il 996

RIVISTA DEL CENTRO STUDI
GIUSEPPE GIOACHINO BELLI

anno VIII

numero 1

gennaio-aprile 2010

il Cubo

il 996

Direttore
Muzio Mazzocchi Alemanni

Direttore responsabile
Franco Onorati

Comitato di redazione
Eugenio Ragni (caporedattore)
Lucia Maresca (segretaria di redazione)

Laura Biancini, Sabino Caronia, Claudio Costa, Fabio Della Seta, Elio Di Michele, Paolo Grassi, Alighiero Maria Mazio, Franco Onorati, Anna Maria Piervitali, Marcello Teodonio, Cesarina Vighy

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

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

Abbonamenti

Ordinario	**€ 40,00**
Studenti	**€ 20,00**
Sostenitore	**€ 60,00**

Modalità di pagamento
Versamento dell'importo sul c/c postale n. 99614000 o accreditato sul c/c bancario n. 650376/37 presso UGF Unipol Gruppo Finanziario, Filiale 163 Roma Arenula, entrambi intestati a "Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli".

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

Editore:
il cubo sas
via Luigi Rizzo 83
00136 Roma
tel. 0639722422
iscrizione ROC n. 17839

www.ilcubo.eu

mail: *il996@ilcubo.eu*

anno VIII, numero 1, gennaio-aprile 2010

ISSN 1826-8234

€ 15,00

SOMMARIO

Una strenna «per Muzio»
di F.O. 5

Paul Heyse: dall'Italia "vissuta" all'Italia "raccontata"
Un mediatore delle lettere italiane in Germania
di Roberto Bertozzi 11

Éksodos
L'ultimo canto di Belli
di Marco Cappadonia Mastrolorenzi 35

«Del vostro aiuto saremo grati»
L'agire politico di Ernesto Nathan tra artisti, archeologi e storici dell'arte
di Silvia Cecchini 47

Giulieta (Zulieta) e Romeo
I versi in veronese di Barbarani e Betteloni
di Simonetta Satragni Petruzzi 63

Cun gio', Novela
Addio Novella
di Laurino Giovanni Nardin 71

Le cciè ju porche era na cirimonia pricisa
Voci da Onna
di Eugenio Ragni 77

La celebrazione trecentesca di Cola di Rienzo
Note di lettura su
Cola di Rienzo. Dalla storia al mito.
di Tommaso di Carpegna Falconieri 81

La fortuna di Cola di Rienzo attraverso i secoli
Dalla storia al mito e dal mito alla storia
di Umberto Longo 91

«Ìngrimo e solo»
Un ispanismo
ne *Li Romani in Russia* di Elia Marcelli
di Paolo D'Achille 103

Il romanesco sul Don
L'epica degli Alpini
nella Campagna di Russia (1941-1943)
di Titus Heydenreich 109

Cronache
a cura di Franco Onorati
Nel mondo di Gogol' 115
L'erranza di Carlo Muscetta 115
Nel nome di Belli 115
Per Muzio 116
Assemblea del Centro Studi 116
Nuove pubblicazioni su Belli 116
Presentazioni 117
Attività dei Soci 118
Il nostro Nardin agli onori delle "cronache" 118

Recensioni
Giuseppe Gioachino Belli 'milanese'. Viaggi, incontri, sensazioni
a c. di M. Colesanti e F. Onorati
di Massimiliano Mancini 121
Prose umoristiche
di G.G. Belli
di Elio Di Michele 125
La fanga de Roma. Itinerari belliani
di E. Di Michele
di Edoardo Ripari 128
Teatro di Armando Mottura
Edizione critica delle commedie
a c. di D. Pasero, premessa di G. Moretti
di Simonetta Satragni Petruzzi 130
Nota a *Nvrà vigghje e sunne*, poesie garganiche di Franco Pinto
di Mariantonietta Di Sabato 132
Tommaso Gnoli e Giuseppe Gioachino Belli
di P. Gibellini
di Laura Biancini 133
Concordanze nella poesia di Giggi Zanazzo
di M. Di Lorenzo
di Giulio Vaccaro 134
«E mèr». Parole, luoghi e storie della marineria riminese
a c. di S. Balducci
di Alberto D'Alfonso 138

Libri ricevuti
a cura di Laura Biancini 141

Una strenna «per Muzio»

L'idea di dedicare una miscellanea di studi in onore di Muzio Mazzocchi Alemanni nasce dalla suggestione esercitata da due date: il Natale 2009 e la Pasqua 2010.

Giorno propizio alle festività familiari («Natale coi tuoi…»), il primo sollecita e suggerisce la tradizione di fare un dono a quanti – congiunti o amici – ci unisca un sentimento autentico. Quanto alla seconda, ormai superata quando questo fascicolo sarà in circolazione, essa ci ammoniva a non lasciare passare il 90° compleanno del nostro Muzio senza un gesto concreto al quale affidare, con gli auguri per il raggiungimento di un così ragguardevole traguardo anagrafico, l'espressione della stima e dell'affetto che abbiamo per lui.

Inserire questa iniziativa all'interno delle attività del Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli, del quale egli è Presidente, non è stato facile; se l'obiettivo è stato conseguito si deve soltanto a due fattori: il primo, la pronta risposta di quanti, soci e non della nostra associazione, hanno accettato di prendervi parte. L'altro, aver affidato la stampa del volume alla casa editrice che ha scelto come nome e logo un cubo, equivalente grafico di quella falange (macedone prima, e poi romana) usa a sconfiggere i nemici più insidiosi, uno dei quali – in questo caso – implacabile: il tempo.

Voleva essere una sorpresa per il dedicatario, e tale è stata; gestita in sordina, con la complicità dei trentasei contributori, essa è uscita allo scoperto il 21 dicembre dello scorso anno.

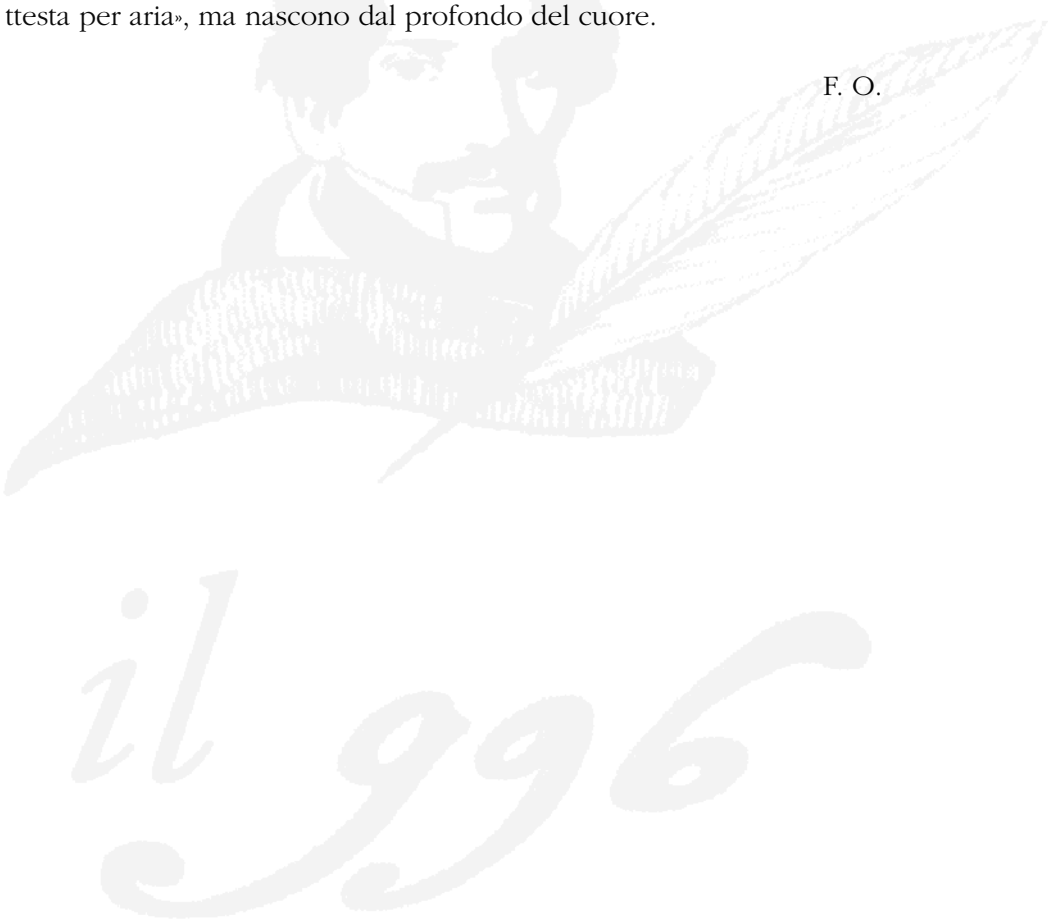
Grazie all'ospitalità della Fondazione Besso – nelle persone di Antonio Martini, che da anni la dirige con intelligenza e con romana cordialità, e di Laura Bassotti capace di concretizzare operativamente

Alcuni momenti della consegna a Muzio Mazzocchi Alemanni del volume offertogli dal Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli in occasione dei suoi 90 anni (Foto: Gianeros Pizzutilo).

le decisioni prese – il pomeriggio di quel giorno il nostro Muzio, accompagnato dalla moglie Berta, ha varcato la soglia di un salotto ove ha trovato a festeggiarlo amici vecchi e nuovi, accorsi per testimoniargli quanto gli vogliamo bene e quanto grande sia la gratitudine per il contributo che egli ha dato in molteplici direzioni, lungo un percorso non breve e tanto fecondo, alla cultura del nostro Paese.

Lasciamo alla penna di Edoardo Ripari il compito di illustrare analiticamente il volume, mentre rivolgiamo a Muzio due parole: GRAZIE e AUGURI, assicurandolo che, ben diversamente da quelle che pronunciano i due protagonisti di un noto sonetto belliano, esse non sono «a ttesta per aria», ma nascono dal profondo del cuore.

F. O.



Per Muzio. Scritti in onore di Muzio Mazzocchi Alemanni, a c. di Franco Onorati, postfazione di Luca Serianni, Roma, il cubo, 2009, pp. 318.

L'uomo e lo studioso, il giornalista e il dirigente, il «bibliotecario di prima classe» (Borghetti) e soprattutto il «maestro di vita», ovvero una figura «in cui i valori etici si saldano a quelli intellettuali» (Onorati): gli scritti raccolti in questo volume, per la loro ricchezza e varietà, tracciano un ritratto a tutto tondo di Muzio Mazzocchi Alemanni, attraverso ricordi, aneddoti e studi che, toccando varie discipline e metodi, ne rispecchiano la vastità degli interessi e delle competenze.

C'è l'uomo, innanzitutto, e la sua vita esemplare, caratterizzata, come ricorda Marcello Teodonio, dalla generosità e liberalità di chi ha dedicato un'intera esistenza al miglioramento dell'uomo e delle sue attività culturali; dalla magnanimità di chi, per una «fede nella democrazia e nella libertà che ha poi segnato alcuni aspetti della sua vita di intellettuale militante», può a ragione definirsi «obiettore *ante litteram*» (Onorati). E poi il professionista, non solo in materie letterarie: giacché Alemanni fu giornalista (lo ricorda Giovanni Russo, raccontando l'incontro nella redazione de «L'Italia socialista» nel lontano 1948), ebbe una lunga carriera nella biblioteche di Roma ed è stato altresì dirigente della Olivetti (Borghetti).

E naturalmente, è anche e soprattutto lo studioso, che questi scritti intendono onorare. Partendo dai numerosi contributi che Alemanni ha offerto, nel corso di decenni, alla "causa" Belli, a cominciare da quei *Saggi belliani* che restano «fra le cose più importanti che siano state composte sul poeta» (Teodonio), e dove alla convinzione dello spessore europeo del più grande poeta dialettale si accompagna l'intuizione della profonda *unità* dei suoi versi romaneschi: un'intuizione che ora, alla luce della nuova edizione di tutti i sonetti curata da Pietro Gibellini e Lucio Felici per i «Meridiani», si rivela «lungimiranza profetica» (Gibellini).

Giustamente numerosi, dunque, sono gli scritti su Belli presenti in questo libro per i novant'anni di Muzio: Sabinio Caronia, sulla scia del *Belli oltre frontiera*, traccia un ricco bilancio di *Belli in America*; Claudio Costa dedica un lungo lavoro agli *Ultimi sonetti*; Elio Di Michele si occupa di *Antilingua e trasmissione dei sonetti in Belli e Mattei*; Lucio Felici offre una suggestiva lettura di uno dei più importanti e famosi sonetti del «commedione», *Li du' ggener'umani*; Paolo Grassi affronta *Un episodio che necessita di un chiarimento. Belli e il*

castellaccio; Massimiliano Mancini ricorda il saggio di Muzio *Modernità del Belli* (1947), riconoscendo allo studioso un ruolo pionieristico nella rivalutazione del poeta, da lui inaugurata prima ancora del Muscetta (*Cultura e poesia*) e del Vigolo (*Il genio del Belli*); Alda Spotti dedica a Muzio la lettera satirica che Belli scrisse al professor Antonio Mezzanotte sul Marte di Todi, e Onorati il carteggio tra Jacopo Ferretti, consuocero di Belli, e Amalia Bettini; Eugenio Ragni studia *Le note autografe nei sonetti romaneschi*, e Marina Salvini, delle note d'autore, ricorda e dimostra il «valore» e la loro importanza per la comprensione del «monumento della plebe di Roma».

Ma, tra i dialettali, romani e no, non è solo al Belli che questi contributi hanno guardato (Carolina Marconi offre uno scritto su *Dell'Arco traduttore e tradotto*, e Gabriele Scalessa sulla *Poesia di Luciano Cecchinel*); né ci si è limitati ai soli aspetti estetici e letterari: Paolo D'Achille, ad esempio, affianca agli auguri per il «sor Muzio» una nota linguistica su *sor* e *sora*; e Pier Mattia Tommasino dedica un ampio spazio al *"Dialetto romano" nella lessicografia missionaria e diplomatica italiana del XVII e XVIII secolo.*

Dal primo dopoguerra a oggi, Muzio Mazzocchi Alemanni si è occupato, con pari competenza, di letteratura, filologia e linguistica; ha curato edizioni di opere in versi e in prosa e di epistolari; è stato giornalista e traduttore. Ricordiamo, tra i suoi numerosi contributi, l'edizione del carteggio tra Belli e Vincenza Perozzi (*Lettere a Cencia*) e dell'*Epistolario* di Francesco De Sanctis; la prefazione a Francesco Barbieri, *Sotto le armi: diario 1929-1930*; le curatele del *Quaderno* di Alfonso Muscillo e della *Lettera a Cola di Rienzo e al popolo romano* di Francesco Petrarca; la traduzione del saggio di Wilhelm Theodor Elwert, *La poesia dialettale d'arte in Italia e la sua relazione con la letteratura in lingua colta*; le opere *Europa del Belli* e *Livelli linguistici e culturali*; e infine *Lessico: antologia di letture con schede per l'insegnamento interdisciplinare.*

Gli scritti qui raccolti in suo onore, quindi, non potevano non rispecchiare il carattere poliedrico delle sue passioni: così Paola Barone gli dedica pagine su Guido Gozzano; Vincenzo Frustaci riflette su una nuova edizione dell'*Erranza* di Carlo Muscetta; Umberto Mariotti Bianchi rileva i contributi degli umbri a Roma; Italo Michele Battafarano dedica un lungo saggio a *Garzoni, Grimmelshausen, Freytag. Dal trattato italiano al romanzo storico tedesco e alla storia nazionalpopolare della Germania (1668-1859)*; in *Donne donne!* Maria Teresa Lanza ripercorre la figura della «bella rapita» e abbando-

nata nella letteratura, dalla Bibbia a Manzoni attraverso i classici latini, greci e italiani; Leonardo Lattarulo ricorda *Gina Martegiani, studiosa romantica del romanticismo*; Ugo Vignuzzi e Patrizia Bertini Malgarini studiano il rapporto tra scrittura *noir* e dialetto; e Cosma Siani riflette sul *Michel Angelo* di Henry Wadsworth Longfellow.

Né mancano edizioni di inediti (Claudio Giovanardi, *Poesiole e Canzonette inedite di Ettore Petrolini*; Fulvio Tuccillo, *Note sulla poesia di Pablo Visconti con appendice di inediti*), riflessioni sul rapporto tra letteratura e politica (Giulio Vaccaro, *Lingua e identità nella canzone politica italiana*), e *Irriverenze* politiche e religiose attraverso la letteratura (così Laurino Giovanni Nardin riflette sulla prima enciclica di Benedetto XVI relativa alla concezione della carità, e gli oppone polemicamente un sonetto belliano e versi del poeta friulano Leonardo Zavier).

Non pochi, infine, sono coloro che hanno scelto di onorare Muzio attraverso la scrittura creativa: Fabio Della Seta gli dedica un sonetto; Laura Biancini della *scuse tardive* attraverso il *brigante Mazzocchi*; Diana Cavorso scrive un racconto, *Dina*; e il poeta Enrico Meloni un *Percorso poetico su Roma. Dall'età di Giordano Bruno ai nostri giorni.*

Questi contributi, raccolti da Franco Onorati, non sono però soltanto un tributo a Muzio Mazzocchi Alemanni: dalla loro attenta lettura, riceviamo anche un insegnamento e un monito; respiriamo l'autorevolezza e la serenità che sempre ci giunge da un «maestro di vita». E se è vero che queste «sono parole che l'uso e l'abuso hanno consunto, occultandone il senso profondo a causa della ripetitività o delle improprie citazioni», nondimeno ci associamo a Onorati nel coraggio di «rilanciarle e restituire loro il valore che nonostante tutto mantengono».

Edoardo Ripari

Paul Heyse: dall'Italia "vissuta" all'Italia "raccontata"

Un mediatore delle lettere italiane in Germania[1]

DI ROBERTO BERTOZZI

Curato e scritto da Italo Michele Battafarano e Claudio Costa, e corredato da un saggio di Leonardo Lattarulo e da indici a cura di Carolina Marconi, *Il carteggio Paul Heyse-Pio Spezi. Un'amicizia intellettuale italo-tedesca tra Otto e Novecento* è il frutto di una ricerca seria e accurata, alla quale nulla si può aggiungere sui due appassionati cultori dell'opera belliana: su Paul Heyse, primo traduttore in tedesco e divulgatore dei sonetti del poeta romanesco in area germanica, e su Pio Spezi, estimatore e studioso di Belli, cui si debbono alcuni saggi ancora oggi prioritari.

Dopo aver concluso il 10 giugno 1852 gli studi di filologia romanza all'Università di Bonn, Heyse giunse in Italia nel settembre successivo, dotato di una borsa di studio di 500 talleri concessagli dal Ministero prussiano per un progetto di ricerca sulle poesie provenzali inedite

1. Pubblichiamo uno stralcio del saggio che il Prof. Roberto Bertozzi, impossibilitato a intervenire alla presentazione del volume *Il carteggio Paul Heyse-Pio Spezi* – manifestazione che, con il titolo «Nel nome di Belli», ebbe luogo a Roma il 15 dicembre 2009 presso la Fondazione Besso – ci ha inviato. Nel testo originale, che teniamo a disposizione per quei lettori che fossero interessati ad acquisirlo, l'Autore descrive tutti gli ambiti letterari in cui Heyse si è esercitato: novelle, romanzi, opere teatrali, liriche. Lo stralcio qui presentato focalizza l'aspetto più strettamente attinente al richiamato carteggio, e cioè le traduzioni dei sonetti di Belli e di altri poeti romaneschi. Ringraziamo il prof. Bertozzi per il consenso accordatoci. [N.d.R.]

conservate presso le biblioteche italiane. Frutto di tali ricerche sarà lo studio *Romanische Inedita auf Italiänischen Bibliotheken gesammelt*.[2]

Ad amare il nostro Paese e a divenire il più "italiano" dei poeti tedeschi del suo tempo Heyse, diciannovenne, parve già destinato dalla scelta di un soggetto italiano per il suo primo dramma, *Francesca da Rimini*,[3] composto tre anni prima di conoscere il Bel Paese.

Come si ricava dai *Diari*,[4] scritti quotidianamente durante il soggiorno in Italia, lo scrittore ricostruisce con dovizia di particolari le tappe delle proprie ricerche filologiche condotte presso le biblioteche Vaticana, Barberinana e Casanatense di Roma; Laurenziana, Riccardiana, Magliabechiana e Marucelliana di Firenze; Estense di Modena e Marciana di Venezia.

A livello sociopolitico, l'attenzione del giovane si soffermò, più che sull'incerta situazione politica dell'Italia di allora, su una puntigliosa disamina degli usi e dei costumi dei vari ceti sociali, maturando via via quella sua particolare disposizione nei confronti del popolo, della cultura, dell'arte e delle tradizioni del nostro Paese che lo porteranno a svolgere in patria e nel corso della sua lunga vita un'opera di diffusione feconda di risultati. Infaticabile divulgatore-mediatore, scrisse infat-

2. Berlin, Hertz, 1856. Cfr. altresì R. BERTOZZI, *Paul Heyse e l'Italia*, in «Studi Germanici», n.s. XXIV-XXVI (1986-1988), p. 431.

3. P. HEYSE, *Francesca von Rimini*, Berlin, Hertz, 1850. [*Paul Heyse. Francesca da Rimini. Collocazione storico-letteraria. Teoria della traduzione del testo teatrale*, trad. di R. Bertozzi, Milano, LED, 2003]. Vittorio Imbriani, che conosceva abbastanza bene il tedesco, fu uno dei primi a recensire il dramma nel 1864; e così ne scrisse ad Heyse l'8 dicembre 1877: «Se per avventura Ella conosceva le parole poco garbate, che io, tredici anni fa adoperai (in un lavoretto recentemente ristampato nel mio volume *Fame usurpate* [Napoli, Stab. Tip. A. Trani, 1877]), biasimando la Sua sola tragedia, ch'io allora conoscessi, *Francesca da Rimini* e particolarmente i due versi bisticciosi: Doch ich vergeb' es und vergess' es nie / daß ich mit Lügengift dir schnöd vergeben, la squisita cortesia delle Sue parole è generosa e mortificantissima per me, cui vien reso ben per male. Mi duole di non aver più copie di molte delle inezie e bazzecole, che ho l'imprudenza di stampare, ma solo pochi esemplari: ieri gliene ho spedite però alcune, come mera dimostrazione di grato animo, ben sapendo quanto poco valgano e possano piacerLe». I «due versi bisticciosi» si trovano nel III atto, II scena, e sono pronunciati da Paolo a Francesca. («Io, invece, mai perdonerò, né dimenticherò di averti vilmente instillato il veleno della menzogna»). La lettera si trova presso lo Heyse-Archiv, VI (d'ora in poi H.-A.) della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera.

4. Gli originali sono depositati, *sub voce* «Handschriften», presso lo H.-A., I, 39, 1-9. Finora inediti, sono di imminente pubblicazione i primi due relativi al suo soggiorno in Italia a c. di R. Bertozzi presso l'editore Olschki, Firenze (*L'immagine dell'Italia nei Diari e nell'Autobiografia di Paul Heyse, settembre 1852-agosto 1853*).

ti 216 novelle in prosa o in versi, 74 drammi, otto romanzi, non poche liriche, alcune memorie, oltre a tradurre opere di poeti e scrittori italiani, spagnoli e inglesi, a trascrivere fiabe e canti popolari e a tenere, infine, un fittissimo carteggio, del quale sono state pubblicate a tutt'oggi solo le parti ritenute letterariamente più interessanti.[5]

L'esperienza maturata in Italia si rivelò ricca di risultati dopo il rientro di Heyse in Germania, allorché il nostro Paese si presentò all'Europa come Stato unitario e, quindi, portavoce di una cultura nazionale aperta al libero confronto con le altre:[6] un contesto di mutua corrispondenza culturale particolarmente consona all'ideale heysiano di «affratellamento dei popoli», realizzabile mediante un reciproco e rispettoso contatto della storia e della cultura delle rispettive tradizioni, ma anche – e nel caso di Heyse si potrebbe dire soprattutto – tramite la diffusione delle diverse realtà culturali vive e operanti. Anzi, proprio su questo interscambio di esperienze si fondava il suo concetto di fratellanza fra le nazioni e, di conseguenza, di nazionalità.[7] Un ideale che sarà presto soppiantato da ben più aggressive vocazioni nazionalistiche, frutto di un protagonismo di singoli popoli che sopprimeva ogni ideale di fratellanza politica.[8]

Vittorio Imbriani contrastò animosamente questo ideale di fratellanza tra Italia e Germania cui molti intellettuali italiani si dichiaravano invece consenzienti; e il 13 febbraio 1863, presentando agli studenti il

5. L'epistolario di Heyse è stato pubblicato solo in parte, fra il 1914 e il 1997, in varie sedi, diviso in singoli carteggi con i principali corrispondenti, tra cui Heinrich Leuthold, Jakob Burckhardt, Theodor Storm, Gottfried Keller, Hermann Kurz, Emanuel Geibel, Richard Voß, Otto und Emma Ribbeck, Ernst Wichert, Theodor Fontane, Albert Dulk, Joseph Victor von Scheffel, Marie von Ebner-Eschenbach, Feodor Löwe, Eduard Mörike.

6. Cfr. G. Petronio, *L'attività letteraria in Italia. Storia della letteratura*, Palermo, Palumbo, 1964, pp. 757-844.

7. Cfr. R. Bertazzoli, *Il mito italiano di Paul Heyse. Note sulla politica e sulla cultura dell'Italia unita*, in «Quaderni di Lingue e Letterature», Università di Verona, 9 (1984), p. 177. In questa idea di «fratellanza» fra le nazioni e di auspicata politica di alleanze tra gli Stati europei, certo più consono all'ideologia della classe liberale e borghese del primo Ottocento che a un intellettuale degli anni postunitari, si concretizza il concetto heysiano di «nazionalità».

8. Per una documentata analisi della posizione ideologica della classe borghese e relativamente all'ideale di nazionalità e nazionalismo cfr. *La cultura italiana tra '800 e '900 e le origini del nazionalismo*, Firenze, Olschki, 1981. Sul trapasso dell'idea di nazionalità a quella di nazionalismo cfr. F. Gaeta, *Il nazionalismo italiano*, Bari, Laterza, 1965.

suo corso di Letteratura tedesca presso la Regia Università di Napoli, ebbe ad affermare:

> Ed ora la tedescheria è di moda in Italia; uno stuolo innumerevole di facili dotti ci assorda cantando mirabilia dell'arte germanica a lui non nota o mal nota; alcuni, forse per compenso della supremazia politica irremissibilmente perduta, vorrebbero attribuire agli alemanni non so che di supremazia sul pensiero italiano[9] […]. Lunge da noi il pensiero di proporre l'Allemagna come un modello da imitarsi, ripetendo le solite volgarità sulla fratellanza de' popoli, sulle nazioni sorelle, e che so io. La civiltà nasce da quel conflitto accanito eterno che arde fra nazione e nazione, fra stato e stato, e ch'è il loro principalissimo modo d'affermarsi: cercare come che sia di affievolirlo è un attentare al viver civile: sperare che venga rimosso è augurarsi un ristagnamento intellettuale e morale simile a quello dell'impero cinese *et propter vitam vivendi perdere causas*.[10]

Questa diversità di opinione non comprometterà comunque i rapporti tra i due scrittori.

Le sue novelle universalmente lodate, delle quali esistono a tutt'oggi numerose traduzioni in italiano, scritte sia durante il primo soggiorno in Italia, sia durante la sua lunga vita in Germania,[11] sono emblematiche di quel rispetto e di quell'ammirazione per le leggi della natura, fuori delle quali, secondo Heyse, nulla è bello e nulla è buono. Una notevole parte di tali novelle è di argomento italiano: italiani i protagonisti, italiano il paesaggio, oppure tedeschi i protagonisti, ma camuffati e trasportati nell'ambiente italiano, di cui Heyse ben conosceva gli aspetti esteriori e di cui credeva di ravvisare non pochi segreti.[12]

9. V. Imbriani, *Del valore dell'arte forestiera per gl'italiani. Prolusione ad un corso di letteratura tedesca detta nella Regia Università di Napoli addi XIII febbrajo MDCCCLXIII*, Napoli, Stamperia dell'Iride, 1863, p. 8. Imbriani se ne scuserà con Heyse tredici anni dopo: cfr. sopra, n. 3.

10 Ivi, p. 5.

11. *Gesammelte Werke* (GW I), voll. 38, Berlin-Stuttgart, Hertz, Besser, Cotta, 1872-1914: *Novellen in Versen*, voll. II e III; *Novellen*, voll. IV-VIII, XV-XIX, XXII, XXIII, XXVII-XXXII, XXXIV, XXXVI, XXXVIII; *Gesammelte Werke* (GW III), voll. 15, Stuttgart, Cotta, 1924. 1. Reihe, vol. III, *Italienische Novellen*; vol. IV, *Buch der Freundschaft*; vol. V, *Moralische Novellen*. 2. Reihe, vol. III, *Meraner Novellen*; vol. IV, *Novellen*. 3. Reihe, vol. III, *Troubadour-Novellen*.

12. Si dà di seguito l'elenco delle 72 novelle heysiane tradotte a tutt'oggi in italiano: *L'amore in Italia*, raccolta di novelle tradotte da G. Strafforello, Torino, Negro, 1863 (il I vol. comprende: *La fanciulla di Treppi* [*Das Mädchen von Treppi*]; *I solitari*

Più opinabili sono invece l'italianità dei fatti narrati e la rappresentazione degli effetti. Qui più che un realistico studio dei caratteri e dell'ambiente hanno operato la visione personale di Heyse, il suo spirito irrevocabilmente tedesco e la mai dismessa lente romantica, ora biedermeieriana ora realistica.

[*Die Einsamen*]; *L'Arrabbiata* [*L'Arrabbiata*]; *Annina* [*Annina*]. Il II vol. contempla: *Carlotta o la pittrice veneziana* [*Erkenne dich selbst*]; *Sulle rive del Tevere* [*Am Tiberufer*]; *La ballerina onesta* [*Maria Franziska*]). *Maria la cieca [Dorfromantik]*, trad. it. di G. Strafforello, *In campagna. Racconti villerecci di Bertoldo Auerbach, Goffredo Keller e Paolo Heyse*, Milano, Treves, 1868, pp. 217-265. *Una quindicina di giorni al lago morto* [*Am toten See*], trad. di G.M., Firenze, Botta, 1871. *La prigioniera lombarda* [Non corrisponde a nessun titolo dato da Heyse], trad. di N.N., Milano, Treves, 1872. *Il figlio perduto* [*Der verlorene Sohn*] e *La poetessa di Carcassonne* [*Die Dichterin von Carcassonne*], trad. di C. Rechter, in «La Nazione», marzo 1872. *La prigioniera lombarda* [Il titolo non corrisponde a nessuna novella heysiana], trad. di N.N., Milano, Treves, 1872. *Il figlio perduto* [*Der verlorene Sohn*] e *La ricamatora di Treviso* [*Die Stickerin von Treviso*], trad. di C.V. Giusti, Milano, Treves, 1873. *Il cugino Gabriele* [*Vetter Gabriel*], trad. di R. Garofalo, in «Il Giornale di Napoli», dicembre 1873. *L'Arrabbiata* [*L'Arrabbiata*], trad. di A. Provenzal, Livorno, Tip. della Gazzetta Livornese, 1878. *L'imperatrice di Spinetta* [*Die Kaiserin von Spinetta*], *Iorinda* [*Jorinde*], *La sirena* [*Das Seeweib*], *La Signora Marchesa* [*Die Frau Marchesa*], trad. di C.V. Giusti, in «La Nazione», novembre 1878. *La Madonna nell'oliveto* [*Die Madonna im Ölwald*], trad. di C.V. Giusti, Firenze, Tip. del vocabolario, 1880. *Laurella* [*L'Arrabbiata*], trad. di N.N**.,** Milano, Treves, 1880. *L'angiolo zoppo* [*Der lahme Engel*], trad. di C.V. Giusti, in «Nuova Rivista Internazionale. Periodico di Lettere, Scienze e Arti» 2 (1881), pp. 81-94; 3 (1881), pp. 161-185. *Canto di filatrice* [*Die Stickerin von Treviso*], trad. di P. Turati, Milano, Tip. Bartolotti, 1881**.** [1] *Giuditta Stern* [*Judith Stern*], [2] *La ciuca* [*Die Eselin*], [3] *Goffredo e Garsinda* [*Geoffroy und Garcinde*], [4] *La sirena* [*Das Seeweib*], trad. di C.V. Giusti, in «Nuova Rivista Internazionale. Periodico di Lettere, Scienze e Arti» [1] 8 (1884), pp. 449-471; pp. 537-560; [2] pp. 251-277; [3] n. 15, pp. 129-149; n. 16 pp. 195-206; [4] n. 18, pp. 768-770. *In vita e in morte* [*Auf Tod und Leben*], trad. di A. Signorelli, in «Perseveranza», maggio-giugno 1886. *Nino e Maso* [*Nino und Maso*], trad. di M.H.P., in «Perseveranza», dicembre 1886. *Villa Falconieri* [*Villa Falconieri*], trad. di S. Jacoby (anche Yacoby), in «Perseveranza», giugno 1889. *Villa Falconieri* [*Villa Falconieri*], trad. di S. Jacoby, Milano, A. Brigola e C., 1890. *Due prigionieri liberati* [*Zwei Gefangene*], trad. di A. C[ourth], Milano, A. Brigola e C., 1893. *Le due sorelle* [*Die beiden Schwestern*], *Il cugino Gabriele* [*Vetter Gabriel*], trad. di E. Tafel - L. Cerracchini, Città di Castello, Lapi, 1899. *Incurabile* [*Unheilbar*], trad. di L. Cerracchini - E. Tafel, Città di Castello, Lapi, 1899. *L'angelo tutelare* [*Der Schutzengel*], trad. di I.L., in «Perseveranza», agosto 1900. *La forza del momento* [*Die Macht der Stunde*], trad. di R. Lovera, Milano, La Poligrafica, 1901. *Figlia di Maria* [*Marienkind*], trad. di B. Guarienti, Milano, Sonzogno, 1902; *F.U.R.I.A.* [*F.U.R.I.A*], trad. di V. Trettenero, in «Nuova Antologia», 16 settembre 1902. *La ricamatrice di Treviso* [*Die Stickerin von Treviso*], trad. di V. Trettenero, in «Nuova Antologia», 1 novembre 1903. *Amore che rinunzia* [*Entsagende Liebe*], trad. di Z. Flamini, Pisa, Tipografia Mariotti, 1910. *Vendetta* [*Vendetta*], trad.

Le donne italiane delle sue sapide novelle si chiamano Laurella, Annina, Beatrice, Nerina, Lucrezia, la maggior parte figure tragiche. Descrivendole, Heyse si abbandona all'inconscio: se amore e morte arrivano tanto frequentemente alla scrittura, significa che quelle erano le sue ossessioni di fondo. Al giovane Heyse l'amore di casa nostra appariva dunque più impetuoso e complicato (alterità italiana) di quanto non gli apparisse quello di casa sua (identità tedesca); esso non viene generalmente rappresentato come un sentimento lieto, ma si accompagna alla morte e al sangue; è doloroso e orgoglioso, nobile, casto, persino rabbioso e armato, tanto che le novelle sono colme di inverosimiglianze e di tutto un vecchio armamentario, sia pure ammantato di una nuova veste. Le sue donne italiane non sono, comunque, le borghesucce o le beghine delle *bas-bleus* tedesche o inglesi, o le frivole galanti dei romanzi francesi: sono donne gentili e appassionate, Eve pudiche cui non spiace mordere, tratto tratto, il pomo del peccato.

Minor fortuna delle novelle riscossero i romanzi, nessuno ambientato in Italia. Come s'è detto, ne scrisse otto. Pur contando un gran numero di lettori negli anni di fine-inizio secolo,[13] è indubbio che la pro-

di E. Bulle Rigutini, in «Rivista di Roma», dicembre 1913. *L'Arrabbiata* [*L'Arrabbiata*], trad. di P. Brini, Brescia, G. Vannini, 1934. *La ragazza di Treppi* [*Das Mädchen von Treppi*], *L'estrema rinunzia* [*Entsagende Liebe*], *La segretaria* [Nessun titolo heysiano corrisponde a questa novella], trad. di M. Malatesta, Milano, Sonzogno,1935. *Il cugino Gabriele* [*Vetter Gabriel*], *La fanciulla di Treppi* [*Das Mädchen von Treppi*], *L'Arrabbiata* [*L'Arrabbiata*], *Il guardavigna* [*Der Weinhüter*], *Resurrezione* [*Auferstanden*], *Andrea Delfin* [*Andrea Delfin*], trad. di A. Lezuo Pandolfi, Milano, Fabbri, 1964. C. Picchio, *Paul Heyse. Le opere*, Torino, UTET,1971 (il volume comprende: *L'Arrabbiata* [*L'Arrabbiata*], trad. di A. Lezuo Pandolfi; *Barbarossa* [*Barbarossa*], *Annina* [*Annina*], *Il figlio perduto* [*Der verlorene Sohn*], trad. di C.V. Giusti; *L'imperatrice di Spinetta* [*Die Kaiserin von Spinetta*], *La figlia dell'Eccellenza* [*Die Tochter der Excellenz*], *Beppe l'astronomo* [*Beppe der Sternseher*], *La bella Abigaille* [*Die schöne Abigail*], *Fedeltà mascolina* [*Männertreu*], trad. di C. Picchio, *La forza del momento* [*Die Macht der Stunde*], trad. di R. Lovera. *L'imperatrice di Spinetta* [*Die Kaiserin von Spinetta*], trad. di C. Picchio, Milano, Fabbri, 1993. *Nerina* [*Nerina*], trad. di S. Fornaro, Venosa, Osanna, 1998. *L'Arrabbiata* [*L'Arrabbiata*], *La ragazza di Treppi* [*Das Mädchen von Treppi*], trad. di R. Bertozzi, Trieste, EUT, 1998. *Figlia di Maria* [*Marienkind*], trad. di R. Bertozzi, Milano, LED, 2001. *Un matrimonio a Capri* [*Hochzeit auf Capri*], trad. di R. Bertozzi - S. Dentice di Accadia, Capri, La Conchiglia, 2005; *La ragazza di Treppi* [*Das Mädchen von Treppi*], trad. di E. Paventi, Milano, Apeiron, 2007; *Conosci te stesso* [*Erkenne dich selbst*], trad. di S. Dentice di Accadia, Milano, LED, 2010.

13. Cfr. A. VON IAN, *Die zeitgenössische Kritik an Paul Heyse 1850-1914*, München, Tesi di laurea, 1965, p. 14.

lissità della sua narrazione nuoce in modo determinante all'impianto narrativo. Osserva giustamente Italo Michele Battafarano:

> La valutazione di queste opere appare oggi condizionata dalla severità del giudizio che si dà sulla soluzione idealistica, scelta da Heyse per le questioni poste nel romanzo, per le quali il linguaggio appare a volte artificioso, a volte estetizzante, a volte pericolosamente ai confini del *kitsch* e del melodramma, sebbene le questioni poste siano sempre importanti e anche scomode, per molti versi.[14]

Come autore drammatico, invece, Heyse compose ben 74 opere, il che testimonia l'importanza che attribuiva a questo genere letterario, cui si applicò col massimo impegno, aspirando invano alla fama di eminente scrittore di teatro, dall'esordio del 1850 con la già citata *Francesca von Rimini*, molto discussa e forse mai rappresentata,[15] fino al 1909, quando, settantanovenne, scrisse i cinque atti di *König Saul* e i tre di *Mutter und Tochter*,[16] due tragedie probabilmente mai rappresentate. Maggior fortuna di pubblico ebbe invece il dramma in cinque atti *Maria von Magdala*, edito a Berlino nel 1899[17] e andato in scena, con ampio consenso, il 2 febbraio 1902 al Theater Bremen di Brema. Ma alle intenzioni non corrispondono evidentemente i risultati, poco soddisfacenti soprattutto per la carenza del lievito particolare che determina il consenso di lettori e spettatori.

14. I.M. Battafarano, *Heyse poeta, traduttore e scrittore di lettere*, in *Il carteggio Paul Heyse-Pio Spezi*, cit., pp. 54-55.

15. Relativamente alle rappresentazioni delle *pièces* teatrali di Heyse cfr. W. Martin (ed.), *Paul Heyse. Eine Bibliographie*, Hildesheim, Olms, 1978.

16. P. Heyse, *König Saul* e *Mutter und Tochter*, Leipzig, Reclam, 1909.

17. Del dramma esiste una traduzione italiana di DORIS (pseudonimo di Emma Luzzatto), *Maria di Magdala*, Trieste, Schimpff, 1903. In merito alla tiepida accoglienza del dramma a Roma così Heyse scrive a Pio Spezi in data 11 agosto 1903: «Ho da ringraziarvi […] della critica del Sig. [Annibale] Gabrielli. Questi benedetti Signori critici sono sempre gli stessi e non sanno quello che vogliono, e il Gabrielli è uno di loro. Domandano che un lavoro drammatico abbia un intreccio vivo, energico, commovente, e quando l'autore ha fatto tutto il possibile per inventare un'azione che non sia priva di queste qualità essenzialmente drammatiche, si lagnano della "teatralità", che "sfiora e sciupa" la semplicità del soggetto, di modo che anche il Gabrielli, che del resto è un uomo di spirito, preferisce alla Maria di Magdala drammatizzata quelle poche righe, in cui il Vangelo parla della bella peccatrice. Habeant sibi («Si contentino di loro stessi»). Io non mi dò pensiero né punto né poco di tutte queste filastrocche estetiche che si sono scatenate sulle orme del mio dramma». La lettera si trova nel fondo speciale Archivi, Raccolte e Carteggi della Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma.

Paul Heyse. Estimatore della cultura italiana, ammirò G.G. Belli e ne tradusse in tedesco alcuni sonetti. Fu proprio l'amore per il poeta romanesco a cementare l'amicizia tra Heyse e Pio Spezi.

Ancora giovanissimo, Heyse si esercitò anche nella lirica, pubblicando *Frühlingsanfang 1848*,[18] un componimento in strofe quinarie, due distici a rima baciata e il quinto verso irrelato; e a questo genere letterario restò fedelissimo per tutta la sua lunga vita (1830-1914), sicché, a ragione, Gabriele Kroes-Tillmann ha osservato che anche la produzione lirica costituisce una sorta di «diario in versi».[19]

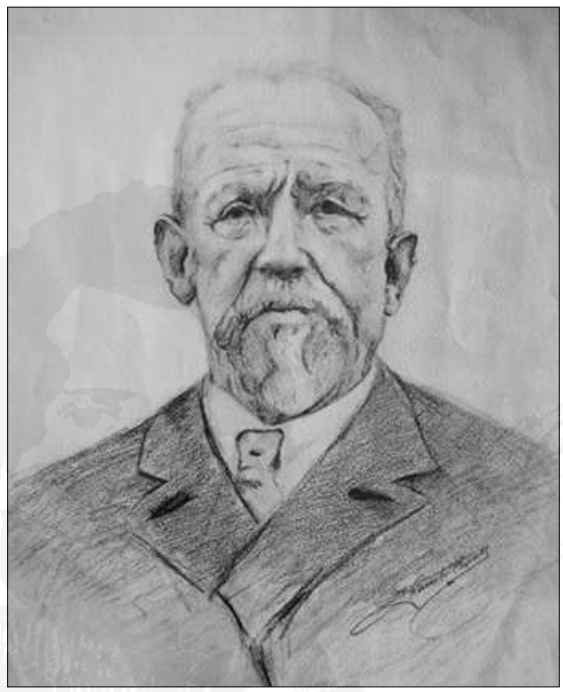
A partire dal 1871 Heyse stesso iniziò a riordinare i propri testi lirici per argomenti e a pubblicarli, a partire dal 1872, in diverse edizioni più volte ampliate.[20]

Il sole, il paesaggio e il popolo sono i temi presenti nelle sezioni di

18. La lirica fu stampata, nel 1848, su un foglio volante. La stessa apparirà in E. PETZET, *Der Briefwechsel von Emanuel Geibel und Paul Heyse*, München, J.F. Lehmanns, 1922, p. 8.

19. G. KROES-TILLMANN, *Paul Heyse Italianissimo. Über seine Dichtungen und Nachdichtungen*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1993, pp. 93-94.

20. Qui indico P. HEYSE, *Gedichte*, Berlin, Hertz, 1889, perché in questa edizione le liriche sono state raggruppate per sezioni e risultano, pertanto, di più facile consultazione.



Un ritratto di Pio Spezi realizzato da un nipote e generosamente donato dagli eredi dello studioso alla Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma.

ambientazione italiana:[21] nella seconda, *Reiseblätter* (pp. 19-39), costituita da 23 componimenti, Heyse propone i ricordi del suo soggiorno in Italia, specialmente nelle regioni meridionali; e particolarmente significative sono almeno due liriche: *Laurella* (p. 24), strutturata in quartine dal sapore arcaizzante, e *Lied von Sorrent* (p. 30), strutturata in quartine doppie a schema ABABCDCD, laddove D corrisponde in ogni strofa alla parola-rima «Sorrent».

Rimasto solo dopo una fitta serie di lutti familiari, Heyse intraprese un lungo viaggio in Italia, vagando da città in città, per approfondirne la conoscenza della lingua e della letteratura. In questo periodo compose alcune liriche sulle città visitate, Roma Firenze Venezia, poi pubblicate nella seconda parte della stessa sezione *Reiseblätter*.

21. Copiosa è la bibliografia critica sulle liriche heysiane di ambientazione italiana; desidero qui menzionare uno degli ultimi interessanti giudizi di A. FATTORI nel suo saggio, *«Bürger zweier Welten?». Italien* in *Paul Heyses Lyrik*, *Paul Heyse. Ein Schriftsteller zwischen Deutschland und Italien*, a c. di R. Berbig-W. Hettche, Bern et al., Lang, 2001, pp. 87-100.

La decima sezione, *Italienisches Skizzenbuch* (pp. 262-289), è costituita da soli sonetti ed è suddivisa in tre sottosezioni: *Bilder aus Neapel I-XXII* (pp. 262-273), *Römische Sonette* (pp. 274-282)[22] e *Städtebilder* (pp. 282-289). Questa sezione costituisce un vero e proprio inno all'Italia e una bella prova del legame profondo di Heyse col nostro Paese.

L'undicesima sezione, *Kunst und Künstler* (pp. 290-300), contiene 21 componimenti a schema libero dedicati ai grandi artisti, prevalentemente scultori, di cui aveva ammirato le opere nel corso dei ripetuti soggiorni a Firenze e Roma, a Napoli e dintorni. La sezione successiva, *Reisebriefe* (pp. 301-353), comprende 12 componimenti nelle forme canzone libera o in terzine dantesche, tutte dedicate ad amici, nelle quali Heyse ricorda le esperienze giovanili vissute soprattutto a Roma e a Sorrento.

Un discorso a parte meritano infine le traduzioni belliane. Rievocando a distanza di 57 anni, nell'autobiografia,[23] il suo primo viaggio in Italia, Heyse ricorda il significato profondo del suo incontro con la cultura del nostro Paese, riconoscendo che proprio durante il soggiorno del 1852-1853 egli maturò il convincimento che nella "terra promessa" sarebbe rimasto non solo come semplice pellegrino, ma anche come il traduttore che, riconoscendosi in quel mondo, lo sentiva integralmente suo e, pertanto, come tale intendeva divulgarne la conoscenza.

Il suo immediato e costante impegno nel diffondere in Germania la letteratura italiana muove dalla convinzione che l'avvicinamento e l'amicizia tra i popoli debbano necessariamente passare attraverso il canale della cultura.[24] Non solo attraverso la cultura attestata dalla tradizione, ma anche quella alimentata da nuovi valori scaturiti dal confronto con la realtà. Del resto, l'affratellamento politico-culturale tra Italia e Germania era l'ideale sotteso al rapporto tra il poeta tedesco e la patria di tanti artisti.

In tale fervore di rapporti, Heyse matura l'idea d'intraprendere un

22. Degli stessi esiste una traduzione italiana di G. ZUPPONE-STRANI, *Sonetti romani*, Catania, N. Giannotta, 1896.

23. P. HEYSE, *Jugenderinnerungen und Bekenntnisse*, Berlin, Hertz, 1900, pp. 112-167.

24. Cfr. R. BERTOZZI, *Paul Heyse als Übersetzer und Vermittler der italienischen Literatur in Deutschland*, in *Paul Heyse. Ein Schriftsteller zwischen Deutschland und Italien*, cit., pp. 31-52.

lavoro finalizzato alla conoscenza tra nazioni spiritualmente affini; in questo senso decide perciò di promuovere in Germania la cultura della nostra nazione con sapienti e adeguate traduzioni. Veicolo indispensabile per la realizzazione di tale progetto è la conoscenza del fondamentale ruolo di coesione spirituale dell'opera letteraria italiana, prodotto della parte nobile della nazione.

Come osserva giustamente Bertazzoli,[25] la disponibilità di Heyse, più volte dichiarata, a diffondere in terra tedesca le opere italiane, in realtà è orientata verso ambiti ben mirati. Heyse si adopera a divulgare soprattutto la letteratura contemporanea condannando, spesso con parzialità, correnti letterarie ed esponenti del secondo Ottocento che, per ragioni diverse, sono incorsi nelle sue *Antipathien*, ovvero in quelle divergenze ideologico-estetiche che lo separano da autori, le cui opere risultino lontane o estranee al suo gusto.

In tal senso così confida a Georg Brandes:

> Ti risparmio le variazioni del mio vecchio credo sul fatto che la poesia faccia parte delle sette arti liberali e abbia altro da fare che scoprire, con pacatezza scientifica, quelle ferite della *pauvre humanité* che non riusciva curare.[26]

Pertanto basterà scorrere gli indici dei volumi che ospitano le sue traduzioni per capire fin dove si spingano gli interessi del poeta berlinese o, meglio, quali siano i territori letterari da lui esplorati. Se ne trae una sorta di mappa in cui le assenze, più che le presenze, ricostruiscono e illuminano la storia interna del rapporto tra Heyse e i colleghi italiani da lui tradotti. L'elemento centrale della sua esperienza artistica si configura nel mito dell'equilibrio formale e della bellezza di gusto classico, nel quale l'arte viene riconosciuta nella sua valenza di eterna armonia. Testimonianza sono i 324 autori, i 676 volumi, le 8 riviste e gli 11 giornali presenti nella sezione "italiana" della sua biblioteca.

Già negli anni Sessanta, alle prese col suo programma di sensibilizzazione del pubblico tedesco attraverso le traduzioni, Heyse si trovò ad affrontare i problemi e le difficoltà del tradurre. In tal senso riconobbe come carattere essenziale della tecnica traduttiva, da cui dipen-

25. R. Bertazzoli, *Paul Heyses Rolle in der italienischen Literaturwelt im 19. Jahrhundert*, in *Paul Heyse. Ein Schriftsteller zwischen Deutschland und Italien*, cit., pp. 9-18.

26. Lettera del 15 gennaio 1882, presso lo H.-A., VI.

dono le forme più comuni, quello analitico. La teoria analitica impegna inizialmente il traduttore in un'attività che si risolve in semplice trasposizione applicando pedissequamente un insieme di regole di cui Heyse si mostra depositario. Dopo aver eseguito una preliminare analisi del contenuto del testo originale, Heyse traduttore ricerca le equivalenze significative (equivalenze, dunque, non identità)[27] e infine ricompone gli elementi secondo i rapporti richiesti dall'uso della lingua tedesca. Questo tipo di operazione comporta, a monte, una parziale omogeneità di valori culturali che rende possibile la comparazione tra i valori relativi dei due sistemi linguistici.

Ma a ben vedere, la libertà del traduttore appare sensibilmente diversa da quella di un qualunque cittadino che fruisca della stessa lingua. Quest'ultimo, infatti, può sempre fare affidamento sul potere evocativo delle parole, in grado di cogliere anche le connotazioni e le risonanze più riposte in virtù di quelle che Ferdinand de Saussure chiama «associazioni paradigmatiche». Ed è proprio su questo terreno che il traduttore incontra maggiore resistenza, se non scogli spesso insormontabili.

Relativamente al processo traduttivo, ritengo che Heyse abbia rispettato le esigenze del testo poetico e ne abbia seguito il variare dei registri per cogliere gli scarti e i toni sottili, tipici della poesia popolare, onorandone i caratteri distintivi, ovvero l'ambiguità e l'opacità, proprio perché la poesia non ha lo scopo di precisare, determinare e chiarire, come invece fa la lingua della scienza, ma di suggerire associazioni, aperture verso gli spazi dell'imprevisto.

Tornando al Belli, nel saggio *Giuseppe Gioachino Belli, ein römischer Dialektdichter* [28] Heyse attribuisce ai sonetti del Belli il valore di autentico monumento eretto alla memoria di un popolo arguto e dis-

27. Per quanto concerne i concetti di «equivalenza» e di «identità», cfr. J. ALBRECHT, *Invarianz, Äquivalenz, Adäquatheit*, in R. ARNTZ-G. THOME (eds.), *Übersetzungswissenschaft. Ergebnisse und Perspektiven. Festschrift für Wolfram Wilss zum 65. Geburtstag*, Tübingen, Narr, 1990, pp. 71-81 e R. BERTOZZI, *Equivalenza e sapere traduttivo*, Milano, LED, 1999.

28. «Deutsche Rundschau», 1 (1878), pp. 136-160. Il saggio critico (pp. 136-147) e la traduzione dei 30 sonetti verranno riproposti da Heyse nel terzo volume degli *Italienische Dichter seit der Mitte des 18ten Jahrhunderts. Drei Satirendichter: Giusti, Guadagnoli, Belli*, Berlin, Hertz, 1889-1905 (saggio critico, pp. 301-318; traduzione di 30 sonetti, pp. 319-336). Su Belli Heyse pubblicherà inoltre un secondo studio sulla «Deutsche Rundschau», 12 (1893), p. 348-366, con il titolo *Giuseppe Gioachino Belli noch einmal*, corredato da un saggio critico (pp. 348-352) e dalla traduzione di 29 sonetti. Il saggio critico apparirà anche nel quinto volume degli *Italienische Dichter seit*

sacratore, ma anche generoso e saggio. È un monumento alla cultura quirite della prima metà del XIX secolo e a quel popolo legato alle tradizioni e a un vivacissimo idioma (più che un dialetto, «una corruzione della lingua», soleva asserire Belli). Prima di presentare il suo coraggioso esperimento di traduzione, Heyse si rivolge al lettore con una mirata *captatio benevolentiae*, invitandolo a essere indulgente nel giudicare le sue versioni e dichiarandosi rammaricato per essere rimasto ben al di qua della *vis satirica* tipica della lingua romanesca.

Come altri scrittori, letterati e filosofi che si sono occupati delle problematiche del tradurre, Heyse possedeva una cognizione probabilmente meno chiara – nel senso leibniziano del termine[29] – ma certamente estesa e comunque complessa dell'argomento. Le teorie moderne della traduzione e i modelli più recenti del processo traduttivo considerano le lingue coinvolte come codici, come insiemi di elementi e regole validi una volta per tutte. Heyse aveva invece una concezione humboldtiana della lingua, una concezione che ritroveremo in forma più elaborata e più radicale nelle idee crociane su lingua e arte.[30]

Sotto il comune denominatore dell'interesse per l'opera del Belli, nascerà tra Heyse e Spezi un'amicizia tutta epistolare che durerà dal 4 novembre 1893 al 4 aprile 1914, fin dunque a due giorni dopo la morte dello scrittore tedesco, senza che mai i due studiosi s'incontrino di persona.[31] Al di là dei consigli e delle informazioni sulle novità italiane e sulla esegesi dei testi più complessi da tradurre, è possibile ricostrui-

der Mitte des 18ten Jahrhunderts, cit., nella sezione «Ältere Dichter», pp. 18-24, e arricchito della traduzione di altri sonetti, per un totale di 63 sonetti (pp. 25-69), 24 dei quali erano già apparsi sulla rivista «Die Zukunft», 6 gennaio 1894, pp. 31-36 (9 sonetti); 20 gennaio 1894, pp. 125-127 (6 sonetti); 27 gennaio 1894, pp. 168-171 (9 sonetti).

29. Per quanto concerne le distinzioni leibniziane fra *cognitio clara* (ovvero *cognitio clara confusa – cognitio clara distincta*) e *cognitio obscura*, cfr. G.W. Leibniz, *Meditationes de Cognitione, Veritate et Ideis*, in «Acta Eruditorum», 11 (1684), pp. 537-542 e J. Albrecht, *Literarische Übersetzung. Geschichte-Theorie-Kulturelle Wirkung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, pp. 32-33.

30. B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Milano, Sandron, 1902.

31. L'epistolario di Heyse, di sua moglie Anna Schubart e della loro nipote Luise Layriz a Spezi e alla figlia Angelina è costituito da 179 lettere di Heyse a Spezi, 3 lettere di Anna Schubart a Spezi e 1 lettera di Luise Layriz ad Angelina Spezi. Esse si trovano nel fondo speciale Archivi, Raccolte e Carteggi della Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma. Le lettere di Pio e Angelina Spezi a Heyse sono una selezione rappresentativa da lui operata, poiché soleva conservare solo quelle che, per i temi trattati e le informazioni ricevute, gli erano sembrate degne di entrare a far parte

re attraverso il carteggio i momenti più significativi del rapporto heysiano con l'opera belliana.[32]

Con un approccio critico consono alla linea seguita dallo Gnoli, Heyse riconosce all'opera di Belli doti d'indiscussa qualità letteraria e di arguta forza epigrammatica, quest'ultima mutuata dal *Witz*, dallo spirito caustico popolare, concedendo al poeta romano un meritato seggio accanto ai grandi protagonisti della tradizione satirica colta, Aristofane, Marziale, Pietro Aretino. In tal senso egli scriverà che il Belli è riuscito, come nessun altro, a calare in forma poetica un mondo vario e completo, assemblando un archivio di tutto ciò che del carattere del popolo romano può cogliere chi lo osservi con la dovuta attenzione e senza preconcetti.

Agli inizi degli anni Ottanta Heyse è ampiamente apprezzato dagli intellettuali italiani sia come scrittore che come traduttore, essendo ormai considerato il *faber* della diffusione della letteratura italiana in terra tedesca; ed è forse questa la ragione che indusse Pio Spezi a inviargli il suo primo saggio belliano, *Il Belli e la sua poesia romanesca*;[33] saggio che impressiona favorevolmente Heyse, che lo citerà nel suo secondo studio sul poeta romano, *Belli noch einmal*, colpito dal fatto che, suddividendo e raggruppando i sonetti per argomento, Spezi avesse evidenziato i grandi momenti tematici del *corpus* belliano.

Da un'attenta analisi delle traduzioni, si potrebbe vedere in Heyse un sostenitore del secondo metodo di Schleiermacher, metodo che avvicina l'originale al lettore.[34] Ma così non è: Heyse è infatti un fautore della traduzione «So treu wie möglich, so frei wie nötig», ovvero la più

del suo enorme epistolario. Tutte le lettere sono giacenti presso lo H.-A., ovvero 20 lettere di Spezi a Heyse (H.-A., VI, Pio Spezi); 1 lettera di Spezi ad Anna Schubart (H.-A., IX, 2, Pio Spezi); 1 lettera di Angelina Spezi a Heyse (H.-A., VI, Pio Spezi), 2 lettere di Angelina Spezi a Heyse (H.-A., VI, Angelina Spezi). Cfr. I.M. BATTAFARANO-C. COSTA, *L'epistolario Heyse-Spezi (1893-1914)*, in ID. (a c. di), *Il carteggio Paul Heyse-Pio Spezi*, cit., 113-289.

32. Spezi venerava talmente tanto il Belli che, nella lettera a Heyse datata 24 maggio 1894, ebbe a scrivere: «Pel Belli mio sfiderei un paragone… con Dante!». La lettera si trova presso lo H.-A., VI, Pio Spezi. Anche uno dei più autorevoli studiosi di Belli, Giorgio Vigolo, in un suo primissimo studio sul Belli (*La poesia di G.G. Belli*, in «Il Mondo», 1 febbraio 1924) paragonò il poeta romano con Dante, però ben trent'anni dopo Spezi.

33. Teramo, G. Fabbri, 1891.

34. Cito dallo studio di H.J. STÖRIG (ed.), *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, p. 47. Nel ben noto saggio *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, secondo Schleiermacher, il traduttore ha due

fedele possibile, ma con tutte le libertà inevitabili. La fedeltà dev'essere rispettata scrupolosamente nel dominio della retorica (nel senso antico del termine): l'*inventio*, la *dispositio* e l'*ornatus* devono corrispondere cioè all'originale, a costo di provocare nel lettore effetti di straniamento. La libertà, invece, deve regnare nel campo della grammatica, vale a dire nella lingua *stricto sensu*.

Le traduzioni di Heyse sono veramente mirabili: con rigore e sapido lessico egli trasferisce in tedesco il ritmo e la musicalità del verso; all'autore dà, con maestria, un'eleganza immediata che, a un'attenta lettura, il testo non sempre possiede. Del resto, Heyse concepisce la traduzione anche come atto di generosità artistica, tradizionale nella scuola romantica dalla quale egli mosse senza mai staccarsene completamente.

I festeggiamenti per l'80° compleanno e per il Nobel

Il 15 marzo 1910 Heyse compì 80 anni. A Monaco di Baviera, dove viveva, vennero organizzate solenni feste giubilari: l'imperatore Guglielmo II e il principe reggente Leopoldo di Baviera furono tra i primi a congratularsi con lui, e a loro si unirono più di trecento personalità del mondo dell'arte e della cultura, tra cui Hermann Bahr, Lujo Brentano, Marie von Ebner-Eschenbach, Ricarda Huch, Isolde Kurz, Thomas Mann, Wilhelm Raabe, Artur Schnitzler.[35]

Alle celebrazioni bavaresi fecero eco gli intellettuali d'ogni parte d'Europa; e non poteva mancare la voce degli amici italiani. La ricorrenza e questa importante tappa della sua vita di convinto ambasciatore-mediatore della cultura italiana in Germania vennero ampiamente ricordate dalla stampa quotidiana e periodica, dando ampio spazio al-

possibilità: lasciare possibilmente in pace lo scrittore o lasciare possibilmente in pace il lettore: «Entweder der Übersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen, oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe, und bewegt den Schriftrsteller ihm entgegen».

35. In tal senso così scrive Heyse a Pio Spezi [27 marzo 1910]: «Dopo le mille lettere, telegrammi e poesie vengono ogni giorno tante altre, che avrei bisogno di cento mani per soddisfare a tutti gli obblighi e ringraziare almeno pei doni di fiori, libri ed altri preziosi regali. La mia stanza era proprio un giardino da fiori ed un bazar». La lettera è depositata presso il fondo speciale Archivi, Raccolte e Carteggi della Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma.

la sua figura di poeta e di traduttore.[36] Il ministro della Pubblica Istruzione, Edoardo Daneo, lo salutò con un telegramma; in veste di presidente del Regio Istituto di Studi Superiori di Firenze il senatore Pasquale Villari gli conferì la laurea *honoris causa* in Lettere e Filosofia. Firenze inviò a Monaco l'eminente autore della *Storia di Firenze*, Robert Davidsohn, incaricato ufficialmente di porgergli i saluti degli intellettuali italiani e di consegnargli una silloge di versi e prose appositamente composta su iniziativa di Ada Negri, Angiolo Orvieto e Giovanni Marradi: ogni foglio del libro conteneva l'autografo di ognuno degli autori italiani ancora viventi da lui tradotti, con la dedica:

> A Paul Heyse, nell'anno della sua gloriosa vita di cui la Germania celebra con orgoglio di madre omaggio ed augurio di poeti italiani riconoscenti all'arte di lui che il ritmo e il colore della parola Italia dai loro versi dedusse nei mirabili suoi.[37]

36. Cfr. L. BALL, *L'anniversario di un poeta*, in «Corriere Toscano», Pisa, 16 marzo; R. BARBIERA, *Un grande amico dell'Italia. Paolo Heyse nel suo 80° anniversario*, in «L'Illustrazione Italiana», Roma, marzo; G. CAPRIN, *L'arte e l'italianità di Paul Heyse*, in «Il Marzocco», Firenze, 13 marzo; A.S., *L'album per Paul Heyse*, in «Il Marzocco», Firenze, 13 marzo; P. SPEZI, *Onorando Paolo Heyse*, in «Fanfulla della Domenica», Roma, 13 marzo; A. FOÁ, *Paolo Heyse novelliere*, in «Cronache Sentimentali», 3 (1910), pp. 33-40; A. MORANDOTTI, *Le italiane di Paul Heyse*, in «Corriere della Sera», Milano, 15 marzo; P. SPEZI, *L'amico delle lettere italiane in Germania. Paolo Heyse*, in «Il Giornale d'Italia», Roma, 15 marzo; N.N., *La festa d'un amico dell'Italia*, in «Corriere della Sera», Milano, 17 marzo; N.N., *Un glorioso ottuagenario. Omaggio italiano a Paolo Heyse*, in «Perseveranza», Roma, 19 marzo; N.N., *La festa di un poeta*, in «Il Marzocco», Firenze, 20 marzo; P. SPEZI, *Per l'ottantesimo genetliaco di Paolo Heyse*, in «Rivista di Roma», XIV (1910), pp. 183-186; R. BARBARO DI SAN GIORGIO, *Paolo Heyse*, in «Rivista di Roma», XIV (1910), p. 186; B. VIGNOLA, *Paolo Heyse-poeta lirico*, in «Rivista di Letteratura Tedesca», 1-6 (1910), pp. 324-346. Queste comunicazioni sono tutte conservate presso lo H.-A., VI. Per quanto riguarda i festeggiamenti in Germania, basti leggere quanto Spezi scrisse nel sopraccitato articolo *L'amico delle lettere italiane in Germania. Paolo Heyse*: «Domani, 15 marzo, la Germania letteraria, e più particolarmente Monaco di Baviera, celebra con solenni onoranze l'ottantesimo genetliaco d'uno suoi più illustri cittadini viventi, Paolo Heyse, e a queste feste bavaresi faranno eco i letterati d'ogni parte d'Europa, anzi del mondo civile, con voti benauguranti di prospera e ancor lunga vita al glorioso vegliardo, onore delle lettere, e continuatore geniale dell'opera del sommo Volfgango Goethe, come dai tedeschi stessi è generalmente chiamato e stimato».

37. Alla realizzazione della silloge collaborarono 36 tra i migliori ingegni del tempo, fra i quali spiccano V. Aganoor Pompilj, A. Boito, A. Bonaventura, A. Fogazzaro, F. Fontana, R. Fucini, D. Gnoli (G. Orsini), A. Graf, O. Guerrini (L. Stecchetti), G. Marradi, L. Morandi, A. Negri, A. Orvieto, G. Pascoli, G. Ragusa Moleto, M. Rapisardi, A. Rondani, F. Russo, A. Testoni, A. Vivanti, G. Zanazzo. L'originale è depositato presso

Mai scrittore vivente aveva ottenuto un così unanime omaggio, tanto che Heyse ebbe a sentirsi, come scrive in un suo verso, un albero radicato nel suolo germanico, le cui fronde erano però mosse e carezzate dalle aure italiche.

Lo scrittore accompagnò questo messaggio con il sonetto *An Italien*, chiuso dal verso dantesco «Valsemi il lungo studio e il grande amore»:[38]

Seit ich zuerst mit jugendlichem Triebe
Hinauszog, mein Italien, dir zu nahn,
Hast du's so wundersam mir angetan,
Daß ich fuer immer dir eigen bliebe.
Doch heimlich sagt' ich stets: wenn ich dich liebe
– Du holde Zauberin, was geht's dich an
Wie wollt ich Dank und Lohn von dir empfahn
Was auch zu einem Preis ich Sprach und Schriebe
Nun hoer ich liebevoll heruebertoenen
So bruederlich vertraut zu meinen Ohren
Die Grueße, die du auftrugst deinen Soehnen.
– Und fuehlst, wenn blutsverwandt mit ihrem Chore
Ich treu verblieb mit Dienst des ewig Schoenen
"Valsemi 'l lungo studio e 'l grande amore".

Quando, la prima volta, con baldanza
giovanile partii, Italia mia,
tosto m'affatturasti e per malìa
fedele a Te m'hai reso con costanza.
Se io t'amo, mi chiedevo con istanza,
a Te che importa – dolce donna mia?
Come da Te aspettassi cortesia
ché ho detto e scritto a fin di nominanza.
Ora arriva a me con profondo amore,
al mio orecchio, il saluto fraterno
che a nome Tuo mi porge la Tua gente.
– E avverti come anch'io, a lei parente,

lo H.-A., V (103) ed è stato catalogato per la mostra curata da S. von Moisy-K.H. Keller, *Paul Heyse. Münchner Dichterfürst im bürgerlichen Zeitalter* tenuta presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera dal 23 gennaio all'11 aprile 1981.

38. D. Alighieri, *Inferno*, I 83.

sia rimasto devoto al bello eterno
"Valsemi 'l lungo studio e 'l grande amore"[39]

Nove mesi dopo, il 10 dicembre, Heyse coronò la propria attività di novelliere, drammaturgo, poeta e, non da ultimo, traduttore, ricevendo, primo fra gli scrittori tedeschi, il premio Nobel per la Letteratura su proposta del professore dell'Università di Monaco Franz Muncker. La candidatura fu sostenuta anche dai colleghi delle università di Vienna, Berlino, Halle, Lipsia e Breslavia.

Così si legge nel verbale della Commissione:

> Dato che Paul Heyse è così completo come artista, la commissione Nobel ritiene di non poterlo trascurare nella scelta del Nobel di quest'anno, ma lo propone prima di ogni altro. Egli avrebbe dovuto essere preso in considerazione molto prima, ma lo si voleva volentieri candidato dalla Germania e questo stranamente non è mai avvenuto prima di adesso. Ciò è dipeso dalla persecuzione cui Heyse con la sua armonica disposizione spirituale è stato sottoposto durante un lungo periodo in Germania da parte di un aggressivo naturalismo. Evidentemente adesso questo inaccettabile trattamento è finito.[40]

Ciononostante Kjell Espmark, membro della commissione Nobel, indica come il premio a Heyse sia stato uno dei più duramente contestati. Difatti così si è espresso Theodor Ziolkowski, altro membro della commissione:

> Le lodi della commissione a Heyse sono state addirittura definite uno dei suoi errori peggiori; il giudizio su Heyse come il più grande lirico tedesco dopo Goethe e come creatore della novella psicologica moderna svela una mancanza totale di comprensione dello sviluppo della letteratura dopo Nietzsche.[41]

In Germania e in Italia («due grandi nazioni», come soleva chiamarle) la notizia suscitò una salve d'entusiasmo. Il principe reggente Leo-

39. La traduzione è mia. Essa riproduce lo schema del sonetto, modificando soltanto la sequenza rimica delle terzine da CDCDCD in CDEEDC.

40. La traduzione italiana dallo svedese è stata eseguita da E. TIOZZO e si trova nel suo volume *La letteratura italiana e il premio Nobel. Storia critica e documenti*, Firenze, Olschki, 2009, p. 122.

41. *Ibidem.*

poldo di Baviera elevò al rango di nobile il poeta e i successori, anche se Heyse, per il resto della vita, mai antepose la preposizione *von* al proprio cognome.

Con gli amici italiani, protagonisti della cultura del tempo,[42] aveva intrattenuto o stava intrattenendo regolari rapporti personali o epistolari.[43] Gli estremi cronologici degli scritti testimoniano un rapporto ininterrotto con il mondo culturale e politico italiano degli ultimi decenni del XIX e del primo decennio del XX secolo.

In una lettera del 27 settembre 1871, all'indomani dell'annessione del Veneto, il germanista Bernardino Zendrini confida a Heyse amare considerazioni sulle vicende politiche italiane:

> Discorreremo quanto Lei vuole delle cose d'Italia, di questa povera Italia che non è più la stessa dei morti o dei redivivi, per ora, la terra degli addormentati: *la casa del sonno*, come direbbe Omero. *Wir schlafen gesunden Pflanzenschlaf*. Benedetta la Germania, desta a ogni più nobile attività![44]

Un'Italia, commenterà sempre Zendrini qualche mese più tardi nella lettera del 20 novembre 1867, che continuava a essere percorsa da problemi di equilibrio politico e da lotte di partito:

42. Heyse li aveva già ricordati con riconoscenza nel *Vorwort* agli *Italienische Dichter seit der Mitte des 18ten Jahrhunderts*, cit., vol. I, p. IX: «[…] talmente ineludibile mi è parso l'obbligo, grazie al rapporto continuo e familiare con eruditi e scrittori italiani della "terra del Poeta", d'integrare anche le mie conoscenze, di verificare e di correggere il mio giudizio sulla base del loro».

43. Il carteggio, presente presso lo H.-A., VI, offre veramente un'amara panoramica del complesso mosaico dell'Italia postunitaria; sono anni che sconvolgono le coscienze del «giovane» popolo italiano per crisi economica e scandali politici. In tali anni Heyse intrattiene rapporti epistolari, e non solo su questi argomenti, con almeno 52 intellettuali, tenendo presente però che si tratta di lettere "superstiti" che non esauriscono l'effettiva dimensione del carteggio, in quanto sicuramente non poche sono quelle eliminate da Heyse in base a un criterio selettivo da lui adottato sulla rilevanza delle missive ricevute. Fra i corrispondenti di spicco figurano V. Aganoor Pompilj (1 lettera), P. Bettoni (2), G. Caccia (1), A. Cantoni (2), L. Capuana (7), G. Chiarini (6), D. Comparetti (1), A. De Gubematis (17), C. De Lollis (1), S. Farina (15), A. Farinelli (15), V. Imbrianti (4), U. Lazzarini (1), E. Luzzato (6), L. Morandi (1), M. Rapisardi (4), P. Spezi (20), L.A. Villari (4), A. Vivanti Chartres (3), B. Zendrini (30), B. Zumbini (1).

44. Come s'è detto, questa lettera e quelle di seguito citate sono giacenti presso lo H.-A., VI.

> La crisi che l'Italia attraversa è la più tremenda e la più dolorosa al cuore di ogni onesto italiano. L'Austria che ci guarda bieca, i francesi in casa, e – che è più – due grandi partiti fronte a fronte, repubblicani e monarchici, lottanti da forsennati sopra un terreno che appena è italiano.

L'Italia che si stava formando era un paese ancora da inventare, nonostante lo sforzo di Francesco De Sanctis di richiamare gli intellettuali a riappropriarsi del proprio ruolo, a lavorare per il bene della nazione e per la fondazione di nuovi valori. La voce degli intellettuali, invece, si levò alta a denunciare con fermezza la classe politica, inviluppata nei propri interessi e votata al proprio tornaconto, costantemente occupata in lotte che facevano del Parlamento una palestra di scontri più che una sede di lavoro costruttivo e lungimirante. Di questo stato di cose si colgono le tracce ovunque: nelle sedi ufficiali, sui giornali, sulle riviste letterarie, nelle corrispondenze private.

La via dell'accusa e della denuncia scelta da Carducci, repubblicano convinto, con il *Canto dell'Italia che va in Campidoglio* (1871) è emblematica, così come lo è la dichiarazione di Verga nella polemica *Prefazione* al suo romanzo *Eva*:

> Viviamo in un'atmosfera di Banche e di Imprese Industriali, e la febbre dei piaceri è la esuberanza di tal vita. Non accusate l'arte, che ha il solo torto di aver più cuore di voi, e di piangere per voi i dolori dei vostri piaceri. Non predicate la moralità, voi che ne avete soltanto per chiudere gli occhi sullo spettacolo delle miserie che create.[45]

Valga infine a testimoniare lo stato d'animo degli intellettuali anche questo passo della lettera che Vittorio Imbriani scrisse a Heyse il 24 maggio 1870:

> Ai Nicotera, ai Crispi e via discorrendo, un uomo, che pienamente si rispetti, non può neppure degnarsi di rendere il saluto; in un paese morale, in condizioni normali uomini siffatti non giungerebbero ad avere un'esistenza pubblica, rimarrebbero eternamente nel pantano dove si agita la gente equivoca o finirebbero in galera. Da noi, in questa Italia, sono i rappresentanti delle parti e dello stato![46]

45. G. VERGA, *Eva*, Milano, Treves, 1873. Questa constatazione è ancor oggi valida. Difatti il nostro Paese si avvia a celebrare, nel 2011, il 150° anniversario dell'Unità, ma, di fatto, fatica a trovare un'immagine di coesione e di unitarietà.

46. La disistima di Imbriani per i politici della Sinistra è nota, e se ne trova regolare

Heyse segue con passione gli sviluppi della situazione socio-politica italiana, soprattutto i nuovi orientamenti favorevoli a un'intesa italotedesca. Ma un passo decisivo per il miglioramento dei rapporti tra Italia e Germania verrà compiuto solo dopo gli anni Ottanta con l'avvento della Sinistra al potere. I governi Depretis opereranno per un avvicinamento agli Imperi Centrali, e con il primo trattato della Triplice Alleanza[47] i rapporti politici tra Italia e Germania diverranno prevalenti.

Questo accordo politico tra le due «grandi nazioni» viene salutato da Heyse con entusiasmo, essendo egli convinto che i benefici effetti dell'alleanza politica si sarebbero estesi anche al campo culturale, come puntualizza nella prefazione del V volume degli *Italienische Dichter seit der Mitte des 18ten Jahrhunderts*, dato che

> la Triplice Alleanza abbracciava anche gli interessi letterari che, in qualche maniera, stavano a cuore alle innumerevoli persone che si erano messe in pellegrinaggio verso il Sud sulle «orme di Goethe», per conoscere più da vicino il carattere del popolo.[48]

Ma l'idea della *Verbrüderung* («affratellamento») culturale tra i due Paesi, per la quale Heyse aveva speso vitali energie, avrebbe portato frutti peraltro scarsi che, per sua fortuna, il poeta non poté cogliere, essendo la sua parabola di uomo e di scrittore oramai conclusa: la morte, sopravvenuta il 2 aprile 1914 all'età di 84 anni,[49] gli risparmiò la sofferenza della guerra italo-germanica, che avrebbe costituito la lacerante negazione di quella fratellanza tra i due popoli, conquistata attraverso

riscontro nei suoi scritti. A livello esemplificativo cito un aneddoto contenuto in una lettera che inviò, nel 1877, all'amico Giuseppe Pitré per le sue nozze, con la quale si scusa di dovere declinare l'invito, asserendo: «Se intervenissi a convitti nuziali, mi sfuggerebbe di sicuro detto: *Alla caduta del Ministero Depretis-Nicotera* invece di: *Alla salute degli sposi!*». Cfr. V. IMBRIANI, *'E sette mane-mozze*, Pomigliano d'Arco, [s.n.], 1877, p. 8 (il volume è in dialetto avellinese).

47. Fu firmato a Vienna il 20 maggio 1882 dai rappresentanti degli imperi di Germania, Austria-Ungheria e del Regno d'Italia.

48. Cit., *Vorwort*, p. VI. Questo *Volkscharakter* «carattere popolare», di coniazione heysiana, pare una trasposizione dell'ideale herderiano del *Volksgeist* («carattere nazionale»), quale si esprime nella lingua e nella letteratura di una nazione di trasmettere i propri caratteri inalienabili. Cfr. J.G. VON HERDER, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Berlin, Voß, 1772 [*Saggio sull'origine del linguaggio*, prefazione di M. FRESCHI, trad. di G. NECCO, Roma, Editoriale B.M. Italiana, 1987].

49. Lo scrittore fu sepolto nel Waldfriedhof di Monaco. Le orazioni funebri furono tenute da Ludwig Fulda e Ludwig Ganghofer.

la cultura, da lui sempre auspicata; e gli evitò di dover assistere al crollo di un mondo nel quale aveva sempre creduto.

Avrebbe desiderato riposare in eterno sul suolo italico, ma così non fu. Testimonianza di questa sua volontà è la seguente lirica scritta a Gardone:

Letzter Wille

Der Tag an dem das Leben gehen wird
und ich nicht mehr aufwachen kann,
in welchem Ort oder welcher Stadt ist mir unwichtig,
das Bett werden sie mir machen wollen.
Eine ruhige Grube würde ich hier mögen,
unter diesen Zypressen,
wo ich mit meinen süßen Träumen rastete
und wohin ich meine Schritte richtete.

Am Ufer meines Sees, auf dessen Seiten
der Frieden die Flügel schlägt,
würde ich mir mit dem Murmeln der Wellen
ein Zikadengezirpe anhören,
würde ich vom hohen Monte Baldo grüßen,
dem eingeschlafenen Gipfel,
schwärzlich auf dem See,
und stolz und unabänderlich, von Sternen gekrönt.

Ultimo Desio[50]

Il giorno in cui la vita se n'andrà
e io non potrò più svegliarmi,
non m'importa in quale luogo o qual città,
un giaciglio mi sarà di certo dato.
Una placida fossa qui vorrei,
sotto questi cipressi,
ove sostai coi dolci sogni miei
e i passi miei diressi.
In riva al mio lago, sulle cui sponde
la pace batte l'ale,
ascolterei col mormorio dell'onde
un frinir di cicale,

50. La traduzione è mia.

saluterei dall'alto Monte Baldo,
il capo addormentato,
nereggiante sul lago,
fiero e saldo di stelle incoronato.

Chiosando la sua parabola, si potrebbe asserire che il contributo più durevole che Heyse abbia lasciato ai posteri sta forse in questo: non ci sono frontiere né barriere capaci di recidere quell'invisibile ma concreto legame che, attraverso il tempo e lo spazio, unisce tutti coloro che hanno scelto per vocazione la conoscenza, il sapere e il bello, quali che siano la loro professione o la loro nazionalità.

1996

Éksodos

L'ultimo canto di Belli

DI MARCO CAPPADONIA MASTROLORENZI

[…] e, ccome si ss'annassi a lletto,
smorzeranno li lumi, e bbona sera.
(Belli, *Er giorno der giudizzio*)[1]

Tornando a riflettere sull'ultimo sonetto in romanesco di Belli, viene istintivo, per chi ha avuto e ha dimestichezza con la sua produzione dialettale, il raffronto con il primo componimento che ci resta, ovvero le *Ottave a Caterina Spada*.

Ricordo, intanto, la lettura di Eugenio Ragni in cui il critico analizza il sonetto del *zan Giobbe* e raffronta le aree semantiche comuni ai due testi.[2] Parto dal saggio rammentato per rimettere le carte sulla tavola e osservarle nuovamente per tentare di formulare una proposta di lettura.

Cominciamo dall'extratesto. Siamo di fronte a due circostanze simili: le ottave e il sonetto sono scritti ambedue per una destinataria in carne ed ossa, un messaggio in versi codificato durante uno stato di salute precaria (o falsamente precaria) e per declinare, con originalità e geniale autoparodia (ma che si estende al generale), un invito. Una contingenza, un'occasione. Ma non solo.

Il manoscritto del componimento in ottave è di proprietà della famiglia Spada, ossia degli eredi del grande amico di Giuseppe, France-

1. G.G. BELLI, *Tutti i sonetti romaneschi*, a c. di M. Teodonio, 2 voll., Roma, Newton Compton, 1998, son. 276 (d'ora in poi *Sonetti*).
2. E. RAGNI, «*E a cche sserveno poi tante parole*», in *Letture belliane*, 10, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 54-94.

sco, il quale ha annotato nella metà superiore del foglio: «Autografo di Gius. Gioacch. Belli». Si tratta di una bella copia (la prima stesura è perduta), senza titolo né firma. Lungo il margine sinistro della prima pagina è aggiunta la data. La grafia è piuttosto piana e chiara, senza cancellature e non è diacritica[3] (tranne "mejjo", v. 5; "buscetto", v. 21; "pijja", v. 27). L'ultima ottava delle otto è priva (volutamente) del sesto endecasillabo. In una nota autografa si legge: «Ho lasciato un verso nella penna: lo lascerò in legato al Sig.r Gioacchino ed al Sig.r Alessio la virgola che ci va appresso».[4]

L'*incipit* si rivolge alla «Sora Ninetta» e porta la data «Dimenica 23 frebbaro 1801017» (cioè, 23 febbraio 1817): nel 1805 Belli aveva già sperimentato l'uso dell'ottava, e aveva composto lo strambotto in lingua *La campagna* e le *Poesie sacre*; e nel 1810 il poemetto di ispirazione bernesca *La morte della morte*, sempre in ottave e in italiano.

Il romanesco usato non presenta appesantimenti diacritici e la scelta lessicale costituisce un livello medio del dialetto, quello di un borghese colto che gioca con la lingua della propria città e si diverte, da abile equilibrista linguistico, a comporre un testo formato da strofe che fanno parte della tradizione letteraria (anche per il sonetto sarà lo stesso).

Sono presenti parole con paragoge, ovvero con aggiunta di una sillaba o con la deformazione sillabica nell'uscita di verso: *dine*; *line*; *morine* (III), oppure *a mene* (VI); lessico già in uso a cavaliere tra il XVII e il XVIII secolo ai tempi di Berneri e Micheli, e probabilmente non del tutto desueto nel parlato popolare. Queste forme di paragoge verranno rifiutate dal poeta nei sonetti degli anni avvenire.

Trentadue anni di distanza tra le due poesie. E due anni di lontananza tra il sonetto del 2 marzo 1847, dal titolo *La musicarola*, e il testo *Sora Crestina mia* del 21 febbraio 1849:[5] come se il poeta fosse tornato a dare un'ultima pennellata di colore al suo ciclo di tele, sicuramente senza nessuna intenzione di aggiunta, completamento o chiusura, ma che, come vedremo, costituisce proprio il contenuto della nostra *intentio lectoris*.

3. Non appesantita dal raddoppiamento consonantico.

4. Il signor Gioacchino (con due 'c' in questo caso) è il fratello (o cugino) di Caterina Biagioni, moglie di Alessio Spada, il padre di Francesco. Le ottave sono pubblicate in G.G. BELLI, *Poesie Romanesche*, a c. di R. Vighi, vol. I, Roma, Libreria dello Stato, 1988, pp. 47-51.

5. BELLI, *Sonetti*, cit., son. 2279.

Se relazionato e collazionato col "gioco" in ottave del 1817, l'ultimo tassello del mosaico poetico dona all'intera macrostruttura sonettistica un più accentuato e completivo senso di circolarità/reversibilità temporale, in uno spazio narrativizzato chiuso e irreversibile in cui agisce il popolano agorafobico.[6] Non si esce dallo spazio topico in cui agiscono gli attori della commedia. I luoghi lontani/esterni sono solo vagheggiati, immaginati, ricostruiti falsamente, raccontati attraverso altre voci trasmissive e indirette. E sempre deformando il referente e la dimensione spazio-temporale (il cronotopo).

Già dall'*incipit* il testo si presenta con una grossa *zeppa* sintattica (*Sora Ninetta mia sora Ninetta*): l'epanalessi del predicato nominale fa scadere il livello sintattico del testo sin dall'inizio (trattasi, naturalmente, di un esercizio, di un *divertissement* senza pretese estetiche o editoriali o accademiche). La forma iterativa del linguaggio quotidiano, il ritmo da filastrocca popolare, quasi da attacco stornellesco, è quanto di più lontano possa esserci dalla ordinata linearità della struttura discorsiva futura.

Rileggiamo l'ultimo Belli:[7]

Sora Crestina mia, pe un caso raro
Io povero cristiano bbattezzato
Senz'avecce né ccorpa né peccato
M'è vvienuto un ciamorro da somaro.
Aringrazziat'iddio! L'ho ppropio a ccaro!
E mme lo godo tutto arinnicchiato
Su sto mi' letto sporco e inciafrujjato,
Come un zan Giobbe immezzo ar monnezzaro.
Che cce volemo fà? Ggnente pavura.
Tant' e ttanto le sorte sò ddua sole:
Drento o ffora; o in figura o in zzepportura.
E a cche sserveno poi tante parole?
Pascenza o rrabbia sin ch'er freddo dura:
Staremo in cianche quanno scotta er zole.

6. Per maggiori articolazioni su questi temi, oltre al citato saggio di Ragni (cfr. nota 2), rimando anche a G. Leonelli, *L'arte del dialogo*, in *Letture belliane*, 9, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 78-85; e a E. Ripari, *Fra Belli e Rabelais*, in «il 996», IV, 3 (2006), pp. 65-79.

7. Il sonetto è l'ultima poesia in romanesco, se si esclude la *coblas esparsa* del 1851, in cui Belli inserisce un verso tra il primo e il terzo endecasillabo del sonetto *La golaccia* del 1834 (*Sonetti*, cit., son. 1341).

Dalle isotopie comuni ai due testi[8] possono verificarsi delle singolari coincidenze (il codice intertestuale interno): *M'è vienuta una frebbe bù e via* (v. 1, II strofa, ottava) – *M'è vvienuto un ciamorro da somaro* (v. 4, I quartina, sonetto) – *E tanto ce fenisco ar monnezzaro* (v. 6, IV strofa, ottava) – *Come un zan Giobbe immezzo ar monnezzaro* (v. 4, II quartina, sonetto) – *Che proprio da cristiano battezzato* (v. 3, V strofa, ottava) – *Io povero cristiano bbattezzato* (v. 2, I quartina, sonetto) – *Ce vo pacienza* (v. 7, VI strofa, ottava) – *Pascienza o rrabbia* (v. 2, II terzina, sonetto).

Il codice genetico lessicale in comune è davvero impressionante. Ma più che pensare a una volontà di riutilizzo (a quale scopo, poi?), credo che la familiarità semantica vada ricercata nell'analoga situazione autobiografica: un malanno (?), le lagnanze, l'ironia, il declinare un invito. Si può scrivere un testo a tanti anni di distanza e ritrovarsi gli stessi campi lessicali e i medesimi codici tecnici, senza averne coscienza o senza premeditazione. I campi semantici cui si afferisce sono infatti gli stessi, e questo determina le coincidenze testuali.

Vediamo nello specifico. Dopo la prima lettura affascinante e romantica di Vigolo – dove il san Giobbe rappresenta (come lo specialista sa) «la figura in cui il Poeta e il suo popolo si ricongiungono»[9] – le proposte di lettura più autorevoli ci vengono (mi pare) da Gibellini e soprattutto da Ragni; considerevoli anche gli interventi di Muscetta e Teodonio (che si possono più o meno condividere).

La lettura di Gibellini è extratestuale, ossia fuori dalla macrostruttura del *corpus* sonettistico e dall'ottica straniante del "monumento": nell'ultimo

8. Ci sembra utile questo ennesimo raffronto testuale come promemoria per il lettore e per seguire la nostra proposta di lettura.

9. G. VIGOLO, in G.G. BELLI, *I Sonetti*, Milano, Mondadori, 1952, vol. III, p. 2994: «Il lungo viaggio del poeta è terminato: il viaggio che egli ha compiuto attraverso la sua città, – esplorata in ogni suo strato, nell'alto e nel basso, – lo riconduce infine nella sua casa, nella sua camera, nel suo letto. Il poema si chiude, così, in prima persona, con un accento lirico e autobiografico. La triste umanità – il doloroso popolo che il Belli aveva rappresentato come un oggetto di immensa, infinita ricerca fuori di sé – torna alla fine ad assumerlo su se stesso, a sentirlo se stesso. Il san Giobbe immezzo ar monnezzaro è la figura in cui il Poeta e il suo popolo si ricongiungono. Quel "romanesco" che il Belli aveva prima distaccato dall'inconscio come sua costola e opposto a se medesimo – come personaggio estremo e turpe, come maschera infima e tenebrosa – ora lo ritrova come l'accento spontaneo e familiare della sua propria, casalinga pronunzia. E il grande circolo si chiude sul pronome Io, temperato da cristiana umiltà: Io povero cristiano bbattezzato».

> dimesso e occasionale sonetto […], il poeta torna a parlare in prima persona, io parlante e io scrivente insieme, come nei primi giovanili tentativi ripudiati dalla sua penna stessa. Per cui il testo, scritto dopo anni di cessata attività, è vero ripiegamento d'occasione né più né meno come i primi tentativi regolarmente ripudiati da Belli stesso.[10]

Per Muscetta «sono versi limpidissimi di modesto tono giocoso e familiare, scritti come sorridendo a quel volto di donna che avrebbe fatto la felicità di suo figlio», un *divertissement* in cui Belli scherza a «godersi i suoi mali, dando la "cojjonella" […] al suo corpo valetudinario». Il critico di Avellino non considera dunque questo testo fuori dal sistema sonettistico macrotestuale (fuori dalla "commedia romana" raccontata mediante la mimesi nei tantissimi personaggi parlanti), e anzi lo legge come «ultimo "episodio"del suo dramma»,[11] che va a chiudere in un certo qual modo la rappresentazione della plebe romana.

Il saggio di Ragni[12] rappresenta la migliore analisi eseguita su questo testo, un lavoro ampio che accosta più sonetti, epistole, interventi critici, scandagli filologici e una meticolosa messa a fuoco delle varie isotopie testuali interne ed esterne (oltre a un'acuta anatomia testuale).

Per quanto riguarda motivi di natura storica, culturale e semiotica del testo rimando direttamente allo studio di Ragni: in questa sede ci interessano soltanto alcune porzioni testuali di carattere (diciamo) assiologico e critico intorno «all'estremo barbaglio della poesia vernacola belliana». Vediamo. Il sonetto (ci soffermiamo su alcune considerazioni del critico perché importanti per la lettura che proporremo più avanti) non possiede particolari requisiti di una singolare rilevanza poetica, se non per il fatto di costituire l'«estremo episodio di una originalissima e irripetuta vocazione dialettale» con alle spalle un silenzio di due anni.

10. P. Gibellini, *Il coltello e la corona*, Roma, Bulzoni, 1979, rispettivamente pp. 89 e 203, n. 18. Lo studioso sembrerebbe aver riveduto la sua posizione riduttiva nel commento al sonetto nella scelta antologica G.G. Belli, *Sonetti*, Milano Garzanti, 1991, p. 741: «Il poeta torna alla prima persona, dopo la lunga immedesimazione nell'"oggettività" del locutore plebeo. […] Ma c'è in questo vecchio malato ma sereno, modestamente rassegnato "come un zan Giobbe immezzo ar monnezzaro", un sentimento profondamente tragico e insieme cristiano, dissimulato nei toni modesti dell'occasione. Il vecchio poeta sembra ritirarsi dall'"immondezzaio" della storia che all'ottusità reazionaria di ieri oppone la violenza rivoluzionaria dell'oggi».

11. C. Muscetta, *Cultura e poesia di G.G. Belli*, Roma, Bonacci, 1981, pp. 495-496.

12. Ragni, *«E a cche sserveno poi tante parole?»*, cit., pp. 53 ss.

La posizione di Ragni è nettamente più "moderata" rispetto a quella di Gibellini, che estrapola il testo dalla macrostruttura sonettistica in cui si moltiplicano i centri mimetici, i punti di osservazione e le voci narranti. Per Ragni si tratta dunque di un testo «leggermente metatestuale»,[13] ma che può valere come ultimo episodio del *corpus* senza che si gridi allo scandalo.

Se leggiamo il sonetto ritenendolo soltanto un momento privato e autobiografico dell'autore – una metalessi narrativa rispetto al filo occulto che unisce e lega le poesie in una schidionata poematica delle tessere che compongono la macrostruttura – come una sorta di epistola in versi (pur tecnicamente del miglior Belli), non possiamo che posizionarlo fuori dalla raccolta (nella prospettiva del «monumento», per intenderci) e includerlo nella *appendice* riservata ai componimenti occasionali (pur molto valenti) e privati, che nulla, o pochissimo, hanno a che vedere con gli epicentri di narrazione della coralità mimetica.

Ma se pensiamo (con Ragni) che la destinataria del messaggio può moltiplicarsi in tante *sore Crestine* e azzerare (o attenuare di molto), così, l'autobiografismo che cozza contro la prospettiva del popolano, possiamo concepire quella allocuzione iniziale come una figura che funge da interlocutrice/deuteragonista «degli infiniti battibecchi o muti ricettacoli degli sfoghi dei tanti "io" narranti»;[14] senza per questo sottovalutare o non riconoscere che dietro quel «sora Crestina» c'è la nuora del poeta (innegabilmente a livello di *intentio auctoris*).

Per la tesi che proporremo tra poco è molto importante rammentare il commento di Teodonio:

> A me pare che questo sonetto abbia il fascino autentico del capolavoro, giacché al tempo stesso è scherzoso e malinconico, gentile e rassegnato, ironico su se stesso e sull'intera umanità, pronto al sorriso ma anche alla riflessione: non sereno dunque, ma neanche prometeico o disperato. Così tutto si svolge sul piano di una affabilità affettuosa e paterna con Cristina, la donna che segnò nel profondo gli ultimi anni della sua vita; ma, come talvolta accade nel misterioso mondo della poesia, questo che è solo un omaggio occasionale e privato, assume anche il carattere di un vero e proprio involontario riepilogo d'una esperienza eccezionale, d'una avventura culturale irripetibile.[15]

13. Le citazioni sono tratte dalle pp. 54-55, *passim*, del saggio di Ragni.
14. RAGNI, ivi, p. 57.
15. M. TEODONIO, in BELLI, *Sonetti*, cit., vol. II, p. 1169.

E noi partiremo proprio dall'*explicit* di questa chiosa per la nostra riflessione. Non ci interessa quello che l'autore aveva intenzione di comunicare (*intentio auctoris*) ché, se non è riuscito nel suo intento, quelle informazioni sono, ormai, irrecuperabili: ciò che invece ci sembra importante è l'*intentio operis*, ovvero quanto il narratore è riuscito a trasmettere dentro il testo (e naturalmente, nel caso di Belli, in relazione ipotestuale con gli altri sonetti) e quanto il testo dice, anche involontariamente, senza che l'autore avesse effettivamente intenzione di comunicare (cioè, quanto il testo prefigura, allude, presuppone, implica ed implicita).

Prendendo le mosse, dunque, dalle considerazioni che ci sono apparse più importanti (in questa sede) di Ragni e di Teodonio, proviamo a proporre una lettura intratestuale.

Uno sguardo al manoscritto:[16] il foglio (ms. 688, f. 1229) è di quelli più piccoli (13 x 9),[17] più scuri, diversamente satinati da quelli usati generalmente. Sul retro del foglio vi è una piccola lista della spesa personale (camicie, colli, calze, fazzoletti, asciugamani, mutande) che doveva servire a Belli come promemoria per gli acquisti; sulla facciata anteriore non è presente il titolo, perché l'autore destina il testo a Cristina Ferretti senza l'intenzione di inserirlo in una raccolta virtuale che non è mai stata disposta (se non teorizzata nell'*Introduzione*).

Come già ebbe a dire Ragni, la grafia è tremolante: era dunque sdraiato, febbricitante, infreddolito e scrivente sopra uno scrittoio da letto? Il primo verso della seconda quartina presenta una grafia molto più piccola rispetto a quella della prima strofa: prima strofa che risulta più ordinata, meno "disturbata" e tremolante. Sembra che il poeta (una supposizione) abbia scritto i primi quattro endecasillabi in un momento diverso dai successivi e su di un piano di scrittura differente.

Il testo è stato scritto (effettivamente) per essere inviato o fatto semplicemente leggere a una destinataria reale, senza intenzioni filologiche e con un *Io* poetico che opacizza il fuoco della prospettiva del monumento della plebe: ma (e qui interviene la nostra *intentio lectoris*) proprio questo ultimo testo, relazionato con la storia interna della struttura dei componimenti, assume un significato completivo, riassuntivo e in qualche modo "garantistico" (mi si passi l'aggettivo) del-

16. Per l'anatomia filologica del ms. 688, f. 1229, rimando a RAGNI, *«E a cche sserveno poi tante parole?»*, cit., pp. 53 ss.

17. Nel ms. sono presenti anche fogli celesti che misurano cm 13 x 9.

l'ottica del popolano e della *commedia* recitata dai tantissimi personaggi in scena.

Leggiamo, dunque, il sonetto come ultima tessera musiva di una struttura-sistema: consideriamo il componimento alla luce del rapporto microtesto/macrotesto.[18]

Il tempo dell'autore va dall'ottava a Caterina Spada (1817) al sonetto a Cristina Ferretti (1849); e può essere schematizzato quale una linea che a un certo punto, per mezzo di una forza di gravitazione centrifuga, comincia e curvare e si piega verso il punto di inizio. Il tempo narrativizzato *nei* sonetti invece – al cui interno la serie temporale ciclica e quella quotidiana si fondono – è attivato per mezzo di una "ciclicità caotica" dove tutto è immutabile, e dove gli attori in scena sono soltanto «soggetti fisici dell'azione».[19]

È un tempo reversibile il cui presente è senza futuro, e il passato è senza memoria: un tempo che "scorre" nella sua reversibilità, ma non lascia segni o tracce concrete nei personaggi del cronotopo. Anche se non stiamo parlando di un romanzo con un intreccio classico, le poesie di Belli si strutturano (comunque) nella doppia dimensione della tempo-spazialità: una funzione del discorso quale retaggio delle serie temporali ed extratemporali della narrazione greca tarda.[20] La reversibilità temporale dei sonetti è scandita dagli usi e costumi del popolo di Roma, dalle feste folcloriche, religiose e carnevalesche. Tutto ritorna in questo sistema di tempo immutabile e di echi ancestrali precristiani. È un'extratemporalità che si manifesta in uno "spazio concentrazionario": tutto è già stato *rivissuto*.[21] In questa Roma «tutto è stato fermo per sempre» come il monumento della plebe in cui rivive caoticamente il popolo della Roma dei Cesari, della Roma medievale, rinascimentale, barocca, arcadica e illuministica; giacobina e conservatrice, sanfedista e bigotto-qualunquista. Il monumento della plebe va da Romolo a Pio IX in una tempo-spazialità governata dal caos e chiusa su se stessa.

La nostra lettura della Commedia Romana segue la linea dei «distin-

18. Quanto è ora qui esposto è stato trattato in modo diversamente analitico nel mio *Il sistema della comunicazione nei sonetti di Belli*, in «Letteratura e società», in corso di stampa.

19. Il modello eseguito è M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 231-405.

20. I noti motivi indagati da BACHTIN, ivi, pp. 233-258, da me applicati *variatis variandis*.

21. La suggestione bachtiniana è stata (abbastanza di recente) riproposta da E. RIPARI, cfr. *Belli fra storia ed extrastoria*, in «il 996», anno IV, I (2006).

ti quadretti» (o «filastroccole poetiche»), congiunti soltanto «dal filo occulto della macchina» ('macchina' come *congegno*, ovvero la nostra *struttura*) per giungere «assai meglio al fine principale».[22] È vero che «ogni pagina è il principio del libro e ogni pagina è il fine», ma il filo occulto della macchina va a costituire il filo di Arianna che infila i sonetti in una schidionata testuale e assembla i pezzi del sistema (ed è lo stesso Belli a suggerirci questo tipo di lettura, anche se, ovviamente, con una terminologia non scientifica).

Dentro questa *semiosfera* avremo un tipo di comunicazione a più figure di narratori/narratari che si passano la parola, più maschere indossate dall'autore implicito. L'ultimo elemento del macrotesto-struttura è costituito dal sonetto dedicato e diretto a Cristina Ferretti, anche se tale destinataria assolve alla funzione comunicativo-teatrale dei tipi Gurgumella, Giartruda, Lutugarda (attraverso tale impostazione il parlante finge un interlocutore: il modello è lo stesso). È per noi, dunque, un sonetto importante perché chiude la Commedia belliana per sempre.

Il poeta esce allo scoperto nell'agnizione finale metanarrativa: una scena di interno casalingo come avviene in altri sonetti del sistema. Solo che questa volta il parlante è l'artefice della commedia scritta. Anche il livello del romanesco è diverso: le lessìe dialettali e gli enunciati nascono attraverso scarti dal romanesco spingendo verso l'alto, tanto che il testo è facile da volgere in lingua. Sono praticamente assenti lemmi di natura autoctona: parole come *ciamorro* (cimurro), *arinnicchiato* (rannicchiato), *inciafrujjato* (disordinato), *zepportura* (sepoltura), tra le più lontane dalla lingua italiana, sono in realtà solo una semplice alterazione/deformazione del toscano. Soltanto *inciafrujjato* non trova il corrispettivo aggettivale: in italiano regionale si ha *cianfrugliare*, *cianfruglio*, *cianfrusaglia*[23] (un verbo e due sostantivi). Il registro dialettale è fortemente attenuato, anche rispetto ai sonetti degli anni Quaranta, in cui i versi scritti per delle *occasioni* presentano una veste linguistica più leggera rispetto a quella indossata negli anni Trenta. L'*Io* locutivo implicito del personaggio è scomparso; il suo posto è stato occupato dall'*Io* empirico: un *Io* che funziona come un coro greco da commedia classica che ribadisce, riassume, chiude; un *Io* che potrebbe anche sintetizzare e rappresentare la plebe intera (come sineddoche).

I sonetti si possono leggere come fossero tantissime scene di una

22. Cito anche i passi della *Introduzione* di Belli in Id., *Sonetti*, cit., vol. I, p. 5.

23. G. Devoto-G.C. Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 2009-2010, *sub voce*.

grande commedia classica (anche con il suo svolgersi tragicomico e grottesco, spesso con tinte fosche e drammatiche, e non di rado con vere e autentiche esplosioni di prorompente e irresistibile comicità), in cui l'ultima poesia del 21 febbraio 1849 va a costituire l'*explicit* degli attori e del coro che sintetizza, sentenzia ed esce di scena per porre fine alla rappresentazione. In trentadue anni di scrittura in romanesco, il poeta ha narrato la Roma del *monumentum* e l'ha scolpita per sempre nel tempo (e nello spazio) retorico di un presente sigillato su se stesso.

L'ultimo è dunque un sonetto che si pone come *éksodos* = *fuori strada*, ma che proprio in virtù dei caratteri diversi che lo distinguono dai microtesti della struttura, diventa un componimento *intratestuale* e da includere (secondo noi) nel sistema come commiato.

Mediante l'agnizione, l'autore implicito compie uno slittamento metanarrativo e si toglie le maschere (i tanti eroi comici del «commedione»): l'ultima scena è costituita da uno spazio casalingo, privato; la camera da letto dell'autore che ora coincide con il narrante nel ruolo di coro finale.

Attraverso l'agnizione *in medias res* (così come fu per l'*incipit* della commedia) se ne va il protagonista del racconto in versi dei sonetti. Uscito di scena lui – questo popolano linguardo con «cento lingue e cento fronti»[24] – lo spazio d'azione si svuota di ogni elemento scenico, e il *romanzesco* si annulla: le strade, le piazze, le chiese, il fiume con i suoi barcaioli, i protagonisti con i propri eccessi, i gregari con il loro vociferare e le comparse con le loro irriverenze non ci sono più. La parola al poeta spazza via tutto. Senza la plurioggettivazione di essa la plebe non esiste: la mimesi narrativa risulta alla fine come sospesa, e il chiassoso vociare si spegne senza preavvisi, gli si impone soltanto l'*Io* autoriale e narrazionale per porre fine alla *messa in scena*.

E non è l'immagine vigoliana con la quale Belli e il suo popolo si ricongiungono: il *zan Giobbe immezzo ar monnezzaro* rappresenta la solitudine del poeta con la scena rimasta vuota, abbandonata; l'immondizia e la sporcizia sono quanto rimane della presenza fisica dei cenciosi venditori ambulanti, dei rumorosi bottegai, dei locandieri, degli artigiani e dei servitori che hanno popolato i luoghi raccontati e hanno "vissuto lo spazio". Le tende si chiudono e giunge *la fine*. Significa il punto in cui il poeta e la sua plebe si perdono per sempre.

24. Espressione tratta dalla poesia in lingua di G.G. BELLI, *Il poeta*, in *Versi inediti*, Lucca, Giusti, 1843.

Una considerazione conclusiva: secondo noi quest'ultimo sonetto (in base all'analisi che abbiamo tentato di fare in questa sede) toglie qualche nuvola di troppo dal cielo belliano, e con un finale colpo di reni corregge il tiro della fronte del componimento. Le due quartine, infatti, vedono un povero cristiano battezzato (e quindi nella stessa barca della comunità cristiana) nella solitudine e nel disordine della propria stanza da letto, ammalato e rassegnato (addolorato) come il biblico Giobbe. Ma la coda del sonetto è differente: «che cce volemo fa? Ggnente pavura», avverte l'autore: è lui stesso a sdrammatizzare e a ironizzare sul fatto che peggio della morte non c'è niente (*dentro* vs *fuori, figura* vs *sepoltura*).

La contrapposizione ultima è tra *pazienza* vs *rabbia – freddo* vs *sole che scotta*. E anche se lo spazio interno vede una sorta di "sepolto vivo" nella camera da letto – dove la contrapposizione modello si ha tra il *dentro* (casa → inverno → sepoltura → morte) e il *fuori* (figura → estate → scotta → sole), la poesia si chiude con la luce e il calore del sole che preludono al ritorno della bella stagione. Un'apertura verso la luce che non esclude comunque l'insanabilità esistenziale: *dentro = vita → morte = fuori*, in cui 'vivere' sta per *dentro il mondo* e 'morire' sta per *fuori dal mondo*, con la vita e la morte inseparabili nella loro esistenza binaria e universalistica.

L'agorafobia dell'autore è la stessa dei personaggi che hanno dato vita a questa commedia. La monotonia rassicurante della ripetitività temporale e spaziale si ritrova in questo congedo in cui Belli si crogiola in posizione fetale nel *chiuso* della casa privata, dando vita a una contraddizione insanabile tra il *dentro* e il *fuori* nelle isotopie *chiuso = casa → grembo materno → sicurezza → protezione*, ma anche *malattia → sporcizia → disordine → dolore biblico → inverno → sepoltura*; e *aperto = vita → calzoni corti → sole che scotta → estate → luce*, ma anche *agorafobia → insicurezza → disagio → panico → reversibilità temporale*.

Quell'*Io povero cristiano battezzato* si è fatto vittima sacrificale e si concede a Dio (quasi pentito) nel suo ultimo atto di espressione. Le parole che tanto hanno animato quella plebe (spesso costituendo le azioni linguistiche del sistema narrativo) non ci sono più, non servono più.

Eppure l'*io-coro* del poeta, che rappresenta la sintesi della plebe (come Dante la sintesi dell'umanità), torna a sorridere – anche se *a denti stretti* – e si accomiata dal pubblico nell'intimità della propria abitazione, con un lieto fine annunciato dalla luce e dal calore del sole.

L'autore-narratore chiude ora le tende su quanto non è più rappresentabile e possibile essere visto (con il disordine e la confusione di un'anima in pena, però) con naturalezza e intelligente ironia: come se si andasse a dormire e si spegnessero i suoni e le luci della ribalta.

«Del vostro aiuto saremo grati»

L'agire politico di Ernesto Nathan tra artisti, archeologi e storici dell'arte

DI SILVIA CECCHINI

> Una prima questione, a nostro avviso, tutte le altre soverchia. Non è delle abitazioni, è degli abitatori.
>
> (Ernesto Nathan, 1907)[1]

Eletto sindaco di Roma il 25 novembre 1907, Ernesto Nathan eredita la responsabilità di procedere nella costruzione della capitale.[2] La situazione economica dell'amministrazione comunale, date le condizioni del bilancio, non lascia alternative diverse rispetto all'aiuto dello Stato. Nella città si pongono, pressanti, i problemi relativi agli alloggi, allo sviluppo edilizio, alla sanità.

Per la questione abitativa l'impegno del sindaco è vincolato e garantito dalle prescrizioni della legge del 1907 relativa allo sviluppo edili-

1. E. NATHAN, discorso di insediamento della Giunta pronunciato in consiglio comunale il 2 dicembre 1907, in Atti del Consiglio Comunale di Roma (da ora ACCRM), seduta pubblica del 2 dicembre 1907, III, pp. 193-195.
2. Il testo è parzialmente tratto dall'intervento presentato in occasione del Convegno di Studi *Ernesto Nathan sindaco di Roma (1907-1913) a cento anni dall'elezione,* Campidoglio-Comune di Roma (Roma, 27-28 novembre 2007).

zio e agli oneri per il suo finanziamento.[3] Sulla questione sanitaria indirizzi e condizioni sono posti dalla legge del 1903, la cui attuazione è avviata solo tre anni più tardi, dopo la redazione del relativo regolamento;[4] un ambito in cui, negli anni della Giunta Nathan, ruolo di rilievo ricopre il mondo dell'associazionismo e del volontariato.

3. Legge n. 152 dell'11 luglio 1907. Il testo della convenzione tra Stato e Comune, datato 5 marzo 1907, era stato letto in presenza del sindaco Enrico Cruciani Alibrandi, e firmato il 18 giugno 1907. Per la trascrizione cfr. C. CECCUTI, *Nathan e Giolitti, la legislazione in favore di Roma nel dibattito a Montecitorio* in *Roma nell'età giolittiana, l'amministrazione Nathan*, Atti del Convegno di Studio Roma 28-30 maggio 1984, ed. dell'Ateneo, Roma 1986, pp. 325-328. Cfr. inoltre A. PARISELLA, *Le leggi speciali per Roma del Novecento*, in *L'amministrazione comunale di Roma. Legislazione, fonti archivistiche e documentarie, storiografia*, a c. di M. De Nicolò, Bologna, Il Mulino, 1997, pp. 163-199, in partic. pp. 170-176. Accanto alla bibliografia specifica, dati analitici, indispensabili alla definizione del contesto in cui interviene la Giunta, sono contenuti nelle importanti inchieste condotte in quegli anni. La Giunta commissiona all'assessore Montemartini un'inchiesta relativa alla densità abitativa, ai costi d'affitto, all'immigrazione, per determinare il fabbisogno di abitazioni e i modi e tempi dell'intervento municipale per il periodo 1908-1912: G. MONTEMARTINI, *Inchiesta sulle abitazioni degli impiegati d'ordine e subalterni in Roma e del personale ferroviario in Roma ed in altre città d'Italia. Dati demografici ed economici sugli impiegati d'ordine e subalterni in Roma*, Roma, s.e., 1908. Nell'inchiesta realizzata da Domenico Orano, l'analisi dei diversi aspetti che dalle condizioni abitative arrivano fino alla speculazione edilizia, alle attività produttive, ai flussi migratori e agli orientamenti elettorali, è condotta attraverso un costante confronto con analoghi valori relativi all'intero territorio urbano, D. ORANO, *Come vive il popolo a Roma: saggio demografico sul quartiere Testaccio*, Pescara, Croce, 1912. Un profilo sintetico delle inchieste si trova in S. LUNADEI, *L'amministrazione della città nella pubblicistica coeva: 1900-1943*, in *L'amministrazione comunale di Roma,* cit., pp. 385-410, in partic. pp. 388-391; cfr. inoltre P. SOMMA, *Le inchieste municipali sulle abitazioni nel primo decennio del '900*, in «Storia urbana», 21 (1982), p. 177; e, sulla crescita demografica e socio-economica, G. TALAMO, *Dagli inizi del secolo all'avvento del Fascismo*, in G. TALAMO e G. BONETTA, *Roma nel Novecento da Giolitti alla Repubblica,* Bologna, Cappelli, 1987, in partic. pp. 119-133.

4. La legge n. 474 del 13 dicembre 1903 per la bonifica dell'Agro introduce nuove esenzioni e la possibilità di contrarre mutui a tasso ridotto per lavori di bonifica eseguiti dai privati. Alla legge del 1903 segue l'elaborazione del testo unico R.D. 647 del 10 novembre 1905, seguita poi della legge n. 491 del 17 luglio 1910 che introduce importanti innovazioni fra cui la costituzione di «centri di colonizzazione». Sulle condizioni di vita nell'Agro romano, sulla questione sanitaria e sulle azioni di bonifica cfr. in partic. L. BORTOLOTTI, *Roma fuori le mura*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 185-216 ove si riferisce che dall'esercizio del 1907-1908 a quello del 1913-1914 vengono stipulati 95 mutui, con importi gradualmente crescenti, destinati alla bonifica agraria dell'Agro. Cfr. inoltre A. CAZZOLA, *I paesaggi nelle campagne di Roma*, Firenze, Firenze University Press, 2005, pp. 129-130.

Ernesto Nathan in una vignetta satirica dell'epoca; il disegnatore ironizzava sulle ascendenze anglosassoni, per parte di madre. Dal profondo influsso materno il sindaco, infatti, derivò i suoi ideali mazziniani.

Istruire gli abitatori

È significativo che, ben consapevole delle condizioni di vita degli abitanti della città e dell'Agro, nel discorso inaugurale pronunciato il 2 dicembre 1907 Nathan affermi:

> Una prima questione, a nostro avviso, tutte le altre soverchia. Non è delle abitazioni, è degli abitatori; non è della generazione adulta, foggiata come hanno voluto i tempi, è di quella a cui saranno affidati i fati del Paese, tutt'ora da foggiarsi; non è alimento materiale deficiente, è alimento morale. Il bilancio, il suo pareggio sono la legittima preoccupazione di ogni prudente amministratore; ma, sino a quando vi sia un solo scolaro entro la nostra cerchia amministrativa, il quale non possa ricevere istruzione ed educazione civile, in ambiente sano ed adatto, le considerazioni del bilancio finanziario devono cedere il passo alle imperative esigenze del bilancio morale ed intellettuale. Le scuole devono moltiplicarsi, allargarsi, migliorarsi; rapidamente, energicamente, insieme col personale scolastico.[5]

5. E. NATHAN, discorso di insediamento, cit., p. 195.

La scelta di porre come obiettivi prioritari la scuola, l'insegnamento dell'etica, la crescita intellettuale, caratterizza da subito il nuovo corso amministrativo del *blocco popolare*: un indirizzo che contiene in sé il percorso di una vita. Alcuni episodi che emergono ripercorrendo la biografia di Ernesto Nathan appaiono infatti come anticipazioni di scelte future.

Nella discussione, nata all'interno della Commissione direttiva delle Società operaie affratellate all'indomani della morte di Mazzini, su come trasmetterne la memoria, si faceva strada – ricorda Romano Ugolini – la proposta di una sottoscrizione operaia per erigere monumenti a Roma e a Genova.[6] Ernesto Nathan, ventisettenne, reagisce in modo fermo contrapponendo la proposta di fondare un istituto popolare che comprenda scuole serali, biblioteca e sala di lettura dedicate a Giuseppe Mazzini. Dalle pagine de «L'Emancipazione», il 30 marzo 1872 Nathan lancia così la proposta di investire, anziché in monumenti, nella creazione di strutture didattiche permanenti che permettano di ottenere «un trionfo morale spargendo la istruzione e le sue dottrine tra il popolo».[7]

Alla divulgazione degli insegnamenti mazziniani Ernesto Nathan si dedica attivamente dal 1877 quando, trentaduenne, viene incaricato dalla madre Sara di tenere conferenze e lezioni sui *Doveri dell'uomo* presso la scuola Mazzini in Trastevere;[8] e ancora, pochi mesi prima di essere nominato sindaco, sceglie di concludere l'analisi della «vita italiana» condotta sulla base di dati statistici con il suggestivo racconto della vicenda di Piano Asinatico:[9] racconto in presa diretta della vita in

6. R. UGOLINI, *L'educazione popolare di orientamento mazziniano a Roma: la famiglia Nathan e la scuola "Giuseppe Mazzini" in Trastevere,* in *L'Associazionismo mazziniano*, Istituto per la storia del Risorgimento italiano (a c. di), Atti dell'incontro di studio, Ostia 13-15 novembre 1976, Comitato di Roma 1979, pp. 121-141, riedito dalle Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1982, pp. 119-167, ora in R. UGOLINI, *Ernesto Nathan tra idealità e pragmatismo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2003, pp. 43-61, in particolare p. 46.

7. Ivi, pp. 46-48, ove Romano Ugolini ripercorre gli sviluppi dell'iniziativa di Ernesto Nathan, cui correranno in soccorso conoscenti inglesi di Mazzini, chiamati da Sara Nathan.

8. Nel 1907 Ernesto Nathan pubblica il testo della prolusione tenuta al corso di etica professionale nel R. Istituto di studi commerciali di Roma: E. NATHAN, *La morale nella conquista della ricchezza*, Prolusione al corso di etica professionale nel R. Istituto di studi commerciali di Roma, Torino, Soc. Tip. Ed. Nazionale, 1907.

9. E. NATHAN, *Vent'anni di vita italiana attraverso all'"Annuario"*, Roma-Torino, Roux e Viarengo, 1904, pp. 406-410.

un paese dell'Appennino pistoiese, in cui gli abitanti avevano scelto come «sport della domenica», assistiti dal curato, di trasportare in processione pietre dalla valle fino al piazzale della chiesa, pietre per costruire una scuola nel paese, dato che la più vicina distava undici chilometri.

Nathan sceglie un'immagine corale di impegno nella costruzione della «scuola italiana» per concludere *Vent'anni di vita italiana attraverso all'"Annuario"* e, di lì a poco, individua la scuola per «gli abitatori» di Roma come priorità dell'amministrazione comunale.[10]

Un clima culturale di segno mazziniano: Sara Nathan e gli altri

Ma perché, con tanta decisione, Ernesto Nathan antepone l'istruzione e l'etica a tutti gli altri temi presenti in quegli anni nell'amministrazione di una città come Roma? La sua posizione è maturata attraverso un percorso le cui radici sono da ricercare nell'ambiente familiare e nel progetto pedagogico e sociale di matrice mazziniana, nell'interiorizzazione che Nathan fa dell'insegnamento di Mazzini e che lo porta a rifiutare retoriche celebrazioni, nel tentativo di rendere, invece, quegli insegnamenti messaggio vivo nella costruzione di una cultura nazionale e unitaria.

Se la strategia fondata sulla diffusione dell'istruzione e dell'educazione è alla base del progetto mazziniano ed è perseguita dai suoi seguaci, Sara Levi Nathan ne è attiva sostenitrice. A lei – madre di Ernesto e di altri undici figli, animatrice di battaglie in difesa delle donne, il cui ruolo nella vita culturale e politica italiana e internazionale emerge già dalle pagine scritte da Alessandro Levi, nonché punto di riferimento per i rapporti tra Italia e Gran Bretagna – sarà opportuno dedicare studi specifici. Le lettere tra Sara Nathan e Brusco Omnis,

10. La scuola appare, nelle parole di Nathan, come simbolo del percorso di costruzione della cultura del Paese: un percorso a cui tutti – il popolo, gli insegnanti, le classi dirigenti – sono chiamati a contribuire: «È coperta la scuola nazionale; è molto, non è tutto. Badi il popolo che la decorazione interna sia in armonia colle nobili e pure linee che presidiarono alla sua costruzione; badino che le classi dirigenti e che gli insegnanti, i quali dovranno addottrinare le generazioni giovani nelle cognizioni che allargano la mente e purificano il cuore, siano tali da indicar loro, colla parola e coll'esempio, la via da seguirsi perché, fedele alla storia, la scuola italiana si trasformi in ateneo per la educazione umana»: NATHAN, *Vent'anni di vita italiana*, cit., pp. 406-410.

consultate da Romano Ugolini, dimostrano quanta energia e decisione lei abbia riposto nel sostenere la via dell'istruzione e della moltiplicazione delle scuole come strategia per una «rivoluzione […] senza sangue».[11] È in questo clima culturale di segno mazziniano, animato dall'attivismo della madre – la cui casa diviene luogo di incontro per personaggi come Carlo Cattaneo, Giuseppe Mazzini, Maurizio Quadrio – che Ernesto Nathan matura la propria scelta politica e individua il proprio percorso di azione.

L'agire politico

È in questo contesto culturale e politico che hanno origine le idee e i principi su cui si baserà l'indirizzo amministrativo impresso da Nathan alla Giunta municipale tra il 1907 e il 1913. Un indirizzo in cui particolarmente significative, in relazione ad aspetti sia culturali che economici dello sviluppo della città, sono le scelte sia di investire nelle strutture per l'istruzione elementare e professionale, sia di coinvolgere privati e associazioni nel coadiuvare l'azione del Comune rivolta all'incoraggiamento della produzione artistica.

L'impatto sulla realtà romana del programma di alfabetizzazione promosso dalla Giunta e dall'assessore Gustavo Canti è evidente: tra il 1907 e il 1913 nella parte urbanizzata di Roma la popolazione scolastica aumenta del 22% e vengono costruiti 19 grandi edifici scolastici; nell'Agro romano la popolazione scolastica viene quasi raddoppiata, vengono costruite 16 nuove scuole, viene finanziata e progettata la costruzione di altre 30 scuole di diverse dimensioni.[12]

In tutti i livelli di istruzione vengono avviate sperimentazioni didattiche, dall'età prescolare – per la quale il Comune finanzia, a partire dal 1911, classi gestite secondo il metodo pedagogico montessoriano –

11. UGOLINI, *L'educazione popolare di orientamento mazziniano a Roma*, cit., p. 51, n. 20.

12. I dati sono tratti da E. NATHAN, *S.P.Q.R. Cinque anni di amministrazione popolare,* Centenari, Roma 1912, pp. 169-172; E. NATHAN e G.CANTI, *Ernesto Nathan e la scuola,* Milano-Roma-Napoli, Soc. Ed. Dante Alighieri di Albrighi, Segati e &, 1922. La superficie urbanizzata di Roma è identificabile, nel 1900, con l'area compresa all'interno delle mura più una fascia esterna di circa un chilometro. Dati sulle condizioni dell'istruzione nell'Agro in «S.P.Q.R.», 1909.

fino alle scuole professionali;[13] nei diversi gradi scolastici vengono introdotti nuovi strumenti di ausilio all'attività didattica quali, per esempio, i «gabinetti scientifici», il cinematografo, la «macchina delle proiezioni luminose».[14] Il proiettore viene introdotto con l'intento di dare all'insegnamento teorico un costante riscontro oggettivo, scelta considerata un utile supporto alla pratica molto diffusa delle passeggiate educative: visite a musei, biblioteche, pinacoteche, monumenti, utili a «sviluppare nei fanciulli le attività superiori della mente e il senso estetico» attraverso il confronto con la «grandiosa bellezza dei nostri luoghi e dei nostri monumenti».[15]

Il successo delle sperimentazioni apre spazio a nuovi progetti: le biblioteche popolari, le «scuole in terrazza», le «classi differenziali» create per la prima volta in Italia per bambini con disagi nell'apprendimento, la formazione di «educatòri» e «ricreatòri».[16]

Allo stesso tempo, tentando così di compensare la scarsa disponibilità di mezzi finanziari, la Giunta percorre la strada del coinvolgimento dei privati, organizzati in società, associazioni assistenziali, privati cittadini.[17] Gli accordi stipulati dal Comune con alcune società fra cui la Società Anglo-Romana per l'illuminazione di Roma, la Società degli Ingegneri ed Architetti italiani e l'Associazione fra Imprenditori e Costruttori di Roma prevedono apporti tecnici alla formazione nelle scuole professionali, concorso finanziario e ausilio nell'avviamento al lavoro. L'intento del Comune di fornire migliori competenze e provvedere alla formazione di maestranze specializzate si attua nella creazione di «Scuole per Artieri», preposte alla formazione di assistenti ai lavori edilizi e di operai elettrotecnici, e di «Scuole d'arti e mestieri», corsi di studio di maggiore durata che garantiscono una preparazione sulle tec-

13. Sulle sperimentazioni relative al metodo montessoriano cfr. S. Cecchini, *Necessario e superfluo. Il ruolo delle arti nella Roma di Ernesto Nathan*, Roma, Palombi, 2006, pp. 132-138 e relativa bibliografia; su quelle condotte nelle scuole professionali cfr. pp. 144-148.

14. ACCRM, seduta pubblica dell'8 aprile 1909, p. 848.

15. ACCRM, seduta pubblica dell'8 aprile 1909, p. 848; seduta pubblica del 16 giugno 1911, p. 141.

16. E. Nathan, *Cinque anni di amministrazione popolare,* cit., pp. 328-334, pp. 170-172.

17. Per una trattazione più ampia delle ragioni che motivano le scelte attuate dalla Giunta Nathan rispetto ai rapporti pubblico-privato nell'organizzazione scolastica cfr. Cecchini, *Necessario e superfluo*, cit., pp. 129-132.

niche e sulle abilità manuali di livello superiore, in evidente connessione con il contemporaneo sviluppo delle arti industriali.[18]

Nella formazione femminile, un esempio dell'interazione tra istituti preposti alla formazione e imprenditoria è dato dalla collaborazione avviata dall'Istituto Margherita di Savoia con la ditta della signora Enrica Cardella Dandini per la produzione di fiori artificiali a livello industriale; collaborazione che si basa sull'impegno della Dandini a prestare lezioni gratuite in cambio di manodopera da parte delle studentesse. Un indirizzo auspicato anche dalla Società cooperativa industrie femminili italiane, di cui Liliah Nathan, figlia di Ernesto, fa parte.[19]

Il dialogo avviato dalla Giunta con il mondo delle associazioni e dell'imprenditoria, più che una tattica di rinvio, rappresenta una strategia amministrativa che, individuati alcuni temi rilevanti attorno a cui stimolare l'intervento dei privati nelle sue varie forme, tenta di innescare un processo in cui l'iniziativa pubblica sia il motore che indirizza e guida le risorse private. Nel campo dell'istruzione, così come in quello artistico, il Comune mira a legittimare esperienze innovative in modo da convogliare su queste l'attenzione di finanziatori privati e mecenati. Strategia che si rivelerà particolarmente proficua anche nel processo di scolarizzazione della popolazione dell'Agro romano.

Sostenere l'arte

Quale sia la posizione della Giunta rispetto al finanziamento dell'arte emerge da subito, da quando cioè, alla fine dell' aprile 1908, l'assessore Alessandro Tonelli si trova al centro degli attacchi dell'opposizione e di parte della maggioranza per aver proposto l'acquisto degli acquarelli di Ettore Roesler Franz che rappresentano la *Roma sparita*.

18. Cfr. NATHAN, *Cinque anni di amministrazione popolare*, cit., pp. 171-177. Nel 1909 viene approvato dal Consiglio comunale un regolamento delle «scuole facoltative» in cui si stabilisce che i programmi e gli indirizzi di insegnamento possono essere modificati dalla direzione comunale in rapporto alle trasformazioni della realtà produttiva locale e nazionale, alle esigenze del mercato del lavoro e agli stimoli provenienti dalle forze imprenditoriali, ACCRM, seduta pubblica dell'8 aprile 1909, pp. 835-851; ACCRM, sedute del 7, 18 e 25 giugno 1909, *Regolamento generale delle scuole facoltative del Comune di Roma*.

19. La vicenda della scuola Giuseppe Mazzini in Trastevere, ricostruita da Renato Ugolini in UGOLINI, *L'educazione popolare*, cit., pp. 43-61, è indicativa dell'impostazione nathaniana sull'istruzione sia elementare sia professionale.

La gravità della situazione economica capitolina mette in dubbio, per molti, la possibilità di proseguire sugli obiettivi programmati. Per Tonelli, come per Nathan, – al contrario – le condizioni critiche rafforzano la necessità di garantire il contributo pubblico, seppur minimo, all'arte. Il duro scontro, vinto clamorosamente da Tonelli, anche grazie al deciso intervento del sindaco Nathan, segna un punto fermo: il contributo pubblico per l'arte non può essere messo in discussione.

L'attenzione per le arti, da quelle figurative alla musica, dal teatro alla danza, si traduce, quindi, in una strategia basata sul tentativo di sostenere, anche con piccoli finanziamenti, settori considerati prioritari, cercando poi di coinvolgere e indirizzare il mecenatismo della borghesia, l'azione di privati e l'interesse del mondo associazionistico.

La Giunta sceglie quindi di tagliare le spese per feste quali la "Girandola romana", per costituire un fondo intitolato ad *Acquisti e finanziamenti per l'arte*. Il primo stanziamento deliberato nel 1908 è di 4.000 lire. Da quell'anno la voce, introdotta nel bilancio, rimane costantemente presente come impegno annuale e, dopo il finanziamento straordinario dedicato nel 1911 agli acquisti di opere esposte ai festeggiamenti del cinquantenario dell'Unità d'Italia, verrà fissato a 10.000 lire.

Consapevoli che l'esigua cifra stanziata non rappresenti che un segnale, l'assessore Tonelli e lo stesso Nathan la considerano tuttavia una scelta importante per incentivare la produzione artistica e attrarre giovani artisti nella capitale. I finanziamenti vengono infatti espressamente riservati ad artisti romani e dimoranti in Roma. Il messaggio chiaro è che per Nathan costruire la capitale vuol dire anche, soprattutto, elevare il livello culturale dei suoi abitanti.

«Restauri… veramente istruttivi»

La consapevolezza di quanto a Roma il confronto con la storia e con i suoi resti monumentali sia nodo imprescindibile dell'elaborazione culturale è motivo dell'appoggio dato dal Comune al lavoro di Giuseppe Gatteschi e della scelta di promuovere l'esposizione delle sue opere.[20]

20. Su Giuseppe Gatteschi cfr. CECCHINI, *Necessario e superfluo*, cit., pp. 70-75; *Roma antica ricostruita nelle fotografie di Giuseppe Gatteschi*, a c. di A. Capodiferro, Roma, American Academy in Rome, 2006.

Tra il 1908 e il 1911 i finanziamenti per l'acquisto di opere d'arte vengono impiegati, infatti, anche per comprare i *Restauri della Roma imperiale* da lui realizzati. Dettagliate e scenografiche immagini, restituzioni grafiche acquerellate di un'ipotetica ricostruzione di Roma «nel periodo del suo massimo splendore»,[21] le tavole realizzate da Gatteschi sono frutto di un meticoloso lavoro filologico. Gli elaborati grafici conservati nel suo archivio personale testimoniano i meticolosi studi basati sull'analisi metrica e qualitativa dei resti archeologici che vengono scrupolosamente mappati. Lo studio basato sul rilievo diretto della pianta dei monumenti è affiancato alla trascrizione delle fonti rintracciate, antiche e moderne, che vengono analizzate criticamente. Il rigore metodologico e la precisione filologica sono elogiati dagli archeologi Rodolfo Lanciani, Giuseppe Gatti, Orazio Marucchi, Giuseppe Tomassetti e anche da Christian Hülsen, che ne apprezza «l'esecuzione artistica» atta a congiungere «con una eccellente chiarezza nelle linee generali, una coscienziosa esattezza dei dettagli dei singoli edifizii».[22]

I *Restauri* di Gatteschi raccolgono un discreto successo sia in ambienti specialistici che nell'opinione pubblica. Tra il 1908 e il 1910 il

21. Archivio Storico Capitolino – Roma (da ora ASCR), Archivio X Rip., 1907-1920, b. 4, f. 2, s. fasc. 3, Roma 15 settembre 1908, lettera di Gatteschi all'Ufficio VI di Storia ed Arte – Comune di Roma.

22. Cfr. *Proposta che i sottoscritti fanno alla Commissione archeologica comunale di Roma*, documento firmato da Orazio Marucchi, Rodolfo Lanciani, Giuseppe Tomassetti, in ASCR, Archivio X Rip., 1907-1920 b. 4 f. 2 Sf 3, s. prot, 25 novembre 1909; cfr. inoltre Lettera di Rodolfo Lanciani a G. Gatteschi, pubblicata in G. GATTESCHI, *Restauro grafico del monte Capitolino*, *Conferenza letta al Museo urbano dell'Orto Botanico l'8 marzo 1897 per invito della Commissione archeologica comunale*, Roma, Tip. Dell'Economia, 1897, p. 30; ripubblicata ID., *Restauro grafico del Monte Capitolino – Foro romano e monumenti circostanti*, 2ª ed., Roma, edito dall'autore, 1906, p. 37. Hülsen sottolinea la capacità dei *Restauri* di Gatteschi di offrire «un ragguaglio chiaro e completo dei progressi, che la scienza archeologica ha fatto in questi ultimi 20 anni, relativo alla Topografia del *Foro rom., M. Capitolino e Monum. Circostanti*, ed i quali sono messi in uso in modo assai insufficiente in molti tentativi simili, pubblicati recentemente», lettera di Christian Hülsen a Giuseppe Gatteschi, 19 marzo 1897, pubblicata in GATTESCHI., *Restauro grafico del Monte*, cit., 1906, pp. 38-39, poi riedita in GATTESCHI, *Restauri della Roma Imperiale: con gli stati attuali ed il testo spiegativo in quattro lingue*, Comitato di azione patriottica fra il personale postale-telegrafico-telefonico, Roma, Editore Genova - SAIGA Barabino e Graeve, 1924, s.p. (p. 16). Su Rodolfo Lanciani cfr. il recente D. PALOMBI, *Rodolfo Lanciani: l'archeologia a Roma tra Ottocento e Novecento,* Roma, L'Erma di Bretschneider, 2006; su Christian Hülsen cfr. N. THOMSON DE GRUMMOND, *Encyclopedia of the History of Classical Archaeology*, ed. Westport, Greenwood Press, 1996, vol. I, pp. 598-600.

Comune di Roma, nonostante le consuete ristrettezze economiche, ne acquista diciotto, con le relative foto di confronto; sei per volta, con uno stanziamento di 3.000 lire ogni anno.[23] Se nel 1908 Nathan afferma: «Non sappiamo nelle penurie nostre, alle quali contribuisce il lavoro geniale della zona monumentale, dove economizzare, e in tutto ciò che non crediamo assolutamente necessario cerchiamo obbiettivamente di risparmiare»,[24] nello stesso anno il Comune finanzia con 3.000 lire l'acquisto di sei nuovi restauri.

La proposta avanzata da Gatteschi nel settembre dello stesso anno, per rendere più efficace la divulgazione sulla storia dell'antica Roma, di «esporre alcune fotografie di detti Restauri, con gli Stati Attuali in confronto, nel luogo medesimo, dove esistono gli antichi monumenti»,[25] viene energicamente sostenuta dagli archeologi Orazio Marucchi, Rodolfo Lanciani e Giuseppe Tomassetti, membri della Commissione archeologica comunale, assieme all'onorevole Pilade Mazza e ai consiglieri Guido Baccelli, Stanislao Monti Guarnieri, Attilio Pranzetti e Calderoni.[26] Gatteschi illustra le motivazioni del progetto all'Ufficio VI – Storia ed arte del Comune di Roma:

> In tal modo questi Restauri, con gli Stati attuali in confronto, diventeranno veramente istruttivi: e la grande maggioranza delle persone, che guardano le nostre gloriose rovine senza capir niente, potrà formarsi un concetto esatto della Roma Imperiale nel suo massimo splendore, con lo stato attuale in confronto.
> In tal guisa verrà praticamente esplicato il mio concetto nell'eseguire detti Restauri, e si comprenderà la ragione per cui il comune di Roma li vada mano mano acquistando, per decoro di Roma, e per vantaggio della pubblica istruzione.[27]

La mozione riscuote grande approvazione[28] e nel 1911, in occasione dei festeggiamenti per il cinquantenario dell'Unità d'Italia, il

23. Il primo acquisto da parte del Comune di Roma risale al 1902, in ASCR, Archivio X Rip., titolo 2, b. 4, fasc. 2, s. fasc. 3.
24. ACCRM, seduta pubblica del 13 maggio 1908.
25. ASCR, Archivio X Rip., (1907-1920), b. 4, fasc. 2, s. fasc. 3, lettera di Gatteschi all'Ufficio VI Storia ed Arte – Comune di Roma, Roma 15 settembre 1908.
26. ASCR, Archivio X Rip., 1907-1920, b. 4, fasc. 2, s. fasc. 3, Roma 25 novembre 1909, *Proposta che i sottoscritti fanno alla Commissione archeologica comunale di Roma*; ivi, 24 gennaio 1910, mozione dei consiglieri Calderini, Guarnieri e Onelli.
27. Lettera di Gatteschi all'Ufficio VI Storia ed Arte – Comune di Roma, cit.
28. Una nuova mozione presentata il 14 ottobre 1911, già energicamente sostenuta dal consigliere Pilade Mazza, verrà appoggiata dai consiglieri Guido Baccelli,

Comune finanzia l'esposizione dei pannelli con i *Restauri* e le relative fotografie accanto ai resti monumentali, nell'area che va dai Fori al Teatro Marcello.

L'attenzione del mondo scientifico: «Ma perché noi, potendo, non andiamo incontro ai giovani…»

Comunicare la storia e l'arte a un vasto pubblico è proposito che accomuna, in questi anni, ambiti e personaggi diversi. Artisti, letterati, archeologi come Giacomo Boni, che già dal 1898 dirige gli scavi ai Fori Romani, si impegnano in progetti di divulgazione.[29]

Giuseppe Gatteschi è in contatto, già dal 1897, con il ravennate Corrado Ricci, cui rivolge richieste di aiuto per il reperimento di fotografie di statue provenienti dai Fori romani e dal Campidoglio, necessarie per il proseguimento dei suoi studi.[30] Ricci, giovane studioso di storia dell'arte, ha appena completato il riordinamento della Regia

Benvenuto Cagli, Guido Podrecca, Augusto Albini, Augusto Cagiati, Stanislao Monti-Guarnieri, Francesco Caruso, Ernesto Delvitto, Giovanni Amici, Giacomo Esdra, M. Ceselli, Attilio Pranzetti e Calderoni, in ASCR, Archivio X Rip., 1907-1920, b. 4, f. 2, Sf 3, Ufficio VI Storia ed Arte, Roma 14 ottobre 1911.

29. Fra i progetti più importanti realizzati in questi anni è certamente quello delle scuole dell'Agro romano, cui partecipano, assieme al medico Angelo Celli e alla moglie Anna Fraentzel-Celli, anche artisti, letterati, archeologi come Giacomo Boni. Ne fa attivamente parte anche la figlia di E. Nathan, Annie. Sul contributo di artisti, letterati e archeologi alle scuole dell'Agro romano, per uno sguardo generale sul progetto cfr. A. MARCUCCI, *La scuola di Giovanni Cena,* Torino, Paravia, 1951; G. ALATRI, *Duilio Cambellotti, un contributo artistico al processo educativo,* in «I problemi della pedagogia», XXXVII, 4-5, (luglio-ottobre 1991), pp. 353-393; EAD., *La scuola nella campagna romana*, in «Roma moderna e contemporanea», a. III, 2 (1995), pp. 411-441; EAD., *Una vita per educare, tra arte e socialità. Alessandro Marcucci (1876-1968)*, Milano, Unicopli, 2006; *A come alfabeto… Z come zanzara, Analfabetismo e malaria nella campagna romana. Duilio Cambellotti: una parentesi d'arte,* catalogo della mostra a c. di G. Alatri, E. Ansovini e F. Gagliardo, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20 novembre 1998-16 gennaio 1999, Roma, Palombi, 1998; N. CARDANO, *La mostra dell'Agro Romano,* in *Roma 1911*, catalogo della mostra a c. di G. Piantoni, Roma 4 giugno-15 luglio 1980, Roma, De Luca, 1980, pp. 179-199; S. PUGLIA, *Le scuole per i contadini dell'Agro romano,* ivi, pp. 199-208. Un ampio quadro dell'attività connessa alle scuole dell'Agro, rivolto però agli aspetti più specificamente sanitari, si ha in G. ALATRI, *Dal chinino all'alfabeto*, Roma, Palombi, 2000, pp. 75-140.

30. I contatti tra Ricci e Gatteschi sono documentati dalle lettere conservate presso la Biblioteca Classense di Ravenna, Fondo Ricci, serie *Corrispondenti*, e datate tra il 1897 e il 1927.

Galleria di Parma, ove è riuscito, ottenendo il consenso del Ministero della Pubblica Istruzione, a creare una «raccolta storico-topografica di Parma e dintorni».[31] Un'iniziativa del tutto nuova per la pinacoteca e orientata a creare un luogo della memoria della città, degli spazi andati perduti, delle trasformazioni del suo territorio. Un progetto che richiama subito alla mente la prima battaglia vinta, alcuni anni più tardi, dall'assessore Tonelli per l'acquisto degli acquarelli di Ettore Roesler Franz che ritraggono *Roma sparita*. Riservare uno spazio del museo ai luoghi della città vuol dire, per Ricci, tentare di coinvolgere gli abitanti della città, renderli cittadini del museo.

Nella carica di direttore generale Antichità e Belle Arti, Corrado Ricci, a quindici anni di distanza, il 5 settembre 1912, inaugura la Galleria dell'Accademia Carrara di Bergamo, da lui rinnovata riorganizzandone la disposizione e integrando la collezione della Galleria Lochis. Nel discorso di apertura Ricci affronta il tema della fruizione dell'arte e dei musei da parte di un pubblico più vasto e vario, composto non unicamente da studiosi, ma anche da gente comune:

> Qui fermiamoci un po' per esaminare le ragioni dell'ordinamento di questa, come di altre Gallerie. I vari indirizzi delle scuole pittoriche, le varie influenze, […] sono cose che gli studiosi hanno sempre compreso e veduto, e comprendono e vedono in grazia di lunghi studi. Ma perché noi, potendo, non andiamo incontro ai giovani, agli amatori, ai curiosi, al pubblico in genere, con l'intento di agevolare la conoscenza di tali balzi, dei vari caratteri storici delle scuole nostre?[32]

Come direttore generale, Corrado Ricci affronta la difficile sfida della conservazione di un patrimonio esteso al territorio nazionale, in una realtà segnata dalla carenza di fondi e di personale, e dalla difficoltà di scelte complesse connesse ai restauri. Esponente, lui stesso, di una cultura di matrice elitaria e idealista propria della borghesia illuminata, protagonista della prima stagione del dibattito sulla tutela e sulla conservazione delle Antichità e Belle Arti, Ricci percepisce l'assoluta necessità di diffondere quell'affezione al patrimonio che è prima forma

31. Il progetto, cui sono dedicati studi tuttora in corso, è illustrato in Archivio Centrale dello Stato, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, II vers. I serie (1891-1897), b. 159, fasc. 2608, Parma 12 agosto 1893, *Pinacoteca, riordinamento, cambio dipinti*.

32. Discorso di Corrado Ricci in occasione dell'inaugurazione della riordinata Galleria dell'Accademia Carrara di Bergamo, in «Bollettino d'arte», numero unico, 1912, p. 362.

di tutela, di fondare quindi il sentire unitario della giovane nazione su una cultura storica, espressione di un'identità comune. Sente tale scopo urgente, ma avverte anche il rischio che quella stessa borghesia illuminata sia inadeguata all'importanza della sfida: la conservazione di un patrimonio che è già, per la *culta Europa*, patrimonio dell'umanità. Una preoccupazione che Ricci esprime, un mese più tardi, ai duecento ispettori onorari dei monumenti e scavi, riuniti per la prima volta a congresso per sua stessa volontà:

> Vi prego non confondete il sentimento di voi, e di noi, e di alcuni altri col sentimento generale; non v'illudete, signori, pel fervore dei pochi! Dopo trent'anni di lavoro ardente e indefesso, io posso, io debbo annunziarvi un'amara verità: il nostro paese, come, del resto, parecchi altri paesi, almeno ora, non ama l'arte.[33]

Corrado Ricci nel ruolo di presidente del comitato ordinatore, assieme al sindaco Ernesto Nathan, e al ministro della Pubblica Istruzione Luigi Credaro apre i lavori del III Congresso Internazionale di Archeologia che ha luogo a Roma il 9 ottobre 1912.[34] Nathan è il primo a parlare e le sue parole rivolte al mondo dell'archeologia sono una presa di posizione sul tema del rapporto tra antico e moderno, tra la Roma presente e viva e la sua storia:

> Roma non è un museo, né un ritrovo per ingannare gli ozi dei *tourist*, se ha, per eccellenza, i caratteri dell'uno e dell'altro; soprattutto è una città moderna, centro di un grande paese. La sua forza espansiva, le sue esigenze di vita, non devono essere immolate sull'altare dei tramontati numi, mentre la tradizione gloriosa sua, raccolta e narrata nei suoi monumenti, non può sacrificarsi ai comodi e agli appetiti di gua-

33. C. RICCI, *Il fervore dei pochi*, in *La tutela delle opere d'arte in Italia*, Atti del I Convegno degli Ispettori onorari dei monumenti e scavi (Roma 22-25 ottobre 1912), in «Bollettino d'arte del Ministero della P. Istruzione», numero unico, 1912, pp. 409-417, in partic. p. 410.

34. La corrispondenza conservata presso la Biblioteca Classense di Ravenna, Fondo Ricci, serie *Corrispondenti*, documenta contatti tra Ernesto Nathan e Corrado Ricci che risalgono al periodo 1908-1917. Si tratta di undici lettere che riguardano questioni amministrative relative alle Antichità e Belle Arti, il lascito, da parte della famiglia Rosselli, di una casa a Pisa ove abitò Mazzini, accordi per incontri da tenersi a Roma, su luoghi di scavo o presso monumenti. In una delle lettere Nathan indica il nome di una persona (S. Consoli?) che potrebbe essere utile «per la tutela dei monumenti e la diffusione della loro conoscenza», e richiede a Ricci una valutazione, cfr. Biblioteca Classense, Fondo Ricci, serie *Corrispondenti*, lettera di Nathan a Ricci, Roma 11 ottobre 1912, n. 24961.

> dagno del primo venuto. Non possiamo né vogliamo essere né iconoclasti, né idolatri.[35]

Non una contrapposizione, ma la ricerca di una via di armonizzazione tra la tutela del passato e le esigenze della vita presente, la via che più volte Nathan e la sua Giunta tentano di percorrere negli anni di amministrazione della città; la stessa via intrapresa anche da commissioni tecniche quali la Sottocommissione del Comitato Storia ed Arte.[36] Ma al tentativo di armonizzazione segue un appello:

> O voi, uomini di scienza e conoscenza, più d'ogni altro potete indicare quali siano le pietre miliari di civiltà che i nipoti, nell'interesse della storia e dell'umana cultura, debbono con religiosa cura intatte serbare. Del vostro aiuto saremo grati.[37]

Un nuovo appello è pronunciato da Nathan la settimana successiva, nell'aprire i lavori del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte:

> Ora non potete, o Signori, indicarci attraverso la storia, la via che abbellisca le nostre città, innalzi il nostro spirito, ricrei il nostro sguardo, abiurando da' goticismi senz'aria e luce, da' grattacieli, dalle case e da' villini d'arte libera che le strade dei massimi centri convertono in bazar di deformità architettoniche?[38]

Le parole di Nathan non potevano essere condivise dagli studiosi venuti a convegno. Il duro giudizio espresso da Nathan verso l'arte liberty era distante dai contenuti che sarebbero emersi proprio in quel convegno.

Alle domande del sindaco sembra indirettamente dare una risposta l'intervento del ministro Luigi Credaro:

35. Discorso tenuto da Ernesto Nathan in apertura al III Congresso Internazionale di Archeologia, in «Bollettino d'arte del Ministero della P. Istruzione», numero unico, 1912, p. 399.

36. Sulle posizioni della Giunta Nathan sul rapporto tra antico e moderno cfr. Cecchini, *Necessario e superfluo*, cit., pp. 47-55, sulla posizione della Sottocommissione del Comitato Storia ed Arte cfr. pp. 56-61.

37. Discorso tenuto da Ernesto Nathan in apertura al III Congresso Internazionale di Archeologia, in «Bollettino d'arte del Ministero della P. Istruzione», numero unico, 1912, p. 399.

38. Discorso tenuto da Ernesto Nathan in apertura al X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, in «Bollettino d'arte del Ministero della P. Istruzione», numero unico, 1912, pp. 404-405.

> Gli studi di storia dell'arte qui così degnamente rappresentati da cultori d'ogni paese civile in un'ora memorabile per la storia d'Europa, hanno sentito in questi ultimi anni l'influsso di quel movimento generale della cultura che si è orientata sopra le basi storiche: cioè il metodo scientifico […]. […] è necessario che lo storico abbia simpatia e interesse per tutte le idee, per tutte le filosofie, per tutte le arti.[39]

Il ministro dichiara sorpassati i tempi in cui «facili generalizzazioni inducevano ad altrettanto facili esclusioni», in cui ciò che non era riferito al «grande periodo della rinascenza» veniva «interpretato e giudicato come una degenerazione».[40] Elogia quindi il nuovo corso in cui «il metodo scientifico applicato anche alla storia dell'arte», libera il campo da «concetti e preconcetti», e illustra ai meno esperti le conseguenze delle nuove scelte metodologiche:

> Oggi per Voi, storici dell'arte, una tavola dei primitivi o di un artefice barocco non ha meno cura di analisi e di studi di un'opera del pieno rinascimento.
> E anche l'Amministrazione delle belle arti procede negli acquisti, con criteri che escludono ogni pregiudizio, perché si considera l'arte di un popolo come una catena ininterrotta che deve essere compresa in ogni sua parte per essere valutata giustamente nel suo insieme, quale esponente ed espressione dell'anima umana.[41]

Alle parole di Credaro fanno seguito quelle di Adolfo Venturi, presidente del Comitato ordinatore del convegno e protagonista delle battaglie per il riconoscimento disciplinare della storia dell'arte, e del suo ingresso nelle aule universitarie.

Non bastarono le parole del ministro a colmare la distanza tra i giudizi espressi dal sindaco e i contenuti che sarebbero emersi nel convegno, eppure quei due mondi erano – sul piano del fare – assai più vicini di quanto apparisse. Allora anche tra gli addetti ai lavori alcune scelte museologiche, così come l'uso dei giornali quotidiani come strumenti di comunicazione su temi legati al restauro e alla conservazione, andarono nella direzione di una più ampia divulgazione, della trasmissione a un più vasto pubblico dello stretto nesso che legano la storia dell'arte, la conservazione, alla storia del territorio, alla tutela.

39. Discorso tenuto da Luigi Credaro in apertura al X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, in «Bollettino d'arte del Ministero della P. Istruzione», numero unico, 1912, pp. 405-406.
40. *Ibidem.*
41. *Ibidem.*

Giulieta (Zulieta) e Romeo

I versi in veronese di Barbarani e Betteloni

DI SIMONETTA SATRAGNI PETRUZZI

Done, piansì, ché Amor pianse in segreto. […]
Oi me! Piansì! Piansì putele e done,
che xe morta Giulieta Capuleto.[1]

In questo modo il personaggio del Cantatore reca – nell'atto terzo – la notizia della morte di Giulietta nel libretto che Arturo Rossato preparò per la tragedia in musica di Riccardo Zandonai. Rossato, giornalista e drammaturgo, era all'epoca al suo primo lavoro in questo genere e aveva bisogno di modelli: da un lato dunque guardò al libretto che Tito Ricordi aveva tratto dal «prezioso» testo di D'Annunzio per la *Francesca da Rimini* dello stesso Zandonai (1914), ma dall'altro, essendo vicentino, non trascurò i testi in veronese che al principio del Novecento avevano dedicato alla tragica storia dei giovani amanti Berto Barbarani (1902) e Vittorio Betteloni (1905); il suo modello appare essere in modo particolare il testo di Berto Barbarani, nel quale la notizia della morte di Giulietta è portata da un corriere che, arrivato a briglia sciolta, invita al pianto dicendo «Done, piansì, che è morta Giulia, do-

1. R. ZANDONAI-A. ROSSATO, *Giulietta e Romeo*, tragedia lirica in tre atti, Roma, Teatro Costanzi, 14 febbraio 1922.

ne! » (p. 626).[2] Un'altra chiara eco della musa delicatissima del poeta veronese si può anche ascoltare nel canto delle Voci che provengono dalla strada, cui il librettista fa dire: «Bocoleto de rosa/ spanìo nell'ortesolo d'un convento/ l'è la to' boca cara e picinina…» (atto I): voci che si ascolteranno di nuovo nell'ultimo atto mentre Giulietta muore.

Dunque, nel libretto di Rossato un linguaggio molto ricercato convive con queste perle dialettali ispirate da chi amò riportare a casa – così ci piace dire – gli sfortunati giovinetti messi al mondo nel 1524 da Luigi Da Porto e adottati poi da una quantità di altri scrittori e da pittori e musicisti di varie nazionalità.

Cantata nel dialetto veronese la tragedia – che aveva toccato il culmine espressivo con la penna di Shakespeare – assume un aspetto sommessamente domestico (e in Betteloni non sarà priva di venature umoristiche): basti leggere come esempio qualche verso della "Cavalcata de Romeo" che va «verso la tore de la so çità» «smarassando le cioche coi pulsini,[3] spaventando le mame, / che ciapa in brasso tuti i so putini» (p. 625); oppure anche ascoltare la voce del Poeta (personaggio introdotto nella terza versione del testo) che, mentre i due amanti si approssimano all'estremo passo, crede di creare l'opportuna atmosfera con i seguenti versetti che sembrano quasi gioiosi e fa persino ricorso a una banale onomatopea:

La campana del convento
col batocolo par aria
mèsa fora e mèsa drento
da la losa campanaria…
Drin, drin, drin…

Tuta lustra e tuta brava
col fratin che la tirava
co una forsa straordinaria
la segnava matutin…

Nel convento scuro, scuro
sensa luna e sensa stele,

2. B. BARBARANI, *Giulieta e Romeo* in *Tutte le poesie*, a c. di G. Silvestri, Milano, Mondadori, 1984. Tutte le citazioni contenute in questo scritto sono tratte da tale raccolta, nella quale il testo di *Giulieta e Romeo* è pubblicato secondo il terzo e ultimo rifacimento operato dall'autore (1941).

3. «Cacciando spaventate le chiocce coi pulcini».

se vedea speciarse al muro
i lumeti de le cele…
Drin, drin, drin…

J era ombrie che se segnava,
j era i frati che pregava
co una calma straordinaria
la Madona e el so bambin…! (pp. 632-633)

Ma a Barbarani non è ignota anche la musa tragica e di ben altro tono sono i dialoghi fra i disperati amanti o la voce di Giulietta che adesso appassionatamente implora «Frati, basta pregar» e ripristina un'aura di tragedia, dopo i versi precedenti, con la sua drastica decisione: «E pensé che mi viva? Ah, ve rispondo, / che i m'a tolto par morta e morta resto» (p. 633); e così, «butandose destesa / sul corpo del marì, sensa respiro, / boca con boca l'è restada lì…» (p. 634): come si vede, per la morte di Giulietta Barbarani adotta il finale della novella del Bandello, nella quale la fanciulla si suicida trattenendo il respiro!

Morta anche Giulietta, interviene ancora il Poeta a descrivere l'alba nascente del nuovo giorno, un'alba del tutto normale dopo la tragica notte che non ha inceppato il ritmo dell'universo: «Ah, se capisse, che anca questa qua/ l'è una note che passa, e se consuma/ nel precipissio de l'eternità!» (p. 635) e «Tra el benedir de le creature sane,/ fra el maledir de le miserie umane,/ fra el saludar de tute le campane…/ fra el maledir de le miserie umane,/ fra el saludar de tute le campane…/ Eco el giorno, eco el sol! » (p. 636). Certamente il librettista di Zandonai tenne anche presente questo finale così luminoso di Barbarani, facendo morire Giulietta e Romeo alle prime luci dell'alba –"alba di vita" – e suggellando il testo con la seguente didascalia: «I due amanti, stretti per mano come due fanciulli, giacciono immobili illuminati dal sole». Da parte sua Zandonai, nel suggestivo finale dell'opera, fa morire Giulietta e Romeo cullati dal suono delle campane.

Berto Barbarani nel corso del tempo era tornato per tre volte su questo testo, evidentemente molto amato: nel 1902 aveva composto un poemetto che ebbe occasione di recitare presso la Famiglia Artistica di Milano[4] e dare alle stampe tre anni dopo; ma già nel 1911, inserendolo nel *Nuovo Canzoniere Veronese*, volle modificarlo snellendo-

4. ZANDONAI-ROSSATO, *Giulietta e Romeo*, cit. Frequenti furono le pubbliche dizioni di Berto Barbarani; ad esse parteciparono anche altri poeti dialettali come il milanese Gaetano Crespi, il bolognese Alfredo Testoni, il romano Trilussa.

lo e amò definirlo «canzone di un moderno troviero»; a distanza di ben tre decenni (1941) lo riprese ancora dandogli forma scenica (fu infatti rappresentato) e inserendovi il personaggio del Poeta a ricoprire la funzione del classico coro. Nella stesura definitiva l'opera di Barbarani, divenuta quasi un oratorio profano, consta di un Preludio seguito da Notturno I, Notturno II, Intermezzo, Notturno III, Intermezzo, Notturno IV parte 1°, Intermezzo, Notturno IV parte 2°. Ogni parte della composizione è preceduta da passi tratti dalla novella di Luigi Da Porto o da quella di Matteo Bandello, il quale riprese la storia di Luigi da Porto ampliandola notevolmente e aprendole la strada alla celebrità.

Benché i racconti di da Porto e Bandello siano estremamente verosimili – e infatti trassero in inganno più d'uno – Barbarani sa bene che Giulietta e Romeo nella realtà (oh delusione!) non sono mai esistiti; vedremo fra poco come Vittorio Betteloni, vestiti i panni di un «poeta popolan» che racconta anche lui «la storiela in versi» di *Zulieta e Romeo,*[5] lamenti: «Lo so, lo so che i storiçi no crede" (p. 637), «Ma mi no so el vostro che bel gusto el sia,/ […] provando che Zulieta e che Romeo/ i è na fandonia, che no val un scheo» (p. 638).

Ma prima di leggere insieme qualche passo di questa novella poetica, che fu ispirata a Betteloni da Barbarani (è l'autore stesso a dichiararlo), vorremmo ricordare la severità con la quale Barbarani venne giudicato da Pier Paolo Pasolini, che lo escluse dall'antologia della *Poesia dialettale del Novecento* da lui compilata insieme a Mario dell'Arco e pubblicata da Guanda nel 1952: Tiberio Roberto Barbarani era ormai morto da alcuni anni (1945) e per sua fortuna non ebbe a dolersene. Per quanto riguarda in particolare il suo *Giulieta e Romeo*, in uno studio di Gian Paolo Marchi[6] possiamo leggere che

> la causa vera del fallimento rimane pur sempre di ordine linguistico. Barbarani adottò per la sua poesia il dialetto del ceto medio, depurato accuratamente (depauperato cioè) di voci popolari […]. Una Giulietta e un Romeo che parlano come ragazzi piccolo borghesi […] non possono riuscire convincenti e tanto meno commoventi (pp. 24-25).

5. *Zulieta e Romeo. Storiela in versi de un poeta popolan.* Trascrizione di V. Betteloni. Si trova in V. BETTELONI, *Opere complete* a c. di M. Bonfantini, Milano-Verona, Mondadori, 1946-1953, I, *Poesie edite e inedite*, pp. 633-669.

6. G.P. MARCHI, *L'allegra malinconia di Berto Barbarani* in *Il viaggio di Lorenzo Montano e altri saggi novecenteschi*, Padova, Antenore, 1976.

Comunque sia, è certo che le cose migliori di Berto Barbarani si leggono sotto altri titoli.

La novella poetica di Vittorio Betteloni porta la data del maggio 1905: Berto Barbarani ha appena dato alle stampe il suo delicato *Giulieta e Romeo*.

In un'ampia e interessante *Nota* aggiunta al testo, Betteloni dichiara che «la graziosa canzone, che le avventure di Giulietta e Romeo ispirarono a Berto Barbarani, m'invogliò di trattare lo stesso argomento in altra forma» (p. 664); la forma da lui scelta è, come s'è visto, quella della novella poetica, genere allora non molto di moda, ma «della moda me ne rido» (p. 664); d'altronde «alla tragedia pensò Shakespeare e non c'è altro da fare», salvo – aggiungiamo noi – che dedicargli «sti quatro scrimai» (p. 664): la novella infatti è dedicata a lui.[7]

Nacque dunque una garbata epopea di tono familiare, celebrata in 117 ottave formate da endecasillabi e introdotta in tal modo: «Quà scomença/ la storia dolorosa/ de Zulieta e Romeo,/ morosi veronesi/ morti dal gran amor,/ contada a le putele e a i puteloti,/ a i veceti e a le vecete/ de la me contrada» (p. 640).

In queste ottave il «poeta popolan» narra e dialoga con il suo uditorio sprovvisto di cultura; ma egli stesso non è molto più istruito:

Ci fosse alora el Prençipe no so:
Alora, dise i siori che à studià,
Ch'era prençipi i cani: a mi però
La me par un po' grossa; ma sarà;
Lo dise i siori, e mi no m'oporò.
[…]
In çita Prençipe l'era
Alora dunque un can, mi no so qual;
Ma un can o l'altro, l'è 'na storia ugual. (p. 640)

Non è però neppure così ignorante da non saper citare Dante, del quale i suoi uditori non hanno conoscenza alcuna:

7. Il testo della dedica recita: «A quel çelebre poeta forestier/ che mi no so gnanca scrivarlo/ ma l'è qualcossa come/ SOSPIR/ forse perché l'à portà intorno/ da par tuto el mondo/ i tanti sospiri/ dei nostri du pori morosi/ mi poeta veronese strasson/ ghe dedico sti quatro scrimai/ e che la so anema granda/ me compatissa e me pardona».

Ma amore al cor zentil rato el se aprende,
Dise Dante. Vualtre che l'è nato
Gnanca savì, lo so; ma ben s'intende,
Che mi tuto l'ò leto, ansi studiato;
Si signore, studià canto per canto,
Benchè el sia duro da magnare alquanto. (p. 647)

Segue, gustosissima, la censura su quanto i colombi veronesi hanno fatto nella notte di nozze:

Ela la baila alor manda a dormir,
E drio el so sposo la se tira pronta
In stanza: e me dovì quà compatir,
Quel che la fa là col so sposo sconta,
Care putele, no vel posso dir.
«Si, si, sior, el sia bon, si el ne lo conta».
Siore no, siore sporche curiose.
No i è cose da dirve, no i è cose. (p. 648)

Ma la tragedia incombe; esperto della vita, così il poeta racconta la morte (presunta) e il funerale di Giulietta:

De malatia no la g'à gnanca l'orma,
L'è un mister la so morte, e lì la par
'Na bela puteleta, che la dorma,
Dopo fata la prima comunion,
Con pien el coresin de devossion.

Vien po' le sequie. I canta più d'un'ora
I preti e i frati, senza interussion;
Dopo i la porta da la ciesa fora,
Pian, pianin ne la tomba i la depon,
E 'na gran piera i ghe pusa desora.
Così tuto è finido. In proçession,
Tuti va a casa, e ci g'à avù g'à avù,
De Zulieta a gnissun ghe importa più. (p. 654)

Davvero singolare è poi sul finire della storia l'intervento della Madonna «che l'era là depenta» nel sepolcro dei Capuleti e che, alla vista di quanto sta per succedere (il suicidio di Romeo) «una gran compassion la prova in cor»: vorrebbe avvertire Romeo che «Zulieta d'esser morta la fa fenta», «che l'è un gran sbaglio de voler morir»,

Ma nol vorà badarme; inamorà
L'è tropo, e mi parlar no me covien;
La forsa de l'amor gnissun ghe l'à:
Si, tasarò; ma me rincresse ben. (p. 659)

E più avanti, dinanzi alla disperazione di Giulietta, non può far altro che comprenderla:

La Madona depenta no l'asarda
De dir gnanca stavolta 'na parola:
Quei i è dolori che no se consola.

E la g'à più de prima gran pietà.
Forse a taser, la pensa, ò fato mal;
Forse prima Romeo m'avria scoltà,
E fato del me aviso capital.
E adesso a quela lì ghe tocarà,
Pora bambina, 'na desgrassia ugual.
Pora Zulieta, no ghe resta più,
Capisso ben, che de morir con lu. (p. 661)

E così Giulietta «subito col pugnal la se ferisse» (p. 661) morendo nello stesso modo in cui la fa morire Shakespeare: nascosto omaggio al venerato autore.

Ancora un omaggio a quel celebre «poeta forestier» può vedersi nella decisione di non chiudere qui il racconto della drammatica vicenda, ma di farlo concludere con la pacificazione imposta alle «do fameje berechine» dal Principe «ch'el fava colassion», ma «desmete de magnar el rosto,/ e via de troto, el capita sul posto» (p. 662): «Ma intanto i pori du putei, da tute/ Ste gran desgrassie, che ò contà, straolti,/ I è morti tuti du, morti e sepolti» (p. 663).

A questo punto Betteloni avrebbe proprio potuto porre fine alla sua «senile monelleria» (p. 665); ritiene invece opportuno (ma a noi sembra inopportuno) suggellare la novella applicandovi una morale/paternale nella 117° – e ultima – ottava:

Bele putele de la me çita,
G'à sempre i foji el caso doloroso
De questa o quela, che la s'à copà,
Perchè 'l pare no vol darghe 'l tal sposo,
O che questo el le impianta, e via 'l sen va.

'Bieghe judissio; l'è un sentier sassoso;
E 'l Signor su la testa moscardina
Sempre 'l ve tegna la so man devina. (p. 663)

Meglio sarebbe stato se, seguendo l'esempio di Barbarani, si fosse fermato alla morte dei due amanti, all'ultimo endecasillabo dell'ottava 108: «E tuti du in un baso ultimo i spira» (p. 661).

Cun gio', Novela

Addio Novella

di Laurino Giovanni Nardin

Tanti albi' impiadi'	Tante albe accese
Bertrant,	Bertrando,
su la piera	sulla pietra
dulà chi tu se' muart.	dove sei morto.
Da ros l'a si colora	Di rosso si colora
in tal soreli	nel sole
la Richinvelda	la Richinvelda
dulà che inmò tu vîf.	dove ancora vivi.

(Novella Cantarutti, 1920-2009)

«Le sue brevissime liriche – che si potrebbero paragonare, non so, a tanca giapponesi, a frammenti di lirici greci o a cose del genere – vibrano di una trasparenza linguistica di prim'ordine, con immagini essenzialissime e cariche» (Pier Paolo Pasolini, 1949).

Questa era Novella Cantarutti, la poetessa friulana scomparsa lo scorso 20 settembre. Pasolini, suo amico e quasi coetaneo, ci ha detto, in tre righe, l'essenziale su di lei.

La citazione dell'esordio costituisce un esempio concreto e un assaggio del tema centrale della poetica di Novella: il culto dei morti, la religione della memoria.

Il 6 giugno 1350 il patriarca di Aquileia, Bertrando di Saint-Geniès, venne assassinato da sicari della nobiltà friulana, ostile alle sue rifor-

me, nella piana della Richinvelda, presso il fiume Tagliamento. Aveva la veneranda età di 90 anni.

Novella lo ricorda poeticamente, perché i morti continuano a vivere con noi, se solo ci ricordiamo del loro passaggio. E Bertando ha lasciato qualcosa di sé di cui tutti si ricordano, che tutti apprezzano.

Anche Novella se ne è andata, sfiorando i 90 anni. Anche lei continuerà a vivere nel ricordo di quanti l'hanno apprezzata e ammirata, ma anche nella storia della poesia friulana, della sua cultura, della sua lingua.

E vivrà anche nell'anima profonda della sua terra, nella sua natura avara ma meravigliosa, nei colori di quel paesino, Navarons, la cui parlata è stata sempre l'anima irrinunciabile della sua poesia.

La natura non è un qualcosa di distinto dall'uomo che la abita, ma un tutt'uno con esso. E questo tema ritorna spesso nelle sue liriche brevi e intense. Di comprensione immediata, ma pure frutto di una sapiente e raffinata costruzione.

I sielç peravali'	*Scelgo parole*
I sielç peravali'	Scelgo parole
come i corais da nina,	come i coralli da bambina
ch'i fasevi intor dal cuel	che facevo attorno al collo
caroni' lustri'.	corone lucide
I sielç peravali'	Scelgo parole
penzi' di mâl da vivi,	spesse di mal di vivere
par caroni impiradi'	per corone infilate
di piera sorda	di pietra sorda.

Si noteranno le numerose allitterazioni, l'anafora e la sinestesia finale (tatto e udito) che richiama la similitudine iniziale, quasi a chiudere il pensiero in un tutto concluso.

La stessa presenza-assenza dei plurali sigmatici (tratto linguistico tipico del friulano) diventa quasi metafora della presenza-assenza dei trapassati: le 's' del plurale non ci sono più, nella marginalissima parlata di Navarons, ma l'apostrofo è lì a segnalare che c'erano e che qualcosa hanno lasciato.

Le parole che Novella sceglie sono parole preziose, oltre che pesanti, pregne non solo del male di vivere, ma anche della coscienza del vivere.

Stradi' da la me val	*Strade della mia valle*
Strada da li Clàusini'	Strada delle Clàusine
Ta 'sti' lavini' il còur al è nassût	Tra questi smottamenti il cuore è nato,
tra il vert avâr e la Miduna sglonfa	tra il verde avaro e la Meduna gonfia;
vivi' li' èti' tal siò fònz rimìt	vive le età nel suo fondo romito
come il timp inclapît in ta la cròda.	come il tempo impietrito nella croda.
Strada batuda, lunc via li' lavini',	Strada percorsa, lungo le lavine,
dal pas di un'ava vignuda nuvìcia	dal passo di un'ava qui venuta sposa
da un borc secrét in poura sora i fluncs.	da un borgo ascoso in paura sopra le voragini.
J' vuei il siò ridi e 'na viesta da noci'!	Voglio il suo ridere e un abito di sposa!
tra il vert avâr e la Miduna sglonfa.	tra il verde avaro e la Meduna gonfia.

Strada di Dinglagna	*Strada di Inglagna*
Il vìdul intal céil inmatuît	Il falco nel cielo intorpidito
e la blancjura arsida da li' crodi'	e il riarso biancore delle crode.
j' sei sun tuna cengla 'tor Dinglagna	Sto sopra una cengia presso Inglagna
brusada come il clap e come il céil	bruciata come roccia e come cielo.
l'amour al è 'stu arc lontan di aciâl	L'amore è questo lontano arco d'acciaio
tal bòli induliât dal gran misdì.	nel fervore dolente del meriggio.
A' si devuelgiaràn nùvuli' strachi'	Si sbroglieranno nuvole stanche,
'a colarà grisura su li' crodi'	calerà grigiore sulle crode,
e il vìdul strac al plombarà sul nît.	e il falco stanco piomberà sul nido.
Jo j' m'inviaràì còlma di ombra:	Io m'incamminerò colma di ombra:
il troi al si disbassa viers Dinglagna.	il sentiero discende verso Dinglagna.

La casa. Il primo e il più importante manufatto umano non è estraneo alla natura, essendo così essenziale per l'uomo che ci deve vivere. E allora anche la casa può morire o può essere dimenticata.

O anche sognata. E anche qui ritorna l'ava, stavolta in compagnia dell'avo.

TRE CJASI'

Cjasa muarta

Cjasa cujèta cui siô' muarz in vègla!
Li' mans di un'ava sutila
tal arc di una lum distudada
un von cul ciarnèli inclapît
tal vuéit dal larìn!
Cjasa di una gent muarta!
A' na 'nd'è rosi' e vâs di mezorana
sui balcòns.
Ombri' di viti' disfati'
a' si spanìssin
tal vert dai spéglis
e i caròi a' si pàssin
tai armârs.

Cjasa dismintiada
Cjasa blancja!
In tal cjantòn dal ort,
là pai ramàz,
'a sghirlava d'amour
la cerpignòla
e i canàis
a' butàvin
un ridi larc intôr
di vita frescja
Cjasa blancja!
i dîs a' cujètin
la lûs
in ta li' rami' alti'
dai balcòns
e a' distìrin li' noz
arìnt e scûr.
In tal cjantòn da l' ort
al tâs clupât
il sgrisul da la cerpignòla

Cjasa insumiada
Cjasa poàda tun sum
sul colm di un cuèl.
'A svampìs l'ora

TRE CASE

Casa morta

Casa silente coi suoi morti in veglia!
Le mani di un'ava sottile
sull'ansa di una lucerna spenta;
un avo con la fronte impietrita,
nel vuoto del focolare!
Casa di una gente morta!
Non ci sono fiori e vasi di amaràco
alle finestre.
Ombre di vite sfatte
si sfogliano
nel verse degli specchi,
e i tarli si saziano
nei cassettoni.

Casa dimenticata
Casa bianca!
Nell'angolo dell'orta,
là, tra le fronde,
d'amore zirlava
la cinciallegra,
e i bambini,
gettavano
un ridere largo attorno
di vita fresca.
Casa bianca!
I giorni estinguono
la luce
nelle roste alte
della finestre
e distendono le notti
argento e buio.
Nell'angolo dell'orto
tace soffocato
il brivido della cinciallegra.

Casa sognata
Casa posta nel sogno
in cima ad un colle.
Avvampa l'ora

e jo j' céir la tô strada.	e io cerco la tua strada.
'Na giòia di ròndai	una corona di rondini
alta sul ciprès,	alta sul cipresso,
un nît sot il puarti'	un nido sotto il portico,
e 'na cultrina viva	e un tengaggio mosso
driu un balcòn.	dietro una finestra.
Tal nasabòn d'istât,	Nel profumo dell'estate,
la vita vièrta	la vita aperta
come un prât	come un prato
in vizìlia di rosada	che attende la rugiada.

Poesia delicata, sommessa. Governata… si può dire?… da una mesta armonia.

Proprio così: una mesta armonia.

1996

Le cciè ju porche era na cirimonia pricisa

Voci da Onna *

DI EUGENIO RAGNI

Tre giovani donne dall'aspetto di ragazzine, Francesca, Antonella, Federica. Laureate in psicologia, e (naturalmente) fanno parte dell'enorme stuolo dei precari italiani. Non si conoscono di persona: due vivono a Roma, Federica a Cagliari.

Poi le 3.32 del 6 aprile 2009, L'Aquila e il suo territorio devastati.

Quella catastrofe è per le tre ragazze un richiamo impellente, categorico: «Ci sono chiamate a cui non si può dire di no», dice Francesca. Indipendentemente una dall'altra, partono, affrontando un viaggio ovviamente difficoltoso, e si ritrovano insieme a Onna – 300 abitanti, 41 morti – nella tendopoli ancora non completamente approntata. «Non avevo mai lavorato così: in ospedale hai un bel camice inamidato, in azienda un bel tailleur di fresco lana, comunque sempre due sedie in una stanza. Senza muri, avevo l'impressione di perdere me stessa e il senso del mio lavoro, di disseminarlo nei campi. Quando sono arrivata ho capito. Nella tendopoli l'unica forma che è sopravvissuta e ha continuato ad avere senso sono stati i rapporti tra le persone», dice Antonella; e Federica: «Il 3 maggio […] siamo arrivate a Onna e da quel giorno so che la storia di questa comunità farà sempre parte di me».

* Note di lettura al libro: F. BANTI, A. GIORNETTI, F. SANCASSIANI, *Onna le voci della sua gente*, Roma, Editori Riuniti, 2010, pp. 336.

Come la quasi totalità dei volontari, Antonella, Federica, Francesca non fanno notizia, non sono catturate dalle telecamere, non avranno popolarità o medaglie: graziaddio, fanno parte di tutt'altra metà del cielo. Dopo «un viaggio di chilometri e pensieri, un tempo e uno spazio in cui abbiamo aspettato, immaginato, temuto, sperato», hanno scelto di innestarsi in una vita quotidiana altrui «scardinata nei suoi riferimenti, […] sciolta in un magma indifferenziato di macerie e sentimenti che ha coinvolto e abbracciato tutti, senza distinzioni e confini». E ne affrontano tutte le difficoltà, i disagi, gli accoramenti personali di fronte alla tragedia collettiva e ai singoli drammi, avendo a disposizione solo gracili lenitivi di parole intrise di partecipazione emotiva e di fortissima e però immateriale adeguatezza alle imperiose necessità di sopravvivenza fisica prima che psicologica. Anche i libri che hanno studiato servono relativamente in una congiuntura di così lancinante assurdità, in cui «la perdita improvvisa di quelle cose che riempiono la vita» quotidiana vengono cancellate, mutilate, snaturate. Difficile per le persone colpite «ridar forma alla vita», per le ragazze riuscire a sintonizzarsi con le immedicabili perdite di cose e affetti. Il vivere insieme nella tendopoli prima, e poi nelle case di legno, favorisce l'aggregarsi «di una nuova comunità»; il trauma allenta la morsa, si recupera giorno dopo giorno «una nuova quotidianità, a partire dalla riscoperta del valore delle piccole cose»; riaffiora il ricordo di quella tragica notte; ma riportando alla memoria quei momenti drammatici, ognuno comincia a rielaborare paure e angosce, a razionalizzare in qualche modo lutti e rovine. E a voler raccontare di sé, del paese distrutto, di chi non c'è più, della propria casa in macerie; e della vita "normale" condotta fino a quelle maledette 3.32 del 6 aprile.

Le tre ragazze registrano, prendono appunti, parlano, consigliano come e meglio che possono. Poi, quando il materiale si è accumulato e si rivela sorprendentemente copioso e soprattutto prezioso, si rendono conto che sarebbe un peccato non fissarlo in un docu-libro nel quale più di quaranta voci si raccontano e raccontano, oltre a quegli eterni minuti di terrore, la "vecchia" vita del paese e la "nuova" in tenda. Riaffiorano allora figure, tradizioni, scorci familiari, «perché il narrare riconnette, crea senso, traduce le emozioni, ordina gli eventi, esplora i dubbi, produce le idee, ricostruisce le idee, consente di pensarsi in modo attivo nella propria storia, dialoga con la Vita». E riporta alle consuetudini giornaliere della famiglia, ai momenti di lavoro casalingo e a quelli di aggregazione a tavola.

Nasce allora nelle tre ragazze l'idea di aggiungere alle testimonian-

ze sul sisma e sulla vita forzosamente diversa nei nuovi agglomerati abitativi improntati alla provvisorietà, un apparato di ricette culinarie prettamente locali: forse il più tenace elemento connettivo fra passato e presente, per quel collante di atavica consuetudine che inerisce all'attività giornaliera e al luogo – la cucina – in cui si svolge e dove, specie nei paesi, si compie la quotidiana agape familiare.

Ma Antonella, Federica e Francesca non si accontentano, giustamente, di trasmetterci ricette popolari come si trattasse di compilare un qualsiasi manuale di cucina: intuiscono felicemente che tradizione e realtà esigono un rispetto all'ennesima potenza, e che quelle ricette, quasi tutte raccolte dalla viva voce di chi le ha ereditate dal tempo, non debbono essere frodate della loro specifica appartenenza a un luogo e a una comunità; e decidono che quelle succulente nozioni – quasi a modo dell'antica consuetudine paesana del raccontare storie a lume di lanterna nella calda intimità di una cucina o, più in antico, di una stalla – esigono l'imperativa verità del dialetto. Ed è così che troviamo nel libro due sezioni bilingui intitolate alla tradizione del *Consòlo*, all'usanza cioè di preparare da mangiare per diversi giorni a beneficio di chi ha subito un lutto. Nel primo scomparto, *Le cciè ju porche era na cirimonia pricisa* (pp. 62-69), le voci di alcune onnesi premettono a una piccola serie di ricette a base di maiale (*panunticchia*, pane fritto con «ponte de pette o presutte o ventresca», costine di maiale o prosciutto crudo o pancetta; *sfrizzoli*, *patane* [patate] *cull'ossa*, *coteche a ragù*, *caveli refritti colle ponte i pette*, ecc.) la suggestivamente cruda descrizione dell'uccisione del prezioso animale: una vera e propria cerimonia collettiva, cui il dialetto dà un'impressionante concretezza di vissuto, fatalmente mortificata in lingua:

> Na vota 'ntutte le famijie de Onna, cuscì come ne jatri paesi, le cciè [*l'uccisione*] ju porche era na cirimonia pricisa, cattiva scì ma che se tenea fà, e se tenea fà cuscì coma s'era sempre fatta. Allora tenìa pijià pe tempe j'appuntamente cu ju nurcine ca se nn'era dispunibbele se frechéene [*si perdevano*] le jurnate de jinnare cu le fridde bbone pe assucà senza fracicà. […] Allora se caccea ju porche da ju purcile leghenniu a na zampa e caccènneje n'ancine [*uncino*] entr'a la frocia [*nelle froge*] pe putejiu tirà. Ji strilli, aveti [*lancinanti*], d'ju porche, nu miste de paura e de dolore, rienpieenne l'aria […]. La femmena s'appressea cu ju baccile, na brocca piina d'acqua bullente e na sparra [*telo*] pulita, caputursea [*versava*] l'acqua 'ncima a ju cojie [*collo*] de ju porche che siguité a lluccà [*urlare*] pe tutte le brutture che ji ficenne e subbete j'assucheenne. Repusta la brocca i la sparra la femmena se 'ncucchea

> [*chinava*] 'nnanzi ju porche, e je mettea ju baccile sott'u cojie. Allora ju nurcine 'nficchea nu curtellacce alla jugulare della bestia e subbete schizzea nu fiott'i sangue che rimpiea ju baccile, cu la femmena che stea attenta a siguì ju schizze oe nen fanne sprecà manche na goccia. E ju nurcine siguitea cu ju curtejie, squarcenne decchiù, i la bestia cuntinuea a tremà, i schizzà, i le sangue a jiscì […] Cuscì, na vota squartate, se recapa [*si suddivide*] la ciccia, se retajiene le lonze, i capelunni […], i presutti, le spallette; se refila la ciccia daj'ossi, se tàjiene le ponte 'i pette pe preparà a magnà pe chi sta a laurà.

Le 33 ricette raccolte nella seconda sezione del *Consòlo* (pp. 128-161) sono generalmente articolate in due o tre commi: *Ce serve* è l'elenco degli ingredienti, *Coma tia fà* spiega il procedimento, *Pe cagnà* suggerisce varianti. Si va così dai *Scarci* [rombi di pasta fresca] *cu ji fugni* alla *Jotta*, misto di verdure che «se fa d'istate: nu cuncentrate d'ardore e sapore bboni de ji'orte» che «se tià magnà fridde o appena appena cajie»; dai *Brudusiji* (maltagliati) *cu la ventresca* (pancetta) al *Pane 'nfusse* (bagnato) *cu ju cocche* (uovo), dalle *Zeppole* alle *Ferratelle*. Colpiscono in particolare le due ricette, per ciambellone e per il nocino, che una noticina attribuisce a persone decedute nel terremoto, che parenti o amiche hanno evidentemente rievocato riandando con la memoria a giorni di "normale" vita associata. Il consolo affonda le sue radici in tempi lontani, a quando anche i defunti venivano inumati con a fianco del cibo per il loro cammino. «Forse è questo che inconsciamente» Francesca, Federica e Antonella hanno «desiderato fare: dare e ricevere il "Consolo"».

A queste tre eccezionali ragazze, e naturalmente a tutti gli attori-autori di queste straordinarie testimonianze di vita che può rinascere anche sulle più devastate rovine, un grazie intriso di partecipazione e di gratitudine, sentito e sincero come la loro generosità.

La celebrazione trecentesca di Cola di Rienzo

Note di lettura su *Cola di Rienzo. Dalla storia al mito*[1]

DI TOMMASO DI CARPEGNA FALCONIERI

Tracciare il passaggio dalla storia al mito: come annunciato già nel sottotitolo, questo è il principio ordinatore del libro su Cola di Rienzo. Si tratta, cioè, di ripercorrere il cammino che dal Trecento, tempo della vita vissuta da Cola di Rienzo (1313 ca.-1354), conduce all'Ottocento, tempo della fortuna letteraria, teatrale e figurativa dell'«Ultimo dei Tribuni», che fu un protagonista assoluto dell'immaginario romantico. La rigorosa *Introduzione* di Franco Onorati, che passa in rassegna i molti contributi ospitati nel volume, ci rende avvertiti di questo intendimento complessivo.[2]

La storia viene colta nel suo farsi mito. Questo significa il trascolorare della storia in dimensioni altre, fantastiche, idealizzate e tutto sommato non-storiche, come in effetti accade: Cola di Rienzo è, nel Trecento, un personaggio «reale»; nell'Ottocento è un personaggio in gran parte inventato, che viene riscoperto e dunque raccontato perché consente – figura straordinaria di uomo medievale a un passo dal Rinascimento – di vagheggiare la perfetta rispondenza tra il medioevo e la medievaleggiante contemporaneità vissuta dagli uomini d'ingegno del

1. *Cola di Rienzo. Dalla storia al mito*, a c. di G. Scalessa, Roma, il cubo, 2009, pp. 364.
2. F. ONORATI, *Introduzione*, ivi, pp. 5-12

secolo XIX. Altri dirà di questo primo e principale significato del libro. Ciò che si vuole esaminare in queste poche pagine è invece un'altra forma dell'intreccio fra storia e mito, altrettanto complessa poiché risponde alla complessità del personaggio. Cola di Rienzo fu infatti oggetto e soggetto di idealizzazione non solo nell'Ottocento, ma già nel secolo in cui visse. E questa consapevole opera di mitopoiesi fu una delle ragioni della sua fortuna e del suo fato. Proviamo dunque a entrare in questa prospettiva di specchi che si riflettono l'uno dentro l'altro, concentrando la nostra attenzione sul secolo XIV.

Cola di Rienzo va prima di tutto compreso e spiegato come un personaggio storico, attivo nel suo tempo e partecipe, in posizione di comprimario, delle vicende politico-sociali dei decenni centrali del Trecento. Egli si trovò ad agire all'interno di dinamiche tormentate e tentò, con alcuni interventi di grande impatto, di riformare il mondo che conosceva. Schiacciare i baroni, riportare Roma alla sua antica grandezza, instaurare un governo popolare, unire in lega le città d'Italia e infine divenire imperatore: questi furono i suoi propositi principali e, nei pochi mesi del 1347 in cui governò l'Urbe, diede prova di volerli conseguire. L'approccio politico-sociale alla storia di Cola è presente in molta storiografia del XX secolo e culmina nella biografia scritta da Jean-Claude Maire Vigueur per il *Dizionario biografico degli italiani*.[3] Tale prospettiva è ben presente nel nostro libro, poiché innerva in parte il saggio di Gustav Seibt, che è un'introduzione generale al personaggio, e i saggi rispettivamente di Andreas Rehberg e di Anna Modigliani.[4] Ma, lo si diceva, Cola di Rienzo è un personaggio reso mitico mentre è ancora vivente. Egli si serve intenzionalmente dell'aura leggendaria che si costruisce e che gli viene costruita intorno. Dunque il sottolitolo del libro, «dalla storia al mito», non va inteso solamente come la descrizione del passaggio dal Trecento storico all'Ottocento fantastorico, ma anche come la descrizione delle rifrangenze tra le azioni concrete e le rappresentazioni simboliche che caratterizzano la fisionomia del personaggio. Rappresentazioni: il termine appare pertinen-

3. J.-CL. MAIRE VIGUEUR, *Cola di Rienzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982, vol. XXVI, pp. 662-675.

4. G. SEIBT, *La rivoluzione di Cola di Rienzo. Un progetto di salvezza del mondo*, in *Cola di Rienzo. Dalla storia al mito*, cit., pp. 15-27; A. REHBERG, *Un tribuno emulo di Cola di Rienzo: Antonio Malavolta*, ivi, pp. 29-41; A. MODIGLIANI, *Popolo romano e tribunato nel pensiero e nell'azione di Cola di Rienzo*, ivi, pp. 49-59.

te per il suo richiamo esplicito alla teatralità. Cola è *anche* un personaggio teatrale, e ben se ne avvidero proprio nell'Ottocento.[5] Egli vive una perenne tensione tra l'azione e la rappresentazione, tra il gesto concreto e la declamazione retorica, tra la mossa politica e l' attività di propaganda. Tutti i saggi del libro incentrati sul periodo propriamente medievale mostrano piena cognizione di questo aspetto imprescindibile della natura di Cola di Rienzo: certamente quelli di Gustav Seibt, di Andreas Rehberg e di Anna Modigliani, e con evidenza ancora maggiore – in quanto trattano direttamente delle opere, cioè dei modi di rappresentare il personaggio – i saggi di Muzio Mazzocchi Alemanni, di Giuseppe Porta e di Lucio Felici.[6]

Primo punto: Cola, notaio e rètore, tribuno e profeta, è un uomo capace di costruire il proprio personaggio, di fare accorta propaganda di se stesso. Le tavole pittoriche in cui esprime il manifesto politico, i discorsi tenuti al popolo, gli incredibili apparati scenografici, i costumi, la gestualità solenne e, oggi, soprattutto l'epistolario, che è quanto di lui ci è rimasto, rendono palpabile questo suo atteggiamento. Si tratta di temi già altrimenti noti alla storiografia, ma ravvivati in questo libro da esami svolti a partire da punti di vista peculiari. In questo senso interessa leggere soprattutto il saggio di Anna Modigliani, per capire che cosa aveva in testa Cola quando, come tribuno, parlava al popolo e descriveva la sua idea di popolo e di tribunato; e interessa leggere il saggio di Gustav Seibt, sul «progetto di Cola di salvezza del mondo», sulla sua idea di rivoluzione (cioè comunque di riforma), che doveva partire da Roma in quanto Roma è un principio universale.

Secondo punto: Cola è stato un modello da imitare. Fino a poco tempo fa si pensava a lui come a una meteora che non aveva lasciato tracce. Pesava su questo giudizio la lapidaria sentenza di Giovanni Villani, per il quale la sua fu «opera fantastica e di poco durare».[7] E pesa-

5. Si vedano, nel volume citato: L. Biancini, *La fortuna teatrale di Cola di Rienzo in Italia*, pp. 135-171; P. Barone, *Il Cola di Paolo Giacometti e di Pietro Cossa*, pp. 173-182; A.-Ch. Faitrop-Porta, *Il* Cola *tragedia risorgimentale di Goffredo Franceschi*, pp. 183-204; I.M. Battafarano, *La figura di Cola di Rienzo nella drammaturgia tedesca alla vigilia del 1848*, pp. 205-236.

6. Seibt, *La rivoluzione*, cit.; Rehberg, *Un tribuno emulo,* cit.; Modigliani, *Popolo romano*, cit.; M. Mazzocchi Alemanni, *Un'amicizia pericolosa: Petrarca e Cola di Rienzo*, pp. 43-48; G. Porta, *Cola di Rienzo nella* Cronica *e nell'Epistolario*, pp. 61-66; L. Felici, *L'Anonimo romano e le cronache medievali. Considerazioni supplementari*, pp. 67-77.

7. G. Villani, *Cronica di Giovanni Villani a miglior lezione ridotta coll'aiuto de' testi a penna*, Firenze, Magheri, VIII, 1823, p. 208.

vano il troppo rapido svolgersi degli eventi nei pochi mesi del fatale 1347, la morte atroce nel 1354, il rogo del corpo (che impedì, scientemente, la costruzione di una tomba e quindi di un luogo di memoria), infine il silenzio calato dall'alto – dal papato – che avrebbe avviluppato per secoli il suo ricordo. Ma le cose non stanno esattamente così. Andreas Rehberg ha ritrovato le tracce del tribuno Antonio Malavolta, disgraziato congiuratore emulo di Cola una ventina d'anni dopo la di lui morte, allargando in tal modo la pista di indagine sugli effetti del nostro nella memoria comunale romana, argomento sul quale Anna Modigliani aveva già scritto pagine significative in un suo libro recente.[8] L'eredità di Cola non è stata senza effetto, perdurando ancora per alcuni decenni dopo la morte del tribuno, fissandosi negli statuti cittadini e nella festa comunale del 20 maggio, con la quale si continuò a celebrare la sua ascesa al potere. Questo suo lascito ha un versante politico, tradotto nella volontà del popolo romano di avere un libero governo, ma possiede anche un versante metapolitico e fumoso da ristabilire. Piace infatti pensare che il disgraziato vignaiolo Antonio Malavolta sia stato un parente stretto, sia stato anche lui un "figlio" di Cola come lo fu l'altrettanto sfortunato Giannino di Guccio, mercante senese che si persuase di essere il re di Francia. Antonio Malavolta proseguì il sogno politico di una restaurazione della Repubblica; Giannino (se davvero ebbe rapporti con Cola, cosa non del tutto certa) ereditò da lui il sentimento più fortemente escatologico dell'attesa per il «ritorno del re».[9] Dallo stesso personaggio, insomma, geminano un capopopolo fatto rapidamente fuori e uno stravagante individuo che si credeva re: due esiti che scaturiscono da due tra le molte facce di Cola di Rienzo.

Terzo punto: Cola è «soggetto a un accumulo dei miti».[10] È un personaggio creato ad arte mentre è ancora vivo e poi subito dopo la morte. Prendendo in prestito la frase ai compagni di san Francesco, Cola di Rienzo è stato costruito da «eis qui cum eo fuerunt». Il suo è, inizialmente, un mito positivo. Il suo nome viene portato ad altezze siderali dall'amico Francesco Petrarca, come viene ben presentato da Muzio

8. A. MODIGLIANI, *L'eredità di Cola di Rienzo. Gli statuti del Comune di popolo e la riforma di Paolo II*, in A. REHBERG-A. MODIGLIANI, *Cola di Rienzo e il comune romano*, Roma, Roma nel Rinascimento, vol. II, 2004.

9. T. DI CARPEGNA FALCONIERI, *L'uomo che si credeva re di Francia. Una storia medievale*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

10. M. MIGLIO, *Scritture, scrittori e storia*, vol. I, *Per la storia del Trecento a Roma*, Manziana, Vecchiarelli, 1991, p. 56

Mazzocchi Alemanni. Petrarca è con lui, condivide il suo progetto, scrive lettere mirabili, tra le quali la celebre *Hortatoria*. Ma il mito diviene presto negativo poiché è dolente testimonianza di un sogno infranto. Questo avviene tanto, nuovamente, in Petrarca, quanto nella *Cronica* dell'Anonimo romano, racconto sofferto della delusione di un uomo che gli fu politicamente molto vicino e che condivise gran parte della sua cultura: come sottolinea in limpidi tratti il saggio di Giuseppe Porta. Anche Lucio Felici presenta un saggio sulla *Cronica*, discutendo la «rivelazione» sull'identità dell'Anonimo, il quale per Giuseppe Billanovich andava individuato in Bartolomeo di Iacovo da Valmontone, e che invece è destinato a rimanere sconosciuto.[11] Felici recupera però l'estrazione culturale romana di questo scrittore e ne sottolinea la vicinanza con altre opere, come la *Polistoria* di Giovanni Cavallini.[12] Infine, della *Cronica* scrive diffusamente anche Pietro Gibellini per introdurre il rifacimento che ne fece Gabriele d'Annunzio, personaggio per certi versi molto simile al nostro.[13]

Dunque Cola di Rienzo giunge fino a noi rifratto in tre grandi specchi: l'epistolario personale, le lettere di Petrarca, la *Cronica* dell'Anonimo.[14] Per questo, egli è un personaggio del quale conosciamo tre ritratti, i quali però a loro volta si frantumano in altri ancora, poiché non sono dati una volta per tutte, ma esprimono i cambiamenti, le deviazioni, il fluire nel divenire storico. Celebre, in questo senso, è la trasformazione del personaggio descritta dall'Anonimo: da alto, magro e di gran tempra, Cola diviene un enorme e crudele tiranno.

11. Cfr. G. Billanovich, *Come nacque un capolavoro: la «Cronica» del non più Anonimo romano. Il vescovo Ildebrandino Conti, Francesco Petrarca e Bartolomeo di Iacovo da Valmontone*, in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei: Rendiconti, classe di scienze morali, storiche e filologiche», a. CCCXCII, s. IX, vol. VI (1995), pp. 195-211.

12. Ioannes Caballinus de Cerronibus, *Polistoria de virtutibus et dotibus Romanorum*, ed. M. Laureys, Stuttgart-Leipzig, G.B. Teubner, 1995. Sono incerto sulla possibilità di cogliere una vera e propria tradizione cronachistica romana che parta dal *Liber pontificalis*, passi per Benedetto del Soratte e arrivi all'Anonimo (cfr. Felici, cit., p. 70).

13. P. Gibellini, *Il* Cola *di Gabriele d'Annunzio*, in *Cola di Rienzo. Dalla storia al mito*, cit., pp. 79-99.

14. *Epistolario di Cola di Rienzo*, a c. di A. Gabrielli, Roma, 1890 (Fonti per la storia d'Italia); *Briefwechsel des Cola di Rienzo*, hgg. K. Burdach-P. Piur, Berlin, Weidmann, 1912-1929 (comprende anche le lettere di Petrarca); Anonimo romano, *Cronica*, a c. di G. Porta, Milano, Adelphi, 1979.

I filtri retorici sono fortissimi non solo perché determinano la costruzione formale del racconto, ma perché agiscono ancora più in profondità. Il modello letterario, infatti, influisce direttamente sulla realtà e la condiziona, così come la realtà influisce poi sul racconto. Tre esempi potranno bastare: Cola racconta se stesso, è egli stesso un personaggio letterario. Quando, a Praga, dichiara a Carlo IV di essere un figlio naturale di Enrico VII tornato a casa in incognito, ha chiara in mente la leggenda di sant'Alessio. Non si tratta di un parallelismo formale e di una citazione esclusivamente retorica, bensì di un parallelismo sostanziale, perché Cola di Rienzo imita davvero sant'Alessio. Oppure pensiamo all'Anonimo e alle sue dipendenze letterarie. Quando questo autore racconta di come Cola non seppe sfruttare la vittoria di porta Tiburtina, egli cita espressamente Livio, il racconto di Canne e gli ozi di Capua. Ma il modello lavora anche altrove, persino dove non ce lo aspetteremmo. Così, la narrazione della morte di Cola è notoriamente un capolavoro insuperato: tanto che anche nel nostro libro essa viene riproposta in diversi saggi con ampie citazioni. Questo passo ci procura un effetto di realtà talmente forte, che davvero sembra di assistere in prima persona, confusi tra la gente, a quelle ore tremende. Ma anche in questo caso il modello letterario può avere condizionato il racconto dell'accadimento, perché alcune parti della sequenza sembrano somigliare alla cattura e alla morte di Vitellio raccontate da Svetonio.[15] Bisognerà fare ancora luce su questo passo fondamentale, ma già ora possiamo cominciare a domandarci: Cola è morto come Vitellio, o la morte di Cola è stata raccontata, almeno in parte, come quella di Vitellio?

Insomma, i codici di comunicazione e i modelli non sono parti accessorie, ma rappresentano il motivo principale della peculiarità di questo personaggio: altrimenti egli sarebbe stato soltanto uno tra i cento arruffapopolo di cui è piena la storia. Tutto il medioevo è stato un accorto costruttore di "propaganda", ma qui il grado avvicina l'assoluto, poiché supera di molto le reali possibilità di intervento politico. Cola è un uomo che proviene dal nulla: non è un signore, non ha ricchezza, terre né eserciti e non detiene altro potere se non quello che riesce a ritagliarsi con le sue armi più affilate, che sono le parole. È un "comunicatore" ed è al centro dell'attenzione di grandi interpreti dell'anima umana: se stesso, Petrarca e l'Anonimo. Senza i quali, naturalmente, nell'Ottocento non sarebbe mai tornato a esistere, perché di

15. SVETONIO, *Vitae*, VII, 16-17.

Cola di Rienzo, come sappiamo, «non ne rimase cica».[16] Pur non avendo alcuna intenzione di attualizzare il personaggio – ricadendo nell'errore di prospettiva che fu proprio del secolo XIX – si può ritenere che proprio la sua natura di comunicatore sia, in ogni caso, ciò che lo rende ai nostri occhi interessante, per le assonanze "weberiane" che lo accostano a tanti personaggi politici della storia recente.[17] Dunque si ha l'impressione che l'attore storico – cioè il capopopolo – sia stato indubbiamente importante, ma che ancora più importante sia stato l'alone di leggenda che ebbe intorno e che concorse prima alla sua gloria e subito dopo alla sua rovina.

Personaggio storico, quindi, ma già *ab origine* personaggio mitico. Da ciò mi proviene una riflessione conclusiva. Quanto è essenziale la storicità di un individuo per impiantarvi sopra un messaggio politico? Se Cola di Rienzo non fosse esistito ma fosse stato soltanto un frutto letterario posteriore, in fondo non lo si sarebbe trattato nello stesso modo durante il Risorgimento, pensandolo come un rivoluzionario, un sognatore, un precursore dell'Unità, un mangiapreti, eccetera? Mi pongo questa domanda avendo di fronte il caso di Alberto da Giussano, l'eroe della Lega lombarda unita contro il Barbarossa. Come Cola di Rienzo, anche Alberto da Giussano ha infiammato gli animi degli uomini dell'Ottocento. Recentemente è stato rianimato come simbolo della Lega Nord e per qualche giorno è diventato anche un eroe cinematografico.[18] Qual è la somiglianza? Cola e Alberto sono stati entrambi protagonisti del medievalismo ottocentesco italiano. Qual è la differenza? Cola è stato anche un comprimario del suo tempo, mentre Alberto da Giussano è un personaggio inventato circa centocinquant'anni dopo la sua presunta vita terrena. Quest'ultimo somiglia all'eroe di guerra sinistramente evocato da George Orwell nel romanzo *1984*:

16. Anonimo romano, *Cronica*, cit., p. 265.

17. Cfr. G. Arnaldi, *Presentazione*, in T. di Carpegna Falconieri, *Cola di Rienzo*, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. VII-XI: XI; T. di Carpegna Falconieri, *Il carisma nel medioevo: una considerazione e due casi di studio (Cola di Rienzo e «re Giannino»)*, in *Carisma e istituzioni nel secolo XI*, Atti del Convegno, Fonte Avellana, 29-30 agosto 2005, Negarine di San Pietro in Cariano, Il Segno dei Gabrielli Editori, 2006, pp. 219-242.

18. T. di Carpegna Falconieri, *Barbarossa e la Lega Nord: a proposito di un film, delle storie e della Storia*, in «Quaderni storici», 132, a. XLIV, 3 (dicembre 2009), pp. 859-878.

> Il camerata Ogilvy, che nessuno avrebbe potuto immaginare un'ora prima, era ora un fatto incontrovertibile. Gli sembrò buffo che si potessero creare uomini morti, ma non uomini vivi. Il camerata Ogilvy, che non era mai esistito nel presente, ora esisteva nel passato; e una volta dimenticato l'atto della falsificazione, sarebbe esistito né più né meno, e cioè con lo stesso fondamento, con cui esistevano Carlomagno o Giulio Cesare.[19]

La «fortuna» di Cola di Rienzo è, di certo, paragonabile a quella di Alberto da Giussano e persino a quella del camerata Ogilvy. Se non fosse vissuto, lo si sarebbe potuto inventare. Però Cola è vissuto davvero. Questa è, allora, una delle differenze reali tra il mito e la storia: due categorie dell'interpretazione che, pur così intrecciate, non divergono negli esiti, ma senza dubbio nelle premesse. Premesse che, dunque, vale sempre la pena tentare di comprendere.

NOTA BIBLIOGRAFICA: STUDI SU COLA DI RIENZO DAL 1998 A OGGI

F. ALLEGREZZA, *Organizzazione del potere e dinamiche familiari. Gli Orsini dal Duecento agli inizi del Quattrocento*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1998 (Nuovi Studi Storici, 44), *ad indicem*;

M. RAGOZZINO, *Le forme della propaganda. Pittura politica al tempo di Cola di Rienzo: proposte per una ricerca*, in «Roma moderna e contemporanea», VI (1998) 1-2, pp. 35-56;

A. REHBERG, *Kirche und Macht in römischen Trecento: die Colonna und ihre Klientel auf dem Kurialen Pfründenmarkt (1278-1378)*, Tübingen, Niemeyer, 1999 (Bibliothek des deutschen historischen Instituts in Rom, 88), *ad indicem*;

M. ANDALORO, S. ROMANO, *Arte e iconografia a Roma: da Costantino a Cola di Rienzo* Milano, Jacabook, 2000;

Cola di Rienzo: un mito tra cronaca e letteratura, Teatro dei Dioscuri, Roma 9-10 novembre 2000: esposizione documentaria, a c. di A. Spotti e D. Tamblè, s.l. né d. [2000];

A. GIARDINA, A. VAUCHEZ, *Il mito di Roma da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari, Laterza, 2000, *ad indicem*;

J.-CL. MAIRE VIGUEUR, *Cola di Rienzo: un piccolo grande borghese*, in «Medio Evo. Un passato da riscoprire» IV, 1 (36), gennaio 2000, pp. 61-65;

19. G. ORWELL, *1984*, trad. di G. Baldini, Milano, Mondadori, 1952, p. 57.

G. Seibt, *Anonimo romano. Scrivere la storia alle soglie del Rinascimento*, Roma, Viella, 2000;

I. Lori Sanfilippo, *La Roma dei romani. Arti, mestieri e professioni nella Roma del Trecento*, Roma, Istituto storico italiano per il medio evo, 2001 (Nuovi Studi Storici, 57), *ad indicem*;

Storia di Roma dall'antichità a oggi. Roma medievale, a c. di A. Vauchez, Roma-Bari, Laterza, 2001, *ad indicem*;

T. di Carpegna Falconieri, *Cola di Rienzo*, Roma, Salerno Editrice, 2002;

A. Collins, *Greater than Emperor. Cola di Rienzo (ca. 1313-54) and the World of Fourteenth-Century Rome*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2002;

L. Gatto, *Temi e spunti di propaganda politica nella Roma del Trecento: il caso Cola di Rienzo*, in *La propaganda politica nel basso medioevo*, Atti del Convegno, Todi, 14-17 ottobre 2001, Spoleto, CISAM, 2002, pp. 411-453;

La storiografia di Eugenio Duprè Theseider, a c. di A. Vasina, Roma, Istituto storico italiano per il medio evo, 2002 (Nuovi studi storici, 58);

C. Crescenti, *Cola di Rienzo. Simboli e allegorie*, Parma, Edizioni all'Insegna del Veltro, 2003;

R.G. Musto, *Apocalypse in Rome. Cola di Rienzo and the Politics of the New Age*, Berkeley, University of California Press, 2003;

A. Ganda, *"Quest'edizione ben volentieri la fo, perche ho interesse": Giuseppe Pomba e la pubblicazione di Felix Papencordt: Cola di Rienzo e il suo tempo (Torino, 1844)*, in «Bibliotheca. Rivista di studi bibliografici», III (2004), n. 1, pp. 65-95;

A. Modigliani, *L'eredità di Cola di Rienzo. Gli statuti del Comune di popolo e la riforma di Paolo II*, in A. Rehberg-A. Modigliani, *Cola di Rienzo e il comune di Roma*, I, Roma, Roma nel Rinascimento, 2004;

A. Rehberg, *Clientele e fazioni nell'azione politica di Cola di Rienzo*, in Rehberg-Modigliani, *Cola di Rienzo* cit., II;

I.M. Battafarano, *Cola di Rienzo. Mito e rivoluzione nei drammi di Engels, Gaillard, Mosen e Wagner. Con la ristampa del testo di Friedrich Engels* Cola di Rienzi *(1841)*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2006 (Labirinti, 94);

T. di Carpegna Falconieri, *Il carisma nel medioevo: una considerazione e due casi di studio (Cola di Rienzo e «re Giannino»)*, in *Carisma e istituzioni nel secolo XI*, Atti del Convegno, Fonte Avellana, 29-30 agosto 2005, Negarine di San Pietro in Cariano, Il Segno dei Gabrielli Editori, 2006, pp. 219-242;

J.-Cl. Maire Vigueur, *Cola di Rienzo*, in «Medio Evo. Un passato da riscoprire», a. 10 n. 3 (110), marzo 2006, pp. 93-121;

La nobiltà romana nel medioevo, a c. di S. Carocci, Roma, École française de Rome, 2006, *ad indicem*;

Petrarca e Roma, Atti del Convegno di studi, Roma 2-3-4 dicembre 2004, a c. di M.G. Blasio, A. Morisi, F. Niutta, Roma, Roma nel Rinascimento, 2006

Petrarca politico, a c. del Comitato nazionale per il 7° centenario della nascita di Francesco Petrarca, Roma, Istituto storico italiano per il medio evo, 2006 (Nuovi studi storici, 70);

T. DI CARPEGNA FALCONIERI, *Rappresentazione del potere e sistemi onomastici. Il caso di Cola di Rienzo*, in *Scritti per Isa. Raccolta di studi offerti a Isa Lori Sanfilippo*, a c. di A. Mazzon, Roma, Istituto storico italiano per il medio evo, 2008 (Nuovi studi storici, 76), pp. 173-185;

Cola di Rienzo. Dalla storia al mito, a c. di G. Scalessa, Roma, il cubo, 2009;

T. DI CARPEGNA FALCONIERI, *Figli di imperatori e lavandaie, di pellegrini e imperatrici. I bastardi tra storia e finzione*, in *Strenna dei Romanisti*, Roma 2010.

La fortuna di Cola di Rienzo attraverso i secoli

Dalla storia al mito e dal mito alla storia

DI UMBERTO LONGO

Questa analisi della complessa figura di Cola prende l'avvio dal volume *Cola di Rienzo. Dalla storia al mito* (Roma, il cubo, 2009) curato da Gabriele Scalessa. Colpisce la coerenza dell'impostazione e della struttura del volume: la chiarezza con cui i contributi degli autori sono divisi nell'intento, riuscito, di distinguere il Cola originale, reale, medioevale, dal Cola fittizio, tropologico, per così dire, medievalistico, senza confondere i piani ottenendo il risultato di liberare la figura dai sedimenti, dalle incrostazioni che falsano le prospettive e le possibilità di cogliere i tratti della figura reale del nostro.

Peraltro mi sembra che debba essere notato come non sia certo agevole definirne la silhouette, ce lo ha ben mostrato il contributo di Flavia Matitti che in una esaustiva panoramica iconologica ha mostrato come in realtà l'iconografia su Cola sia piuttosto esigua e come la distribuzione storica di questa coincida sostanzialmente con le fasi della fortuna letteraria del personaggio che a sua volta va di pari passo con la storia della ricezione mitico-politica del tribuno.

Quella della evanescenza è una chiave che può ben rappresentare la vicenda di Cola.

Mi spiego meglio: per certi versi la distruzione totale e terribile del suo corpo diviene una componente sintomatica e simbolica di quella che è stata la ricezione del suo pensiero e della sua azione. Giustamente la Matitti nota come la repentina *damnatio memoriae* che colpì

il personaggio all'indomani della sua tragica fine comportò con ogni probabilità la distruzione di ogni sua raffigurazione contemporanea; a questo va aggiunta la mancanza di una descrizione letteraria realistica delle sue sembianze fisiche, poiché le essenziali annotazioni dell'Anonimo rispondono piuttosto a un criterio simbolico che realistico.

Alla fine è mancato un concreto modello figurativo di riferimento e questo ha lasciato libero il campo alla capacità immaginifica degli artisti di rivestire e dare forma alla figura di Cola con gli assunti ideologici loro o degli ambienti che hanno commissionato le opere.

Così, quello iconografico, al pari di quello letterario o di quello teatrale – che, come ben specifica nell'*Introduzione* Franco Onorati, sono i tre filoni in cui si dividono i contributi degli autori che nel volume hanno affrontato la fortuna di Cola di Rienzo – risulta in questo modo un sensibile e assai indicativo sensore che rappresenta, immediatamente ed efficacemente, oltre alla ricezione e all'interpretazione della figura di Cola di Rienzo anche e forse ancora di più le posizioni, le aspirazioni e le intenzioni dei committenti e in ultima analisi dell'ambiente, della società e della stagione culturale che li ha prodotti.

Continuando a servirci del filo rosso della silhouette del nostro tribuno va notato inoltre che non è certo semplice cogliere un carattere definito e definitivo di quello che ho chiamato il "Cola originale", reale, medievale. Forse proprio per questo si è prestato così bene a divenire un contenitore di significati, funzioni, fruizioni ideologiche nelle epoche successive. La sua caratterizzazione non è univoca; seguire la sua vicenda esistenziale è fondamentale per cogliere il carattere frastagliato, composito, sfaccettato, complesso, contraddittorio della sua personalità. Già presso gli stessi contemporanei questa caratteristica sotto il segno della molteplicità è stata notata. Basta vedere, come ha fatto acutamente Muzio Mazzocchi Alemanni, i rapporti all'insegna della pericolosità, – questo il termine che usa a ragione l'autore – dunque dell'ambiguità, della difficoltà di univocità con Petrarca. Che differenza tra le prime epistole del poeta, si pensi all'*Hortatoria,* e le ultime considerazioni contrassegnate dal richiamo, dal biasimo, dalla delusione!

Cola di Rienzo non è riducibile a unità, a rischio di non coglierne tutte gli aspetti e di farne uno slogan.

Ma è proprio questo carattere composito, sotto il segno distintivo di quella che possiamo chiamare «una contraddittoria multilateralità», che è forse alla base del fascino non circoscrivibile, delimitabile di Cola, della sua multiforme fortuna nella dimensione mitologica postuma,

ma anche dello scacco nella dimensione concreta e reale della sua vicenda esistenziale finita nella polvere e nel ludibrio.

Vediamo, riprendendo i saggi dedicati al Cola reale, alcuni tratti di questa contradditoria multilateralità.

Dalla storia al mito

Innanzitutto Cola è stato un politico, esponente dei ceti urbani nuovi e dinamici che entrano in gioco nella scena comunale romana nella prima metà del XIV secolo; Gustav Seibt lo descrive come rappresentante del nuovo ceto intellettuale cittadino cui lo studio del diritto aveva permesso l'ascesa sociale. L'autore usa consapevolmente il termine «rivoluzione», che potrebbe suonare attualizzante, spiegando precisamente perché e come sia possibile usarlo rispetto al progetto di Cola di Rienzo, che nella seconda parte del titolo scelto dal Seibt, perfettamente si reintegra nella temperie medievale: «La rivoluzione di Cola di Rienzo» è infatti un «progetto per la salvezza del mondo». Il carattere peculiare, innovatore del progetto e dell'azione di Cola si ancorano saldamente in una visione universalistica, totalizzante, tradizionalissima volta alla salvezza della società cristiana con un Impero con sede a Roma, una Chiesa spirituale e povera e un diritto sempiterno in grado di assicurare concordia tra le due istituzioni universali, Papato e Impero, che dovevano guidare e garantire l'ordine del mondo.

Si tratta, per usare le efficaci parole del Seibt, di un:

> progetto grandioso, fantastico, assurdo, tanto coerente nella sua ferrea logica quanto irrealizzabile sul piano concreto. Un progetto medievale per la sua fede nella forza del diritto, delle deliberazioni prese nel rispetto dell'onestà, delle agomentazioni stringenti. Un progetto che fa di Cola di Rienzo non tanto l'antesignano dell'unità nazionale italiana, della cultura rinascimentale e della civiltà moderna, quanto piuttosto l'erede della giurisprudenza dei secoli centrali del medioevo, della critica degli Spirituali alla Chiesa, dell'idea romana di stato (p. 24).

In questo tipo di progetto politico si possono cogliere gli echi e le consonanze con il pensiero politico di Dante e si può cogliere anche il binomio, praticamente inscindibile, tra Cola di Rienzo e Roma. Roma è al centro di tutto, e il rapporto esclusivo con Roma tanto nella sua valenza mitica, nella sua storia gloriosa che nella sua contingenza è ben

messo in luce nel saggio di Anna Modigliani: *Popolo romano e tribunato nel pensiero e nell'azione di Cola di Rienzo*.

Se dunque i contenuti della visione politica di Cola si inseriscono in un solco tradizionalissimo, innovative sono le modalità attraverso le quali Cola scelse di perseguire il suo progetto.

Jean-Claude Maire Vigueur nella voce dedicata a Cola nel *Dizionario biografico degli italiani* lo definisce come: «inventore della campagna elettorale». Cola utilizza con maestria vari codici comunicativi: la parola, la pittura, la liturgia; sa impiegare diversi linguaggi: oltre alla parola, scritta e orale, utilizza consapevolemnte i gesti, i simboli, le immagini pittoriche per ottenere consenso. Egli è in grado di mettere in atto una vera politica della suggestione attraverso immagini, discorsi, simboli, cerimonie e rituali, titoli altisonanti. Si pensi alla presentazione della *Lex de imperio Vespasiani* nel Laterano o alle scenografie che accompagnano e sottolineano i suoi discorsi o alla cerimonia con cui nella notte tra il 31 luglio e il 1° agosto del 1347 diviene «candidato cavaliere dello Spirito santo» immergendosi nell'antica vasca di basalto verde a San Giovanni in Laterano e ponendosi sullo stesso piano niente di meno che dello stesso Costantino, che lì secondo la tradizione aveva ricevuto il battesimo ed era stato guarito dalla lebbra da papa Silvestro.

Cola di Rienzo è stato anche un giurista provvisto di una fede incrollabile nel valore sempiterno del diritto, facendosi in questo modo erede della giurisprudenza dei secoli centrali del medioevo. Naturalmente Cola è stato anche, se non prima di tutto, un letterato, provvisto non solo di una straordinaria capacità oratoria e di scrittura, ma anche di una raffinata cultura erudita, antiquaria, archeologica che ha saputo mettere al servizio della sua azione politica; si pensi al ritrovamento della tavola della *Lex de imperio Vespasiani* o al suo interesse per l'epigrafia o al sentimento di ammirazione per le antiche rovine e vestigia romane che condivideva con Petrarca.

Insieme a tutto questo, se non prima, Cola di Rienzo è stato anche un uomo profondamente intriso di afflato religioso. Sugli elementi religiosi in Cola di Rienzo varrebbe sicuramente la pena di approfondire l'attenzione. Essi caratterizzano in modo fortemente medievale Cola. Egli è devotissimo allo Spirito santo ed è convinto che da questo sia stato investito dei suoi carismi e delle sue doti straordinarie di oratore e scrittore. Questo medievalissimo ricondurre tutto alla sfera religiosa è anche il motivo per cui viene condannato come eretico. Lo stesso suo continuo e un po' ossessivo ricercare – e il più delle volte costruire –

Cola di Rienzo in abito militare
Incisione tratta dalla seconda edizione
della Vita di Cola di Rienzo *(Bracciano, 1631)*
per i tipi di Pompilio Totti.

consonanze, simmetrie, coincidenze tra la propria azione e la dimensione religiosa come segni del favore divino sono assolutamente medievali. Si pensi alla data del colpo di stato, il giorno della Pentecoste del 1347, o al suo considerarsi *alter Franciscus*, un vero e proprio santo con una missione precisa e un carisma profetico riguardante il ritorno dell'imperatore a Roma e il suo ruolo contro la corruzione della Chiesa.

Cola è assolutamente uomo del suo tempo nel credere fermamente alla contemporaneità perenne della storia e nel basarsi sulla Bibbia autorità metastorica. Possiede una visione escatologica della storia e una dimensione assolutamente universalistica.

Dall'insieme di tratti che sono stati rapidamente delineati emerge una figura che può essere davvero tipologica per rappresentare il medioevo. In questo sta anche la chiave per comprendere i motivi della sua fortuna e di quello che il volume intende come il mito di Cola.

La figura di Cola di Rienzo contiene in sé tutti gli elementi per rappresentare tanto il medioevo reale, storico, quanto quello inventato, che soddisfa i bisogni delle generazioni successive. In un certo senso Cola subisce la sorte del medioevo stesso, essendo un perfetto esempio di quello che la storiografia definisce il medioevo negato o il medioevo inventato o il medioevo esotico, l'altrove. Mi spiego subito con delle esemplificazioni. Si può ritenere Cola rappresentante del medioevo negato in quanto può essere visto – ed è stato visto – come anticipatore del nuovo, uomo fuori dal suo tempo, rivoluzionario, democratico, precursore delle rivoluzioni moderne e antesignano dei governi popolari. Ma può anche essere visto come l'ultimo antico romano, l'ultimo tribuno del glorioso passato di cui il medioevo è figlio un po' bastardo. Cola è anche il campione che si può scegliere per un medioevo inventato, "incubatore" del nuovo; culla, infanzia dove si devono cercare i primi vagiti di istituzioni e idee che sono proprie di epoche successive; un medioevo inteso come generatore di origini, seguendo quell'idolo delle origini su cui Marc Bloch giustamente metteva in guardia come vizio pericoloso delle storiografie.

Tutto questo nell'insieme presenta un innegabile carattere di contraddittorietà, ma è il medioevo stesso come concetto ad esserlo, basti pensare al nome stesso dato al periodo con un evidente intento stigmatizzante: medioevo che è al contempo protagonista di una "leggenda rosa" e di una "leggenda nera". Si tratta in entrambi i casi di interpretazioni forzate e letture falsanti, ma assai reali – e interessanti per la

riflessione storica – nel rivelare bisogni, aspirazioni, legittimazioni delle storiografie e delle culture che le elaborano e riempiono così caselle vuote di significati da dare al passato, di necessità di interpretazione e costruzione della memoria, operazione fondamentale per connotare l'identità di una cultura che deve ricorrere a un passato legittimante fatto di icone, statue, monumenti che simboleggino i propri valori dandole una provenienza.

Ci siamo così tuffati a capofitto nella seconda e densa parte, nell'ideale scansione del volume, dedicata all'aspetto mitico, alla fortuna di Cola.

Assai giustamente il periodo preso in esame dai contributi corrisponde sostanzialmente al XIX secolo, un po' allargato indietro e appena un po' in avanti arrestandosi di fatto al 1913 anno di uscita del *Cola* nell'interpretazione di D'Annunzio indagata da Pietro Gibellini. Ho detto assai giustamente perchè certo è nell'Ottocento che il tribuno romano e il medioevo tutto hanno il loro apogeo. Siamo nel *grand siècle* del medievalismo che ha fissato in buona parte i canoni del modo di rappresentare quest'epoca nell'immaginario.

Molti contributi del volume mostrano questo fatto – e questo fato – in maniera davvero efficace ed esaustiva. Delineo alcuni percorsi che sottendono tutti i saggi. Innanzitutto si può notare la valenza internazionale del personaggio Cola e come esso sia stato oggetto di interesse e indagine a tutti i livelli: letterario, teatrale, musicale, iconografico e anche storico – tornerò su quest'ultimo aspetto.

Dicevo internazionale; sembra che ancor prima che in Italia nei primi decenni dell'Ottocento Cola divenga un simbolo politico internazionale. Eroe romantico, modello libertario e passionale, borghese collegato all'idea di costituzione, governo di popolo, fine del predominio della nobiltà.

Franco Onorati con convincenti ed esaurienti argomentazioni mostra poi l'importanza del romanzo di Bulwer-Lytton su Cola, pubblicato nel 1835, dedicato peraltro ad Alessandro Manzoni e subito tradotto in Germania, nella creazione di un modello letterario di Cola e come esso abbia avuto una profonda influenza nella decisione del giovane Wagner di dedicare un'opera musicale, il *Rienzi*, al nostro. L'attenzione di Wagner, il cui contributo alla diffusione della cultura medievale è potente, porta alla ribalta il tribuno romano. A questo proposito F. Onorati cita un saggio di Franco Cardini e Mario Sanfilippo espressamente dedicato a Wagner medievista apparso in «Quaderni medievali» del 1983. Insieme a quello di Onorati anche il saggio di Italo Michele

Battafarano sottolinea l'importanza della cultura tedesca nella creazione del mito di Cola di Rienzo, ma dall'altra parte mette anche in luce il rilievo che le figure della storia italiana hanno avuto in Germania, da Savonarola a Masaniello a Cola e dunque l'attenzione nei confronti dell'Italia e della sua cultura.

Dai saggi emerge un chiaro e assai interessante *trait-d'union* italotedesco che Battafarano ricostruisce attraverso l'elaborazione della figura di Cola nella drammaturgia tedesca alla metà del secolo, proponendo, al di là di Wagner, gli esempi di Engels, Mosen e Gaillard.

A questo punto va però fatta un'annotazione sul rapporto tra mito e storia riguardo al tribuno romano. L'Ottocento costituisce sicuramente una fase fondamentale nell'elaborazione mitica della figura di Cola, ma il XIX secolo è anche il secolo della storia. Così l'interesse della cultura e della società per la figura di Cola oltre a farne un mito ne fa anche un banco di prova storiografico. In perfetta sintonia con il trionfo politico-letterario anche la storiografia erudita fa grandi progressi. Felix Papencordt imprime una svolta fondamentale alla conoscenza della figura di Cola, impostando la prima biografia attendibile e introducendo negli studi sul tribuno la seconda fonte basilare sulla vicenda di Cola, cioè il suo epistolario.[1]

Inoltre Gregorovius nella sua monumentale storia della città di Roma dedica alla vita del tribuno ben 150 pagine dell'opera. Va poi assolutamente ricordata l'opera di Annibale Gabrielli che, nel 1890, pubblicò presso l'Istituto storico italiano per il medioevo *L'epistolario di Cola di Rienzo*.[2]

Oltre che rappresentato e inventato Cola nell'Ottocento è stato anche studiato.

Dal contesto internazionale si deve passare poi a quello nazionale e patriottico. Così i saggi di Paola Barone, Laura Biancini e Anne-Christine Faitrop-Porta sono dedicati alla fortuna teatrale e alle rappresentazioni tragiche risorgimentali dedicate alla figura di Cola. Il rapporto tra la figura di Cola e il Risorgimento è strettissimo; lampante è il caso della tragedia composta da Paolo Giacometti, commissionatagli proprio nel fatidico 1848; assai giustamente Paola Barone mette in luce questa

1. T. DI CARPEGNA FALCONIERI, *Cola di Rienzo*, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 235.

2. *Epistolario di Cola di Rienzo*, ediz. a c. di A. Gabrielli, Roma, 1890 (Fonti per la storia d'Italia, pubblicate dall'Istituto Storico Italiano per il Medioevo. Epistolari. Secolo XIV).

significativa richiesta, questo incontro tra domanda e offerta, per così dire. Non solo il teatro ma anche la poesia cerca Cola di Rienzo. Marcello Teodonio e Alda Spotti si concentrano sul Belli: il primo facendo riferimento a un sonetto che il poeta romanesco dedica a «Ccola d'Arienzo», la seconda riferendo di una *Memoria* storica sul tribuno ritrovata tra le carte di Belli conservate presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

Cola diviene un mito motore del Risorgimento, perché non solo è letterato come Dante e Petrarca, ma è anche un politico, come Masaniello, del popolo, martire e anticlericale.

Riguardo a quest'ultimo aspetto con icastica arguzia Luigi Ceccarelli nota come «di Cola di Rienzo, almeno in Italia, si è cominciato a parlare solamente dopo le 10 di mattina del 20 settembre 1870». Fino ad allora per una sorta di congiura del silenzio, quasi nessuna voce si era levata a ricordare «il tribuno della sacra romana repubblica per di più in sospetto d'eresia, nel corso di cinque secoli di dominio del potere temporale della Chiesa». All'indomani della breccia di Porta Pia la situazione si ribalta, e nei decenni in cui Roma si appresta a divenire la Terza Roma, Cola recupera dignità e un posto d'onore, e nel vortice di simboli e nuovi riferimenti Cola di Rienzo viene ripescato tra i primi, divenendo ben presto «l'araldo della libertà, il precursore dell'unità d'Italia, il propugnatore di una giusta giustizia e del buono stato, l'alfiere anticlericale e il martire del governo dei preti».

Tra statue, busti e lapidi in suo onore al tribuno vengono anche dedicate una via e una piazza di particolare rilievo nel nuovo quartiere simbolo del nuovo potere laico su Roma nella meditata simbologia dello spazio urbano ridisegnato per esautorare la Roma papalina. Via Cola di Rienzo costituisce, infatti, la principale arteria del nuovo quartiere destinato ai funzionari dello Stato umbertino, che nasceva dalla piazza della Libertà e sfociava in piazza del Risorgimento, con in mezzo piazza dell'Unità. Giustamente il Ceccarelli nota come si tratti: «di un disegno di eloquente chiarezza toponomastica in linea con i significati simbolici richiesti da Roma capitale».

La figura di Cola di Rienzo fu, dunque, assai cara all'immaginario risorgimentale e divenne anche un'icona della massoneria italiana, che ne fece l'eroe antesignano di un risorgimento di Roma rimasto incompiuto, dedicandogli logge e scritti.

La confacenza e la consonanza del modello Cola con le istanze ideologiche della cultura ottocentesca e le sue elaborazioni sul medioevo sono provate e, per così dire, immortalate da quegli straordina-

ri inventori e propagatori di medioevo che sono stati i preraffaelliti. Il ritratto di William Hunt è una sorta di sigillo al Cola di Rienzo modello di ideale romantico, libertario e antimoderno.

Come si è già notato, la mancanza di una realistica interpretazione iconografica, sia per la *damnatio memoriae* sia per la descrizione simbolica dell'Anonimo romano, ha alimentato l'immaginazione degli artisti e forse, per certi versi, ha contribuito alla possibilità di attribuire a Cola i significati e le interpretazioni più diversi.

Se scorriamo la lista dei nomi che tra il XVIII e gli inizi del XX secolo hanno scritto di Cola o hanno progettato di scrivere su di lui restiamo impressionati. Schiller, Byron, Wagner, Verdi, Engels, D'Annunzio, per non citarne che una manciata: sono tutti nomi di assoluto rilievo nel panorama culturale europeo.

Certo, proseguendo sul filo di questo ragionamento diventa altrettanto importante, per capire, per cercare di comprendere la complessa figura del tribuno romano, tenersi sul crinale rappresentato dalla dialettica tra le assenze e le presenze, e seguire il filo rosso delle acclamazioni, delle appropriazioni e dei silenzi. Letta in questa prospettiva la vicenda della fortuna di Cola dopo il XIX secolo fa sì che la sua figura divenga vieppiù snella, fino a divenire una silhouette, sempre più pallida, poi un'ombra, infine un fantasma. Tra 1910 e 1911 viene girato in Italia un film che ha conosciuto scarsissima fortuna. Poi D'Annunzio. Poi? Sempre meno. Flavia Matitti ci ricorda una citazione del nostro come esempio di cultore della romanità alla *Mostra augustea della romanità* nel 1937.

Ancora durante la stagione dei totalitarismi il tribuno libertario superomistico e popolare incontra un certo favore.[3]

Dopo praticamente più niente. O quasi. Cola ritorna ad essere materia per studiosi e storici, torna nell'alveo del «medieval fiume silente»; rientra cioè nel medioevo degli storici che scorre sempre più carsico rispetto alla società e ai suoi bisogni di simboli che ne rappresentino l'idea di medioevo e che riproducano senso e significati che la stessa società collega al medioevo.

3. Tra le varie occorrenze segnalo le interessanti pagine dedicate a Cola di Rienzo da G.A. BORGESE in *Golia. Marcia del fascismo*, Milano, Mondadori, 1946, pp. 41-46. Ringrazio Enrico Longo per la preziosa segnalazione.

Dal mito alla storia

Non è questo certamente un fenomeno che riguarda il solo Cola, esistono stagioni della moda storiografica che rispondono alla domanda della sensibilità culturale del momento e ne riflettono le priorità e il gusto: per non fare che un esempio si pensi alla storia sociale, fino a qualche decennio fa potentemente in auge e che attualmente si va sempre più assottigliando nel numero di pagine prodotte dagli storici.

Certo, se il Cola tribuno non si presta a solleticare i bisogni dell'immaginario della nostra società così come anche il Cola universalistico o l'intransigente seguace del valore sempiterno del diritto (peraltro – noto *en passant* – oggi, il diritto in Italia, sembra godere di un *appeal* davvero poco condiviso), magari potrebbe capitare che il Cola profetico, mistico, «fraticellescamente spirituale», in bilico sullo scivoloso crinale dell'eresia sarebbe in grado di incontrare e armonizzarsi con il diffuso bisogno spirituale alternativo che la *new age* incarna e riflette; in fondo è quello che tiene saldamente a galla i vari Merlino, Artù e compagnia di cavalieri e i templari sulle cui spalle sembrano reggersi, quasi esclusivamente, i bagliori di fascino che il medioevo offre alla odierna cultura diffusa.

Basta vedere quell'instancabile produttore di immaginario che è il cinema, abbastanza fedele – anche se sempre con un filo di ambiguità – sensore dei bisogni dell'immaginario collettivo. Ma lo stesso cinema in realtà comincia a segnare, forse, il passo, rispetto all'evoluzione del costume, a essere in difficoltà e quasi ad arrancare rispetto all'affascinante *West* costituito dal mondo di internet: selvaggio, immenso, libero, non controllabile, non decifrabile compiutamente, non categorizzabile, ma con enormi potenzialità rispetto alle quali il cinema, la settima arte, che ha ormai la sua rispettabile età, comincia a mostrare qualche segno di affanno, un po' come in precedenza il teatro ha fatto nei suoi confronti.

Un rapido e semiserio sondaggio su internet mostra come Cola nella così detta *google fight*, cioè nel confronto tra le occorrenze nella rete, o come gli autori del motore di ricerca definiscono un po' pomposamente: «The latest indicator of cultural relevance», se si difende bene nei confronti di Jacques de Molay, riportando un "ottimo", segna però miseramente il passo rispetto a Savonarola o a Giovanna d'Arco; per non parlare poi di miti come Merlino, che fa registrare uno schiacciante numero di occorrenze, o re Artù che lo surclassa di citazioni o rispetto ai cavalieri templari che segnano uno squillante risultato.

È chiaro che queste considerazioni sono marginali in un'analisi scientifica delle motivazioni alla base della fortuna di Cola di Rienzo; offrono però uno squarcio su quelle che sono le richieste da parte della così detta cultura diffusa nei confronti del medioevo, sull'immaginario corrente intorno al medioevo, sull'idea di medioevo che la società odierna coltiva, così come sugli usi e spesso sugli abusi che essa fa di personaggi, elementi, protagonisti dell'epoca medievale. In questa prospettiva se Cola di Rienzo ha incontrato il gusto, le aspirazioni ideali, politiche e ideologiche della cultura ottocentesca in Italia, si pensi ai riferimenti a Cola nel periodo risorgimentale e post-unitario, e in Europa, nel corso del XX secolo non ha più assunto valore simbolico per rappresentare e veicolare istanze della cultura e della società.

Perché? Man mano che il medioevo è sempre meno un contenitore ideologico e rimane relegato nel ruolo di una disciplina storica, di oggetto storico, Cola, per così dire, rientra nei ranghi di personaggio storico. Forse proprio perché è estremamente medievale: universalista, mistico, tradizionalista; forse, per chiudere il cerchio, proprio perché è un innovatore accanitamente tradizionalista, in una parola un uomo del medioevo.

Però, e concludo, non essendo più un mito, torna a essere storia, personaggio di storia studiato. Questo fatto è dimostrato da una serie di pubblicazioni, tutte uscite nell'ultimo decennio, ed elencate nell'articolo di Tommaso di Carpegna Falconieri. Ben venga dunque questo prezioso e raffinato volume che si è prefisso di collocare nella giusta prospettiva e di restituire un equilibrio a questo personaggio affascinante sempre in bilico tra storia e mito.

«Ìngrimo e solo»

Un ispanismo ne *Li Romani in Russia* di Elia Marcelli

DI PAOLO D'ACHILLE

Il poema *Li Romani in Russia* di Elia Marcelli presenta, come è stato rilevato da Tullio De Mauro, alcune parole che «meritano particolare attenzione perché mancano nei vocabolari del romanesco».[1] Tra queste lo studioso cita *ìngrimo*, che «risulta sconosciuto a diversi anziani nativi di Roma e a buoni testimoni del romanesco più autentico (uno è Roberto Vighi). Non sembra impossibile l'avvicinamento a *grimo* (cfr. *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino 1960 sgg., s.v.); i dati e l'etimo del Battaglia sono da integrare però con il nap. *grimmo* «gramo, grinzo, rugoso» e *sgrimmo* «rugoso, grinzo, per lo più dei vecchi» (e, forse, col logudorese *ingrincipire* «esser rugoso, diventare magro»). Occorrerà comunque consolidare la documentazione».

Successivamente, lo stesso De Mauro, riprendendo appunto il GDLI, ha inserito *grimo* nel suo GRADIT,[2] distinguendo due diversi lemmi, e cioè:

1. T. DE MAURO, *Le ottave romanesche di Elia Marcelli*, in E. MARCELLI, *Li Romani in Russia*, a c. di M. Teodonio. Presentazione di T. De Mauro, Roma, il cubo, 2008, pp. I-XIII: XIII n. 10. D'ora in avanti indico questa edizione come RR2, mentre uso la sigla RR per la prima edizione de *Li Romani in Russia*, Roma, Bulzoni, 1988, dove il testo di De Mauro figura alle pp. I-XIV.

2. Le sigle GDLI e GRADIT fanno riferimento, rispettivamente, a S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, e al *Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da T. De Mauro, Torino, UTET, 1999.

[1]grimo /'grimo/ (gri-mo) s.m., agg. OB, [sec. XVI; prob. dal longob. **grīmm* "iracondo"] **1** s.m., padre; vecchio **2** agg., pieno di rughe, grinzoso, deforme **3** agg., povero, misero (1).
[2]grimo /'grimo/ (gri-mo) agg. RE tosc. [1902; prob. da *[1]grimo*] zeppo, pieno (1).

I due lemmi del GRADIT erano stati entrambi presi cursoriamente in considerazione dal linguista Carlo Salvioni, in due diversi studi: il *grimo* 'miserabile, angusto' dell'italiano antico era stato accostato dallo studioso al comasco *grim* 'vecchio iroso' e, dubitativamente, all'abruzzese *sgrímele* 'smilzo', e spiegato come un germanismo, con rinvio a REW 3867;[3] il *grimo* 'zeppo' del toscano era stato citato come forma lucchese, accanto al montalese *gremo*, e spiegato partendo da *grimito* 'gremito'.[4] Se questa seconda segnalazione, apparsa in uno studio del 1896, consente di retrodatare *[2]grimo* del GRADIT, anche la data di *[1]grimo* riportata nel GRADIT, basata (come la precedente) sugli esempi citati nel GDLI, può essere anticipata perché, come risulta dal *corpus* dell'OVI, la voce è documentata già in un testo tardo-trecentesco, il *Centiloquio* di Antonio Pucci, nel passo seguente:

> che fu in Firenze Federigo primo / Imperador, che le fè gran vergogna; / che per richiami, ch'ebbe, com' i' stimo, / che i Fiorentini i Nobili abbattieno, / per crescere il Contado, ch'era grimo, / fuor delle porti tolse loro appieno / tutto il Contado, e fè simile oltraggio / a tutti que', che col Papa tenieno.[5]

Trattando del romanesco di Marcelli, anch'io ho dedicato un cenno alla voce *ìngrimo*, segnalando che ne *Li Romani in Russia* ha due occorrenze in dittologia con *solo – ìngrimo e solo* (p. 246 sia di RR sia di

3. La sigla REW si riferisce a W. MEYER-LÜBKE, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Winter, 1935[3] (1[a] ed. 1911).
4. Cfr. rispettivamente C. SALVIONI, *Dell'elemento germanico nella lingua italiana. A proposito di un libro recente*, in «Rendiconti del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere», XLIX (1917), pp. 1011-1067: 1021 e 1041 (rist. in ID., *Scritti linguistici*, a c. di M. Loporcaro et al., Bellinzona, Edizioni dello Stato del Cantone Ticino, vol. IV, *Etimologia e lessico*, pp. 1134-1191: 1145 e 1165); ID., *Giunte italiane alla* Romanische Formenlehre *di W. Meyer-Luebke*, in «Studi di filologia romanza», VII (1896), pp. 183-239: 222 (rist. ivi, vol. II, *Dialettologia e linguistica storica*, pp. 13-69: 52; preciso che ho potuto reperire facilmente i due passi grazie al prezioso *Indice delle forme*, ivi, vol. V, *Introduzione e Indici*, p. 469).
5. Rinvio all'indirizzo in rete dell'OVI: http://gattoweb.ovi.cnr.it

RR2); *ìngrimi e soli* (p. 192 sia di RR sia di RR2)[6] –, citando l'ipotesi di De Mauro della derivazione da *grimo*, a cui «potrebbe essere stato aggiunto il prefisso *in-* con valore intensivo, con successiva ritrazione d'accento per influsso di altre voci», e rilevando che «nel sardo esiste il verbo *ingrimire* 'seccare'».[7] La spiegazione potrebbe reggere lo stesso (e forse, sul piano semantico, meglio ancora), muovendo da *²grimo* invece che da *¹grimo*, e pensando a un *in-* prefissale con valore negativo. Si può peraltro segnalare che *¹grimo* è documentato anche in romanesco: lo registra, marcato come arcaico, Fernando Ravaro, nel senso di 'vecchio, rugoso, incartapecorito', con esempi (al femminile) di Giuseppe Berneri e di Benedetto Micheli.[8]

Ma probabilmente la presenza della voce ne *Li Romani in Russia* ha tutt'altra motivazione. Dalla biografia di Elia Marcelli tracciata da Marcello Teodonio sappiamo infatti che, tornato miracolosamente vivo dalla Russia, dopo qualche anno di intensa attività politica in Italia, «nel 1949 Marcelli si imbarca come emigrante verso il Sudamerica e raggiunge il Venezuela, paese allora assolutamente sottosviluppato»; qui, dopo aver svolto varie attività, «fonda e dirige a Caracas la prima Accademia d'arte drammatica e cinematografica del Venezuela».[9] Pur tornando in Italia in varie occasioni, trattenendosi anche a lungo, negli anni Sessanta e Settanta continua a trascorrere «lunghi periodi di vita nel Sudamerica, dove è molto noto»,[10] fino al rientro definitivo a Roma agli inizi degli anni Ottanta. Questo lungo contatto con la lingua spagnola (o meglio con le varietà di spagnolo parlate in Sudamerica) può aver lasciato qualche traccia nella sua opera e la parola in questione potrebbe essere una di esse. In effetti nel DCEHC troviamo la seguente voce:[11]

> ÍNGRIMO, 'absolutamente solo' amer., del port. *íngreme* 'escarpado, empinado', 'aislado', de origen incerto; en vista de las variantes portuguesas *ingréme*, *ingríme* e *ingrimado*, quizá se tomó del fr. ant. *engremi*

6. Che si tratti delle due uniche occorrenze nell'opera è ora confermato da D. PETTINICCHIO, *Concordanze del poema in romanesco* Li Romani in Russia *di Elia Marcelli*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2010, pp. 275-276.
7. P. D'ACHILLE, *Il romanesco di Elia Marcelli tra letteratura e vita. Osservazioni linguistiche*, in «il 996», VII (2009), 2-3, pp. 53-72: 69 e n. 50.
8. F. RAVARO, *Dizionario romanesco*, Roma, Newton Compton, 1994, s.v.
9. M. TEODONIO, *La storia, detta a 'sta maniera, pare fasulla perché è troppo vera!*, in RR2, pp. 327-332: 329.
10. Ivi, p. 330.
11. La sigla DCEHC indica JOAN COROMINAS e JOSÉ ANTONIO PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Editorial Gredos, 1980-1991.

'enojado, irritado', 'afligido, triste', que es derivado de *graim* y este tomado del fránc. GRAM íd. *1.ª doc.:* 1892, Batres Jáuregui.

Il DCEHC segnala che l'accentazione sdrucciola è generale in America e discute le varie proposte etimologiche avanzate (Toro, Spitzer, Gamillscheg, ecc.), che in prevalenza muovono da basi germaniche.

La voce è registrata anche nel DRAE, che conferma la diffusione americana della voce, facendo esplicito riferimento, tra l'altro, al Venezuela:[12]

íngrimo, ma.
(Del port. *íngreme*).
1. adj. *Am. Cen.*, *Col.*, *Ec.* y *Ven.* Solitario, abandonado, sin compañía.

Naturalmente, si potrebbe anche supporre che l'*ìngrimo* di Marcelli non derivi direttamente dalla voce spagnola, ma abbia in comune con questa l'etimo, quale esso sia; tuttavia, se si considera il fatto che l'attestazione ne *Li Romani in Russia* è assolutamente isolata, l'ipotesi di un prestito (o meglio di un'interferenza) dallo spagnolo dell'America Latina è molto più probabile, in quanto più economica. Dunque, questa presenza potrebbe costituire un ulteriore documento di quella stratificazione della lingua di Marcelli, che accosta elementi dialettali coevi agli eventi narrati a tratti linguistici che vanno «collocati nel momento della narrazione/rievocazione».[13] All'interno della seconda componente va dunque inserito anche questo ispanismo, che l'autore/narratore ha acquisito in una fase successiva della vita, che usa forse inconsapevolmente, ma che comunque si premura di spiegare, a mo' di glossa, con l'aggettivo *solo*, a cui *ìngrimo* viene accostato per formare una dittologia. È peraltro notevole che la stessa sequenza *ingrimo y solo* è ben documentata anche in spagnolo, come dimostrano i seguenti esempi, i primi due reperiti in Google Ricerca Libri, gli altri due scelti tra i numerosi reperibili in Rete:

12. La sigla DRAE indica il *Diccionario de la lengua española* della Real Academia Española, 22ª ed., in rete all'indirizzo http://www.rae.es/rae.html. Indicazioni sulla voce, che confermano la diffusione in area ispanoamericana, si trovano anche agli indirizzi http://www.jergasdehablahispana.org/index.php?pais=&palabra =%EDn grimo&tipobusqueda=2 e http://365palabras.blogspot.com/2009/05/ingrimo.html. Ringrazio l'amica Maria Grossmann per queste segnalazioni.
13. D'ACHILLE, *Il romanesco di Elia Marcelli*, cit., p. 56.

> Quince días estuve yo íngrimo y solo en este piazo (R. Gallegos, Canaíma, ed. critica di Ch. Minguet, 1986, p. 177); [14]

> herido, prisionero y finalmente en camilla, íngrimo y solo, don Gertrudis G. Sánchez terminó sus días el 24 en Huetamo, a manos de antiguos compañeros (C. S. Paredes Martínez, M. Terán, *Autoridad y gobierno indígena en Michoacán*, 2003, vol. II, p. 494);

> Que Ingrimo y solo voy a pasar este Dia de los Enamorados (*www.facebook.com/group.php?gid=50145634790*)

> De una forma en la que siga siendo un anonimato ingrimo y solo (*estrellasvoladoras.blogspot.com/2010_01_01_archive.html*).

Su questa base, direi allora che l'intera sequenza *íngrimo e solo* di Marcelli deve essere considerata un prestito, che consente all'autore, in qualche modo, di ricomporre il proprio vissuto recuperando, nel racconto dei tragici fatti della campagna di Russia, anche la sua più recente esperienza sudamericana.

14. L'autore è venezuelano, come mi segnala gentilmente l'amica Camilla Cattarulla, che ringrazio.

1996

Il romanesco sul Don

L'epica degli Alpini nella Campagna di Russia (1941-1943)

DI TITUS HEYDENREICH

La nuova edizione (2008) e il parallelo convegno sull'opera e la figura di Elia Marcelli hanno avuto eco anche in Germania. La rivista semestrale «Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart» *(«Zibaldone. Rivista di cultura italiana contemporanea», edita dall'editore Stauffenburg di Monaco) nel numero uscito nell'autunno del 2009 (numero 48, dal titolo* Dialekte in Italien*) ha dedicato un articolo, scritto dal direttore della rivista, Titus Heydenreich (docente presso la Friedrich-Alexandrer Universität di Erlangen-Norimberga), al poema degli italiani in Russia:* Romanesco am Don. Elia Marcellis Epos über die Alpini im Russland-Feldzug 1941-1943 *(pp. 91-97).*

Si pubblica qui la traduzione dell'intero articolo (non sono state – ovviamente – ritradotte le ottave di Marcelli, presenti sia in tedesco sia in romanesco nel saggio), con un sincero ringraziamento a Titus Heydenreich per aver acconsentito alla pubblicazione sulla nostra rivista.

(Giulio Vaccaro)

Sul totale dei 238.000 soldati dell'Armata Italiana in Russia (ARMIR: questo il nome assegnato alle truppe nel 1942), miseramente equipaggiati, scarsamente motivati alla guerra, affamati, schierati a fianco della *Wehrmacht*, oltre 150.000 morirono tra il giugno del 1941 e il gennaio del 1943. Appena in 10.000 sopravvissero alla prigionia in Russia, da cui gli ultimi prigionieri tornarono solo nel febbraio 1954. All'autunno

del 1943, con il completamento della ritirata, erano tornati a casa non più di 36.000 uomini. Tra di loro, Elia Marcelli (Roma, 1915-1998). Antifascista da sempre – all'esame di laurea, nel 1939, si presenta senza la camicia nera allora obbligatoria –, Marcelli si impegna come pacifista, operando fino al 1945 in clandestinità. Nel 1949 parte alla volta del Venezuela. Qui gira parecchi film, ma torna spesso in Italia, dove si ristabilisce definitivamente a partire dall'inizio degli anni Ottanta. In precedenza, già si era occupato della campagna di Russia, raccogliendo le testimonianze dei sopravvissuti.

Li Romani in Russia, pubblicato nel 1988, si finge pensato nei sessant'anni dell'autore. Vediamo come: l'opera si colloca tra il ricordo personale dell'esperienza russa e un'attenta riflessione di decenni, soprattutto sulla descrizione di episodi simili, come la sconfitta di Napoleone nell'autunno del 1812 (e Marcelli prenderà infatti come espliciti riferimenti sia l'opera di Ségur sia *Guerra e pace* di Tolstoj).

Nel 1994, quattro anni prima della morte, pubblicherà la raccolta *Rumori sospetti. Epigrammi, sonetti e ballatelle*: versi quotidiani e d'occasione, che anche una prefazione sorprendentemente positiva di Tullio De Mauro non riesce a migliorare. La forza poetica di Elia Marcelli si è infatti quasi interamente spesa nella progettazione e nella realizzazione del suo poema.

Anche *Li Romani in Russia* ebbe una presentazione encomiastica di Tullio De Mauro. Le parole del famoso storico della lingua (nato nel 1932), autore della *Storia linguistica dell'Italia unita*, forniscono già un ottimo biglietto da visita dell'opera. In pratica, *Li Romani in Russia* si colloca tra i non pochi testi di alto livello che riscattano sul versante letterario il destino degli Alpini schierati nella campagna di Russia a fianco dell'esercito tedesco insieme a unità ungheresi e rumene. L'avanzata attraverso la Russia nel giugno del 1941: pianificata freddamente da Hitler. La partecipazione delle truppe italiane: imposta da Mussolini, contro l'iniziale resistenza di Hitler, per stare a fianco del potente alleato nella vittoria «finale», politica e diplomatica. Nascono nel Paese scrittori (e testimoni) di grande fama, come Mario Rigoni Stern (*Il sergente nella neve*, 1953), Nuto Revelli (*Mai tardi*, 1946; *La strada del Davai*, 1966), Giulio Bedeschi (*Centomila gavette di ghiaccio*, 1963). Altrettanto degni di nota i due sardi Francesco Masala (*Quelli dalle labbra bianche*, 1962) e Salvatore Satta (*De profundis*, 1948). Molte, comunque, sono state le memorie dei reduci scritte e pubblicate fino a oggi; un esempio recentissimo: quello di Vincenzo De Michele nel 2009. Elia Marcelli non ha fino a oggi avuto una diffu-

sione più ampia probabilmente perché la sua opera non è scritta in lingua, ma in romanesco, e per di più in versi. Comunque, nel 2008 è uscita una nuova edizione per i tipi del Cubo (Roma) e, nello stesso anno, è stata organizzata una giornata di studi di cui sono stati pubblicati gli atti.

A mio modesto avviso *Li Romani in Russia* è una testimonianza imprescindibile, forse la più importante, della rilevanza storica, politica, morale e linguistica della lingua di Roma. Certo: Giuseppe Gioachino Belli si erge insuperato per la varietà tematica e l'icasticità linguistica dei suoi oltre 2000 sonetti; il suo sguardo, però, non va mai oltre Roma. Al Belli mancarono sia, da un punto di vista generale, la possibilità e la volontà dell'epica, sia, in particolare, un soggetto tanto tragico quanto quello che s'impone a Marcelli. Nel pubblicare *Il sergente nella neve* di Rigoni Stern nella collana che dirigeva per Einaudi («I gettoni»), Elio Vittorini poneva nel risvolto di copertina la felice definizione di «un'anabasi dialettale». La definizione parte dal capostipite di tutta la "letteratura del ritorno" – l'*Anabasi* di Senofonte (V secolo a.C.) – e dalla presenza di non pochi elementi dialettali nel testo del romanzo. A maggior ragione questa definizione si può applicare al poema di Marcelli, interamente scritto in dialetto, benché l'autore non si soffermi solo sulla fase finale della Campagna ma sull'intera spedizione. L'arruolamento e la partenza (da Roma), il viaggio fino al fronte russo, prima in treno e poi a piedi, le battaglie fino sul Don, l'apparizione delle divisioni corazzate sovietiche, la precipitosa ritirata; le raccapriccianti scene di guerra, l'odio per l'"alleato", le privazioni, le perdite ingenti…

Dal punto di vista metrico, Marcelli usa l'ottava, che aveva raggiunto con Ariosto e Tasso il suo apice e che aveva trovato ancora un suo spazio nel XX secolo, anche e soprattutto nella poesia popolare. Il diretto modello di Marcelli è il nonno, Giovanni di Biagio: con lui girovagava da bambino, quando, in estate, il nonno faceva il cantastorie nei villaggi e descriveva nelle sue ottave eventi quotidiani o i fatti della (prima) guerra mondiale. Le ottave di Marcelli – centinaia e centinaia di versi – sono distribuite in undici canti, ciascuno dei quali con un titolo che corrisponde a una fase della spedizione. Per esempio: *La tradotta*, *Er Nipro in fiamme*, *Verso er Donnez*, *Neve e foco*, *Er grande gelo*, *Dar Donnez ar Don*, *E Hitler morì a Stalingrado*, *La ritirata*. La postfazione *Genesi di una disfatta*, opera di Marcelli stesso, condensa in poche pagine la cronaca dei fatti, la consistenza delle truppe, il numero delle perdite.

Osserviamo così gli avvenimenti del macrocosmo attraverso lo

sguardo di un gruppo di amici romani: oltre all'io narrante, ci sono Remo, Peppe, Nicola, Sarvatore, er Professore, Giggi… Tutti insieme sono arruolati e tutti poi muoiono, tranne uno.

Non abbiamo, però, a che fare solo con un poema epico. *Li Romani in Russia* è il poema di chi non "fa" la storia, semmai di chi "dal basso" la subisce, e soccombe di fronte a eventi incontrastabili. Questa visione della storia è espressa da Marcelli nelle prime ottave ed è messa in stretta relazione con la propria visione della lingua:

La verità, purtroppo, è come er vetro
ch'è trasparente si nun è appannato,
e pe' nascónne quello che c'è dietro
basta ch'uno apre bocca e je dà fiato!
Cristo, l'ha rinnegato pure Pietro,
e Giuda, pe' du' sòrdi, l'ha baciato;
e le parole, piú so' ricercate
più t'hai da domannà chi l'ha pagate!
Voi leggerete tanti libbri belli
de poeti famosi e letterati;
io invece leggo er Gioacchino [*sic*] Belli
ched'è er poeta de li ciorcinati,
ched'è er poeta de li poverelli
che pàrleno, perdìo, come so' nati!
Me sbajerò, perché so' un ignorante,
ma er Belli dà le mele pure a Dante!
Perché lui te ritratta ar naturale
la vera storia de la pòra gente
sotto a l'antica nerchia clericàle!
L'antri poeti, nun je frega gnente,
pàrleno un itajano artificiale
e léccheno er gregorio a chi è potente!
e che dice quer loffio der Manzoni?
«Ce sta la Providenza, state bòni!»

Vediamo: Belli è il modello supremo di poeta degli strati sociali più poveri e svantaggiati. Il dialetto, il dialetto di Belli era – così dice Marcelli – vòlto alla rappresentazione della verità assai più di quanto facessero molti autori linguisticamente e ideologicamente appiattiti su una lingua aulica. Un'idea forte. Eppure argomenti simili si trovano anche altrove: i dialetti – così diceva già Calvino – possono spesso arricchire una lingua abusata e impoverita (si veda in proposito il lavoro di

Antonino Cusumano [*Die Dinge und die Worte in der Dichtung von Nino de Vita*, in «Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart», n. 48 2009, pp. 139-147]). E *Li Romani in Russia* costituisce la prova di questa ricchezza, il grado a cui un dialetto come il romanesco può arrivare attraverso un progetto anche troppo impegnato e un argomento così tragico.

Dappertutto nell'opera si riscontra la visione morale dell'autore. *Li Romani in Russia* non un è poema epico di eroi, semmai un'epica senza eroi. Affamati, congelati, sporchi, con il terrore della morte, i soldati combattono in preda al panico, solo per la sopravvivenza. Non c'è un "nemico". Non s'incontra mai un antagonismo motivato sul versante ideologico. Al contrario, si trova in ogni pagina una forma di "simpatia" tra gli Alpini e la popolazione contadina – vessata dalle prepotenze dei soldati della *Wehrmacht* –, che offre un caldo rifugio nelle proprie baracche e fornisce un poco di cibo. I prigionieri russi si sentono in mani migliori con gli italiani, e tremano addirittura di paura quando il trasferimento ai tedeschi fa incombere su di loro la minaccia della fucilazione. Anche la conclusione di Marcelli si pone all'interno di questo quadro tragico, se di conclusione vera e propria si può parlare. Come si è detto, egli fu tra i pochissimi sopravvissuti alla spedizione in Russia e già nel 1943 poté fare ritorno a casa. Comunque, dato il numero elevatissimo di morti e prigionieri, il lieto fine con il ritorno a casa sarebbe stato banale e fuori luogo. Di qui nasce il finale volutamente sospeso, tanto più che a Marcelli – reduce – fu risparmiato lo strazio di una lunga prigionia. Dopo che Giggi, l'ultimo amico ancora in vita, durante la ritirata esausto crolla e muore, si leva dal testo, dopo migliaia di versi, il grido rabbioso e disperato di un Giobbe dei nostri tempi, che si ritrova solo, abbandonato da Dio e dall'uomo. Un'ultima prova per la *pietas* dell'autore, ma anche per la potenza viscerale del romanesco:

> Quanno la mano je cascò sur ghiaccio,
> «A' Gi', me senti?! – urlavo disperato.
> – Assassini! – strillai – Ma pe' Cristaccio,
> sei nato ieri, e già t'hanno ammazzato!…»
> Poi je copersi er viso co' 'no straccio,
> e solo, in quell'inferno sconfinato
> pieno de morti senza sepoltura,
> seguitai a camminà pe la pianura.

Bibliografia

Elia MARCELLI, *Li Romani in Russia*, introduzione di T. De Mauro, Roma, Bulzoni, 1988.

Elia MARCELLI, *Li Romani in Russia*, a c. di M. Teodonio, introduzione di T. De Mauro, postfazione di M. Teodonio, Roma, il cubo, 2008.

Elia MARCELLI, *Rumori sospetti. Epigrammi, sonetti e ballatelle*, introduzione di T. de Mauro, Roma, Bulzoni, 1994.

Giulio BEDESCHI, *Centomila gavette di ghiaccio*, Milano, Mursia, 1963.

Sabino CARONIA, *La risemantizzazione dell'ottava nei* Romani in Russia *di Elia Marcelli*, in *La letteratura romanesca del secondo Novecento*, a c. di F. Onorati e M. Teodonio, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 167 sgg.

Vincenzo DI MICHELE, *Io, prigioniero in Russia*, Firenze, L'autore libri, 2009.

Die Italiener an der Ostfront 1942/43. Dokumente zu Mussolinis Krieg gegen die Soujetunion, herausgegeben und eingeleitet von Th. SCHLEMMER, München, Oldenbiurg, 2005.

Francesco MASALA, *Quelli dalle labbra bianche*, Milano, Feltrinelli, 1962.

il 996. Rivista del Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli, a. VII, n. 2-3 2009 [atti delle giornate di studio su Elia Marcelli, Roma, 15-17 ottobre 2008].

Nuto REVELLI, *La strada del Davai*, Torino, Einaudi, 1966.

Nuto REVELLI, *Mai tardi: diario di un alpino in Russia*, Torino, Einaudi, 1967 [I ed.: Cuneo, Panfilo, 1946].

Mario RIGONI STERN, *Il sergente nella neve*, Milano, RCS quotidiani, 2003 [I ed.: Torino, Einaudi, 1953].

Salvatore SATTA, *De profundis*, Milano, Adelphi, 1980 [I ed.: Padova, CEDAM, 1948].

Philipp Paul DE SÉGUR, *Napoleone: la campagna di Russia*, prima versione italiana con note di M. Foresi, Firenze, Salani, 1927 [ed. originale: 1824].

Marcello TEODONIO, *L'epica: Armando Fefè, Elia Marcelli*, in *La letteratura romanesca*, cit., pp. 121 sss.

Lev TOLSTOJ, *Guerra e Pace*, trad. di E. Carafa d'Andria, Torino, Einaudi, 1962 [ed. originale: 1863-1869].

Cronache

di **Franco Onorati**

Nel mondo di Gogol'

Il bicentenario della nascita di Gogol' (1809-1852) è stato al centro di numerose manifestazioni, tra le quali segnaliamo il convegno internazionale di studi promosso dall'Università «La Sapienza» di Roma, che ha avuto luogo dal 24 al 26 settembre nella sede di Villa Mirafiori.

Vi hanno partecipato, tra gli altri, due nostri consoci: Marcello Teodonio (*Sor Altezza Zzenavida Vorchoschi…» Belli e Gogol'*) ed Evgenij Solonovič (*Il Signor Gogol mi disse… Sulla traduzione dei sonetti di Belli*).

Tra le iniziative realizzate a complemento del convegno spicca un'escursione «Sulle tracce di Gogol' a Roma», guidata da Wanda Gasperowicz; un percorso che ha ricostruito i luoghi (dimore, trattorie, salotti…) frequentati dal poeta russo durante le sue lunghe stagioni romane. In uno dei prossimi fascicoli del «996» pubblicheremo i testi degli interventi di Teodonio e della Gasperowicz.

***L'erranza* di Carlo Muscetta**

Una nuova edizione dell'autobiografia epistolare di Carlo Muscetta, già presidente onorario del Centro Studi, è stata presentata il 19 novembre 2009 presso la Casa delle Letterature; oratori: Giulio Ferroni, Rosa Maria Monastra, Salvatore Silvano Nigro e Lucio Villari.

Presente all'incontro Marcella Tedeschi Muscetta, che ne è stata promotrice.

Nel nome di Belli

Questo il titolo che abbiamo voluto dare alla presentazione della corrispondenza fra il tedesco Paul Heyse (1830-1914) e l'italiano Pio Spezi (1861-1940), due intellettuali uniti dalla passione per il Poeta romano, come documenta il carteggio pubblicato nella serie dei «Quaderni» edita dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

Il «Quaderno», che reca il sottotitolo *Un'amicizia intellettuale italo-tedesca tra Otto e Novecento* è stato curato da Italo Michele Battafarano e Claudio Costa. E quest'ultimo si è alternato a Laura Biancini nel presentare l'opera; nel corso della serata, ospitata il 15 dicembre nella sala convegni della Fondazione Besso, Franco Onorati e Maurizio Mosetti hanno di volta in volta dato voce ai due corrispondenti con la lettura di alcune delle lettere che Heyse e Spezi si sono scambiate lungo il ventennio compreso fra il novembre 1893 e l'ottobre 1913.

Per Muzio

Una festa dell'amicizia: potrebbe essere questo il titolo della serata che il 21 dicembre 2009, nell'accogliente sede della Fondazione Besso, ha riunito soci del Centro Studi, amici, estimatori e colleghi per festeggiare Muzio Mazzocchi Alemanni.

E a quel tono affettuoso si richiama la dedica (*Per Muzio)* con cui si intitola la miscellanea di studi in suo onore che nell'occasione gli abbiamo consegnato. Alla serata dedichiamo il servizio di apertura di questo numero, al quale fa séguito la recensione del volume ad opera di Edoardo Ripari, che della pubblicazione fornisce una puntuale disamina.

Assemblea del Centro Studi

Il 26 gennaio 2010 si è tenuta presso l'Istituto Nazionale di Studi Romani l'assemblea dei soci del nostro Centro Studi. All'odg l'approvazione del bilancio preventivo per l'anno 2010.

Tra le iniziative previste, un convegno a novembre dedicato a Giggi Zanazzo. L'incontro, collocato fra il 150° anniversario della nascita (1860) e il 100° anniversario della morte (1911), è strutturato in due sessioni, delle quali indichiamo il programma provvisorio:

la prima sessione, ospitata dalla Fondazione Besso, prevede: al mattino interventi di Francesco Avolio (*Le tradizioni romane viste da Giggi Zanazzo.* Meriti e particolarità di un folklorista anomalo), Claudio Costa (*Nun se venne, è sincera, forte, onesta*. La poesia romanesca di Giggi Zanazzo), Ugo Vignuzzi e Patrizia Bertini Malgarini (*Zanazzo paremiologo*. La raccolta dei proverbi romaneschi), Paola Puglisi (*Ggente mia, garbata e bella.* Zanazzo giornalista), Franco Onorati (*Zanazzo paroliere e animatore del concorso di S. Giovanni*), Giorgio Adamo (*Zanazzo e le canzoni del Lazio*). Nel pomeriggio relazioni di Livia Borghetti (*Un poeta alla Biblioteca Nazionale*), Paola Paesano (*Il fondo Zanazzo alla Biblioteca Angelica*), Giulio Vaccaro (*Nun c'è lingua come la romana*. Voci dell'antico dialetto romanesco in Giggi Zanazzo), Martina Di Lorenzo (*Concordanze nella poesia romanesca di Giggi Zanazzo*) ed Elisa Guadagnini (*Francesismi in Zanazzo*).

La seconda sessione si svolgerà sul palcoscenico del Teatro Vittoria e dopo le due relazioni introduttive di Marcello Teodonio (*La prosa in romanesco di Giggi Zanazzo tra esigenze scientifiche e invenzione letteraria*) e di Laura Biancini (*Zanazzo drammaturgo*) si concluderà con uno spettacolo di parole e musica elaborato su testi del poeta (poesie, prose, favole, canzoni) e interpretato da Gianni Bonagura, Paola Minaccioni, Sara Modigliani, Sonia Maurer e Felice Zaccheo.

Nuove pubblicazioni su Belli

Il 2009 si è chiuso con la pubblicazione di ben tre titoli dedicati a Belli, dei quali forniamo essenziali

indicazioni, rimandando il lettore alle recensioni presenti in questo stesso numero:

• *La fanga de Roma* di Elio Di Michele, prefazione di Marcello Teodonio (Palombi Editori, novembre 2009);

• *Prose umoristiche di G.G. Belli*, a c. di Edoardo Ripari, introduzione di Pietro Gibellini (Milano, Bur Rizzoli, dicembre 2009);

• *Giuseppe Gioachino Belli 'milanese'. Viaggi, incontri, sensazioni*, a c. di Massimo Colesanti e Franco Onorati (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, dicembre 2009).

Per la collana diretta per la Zanichelli da Pasquale Stoppelli, Eugenio Ragni ha curato una scelta di seicento *Sonetti* belliani, premettendovi una *Presentazione* e una *Nota biobibliografica* (Bologna, 2009).

Presentazioni

Il Centro Studi si è fatto promotore della seguenti presentazioni:

• il 9 marzo, presso la Fondazione Besso, è stato presentato il volume che raccoglie gli atti dei due convegni dedicati ai diari di viaggio di Belli: il primo (*È un gran gusto er viaggià*) si tenne a Roma presso la Fondazione Primoli il 5 dicembre 2006; il secondo (*Belli a Milano*) ebbe luogo a Milano presso la Casa del Manzoni il 27 settembre 2007. L'incontro (Belli *a* Milano, Belli *e* Milano) è stato introdotto da Laura Biancini che ha poi lasciato a Giulio Ferroni il compito di illustrare la pubblicazione

• con il titolo *Un Nobel per G.G.Belli: Paul Heyse* il 25 marzo 2010 ha avuto luogo presso la Biblioteca San Marco Evangelista in Agro Laurentino un incontro di presentazione del carteggio fra Pio Spezi e Paul Heyse. Ha promosso la manifestazione la germanista Anna Maria Curci; sono intervenuti Claudio Costa, Franco Onorati e il poeta Massimo Bardella

• il 6 aprile è stata la volta della raccolta di saggi di Elio Di Michele, presentata nella sala 1 della Biblioteca Nazionale; si sono alternati Claudio Costa, Marcello Fagiolo ed Emanuele Coglitore, presente l'autore. Maurizio Mosetti ha letto alcuni sonetti di Belli ai quali si richiamano gli scritti di Di Michele

La Sala Borromini della Biblioteca Vallicelliana ha ospitato il 7 aprile 2010 la presentazione del libro di Emanuele Coglitore *Er giorno che impiccorno Gammardella* (edizioni il cubo) nel quale l'autore ricostruisce la drammatica vicenda di Antonio Camardella, impiccato il 24 settembre 1749. Quel fatto e quel personaggio sono stati immortalati in alcuni sonetti di Belli nei quali il giustiziato, ritenendo di essere stato condannato a morte ingiustamente, volle perdere con la vita anche l'anima, rifiutandosi cioè in punto di morte di pentirsi dell'uccisione del canonico D.A. Murgigni. Alla presentazione sono intervenuti, fra gli altri, i consoci Marcello Teodonio e, con lui, Gianni Bonagura che ha letto la serie dei sonetti belliani dedicati a Gammardella.

Attività dei Soci

Segnaliamo alcune iniziative che hanno visto la partecipazione di nostri soci:

• Convegno di studi sul tema *La cultura a Roma dal secondo dopoguerra ad oggi*. Roma, 18-20 novembre 2009

Nell'ambito della seconda sessione, presieduta da Eugenio Ragni, hanno preso la parola Giulio Ferroni (*Roma vissuta, Roma raccontata: percorsi della narrativa dopo il 1945*) e Marcello Teodonio (*Dentro a millanta Rome. L'immagine del romano nella letteratura in romanesco*).

Nella sessione pomeridiana Laura Biancini, assieme alla collega M.M. Breccia Fratadocchi, è intervenuta sul tema *Le biblioteche in Roma*.

• L'Accademia di Santa Cecilia e l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani hanno promosso la presentazione del *Carteggio Verdi-Luccardi*, che ha avuto luogo l'11 febbraio 2010 presso la Sala Consonanze dell'Auditorium Parco della Musica. Oratori: la curatrice del volume, Laura Genesio; Pierluigi Petrobelli; Emilio Sala; Franco Onorati.

• Convegno di studi sul tema *Nello specchio del mito. Riflessi di una tradizione*. Roma, 17-19 febbraio 2010.

Pietro Gibellini ha concluso i lavori del convegno con una relazione dal titolo *Il mito nella letteratura italiana: un'esperienza di lavoro collettivo*.

Il nostro Nardin agli onori delle "cronache"

«Il Sole 24 Ore» ha un pubblico di nicchia che si ritrova ogni domenica nel ricco supplemento letterario che quella testata pubblica a mo' di inserto. Sono pagine che recano spesso le firme di collaboratori illustri, scelti con il criterio della competenza, che è diverso da quello della "appartenenza", politica o culturale, che regola quasi tutto il giornalismo del nostro Paese.

In un supplemento dello scorso marzo un attento lettore non si sarà fatta sfuggire una bella recensione di Franco Loi, dedicata a ben tre raccolte di poesia dialettale; titolo dell'articolo: *Paesaggi umani colti dal dialetto*.

Una delle tre raccolte di cui Loi si occupa è del nostro socio Laurino Nardin, anzi Laurino Zuan Nardin, con quell'inserto friulano che certifica fin dall'inizio l'appartenenza dell'autore alla sua piccola patria.

Scrive nell'*incipit* il recensore: «Ci sono uomini che attraversano il nostro tempo e ci lasciano un'impronta profonda del loro passare, ma noi non ce ne accorgiamo. C'è troppo rumore e troppa confusione, troppi miti fasulli e tanta superficialità perché noi si possa vederli.» E ancora: «… gli uomini cui accenno esistono e danno ancora testimonianza del sopravvivere di un'umanità fatta a immagine di Dio, un'umanità che soffre appunto la decadenza della solidarietà e dell'amore, l'allontanarsi dell'uomo dal mistero della vita e dalla fratellanza con i suoi simili».

Tra questi uomini, Loi annovera Nardin; sul quale aggiunge: «… lo provano i versi di speranza del friulano Zuan Nardin, anche se la chiusa è ancora conferma d'una disperazione», parole a cui fa seguire, nella traduzione in italiano, i versi tratti dalla raccolta *Il discori dal timp*, versi che riportiamo non solo per il loro valore intrinseco, ma anche per felicitarci con l'autore per questo meritato riconoscimento da parte di un poeta-critico, Franco Loi (Genova, 1930) che figura nel numero ristretto dei maestri viventi.

«E se la stagione muore silenziosa/ in un sospirare di uccelli neri/ e nel morbido tappeto delle foglie morte/ non aver paura/ che al di là del freddo lungo/ tornerà il sole/a confortarti le ossa/ tornerà la rondine a farsi il nido/ sotto la trave di legno./ Ma se la tua vita cade giù/ verso il nulla/ se domani è una parola vuota/ e solo di dolori piena la pelle/ come fare a tener lontana la paura?/ quella stessa paura/ di un bambino che gli spengono la luce/ e lo scuro è il nemico/ terribile/ e neanche la mamma/ da poter chiamare».

Versi ai quali Loi si richiama per concludere: «Dunque l'uomo non muore, la religione non è scomparsa. Non è scomparso l'amore. Occorre solo rimanere svegli, ascoltare e cercare…».

1996

Recensioni

Giuseppe Gioachino Belli 'milanese'. Viaggi, incontri, sensazioni, Atti dei Convegni promossi da Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli e Fondazione Primoli, a c. di M. Colesanti e F. Onorati, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009, pp. XV-212

di **Massimiliano Mancini**

Il volume raccoglie, in una pregevole edizione corredata da belle illustrazioni, gli Atti dei due convegni tenutisi – uno a Roma presso la Fondazione Primoli e l'altro a Milano presso il Centro Nazionale Studi Manzoniani, nella casa del Manzoni – all'indomani della pubblicazione integrale dei diari di viaggio a Milano del Belli (il *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829*, a c. di L. Biancini e A. Spotti, Roma, Colombo, 2006). Il titolo scelto per il volume dai due curatori, Massimo Colesanti (il noto francesista, che ha ospitato il convegno romano presso la Fondazione Primoli) e Franco Onorati (efficientissimo organizzatore di entrambi i convegni), è significativo per diversi aspetti, variamente lumeggiati in più di un contributo. Andare a Milano, per Belli come per altri intellettuali del tempo, significava andare nella città più avanzata della nostra penisola: sul piano dello sviluppo economico, sociale, amministrativo; ma significava soprattutto visitare e conoscere quella che era una capitale di livello europeo sul piano della produzione, organizzazione e diffusione della cultura.

Il sobrio e nitido saggio dello storico Franco Della Peruta delinea i tratti salienti della progressiva modernizzazione di Milano e della Lombardia a partire dalla Restaurazione (su basi peraltro già gettate in età napoleonica). Milano veniva definita da Stendhal la capitale della letteratura in Italia, e uno *specimen* di Parigi vi vedeva Leopardi che, uscendo anche lui come il suo compatriota Belli dalla retriva provincia pontificia, pubblicava proprio a Milano, alla metà degli anni Venti, gli *Idilli* e le *Operette Morali* presso l'editore Antonio Fortunato Stella, uno dei protagonisti, insieme ai Vallardi, ai Sonzogno, ai Ferrario, del grande sviluppo dell'industria libraria milanese (avviatosi già agli inizi del secolo con l'impresa editoriale della *Società dei Classici Italiani*). L'attrazione per Milano, dunque, era condivisa dal Belli con la migliore intellettualità italiana, ma nel suo caso il "viaggio a Milano", ripetuto per ben tre volte in tre anni di seguito (fatto eccezionale per l'epoca, data la lunghezza e le difficoltà degli spostamenti comportavano), assume un'importanza particolare, al punto da divenire, come ha suggerito Jacqueline Risset, un "viaggio di formazione", culturale e umana. La qualifica di *milanese* che leggiamo nel tito-

lo del libro potrebbe forse richiamarci anche a Stendhal, che così amava definirsi, ma Colesanti (il cui saggio apre egregiamente il volume, insieme al saluto di Angelo Stella, presidente del Centro manzoniano) invita a cogliere le affinità, ma anche le notevoli differenze e divergenze fra i due grandi scrittori: essa va piuttosto accostata, e associata, a quelle di *italiano* ed *europeo*, che accompagnavano il nome del poeta come titolo del noto convegno tenutosi nel bicentenario della nascita.

Milano entra a far parte della biografia intellettuale di Belli prima del *voyage*, e ne farà profondamente parte anche dopo, come sostrato letterario, insieme ad altre fonti di invenzione, del capolavoro romanesco. Come – con la consueta scrupolosa documentazione e chiarezza di dettato – ci informa Lucio Felici, non solo la città lombarda ebbe l'onore di ospitare la pubblicazione del primo e unico sonetto romanesco (*Er padre e la fijja*) edito durante la vita del poeta e col suo consenso, ma proprio ad editori milanesi il Belli affidò la stampa di una sua epistola burlesca in terzine e il progetto della pubblicazione, poi non realizzata, di un manoscritto (non identificato, nonostante le accurate ricerche dello studioso). L'articolo di Felici ci fa conoscere un Belli ben informato di editoria e di giornalisti milanesi; e ha inoltre un merito aggiuntivo – se così si può dire – quando si premura di illustrare al lettore il contenuto della commedia-vaudeville di Eugène Scribe (*Estelle, ou Le père et la fille*), nella quale recitò e riscosse successo l'attrice Amalia Bettini, alla quale è appunto dedicato, insieme a uno in lingua, il sonetto romanesco: un'operetta di indigesta lettura, che gli studiosi di Belli si limitano solo a citare, parlando del sonetto che vi fa riferimento. E qui bisogna sottolineare che uno dei meriti dei due convegni e del bel libro degli Atti è proprio quello di far luce, filologica e critica, su figure, luoghi, incontri che nella vasta bibliografia belliana vengono spessissimo, appunto, citati, ma sui quali non si è ancora concentrata un'adeguata attenzione. È il caso di un altro, notevolissimo, riferimento "milanese" del Belli, quell'architetto Giacomo Moraglia, molto nominato negli studi sul poeta e sulla sua formazione culturale. Una messe preziosa di notizie emerge ora dai due contributi – di P.M. Farina e di A. Spotti – dedicati a quella figura e al suo rapporto di profonda e fraterna amicizia col Belli. Il saggio del Farina è uno dei momenti più piacevoli per il lettore del libro, nel senso che si configura come una sorta di viaggio, in parallelo con quello del *Journal*, attraverso i luoghi visitati dal Belli nella città di Milano e nei suoi dintorni, appunto in compagnia dell'amico architetto (e/o di suoi parenti e conoscenti): un viaggio costruito su un preciso corredo di informazioni storiche, biografiche, topografiche e illuminato dalle ottime riproduzioni che, con le opportune didascalie (spesso, citazioni dal *Journal*), ci restituiscono le immagini – edifici (fra i quali opere e progetti del Moraglia), panorami, ritratti, pitture, scenografie – che avevano emozionato

il Belli. È soprattutto il Moraglia a fargli da cicerone nelle visite ai luoghi celebri di Milano; e qui sono assai interessanti le osservazioni del Farina sulle preferenze belliane, come un certo disinteresse verso i palazzi privati, il gusto di visitare i cimiteri o gli istituti assistenziali, l'entusiasmo per il Duomo o per Brera. All'interno delle ragioni e delle forme più segrete dell'amicizia fra Belli e Moraglia ci conduce il contributo della Spotti, che pubblica le lettere (quelle superstiti) del milanese al romano: un numero limitato di missive, che però copre un lungo arco di tempo, dal 1825 al 1856, e che rivela i tratti di una tenera confidenza e affettuosità (ne è indizio anche l'uso colloquiale del dialetto), stabilitasi fra i due sin dai primi contatti, avvenuti a Roma dove il giovane borsista dell'Accademia di Brera soggiornò fra il 1815 e il 1819 e con Belli poté godere delle conviviali frequentazioni di letterati e artisti (come Thorwaldsen o Hayez).

A fondare e motivare – ancor più nel profondo, nel cuore della poetica e della poesia belliane – la qualifica di *milanese* stanno i due contributi di Pietro Gibellini e di Maria Teresa Lanza. Entrambi gli studiosi tornano su temi da loro ben indagati, ma innestandovi spunti e suggerimenti nuovi. Così Gibellini ripercorre l'itinerario testuale (sette sonetti) che più vistosamente fissa l'*imitazione* belliana di Carlo Porta, ma lo fa alla luce delle acquisizioni che anche su questo tema gli ha fornito l'impresa (alla quale si è dedicato da anni con l'amico Felici e che è ormai quasi in porto) della nuova edizione critica e commentata dei *Sonetti*: fra le acquisizioni va annoverata, per esempio, l'individuazione, nella prefazione anonima all'edizione luganese delle *Poesie* del Porta, della fonte della nota frase latina (quella, da Marziale-Ausonio, sull'oscenità del linguaggio e onestà della vita) citata nell'*Introduzione*. E la sensibilità di lettrice della Lanza continua a percepire somiglianze fra Belli e Manzoni, cogliendo assonanze testuali e insistendo su comuni ispirazioni (come quella pascaliana), ma anche allargando a sorpresa la trama dei suoi comparativi arabeschi (come il Carneade manzoniano ritrovato in Rabelais).

Ben *milanese*, dunque, il nostro poeta romanesco. Ma, oltre a chiarire questo dato, il volume degli Atti affronta la questione dei viaggi del poeta a Milano e del diario che li registra sotto altre e affascinanti prospettive. Si pensi al contributo di Vincenzo De Caprio, studioso (fra molto altro) di odeporica, cioè di scritture di viaggio, il quale lumeggia alcuni tratti distintivi del *Journal* belliano, che ne definiscono affinità e differenze con i modelli odeporici settecenteschi e ottocenteschi. Il confronto del testo belliano con il genere al quale può essere ascritto (la diaristica di viaggio, in questo caso) è certamente un metodo non solo necessario sul piano della ricerca storico-letteraria, ma anche utile per uscire da certi schemi consueti coi quali si leggono gli scritti "minori" di Belli, e cioè tutti in funzione dell'opera maggiore, rispetto alla

quale essi sarebbero un'anticipazione, un repertorio, una prova e così via (si pensi al frammento autobiografico *Mia vita*, o a tante altre prose, felicemente definite di recente da Gibellini «umoristiche»). Un'affinità coi modelli settecenteschi può essere còlta nello spirito di osservazione scientifica col quale il diarista guarda agli eventi del proprio viaggio, ma la peculiarità belliana è quella di una forte rilevanza dell'*Io* del viaggiatore, che osserva gli accadimenti, e poi li fissa in forma di appunti o di veri e propri brani narrativi, dal punto di vista della propria soggettività: che si manifesta soprattutto con un'attenzione insistita e minuziosa agli aspetti materiali, fisici, "corporali" del viaggiare (dal mal di denti al cattivo odore dei compagni di viaggio, agli incidenti con la carrozza). È vero, peraltro, che proprio nelle rappresentazioni del gruppo dei viaggiatori e del loro dialogato emerge con chiarezza la stoffa del dialettologo e il gusto per la storpiatura linguistica, fertile terreno d'invenzione per i *Sonetti*. Un elemento più facilmente rilevabile di affinità fra il *Journal* e la tradizione odeporica è l'uso (limitato però a tre quarti del primo diario, quello del 1827) del francese. Perché Belli abbia adottato questa lingua (ma anche – si può aggiungere – perché l'abbia poi accantonata) è questione che viene posta a più riprese nei vari interventi (lingua "internazionale"; lingua di una cultura assai cara al Belli; lingua "altra" dalla propria attraverso la quale "distanziarsi" dalla propria origine e dal proprio mondo). Ma è soprattutto il fatto che il francese belliano sia spesso così decisamente scorretto, sciatto, a volte goffo, a costituire un po' un intrigante enigma al quale si cerca in vario modo di rispondere. Al "mistero" è dedicato uno specifico contributo di Laurino G. Nardin, che con un cospicuo numero di esempi e con precise argomentazioni propone quella che verosimilmente è l'ipotesi più probabile, e cioè che il poeta-viaggiatore appuntasse frettolosamente, e spesso anche in condizioni precarie di scrittura, parole e frasi non badando in quel momento alle scorrettezze formali del proprio francese: scorrettezze che senza dubbio egli avrebbe rivisto ed eliminato in seguito, se avesse deciso di mettere in bella copia e di pubblicare il proprio *Journal*. Ma altre ipotesi vengono avanzate, meno dimostrabili filologicamente, ma assai suggestive: come quella di Colesanti, che in quel francese così scorretto da riuscire burlesco o maccheronico, sospetta una forma di parodica sperimentazione linguistica, fatta di alterazioni, mescolanze, *pastiche*, non diversa da quelle che il poeta viene compiendo in altri testi, in versi e in prosa, e che preludono alle tecniche espressive del «Commedione».

Molto originale è il modo di leggere un episodio particolare del Belli milanese, quello della sua presenza alla Scala (il «divino teatro», come il poeta lo definiva nei suoi appunti) alla rappresentazione del melodramma di Giovanni Pacini *L'ultimo giorno di Pompei*, di cui Belli ammirò e lodò la spettacolare macchina scenografica allestita da Alessandro San-

quirico: lo si deve a Franco Onorati, il quale, dimostrando ancora una volta le sue competenze musicologiche e teatrali, ci offre un ulteriore "viaggio", attraverso i vari generi e i vari *media* espressivi, in un tema di grande rilievo fra Sette e Ottocento, all'epoca della rinascita e della valorizzazione degli scavi archeologici, e cioè la fine tragica di Pompei durante l'eruzione del Vesuvio del 79 d.C. Il viaggio ci conduce dal melodramma alla pittura, al romanzo, al cinema, fino alla televisione, in compagnia, anche in questo caso, di fascinose illustrazioni.

GIUSEPPE GIOACHINO BELLI, *Prose umoristiche*, Milano, BUR-Rizzoli, 2010, pp. 460

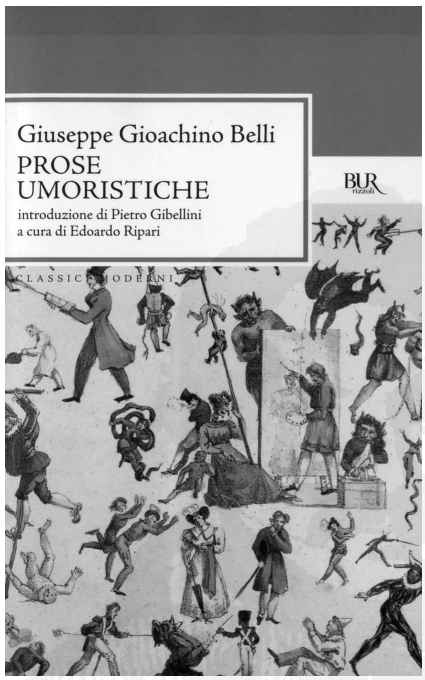
di **Elio Di Michele**

Per i tipi della BUR, storica linea editoriale della Rizzoli, sono state pubblicate le *Prose umoristiche* di Giuseppe Gioachino Belli, con introduzione di Pietro Gibellini e presentazione dei singoli testi e note di Edoardo Ripari. Una copertina accattivante che riproduce una pagina delle grottesche *Bizzarrie Diaboliche* dal museo Carnavalet di Parigi è il buon viatico alla "degustazione" di alcune delle pagine più divertenti e inconsuete, almeno per il profano, del Belli.

Parleremo in seguito dell'*Introduzione* di Pietro Gibellini. Il curatore Ripari, di cui ricorderemo soltanto una delle ultime opere, quel *Ritratto* di Belli che abbiamo già recensito, facendone giustamente le lodi, in questa stessa rivista, ha scelto e suddiviso il vasto materiale in due grandi gruppi: i testi più direttamente teatrali e recitativi, tratti da «Lo Spigolatore», giornale curato da Jacopo Ferretti, al quale il poeta collaborò fino alla chiusura (due brani, *Un fenomeno vivente* e *Storia cefalica*, sono stati trascritti direttamente dalla rivista, in quanto finora inediti); e una silloge di lettere inviate dal poeta nel corso degli anni ad alcuni degli amici più cari: Francesco Spada, Giacomo e Teresa Ferretti, alla moglie Maria Conti Belli, alla nuora Cristina e a due degli "amori" (solo platonici?) della sua vita, la contessina Vincenza Perozzi e l'attrice Amalia Bettini.

Si esprimono in questi testi – e la scelta non fa altro che accentuarle – le doti di grande umorista, per la verità poco conosciute, del poeta romanesco, troppo spesso oscurate – e certamente a ragione – dal carattere tragico o satirico prevalente nei 2279 sonetti del «monumento di quello che è oggi la plebe di Roma».

Edoardo Ripari introduce i due blocchi, e per il secondo ogni gruppo di lettere a ciascun destinatario, fornendo di volta in volta la chiave storico-critica che permette al lettore di apprezzare e gustare ogni scritto.



Quello che più si evidenzia a una prima lettura è il grande sfoggio di erudizione di Belli in tutti i campi dello scibile, mitigato però da una dose sopraffina di autoironia. In questo modo, oltre a non prendersi mai troppo sul serio, Belli mette alla gogna tutti i palloni gonfiati suoi contemporanei contro i quali scriverà in dialetto, o in lingua, dei sonetti spesso estremamente caustici e definitivi, anche in questo d'accordo con il suo contemporaneo e conterraneo *papalino* Giacomo Leopardi, che aveva fustigato ferocemente nelle sue lettere la povertà culturale di quel mondo.

Il testo più noto, e a nostro parere più rappresentativo della vena di Belli, sebbene incompiuto, è la *Vita di Polifemo* (completano la prima parte *Il ciarlatano* e una *Ricetta per mascherata da medico o da ciarlatano*). Sin dall'inizio il poeta propone un tale profluvio di nozioni mitologiche e storiche che non sai fino a che punto quella massa sia vera o falsa, quanto egli voglia stupire con la sua immensa cultura classica o giocare, ingannandolo, con il lettore, il quale si lascia però trascinare da quel fiume (e da quell'inganno) fino a "naufragare" nel più puro divertimento. Bisogna pertanto compiere un'azione dal duplice ordine, per gustare questo scritto e tutti gli altri che seguono, agendo come a teatro o al cinema: restare cioè sempre coscienti che si tratta pur sempre di uno spettacolo, senza però voler dominare troppo la materia, e lasciandosi invece andare, immergendovisi completamente.

Una parte cospicua di questi scritti è composta da testi in prosa romanesca (lettere, *cicalate*, pezzi recitativi) che Belli aveva utilizzato all'inizio e/o contemporaneamente alla composizione della sua opera maggiore, e che possono considerarsi quasi una prova generale in prosa di quello che diventerà più coerentemente e con maggiore efficacia il monumento belliano: a riprova che, oltre ad avere un valore già di per sé notevole, quelle sperimentazioni, fitte di giochi e divertimenti verbali, di capriole linguistiche e ammiccamenti sessuali, avrebbero prodotto frutti ben più importanti nella sua biografia poetica e nella storia della letteratura europea.

Se dunque Ripari contestualizza i singoli testi o i gruppi di lettere, ren-

dendo il lettore più consapevole dei motivi che hanno spinto Belli a comporli, e assolve perciò al meritorio scopo di permettergli di divertirsi o informarsi meglio; nella sua *Introduzione* Pietro Gibellini incastona questa parte minore nell'opera totale di Belli, cogliendone le relazioni interne e gli sviluppi successivi, non stralciandoli cioè da quel vertice altissimo che è rappresentato dai *Sonetti*, ma legandoli a essi, compiendo così un'azione che finalmente non scinde il sistema poetico di Belli in alto e basso (pur riconoscendo il diverso valore dei due), ma riconoscendo i fortissimi legami interni tra tutti quegli scritti, ulteriore filo occulto che già Roberto Vighi aveva teorizzato quando nel suo *Belli italiano* (Roma, Colombo, 1975, I, pp. XI-XII) scriveva che

> Non si può continuare a discettare sul mondo poetico dei *Sonetti Romaneschi* come di cosa a sé, quasi avulsa dall'intera personalità del loro autore. Un "mondo poetico" dei Sonetti non esiste che come parte del mondo poetico del Belli: e non si può comprendere a fondo una parte se non se ne conosce il tutto, né si può ricostruire il tutto se non se ne conoscono tutte le parti. Ora, la poesia italiana del Belli, anche se qualitativamente non regge al confronto con quella vernacola, di quel mondo poetico ancora da ricomporre costituisce una documentazione importantissima, e non soltanto perché ce ne presenta non pochi aspetti rimasti estranei ai Sonetti Romaneschi […], ma anche perché ci offre numerosissimi punti di contatti tematici, metrici e linguistici con i Sonetti stessi…

Se dunque questi testi possono spesso apparire come cartoni preparatori dell'immenso affresco dei Sonetti, pur tuttavia si devono gustare nella loro originalità, ci suggerisce Gibellini: che conclude riconoscendo però che talvolta in quegli scritti un sapore amaro è come la venatura sotterranea della *verve* comica di Belli. Forse a dire che il poeta, come recita una canzone romanesca, «nun se diverte nemmanco quanno scherza»?

ELIO DI MICHELE, *La fanga de Roma. Itinerari belliani,* Roma, Palombi Editori, 2009, pp. 428

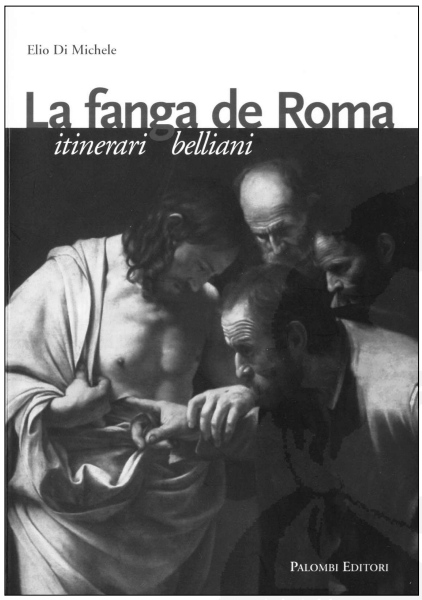
di **Edoardo Ripari**

Ricco di temi ed elegante, il primo libro di Elio Di Michele, *La fanga de Roma*, avvince il lettore (e non solo chi ama e studia il più grande dei poeti dialettali: Giuseppe Gioachino Belli) per l'originalità del taglio, che coniuga l'interpretazione critica e l'antologia di testi (sull'impareggiabile modello di Giorgio Vigolo, *Il genio del Belli*), con un suggestivo apparato iconografico (sonetti belliani accanto al Caravaggio). Un taglio del resto (come bene osserva Marcello Teodonio nella sua *Prefazione*), che mette in rilievo l'aspetto anche "pedagogico" del libro, particolarmente attento al ruolo e alla sensibilità del lettore, e che più di altri elementi consente di toccare con mano la profonda affinità elettiva (l'aspetto autobiografico, per così dire, del volume) tra l'autore e l'oggetto della sua passione.

Lo stesso Belli, in effetti, aveva il "rovello" della pedagogia, e non solo per l'attenzione paterna verso l'unico suo figlio, Ciro, cui volle dare un'educazione in un certo senso illuminata (lo *Zibaldone* e le lettere ne sono un'eloquente testimonianza); ma anche per la sua viva preoccupazione nei confronti di una «plebe abbandonata» e «senza miglioramento». Di Michele affronta questo tema, con perizia e ricchezza di documenti, nel secondo capitolo, *Pedagogia e antipedagogia nelle opere di Belli*, dove scorge nell'antipedagogia del realismo belliano (basti su tutti l'esempio di *Er ricordo)* la centralità di questa problematica nella riflessione del poeta di Roma.

Il taglio di questi "itinerari belliani", aggiungiamo, corre parallelo al metodo che informa *La fanga de Roma*: intratestualità e intertestualità, in sincronia e in diacronia, che sottopongono a serrato confronto il «monumento» di G.G. Belli e i suoi elementi tematici con l'intera opera del poeta romano da un lato, e con un orizzonte temporale e geografico davvero vastissimo dall'altro. Ci sono i grandi scrittori italiani ed europei, innanzitutto, che Belli amò e che amarono Belli, o che, con Giuseppe Gioachino, rivelano più o meno direttamente (in una prospettiva anche metastorica) un sentire comune.

Così i poeti del Barocco, da Marino a Frugoni a Ciro da Pers, hanno condiviso col nostro – fornendogli modelli e spunti riflessivi – il sentimento del tempo, e un'inquieta attrazione verso *Meccaniche e orologiai metafisici*: è l'argomento del quarto capitolo, costruito per intersezioni tematiche (o *cortocircuiti*, per dirlo con Di Michele) e seguito da una folta appendice antologica dei testi più svariati (il Barocco appunto, ma anche Shakespeare, Trilussa, Giudici). E poi temi come la campagna romana e il suo *deserto*, che Belli ha sviluppato in numerosissimi sonetti romaneschi (anch'essi



qui antologizzati), e che scopriamo fonte di ispirazione per autori di ogni tempo e luogo, fra loro anche del tutto diversi: non solo, dunque, Alfieri col suo ben noto sonetto; ma anche Fefè, D'Annunzio, Dell'Arco, Gualazzini e via dicendo.

Di questi itinerari, però, Belli resta il centro, il tronco di un albero dalle infinite diramazioni e dalla profonde radici: eloquente a riguardo è il quinto capitolo, *Teodicea cristiana e antiteodicea illuministica*, dove sonetti fondamentali quali *La vita dell'Omo*, *La creazzione der Monno* e *Sora Crestina mia* (che sono interpretati, in un'ottica erede del Samonà, come i tasselli strutturali dell'ininterrotta lotta del poeta tra «credere» e «negare), sono posti in aperto dialogo con gli illustri precedenti (su tutti Innocenzo III, col suo *De contempu mundi*, e Jacopone da Todi) e contestualizzati nel dibattito filosofico del Settecento e dell'Ottocento europei (a ulteriore conferma dello spessore della riflessione belliana, attraverso una via già aperta da Gibellini, col suo saggio confluito nella fortunata *Bibbia del Belli*), da Voltaire a Kierkegaard e oltre (né manca, nell'apparato antologico, la presenza di Dostoevskij).

Pur conservando il suo approccio specifico, *La fanga de Roma* ha del resto l'ambizione di voler gettare uno sguardo a tutto tondo sull'universo Belli, secondo la lezione di chi ai sonetti e al loro autore, a partire da Muscetta e Vigolo, ha dedicato monografie complete, tutt'oggi indispensabili opere di riferimento. Anche i sempre interessanti e problematici aspetti linguistici, dunque, trovano nel volume ampio spazio: è il confronto tra Belli e Loreto Mattei in questo caso (un autore che accompagna costantemente gli itinerari del libro) a suggerire una suggestiva riflessione (nel settimo capitolo) sull'*Antilingua e la trasmissione dei sonetti* dal Mattei al Nostro.

Per questa ambizione, per la volontà di coniugare il punto di vista con una prospettiva di completezza, il libro di Elio Di Michele si offre come ottima lettura anche per chi, digiuno di esperienze belliane, voglia finalmente accostarsi all'immenso patrimonio dei sonetti, per convincersi infine come il Belli, lungi dall'essere solamente il cantore della plebaglia romana attraverso bozzetti in dialetto, riveli ad ogni nuovo approccio il suo genio, la sua grandezza e, diremo, la sua perenne attualità (basti vedere, su tutti, il terzo ca-

pitolo del volume, dove scopriamo che il poeta, certo noto per il suo "pacifismo" e "antimilitarismo", ha preceduto tanti illustri colleghi nel prendere posizione contro schiavismo, colonialismo, tortura).

Vorrei concludere, però, con Belli e Caravaggio (si veda il sesto capitolo), e non solo perché, in sottofondo, il confronto tra i due giganti sembra attraversare l'intero libro; né per l'originalità del tema in sé (esemplari a riguardo sono certe pagine di Gibellini, cui il capitolo è dedicato, e già prima di Vigolo). Belli e Caravaggio – e mi sia concessa quest'incursione autobiografica – erano già al centro della mia attenzione negli anni dell'Università, quando la mia conoscenza dei sonetti era tutt'altro che approfondita. Eppure, mi capitava spesso di rileggere i testi dell'«Abbibbia» e di figurarmi in mente la cavaraggesca Giuditta, o il sacrificio di Abramo; e mi chiedevo: si tratta, in entrambi i casi, di abbassamento del modello biblico o di nobilitazione della «creatura»? Di irriverenza o, al contrario, di puro cristianesimo evangelico, radicale? O meglio ancora della compresenza forse irrisolta dei due aspetti? In ogni caso, con in mano *La fanga de Roma*, provo immenso piacere a vedere finalmente accostati sulle due pagine, in un'elegante appendice illustrata, le «centoquattordici sillabette» di *996* e la «nuova luce» del realismo di Michelangelo Merisi da Caravaggio.

ARMANDO MOTTURA, *Teatro*, edizione critica delle commedie a c. di Dario Pasero, premessa di Giovanni Moretti, Torino, La Slòira - Ca dë Studi Piemontèis, 2009, pp. 560

di **Simonetta Satragni Petruzzi**

L'intensa e feconda attività di Dario Pasero ha dato un ulteriore appetitoso frutto. Dopo la cura dell'edizione critica delle poesie di Alfredo Nicola ("Alfredino") – opera di vasto impegno della quale abbiamo riferito su queste pagine lo scorso anno (gennaio-aprile 2009) – propone ora, sempre in edizione critica, il teatro di Armando Mottura (1905-1976), avvertendo che questo volume – già assai consistente (sette commedie per un totale di oltre cinquecento pagine) – dovrebbe essere seguito da un secondo, stante la quantità di testi ulteriormente reperiti.

Amantissimo del teatro, che offre «'l seugn 'd na sèira», Mottura fu però anche poeta; e proprio nell'introduzione preposta da Renzo Gandolfo alla raccolta di poesie scelte *Vita, stòria bela* (1973) troviamo di lui – del suo carattere, del suo modo di vedere il mondo – una felicissima quanto concisa descrizione: «occhio sereno, cuore aperto».

Attivo fin dalla fondazione nella Compagnia de "Ij Brandé", nata sul

finire degli anni Venti con lo scopo di tenere viva la fiamma (i "brandé" sono gli alari del camino) della cultura, della tradizione e della lingua piemontese, egli rimase fedele all'impresa per tutta la vita, che trascorse fra Torino (luogo di nascita e di morte) e l'altrettanto amata Valle di Susa.

Gli "eroi" del teatro di Mottura sono i piccoli eroi della vita quotidiana: c'è eroismo – eccome! – anche nel mantenersi onesti o fedeli, nel contrastare gli imbroglioni, i prepotenti, i litigiosi, nello sposare una giusta causa, nel saper amare. Come Mottura, i suoi personaggi aspirano semplicemente alla tranquillità, stato sereno che però non è affatto facile conquistare; il motto dello scrittore e quello delle sue creature sta scritto nei versi di *Anima tranquila*: «La felicità? La tranquillità», meglio se vivacizzata dalla vista, per lui fortemente accattivante, di un bel tralcio o di un bel mazzo di rose rosse. *Reuse rosse* si intitola la prima raccolta poetica di Mottura (1947) e le rose rosse continueranno a fiorire qua e là nel corso di tutta la sua produzione.

I testi pubblicati in questo volume (con traduzione italiana del Pasero) sono, come già detto, sette e vanno dal toccante *Rossòt. Stòria d'un pòvr diav,* un «bossèt ant un at» (1931) a quel capolavoro che è la «favola in tre atti e sei quadri» *Girò Fantasìa* (1960), sua ultima commedia, secondo l'attestazione del figlio Carlo. Stanno in mezzo *L'amor dij giovo*, commedia musicale in tre atti che vede l'intervento di Alfredo Nicola, in questo caso dunque in veste di musicista;… *e la rova a l'é ancantasse…*, commedia in tre atti dedicata «Al mio grande fratello Luigi»; *Creature*, anch'essa in tre atti; *Peul sempre desse!*, tre atti dedicati «a Armando Rossi e P. Enrico Schiara / me amis e amis dël teatro» e *Quarantottenne bella presenza…*, commedia in tre atti che vede un intervento di Giuseppe Pacotto, il ben noto Pinin Pacòt, del quale pure avemmo occasione di parlare sulle pagine de «il Belli» nel dicembre 2000. I copioni sono tutti ambientati a Torino o in altre località del Piemonte. Il testo di *Rossòt* è interamente scritto in piemontese (comprese le didascalie), mentre nelle commedie successive le didascalie sono in italiano e vi si possono anche trovare personaggi che, non essendo piemontesi, si esprimono in lingua: nel vivace plurilinguismo di *Girò Fantasìa*, invece, fra l'alternarsi del piemontese e dell'italiano si insinuano anche battute in francese e persino in tedesco. Nella *Nota al testo* il curatore avverte che «la grafia è stata normalizzata secondo le regole stabilite dalla cosiddetta grafia "Pacotto-Viglongo" (o grafia storica o "dei Brandé"), anche se c'è da dire che sostanzialmente quella utilizzata dallo scrittore già rispettava, almeno nelle sue linee fondamentali, le norme di detta codificazione».

Alcune commedie contenute nel volume erano ancora inedite, altre non sono mai state rappresentate. Se alla prima mancanza s'è posto rimedio, alla seconda non si sa se sarà possibile porlo: e dire che siamo convinti che i buoni sentimenti avrebbero ancora un pubblico ammirato e felice.

Nota a *Nvrà vigghje e sunne,* poesie garganiche di Franco Pinto

di **Mariantonietta Di Sabato**

I cinque anni intercorsi tra la sua precedente raccolta (*Méje cûme e mo'* [Mai come adesso], 2004) a quella che vede la luce oggi (*Nvrà vigghje e sunne* [Tra veglia e sonno]. Poesie in dialetto garganico di Manfredonia, a c. di Mariantonietta Di Sabato, Edizioni Cofine, Roma, 2009, pp. 55) non sono stati per Franco Pinto anni di silenzio. Il suo colloquio con la Poesia, «la 'ngènua figghjôle pi vôle» (l'ingenua ragazza con i veli) di cui vagheggia sempre, non si interrompe. Il desiderio di pubblicare una nuova raccolta viene dalla volontà di riunire non solo poesie scritte negli ultimi anni, ma di raccogliere anche tutte quelle che per ragioni di spazio non hanno trovato una collocazione nelle sillogi precedenti.

Il non riuscire a rendere noto tutto ciò che ha prodotto è per Pinto allo stesso tempo un timore e un assillo. Lo dice a modo suo, cioè per metafore, nella *Nota* che premette a questo volume: c'è tanto da recuperare e ordinare tra le sue carte – Pinto usa ancora vera e propria carta per i suoi scritti, e non fogli elettronici –, tanto da fargli sembrare esiguo il tempo rimasto e tante le «cose da fare» (e anche se non lo dice, dobbiamo ricordarci che Pinto ha un lavoro quotidiano che lo impegna a tempo pieno e complica ulteriormente le sue tensioni letterarie). Nel dilemma se fermarsi a dar forma a ciò che è stato fatto o continuare a produrre e lasciare le carte in sospeso, affidando ai posteri il compito di dare ordine e pubblicizzazione al tutto, Pinto trova una via mediana: fermarsi a tratti per «permettere al passato di raggiungerlo», cioè per concedersi delle pause per recuperare testi e frammenti del passato da rendere attuali intrecciandoli a nuove sensazioni, nuove emozioni e nuovi testi.

Ma Pinto parla anche di «frinire narcisistico». Non sarebbe esposto egli stesso al sospetto di narcisismo in quest'ansia di pubblicare? Ognuno la pensi come vuole. Ma il poeta dice di farlo per lasciare «un amante alla sua amata», per affidare cioè la propria dedizione all'ideale – che per lui è la poesia – a coloro che la leggeranno e l'apprezzeranno quando non ci sarà più lui a darle voce.

Come curatrice della produzione di Franco Pinto posso anticipare che questo volume prelude ad altre pubblicazioni in progetto, che ci presenteranno un Pinto di natura diversa, non più lirica ma narrativa e drammatica.

PIETRO GIBELLINI, *Tommaso Gnoli e Giuseppe Gioachino Belli (con versi inediti in lingua e in dialetto ferrarese)* in: *Studi in onore di Nicolò Mineo*, Catania, Università-Facoltà di Lettere e Filosofia, 2005-2006, t. II, p. 869-884

di **Laura Biancini**

Merito di questo interessante saggio è l'aver ricordato attraverso la figura di Tommaso Gnoli (1797-1874) il singolare caso di componenti di una famiglia che per ben tre generazioni e in modi diversi ebbero importanti rapporti con Giuseppe Gioachino Belli e la sua opera.

Ferrarese di nascita, conte e avvocato concistoriale, Tommaso ebbe con il poeta romano profondi legami di amicizia, di condivisione di studi e di esperienze culturali. Al pari degli amici più cari come Francesco Spada, Domenico Biagini, Jacopo Ferretti e monsignor Vincenzo Tizzani, egli fu assiduo frequentatore di casa Belli anche nei momenti più tristi, soprattutto all'indomani della morte di Mariuccia. Con lui condivise l'amore per le lettere, in particolare per la poesia, la partecipazione alle accademie, e fu tra gli estimatori della sua produzione poetica sia in lingua che in dialetto.

Nell'analizzare questo intenso rapporto e oltre a rileggere le testimonianze già ricordate in studi precedenti, Gibellini propone tre componimenti poetici inediti di Tommaso Gnoli: un'ode scritta all'indomani della morte del poeta romano e rinvenuta nella Biblioteca Ariostea di Ferrara, e due sonetti in dialetto ferrarese conservati nel Fondo Janni della Biblioteca Vaticana.

Come bene evidenzia l'autore del saggio, al di là del valore poetico l'ode risulta particolarmente significativa «perché focalizza alcuni punti chiave dell'opera belliana: ne sottolinea la solida formazione sui classici; lo assimila a Parini e a Giusti, presenti entrambi nello *Zibaldone* delle sue letture importanti, caratterizzando la dominante satirica della sua poesia con acutezza; la sua imparzialità nel colpire i potenti e gli umili; segnala la varietà dei registri nominando Orazio e Giovenale, e l'implicita teatralità della sua poesia con la menzione di Plauto e Terenzio; accenna all'approdo alla poesia sacra, alludendo alla versione poetica degli *Inni ecclesiastici* [...] e, *last not least* ai versi scritti nella "favella" del "popol di Quirino", cioè ai suoi versi romaneschi». Indubbia quindi la profonda conoscenza da parte di Gnoli di Belli, della sua personalità e di tutta la sua produzione letteraria.

I due sonetti in dialetto ferrarese, datati all'agosto 1830, sono invece particolarmente interessanti dal momento che ancor meglio stanno a significare l'intimo rapporto tra Gnoli e Belli sul piano della poesia dialettale: essi costituiscono una sorta di risposta a due sonetti che il poeta romano aveva scritto poco prima in occasione di una solenne cerimonia in cui i nuovi avvocati concistoriali

discutevano pubblicamente le loro tesi.

Nel gioco di botta e risposta – che solo apparentemente, fa notare Gibellini, potrebbe circoscriversi nell'ambito di una disputa goliardica – ancor meglio si evidenzia come da parte di entrambi l'interesse per la poesia dialettale, profondo e sentito, si inserisca piuttosto in un contesto di ampie vedute che va ben al di là «dell'ombra del proprio campanile»: come non poteva non essere, trattandosi di due personalità così notevoli.

Il secondo esponente della famiglia Gnoli che ebbe importanti rapporti con Belli e la sua opera, e cioè Domenico (1838-1915), fu anch'egli poeta, «capofila della Scuola romana sotto i panni di Giulio Orsini, ma anche autore del primo scritto a misura di monografia sul grande poeta romanesco (1878)». In realtà ci piace ricordare, ancora una volta, che a lui si deve se l'archivio di casa Belli è oggi conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, cui fu offerto in vendita da Giacomo Belli, figlio di Ciro Belli e Cristina Ferretti, mentre ne era direttore proprio Domenico, che riuscì a superare le infinite difficoltà burocratiche e le forti resistenze del Ministero della Pubblica Istruzione.

E infine, siamo al terzo belliano di questa importante genealogia di studiosi, Tommaso, ovviamente junior (1874-1958), «noto come germanista e traduttore ma anche autore di uno studio su Belli e Porta, nonché curatore delle Satire di Giovanni Giraud, l'amico di Belli cui si devono anche alcuni versi in romanesco.»

Una fedeltà veramente esemplare!

MARTINA DI LORENZO, *Concordanze nella poesia di Giggi Zanazzo*, Roma, Nuova Cultura, 2009, 490 pp.

di **Giulio Vaccaro**

In vista del doppio anniversario di Giggi Zanazzo (di cui quest'anno si celebra il centocinquantenario della nascita e l'anno prossimo il centenario della morte), la serie di concordanze romanesche promossa da Massimiliano Mancini si arricchisce di un lavoro dedicato a questo poeta.

Strutturalmente, l'opera non si discosta dalle precedenti (Claudia Pellegrini, *Concordanze della poesia di Mario dell'Arco*, Roma, Nuova Cultura, 2006 e Federica De Angelis, *Concordanze della poesia di Cesare Pascarella*, Roma, Nuova Cultura, 2008; cui va aggiunta l'inedita tesi di laurea su Mauro Marè di Maria Coniglio, discussa durante l'anno accademico 2005-2006): a un'introduzione di carattere biografico-letterario (pp. 1-27), fanno seguito alcune note sul dialetto (pp. 28-31) e quindi l'imponente lavoro delle concordanze delle poesie di Zanazzo.

Il più grande merito dell'autrice è aver ricomposto finalmente in un quadro organico la poliedrica personalità del poeta, dell'autore teatrale, del giornalista e dell'antropologo: lavoro assai complesso, sia per l'ampiezza dell'opera zanazziana (integralmente censita alle pp. 34-35), sia per la mancanza di studi critici recenti. La fortuna di Zanazzo, infatti, diversamente da quella di autori a lui contemporanei come Pascarella e Trilussa, sembra arrestarsi a un ambito esclusivamente romano e anche gli studi critici sembrano non esulare da una ristretta cerchia di romanisti.

I motivi di questa sostanziale "sfortuna" vanno ricercati essenzialmente nel fatto che a Zanazzo mancarono sempre sia una tensione ideale (come fu il Risorgimento per Pascarella) sia un'identificazione sociale (quella che era la piccola borghesia romana per Trilussa). Quello di Zanazzo è infatti un atteggiamento descrittorio: «ciò che il poeta vuole porre al centro dell'attenzione sono il comportamento e soprattutto gli atteggiamenti usuali delle genti popolari che abitano Roma. Il poeta li propone senza una sua personale mediazione che reinterpreti in chiave soggettiva le situazioni; fa cioè sì che il motore trainante dei suoi versi sia direttamente l'elemento folklorico da cui egli trae ispirazione» (Di Lorenzo, p. 15). Zanazzo vorrebbe avvicinarsi a un'ottica essenzialmente verista: egli, tuttavia, fallisce, a mio avviso, proprio nel duplice processo di identificazione e – nel contempo – di distacco dal mondo popolare, che è invece la principale caratteristica della poetica verghiana. Lo sguardo del poeta, anzi, risulta a chi legge immancabilmente distaccato. Egli non fa parte della verghiana *fiumana dei vinti*, né ha realizzato alcuna introiezione della condizione dei suoi personaggi. Ne è, al più, un rappresentatore piuttosto freddo e di maniera.

Il giudizio che di Zanazzo dànno i critici – nota puntualmente l'autrice – è quasi unanimemente severo, pur con la notevole eccezione di Pier Paolo Pasolini, che nella prefazione alla *Poesia dialettale del Novecento* (Parma, Guanda, 1952, p. LX) descriverà il poeta come «piccolo Belli», ancorché «pur senza un minimo dell'energia creatrice del suo tetro maestro». Orioli, nella prefazione all'edizione del 1961 delle *Poesie* è invece categorico: infatti, «i versi […] legati a una rigida osservanza del vero, il gusto di riprodurre fedelmente la *tranche de vie*, la battuta comica priva di mordente, l'oscenità fine a se stessa, costringono il poeta ad una ripetizione quasi automatica dei motivi belliani». E anche Silvio d'Amico, che pure sembra tributare al poeta una qualche simpatia, non gli risparmia il certo non lusinghiero giudizio di «grammofonico ripetitore» dello spirito e delle parole della Roma popolare.

Persino nei sedici sonetti di *Fiori d'acanto* (1886) – posti giustamente in rilievo dalla Di Lorenzo –, in cui «Zanazzo si allontana decisamente dal mondo fino ad allora descritto, esplorando una dimensione più intimistica del sentimento popolare» (p. 17), la vena del poeta non è partico-

larmente felice, come sottolinea la studiosa: «I sonetti di *Fiori d'acanto* rimangono di certo molto lontani dalla possibilità di ricreare un'aura d'incanto ispirata dall'amore come quella dei sonetti petrarcheschi, risultando dei versi accentuatamente smielati in conseguenza, soprattutto, dell'uso abbondante di diminutivi e vezzeggiativi» (p. 17).

L'adozione della sestina porta a un «salto qualitativo» (p. 18), grazie alla possibilità di diluire in un numero più ampio di versi le descrizioni delle scenette di vita. Va detto che al cambiamento formale non se ne accompagna uno nei contenuti: la descrizione è fredda e distaccata, le figure di popolani sono stereotipate, la tendenza al comico e all'umorismo finale è spesso forzata. L'unica raccolta che s'innalza sulle altre è *Anticaje, pietrelle e boccaje pe' li lumi* (1887): ciò che maggiormente affiora in questi versi è «il rapporto reale dei popolani romani con il patrimonio storico della propria città, testimoniato dai ruderi di Roma antica» (p. 18). Ma il «piccolo capolavoro» (p. 20) di Zanazzo è da ricercarsi nel poemetto *'N' infornata ar teatro Nazionale* (1882), che mostra anche appieno la competenza teatrale dell'autore: il vociferare alla fine dello spettacolo, i torsoli di cavolo lanciati ai suonatori, l'immedesimazione del pubblico nei personaggi rappresentati sulla scena, le battute degli spettatori che interrompono i dialoghi amorosi tra Carlone e Rosavia nel «siconn'atto». Quei comportamenti, insomma, che già avevano tanto colpito il padre Bresciani, che li descrive nell'*Edmondo o dei costumi del popolo romano* del 1864.

Di qualità decisamente superiore fu la produzione teatrale di Zanazzo, a cominciare da *I maganzesi a Roma* (1882), rappresentato per oltre cento serate. Francesca Bonanni Paratore, nella prefazione all'edizione della *Socera* (Roma, Bulzoni, 1980) ha per prima descritto la ricca messe di lavori teatrali, tra cui risultano, oltre alle opere riconosciute dall'autore, anche molti altri titoli di opere non altrimenti attestate. Nella biografia del padre compilata da Alberto Zanazzo nel 1953 (*Mio padre*, in «Orazio», a. V, n. 5-7), compare la notizia di una serie di opere prive di una stesura definitiva. La Bonanni, tuttavia, reputa dubbia questa ricostruzione, giacché le opere di Zanazzo, ritenute rappresentative del teatro romano, non potevano rimanere senza una sistemazione finale. Un catalogo è stato redatto da Livio Jannattoni in *Roma fine Ottocento. Trilussa dal madrigale alla favola (1871-1901)* (Roma, Palombi, 1957, p. 250). La gran parte di queste opere data all'ultimo ventennio dell'Ottocento: con i primi del Novecento, invece, «i gusti del pubblico vedono un repentino cambiamento, ed a teatro vengono preferiti spettacoli in dialetto napoletano, siciliano o veneto a scapito delle tipiche operette romane» (Di Lorenzo, p. 23).

Molto accurata è anche la descrizione dell'attività giornalistica di Zanazzo, che s'inserisce pienamente nel notevole sviluppo della produzione dialettale che caratterizza la Roma postunitaria. Se, in un primo momento, l'uso del dialetto era con-

finato agli ambienti filopapalini (come era avvenuto già negli anni delle Repubbliche Romane del 1798 e del 1849), con gli anni Ottanta, probabilmente anche su spinta della pubblicazione dei sonetti belliani, sorge una serie di testate come il *Rugantino*, schierato su posizioni crispine e anticlericali. Il fine ultimo di tutti questi giornali, ma del *Rugantino* in particolare, «era quello di costruire un giornale dall'anima marcatamente romana che nel dialetto trovasse la sua identità popolare e sulle cui colonne, mantenendo un tono satirico, potessero trovare spazio sia osservazioni su tematiche d'attualità, sia sulle tradizioni e le curiosità romane» (p. 26). I fecondi anni del *Rugantino*, indagati con profonda attenzione dalla Di Lorenzo, finirono bruscamente col fallimento dell'editore Perino e con l'esplosione di una costellazione di pubblicazioni che ebbero senz'altro un grande merito: «i lettori del romanesco si accrebbero di molto ed anche le genti che provenivano a Roma sia dal Nord che dal Sud Italia trovarono divertimento in questo genere di periodici» (p. 28). Le ragioni di questa diffusione (che – come nota giustamente l'autrice – sarebbero state considerate da Zanazzo «un sacrilegio rispetto al dialetto puro», p. 28) sono perspicuamente individuate dalla Di Lorenzo nell'abbandono dell'«ortografia puramente dialettale» e nella progressiva italianizzazione del dialetto.

L'aspetto linguistico-dialettologico viene indagato nel volume solo cursoriamente, ma l'analisi è ricca di considerazioni. Innanzitutto il rapporto Belli-Zanazzo è, nella maggior parte dei casi, di mero calco: «espressioni, modi di dire e parole, estrapolat*i* dai *Sonetti* [*scil.* del Belli], perdono in Zanazzo molta della loro efficacia ed espressività se non addirittura la loro significazione originaria» (p. 32). Il caso di *monzignore* 'cesso', portato dall'autrice, è illuminante: se in Belli, infatti, risponde a «una linea critica e satirica […] che prende di mira il mondo clericale, e dunque il potere» (p. 32), in Zanazzo la parola ha solo valenza ironica, «scaricata di tutta la valenza critica e polemica belliana» (p. 32). Non si può, quindi, non concordare con le conclusioni della Di Lorenzo: «Zanazzo riutilizzò solo formalmente il dialetto del Belli, senza però riuscire a riproporne l'essenza» (p. 32). Tale riuso, tra l'altro, procede di pari passo con una costante italianizzazione del dialetto: tendenza che «non si deve leggere solo in chiave cronologica, ma piuttosto come scelta tra diverse stratificazioni linguistiche compresenti» (p. 34).

Il lavoro della Di Lorenzo si presenta dunque come la migliore base di partenza possibile per ulteriori studi su un autore rimasto per troppo tempo a margine degli studi dialettologici e romanistici, troppo legato alla fama, in verità non del tutto immeritata, di essere – secondo il giudizio di Dell'Arco (riportato dall'autrice alle pp. 17-18) – «il padre putativo d'una industre genia di poetastri che per mezzo secolo almeno si baloccheranno con Nine e Marietine e Nunziatine».

«E mèr». Parole, luoghi e storie della marineria riminese, a c. di SANZIO BALDUCCI (testi raccolti da ANDREA MONALDI), Provincia di Rimini, 2008, pp. 309, con due audio CD

di **Alberto D'Alfonso**

Prima che zona turistica, la riviera riminese è stata terra di solida tradizione marinara. La costa che si estende da Bellaria a Cattolica è un territorio legato all'intero ambiente del mare Adriatico, a contatto sia con zone confinanti (le vicine province di Pesaro-Urbino e Ravenna) sia con aree più distanti (il litorale veneto), e ha costituito fino agli anni Sessanta una realtà sviluppata intorno alla pesca.

Il libro a c. di Sanzio Balducci (la raccolta dei testi e la trascrizione delle risposte al questionario sono a c. di Andrea Monaldi) nasce con un duplice intento: contribuire al recupero del patrimonio culturale della marineria riminese e – specificamente – fornire una descrizione dettagliata del lessico legato alle attività del luogo. La natura specialistica della ricerca non contravviene alla finalità divulgativa del lavoro, e l'opera nasce come base per successivi studi di dialettologia («Era nelle nostre intenzioni, tramite le carte linguistiche presentate, dare una descrizione dei dialetti riminesi […]. Abbiamo però pensato che porre nell'introduzione queste analisi linguistiche sarebbe stato di peso […]. Ci sembra che il materiale raccolto e qui presentato, sia in sonoro che in trascrizione, può già di per sé essere utile a successivi studi di specialisti del settore», p. 9).

Come si deduce dal titolo, le sezioni in cui è divisa la materia trattata sono tre: «Le parole» (pp. 21-136); «I luoghi» (pp. 137-188); «Le storie» (pp. 189-309).

Una breve introduzione del curatore (pp. 7-10) espone i criteri dell'indagine, condotta sui porti di Bellaria, Viserbella, Rimini, Riccione e Cattolica, con un allargamento a due località fuori provincia, Cesenatico e Gabicce. Secondo le tecniche della geografia linguistica, per ognuno dei luoghi esaminati sono stati selezionati degli informatori per un questionario (i dati del quale sono distribuiti nelle prime due sezioni); gli stessi sono poi stati invitati a fare un discorso libero di più di dieci minuti.

All'esposizione dei criteri di trascrizione (pp. 11-13) segue un elenco degli intervistati (pp. 15-19), per ognuno dei quali viene fornito un breve profilo biografico: si tratta di pescatori tra i 56 e i 91 anni, originari dei luoghi presi in esame.

Nella prima delle tre sezioni, dedicata alle parole, è riportata una parte delle risposte al questionario terminologico tratto dall'*ALM* (*Atlante Linguistico Mediterraneo*), con alcune aggiunte. Le risposte, distribuite in undici paragrafi (mare; geomorfologia; meteorologia; astri e riferimenti; navigazione e manovre; imbarcazioni; vita di bordo; com-

mercio; pesca; fauna; flora), forniscono 202 voci, suddivise per luogo d'inchiesta e accompagnate da note e precisazioni.

La seconda sezione, quella dei luoghi, presenta cinquanta carte linguistiche (tratte anch'esse in gran parte dall'*ALM*) relative ad altrettante risposte al questionario. Anche qui gli argomenti sono vari, dai nomi dei venti (carte dalla 9 alla 16) ai modi di definire il mare Adriatico (carta n. 3, da cui è tratto il titolo del lavoro), dalle espressioni usate in situazioni comuni («ci siamo arenati», carta n. 20; «riparare una rete», carta n. 32) alle denominazioni di oggetti quotidiani (il verricello, carta n. 25; la chela del granchio, carta n. 50).

L'ultima parte del lavoro, dedicata alle storie, contiene i discorsi liberi degli informatori, trascritti e tradotti. Il materiale è di grande interesse, poiché presenta una veste linguistica composita e non sistematica, che è per alcuni elementi fonte di incertezza (problemi di trascrizione; variazione nella pronuncia di uno stesso informatore; incongruenza rispetto alla parlata locale). Molto utili sono le registrazioni di tali discorsi, fornite nei due CD allegati. La veste grafica è molto accattivante; oltre a quelle degli informatori, si trovano nel volume molte fotografie di luoghi e momenti che illustrano la vita marinara.

La scelta di privilegiare un'esposizione limpida dei dati raccolti va inquadrata nella volontà di coinvolgere un pubblico più largo di quello specialista: a un profilo analitico delle parlate riminesi viene preferita una trattazione strutturata in capitoli tematici. Alcune indicazioni sulla situazione linguistica delineata a conclusione dell'indagine vengono fornite nel capitolo introduttivo (p. 9): differenza tra le parlate di Gabicce e Cattolica; netto stacco tra il vocalismo del dialetto riminese e quello di Bellaria, nel quale si hanno molte dittongazioni per allungamento, tipiche della Romagna settentrionale ('rete': *réda* a Rimini, *roèda* a Bellaria; 'cima': *zima* a Rimini, *zoìma* a Bellaria); presenza degli articoli maschile singolare *al* /*el* e femminile plurale *li* nella costa meridionale, a fronte di *e* e *al* da Riccione in su ('il nodo': *al nód* a Gabicce, *el nód* a Cattolica, *e nód* a Rimini; *li bavi* 'le branchie' a Gabicce; *e past* 'le interiora' a Bellaria).

Il lavoro lascia dunque al lettore la possibilità di approfondimenti sulle suddivisioni e sulle variazioni nello spazio linguistico esaminato, offrendo – specie attraverso le registrazioni – un ottimo strumento di studio.

1996

Libri ricevuti

a cura di Laura Biancini

Adriana Lecouvreur. Opera in quattro atti. Musica di Francesco Cilea. Libretto di Arturo Colautti dalla commedia-dramma di Eugène Scribe ed Ernest Legouvé, Torino, Edizioni del Teatro Regio, 2009, pp. 167

La bella ed elegante pubblicazione del Teatro Regio di Torino, propone a corredo del libretto dell'opera *Adriana Lecouvreur* sette interessanti saggi: Francesco Cesari traccia la biografia umana e artistica di Francesco Cilea, Sonia Arienta, entrando più nel merito, propone una interessante analisi degli spazi nei quali si svolge l'azione del melodramma, spazi partecipi degli stati d'animo dei personaggi e delle atmosfere psicologiche degli eventi che in essi si vivono; Simonetta Satragni Petruzzi, con la tenacia del raffinato ricercatore, insegue gli altri melodrammi che hanno trattato lo stesso argomento. Segue ancora un breve ritratto di Cilea ad opera di Luca Del Fra, una passerella dei grandi interpreti dell'*Adriana Lecouvreur* offerta da Valeria Gualerzi e Giorgio Rampone mentre, per finire, Angelo Chiarle propone la fortuna critica di Francesco Cilea e della sua opera.

Sandro Bajini
Vita e morte del gatto Rameau. Poesie. Milano, Viennepierre edizioni, 2009, pp. 101

Una raccolta di poesie, in forma di haiku o di normale componimento, tra le quali segnaliamo quelle dedicate al nipote Ernestino, tenere, ma mai sdolcinate e quelle dedicate all'amato gatto Rameau. L'alternanza di corsivo e tondo indica l'alternanza dell'io parlante, Rameau o l'autore, in un surreale ma intenso dialogo nel quale la "gattità" dell'uno e l'umanità dell'altro si confrontano in uno scambio dialettico sui temi fondamentali dell'esistenza.

Sandro Bajini
Pirrone ovvero le dissonanze. Raccontini, dialoghi, meditazioni, dizionarietti in libera uscita, Ventimiglia, Philobiblon edizioni, 2009, pp. 138

Il sottotitolo esprime come non mai lo spirito di questo libro: l'autore,

infatti, con sottile ironia e raffinato umorismo, lascia in "libera uscita" pensieri espressi con sapiente scrittura che spazia dal linguaggio narrativo a quello teatrale, dalla conferenza al saggio, al piccolo dizionario. La lettura è assai piacevole e divertente, ma, attenzione, nulla è superficiale o gratuitamente leggero o privo di spunti di riflessione.

Sabino CARONIA
Morte di un cittadino americano. Jim Morrison a Parigi, Roma, Edilazio, 2009, pp. 87

Una passeggiata per Parigi con la quale Caronia ricorda il soggiorno di Jim Morrison in quella città. Nel racconto la biografia dell'idolo rock si mescola con l'autobiografia dell'autore in una dimensione dove la memoria, il senso della vita, l'amore e la morte affiorano con discrezione, ma con sconcertante lucidità.

Maria Teresa LANZA
L'infanzia dei grandi. Saggi. San Cesario di Lecce, Pietro Manni, 2009, pp. 62

Marcel Proust, naturalmente, e poi Agostino di Ippona, Chateaubriand, Kafka, Goethe, Casanova e tanti altri con i ricordi della loro infanzia o con pensieri sull'infanzia, brevi, o anche brevissimi, ma sempre curiosi ed interessanti. Nella seconda parte incontriamo ancora grandi personaggi còlti sull'onda di ingloriose fughe. E infine nella terza parte è protagonista il soliloquio «estremamente molesto» fuori dell'ambito teatrale, come scrive l'autrice, ma assai efficace in ogni forma letteraria. In questa galleria di personaggi non manca Amleto, – come potrebbe? – e poi messer Nicia e Timoteo della *Mandragola*, Togna della *Cortigiana*, Arnolphe dell'*École des femmes* e tanti altri.
Un volumetto assolutamente raffinato e piacevole, una prelibatezza per chi ama le "degustazioni" della cultura.

Benito GALILEA, *Ju nenti* (Quel niente), Roma, Edizioni Cofine, 2009, pp. 48. Liriche in dialetto calabrese (Martone).

Peppe RENZI, *Alimenti caratteristici e cibi tipici della romanità*, Roma, Accademia G.G. Belli, 2009, pp. 208.

Achille SERRAO, *Poeti di Periferie*, Roma, Edizioni Cofine, 2009, pp. 128.

1996

finito di stampare nel maggio 2010 da
il cubo sas
via Luigi Rizzo 83
00136 Roma
www.ilcubo.eu