</sup> Il 26 aprile fu sarcastico circa il privilegio, di cui avrebbero beneficiato alcune chiese, «di liberare *illico et immediate* un’anima dal purgatorio per ogni messa di uno scudo di elemosina» e, ancor più, riguardo la venalità del frate che, di fronte ad un’offerta di soli 70 baiocchi in luogo dei 100 richiesti, pari ad uno scudo, «me concruse cor dî cche dda quer foco / pe mmen d’un scudo nun ze scappa fora». <sup>4</sup>

Il giorno successivo, senza che il «filo della macchina» restasse occulto, Belli proseguì con *La festa de San Nabborre*. La sua attenzione si concentrò sulla concelebrazione di una messa cantata da parte di tre sacerdoti, che sembravano condurre una vita non consona al loro *status*: per di più, la lussuria e la crapula, i peccatucci privati del diacono e del suddiacono, si scolorivano di fronte al macigno del peccato pubblico che schiacciava il primo celebrante. Stigmatizzato seccamente come «uno de quelli che ccondanna a mmorte», era stato «uno de’ prelati votanti del Supremo Tribunal criminale della Sagra Consulta» cui era rimessa la parola conclusiva sugli ultimi supplizi decretati dai tribunali dello Stato: infliggerli ai propri simili evidentemente per Belli mal si conciliava con la celebrazione del massimo rito religioso, ispi-

1. *La pantomina cristiana* (1830T, 1831G).

2. *La sarvazzion dell’anima* (1210T, 1209G); *Er capo de casa* (1212T, 1210G). Il secondo si rifà specificamente alla festa dell’Immacolata Concezione che ancora non era dogma, ma che già veniva celebrata come festa di precetto l’8 dicembre. Vedi. G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro ai nostri giorni*, xv, Venezia, Tip. Emiliana, 1842, pp. 140-51.

3. *Le stimate de San Francesco* (1224G, 1227T); *Santa Filomena* (1210G, 1228T).

4. *La Messa de San Lorenzo 1° e 2°*. (1246G, 1248T); (1247G, 1249T).

rato proprio alla pena capitale subita dal Cristo («Eccoli cqua sti ggiudisci da janna / che pporteno la spada e la pianeta»).<sup>5</sup> Il Poeta aveva la sfacciata abitudine di dire pane al pane e vino al vino e quindi di rendere palese l'identità dei personaggi reali che irrompevano nei *Sonetti*; quella volta, però, chiamò il primo celebrante della messa cantata in onore di san Nabore «monzignor Camuffa», specificando che quel «nome finto» serviva a velarne l'identità. Insomma, volle certificare che non si trattava di un personaggio d'invenzione e come non fosse una fantasia neanche quel solenne festeggiamento religioso. A distanza di 186 anni la velatura non ha più ragione di essere, per cui è parso lecito tentare di sollevare il velo steso su quel prelato, così sprezzantemente «bollato» in un'epoca nella quale, e specie nello Stato pontificio, la pena capitale dai più veniva ancora considerata necessaria sia per il buon governo, sia per la preservazione dello Stato.

2. Preso atto, come ha annotato Belli, che nell'aprile del 1834 quel prelato da qualche tempo non era più tra i giudici della Consulta, l'esame degli organigrammi condotto sugli annuari dello Stato pontificio<sup>6</sup> ne ha fatti individuare 22 cessati dall'incarico tra il 1829 e il 1833.<sup>7</sup> Al fine di trovare un nesso capace di sfoltire i possibili «Camuffa», si è cercata qualche notizia su quel santo, di fatto sconosciuto a Roma.

Verso la fine del III secolo Nabor, Nàbore o Nabòre<sup>8</sup> assieme al commilitone Felice sarebbe venuto dalla Mauritania a Milano, allora capitale dell'Impero Romano d'Occidente, per servire nell'esercito di Massimiano, che Diocleziano aveva elevato da *Cesare* ad *Augusto*. Divenuti cristiani, subirono il martirio il 12 luglio del 303 presso Lodi Vecchio (*Laus Pompeia*) dove furono sepolti. Emanato l'editto di Costantino, Sant'Ambrogio, autore dell'inno *Victor, Nabor, Felix pii Mediolani martyres*,<sup>9</sup> fece traslare i loro resti nella basilichetta detta appunto «naboriana» a Milano, dove i due martiri divennero oggetto di una grande devozione che si attenuò solo nel V secolo con l'affermarsi del culto per i martiri autoctoni Protasio e Gervasio. Nella se-

5. *Er tribunale der Governo* (1530G, 1532T).

6. Editi col titolo di *Notizie per l'anno...*

7. 1829: Andrea Lazzari, Camillo Di Pietro, Francesco Maria Pandolfi Alberici, Lavinio de Medici Spada, Luigi Vannicelli, Melchiade Ferlisi, Stefano Del Bufalo, Domenico Carafa Traietto. 1830: Paolo Durio, Antonio Matteucci, Giuseppe Berardi, Luigi Serafini, Stefano Bruni. 1831: Benedetto Sartori, Filippo Torraca, Francesco Maria Gianuzzi, Giovanni Battista Arnaldi, Leonardo Dialti, Luigi Tiberi. 1832: Nicola Grimaldi. 1833: Gabriele Della Genga Sermattei.

8. Il nome, di derivazione ebraica, significa «luce del profeta».

9. AMBROGIO DI MILANO, *Inni*, a c. di G. Biffi, Milano, Jaca book, 1997, p. 127.

conda metà del 1200 quando la basilica, restaurata dai francescani, prese il nome di San Francesco Grande, la venerazione di Nabore e del commilitone riprese vita, al punto che nel 1396 gli statuti milanesi resero il 12 luglio festa di precetto, perdurata tale fino al 1537. Poi il culto tornò a scemare e, allorché nel 1799 la basilica fu adibita a ospedale dell'esercito napoleonico, le reliquie dei due martiri trovarono definitivamente riposo in quella di Sant'Ambrogio.<sup>10</sup> Nabore, dunque, era un santo venerato nell'area milanese, ma ignoto nella Roma di ieri e d'oggi. L'annotazione «al 12 di luglio», posta a complemento del titolo del sonetto, sembra perciò diretta più a confermare l'esistenza di quel santo pressoché ignoto, che a indicare la data della messa cantata. La circostanza che il martire sia stato assai venerato nell'area milanese ha portato d'istinto a collocarne la celebrazione in San Carlo al Corso, chiesa dell'arciconfraternita della nazione lombarda, i cui confratelli parrebbero gli unici a poter avere avuto interesse a riproporne la devozione. Lo statuto del 1471 – con una norma tuttora invariata – aveva previsto l'ammissione nella confraternita di coloro che fossero originari del ducato di Milano e Mantova, quale era allora, nonché dei discendenti:<sup>11</sup> e così, al fine di ridurre il numero dei 22 potenziali «monzignor Camuffa», si sono ricercati quelli nativi o oriundi dell'antico territorio ducale.

3. Ne è stato rintracciato solo uno: Paolo Durio, nato nel novarese, ponente del tribunale nel 1830 e non più nel 1831, che però non risulta ammesso nella confraternita<sup>12</sup> ma, siccome ad officiarne le funzioni religiose erano gli stessi confratelli, la sua candidatura si è affievolita.<sup>13</sup>

10. [www.santinaboreefelice.it/chiesa/vecchio\\_sito.cshtml](http://www.santinaboreefelice.it/chiesa/vecchio_sito.cshtml). Nel 1933 ai due santi è stata dedicata una parrocchia a Milano e, recentemente, è stata restaurata la cappelletta eretta fuori Lodi Vecchio.

11. La confraternita, nata come pia associazione tra i lombardi residenti a Roma per provvedere all'edificazione dell'ospizio detto *Hospitale Sancti Ambrosii Lombardorum*, nel 1612 fu elevata in arciconfraternita dei SS. Ambrogio e Carlo. Anche lo statuto revisionato nel 1993 ai fini dell'ammissione ha mantenuto ferma l'area storica delle diocesi del ducato di Milano: Alba, Alessandria, Asti, Bergamo, Bobbio, Brescia, Casale, Crema, Cremona, Ferrara, Ivrea, Lodi, Mantova, Milano, Modena, Mondovì, Novara, Parma, Piacenza, Reggio di Modena, Tortona, Vercelli, Vigevano. Le notizie sono tratte dall'attuale statuto.

12. AAL (Archivio Arciconfraternita dei Lombardi), inventario, n. 481: *Catalogo dei fratelli della venerabile arciconfraternita dei SS. Ambrogio e Carlo della nazione lombarda dall'anno 1767 all'anno 1836*. Per scrupolo, si è considerato anche monsignor Marco Antonio Olgiati, romano di lontana origine milanese, in Consulta ancora nel 1828, morto il 14 gennaio del 1829, ma non è risultato tra gli ammessi.

13. L'omonimo protagonista dei due sonetti *Er furto piccinino* (nn. 2217-2218), fu pure ponente in Consulta, ma solo nel 1844. v. F. QUARANTA, *Monsignor Paolo Durio, protagonista di Er Furto Piccinino*, in «il 996», 3 (2016), pp. 33-44.

L'esame dell'archivio è comunque proseguito nella ricerca di una celebrazione in onore di san Nabore della quale, tuttavia, non c'è traccia alcuna nei verbali delle sedute e dei decreti deliberati dal 1829 al 1833 e, men che mai, di un pur minimo riferimento al santo.<sup>14</sup> L'attenzione è però caduta sul congresso economico del giugno del 1830 con la notizia di una «pomposa ed onorifica funzione» tenuta in San Carlo il 6 giugno per la solenne consecrazione della chiesa e con la determinazione di celebrarne la ricorrenza nella prima domenica di luglio «in ogni anno avvenire».<sup>15</sup>

A dì 7 giugno 1830<sup>16</sup>

Relazione

della seguita solenne consecrazione della nostra chiesa nazionale  
SS. Ambrogio e Carlo in Roma.

La nostra chiesa nazionale costruita fin dall'anno 1614-1685 di nostra salute era stata benedetta soltanto, ma non per anco si era in essa eseguita la Solenne cerimonia di sua consecrazione. La santa memoria di Leone XII nell'anno 1824 all'occasione della visita apostolica fece conoscere all'eminantissimo e reverendissimo signor cardinal Odescalchi nostro vigilantissimo protettore, che avrebbe trovato plausibile il non ritardare ulteriormente una tale sagra cerimonia, anche a maggior decoro di quel grandioso e magnifico tempio. Bastò all'eminantissimo prelodato il cenno di un tale desiderio del sommo pontefice per impegnarlo a preordinare quanto era d'uopo, onde fosse al più presto eseguita si fatta cerimonia, e dato ordine, che tutte le spese occorrenti per la medesima andassero a totale suo carico fissò per questa la mattina del giorno sei del corrente giugno, ed in essa realmente ha avuto luogo nel modo seguente.

Precedentemente il giorno cinque alle ore ventitrè<sup>17</sup> recossi sua eminenza reverendissima al nostro oratorio, e ristrette entro una cassetta sagre reliquie, quindi sigillatala col suo sigillo, e racchiusala in apposita decente urna, depose questa sull'altare del detto oratorio, ed in esso

14. AAL, n. 17. Il *Libro dei decreti delle congregazioni da gennaio 1821 a tutto li 29 settembre 1838* raccoglie i verbali e le decisioni dei *congressi economici mensili*, delle *congregazioni generali* e di quelle *segrete*. Nei primi si trattavano prevalentemente questioni economiche, ma anche di altro genere a seconda delle necessità che si presentavano. Nelle seconde si procedeva all'ammissione di nuovi confratelli e alle nomine degli *ufficiali* componenti le terze, che si occupavano in particolare dell'attribuzione di doti alle zitelle. Ugualmente, se pure da un esame sommario, nulla è emerso nel *Liber decretorum congregationis ab a. 1660 ad a. 1707*.

15. Ivi, c. 100v-101r.

16. AAL, n. 429, fasc. 6. La relazione si compone di un frontespizio di tre pagine non numerate.

17. Attuali ore 19,00; così, più avanti, le ore 11 corrispondono alle nostre 7,00.

l'intera notte rimasero vigilanti all'adorazione di dette reliquie divisi in tre mute i nostri fratelli in quantità di numero 8 unitamente a due sacerdoti per ogni muta. E siccome erasi già precedentemente osservato che la santa memoria di Benedetto XIII aveva consecrato l'altare principale di questo tempio; distrutto l'altare di legno, che trovavasi eretto nella cappella dedicata alla Santissima Trinità, venne ivi edificato altro altare di materiale con la necessaria mensa di pietra. Vennero poi collocate ai pilastri della navata maggiore della chiesa le dodici consuete croci quali di metallo dorato, con suoi cornucopj simili.

Pertanto il suddetto stabilito giorno sei corrente nuovamente recatosi alle ore undici in gran treno l'eminentissimo nostro protettore, ricevuto alla maggior porta dai padri guardiani, dai nostri confratelli, e dal rettore della chiesa incominciò la funzione, essendo in essa assistito da due maestri di ceremonie pontificj. Giunto al trasporto delle sagre reliquie dal nostro oratorio alla chiesa, e deposte queste innanzi alla porta principale con commovente, eruditissima allocuzione l'Eminenza Sua dette al numerosissimo popolo ivi concorso una idea del senso mistico di quella sagra cerimonia, ed eccitò i fedeli ad entrare nel tempio, onde ivi adorare il Dio vivente, ed implorare la sua misericordia per la intercessione, e valevole patrocinio dei nostri santi protettori, ed avvocati Ambrogio e Carlo. Entrato poscia con le sagre reliquie nella chiesa, accompagnato dal clero, e seguito dalla nostra archiconfraternita in corpo, non che dal folto popolo, proseguì e terminò la sagra cerimonia, e deposti quindi i sagri paramenti, assistette nel suo dosello in cappa magna all'incruento Sacrificio solennemente celebrato dall'illustrissimo, e reverendissimo nostro primicerio monsignor don Giuseppe Antonio Sala: compartita quindi dopo il fine della Messa la solenne benedizione dall'eminentissimo porporato, fù dal prelodato monsignore primicerio pubblicata la concessa indulgenza non che il decreto, con cui sua eminenza reverendissima stabiliva, che la annua ricorrenza di tale sacra si celebrasse ogni anno nella prima domenica del mese di luglio.

Accompagnato in fine il più volte lodato eminentissimo protettore dai più vivi ringraziamenti, e sinceri atti della massima devozione dei padri guardiani, e confratri, che tutti in corpo lo seguirono fino alla sua carrozza, si incamminò per restituirsi col suo nobile treno al palazzo di sua eccellentissima famiglia. Riconoscentissima la nostra archiconfraternita alle zelanti cure, ed alla somma liberalità dell'eminentissimo prelodato in tale sopradescritta circostanza hà voluto darne un piccolo attestato alla di lui famiglia, facendogli passare una gratificazione di scudi venti. Ita est Petrus, Paulus Frattini a secretis.

4. A partire dal 1831, dunque, la ricorrenza della consacrazione della chiesa si è celebrata nella prima domenica di luglio, per cui la prossimità col giorno 12, nel quale il martirologio romano ricorda san Nabore, ha suggerito un possibile accorpamento delle due celebra-

zioni. Se il libro dei decreti nei mesi di giugno e di luglio dal 1831 al 1833 nulla riporta al riguardo, invece il registro dei mandati in favore del rettore della chiesa nei mesi di agosto reca succinte annotazioni circa i rimborsi delle spese sostenute di luglio per «messa cantata et servizio nel giorno della sagra».<sup>18</sup> Questi rimborsi – assenti sino al 1830 compreso – proseguono ad essere segnati anche negli anni successivi e trovano puntuale riscontro nei riparti annuali «delle somme pagate ed introitate dal reverendo signore Niccola Dracopoli rettore di chiesa», con la specificazione che «nelle spese di chiesa sono compresi 4,00 scudi per messa cantata nel giorno della sagra».<sup>19</sup> Dunque, sempre richiami alla festa della *sagra* e mai a quella di san Nabore, per cui un abbinamento delle due celebrazioni non trova alcun plausibile riscontro. Del resto, tutti i documenti dell'archivio fanno continui riferimenti ai santi Ambrogio e Carlo e mai una pur minima menzione del primo martire milanese, quasi che anche per i lombardi di Roma fosse ormai sostanzialmente uno sconosciuto.

Ad ogni modo, la celebrazione della festa nella chiesa dei lombardi resta un'idea difficile da accantonare. Uno spiraglio potrebbe aprirsi se si individuasse il motivo che portò il cardinal Odescalchi a fissare la celebrazione dell'anniversario della consacrazione nella prima domenica di luglio. Forse solo perché di giugno già si celebrava una messa cantata, mentre luglio ne era libero? Oppure in quanto, desiderando anche un ricordo del primo martire milanese, il porporato abbia suggerito un'unica commemorazione, evitando una doppia spesa a distanza di pochi giorni? Un labile indizio a favore di questa ipotesi potrebbe essere costituito dall'ammissione tra i confratelli, nel settembre del 1830, di Tommaso Gnoli, "lombardo" di Ferrara: che il grande amico di Belli l'abbia invitato ad assistere alla cerimonia e il Poeta, per il rispetto dovuto all'involontario "delatore", abbia resi noti i peccati dei celebranti, ma non anche i nomi?<sup>20</sup>

5. Attenuandosi, dunque, a improbabile l'ipotesi che era sembrata la più concreta, si è imposta la ricerca di un'altra chiesa quale possibile

18. AAL, n. 114. Mandati dal 1824 al 1845: cc. 134 (per il 1831) 150 (per il 1832) e 169 (per il 1833).

19. AAL, n. 185: *Giustificazioni*: da c. 465 in avanti.

20. L'annessione di Tommaso Gnoli [sic] *Avvocato Concistoriale Ferrarese* fu deliberata nella congregazione generale del 29 settembre 1830 (AAL, *Libro decreti*, c. 106r) presumibilmente su invito dei confratelli al fine di trarne lustro dalla sua nomina ad avvocato concistoriale. Sulla nomina: *Pe le Conclusione imparate all'ammente dar sor avvocato Pignòli Ferraro co tutti l'antri marignani der concistoria e Ar sor Avvocato Pignòli Ferraro* (sonetti nn. 28 e 29).

sede della cerimonia. Un prezioso suggerimento è venuto da Lucio Felici, autore dell'unico studio specifico sul sonetto, con l'indicazione della basilica dei Santi Apostoli in alternativa a San Carlo al Corso.<sup>21</sup> Aveva infatti rintracciato la doppia notizia dell'esistenza di un antico culto romano del santo («In sostanza, ciò che si ricava è che nel Medioevo ci fu un centro di culto vicino a Roma, sulla via Aurelia, dei martiri milanesi, fra cui Nabore») e di sue reliquie nella basilica:

un almanacco del Vaticano, il *Diario Romano per l'Anno del Signore 1926*,<sup>22</sup> registra che parte dei corpi di Basilide, Cirino, Nabore e Nazario sarebbe nei sotterranei della basilica dei Santi Apostoli, proprio sotto l'altare maggiore, con la precisazione che, nei secoli precedenti, si era ritenuto che lì ci fossero solo alcuni resti di Nabore, mentre gli altri si credevano in San Pietro in Vincoli.<sup>23</sup>

La prospettazione che la festa del martire milanese possa essersi tenuta proprio nella basilica dei Santi Apostoli, in quanto il “pozzetto dei martiri” sotto l'altar maggiore ne custodiva – o almeno così si credeva – talune reliquie, è valorizzata dal forte legame che univa gli Odescalchi alla basilica. Eletto papa nel 1676 il comasco Benedetto Odescalchi col nome di Innocenzo xi, si stabilì a Roma anche suo nipote Livio, che andò ad abitare nel grande palazzo dei Chigi di rimpetto ai Santi Apostoli. Morto Livio senza prole, gli succedette nel cognome e nei beni il figlio di sua sorella e del senatore di Milano Alessandro Erba. Il nuovo Odescalchi fece completare nella basilica la cappella di sant'Antonio di Padova dove era sita la sepoltura gentilizia.<sup>24</sup> Nel 1745 acquistò il palazzo dei Chigi, che così prese definitivamente il nome dei nuovi proprietari. Furono porporati, e proprio del titolo dei Santi Apostoli, prima Benedetto Odescalchi-Erba (1679-1740) arcivescovo di Milano e poi Carlo Odescalchi (1785-1841). Quest'ultimo nutriva un indubbio attaccamento alla terra d'origine – non a caso era protettore della confraternita dei lombardi – e pertanto risulta ragionevole che possa aver voluto promuovere nella basilica la celebrazione del primo martire milanese, dimenticato dai lombardi di Roma.

21. L. FELICI, *Giuseppe Gioachino Belli, La festa de San Nabborre*, in *Filologia e Storia Letteraria. Studi per Roberto Tissoni*, a c. di C. Caruso e W. Spaggiari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 471-79. Studio poi utilizzato in nota al sonetto nell'edizione Einaudi citata.

22. Si riferisce come tratto del *Diario* edito dalla Tipografia Poliglotta Vaticana nel 1925, p. 136.

23. FELICI, *Giuseppe Gioachino Belli, La festa de San Nabborre*, cit., p. 477.

24. La sepoltura gentilizia nel 1762 ha accolto anche le spoglie dell'autorevole parente milanese cardinale Antonio Maria Odescalchi Erba.

6. Dal 1823 Belli fu occupato in una impegnativa attività, documentata nell'epistolario curato da Davide Pettinicchio, in favore della sua "Cencia". La madre era stata inibita dall'amministrare i propri beni a causa dei debiti da cui erano gravati e, per contemperare gli interessi dei creditori e della debitrice, l'amministrazione era stata affidata ad un "economo", cioè, nel linguaggio più prossimo a quello odierno, a un curatore nella persona del cardinal Rivarola.<sup>25</sup> Il Poeta si adoperò per risolvere al meglio l'intricata a situazione e, come riferisce nelle lettere, aveva «impegnato un soggetto di qualità ed onestissimo, grande amico di Rivarola onde commuova l'animo del cardinale in favore di Cencia nostra». Poi ne fece il nome: «sapete che io avea parlato di già a monsignor Piccolomini il quale in contemplazione dell'amicizia che ci avvicina d'animo, e di persona, non ritirò la parola datami l'anno scorso». E quel monsignore, che poi finì con l'assumere l'economato in luogo del cardinale, fu di nuovo indicato nella corrispondenza quale autore di «una certa vocetta interna, spinta fuori da buon riguardo di amicizia».<sup>26</sup> Giacomo Amadori Piccolomini<sup>27</sup> proprio dal 1823 era giudice nel tribunale della Sacra Consulta che, dal 1832, lo avrebbe visto decano con funzioni di presidente di uno dei turni. Chiamato nella Cancelleria apostolica verso la fine del 1833, lasciò l'ufficio giudiziario nel corso del 1834. Che Belli con queste confidenze epistolari abbia involontariamente svelata l'identità di «monzignor Camuffa»? Una volta introdotto nei *Sonetti*, il «buon riguardo» dell'amicizia costituirebbe in assoluto il più valido dei motivi per giustificare la scelta di celarne l'identità: i dodici anni di carriera nella Consulta lo avevano reso l'ideale interprete di «uno de quelli che ccondanna a mmorte». Solo per stare agli ultimi periodi, nel biennio 1831-32 fu ponente e poi presidente nella conferma in appello di sette severissime condanne capitali per grassazioni senza omicidi: tutti quei morituri, per loro fortuna, ebbero salva la vita grazie alla clemenza pontificia.<sup>28</sup> Nel

25. G.G. BELLÌ, *Epistolario (1814-1837)*, a c. di Davide Pettinicchio, Macerata, Quodlibet, 2019. La vicenda della curatela e dell'attività di Belli emerge in particolare da lettere che vanno dal 1823 al 1831.

26. BELLÌ, *Epistolario*, cit., nell'ordine: n. 45 (8 gennaio 1823); n. 62 (29 novembre 1823); n. 68 (4 febbraio 1824), nella quale si legge «In presenza di monsignore Amadori Piccolomini nuovo economo del vostro patrimonio»; n. 250 (12 novembre 1831).

27. Giacomo Amadori Piccolomini (Siena 1795-1861). La preparazione giuridica, che ne caratterizzò tutta la carriera ecclesiastica risale in particolare alla frequenza dell'Accademia dei Nobili Ecclesiastici (1816-18). Nel 1845 otterrà la porpora cardinalizia.

28. Nel 1831: 19 luglio, G. Mancini e D. Brunacci. Nel 1832: 13 gennaio, G. Cesetti e L. Ferretti; 4 settembre e 4 dicembre, P. Molli, A. Forti e T. Taliani. Le sentenze sono reperibili nell'Archivio di Stato di Roma (ASR), Fondo del Tribunale della S. Consulta, corda 822. Per gli ultimi tre vedi E. COGLITORE, *Er ventidua descemmre*, in «il 996», 2 (2020), pp. 33-51.

successivo biennio 1833-34 fu presidente nei giudizi di revisione di dieci condanne capitali, tutte confermate ed eseguite. Tuttavia, all'emersione di un nuovo possibile «monzignor Camuffa» ancora una volta si è contrapposto un elemento di segno contrario, e quantomai forte: lo stesso Belli il 27 aprile 1834 aveva infatti indicato che quel prelato non figurava più tra i giudici della Consulta, mentre invece Amadori Piccolomini ne presiedette il turno ancora sino al 10 giugno e nell'ulteriore udienza del 18 luglio, già fuori ruolo, ma «specialmente autorizzato a giudicare come presidente». <sup>29</sup> Certo, Belli potrebbe avere ritenuto che la nomina alla Cancelleria avesse posto immediatamente termine alla sua attività giudiziaria, oppure che, con quel «fu», sapendola imminente, abbia solo inteso indicare il fatto storico dell'essere stato «uno de quelli che ccondanna a mmorte»; ma il continuo coesistere di elementi di segno contrario incontrati in questa ricerca impone di evitare conclusioni affrettate.

7. La realtà retrostante a *La festa de san Naborre* resta, dunque, ancora un rebus, anzi più rebus tutti da risolvere. Non siamo in presenza di un *puzzle*, che richieda di mettere al loro posto tasselli già tutti disponibili, ma di enigmi che potranno trovare soluzione solo con il ritrovamento di dati incontrovertibili. Nell'attesa, pare utile soffermarsi su taluni aspetti del sonetto richiamati da Lucio Felici nello studio che va riletto attentamente per i diversi temi affrontati, svolti sempre in modo approfondito.

La relazione fra il titolo e il testo è stata ritenuta poco chiara se non addirittura oscura e criptica, <sup>30</sup> tanto che se ne è ipotizzata pure una scelta del tutto a caso. <sup>31</sup> La relazione, per vero, sembrerebbe palese: la messa cantata fu eseguita per venerare san Nabore, così come, nel giorno precedente, il titolo dei due sonetti *La Messa de San Lorenzo* ne indicava l'ambientazione nella basilica di San Lorenzo fuori le mura. Quanto al titolo messo a caso, l'ottava nota riferisce particolari troppo circostanziati per poter immaginare che la cerimonia sia stata inventata di sana pianta. <sup>32</sup> Fermi gli enigmi ancora aperti, «monzignor Camuffa» e la celebrazione della festa del primo martire milanese restano due realtà difficilmente discutibili. Solo i concelebranti, con i loro peccati veniali, potrebbero essere frutto di un'inventiva poetica tesa a rendere

29. 7 e 10 gennaio, 7 e 18 febbraio, 7 e 14 marzo, 4 aprile, 20 maggio, 3 e 10 giugno, 18 luglio (corda 822 del Fondo Sacra Consulta).

30. R. Vighi, in G.G. BELLÌ, *Poesie romanesche*, Roma, Libreria dello Stato, 1988-1994, vol. v, p. 580.

31. C. MUSCETTA, *G.G. Belli, Calendario Romano*, Roma, Lucarini, 1990, come riferito da FELICI, *Giuseppe Gioachino Belli, La festa de San Naborre*, cit.

32. La tesi di Muscetta è stata contestata anche da Felici.

più compiuto l'effetto drammatico del sonetto; del resto, sulla loro realtà Belli nulla ha precisato ed anzi circa il diacono crapulone «Don Ortica» e la sua peccaminosa «libbra de grosta e de mollica», nella nona nota si è richiamato a una pratica di imprecisati sacerdoti, la cui genericità sembrerebbe confermare come, in questo caso, quel nome finto non servisse a velare un diacono reale, ma a creare un personaggio *ad hoc*.

Si è detto, poi, che al suddiacono lussurioso *Don Pio Scamonèa* sia stata riservata la stoccata più temeraria,<sup>33</sup> ma è ben più lacerante quella che ha trafitto «monzignor Camuffa»: senza il suo “peccato”, mortale in ogni senso, il sonetto neanche avrebbe avuto ragione di essere o, almeno, sarebbe restato privo di quel forte effetto drammatico che lo contraddistingue. Se è vero, come pure è stato notato, che fu il peccatuccio del suddiacono ad indurre il Morandi a confinare il sonetto nel famigerato sesto volumetto, questo non lo fa assurgere di per sé ad elemento determinante della composizione poetica, nella quale la figura di «monzignor Camuffa» è assolutamente predominante su quella dei concelebri minori: senza l'inserimento degli ultimi due il sonetto avrebbe perso molto, ma senza «monzignor Camuffa» avrebbe perso tutto.

Né pare condivisibile l'ipotesi secondo la quale «lo sconcerto e il fastidio del personaggio del sonetto» possa essere spiegato dalla supposizione che i confratelli del sodalizio lombardo (ove fosse loro riconducibile la celebrazione della festa del santo) «accompagnassero la messa con i canti ambrosiani, così diversi e dissonanti dai canti gregoriani».<sup>34</sup> Indipendentemente dalla diversità tra i due stili musicali, ma entrambi per sole voci, nel caso si trattò chiaramente di un'esecuzione a più strumenti, se «la musica era un merangolo-forte / da dilla co rragione *Opera-bbuffa*». Sin dal Settecento nella musica ecclesiastica alle sole voci si era andato sempre più sostituendo l'uso «di solisti e orchestre mutuando sonorità ed effetti dal circostante ambiente del teatro d'opera; l'opposizione tra lo stile “moderno”, orchestrale e teatrale, e quello “antico”, vocale e severo», assunse anche forti toni polemici. *La festa de San Naborre* mostra un Belli in sintonia con i difensori della musica a sole voci «come vera musica liturgica»,<sup>35</sup> in cui «tra i rimproveri mossi alla Chiesa del tempo, c'è anche l'uso della musica orchestrale, le “sinfonie”: «Che rriliggione! è rriliggione questa? / Tutta quanta oramai la riliggione / conziste in zinfonie». Il musicologo Giorgio Monari, inquadrando il sonetto nell'esatto contesto storico delle esecuzioni mu-

33. FELICI, *Giuseppe Gioachino Belli, La festa de San Naborre*, cit. p. 474.

34. Ivi, p. 479.

35. *La riliggione der tempo nostro* (1745G, 1713T) confermerà ancor meglio il sentire di Belli.

sicali nelle chiese, ha portato alla luce un aspetto che consente una comprensione più compiuta de *La festa de San Naborre*.<sup>36</sup>

8. La “scoperta” di un fortemente indiziato «monzignor Camuffa» ma, ancor più, quella della possibile ragione del camuffamento, finirebbe con l’estendere i suoi effetti oltre i confini di questo sonetto. Verrebbe toccato, infatti, anche il tema delle due anime del Poeta con la metamorfosi di un Belli-Jekyll “liberale”, proprio del periodo della poesia romanesca, in un Belli-Hyde “reazionario”, divenuto tale nell’ultima parte della vita. Se la velatura fosse stata effettivamente determinata dalla stima e dall’amicizia che lo legavano proprio ad «uno de quelli che ccondanna a mmorte», la trasformazione potrebbe spiegarsi solo in parte con l’improvviso irrompere di paure e di ripensamenti dovuti ai fatti del 1848-49, sia pure in concomitanza con l’incombente avanzare della vecchiaia. Il Belli nel momento della composizione poetica in romanesco, astraendosi dalla realtà contingente, indubbiamente si sublimava in una superiore visione morale e intellettuale della vita raggiungendo i più alti valori espressivi; ma poi, ricalato nella quotidianità, veniva a ritrovarsi preso – intrappolato, verrebbe da dire – da tutte le situazioni e da tutti i rapporti della “normalità” con cui doveva fare i conti. In questo modo tra il momento poetico e quelli della vita ordinaria, anche se coltivava l’amicizia e la stima con «uno de quelli che ccondanna a mmorte», poteva esistere un baratro solo apparentemente invalicabile. Quindi, nessun Jekyll e Hyde, né due anime? Prima di poter passare a riflettere sull’intrigante insieme dei fattori che hanno influenzato quel trapasso del Belli per il quale «dalla violenta e mordace musa nei sonetti s’era condotto, quasi per ammenda imposta, all’innocua e sbiadita traduzione degl’inni del breviario»,<sup>37</sup> occorrerà pazientare sino allo scioglimento dei rebus de *La festa de san Naborre*, in quanto sia accertato o escluso che la velatura di «monzignor Camuffa» sia dipesa da un legame di amicizia e di stima.

36. G. MONARI, *Il Miserere di Belli: ricerche e nuove ipotesi*, in «il 996», 1 (2016). pp. 73-75. Si considerino le *Spese di chiesa* (AAL, inv. n. 557, *Spese di chiesa*. Manca la numerazione delle carte). Nel luglio 1831: «Per messa cantata nel giorno anniversario della Sagra della nostra chiesa: Maestro di cerimonie, Ministri, otto cantori, organista e chierici 4 scudi». Nel luglio 1832: «Messa cantata nel giorno della Sacra: ai cantori ed altri scudi 4». Nel luglio del 1833: «Per la messa cantata della Sacra di Chiesa in cantori, maestro di cerimonia, ministri, organista, preti assistenti e chierici, scudi 4». Confrontando la ricca esecuzione musicale de *La festa de San Naborre* con quella della festa della *sacra*, con il solo organo ad accompagnare otto cantori, risulta sempre più difficile ipotizzare che la festa del santo si possa essere tenuta in San Carlo al Corso.

37. F. ERMINI, *Ricordi arcadici: G.G. Belli*, in «Atti dell’Accademia degli Arcadi e scritti dei Soci», IV (1931), p. 229.

## *Ma là fratello, come caschi, caschi*

### L'inferno belliano secondo Piero Camporesi

CON UNA PRESENTAZIONE DI ELIO DI MICHELE

Il torto maggiore che si può fare a Piero Camporesi<sup>1</sup> è quello di volerlo inserire a forza nel campo ristretto di una disciplina specifica. Fortunatamente, si tratta di un'operazione impossibile. E questo anche nel momento in cui la necessità di elencare i vari campi in cui si è esercitata la sua acutissima curiosità potrebbe condurre il lettore a facili, banali traguardi tassonomici. Perché, al contrario, anche in uno soltanto dei suoi molti libri si possono apertamente trovare, o altrimenti scovare tra le righe, riferimenti che spaziano dalla filologia alla critica letteraria, dalla storia all'antropologia, fino alla gastronomia e alla storia del gusto alimentare nei secoli.

La dote principale di Piero Camporesi sta infatti nella capacità analogica di legare argomenti apparentemente lontani tra di loro: così – attraverso una scrittura chiara e coltissima, seria e sorniona, ironica e complice, con riferimenti a grandi autori italiani o a (per noi) perfetti sconosciuti – ricostruisce storie di vagabondi e di poveri, illustra relazioni tra cibi e atti alimentari, si addentra nelle condizioni materiali di vita della società d'*ancien régime* dal punto di vista popolare, prestando particolare attenzione alle pratiche connesse alla cura del corpo e alla concretezza del mondo delle arti e dei mestieri, con le loro ef-

1. Storico della cultura e filologo italiano (Forlì 1926-Bologna 1997), ha insegnato letteratura italiana all'Università di Bologna dal 1969 al 1996. È tra i saggisti italiani più conosciuti al mondo e i suoi libri sono stati tradotti nei principali paesi europei, negli Stati Uniti, in Brasile e in Giappone.

fettualità e i loro simbolismi. Il viaggio attraverso cui Camporesi conduce di volta in volta il lettore determina, a tutta prima, un effetto di smarrimento: ma poi, col passare delle pagine, si apprezzano nel contempo e fino in fondo la completezza e il dettaglio dell'immagine che l'autore ha voluto creare.

Bastano dunque solamente alcuni titoli per dimostrare quanto siano stati e ancor di più oggi siano importanti le ricostruzioni culturali di questo intellettuale da molti apprezzato ma da tanti altri non ben conosciuto.<sup>2</sup>

In uno dei suoi testi più acuti e originali, quello sulla "casa dell'eternità", in cui si analizza come nella storia della cultura e della letteratura sia stato affrontato il tema dell'aldilà, Camporesi inserisce alcuni spunti su Belli di grandissima e originale intelligenza, dimostrando, anche in questo caso, una totale padronanza dei testi letterari, anche quelli sui quali non si è poi esercitato in altre sedi, come appunto i sonetti di Belli, dei quali coglie la profondità e la collocazione assolutamente originale rispetto alle altre pagine della letteratura italiana.

Il testo è tratto da P. Camporesi, *La casa dell'eternità* (1987), Milano, Il Saggiatore, 2018, pp. 11-25.

### *La casa a tre piani*

Posto in posizione intermedia fra l'alto e il basso, fra i due estremi del bene e del male, della felicità e dell'abiezione, fra la sommità beata e l'abisso scellerato, il mondo mediano, l'*orbis terrarum*, luogo di sosta temporanea per i vivi e centrale di smistamento delle anime defunte,

2. Della sua vasta bibliografia si possono ricordare perlomeno P. ARTUSI, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, Torino, Einaudi, 1970; *Il libro dei vagabondi. Lo Speculum cerretanorum di Teseo Pini*, il vagabondo *di Rafeale Frianoro e altri testi di «furfanteria»*, Torino, Einaudi, 1973; G.C. CROCE, *Le astuzie di Bertoldo e le semplicità di Bertoldino*, Torino, Einaudi, 1978; *Il paese della fame*, Bologna, il Mulino, 1978; *Il pane selvaggio*, Bologna, il Mulino, 1980; *Alimentazione, folklore, società*, Parma, Pratiche, 1980; G. COCCHIARA, *Il mondo alla rovescia*, Torino, Boringhieri, 1981; *La carne impassibile: salvezza e salute tra Medioevo e Controriforma*, Milano, Il Saggiatore, 1983; *Odori e sapori. Storia sociale degli odori. XVIII e XIX secolo*, Milano, Mondadori, 1983; *Il sugo della vita: simbolismo e magia del sangue*, Milano, Comunità, 1984; *Le officine dei sensi*, Milano, Garzanti, 1985; *La casa dell'eternità*, Milano, Garzanti, 1987; *I balsami di Venere*, Milano, Garzanti, 1989; *Rustici e buffoni: cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, Torino, Einaudi, 1991; *Il governo del corpo: saggi in miniatura*, Milano, Garzanti, 1995; *Camminare il mondo: vita e avventure di Leonardo Fioravanti medico del Cinquecento*, Milano, Garzanti, 1997.

risente di questa sua particolare collocazione voluta dalla imperscrutabile Provvidenza.

I due regni confinanti, l'aldilà celeste e quello inferico, riversano su questo piano intermedio del grande edificio allestito da Dio (*triplex habitaculum*) i loro influssi, le loro tentazioni, i loro richiami. Reame misto, luogo di conflitti, di aspirazioni, di tensioni, spazio *medium* fra il *summum* e l'*imum* – fra lo splendore della luce, le consolazioni della pace, le delizie della dolcezza, della letizia, della melodia, del bianco e dell'olezzante e le nequizie dello strato infimo, delle turpitudini inferiche – la società degli uomini partecipa, in una strana e contrapposta miscela, alla condizione dei due potenti vicini, delle due superpotenze, squilibrata fra un ineffabile di totale beatitudine, che non si può esprimere né pensare, e un ineffabile d'interminabile pena che non si può né dire né immaginare. Regno caduco, dove si alternano – nel tempo della storia – rapide, tumultuose vicende di nascite e di morti, di effimeri trionfi e di sconsolanti cadute, consumato velocemente dai giorni e dalle ore, mangiato dagli anni che passano rapidi come attimi, dalle brevi stagioni cancellate da venti corrosivi e da gelide tempeste, dominato dal triste signore del Tempo, lo sterile eppur insaziabile Saturno.

Gli astri riversano sul mondo sublunare le loro maligne influenze, lo bersagliano con il loro implacabile pulviscolo d'influssi: la luna lo irroro con le sue fredde rugiade, il sole vi soffia le sue vampe. Gli angeli vi discendono impalpabili dalla sfera della luce suggerendo estasi e ispirando visioni, i demoni vi salgono dalla notte inoculando tentazioni, fantasie contorte, immoderate, impure. Dalle due case inconsuamabili, dai due piani dove il tempo non ha potere, gli agenti segreti dell'eternità penetrano (come la morte che si arrampica sulle finestre delle case) negli interstizi della vita, là dove gli uomini trascinano nella caducità le loro stentate esistenze, nel regno del tempo volubile che aspira alla fine, al silenzio, all'immobilità. In questo appartamento mediano il desiderio può, a volte, esser soddisfatto, a volte no: capriccio del caso, volubilità della sorte, incostanza della fortuna, dispongono come vogliono i loro doni o i loro misfatti. L'alternarsi fra desiderio e attesa, fra presente e futuro, scandisce i ritmi interni dell'inquilino del piano medio che, presto o tardi, verrà ineluttabilmente sfrattato e trasferito altrove. Negli altri due appartamenti i regolamenti sono diversi. In alto, niente si desidera che immediatamente non venga soddisfatto, in basso niente si trova di ciò che più si bramerebbe. Nella scala dei desideri la terra giace equidistante fra gli estremi, fra la società di Cristo e quella di Satana. Come immaginava l'incerto autore (forse del settimo

secolo) del *De triplici habitaculo*, il mezzo ha molti punti di contatto con gli estremi («medium autem nonnullam habet similitudinem ad extrema»). Per questo il nostro mondo partecipa sia dell'uno (il paradiso), sia dell'altro (l'inferno) in una continua altalena fra gli opposti:

lucem et tenebras habet, frigus et calorem, dolorem et sanitatem, laetitiam et moerorem, odium et amorem, bonos et malos, iustos et iniustos, dominos et servos, regnum et subjactionem, famem et satietatem, mortem et vitam et innumera huius modi. Quorum omnium pars una imaginem habet Dei, pars altera inferni. Commixtio namque malorum simul et bonorum in hoc mundo est.<sup>3</sup>

Territorio di confine, fragile area di frontiera fra due superpotenze, fra due colossi immortali, fra due imperi contrapposti ma speculari, la terra, luogo di scambio e d'incontro fra il regno della luce e quello del buio, stazione di transito e di passaggio per opposti destini, punto d'avvio per obbligatori e non richiesti viaggi nell'eternità, per inconsuamabili soggiorni nell'immortalità, sembra configurarsi come un non-luogo, come spazio negato alla durata, senza alcuna solida prospettiva d'una terza via al futuro, sia prossimo che remoto. L'equidistanza tuttavia è puramente teorica, generosamente illusoria, perché i giorni sulla terra sembrano prefigurare quelli sotto la terra, torbidi, confusi, ansiosi, dolorosi: una prova generale per duri tormenti senza fine in un inferno temporaneo o, nel migliore dei casi, in un aspro purgatorio a tempo pieno senza speranza di libera uscita. Non si capisce bene se questo mondo sia una ben riuscita *imitatio inferni*, o l'inferno una replica di questo mondo, tanto le immagini sono intercambiabili. La tripartizione, vetusto legato (al solito) della cultura indeuropea che aveva scaglionato l'umanità in tre strati sociali, sembra riproporre un triregno etico suddiviso in (a) buoni, giusti, beati, (b) perversi e dannati, (c) non del tutto cattivi o non del tutto buoni, come nelle visioni medievali del Nord-ovest celtico dove i confini fra i morti sono tanto incerti e approssimativi che basta scavalcare un muro per ritrovarsi in un reparto diverso, in uno qualsiasi di questi altilà.

Costruzione dell'angoscia e delle paure tribali proiettate nelle buie sale delle caverne dell'anima, nel corso dei secoli l'inferno ha puntualmente registrato il mutamento della scena sociale modificando i propri scenari, ritoccando i propri statuti. Spazio «componibile», ha al-

3. *Patrologia latina*, a c. di J.-P. Migne, vol. XI, col. 991, Parisiis, 1841.

lestito rappresentazioni cangianti, innalzato fondali a sorpresa, mutato scene, ha travestito i suoi terrori, riverniciato i suoi mostri, svuotato i magazzini, rifondato le sue paure, reinventato i suoi demoni, la sua fauna, la sua flora; ha rimisurato i suoi confini, ristudiato il sistema idraulico, riprogettato l'impianto urbanistico, i sistemi di aerazione e di drenaggio, riconvertito le sue officine, riformato i suoi lazzeretti, perfezionato i suoi tormenti, licenziato funzionari inutili o in sovrannumero, ripensato gli organici, abbattuto simulacri vani e liquidato obsolete mostruosità allegoriche, allargato e ristretto i suoi spazi accogliendo nuove, benemerite categorie del peccato. Anche l'antico, equilibrato *ordo poenarum*, la vecchia diarchia penale spartita in perfetta mezzadria fra il *frigus intolerabile* e il *calor inextinguibilis*, è alla fine saltato con il predominio assoluto della fiamma. Dell'ibernazione eterna nella «ghiaccia» non rimane più alcun residuo negli inferni modernizzati. Anche il classico campionario dei supplizi, straordinariamente ricco e variato particolarmente nei secoli XIV e XV, è andato progressivamente restringendosi, sottoposto a un severo processo selettivo. Lo zoccolo duro delle pene rimase pur sempre rispettabile e ad ampio spettro di tormenti, ma certe opzioni apparvero inevitabili e il processo di riconversione si accompagnò al bisogno di omogeneizzazione e di semplificazione, alla domanda di specializzazione, sfolgendone l'arcaica sovrabbondanza, come appariva in antiche litanie dell'inferno:

sitis intolerabilis, poena famis, poena foetoris, poena horroris, poena timoris, poena angustiae, poena tenebrarum, severitas tormentorum, praesentia daemonum, ferocitas bestiarum, crudelitas ministrantium, dilaceratio immortalium vermium, vermis conscientiae, ignitae lacrymae, suspiria, miseriae, dolor sine remedio, vincula sine solutione, mors aeterna, poena sine fine, absentia Christi post visionem ejus...<sup>4</sup>

Anche le sette piaghe infernali della *Visione di S. Paolo*,<sup>5</sup> la neve, il ghiaccio, il fuoco, il sangue, i serpenti, la folgore, la puzza, si ripresentano in san Pier Damiano sotto forma di «fumus, foetor, algor, ardor, fames, sitis ignea, vermes», conoscendo la sorte che spetta alle variabili incostanti.<sup>6</sup>

4. *De triplici habitaculo*, ivi, col. 993.

5. In P. VILLARI, *Antiche leggende e tradizioni che illustrano la Divina Commedia*, Pisa, Nistri, 1865, rist. anastatica Bologna, Forni, 1979, p. 77.

6. Sanctus PETRUS DAMIANUS, *De poenis inferni*, in ID., *Opera omnia*, Bassano, Remondini, 1783, t. III, col. 62.

Allo stesso modo la «regio gehennalis» del cardinale Ostiense, «dura, extimescenda», la «terra afflictionis», la «terra miseriarum», la «terra tenebrarum», la «terra turbinis et caliginis», la regione del caos «in qua nullus [est] ordo», la città del rumore e del fetore, la grande officina del dolore dove i diavoli, metallurgici infaticabili (versione cristiana dei pagani ciclopi, abitanti dell'*olla Vulcani* di Gregorio Magno e di molte leggende medievali) martellano senza un attimo di tregua («percutientes mallei resonant incessanter») – una città sorprendentemente moderna, invivibile, contaminata, acusticamente micidiale – verrà radicalmente modificata dal piano regolatore dantesco, rigorosamente geometrico e minuziosamente controllato in ogni particolare. Il lucido visionario fiorentino, usando il compasso aristotelico e la squadra tomistica, elimina con sommo rigore ogni scomposto affollamento, ogni traccia di indebita confusione, ogni residuo di caos. Gradua le pene a seconda delle colpe, trasferisce dannati all'interno e altri ne colloca fuori della città di Dite-Lucifero (i colpevoli di «incontinenza»), riservando il «basso inferno» (VIII, 75) al fior fiore della malizia e alla crema della matta bestialità. Nell'inferno barocco, tutti indistintamente verranno ricollocati nello stesso fuoco (intelligente e selettivo, vicario di ogni altra pena, onnicomprensivo di tutti i tormenti), gli incontinenti in testa. La «divina vendetta» non distinguerà «simile lordura» (i maliziosi di Malebolge) dai professionisti dell'eccesso e dell'intemperanza. Segno dei tempi, gola e lussuria nel XVII secolo saranno considerate vizi-capostipiti, passaporti validissimi per egualitari tormenti nel «paese diverso» che accoglie generosamente tutti coloro che si erano abbandonati *vitiis carnis*,<sup>7</sup> frequentatori assidui dei «piaceri vietati» (Gregorio Magno). L'inferno dei cinque sensi è tutto per loro, impenitenti edonisti integrali.

Il mulino del tempo e la macina dei secoli hanno alterato non solo gli spazi e gli scenari del mondo sotterraneo ma, funzionali al ricambio sociale, alla modificazione del costume, alla formazione di nuovi ceti e gruppi sociali, alle mutazioni culturali, hanno delineato nuove invenzioni nella tipologia dei peccatori e dei dannati, una nuova utenza delle pene.

Gli spazi della colonia penale sotterranea sono andati progressivamente restringendosi, i metri quadrati riservati ai peccatori sempre più assottigliandosi, il fetore sempre più infittendosi, la promiscuità sempre più appesantendosi. Trasgressioni all'etica del lavoro, reati so-

7. DIONYSIUS CARTHUSIANUS, *Liber utilissimus, de quatuor hominis novissimis*, Venetiis, apud Bartholomaeum Rubinum, 1568, c. 102r.

ciali, devianze dall'etica professionale allargano i campi dell'intervento punitivo. Il modello dantesco, feudale e comunale, non prevedeva pene contro l'aborto, castighi per la violazione dei voti professati, né tanto meno poteva tener conto dei peccati d'immaginazione torbida o d'impura fornicazione mentale, come negli anni della Controriforma. Né prevedeva minute e capillari pene per legulei scorretti, notai mendaci, speciali contraffattori di medicinali, mercanti disonesti, chirurghi che tormentavano il paziente tenendo aperte con vari artifici piaghe e ferite, macellai che rubavano sul peso, osti adulteratori di vino, medici che davano la morte agli ammalati per ignoranza o malizia o che per interesse prolungavano la malattia, religiosi incontinenti, offensori dei superiori o comunque di poco rispetto per i gradi più elevati, prelati, confessori, predicatori impari al loro grado o inetti al loro ufficio, profanatori di sacramenti, istigatori al meretricio di mogli e figlie, giuocatori di carte e di dadi, saltimbanchi, buffoni e frequentatori di bettole e bagni, spensierati ingrassatori della carne, devoti della gastrimargia, eliogabali di provincia, ubriaconi inveterati, ballerini, vedove bruciate dai sensi renitenti e parziali nella confessione, femmine narcisistiche, donne allo specchio, parlatori immodesti o inclini agli enigmi, maritate in preda a mali desideri e abbandonate a lascive immaginazioni sopra uomini non loro, vergini che tali rimasero solo per mancanza d'occasione o per paura d'essere segnate a dito dalla gente ma che «niun conto fecero di essere disoneste agli occhi del Cielo con secreti atti cattivi o diletlandosi in pensieri o desideri disonesti», avari uomini-talpe che non mangiarono per paura che gli mancasse la terra sotto i piedi, giudici, avvocati, procuratori, notai che «con la penna in mano furono più dannosi del fulmine, la cui sentenza fu più spaventosa dei terremoti e più pernicioso del tuono, quelli che al suono dell'oro ed argento prolungarono le cause con tanto danno dei clienti, divennero sordi alle suppliche de' pupilli e ciechi al pianto delle vedove, coloro che per lucro incessante divennero arpie delle sostanze del prossimo e sanguisughe dei poverelli»,<sup>8</sup> speciali che non preparando le «composizioni secondo li precetti, vendettero un medicamento per l'altro o posero nelle medicine ingredienti di poco valore o rancido».<sup>9</sup>

Neve e ghiaccio scompaiono a poco a poco dalla scena. Nel XVII secolo sono ormai introvabili, la disidratazione è pressoché totale.

8. B.M. AMICO, monaco olivetano, *Vita di Santa Francesca Romana*, Venezia, Alvisè Pavino, 1710, pp. 47-48.

9. Ivi, p. 47.

Come i serpenti, i rospi, i draghi cloacali, i mostri viscidici delle paludi mefitiche. Anche i diavoli tendono a rarefarsi fino a diventare presenze trascurabili di pura facciata o inutili orpelli d'arcaica chincaglieria tartarea, residui del magazzino di Belzebù. Nell'inferno moderno e soprattutto in quello secentesco in cui l'acre sensualità del secolo si esprime in un totale abbandono alle fiamme penetranti e perforatrici, il fuoco riassume in sé tutte le possibili gradazioni, tutte le innumerevoli sfumature e dosaggio delle pene: diabolicamente (o divinamente) intelligente, selettivo, speculativo, indicibilmente trasformista arriva all'incredibile portento di simulare il suo opposto, il ghiaccio, di farne provare il gelo ardente e il freddo bruciante. Fuoco nero, fuoco sporco, livido sole di vita morta, fiamma senza luce «che farà sentire il fervor delle brache, il freddor delle brine».<sup>10</sup>

La grande invenzione dell'inferno barocco consiste nel ripristino del disordine, nel ritorno all'inferno-caos, nel fare del dannato un diavolo *malgré lui*, un torturatore del vicino che gli è piombato accanto. Ognuno diventa involontario carnefice dell'altro, ognuno grava insopportabilmente sul coinquilino. Coabitazioni forzate, sovraffollamento, intollerabile promiscuità. Seppur ristretta e ridottissima (anzi proprio per questo), la vecchia «regio gehennalis» si trasforma in un incubo collettivo, in un fetido contenitore di umanità livida e senza volto, in una marea di anonimi maleodoranti straccioni che spireranno dalla bocca «fiato putrido»,<sup>11</sup> in un ignobile lazzaretto interclassista. Corpi pieni di «fetide ulcere»,<sup>12</sup> di «ulcerose pustule», distillanti «fetente marcia».<sup>13</sup> Agli albori di una società di massa grondante lue e devastata da vergognosi morbi, anche l'inferno prende il tetro colore d'un intricato e superaffollato ospedale per malattie veneree, d'una malfamata caverna, d'un turpe termitaio postribolare dove tutti gli allacciamenti, tutti gli sfregamenti, tutte le varie posizioni d'un immane congresso collettivo, d'una laida, licenziosa kermesse sono autorizzati. Il desiderio interdetto dell'eguaglianza e della trasgressione sessuale, in una società bloccata e rigorosamente divisa in caste, si riversa nei sotterranei dell'inferno-inconscio, nelle caverne notturne del sogno a celebrarvi un sabba mortuario e sacrilego. È aperta la strada all'inferno romano di Giuseppe Gioachino Belli.

10. P. SEGNERI, *Il cristiano istruito nella sua legge. Ragionamenti morali*, Venezia, Baglioni, 1773, parte II, p. 165.

11. C.G. ROSIGNOLI, S.J., *Verità eterne esposte in lettioni ordinate principalmente per li giorni degli Esercizi Spirituali*, Milano, C.A. Malatesta, 1688, p. 160.

12. Ivi, p. 180.

13. Ivi, p. 181.

I corpi vi vengono pressati, insaccati l'uno dentro l'altro, tesi fino a compenetrarsi e a conoscersi in una ridondante, gigantesca schiacciata di carni miste, lorde, infette, lerce, amalgamate in una sordida mostarda escrementizia. Chiusi tutti i camini di cui ancora parlava nel Quattrocento Dionigi il Certosino, l'aria vi manca, il fetore provoca deliqui, isterie, contrazioni, spasmi. La promiscuità raggiunge livelli mostruosi: il sodomita avvinghiato all'uomo d'armi, il carnefice appiccicato alla monaca, la vergine dagli impuri pensieri penetrata dal lebbroso, il nobile palpato dal vagabondo, il chierico oltraggiato dal mercante, il lettore di libri proibiti tentato dal violentatore bestiale di animali, il notaio stazionato dal pastore, la bocca della vedova incontenente bagnata dalla bava d'un galeotto marcio di sifilide. L'inferno pneumatico, l'averno delle ombre (*inania regna*), dei soffi, dei venti e del fumo di cui qualche traccia sopravvive negli aldilà celtici dai grandi spazi qua e là battuti da venti aquilonari, si trasforma progressivamente in luogo chiuso dai compartimenti ben definiti in piani e riparti, inscatolato in cerchi, suddiviso in bolge, in uno spazio contenuto, cinturato e misurato. Le ampie pianure ventose immaginate dai popoli delle isole, in un intellettuale urbano come il Fiorentino vengono relegate o nel vestibolo (la «buia campagna» di III, 130) o alla periferia della città di Dite (la «grande campagna» di IX, 110).

Il cuore dell'inferno, le Malebolge, ne sono immuni. Il retaggio celtico, come la celebre bufera del canto V, non penetra in basso, relegato nella morfologia incerta del primo inferno.

Le «regiones» di san Pier Damiano, il «locus sine mensura» di Ugo di San Vittore, la valle «multae latitudinis ac profunditatis, infinitae longitudinis»,<sup>14</sup> lo spazio dalle coordinate non misurabili del venerabile Beda (672-735), il campo «il quale era sì lungo e largo, che da niuna parte si poteva veder il fine»<sup>15</sup> del *Purgatorio di S. Patrizio* vengono ripensati secondo i modelli del luogo pianificato urbano. Anche la *gola* dell'organismo inghiottitore che evoca la bocca e lo stomaco del mostro vorace («rapacissimus et insatiabilis locus»),<sup>16</sup> dell'ordigno animale nel cui ventre «quicumque ab eo capti fuerint, stabiliter tenentur»,<sup>17</sup> del feroce

14. BEDA IL VENERABILE, *Historia ecclesiastica*, in *Patrologia latina*, a c. di J.-P. Migne, vol. XCV, Parisiis, 1862, col. 218.

15. *Il Purgatorio di S. Patrizio*, in VILLARI, *Antiche leggende e tradizioni*, cit., p. 58.

16. DIONYSIUS CARTHUSIANUS, *Liber utilissimus*, cit., c. 113v.

17. SANCTUS GREGORIUS MAGNUS, *Moralium libri, sive Expositio in librum B. Job*, in *Patrologia latina*, a c. di J.-P. Migne, vol. LXXV, Turnholti, s.d., col. 911.

rapitore che azzanna e deposita in basso le sue prede («infernus, ab inferendo»), diventa la *porta* d'entrata in un organismo cittadino, l'entrata munita e sorvegliata d'una bene ordinata e ben custodita città.

La «città roggia» e dolente di Dante, la «città inversa» e «malegna» di Giacomino da Verona, al di là della suggestione scritturale giovannea, è il nuovo inferno emergente: la città luciferina, dalle cui mura rimangono esclusi i primi cerchi, quelli dell'«incontinenza» che non posseggono quei pieni titoli di «malizia» e di «matta bestialitate» necessari per essere ammessi a godere le delizie dell'infernalità piena, quella che gli statuti sotterranei riservavano ai veri e propri cittadini dell'inferno, ai cittadini di prima classe.

Lo stesso accadeva nelle città medievali dentro le cui mura trovavano piena cittadinanza e pieni diritti i «cives» mentre sotto le mura, fuori della cinta, bivaccava alla meglio, in precarie abitazioni (come in certe borgate della cintura di grandi città moderne), gente dallo *status* sociale approssimativo, non bene definibile, gente di seconda o d'infima classe, fuggiaschi, servi, sbandati, vagabondi, miserabili, i marginali, gente poco raccomandabile, generalmente sospetta e probabilmente infame.

Sembra quasi che Dante voglia confinare nel vestibolo dilatato, nella periferia *terrae tenebrosae* (Gregorio Magno), nella «buia campagna» (diversa dal «campo» di Malebolge, perché ritiene ancora qualcosa della fumosa topografia dei visionari del Nord-ovest), questi non-cittadini, riaffermando che il cuore duro e maligno della terra non deve essere confuso con organi e membri accessori, che la periferia è altra cosa rispetto al centro. Anche nelle antiche descrizioni del mondo, nelle mappe immaginarie medievali, gli anomali, i diversi, le razze mostruose venivano collocati ai margini dell'ecumene, ai bordi della terra. Nell'aldilà celtico si accede per una labile, onirica «lunga via» (*La visione di Tugdalo*), nell'inferno italiano fra Due e Trecento la nuova viabilità prevede accessi sorvegliati, strade e porte.

E nel grande vestibolo c'è posto anche per una fetta di Campi Elisi, per un delicato ambiente climatizzato, ad aria condizionata per gli «spiriti magni» dell'antichità (larvale residuo della dimensione pneumatica pagana), per i «sospesi» del Limbo, classiche *umbrae* che «sembianz' avevan né trista né lieta».

Dalle vaste «regioni», dagli spazi dilatati e fluttuanti, dagli incerti luoghi dai confini indefiniti e indelimitati delle visioni irlandesi, nel Duecento italiano l'inferno si trasferisce in città sotterranee dalle alte mura sorvegliate da insonni sentinelle, dalla porta guardata da severi custodi sulla quale incombe una «torre molto alta» (Giacomino da Verona). La

«gola» si trasforma in una porta: è l'urbanizzazione dell'inferno. In Dante questo processo discendente è tutto giuocato sulla verticale, nella traiettoria alto/basso. Il vecchio modello orizzontale integrato in un paesaggio di lande e di grandi distese, o rispecchiante i grandi spazi oceanici familiari alle peripezie atlantiche della gente gaelica, si rimpicciolisce nella visione di frati cittadini, inseriti nella vita della città italiana. L'area inferica si urbanizza secondo una geometrica pianificazione espressa da un progetto regolatore. Nasce la «cità granda et alta e longa e spessa», la «terra inversa» di Giacomino da Verona, la città «roggia» e «dolente» che riflette il paesaggio urbano italiano dell'età comunale.

Dante rappresenta il cuore dell'inferno, le Malebolge, come un «campo maligno» (xviii, 4), una campagna coltivata a dannati, un potere del male: un «campo», uno spazio delimitato, una unità di misura agronomica pensata e disegnata da una ingegneria architettonica pianificatrice. L'«ordegno» (xviii, 5), il congegno che ne regola la struttura, ha il valore d'uno strumento d'intervento urbanistico. Ogni bolgia è progettata alla stregua d'un luogo cinto e munito come un castello, le cui mura sono protette da un dispositivo di sicurezza, fortezze» cinte da fossati:

Quale, dove per guardia de le mura  
più e più fossi cingon li castelli...

La geometrizzazione dell'inferno tocca l'apice nella rifondazione dantesca. La presenza di Euclide nell'ammodernamento degli spazi bassi è probabilmente più di una ipotesi perché il XIII secolo, l'età dell'organizzazione e del sistema, si muove (basta pensare ad Alessandro di Hales) alla riscoperta di «Euclide geomètra». Gli inferi celtici, al contrario, presuppongono una geometria non euclidea e un senso dello spazio non organizzato secondo i ritmi, i tempi e il calendario della vita tardo-feudale o proto-comunale.

Se in Dante gli spazi sono ancora sufficientemente ampi, a misura di peccatore si direbbe, in una estesa gamma di pene, in una doviziosa offerta di tormenti, selezionati e personalizzati a misura di uomo (personaggi grandi ed infimi tutti hanno nome, cognome, indirizzo), nell'inferno-tomba barocco il giro di vite dell'immaginario tridentino ristrutturata il tartaro postdantesco secondo principi rigorosamente carcerari e restrittivi, ossessivamente monotoni ed uniformi. Soffocante, questa mefitica tomba (la percezione dantesca dell'inferno-tomba – cfr. xix, 7 «Già eravamo, a la seguente tomba, montati» – conduce a

una morfologia particolare e settoriale, non totalizzante) brulica di una massa anonima, intasata da una corporeità massiccia e ingombrante, eccessiva e straripante. L'abisso controriformato si restringe angosciosamente: il «pozzo assai largo e profondo» (*Inf.* XVIII, 4) si contrae in una discarica opprimente, in una cloaca irrespirabile, in un tartaro angusto ma soprattutto insopportabilmente sovraffollato. Nell'inferno moderno trionfa la claustrofobia tombale. I *claustra tenebrosa*, i *tetra tartari claustra* di san Gregorio Magno,<sup>18</sup> i chiusi luoghi senza luce si sono trasformati in orride escrementali discariche. Questo terzo livello dell'infernalità, il tridentino, si protrarrà fino al XIX secolo, fino al sottosuolo gaglioffo di Giuseppe Gioachino Belli. Sotto la Roma di Gregorio XVI vaneggia una invisibile lercia città nella quale rotolano alla rinfusa i morti. In questo inferno-cantina, promiscuo, non selezionato, tutto è casuale e caotico: una grande ammucciata senza distinzione di posti, di settori, senza distanza di ordini e di gerarchie, senza rispetto per la qualità dei peccati.

Qua, magni, dormi, cachi, pisci, raschi,  
te scotoli, te stenni, t'arivorti...  
ma là fratello, come caschi, caschi.

(Sonetto *Sto monno e quell'antro*)

La «casa-calla» (la casa calda dell'anonimo estense quattrocentesco dove vengono fatti «trabucare» dalla morte con «tosechati beveroni» «duchi, marchesi e grandi baroni»)<sup>19</sup> diventa un luogo plebeo e canagliesco, una cantina-postribolo dove tutti soffrono confusamente la vicinanza dell'altro come in un monolocale sovraffollato. Tutto vi è «casual», privo d'intimità, sfacciatamente promiscuo: un «mucchio» di gentaglia lercia e screanzata si sgomita addosso in una coabitazione forzata e sordida, faccia contro faccia, natiche contro natiche, fra spinte, cazzotti, calci. Un anonimo carname agitato e sordido dove i congiungimenti sono altrettanto casuali come le gravidanze, *incerti auctoris*, senza paternità documentabile, contratte in tanti promiscui contatti. Quasi una versione tartarea della nascita *exputri*, della generazione irresponsabile da una materia autofertilizzantesi nella decomposizione tombale.

18. *Ibid.*

19. G. BERTONI, *I «Tre morti» e i «Tre vivi» e la «Danza macabra»*, in *Id.*, *Poesie leggende costumanze del medioevo*, Modena, Orlandini, 1927, p. 109.

Fiji, a casa der diavolo se vede,  
tutt'in un mucchio, facce, culi e panze,  
e gnisuno laggiù pò stacce a sede  
co le dovute e debbite distanze.

Figuràteve mo cosa succede  
fra quella gente là senza creanze!  
Carci, spinte, cazzotti: e s'ha da crede  
scànnoli d'ogni sorte e gravidanze.

(Sonetto *Li dannati*)

È – in una maliziosa dimensione romanesca, in una sinopia bassamente cialtronesca – la fedele proiezione dell'inferno postridentino, d'un aldilà basso in tutti i sensi, promiscuo e volgare, laidamente unidimensionale. Anche all'inferno, come sulla terra, gli uomini si ritrovano «misticati pe' mano de la sorte», rimescolati alla rinfusa in un giuoco fortuito del destino come chicchi di caffè e tali rimangono anche dopo essere inghiottiti «ne la gola de la morte» (sonetto *Il caffettiere fisolofo*).

In questa nuova «casa de li guai» non molto diversa da quella che li ha visti nascere «impastati de merda e de monnezza», le solite «facce de cazzi» si abbandoneranno a una carnevalata da disperati, a un'orgia collettiva, «misticati» in una ammicchiata confusa e pletorica, in una livida festa inferica di plebe senza creanza: i morti riprenderanno a spintonarsi, a toccarsi e a congiungersi oscenamente anche sottoterra, nel grande postribolo collettivo, in un laido carnaio d'incontinenti incorreggibili.

Da questo caotico ciarpame di corpi avvinghiati l'uno all'altro riemerge il fantasma del gran corpo collettivo dell'umanità, l'arcaica credenza nella morte feconda, nella morte gravida, anzi levatrice di nuove vite, il senso della continuità nella morte-vita. Risputa l'ombra sepolta dell'appartenenza di ognuno al tutto, il senso della fatale rotazione ciclica, dell'altalena ininterrotta fra vita e morte, fra sfacelo e rinascita. I morti s'ingravidano e partoriscono, s'abbracciano e si copulano a dispetto della legge religiosa, infischandosene del controllo ecclesiastico, della morale cattolica, della santità del matrimonio, dei vincoli imposti dai superiori e dalla gerarchia, insensibili alle «dovute e debbite distanze».

Come a l'inferno er Cardinal Vicario  
troverà modo de levaje er vizio?

L'ordine imposto dall'alto viene capovolto dal disordine e dalla licenza, dal rimescolamento egualitario che in basso, nell'altro mondo, nel paese diverso, può finalmente instaurarsi in barba al controllo etico e alla separazione sociale su cui vigilava il cardinale vicario garante del buon costume e della morale prelatizia. Dal sottofondo di questo inferno tardo-barocco, rivisitato alla luce di lontane immagini precristiane, da archetipi rimossi di riti e liturgie agrarie, riaffiora la «gola de la morte», la bocca del mostro divoratore, il gran serpente o dragone dalle fauci spalancate, il coccodrillo-Leviatano, l'Orcus, il «divoratore insaziabile di tutte le cose» (Vangelo apocrifo di Nicodemo), la tomba che inghiottisce la carne, il peristaltico sarcofago che, simile a un ventre insaziabile, ingerisce, chilifica, digerisce, smaltisce.

## *Carlo Porta duecento anni dopo (con Belli in controluce)*

DI PIETRO GIBELLINI

Come ricordare Carlo Porta, a duecento anni dalla morte, per i lettori del «996»? Proverò a farlo ripercorrendo per sommi capi la sua vicenda critica, mettendola a confronto con l'altro grande poeta dialettale dell'età romantica, il nostro Belli. Cercherò poi di tracciare – mi si passi il termine – due divergenze parallele, enucleando affinità e differenza del loro far poesie. Porta (1775-1821) morì a soli 46 anni, quando il suo «talent admirable» si perfezionava di giorno in giorno, come scrisse Manzoni a Fauriel, rammaricato però che l'avesse esercitato in dialetto piuttosto che in una lingua «cultivée». Più giovane di quindici anni, Belli (1791-1863) visse fino a 72; ma la sua ispirazione vera lo alimentò per vent'anni scarsi. Il commento di Giorgio Vigolo al riguardo (*vita longa, ars brevis*) potrebbe capovolgersi per Porta; la sua vita fu breve, ma i suoi testi migliori sfidano il tempo. Del suo talento si accorsero gli scrittori prima dei critici: Foscolo lo chiamò «Omero del Giovannin Bongee». Stendhal lo disse «charmant» e scrisse che nei suoi versi in dialetto, come in quelli di Giorgio Baffo (sic), scorreva quella linfa vitale che scarseggiava nella poesia italiana; su suggerimento di Manzoni, l'editore Redaelli insieme alle dispense illustrate dei *Promessi sposi* (1840-1842) fece uscire quelle delle poesie portiane: un evento importante nella storia del libro, che vede il debutto delle edizioni con xilografie, e la dice lunga sulla vocazione democratica di quella cultura lombarda. Tra i patiti di Porta vennero poi Carlo Dossi, Antonio Fogazzaro, Carlo Linati, Delio Tessa, Carlo Emilio Gadda, Franco Loi. La lista dei creativi attratti da Belli è ben nota: Nikolaj Gogol', Giovanni Verga, Carlo Dossi, Delio Tessa, Giorgio Vigolo, Antonio Baldini, Alberto Moravia, Mario

dell'Arco, Pier Paolo Pasolini, Leonardo Sciascia... La fortuna critica dei due grandi dialettali è solo in parte parallela; quella di Porta partì presto: dopo l'edizione parziale del 1817, che completava la *Collezione* delle migliori opere scritte in milanese promossa da Francesco Cherubini (collana impensabile nella Roma del tempo), e quella del 1821 curata dall'amico Tommaso Grossi, fu quella complessiva stampata a Lugano nel 1826 a dare una visione completa dei testi portiani, compresi quelli ritenuti a ragione o a torto sconvenienti (Belli la comprò a Milano, alla borsa nera, pagandola cara: ma fu un eccellente investimento, per la svolta che segnò nella poetica belliana). Le poesie portiane furono stampate spesso e volentieri, ma il suo profilo rimase a lungo familiare solo in area lombarda, con qualche luminosa eccezione, come la monografia che gli dedicò nel 1909 Attilio Momigliano. Le tappe della fortuna critica di Belli sono note: la castigata eppur benemerita (sì!) edizione Salviucci, la silloge del 1870 di Luigi Morandi, l'edizione complessiva curata dallo stesso. Se Porta circolò soprattutto a Milano, velato spesso da una penalizzante aura di bonomia meneghina, lui che si muoveva in quella città di respiro europeo, Belli trovò lettori fuori Roma, ma patì anch'egli delle limitazioni interpretative: la sua riduzione a poeta satirico, licenzioso o bozzettistico, la preferenza accordata da critici e lettori prima a Pascarella e poi a Trilussa.

Del resto, perché la poesia dialettale si sollevasse dalla emarginazione decretata dalla storiografia letteraria del Risorgimento e della nuova Italia, radicale nel capolavoro di De Sanctis, e poi dal centralismo linguistico propugnato nel Ventennio, occorreva giungere alla svolta traumatica del secondo conflitto mondiale.

Da quel momento parte il recupero della poesia in dialetto e dei suoi due campioni, Porta e Belli. Si tratta di un *revival* che investe gli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta, all'insegna del realismo e del connesso *engagement* politico e sociale, poi dello sperimentalismo linguistico e dell'espressionismo. Qualche data segnatempo, partendo da Belli: nel 1944 escono le sillogi di Baldini e Moravia; nel 1945 *Li morti de Roma*, pubblicati a cura di Ernesto Vergara per un editore di sinistra; nel 1952, l'anno dell'antologia dialettale italiana curata da Pasolini e Dell'Arco, esce l'edizione Vigolo dei *Sonetti*; nel 1961 le *Lettere* curate da Giacinto Spagnoletti e la monografia di Carlo Muscetta; nel 1962 la scelta di prose curata da Giovanni Orioli; nel 1965-1966 le edizioni economiche pubblicate da Maria Teresa Lanza e Bruno Cagli, il *Belli romanesco* di Roberto Vighi, gli atti del convegno per il bicentenario; nel 1969 i saggi di Samonà e di De Michelis; nel 1977 le raccolte di studi belliani di Luigi De Nardis (*Roma di Belli e di Pasolini*) e nel 1979 la prima del sottoscritto (*Il coltello e la corona*).

Negli stessi decenni, il decollo di Porta avviene soprattutto grazie allo strenuo lavoro di Dante Isella, che procura, tra il 1954 e il 1956, l'edizione critica delle *Poesie*, nel 1958 quella commentata, nel 1960 scopre il giovanile almanacco in versi dedicato a Balestrieri, nel 1967 pubblica le *Lettere di Carlo Porta e degli amici della cameretta*, cioè di esponenti dell'*entourage* che presto si ritroveranno nella cerchia di Manzoni (Grossi, Rossari, Visconti, Torti); nel 1973 pubblica, in un'edizione arricchita da eleganti facsimili di documenti, il *Ritratto dal vero di Carlo Porta*. Dietro la mole e il rigore degli studi iselliani c'è una novità di prospettiva; Isella sottolinea la dignità letteraria della tradizione milanese e la statura intellettuale e poetica di Porta, togliendolo al clima da caffè ambrosiano, come Vigolo toglieva Belli all'atmosfera dell'osteria trasteverina. L'impulso iniziale allo studio del poeta milanese, che il giovane Isella sentiva recitare da ragazzo in famiglia, glielo ha dato Gianfranco Contini, del quale Isella, espatriato in Svizzera dopo l'8 settembre 1943, è stato allievo a Friburgo: ma quel primo impulso, oltre a produrre gli imponenti frutti del suo lavoro, l'ha trasmesso ai suoi allievi a Pavia (il sottoscritto, Felice Milani) e poi a Zurigo (Renato Martinoni) che si sono applicati allo studio di Porta e dei suoi precursori. Lo studio del poeta milanese si coltivava anche all'università di Milano, specialmente da Guido Bezzola, autore della biografia del poeta (*Le charmant Carlino*, 1972) e curatore di un'antologia portiana con il collega Gennaro Barbarisi (1975), il quale già aveva introdotto l'edizione economica complessiva curata da Carla Guarisco (1962).

Porta e Belli, ancora relegati tra i *Minori* della Marzorati, entravano a braccetto nella grande storia letteraria Garzanti diretta da Cecchi e Sapegno (1969) con due capitoli a sé, stesi da Isella e Muscetta, ed entravano nei neonati «Meridiani» Mondadori: Porta nel 1975 con la raccolta complessiva a cura di Isella, Belli nel 1978 con 585 sonetti a cura di Vigolo con la collaborazione del sottoscritto. I due dialettali avrebbero inaugurato anche, per volontà di Vittorio Sereni, la collana di «audiolibri» (1976), cioè di testi parlati e incisi su nastro, lanciata da Mondadori in anticipo sui tempi, e dunque presto interrotta; al milanese, su testo di Isella, davano voce Tino Carraro e Franco Parenti; al romano, su testo mio, Fiorenzo Fiorentini. Nelle antologie scolastiche i due poeti sarebbero diventati «protagonisti» solo nella *Spazio letterario* (1990) curato dal sottoscritto con gli amici Gianni Oliva e Giovanni Tesio.

Culmine di questa fase ascendente degli studi portiani il convegno per il bicentenario nella nascita (1975), dal titolo significativo *Carlo Porta e la tradizione milanese*, promosso dalla neonata Regione Lom-

bardia e stampato l'anno dopo da Feltrinelli. Il convegno, cui partecipavano studiosi di due generazioni, attivi soprattutto nell'ateneo pavese e in quello milanese, fu ben pensato e ben svolto sia per il versante portiano che per quello della tradizione milanese precedente e successiva, da Maggi e Balestrieri a Tessa. Chi ebbe la fortuna di parteciparvi, e ne può riferire a tanti anni di distanza, deve confessare che è difficile non rimpiangere quel contesto culturale, editoriale e civile. Da quel convegno, e dagli studi specialmente iselliani che l'avevano preceduto e l'avevano seguito, la figura di Porta usciva come l'albero svettante in bosco fitto di arbusti, cresciuto cioè su un terreno fertile, preparato da tempo a riceverlo. La poesia di Porta appariva il ponte tra la Milano del «Caffè» e quella del «Conciliatore», tra l'impegno civile di Parini e il romanticismo democratico di Manzoni. Gli umiliati e offesi dalla storia e dalla vita – Bongee Ninetta Marchionn – raccontavano da sé le loro sventure nel loro dialetto, e nei testi maturi il poeta demoliva con il riso un mondo di privilegiati, nobili arroganti e preti opportunisti, che cercavano invano di fermare la storia. La sua orchestrazione linguistica, che contrapponeva il dialetto schietto dei popolani all'italo-milanese di dame presuntuose e ignoranti, lo qualificava un maestro di quel plurilinguismo espressivistico di cui Contini aveva fissato i tratti essenziali nei saggi su Giovanni Faldella e Carlo Emilio Gadda raccolti nel 1970.

E nei decenni successivi? Dagli anni Ottanta i grafici degli scritti dei e sui due autori divergono. Alle edizioni già citate dei *Sonetti* di Belli si aggiungono quelle curate da Roberto Vighi (1988-1993), Marcello Teodonio (1998), Pietro Gibellini, Lucio Felici ed Edoardo Ripari (2018), cui aggiungeremo almeno dopo l'edizione completa delle poesie italiane a opera di Vighi (1975), poco sfruttata negli studi successivi; gli scritti di teatro a cura di Laura Biancini (2018) e quelli sul teatro a cura di Franco Onorati (2020), le *Prose umoristiche* recuperate da Ripari (2009), i versi per Amalia Bettini editi da Vighi e Teodonio (1992), il nuovo *Epistolario* commentato da Davide Pettinicchio (2019). Tra le monografie, citerò almeno la *Vita di Belli* di Teodonio (1993), vari atti di convegni e i volumi critici di Vighi (1976), Riccardo Merolla (1984), Gibellini (1989, 2012), Muzio Mazzocchi Alemanni (2000), Emerico Giachery (2003), Massimiliano Mancini (2004), Nicola Di Nino (2008), Elio Di Michele (2009), Emanuele Cogliatore (2013), Onorati (2016), Marialuigia Sipione (2017). E ci sarebbero da segnalare tanti atti di convegni e volumi collettivi...

A fronte di questa lista pur selettiva, i contributi su Carlo Porta appaiono davvero *rari nantes* nel lago degli studi. Dei due versanti oggetto del convegno del 1975, è quello della tradizione milanese a

subire i maggiori incrementi, a opera di Isella (*I lombardi in rivolta*, 1984) e dei suoi allievi: edizioni e studi valorizzano le opere in dialetto di Giampaolo Lomazzo, Carlo Maria Maggi, Fabio Varese, Francesco de Lemene, Carl'Antonio Tanzi, Domenico Balestrieri, Tommaso Grossi, Delio Tessa. Due grosse mostre a Brera (1999, 2010), con relativi cataloghi, scandagliano la letteratura in dialetto prima e dopo Porta, e un ricco volume collettivo si concentra su Francesco Cherubini e la sua *Collezione* (2019). Ma sull'opera di Porta non molto si aggiunge, tra i contributi in volume. Isella aggiorna l'edizione delle *Lettere* (1989) e quella delle *Poesie* nei «Meridiani» (2000), e nel 2003 riunisce gli scritti precedenti sotto il titolo eloquente di *Carlo Porta: cinquant'anni di lavori in corso* (2003); tra questi il poderoso studio sul rapporto biografico tra Porta e Manzoni e sugli echi portiani nel romanzo. Bezzola offre un nutrito commento dei soli *Poemeti* (1997); il sottoscritto con Migliorati cura un'ampia antologia per gli «Oscar» Mondadori (2011) e la riscrittura frammentaria dell'*Inferno* dantesco parodiato in dialetto dal giovane Porta (2021). Traduzioni verseggiare di alcune poesie hanno offerto Elio Gioanola (2018) e Patrizia Valduga (2019).

Quanto a nuovi saggi critici, dunque, nell'ultimo ventennio si registra solo la monografia di Mauro Novelli (*Divora il tuo cuore, Milano*, 2013) che studia il rapporto tra la società ambrosiana e il poeta milanese con un originale taglio antropologico e identitario. Per il resto registriamo solo contributi in rivista o in volumi collettivi: ricordo quelli di Federica Capoferri, Davide De Camilli, Massimiliano Mancini, Paolo Mauri, Massimo Migliorati, Felice Milani, Claudio Milanini, Fabio Paggliccia, Giovanna Rosa, Aurelio Sargenti, Angelo Stella, Piera Tomasoni e del sottoscritto. Le fucine più attive sono state l'università di Milano e il gruppo raccolto attorno alla rivista «Letteratura e dialetti» da me fondata nel 2008, il cui primo numero era dedicato proprio alla memoria del mio maestro Dante Isella.

Ora, anche ad aggiungere qualche altro contributo trascurato in questa lista, è stridente la sproporzione con la messe dei contributi dedicati a Belli. A cosa si può attribuire questo squilibrio quantitativo? Le ragioni possono essere molte: innanzitutto il «monumento» romanesco con i suoi 32000 endecasillabi offre materia da indagare ben superiore a quella dei 2000 versi milanesi di Porta. C'è poi la difficoltà linguistica; il romanesco è più prossimo all'italiano rispetto al milanese, e attraverso il cinema e i media ha avuto una certa diffusione nazionale, laddove il milanese patisce una più veloce erosione dentro il cuore stesso della sua città. Pur riconoscendo l'impegno di istituzioni quali Casa Manzoni, la Biblioteca Braidense e altri, causa non ultima della relativa quiescenza degli studi su Porta è forse l'assenza di un

Centro di studi portiani assimilabile al Centro Studi di cui questa rivista è emanazione e che da tanti anni rappresenta un motore instancabile per la diffusione dell'opera belliana. D'altronde, tra i pochi dialettali la cui fama ha varcato i confini regionali, Porta precede il siciliano Meli e ancor più nettamente il veneziano Baffo, i cui tentativi di rilancio (Piero Chiara, Elio Bartolini, Piero Del Negro) non sembrano aver sortito grande effetto; altri poeti dialettali, nel quadro degli studi accademici del nuovo millennio, sono quasi del tutto assenti.

Tutte queste ragioni possono concorrere a spiegare la diversa fortuna critica dei due scrittori, Ma la causa principale è forse un'altra: il crescente riconoscimento che se Porta è indubbiamente un grande poeta, Belli è un colosso. Nella poesia di Porta c'è Milano con un preciso colore storico; nei sonetti di Belli non c'è solo il «monumento» della plebe di Roma, ma un mondo universale ed eterno.

\*\*\*

Questo, grosso modo, il quadro degli studi dedicati separatamente ai due maestri della poesia dialettale del primo Ottocento. Ci resta da aggiungere un cenno agli studi sui contatti testuali tra le due opere. Sulle «imitazioni» belliane di quattro sonetti di Porta e sugli echi del milanese avvertibili nel "Commedione" sappiamo quasi tutto, dopo tanti contributi di commentatori e saggisti: Nello Vian (1941), Giorgio Vigolo (1952, 1963), Carlo Muscetta (1961), Claudio Cesare Secchi (1965), Luigi De Nardis (1976), Paolo Mauri (1981), Massimiliano Mancini (2019), lo scrivente (1979, 2002, 2018, 2020). Sono stati sondati tempi e modi dell'impatto di Belli con la poesia di Porta; il contatto con Moraglia, l'acquisto delle poesie milanesi, le prime «imitazioni» con variazioni, gli altri echi portiani sparsi nei sonetti...

Nelle pagine che seguono intendo invece mettere a fuoco e alcuni punti che accomunano e distinguono i due scrittori. La brevità dello spazio farà scusare le drastiche semplificazioni, e faciliterà al tempo stesso la sintesi concettuale.

Partiamo dal rapporto dei due scrittori con l'ambiente e i lettori. Porta passa tutta la vita nella sua città, capitale di un Regno d'Italia e poi di un Regno Lombardo-Veneto, ed è immerso nella vita culturale: scambia versi con gli amici, pubblica la prima edizione dei suoi versi come volume conclusivo della *Collezione delle migliori opere scritte in milanese*. Quando, ammonito dalla polizia quale sospetto autore della *Prineide*, la satira antiaustriaca di cui si confessa artefice l'amico Grossi, si ripromette di non scrivere più, resiste fino allo scoppio della polemica classico-romantica in cui si getta nella mischia. Trascrive le sue

poesie in un quaderno per il figlio, lascia a Cherubini prima, a Grossi poi, la cura editoriale dei suoi versi. Di Belli sappiamo: custodisce gelosamente i suoi versi romaneschi; li legge solo ad amici fidati, non si risolve a pubblicarli ma nemmeno a distruggerli; li correda anzi di note esplicative per lettori inesperti di romanesco. Porta morde il presente, fiducioso nel futuro prossimo, rivolgendosi ai lettori milanesi; Belli dalla sua Urbe, che ha visto girare la ruota della storia per venticinque secoli, guarda al futuro remoto, e scrive per lettori virtuali d'ogni Paese.

Le due tradizioni dialettali? Abbiamo detto che Porta è l'albero più alto di un bosco secolare; Belli si erge come una vertiginosa sequoia in un'area semideserta, tra radi arbusti.

Le idee linguistiche di Porta sono aperte: ha messo a frutto la polemica contro i puristi Branda e Bandiera di Parini e compagni, contestando al senese Gorelli che la bellezza di un quadro non la fanno i colori, cioè la lingua, ma la maestria del pittore, e mostrando a Giordani che il milanese, ricco di tradizione scritta e parlato da varie classi, è comunque capito da centoventimila persone. Belli chiarisce che il romanesco è lingua di una plebe ignorante ma arguta, da cui si sente discosto quale colto borghese ma attratto come poeta e demologo.

Quanto al pensiero politico, i due sono meno lontani di quanto sembri a prima vista: il laico Porta mette in ridicolo l'agiografia secentesca dei frati e l'opportunismo di preti senza vocazione; Belli, cattolico inquieto, critica la corruzione dello stato teocratico e non esita a interrogarsi sul senso delle cose ultime, senza gettare la maschera. Hanno ambedue un senso di appartenenza alla civiltà italiana: ma per il lombardo i suoi confini politici ideali non coprono l'intera penisola e hanno in Milano il baricentro, mentre per il romano il dominio dell'Urbe, sfondo unico dei suoi duemila e più sonetti, non ha confini se non nell'ecumene cristiana. Come ho scritto tanti anni fa, per il laico Porta come per il credente Manzoni la storia procede inarrestabile sulla sua via, mentre per il cattolico Belli come per il compatriota Leopardi nell'esperienza umana le costanti prevalgono sulle varianti. Bersagli della satira portiana sono soprattutto i ceti privilegiati, nostalgici dell'Antico Regime: le dame tronfie e codine, i preti ignoranti e materialisti, anche se non manca di cogliere vizi e debolezze che serpeggiano anche nel popolo; la satira di Belli è multidirezionale, spada a due lame per colpire in alto e in basso, come accade spesso anche nel medesimo sonetto. Quella del primo è soprattutto sociale, quella del secondo etica.

Quanto al linguaggio e allo stile, entrambi sono maestri nell'arte del *pastiche*, e due poeti che sanno cavare dall'incontro-scontro di varietà linguistiche – dialetto schietto, “parlar civile”, idiomi stranieri e

latino più o meno deformato – caratterizzazioni socio-psicologiche ed esiti espressivi assai felici. L'etichetta di realismo calza bene ad entrambi, anche se per quantità e oltranza il poeta romanesco è inarrivabile. A tutti e due si adatta la categoria dell'espressionismo.

Appassionati ambedue di teatro, ne immettono lo spessore vocale e la vivacità dialogica nelle sequenze verseggiate. Porta, narratore in versi ma anche attore semi-professionista, ama incastonare nelle storie rimate dialoghi in presa diretta o colloqui riferiti. I sonetti di Belli, a parte i pochi pezzi dialogati, sono comunque sempre monologhi vocali, spesso accompagnati da gesti, indirizzati ad uditori silenti, e non di rado trapunti di colloqui riferiti. Quanto alla misura del testo, l'attitudine portiana a raccontare storie estese va ricondotta, credo, all'accennata fiducia nella *storia* (lo storicismo è una delle ragioni che spingono Carlo, riconosciuto romantico prima dei romantici, a entrare nella polemica), laddove con il metro breve iterato per duemila volte Belli coglie schegge di *cronaca*, momenti del perenne girotondo dell'animo umano. A fronte del poderoso «monumento» romanesco edificato con le miriadi di mattoni cotti nello stampo del sonetto, Porta lascia alcuni vivaci pezzi in quel metro, ma resta soprattutto per i poemetti, specie in sestine: racconto di media misura che raccoglie l'eredità del poemetto pariniano e prelude vagamente alla narrazione parlata del romanzo manzoniano. In tal senso, se Belli schizza ora a lapis ora a china profili o caricature di tanti popolani e popolane senza nome, Porta ci lascia ritratti a olio, pochi ma di grande formato.

Ultimo-non-ultimo punto di differenza nell'affinità, il rapporto tra autore e locutore. Nei *Sonetti*, come sappiamo, Belli dà la parola ai popolani, lasciando al lettore di capire – attraverso vari indizi formali, specialmente lo stilema dell'ironia – quando il personaggio sia portavoce della satira dell'autore, e quando ne sia oggetto. In Porta abbiamo invece tre modi fondamentali di configurare il rapporto tra io-scrivente e io-parlante: 1. il poeta parla per sé stesso (è il caso dei sonetti autobiografici o dei testi di polemica letteraria); 2. l'autore cede la parola a dei personaggi popolari monologanti (Bongee, Ninetta, Marchionn, Meneghin biroeù); 3. il racconto si svolge in terza persona, attraverso la voce fuori campo di un narratore onnisciente, che utilizza solitamente la prospettiva "dal basso" (è il caso di testi quali *Ona vision*, *On miracol*, *La nomina del cappellan*).

Naturalmente il punto di maggior contatto con Belli, quanto a focalizzazione, è il secondo. Qui Porta raggiunge, con la *Ninetta del Verzee*, un'apertura ideologica unica, al tempo suo. Nelle due *Desgrazzi* del Bongee il protagonista si porta addosso ancora della patina comica, della tradizionale satira del contadino aggiornata nel tempo e nello

spazio (il protagonista vessato dai militari e dalle autorità è un operaio e abita nel cuore di Milano). Nel *Lament del Marchionn*, sciancato mandolinista raggirato dalla donna indegna di cui si è innamorato, si avverte una punta di patetismo di sapore letterario (la vicenda non a caso riprende una fonte toscana del Settecento). Altra cosa la *Ninetta del Verzee*: la protagonista racconta come, innamorata dell'infido e vizioso parrucchiere Pepp, si sia ridotta a battere il marciapiede. In una riuscita poesia in milanese (*El Pepp perucchee*), il pittore Giuseppe Bossi aveva narrato, a ruoli invertiti, la disperazione del Pepp innamorato di Ninetta, squaldrina di vocazione, intendendo così mostrare che il dialetto poteva toccare tasti creduti peculiari dell'italiano letterario. Stimolato dal testo dell'amico, Porta rovescia le parti, assume l'ottica della donna, dandoci un ritratto ricco di spessore umano e lacerando per primo la caricatura cartacea della prostituta. Ninetta ha dovuto vendere il suo corpo per fronteggiare la povertà cui l'ha ridotta quel profittatore, ma salva residui di dignità: si sottrae al capriccio sodomitico del Pepp cacciandolo finalmente dalla sua vita, e difende il suo «onor» professionale dalle calunnie che l'ex-amante va diffondendo. Belli ci ha lasciato tante meretrici, tra cui la memorabile Santaccia, capolavoro del genere grottesco: di nessuna dice che fu l'amore o il bisogno a spingerla sul marciapiede.

Naturalmente qui, accanto alla vicinanza emotiva, la distanza tra autore e personaggio monologante è massima, data anche la diversità di genere: qui chi parla è una donna, per di più prostituta, come accade pure in un testo più convenzionale, *I putann ai damm del bescottin*, dove le meretrici rinfacciamo alle scandalizzate signore di comportarsi come loro, di darsi cioè ai propri amanti titolati non per pochi spiccioli, ma per gioielli, carrozze e varia mondanità. Il massimo avvicinamento tra la voce del poeta, collimante con il narratore fuori campo, e quella del personaggio popolare avviene nei testi più maturi, quelli del 1819-1820. Nella *Nomina del cappellan* e nella *Pregbiera* in terza persona l'autore ingloba nel suo racconto, espresso in dialetto schietto, i discorsi in italo-milanese delle due dame che vogliono distinguersi dal volgo ma pagano il prezzo della loro scarsa cultura. Il dialetto schietto, lingua di verità, risuona nel monologo di *Meneghin biroeu*, che ribalta su monache e preti le accuse di immoralità mosse da uno di loro al popolo. Egli si esprime in un dialetto franco, salvo che nel riferire la lettera giunta da Roma che ragguaglia su uno scandalo finanziario e uno sessuale in cui sono coinvolti due prelati; storpiando l'italiano della misiva, indirizza il riso non sul proprio municipalismo idiomatico, ma su fattacci consumati all'ombra del *Cupolone*, facendo della deformazione linguistica lo specchio del degrado morale.

A tanta vicinanza tra poeta e personaggio, tra borghesia e popolo, assiduamente perseguita da Porta, forse Belli non arriva. A una istanza analoga a quella dell'amico milanese risponde Alessandro Manzoni, aristocratico di vocazione democratica, quando l'anno stesso della morte di Carlo (1821) comincia a scrivere il romanzo degli umili, facendosi però traduttore e interprete del loro linguaggio di dialettofoni, e voltando la parlata lombarda di Renzo e Lucia in italiano – seppur più vivo e condivisibile di quello ingessato della letteratura accademica – cercando, cioè, di dare impulso a quella lingua nazionale e popolare di cui la futura nuova Italia aveva bisogno.

## *Il dialetto delle* Novelle, favole e leggende romanesche *di* Giggi Zanazzo

DI ALESSIA GIANNELLI

Il primo dei tre volumi delle *Tradizioni popolari romane* (1907-1910) di Luigi Zanazzo (1860-1911), intitolato *Novelle, favole e leggende romanesche* (d'ora in poi *NFLR*),<sup>1</sup> fu pubblicato con l'intento di «presentare un saggio delle tradizioni popolari di Roma, una delle città meno esplorate in fatto di letteratura popolare». <sup>2</sup> L'importanza folkloristica e antropologica di questo volume delle *Tradizioni* e dei due successivi è indiscussa: <sup>3</sup> per stessa ammissione dell'autore, essi furono il frutto di «parecchi anni di assidue ricerche [...] fatte vivendo in mezzo al popolo», <sup>4</sup> anni durante i quali il Nostro «si mise a pescare a piene mani dal sottofondo ancora copioso del dialetto per conservare memoria di un patrimonio fino ad allora mai ampiamente scandagliato». <sup>5</sup> Se l'importanza antropologica delle *NFLR* e degli altri scritti prosastici zanazziani è indubbia, è la valenza linguistica

1. L. ZANAZZO, *Novelle, favole e leggende romanesche*, Torino-Roma, S.T.E.N., 1907.

2. Ivi, p. 9.

3. Ci si riferisce a L. ZANAZZO, *Usi, costumi e pregiudizi del popolo di Roma*, Torino-Roma, S.T.E.N., 1908 e a Id., *Canti popolari romani*, Torino, S.T.E.N., 1910. Il progetto delle *Tradizioni popolari romane* prevedeva anche un quarto volume, contenente l'edizione accresciuta della raccolta di proverbi romaneschi già pubblicata nel 1886 (*Proverbi romaneschi*, Roma, Perino); il manoscritto, la cui stampa fu bloccata dalla morte dell'autore, uscì postumo nel 1960, curato da G. Orioli, con il titolo *Proverbi romaneschi; modi proverbiali e modi di dire* (Roma, Staderini). Per un'accurata analisi linguistica di questo manoscritto, cfr. G. PENZO, *Le raccolte paremiologiche di Luigi Zanazzo*, in «Contributi di filologia dell'Italia mediana», xvii (2003), pp. 167-99.

4. ZANAZZO, *Usi, costumi e pregiudizi*, cit., p. 7.

5. C. COSTA, *Presentazione*, in Gi. VACCARO, *Non c'è lingua come la romana. Voci dall'antico dialetto romanesco*, Roma, il Cubo, 2010, p. 6.

degli stessi ad aver sollevato alcuni interrogativi: nonostante Zanazzo abbia apparentemente scritto «nella stessa lingua della comunità che osservava»,<sup>6</sup> cioè nel dialetto della Roma del periodo postunitario, la fedeltà del Nostro al romanesco di fine Ottocento è stata oggetto di non poche discussioni, al centro delle quali vi è la non trascurabile influenza del romanesco dei *Sonetti* di Giuseppe Gioachino Belli. Per lungo tempo, il romanesco di Zanazzo è stato inteso come «puramente letterario, di ascendenza belliana», e i suoi testi sono stati interpretati non come fedeli trascrizioni, ma come “rielaborazioni” di natura ibrida, fra letteratura ed etnografia;<sup>7</sup> qualcosa, cioè, di artefatto, che non restituisce un’immagine sincera delle innovazioni linguistiche della varietà postunitaria. Insomma, Zanazzo sarebbe stato più un imitatore che un innovatore; una sorta di «piccolo Belli», come a lungo è stato considerato.<sup>8</sup> Tuttavia, anche secondo quanto già osservato da alcuni studiosi,<sup>9</sup> in Zanazzo vi è indubbiamente un margine di discostamento dai dettami linguistici belliani ed è proprio in questo spazio di divergenza che si concentrano alcune importanti riflessioni sulla valenza delle sue opere nel campo degli studi sul romanesco di fine Ottocento. Sarà particolarmente evidente nell’ultima parte di questa analisi come il migliore degli imitatori del Belli ci abbia lasciato alcuni preziosi indizi riguardo alle innovazioni del dialetto della Capitale nella fase postunitaria, indizi che ci aiutano in alcuni casi a ridefinire la loro cronologia nonché a inquadrare meglio le loro manifestazioni.

Seguendo il sentiero tracciato da tali considerazioni, si proporrà un’analisi dei valori assunti nelle prose zanazziane da alcuni fra i tratti del romanesco otto-novecentesco che hanno subito modificazioni significative. Lo scopo è duplice: da una parte, identificare il tipo di dialetto rappresentato in una sezione consistente delle *NFLR*; dall’altra, accertarne l’indipendenza dal modello belliano e, quindi, il suo valore

6. F. AVOLIO, *Le tradizioni romane viste da Giggi Zanazzo: meriti e particolarità di un folclorista anomalo*, in *Le voci di Roma. Omaggio a Giggi Zanazzo*. Atti del convegno (Roma, 18-19 novembre 2010), a c. di F. Onorati e G. Scalessa, Roma, il Cubo, 2011, pp. 17-31, a p. 25.

7. Cfr. *ivi*, p. 20.

8. La definizione, come noto, si deve a P.P. PASOLINI, *Prefazione in Poesia dialettale del Novecento*, a c. di M. Dell’Arco e P.P. Pasolini, Parma, Guanda, 1952, pp. XI-CXIX, a p. LX.

9. A tal proposito, è utile ricordare quanto sostenuto da Claudio Costa: «l’amore per il Belli non diventa in Zanazzo un bellissimo inerziale perché il modello non è servilmente riprodotto *ne varietur* ma serve come esempio per fare cose nuove, riferite all’oggi: ciò che prevale è lo spirito del realismo che non può che riprodursi attualizzandosi; lo stesso dialetto, pur mostrandosi a prima vista conservativo e iperconcentrato [...] lascia spazio a nuove acquisizioni» (C. COSTA, «Nun se venne, è sincera, forte, onesta». *La poesia romanesca di Giggi Zanazzo*, in *Le voci di Roma*, cit., pp. 33-45, a p. 35).

## Il dialetto delle *Novelle, favole e leggende romanesche* di Giggi Zanazzo 69

testimoniale: la possibilità, cioè, di restituire in maniera sostanzialmente fedele la varietà capitolina a cavaliere tra XIX e XX secolo.

Al fine di analizzare un romanesco così poco codificato come quello zanazziano,<sup>10</sup> sono stati scelti quindici fenomeni linguistici,<sup>11</sup> analizzati in sincronia, nelle ultime ottanta pagine dell'opera,<sup>12</sup> e in diacronia, grazie al confronto con le occorrenze dei medesimi tratti nelle opere di autori precedenti, contemporanei e successivi a Zanazzo.<sup>13</sup>

10. A tal proposito, si tenga presente la totale assenza di riflessioni metalinguistiche da parte dell'autore, senza dimenticare che nella sua opera è tutt'altro che infrequente riscontrare variazioni grafiche significative nella rappresentazione di forme identiche: e questo vale non solo per le poesie, dove pesano gli interventi normalizzatori degli editori moderni, ma anche per le prose. Risulta così impossibile definire una *ratio* nella scelta di una grafia piuttosto che un'altra; tale assenza è tanto più evidente se si tiene conto che negli ultimi decenni dell'Ottocento vi è un'attenzione particolare per le riflessioni grammaticali sul romanesco, come evidenziato in Gi. VACCARO, «*Scrivo mejo assai de lo stampato: questioni di grafia nelle "Voci dell'antico dialetto romanesco"*», in *Le voci di Roma*, cit., pp. 111-22, a p. 111.

11. La scelta è ricaduta su alcuni dei tratti "instabili" della fase belliana e postbelliana: tratti, cioè, che fra Otto e Novecento conoscono evoluzioni più o meno marcate. Sebbene la lingua del testo analizzato non si discosti troppo da quella delle altre opere di epoca postunitaria, non ogni aspetto del dialetto zanazziano si pone in linea con la sua contemporaneità. Zanazzo, come vedremo, intercetta e rappresenta prima di altri autori innovazioni tipiche del romanesco a cavaliere fra i due secoli.

12. Il primo dei volumi delle *Tradizioni popolari romane* è diviso in due sezioni: la prima sezione raccoglie le *Novelle* e le *Favole* (pp. 13-329), la seconda le *Leggende*, cui sono dedicate le ultime ottanta pagine della raccolta (pp. 331-420) e che, spogliate integralmente, costituiscono la base di questo studio. Sebbene l'analisi si fondi principalmente sulle occorrenze di questa sezione, non mancano riferimenti alle precedenti parti dell'opera, considerate specialmente qualora le pagine prese in esame non abbiano restituito un numero rappresentativo di esempi del fenomeno analizzato.

13. L'arco temporale abbraccia diversi secoli, dal Duecento circa alla fine della prima metà del Novecento, includendo così il romanesco di prima fase, di seconda fase e quello postbelliano. Si è scelto di non limitare l'indagine linguistica ad autori immediatamente precedenti il Nostro, al fine di poter offrire una più sistematica e completa descrizione di ciascun fenomeno. Per lo spoglio dei testi presi in esame è stato fatto riferimento al corpus ATR, acronimo di *Archivio della Tradizione del Romanesco*, allestito da Carmine e Giulio Vaccaro tra il 2004 e il 2008 (cfr. VACCARO, *Non c'è lingua*, cit., p. 30). Il confronto diacronico delle occorrenze si è avvalso anche dello spoglio di commenti linguistici ad alcune opere dialettali comprese nell'arco temporale considerato. Tra questi, si ricordano: U. VIGNUZZI, *Nota linguistica*, in G.G. BELLI, *Sonetti*, a c. di P. Gibellini, Milano, Garzanti, 1991, pp. 745-53; B. MICHELI, *Povesie in lengua romanesca*, edizione critica a c. di C. Costa, Roma, Edizioni dell'Oleandro, 1999; L. LORENZETTI, *Nota linguistica*, in M. FORMICA, L. LORENZETTI, *Il Misogallo romano*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 108-71; P. D'ACHILLE, *Il romanesco di Mario dell'Arco*, in *Studi su Mario dell'Arco*, a c. di F. Onorati, C. Marconi, Roma, Gangemi, 2006, pp. 55-69; L. MATT, *Profilo grammaticale del romanesco di "Quer pasticciaccio brutto de via Merulana"*, in «Contributi di filologia dell'Italia mediana», xxiv (2010), pp. 195-232; G. CATERBI, *Er vangelo siconno Matteo*, a c. di L. Matt, Roma, il Cubo, 2016.

Per maggiore chiarezza, sarà utile distinguere fra i tratti che si manifestano in modo simile anche negli altri autori ottocenteschi e quelli che nell'opera di Zanazzo presentano valori innovativi. Fra i primi, procedendo secondo i consueti livelli di analisi, ricordiamo: la dittongazione delle vocali toniche mediobasse (secondo o *vs* il modello toscano), la dittongazione nei paradigmi di 'venire' e 'tenere', l'anafonesi, la chiusura di *o* protonica in *u*, l'innalzamento di *e* protonica, la palatalizzazione di *a* postonica nei proparossitoni, il dileguo di *l* nei continuatori di ILLE, lo scadimento della laterale palatale a *j*, l'epentesi di *v*; per la morfologia, oltre alle *Kurzformen* dell'imperfetto indicativo e la descrizione di altri forme verbali notevoli,<sup>14</sup> si è considerato il fenomeno della prefissazione in *a-* e *ari-*; per la sintassi, l'espressione con *a* allocutivo. I due tratti che rivelano valori innovativi, il primo rispetto al romanesco belliano, il secondo rispetto a quello postunitario, sono invece lo scempiamento di *rr* e la costruzione sintattica *dovere de* + INFINITO, che saranno analizzati più approfonditamente nella parte conclusiva del lavoro. Di ognuno di questi fenomeni saranno fornite brevemente le coordinate cronologiche delle loro prime attestazioni, la loro diffusione nelle altre opere considerate e infine i risultati dello spoglio del corpus zanazziano.

1. Dittongazione. Sono stati analizzati sia il dittongamento metafonetico sia il dittongamento toscano, entrambi presenti nella storia del romanesco, benché in periodi diversi. Se nel romanesco di prima fase vi è solo il dittongamento metafonetico, mentre manca quello di tipo toscano,<sup>15</sup> i valori si invertono poi nel romanesco postcinquecentesco, che vede un progressivo aumento delle forme con dittongamento toscano della vocale palatale e una netta diminuzione delle occorrenze

14. Per una più ampia trattazione delle *Kurzformen* dell'imperfetto indicativo nel romanesco, cfr. S. CRISTELLI, *L'imperfetto indicativo in romanesco. Materiali e osservazioni per una descrizione in diacronia*, in «Lingua e Stile», LIV/2, 2019, pp. 229-56; quanto alla schedatura della morfologia verbale, è stato fatto riferimento al modello proposto da C. GIOVANARDI, *Che ne è del romanesco di Giggi Zanazzo?*, in G. ZANAZZO, *Il teatro*, a c. di L. Biancini e P. Paesano, Napoli, Loffredo, 2013, pp. 11-19, a p. 16.

15. Come ricorda consuntivamente Pietro Trifone, «nella Roma medievale [...] avevano diritto di cittadinanza da un lato le forme *pede, omo*, senza i dittonghi toscani, dall'altro le forme *tiempo, uocchi*, con i dittonghi meridionali» (P. TRIFONE, *Storia linguistica di Roma*, Roma, Carocci, 2008, p. 28); per un'analisi di dettaglio, ovviamente, si rimanda a G. ERNST, *La toscанизazione del dialetto romanesco nel Quattro e Cinquecento (parte I)*, in «Bollettino dell'atlante linguistico degli antichi volgari italiani», IV (2011), pp. 45-123, alle pp. 91-115, traduzione con aggiornamenti del classico G. ERNST, *Die Toskanisierung des römischen Dialekts im 15. und 16. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer, 1970.

metafonetiche, fino alla scomparsa delle stesse.<sup>16</sup> È solamente a partire dal periodo postunitario, età in cui la «seconda toscanizzazione» determina un allargamento e una stabilizzazione del tratto, che esso può essere definito un fenomeno finalmente saldo nel romanesco. Contemporaneamente allo sviluppo del dittongamento toscano, si ha un diverso trattamento di /wɔ/ da Ō latina, che inizia a monottongarsi stabilmente in ò dal Cinquecento.<sup>17</sup>

Coerentemente con questa periodizzazione, il dittongamento toscano Ē > /je/ emerge con regolarità nel testo di Zanazzo. Se nei *Sonetti* di Belli ricorrono alcune eccezioni, come in *mele* e *dereto*,<sup>18</sup> in Zanazzo il fenomeno si presenta in modo sistematico, come dimostrano *dieci* (390), *piede*, *-i* (349, 386), *pietra* (350). Per quanto concerne il monottongamento di /wɔ/ da Ō latina, anch'esso si manifesta in modo regolare, senza eccezioni: *bbônanotte* (394), *bbôno*, *-i*, *-a* (340, 346, 417), *côco* (419), *fôco* (347), *fôra* (337), *môre* (336), *mòvese* (412), *nnôva* (347), *ômo* (333, 419), *ôvo* (399), *pô* (419), *ssônà*, *sôneno*, *sôni* (391, 342, 399), *vô*, *vvôi* (391, 393)<sup>19</sup>.

2. Dittongazione nei paradigmi di 'venire' e 'tenere'. Il fenomeno dell'estensione del dittongo della vocale mediobassa palatale nelle forme verbali rizoatone e/o in sillaba chiusa di 'venire' e 'tenere', ben documentato dal Rinascimento a oggi,<sup>20</sup> viene annoverato fra i tratti caratteristici del romanesco di seconda fase.<sup>21</sup> Già segnalato da Benedetto Micheli,<sup>22</sup> è ampiamente attestato nel romanesco del Settecento e non regredisce per almeno due secoli, seppure le forme dittongate ricorrono spesso accanto a quelle non dittongate. Nell'Ottocento, la concorrenza delle due forme è ancora significativa: Giulio Vaccaro ne dà conto con un'osservazione sul rifacimento dialettale di Vincenzo Agne-

16. Riguardo allo sviluppo del dittongamento toscano in sede velare per influenza del precedente dittongamento metafonetico, cfr. quanto riportato da Costa nel suo commento a MICHELI, *Povesie*, cit., p. 45.

17. Su entrambi gli esiti e la loro cronologia cfr. ancora le note di Costa, ivi, p. 46.

18. Cfr. VIGNUZZI, *Nota linguistica*, cit., p. 746.

19. Si noti come il fenomeno sia regolarmente segnalato tramite l'inserzione di un accento circonflesso sopra la ò.

20. Cfr. P. TRIFONE, *Roma e il Lazio*, Torino, UTET, p. 193.

21. Cfr. P. D'ACHILLE, *Il Lazio*, in *I dialetti italiani. Storia, struttura, uso*, a c. di M. Cortelazzo, C. Marcato, N. De Blasi, G. P. Clivio, Torino, UTET, pp. 515-67, a p. 526.

22. L'autore della *Libbertà romana acquistata e defesa* (1765) ne parla negli *Avvertimenti* linguistici che precedono il poema, per cui cfr. B. MICHELI, *La Libbertà romana acquistata e defesa. Povea eroicomico in dialetto romanesco del sec. xviii*, a c. di R. Incarbone Giornetti, Roma, A.S. Edizioni, 1991, p. 5.

sotti della *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico e di altre opere contemporanee, in cui esempi di sovraestensione del dittongo si registrano «anche più che nei *Sonetti* del Belli». <sup>23</sup>

Allo stesso modo, è possibile notare come nelle novecentesche *XIV leggende della campagna romana* (1912) di Augusto Sindici vi sia una preponderanza di dittonghi sovraestesi in entrambi i paradigmi: *tiene* (229), *tieneva* (230, 231), *tienga* (42, 244), *tiengo* (90), *tienua* (178); *vienenno* (77, 90), *viengheno* (50), *vienghi* (23, 194), *viengo* (3), *vienì* (47, 80, 84). <sup>24</sup> Avanzando di qualche decennio, nelle opere di Trilussa si può assistere, invece, ad una quasi totale assenza di dittongamento, dovuta, verosimilmente, sia alla cifra “borghese” del suo romanesco, sia alla riduzione novecentesca del tratto. <sup>25</sup>

Il fenomeno della dittongazione nei paradigmi di ‘venire’ e ‘tenere’ si manifesta nel testo di Zanazzo con le stesse modalità riscontrate negli autori a lui contemporanei e immediatamente precedenti e successivi, ovvero con un’oscillazione notevole tra forme dittongate e no. La distribuzione ricorda in particolare quella riscontrata in Sindici, dove prevalgono lievemente i tipi con *jè* sovraesteso. Per il paradigma di ‘venire’, si registrano *viengo* (343), *vvienì* (337), *vieniva* (349), di contro, invece, a *veniva* (349) e *venuto* (390, 410). Per il paradigma di ‘tenere’ si hanno *tiene* (358), *tiennesse* (360), *ttienéva* (369), *ttienéveno* (354), *tienghi* (347); inoltre, si segnalano le forme dei corradicali ‘mantenere’, ‘ottenere’, ‘sostenere’ e ‘trattenere’: *mantienuto* (378), *ottienè* (418), *sostienè* (406), *trattiené* (384), *trattienesse* (393). Nel caso di ‘tenere’, è stata riscontrata una sola forma non dittongata, ovvero *tenenno* (394).

3. Anafonesi. È un fenomeno assente nel romanesco antico, come dimostrano, tra gli altri, gli studi di Gabriella Macciocca su *Le Miracole de Roma* (XIII secolo) o il commento linguistico di Giuseppe Porta alla *Cronica* di Anonimo Romano. <sup>26</sup> Le sue prime testimonianze risalgono

23. Gi. VACCARO, *Intorno al Belli. Autori romaneschi dalla Repubblica romana all'Unità*, in «il 996», 3 (2014), pp. 69-80, a p. 78.

24. Cfr. A. SINDICI, *XIV leggende della campagna romana*, Milano, Treves, 1902. Le occorrenze sono riportate in maniera non esaustiva; si tenga inoltre conto che, seppure numericamente inferiore, si registra una quota significativa di forme non dittongate.

25. Cfr. C. COSTA, *Trilussa: “ars et labor” di un poeta*, in TRILUSSA, *Tutte le poesie*, a c. di C. Costa e L. Felici, Milano, Mondadori, 2004, pp. xxxvii-lxxiv, a p. li.

26. Entrambi non rinvencono alcun esempio sicuro del fenomeno, del resto nel Medioevo tipico solo del fiorentino e dei volgari toscani occidentali. Cfr. G. MACCIOCCA, *Fonetica e morfologia di «Le miracole de Roma»*, in «L'Italia Dialettale», xlv (1982), pp. 37-123, a p. 70 e G. PORTA, *Nota al testo*, in ANONIMO ROMANO, *Cronica*, a c. di G. Porta, Milano, Adelphi, 1979, pp. 272-723, a p. 544.

al Cinquecento, sebbene secondo Massimo Palermo trovi «grosse resistenze alla diffusione»;<sup>27</sup> non se ne ha traccia né nei quattrocenteschi *Tractati* di Giovanni Mattiotti, né nel *Jacaccio* di Giovanni Camillo Peresio,<sup>28</sup> mentre nel *Misogallo romano* di fine Settecento sono individuabili alcune forme prive di anafonesi in una «maggioranza di forme anafonetiche toscaneggianti».<sup>29</sup> Nello stesso secolo, le opere di Benedetto Micheli offrono alcuni esempi di anafonesi, come in *vincio* 'vinco', *vince* 'vincere' per la serie palatale e *aggiuntà, puntarolo, impuntò, Mungana* per la serie velare.<sup>30</sup>

Se nel XVIII secolo non si può ancora parlare di una presenza stabile dell'anafonesi nel dialetto romanesco, ma solo di sue occasionali attestazioni, la situazione cambia nell'Ottocento, poiché si assiste ad un piccolo, ma significativo avanzamento del tratto nella serie palatale. È possibile, così, che nei *Sonetti* belliani si abbiano *lingua, spiggni, striggnè, vince* accanto a *fongo, gionto, onto*.<sup>31</sup> Nei decenni immediatamente seguenti l'Unità e nel corso del Novecento il fenomeno tende a stabilizzarsi in tutti i casi utili; non mancano comunque oscillazioni, come dimostrano gli sporadici esempi con mancata anafonesi registrati nel dialetto degli autori postunitari e della prima metà del Novecento.<sup>32</sup>

L'anafonesi si manifesta in Zanazzo in modo congruente con quanto è stato rilevato nei *Sonetti* di Belli, tanto da poter essere considerato un tratto di continuità tra i due autori. Nella porzione di testo analizzato sono stati individuati solamente quattro lessemi potenzialmente esposti al fenomeno, cioè *famija* (363), *lingua* (358), *Longara* (360), *llongo* (366, 418). Se nelle prime due voci si registra anafonesi e non vi è traccia degli esiti in *e*, ancora normali prima di Belli, nelle altre due, invece, il tratto non si manifesta. Quanto alle *Novelle* e alle *Favole*, si registra un'occorrenza di *slungò* (134), che costituisce però l'unico esempio di anafonesi nei corradicali di *longo* dell'intera opera zanaz-

27. M. PALERMO, *Fenomeni di standardizzazione a Roma nel primo Cinquecento*, in «Contributi di filologia dell'Italia mediana», v (1991), pp. 23-52, a p. 31.

28. Cfr. TRIFONE, *Roma e il Lazio*, cit., pp. 59 e 125.

29. LORENZETTI, *Nota linguistica*, cit., p. 144.

30. Cfr. MICHELI, *Povesie*, cit., p. 47.

31. Cfr. VIGNUZZI, *Nota linguistica*, cit., p. 746. Cfr. anche L. SERIANNI, *Per un profilo fonologico del romanesco belliano*, in «Studi linguistici italiani», xi (1985), pp. 50-89; rist. in ID., *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano, 1989, pp. 297-343, a p. 300 (da cui si cita), che insiste sulla persistenza di forme prive di anafonesi in Belli.

32. In *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda si possono ancora avere esiti come *ciaggiuntò* 'ci aggiunse', *ingrognato, longa, longo, ogne* 'unghie' (cfr. MATT, *Profilo grammaticale*, cit., p. 199).

ziana, come è stato possibile stabilire grazie ad una consultazione del corpus ATR.<sup>33</sup> In Belli verbo e derivati ricorrono sempre senza anafonesi: *slongà* (2), *slongate* (1), *slongo* (1); e così è pure in Sindici, contemporaneo di Zanazzo: *slonga* (2), *slongo* (1).<sup>34</sup>

4. Chiusura di *o* protonica in *u*. Riguardo alle prime insorgenze di questo tratto non mancano punti di vista discordanti: mentre Tullio De Mauro lo definisce un fenomeno di concordanza tra il romanesco antico e il toscano collocandone lo sviluppo in un periodo antecedente il Cinquecento,<sup>35</sup> Matt lo considera invece «normale nel romanesco moderno fino a tutto l'Ottocento», ma in regresso nel Novecento,<sup>36</sup> fissandone il raggio d'azione in un periodo che va dalla metà del Cinquecento fino al secolo scorso. Se la cronologia del mutamento resta da precisare, certa è la sua ampia diffusione nel dialetto ottocentesco, come dimostrano le chiusure in *u* nei *Sonetti* di Belli.<sup>37</sup> Inoltre, nonostante il tratto subisca un «progressivo e inarrestabile declino» nel Novecento,<sup>38</sup> è possibile riscontrarlo anche in autori come Trilussa e Cesare Pascarella.<sup>39</sup>

In Zanazzo il fenomeno è documentato, seppur con oscillazioni. Accanto a tipi lessicali esclusivamente in *-u-*, come *cucchiere* (360), *Culiseo* (338), ma qui incide verosimilmente l'accostamento paretimologico a *culo*), *ccurésse* (360), *drughiere* (394), *duzzina* (390), *Ggiuvanni* (333), *giuvenotto e giuvinotto* (359, 349), *guverno* (352), *manuvale* (355), *scuperta e scuperto* (351, 358), *scustumata* (359), *ubbidillo* (384), si rinvencono anche casi di allotropia,<sup>40</sup> come per esempio *accusì* (342) [205] e *così* (21) [3], *cucchiere* (360) [2] e *cocchiere* (351) [1], *discurenno*

33. Possibile, tra l'altro, che nell'esempio in esame abbia agito non l'anafonesi, ma l'innalzamento di *o* protonica, di cui si dirà poco oltre.

34. Tra parentesi il numero di occorrenze restituite dall'interrogazione dell'ATR.

35. Cfr. T. DE MAURO, *Per una storia linguistica della città di Roma*, in ID., *Il romanesco ieri e oggi*. Atti del Convegno del Centro Romanesco Trilussa e del Dipartimento di Scienze del linguaggio dell'Università di Roma «La Sapienza» (Roma, 12-13 ottobre 1984), Roma, Bulzoni, 1989, pp. XIII-XXXVII, a p. XXVII.

36. MATT, *Profilo grammaticale*, cit., p. 200.

37. Cfr. VIGNUZZI, *Nota linguistica*, cit., p. 747.

38. CATERBI, *Er vangelo*, cit., p. 26.

39. Cfr. rispettivamente MATT, *Profilo grammaticale*, cit., p. 200 e P. TRIFONE, *Un poeta tra italiano e romanesco: Cesare Pascarella*, in *Vicende storiche della lingua di Roma*, a c. di M. Loporcaro, V. Faraoni, P.A. Di Pretoro, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 251-60, a p. 256.

40. Tra parentesi tonde è indicata la prima occorrenza, considerato il volume totale e non solo la porzione di testo delle *Leggende*; tra parentesi quadre sono indicate, invece, le occorrenze totali.

(379) [2] e *ddiscorènno* (211) [1], *funtana* (356) [16] e *fontana* (37) [1], *furtuna* (333) [3] e *fortuna* (345) [5]. Infine, notevole è la forma analogica *fusse* (333) in alternanza con *fosse* (15); in questo caso, l'esito di *o > u* nelle basi rizoatone del congiuntivo imperfetto di *essere* è sostenuto dall'etimologia.<sup>41</sup>

5. Innalzamento di *e* protonica. Il romanesco di prima fase non conosce, come noto, l'innalzamento di *e* protonica, che rimane ben salda anche durante la toscanizzazione rinascimentale.<sup>42</sup> Nei secoli successivi, il tratto si afferma come tipico dell'Urbe, al punto da connotare anche la varietà d'italiano regionale oggi corrente in città.<sup>43</sup> Nondimeno, a partire almeno dal Settecento si iniziano a registrare alcuni casi di innalzamento di tipo "antitoscano",<sup>44</sup> prime spie di una tendenza che si consoliderà nell'Ottocento, come mostra il monumento belliano, dove il fenomeno si verifica specialmente in contesto di assimilazione totale regressiva: *appitito*, *binidì*, *distino*, *Fidirico*, *filisce* 'felice', *vistito*, *sittimana*.<sup>45</sup> Diversamente, nel Novecento si può notare un progressivo livellamento degli esiti sulle varianti toscano-italiane.<sup>46</sup>

Nelle *Leggende*, la *e* protonica si presenta tanto conservata quanto innalzata, non senza oscillazioni. Si annoverano sia esempi di lessemi in cui la vocale protonica si è sviluppata in *e* o *i* a partire da una precedente *a*, sia esempi in cui la *i* è il risultato dell'innalzamento di una precedente *e* etimologica. Lo spoglio effettuato ha restituito i seguenti dati: la *e* protonica si conserva in *ce* (334), *defatti* (355), *de tutti* (333), *me* (347), *te* (348) ecc.; subisce invece innalzamento in *ddivozione* (420), *gnisuno* (334), *pricissione* (334), *ppinitenza* (337), *quarchiduno* (360),<sup>47</sup> *rigalo*, *arigalo*, -ò, -ate (359, 388, 389, 401), *siconno* (349);<sup>48</sup> infine, vi è uno sviluppo in *e* o *i* da precedente *a* nei casi di *anniscosta* (352), *regazza*, -i, -ini, -ino (333, 345, 394, 411), *riccomanno* (389), *riccomandazione* (393), *rillegrasse* (345).<sup>49</sup>

41. Cfr. E. PICCHIORRI, «Un popolante al santo padre: una lettera in romanesco del 1846, in *Vicende storiche della lingua di Roma*, cit., pp. 177-93, a p. 181.

42. Cfr., fra gli altri, PALERMO, *Fenomeni di standardizzazione*, cit., p. 32.

43. Cfr. D'ACHILLE, *Il Lazio*, cit., p. 521.

44. Cfr. SERIANNI, *Per un profilo fonologico*, cit., p. 305.

45. Cfr. VIGNUZZI, *Nota linguistica*, cit., p. 746.

46. Cfr. SERIANNI, *Per un profilo fonologico*, cit., p. 306.

47. Accanto però a *quarcheduno* (199), al di fuori della porzione di testo presa in esame.

48. Si segnalano le eccezioni *penitenze* (405) e *regalo* (360).

49. Sull'innalzamento delle forme verbali in *(a)ri-* potrebbe aver influito secondariamente il prefisso *ari-*, di cui di dirà al punto 12.

6. Palatalizzazione di *a* postonica nei proparossitoni. Nelle sue prime manifestazioni il fenomeno emerge nelle terze persone plurali dell'indicativo presente, nell'imperfetto e imperativo e sporadicamente, per analogia, in nomi comuni o propri (*fegheto, Cesere*).<sup>50</sup> In alcuni casi, è possibile arrivare ad ulteriore innalzamento in *i*.<sup>51</sup> Il mutamento, attestato per la prima volta in un cartello diffamatorio del 1666 (*lasseme* 'lasciami'),<sup>52</sup> ricorre «con sistematicità a partire dal Settecento, nella produzione poetica in dialetto di Benedetto Micheli»,<sup>53</sup> e caratterizza la varietà dei secoli successivi. All'inizio del secolo scorso, il fenomeno è tra quelli registrati nei manualetti scolastici analizzati da D'Achille, che isola esempi quali *pènseno, mancaveno, figurete, racconteme, ereno*,<sup>54</sup> quanto invece alla lingua letteraria, in Gadda la palatalizzazione è sistematica nelle forme verbali, rara nei nomi propri (una sola volta in *Stefeno*) e attestata in due occorrenze (con innalzamento *a > e > i*) in *moniche e stommico*.<sup>55</sup>

In Zanazzo l'innalzamento è regolare non solo nella morfologia verbale ma anche in alcuni nomi comuni.<sup>56</sup> Per l'indicativo presente: *fèrmeno* (342), *incomìnceno* (391), *inginocchieno* (342), *mànneno* (368), *pàsseno* (390), *sònenno* (342) ecc.; per l'indicativo imperfetto: *annaveno* (335, 343), *assicuraveno* (334), *attaccaveno* (352), *aveveno*, *ciaveveno* (345, 354), *ereno* (348), *faceveno* (346), *poteveno* (334, 354), *sapeveno* (333), *staveno* (334) ecc.; per i clitici dell'imperativo: *aspètteme* (343), *portemelo* (417), *ppreparete* (389); per i nomi comuni: *argheni* (355), *barberi* (338).

Non sono state riscontrate forme prive di palatalizzazione: la saldezza del fenomeno nel testo zanazziano è coerente con quanto ri-

50. La genesi del fenomeno è stata precisata da Costa, che collega la diffusione della palatalizzazione della *a* postonica al di fuori della morfologia verbale all'innalzamento di *e* protonica (cfr. MICHELI, *Povesie*, cit., pp. 48-49).

51. Fritz Tellenbach riporta gli esempi belliani *Annibbile, Stefino, Cristofino, Aghita, telefrico* 'telegrafo', *parafrico* 'paragrafo' (cfr. F. TELLENBACH, *Der römische Dialekt nach den Sonetten von G. G. Belli*, Zürich, Leemann, 1909, p. 28).

52. Cfr. A. PETRUCCI, *Scrittura e popolo nella Roma barocca (1585-1721)*, Roma, Quasar, 1982, a p. 43.

53. TRIFONE, *Roma e il Lazio*, cit., p. 177.

54. Cfr. P. D'ACHILLE, *Il romanesco nei manualetti scolastici degli anni Venti*, in *Roma et Romania. Festschrift für Gerhard Ernst zum 65. Geburtstag*, a c. di B. Heineemann, G. Bernhard, D. Kattenbusch, Tübingen, Niemeyer, 2002, pp. 47-62, a p. 53.

55. Cfr. MATT, *Profilo grammaticale*, cit., p. 201.

56. È necessario evidenziare l'estensione del fenomeno a tutte le coniugazioni verbali per analogia: *escheno* (358), *dicheno* (347), *òpréno* (349), *sserverno* (355), *vèdeno* (338) ecc.

Il dialetto delle *Novelle, favole e leggende romanesche* di Giggi Zanazzo 77

scontrato nei testi di autori a lui contemporanei o immediatamente precedenti, fatta eccezione per la lettera analizzata da Picchiorri, in cui il fenomeno «è del tutto assente». <sup>57</sup> Inoltre, nella porzione di testo delle *Leggende* non vi è innalzamento di *e* non etimologica ad *i*, fenomeno attestato largamente, invece, in Belli e Caterbi. <sup>58</sup>

7. Dileguo di *l* nei continuatori di ILLE. <sup>59</sup> I prodromi del fenomeno possono essere datati almeno alla fine del Settecento, periodo in cui Micheli annota nei suoi *Avvertimenti* alla lingua della *Libbertà* che nel romanesco vi è la tendenza alla degeminazione di *ll* sia nelle preposizioni articolate che nel dimostrativo *quello*. <sup>60</sup> Per le prime documentazioni del dileguo di *l*, bisogna invece aspettare il 25 luglio 1885, quando in un articolo di cronaca del quotidiano «Libertà. Gazzetta del popolo» si legge la battuta: «ma sti sòrdi quando *mii* date?». <sup>61</sup> Assente, ovviamente, in Belli, che registra (e commenta) solo gli scempiamenti di *ll*, <sup>62</sup> nel Novecento non si ha alcuna attestazione di dileguo, per esempio, in Mario dell'Arco, che registra anch'egli, al più, la degeminazione delle preposizioni articolate. <sup>63</sup> Al contrario, esempi di dileguo di *l* si hanno in Gadda, sebbene non in modo sistematico: *'A polizza, 'a squadra politica, sotto 'a Galleria, a porca, 'a por..., 'a ciambella, d' 'a corolla, d' 'a sottana, d' 'a sora Margherita*. <sup>64</sup>

57. Cfr. PICCHIORRI, *Un popolante al santo padre*, cit., p. 182.

58. Cfr. CATERBI, *Er vangelo*, cit., p. 27.

59. Per una recente ridiscussione del fenomeno, descritto per la prima volta nel 1925 da Manfredi Porena (M. PORENA, *Di un fenomeno fonetico dell'odierno dialetto di Roma*, in «L'Italia dialettale», I, 1925, pp. 229-38), cfr. M. LOPORCARO, *Osservazioni sul romanesco contemporaneo*, in *Le lingue der monno*. Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 22-24 novembre 2004), a c. di C. Giovanardi e F. Onorati, Roma, Aracne, 2007, pp. 181-96, e la bibliografia ivi citata.

60. Cfr. MICHELI, *La Libbertà romana acquistata e defesa*, cit., p. 5.

61. C. COSTA, *Il romanesco d'autore. Fabrizi, Ferrara, Roberti, Rossetti*, in *La letteratura romanesca del secondo Novecento*, a c. di F. Onorati e M. Teodonio, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 207-63, a p. 221.

62. Per esempio, nelle chiose al sonetto 1315; cfr. G.G. BELLI, *Tutti i sonetti romaneschi*, a c. di M. Teodonio, Roma, Newton Compton, 1998, vol. II, p. 185.

63. Cfr. D'ACHILLE, *Il romanesco*, cit., p. 62. La mancata resa grafica del tratto in dell'Arco e in alcuni suoi contemporanei può essere giustificata dalla tendenza di molti autori romani del Novecento a non esaltare, nelle loro produzioni scritte, fenomeni del dialetto eccessivamente marcati in diastratia. È la cosiddetta «via trilussiana» seguita da molti autori novecenteschi, indirizzati verso un romanesco marcato «alto» in diastratia come quello di Trilussa e opposto a quello del Belli, marcato basso (cfr. TRIFONE, *Storia linguistica*, cit., p. 117). A tal proposito, Costa utilizza l'espressione «romanesco standard» (cfr. COSTA, *Il romanesco d'autore*, cit., p. 257).

64. Cfr. MATT, *Profilo grammaticale*, cit., p. 211.

Al pari di Belli e dei suoi contemporanei, Zanazzo non rappresenta il dileguo della laterale, sebbene il fenomeno sia attestato trent'anni prima l'uscita alle stampe dei volumi delle *Tradizioni popolari romane* (1907-1910) e nonostante Manfredi Porena lo abbia descritto solo quindici anni dopo. Per le preposizioni articolate sono state riscontrate, in maggioranza, forme con scempiamento: *a la Cchiesa* (343), *a la fiasca* (348, 352), *a la pricissione* (334), *a la ssedia* (335), *a le corde* (355), *a le fojette* (353), *a le mezze* (353), *a lo spido* (347), *da li sbirri* (351), *de la cappella* (336), *de la folla* (345), *de la prudenza* (355), *de la Scala Santa* (336), *de le crature* (334), *de le Parme* (355), *de li quatrini* (354), *su la guja* (355), *su la piazza* (345), *su li muri* (338) ecc. Non mancano, ovviamente, esempi che, in modo atteso, non presentano lo scempiamento: *de ll'acqua* (357) e *de ll'argheni* (355).<sup>65</sup>

Quanto al dimostrativo, si ha degeminazione in *quela carozza* (360), *quela funtana* (356), *quela pianta* (355), *quela povera* (364), *quele buche* (338), *queli du' profeti* (337), *queli trafori* (358) ecc., laddove a parità di contesto la *ll* è mantenuta in *quelle parte* (355), *quelle porcherie* (384) e *quelli patrassi* (334). Poiché oscillazioni di questo tipo si rinvengono anche nel resto del volume analizzato (*quelle moniche* 61, *quelle mosche* 39, *quelle ragazze* 25, *quelli giuvinotti* 100, *quelli pezzi* 29), se ne conclude che Zanazzo utilizza sia forme scempie che geminate, senza che si possa definire una *ratio*.

8. Scadimento della laterale palatale a *jod*.<sup>66</sup> La periodizzazione esatta dell'insorgere della delateralizzazione nel romanesco è oggetto di discussione: una prima e isolata attestazione si ha nel verbo *majo-chare*, presente in un bando pontificio del 1447,<sup>67</sup> mentre nel secolo successivo vi sono indizi del mutamento in un libretto di conti del 1538-39, all'interno del quale si registrano tre occorrenze di *traie*.<sup>68</sup>

65. Come noto, l'indebolimento non si produce dinanzi a voce iniziante con vocale tonica; cfr. PORENA, *Di un fenomeno fonetico*, cit., pp. 235-36 e LOPORCARO, *Osservazioni*, cit., p. 184.

66. Sulla storia del fenomeno cfr. M. LOPORCARO, *Un paragrafo di grammatica storica del romanesco: lo sviluppo della laterale palatale*, in *Vicende storiche della lingua di Roma*, cit., pp. 103-32.

67. Tale individuazione è stata portata all'attenzione da Ugo Vignuzzi durante un convegno del 1984, purtroppo mai messo agli atti (cfr. LOPORCARO, *Un paragrafo*, cit., p. 110).

68. Cfr. M.R. PARENTE, *Un libretto di conti redatto da artigiani romani nella prima metà del Cinquecento*, in «Linguistica e letteratura», xxiii (1998), pp. 47-72, a p. 54 e LOPORCARO, *Un paragrafo*, cit., p. 110.

Il dialetto delle *Novelle, favole e leggende romanesche* di Giggi Zanazzo 79

Il fenomeno avanza decisamente nei secoli successivi: se nel Seicento se ne rinvenivano alcune sparute testimonianze solo nel *Jacaccio* di Peresio (*arraio*, *-i*, *-a* e l'ipercorretto *glieri*),<sup>69</sup> Micheli informa della sua diffusione settecentesca negli *Avvertimenti* alla *Libbertà*: «invece di dire *gli dico*, *gli dirò* etc. [i romani] pronunziano *ie dico*, *ie dirò* etc., ed in ogni vocabolo questa sillaba *gli* per lo più la riducono ad un solo *i*; come, per esempio, *voglio* dicono *voio*, e per *moglie* dicono *móie* etc.».<sup>70</sup> Tuttavia, come segnalato da Costa, nell'uso di Micheli si possono trovare sia la variante [ʎ:] che la variante [j:]; lo studioso registra una maggioranza di forme del tipo *voglio*, *moglie*, *figlia*, benché siano possibili anche *voio* e *meio*, mentre la forma *iè* prevale su *glie*. Inoltre, non mancano ipercorrettismi quali *glieri*, *gioglia*, *trogliano*, *agliuto*.<sup>71</sup>

In Belli, al contrario, la variante [ʎ:] sembra essere definitivamente uscita dal repertorio del romanesco, tanto che gli esiti più diffusi nei *Sonetti* sono: [lj] in protonia, postonia, dopo *i* ed altre vocali (*famijja*, *cavajjeri*, *pijjà*); cancellazione della semiconsonante dopo *ì* accentata, «sempre motivata dalla rima o dal computo sillabico»; [j] nel clitico dell'oggetto indiretto (*fammeje*), tranne nel caso di raddoppiamento fonosintattico (*fajje*).<sup>72</sup> Secondo Matt, la scelta di Belli di rendere il fenomeno con <jj> è, in realtà, unica, e non trova riscontro in altri autori, mentre la grafia con <j> è la più comune.<sup>73</sup> Così è, per esempio, in Sindici, nelle cui *xiv leggende* la delateralizzazione è resa sempre con grafia scempia: *daje* (3), *faje* (10), *fiji*, *-o* (6), *gajardi* (10), *j'ariusciva* (7), *je* (12), *mijara* (14), *pijamo* (23), *riccojenno* (26), *sveja* (5), *tajatore* (14) ecc.; e lo stesso si osserva fra Ottocento e Novecento, in Trilussa e Gadda.<sup>74</sup>

Anche Zanazzo rappresenta lo scadimento della laterale palatale con *j* scempia in modo analogo a molti autori a lui contemporanei e successivi e, soprattutto, in divergenza con l'uso belliano. Lo spoglio del testo ha restituito esempi per il clitico dell'oggetto indiretto, per

69. Cfr. *ivi*, p. 108 e TRIFONE, *Storia linguistica*, cit., p. 39.

70. Cfr. MICHELI, *La Libbertà romana acquistata e defesa*, cit., p. 5.

71. Cfr. MICHELI, *Povesie*, cit., p. 51 e, per l'influenza di aspetti stilistici nella scrizione della variabile (ʎ:) da parte di Micheli, LOPORCARO, *Un paragrafo*, cit., pp. 114-15.

72. Cfr. *ivi*, p. 116. L'esito Ø dopo *ì* accentata sarebbe favorito, secondo Vignuzzi, anche dai contesti di pronuncia rapida; cfr. VIGNUZZI, *Nota linguistica*, cit., p. 749.

73. Cfr., rispettivamente, CATERBI, *Er vangelo*, cit., p. 31 e MATT, *Profilo grammaticale*, cit., p. 206.

74. Cfr. *ibid.* e LOPORCARO, *Un paragrafo*, cit., p. 118.

nomi comuni e aggettivi e per le voci verbali: *agguantàjela* (398), *am-muraje* (395), *aridaje* (334), *capacitannoje* (410), *curàjela* (394), *ddaje*, *dajele* (415, 419), *ddije* (412), *domannaje* (378, 413), *faje* (365, 384), *fàjese* (345), *insegnannojelo* (399), *je* (334), *ppagajeli* (411), *ppor-tajese* (360), *roppèje* 'rompergli' (352), *tajaje* (388); *ajo* (365), *consijo* (355), *famija* (364), *fijo*, *-i*, *-a* (361, 363, 364) ma *fio* (354), *foja*, *-e*, *-o* (413, 395, 412), *fojette* (352), *fusajaro* (376), *fusaje* (377), *ghijottina* (345), *guje* (344), *imbrojo* (334), *imbrojone* (391), *maravija*, *-e* (358, 414), *maravijato* (392), *mejo* (386), *mijara* (366), *mijioni* (344),<sup>75</sup> *moje* (357), *pajacci* (399), *scojo* (358), *soja* 'soglia' (349), *sveja* (387), *tajo* (400), *voja* (376); *aripijati* (414), *bbaccajà* (353), *consijorno* (365), *in-cajato* (334), *maravijato*, *-a* (392, 399), *pijerà*, *-ava*, *-asse*, *-orno*, *-a* (337, 359, 388, 408, 412), *spojate*, *-onno* (388, 386), *squajato* (410), *squajò* (377), *svejorno* (408), *tajà* (345), *tajata* (367), *vejava* (412).

Accanto all'esito maggioritario ora descritto, vi è anche un caso di assorbimento della semiconsonante in presenza di [i]: *fio* (354), con cancellazione forse favorita dal contesto di *Allegroform* in cui la voce è rappresentata («Ber fio, tócca a vvoi!» 354).<sup>76</sup>

9. Epentesi di *v*. L'epentesi di *v*, la più comune in romanesco, è fenomeno di cui si hanno tracce significative – almeno in certi ambiti del sistema – già nel Quattrocento.<sup>77</sup> Il tratto si rinviene anche nel romanesco di seconda fase: come mostra lo stesso titolo, è presente nelle *Povesie* di Micheli, sebbene non in modo sistematico.<sup>78</sup> Largamente diffuso nell'Ottocento (nel *Vangelo* di Caterbi si hanno, per esempio,

75. In *mijoni* si ha estensione dello scadimento a *jod* in una parola che presenta /lj/ nella pronuncia italiana (cfr. D'ACHILLE, *Il Lazio*, cit., p. 523). La stessa forma è attestata in due casi anche nella lettera analizzata da Picchiorri (cfr. PICCHIORRI, *Un popolante al santo padre*, cit., p.183).

76. Vale quanto già osservato da VIGNUZZI (*Nota linguistica*, cit., p. 749), per alcuni degli esempi belliani.

77. Cfr. TRIFONE, *Roma e il Lazio*, cit., p. 126, dove si segnalano le inserzioni nelle desinenze del perfetto (*sentio* > *sentivo*). Si ricordano, fra gli altri, anche gli esempi *Pavolino* e *Pavolo* nel *Registro della confraternita dell'Annunziata* (1457), su cui cfr. la ristampa di F. UGOLINI, *Contributo allo studio dell'antico romanesco. Un registro della Confraternita dell'Annunziata*, in «Archivum Romanicum», xvi (1932), pp. 21-50, rist. in Id., *Scritti minori di Storia e Filologia italiana*, Perugia, Università degli Studi di Perugia, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1985 (da cui si cita), pp. 405-41, a p. 435. Per attestazioni duecentesche cfr. MACCIOCCA, *Le miracole*, cit., p. 94, dove si ha, per esempio, *statova* 'statua'.

78. Cfr. MICHELI, *Povesie*, cit., p. 51. Oltre che nelle *Povesie*, casi di epentesi regolare si rinvencono anche nella *Libbertà romana acquistata e defesa*, come risulta dallo spoglio del corpus ATR per le parole *ciovè*, *pavura*, *povesia*, *poveta*.

*mansueto*, *-i e pavura*),<sup>79</sup> al contrario, il fenomeno sembrerebbe assente in Gadda, dato che Matt non ne fa menzione nel suo commento linguistico.<sup>80</sup> E in effetti oggi l'epentesi di *v* parrebbe in regressione, laddove invece era ancora ricorrente tra fine Ottocento e primo Novecento: nell'ATR, quantomeno per lessemi di uso comune quali *paura*, *poesia* e *poeta*, se ne rinvengono esempi in Crescenzo Del Monte, Augusto Sindici, Augusto Jandolo e Leone Ciprelli.

Anche in questo caso, il romanesco di Zanazzo si inserisce nel solco del dialetto belliano e degli autori a lui immediatamente precedenti e successivi; per le *Leggende* si segnalano *cavusa* (366), *cciovè* (350), *consueta* (413), *esavudì* (381), *impavuriti* (403), *pavura* (361), *Pavolo* (407), *persuade* (334), *povèta* (374), *puntuvale* (417), *statuva* (356) con la sola eccezione costituita da *puntuali* (349).

10. Morfologia verbale. Nel corso di circa otto secoli, la morfologia verbale del romanesco ha subito numerosi mutamenti, i più recenti dei quali, verificatisi nel secondo Dopoguerra, hanno condotto a una marcata italianizzazione.<sup>81</sup> Come per molti dei fenomeni discussi in precedenza, è comunque possibile discernere i tratti appartenenti esclusivamente al romanesco medievale da quelli che si mantengono durante la smeridionalizzazione rinascimentale o emergono posteriormente ad essa. Le forme verbali che rappresentano un discrimine tra il romanesco di prima e seconda fase sono, ad esempio, «le terze plurali del presente in *-co* (*staco*), *aio* e i futuri in *-aio* (*dirraio*), le forme *sì*, *simo*, *site*, le terze singolari del perfetto in *-ao* (*comparao*)».<sup>82</sup> Altre tipiche del romanesco delle Origini, restando alle duecentesche *Miracole de Roma*, sono ad esempio le desinenze *-ao* nella terza persona del presente indicativo della prima coniugazione (*stao*, *vao*), «rifacimento analogico» sulla terza persona singolare *ao* 'ha'.<sup>83</sup> Al contrario, alcune desinenze attestate nelle *Miracole* si rinvengono anche nel romanesco di seconda fase: a titolo esemplificativo, si ricorderanno le terze persone singolari e plurali dell'imperfetto indicativo, uscenti in *-ea*, *-eano* per la seconda e terza coniugazione (*sedeae*, *sedeano*) e in *-ia*, *-iano* per la quarta (*gia*, *giano*); le forme della seconda e terza coniugazione risultano vitali almeno fino al Seicento.<sup>84</sup>

79. Cfr. CATERBI, *Er vangelo*, cit., p. 43.

80. Cfr. MATT, *Profilo grammaticale*, cit.

81. Cfr. GIOVANARDI, *Che ne è del romanesco*, cit., p. 16.

82. TRIFONE, *Roma e il Lazio*, cit., p. 33.

83. Cfr. MACCIOCCA, *Le miracole*, cit., p. 107.

84. Cfr. *ivi*, pp. 109 e sgg. e CRISTELLI, *L'imperfetto indicativo*, cit., pp. 231-34.

Per lo spoglio delle *Leggende*, è stata presa a modello la rassegna effettuata da Claudio Giovanardi per i testi teatrali di Zanazzo;<sup>85</sup> come già nel lavoro citato, sono segnalati solamente i tipi verbali che si discostano dal dialetto contemporaneo.

Indicativo presente I persona singolare: *suono* 'io sono' (390);<sup>86</sup> indicativo imperfetto I persona plurale: *facemio* (273), *potemio* (302), *stamio* (69, 70); indicativo imperfetto II persona plurale: *andavio* (399), *aritrovavio* (346), *pérdévio* (346), *potevio* (346), *trovavio* (346); indicativo passato remoto III persona singolare: *agnède* (334), *comparì* (367), *messe* (333, 345), *stiede* (378), *védde* (348), *vorse* (356); indicativo passato remoto III persona plurale: *aridunonno* (333), *arzònno* (366), *ccasconno* (348), *guardonno* (388), *lamentonno* (383), *passonno* (403), *sarvonno* (415), *agguantorno* (350), *aritornorno* (388), *buttorno* (366), *consijorno* (365), *diventorno* (403), *domannorno* (342), *furno* (343, 346), *incominciorno* (342), *incoronorno* (345), *lassorno* (379), *mmaledirno* (403), *pijorno* (408), *portorno* (348), *scólòrno* (348), *svejorno* (408), *uscirno* (379), *agnèdeno* (368), *arimaseno* (395), *diedeno* (338), *elèsseno* (333), *féceno* (338), *inteseno* (387), *messeno* (338), *preseno* (334, 403), *viddeno* (354), *stiedeno* (410); indicativo futuro semplice III persona singolare: *annerà* (347), *averà* (370); indicativo futuro semplice I persona plurale: *vederemo* (391); indicativo futuro semplice III persona plurale: *vvédéréte* (336).

Congiuntivo imperfetto III persona singolare: *avessi* (359), *facessi* (367); congiuntivo imperfetto III persona plurale: *fusseno*, *fussino* (404, 367), *vedesseno* (405), *ammazzassino* (403), *avessino* (354).

Condizionale I persona singolare: *ciaverei* (390); condizionale III persona singolare: *averebbe* (354, 356); condizionale I persona plurale: *averissimo* (378), *diressimo* (360); condizionale II persona plurale: *averessivo* (390); condizionale III persona plurale: *caperebbero* (398).

La morfologia verbale delle *Leggende* è congruente con quella restituita dallo spoglio di Giovanardi: sia nelle opere teatrali che nel volume analizzato emergono le stesse forme verbali per l'indicativo, il congiuntivo e il condizionale. L'unica eccezione è costituita dalla III persona plurale del passato remoto indicativo: nella rassegna appena

85. Cfr. GIOVANARDI, *Che ne è del romanesco*, cit., pp. 16-17.

86. Una sola occorrenza nelle *Leggende* di contro alle due di *sono*. Scarsamente attestato nella letteratura capitolina (dati ATR), *suono* è invece impiegato di frequente da Zanazzo, specialmente nelle *Poesie*.

esposta, le tre desinenze principali sono *-onno*, *-orno* e *-eno*, mentre nel lavoro di Giovanardi sono segnalate solamente le prime due desinenze. In effetti, la desinenza *-eno* per il passato remoto, del tipo *die-deno*, *inteseno*, *messeno*, *preseno*, è piuttosto rara nel corpus ATR e quasi tutte le sue occorrenze provengono da testi zanazziani. Anche per questo tratto è possibile chiamare in causa il modello belliano, essendo la desinenza *-eno* presente nei *Sonetti*,<sup>87</sup> come in Belli, inoltre, sono assenti le desinenze in *-ia* e *-iano* nel condizionale presente, ancora attestate nel settecentesco *Misogallo romano*.<sup>88</sup> La morfologia verbale zanazziana, come già concludeva Giovanardi, si pone così in sostanziale continuità con quella del Belli.<sup>89</sup>

Per quanto concerne i rapporti tra la morfologia verbale delle *Leggende* e quella degli autori successivi al Nostro, è da segnalare lo scarso impiego, nei secondi, delle desinenze *-amio*, *-emio* e *-avio*, *-evio* di II e III persona plurale dell'imperfetto indicativo: ancora largamente attestate in Zanazzo, sono sporadiche, per esempio, in Gadda<sup>90</sup> e in regressione nel romanesco del secondo Novecento.<sup>91</sup>

11. *Kurzformen* dell'imperfetto indicativo. Nel dialetto romanesco sono di larga diffusione forme verbali ridotte, caratterizzate, cioè, dalla riduzione della radice verbale: *famo* e *dimo*, per esempio, ma anche, meno note, «*amo* 'abbiamo', *demo* 'dobbiamo' ecc.; all'imperfetto *avo* 'avevo', *avi* 'avevi' ecc.». <sup>92</sup> Nonostante sia possibile riscontrare il fenomeno in diversi tempi verbali, per l'analisi delle *Leggende* si è scelto di seguire l'indagine di Stefano Cristelli, che ha seguito l'evoluzione delle *Kurzformen* del solo imperfetto indicativo.

I paradigmi sottoposti alla riduzione della radice verbale sono 'dire', 'fare' e 'avere'. Cristelli ne indica l'insorgenza in un periodo che va dal Settecento alla fine del secolo scorso, con singolari differenziazioni: *divo* 'dicevo', *diva* 'diceva', *divi* 'dicevi' sono attestate solo nel Settecento e unicamente nei testi di Benedetto Micheli; *favo* 'facevo', *favi*

87. Cfr. VIGNUZZI, *Nota linguistica*, cit., p. 751.

88. Cfr. LORENZETTI, *Nota linguistica*, cit., pp. 153 e sgg.

89. Cfr. GIOVANARDI, *Che ne è del romanesco*, cit., p. 16.

90. Cfr. MATT, *Profilo grammaticale*, cit., p. 216.

91. Cfr. CRISTELLI, *L'imperfetto indicativo*, cit., p. 243 e, in particolare su *-emio*, E. PICCHIORRI, *Se vedemio. Osservazioni sulle forme verbali in -mio nel romanesco contemporaneo*, in *Lo spettacolo delle parole. Studi di storia linguistica e di onomastica in ricordo di Sergio Raffaelli*, a c. di E. Caffarelli e M. Fanfani, Roma, Società Editrice Romana, 2011, pp. 617-31.

92. Cfr. CRISTELLI, *L'imperfetto indicativo*, cit., p. 249.

'facevi', *fava* 'faceva', *famio* 'facevamo', *faveno* 'facevano' ecc. sono documentate in un periodo che va dal Seicento fino al Belli compreso; *avo* 'avevo', *avi* 'avevi', *ava* 'aveva' sono forme possibili, benché rare, nell'odierno dialetto capitolino, e di cui si ha traccia già a cavallo tra Ottocento e Novecento.<sup>93</sup>

Secondo quanto riscontrato da Cristelli, alcune *Kurzformen* dell'imperfetto indicativo sono riscontrabili anche nel corpus zanazziano, ovvero nelle *Poesie*,<sup>94</sup> nell'*Appendice alle Tradizioni popolari romane* (edite postume nel 1960)<sup>95</sup> e nei *Canti popolari romani* (1910), nelle forme *famio*, *avo*, *ciàvo*, *ava*.<sup>96</sup> Nelle *NFLR*, invece, si registrano esclusivamente forme piene: *aveva*, -o (345, 346, 350, 392); *diceva*, -o (338, 347, 396, 348 ecc.); *faceva* (350, 353, 359 ecc.). Il dato, in linea con quanto riscontrato negli autori immediatamente precedenti, contemporanei e successivi a Zanazzo è tutt'altro che sorprendente:<sup>97</sup> l'attestazione sporadica di *Kurzformen* all'imperfetto, registrata da Cristelli in altre opere zanazziane, è spia di una tendenza minoritaria che, come mostra lo studioso, fa tradizionalmente fatica ad affermarsi nel dialetto capitolino.

12. Prefissazione in *a-* e *ari-*. Tra i prefissi verbali tradizionalmente produttivi in romanesco spiccano *a-* (< AD; come in *anniskonne* 'nascondere') e *ari-*. Definita da Matt come fenomeno «normale nel romanesco moderno»,<sup>98</sup> la prefissazione in *a-* era attiva anche nel romanesco delle Origini, per il quale sono documentati i casi duecenteschi di *admalao*, *amalao*, *ammalattia*, *apportatori*, *astrascinare*, *atrascinare*, *attrascinao*, e quelli trecenteschi, restituiti dalla *Cronica* di Anonimo Romano, di *accapitare*, *adimannare*, *affasciare*, *asapere*.<sup>99</sup>

93. Cfr. *ivi*, p. 252.

94. Per le edizioni integrali cfr. da ultimo G. ZANAZZO, *Poesie romanesche*, a c. di G. Orioli, 3 voll., Roma, Avanzini e Torraca, 1968.

95. G. ZANAZZO, *Appendice alle "Tradizioni popolari romane" (Novelle, favole e leggende, costumi e canti del popolo di Roma)*, a c. di G. Orioli, Roma, Staderini, 1960.

96. Cfr. CRISTELLI, *L'imperfetto indicativo*, cit., pp. 251-52.

97. Stando a quanto restituito dall'interrogazione dell'ATR, non vi sono occorrenze né in Belli, né in Augusto Marini, né in Augusto Sindici né in Alessandro Bausani, autori le cui opere si collocano lungo un arco temporale che va dalla metà dell'Ottocento alla metà del Novecento. Solamente nel giudeo-romanesco di Crescenzo Del Monte vi è un notevole utilizzo di *Kurzformen*, le quali, benché ristrette al solo paradigma di 'avere', ricorrono in misura maggiore rispetto alle varianti con radice verbale piena.

98. CATERBI, *Er vangelo*, cit., p. 41.

99. Cfr. G. MACCIOCCA, *Introduzione alla lingua di Roma nel Duecento*, Pisa, Pacini Editore, 2018, p. 140.

Nel romanesco di seconda fase se ne hanno certamente attestazioni in Micheli, soprattutto davanti a vibrante (e quindi, probabilmente, per interferenza di *ari-*, come mostrano gli innalzamenti *a > i* della vocale radicale): *ariccamato*, *ariccommanno*, *ariccontarò*, *aridunato*, *aripparati*,<sup>100</sup> il fenomeno, presente in Belli,<sup>101</sup> si rinviene ancora nella letteratura novecentesca (così, fra altri, in dell'Arco, come nel caso di *v'arigala*<sup>102</sup>) ed è frequente nel parlato contemporaneo.

Per quanto concerne la suffissazione *ari-*, di valore iterativo, da una consultazione del corpus è emerso che le prime attestazioni del tratto sono individuabili ne *Le lavandare* (metà del XVIII sec. ca.), in cui si registrano *arifredda*, *aripianto*, *arivedecce*, *arivedemo*, *ariviengo*, *arivierrò*. Massimo Palermo ne riporta un esempio anche per la coeva *Libbertà* di Micheli: *arivienghi* 'rivieni', cui si può aggiungere *aridò* (x 60).<sup>103</sup>

Per entrambi i tipi di prefissazione, il Nostro non manca di rendere il fenomeno in modo sistematico, senza eccezioni di sorta. Per *a-* si hanno *abbadà* (378, 390), *abbasta*, *abbasti* (334, 345), *accusì* (342), *affortunata* (363), *amancà* e *amancante* (363, 412), *ammalatìa* (404), *ammascherata* (368), *ammurà*, *ammurata* e *ammuraje* (372, 395), *anniconne*, *anniscosta* e *anniscoste* (334, 352, 360), *appresentò* (368), *aregge* (358), *ariceveva* (402), *aricomannò* (389), *aricconteno* (398), *aricompensallo* (355), *ariconosce* (376), *aricordo* (334), *ariesce* (398), *arigalo* e *arigalate* (388, 401), *arimane*, *arimanete*, *arimase*, *arimanseno* e *arimasto* (377, 386, 336, 372, 402), *arimediajele* (419), *aringrazionno* (386), *arinnegati* (384), *aripète* e *aripetennò* (347, 348), *aripijati* (414), *arispose* e *arisposeno* (342, 392), *aristituiti* (354), *aritrava* (412), *aritirorno* (388), *ariuscito* (376), *ciarèsta* (386), *cciaricchì* (367). Quanto a *ari-* si segnalano *aricapitece* (413), *arichiamò* (352), *arincarcava* (353), *arifatato* (350), *arinfasciava* (379), *arintènneno* (372), *aripensato* (349), *ariportava* (380), *ariscallorno* (365), *aritornavà*, *aritornò* (353, 349), *aritrovavio* (346).

13. Allocutivo. Per "allocutivo" si intende qui la particella *a*, sostitutiva del toscano *o*, che si rinviene nel costruito *a Paolo!*: «una forte "marca" locale, rilevata [...] dai più recenti contributi sull'italiano regionale di Roma». Rispetto a quello toscano, il costruito in esame non

100. Cfr. TRIFONE, *Roma e il Lazio*, cit., p. 64.

101. Cfr. VIGNUZZI, *Nota linguistica*, cit., p. 749.

102. Cfr. D'ACHILLE, *Il romanesco*, cit., p. 58.

103. Cfr. M. PALERMO, *Note sullo scempiamento di R nel romanesco pre-belliano*, in «Studi linguistici italiani», XIX (1993), pp. 227-35, a p. 233 e MICHELLI, *La Libbertà* (si cita per numero di canto e ottava).

prevede mai raddoppiamento fonosintattico: un discrimine che caratterizza la particella romanesca anche rispetto all'*ab* esclamativo, con la quale è spesso confusa e da cui pure sembra derivare.<sup>104</sup>

Per quanto concerne la collocazione diacronica del fenomeno, in prima istanza fissata da D'Achille nel tardo Ottocento, si può ora fare riferimento agli esempi degli anni Quaranta e Cinquanta dello stesso secolo recentemente raccolti da Luca Lorenzetti.<sup>105</sup> Nondimeno, come già sottolineato dai due studiosi, il fenomeno è assente in Belli, dove, teste la presenza del raddoppiamento fonosintattico (*Ab ggaleotti!*, *Ab ccommare!*, *Ab ttafino!*, *Ab ccarogna!* ecc.), si hanno al massimo forme incipienti di espressione allocutiva di *ab*, il cui valore è però ancora esclamativo.<sup>106</sup>

Nelle sue *Leggende*, Zanazzo non distingue sempre con chiarezza la contrapposizione tra la particella allocutiva e esclamativa: *ab* – e mai *a* – è utilizzato sia per le esclamazioni che per le allocuzioni, ma, è opportuno sottolinearlo, senza virgola posposta in queste ultime.<sup>107</sup> Nella sola sezione delle *Leggende* non sono state registrate occorrenze del tratto, mentre nella restante porzione di testo è stato possibile isolare l'espressione *Ab compare pre'* (296), posta a inizio turno (entro dialogo), che si configura come una sicura attestazione di allocuzione: oltre alla mancata resa grafica del raddoppiamento fonosintattico (nel resto del racconto regolarmente rappresentato) e all'assenza della virgola dopo la particella, vi è infatti l'apocope del nome alloquuto, cioè *pre'*, la cui presenza, benché soggetta a condizioni, identifica inequivocabilmente il valore vocativo dell'esempio.<sup>108</sup> Utilizzando gli stessi parametri, è possibile determinare, in negativo, che *Ab ccompare prete* (294), sebbene in apparenza simile all'esempio precedente, non può

104. Le informazioni e la citazione sono tratte da P. D'ACHILLE, A Paolo, e falla finita! *Una nota sull' a allocutivo nel romanesco e nell' «italiano de Roma»*, in «Contributi di Filologia dell'Italia Mediana», IX (1995), pp. 251-67, rist., con nota di aggiornamento, in P. D'ACHILLE, C. GIOVANNARDI, *Dal Belli ar Cipolla. Conservazione e innovazione nel romanesco contemporaneo*, Roma, Carocci, 2001 (da cui si cita), pp. 29-42, a p. 30.

105. Cfr. D'ACHILLE, *Una nota sull' a allocutivo*, cit., pp. 32-33 e L. LORENZETTI, *Sull'emergere di a allocutivo nel romanesco dell'Ottocento*, in «E parole de Roma». *Studi di etimologia e lessicologia romanesche*, a c. di M. Loporcaro e V. Faraoni, Berlin-Boston, de Gruyter, 2020, pp. 95-105, che cita esempi anzitutto dai testi teatrali di Luigi Randanini.

106. Cfr., rispettivamente, D'ACHILLE, *Una nota sull' a allocutivo*, cit., p. 31 e LORENZETTI, *Sull'emergere*, cit., p. 95.

107. La posposizione della virgola ad *ab* è sicuro indizio di espressione esclamativa (cfr. D'ACHILLE, *Una nota sull' a allocutivo*, cit., p. 32).

108. Cfr. *ivi*, p. 30.

essere considerato un esempio di allocuzione, data soprattutto la presenza del raddoppiamento.

Chiudiamo la nostra rassegna con i due fenomeni linguistici che permettono di cogliere la sostanziale indipendenza del romanesco di Zanazzo rispetto al modello belliano, nonché la capacità del Nostro di rappresentare il dialetto capitolino a cavaliere fra Otto e Novecento. Come già ricordato, i due tratti in questione sono lo scempiamento di *rr* e l'espressione *dovere* + preposizione + INFINITO.

14. Lo scempiamento di *rr*, definito come «la più importante innovazione fonologica del romanesco nell'età belliana»,<sup>109</sup> può prodursi oggi sia in protonia (*tera*) che postonia (*tereno*). La sua cronologia non è netta: se ne hanno esempi sporadici a partire dalla fine del Seicento, nel Peresio, con *callaroste*, *perucchino* 'parrucchino', *rescoruccia* 'riscorraccia', e nel Micheli solamente nelle forme verbali composte con *ari-*, del tipo *ariccamato* e *aridunato*.<sup>110</sup> Benché lenta, una prima espansione del fenomeno si registra in epoca belliana: nei *Sonetti* sono infatti possibili sia forme geminate (maggioritarie) che scempie per alcuni (non tutti!) dei lessemi che contengano *rr* in posizione protonica; la vibrante intensa, invece, resta ben salda in postonia (si trova quindi *terina*, ma *terra*).<sup>111</sup> L'avanzamento della degeminazione è proseguito tra secondo Ottocento e primo Novecento: regolare oggi in contesto protonico (soprattutto nella varietà bassa del repertorio cittadino e regionale), essa è possibile – benché non sistematica – anche in postonia.<sup>112</sup> Quanto agli impieghi letterari, in antimimesi con questa tendenza, lo scempiamento non è attestato né in dell'Arco né in Gadda, con rare eccezioni: per il primo, D'Achille ipotizza che vi sia stata ispirazione ai poeti prebelliani, quali Micheli e Peresio che, ad eccezione di alcune voci isolate, non documentano il fenomeno;<sup>113</sup> per il secondo, Matt osserva che il tratto era probabilmente percepito come troppo basilettale da Gadda, il quale, non a caso, lo registra unicamente nel parlato di personaggi poco istruiti.<sup>114</sup>

109. TRIFONE, *Roma e il Lazio*, cit., pp. 65-66.

110. Cfr. PALERMO, *Note sullo scempiamento di R*, cit., p. 227.

111. Cfr. P. TRIFONE, «*Tera se scrive co' ddu ere, sinnò è erore*». *Nuovi appunti sullo scempiamento di rr in romanesco*, in *Romanice loqui. Festschrift für Gerald Bernhard zu seinem 60. Geburtstag*, a c. di A. Gerstenberg, J. Kittler, L. Lorenzetti, G. Schirru, Tübingen, Stauffenburg, 2017, pp. 89-96, a p. 89.

112. Cfr. P. D'ACHILLE, *L'italiano de Roma*, in «L'italiano e oltre», x/1 (1995), pp. 38-43, a p. 41.

113. Cfr. D'ACHILLE, *Il romanesco*, cit., p. 61.

114. Cfr. MATT, *Profilo grammaticale*, cit., p. 203.

Contrariamente a questi autori, Zanazzo rappresenta più forme con vibrante scempia rispetto alle forme con vibrante intensa, tanto in protonia quanto in postonia. Nel distanziarsi dal modello belliano, restituisce così quella che era verosimilmente la fase di avanzamento dell'innovazione tra fine Ottocento e inizio Novecento: una fase in cui la degeminazione protonica era ormai quasi del tutto regolare e quella postonica in via di diffusione. Nelle *Leggende* si ha scempiamento protonico in *aranciò* 'arrangiò' (368), *ariva*, *arivà*, *arivato* (342, 360, 351), *arosto* (347),<sup>115</sup> *caretto* (342), *cariera* (361), *carozza* (351), *guitarino* (352), *perucca* (414), *serata* 'serrata' (361), *teribile* (406), *teróre* (363), *vorebbe* (344). In posizione postonica, invece, si è rinvenuto solamente *ddiscore* (369); per il resto si hanno *ferri* (365), *ghitarra* (374), *sbirri* (348), *soccorre* (387), *torre* (374); è bastato tuttavia allargare l'indagine alle *Novelle* e alle *Favole* per rinvenire non solo controesempi quali *feri* (122, 124), *ghitara* (231) e *tore* (254, 255 ecc.),<sup>116</sup> ma anche tre occorrenze di *guera* (140, 141, 245) e nove di *tera* (29, 76, 94 ecc.), contro nessun caso di *guerra* e solamente due di *terra* (77, 96). In special modo le occorrenze di *tera* e *guera*, maggioritarie o esclusive rispetto agli allotropi senza scempiamento, allontanano decisamente Zanazzo da Belli, che nei *Sonetti* riporta i lessemi analizzati nella forma con vibrante intensa e non reca altre attestazioni di scempiamento in postonia. Come già osservato, la resa dello scempiamento di *rr* in Zanazzo non costituisce solamente un punto di discordanza con l'uso belliano, ma anche un significativo luogo di contatto tra il Nostro e gli autori del pieno Novecento: Jandolo, Trilussa, Ciprelli, Pasolini e Gadda.<sup>117</sup>

15. Chiudiamo con il costrutto *dovere da* + INFINITO, che offre anch'esso spunti di riflessioni importanti quanto al valore testimoniale del romanesco delle *Leggende* e, più in generale, delle prose zanaziane. Sarà anzitutto utile ricordare che nella varietà dell'Urbe il con-

115. In Belli si ha ancora regolarmente *arrosto*, sebbene la forma *caldarosta* sia attestata sempre con la vibrante scempia (cfr. TRIFONE, *Roma e il Lazio*, cit., p. 65).

116. Il tipo *torre* si presenta cinque volte con scempiamento e due volte con geminazione, mentre il tipo 'ferri' si rinviene cinque volte con scempiamento e una volta con geminazione.

117. La comparazione delle occorrenze di scempiamento protonico tra Zanazzo e gli autori elencati è stata effettuata grazie all'interrogazione del corpus ATR: ci si è basati sul tipo *carozza* e su alcune voci verbali dei paradigmi di *arrabbiarsi* e *volé(re)*. Per una più ampia trattazione dello scempiamento di *rr* nel Novecento, cfr. Y. DE LUCA, *Un commento linguistico al Vangelo di Matteo nella versione romanesca di Alessandro Bausani: la collocazione diacronica del romanesco di Bausani*, tesi di laurea (relatori prof. M. Loporcaro e Dr. V. Faraoni), Zürich, Universität Zürich, 2017, alle pp. 14-17.

cetto di 'dovere' è oggi esprimibile mediante quattro perifrasi: *avere da* + INFINITO, *avere a* + INFINITO, *dovere* + INFINITO e *dovere da* + INFINITO.<sup>118</sup> L'espressione di più recente evoluzione è certamente *dovere da* + INFINITO, le cui prime attestazione finora individuate risalgono al 1910;<sup>119</sup> una certa diffusione nel dialetto cittadino è da collocare, invece, attorno agli anni Cinquanta del secolo scorso, quando la struttura ricorre, per esempio, nel «Rugantino» (3/11/1952) e, soprattutto, in *Una vita violenta* di Pasolini.<sup>120</sup> Assente in Belli, Pascarella e Trilussa, nelle cui opere si riscontrano solamente casi di *avere da* + INFINITO e, più raramente, di *avere* + INFINITO, il costruito negli ultimi decenni sembra conoscere una certa regressione, come mostrato dagli etnotesti raccolti e analizzati alla fine del Novecento da Gerald Bernhard, il quale segnala un solo esempio di *dovere da* + INFINITO, prodotto, per di più, da un parlante anziano.<sup>121</sup>

Ma veniamo alle *Leggende*, dove se è vero che non mancano occorrenze del più diffuso e comune *avere da* + INFINITO (*avete da fare* 390, *avete da sapè* 339, *aveva d'annà* 352, *aveva da curàjela* 394, *aveva da esse* 350, *aveva da vedè* 365, *avevo da pagà* 392, *ha da cascà* 338, *ha da scapicollà* 338, *hanno da fa'* 370, *ho dda sbrigà* 343), è altrettanto vero che è un altro esempio a destare attenzione: *dovete de sapè* (137), che si differenzia dal già discusso *dovere da* + INFINITO – documentato, come si è detto, solo tre anni più tardi (1910) – esclusivamente per la selezione di una diversa preposizione. La correlazione tra i due tipi è evidente e permette di precisare ulteriormente le modalità d'insorgenza del modulo *dovere da* + INFINITO: oltre all'ipotesi che esso sia il risultato di un «compromesso sintattico» che fonde la perifrasi autoctona *avere da* + INFINITO – largamente attestata e consolidata da ben prima del Belli – «e il verbo *dovere* dello standard italiano», D'Achille e Giovanardi suggerivano anche la possibilità che si muovesse da «una struttura soggiacente del tipo [...] *dovere* [fare in modo] *da* + infinito»,<sup>122</sup> e cioè che entro il modulo

118. Cfr. P. D'ACHILLE, C. GIOVANARDI, *Conservazione e innovazione nella sintassi verbale dal romanesco del Belli al romanaccio contemporaneo*, in D'ACHILLE-GIOVANARDI, *Dal Belli*, cit., pp. 43-65, alle pp. 54-59.

119. Ad esempio, «lei deve da ignotte» e «dovete da sapè» nei sonetti di D. Micozzi e B. Ribechi (cfr. V. FARAONI-Y. DE LUCA, *Il romanesco di Alessandro Bausani*, foglio di accompagnamento della relazione al convegno *Il romanesco tra ieri e oggi*, Liegi, 9 settembre 2019, a p. 10).

120. Cfr. D'ACHILLE-GIOVANARDI, *Conservazione e innovazione*, cit., pp. 55-56.

121. Cfr. G. BERNHARD, *Das Romanesco des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Variationslinguistische Untersuchungen*, Tübingen, Niemeyer, 1998, a p. 345.

122. Cfr. D'ACHILLE-GIOVANARDI, *Conservazione e innovazione*, cit., pp. 55-56 e 58.

*dovere* + INFINITO «l'inserimento della preposizione *da*, una marca che rafforza il legame di subordinazione dell'infinito, [fosse] dovuto alla frequenza con cui essa è usata in italiano in costrutti subordinanti di tipo consecutivo». Ora, se in riferimento a questa ipotesi è vero, come sostengono i due studiosi, che la selezione del «*da* al posto dello standard *di*» può essere vista come «un tentativo di evitamento della forma locale *de* per *di*»,<sup>123</sup> ecco che l'esempio zanazziano documenta il passaggio intermedio ipotizzato dai due studiosi (*dovere* + INFINITO > *dovere de* + INFINITO > *dovere da* + INFINITO): mostra, cioè, lo stato embrionale di un costrutto che, tramite la sostituzione di *de* con *da*, ha rapidamente virato in una direzione meno marcata a livello basilettale.<sup>124</sup>

In conclusione, se analizzato secondo la dicotomia innovazione-conservazione, è evidente che il romanesco di Zanazzo presenti elementi di stabilità nei confronti della tradizione dialettale immediatamente precedente: specialmente per i fenomeni di tipo fonetico, quali la dittongazione, l'anafonesi, l'innalzamento di *o* e *e* protonica, la palatalizzazione di *a* postonica nei proparossitoni, il dileguo di *l* e lo scadimento della laterale palatale a *jod*, il dialetto zanazziano sembra porsi sostanzialmente in linea con quanto riscontrabile nei testi degli autori a lui precedenti e contemporanei; il che, a ben vedere, non è sorprendente se si considera la sostanziale saldezza conosciuta da questi tratti – seppur con alcune distinzioni – tra Ottocento e primo decennio del Novecento. Offrono invece preziosi spunti di riflessioni alcune delle innovazioni “anti-italiane” che costituiscono una prova tangibile della vitalità del romanesco degli ultimi due secoli: certamente lo scempiamento di *rr*, ma anche lo sviluppo novecentesco della perifrasi *dovere* + preposizione + INFINITO, la cui genesi peraltro, come mostrano i dati riportati, meriterebbe di essere ulteriormente appro-

123. Cfr. *ivi*, p. 58, dove si mostra quanto siano frequenti i costrutti del tipo VERBO + PREPOSIZIONE + INFINITO in cui il meno dialettalmente marcato *da* sostituisce *de*.

124. L'eventualità che nell'esempio riportato *de* sia un refuso per *da* va scartata; benché raro, infatti, il costrutto *dovere de* + INFINITO si rinviene anche nei sonetti di autori contemporanei a Zanazzo: Riccardo Viviani, per esempio, che nel 1898 attesta «devi sempre de staie a fa' la posta!» (in F. POSSENTI, *Cento anni di poesia romanesca*, Roma, Staderini, 1966, vol. 1, p. 215); ma anche Augusto Sindici, che nella raccolta *Ore calle* riporta «se le deve de cibballe» (Roma, Nuova Antologia, 1906, p. 188). Si tratta di attestazioni importanti, che testimoniano la diffusione del modulo. Ringrazio dei riscontri su Viviani Luca Pesini, che mi ha gentilmente messo a disposizione le bozze del paragrafo *Le perifrasi “dovere da + INFINITO”*, da lui redatto, che confluirà nella sezione sintattica della *Grammatica storica del romanesco* in via di allestimento fra Zurigo e Roma (curatori M. Loporcaro e V. Faraoni).

Il dialetto delle *Novelle, favole e leggende romanesche* di Giggi Zanazzo 91

---

fondita. Proprio la registrazione della progressiva diffusione della degeminazione della vibrante (con stabilizzazione in protonia e ampia estensione in postonia), nonché del finora “inedito” *dovere de + INFINITO*, evidenzia la notevole sensibilità linguistica del Nostro, una sensibilità troppo spesso sottovalutata da una bibliografia che, forse condizionata dal *topos* del “piccolo Belli”, ha riconosciuto il valore documentale delle *Tradizioni popolari romane* quasi esclusivamente sul piano etnografico e antropologico. Alla luce di queste osservazioni, l’eredità linguistica di Luigi Zanazzo è da considerarsi di innegabile importanza per gli studi sulla varietà postunitaria, di cui egli, quanto meno per i decenni a cavaliere fra i due secoli, restituisce un’immagine ben più fedele di quanto non si sia finora creduto. Sebbene la testimonianza linguistica di Zanazzo possa aver risentito, almeno in parte, del lascito belliano e delle sue attitudini da etnologo, i risultati dello studio qui proposto mettono in rilievo la necessità di rivalutare definitivamente il valore dialettologico di prose che, a nostro avviso, costituiscono un documento irrinunciabile per la ricostruzione del romanesco di «terza fase» (o «seconda fase e mezzo»).<sup>125</sup>

---

125. Cfr. rispettivamente G. BERNHARD, *Per una caratterizzazione fenomenologica variazionale del «romanesco di III fase»*, in «Contributi di filologia dell’Italia mediana», VI (1992), pp. 255-71 e U. VIGNUZZI, *Il dialetto perduto e ritrovato*, in *Come parlano gli italiani*, a c. di T. De Mauro, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 25-33, a p. 29.



## *Dante ne Li Romani in Russia* *di Elia Marcelli\**

DI CLAUDIA LASORSA SIEDINA

Il settimo centenario dantesco ci sollecita a portare alla luce alcuni elementi del poema epico di Elia Marcelli *Li Romani in Russia* (1988)<sup>1</sup> sulla tragica campagna di Russia vissuta in prima persona dall'autore. Di questo poema abbiamo più volte trattato in vari interventi, evidenziandone molteplici aspetti.<sup>2</sup> La scelta del dialetto risponde a una specificità tutta italiana, in cui il dialetto, appunto, fa visceralmente corpo con la plurilingue tradizione italiana ed è parte vitale del nostro passato e presente letterario. Nel presente contributo intendo soffermarmi su alcuni aspetti linguistici del poema e del pensiero storico dell'autore, esemplificati attraverso i titoli dei paragrafi.

\* Un cordiale ringraziamento l'autrice esprime a Paola Curci e Sara Mazzoni per il loro prezioso aiuto.

1. Una accurata ristampa del poema è uscita a c. di M. Teodonio: E. MARCELLI, *Li Romani in Russia*, Roma, il Cubo, 2008. L'indicazione dei relativi capitoli e ottave seguita in questo articolo si riferisce a questa edizione.

2. C. LASORSA SIEDINA, *Romani e Russi in Li Romani in Russia di Elia Marcelli*, in «il 996», 2 (2011), pp. 13-51; EAD., *Lessicografia romanesca: i russismi nel poema di Elia Marcelli Li Romani in Russia*, in *La Russia sognata. Studi in memoria di Giorgio Maria Nicolai*, a c. di S. Toscano, Roma, Lithos, 2014, pp. 50-67; EAD., *Li Romani in Russia di Elia Marcelli*, in *La propaganda è l'unica nostra cultura: scritture autobiografiche dal fronte sovietico (1941-1943)*, a c. di Q. Antonelli, Trento, Fondazione Museo storico trentino, 2016, pp. 195-240; EAD., *La "Resistenza" ne Li Romani in Russia di Elia Marcelli*, in «il 996», 3 (2017), pp. 61-87; EAD., *Roma, orizzonte di vita, termine di paragone, mito ne Li Romani in Russia di Elia Marcelli*, in *Roma e il mondo. Scritti in onore di Rita Giuliani*, a c. di S. Toscano, J. Nikolaeva, P. Buoncristiano, Roma, Lithos, 2019, pp. 211-21.

1. «**Er Belli dà le mele pure a Dante!**» L'esigenza di verità storica e umana («la guerra posso dirla soltanto in dialetto») viene dichiarata da Marcelli richiamando espressamente la poesia del Belli con l'intento professato sin dall'inizio di farsi portavoce della verità «de li ciorcinati» (I, 14):

Voi leggerete tanti libri belli  
de poeti famosi e letterati;  
io invece leggo er Gioacchino Belli  
ched'è er poeta de li ciorcinati  
ched'è er poeta de li poverelli  
che pàleno, perdio, come so nati!  
Me sbajerò, perché so un ignorante,  
ma er Belli dà le mele pure a Dante!

Il poema, monumento dell'atroce e tragica Operazione Barbarossa, ricostruisce in undici capitoli (25 giugno 1941-26 gennaio 1943) la progressiva avanzata "autoscarpata", la disfatta e la disastrosa ritirata di un plotone della Divisione Torino. Semplici fanti romani e laziali ("burini") della Cecchignola. Remo, Peppe, Mimmo, ex-seminarista, detto "er frate" o "er baccelliere", Salvatore, un vecchio pescatore di Ponza, Nicola, zì Pasquale, l'anziano caporale, Nino, ex-balilla e avanguardista, l'ufficiale – detto "er tenentino" (o "er professore", "er professor quattrocchi") –, Righetto, Giggi, l'amico del cuore del protagonista, un giorno vengono convocati in adunata per sentirsi dire dal colonnello che «er bolscevismo, è morto e sotterrato!», «[...] la Russia è cotta!», «[...] la Germania ha già in pugno la vittoria!», «[...] ma bisogna sbrigasse!», «[...] annamo in Russia, a fa' 'na passeggiata, / pe' sfilà a Mosca a passo de parata!» (I, 6-7).

Nel 1939 Elia Marcelli aveva discusso la sua tesi di laurea intitolata *L'unità estetica della Divina Commedia ed il valore della poesia di Dante*. Dopo la sua dichiarazione programmatica, il confronto dell'autore con il sommo poeta italiano è costante, benché latente. Il confronto è invece evidente nelle ottave inedite riportate da D. Pettinicchio, in cui Marcelli sostiene la dialettalità di Dante:

E poi, Dante, è un poeta dialettale,  
perché allora la lingua era er latino  
e er prete la leggeva sur messale  
struscianno l'erre moscia sur dentino.  
Ma er popolo parlava naturale,  
co' quer dialetto stretto da burino,  
che a parlaje latino, porco monno,  
te mannava affanculo chiaro e tonno!

Chi parlava toscano, chi abruzzese,  
 chi sardo, chi pujese e chi ciociaro;  
 er latino era peggio de l'ingrese,  
 una lingua de penna e calamaro  
 per imbrojà la gente de paese!  
 Insomma, pe' capisse e parlà chiaro,  
 ognuno a casa sua, caro compare,  
 ha da scrive e parlà come je pare!<sup>3</sup>

**2. La mescolazione e l'ibridazione linguistica.** Il parlato romanesco si pone come lingua a sé stante, come un *continuum* linguistico, in cui è arduo classificare analiticamente vari aspetti. Abbiamo individuato alcuni casi emblematici, in cui versi in italiano standard sono frammisti al romanesco. Ad esempio (VI, 53):

Ma er Generale nostro in quer frangente,  
 ch'era un bel signorino allampanato  
 molto preciso e molto intelligente,  
 siccome in quer momento era occupato,  
 invece de venì personalmente  
 mannò a dì da uno stronzo d'un sordato,  
 d'annà all'attacco co' la fanteria,  
 senza bisogno de l'artijeria!

Nelle descrizioni della natura russa poi, il nostro sembra preferire degli incipit poetici in italiano, per poi passare, nel prosieguo dell'ottava, al più franco e schietto romanesco. Nella seguente ottava, per esempio, si percepisce emotivamente l'andamento prosodico della poesia di Pascoli *Novembre* (III, 84):

Era settembre, e già un'arietta fina  
 rispazzolava tutta la pianura  
 d'una chiarezza quasi cristallina;  
 ma quell'azzurrità, quella frescura  
 de la campagna lucida de brina  
 te dava come un senso de paura;  
 te veniva da chiede ar Padreterno:  
 «Semo a settembre, ahó, e già pare inverno...».

Cogliamo inoltre la bella similitudine poetica dell'ottava che suona quasi completamente italiana (XI, 29):

3. D. PETTINICCHIO, *La prima redazione de Li Romani in Russia*, in «il 996», 2 (2011), p. 67.

Come d'inverno vedi quer bestiame  
 che da li monti bianchi scénne a valle,  
 e stremato dar freddo e da la fame  
 in lunghe file va verso le stalle,  
 così calava attorno a noi 'no sciame  
 de fanti coi feriti su le spalle,  
 branchi de zoppi, file de sbandati  
 'nfagottati de stracci e disarmati.

Nell'esaminare l'utilizzo di voci italiane e delle corrispondenti realizzazioni romanesche, abbiamo rilevato un'alternanza particolare in contesti stilisticamente diversi. Il primo sugella il vissuto di ogni guerra (xi, 63, vv. 5-8):

e c'era, poi, quer coro de lamenti,  
 d'urli e de pianti, che chi l'ha sentiti,  
 solo lui pò sapé ched'è la guèra,  
 la peggio ammazzatora de la Tèra

Il secondo sancisce, anche nella grafia, la Storia ufficiale (ix, 8, vv. 6-8):

Stalin sul Volga, Lènin su la Neva:  
 du' nomi, du' città, ch'oltre a la guerra  
 decisero er destino de la Terra!

D'altro canto, è esemplare del turpiloquio romanesco, pur tra le imprecazioni e le scurrilità che abbondano nel poema, la risposta "sfacciata" di Remo al tenente che lo accusava di aver mancato di rispetto al colonnello (viii, 14):

Er Tenente tornò tutto incazzato:  
 «Remo, confessa, brutto paraculo!»  
 e lui: «Embè? Ma mica l'ho insurtato,  
 mica j'ho detto stronzo o vaffanculo!  
 J'ho forse detto va a morì ammazzato  
 O che vada a pijàssela in der culo?!  
 Mica l'ho detto!... A' sor Tenè, che famo?  
 Scavamo sta trincera o litigamo?».

Affiorano sporadicamente nel poema anche alcune particolari inflessioni interdialektali, come la parola *fassismo* in bocca a Mussolini o l'inflessione lombarda, probabilmente ascritta agli alpini, giunti in Russia nell'autunno del 1942 (ix, 30, vv. 3-6):

«Quel can che g'ha mandà la cartulina  
e fatti a tòcchi peggio del Landrù,  
giorno verrà, pe' la Madunina,  
l'impiccheranno morto a testa in giù!»

O la pronuncia “cinese” di un prigioniero, potenziale venditore ambulante di cravatte, che Peppe vagheggia di portare con sé a Roma (iv, 85):

«Ahò, nun me toccate Mezza-Lilla!  
– rugava Peppe – Questo è amico mio!  
Io me lo porto a casa, e poi in “balilla”  
annamo pe' le fiere co' mi' zio  
a vénne le cravatte co' la spilla!  
Già j'ho imparato a di': “Cin-Ciao-Cio  
vi pòlta le clavatte da la Cina!  
applofittate, è l'ultima dozzina!”».

Nell'intero poema abbiamo invece colto solo due casi di affioramenti danteschi, entrambi nel capitolo quinto. Il primo, quando a Nikitovka, in una condizione di forze e di armi assolutamente impari, viene comandato ai nostri fanti, che arrancano tra morti e feriti: «l'ordine è di resistere ad oltranza / come pe' di lasciate ogni speranza!» (v, 25) conclude così Marcelli. Il secondo caso riguarda quasi un gioco fono-sintattico che riecheggia indirettamente i versi del canto XIII dell'*Inferno* dantesco, ove si tratta di Virgilio che corregge Dante dal pensiero che i lamenti provenissero dai bronchi in cui erano stati trasformati i suicidi: «cred'io ch'ei credette ch'io credesse / che tante voci uscisser, tra quei bronchi / da gente che per noi si nascondesse» (episodio di Pier delle Vigne – *Inf.* XIII, 25-27). Quando il tenentino escogita una diversione per evitare lo scontro diretto con una banda armata di russi e facilitare la loro ritirata, mezzo plotone entra nel paesello cantando *O Sole mio*, mentre l'altra metà organizza un'imboscata agli stessi partigiani (v, 86, vv. 1-4):

«Ammàzzelo che genio, 'sto cecato! –  
me fece Giggi – Hai visto che drittata!  
Ha pensato che avrebbero pensato  
che noi nun se pensasse a 'sta pensata!

Dei russismi nel poema di Marcelli ho già scritto esaustivamente altrove.<sup>4</sup> Qui interessa sottolineare la flessibilità e la disinvoltura morfo-

4. LASORSA SIEDINA, *Lessicografia romanesca*, cit.

fono-sintattica con cui il Nostro assimila il russo all'italiano. Caso emblematico, all'orecchio italiano, è quel passaggio che ritrae la civiltà contadina-militare russa in cui si illustra la *telèga*, ossia il carretto contadino russo (v, 102, vv. 3-8):

'sto carretto però je fa 'na sega  
ar carettono classico romano!  
Lo sai perché lo chiàmeno «telèga»?  
Perché er mugìk, quanno ce ammicchia er grano  
Strilla «Tè lega! lega dapertutto,  
sennò, pe' strada, poi ce casca tutto!»

Ancora più icastica l'interpretazione semantica della trasformazione della *telèga* nella *tačanka* di Budënyj, nella guerra civile (v, 105, vv. 1-6):

Ma poi ce fu un diavolo, se dice,  
che assieme a li cosacchi più ribelli  
ce piazzò sopra una mitrajatrice;  
e contro li dragoni e li bargelli  
ogni «telèga» fu 'na farciatrice  
che coperse la steppa de sfracelli.

Felice ibridazione è quella del vocabolo *Boce*, vocativo di *Bog* (“oddio!”), che la nonnetta dell'*izba* ripeteva accorata quando la nipotina, mentre lei pregava, diceva ridendo «Dio non esiste!». Il poeta italianizza (viii, 45, vv. 6-8):

«A' Bócio, ma nun so' tu fijo?  
Se pô sapé che vôi? Ma che t'ho fatto?!  
Làssame perde, o io divento matto!»

Si veda anche l'inedita ottava (riporatata da Pettinicchio), in cui Marcelli esibisce una conoscenza (invero alquanto maccheronica) di alcune parole russe:

Co' lei facevo certe chiacchierate  
Perché, er russo, io un po' lo ponimajo  
Kljébba è er pane, scartoffe le patate,  
la zuppa è er bullijon, loccù er cucchiaio  
spassibba è grazie... e intanto voi magnate;  
poi, split vôr dì “ciò sonno, 'ndo me sdraio?”  
e mentre v'appoggiate su un divano  
er resto je lo dite co' le mano!<sup>5</sup>

5. PETTINICCHIO, *La prima redazione de Li Romani in Russia*, cit., p. 71.

3. «la storia è Boia! E se nun la sapete / Dio in persona ve boccia, e se ripete!» La Storia è l'altra grande protagonista del poema. Marcelli racconta la storia vista dal basso, il destino di un'umanità concreta e tribolata che non può che eternamente subire. Nel capitolo *L'illusionista* leggiamo (I, 22):

Pure la storia che studiate a scòla,  
mica ce so' le cose tali e quali!  
Mica c'è Giggi, mica c'è Nicola:  
ce so' solo l'attori principali!  
E mica ce sta manco una parola  
sur discorso der lustro e li stivali;  
eppure quer discorso è, bene o male,  
'na pagina de storia nazzionale!

Tuttavia, parlando della verità – unica eredità che poteva lasciare ai figli e ai nipoti –, aveva affermato: «[...] la storia, detta a 'sta maniera, / pare fasulla perché è troppo vera!» (I, 11). Il richiamo alla grande storia ufficiale del passato è costante e sempre presente nella mente di Marcelli; rievoca più volte, in particolare, la prima, tragica, campagna di Russia, quella del 1812 di Napoleone, il quale, davanti a quel deserto di neve, in quella “terra dove mai s'arriva”, sentì, sgomento, di “essere nessuno”. Presso Poltava, in Ucraina, Mimmo – il “baccelliere” – ricorda la schiacciante sconfitta subita nel 1709 da Carlo XII di Svezia ad opera di Pietro il Grande, sconfitta che segnò il declino della grande potenza svedese.

La memoria dell'arroganza e tracotanza degli uomini genera in Marcelli una serie di punte espressive a conclusione di singole ottave: si tratta di sentenze, adagi di valore gnomico e quasi epigrammatico, nei quali si svela, anzi, si smaschera l'*epos* della gloria, dell'onore, dell'eroismo e del presunto trionfo: «e le parole, più so ricercate / più t'hai da domannà chi l'ha pagate!» (I, 13); «Dà retta a me, lo so per esperienza: / la fronna dell'alloro è 'na verdura / che fiorisce su un mare de paura!» (I, 52); «[...] E er coraggio ched'è?! 'Na fregatura / Che te costringe a vince la paura!» (IV, 40); «Scrivi un po' a quer brigante Musolino / che 'sto CSIR, per l'Italia e pe' la Prussia, / sai che vòr dì? Cojoni Spersi In Russia!» (VII, 3); «[...] “Sia gloria a li caduti!” / che nun ponno parlà perché so' muti» (IX, 29); «E chi parla d'eroi, be', l'ha sbajato: / noi, sai chi sêmo? I corpi del reato!» (IX, 30); «la Storia è intelligente, / e come tu la balli lei te sòna» (X, 6); «e l'obbedienza nun se sa che sia: / sta tra er coraggio e la vijaccheria» (X, 22); «tanto la gloria se va bene è vostra / ma se va male è tutta colpa nostra» (XI, 22).

4. **Il disgelo russo, ovvero “er bullicame”**. Una scena pienamente degna dell’Inferno dantesco è la descrizione dell’impressionante disgelo russo (VIII, 74-77):

Era d’aprile e c’era un solicello  
che spojava qua e là qualche rottame;  
ogn’isba sgocciolò come un ombrello  
tra le stalle fumanti de letame;  
su quell’immenso candido mantello  
sbucava già la terra de catrame;  
la neve che copriva ogni foresta  
cascava giù co’ un rombo de tempesta.

La slitta scivolò pe’ la pianura,  
e tra le soste e i brividi der viaggio  
er disgelo sconvolse la natura!  
Le fiumare, co’ un impeto selvaggio  
macinàveno ghiaccio e fanga scura,  
e ogni stalla, ogni casa, ogni villaggio  
paréveno ballà come velieri  
tramezzo a l’onde, fra isolotti neri.

La piena poi squarciò tutto er lenzolo  
e scoprì le rovine de la guèra;  
la melma ribollì, e dar sottosolo  
buttò fòri li morti da la tèra:  
come sacchi de sterco in quer bujòlo  
viaggiàveno ne l’ombra de la sera,  
ruzzolàveno in mezzo a li bidoni  
tra bossoli de mitra e de cannoni.

Tutto quer bullicame sterminato,  
lastre de ghiaccio, frane, acque a valanga,  
pareva la buriana der creato  
quer dì che Adamo sòrse da la fanga.  
Quanno quer mare se lo fu sugato  
e la terra fu pronta pe’ la vanga,  
vedevi mucchi d’ommini contorti  
abbracciati, mó ch’èreno morti.

5. **«Omo, perché nun te contenti mai?»** Eppure, l’uomo potrebbe imparare dalla Storia, perché, come rivendica Marcelli, rispetto alla svastica uncinata tedesca e alle “aquile di latta”, l’esperienza del popolo romano, per secoli conquistatore di gran parte del mondo conosciuto, non ha portato, dopo tante guerre e violenza, a convincersi che essere disumani non conviene (VI, 140, vv. 4-8):

«Noi, la violenza, già l'avemo fatta!  
Ma la storia, a èsse troppo disumani,  
te porta a lo sfacelo e a la disfatta.  
Così è successo a Roma: e ner dolore  
Impari a odià li boia senza còre!».

Dopo l'incontro con i prigionieri "cinesini", Marcelli espone la sua impressione del nemico (iv, 80, vv. 2-8):

perché er nemico, quando l'hai incontrato  
e conosciuto poi personalmente,  
quando l'hai visto, quando ciài parlato,  
mica è quer mostro boia e delinquente  
che t'hanno sempre detto e predicato!  
È un omo come te, ecco er mistero,  
un omo, un tantinello forastiero!

Il poema storico-epico *Li Romani in Russia* è certamente un grande capolavoro della letteratura italiana, una pagina illuminante della storia non solo italiana ed europea del Novecento, ma anche di quella universale: un controcanto antinomico alla *Commedia* dantesca, in cui il "trasumanar" si trasforma in inumano. Marcelli chiede all'uomo di essere e restare Uomo. Egli rievoca il viaggio di ritorno con i suoi compagni che avevano inutilmente portato il morente Nicola all'ospedaletto da campo. Suggestivo è il commovente contrasto tra la quiete serena del vecchio sulla slitta russa al suono rassicurante del campanello e l'inferno di cui erano stati testimoni appena poco prima. È questo il monito e l'accorato appello del nostro autore (vii, 44):

Quando da quell'inferno uscimmo fòra,  
s'era come le bestie da macello,  
annate a visità l'ammazzatora.  
La slitta de quer vecchio cor mantello  
correva tra le nebbie de l'aurora  
e er cavallo sonava er campanello;  
un sòno tanto bello, che pensai:  
«Omo, perché nun te contenti mai?».



## *Chiacchiere da bar nella capitale*

DI PAOLO SQUILLACIOTI

All'inizio di novembre del 1957 il maestro elementare Leonardo Sciascia lasciò Racalmuto, dove sino a quel momento aveva vissuto e insegnato, per usufruire di un comando presso il Ministero della Pubblica Istruzione.

Il proposito di andar via dal suo paese natale aveva preso forma di urgenza già all'inizio di quell'anno, per un forte disagio personale di cui fu componente essenziale la dolorosa vicenda di suo padre, sulla quale informa la biografia di Matteo Collura.<sup>1</sup> Se ne coglie un eloquente riflesso in una lettera all'amico Mario La Cava, che gli aveva comunicato la scomparsa del proprio padre: «Ti dirò (e non per confortarti) che mio padre è peggio che morto – nella vita ci sono cose peggiori della morte».<sup>2</sup> Di qui la decisione («Ho fatto proposito di lasciare, entro quest'anno, Racalmuto. Ho bisogno di vivere un po' *per me*»),<sup>3</sup> che l'esito della vicenda, consumato il 2 aprile, non fece che rafforzare: «mio padre è morto or sono quindici giorni. Sono finite le sue sofferenze, ma a me resta un terribile vuoto. Nel giro di dieci anni ho vissuto due tragiche vicende familiari – fatti che vanno al di là della sopportabilità umana».<sup>4</sup>

1. M. COLLURA, *Il maestro di Regalpetra. Vita e opere di Leonardo Sciascia*, Milano, La nave di Teseo, 2019, pp. 157-60.

2. Lettera del 6 gennaio 1957, raccolta in M. LA CAVA, L. SCIASCIA, *Lettere dal centro del mondo 1951-1988*, a c. e con un saggio introduttivo di M. Curcio e L. Tassoni, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012, p. 266.

3. Lettera del 21 febbraio 1957, *ivi*, p. 266.

4. Lettera del 15 aprile 1957, *ivi*, p. 270. L'allusione è al suicidio del fratello, perito minerario nella zolfara gestita dal padre, morto nel 1948, nella miniera in cui si erano trattenuti dopo il lavoro: due eventi che è impossibile non collegare. Cfr. ancora COLLURA, *Il maestro*, cit., pp. 130-35.

Il trasferimento era sentito come un'esigenza esistenziale più che culturale, necessaria e fortemente voluta. Eppure, quando un mese prima della partenza gli era arrivata la conferma, la reazione di Sciascia fu ambivalente: «a quanto pare, mi trasferiscono a Roma», scrisse a La Cava il 2 ottobre. «Inutile dirti che un tale provvedimento, da me sollecitato, mi mette in una condizione penosa. Nonostante tutto, il dover lasciare la Sicilia mi travaglia di rimorsi; mi par di commettere una specie di “diserzione di fronte al nemico”. Ma se oggi rinunciassi ad andarmene, per sempre mi precluderei la possibilità della fuga. Comunque, sto passando pessime giornate: tra l'altro ho la preoccupazione di dover stare, almeno per un anno, lontano dalla famiglia». <sup>5</sup>

Lo stesso giorno aveva usato espressioni simili con Raffaele Covi: «ho avuto comunicazione di essere stato trasferito a Roma. Il trasferimento, da me sollecitato, mi pone in una posizione – come dire? – drammatica: lasciando la Sicilia mi par di commettere una “diserzione di fronte al nemico”, son pieno di rimorsi e di rimpianti». <sup>6</sup>

Qualche giorno dopo, elaborata la notizia, riuscì ad essere propositivo con Elio Vittorini: «Tra qualche giorno lascerò la Sicilia», gli scrisse il 14 ottobre, «sono stato trasferito a Roma. Mi sarà più facile, ora, venire frequentemente a Milano»; <sup>7</sup> ma l'ambivalenza della decisione venne rispecchiata da più vaghe espressioni in altre comunicazioni: «Ora pare debba andare a Roma, per trasferimento» scrive a Vittorio Bodini il 16 ottobre. «Vorrei incontrarti, sarà possibile a Roma?». <sup>8</sup>

Sciascia assunse infine un tono neutro, quasi secco, con i suoi principali interlocutori einaudiani di quella fase: se a Italo Calvino diede indicazioni pratiche («Partirò per Roma tra qualche giorno. A rispondermi ti prego attendere la comunicazione del mio nuovo indirizzo»), <sup>9</sup> a Vittorini comunicò l'intenzione di imitarlo nella scelta di lasciare per sempre la Sicilia: «Domani vado a Roma, a quanto pare definitivamente. Ti comunicherò il mio nuovo indirizzo». <sup>10</sup>

5. LA CAVA, SCIASCIA, *Lettere dal centro del mondo*, cit., p. 276.

6. Lettera inedita del 2 ottobre 1957 conservata all'Archivio di Stato di Torino, nell'Archivio della Casa editrice Einaudi, «Corrispondenza collana *I gettoni*», cart. 24, fasc. 1695, n. 40.

7. Conservata nel medesimo fascicolo (col n. 42), la lettera è edita in E. VITTORINI, *Cultura e libertà. Saggi, note, lettere da «Il Politecnico» e altre lettere*, Torino, Aragno, 2001, pp. 350-51.

8. V. BODINI, L. SCIASCIA, *Sud come Europa. Carteggio (1954-1960)*, a c. di F. Moliterni, Nardò, Besa, 2012, p. 149.

9. Lettera inedita del 4 novembre 1957, conservata all'Archivio Einaudi, «Corrispondenza con autori e collaboratori italiani», cart. 191, fasc. 2766/1-2, n. 68.

10. Lettera inedita del 5 novembre 1957, conservata all'Archivio Einaudi, «Corrispondenza collana *I gettoni*», cartella 24, fascicolo 1695, n. 43.

È con questo stato d'animo che lo scrittore arrivò nella capitale il 6 novembre, per un soggiorno che si rivelerà tutt'altro che continuativo.<sup>11</sup> Già intorno al 20 del mese lasciò la città, suscitando le amichevoli rimostranze di Pier Paolo Pasolini con cui aveva mancato l'incontro: «mi è molto dispiaciuto di non essere riuscito a vederti a Roma. Potevi ritelefonare! Ma è vero che in queste cose sei un po' fantomatico...»<sup>12</sup>. Sciascia si giustificò solo un mese dopo perché, dopo aver lasciato Roma, vi era ritornato ai primi di dicembre e aveva potuto leggere la lettera di Pasolini solo una volta rientrato a Racalmuto per le festività natalizie: «a Roma ti ho cercato, per telefono, proprio nelle ore in cui riposavi o stavi fuori; né ho avuto modo di incontrarti. Tu hai ragione, che avrei potuto ancora telefonare: ma a Roma sto sempre a correre da un appuntamento all'altro e – da buon provinciale – sempre frastornato».<sup>13</sup>

Nel frattempo, Sciascia aveva trovato un alloggio soddisfacente e che sperava potesse essere definitivo presso la signorina Emma Fieramosca, affittacamere in via Castelfidardo 31 (dove oggi c'è l'Hotel Castelfidardo), ma nelle lettere del periodo l'umore non appare un gran che migliorato: «La mia situazione qui, per quanto riguarda il lavoro», scrive ancora a La Cava, «è molto buona. Ma lavoro "mio" finora non sono riuscito a farne: la città, almeno per uno come me che vi giunge dalla provincia, è assolutamente dispersiva. Se dovessi continuare a non concluder niente, col prossimo anno scolastico me ne ritornerei al mio paese senza rimpianto alcuno»<sup>14</sup>.

Effettivamente, non risulta che in quelle prime settimane Sciascia abbia scritto molto, fatta eccezione per una sorta di elzeviro, apparso sul quotidiano palermitano «L'Ora» del 21-22 novembre col titolo misterioso di *Cronaca di un amore*, senza un rigo di commento, e un avvio non meno enigmatico:

11. Si sarebbe concluso il 30 giugno 1958 con un rientro in Sicilia che a posteriori sappiamo definitivo, ma con due novità importanti: l'abbandono dell'insegnamento per l'attività in un patronato (COLLURA, *Il maestro*, cit., p. 160) e il trasferimento a Caltanissetta, «soluzione media tra Racalmuto e Roma», come scrive a Calvino il 24 novembre 1958, comunicandogli l'indirizzo nisseno. Complessivamente Sciascia deve aver soggiornato nella capitale una settantina di giorni in otto mesi.

12. Lettera del 21 novembre 1957, raccolta in P.P. PASOLINI, *Lettere 1955-1975*, a c. di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1988, p. 353.

13. Lettera inedita del 20 dicembre 1957, conservata al Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Viesseux di Firenze, presso Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti».

14. LA CAVA, SCIASCIA, *Lettere dal centro del mondo*, cit., p. 277.

«Un caffè» chiedo.

Strizzato tra la cassa e il muro, girata di lato la grossa testa che pare di cartapesta, una testa da carro viareggino, l'uomo non mi sente, al giovane che gli sta seduto vicino sta dicendo: «No, caro mio, certe cose nun se fanno; o se se fanno na vorta la penitenza si porta per tutta la vita: du vorte poi... Io in gioventù ne ho fatto di tutti i colori ne ho fatto: ma prima de metteme co na donna sposata ce pensavo dieci vorte ce pensavo...»<sup>15</sup>

Il testo, che sin dalle prime righe denuncia un andamento narrativo, deve aver sorpreso non poco i lettori del quotidiano palermitano che da un paio d'anni trovavano in terza pagina i suoi articoli per lo più di critica letteraria e comunque su temi culturali.<sup>16</sup> Appassionato di poesia romanesca, di cui aveva pubblicato un'antologia,<sup>17</sup> estimatore del Belli, a cui aveva dedicato un paio di contributi,<sup>18</sup> amico di Pasolini<sup>19</sup> e di Mario dell'Arco,<sup>20</sup> Sciascia si cimentò, per la prima e, che io sappia, unica volta nella riproduzione del parlato romanesco; lui che usava un «italiano concreto e preciso»,<sup>21</sup> corredato di alcuni termini dialettali siciliani che andò riducendo nel corso del tempo.<sup>22</sup>

15. L. SCIASCIA, *Cronaca di un amore*, in «L'Ora», 21-22 novembre 1957, p. 3; anche in *L'Apollo errante. Almanacco per il 1958*, a c. di M. dell'Arco, Roma, «Il Belli», 1957, pp. 80-82; poi in L. SCIASCIA, *Il fuoco nel mare. Racconti dispersi (1947-1975)*, a c. di P. Squillacioti, Milano, Adelphi, 2010, pp. 28-30; infine in L. SCIASCIA, *Opere*, a c. di Paolo Squillacioti, vol. I, *Narrativa - Teatro - Poesia*, Milano, Adelphi, 2012, pp. 1259-61, da cui si cita.

16. Sulla produzione sciasciana apparsa sul quotidiano palermitano si legga il cap. «L'Ora» giusta per Sciascia di I. PUPO, *In un mare di ritagli. Su Sciascia raro e disperso*, Acireale-Roma, Bonanno, 2011, pp. 31-115, da integrare con ID., *Quel che resta de «L'Ora»*, in «Todomodo», II (2012), pp. 329-36.

17. *Il fiore della poesia romanesca (Belli, Pascarella, Trilussa, Dell'Arco)*, antologia a c. di L. Sciascia, premessa di P.P. Pasolini, Caltanissetta, S. Sciascia, 1952.

18. L. SCIASCIA, *Belli e Gogol*, in «Orazio», IV, 6-9, giugno-settembre 1952, pp. 58-59; ID., *Belli, Tripisciano e il Cavaliere*, in «Orazio», IV, 11-12, novembre-dicembre 1952, pp. 87-88.

19. Cfr. F. ONORATI, *La stagione romanesca di Leonardo Sciascia. Fra Pasolini e dell'Arco*, Milano, La Vita Felice, 2003, pp. 57-98; per una fase successiva del rapporto si veda P. MILONE, *Sciascia: memoria e destino. La musica dell'uomo solo tra Debenedetti, Calvino e Pasolini*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 2011, pp. 49-89.

20. Basti un rinvio a L. SCIASCIA, M. DELL'ARCO, *Il «regnicolo» e il «quarto grande». Carteggio 1949-1974*, a c. di F. Onorati, prefaz. di M. Teodonio, postilla di M. Fagiolo dell'Arco, Roma, Gangemi, 2015.

21. Come Vittorio Coletti intitola il cap. 9 di *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 1993, in cui include Sciascia.

22. Sulla componente siciliana della lingua sciasciana basti un rinvio alla sintesi di S.C. SGROI, *Gli studi (meta)linguistici su Leonardo Sciascia*, in *Leonardo Sciascia (1921-1989). Letteratura, critica, militanza civile*, a c. di M. Castiglione e E. Riccio, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 2020, pp. 239-80, alle pp. 241-42 e 258-61, e allo scavo di R. SOTTILE, *Sciascario dialettale. 67 parole dalle Parrocchie*, Firenze, Cesati, 2021, apparso in una prima versione nel volume *Leonardo Sciascia (1921-1989)*, cit., pp. 281-306.

Ma qui la riproduzione del parlato è funzionale a farci entrare in quel bar romano, per affiancarci al personaggio che dice *io* in attesa di un caffè. Ma a chi sta alludendo il barista? Il prosiegua del racconto fornisce qualche elemento:

«Ce pensavi dieci vorte e poi ti ci mettevi» dice il giovane ridendo.  
 «No che nun mi ci mettevo» dice l'uomo «speciarmente se quella ci aveva creature: già na donna che lassa li figli p'annassene co n'omo te fa passà la voglia... Tu, se ci hai uso di ragione, pensi: questa lassa li figli che so figli: e quanto ce metterà a piantare me e a annassene co quarche antro? Possibile che vuole più bene a me che ai figli? Nun po esse na donna co li sensi giusti».  
 «E che m'importa?» fa il giovane. «Uno non se po mette a fa filosofia su ogni occasione bona che gli capita. *Quello* dove ha trovato ha fregato: e ha fatto bene, non bisogna lasciare niente, ogni cosa lasciata è perduta».  
 «Se uno se mette a nun lassà niente» dice l'uomo «il mondo diventa na cosa de servaggi diventa... E sì che pensannoce bene semo peggio dei servaggi...».  
 «Sì, la storia del cane» commiserà il giovane «ora tiri di nuovo fuori la storia del cane».  
 «Che cane?» fa l'altro. «Me ne frega niente a me der cane: ci andrei io al posto del cane, co la vitaccia che me tocca fare» si volta a me e chiede «Lei?».

«*Quello*», uomo evidentemente abituato a relazioni amorose multipli e fugaci («dove ha trovato ha fregato»), ha intrecciato un legame con una donna evidentemente sposata e madre di almeno due figli, abbandonati per seguire le ragioni del cuore (che, si sa, non sentono ragioni), a differenza del cane, che la donna porta con sé, a quanto è dato capire. Un comportamento che suscita una reazione indignata del barista e lo induce a considerazioni più utilitaristiche che etiche («questa lassa li figli che so figli: e quanto ce metterà a piantare me e a annassene co quarche antro?»), e lo conducono a conclusioni generalizzanti («pensannoce bene semo peggio dei servaggi...»).

Il più giovane interlocutore si mantiene su un registro più ironico, evidentemente meno colpito dalla degenerazione del mondo di cui la vicenda allusa è assunta come una sorta di emblema, e fa mostra di non credere troppo alle valutazioni dell'amico («Ce pensavi dieci vorte e poi ti ci mettevi»), che finalmente si accorge dell'avventore, costretto a reiterare la richiesta.

«Un caffè» dico. Mi porge lo scontrino con un gran sospiro, di chi proprio non ne può più, e continua: «Der cane ne parlavo iersera, così: per il fatto che a me li cani fanno pena; e anche li gatti, a quelli der

Pantheon ci porto persino roba de padella. Ma ora parlo di cristiani parlo: ché uno arriva e scombina na famiglia, ne scombina due, la sua e quella di un antro, e poi mette assieme li cocci e se ne fa n'antra famiglia, e poi ne scombina ancora due, e va a rompe li... puro a l'indiano. Er mondo intero mette sottosopra, roba da nazioni unite: non gli bastava l'Italia e l'America, e anche la Svezia: in India è andato a metter rognà, con quella che ha un nome che me fa pensà a li serpenti a sonagli, e che lassa marito e figli anche lei... Ma poi, quer che mi piacerebbe sapere è questo: che ce troveno? Ha la pancia come me, na testa spennata come la mia; anche de faccia me somiglia, no? (Si alza come tirato su da una carrucola, si guarda allo specchio di fronte). Mi somiglia: e forse che io mi metto dietro alle donne?».

Eseguita con un moto d'insofferenza la consegna dello scontrino, il barista si aggancia al tema del cane per dichiarare una sensibilità ecumenica nei confronti del mondo animale, per poi fornire degli indizi decisivi per l'identificazione di *quello*.

È anch'egli un uomo sposato, ormai piuttosto pingue e affetto da calvizie, che ha già intrecciato una relazione con una donna sposata, con la quale mette su una nuova famiglia, e che ha lasciato anche questa donna per intrecciare un'ulteriore relazione. E tutto ciò coinvolge l'Italia, gli Stati Uniti, la Svezia, e da ultimo l'India. Qui si consuma la vicenda amorosa più recente, con una donna il cui nome fa pensare ai serpenti a sonagli.

A questo punto gli indizi dovrebbero essere sufficienti per identificare l'uomo in Roberto Rossellini, che, sposato dal 1936 con la costumista Marcella De Marchis, aveva intrecciato una relazione con Anna Magnani durante la lavorazione di *Roma città aperta*, per innamorarsi di Ingrid Bergman nel gennaio 1949, quando il regista era andato a ritirare il New York Film Critics Circle Award per *Paisà*.

L'attrice svedese lo aveva contattato meno di un anno prima, inviandogli da Los Angeles, dove viveva con il marito Petter Lindström e la figlia Pia, una breve lettera in cui auspicava di lavorare in un suo film. L'occasione sarebbe arrivata nel corso della successiva primavera con *Stromboli*, dopo settimane di angosciosi sospetti da parte della Magnani: «Ma è vero che quello stronzo *vo' fa' un film co' qua' traffichina de la svedese?*», aveva chiesto a Massimo Mida, uno degli assistenti di Rossellini, alla vigilia del viaggio del regista a New York.<sup>23</sup>

23. M. SORGI, *Le amanti del vulcano. Bergman, Magnani, Rossellini: un triangolo di passioni nell'Italia del Dopoguerra*, Milano, Rizzoli, 2010, p. 86.

Durante la lavorazione del film nell'isola omonima, la Magnani era impegnata in un'altra isola dell'arcipelago sul set di *Vulcano*. Una situazione esplosiva, che ebbe una vasta eco sulla stampa e divise il pubblico: «le rivalità tra i due set», commenta Sorgi, «in cui quasi contemporaneamente si preparavano due film quasi uguali, doveva risultare molto avvincente per i giornali. Ma molto di più le maledizioni e gli sguardi obliqui che dalla terrazza della sua casa Anna rivolgeva verso Stromboli, in direzione di “*quer puzzone de Robberto e qua' traf-fichina de la Bergman*”». <sup>24</sup> Le chiacchiere si tramutarono in un vero e proprio scandalo quando trapelò la notizia della gravidanza della Bergman: la nascita di Robertino, il 2 febbraio 1950, amplificò il tutto.

Nel frattempo, la *liaison* aveva avuto ripercussioni politiche negli Stati Uniti, a partire da un intervento in Senato del senatore Edwin C. Johnson, che ritrasse la Bergman come una dissoluta cultrice del libero amore e Rossellini come ex-fascista, collaborazionista nelle ultime fasi della guerra, oltre che consumatore di sostanze stupefacenti. È probabilmente a queste reazioni puritane, che si estesero a settori dell'opinione pubblica americana, che fa riferimento Sciascia nel suo racconto.

Il legame professionale e sentimentale diede segni di cedimento nell'estate del 1955, dopo cinque film e la nascita delle gemelle Isabella e Isotta. Una crisi accelerata dalla lunga permanenza di Rossellini in India, dove doveva girare un documentario per la televisione. Fu lì che conobbe la sceneggiatrice indiana Sonali Das Gupta, ventisettenne, sposata e madre di due figli (uno nato da poco), che presto avrebbe atteso un figlio dal regista italiano, Gil: altro scandalo che avrebbe coinvolto la politica, al punto che il governo indiano arrivò a vietare le riprese del film nel paese.

Il rapporto si consolidò con il matrimonio, il più duraturo fra quelli del regista, e la nascita di Raffaella. Ma con questo siamo in una fase successiva rispetto al racconto di Sciascia, che prosegue senza aggiungere elementi ulteriori alla vicenda se non alcune considerazioni dei due interlocutori sull'avvenenza fuori dal comune della Bergman, cui corrisponde una categorizzazione estetica di Sonali, che denuncia la cultura maschilista dei due, amplificata di evidenti pregiudizi etnici:

«Dovresti provare» dice il giovane con ironia.

«E che ce provo? Forse che mi piacerebbe se quarcuno venisse a provà co mia moglie? Va bene che a provà co mia moglie ce vo coraggio:

24. Ivi, p. 109.

posso dormire tranquillo, che ce vo proprio er coraggio mio. Ma nun me piace guastà famiglie nun me piace...».

«Però ce so certe donne» dice il giovane.

«E come no?» dice l'uomo, improvvisamente illuminato di gioia. «Certo che la svedese co quelle gambe lunghe, quer sorriso...» la testa gli si muove in un mezzo giro a spirale, gli occhi si perdono nell'incanto di quel sorriso.

«E na donna come quella, lui la lassa pe annà dietro a n'indiana».

Fa una lunga pausa, tutta vibrante di malinconia e di rimpianto. Poi dice al giovane, quasi in confidenza, facendo schermo alla bocca, di lato, con la mano: «Però lo vorrei proprio sapere che cosa si prova a stà co n'indiana: ne ho vista una ieri, che guardava er tortiglione de la Sapienza, vestita tutta di rosa e co na fascia scura: ma na bellezza, ti dico; na cosa da perdece gli occhi».

Bevuto il caffè, il testimone della chiacchierata sarà uscito dal bar, e noi con lui. Solo il tempo di spiegare ai non romani che «er tortiglione de la Sapienza» è la cupola della chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza. E di ricordare che Sciascia aveva già utilizzato sulla stessa rivista animata da Mario dell'Arco questo genere di racconto, centrato su un personaggio da identificare mediante indizi narrativi e allusioni a vicende più o meno trasfigurate.

Un paio d'anni prima, su *L'Apollo errante* era apparso un testo dedicato a un «*marchese*» dietro cui si riconosce Ugo Montagna, il sedicente marchese di San Bartolomeo, siciliano trapiantato a Roma, ambiguo e discusso, accusato fra l'altro di favoreggiamento nell'omicidio di Wilma Montesi, ma assolto al processo.

Montagna non ebbe alcuna reazione; al contrario Gino Raya, professore all'Università di Catania, si riconobbe in un passaggio del racconto: «il mio amico ed io, siciliani freddi, ridevamo del marchese e del re, del professore siciliano G.R., un uomo caldo, lei lo aveva conosciuto a Catania, come il marchese affascinante, autore di una storia del romanzo tutta grondante di nostalgia, nostalgica era anche la signora».<sup>25</sup> Nel volume sul romanzo della *Storia dei generi letterari italiani* di Vallardi, Raya aveva criticato l'antifascismo recente di Vitaliano Brancati, contrapponendogli «la sincerità e la coerenza» di nostalgici del Ventennio come Concetto Pettinato.<sup>26</sup>

25. L. SCIASCIA, *Un eroe del nostro tempo*, in *L'Apollo errante. Almanacco per il 1956*, a c. di M. dell'Arco, Roma, «il Belli», 1955, pp. 57-59; ora in ID., *Opere*, vol. 1, cit., pp. 1248-50, da cui si cita.

26. G. RAYA, *Il romanzo*, Milano, Vallardi, 1950, pp. 408-9; e si veda il capitolo su Brancati (pp. 619-23), per il giudizio limitativo sullo scrittore siciliano, amatissimo da Sciascia.

L'allusione costò a Sciascia una querela e un processo da cui uscì assolto nella primavera del 1956,<sup>27</sup> senza che la sua voglia di ironizzare ne fosse minimamente scalfita, come dimostra il racconto su Rossellini, e come lui stesso riconoscerà nel 1976, tracciando un parziale rendiconto della sua attività: «Ho scherzato su tutto: questo posso dirlo con tranquilla coscienza, facendo un bilancio esattamente ventennale di quello che ho scritto dalle *Parrocchie di Regalpetra* alla *Scomparsa di Majorana*. Ho scherzato sul Partito Comunista, sulla Chiesa Cattolica, sulla mafia, sugli scienziati, sul Risorgimento, sulla famiglia. Su tutte le cose su cui la maggioranza degli italiani di scherzare non se la sente».<sup>28</sup>

27. Per i dettagli della vicenda si rinvia SCIASCIA, *Opere*, vol. 1, cit., pp. 1944-46.

28. L. SCIASCIA, *Il mio «Todo modo» e quello del film*, in «L'Ora», 5-6 maggio 1976, p. 1; anche in «Paese Sera», 9 maggio 1976, p. 4, col titolo *Un libro e un film*; ora in L. SCIASCIA, «Questo non è un racconto». *Scritti per il cinema e sul cinema*, a c. di P. Squillacioti, Milano, Adelphi, 2021, pp. 122-24. A lavoro concluso, leggo l'interessante articolo di G. DI PERNA, *Il comando a Roma (1957-1958): una traccia indiretta*, in «Todomodo», XI (2021), t. 1, pp. 53-61, in cui si attribuisce al barista l'amore difficile che egli si limita a commentare: segno che le allusioni del racconto, scoperte all'epoca dei fatti, avevano davvero bisogno di uno scioglimento esplicativo.



«*Come camminata su un  
sentiero linguistico-fonico in  
via di sparizione*»

## La poesia dialettale di Giovanni Orelli (1928-2016)

DI DARIO PASERO

La valle di Bedretto si trova nel distretto della Leventina, nel Ticino occidentale. Essa confina, unico distretto dell'intero Cantone, con tre regioni differenti: il Piemonte (val Formazza, provincia del Verbano), e quindi l'Italia, ed i Cantoni del Vallese (ad ovest) e di Uri (a nord). Pertanto il suo dialetto, che appartiene al ramo occidentale delle parlate lombarde, oltre a condividere con esse (ed anche con le varianti verbano-novaresi) molte delle sue caratteristiche, presenta nel suo lessico, insieme a particolarità sue proprie, specie nel settore agricolo-pastorale, anche influssi vallesani e dello *Schwyzerdütsch* del canton Uri.

In questa valle, e precisamente nel comune di Bedretto (in dialetto ticinese *Bidree* o *Büdree*), nell'ottobre del 1928 nacque il poeta Giovanni Orelli (ed *Orello* era antico toponimo della valle). Dopo gli studi universitari a Zurigo ed alla Cattolica di Milano, dove si laureò in filologia medioevale ed umanistica con Giuseppe Billanovich, trascorse gran parte della sua vita a Lugano, dove fu professore nel locale liceo cantonale, unendo all'attività di docente anche una prolungata militanza politica che lo portò ad essere eletto deputato per una legislatura, nelle file del Partito Socialista Svizzero, al Gran Consiglio del Canton Ticino.

Scrittore in prosa (il suo primo romanzo fu *L'anno della valanga*, del 1965), ma anche in poesia, la sua *opera omnia* poetica – sia in lingua che in dialetto ticinese – viene ora raccolta, a tre anni dalla sua scomparsa (Lugano, 2016), grazie alla benemerita casa editrice Interlinea di Novara, in un unico volume (*L'opera poetica. Con inediti*, presentazione di Pietro Gibellini, nota finale di Massimo Natale, collana

«Lyra», 2019, pp. 670). In questo volume si riuniscono dunque tutte le raccolte comparse negli anni delle sue poesie in italiano: *Concertino per rane* (Bellinzona, 1990), *Né timo né maggiorana* (Milano, 1995), *L'albero di Lutero* (Milano, 1998), *Quartine per Francesco* (Novara, 2004), *Un eterno imperfetto* (Milano, 2006), *Frantumi* (Lugano, 2014), *Un labirinto* (Lugano, 2015), *Accanto a te sul pavimento* (Novara, 2015), più – in appendice – il testo *E mentre a Belo Horizonte* (Zurigo, 2003) e la raccolta inedita *O immaginativa che...* (2015). Per quanto riguarda invece – ed è cosa che qui maggiormente ci interessa – i testi in dialetto, possiamo leggere quelli della primissima raccolta poetica di Orelli, cioè *Sant'Antoni dai padü* (Milano, 1986),<sup>1</sup> oltre a *Cata mia da savéi* (2004), le traduzioni di *Classici e dialetto* (2008) e l'ultima, *Fatto soltanto di voce* (2012). Inoltre, troviamo ancora tre composizioni dialettali inserite nelle raccolte in italiano, e precisamente *Dim un bòt* (in *L'albero di Lutero*), *Morì senza paiür* (in *Un eterno imperfetto*) e *La mè fömna la mè Frau* (in *Un labirinto*), poi ripresa con notevoli variazioni, sia nel contenuto che di grafia, in *Fatto soltanto di voce*.

Il primo di questi tre componimenti, nella forma tradizionale (anche dialettale) del sonetto, si propone come una sorta di *logopaignion*, un gioco cioè fondato sulle parole e sulla loro elencazione in modo intensivo, sulla scorta di esempi illustri quali Rabelais (e le sue *énumérations*) o – più vicino nel tempo e nel genere al Nostro – il Belli di sonetti quali il 560 ed il 561 (*La madre de le Sante, Er padre de li Santi*). A questo aspetto essenzialmente formale si aggiunge quello – contenutistico – della “satira del villano” (il protagonista della composizione), con antecedenti illustri nella letteratura (per Orelli culturalmente disponibile in modo formidabile) greco-latina di invettiva, quali Ipponatte o Catullo. Nel secondo vediamo l'assimilazione, all'interno del tema della morte, tra i due mondi poetici dell'autore: quello contadino, che però amplia l'immagine casalinga delle vacche nella stalla all'universalità dell'Arca di Noè,<sup>2</sup> e quello dotto rappresentato da un personaggio che, nella raffinatezza poetica di Orelli, è il paradigma dell'eleganza nella morte, cioè la Giulietta del balletto di Prokof'ev (anzi, *Prokofieff*): «morì 'mé la Giulietta in Prokofieff / on do

1. Ma, come ci spiega l'autore stesso nella nota a p. 638, cinque di questi testi, risalenti alla metà degli anni Cinquanta, vennero pubblicati in rivista nel 1958, mentre gli altri sono degli anni dall'81 all'83.

2. E che gli animali che affollano le poesie (anche quelle italiane) di Orelli possano essere visti come una sorta di biblica arca è notato anche da Gibellini nella sua *Presentazione* (p. xxi).

magiur». Infine *La mè fòmna la mè Frau* ci si presenta, nella comparazione con la redazione successiva, come una sorta di *work in progress* che darà un secondo esito nel volume di componimenti dialettali del 2012. In questo testo vediamo sia il termine *fòmna* (donna, moglie), isoglossa con il Piemonte ed altre località ticinesi di contro al lombardo comune *donn/spusa*, così come *Frau* è chiaramente un germanismo (resta da capire se dotto o di Uri).

Passando ora alle raccolte esclusivamente dialettali, *Sant'Antoni dai padü* (17 componimenti) si apre con la poesia omonima, in cui il protagonista (Sant'Antonio) di una antica filastrocca popolare («Sant'Antoni dai padü fam trovè chèl 'à perdü», 'Sant'Antonio dalle pantofole fammi trovare quel che ho perso') presente anche nell'immaginario popolare piemontese («Sant Antòni pien ëd virtù fame trové lò ch'j'heu perdü») – a testimonianza della invasività latitudinale della cultura popolare dell'Europa occidentale alpina – viene chiamato in aiuto in un'invocazione laica al fine di ritrovare una ragazza incontrata in treno; una situazione in cui la dura realtà quotidiana (si tratta di una ragazza friulana emigrante alla volta di Winterthur) si sposa nei versi orelliani con una atmosfera infantil-onirica. In *Ślandra* ritroviamo un altro termine di confine: la *ślandra* del titolo richiama l'omonimo vocabolo piemontese ('donna di malaffare', 'pigra'). In questo testo ancora una volta – seppur in modo più attenuato e solo nei primi quattro versi – notiamo il gusto orelliano per l'enumerazione, simbolo di un gusto più profondo (per lui valido sia nel dialetto quanto nell'italiano) per la parola gustata in sé e per sé, nel suo puro senso fonetico-evocativo (e proprio per questo – acutamente e significativamente – l'autore non la rende in italiano nella sua traduzione a piè di pagina).

Il tema della solitudine è centrale in *Surgit amari aliquid*, solitudine metaforizzata nell'immagine della vecchia e del fiasco: «una vegia é'u gùia ai éart col plundar, / una vegia é'u gùia cuntra un fiasc»; 'una vecchia che giuoca alle carte col Plunder / una vecchia che giuoca contro un fiasco' (vv. 8 sg.). Ma la vita metaforizzata in immagini tratte dalla dimensione di una realtà tabernaria e di una società in cui le carte da gioco (e specialmente i tarocchi) sono sempre strumento di interpretazione metafisica della vita ritorna in *Tra 'l sett e 'l vott...: «cé intant cé un autru u met adasi in ùrdan / la fila di tarocch, munt e bagàt, / i unùr e l'imperial da śpat / u sèra sù i sò éart, tüt a'n culp, in u pügn, / cume se disegnù l'èss iö 'l destin / i la maledizion det daśnöf éart / palòi, ścartin»; 'che intanto che un altro mette adagio in ordine / la fila di tarocchi, mondo e bagatto, / gli onori e l'imperiale di spade, /*

chiude su le sue carte, di colpo, nel pugno, / come se disegnato avesse  
 lì il destino / nella maledizione delle diciannove carte / senza valore,  
 scartine' (vv. 30-36).

Da parte sua *St'autùnn...* si segnala come un, seppur minimo, esempio di come le parlate contadine (cosa altresì comune nei vari idiomi locali) riescano a moltiplicare il termine con cui le misere-auliche loquole cittadine rendono un fenomeno atmosferico: l'italiano *nevicare* diventa *fiocbè* (il semplice 'nevicare') e *cióssè* ('nevicare sotto la tormenta'), così come il *vento* può essere *òra* ('vento del sud' < lat. *aura*) o il *fögn* (il 'favonio' < ted. *Föhn* < lat. *Favonius*) o ancora il *cruatòn* ('vento da nord-ovest', foriero di cattivo tempo) o la *scighera* ('aria autunnale', umida e fredda, portatrice di nevischio), così come sui monti del Piemonte provenzaleggiante si distingue la *fiòca* (la neve che cade) dalla *frasa* (la neve umida, mista a pioggia < tardo lat. *fracida*), dai *patarass* (la neve a larghe falde della stagione ormai tarda) o ancora dalla *fiocbigna* (la neve rada ed asciutta) e dalla *neu* (la neve depositata a terra). In altre parole, mai come nelle composizioni in dialetto appare l'immagine più vera del mondo di Orelli, del quale il poeta – come bene osserva Gibellini nella sua *Presentazione* – «non dà nei suoi versi un'immagine idillica [...] ma mette in luce anche le parti oscure, mescolando alla realtà i propri fantasmi mentali» (pp. XII sg.) ed anche – aggiungo io – le sue più ancestrali reminiscenze linguistiche.

In *Sbìar* troviamo ancora una volta una delle caratteristiche più gustose della cifra poetica del Nostro, vale a dire il verso che si fa strumento di indagine linguistica, un'indagine che – pur condotta con l'acribia del glottologo o dell'etimologista – non tralascia tuttavia l'aspetto più poetico, ludico talora, talaltra onirico del rapporto tra la parola e la realtà. Il suono della parola *sbiar* (intraducibile nome di gioco infantile dei ricordi del poeta) si fa verso poetico, quasi ripetizione ossessiva di termine magico, di mantra che libera, insieme al ritmo delle lettere che lo compongono, la fantasia poetica dello scrittore, che cerca – in queste cinque lettere – la dimensione del mondo e delle sue ingiustizie («e cume se in delirio la libress la Bastiglia / la galera e i gulagh, tücc i prasùì 't la tera»; 'e come se in delirio liberasse la Bastiglia, / la galera e i gulag tutte le prigioni della terra'; vv. 13 sgg.). L'andamento della filastrocca o della canzone popolar-infantile ritorna in *Bofìn bofàia*, in cui tuttavia l'innocenza della cantilena bambinesca piega, in un crescendo di immagini seduttive, verso una sensualità tutta terragna e contadinesca, pur nel gioco della poesia dotta che si finge popolaresca, quasi una indeterminata "pastorella" di tro-

badorica memoria: «Fam stirè cume un sürél / fam volè cume un ucél, // fam galitiga fam aścru / fin é'i vèi a fiamasciśtri»; 'Fammi sufolare come uno sufolo / fammi volare come un uccello, // gattigliami, fammi solletico / fin che vado a fuoco e fiamma' (vv. 15-18).

Una sorta di anticipazione dell'opera successiva possono essere considerate le tre traduzioni di *Ćata mia da savèi* ('Non cercare di sapere'), in cui la forma verbale *ćata mia* ('non cercare') ha una sibillina vicinanza col provenzale alpino *cha* ('bisogna'), oltre a tradurre (e ce lo dice l'autore stesso) l'oraziano «Tu ne quaesieris, scire nefas...» di *Odi* I, 11 (*ad Leuconoem*). Dopo quella oraziana, abbiamo poi le versioni di due componimenti tratti dalle rime dei Memoriali bolognesi, una delle più antiche testimonianze di poesia in Italia, quando ancora non si era giunti ad una, se non definizione ufficiale, quanto meno identificazione empirica del fiorentino (toscano) come lingua "principe" della poesia. Significativa pertanto la scelta di questi due titoli (*For de la bella cayba* e *Babbo meo dolce*), in quanto in tal modo Orelli sembra – lui filologo medievale e umanistico – stabilire una relazione strettissima tra le rime cosiddette "delle origini", redatte sostanzialmente in dialetto (tale infatti la lingua dei Memoriali può essere definita a petto del toscano fissato poi canonicamente come "lingua", e lingua poetica, per di più), e le loro traduzioni dialettali: una volontà, insomma, di far ritornare la poesia italiana ai tempi in cui ogni volgare poteva essere "lingua poetica" alta, senza timore di confronti con l'idioma poetico per eccellenza, quello fissato prima dai grandi scrittori toscani e poi confermato dai "grammatici" umanisti e rinascimentali, puristi e toscaneggianti ancorché nati e vissuti in Veneto. Anche la parlata di Bedretto, sembra insufflarci (strizzandoci l'occhio) il nostro Orelli, sarebbe potuta diventare (è un paradosso, certo, ma che non esclude la sua non impossibilità, se non storica, quanto meno metafisica) lingua letteraria, se usata fin dalle origini in opere di valore artistico. Ora non più, ma ciò non toglie che essa possa mostrare quanto avrebbe potuto fare se, alle origini della nostra letteratura, essa avesse potuto combattere ad armi pari con altri idiomi.

Dopo questa anticipazione, abbiamo poi le traduzioni di scrittori famosi e di età diverse raccolte in *Classici e dialetto*: quindici testi, da Sant'Ambrogio a Guido Cavalcanti, da François Villon a Dylan Thomas e a Emily Dickinson (della quale sono ben 11 le composizioni tradotte), oltre a tre testi aggiunti. A questo proposito si riapre la *vexata quaestio* della "utilità" e della "necessità" delle traduzioni dialettali di autori appartenenti a letterature in altre lingue. Quanto serve insomma

tradurre un grande autore della letteratura (passata o presente) di una lingua forestiera – italiano compreso – in un dialetto? Dal punto di vista della possibilità di comprensione e diffusione dell'autore tradotto assolutamente nulla: non si parla infatti di traduzioni d'uso, necessarie per far conoscere (e perché no, anche vendere) un'opera altrimenti non fruibile da parte di lettori ignari della lingua di partenza. Grandissima è invece l'utilità della traduzione dialettale se ci spostiamo dal campo della diffusione (commerciale e culturale) a quello della rivalutazione del dialetto stesso. Dopo le prove che Orelli ci ha dato con i tre testi della raccolta precedente, ora egli ci vuole mostrare come qualunque idioma possa essere forgiato a lingua poetica, sia originale che in traduzione, lasciando al confronto con l'originale (che egli sempre riporta a piè di pagina, insieme anche all'eventuale traduzione in italiano) la possibilità per il lettore di valutare non solo l'abilità del traduttore, ma anche come le due lingue si confrontino in un gioco di specchi, si incastrino nei significanti e, in ultima analisi, possano sconfessare quella *fable convennue*, quella "favola bella" che ancora oggi illude i "dilettanti" sia di linguistica che di poesia: cioè che una lingua (specie se dialetto) "ha delle parole intraducibili in altre lingue"<sup>3</sup>. E questo ci dimostra Orelli, quando traduce; e, per non appesantire ulteriormente con troppi esempi, rimando il benevolo lettore alle versioni di Guido Cavalcanti (*Chi è questa che vèn*, p. 485) o di Emily Dickinson (*I never hear the word...*, p. 491, e *I held a Jewel*, p. 493).

Ma non basta, in chiusura leggiamo ancora tre testi, dei quali il primo (*Indúa*) prende le mosse ancora da Villon, trasportando però lo scenario e i personaggi della poesia al Ticino, mentre il terzo, cioè *Liénda* ('Lagna lunga'), termine che trova un riscontro perfetto nel piemontese *landa* (il lamento lungo ed insistito, fino all'insopportabilità; dal germ. *Landel*, 'donna lamentosa'), ci presenta una struttura che, pur nel suo andamento di *lamentatio* popolare, si rifà al *lays* provenzale o a certe composizioni del Porta o ancora (ma di questo autore certamente Orelli non aveva conoscenza) ad alcuni testi del poeta torinese Ignazio Isler (1699-1778). È anche uno dei testi in cui rinveniamo un lessico decisamente più arcaico di quello dei precedenti (ed

3. Orelli stesso interviene poi su questa tematica quando, parlando espressamente della traduzione dal latino di Orazio, afferma che «La traduzione in dialetto non è certamente fatta per aiutare a capire il latino. È stata fatta per "scoprire" il ritmo scelto» (p. 648), o ancora «spero che possano interessare [*scil.* le traduzioni] proprio per la voce del dialetto non utilitaristicamente intesa come mezzo per risalire all'inglese al latino al francese ma intesa come camminata su un sentiero linguistico-fonico in via di sparizione» (p. 651).

anche dei seguenti), con l'uso insistito del plurale metafonetico (*fréi*, 'frati'; *vicc*, 'vecchi'; *ègn*, 'anni'; *föman*, 'donne') o il gioco fonetico di vocali, come in *mèi mèi* ('meglio mai') dell'ultimo verso.

Chiudono la sezione dialettale i 25 testi di *Fatto soltanto di voce*, che si apre con la seconda redazione di *La mè fòmna la mè fráu*: non sfuggano le seppur piccolissime varianti grafiche già nel titolo, segno di una ricerca lessicale e stilistica incessante; la *f* minuscola di *fráu* può forse essere vista come la volontà di segnalare come questo termine fosse ormai entrato nel lessico quotidiano, tanto da non essere più sentito come un germanismo segnato dalla caratteristica, tutta tedesca, di marcare i sostantivi – anche non nomi propri – con l'iniziale sempre maiuscola? In questa seconda redazione i versi si sono ridotti a 10 in un'unica strofa, di contro ai 13 (scanditi in otto più cinque) della prima, ma soprattutto con questa condivide solamente il primo verso (titolo), mentre il testo – al di là delle dimensioni – appare completamente diverso. In questa raccolta ai componimenti originali si alternano anche altre traduzioni, in particolare da Catullo e da La Fontaine. In essa, infine, si nota *ictu oculi* sia una maggior regolarità metrica e strofica sia una più ampia libertà nella traduzione, frutto forse di una maggiormente consapevole disinvoltura stilistico-lessicale acquisita col molto esercizio poetico in lingua degli anni precedenti.

Nella maggior parte dei testi originali dell'autore domina il senso della vecchiaia e della morte, ora messa in accordo con immagini notturne, senza però che ciò susciti nel lettore impressioni d'angoscia, ma anzi di lievi momenti naturali: la morte non è dolore, ma accompagna gesti inseriti in un paesaggio consueto («crodè sgiù da pitèi o da una lista vèrta / crodè senza rovè cui péi a tochè l funt: // sénza mèi tocchè l funt...», 'giù da un tetto, da mal chiusa finestra / crollare e mai toccare con i piedi in profondo // senza che mai tu tocchi il fondo'; *L'é nòcc...*, vv. 11-13). O la metafora della vita a due definita in *Cafè in düi* («L é café o l é triáca? / Sèri öcc béval e piáca. / Gòudatal dulz, lássa a mi l mèr», 'è caffè o utriaca / chiudi gli occhi bevi e taci. / Dolce a te amaro a me'; vv. 5-7). Una morte che è vestibolo del grande interrogativo, che per Orelli interrogativo non sembra essere, anche se – come afferma Gibellini (*Presentazione*, p. xxviii) – egli «tuttavia non cessa di interrogare un cielo forse disabitato, un Dio che si nasconde, indifferente o impotente, cui chiede ragione del male del mondo».

Due brevi componimenti poi assumono l'aspetto di una sorta di imitazione di un testo ellenistico, l'uno (*C'ambiè? Can c'i l faránn i scimm*), degno di apparire – col suo *lepos* simil-amoroso – nell'Anto-

logia Palatina, come una brevissima sorta di elegia, l'altro di pascoliana malinconia (*Mé in u sö bòsc' i pìscian*). Tra questi due epilli il poeta racchiude un manello di tre componimenti (rivisitazioni personalissime più che traduzioni dalla Dickinson) dedicati, ancora una volta, al pensiero (leggero tuttavia)<sup>4</sup> della morte, un viaggio per cui «mé s i éssi sgé i bigliètt» ('e già il biglietto in tasca'; *I ò mèi vist...*, v. 8), dove «can c'i sarò sù i scíma a una nùra / u i sarà piú dumá l líbru c'é fòrzi un grèi u sùra / e c'u pròva a ciamámm, o u i sará piú nòta?» ('quando sarò su a una nuvola in cima / ci sarà solo il libro che forse un poco fischia / e che prova a chiamarmi o ci sarà lo zero?'; *Un líbru, can l é béll...*, vv. 3-5). Una situazione in cui mancheranno solo poche cose: un bicchiere d'acqua con un fiore, un po' d'aria (forse), una lacrima di un amico e, soprattutto, la possibilità di vedere la «curéisgia du dréisc», la cintura del drago, cioè l'arcobaleno (*Chi c'u mòr...*, *passim*).

Abbiamo fatto qualche cenno – nel corso della nostra lettura – al lessico orelliano in relazione col suo dettato poetico, ma vorrei ora chiudere con altre annotazioni più spiccatamente linguistiche, volendo percorrere – come Orelli stesso ci dice (p. 651) – quel «sentiero linguistico-fonico in via di sparizione» che il poeta ci indica e ci invita a percorrere. Per fare ciò, utilissime sono le annotazioni che Orelli inserisce in calce all'edizione delle poesie, in modo sistematico alle pp. 640-47 e in forma sparsa in altre pagine: annotazioni che da linguistiche talora si fanno, oltre che autobiografiche, storiche, etnologiche, folkloriche, fornendoci ulteriori chiavi di lettura per i suoi testi dialettali e per il mondo biografico-poetico che li ha ispirati.

Innanzitutto rileviamo una volta di più come esista un fondo lessicale comune a pressoché tutte le parlate alpine occidentali e centrali, testimoniato dalla presenza di termini bedrettesi rinvenibili, oltre che ovviamente in altri dialetti lombardi, anche in dialetti piemontesi sia orientali (biellese, novarese, ossolano) che centro-occidentali (torinese);<sup>5</sup> ma non mancano poi i germanismi, dovuti principalmente alla

4. Nota Gibellini (*Presentazione*, p. xxiii) che la parola *morte* ricorre «un centinaio di volte nelle sue opere in versi, pur dominate da una luminosa allegria».

5. Alcuni, pochi, esempi: *bassura* ('pomeriggio', 'tramonto'), *blaga* ('vanteria'), *bofè* ('soffiare'), *branchè* ('afferrare'), *ciochin* ('campanello'), *i sem dré a...* ('sto facendo'), *fòin* ('faina'), *gata* ('bruco'), *indaparmì* ('da solo'; piem. *daspèrmì*), *inziè* ('eccitare'), *léura* ('lepre'), *nacòrgias* ('accorgersi': piem. *ancòrzess-ne*), *napula* (combinazione di carte dello stesso seme nel gioco del tressette), *paštùra* ('pascolo'), *pata* ('bottoniera dei pantaloni'), *seadiù* ('falciatore'; piem. *seitor*), *sti* ('goccia'; piem. *stiss*), *stòpè* ('chiudere'), *zapél* ('sperone', 'roccia'; piem. *sapel*, 'sentiero tra i campi').

vicinanza col cantone Uri, e pure alcuni anglismi, testimonianza di una sorta di – seppur minima – neo-lessicalizzazione dovuta agli emigranti di ritorno dagli Stati Uniti. Leggiamo così i tedeschismi *chilbi* ('pranzo di nozze', o in genere pranzo solenne), il "pluralia tantum" *daga* ('ragazzi'), *matlòs* ('senza patria'; < *Heimatlos*), *plundar* ('straccione', 'spaventapasseri'; < *Plunder*) o gli americanismi *sanababicc* ('disgraziato'; < *son of a bitch*) ed anche *oràita*, che indica genericamente un qualcosa di eccezionale, di superlativo (< *all right*), ma troviamo anche un grecismo dotto, quale *martur*, letteralmente 'testimone', ma poi, per metonimia, 'chi si caccia nei guai da solo', e quindi 'scemo'.

Un'ottima occasione, dunque, per conoscere non solo un poeta "squisito" ed insieme quotidiano, ma anche un frammento di quella letteratura – a torto poco nota – che è quella della Svizzera italiana, sia nel suo aspetto in lingua che in quello in dialetto, come parte non secondaria di quella italiana e di quella lombarda.



«Te spetti magher, òm ch'a  
la fenestra»

## Ricordando Franco Loi lungo le strade della (sua) poesia

DI ALBERTO SISTI

Un grande amico che sorga alto su me  
e tutto porti me nella sua luce  
(Vittorio Sereni)

Non è facile ricordare Franco Loi; sia per la mole e l'importanza degli insegnamenti che mi ha donato in quasi dodici anni di conoscenza, amicizia e generosità; sia per la vastità della sua opera, la complessità della sua poesia, la libertà della sua parola. Preferisco perciò ripercorrere in termini generalissimi la sua esperienza poetica, in una sorta di viaggio che attraversa vari paesaggi e stazioni (come la sua idea di poesia, l'opzione dialettale, i temi e le immagini peculiari); fedele però all'avviso che la vera e ultima memoria dei poeti, per chi li ha letti, studiati (e in questo caso anche conosciuti) è il ritorno costante alla loro poesia, dove hanno lasciato il loro respiro (nel caso di Franco, un po' della loro *aria* vitale) e le loro parole; un ritorno a un lontano sguardo di rimando, che si è fermato lì, ad aspettarci, su una finestra del tempo.

### *Poetica e poesia*

La poesia per Loi possiede una messe di significati complessa, di istanze conoscitive che si intersecano in modo continuo e necessitante; essa ha per sua natura la capacità di cogliere l'intima essenza delle cose, senza però fissarla univocamente. La poesia per lui evoca, riflette, svela:

«La parola della poesia non è mezzo [...]. Fosse solo mezzo non darebbe emozione. Il fare del poeta ripropone la cosa, col suo sapore».<sup>1</sup>

Ma l'evocazione è anche – e soprattutto – un “dire”: non è un caso che *Loi* si sia rifatto spesso, sia in interventi in prosa sia in conferenze pubbliche, ai vv. 51-53 del canto xxiv del *Purgatorio*: «I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando». Come per Dante, anche per *Loi* la parola poetica è soprattutto aderenza a un'emozione, a un “moto del cuore” – per dirla con Leopardi – che si fa canto; senza tralasciare l'aspetto creativo: «La poesia mostra attraverso l'ordine delle parole un nuovo ordine del mondo – immette l'ascoltatore in un rinnovato ordine di emozioni, di relazioni, di immagini. Anche le cose antiche vengono ripresentate in una nuova prospettiva, in una nuova luce».<sup>2</sup>

La poesia quindi permette di creare un nuovo ordine del mondo, di ritornare ad Adamo (come per Pascoli), che dà il nome alle cose e dice biblicamente la loro essenza. Ma in questa operazione la parola poetica svela inoltre una novità, che si basa *anche* sulle «cose antiche». Allo stesso modo, per il Leopardi del *Discorso di un italiano attorno alla poesia romantica* la poesia si nutre in maniera decisiva della memoria e del vago che essa suscita:

Imperocchè quello che furono gli antichi, siamo stati noi tutti, e quello che fu il mondo per qualche secolo, siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli e partecipi [...] di quella sterminata operazione della fantasia [...]. Io stesso mi ricordo di avere nella fanciullezza appreso col'immaginativa la sensazione di un suono così dolce che tale non s'ode in questo mondo [...]. Io senza fallo mi crederei divino poeta se quelle immagini che vidi e quei moti che sentii nella fanciullezza, sapessi e ritrargli al vivo nelle scritture e suscitarli tali e quali in altrui.<sup>3</sup>

Il pensiero del poeta è dunque molto vicino a quello infantile; e questo tratto lo rileva anche *Loi*: «Quando, a distanza di anni, ritor-

1. F. LOI, *Considerazioni attorno alla lingua della poesia*, in «Diverse lingue», II, 3 (1987), p. 20. *Loi* ha espresso le sue idee sulla poesia in molti contributi, in maniera più articolata di quanto ha affermato nei saggi citati in queste pagine; su tutti mi preme qui ricordare i due suoi saggi *Il silenzio*, Milano, Mimesis, 2012 e *La luce della poesia. Ricordi, pensieri, sogni*, a c. di I. Iori e con tavole di E. Tomiolo, Parma, Monte Università Parma, 2011.

2. LOI, *Considerazioni attorno alla lingua della poesia*, cit., p. 20.

3. G. LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in ID., *Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*, a c. di L. Felici e E. Trevi, Roma, Newton & Compton, 2010, pp. 972-73.

niamo al pensiero infantile, scopriamo che è molto più ricco, aderente al vero, significante, del pensiero dell'adulto. Capita la stessa cosa rileggendo il pensiero di un poeta rispetto agli studi di filologi, storici, letterati». <sup>4</sup> Il pensiero del poeta torna all'infanzia, riscoprendola più ricca e, soprattutto, «aderente al vero» e «significante»: il pensiero sulla poesia come la poesia stessa hanno la facoltà di avvicinarsi alla Verità e quindi di dare un *sensò* al mondo, facoltà che ha come fondamento l'infanzia e, tenendo presente l'esperienza poetica di Loi, la memoria.

Da qui si origina, o è spiegabile ad un secondo sguardo critico, anche la stessa scelta del dialetto. La lingua della poesia permette un ascolto più vero, dell'altro e dell'io: <sup>5</sup> «Quando un uomo penetra nelle profondità di se stesso ritrova gli altri, quando si specchia nel suo essere riflette l'altro da sé [...] . Chi sono dunque i lettori di poesia? Sono coloro che, come il poeta, si ascoltano e vogliono ascoltare». <sup>6</sup> Tra il poeta e il suo pubblico vi è un cercarsi reciproco e la stessa poesia scaturisce nel momento in cui l'autore si accinge a esprimere la sua necessità d'ascolto: «Anche perché [...] il poeta ha un pubblico virtuale, il pubblico che necessariamente immagina nell'atto stesso di poetare o nell'accingersi a farlo. Ci si rivolge a tutti nella speranza che qualcuno ascolti». <sup>7</sup> Una lingua della poesia che ha sì corpo, ma che non si ferma alla corporalità: essa sa esprimere, *nel* corpo e *col* corpo, il tempo, lo spazio, Dio e i suoi angeli.

Un altro aspetto essenziale della poetica di Franco è l'energia, direi, della poesia e a causa di questa *dynamis* essa può essere allo stesso tempo danza, alogia, sogno; essa, inoltre – e proprio grazie alla sua vitalità – è anche *essere* della comunità, oltre le sue fratture e divisioni: «Giacché proprio la poesia parla spesso “fuori dalla coscienza”, fuori delle “ragioni” dell'io o di una classe o di un popolo, per una testimonianza [...] che dia voce ad un corpo intero [...], oltre la disperazione e il sangue di ogni frattura». <sup>8</sup>

Grazie a questi caratteri fondanti la poesia di Loi può abbracciare oggetti cangianti come Dio, l'esistenza (non solo del poeta) e la memoria; si legga *Diario breve*: «Ciò che non è accettabile è la concezione

4. LOI, *Considerazioni attorno alla lingua della poesia*, cit., p. 12.

5. Posizione molto simile, ma estesa al contesto socio-culturale, si trova in F. FORTINI, F. LOI, *Franchi dialoghi*, Lecce, Manni, 1998, p. 93.

6. LOI, *Considerazioni attorno alla lingua della poesia*, cit., p. 19.

7. Ivi, p. 18.

8. Ivi, p. 37.

stessa di “realtà” che distingue il poeta dall’ideologo, ma ancor più lo estrania dal sonno e dal conformismo di massa [...]. Tutto il nostro realismo, come un guscio vuoto, non contempla il presente: la poesia è invece immersione nella presenza». <sup>9</sup>

Il realismo, inteso come aderenza a una realtà vista solo come insieme fenomenico, è segno di morte, un “guscio vuoto”. La poesia è invece legame intimo con la presenza, l’*esserci* nella sua complessa, drammatica, indicibilità. È infatti il poeta che sa di più l’impossibilità del dire: «Ciò che si può sentire – e il poeta è “custode del sentire” – non si può trattenere né possedere né tradurre in pensiero, e, in fondo, nemmeno dire, ché il poeta sa dell’impossibilità del dire, e soltanto gioisce del segno, dell’accenno, della possibilità di ascoltare e far ascoltare la pienezza viva del reale nella sigillata e simbolica sonorità, della parola». <sup>10</sup> Anzi, per Loi la poesia è *sempre* realistica, in quanto religiosa:

Perché gli antichi ritenevano che lo scrivere poeticamente necessitasse di una concentrazione particolare: il mettersi in rapporto col Sé profondo, l’immedesimarsi con gli altri, con le cose. Dunque, fare un rito che Jung chiamerebbe di “realizzazione”. [...] La poesia è d’ispirazione religiosa, anzi la sua radice stessa è nel modo religioso di porsi e di far uso della parola. <sup>11</sup>

Religione è per Loi legame con le cose e con il Sé profondo, un immedesimarsi con queste due dimensioni (ed è sintomatico che Loi evidenzi il termine junghiano *realizzazione*); in altri termini, è parola che si fa carico di umanità e che viene quindi a coincidere con la poesia. “Poesia religiosa” rimane quindi solo una categoria letteraria. Se la parola poetica tende all’umano, a non tralasciare le sue ombre e le sue luci, è per la sua *sostanza* religiosa; più essa si immerge nella presenza, più si impregna di religione.

Si potrebbe infine dire, se si dovesse trovare un sigillo a questa “teoria” della poesia ripercorsa nei suoi assunti fondanti, che il senso ultimo della poesia per Loi è nella dialettica vitale (e drammatica) tra essenza e alterità: essa prende vita (e dà vita) da una realtà indefinibile

9. F. Loi, *Diario breve*, intr. di D. Rondoni, Forlì, Nuova compagnia editrice, 1995, p. 13.

10. *Ibid.*

11. *Ivi*, pp. 11-12.

ma sempre presente al poeta; realtà che ha possibilità di ri-crearsi proprio nella stessa poesia e – forse, soprattutto – nella speranza che venga ascoltata.<sup>12</sup>

*Lingua (di poesia)*

Come mostra bene la lettura dei diari inediti di Franco Loi,<sup>13</sup> l'ap-prodo alla veste linguistica adatta ai suoi bisogni espressivi non è stato certo immediato; fatto confermato dallo stesso poeta in più di un luogo. Loi ha sempre però insistito sulla scoperta "interiore" di questa opzione espressiva e stilistica,<sup>14</sup> il (ri)trovare una voce che cantava nel modo più aderente al materiale magmatico del suo inconscio; ma l'opzione dialettale ha avuto come presupposto forte la stessa vicenda umana e conoscitiva di Loi, senza dimenticare le influenze della tradizione letteraria italiana precedente e contemporanea.<sup>15</sup>

Oltre all'esordio relativamente tardo (Loi è nato nel 1930 e ha scritto in dialetto a partire dagli ultimi anni '60), la pubblicazione delle sue prime opere è lontana dalla temperie inaugurata dalla "riscoperta" dei dialettali da parte dell'antologia di Pasolini e Dell'Arco (1952) e dalla pubblicazione di opere di poesia come *I scarabòcc* di Guerra (1946). Loi inoltre si è sempre dichiarato, relativamente al suo "esordio", sempre fuori (o comunque indipendente) dalla tradizione dialettale meneghina contrassegnata da Maggi, Porta e Tessa: egli ha scelto un dialetto

12. Ancora più interessante sarebbe ripercorrere la riflessione che Loi fa sullo scrivere poesia in liriche dedicate al tema, lungo tutta la sua produzione; qui mi limito a rimandare a *Se scriv e Puèta*, entrambe comprese ne *L'aria* (Torino, Einaudi, 1981). Avviso che per alcuni aspetti dell'opera di Loi che toccherò in questo contributo si potrebbe fare riferimento a una mole cospicua di testi poetici; citerò quindi, per forza di cose, solo quelli più rappresentativi a riguardo.

13. Vedi A. SISTI, *Lingua della memoria lingua della poesia. Poesia, poetica e pensiero di Franco Loi nei suoi Diari inediti (1955-2002)*, Lanciano, Carabba, 2016 (e in particolare il cap. *Il cammino verso la poesia* alle pp. 21-51). Buona parte delle osservazioni che svolgo in questo ricordo andrebbe vagliata anche alla luce del materiale diaristico; compito che per motivi di spazio e d'occasione svolgerò in modo più approfondito in un secondo tempo.

14. Si tratta di prefazioni o vere e proprie guide di lettura ad alcune opere; ricordo solo *Ipotesi su Teater, Attorno a L'angel*, le introduzioni a *Bach* e *Liber*; a cui bisogna aggiungere quanto Loi ha affermato nella sua autobiografia: *Da bambino il cielo. Autobiografia*, a c. di M. Raimondi, Milano, Garzanti, 2010.

15. Cfr. Loi, *Da bambino il cielo*, cit. (cap. *La cultura, i miei autori*), e anche SISTI, *Lingua della memoria*, cit. (cap. *La letteratura, i libri*).

*suo* (lui amava dire che era stato scelto da esso), che *non* guarda alla tradizione, come invece aveva fatto lo stesso Tessa, attento lettore di Porta, seppur con importanti divergenze “novecentesche” dal modello.

Soprattutto nei primi anni del suo poetare, la lingua della poesia è stata per Loi una scelta libera dalla tradizione: il dialetto permetteva soprattutto (per non dire esclusivamente) un maggiore adeguamento all’oggetto espressivo; anche se è vero che un poeta non milanese, ma che da Porta ha tratto non poco, vale a dire Giuseppe Gioachino Belli, ha contato in maniera fondante per il suo lavoro: «Nel 1965 mi è capitato tra le mani il Belli, i *Sonetti*. E allora mi è parso di aver necessità di scrivere in versi. Però ho cominciato in italiano, poi, dovendo dar voce a un personaggio del popolo – un ubriaco che bussa al casino di via Chiaravalle a Milano – per ragioni stilistiche è venuto fuori il milanese».<sup>16</sup>

I *Sonetti* di Belli, letti nell’edizione a cura di Giorgio Vigolo, sono la miccia che accende, per così dire, l’esperienza letteraria di Loi, che si era dedicato, fino a quel momento, all’attività politica e alla lettura di testi filosofici e narrativi. Sono poi ragioni di aderenza alla materia a portare all’uso del milanese, lingua che permette inoltre una maggiore naturalezza espressiva: «Il milanese invece suscitò subito immagini e associazioni di parole, sollecitò la memoria inconscia, liberò la psiche, ridusse la mente a semplice osservatrice e attenta indagatrice di una materia che nel suo farsi rivelava una realtà ignota [...]».<sup>17</sup> La lingua della poesia conduce alla ricerca dell’ignoto che giace all’interno dell’io poetante; è una «vaga lingua strana», per dirla con Giudici, propria dell’autore.

Non bisogna però trascurare motivi legati alla biografia e alle idee di Loi, ossia la militanza comunista e l’interpretazione della dottrina marxiana<sup>18</sup> alla luce del messaggio cristiano. L’uso del dialetto infatti ha permesso al poeta una maggiore vicinanza “fraterna” alla classe degli operai oppressi e degli immigrati dal Sud, che arricchivano il dialetto meneghino con le sonorità dei loro idiomi:

Tra gli altri motivi possiamo anche aggiungere la fedeltà, quel che Novecenta dice “farse piccolo co’ tuti i picoli”, che forse è fedeltà allo spirito di un popolo e alle sue motivazioni morali, oltre le sue ragioni sociali.

16. F. Loi, *Perché scrivo in dialetto*, in «Diverse lingue», iv, 10 (1991), p. 12.

17. *Ibid.*

18. Loi è stato fin dalla giovinezza iscritto alla FGC, per uscirne nel 1965 in seguito a divergenze con gli altri membri riguardo alla prassi da seguire di fronte alle nuove istanze politiche e sociali che sfoceranno poi nel Sessantotto (cfr. *Da bambino il cielo*, cit., in particolare i capp. *La sinistra senza nome*, *Oplà*, *bandiera rossa* e *Il Sessantotto*).

[...] Sono stato, e sono ancora, uno degli oppressi, apparentato alla gente che ha migliorato lo *status* economico, ma non quello sociale e politico. Porto dentro di me lo sgomento di non fare io la mia storia.<sup>19</sup>

Le ideologie hanno però valore in Loi solo se intrise nella vita del soggetto e della comunità. Il milanese è sì la lingua degli oppressi, della classe operaia, ma è anche la lingua di quello che è stato l'ambiente lavorativo del poeta ai tempi della piena e tarda adolescenza (Milano Smistamento), degli amici e dell'infanzia.

Il dialetto permette quindi la fusione tra io e mondo, tra (suo) pubblico e poeta; in altre parole realizza l'ascolto, dando un altro ordine al mondo, quasi risemantizzandolo, come fa la stessa poesia, per sua essenza. È stato lo stesso Loi a sintetizzare il legame tra idea di poesia e opzione dialettale: «E [...] credo che il tutto si possa riassumere nella fusione tra esperienza-coralità-oralità-poesia. Quale poeta può esprimere il suo mondo in una lingua diversa dal suo mondo?». <sup>20</sup> Vi è qui un nesso stretto e profondo tra lingua, vita e poesia.

Lingua di poesia che peraltro presenta un altro aspetto (non certo di secondaria importanza) cui mi limito ad accennare: essa è legata a Dio in modo profondo, sia per consentaneità con il prologo del vangelo giovanneo («E il verbo *era* Dio») sia per la visione filosofica di Loi che, specie nelle ultime prove poetiche (mi riferisco in particolar modo a *Isman*, *Aquabella* e *L'aria del temp*), scorge sempre più Dio nel contatto con l'Altro, in un mondo quasi in attesa di un privatissima e allo stesso tempo corale *parousia*.

Dal punto di vista prettamente stilistico la lingua di Loi è un idioletto, di cui uno dei caratteri messi subito in evidenza dalla critica è stato l'ibridismo: termini milanesi tipici del dialetto parlato e in alcuni casi ben lontani dalla tradizione (non solo letteraria) meneghina e non, mescolati a termini stranieri; commistione complessa con la letteratura italiana (in particolare Dante, il cui aroma ha riconosciuto subito Pietro Gibellini<sup>21</sup>); modalità espressive diverse, a cavaliere tra diversi generi letterari (la lirica, la farsa, il teatro, il romanzo): «Per comprendere Loi [...] occorre intanto rendersi conto della qualità pe-

19. LOI, *Perché scrivo in dialetto*, cit., p. 13.

20. *Ibid.*

21. Che ha parlato di una «propensione metrica alla terzina» nel suo *L'Adda ha buona voce. Studi di letteratura lombarda dal Sette al Novecento*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 105.

culiare del suo milanese, assai lontano da quello della tradizione letteraria della città [...] e nel quale i meneghini “autentici” si riconoscono solo parzialmente». <sup>22</sup>

Anche se Loi si muove al di fuori della tradizione dialettale lombarda, non arriva però mai all'endofasia: la sua lingua è corale, tesa alla costante ricerca dell'interlocutore, dell'Altro; continua Mengaldo: «È fondamentale che il milanese sia per Loi lingua “paterna” (o “fraterna”) e non materna, non di natura ma di elezione e di storia, introiettata per la via di contatti umani e politici [...]. E dunque il milanese è soprattutto legato alla riemersione di un doppio ricordo-mito, quello personale dell'adolescenza [...] e quello storico». <sup>23</sup>

La critica ha inoltre quasi sempre ravvisato uno spartiacque tra la produzione lirica e quella “epico-popolare” (i poemi e *L'angel*), tra le tonalità violente delle prime prove e quelle più ineffabili e controllate <sup>24</sup> delle più recenti. In realtà, tale aspetto è vero solo in parte, sia a livello cronologico sia tematico. È vero che Loi predilige, nella fase iniziale del suo lavoro, componimenti di ampio respiro, con tonalità forti e narrazioni allucinate; ma è anche vero che sia negli stessi poemi (ad esempio *Stròlegb* <sup>25</sup>) sia nelle coeve raccolte sono presenti pezzi lirici, con soluzioni stilistiche decisamente diverse (testi di misura più breve, con sintassi meno spezzata e meno narrativa). Discorso simile per la produzione più recente, fino all'ultimo *Voci di un vecchio cantare*: è vero che Loi ha abbandonato il poema, ma con ciò non si deve credere che si sia fermato a soluzioni *solo* liriche: si pensi ai periodici ritorni a *L'angel* (l'ultimo data addirittura 2017). <sup>26</sup>

Loi dunque non ha avuto una fase espressionistica distinta ed esclusiva, per approdare poi a soluzioni *à l'ordre*, anche se è chiara la predilezione recente per soluzioni lessicali e sintattiche più vicine all'italiano, recanti immagini e temi molto diversi da quelli degli anni Settanta. Come altrettanto evidente credo sia stata la tendenza, negli ultimi anni, a un “monolinguismo” (termine da accogliere con la massima cautela, nel caso di Franco Loi): mi riferisco all'uso di termini,

22. P.V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 1006.

23. Ivi, p. 1007.

24. Mi riferisco al profilo della poesia di Loi presente in F. BREVINI, *Poeti dialettali del Novecento*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 431-39.

25. Editto da Einaudi nel 1975; mi riferisco in particolare alle lasse III e V.

26. F. LOI, *Voci d'un vecchio cantare*, a c. di A. De Simone, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2017.

espressioni, costrutti che ritornano in maniera quasi ossessiva nei testi, sempre, però, all'interno un organismo dinamico, giustamente definito un "solo unico poema".<sup>27</sup>

*"Ribellione e amore"*

Si deve a Giancarlo Consonni l'intuizione della centralità del binomio "ribellione e amore" nella poesia di Loi:

Ribellione e amore. All'origine della poesia di Franco Loi c'è questo sconfinato desiderio. Un segno è l'alto tasso di invenzione del materiale linguistico, che ha la forza di un farsi della lingua nell'atto stesso del dire. Ma ribellione e amore percorrono ancor più le fibre del verso. Sintassi e concatenazione delle immagini sono congegnate per dare vita a un continuo sfondamento entro e contro la scansione dell'endecasillabo, la cui misura sembra posta per essere *trasgredita*.<sup>28</sup>

La ribellione in Loi è la tensione diretta a un rapporto con gli altri e l'Altro nell'orizzonte di una pienezza immanente alla condizione umana; essa nasce quando una realtà storica, sociale e culturale non lascia spazio a quel bisogno; l'amore, il confine – labilissimo – tra l'accoglienza totale dell'Altro e la sua perdita, è l'altra faccia della medaglia.

L'edificio allegorico di *Stròlegb* si regge ad esempio su una perdita ineludibile, che lascia spazio alla malaria del tradimento; il Dicitore – la voce che dice Io, per molta parte autobiografica – ha tradito i suoi amici, il suo mondo, la sua città, non altri che se stesso; e ha smarrito la sua strada, rifugiandosi in un'ideologia che ha perso sempre di più senso e nome. Il rifiuto della vita di prima (il "Paradis" de *L'angel*) causa a sua volta la ribellione verso l'ideologia e la Storia, verso la *Bildung*, del poeta.

Dolorosa ribellione che è anche alla base delle liriche coeve e per certi versi anche dello stesso Angel: «Un febbrile amore per la vita è stato tradito, violentato, lacerato da ferite non rimarginabili. L'inferno si è rivelato negli uomini e fra gli uomini. Il testo proemiale [...] rappresenta nell'infanzia *en plein air* a Genova un paradiso per sempre perduto»;<sup>29</sup> realismo peraltro sempre presente in maniera carsica nella poesia di Loi.

27. ID., *Aquabella*, Novara, Interlinea, 2004, p. 86.

28. G. CONSONNI, *Franco Loi, Isman*, in «l'immaginazione», xx, 202, novembre 2003, p. 24.

29. GIBELLINI, *L'Adda ha buona voce*, cit., p. 101.

Controcanto necessario, l'amore è invece quella spinta che porta il poeta ad aderire alla realtà, a osservarne e a rivelarne gli aspetti e le movenze segrete, in un vero e proprio moto d'amore. Che si tratti di bozzetti dialettali dei suoi compagni di lavoro o di cellula o di una nuvola in cielo o del lume fraterno di un angelo invisibile, lo sguardo di Lui è costituito da questa spinta emotiva, che si è fatta, negli anni, sempre più pensiero, parola inquirente.

### *Teatro*

Ne *L'aria* compaiono delle vere e proprie caricature di personaggi incontrati a Milano Smistamento, in cui la forza del dettato consiste nel dare vita e vitalità a persone con cui si innesca quasi un dialogo, come accade anche in *Voci d'osteria*. Dietro la patina da "bosinada" di questi testi (per dirla con l'altro padre "non dichiarato" di questa ventata espressiva, vale a dire Porta) si nasconde però un preciso edificio allegorico, riconoscibile dagli interventi del poeta sulla materia raccolta (ravvisabili spesso nella presenza di rime e nella fattura stessa del testo). Un'allegoria difficile da notare e rivelare; sia, in molti casi, per lo stesso contenuto dei testi (che ai poco attenti può far limitare l'attenzione solo al dato popolare e popolaresco), sia per l'avvedutezza tipica di Lui nell'usare, specie nei poemi e nelle liriche almeno fino a *Bach*, una veste espressiva esemplata su quella di una precisa classe sociale.

Aspetto che si rivela un altro carattere peculiare di Lui, ossia la teatralità, sia della stessa voce poetante sia del (serissimo) teatro dei burattini di *Teater*; tonalità teatrale che predilige il monologo, di un io poetante che non trova più la sua strada (*Stròlegb*), di un ingenuo pupo "fuori di chiave" (l'«armiger» di *Teater*), infine di un angelo perso nell'oblio del suo umanissimo Paradiso.

Sottostante a una proliferazione di caratteri diversi vi è infatti un'unica identità di partenza. Il percorso che porta alla forma compiuta<sup>30</sup>

30. L'itinerario che dai primi tentativi in prosa, di cui testimonianza sono i racconti di *L'ampiezza del cielo* (Milano, Gallino, 2001) e la prova di romanzo *Diario minimo dei giorni* (Matelica, Hacca, 2015), porta all'*Angel*, attraverso la mediazione di *Stròlegb* e *Teater* (Torino, Einaudi, 1978), è documentato dai *Diari* inediti del poeta (per i quali rimando a SISTI, *Lingua della memoria*, cit., al cap. *L'eroe italiano e L'angel*). Anche la stessa vicenda editoriale de *L'angel* testimonia la sua natura *in fieri*: la prima edizione è del 1981 (San Marco dei Giustiniani), seguita dall'edizione accresciuta per Mondadori (1994) e poi da parti "finali" comprese in raccolte successive come *Aquabella*, *Angel de aria* (Torino, Aragno, 2011) e *Voci di un vecchio cantare*.

de *L'angel*, in cui la voce dell'io si fa anche voce dell'Altro, passa attraverso una serie di tappe costitutive: dal monologo tipico (*Stròlegb*) si passa alla proliferazione estrema (*Teater*) fino ad arrivare a una composizione, seppur non definitiva (*L'angel*); come ha rilevato Consonni: «Attore. La capacità di consegnarsi a peso morto nelle fibre di un personaggio, e di lievitare con lui nel *suo* cielo, e nella *sua* lingua. Regista e direttore d'orchestra: la maestria nel muovere persone e paesaggi e di trarne sinfonie. E come guida la memoria [...]»<sup>31</sup>

Un ulteriore carattere del "teatro", soprattutto del Loi degli anni Settanta, è la presenza di personaggi corali, come la folla. Vero interlocutore morale dell'io poetante, in contrapposizione alle proposte dell'«armiger» e agli ideali sterili del «musicant»,<sup>32</sup> la folla è voce del *caos*, massa informe che fagocita valori e ruoli.<sup>33</sup> La piazza è una grande palcoscenico in cui si mescolano, perdendosi, le identità e i ruoli sociali; in un dialogo inaspettato (o forse reale per chissà quali percorsi carsici) con un altro abilissimo descrittore di folle, Manzoni.

### *Luoghi*

Ma centrale, soprattutto nella produzione prettamente lirica e al di là di allegorie teatrali, è il rapporto che la voce poetica di Loi ha inteso con i suoi luoghi, biografici (Milano, Genova, Colorno) ma anche "sporadici": luoghi di vacanza, di incontri, di intreccio della sua poesia (che non mi spiace definire "cittadina")<sup>34</sup> con loro.

Milano è scenario privilegiato, che però all'inizio della produzione del poeta si presenta come scenario infernale, vero regno dello stra-

31. G. CONSONNI, *L'angelo e la sua terra*, «l'Unità», 23 maggio 1994.

32. Cfr. *Teater*; lassa xxxv, vv. 1-3: «Scèr capitan Fracassa, por turmenta, / tì, benedìss, te pòdet no savèla / l'arietta sifulària de la lùm [...]» [Caro capitan Fracassa, povero tormentato, / tu, benedetto, non puoi ancora saperla / l'arietta zuffolante-fottente della luce].

<sup>33</sup> Non approfondirò qui a livello teorico questo carattere; mi limiterò solo ad accennare alla polifonia (alle volte confusa e folle), in parte derivata dal grande romanzo russo dell'Ottocento (Dostoevskij e Tolstoj, per i quali valgono le classiche teorizzazioni di Bachtin), in parte dalle altre letture giovanili del poeta (penso ad esempio all'*Orlando furioso*).

34. «Se sulla soglia l'ansia porta lo sguardo a inoltrarsi in questo inquietante altrove, la nostalgia può volgerlo ai luoghi un tempo vissuti nella pienezza del sentimento corale. Magico si fa, allora, il rapporto con i luoghi. Il dire sulla soglia diviene capace di svelarne i sensi reconditi i quali si danno solo nell'intreccio inscindibile con l'evento e con il sentimento» (G. CONSONNI, *Parole sulla soglia, Annotazioni sulla poesia di Franco Loi*, in «Polincontri-Cultura», 0, 1995, p. 4).

volgimento morale, civile, metafisico. La Milano di *Stròlegb* è la città *gouffre commun*, in cui l'io si perde e dispera di ritrovarsi; è una città senza *civitas*, popolata da figure inquietanti, perennemente immersa in un'atmosfera notturna, nebbiosa, malata.

Qui la cifra espressionistica del poeta è maggiormente avvertibile: il cozzare della Vita tradita<sup>35</sup> (o dimenticata) con il presente lercio e invertito conduce il Dicitore a invettive<sup>36</sup> di marca dantesca, dove domina la prosopopea; quasi che Milano sia diventata un unico mostro cui gridare in faccia la propria rabbia ma anche i propri rimpianti, ricordi, incubi; una sorta di specchio, mostruoso pur nella sua muta fedeltà. Essa è un interlocutore assente, che lascia parlare il Dicitore, accogliendolo nel suo ventre velenoso e pieno di fantasmi. Similmente alla Parigi di Baudelaire in *Le cygne* o *Le Crépuscule du soir*.

Anche in *Teater* la geografia cittadina è il vero scenario della vicenda dell'«armiger», lo sfondo in cui avviene la sua strampalata avventura. Ma qui, a causa della presenza di una forte carica fantastica, la geografia muta: oltre alle vie di Milano, compare un'isola, l'isola “che non c'è” in cui avviene la metavicenda di Giorgetto e la Kores.

Già a partire da *L'angel* l'immagine di Milano però mostra un sensibile cambiamento. Il romanzo in versi, pur essendo stato composto nella sua prima parte negli stessi anni dei due poemi, contiene i germi dell'avvenire: il rapporto tra l'io e il luogo dell'anima è più sereno, equilibrato. Milano è ora lo scenario della memoria in cui si compie la propria esperienza di vita e che nei nomi delle vie, dei parchi, nel mutare delle ombre lungo i muri o i portoni, comincia a disvelare un Senso, un riflesso di Verità.

Genova<sup>37</sup> è la città dell'infanzia, delle paure inconscie, di petrosi chiaroscuri; Colorno è invece l'evasione, un reale “posto di vacanza”, dove la poesia e la memoria si muovono in un paesaggio quasi onirico,<sup>38</sup> scandito dai ritmi di una campagna assolata, tra dialetto e italiano.

Molto spesso però accade nella poesia di Loi che l'allegoria, più evidente nei poemi, si concentri in presenze simboliche nette e ricorrenti, in atmosfere rarefatte e oniriche, come l'aria o la luna o ancora la donna o le nuvole.

35. Cfr. la lassa xiv di *Stròlegb*.

36. Come non ricordare qui la Milano “foppa de òmm” di *Ob òmm* (ne *L'aria*) o ancora quella delle lasse xxxiv, xxxv e xxxix di *Stròlegb*?

37. Cfr. *L'angel*, parte prima, lassa xlv.

38. Ivi lasse xxi e xxii.

*L'aria, gli angeli e Dio schersus*

Credo che nella vasta gamma simbolica della poesia di Loi l'aria sia forse il simbolo finale, quasi onnicomprensivo; perché legato a Dio, alla sua realtà, pienezza sfuggente e vuoto assoluto: «Se il tempo umano è un treno che passa in un paesaggio degradato, proprio "l'aria" diventa sfondo adatto alla possibile epifania, all'attesa rivelazione di un *Dieu caché* scrutato dal 'büs del mund'». <sup>39</sup> Ma l'aria è congiunta anche al senso della vita e della propria vicenda biografica (non è un caso che per l'antologia einaudiana del 2006 Loi abbia scelto il titolo *Aria de la memoria*); come il vento, <sup>40</sup> che forse è però più legato a un risvolto di realtà.

E poi ci sono gli angeli, presenti in *Isman, Aquabella* e nel macro-romanzo in versi *L'angel*. Se lì il protagonista era un angelo "caduto" (non solo dal «paradis» della memoria ma anche da uno stato di pienezza esistenziale), nelle due raccolte gemelle gli angeli <sup>41</sup> sono sia legati alla tradizione religiosa (cristiana, ma anche in piccola parte coranica) sia figurazioni simboliche a sé; presenze per certi versi risolutive, ma mai risolte nello spazio stesso della vita e della poesia.

Poesia che per Loi è stata un viaggio (mi verrebbe da dire in treno, visti i tanti «attacchi» di liriche o «epifanie» ambientati in stazioni ferroviarie o in scompartimenti) lungo una rivoluzione, che però non si compie nell'ideologia, bensì nella libertà drammatica dell'amore. La sua stessa attività poetica ha preso avvio per dar voce ad un proletario di Smistamento e si intensifica ancora di più con il crescere dei dissidi di partito. La ribellione è stata semmai quella del singolo, che ha fatto la vera rivoluzione (spirituale, ma non solo) rispetto alla «marxistica prudensa» dei compagni.

Se è vero che per Loi Dio è scherzoso <sup>42</sup> e si nasconde tra i chiaroscuri della luna o le mani di una donna, allo stesso tempo la poesia canta tra

39. P. GIBELLINI, *Poesia in dialetto*, in *Antologia della poesia italiana*, a c. di C. Segre e C. Ossola, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2018, vol. II, p. 723; ma per l'importanza in Loi del simbolismo dell'aria si tenga anche presente la stessa lirica eponima de *L'aria*.

40. Cfr. *Me sun sentì smursà ne la sua sera*, in *Liber* (Milano, Garzanti, 1988).

41. Cfr. *Ab grassie, Isman, de la tua passiensal*, in *Isman* (Torino, Einaudi, 2002).

42. Cfr. su tutte *De Diu sun matt* (vv. 1-3) in *Memoria* (Mondovì, Boetti & C., 1991): «De Diu sun matt, se streppa la cuscienza. / Vu'n gir, el pensi, me'l remeni, e vu... / E püsse'l pensi, e pù ghe sun luntan» [Di Dio sono pazzo, si strappa la coscienza. / Vado in giro, lo penso, me lo rimugino, e vado... / E più lo penso, e più sono lontano].

“ribellione e amore”. Il Dio di Loi è una sorta di *anima mundi*, un principio che muove l'intera realtà in una continua e drammatica tensione. Come nella conoscenza stessa non ci sono approdi saldi, così il personalissimo *itinerarium mentis in Deum* di Loi è scandito da rumorosissimi silenzi. Ma pure nell'ombra si gioca tutto il travaglio esistenziale dell'io: a Dio Loi chiede più volte di dare un segno di verità,<sup>43</sup> anche meno di una parola, in una lingua che può avvertire ed esprimere solo la poesia. Dio è forse la presenza centrale, il nodo di tutta l'esperienza poetica dell'autore: nello spazio del contatto (poetico) con la divinità si misurano ontologia e alterità, senso dell'Oltre e del Presente.

Oltre al «Dio è morto» di Nietzsche o il materialismo dialettico di Marx, Loi ha inoltre elaborato negli anni una sua teosofia, notevole per la sua sempre dinamica compattezza, anche attraverso la frequentazione via via più assidua di filosofi di marca esistenzialista (su tutti Pascal e Kierkegaard).<sup>44</sup> Partendo dalle assidue letture adolescenziali, sia per divergenze con l'ideologia marxista sia per occasioni di lettura del tutto personali, Loi dà negli anni voce poetica al suo pensiero. Nei dilemmi laceranti dei Karamazov, il poeta innesta le meditazioni inesorabili di Pascal o le tentazioni mistiche di Kierkegaard: il tutto senza però pervenire a una verità definitiva, a un sistema. La filosofia di Loi attraversa cioè mutazioni nella sua morfologia, senza dimenticare però mai il suo carattere fondante: un movimento oscillatorio tra la vita vissuta e il suo Senso, cui non sono estranee la memoria e la storia. Dinamismo che si gioca tutto in una frontiera creaturale invalicabile, di cui ho sempre pensato essere simbolo peculiare le nuvole.<sup>45</sup> distanza ontologica tra Dio e l'uomo, ma allo stesso tempo riflesso assoluto e cangiante di verità.

43. Cfr. *Come luntan e visin parla el mè Diu* (vv. 1-2 e 9-14), in *Aquabella*: «Cume luntan visin parla el mè Diu! / Me senti sul e spètti el so parla. / [...] Ma li nel vent si-fula dent el rüstegh / 'n üsèll de pass che schersa sura i gent: / chi l'è che taja l'aria ne la sera? / cus'è che canta e vusa ne la ment? / 'Me sun luntan de Diu e' me l'è vera / la lüna che me ciamo nel so bèll!» [Come lontano vicino mi parla il mio Dio! / Mi sento solo e aspetto il suo parlare. / [...] Ma li nel vento zuffola dentro il rustico / un uccello di passo che scherza sopra le genti: / chi taglia l'aria nella sera? / cosa canta e grida nella mente? / Come sono lontano da Dio e com'è vera / la luna che mi chiama nella sua bellezza!].

44. Oltre a quanto dice Loi stesso nella sua autobiografia (al già citato capitolo *La cultura, i miei autori*), importante testimonianza della lunga fedeltà filosofica, a tratti drammatica e dialettica, ad alcuni pensatori sono i *Diari inediti* (per i quali rimando a SISTI, *Lingua della memoria*, cit., al cap. *Pensiero di Dio, pensiero dell'Uomo*).

45. Centralità forse avvalorata dal titolo scelto per la raccolta del 2012 (per Interlinea di Novara, con prefazione di S. Verdino), *I niul* (le nuvole).

Dalle tentazioni anarchico-socialiste degli anni Settanta, intrise ancora di profetico marxismo, Loi è passato ai toni ineffabili della preghiera, a stilemi di provenienza evangelica; alla preghiera si sono mescolati l'invettiva e il canto (del silenzio, delle voci e delle città). La Verità, nella poesia e nella vita, si è mostrata allo sguardo di Loi come unione, ora drammatica ora gioiosa, di opposti che si riconoscono, in una «lus d'una lus che la vegn per scund»; nella loro luce oscura, quando un ragazzo che giocava in strada ha visto spalancarsi il cielo nella sua ampiezza.<sup>46</sup>

Da *Stròlegb* (Torino, Einaudi, 1975)<sup>47</sup>

#### DIÒSPIRUS CACHI SU BUTTÉR DE NEV

Diòspirus cachi sù büttér de nev,  
 'me pomm d'aranz ch'un'aria de penser  
 vedra j a penzula al nevurasch di tecc,  
 e i pess durâ de Cina disen plàgass  
 nel tòrbed de la vasca presuné,  
 e 'l Bobi, negher bötul, can schifus  
 che lecca merda e va, cume quj orb  
 che passen 'rent a tì cul frecc di mort,  
 e, de lifrun, la bisca scudelera  
 la cerca, nel raspà che fa la tèra,  
 i fiur del paradìs, l'urtensia, i spüs,  
 che livren fâ d'argent al brüsch de l'üga  
 lungh a la müra inamurâ del sù,  
 e Meri, urizunt fâ de tristessa,  
 sciura di can, tusetta che del ciel  
 gelusa te sgarràvet la s'genada  
 di stell de sass süj cachi slünascent,  
     tì, Meri,  
 d'una serva sgravaggiada

46. «Riprovo ancora un'impressione di stupore e di libertà per quell'immensità del cielo, lo stormire delle foglie, la dignità degli alberi, la lucentezza dei girasoli. Le scale sembravano non finire mai, e più mi allontanavo da casa più mi pareva di abbracciare la vastità del cielo e che il sole risplendesse negli occhi solo per me. Forse furono quelle impressioni a imprimere in me la gioia del mare e del cielo». (Loi, *Da bambino il cielo*, cit., p. 10).

47. Le traduzioni sono tratte dalle raccolte poetiche citate.

passer de scund, vestina ch'aj cancell,  
 cuj öcc de sù, tra i glicin la slisava,  
 e l'umbra del giardin pareva lé,  
     niascìn,  
 che dai ramas'g te s'inveggiava  
 trì méter fâ de niul, culmègn penser,  
 la frunt che, nel sugnàss, la smentegava  
 i ciam, el rosc di fjö süj strâ de nev,  
     Meri di fiur,  
 maestra de bardassa,  
 arlia d'amur, ch'al curr di desdött ann,  
 cuj tò silensi e la sapiensa ghiba,  
 d'un tumb, ansius murì, te ghé lassâ,  
 nüm fâtuv, nüm strigòzz, strafúj 'me tì,  
 che sül catrà m luntan d'una quaj strada  
 el ciel l'era un linsö de névur fint.

TRADUZIONE Frutti di Dio, cachi su pani di burro di neve / come mele  
 d'arancio che un'aria di pensieri / vetrata li penzola alla nuvolaglia  
 che minaccia dai tetti, / e i pesci dorati della Cina si dicono parole  
 vane / nel torbido d'acqua della vasca prigionieri, / e il Bobi, botolo  
 negro, cane schifoso / che lecca merda e va, come quei ciechi / che  
 passano accanto a te col gelo dei morti, / e, da pigraccia, di soppiatto,  
 la corazzata tartaruga / cerca, nel raspere che fa alla terra, / la serenella  
 del paradiso, l'ortensia, le libellule, / che finiscono volando la loro vita  
 fatte d'argento al brusco dell'uva / lungo le mura innamorate del sole,  
 / e Mery, orizzonte fatto di tristezza, / signora dei cani, ragazzina che  
 del cielo / gelosa rubavi furtiva il gelare del gennaio / delle stelle di  
 sasso sui cachi illuminati dalla luna, / tu, Mery, / di una serva sgravata  
 / passerotto da nascondere, vestina che ai cancelli, / cogli occhi di  
 sole, tra le glicini scivolava, / e l'ombra del giardino sembrava lei, /  
 uccelletto da cova, / che dalle glacce [*sic*] sui vetri vedevi invecchiare  
 / tre metri fatti di nuvole, pensieri di tetti e comignoli, / e ti s'invec-  
 chiava la fronte che, nel sognarsi, dimenticava / i richiami, il frottare  
 dei ragazzi sulle strade di neve, / Mery dei fiori, / maestra di ragazza-  
 glia, / visione d'amore, che al correre dei diciotto anni, / coi tuoi silenzi  
 e la sapienza gelida, / d'un improvviso, rovinoso, ansioso morire, tu  
 ci hai lasciati, / noi fatui, noi spavaldi e miserelli, malcresciuti come  
 te, / che sul catrame lontano di una qualche strada / il cielo era di-  
 ventato un lenzuolo di nuvole finte.

Da *Sogn d'attur*, in *Teater* (Torino, Einaudi, 1978)

XVI (vv. 1-24)

MÌ VEGNI DE LUNTAN, SUN QUÈL DI ÒSTREGH

Mì vegni de luntan, sun quèl di òstreggh,  
 d'i maravèj sun quèl e d'i gandúl,  
 che cumpera l'amar di gent de pèrsegh  
 e duls je traas mundèj 'm'üsell in vul...  
 Û 'ist di pòer mì sitâ di mort,  
 i plâten lì, stechî, cuj òmm che, sul,  
 criàven cunt i pé e che 'l cu tort  
 resgava dund la sogà ai nus del trunch,  
 i prâ de erba, cunt i brasc che fort  
 calcàven giò la tèra, 'me se brunch  
 vurèssen suterâss, o desperàdoss  
 vultàgh el cù a quèl ciel... Oh, runch  
 de füsilà, sanguâ, aria de tràgoss,  
 nus matt che ghì pü ciel, cerca de fiâ!  
 Û 'ist i gent gussent, desfugansàdoss,  
 e quij sirén, che dré cuj man crià:  
 oh scappa, scappa, curr! la madunassa  
 ven giò d'i bumb, del mitraglià, falcia,  
 e i fjö che raspa, i can che par bardassa,  
 i mamm che vusa – Cin, se scappa al vent?...  
 Se vegni de luntan... Che grama rassa!  
 Quan' che mì pensi che 'l murì l'è nient,  
 che ghèm pavüra d'un'umbrîa, che matta  
 l'è questa vita, e par camina i gent...

TRADUZIONE Io vengo di lontano, sono quello delle ostriche-ostie,  
 / il mercante delle meraviglie e dei noccioli di pesca, / che compera  
 l'amaro delle genti di pesca / e dolci ne getta sparsi i semi mondati  
 come fa l'uccello in volo... / Ho visto dei poveri io la città dei morti,  
 / i platani lì, stecchiti, cogli uomini che solitari / gridavano coi piedi  
 e il cui capo torto / segava dondolando la corda alle noci del tronco,  
 / i prati di erba, con le braccia che forte / calcavano giù la terra,  
 come se bronchiosi / volessero sotterrarsi, o disperatamente / voltare  
 il culo a quel cielo... Oh ronchi / di fucilati, dissanguati, aria di tra-  
 gedia / frassini selvatici che non avete più cielo, mendicanti di fiati!

/ Ho visto le genti gocciolanti, in fuga ansimanti, / e quelle sirene,  
dietro con le mani gridare: / oh scappa, scappa, corri! la madonnac-  
cia / vien giù delle bombe, del mitragliare, falciare, / e i ragazzi che  
raspano, i cani che sembrano bande di ragazzi, / le mamme che ur-  
lano – Figli, si scappa al vento? / Se vengo da lontano... Che grama  
razza! / Quando io penso che il morire non è nulla, / che abbiamo  
paura di un'ombra, che matta / è questa nostra vita, e sembra cam-  
minino gli uomini...

Da *L'aria* (Torino, Einaudi, 1981)

L'ARIA

Sì, s'eri lì, a legg, e'n' aria fina  
vegniva a full daj fòj a la fenestra,  
leggevi e 'n pù pensavi, e la surina  
fresca passava, serena. Oh tì maestra  
che de la vita sa, tì ligerina,  
frina me sona e, squasi 'me se l'estra  
luntan mì me purtass d'una matina,  
me vegn de piang d'un piang che me sladina...  
Oh pader, ch'a parlà mai te scultavi,  
che nustalgia de tì porta la vita!

TRADUZIONE Sì, ero lì, a leggere, e un'aria fina / veniva a fiotti dalle  
foglie alla finestra, / leggevo e un po' pensavo, e la svaporata / fre-  
sca passava, serena... Oh tu maestra / che della vita sai, tu leggerina,  
/ frinando mi suoni e, quasi come se l'estro / lontano tu mi portassi  
di una mattina, / mi viene da piangere, d'un pianto che mi scio-  
glie... / Oh padre, che a parlare mai ti ascoltavo, / che nostalgia di  
te porta la vita!

Da *Bach* (Milano, Scheiwiller, 1986)

L'UMBRA D'UN DIU PASSEGGIA DEN' DE MÌ

L'umbra d'un diu passeggia den' de mì,  
un temp che vègn daj oss, dal vùv, di ann,  
aria de la memoria, del duman...

Mì vurarìss parlàgh, sentìl den' mì,  
scultà la sua sapiensa, e, deslassâ,  
savè che sun de lü e chi sun mì.  
Ma l'ombra va e la turna, e sun lontan,  
e senti dumâ l'aria di penser  
ch'j porta el vöj e dré vègnen i ser.  
Oh diu, che te sté scund, senza pietâ,  
ti cerca i can e sculta se sun mì,  
che l'òmm ormai l'è mort, el s'è scurdâ.

TRADUZIONE L'ombra di un dio passeggia dentro di me, / un tempo  
che viene dalle ossa, dal vivere, dagli anni, / aria della memoria, del  
domani... / Io vorrei parlargli, sentirlo in me, / ascoltare la sua sa-  
pienza, e, sciolto, / sapere che sono suo e chi sono io. / Ma l'ombra  
va e torna, e sono lontano, / e sento soltanto l'aria dei pensieri / che  
portano il vuoto e dietro vengono le sere. / Oh dio che te ne stai na-  
scosto, senza pietà, / tu cerca i cani e ascolta se sono io, / che l'uomo  
ormai è morto, si è dimenticato.

Da *Liber* (Milano, Garzanti, 1988)

OH AMUR, SENSA DE TÌ CHE MALARANSA!

Oh amur, senza de tì che malaransa!  
L'è cume l'aria quan' se derva i brasc  
e lé se volta e par de tì se scansa,  
o cume 'l ciel che tra i penser 'me'n strasc  
pàssen i nüver e se pò pü vardâl,  
o cume 'l cör che tì te par che batt  
e l'è già mort e se pò pü scultâl...  
Amur, senza de tì che gran busia  
dìss che sveliàss l'è bèll, e pö scurdâl.

TRADUZIONE Oh amore, senza di te che gran accidia! / È come l'aria  
quando si apre le braccia / e lei si volta e sembra che da te si scansi,  
/ o come il cielo che tra i pensieri come uno straccio / passano le nu-  
vole e non si può più guardarlo, / o come il cuore che a te pare battere  
/ ed è già morto e non si può più ascoltarlo... / Amore, senza di te  
che gran bugia / dirsi che svegliarsi è bello, e poi dimenticarlo.

Da *Memoria* (Mondovì, Boetti & C., 1991)

DE DIU SUN MATT, SE STREPPA LA CUSCIENSA

De Diu sun matt, se streppa la cusciensa.  
Vu'n gir, el pensi, me'l remèni, e vu...  
E püsse'l pensi, e pù ghe sun luntan.  
Diu l'è schersus... L'è cume fa la lüna,  
ch'i mè penser în nüver , e lü se scund.  
Inscì, me tundi via, parli cuj òmm,  
e matta l'è la lüna, ciara lünenta,  
cun la sua lüs che slisa ne la nott.

TRADUZIONE Di Dio sono pazzo, si strappa la coscienza. / Vado in giro,  
lo penso, me lo rimugino, e vado... / E più lo penso, e più sono lontano.  
/ Dio è scherzoso... È come fa la luna, / che i miei pensieri sono nuvole,  
e lui si nasconde. / Così, mi distraigo, parlo con gli uomini, / e matta è  
la luna, chiara luneggiante, / con la sua luce che scivola nella notte.

Da *Ümber* (Lecce, Manni, 1992)

SE MÌ NEL CAMENÀ SENTI LA MORT

Se mì nel camenà senti la mort,  
lenta la luna vègn nel sò savè,  
che scüra dent a l'òm l'è la sua sort  
e amur porta la lüna senza véd...  
Se mì nel resveliàm senti la mort,  
l'è cum'i ratt che van raspà la tèra  
e lé l'è surda e ratt je lassa e orb...  
Uh tì che tègn el piang nel vègn la sera,  
alba luntana che sù pù se dorm,  
l'indifferensa tua o la belessa  
m'je porti indòss cum'un picà de port,  
e gh'è nìssün, e mì cun la paüra  
vedi ne l'aria smorta i mè record.

TRADUZIONE Se io nel camminare sento la morte, / lenta la luna sale  
nella sua sapienza, / che oscura dentro all'uomo è la sua sorte, / e  
amore porta la luna senza vedere... / Se io nel risvegliarmi sento la

morte, / è come i topi che vanno a raspare la terra / e lei è sorda e  
topi li lascia e orbi... / Oh tu che trattieni il piangere nel venire la  
sera, / alba lontana che non so più se dormo, / l'indifferenza tua o la  
bellezza / me le porto addosso come un picchiare alle porte, / e non  
c'è nessuno, e io con la paura / vedo nell'aria pallida i miei ricordi.

Da *L'angel* (Milano, Mondadori, 1994)

Parte terza, XXXI

VU SÜ, GH'È PIEN DE GENT, E TÜTT CHE TAS

Vu sü, gh'è pien de gent, e tütt che tas.  
Vedi Sereni, se vårdum, scansi un taul,  
forsi l'Alberto... G'ù vöja de fermàm...  
Un gran lettun e sura 'n üsellìn...  
Quajvün in pé, la Gina che la varda,  
'n umbra de ümid, i fiur, un cadreghin...  
El lett l'è bianch... Me par che la fenestra  
reflètt nel lett 'na faccia de bambìn  
– l'è 'n Vittorini fâ sù a remissö,  
denter un corp restrètt tra i sò manìn...  
La faccia gialda, un faccìn rescìö  
d'üsell schisciâ sül bianch ras del cüssìn,  
e un vestî gris, i mànegh che tropp largh  
nascùnden la magressa del murì...  
Quajcoss in gula, quajcoss me fa scapà...  
E giò di scâl senti di vus, di pass,  
rümur de l'ascensör e sü la porta  
me parli cul Paolini... Pö vèm tra i sass  
giò de la Darsena... E piöv?... o l'è la gula  
che streng e fa turnà tanti recòrd...  
Vu via de cursa e me par scapà  
da mì, dai mè penser, da la vergogna,  
ché semper gh'è 'n quajcoss de perdunàss.

TRADUZIONE Salgo, c'è pieno di gente, e tutto tace. / Sereni, ci guardiamo, scanso un tavolo, / forse Alberto... Ho voglia di fermarmi... / Un gran lettone e sopra un uccellino... / Qualcuno in piedi, la Gina che guarda, / un'ombra di umido, i fiori, un panchetto... / Il letto è

bianco... Mi sembra che la finestra / rifletta nel letto una faccia di bambino / – è un Vittorini avvolto su se stesso come un gomitolino, / dentro un corpo ristretto tra le sue manine... / La faccia gialla, un faccino raggrinzito / d'uccello schiacciato sul bianco raso del cuscino, / e un vestito grigio, le maniche troppo larghe / nascondono la magrezza del morire... / Qualcosa in gola, qualcosa mi fa scappare... / E giù dalle scale sento delle voci, dei passi, / rumori d'ascensore e sulla porta / parlo con Paolini... Poi c'incamminiamo tra i sassi / giù dalla Darsena... E piove?... o è la gola / che stringe e fa tornare tanti ricordi... / Vado via di corsa e mi sembra di scappare / da me, dai miei pensieri, dalla vergogna, / ché sempre c'è qualcosa da perdonarci.

Da *Amur del temp* (Milano, Crocetti, 1999 e 2018)

#### NE LA MEMORIA AMÔ MÌ T'Û CERCADA

Ne la memoria amô mî t'û cercada  
 quan' la memoria den' fa crèss l'amur,  
 che 'stu ràmpin nel ridd el te messeda  
 de matta vöja de fà turnà'l dulur,  
 ma tì, tusetta, ch'j mè man strengeva  
 per fàss tuccà ne la vestina a fiur,  
 ne la memoria te sé pù tusetta  
 e me spariss luntan el tò bèl curr.

TRADUZIONE Nella memoria ancora t'ho cercata / quando la memoria dentro fa crescere l'amore, / che questo seccatore nel ridere ti rimescola / di matta voglia di far tornare il dolore, / ma tu, bambina, che le mie mani stringevi / per farti toccare nella vestina a fiori, / nella memoria non sei più bambina / e mi sparisce lontano il tuo bel correre.

Da *Aquabella* (Novara, Interlinea, 2004)

#### SANTA MARIA CHE PIANG SURA DI GENT

Santa Maria che piang sura di gent,  
 cume che brüsa l'òm nel sò imbestiâss!  
 e quan' curtèll in stu buffà del vent!

L'è che nüm òrb s'imbüsum dent un giass  
che fa paüra dumâ nel so pensâss,  
e strèppum dal tò venter, dai tò brass  
la carna del tò corp, quèl tò sarâss  
den'nel dulur del mund che massa i gent.  
Oh santa Dòna, che raspa ne la tèra,  
Mader de Diu che vegn a cercà'l vent!

TRADUZIONE Santa Maria che piange sulle genti, / come brucia  
l'uomo nel suo imbestiarsi! / e quanti coltelli in questo soffiare del  
vento! / È che noi ciechi c'infossiamo dentro un ghiaccio / che fa paura  
soltanto nel suo pensarsi, / e strappiamo dal tuo ventre, dalle tue brac-  
cia / la carne del tuo corpo, quel tuo serrarti / dentro il dolore del  
mondo che ammazza le genti. / Oh Santa Donna, che raspa nella terra,  
/ Madre di Dio che viene a cercare il vento!

Da *Voci d'osteria* (Milano, Mondadori, 2007)

LA VITA, DISARÌA, L'È 'NA MUNEDA

«La vita, disarìa, l'è 'na muneda  
ch'èm pèrs per strada e la càttum pü,  
'na carta che se strascia, 'na pelanda  
che la carüga la te smangia al scür...»

TRADUZIONE «La vita, direi, è una moneta / che abbiamo perso per  
strada e non ritroviamo più, / una carta che si straccia, una foglia di  
gelso / che il bruco ti rode nel buio...»

Da *I niül* (Novara, Interlinea, 2012)

FORSI PUÈTA L'È CUME RÌDD LA MORT

Forsi puèta l'è cume rìdd la mort  
che vita la diventa a sbandunâss  
o forsi cum' el sù che tütt rescalda  
ma lü nel frègg ghe tucca revultâss;  
forse nissün capìss che vèss puèta

l'è cume l'ombra che dré del corp la va,  
quèl tucà vita cun la man che qüièta  
ma lé, la vita, se tègn semper luntan.

TRADUZIONE Forse poeta è come ride la morte / che vita diventa nell'abbandonarsi / o forse come il sole che tutto riscalda / ma a lui nel freddo gli tocca darsi da fare; / forse nessuno capisce che essere poeta / è come l'ombra che dietro al corpo va, / quel toccare la vita con la mano che acquieta / ma lei, la vita, si tiene sempre lontana.

Da *Angel de aria* (Torino, Aragno, 2011)

TE SPETTI MAGHER, ÒM CH'A LA FENESTRA

Te spetti magher, òm ch'a la fenestra  
varda la rùnden che vula ne l'està  
'me 'n òm che fà de nott spèta la lüna  
e i nüver passa e se vèd pü nient,  
sì, cume j fjö te spèti, quan'na dònna  
la curr per strada e mai la rivarà.

TRADUZIONE Ti aspetto magro, uomo che alla finestra / guarda la rondine che vola nell'estate / come un uomo che fatto di notte aspetta la luna / e le nuvole passano e non si vede più niente, / sì, come i ragazzi ti aspetto, quando una donna / corre per strada e mai arriverà.

Da *Voci d'un vecchio cantare* (Rovigo, Il Ponte del Sale, 2017)

SE MÌ DUMAN ME PÈRDI E VÈGN LA SIRA

Se mì duman me pèrdi e vègn la sira  
che tütt la cuatta e fa sdementegà,  
tra j öcc, cume 'na nüvura luntana  
vu'ria la lüna fàss d'argent sül mar,  
che se nel cör me svani e vègn la scüra  
l'è de vèss aria che mì me piasarà,  
ch'inscì fà d'aria la lüna sü la müra  
la par suspesa, e sòta trèma el mar,

anca se 'dess su no se sia paüra  
e se la lüna basta a scuatà 'l mar.

TRADUZIONE Se io domani mi perdo e viene la sera / che tutto copre  
e fa dimenticare, / tra gli occhi, come una nuvola lontana / vorrei la  
luna farsi d'argento sul mare, / che se nel cuore svanisco e viene  
l'oscurità / è d'essere aria che a me piacerà, / che così fatta d'aria la  
luna sul muro / pare sospesa, e sotto trema il mare, / anche se adesso  
non so cosa sia la paura / e se la luna basta a scoprire il mare.



## *Li sonetti de Shakespeare*

### Intervista a Luigi Giuliani

DI FRANCO ONORATI

*Ha da poco visto la luce la versione in romanesco di Luigi Giuliani dei Sonetti di William Shakespeare (Li sonetti de Shakespeare, Foligno, Il Formichiere, 2020); abbiamo colto l'occasione per parlare dell'iniziativa con il traduttore, comparatista, ispanista e già autore della versione in spagnolo di un'antologia di 99 Sonetos romanescos di Giuseppe Gioachino Belli (Madrid, Hiperión, 2013).*

*Perché questa traduzione? Ci sono pochi precedenti in materia di grandi classici trasferiti in dialetto romanesco: penso alla versione romanesca dei Rusteghi o alla versione del Vangelo di Matteo di Giuseppe Caterbi; nonché, in epoca a noi più vicina, i "travestimenti" della Divina Commedia effettuati da Augusto Fabbri, Carlo Pazienti A.M. Aurelio Ranieri. Una citazione a parte merita la versione in romanesco del Miles Gloriosus di Plauto da parte di Pasolini.*

Alla domanda sul perché di questa traduzione si potrebbe contrapporre la domanda che posero un giorno a Ungaretti: «Perché tradurre?», alla quale il poeta rispose: «Per fare opera originale di poesia». È una risposta che faccio mia e che forse è ancor più valida per una traduzione in romanesco. Perché ovviamente tradurre in dialetto non "equivale" a tradurre in lingua – nella misura in cui italiano e dialetto "non si equivalgono" in questa incredibile e splendida diglossia in cui viviamo noi italiani da secoli – e perché una traduzione in dialetto non ha come scopo principale quello di facilitare al lettore la comprensione

di un testo originale di cui ignora la lingua ma è sempre anzitutto un esercizio di natura poetica. Certo, non ci sono molte traduzioni di classici in romanesco. Io ricordo *Er vantone*, l'adattamento di Pasolini del *Miles gloriosus* di Plauto, del 1963, che è lo stesso anno delle traduzioni/ricreazioni del *Marziale per un mese* di Mario dell'Arco, a cui aggiungerei i *Carmina priapea* tradotti da Valentino De Carlo nel 1977, e le più recenti versioni delle favole di Fedro ad opera di Marco Marzi.

In realtà mi ero già cimentato nel passato nella traduzione di classici. Nel 1999 avevo tradotto un'antologia di poesia rinascimentale europea, da varie lingue in spagnolo, e nel 2013 una scelta di 99 sonetti di Belli, sempre in spagnolo. Ma confesso che nel caso de *Li sonetti de Shakespeare*, la motivazione iniziale è stata soprattutto di tipo ludico. Insomma, mi son detto: «vediamo l'effetto che fa».

*Ma penso al noto rifiuto di Belli all'invito del principe Gabrielli: non ti hanno condizionato le severe parole del Poeta nella sua risposta al principe?*

Il romanesco, con il suo stigma di dialetto "greve", può ancora oggi sembrare inadatto alla traduzione dei classici, ma c'è una differenza sostanziale fra l'epoca del "gran rifiuto" di Belli e quella attuale. La differenza consiste nell'esistenza di una tradizione poetica in romanesco, che lo stesso Belli ha fondato. Insomma, c'è un retroterra letterario che chiunque scrive (o traduce) in romanesco, volente o nolente, non può ignorare. Duecento anni di limature dell'endecasillabo, di tensione fra la mimesi del parlato e lo straniamento delle forme, fra il peso degli arcaismi e l'attenzione alle innovazioni linguistiche di una parlata in continua trasformazione, di equilibrio fra la ripresa della versificazione tradizionale e le fughe verso lo sperimentalismo. Tutto ciò rappresenta un patrimonio irrinunciabile ed è il recipiente delle forme, delle convenzioni – forse "comiche" dal punto di vista stilistico ma non certo "basse" dal punto di vista poetico – in cui versare (*vertere* per i latini voleva dire 'tradurre') il vino di un classico senza annacquarlo, anzi insaporendolo con il legno venerabile di una botte ormai bicentenaria.

*Frequenti da molto i sonetti di Shakespeare? Voglio dire, hai dimestichezza con essi, tu, ispanista, considerato che si tratta di versi non facili, che per qualche aspetto mi ricordano le rime di Michelangelo per la "durezza" e per la densità di riferimenti a personaggi di cui poco sappiamo, come il conte di Southampton o la dark lady?*

Oltre a fare attualmente l'ispanista "di professione" presso l'Università di Perugia, in Spagna, dove ho vissuto per venticinque anni, ho insegnato Teoria della Letteratura e Letteratura comparata presso l'Universitat Autònoma de Barcelona e l'Universidad de Extremadura. Uno dei miei corsi monografici era sul petrarchismo europeo, e i sonetti del vecchio William erano al centro del programma assieme a quelli di Garcilaso, Camões, Ronsard, DuBellay, Della Casa o Spenser. Anche nel caso dei sonetti di Shakespeare siamo di fronte a testi saldamente inseriti in una tradizione in primo luogo europea e poi specificamente inglese.

*Ti sei posto la possibile obiezione che partendo da un testo "alto" (i sonetti di Shakespeare) si passa, con il romanesco, ad un testo "basso" o, meglio, ritenuto tale? Penso soprattutto ai richiami contenuti nei sonetti a temi "convenzionali" come quello dell'immortalità assicurata dal verso (sonetto 55); lo stesso invito al matrimonio e alla procreazione era comune nell'epoca di Shakespeare, e s'incontrava in non poche fonti classiche: in una parola, temi "colti" che nel passaggio al romanesco possono perdere il valore aggiunto della citazione.*

A mio avviso il traduttore è in primo luogo un lettore, che legge e interpreta il testo a partire dalle proprie circostanze, dalle proprie coordinate culturali. Quando poi si accinge a tradurre, la scelta della nuova lingua, delle nuove forme, l'orizzonte di attesa dei futuri lettori per cui sta traducendo trasformano inevitabilmente – e giustamente – il testo in altro. Questo accade non solo per il dialetto, ma anche quando traduciamo in lingua. Pensiamo per esempio al problema di rendere in italiano attuale l'inglese di quattro secoli fa. D'altra parte mi sono imbattuto in traduzioni "gongorine" dei sonetti di Shakespeare (penso alla splendida versione spagnola di Bernardo Santano dei sonetti del Bardo), nel Belli scozzese di Garloch e nel Belli newyorchese di Norse. E lo Shakespeare drammatico è stato più volte oggetto di versioni dialettali. Ricordo i due atti e mezzo del *Giulio Cesare* tradotti nel 1908 da Giggi Zanazzo, o *Troppu trafficu ppinenti*, la versione siciliana di Camilleri di *Much Ado About Nothing*, o ancora il *Macbeth* adattato in sardo da Alessandro Serra col titolo di *Macbettu*, tanto per menzionare degli allestimenti teatrali anche degli ultimi anni. Insomma, non vedo il problema della traduzione in romanesco. Le mie versioni, che non vogliono essere ricreazioni, cercano di non allontanarsi dal senso dell'originale, non sono delle parodie, ma sono frutto di uno sguardo "dal basso" sui sonetti shakespeareiani, di cui riflettono la serietà,

la colloquialità, il tono elegiaco o sublime, o anche l'oscenità, a seconda dei casi. Penso soprattutto all'erotismo spinto di molti sonetti della serie sulla *dark lady*. E non credo che vengano persi i riferimenti intertestuali dell'originale. Che vengano riconosciuti o no dipende, oggi come quattro secoli fa, dall'orizzonte in cui si muove il lettore, da quanto è in grado di (ri)conoscere della tradizione letteraria occidentale. Faccio un esempio. Gli ultimi due versi del sonetto 154, l'ultimo della raccolta, recitano: «and this by that I prove, / Love's fire heats water, water cools not love». Nella mia traduzione suonano così: «però ho visto che er foco scalla l'acqua / e ll'acqua nun pô fa sfreddà l'amore». In realtà, qui Shakespeare sta evocando il *Cantico dei Cantici* (8,7): «Aquae multae non potuerunt extinguere charitatem». In cosa la traduzione in romanesco ostacolerebbe il riconoscimento della citazione?

C'è poi un altro fattore che in realtà facilita il lavoro del traduttore nella misura in cui contribuisce a rendere i sonetti "atemporal": nei versi di Shakespeare c'è una assoluta mancanza di *realia*, di riferimenti a luoghi, tempi, circostanze concrete. Per capirci, un traduttore di Belli in un'altra lingua deve affrontare il problema di presentare al lettore in maniera non straniante «la Ritonna» del sonetto *Lo spagnolo*, o «Borgo-Pio» del sonetto *Chi ccerca trova*, «cuer Tevere granne der Giordano» de *La circoncisione der Zignore*. Nei sonetti di Shakespeare invece non ci imbattiamo mai in un riferimento a – che so – la South Bank, o la London Tower, o il Tamigi. Il lettore attuale che legge il testo in traduzione può immaginare benissimo che l'io del sonetto parli da Londra. O da Parigi. O da Roma. E lo stesso vale per gli altri due personaggi che appaiono come destinatari dei versi, il *fair youth* o la *dark lady*, che non vengono mai chiamati col loro nome. Quando leggiamo «My mistress' eyes are nothing like the sun; / Coral is far more red than her lips' red; / If snow be white, why then her breasts are dun; / If hairs be wires, black wires grow on her head» (sonetto 130), nella versione romanesca: «Nun cià mmi' moje l'occhi come ssoli, / le labbra rosse sua nun zo' coralli. / Nun cià zzinne de neve, ma ssò scure, / né ffili d'oro ma ccapelli mori», l'assenza di ogni riferimento concreto alla persona di quella Black Luce, la prostituta che forse era la *dark lady* di William, ci permette di proiettare facilmente quei versi in contesti anche molto distanti da quello per cui furono scritti.

*Nel tuo lavoro ti sei comportato come Quasimodo con i classici greci? A quanto si dice, la traduzione "poetica" si fondava su versione letterale degli originali (versione procurata a Quasimodo, secondo i mali-*

*gni, da qualche grecista). Cioè, prima hai tradotto in italiano e poi in romanesco?*

No, ho tradotto direttamente in dialetto. E questo per due motivi. Il primo è che passare attraverso l'italiano avrebbe complicato l'obiettivo, che mi ero preposto, di spezzare il *continuum* che nella parlata di tutti i giorni fa sfumare a piè sospinto il dialetto nella lingua e viceversa. Il secondo motivo ha a che fare con il mio rapporto personale con il dialetto. Sono sempre stato sensibile all'espressione del dialetto delle periferie, dove sono nato e cresciuto, e ho conservato nell'uso vivo (ma non sono l'unico, ovviamente) parole, espressioni, elementi morfologici una volta comuni ma che i più giovani sembrano non usare o addirittura non conoscere più. Ti racconto un aneddoto. Quando sono rientrato in Italia al Dipartimento ho trovato un collega romano che vive a Perugia da più di trent'anni con cui ho pensato di metter da parte l'italiano e parlare in romanesco. La prima volta che l'ho fatto dopo un po' mi ha detto: «Ma 'oo sai che parli come parlava mi' madre?» In realtà, basta farsi un giro verso le periferie più estreme, o anche ascoltare gli interventi telefonici degli ascoltatori delle radio romane, per rendersi conto che molte di quelle parole e forme non sono ancora scomparse. Anche da quel tesoro, sommerso e vituperato, ho tratto molti materiali linguistici per le mie versioni.

Vorrei comunque che la mia traduzione non fosse tanto oggetto di analisi linguistica, quanto di godimento letterario. Succede spesso che di letteratura dialettale si occupino soprattutto i linguisti. Spero che *Li sonetti de Shakespeare* destino interesse soprattutto fra i lettori e i critici.

*Pensi anche tu che sonetti come il 20 adombrino un'ispirazione di tipo omosessuale? O, vedi il Praz, siamo in presenza di una variante dell'amore platonico?*

L'interpretazione che deduce dai versi dei sonetti di Shakespeare l'omosessualità del suo autore e/o del suo interlocutore maschile non mi ha mai convinto completamente. L'espressività, i codici linguistici e comportamentali della socialità di quattro secoli fa non sono, logicamente, quelli di oggi. Il rapporto fra il signore e il suo segretario/servitore si esprimeva in termini che per noi oggi non significano amicizia o adulazione, ma rientrano nella sfera del linguaggio erotico. Eppure quello era il linguaggio dell'epoca. Se leggiamo gli scambi epistolari fra il grande Lope de Vega – il drammaturgo contemporaneo di Shake-

speare che, come fece il Bardo oltremanica negli stessi anni, rinnovò il teatro spagnolo – e il Duca di Sessa, di cui era segretario, possiamo trovare espressioni simili a quelle dei sonetti dedicati al *fair youth*. Del resto, lo stesso sonetto 20 può essere considerato un indizio dell'eterosessualità dei due uomini: «And for a woman wert thou first created; / Till Nature, as she wrought thee, fell a-doting, / And by addition me of thee defeated, / By adding one thing to my purpose nothing. / But since she prick'd thee out for women's pleasure, / Mine be thy love and thy love's use their treasure»; «Dovevi nasce donna, ma Nnatura, / ner createe, de te sse innamorò / e cco 'nnurtimo tocco t'attaccò / sto coso pe le donne e nno ppepme. / Ma ssi ssei stato fatto pe ppiaceje, / damme l'amore a mme e er coso a cquelle». Insomma, come diceva un teorico della ricezione come Iser, il significato non è insito nel testo, ma è dato dal lettore. L'autore scrive il testo, il lettore gli attribuisce un significato e dunque costruisce l'opera.

*Non a caso nella tua introduzione si citano, ovviamente, Belli, e poi dell'Arco e Marè; con un grande assente, Trilussa, peraltro lontanissimo da questo "clima".*

Chiunque scriva in romanesco discende in qualche modo da Belli, ma il senso delle mie parole dell'introduzione è quello di sottolineare la derivazione delle filigrane stilistiche che inevitabilmente e in parte inconsciamente sono affiorate nel corso del lavoro di traduzione. E c'è anche qualcosina di più: un lettore attento potrà scoprire, impigliato nei versi romaneschi, qualche contatto intertestuale con Belli.

Per quanto riguarda Trilussa, credo che l'edizione nei Meridiani della Mondadori a cura di Claudio Costa e Lucio Felici gli abbia reso giustizia. In realtà ammiro quella sua capacità di costruire unità strofiche scorrevoli e serene, solo apparentemente "facili". In questo senso un'eco di Trilussa c'è forse anche nelle mie traduzioni, come per esempio nella scena domestica ritratta nel sonetto 143.

*Come riassumeresti, in conclusione, il senso della tua impresa?*

Vorrei aggiungere qualcosa su quello che credo sia il senso generale del mio lavoro. Alla fine di due anni di scrittura e limature mi sono accorto di aver creato un oggetto testuale che agli occhi del destinatario (i miei venticinque lettori) può apparire di non scontatissima definizione. Ci tengo a sottolineare che le mie sono traduzioni e che, in

quanto tali, non possono essere scisse dai testi originali, ma vanno lette insieme ad essi. Certo, le versioni romanesche aspirano ad essere godibili di per sé, ma credo che lo siano ancor di più se il lettore ha presente il testo dei sonetti shakespeariani. È il gioco dell'oggetto e del suo riflesso che ho usato per strutturare l'introduzione del libro. Introduzione che è parte integrante del mio lavoro, e che per questo fornisce anzitutto le chiavi di lettura dei sonetti del Bardo, e poi quelle delle mie traduzioni. Certo, chi ha dimestichezza con la letteratura inglese conosce l'articolazione interna del volume del 1609, la divisione tematica dei sonetti, i profili dei loro interlocutori e destinatari, ma non credo che questo sia il caso della maggior parte dei miei potenziali lettori. Il mio libro si rivolge anche (e forse soprattutto) a chi i sonetti di Shakespeare non li conosce, e magari di Shakespeare ha sentito solo parlare. E magari non ha mai letto nulla di poesia romanesca al di là di qualcosa del Trilussa più vulgato (che è quanto conoscono molti lettori romani). O non legge quasi mai poesia *tout court*. Insomma, il libro si rivolge a un pubblico ampio e può essere una chiave di accesso a Shakespeare ma anche un invito a scoprire la tradizione poetica romanesca. Chissà, sarebbe bello se una chiusa famosa come quella del sonetto 130 «And yet, by heaven, I think my love as rare / As any she belied with false compare» rimanesse scolpita nella memoria di qualcuno come «Eppure er mio è 'n amore co li fiocchi, / ché tutti l'antri pareno farlocchi».



## *Ciao Berta, belliana della prima ora*

### Ricordo di Berta Ascoli

DI FRANCO ONORATI

Berta Mazzocchi Alemanni ci ha lasciato lo scorso 16 aprile.

La sua forte fibra aveva superato anche la sfida del Covid: un sospetto di polmonite aveva costretto i familiari a ricoverarla in ospedale, ma ne era guarita e si era sottoposta persino al vaccino. Indomabile, la sua non breve vita (si è spenta a 97 anni) aveva retto il tragico urto di alcuni familiari scomparsi nei lager nazisti (era nata Ascoli, il suo era uno dei tanti cognomi tipici delle famiglie ebraiche romane), a cui si era aggiunto il dolore per la prematura morte della figlia Anna. Gli amici del Centro Studi, assidui della sua casa negli anni della presidenza del marito Muzio, la ricordano combattiva, energica, pronta a rievocare con spavalda ironia gli anni dell'occupazione di Roma da parte dei tedeschi: un periodo che l'aveva costretta a rifugiarsi in uno sperduto paesino della Sabina, sfuggendo in modo rocambolesco alle retate.

La vita trascorsa accanto a Muzio, galantuomo di vaglia e studioso eminente, non l'aveva ricondotta al ruolo convenzionale di "moglie di". Anzi: poteva rivendicare non poche conquiste sue proprie, come l'aver fiancheggiato il movimento profemminista raccolto attorno alla rivista «Noi donne», ricavandone esperienze e conoscenze che le avevano fatto maturare uno status di intellettuale militante; e ciò in perfetta sintonia con il marito, con il quale condivideva gli ideali consacrati nella nostra Costituzione.

Nel suo percorso belliano si era guadagnata una specifica emancipazione, anche grazie alle frequentazioni dei tanti studiosi, amici di famiglia, taluni dei quali dotati di forti personalità: uno fra tutti Anto-

nello Trombadori, con il quale non doveva essere facile confrontarsi. Ma lei, tenace anche nei convincimenti critici, sosteneva le proprie idee, con una *vis* polemica irriducibile. Memorabile, fra i tanti episodi, la discussione, aperta anche fra i critici belliani, sul sonetto *La mi' nora*: il parlante è un suocero o una suocera? Lei era schierata per la seconda soluzione e la sosteneva con persuasive argomentazioni.

Negli anni in cui, per l'avanzare dell'età, la mitezza di Muzio si traduceva anche in un affievolimento della voce negli interventi pubblici, come non ricordarla pronta a sostenere il marito, incitandolo anche a gran voce ad aumentare il volume del suo eloquio! Si creava nell'uditorio un clima di simpatica complicità con lei, con il tacito assenso del paziente oratore richiamato ai suoi doveri.

La sua scomparsa chiude un ciclo fecondo di studi e di amicizie, a cui Berta ha recato un contributo umano e intellettuale, per il quale gli amici del Centro Studi le rivolgono un memore, affettuoso saluto.

## «E seguito er cammino cor destino in saccoccia». Trilussa libro per libro

### Note di lettura

DI PAOLO D'ACHILLE

Il volume, promosso dal Centro di Studi Giuseppe Gioachino Belli e patrocinato dall'Arcadia, si collega a un precedente convegno del 2020, organizzato sempre dal Centro Belli, insieme all'Istituto di Studi Romani, per celebrare il settantesimo anniversario della morte del grande poeta romanesco. Il libro segna certamente una tappa di rilievo nella storia degli studi trilussiani, non solo sul piano critico, ma anche su quello documentario perché, oltre a proporre un'ampia antologia di poesie di Trilussa, adeguatamente commentate, presenta anche documenti inediti o comunque di non facile reperibilità (alcune brevi lettere, articoli di giornali coevi, ecc.).

Il titolo, secondo un uso ormai frequentissimo, reca una citazione: quella della parte conclusiva della poesia *La strada mia*, tratta dalla raccolta *Libro muto*, riportata poi integralmente alla fine del contributo del curatore, Claudio Costa («E seguito er cammino cor destino in saccoccia»). Una poesia certamente importante, tanto che la quartina iniziale è riportata nell'epigrafe dedicata al poeta in quella che fu la sua casa, a via Maria Adelaide (di cui nel volume si parla spesso).<sup>1</sup> Per amore di precisione, segnalo che mentre «cor destino in saccoccia» occupa un verso per intero, «e seguito er cammino» è un emistichio, preceduto nel verso da «poi me la canto»; dunque la *e* iniziale in Trilussa è minuscola e non ha il valore testuale che qui sembra assumere. La

1. Mi permetto di rinviare all'edizione e al commento in P. D'ACHILLE, *Parole al muro e in scena. L'italiano esposto e rappresentato*, Firenze, Cesati, 2012, p. 150 (con riproduzione a p. 151).

scelta è comunque felice anche perché ci dà la misura della lingua trilussiana, che qui accosta a parole anche italiane, *cammino*, *destino*, il verbo *seguitare* (che tuttavia a Roma sembra caratterizzarsi per una maggiore frequenza in rapporto al sinonimo *continuare*), tratti fonomorfológicos romaneschi (*er*, *cor*) e una parola più marcata localmente come *saccoccia*, geosinonimo di *tasca* che non è solo romano (lo usa anche Manzoni nell'edizione ventisettana dei *Promessi sposi*, prima della sciacquatura in Arno che porterà alla quarantana), che però a Roma ha una particolare vitalità, anche nel detto *pijassela in saccoccia*, a cui forse lo stesso poeta allude.

A chiarire meglio la natura del volume provvede il sottotitolo: *Trilussa libro per libro*. Come è noto, Trilussa, nel corso degli anni, raccolse le poesie che aveva scritto e pubblicato in precedenza su vari giornali romani, dialettali e no, in vari libri, dodici dei quali entrarono nell'edizione complessiva che lui stesso stava curando per Mondadori e che uscì postuma nel 1951; la particolarità di questo volume è quella di non riunire contributi disparati su Trilussa, ma di dedicare un capitolo a ciascuno di questi dodici libri – da *Lupi e agnelli*, del 1919, che contiene poesie scritte negli anni della prima guerra mondiale, fino ad *Acqua e vino*, del 1944 – in modo da seguire concretamente la sua parabola artistica. I capitoli non sono però dodici, ma tredici, perché ad *Acqua e vino* sono dedicati, come vedremo, due diversi contributi. I saggi sono preceduti dalla *Prefazione* di Luca Serianni, un maestro degli studi linguistici italiani, autore anche di importanti lavori sul dialetto e sulla letteratura romanesca,<sup>2</sup> che impreziosisce ulteriormente la pubblicazione, dalla breve *Introduzione* di Marcello Teodonio, presidente del Centro di Studi Giuseppe Gioachino Belli (autore anche di un contributo), dalla *Nota biografica* e dalla *Nota al testo*, dovute al curatore Claudio Costa, il quale, come si è detto, firma un contributo, e scrive anche la *Postfazione* (a cui fanno seguito l'indice dei nomi e l'indice delle poesie citate). *Noblesse oblige*, viene da dire, visto che si tratta, come giustamente viene ricordato da Serianni e da Teodonio, del massimo studioso trilussiano vivente: dividerebbe il primato con Lucio Felici (co-curatore, insieme a lui, della splendida edizione di *Tutte le poesie* di Trilussa pubblicata nel 2004 nei “Meridiani” della Mondadori), se questi non ci avesse lasciato prematuramente nel 2017. Il nome di Felici è giustamente quello più ricorrente nelle pagine del volume, che riprendono spesso sue indicazioni e sviluppano suoi spunti interpretativi.

2. Da ricordare almeno i tre saggi raccolti nella sezione *Capitoli di storia del romanesco*, in L. SERIANNI, *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano, 1989, pp. 255-43.

Ogni contributo del libro, come ho detto, è dedicato specificamente a una raccolta trilussiana, ma molti autori non rinunciano a escursioni al di fuori di essa, per parlare in generale di Trilussa e/o della sua opera (il problema dell'antifascismo, affrontato centralmente da Giulio Vaccaro, che si occupa di *Libro n. 9*, è presente anche in altri saggi). D'altra parte, l'indubbia intertestualità tra le varie raccolte rendeva opportuni se non addirittura necessari i riferimenti a poesie di libri diversi (e pertanto è molto utile l'indice delle poesie citate, che consente al lettore di ritrovare tutte le segnalazioni della stessa poesia presenti nel libro). I capitoli sono variamente orientati: alcuni hanno un'impostazione più critico-letteraria, altri storiografica, alcuni autori guardano più all'uomo Trilussa e alla sua biografia o alla sua psicologia, altri si occupano piuttosto degli aspetti formali (compresa la metrica) dei testi. La varietà di approcci tra loro complementari è a mio parere positiva: il lettore, che viene esplicitamente invitato, alla fine, a leggere o a rileggere Trilussa, potrà farlo secondo l'ottica a lui più congeniale tra quelle che sono state proposte.

Passo velocemente in rassegna tutti i contributi, anche se lo sforzo di sintesi mi impedisce di richiamare le finissime osservazioni che si colgono un po' in tutti i saggi nel commento di una poesia, di un verso, di una parola. Dirò innanzi tutto che tutti i saggi sono compresi tra un minimo di venti e un massimo di trentadue pagine, ma la differente lunghezza è in parte dovuta alla diversa frequenza delle citazioni, alla scelta di riportare una poesia integralmente o no e anche alla presenza, all'interno di qualche saggio, di illustrazioni. In ogni caso, l'equilibrio quantitativo tra i vari contributi è pienamente rispettato e credo che il merito sia tanto degli autori e delle autrici, quanto del curatore, che, come un bravo allenatore di calcio, è riuscito a imporre un gioco di squadra, in cui nessun "solista" prevaricasse sugli altri (che poi tra i saggi ci sia qualche dislivello sul piano qualitativo è normale). Aggiungo che gli errori di stampa, che sfuggono inesorabilmente a ogni autore o curatore (lo dico per esperienza), sono davvero trascurabili, tanto che non vale la pena segnalarli.

A Maurizio Ceccarani è affidata la raccolta *Lupi e Agnelli*, a cui aggiunge un doppio sottotitolo (citazione + commento, come nell'intero volume: «*Quanno Caino sbudellò er fratello*». *Un approccio storico alla lettura di Trilussa*), che non poteva essere più esplicito. L'analisi di questa raccolta di poesie scritte da Trilussa durante il primo conflitto mondiale viene infatti condotta con frequenti riferimenti ad altre testimonianze, storiche e letterarie, della Grande guerra, dimostrando come Trilussa fosse scrittore del suo tempo. Luigi Matt tratta della raccolta *Le favole* (a cui aggiunge, come sottotitolo, *La reinvenzione di un ge-*

*nerè*), mostrando la specificità delle favole trilussiane rispetto alla tradizione precedente, che fa capo a Esopo. Matt, da linguista, include nel suo saggio una parte propriamente dedicata al romanesco di Trilussa, esaminato sia sul piano fonetico, sia su quello lessicale (ambito in cui lo studioso ha già apportato contributi di tutto rilievo),<sup>3</sup> con osservazioni preziose, sia su quello sintattico, con una nota sulla frase foderata (o struttura a cornice che dir si voglia), ampiamente presente nella tradizione romanesca, e che anni fa ho studiato anch'io, in un contributo apparso all'estero di cui quasi nessuno si è accorto.<sup>4</sup> Luigi Giuliani tratta di *Nove poesie*, con la specifica *L'approdo della narrazione della favola alla fiaba*: anche in questo caso il sottotitolo è centrato perché lo studioso ricostruisce il percorso attraverso cui, in questa singolare raccolta, il poeta Trilussa è passato dall'apologo proprio della favola alla narrazione tipica della fiaba.

La sezione centrale del volume è occupata dai contributi di tre autrici. Loredana Massaro, che è una discendente del poeta, tratta della raccolta *Le cose*, a cui aggiunge come sottotitolo *Trilussa poeta del sospetto*, scegliendo alcuni testi abbastanza particolari e interpretandoli con originali riferimenti a filosofi, letterati e pittori otto-novecenteschi: Heidegger, Freud, Marx ed Engels, Nietzsche, Hölderlin, Virginia Woolf, Vincent van Gogh. Laura Biancini si occupa invece dei *Sonetti*, a cui aggiunge il sottotitolo «*Tutto il mondo è un teatro*» e «*l'omo è un burattino*» (*Shakespeare / Trilussa*) (autori, nell'ordine, delle due citazioni). Da lei, studiosa e appassionata di teatro (ricordiamo almeno l'edizione, che ha curato insieme a Paola Paesano, del teatro di Giggi Zanazzo)<sup>5</sup>, era effettivamente da attendersi che cercasse la dimensione teatrale, monologica più che dialogica dei sonetti di Trilussa, che peraltro per il teatro non scrisse mai. A Secondina Marafini sono affidate *Le storie*, a cui aggiunge come sottotitolo *Il sorriso malinconico di Trilussa*; la studiosa, a cui va il merito di aver recuperato criticamente la figura di Rosa Tomei, la governante/allieva del poeta,<sup>6</sup> si occupa del rapporto – certamente assai complesso – di Trilussa con l'universo femminile, rapportandolo alla nota malinconica che si coglie in poesie

3. Ricordo almeno L. MATT, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana. Glossario romanesco*, Roma, Aracne, 2012.

4. Solo per questo mi permetto di segnalargli qui: P. D'ACHILLE, *Sintassi e fraseologia dell'italiano contemporaneo tra diacronia e diatopia*, in *Aspetti dell'italiano parlato*, a c. di K. Hölker, Christiane Maaß, Münster, LIT, 2005, pp. 235-49.

5. G. ZANAZZO, *Il teatro*, a c. di L. Biancini e P. Paesano, Napoli, Loffredo, 2012.

6. S. MARAFINI, *Trilussa, Rosa Tomei e Lo Studio. La poesia, la vita, l'amore*, Roma, Gangemi, 2019.

apparentemente leggere della raccolta. Carolina Marconi (che insieme a Franco Onorati costituisce la pattuglia degli studiosi di Mario dell'Arco presenti nel volume) si occupa di *Ommini e bestie*, che ebbe due diverse edizioni, la prima del 1914 e la seconda, con Mondadori, nel 1923. La studiosa, abituata al confronto tra le diverse raccolte dell'archiano,<sup>7</sup> trova qui dunque pane per i suoi denti; il suo contributo ha rilievo anche sul piano storiografico perché riesce a stabilire la data della prima pubblicazione, su periodico, di molte poesie, mostrando poi il diverso significato che esse acquistano all'interno della raccolta; consono dunque al tema è il sottotitolo scelto: *Trilussa dalla cronaca alla Poesia*. Se posso permettermi un'osservazione marginale, per il nome di *Zazzà*, stella del varietà di una poesia, la fonte sarà stata certamente quello dell'omonima (ma con una zeta in meno) protagonista-eponima dell'opera di Ruggero Leoncavallo, rappresentata per la prima volta nel 1900 (da cui dipende probabilmente anche la canzone *Dove sta Zazzà?*, che viene opportunamente citata a p. 194). Anche la *Zazzà* leoncavalliana è infatti un'attrice del *café chantant*.

Con Davide Pettinicchio passiamo a *La gente*, raccolta del 1927, la seconda pubblicata con Mondadori. Lo studioso, a cui dobbiamo le importanti concordanze trilussiane<sup>8</sup> (usate qui da lui stesso per verificare la ricorrenza di certe parole, tra cui *onore*), aggiunge come sottotitolo due versi non commentati, «*La cantilena d'un ricordo antico / lasciato da una gioia o da un dolore*», e offre una lettura convincente di questo libro, cogliendone le diverse atmosfere e proponendo confronti ora con Pirandello, ora con il Trilussa di altre raccolte. Giulio Vaccaro si occupa del *Libro n. 9*, del 1929, fornendo, come dice il sottotitolo, *Una rilettura dell'antifascismo trilussiano*. In effetti, per Vaccaro questo libro «non è sicuramente una delle più indimenticabili tra le raccolte di Trilussa» (p. 240) e tuttavia «rappresenta uno snodo fondamentale per la riapertura di molte *vexatae quaestiones* della critica trilussiana» (p. 241). Ma al tema generale, di grande interesse, non è affatto sacrificata l'analisi concreta dei testi, che anzi sostanzia e conferma la rilettura proposta, ricca di spunti originali, tra cui l'individuazione nel nome di *Messalina* che si affacciava alla finestra che ora «corrisponde a 'na chiavica maestra» quello di Mussolini, identico «nella parte consonantica» (p. 258), ma anche, mi permetto di aggiungere, nella vocale tonica. Anche Marcello Teodonio, come Pettinicchio, af-

7. Ricordiamo la sua pregevole edizione dell'intero corpus dell'archiano: M. DELL'ARCO, *Tutte le poesie romanesche 1946-1995*, a c. di C. Marconi, Roma, Gangemi, 2005.

8. D. PETTINICCHIO, *Concordanze delle poesie di Trilussa*, Roma, il Cubo, 2012.

fianca al titolo della raccolta *Giove e le bestie* un verso senza commento, «*Segno evidente che nun ha detto l'urtima parola*», tratto dalla poesia riportata alla fine, *Pasquino sempre scontento*, che viene così opportunamente trasferito dalla statua parlante allo stesso poeta, il quale, secondo lo studioso, in questa raccolta mostra «un generale atteggiamento di riflessione scettica, ma non certo agnostica o indifferente, degli argomenti via via affrontati» (p. 262), e che, come risulta dalla lettura offerta da Teodonio, prende spesso apertamente posizione contro il fascismo.

All'ultima raccolta trilussiana, *Acqua e vino*, sono dedicati due saggi e la ragione è che il primo, affidato a Franco Onorati, fin nel sottotitolo, *Poche luci e molte ombre sul dodicesimo libro*, rivela un atteggiamento alquanto critico nei confronti dell'ultimo Trilussa, la cui vena sembra inaridirsi. In effetti, alcune delle poesie proposte da Onorati non si possono certamente annoverare tra quelle più riuscite. Ecco allora che l'altro contributo su *Acqua e vino*, quello di Luigi Giuliani (autore, dunque, di due saggi), sottotitolato *Etica e metrica nel cammino verso la felicità*, propone una scelta antologica e una lettura abbastanza diversa dell'ultimo libro di Trilussa: segnata dal *sense of an ending* che fa approdare il poeta a un «liricismo epigrammatico» (p. 342) che sarà ripreso dalla poesia romana posteriore, la raccolta propone ben tredici componimenti in sestine, caratterizzandosi così come «il più narrativo dei suoi libri» (p. 347). Tra l'altro, proprio una poesia di *Acqua e vino* opportunamente ricordata da Giuliani ci offre forse una chiave di lettura per quanto riguarda i rapporti di Trilussa col fascismo: mi riferisco a *Er Nano diplomatico*, in cui il nano Picchiabbò, personaggio dal nome belliano, già protagonista di una fiaba trilussiana in prosa e che si può forse considerare un *alter ego* di Trilussa (il quale era invece alto di statura), pur non dicendo proprio la verità, riesce comunque con un «motto di spirito» a evitare che il Re Bomba dichiari la guerra.

Non ho dimenticato il contributo di Claudio Costa sul *Libro muto*, col doppio sottotitolo *Satira e sentimento (del contrario). Omaggio a Lucio Felici*. L'ho messo per ultimo sia per chiudere con il curatore, sia perché è quello che mi ha colpito di più, e per due motivi. Il primo per la magistrale analisi di questa raccolta del 1935, nelle sue due anime, quella sentimentale e quella satirica, fin dal commento al titolo, che per Costa è ossimorico e al tempo stesso sinestetico (p. 290): non un libro bianco, privo di scrittura, ma un libro incapace di parlare (forse, aggiungerei, con un implicito riferimento alle letture pubbliche che Trilussa faceva dei suoi versi). Il secondo perché il saggio è come fosse scritto a quattro mani, in quanto Costa è riuscito a far sentire la voce di Felici accanto alla sua, documentando una vicinanza sul piano

critico e umano capace quasi di superare i limiti imposti dalle leggi della natura.

Nella Postfazione Costa lamenta il fatto che l'edizione dei "Meridiani" curata da lui e da Felici nel 2004 non ha prodotto quel «rifiorire di studi su Trilussa» (p. 368) che ci si sarebbe atteso. Forse ha ragione, ma bisogna dire da un lato che quell'edizione era (ed è) talmente ricca ed esaustiva che sembrava difficile aggiungere qualcosa, dall'altro che forse a qualcuno occuparsi di Trilussa poteva sembrare perfino un'invasione di campo. In ogni caso, sia quell'edizione sia quest'antologia dimostrano come Trilussa sia un poeta a tutto tondo, che gli studi – sia letterari sia anche linguistici (e faccio così implicitamente autocritica) – hanno spesso sottovalutato, rapportandolo ora a Belli, ora a Mario dell'Arco e dimenticando che ogni poeta va letto e considerato *iuxta propria principia*, senza inserirlo in classifiche prive di senso. Giustissimo, dunque, l'invito che è nel sottotitolo della *Postfazione: Rileggiamo Trilussa*.

Mi permetto, in conclusione, un'osservazione, non so quanto originale, sui titoli delle raccolte, molto omogenei tra loro e a volte reiterati: alcuni si riferiscono al genere o alla forma dei testi (*Le favole, Nove poesie, I sonetti, Le storie*) o addirittura alla materialità della raccolta (*Libro n. 9, Libro muto*); altri a nomi, spesso generali e generici, di animali e/o di esseri umani (*Lupi e agnelli, Ommi e bestie, La gente, Giove e le bestie*), a uno degli iperonimi massimi (*Le cose*), a due nomi appunto di "cose" (*Acqua e vino*, due sostanze liquide, l'una naturale, l'altra frutto del lavoro umano, che accostate evocano un mondo quotidiano). È dunque solo *Giove*, nome proprio del principale dio romano (un teonimo, dunque, per dirla con un tecnicismo degli studi onomastici), accostato alle *bestie*, a spiccare.



## CRONACHE

DI FRANCO ONORATI

### L'assemblea del Centro Studi

Il 23 dicembre 2020 si è svolta l'assemblea ordinaria del nostro Centro Studi; i soci intervenuti hanno approvato il bilancio preventivo per l'esercizio 2021. Quanto alle attività previste per il 2021, esse possono così riassumersi.

*Convegni di studio.* Nel mese di ottobre si svolgerà il convegno "La strada è lunga". *Trilussa a 150 anni dalla nascita: l'uomo, il poeta, il narratore, l'intellettuale, il personaggio*, in due sessioni, entrambe ospitate dal Museo di Roma in Trastevere: il 5 ottobre il focus sarà centrato sugli archivi che possiedono fondi trilussiani, come quello della casa editrice Mondadori o quello dell'Istituto Nazionale di Studi Romani; il 26 ottobre ci si soffermerà invece su aspetti della produzione di Trilussa come la metrica, il dialetto, i riflessi nei suoi versi dei drammatici eventi politici dell'epoca. In autunno si svolgerà anche un convegno dedicato a *Dante e Roma*, promosso dal Centro studi sulla cultura e l'immagine di Roma (presieduto da Marcello Fagiolo), d'intesa con l'Istituto Nazionale di Studi Romani; gli incontri si terranno alla Biblioteca Nazionale Centrale e presso lo stesso Istituto. In questo contesto, il nostro Centro Studi prevede di partecipare con affondi sul rapporto tra Belli e Dante.

*Pubblicazioni.* Una rilettura completa dei dodici libri di Trilussa, ad opera di altrettanti studiosi, confluirà nel libro dell'anno, del quale è prevista la pubblicazione presso Castelvecchi: «*E seguito er cammino cor destino in sacco*». *Trilussa libro per libro*.

*Altre iniziative.* L'anniversario dantesco e quello di Carlo Porta (morto nel 1821) saranno oggetto di alcuni approfondimenti destinati a confluire in contributi per la nostra rivista. La ricorrenza dei centocinquanta anni dalla nascita di Trilussa ha suggerito la realizzazione del video *Trilussa e gli animali*, cogliendo anche l'occasione dell'anniversario dell'inaugurazione, avvenuta nel 1911, del Giardino zoologico (oggi Bioparco) di Roma. È infine in calendario la *Maratona Belli* in coincidenza con il Natale di Roma.

Il 10 giugno 2021 si è tenuta in *streaming* l'assemblea ordinaria del Centro Studi, che ha trattato vari argomenti connessi alla vita sociale.

*Comunicazioni del Presidente e approvazione del bilancio consuntivo.* Marcello Teodonio ha fatto il punto sui principali temi che riguardano l'attività del Centro Studi; dopo l'analitica esposizione del tesoriere Francesca Pardini, l'assemblea, anche sulla base della relazione dei revisori dei conti, ha approvato all'unanimità il bilancio consuntivo relativo all'esercizio 2020.

*Iniziativa per il 2021.* In avanzata fase di realizzazione il libro dell'anno, dedicato a Trilussa: esso conterrà dodici saggi dovuti ad altrettanti studiosi; curato da Claudio Costa, per le edizioni Castelvevchi, sarà prefato da Luca Serianni e introdotto da Marcello Teodonio. Si conta di averlo a disposizione per il tradizionale incontro del 7 settembre, che si terrà – auspicabilmente in presenza – presso l'Istituto Nazionale di Studi Romani e avrà per *focus* per l'appunto Trilussa. Allo stesso poeta saranno poi dedicate le due giornate di studio già decise nell'assemblea del 23 dicembre 2020. È stata inoltre prevista la realizzazione di un video su Mario dell'Arco: se ne occuperanno, per i diversi aspetti che caratterizzano la biografia e l'*iter* poetico dell'artista, Carolina Marconi, Ugo Onorati e Franco Onorati. Infine è stata condivisa la proposta avanzata da Fabrizio Bartucca di coinvolgere all'interno di un progetto su Pier Paolo Pasolini alcuni studenti di liceo.

### Rileggiamo assieme Trilussa

Di Trilussa (1871-1950) si sono ricordati nel 2020 i settanta anni dalla morte e nel 2021 ricorrono i centocinquanta dalla nascita; in occasione del duplice anniversario, Marcello Teodonio e Claudio Costa hanno promosso una rilettura dei dodici libri "canonici" del poeta, affidata ad altrettanti studiosi di diversa formazione e specializzazione disciplinare. L'iniziativa si è tradotta in un convegno, supportato dall'Istituto Nazionale di Studi Romani, che si è svolto

in modalità online il 16 dicembre 2020. L'incontro, dal titolo "*Libberi sempre; scatenati, mai!*" *La seconda fase della produzione poetica di Trilussa (i sei libri nuovi editi dal 1922 al 1944)*, è stato moderato da Luca Serianni; dopo i saluti di Letizia Lanzetta, direttrice dell'Istituto Nazionale di Studi Romani, e di Laura Biancini, vicepresidente del Centro Studi G.G. Belli, si sono susseguiti gli interventi di Loredana Massaro (*Le cose*), Davide Pettinicchio (*La gente*), Giulio Vaccaro (*Libro N. 9*), Claudio Costa (*Libro muto*), Franco Onorati e Luigi Giuliani (*Acqua e vino*). Il contributo di Marcello Teodonio è stato rinviato per motivi di salute.

Nell'aprire i lavori, Luca Serianni ha sottolineato l'importanza di una rilettura oggi dell'opera poetica di Trilussa, anche per accertare la verità di una celebre affermazione del 1950 di Vittorio Sereni: «Trilussa è un poeta senza storia [...]: una linea di sviluppo non è riscontrabile dal tempo della *Favore romanesche* a oggi. Diciamo che non è reperibile nel linguaggio, che non ci sono tracce di travaglio espressivo né crisi di rinnovamento».

Nel suo intervento, Loredana Massaro ha esaminato la figura e la poetica di Trilussa alla luce delle correnti di pensiero di fine Ottocento-inizio Novecento, e in particolare di quella che sarà chiamata la "filosofia del sospetto", con i suoi maestri: Freud, Marx, Nietzsche. È poi intervenuto Davide Pettinicchio, che si è concentrato sulla rigorosa strutturazione della raccolta *La gente* (1927), mettendone in rilievo due elementi caratterizzanti: l'importante compo-

nente meditativa di molte poesie, sospese tra l'impulso a diradare le illusioni intorno alle quali gli uomini organizzano la loro vita simbolica e un'altrettanto forte attrazione dell'irreale; l'insinuarsi, nelle poesie politiche, di trasparenti elementi di critica al regime, in particolare in materia di repressione del dissenso. A Giulio Vaccaro il compito di offrire una rilettura del *Libro N. 9* (1929): nel suo intervento su questo libro, egli si è concentrato sul rapporto (mai del tutto chiarito) tra Trilussa e il fascismo. Se autori come Mario dell'Arco hanno sottolineato un certo collateralismo di Trilussa con il regime, Julius Evola ha addirittura annesso al fascismo l'intera produzione trilussiana; al contrario, Costa e Felici hanno messo in evidenza gli elementi di satira fascista visibili in questo libro che, pubblicato nel 1929, rappresenta, da questo punto di vista, un punto di passaggio chiave. È stata poi la volta di Claudio Costa, che si è occupato del *Libro muto* (1935), sorto tra gli ostacoli sempre più impervi della censura fascista che fin dal titolo Trilussa denuncia: che altro può fare un poeta, imbavagliato dal regime, se non scrivere proprio un libro "muto"? Il volume, a suo parere, ha due anime: quella sentimentale e quella satirica. La prima è rappresentata da circa un terzo dei testi, i quali rivelano l'indole dell'autore, sempre oscillante tra l'aspettativa di un mondo migliore e la constatazione di una realtà deludente. La seconda si distribuisce equamente tra due versanti: quello classico, riguardante i vizi umani, e quello politico, necessariamente dissimulato attraverso al-

lusioni e simboli. Il dodicesimo libro del canone trilussiano, e cioè *Acqua e vino* (1944), è stato assegnato a chi scrive. Richiamandomi alla trafila critica della quale può considerarsi il capofila Mario dell'Arco, mi sono permesso, pure in un'occasione celebrativa, di manifestare alcune obiezioni: nello specifico, ho osservato come l'innegabile felicità creativa di Trilussa presenti degli evidenti limiti artistici. Mentre resta al poeta l'innegabile merito di essere stato il più attento osservatore del costume politico italiano del Ventennio, ciò non è di per sé sufficiente per accoglierlo nel parnaso letterario italiano accanto agli altri poeti in dialetto, per tali intendendo non solo, ovviamente, Belli ma anche lo stesso Dell'Arco. La relazione è stata integrata, su mia indicazione, da Luigi Giuliani, che ho chiamato ad affiancarmi per un diverso parere sulla raccolta: per lo studioso, *Acqua e vino* rappresenta lo stadio "finale" dell'evoluzione poetica trilussiana non solo sul versante strettamente lirico, ma anche su quello narrativo. I ben 14 componimenti in sestine risultano i più felici dell'intera produzione di Trilussa. Sul versante dei contenuti, poi, si possono constatare una costruzione più ombreggiata dei personaggi e l'affermazione di una visione coerente del mondo, all'insegna di un'accettazione serena del non sapere.

### Ancora, e sempre: Trilussa

Non c'è dubbio che l'anniversario trilussiano ha costituito uno dei motivi principali dell'anno in corso: il nostro

Centro Studi ha avuto in queste celebrazioni un ruolo di primo piano, tanto con la promozione di due video (disponibili sul canale YouTube del Centro Studi) che con la pubblicazione di un volume a lui dedicato.

Nel quadro di queste celebrazioni Claudio Costa, curatore assieme a Lucio Felici del “Meridiano” mondadoriano *Tutte le poesie* (2004), è stato a sua volta protagonista di alcune specifiche iniziative, tra le quali va citato l'incontro, promosso dalla Libreria Rotondi di Roma, il 19 maggio in cui lo studioso ha dialogato con lo storico della lingua Gianluca Lauti. L'assunto di partenza è stata l'enorme popolarità in vita di Trilussa che, com'è noto, godette di un larghissimo consenso di pubblico e dell'ammirazione di diversi intellettuali del suo tempo, cui si accompagnavano tuttavia feroci critiche, relative soprattutto all'eccessiva facilità dei suoi versi. Ciò premesso, l'incontro si è soffermato su alcuni grandi temi trilussiani, e in particolare sull'uso del dialetto romanesco, sul modo in cui la componente politica si è manifestata nelle poesie di Trilussa, sulla fortuna critica del poeta. Un'occasione, insomma, per riscoprire una grande voce del Novecento, oggi, forse, ingiustamente trascurata.

Anche il tradizionale “omaggio al Belli” nel ricordo del suo giorno natale, tenutosi nel cortile dell'Istituto Nazionale di Studi Romani, è stato dedicato a Trilussa: protagonista, ancora una volta, Claudio Costa al cui intervento si sono aggiunte le letture di componimenti del poeta nell'interpretazione degli attori Gemma Costa e Maurizio Mosetti.

A questo incontro hanno fatto seguito due conferenze promosse dallo stesso Istituto Nazionale di Studi Romani, tenute in streaming nei giorni 20 e 27 settembre 2021, a cui Claudio Costa ha dato il titolo di *Trilussa testimone del '900*.

### Un bilancio dell'anno trilussiano

La celebrazione dell'anno trilussiano ha visto la realizzazione di una ricca serie di eventi culturali. Dall'incontro tenutosi nel dicembre 2020 di cui si è detto poco sopra è nata l'idea di un volume *«E seguito er cammino cor destino in saccoccia»*. *Trilussa libro per libro*, in cui proporre una rilettura dei dodici libri canonici. A indicare nuovi percorsi e chiavi di lettura per le singole raccolte sono stati invitati studiosi di diversa formazione, accomunati dalla militanza nell'ambito degli studi della letteratura dialettale: con tale varietà di approcci si è voluta proporre una lettura nuova di un poeta oggi nel complesso dimenticato dagli studi, anche dialettali. I contributi sono infine diventati tredici, perché per l'ultima raccolta, *Acqua e vino*, si sono date due letture in qualche modo antinomiche ma complementari. Questi i saggi contenuti nel volume: Maurizio Ceccarani, *Lupi e Agnelli, «Quanno Caino sbudellò er fratello»*. *Un approccio storico alla lettura di Trilussa*; Luigi Matt, *Le favole. La reinvenzione di un genere*; Luigi Giuliani, *Nove poesie. L'approdo alla narrazione: dalla favola alla fiaba*; Loredana Massaro, *Le cose. Trilussa poeta del sospetto*; Laura Biancini, So-

netti, «Tutto il mondo è un teatro» e «l'omo è un burattinaio» (Shakespeare/Trilussa); Secondina Marafini, *Le storie. Il sorriso malinconico di Trilussa*; Carolina Marconi, *Ommi e bestie. Trilussa dalla cronaca alla poesia*; Davide Pettinicchio, *La gente. «La cantilena d'un ricordo antico lasciato da una gioia o da un dolore»*; Giulio Vaccaro, *Libro n. 9. Una rilettura dell'antifascismo trilussiano*; Marcello Teodonio, *Giove e le bestie. «Segno evidente che nun ha detto l'urtima parola»*; Claudio Costa, *Satira e sentimento (del contrario) in Libro muto. Omaggio a Lucio Felici*; Franco Onorati, *Acqua e vino. L'ultimo Trilussa. Poche luci e molte ombre sul dodicesimo libro*; Luigi Giuliani, *Acqua e vino. Etica e metrica nel cammino verso la felicità*. Il volume, pubblicato per le edizioni Castelvocchi, curato da Claudio Costa, è stato presentato a Roma il 17 novembre nel foyer del Teatro Valle da Paolo D'Achille e Alda Spotti; Gemma Costa ha letto alcuni componimenti trilussiani.

Il 5 e il 26 ottobre si è tenuto il convegno di studi «*La strada è lunga. Trilussa a 150 anni dalla nascita: l'uomo, il poeta, il narratore, l'intellettuale, il personaggio*», organizzato dal Centro Studi in collaborazione con l'Istituto Nazionale di Studi Romani, con l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata, con il CLICI dell'Università di Roma Tor Vergata, con l'Accademia dell'Arcadia e con Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea-CNR. Il sottotitolo *l'uomo, il poeta, il narratore, l'intellettuale, il personaggio* ha inteso esprimere l'ampiezza della riflessione con cui si è voluto presentare il poeta a 150 anni dalla nascita.

La prima giornata del convegno, svoltasi a distanza, è stata dedicata ai vari archivi nei quali sono presenti autografi, contratti, corrispondenza, fotografie, cimeli che documentano la vita e l'opera del poeta. Nella prima sessione, coordinata da Marcello Teodonio, sono intervenute Donatella Occhiuzzi («*Al mirabile favolatore e all'amico amabilissimo. L'Archivio Trilussa al Museo di Roma in Trastevere*»); Elisabetta Bianchi («*Storie e personaggi dalle lettere dell'Archivio Trilussa al Museo di Roma in Trastevere*»); Laura Biancini e Alda Spotti («*Il fondo Trilussa dell'Istituto Nazionale di Studi Romani*»); Anna Lisa Cavazzuti («*Le carte trilussiane della Fondazione Mondadori*»). Nella seconda sessione, coordinata da Donatella Occhiuzzi, sono intervenute Alessandra Camerano («*Trilussa nel fondo Jannattoni dell'Istituto Nazionale di Studi Romani*»); Susanna Panetta («*Vi presento un amico. Trilussa nel fondo dell'Accademia Nazionale dei Lincei*»); Michela Zegna («*Trilussa nel fondo Blasetti*»).

La seconda giornata del convegno, svoltasi pure a distanza, si è concentrata invece su alcuni aspetti letterari e biografici del poeta. Nella prima sessione, coordinata da Rino Caputo, sono intervenuti Donatella Occhiuzzi («*Un petit coin de Paris. Dalla casa-studio di via Maria Adelaide alla stanza di Trilussa al Museo di Roma in Trastevere*»); Elisabetta Bianchi («*Trilussa nel mondo: tournée e diffusione letteraria*»); Secondina Marafini («*Rosa Tomei: «e scoprii insieme a Te er paradiso»*»); Claudio Costa («*Trilussa e Mondadori: da un contratto a un'amicizia*»). La seconda sessione,

coordinata da Claudio Costa, ha visto gli interventi di Marcello Teodonio («*Noi pe grazia de Ddio semo Romani*», *La poesia romanesca tra Ottocento e Novecento*); Gabriele Scilessa («*Ched'è lo spiritismo?*» *Trilussa e le scienze occulte*); Franco Onorati (*Dai fasti del caffè-concerto alla musica classica. Le Quattro favole romanesche musicate da Alfredo Casella*); Gianni Salaris (*Il contributo del Centro Romanesco Trilussa alla memoria di Trilussa*).

Anche la ripresa degli appuntamenti al Teatro Argentina, il 13 di ottobre, è stata nel nome di Trilussa: con il titolo *Noi pe ggrazzia de Ddio semo Romani*, Marcello Teodonio ha tenuto una conversazione sul tema *G.G. Belli e Trilussa: poesie a confronto*. Le letture sono state affidate a Stefano Messina e Maurizio Mosetti, che si sono alternati nell'interpretare i versi dei due poeti.

## Dicono di noi

A margine del convegno su Trilussa del dicembre 2020 va segnalata l'intervista che Claudio Costa ha concesso al «*Quotidiano del Sud*» il 3 gennaio 2021. Corredato di foto del Poeta e dello stesso Costa nonché di un murale riprodotto le fattezze di Trilussa e un facsimile della sua firma, l'articolo illustra le ragioni della perdurante attualità del poeta romano, toccando i principali temi della sua produzione. L'autore, Federico Cenci, dà conto del convegno appena tenuosi e testimonia la fortuna che Trilussa riscuote anche fra i lettori siciliani, cui il giornale si rivolge.

## Attività dei soci

La rivista «*Schede umanistiche*» pubblica nel fascicolo xxxiv/2 del 2020 un saggio di Pietro Gibellini dal titolo *Mitopoiesi popolare nei sonetti di Belli: sette letture*. L'autore si era già occupato in precedenti scritti del rapporto di Porta e Belli con la mitologia greco-latina, avendo definito il milanese «poeta contro il mito» e il romano «poeta senza mito». Lo studioso ritorna sull'argomento, commentando analiticamente sette sonetti romaneschi, nei quali risulta evidente come Belli, eludendo le antiche storie degli dèi e degli eroi, accolse i prodotti della mitopoiesi popolare, dando cioè forma alle favole moderne create dall'accesa immaginazione del popolo e diffuse oralmente. Lo scritto attinge largamente alle intuizioni critiche che in materia sono state espresse da Giorgio Vigolo, Carlo Muscetta e Bruno Cagli.

La rivista «*Studi e problemi di critica testuale*» accoglie nel fascicolo n. 101 (2020), un lavoro di Edoardo Ripari intitolato *Belli nel nuovo millennio (2000-2019)*. L'articolo completa quello comparso in «*Letteratura e dialetti*» (n. 12, 2019), nel quale veniva offerta un'ampia rassegna delle edizioni di testi – dialettali e italiani – di Belli apparsi nei primi vent'anni del nuovo millennio. Come ideale integrazione e necessario complemento di quella rassegna, Ripari offre in questo scritto la prima parte di un vasto resoconto critico della folta messe di monografie e di saggi apparsi nello stesso periodo, a conferma dell'accresciuto interesse per la figura e l'opera belliane in questi ultimi tempi.

All'interno del ciclo di seminari promosso dal Circolo Medievistico Romano si è svolta il 28 gennaio 2021 una conferenza nel corso della quale Andreas Rehberg e Giulio Vaccaro hanno presentato un inedito testo trecentesco su alcune famiglie romane (anche inventate), le loro origini "fantastiche" e i loro stemmi, noto – a partire dal Cinquecento – sotto il nome del suo presunto autore, Castallo Metallino. L'analisi si è concentrata sulla contestualizzazione storica e sugli aspetti linguistici e tematici di quest'opera, che rappresenta uno dei testi trecenteschi in romanesco più ampi a noi noti.

Con il titolo *Conviviale culturale*, il Rotary Club di Tivoli dava notizia di un intervento di Claudio Costa sul tema *Le finzioni della vita. Ommini e bestie. Le cose*, nel corso dell'incontro, visibile anche in streaming, il nostro consocio ha raccontato l'universo di Trilussa, accompagnato dalle letture di versi del poeta da parte di Gemma Costa.

## Dantedi

In occasione del 25 marzo molteplici sono state le iniziative che a vario titolo hanno coinvolto nostri consoci. Ne segnaliamo due.

*Il Trecento e la Roma di Dante.* La Roma che Dante conosce come pellegrino, forse in occasione del Giubileo del 1300 o l'anno seguente, quando fece parte dell'ambasceria inviata da Firenze al Papa, è una città ricca di vestigia di un passato glorioso e immersa in un presente di decadenza e corruzione. Giovedì 25

marzo 2021, in occasione delle manifestazioni per il Dantedi, Marcello Teodonio ha guidato online gli spettatori in un suggestivo viaggio nella Roma del Trecento con *Dante a Roma. Soleva Roma, che 'l buon mondo feo, due soli aver*: un itinerario percorribile grazie al «teatro in streaming» proposto dal Teatro Vittoria in attesa di tornare in scena dal vivo. Ad accompagnarlo in questo percorso nella Città eterna attraverso i versi del Poeta è stato Stefano Messina, che ha letto alcune terzine della *Commedia*.

*#dantedISEM – Il CNR per Dante.* Ideato dal nostro Giulio Vaccaro, che si è poi riservato un intervento sul tema *Dante e l'identità italiana*, l'ISEM (Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea, con sedi a Cagliari, Milano, Roma) ha realizzato per il 25 marzo il video *#dantedISEM - Il CNR per Dante* ([www.youtube.com/watch?v=qFi4jln9BFE](https://www.youtube.com/watch?v=qFi4jln9BFE)), nel quale colleghe e colleghi di quello e di altri istituti hanno illustrato come le loro ricerche si intreccino con Dante o hanno proposto letture di brani danteschi. Aperto da un intervento del presidente onorario dell'Accademia della Crusca Francesco Sabatini, l'incontro si è articolato attraverso il contributo di molti studiosi: Barbara Fanini, Carlo Meghini, Paolo Squillacioti, Cosimo Burgassi e Elisa Guadagnini, Cristiano Lorenzi, Elena Artale, Raweya M. Arrawi, Antonio Raschi, Mario Tozzi. Particolarmente nutrita la partecipazione di esponenti dell'ISEM: Rosalba Mengoni, Patrizia Spinato, Emilia del Giudice, Gaetano Sabatini, Alessandra Narciso, Idamaria Fusco, Isabella Cecchini, Giovanni Serrelli, Giuseppe

Seche, Alessandra Cioppi e Monica Cotza, Angelo Cattaneo, Filomena Viviana Tagliaferri.

### La traduzione romanesca di Shakespeare alla conquista di nuovi pubblici

*Una menzione speciale nel nome di Annibal Caro.* Il premio intitolato ad Annibal Caro, promosso da un gruppo di studiose e intellettuali di Civitanova Marche (città natale del letterato), con il patrocinio della Regione Marche e del Comune di Civitanova, si pone l'obiettivo di valorizzare, in chiave contemporanea, il grande lavoro di mediazione culturale svolto dal letterato civitanovese, dando il giusto riconoscimento alla figura e al ruolo del traduttore, che ci permette oggi di conoscere autori e autrici di altri paesi e di aprirci ad altre culture. La cerimonia dell'edizione 2021 del Premio Annibal Caro si è svolta il 6 giugno, anniversario della nascita del letterato, nella Sala Ciarrocchi della Pinacoteca Moretti, già casa Annibal Caro. Al nostro Luigi Giuliani è andata una menzione speciale per la traduzione in romanesco dei *Sonetti* di Shakespeare, con la seguente motivazione: «La traduzione in dialetto romanesco dei *Sonnets* di William Shakespeare condotta da Luigi Giuliani è un'operazione brillante, che mette in luce il carattere storico dell'atto traduttivo, sempre giocato in un rapporto fra esseri umani immersi nel loro tempo, nelle contraddittorie spinte del mondo e nelle sue molte voci, e mai congelato in un iperuranio di idee perfette ed

equivalenze immutabili stabilite da un canone o da un'autorità. Il lavoro di Luigi Giuliani, proteso verso l'avventura della sperimentazione e caratterizzato da un'alta coscienza espressiva e letteraria, sfugge con sapienza ai trabocchetti riduttivi del dialetto da commedia o da cartolina, restando pur sempre in ascolto della voce del testo come di quella realtà, e ci aiuta a liberarci da una serie di pregiudizi convenzionali sulla traduzione: e quindi a concepire l'opera infinita del tradurre come una pratica aperta, plurale, dialogica e non dogmatica».

*Presentata a Perugia la traduzione in romanesco dei Sonetti di Shakespeare.* Se le prime recensioni apparse all'indomani della pubblicazione hanno confermato che l'ardita operazione compiuta da Giuliani (di cui si parla diffusamente nel numero della rivista) non è sfuggita agli addetti ai lavori, mancava a quel libro il battesimo del pubblico. Questo è avvenuto a Perugia, grazie a un'iniziativa patrocinata dal Sistema bibliotecario della città: il 30 giugno la Biblioteca San Matteo degli Armeni ha ospitato la presentazione del volume. Ha aperto l'incontro Roberto De Romanis, studioso di letteratura inglese, cui sono seguiti gli interventi dell'anglista Francesca Montesperelli e del grecista Donato Loscalzo. Una selezione dei sonetti ha animato la serata, attraverso le voci di Bert Bell, docente di lingua inglese, e dello stesso Giuliani, che ne hanno offerto la lettura rispettivamente in inglese e in romanesco.

*Da Perugia a Fregene.* Nella biblioteca "Gino Pallotta" di Fregene il 4 settembre 2021 i sonetti del Bardo sono stati al centro di un incontro,

che ha permesso all'uditorio di ascoltare i versi sia nella versione inglese, nell'interpretazione di Eduardo Ciampi, sia in quella romanesca, per voce dello stesso traduttore Luigi Giuliani. Ha promosso e coordinato la manifestazione il nostro consocio Elio Di Michele.

### Carlo Porta nel bicentenario della morte (1821-2021)

Nell'occasione del bicentenario della morte di Carlo Porta, per iniziativa del Comune di Milano, con la collaborazione di alcuni istituti culturali locali, si è svolto un convegno di studi sul poeta milanese dal titolo *On talent inscì foœura de misura*: si tratta di un verso tratto da una poesia in dialetto milanese scritta, poco dopo la morte di Porta, dall'amico Tommaso Grossi («On talent inscì foœura de misura, / Senza nanch l'ombra mai de dass el ton, / On'anima inscì candida, inscì pura, / Pienna de carità, de compassion; / Nassuu, impastaa per fa servizi a tucc, / Che per i amis el sarav cors sui gucc»). L'incontro, svoltosi online il 27 e il 28 maggio, ha visto la partecipazione, tra gli altri, del nostro consocio Pietro Gibellini (*La poesia di Carlo Porta: personaggi in cerca d'autore*). Nella sua relazione Gibellini ha ripercorso la fortuna editoriale del poeta, con una ricognizione attraverso le principali tappe degli studi portiani. Il ritorno d'interesse per il poeta milanese deve farsi risalire agli anni Cinquanta del Novecento, per merito soprattutto di Dante Isella, avviato agli studi su Porta dal suo maestro, Gianfranco

Contini: a Isella si devono dunque l'edizione critica (1956) e quella commentata (1958) delle poesie, cui hanno poi fatto seguito l'edizione delle lettere (*Le lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta*, 1967) e dei testi per il teatro (*Carlo Porta e il teatro*, 1970). Altra data importante è quella del dicembre 1952, con la pubblicazione dell'antologia *Poesia dialettale del Novecento*, curata da Pier Paolo Pasolini e Mario dell'Arco: nel commentare la "linea lombarda" della lirica dialettale milanese di cui è protagonista Delio Tessa, Pasolini riserva non poche riflessioni a Porta (si vedano le pagine LXVII-LXIX e le altre numerose citazioni all'interno della sezione milanese, dedicata oltre che a Tessa, a Emilio Guicciardi e a Gambirasio Giacinto).

Se nel 1961 Porta (assieme a Belli) figura ancora tra i "Minori" Marzorati, nel 1969 è tra i maggiori nella storia letteraria Cecchi-Sapegno. Gli anni Settanta segnano un ulteriore passo avanti nella riconsiderazione della sua poesia in dialetto: di rilievo infatti le biografie dovute sia allo stesso Isella sia a Guido Bezzola (*Le charmant Carline*, 1972). Nel 1975 si tiene il convegno per il bicentenario della nascita, cui fa seguito, l'anno successivo, la pubblicazione degli atti (*Carlo Porta e la tradizione milanese*). Sulla scia degli studi portiani, sorge un crescente interesse per la tradizione dialettale milanese sia precedente (Maggi, Balestrieri, Tanzi) sia successiva (Tessa, Loi).

Gibellini ha infine dato conto della citazione pirandelliana inserita nel titolo della sua relazione: a parte certi vaghi contatti (la giovane costretta a

prostituirsi, il *pastiche* linguistico della megera), al centro dei *Sei personaggi* c'è la vita che irrompe sulla scena, il che, *mutatis mutandis*, vale anche per Porta. A personaggi ignorati dalla storia, specie i popolani, spesso umiliati e offesi, Porta dà la parola, e quando parla in prima persona assume il loro punto di vista. Si pensi ad esempio alla figura del villano, che era solamente una caricatura letteraria: Porta le ridà vita, incarnandola in un operaio della sua città e del suo tempo (Giovannin Bongee). Caricaturale era anche la figura della prostituta: Porta ne fa creatura viva e dolente, Ninetta del Verzee; replicando a un testo dell'amico Bossi che aveva assunto il punto di vista maschile, egli si mette dalla parte di lei, con una intuizione pre-femminista. Nei testi più maturi (*La nomina del cappellan*, *La preghiera*, *Meneghin biroeu di ex monegh*) la voce del poeta colto e borghese e quella del popolano finiscono per fondersi nel mettere in ridicolo i nostalgici dell'Antico regime (dame presuntuose e ignoranti, preti senza vocazione) e nel replicare alle loro accuse.

A margine del convegno, si è tenuta l'inaugurazione della mostra *El sur Carlo milanes*, curata da Mauro Novelli e collocata nella Sala del Tesoro del Castello Sforzesco (11 giugno-25 luglio).

### La “campagna d'Italia” di Evgenij Solonovič

Le frequentazioni italiane, ma soprattutto romane di Evgenij Solonovič seguono il ritmo affettivo che, nella

perdurante tradizione che può farsi risalire a Gogol', caratterizza il rapporto fra i russi e Roma. Un rapporto che alla componente intellettuale salda quella umana e caratteriale, dando vita a una sorta di “affinità elettiva” che attraverso l'Ottocento giunge fino al Novecento, lungo un percorso che annovera, tra gli altri, Puškin, Mandel'stam fino a Brodskij, facendo della letteratura russa quella che più di altre ha continuato a sognare, evocare, scoprire l'Italia e Roma.

Solonovič ha fatto ritorno a Roma per presentare, il 18 maggio 2021 su iniziativa della sede romana dell'Istituto di cultura e lingua russa, la sua raccolta di poesie *In mani fidate* (Firenze, Passigli, 2021). Ma la presentazione del volume non è stato l'unico evento che ha arricchito e motivato il viaggio: nella valigia dell'infaticabile viaggiatore c'era una copia dell'autorevole rivista russa «Novyj mir», che nel fascicolo 6/2021 ha pubblicato la traduzione in russo di altri 16 sonetti di Belli, che vanno ad aggiungersi a quelli già editi in precedenza, portando l'impegno traduttivo del Nostro al ragguardevole traguardo di 200 sonetti belliani versati in russo; e ciò in vista della nuova edizione di queste versioni.

Questi i titoli dei nuovi sonetti: *La protennente*, *Le stizze con ragazzo*, *A le prove*, *La vedovanza*, *La galerra*, *La mojje der giucatore*, *De tutto un po'*, *La bonidizione de le case*, *Li Chirichi*, *L'omo e la donna*, *La ppiù mmejj' arte*, *Le risate der Papa*, *La bbellezza de le bbellezze*, *La crausura de le Moniche*, *Er fattorino immriàco*, *La fijja stroppia*.

## Letteratura e dialetti

Il fascicolo 14 (2021) della rivista «Letteratura e dialetti» si apre con una densa sezione intitolata *Anniversari* (pp. 11-103), riservata alla rievocazione di quattro personaggi il cui ricordo ha dominato l'anno in corso: Dante, Carlo Porta, Franco Loi e Edda Serra.

Aprire la serie un lungo saggio di Francesco Granatiero dedicato ai “travestimenti” della *Divina Commedia*, un tema caro allo studioso che già nel 2017 aveva pubblicato sulla rivista «Dante» (xiv, pp. 93-112) un'ampia rassegna sulla *Divina Commedia* nei dialetti italiani: quel lavoro viene qui ripreso e aggiornato, con un ampio *excursus* che ripercorre la fortuna del capolavoro dantesco sul fronte delle versioni dialettali. Impressiona anzitutto il dato quantitativo che emerge da questa ricognizione, perché nessuno dei vari cultori delle parlate locali ha arretrato di fronte a un'operazione così temeraria, che lo stesso Dante avrebbe stigmatizzato, vista la nota messa in guardia inserita nel *Convivio* sul tema in generale del trasferimento di poesie da una lingua a un'altra: «nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra transmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia». L'esito di queste versioni è quasi sempre di non eccelso livello letterario, pur con cospicue eccezioni, come quella di Carlo Porta, cui va inoltre riconosciuto il ruolo di avanguardia nell'opera di versione in dialetto della *Commedia*.

Un altro elemento di rilievo è rappresentato dalla “trasversalità” socio-

culturale che caratterizza la folta compagine dei traduttori, dal ferroviere al filologo, dal maestro elementare al dantista, dal fabbro ferraio al sacerdote, dal falegname al professore di liceo, dal trasportatore di carbone al medico: si tratta di una testimonianza ulteriore del valore unificante e nazionale dell'opera dantesca.

Granatiero nota inoltre che in molti casi si privilegino traduzioni limitate ai soli episodi più noti della *Commedia*, come quelli di Paolo e Francesca o del conte Ugolino, per il fascino della situazione ambientale in cui la loro vicenda è collocata e per la forza della passione dei protagonisti. L'ampia panoramica suggerisce a Granatiero di concludere questa sua fatica con le parole dello stesso Dante, riconoscendo che questi travestimenti dialettali hanno coinvolto tutte le genti «del bel paese là dove 'l si suona».

Renato Martinoni esamina la traduzione nel dialetto della valle Maggia da parte del poeta svizzero-italiano Emilio Zanini (1866-1922); Stefano Lusito si occupa invece della traduzione genovese della *Commedia* pubblicata nel 1909 da Angelico Federico Gazzo (ca. 1845-1926).

La sezione riservata a Porta annovera due contributi, il primo di Paolo Mauri (*Il peso del corpo: Carlo Porta poeta del cibo*), il secondo di Massimiliano Mancini (*Moralità dell'osceno portiano*).

Si passa quindi alle *tristia*, con i ricordi di Franco Loi e di Edda Serra; nel primo caso merita di essere segnalata l'originalità della scelta: a una densa pagina dei direttori della rivista, segue una serie di testi poetici, in lingua o in dialetto, che ha il me-

rito di affidare alla riflessione lirica l'addio al poeta milanese. Quanto alla Serra, se ne ricorda invece il suo appassionato, benemerito culto di Biagio Marin, che – cito dal testo – «deve a lei, alla sua lunga e indefettibile fedeltà molto della sua postuma rinomanza».

Nella rubrica *Saggi e studi* spicca il saggio di Nicola Di Nino su *I forestieri nella letteratura romanesca del Seicento*: un testo la cui pubblicazione coincide con il ritorno in Europa, precisamente a Barcellona, dello studioso, dopo una non breve permanenza negli Stati Uniti.

### Rafael Alberti e la poesia romanesca

Il 21 ottobre 2021 all'Instituto Cervantes di Roma, nella sede di Piazza Navona, è stata presentata l'edizione

critico-genetica del libro *Roma, peligro para caminantes* di Rafael Alberti, curata da Luigi Giuliani.

Si tratta del primo libro del periodo romano di Alberti: attraverso un incessante cammino per un panorama urbano stilizzato, ci viene offerta l'immagine di una città piena di contrasti in cui il silenzio, la solitudine e i ricordi che riempiono la memoria di Alberti danno vita a un libro pieno di musicalità, ironia, spirito giocoso e, allo stesso tempo, profondità, che riflette anche il suo incontro con la poesia romanesca di Belli e Dell'Arco.

Sono intervenuti Norbert Von Prelwitz, già professore di letteratura spagnola alla Sapienza, e Miguel Ángel Lama Hernández, professore di letteratura spagnola all'Universidad de Extremadura. Al termine Giuliani ha illustrato la genesi del libro e ha risposto alle domande del pubblico.

---

## RECENSIONI

Luigi GIULIANI, *Li sonetti de Shakespeare*,  
Foligno, Il Formichiere, 2020, 321 pp.

DI RICCARDO DURANTI

Di fronte all'operazione di trasposizione in un composito dialetto romanesco dei sonetti di William Shakespeare compiuta da Luigi Giuliani, le perplessità nascono soprattutto nel quadro di una prospettiva spaziale: la tendenza del linguaggio dell'opera originale è, sotto molti aspetti, così coerentemente ascensionale (il poeta inglese mira a salire di registro e di concettosità, sia per rivendicare la maturità e la dignità della propria arte nel panorama culturale a lui contemporaneo, sia per tentare di colmare un divario sociale e umano tra sé e il destinatario della maggior parte dei sonetti) da contraddire clamorosamente la scelta di tradurre le poesie in una lingua che, per statuto storico, è costretta a puntare solo e decisamente verso il basso rispetto a uno standard linguistico egemone.

È uno di quei casi-limite in cui la distanza e il dislivello tra lingue e culture rende la sfida estrema e conferma la mia personale definizione di traduzione: *una cosa impossibile che si può fare*. Inoltre, per essere coerenti con questo paradosso, in casi come questo si legittima anche

il suo corollario: *quando la distanza aumenta, è meglio allontanarsi ancora di più per tentare di colmarla*, cioè bisogna aumentare il coefficiente di autonomia e avere il coraggio di staccarsi decisamente dalla lettera, nella speranza di restare fedele almeno allo spirito dell'originale.

Che poi l'arena scelta per questo agone tra alto e basso sia ancora una volta il sonetto conferma la validità dell'ironica scelta operata a suo tempo da Belli nell'invadere la forma più raffinata della poesia italiana egemone con i contenuti e la lingua del suo "monumento alla plebe di Roma" per far meglio risaltare la sua abilità nell'adoperare la forma a contrasto col suo contenuto. Giuliani, già noto per le sue frequentazioni belliane dopo aver, ancora una volta paradossalmente ma pregevolmente, tradotto in spagnolo 99 sonetti del Nostro, dà prova qui di confermare questa prospettiva e di essere in grado di affrontarla, non certo senza qualche contraddizione, il capolavoro lirico di Shakespeare con audacia e perizia.

Certo, dalla lettura di questo canzoniere *sui generis* emerge la pur ipo-

tetica figura di William Shakespeare, artista di non nobili origini e d'incerta formazione educativa che, vittima del complesso d'inferiorità da drammaturgo (sua professione prevalente ma che, all'epoca, era priva di uno statuto artistico degno di considerazione), cerca con le opere liriche di conquistarsi le grazie di una nobiltà ancora culturalmente egemone e un passaporto di immortalità letteraria. Lo fa cimentandosi in una lunga sfida dialettica con i canoni della sua epoca e, infine, vince essenzialmente per esser riuscito a incarnare nei suoi sonetti una complessa relazione socio-sentimentale e a intrecciare, in un equilibrio pressoché perfetto, artificio, immaginazione e genuina ispirazione. Al momento del passaggio al dialetto romanesco, però, la figura dell'autore finisce fatalmente per ridursi a un altrettanto ipotetico personaggio autoriale che si presenta come un intellettuale di solida cultura, sì, ma animato dalla volontà di assumere la maschera di un arguto "Sor Gujermo Sgrullapere" che, più che a uno specifico *fair youth* (l'effetto di straniamento temporale e culturale della traduzione rende oggettivamente più difficile immaginare il misterioso dedicatario/interlocutore principale), sembra rivolgersi a propri amici e sodali per intrattenerli con poesie che affrontano certo gli stessi temi e sentimenti sottili, ma stavolta calati in un concreto registro dialettale, che quasi per statuto è escluso dall'aura di raffinatezza e complessità che circonfonde gli originali.

Un aspetto sorprendente delle versioni di Giuliani è che esse risultano in genere più compatte e sintetiche degli originali, nonostante la

maggior concentrazione semantica garantita dalla prevalenza di monosillabi nell'inglese rispetto all'italiano. Certo questo risultato è ottenuto anche a scapito di sfumature e gradazioni eliminate e perse, se non addirittura di dettagli cruciali omessi, ma nel complesso la struttura più snella si rivela spesso efficace e mantiene in fin dei conti l'energia dell'originale intatta, a dispetto del sacrificio di particolari. Il caso forse più eclatante è quello del celebre secondo verso del sonetto 73, mirabile esempio di *gradatio* ritmica: «When yellow leaves, or none, or few, do hang...» risolto con un inciso: «quando le foje ggialle – si cce stanno →». Del resto le ambiguità e le allusioni profuse nei versi e nelle strofe inglesi appaiono spesso sotto il segno della ridondanza, inseguendosi incrementalmente di sonetto in sonetto nelle sottosequenze tematiche e la perdita fisiologica di dettagli nella traduzione è, tutto sommato, mantenuta in limiti accettabili.

Anche la scelta di non rispettare quasi mai lo schema del sonetto elisabettiano (tre quartine a rima alternata + distico finale rimato) rientra nei parametri di licenza tradizionalmente accordata a chi traduce un corpus sostanzioso (l'alternativa può comportare sacrifici ben più pesanti sia sul piano quantitativo sia qualitativo). La tattica di Giuliani di sorprendere il lettore con rime imprevedibili si dimostra vincente, specie negli icastici finali in cui a volte si hanno rime alternate nei vv. 12-14, in altri casi rime bacciate del distico conclusivo. Solamente in due casi Giuliani, autonomamente dall'originale, sceglie di usare solo due rime alternate per l'intero svolgimento

di due sonetti collegati. Trattandosi dei due pirotecnici e giocosi sonetti 135-136, basati sulla polisemia irriproducibile del termine *Will*, è più che giustificato il ricorso allusivo e reiterato alle rime in *-oso/-osa*, perfettamente in sintonia con il tono scherzoso e di quasi ossessiva oscenità degli originali. Non potendo rivaleggiare con la polisemia inglese, Giuliani sfodera la polisemia casareccia basata su *coso* e *cosare* e crea un verso come «che ccoserà ccosànnola ogni ccosa» che, pur non avendo riscontro puntuale con l'originale, ne riproduce con efficacia la funzione ludica.

In effetti, a una prima lettura si è soprattutto colpiti dall'abbassamento di tono rispetto agli originali: di tanto in tanto le versioni lasciano addirittura trasparire una volontà di involgarimento, se non addirittura di incanaglimento, del dettato di partenza. Ad apertura di libro si rimane scioccati da certe eccessive semplificazioni e cadute di tono peregrine: si veda il sonetto 1, in cui non solo si perde nel primo verso una delle più geniali e feconde trovate di Shakespeare, cioè l'uso metaforico di termini finanziari per indicare la progenie e cioè il concetto di "increase", esplicitato brutalmente fin dalla prima parola della versione, *Fiji*. Poi, al v. 10, un cortese complimento, «And only herald to the gaudy spring», precipita in «er mejo dolce fico der bigonzo.» Allocuzione che ritorna nel 62, stavolta come "equivalente" di «As I all other in all worths surmount».

La combinazione d'impovertimento metaforico e zoppicanti scorciatoie idiomatiche viene poi subito confermata nel sonetto 2, in cui si salta la metafora militaresca dell'assedio del

tempo nel v. 1 a favore di un generico e più scontato «scaveranno». Poi, «Were an all-eating shame and thrifless praise» del v. 8 viene banalizzato in «Sarebbe conzolasse co l'ajetto».

Curioso come nelle versioni dei primissimi componimenti queste cadute di stile siano più frequenti (cfr. anche la seconda quartina del sonetto 3, «che bbella fregna mai se negherebbe / a esse arata da sto bber marito, / e chi ssarebbe mai così ccojone / da preferì le seghe a l'avè un fijo?» che, di nuovo, semplifica e volgarizza eccessivamente più sottili metafore basate su ambiguità semantiche), per poi diradarsi in seguito. Salvo altre cadute clamorose, ma più rare, come nel sonetto 71, dove «When I perhaps compounded am with clay» diventa «ar tempo che ssarò ttera pe cceci».

Sembra quasi che, di fronte alle sfide poste dalla sovradeterminazione e alle ambiguità del linguaggio shakespeariano, lo Sgrullapere reagisca d'istinto rifugiandosi in un eccesso di semplificazione e ruvidezza, giungendo in rari casi a staccarsi così nettamente dall'originale fino a creare versi affatto dissimili, come per affermare una sua propria raggiunta autonomia espressiva. Si vedano, ad esempio, i versi 11 e 12 del sonetto 102, dove «But that wild music burthens every bough / And sweets grown common lose their dear delight» diventa «ma mmo' stanno a cantà li passeracci / e ppure er dolce quando è troppo stropia».

Proseguendo con la lettura, però, si ha l'impressione che il traduttore acquisti familiarità e confidenza con il materiale e con le proprie capacità espressive e si hanno pregevoli rese,

specie negli incipit e nelle chiuse dei sonetti. Certo, il testo risulta ancora meno sfumato e meno ambiguo dell'originale, più tagliato con la mannaia dove Shakespeare usa il fioretto, più icastico e sanguigno, ma in genere l'energia delle composizioni sopravvive e si trasmette al lettore che riesca a sospendere la nostalgia dell'esperienza di lettura originaria. Così, quando i toni si fanno più personali le versioni sembrano attenuare il dislivello. Si veda per esempio l'attacco del sonetto 18: «Potrò mmai comparatte a un giorno estivo? / de certo sei ppiù dolce e callarello. / Er vento smove li ggermoji a maggio / ma er corzo de l'estate è troppo corto». Pregevole, nel complesso, la resa dell'insidioso sonetto 20. Efficacissimo l'attacco del 27: «Stracotto de fatica córo a letto, / ch'è er posto pe cchi è stracco der cammino, / ma poi in capoccia inizzio 'n antro viaggio / che mme tormenta quando er corpo sbraca...». E anche quello del 43: «Più cchiudo l'occhi e ppiù cce vedo mejo, / ché cc'è poco da vede quando è ggiorno, / ma ssi mm'addormo l'occhi mia a lo scuro / te vedeno guardanno drent'ar bujo».

Come si è accennato, spesso anche i finali suggellano con forza il ragionamento del sonetto, specie quando, occasionalmente, riproducono il distico rimato della struttura elisabettiana. Si veda il 34: «Ma ccon un pianto de perle poi riscatta / l'amore er prezzo d'ogni malefatta». Anche quando nel corso del sonetto il traduttore esagera di nuovo il tono sguaiato, come nel 41, la conclusione rimane efficace, forse perché coerente con la "temperatura" del corpo del sonetto: «Saresti doppiamente traditore: / co llei, perché

l'adeschi in modo astuto, / co mme, perché ccosì mme fai cornuto». In altri casi, sembra quasi che una versione più equilibrata, come quella del famoso sonetto 130, non a caso uno di quelli che sarebbe piaciuto per tono a Belli, sfoci quasi naturalmente in un distico efficace: «Eppure er mio è 'n amore co li fiocchi, / ché tutti l'antri pareno farlocchi».

Più spesso, però, lo schema metrico del sonetto petrarchesco riafferma i suoi diritti e i finali più efficaci si chiudono con la rima tra 12° e 14° verso. Si veda per esempio il sonetto 89: «così nnun lo profano e n'n córo er rischio / de provocate un danno e 'n imbarazzo: / m'accuserò dda me perché nnun posso / voleje bbene a cchi tte sta sur cazzo». O il 90: «saprò cquanto la jella mia è ppotente: / l'antri mali che mmo' ppareno orribili / a ppetto a pperde a tte saranno gnente». Anche il finale della pregevole versione del sonetto 94 segue questo schema rimico con notevoli risultati: «ma ssi ar fiore lo coje un morbo putrido / più bbella è assai de lui l'erba maligna, / ché er dolce quando è troppo prenne d'acido / e er gijo marcio puzza de gramigna».

Oltre che le rime, che in fondo appartengono alla tradizione italiana, un altro aspetto che Giuliani gestisce bene è quello del tessuto allitterativo, di discendenza anglosassone, in cui Shakespeare è maestro. Anche per questa caratteristica la parte estrema dei sonetti sembra terreno privilegiato. Nel 33, l'allitterazione in *s* dell'originale «Yet him for this, my love no whitdisdaineth, / Suns of the world may stain, when heaven's sun staineth» viene efficacemente riprodotta,

leggermente scurita, con «Eppure n'n me disprezza: puro er zole / se 'nzozza si la zella inzugna er celo». Si veda anche, nel 78, la combinazione vincente di rime e allitterazione: «nell'opere dell'antri tu tte limiti / a ddà a lo stile un tocco d'eleganza. / Ma tutta l'arte mia sei tu, cche innarzi / a ssa-pienza sta rozza mia ignoranza».

Un'altra caratteristica curiosa della *koinè* romanesca usata dallo Sgrullapere è l'occasionale ricorso a prestiti dall'italiano (*Guarda* invece di *Anvedi* nell'incipit del sonetto 7, *ssinonimi* al sonetto 105), da altri dialetti (il toscanismo *ganzo* in 5 e in 37, il siciliano *a schifio* nel 64 e *'na 'nticchia* nel 111) o addirittura dal francese romanizzato, sull'esempio d'un vezzo spesso usato anche dal Belli (*deggiavi* nel sonetto 123).

Troppo lungo sarebbe inseguire altre peculiarità delle versioni di Giuliani. Lasciamo ai lettori curiosi scoprire e apprezzare pregi e difetti di questo lungo e complesso confronto/scontro, avvertendoli che gli esempi riportati sono abbastanza rappresentativi ma non esauriscono, è ovvio, la gamma di declinazioni e di varianti sparse per i 2.152 versi tradotti.

Ci preme però rilevare un ultimo punto, a proposito dell'iniziale perplessità sulla natura ascensionale del canzoniere shakespeariano. A lettura completata, scopriamo che anche nell'apparente catabasi della versione in romanesco in realtà un movimento ascensionale è avvenuto: nel trasmettere l'intero corpus lirico shakespeariano al pubblico romanesco-parlante, cui altrimenti era preclusa una fruizione diretta dei sonetti, il dialetto si è "nobilitato" e riabilitato, mostrando di avere capacità espressive superiori a quelle di cui gli si fa normalmente credito dal punto di vista della cultura egemone. Qualcosa dell'energia poetante dell'originale, pur con tutti i limiti e le contraddizioni intrinseche a qualsiasi traduzione, è sopravvissuto e ha permeato di sé queste versioni, premiando la sfida in cui il Giuliani/Sgrullapere si era temerariamente gettato. Ancora una volta, "l'attività impossibile" della traduzione rivela la sua intima e paradossale capacità di scambio e di arricchimento tra lingue e culture diverse, riempiendo vuoti, costruendo collegamenti e stimolando creatività latenti.

### La mannaja, il bisturi e il cesello: uno scambio di vedute su *Li sonetti de Shakespeare*

DI LUIGI GIULIANI

Invitato dagli amici della Redazione a dialogare con l'altrettanto amico Riccardo Duranti, vorrei esprimere anzitutto un ringraziamento sincero al recensore per ciò che ha visto

nella mia traduzione, perché il suo sguardo ha comunque illuminato degli aspetti del mio lavoro su cui evidentemente io non mi ero soffermato abbastanza. E accetto l'invito al dia-

logo perché credo che possa essere l'occasione per avviare un dibattito sul significato e la natura del tradurre in dialetto, un'operazione su cui in generale si è forse riflettuto poco.

Quando Shakespeare prese in mano la forma sonetto era consapevole della traiettoria tracciata dai suoi predecessori nel processo di adattamento del petrarchismo alle coordinate letterarie e culturali inglesi. Il lavoro costante – da Surrey e Wyatt a Sidney e Spenser – per elevare la poesia inglese mediante l'assimilazione dei modelli italiani aveva portato all'adozione di un nuovo modello di struttura-contenitore (il canzoniere), nuove forme metriche, un nuovo repertorio di immagini, una nuova lingua poetica. Ma il giovane William aveva ben altre mire. Se i suoi predecessori avevano intrapreso un cammino ascensionale per riscattare una lingua e un'espressione poetica che agli inizi del XVI secolo sembravano ormai "impovertite", Shakespeare intuiva la necessità di rinnovare il modello italianista prima che anch'esso finisse nel vicolo cieco del logoramento e della ripetitività. Scelse dunque di rendere più immediati i suoi riferimenti poetici facendo ricorso a similitudini e metafore di nuovo conio spesso ancorate al mondo del quotidiano, a una realtà tenuta solitamente fuori dal raffinato immaginario petrarchista, rinnovando il linguaggio poetico attingendo a piene mani (come d'altra parte fece nelle sue opere teatrali) alla lingua popolare.

Ecco, strada facendo, mentre traducevo i sonetti e riflettevo sull'operazione messa in atto da Shakespeare nei suoi *Sonnets*, mi è sembrato di

cogliere il senso del mio tentativo. Mi è parso cioè che se la traduzione in romanesco avesse davvero conferito freschezza ai canonici e sacralizzati sonetti del Bardo, ciò sarebbe stato possibile in virtù delle sottili consonanze esistenti fra l'inglese di Shakespeare (proteiforme, incline al neologismo, capace di conciliare in uno stesso sonetto, in un solo verso, in un'unica metafora, l'alto e il basso, la serietà e l'ironia, l'intimità e la distanza) e il romanesco (sfuggevole, ambiguo, vulcanico, roccioso e informe al tempo stesso, nell'evoluzione del parlato e in quella di duecento anni di tradizione poetica). Due lingue urbane, quella della Londra di quattrocento anni fa e quella della Roma attuale, in bilico fra le vette del sublime e gli abissi del popolare, e (*mutatis mutandis*) due tentativi di ridare nuova linfa a una tradizione letteraria logora nella scrittura (attraverso i *Sonnets*) o museizzata nella lettura (mediante *Li sonetti*).

Si può obiettare che in realtà ogni traduzione implica un nuovo sguardo sul testo, e la voce dell'originale subisce inevitabilmente mutazioni che alterano la prospettiva da cui viene emessa l'elocuzione e dunque anche quella da cui viene effettuata la ricezione, sia all'interno del testo nelle situazioni finzionali ivi descritte, sia nella comunicazione fra autore/traduttore e lettore. Tuttavia, la scelta di tradurre non in lingua ma in dialetto rende ancor più radicale tale mutazione. Se poi il dialetto scelto è il romanesco (tradizionalmente legato a registri bassi e comici) il lettore potrebbe anche avere l'impressione – come l'ha avuta Riccardo Duranti

di fronte ai primi 17 sonetti della raccolta, quelli in cui il giovane Southampton viene esortato a procreare – di trovarsi davanti a un recitato da osteria, di una conversazione “fra sodali”. Eppure, verrebbe da dire, il contesto sembra chiaro: chi parla è un subalterno, e lo si capisce ad ogni piè sospinto, che si rivolge al proprio padrone. Il problema è che il servitore/segretario romanesco, a differenza di quello inglese, usa quella “lingua della verità” che è il dialetto: e dunque nel sonetto 3 i versi «For where is she so fair whose unearned womb / Disdains the tillage of thy husbandry?» diventano «che bbella fregna mai se negherebbe / a èsse arata da sto bber marito?», dove “fregna” (anche col valore metonimico di “donna”) è il traslato per “womb” (grembo), e “èsse arata” riprende l’immagine del “tillage” (la lavorazione del terreno). E di conseguenza nei versi seguenti il “self-love”, che non può non essere un riferimento all’onanismo, diventa “le seghe”. Perché la verità, per sortire effetto, deve essere impattante. Caduta di tono? Può darsi, ma non se si considera il contesto finzionale in cui l’io dei sonetti parla e agisce, un io che è quello di un servitore che “dice la verità”, e la dice in dialetto, al suo padrone. L’impiego di una lingua fortemente diglossica come il romanesco mette in evidenza lo scarto linguistico e sociale esistente fra i due interlocutori: non udiamo la voce del ricco giovinetto ma nel mondo de *Li sonetti* non è difficile immaginarlo mentre risponde in italiano alle battute dialettali del servitore. Al tempo stesso nella voce del servitore affiora il rim-

provero sordo verso il “giovin signore”: in quanto a esperienza di vita la gerarchia si rovescia, e sotto la superficie dell’adulazione intravediamo le certezze di una persona matura che sa cos’è la vita e che può permettersi – nonostante la posizione sociale inferiore – di chiamare le cose col loro nome. Certo, il subalterno ha assimilato e sa usare sapientemente i codici espressivi alti della classe dominante (pensiamo ad esempio alla metafora del carro del sole del sonetto 7), ma ciò rende appunto più evidente, più violento, lo scarto con l’espressione popolare/dialettale. Siamo dunque lontani, mi sembra, dal trovarci di fronte a una conversazione fra sodali.

La scelta del dialetto implica poi una doppia adesione, sia alla mimesi del parlato (pur nelle convenzioni dell’espressione scritta) sia alla tradizione letteraria, i due assi su cui ho orientato le mie scelte traduttologiche. È dunque nel parlato, nel repertorio delle locuzioni ancor oggi vive, che va cercata l’equivalenza fra i versi «Thou that art now the world’s fresh ornament / And only herald to the gaudy spring» (sonetto 1) e la loro traduzione in «Tu cche ssei mo’ dder monno l’ornamento, / er dolce mejo fico der bigonzo». Invece, per poter apprezzare la scelta di tradurre «When I perhaps compounded am with clay» (sonetto 71) non con una versione letterale (come avrebbe potuto essere, per esempio: «quando sarò mmischiato co la creta») ma con il verso «ar tempo che ssarò ttera pe cceci», occorre riconoscere il contatto intertestuale con Belli: «Te lo dirò ddunqu’io, bbaron futtuto. / Sta a ffà

terra pe cceci: ecco indov'ello», dice Dio a Caino quando questi nega di aver ucciso e sotterrato il corpo di Abele (sonetto 1147, *Er Ziggnore e Ccaino*). Anche qui, dunque, siamo lontani, credo, da una volontà di colorire l'espressione dell'originale. L'intento – il cui risultato, ovviamente, può non piacere – è stato quello di non seguire pedissequamente l'originale ma di procedere a cavallo fra lingua viva e tradizione letteraria.

È vero che l'uso del turpiloquio e dei modismi potrebbe essere interpretato come uno svilimento del decoro del dettato originale ed essere visto come un reato di lesa maestà nei confronti di un testo "alto". Ma il registro della voce di Will/Coso non cambia lungo tutta la raccolta, eppure l'amico Duranti non riceve in tal senso un'impressione negativa dalle versioni romanesche delle altre due sezioni, quelle del *fair youth* e della *dark lady*. Anzi, alcuni di essi vengono citati in positivo, come nel caso del sonetto 89, in cui i versi «For thee against myself I'll vow debate, / For I must ne'er love him whom thou dost hate» vengono tradotti come «m'accuserò dda me perché nnun posso / voleje bbene a cchi tte sta ssur cazzo».

Il recensore dice poi di avvertire un progressivo innalzamento della qualità del lavoro del traduttore nel corso della raccolta, e a lettura conclusa rileva un movimento ascensionale del dialetto che risulta nobilitato e rileva di possedere insospettite capacità espressive. Va considerato però che il processo di traduzione non è avvenuto in maniera lineare dal primo all'ultimo sonetto (per la cronaca: il

primo ad essere tradotto è stato il numero 33), e dunque l'impressione di innalzamento progressivo sarà da attribuire alle dinamiche traduttive inerenti alla scelta del *medium* romanesco, perché il dialetto per sua natura risulta essere uno strumento più marcato, meno "trasparente", un filtro meno invisibile rispetto all'italiano. Se non si assume tale prospettiva, lo stesso romanesco che sembra stridere nei sonetti rivolti al giovane Southampton diventerà – *a parte lectoris* – adeguato a rendere bene i registri più bassi (fino all'osceno) delle altre due sezioni, specialmente nei sonetti dedicati alla *dark lady*.

Tralasciando alcune considerazioni su aspetti squisitamente linguistici ("na 'nticchia" è diffuso a Roma e nei dialetti centrali, mentre "ganzo", certamente di provenienza toscana, è già in Belli; ed entrambi i termini sono registrati nel dizionario di Ravaro), c'è poi la questione della "precisione" della traduzione e della fedeltà al testo originale. Qui il condizionamento principale è dato dalle regole del gioco che il traduttore si è dato, in primis quelle del trattamento della *res metrica*. Il prezzo da pagare per il riversamento del pentametro giambico inglese (una lingua in cui sono frequentissime le parole monosillabiche) nell'endecasillabo italiano o romanesco è quello di una inevitabile perdita semantica. Non c'è materialmente spazio per dire tutto, per conservare sfumature e ambiguità. Lo stesso Duranti lo sa e riconosce che in complesso ciò che viene perso dell'originale è compensato dalla compattezza e snellezza della traduzione. Ma l'alternativa sarebbe stata

quella di usare versi lunghi e di misura variabile, dando un'impressione di una prosa più o meno ritmica come quella delle storiche traduzioni italiane di Ungaretti o Sanesi.

Non avrebbe senso dilungarsi qui nel commento di altri luoghi de *Lisoneetti*. Concludo quindi ringraziando nuovamente il recensore anche per avermi segnalato almeno due versi – quelli dell'incipit del sonetto 2: «When forty winters shall beseige

thy brow, / And dig deep trenches in thy beauty's field», «Quando quaranta inverni scaveranno / de sorchi er campo de la fronte tua» – per i quali ho intravisto una soluzione alternativa e che mi riprometto di ritoccare in prossime (se mai ci saranno) edizioni del libro: «Quando quaranta inverni assedieranno / la fronte tua scavànoce trincee». Perché, quando possibile, alla mannaia preferisco il bisturi e il cesello.

Carlo PORTA, *L'Inferno di Dante riscritto in milanese*, a c. di P. Gibellini e M. Migliorati, Novara, Interlinea, 2021, 132 pp.

DI FRANCO ONORATI

La coincidenza tra il settecentesimo anniversario della morte di Dante e il bicentenario di quella di Porta ha suggerito a Pietro Gibellini la pubblicazione del corpus integrale dei frammenti dell'*Inferno* volti in dialetto dal poeta meneghino e fin qui mai organicamente raggruppati: nell'edizione critica delle poesie portiane, curata da Dante Isella (Firenze, La Nuova Italia, 1955-56), da cui dipende il Meridiano mondadoriano curato dallo stesso Isella nel 1975 (e poi in edizione rivista e accresciuta ristampato nel 2000), l'ordinamento fa sì che i frammenti figurino divisi tra le pp. 226-39 (Canto I) e 672-96 (Canti II, III, V, VII): il primo dei testi, infatti, chiude il quaderno al figlio Giuseppe, che costituisce una sorta di autoedizione privata; gli altri frammenti si trovano invece nell'edizione

procurata nel 1821 da Tommaso Grossi. Un primo utile risultato è dunque quello di aver riunito in una sequenza organica tutti questi testi, fornendo al lettore anche la riproduzione a fronte dell'originale dantesco nonché le retroversioni in italiano approntate da Massimo Migliorati. Questi apparati, uniti al ricco e puntuale commento, fanno sì che anche un lettore “alloglotto” possa cimentarsi con un testo altrimenti di non facile comprensione.

Lo stesso Gibellini aveva curato nel 2011 un Oscar Mondadori dedicato alle poesie di Porta e in quell'occasione così introduceva alla lettura dei frammenti danteschi: «Anche la sua poesia nasce mordendo, demolendo i mostri sacri della tradizione: tra il 1802 e il 1805 volge in terzine o in ottave milanesi alcuni

frammenti dell'*Inferno* di Dante, nel cui tono, allegramente parodico, si avverte l'eredità della cultura settecentesca, che prendeva in genere le distanze dall'Alighieri, sentito ancora come scrittore rude ed intriso della buia visione medievale». In tale edizione il curatore si era limitato a presentare i soli frammenti relativi al Canto I e al Canto V: scelta del resto coerente con il taglio antologico di quell'Oscar.

I circa 600 versi dell'*Inferno* dantesco rivisitato dal Porta sono così suddivisi: il primo canto integralmente, buona parte del secondo (vv. 1-60), l'attacco e tre frammenti del terzo (vv. 1-21, 25-30, 55-57 e 58-60), buona parte del quinto (vv. 1-47, 48-54, 127-138) e quasi tutto il settimo (vv. 1-99, 100-111), nonché brevi schegge dei canti IV (vv. 1-6, 10-12, 13-14), VIII (vv. 32-42: si tratta dell'unico caso in cui viene mantenuto il metro dantesco), IX (vv. 1-6) e XI (vv. 1-12).

Tanto nell'edizione Oscar quanto in quella attuale è interessante notare la difficoltà di definire in modo univoco il «travestimento portiano» (uso qui la formula di Dante Isella, *Carlo Porta. Cinquant'anni di lavori in corso*, Torino, Einaudi, 2003, p. 312): se nel saggio introduttivo al libro del 2011 (p. x) Gibellini faceva ricorso a un cauto «volgere», nei commenti premessi ai singoli Canti talora non esitava a parlare di «traduzione» (p. 5), in altri casi preferiva adottare il termine di «trasposizione» (p. 15). Analogamente «travaglio» esplicativo si può osservare nell'ampio saggio premesso a questa edizione integrale (pp. 5-27), nel quale si passa dal sottotitolo

in copertina (*L'Inferno di Dante riscritto in milanese*) ad altre soluzioni che saccheggiano l'intera gamma delle possibili alternative: si veda l'*incipit* del saggio («Porta traduce, anzi ricrea in milanese»), al quale fanno seguito «voltare», «riscrivere», «travestimento», «trasloco linguistico», «ricreazione», «traduttore-traditore».

A prescindere da questo aspetto, è necessario comunque soffermarsi sull'operazione stessa del Porta, che è stato il primo autore dialettale «a osare il corpo a corpo con l'originale dantesco» (p. 9); seguiranno, a partire dal Risorgimento, numerose traduzioni della *Commedia*, come ad esempio, per restare nell'area meneghina, la prima versione integrale dell'*Inferno* (1860) da parte di Francesco Candiani: quella stagione storica, dunque, «contribuì più di ogni altra a costruire l'icona monumentale dell'Alighieri quale padre della lingua e profeta dell'unità italiana» (p. 8). Le versioni dialettali si sono moltiplicate nella stagione verista e proseguiranno poi nel Novecento e oltre, facendo del poema dantesco l'opera che conosce il maggior numero di versioni dialettali, come ha ampiamente documentato Francesco Granatiero nella sua minuziosa indagine comparsa nella rivista «Dante», XIV (2017), pp. 93-112, alla quale rinvio e della quale lo stesso studioso annuncia un aggiornamento.

Il principale valore della nuova edizione dei frammenti, tuttavia, è da ricercare nell'ampio saggio introduttivo del curatore. Memore delle intuizioni critiche del massimo studioso di Porta, Dante Isella, Gibellini ripensa globalmente questi fram-

menti, anzitutto collocandoli nel contesto lombardo dell'epoca. Questo si caratterizzava per una cospicua produzione dialettale, cui si accompagnava una diffusa consapevolezza dell'intrinseco valore della scrittura vernacolare. È lo stesso Porta, in un sonetto coevo alle prove di traduzioni dantesche, a farsi orgoglioso interprete di quella tradizione che annoverava, a suo dire, ben cinque capisaldi: il *Varon Milanés* (Giovanni Capis), Carlo Maria Maggi, Domenico Balestrieri, Carl'Antonio Tanzi e Giuseppe Parini. Quest'ultimo, tra l'altro, autore egli stesso di cinque brevi liriche in dialetto, difese con gli amici Trasformati l'uso del milanese nelle polemiche contro il purista Onofrio Branda, riassumendo il suo pensiero con la celebre frase «le lingue sono tutte indifferenti per riguardo alla intrinseca bruttezza o beltà loro».

La polemica tra i sostenitori del purismo e quanti praticavano (anche) la letteratura in dialetto coinvolse altri intellettuali e ogni volta, puntualmente, vide Porta schierarsi in difesa del dialetto; come fu il caso della sua replica alle accuse del misterioso cancelliere del tribunale d'appello, il senese Gorelli, affidata a un sonetto del 1810 nel quale il poeta riprende quasi alla lettera la citata affermazione di Parini: «I paroll d'on linguaggio, car sur Gorell / hin ona tavolozza de color, / che ponn fà el quader brutt, e el ponn fà bell / segond la maestria del pittor» («le parole d'una lingua, caro signor Gorelli, sono una tavolozza di colori, che possono fare il quadro brutto, e lo possono fare bello, secondo la maestria del pittore»).

Al 1816 risale la serie di ben dodici sonetti che Porta compose per ridicolizzare l'atteggiamento scostante espresso da Pietro Giordani, che sulla «Biblioteca italiana» – rivista fondata da Vincenzo Monti e dallo stesso Giordani – aveva mosso un forte attacco alla *Collezione* delle migliori opere in dialetto milanese – dal Cinquecento ai contemporanei, compreso Porta – stampata in dodici volumi dal lessicografo Francesco Cherubini.

Non stupisce quindi che, convinto assertore della dignità del dialetto milanese, Porta, quando nel 1815 mette mano ad un quaderno contenente una raccolta dei suoi «vernacoli componimenti» destinata al figlio Giuseppe, premette al quaderno una lettera in cui riafferma la sua «curiosità e brama soltanto di provare se il dialetto nostro poteva esso pure far mostra di alcune di quelle veneri, che furono fin or credute intangibile patrimonio di linguaggi più generali ed accetti».

Con questi intimi convincimenti il poeta, maestro insuperato nel suo dialetto, si misura per primo con l'originale dantesco, in un'operazione che punta a nobilitare l'uso del dialetto attraverso una versione in milanese di alcuni canti del più celebre poema italiano. La distanza ideologica che lo separa dalla *Commedia* è superata grazie a un approccio comico-realistico che sposta l'asse della narrazione dal tragico al comico, grazie alla leva della «prospettiva dal basso». In questo passaggio Gibellini elenca la serie di immagini domestiche e attualizzanti con cui la solenne atmosfera dell'originale viene rove-

sciata: l'inferno è una ribollente caldaia di fagioli, la palude brodo di gnocchi, la nebbia fitta pulviscolo di farina, la confusione dei dannati evoca il mercato dell'aglio, il lezzo ricorda un cesso di frati e via dicendo. Insomma dal sublime si passa al quotidiano meneghino, con frequenti citazioni di situazioni, luoghi, personaggi della sua Milano: le vicende narrate nella *Commedia* si muovono dunque dai loro luoghi originali e finiscono invece nelle piazze e nelle vie della città dei Navigli.

Mi pare quindi opportuno, in chiusura di questa segnalazione, offrire uno scampolo di questa riscrittura, anche per dimostrare, come ha sottolineato ancora una volta Isella, che questa prova non solo rappresenta l'inizio della poesia portiana, ma preannuncia anche sviluppi futuri. E valga il solo esempio che, per esigenze di brevità, mi accingo a citare.

Siamo nel Canto v dell'*Inferno* e, in particolare, ai vv. 127-138 dell'originale che, per comodità di confronto, riproduco: «Noi leggevamo, un giorno, per diletto, / di Lancillotto, come amor lo strinse: / soli eravamo e senza alcun sospetto. / Per più fiate li occhi ci sospinse / quella lettura, e scolorocci il viso; / ma solo un punto fu quel che ci vinse. / Quando leggemmo il disiato riso / esser baciato da cotanto amante, / questi, che mai da me non fia diviso, / la bocca mi baciò tutto tremante. / Galeotto fu il libro e chi lo scrisse: / quel giorno più non vi leggemmo avante». Passiamo alla riscrittura di Porta che – si noti – passa all'ottava, a lui più congeniale: «Leggevem on bell dì per noster spass /

i avventur amoros de Lanzelott; / no gh'eva terz incomod che seccass, / stoo per dì s'avarav poduu stà biott; / e rivand in del legg a certi pass / ne vegneva la faccia de pancott / e i nost oeucc se incontraven, come a dì / perchè no pomm fa istess anca mì e tì? / Ma quajd semm vegnuu al punt che el Paladin / el segilla a Zenevra el rid in bocca / cont el pù cald e s'ciasser di basin, / tutt tremante el mè Pavol me ne imbocca / vun compagn, che 'l ne fa de zoffreghin. / Ah liber porch, fioeul d'ona baltrocca! / Tira giò galiott che te see bravo: / per tutt quell dì gh'emm miss el segn, e s'ciavo!». Questa la versione di Massimo Migliorati: «Leggevamo un bel giorno per nostro spasso le avventure amoroze di Lancillotto; non c'era terzo incomodo che seccasse, sto per dire che si sarebbe potuti stare nudi; e arrivando a leggere certi passi ci veniva la faccia da pancotto [pallida] e i nostri occhi si incontravano, come a dire "Perché non possiamo fare lo stesso anche io e te?". Ma quando siamo arrivati al punto che il paladino sigilla il riso in bocca a Ginevra con il più caldo e stagno [saldo] dei baci, tutto tremante il mio Paolo me ne imbocca uno compagno che ci fa da zolfanello. Ah! libro porco, figlio d'una baldracca! Tira via galeotto che sei bravo: per tutto quel giorno vi abbiamo messo il segno, e ciao!».

Premesso che Porta si concentra sulla seconda parte dell'episodio, parendogli forse la prima più "astratta", all'insegna – sottolinea Gibellini – dell'evocazione dell'amor cortese, è da notare il tono spiccio, realistico, vorrei dire carnale con cui la materia

è trattata: il «diletto» diventa «spasso»; il «soli eravamo» viene dilatato a una possibile nudità dei due amanti; lo «scolorocci il viso» si tramuta in un più prosastico «faccia da pancotto» («attinto a un tavolo di cucina anziché alla tavolozza di un pittore» chiosa Gibellini); «la bocca mi baciò tutto tremante» viene esplicitato con un bacio così violento («me ne imbocca uno compagno») da essere paragonato a un sulfureo zolfanello. Per concludere con quel finale denso di impropri triviali rivolti al libro. Si noti ancora che mentre nell'originale i nomi dei due protagonisti sono omessi, qui, ricorrendo a un tratto di

quotidiana familiarità, Francesca evoca per nome «el mè Pavol».

Detto tutto ciò, s'intende a titolo di esempio, è merito di Dante Isella aver sottolineato che nei versi della Francesca portiana si avverte il vigoroso piglio plebeo della futura parlata della *Ninetta*, della quale «il travestimento di Francesca costituisce un preannuncio singolarissimo» (si veda il commento a questi versi alla p. 686 del Meridiano): emerge così il filo rosso che da queste riscritture dantesche arriva direttamente al Porta dei più tardi, grandi componimenti, quelli che gli assicurano un posto di assoluto rilievo nella letteratura italiana.



---

## LIBRI RICEVUTI

A CURA DI LAURA BIANCINI

Giovanni ORELLI, *L'opera poetica*, con inediti, Presentazione di Pietro Gibellini, Nota finale di Massimo Natale, Novara, interlinea, 2019, pp. 670, 14 di indici n.n.

Segnalo brevemente questa edizione, curata da Pietro Gibellini, di tutte le poesie, in lingua e in dialetto, di Giovanni Orelli (1928-2016) scrittore della Svizzera italiana, cui dedica ampio spazio in questo numero della rivista Dario Paserio. Il volume raccoglie solo una parte della produzione letteraria di questo prolifico scrittore che ha pubblicato anche opere di narrativa e che, nella sua infaticabile attività, non ha trascurato la critica militante.

Fabrizio FALCONI, *Porpora e nero*, Roma, Ponte Sisto, 2019, p. 541.

L'ambientazione (oggi si direbbe la *location*) in suggestive città d'arte, Roma o Venezia, per citarne due a caso, è molto ma non è tutto per un romanzo. Bisogna poi che quella ambientazione non resti un puro fondale ma si trasformi in tessuto stesso della vicenda.

Falconi infatti svolge la sua narrazione in un efficace intreccio dei fatti con i luoghi e la storia di Roma trasformati in tappe di una defatigante caccia al tesoro che impegna i due protagonisti, il professor Bonnard studioso di Roma e Laura Balme giovane archeologa, coinvolti in un gioco assai rischioso che – lo si comprende fin da subito – va ben al di là di una semplice ricerca scientifica.

Come dichiara lo stesso autore, «L'idea del romanzo è scaturita parecchi anni fa dalla conoscenza – poco prima che lasciasse questa terra – di uno dei grandi studiosi di Roma, della sua storia e dei suoi mille segreti: Cesare D'Onofrio, che alla città eterna ha dedicato una vita intera» (p. 539), lasciando opere di assoluto rigore scientifico ancora oggi di grande supporto agli studiosi. Fece anche parte del Gruppo dei Romanisti, anch'esso presente nel romanzo, ricoprendo per più di un mandato la carica di presidente. La scontrosità del carattere, quel suo tenersi lontano dall'ufficialità della cultura e dai giochi accademici per non parlare dell'atmosfera singolare della sua libreria al Collegio Romano, luogo assolutamente *sui generis* e non solo per la costante presenza di diversi gatti, hanno creato quasi una fascinosa leggenda intorno a Cesare D'Onofrio, e dunque non ci sorprende che egli sia

stato il modello ideale per delineare il protagonista di *Porpora e nero*, il professor Bonnard.

Poi però Falconi si è fatto suggestionare anche da Athanasius Kirker la cui memoria, aleggiando inevitabilmente in quel del Collegio Romano, si è sparsa come porporina su tutto il romanzo evocando suggestioni esoteriche. A questo punto la vicenda sembra cambiare registro riducendosi a un perverso, quanto scontato, intreccio tra magia e potere che sciupa l'atmosfera sino a quel momento creata, appannando anche il fascino di Roma che, da coprotagonista che era, sembra indietreggiare, quasi appiattirsi sul fondo, mentre fatti e personaggi precipitano in un singolare finale a sorpresa, un po' artificioso anche nella sua drammaticità.



Finito di stampare nel mese di febbraio 2022 da  
il Formichiere  
Via Ippolito Nievo, 20  
06034 Foligno (Pg)

[www.ilformichiere.it](http://www.ilformichiere.it)