



anno XX

numero I

gennaio-aprile 2022

Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli

*il 996*

© 2022

I contributi e le recensioni  
sono pubblicati sotto  
licenza CC BY-ND.

**Direttore**

Marcello Teodonio

**Direttore responsabile**

Franco Onorati

Giulio Vaccaro (caporedattore)

Davide Pettinicchio (segretario di redazione)

**Comitato di redazione**

Fabrizio Bartucca, Laura Biancini, Sabino Caronia, Claudio Costa, Elio Di Michele, Franco Onorati, Alda Spotti, Eugenio Ragni

Autorizzazione del Tribunale di Roma, n. 178/2003 del  
18/04/2003

**Direzione e redazione**

Piazza dei Cavalieri di Malta 2 - 00153 Roma

[www.centrostudibelli.it](http://www.centrostudibelli.it)

*Tutti gli articoli della rivista vanno inviati esclusivamente  
ai seguenti indirizzi email:*

[davide.pettinicchio@gmail.com](mailto:davide.pettinicchio@gmail.com)

[giulio.vaccaro@cnr.it](mailto:giulio.vaccaro@cnr.it)

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

anno XX, numero 1, gennaio aprile 2022

ISSN 1826-8234

## Sommario

- 5     *E andiamo avanti...*  
di MARCELLO TEODONIO
- 11    *Belli, Petrarca e l'elogio paradossale*  
Reminiscenze parodiche e stilemi burleschi nella  
canzone *In laude delle frittelle*  
di EMANUELE DELFIORE
- 27    *La tarantella de li Massiccioni*  
Edizione e commento  
di GIULIO VACCARO
- 67    *Itinerari pascarelliani nell'Italia fascista*  
L'Accademia d'Italia, il tandem Ojetti-Cecchi e  
l'altra faccia della "comfort zone" del regime  
di DANIELE D'ALTERIO
- 97    *La strada di casa*  
Lettura di *La chèsa de témp* di Nino Pedretti  
di ALBERTO SISTI
- 111    «*La memoria nella lingua*»  
Il dialetto veneto in Luigi Meneghello,  
Mario Rigoni Stern e Andrea Zanzotto  
di ELIA GAUDENZI
- 147    *Anniversario di poesia*  
I quarant'anni di *Nu parlà' zettenne*  
di Cosimo Savastano  
di ANDREA GIAMPIETRO

- 155 *Intervista a Cosimo Savastano*  
di ANDREA GIAMPIETRO
- 173 *Antologia poetica di Cosimo Savastano*  
a cura di ANDREA GIAMPIETRO
- 201 *Le «reliquie» del «naufragio»*  
Qualche osservazione a margine dell'edizione critica di  
*Mia vita* a cura di Davide Pettinicchio  
di VINCENZO ALLEGRINI
- 213 *Andrea Zanzotto e il dialetto*  
Conversazione con Luigi Tassoni  
a cura di ESZTER RÓNAKY

#### Recensioni

- 223 Giuseppe Gioachino Belli, *Scritti sul teatro*  
a cura di Franco Onorati  
di COSMA SIANI
- 224 Kevin De Vecchis, *Per un'analisi del romanesco delle  
poesie di Mario dell'Arco attraverso le varianti d'autore*  
di MATTEO AGOLINI
- 229 Francesco Granatiero, *Premeture. Guidaleschi.*  
*Poesie 1975-2019*  
di COSMA SIANI
- 231 Luca Serianni, *Le mille lingue di Roma*  
di FRANCO ONORATI
- 235 Cronache  
di FRANCO ONORATI
- 241 Libri ricevuti  
a cura di LAURA BIANCINI

## *E andiamo avanti...*

di MARCELLO TEODONIO

È con un po' di emozione, di nostalgia, e di profonda gratitudine per i nostri grandi amici che ci hanno preceduto e guidato e per le case editrici che ci hanno accompagnato in questa nostra avventura editoriale che iniziamo questa annata, la ventesima, della nostra rivista, che segna un momento fondamentale della sua storia, giacché non usciamo più in formato cartaceo ma digitale (nel nostro sito [www.centrostudi-belli.it](http://www.centrostudi-belli.it) e nella nostra pagina in [www.academia.edu](http://www.academia.edu)): questo certamente significherà una maggiore diffusione della rivista, che continuerà a camminare lungo le strade dello studio e dell'approfondimento delle tematiche a noi care, e cioè soprattutto le lingue e i dialetti, a Roma e non solo.

Nostro punto di riferimento è e rimane quel gigante della cultura europea che è Giuseppe Gioachino Belli, il 996 appunto, i cui testi vengono di continuo (e forse anche sempre più!) affrontati, studiati, approfonditi da studiosi di ogni generazione. E infatti, mi piace qui ricordarlo, sono tanti i giovani studiosi (alcuni anche presenti in questo numero) che stiamo accompagnando in questo percorso: nel percorso cioè dell'incontro col nostro "Belli immortale".

«Il mio è un volume da prendersi e lasciarsi, come si fa de' sollazzi, senza bisogno di progressivo riordinamento d'idee. Ogni pagina è il principio del libro: ogni pagina è il fine».

\*\*\*

Iniziamo con un percorso nel Belli italiano, un Belli apparentemente "minore", ma che sempre rivela, nelle pieghe delle finzioni letterarie, dei mascheramenti talvolta paradossali, la sua ricchezza, la sua urgenza di comunicare, il suo bisogno di approdare a una lingua nuova. Stavolta Emanuele Delfiore ci conduce dentro un testo paradossale e francamente irridente: niente meno che una riscrittura della petrarchesca

*Chiare fresche et dolci acque*, inventata per un gruppo di amici, per lodare le frittelle. Quelle frittelle che nella storia e nella cultura di Roma (nonché ovviamente nei sonetti romaneschi) si accampano protagoniste. Si tratta dunque di «una limpida riscrittura parodica» del testo petrarchesco, «la cui lezione viene recuperata da Belli con l'obiettivo di creare un ironico controcanto», un «prodotto raffinatamente allusivo capace di nutrirsi, oltre che della lezione di Berni, pure di alcuni stilemi caratterizzanti più in generale la poesia burlesca di metà Cinquecento», Francesco Berni su tutti. È davvero divertente dunque leggere che al «gentil ramo» petrarchesco Belli risponde con «gentil olio» in cui Antonio pone a friggere la sua «pasta fina»... e così via.

Giulio Vaccaro affronta un testo anonimo in romanesco collocabile grosso modo negli stessi anni della scrittura in dialetto di Belli, la prima metà dell'Ottocento, una tarantella i cui protagonisti sono i «massiccioni», i bulli. Si tratta di un «testo noto come *Tarantella de li massiccioni*, un lungo componimento in distici di ottonari, pur con qualche irregolarità nei versi: vi si narra la vicenda di un Alessandro, grevetto de li Monti, fuggito da Roma dopo aver ucciso tre fratelli *massiccioni* (ossia, a loro volta, 'bulli') e la loro combriccola; passati cinque anni in fuga, il grevetto rientra a Roma, dopo aver salvato dalla furia delle acque una pastorella, che per ringraziamento dell'aver avuta salva la vita dona al protagonista un anello magico». Vaccaro propone una serie di raffronti con altri testi sul medesimo argomento e degli stessi anni, che ci consentono di affermare come la scrittura in dialetto romanesco fosse praticata «ben più di quanto si fosse portati a credere».

Entrando poi nella storia del Novecento, Daniele D'Alterio percorre nuovi *Itinerari pascarelliani nell'Italia fascista*, affrontando la complessa questione della personalità di Cesare Pascarella (e di altri intellettuali, come Charis Cortese De Bosis e Alessandro Della Seta) nei suoi rapporti con il fascismo, l'Accademia d'Italia, Ugo Ojetti ed Emilio Cecchi. La ricostruzione che fa D'Alterio è ricchissima, e conduce in un periodo storico rivisto e riletto dall'interno, cioè dai carteggi (editi e inediti) dei vari protagonisti, le cui personalità vengono rianalizzate nella loro complessità. Personalità che, se è vero che si ritagliavano spazi «al riparo dal frastuono della storia», d'altronde dovevano fare i conti con quella situazione, della quale erano assoluti protagonisti.

Aprire il panorama della letteratura in dialetto della seconda metà del Novecento il contributo di Alberto Sisti, che affronta la complessa vicenda dell'esperienza poetica di Nino Pedretti (1923-1981), «poeta nell'idioma di Santarcangelo di Romagna, ma dagli esordi italiani con

*Gli uomini sono strade* (1977). Un'immagine, quella della strada, che "apre" la vicenda poetica dell'autore e che ne caratterizza poi il percorso letterario e umano, fatto di distanze e riappropriazioni, che sono state a loro volta scoperte e destino». Pedretti approda al neodialecto, al suo santarcangiolese, un approdo «scandito da una vera e propria ricerca attraverso registrazioni di parlanti, di cui ci lasciano memoria testimonianze di conoscenti e amici e lettere del poeta». Siamo nel pieno della scrittura in dialetto del Novecento, nella quale scelte civili e ideologiche cercano, e trovano, coerenti soluzioni poetiche, alla ricerca di «uno strumento espressivo necessario, capace sempre più di rendere la sua memoria – memoria di voci, di ambienti e di immagini».

Nella direzione di questa ricostruzione della massima poesia in dialetto dei nostri anni si muove la ricerca di Elia Gaudenzi, dedicata alla «memoria nella lingua», il dialetto veneto in Luigi Meneghello, Mario Rigoni Stern e Andrea Zanzotto, tre assoluti protagonisti della cultura italiana. Ciò che sta accadendo in Italia (e non solo) nella seconda metà del Novecento è la premessa per la ricerca: «la nostra società, guidata da un capitalismo postindustriale che "sta spostando i suoi centri di potere dalle strutture di produzione di beni e servizi a quelle produttrici di segni, di sintassi e di soggettività", sta vivendo un'uniformazione globale, un conformismo di massa annientatore delle particolarità regionali». In questa situazione si colloca la scelta di utilizzare la lingua della verità, quel dialetto che ha «la funzione di farsi depositario della struttura originaria del fondamento, di una storia quasi immobile, di un'antropologia non intaccata dal tempo, quella paesana e dei piccoli mestieri scomparsi assieme alla loro somma di pratiche e di saperi». Gli esiti della scelta sono le voci di quei poeti e narratori che appunto hanno fornito di quella realtà una "immagine fedele di cosa già esistente".

Un articolato omaggio a quello che va considerato uno dei massimi poeti abruzzesi contemporanei, Cosimo Savastano, è costruito da Andrea Giampietro con tre sostanziosi contributi: un'introduzione alla ricca personalità di Savastano – poeta, pittore, storico di alcuni momenti cruciali dell'Abruzzo – e alla sua scrittura, che nasce all'insegna di un apparente paradosso, alla ricerca cioè di un apparentemente ossimorico "parlà' zettenne", un parlare zitto; un'intervista al poeta, nella quale Savastano ricostruisce il clima e le vicende fondamentali degli anni del Novecento: il fascismo, la guerra, la ricostruzione, gli aspetti fondamentali della nostra attuale democrazia; una scelta antologica delle poesie di Savastano. «Arretruhà appuchite le parole / ma de saviezza a d'icere capace / e nen ave' pahura della nota» ('Ritrovare poche le parole / ma capaci di dire con più saggezza. / E non temere la

notte'). Ritrovare le parole per poter affrontare la vita, che è sempre al tempo stesso giorno e notte, luce e buio, presente e passato e futuro: ecco il senso della scrittura di Cosimo Savastano. "Ritrovare" le parole, e non semplicemente "trovare" le parole, perché le parole già ci sono (giacché tutto già c'è: sta a noi trovarlo), perché sono quello strumento fondamentale per incontrare il mondo e rappresentarlo, per trovare sé stessi e gli altri: per conoscere, insomma. E perciò: per vivere.

Vincenzo Allegrini affronta un testo fondamentale della vita e della scrittura di Belli, e cioè la lettera *Mia vita*, sulla eccellente edizione critica che recentemente Davide Pettinicchio ha allestito. Allegrini sottolinea nella sua analisi la fondamentale importanza del testo belliano, al centro del quale si colloca il *leitmotiv* della violenza, «da intendere in senso lato», una «violenza sempre patita, tanto che la prosa si configura», come peraltro suggerisce Pettinicchio nella sua introduzione, «come un' esemplare *historia calamitatum* da leggere però nel segno (religioso) della caduta e redenzione. È, per giunta, una violenza dal duplice volto: quello scoperto della guerra, dell'epidemia, della prevaricazione, del sopruso e dell'ingiustizia (che emergono con forza sulla pagina), e quello, più nascosto ma capillare, del *trauma* psicologico, della povertà, della smania delle passioni (tra tutte, l'amor proprio e il desiderio di vendetta)». Su questa linea si muove il contributo di Allegrini, volto a sottolineare il nesso profondo tra scrittura e rielaborazione delle esperienze della vita.

Con la conversazione tra Eszter Rónaky e Luigi Tassoni sulla poesia di Andrea Zanzotto si torna ai nostri anni affrontando il tema fondante della scrittura, e cioè se «c'è effettiva corrispondenza tra ciò che il poeta scrive, adoperando il proprio dialetto, e il modo in cui analizza il mondo». E l'analisi entra proprio dentro una delle questioni fondanti, e cioè «dell'intenso e delicato rapporto con il proprio dialetto». Nel caso di Zanzotto «l'espressione "dialetto come lingua della poesia" ha per il poeta una valenza del tutto particolare, prima di tutto perché spesso egli riconosce una sorta di substrato misterioso del parlare dialettale, e pensa per sé a un dialetto senza idillio, alla ricerca dell'elementare, talvolta così privato da sembrare un gergo, un codice, parte di un lessico familiare, e però anche pensato come sfida della memoria e alla memoria». Il che davvero sottolinea la fondamentale importanza della ricerca letteraria di questi nostri anni.

A questi saggi, seguono le recensioni: quelle di Cosma Siani sul libro *Scritti sul teatro* a cura di Franco Onorati, che passa in rassegna le varie fasi e i vari scritti di Belli sul teatro, e sul libro di poesie *Premature* di Francesco Granatiero, e la sua «parola garganica, della città di

Mattinata in provincia di Foggia, che l'autore lasciò da giovane», che «è insieme memoria di infanzia e giovinezza, diretta a una ben governata nostalgia che non è svenevolezza ma risorsa creativa ed esistenziale»; la recensione di Matteo Agolini al libro di Kevin De Vecchis *Per un'analisi del romanesco delle poesie di Mario dell'Arco attraverso le varianti d'autore*, una ricognizione completa della scrittura dell'archiana; la recensione di Franco Onorati all'agile sintesi di Luca Serianni *Le mille lingue di Roma*, in cui il grande maestro ripercorre le vicende delle lingue che a Roma si sono succedute nella sua storia.

Una storia che noi stiamo seguendo con attenzione e severità, aprendoci di continuo ai contributi dei giovani studiosi, come è in questo numero, i cui autori sono tutti giovani e molto scrupolosi. E questo lo diciamo come un nostro grande vanto.

\*\*\*

Quando il numero era già pronto è arrivata improvvisa la notizia della tragica scomparsa di Luca Serianni. Socio di moltissime accademie e sodalizi, egli è stato parte del Centro Studi fin dalla fondazione, nel 1994. Il suo garbo, la sua ironia, la sua generosità e la sua disponibilità, oltre che ovviamente i suoi studi sempre precisi e illuminanti, sono stati per noi un faro in questi decenni. Avremo modo di ricordare Serianni nei prossimi mesi, ma siano queste righe traccia del nostro dolore e del nostro sbigottimento. Ciao, Luca.



## Belli, Petrarca e l'elogio paradossale

### Reminiscenze parodiche e stilemi burleschi nella canzone *In laude delle frittelle*

di EMANUELE DELFIORE

Entro la vasta produzione di versi in lingua di Giuseppe Gioachino Belli la canzone *In laude delle frittelle*<sup>1</sup> costituisce uno degli esiti artisticamente più felici dei fitti rapporti intessuti dal poeta romano con due riferimenti assoluti, seppur antitetici, della tradizione letteraria italiana, ovvero Francesco Petrarca e Francesco Berni. Questo scritto risalente al 1820 è leggibile infatti come una limpida riscrittura parodica di RVF CXXVI,<sup>2</sup> la celebre *Chiare, fresche et dolci acque*,<sup>3</sup> la cui lezione viene recuperata da Belli con l'obiettivo di creare un ironico controcanto del capolavoro petrarchesco, un prodotto raffinatamente allusivo capace di nutrirsi, oltre che della lezione di Berni, pure di alcuni stilemi caratterizzanti più in generale la poesia burlesca di metà Cinquecento.<sup>4</sup>

La frequentazione belliana di Petrarca è attestata da alcuni passi dello *Zibaldone*,<sup>5</sup> ma degno di rilievo appare anche il non raro utilizzo di

1 Le citazioni sono tratte dalla trascrizione del componimento effettuata direttamente sull'autografo belliano (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Vitt. Em. 1233, cc. 138-139), in quanto il testo riportato da Vighi (G.G. BELLI, *Belli italiano*, vol. 1, *Le poesie anteriori al periodo romanesco*, a c. di R. Vighi, Roma, Colombo, 1975, pp. 404-6) differisce, in più punti, dalla lezione originaria belliana; da qui in poi il componimento verrà indicato in nota come ILF.

2 I due scritti sono riportati integralmente in appendice, affinché per il lettore sia fruibile un testo, come quello belliano, poco noto e non facile da reperire; in tal modo sarà inoltre più semplice comprendere il confronto fra i due testi sviluppato nel corso del contributo.

3 Le citazioni provengono da F. PETRARCA, *Canzoniere*, a c. di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2018, pp. 588-600; da qui in poi il componimento verrà indicato in nota come RVF CXXVI.

4 Per un inquadramento della poesia burlesca fondamentale è S. LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore, 1983; cfr. anche M. SAVORETTI, *L'orto delle muse. Studi sulla poesia bernesca del Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016. Più in generale, per la frequente attenzione a soggetti di natura alimentare durante l'età umanistica e il Cinquecento, vd. L. FIRPO, *Gastronomia del Rinascimento*, Torino, Strenna UTET, 1974, ed E. FACCIOLI, *Arte della cucina. Libri di ricette, testi sopra lo scalco, il trinciante e i vini dal XIV al XIX secolo*, 2 voll., Milano, Il Polifilo, 1966.

5 Il nome di Petrarca figura in *Zib.* I, 9; III, 170; VII, 156, 165; per una panoramica più dettagliata su tali riscontri citazionali, vd. S. LUTTAZI, *Lo Zibaldone di Giuseppe Gioachino Belli. Indici e strumenti di ricerca*, Roma, Aracne, 2004, *ad indicem*.

versi desunti dai *Rerum vulgariū fragmenta* nell'epistolario,<sup>6</sup> in special modo in una lettera inviata a Pietro Paolo Neroni nella quale, parlando di un problema di colica, Belli commenta in questo modo la sua salute:

Le conseguenze per me sempre funeste di questo orribile male mi sono ora più dolorose, in contrapposto della speranza, che io nudriva, con qualche fondamento, di migliore salute. Pazienza però; e diciamo ironica[mente] col Poeta

“Del presente mi godo, & meglio aspetto”.<sup>7</sup>

Nel passo poc'anzi riportato è possibile rinvenire l'unica ripresa in chiave scherzosa della lezione di Petrarca, e la sua vicinanza cronologica con la canzone *In laude delle frittelle*, composta l'anno precedente, definisce un dittico che si discosta dalla ben più ortodossa assimilazione dei componimenti del poeta trecentesco rilevabile nel cosiddetto “canzoniere amoroso” di Belli,<sup>8</sup> ovvero nelle poesie, caratterizzate da una notevole compattezza stilistica e tematica, scritte e inviate a Vincenza Roberti fra il 1822 e il 1825.<sup>9</sup>

Mentre quelli di Petrarca appaiono degli influssi piuttosto circoscritti, la presenza di Berni nelle poesie in lingua di Belli<sup>10</sup> e nell'epistolario sono maggiormente significative sia sotto il profilo quantitativo, sia per la loro valenza di solido modello letterario. Al poeta cinquecentesco, del quale Belli «apprezzava la rappresentazione paradossale del mondo, dove il bene e il male sono rovesciati di valore»,<sup>11</sup> si richiamano esplicitamente le ottave bernesche de *La morte della Morte*,<sup>12</sup> un divertente scritto giovanile da «arcadia giocosa» databile fra il 1810 e il 1811 dedicato all'amico Antonio Vasselli, «futuro chirurgo dell'esercito pontificio e cognato del

6 Per una visione completa del fenomeno e per una decodifica della provenienza delle riprese, vd. G.G. BELLÌ, *Epistolario (1814-1837)*, a c. di D. Pettinicchio, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 98n, 371n, 693n, 901, 924, 925n.

7 A.P.P. Neroni, 5 novembre 1821, ivi, pp. 96-98.

8 Per una lettura approfondita delle fonti del canzoniere belliano per la marchesa Roberti, vd. M. SIPIONE, *I colori dell'amore: il Canzoniere italiano di Giuseppe Gioachino Belli*, in *Per i 150 anni dalla morte di Giuseppe Gioachino Belli (1791-1863)*, Convegni di studio (Macerata, 30 maggio 2013; Morrovalle, 13 ottobre 2013), a c. di D. Poli e M. Baleani, Ancona, Consiglio Regionale delle Marche, 2015, pp. 17-30.

9 Il testo è fruibile in BELLÌ, *Belli italiano*, I, cit., pp. 565-633.

10 Il v. 1 («Udite, Fracastoro, un caso strano») del capitolo bernesco *A Messer Ieronimo Fracastoro* è posto in esergo ai versi belliani de *Il fallimento di Apollo*, testo leggibile in BELLÌ, *Belli italiano*, II, cit., pp. 274-80.

11 M. MANCINI, «Ora senta questa, che è bernesca o bernettesca davvero». *Spunti narrativi e teatrali nella lettera del Belli a Gaetano Bernetti (3 ottobre 1816)*, in «il 996», 1-3 (2021), pp. 13-30, a p. 27.

12 Le ottave sono incluse in BELLÌ, *Belli italiano*, I, cit., pp. 71-79.

Donizetti»,<sup>13</sup> e di sapore bernesco sono anche diversi sonetti connotati da forti tonalità satiriche, come quello intitolato *Ai Marchiani, Lavacciaci e Baccalari*.<sup>14</sup> Pur se meno limpide, possibili suggestioni derivanti dai celebri *Capitoli in lode della peste* di Berni potrebbero essere udibili anche nei tre canti de *La Pestilenza stata in Firenze l'anno di nostra salute MCCCXLVIII*, composti da Belli tra il 1810 e il 1812-1813, e pubblicati per i tipi di De Romanis nel 1816.<sup>15</sup>

Nonostante questi esempi, una più intensa e proficua rielaborazione del modello è ascrivibile al 1820, come dimostra la citazione di Berni in una lettera a Francesco Spada datata 24 agosto:

Ho gradito la mercuriale de' generi cereali: ed ho riso sugli assi delle ruote di Boncompagni. "Oh, vergogna degli uomini fottuta!" Lascia che così esclami con Berni. Ci sono in Roma tanti belli esempi da imitare, ed imitati dagli stranieri che vi concorrono in folla dal mondo, e noi facciamo queste sacrileghe coglionerie! Oh vergogna dunque, oh vergogna degli uomini fottuta! Cioè degli uomini romani: anzi delle bestie, giacché si parla de' nostri architetti.<sup>16</sup>

Se l'inserimento di versi di altri poeti non è raro nella ricca corrispondenza belliana, in omaggio anche a uno stilema epistolare dalla lunga tradizione, è chiaro come tale operazione assuma una portata piuttosto significativa se si osservano le copiose ascendenze bernesche rilevabili nelle terzine di *Una giostra in Carnovale*,<sup>17</sup> capitolo burlesco pienamente affine al modello sotto il profilo stilistico e tematico, così come degni di rilievo sono alcuni procedimenti scrittòri in apparenza sotterranei, eppure invero fondamentali per la costruzione della canzone *In laude delle frittelle*.

La predilezione di Belli per questo versante della produzione del poeta cinquecentesco si evince pure da una lettera del 1838 spedita a Giacomo Ferretti:

Ognuno da quel che può. Così Berni seriore scrisse i suoi giocondi capitoli a Messer Hieronimo Fracastoro e a Maestro Piero Buffeto: così il Berni iuniore ha rimpinzato una tarantella colla storia romana sino alla battaglia d'Azio,

e se non vien più giù Dio ti ringrazio.

13 Così Roberto Vighi ivi, p. 78.

14 Il sonetto è disponibile ivi, p. 120.

15 G.G. BELLÌ, *La Pestilenza stata in Firenze l'anno di nostra salute MCCCXLVIII. Canti tre di Giuseppe Gioachino Belli Romano*, Roma, De Romanis, 1816, ora in ID., *Belli italiano*, 1, cit., pp. 187-203.

16 A Francesco Spada, 24 agosto 1820, in BELLÌ, *Epistolario*, cit., pp. 47-48, nota 3.

17 Le terzine sono incluse in BELLÌ, *Belli italiano*, 1, cit., pp. 395-403.

Nelle opere umane bisogna cercar la buona intenzione; e nessuno presumerà mai che i due Berni abbian voluto far male. Il primo certo nol fece: il secondo neppure, se vogliamo dar retta alla carità cristiana che difendendolo a spadatratta ha trovato in barbara et baralipton poter le carte di lui riuscire utilissime alla cozione di melenzane e di frittate rognose, assai meglio i paterni stivali non servono alla propagazione de' calli e degli occhi-pollini.<sup>18</sup>

Alla luce di tale interesse di lunga durata per l'autore del fortunato rifacimento dell'*Orlando innamorato* di Boiardo, oltre che della ballata LXIX *Amore, io te ne incaco* del 1523, trasposizione comica della ballata CCCXXIV di Petrarca *Amor quando fioria*, è possibile comprendere quale fosse il fervido contesto burlesco entro cui è possibile leggere la riscrittura belliana di RVF CXXVI.<sup>19</sup>

Il lavoro parodico fu recitato secondo Roberto Vighi «verosimilmente all'Accademia Tiberina»,<sup>20</sup> «per l'adunanza di lunedì 20 marzo», come certifica una postilla autografa presente nel manoscritto; l'occasione di scrittura fu la festa di San Giuseppe, durante la quale, come spiega Belli nella nota 2 del componimento romanesco *Er zonetto pe le frittelle*, datato 19 marzo 1834, la produzione di tali dolci era ricompensata da una serie di versi celebrativi della loro bontà «composti da qualche poeta in cambio di qualche frittella gustata»:<sup>21</sup>

Nel giorno di S. Giuseppe sposo della Vergine, i così detti friggitori sfoggiano gran pompa ed appendono alle loro adobbate trabacche sonetti e anacreontiche, in onore di S. Giuseppe e delle loro frittelle. Non è raro il vedere queste paragonate fino alle stelle del firmamento. Né [...] il poeta vi manca pur mai alle lodi del frittellaio che gliene fa gustare in onorata mercede di ascrei sudori.<sup>22</sup>

L'operazione compiuta da Belli si staglia dunque su uno sfondo, convenzionale e d'occasione, particolarmente ricco sotto il profilo quantitativo, ma la scelta di un modello alto (Petrarca) da parodiare, e

18 La lettera, spedita l'11 agosto 1838, è leggibile, con il titolo antologico *I due Berni*, in G.G. BELLÌ, *Prose umoristiche*, a c. di E. Ripari, introduzione di P. Gibellini, Milano, BUR, 2010, pp. 418-21.

19 Una fondamentale ricostruzione dell'anticlassicismo e dell'antipetrarchismo nel Cinquecento è disponibile in A. GRAF, *Antipetrarchismo*, in ID., *Attraverso il Cinquecento* (1888), testo elettronico a c. di D. Romei, 2013, Banca Dati "Nuovo Rinascimento", disponibile online ([www.nuovorinascimento.org](http://www.nuovorinascimento.org)), pp. 35-66.

20 Così Vighi in BELLÌ, *Belli italiano*, 1, cit., p. 406.

21 M. TEODONIO, *Vita di Belli*, Roma, Laterza, 1993, p. 110.

22 Si cita da G.G. BELLÌ, *Tutti i sonetti romaneschi*, a c. di Marcello Teodonio, Roma, Newton Compton, 1998, vol. 1, pp. 540-41.

di uno basso in controluce (i versi dei frittellari) da imitare, insieme al recupero della lezione di Berni e dei poeti burleschi di secondo Cinquecento, evidenzia la differenza intercorrente fra un abile letterato, capace di realizzare un'efficace «commistione fra linguaggio alto e contenuto gastronomico»,<sup>23</sup> e gli improvvisati facitori di versi destinati a perire come prodotti occasionali di breve e facile consumo.<sup>24</sup>

Se la canzone *In laude delle frittelle* appare in linea con una forte presenza di materia alimentare negli scritti di Belli, come si evince non soltanto dai numerosi sonetti romaneschi citabili, ma pure da un sonetto in lingua come *I salami di Pindo*,<sup>25</sup> è interessante ipotizzare come, entro una folta serie di testi belliani di argomento religioso, la parodia della celebre canzone petrarchesca possa essere letta come un *divertissement* utile al rilassamento dello spirito del poeta romano e, di conseguenza, al prosieguo della propria attività letteraria.<sup>26</sup>

Alla luce di tali riflessioni, che questi siano la tipologia e gli intenti dell'operazione compiuta da Belli è evidente dando uno sguardo alle fondamentali considerazioni di Silvia Longhi, secondo cui la parodia è leggibile come «il capovolgimento e l'alterazione del senso di un testo preesistente di altro autore, conseguiti per mezzo di sostituzioni e spostamenti lessicali».<sup>27</sup> Dunque «la piena intelligibilità del componimento parodico si conquista solo con la scoperta dell'esemplare parodiato»,<sup>28</sup> la cui identità è fornita da Belli implicitamente attraverso la ripresa puntuale, con una modifica di minima entità, dell'incipit della canzone *Chiare, fresche et dolci acque*.

Osservando con attenzione le due opere l'una di fianco all'altra risulta evidente l'intento di Belli di conservare nel proprio scritto l'impianto strutturale del componimento petrarchesco, disinnescandone però il nocciolo concettuale mediante la sostituzione della figura sublime di Laura con l'immagine, ben più prosaica, delle frittelle, un dolce particolarmente caro all'autore romano, come si è appena visto. L'elevazione delle frittelle a oggetto d'ispirazione di una poesia dall'alta ricercatezza formale corrisponde alla desacralizzazione di Laura e della portata salvifica attribuitale dal messaggio petrarchesco all'interno

23 M. TEODONIO, *Introduzione a Belli*, Roma, Castelvetti, 2017, p. 43.

24 Per i preziosi spunti offerti vd. R. SALZBERG, *Ephemeral City. Cheap Print and Urban Culture in Renaissance Venice*, Manchester, Manchester University Press, 2016.

25 Il sonetto è incluso in BELLÌ, *Belli italiano*, I, cit., p. 465.

26 Sul tema vd. A. ALOISI, *La potenza della distrazione*, Bologna, il Mulino, 2020; per un'analisi della scrittura giocosa in lingua di Belli vd. C. MUSCETTA, *Cultura e poesia di G. G. Belli*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 31-51.

27 LONGHI, *Lusus*, cit., p. 5.

28 *Ibid.*

di un'operazione interpretabile, alla luce soprattutto della successiva trattazione del tema amoroso nei sonetti romaneschi, forse non soltanto come un divertente scherzo poetico dalla valenza episodica. Nonostante l'apparente semplicità, un'analisi dettagliata del testo belliano permette di comprendere infatti i complessi accorgimenti adottati dal poeta per l'elaborazione di una raffinata parodia in cui, a ben vedere, sono rilevabili delle specifiche modalità compositive che denotano la notevole perizia tecnica conseguita da un autore quasi giunto alla soglia dei trent'anni.

Nella canzone belliana la *mimesis* del dettato petrarchesco è totale, in virtù di un rispetto assoluto del «principio della rispondenza metrica tra individuo parodiante ed individuo parodiato» che si estende pure al versante rimico.<sup>29</sup> Nelle due opere il numero e la tipologia delle strofe sono perfettamente sovrapponibili, così come l'alternanza delle rime, ed è interessante notare il fatto che molto spesso nello scritto di Belli queste ricalchino in maniera precisa quelle presenti nel suo ipotesto. Belli riesce perfettamente nella «riscrittura di un intero testo altrui, che, lasciando intatta la porzione più estesa possibile dell'originale, riesca, con opportuni ritocchi, a stravolgerne completamente il significato»,<sup>30</sup> in quanto nella poesia *In laude delle frittelle* sono ravvisabili non soltanto molti degli stessi sintagmi che informano il testo originale, ma anche versi interamente prelevati dal modello e inseriti senza alcuna modifica in un contesto semiserio, con radicale alterazione dei significati di partenza.

L'incipit della canzone di Belli riprende quasi puntualmente quello di RVF cxxvi, con una minima variazione (*calde per fresche*) che determina in maniera provocatoria, mediante la scelta di un termine dal significato contrario a quello presente nel modello, uno scarto totale rispetto al componimento di Petrarca. I primi quattro versi della canzone belliana si aprono con le stesse parole presenti in quella petrarchesca, ma nella prima strofa le differenze fra i due scritti sono molte, e di natura sostanziale. In RVF cxxvi l'io lirico rivolge un'apostrofe ad alcuni elementi (*ramo, herba, fior e aere*)<sup>31</sup> frequentemente presenti nell'immaginario poetico petrarchesco, affinché essi accolgano e diano un reale conforto alle proprie parole pervase di sofferenza amorosa. Belli adotta la stessa modalità allocutiva rilevabile nel modello, ma sostituisce ai termini elencati in precedenza dei corrispettivi ben

29 *Ibid.*

30 *Ivi*, p. 6.

31 RVF cxxvi, vv. 4-10.

più prosaici (*olio, pinocchi, passerina, zucchero*)<sup>32</sup> del tutto avulsi da un contesto aulico come quello di RVF CXXVI, ma ben in linea con un interesse alimentare ampiamente attestato dai canti carnascialeschi rinascimentali,<sup>33</sup> e soprattutto dalla poesia burlesca di metà Cinquecento.<sup>34</sup> Il limpido carattere parodico dei capitoli in terza rima di Berni, Mauro, Bini, Della Casa e Molza celebrativi di cibi umili come insalata, anguille, cardi, ricotta e uova sode innerva pure lo scritto belliano, che si pone nella scia di questa ricca tradizione mediante l'elogio paradossale di un dolce come le frittelle.<sup>35</sup>

La minuziosa descrizione della preparazione delle frittelle, sviluppata da Belli nel corso della prima strofa, si accosta fortemente a un identico gusto per il dettaglio che sostiene il capitolo bernesco *In lode della gelatina*, dolce la cui ricetta completa è illustrata dal poeta toscano con assoluta precisione:

Chi vuole aver la gelatina buona,  
Ingenigni di darle buon colore:  
Quest'è quel che ne porta la corona.  
Dice un certo filosofo dottore  
Che se la gelatina è colorita,  
Forz'è ancor ch'ell'abbia buon sapore:  
Consiste in essa una virtute unita  
Dalla forza del pepe e dell'aceto,  
Che fa che l'uom se ne lecca le dita.<sup>36</sup>

Oltre ai cibi, nella poesia burlesca compaiono sovente anche coloro che rendono possibile al poeta nutrirsi delle pietanze da lui celebrate con dovizia di particolari; non mancano dunque pescivendoli, contadini, fornai, che possono divenire i veri e propri destinatari dei capitoli

32 ILF, vv. 4-10.

33 Per una lettura dettagliata dell'argomento vd. G. FERRONI, *Il doppio senso erotico nei canti carnascialeschi fiorentini*, in «Sigma», n.s., XI.2/3 (1978), pp. 233-50; cfr. anche C. SINGLETON, *Canti Carnascialeschi del Rinascimento*, Bari, Laterza, 1936, e ID., *Nuovi canti carnascialeschi del Rinascimento*, Modena, Società Tipografica Modenese, 1940.

34 Per un quadro generale degli scritti burleschi del Cinquecento, vd. S. LONGHI, *Appendice 1*, in EAD., *Lusus*, cit., pp. 247-50; l'*olio* e il *vino* figurano insieme anche nel bernesco *Capitolo in lode de' ghiozzi*, v. 17, leggibile in *Poeti del Cinquecento*, I, *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a c. di G. GORNI, M. DANZI, S. LONGHI, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, pp. 681-83.

35 Per una disamina approfondita delle tecniche utilizzate dai poeti burleschi per la realizzazione dei loro elogi paradossali vd. LONGHI, *L'elogio paradossale*, in EAD., *Lusus*, cit., pp. 138-81; cfr. anche SAVORETTI, *L'orto delle muse*, cit., p. 78.

36 F. BERNI, *In lode della gelatina*, vv. 37-45, in *Poeti del Cinquecento*, cit., pp. 699-701, a p. 700.

stessi, come il cuoco Piero Buffet, oppure gli ispiratori di benedizioni spropositate come l'umile Nardino, incensato nel capitolo *In lode de' ghiozzi*:

Sia benedetto appresso anco Nardino,  
Dio lo mantenga e diali ciò ch'e' vuole,  
Cacio, gran, carnesecca et olio e vino,  
E facciagli le doti alle figliuole,  
Acciò ch'altro non facci che pigliarvi  
Col bucinetto e colle vangaiuole.<sup>37</sup>

Il *topos* della benedizione può anche raggiungere un'estensione di notevoli proporzioni, e questo è il caso di Matteo Lombardi, quasi venerato nelle terzine de *In lode delle anguille*:

Benedetto sia tu, Matteo Lombardi,  
Che pigli queste anguille e da'le a noi;  
Cristo ti leghi e sant'Anton ti guardi,  
Che guarda i porci e le pecore e' buoi;  
Dieti senza principio e senza fine  
Ch'abbi da lavorar quanto tu vuoi;  
E tiri a sé tre delle tue bambine,  
O veramente faccia lor la dota,  
Et or l'allievi che le son piccine;  
I pegni dalla corte ti riscuota,  
Disoblighiti i tuoi mallevadori  
E caviti del fango e della mota,  
Acciò che tu attenda a' tuoi lavori  
E non senta mai più doglie né pene;  
Paghiti i birri, accordi i creditori  
E facciati in effetto un uom dabbene.<sup>38</sup>

Belli si sintonizza con tale pratica, e nella sua parodia è il *frittellaro* Antonio a essere posto al centro di una sinfonia paradisiaca in cui tutti gli elementi nominati sono volti a esaltare la propria creazione. Antonio compare al posto di Laura (celata nella canzone petrarchesca dietro il pronome *colei*), e compie la stessa azione della donna, poiché entrambi immergono qualcosa nell'acqua (lei le sue *membra*, lui «il riso lombardo» e «la sicula farina»).<sup>39</sup> Al «gentil ramo» petrarchesco

37 F. BERNI, *In lode de' ghiozzi*, vv. 16-21, in *Poeti del Cinquecento*, cit., pp. 681-83, alle pp. 682-83.

38 F. BERNI, *In lode delle anguille*, vv. 58-73; testo leggibile in *Poeti del Cinquecento*, cit., pp. 684-87, alle pp. 686-87.

39 ILF, vv. 2-3, e RVF CXXVI, vv. 2-3.

risponde il «gentil olio» in cui Antonio pone a friggere la sua «pasta fina»,<sup>40</sup> di una consistenza morbida del tutto diversa da quella suggerita dal termine *colonna* che compare in chiusura del v. 6 di *Chiare, fresche et dolci acque*. Il riferimento all'olio è del resto in linea con una celebrazione dell'unto che innerva vari capitoli burleschi, come la canzone di Firenzuola *In lode della salsiccia*:

Poi ch'alcun capriccioso  
Ancor non è stato oso  
Della salsiccia empirsi mai la gola,  
Ch'è così buona, e sì dolce unto cola.<sup>41</sup>

Il *seno* di Laura e quello delle frittelle (*dolci* come *leggiadra* è la *gonna* in RVF cxxvi)<sup>42</sup> vengono entrambi cosparsi, ma la dittologia petrarchesca «herba e fior», ricorrente nei madrigali e nei testi che rievocano Laura nell'ambiente valchiusano,<sup>43</sup> è modificata da Belli nel binomio da taverna «pinocchi e passerina», segnando un abbassamento che viene parzialmente bilanciato soltanto dalla comparsa dello *zuccherero*, perfetto corrispettivo della purezza dell'«aere sacro».<sup>44</sup> L'innamoramento di Petrarca attraverso l'immagine della donna, che, impressa negli occhi, penetra nel cuore, viene lasciata cadere da Belli, il quale sceglie però di cucire gli ultimi due versi su quelli del modello: in entrambi gli scritti l'io lirico domanda un'accoglienza positiva per le sue parole, ma se quelle di Petrarca sono *dolenti* ed *extreme* per una passione prossima a condurlo alla fine, quelle di Belli non provengono da un cuore sofferente, bensì dalla *gola*, la cui serena richiesta di piacere diverge dal timore della morte per amore che s'affaccia in RVF cxxvi. Tale parallelo evidenzia come il confronto fra la donna e le frittelle si risolva, dal punto di vista di Belli, nella vittoria delle seconde, in quanto oggetto di desiderio che non suscita degli effetti potenzialmente nefasti sull'animo e sul corpo del soggetto desiderante.

La seconda strofa della canzone *In laude delle frittelle* segna numerose divergenze di pensiero rispetto al modello di riferimento. Eccettuata la minima sostituzione di *destino* con *sorte*,<sup>45</sup> Belli inserisce provocatoriamente nel proprio testo il termine *inferno* al posto del *cielo* di RVF cxxvi,

40 ILF, v. 6.

41 A. FIRENZUOLA, *In lode della salsiccia*, vv. 12-15; testo leggibile in ID., *Opere*, a c. di D. Maestri, Torino, UTET, 1977, pp. 980-83, a p. 981.

42 RVF cxxvi, vv. 7-8.

43 Vd. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., p. 594, nota 7.

44 ILF, vv. 7-10, e RVF cxxvi, v. 10.

45 RVF cxxvi, v. 14, e ILF, v. 14.

segnando così un contrasto netto fra la speranza petrarchesca di trovare un conforto ultraterreno alle proprie pene e la brama belliana di prolungare le gioie della gola oltre la morte, venendo ricoperto per intero da *frittelle* (e non dalla *gratia*) in fondo a una *fossa non tranquilla*, ma *gradevole*, nel luogo migliore in cui poter *posar* (e non *fuggir*) «la carne travagliata e l'ossa». La scena immaginata da Belli è leggibile come il premio migliore per la *spogliata* (*alma* in Petrarca)<sup>46</sup> *ignuda*,<sup>47</sup> priva del suo *velo* (*albergo* in Chiare, *fresche et dolci acque*), di colui la cui bocca è idealmente serrata dalla *fame*, a differenza degli occhi piangenti chiusi dall'*Amor* in RVF CXXVI; la *morte*, temuta da Petrarca come «dubbioso passo», viene addirittura invocata, in quanto potenzialmente capace di fornire all'io lirico un godimento eterno per il proprio palato, all'interno di un contesto scherzoso in cui è altamente significativa la menzione dal sapore *maudit* dell'*inferno* al posto del *cielo*.

La terza strofa della canzone belliana diverge notevolmente dalla corrispondente del modello, di cui riproduce piuttosto da vicino soltanto il primo verso, con gli stessi termini (minima *variatio* il poeticismo *fia*,<sup>48</sup> con Belli che si fa più petrarchesco di Petrarca, il quale usa invece il termine *verrà*)<sup>49</sup> che compaiono nello scritto belliano in un ordine differente rispetto a quello dell'originale, e maggiormente congruente con la fonte virgiliana segnalata da Santagata.<sup>50</sup> Petrarca auspica che in occasione di un ritorno presso la Sorgia, che l'amata soleva frequentare, Laura possa vedere le ossa del poeta e provare un senso di pietà verso il suo tragico destino in grado di suscitare finalmente in lei l'amore. Belli desidera invece mantenere sempre saldo il suo soggiorno fra le frittelle, ben più dolci e appaganti per il poeta rispetto alla «fera bella et mansueta»<sup>51</sup> celebrata nei *Rerum vulgarium fragmenta*. Il pensiero dominante di Belli, analogo a quello di Berni per la gelatina,<sup>52</sup> corrisponde per intensità a quello di Petrarca per Laura, a tal punto da spingere l'autore romano a considerare le frittelle come la massima felicità possibile, al pari dei poeti burleschi sulla scia di Burchiello;<sup>53</sup>

46 RVF CXXVI, v. 19; l'*alma* è definita *trista* in ILF, v. 19.

47 ILF, v. 20; RVF CXXVI, v. 19.

48 ILF, v. 27.

49 RVF CXXVI, v. 27.

50 Vd. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., p. 596.

51 RVF, CXXVI, v. 29.

52 Cfr. in particolare F. BERNI, *In lode della gelatina*, vv. 1-3, in *Poeti del Cinquecento*, cit., p. 699.

53 Cfr. G. CRIMI, *Burchiello e la poesia licenziosa del Quattrocento*, in *Enciclopedia machiavelliana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2014, disponibile online ([www.treccani.it/enciclopedia/burchiello-e-la-poesia-licenziosa-del-quattrocento\\_%28Enciclopedia-machiavelliana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/burchiello-e-la-poesia-licenziosa-del-quattrocento_%28Enciclopedia-machiavelliana%29/)).

tale passione, dal carattere totalizzante, è da anteporre a qualsiasi altro bene materiale, come le *gemme*,<sup>54</sup> che richiamano la ricchezza più volte sdegnata da Petrarca nel *Canzoniere*.<sup>55</sup> La ricerca del piacere della gola diviene per l'io lirico un'ossessione irrefrenabile, e nel momento in cui essa viene soddisfatta, ottunde ancor di più le capacità razionali del soggetto, eliminando ogni senso della misura e di autocontrollo.

Osservando la posizione di alcuni termini è possibile notare come Belli contesti ironicamente il messaggio veicolato dal modello: l'*allegrezza* dell'io lirico belliano si oppone alle *pietre* del sepolcro dell'io lirico petrarchesco, mentre la *vaghezza* della gola e il piacere derivante dal cibo confliggono con la *mercé*<sup>56</sup> chiesta da Laura per il poeta morto a causa del suo amore infelice. Il significato più chiaro del testo è quello di una decisa contestazione della lirica e dell'idea petrarchesca dell'amore, ma l'equivalenza tra le frittelle e la donna potrebbe sottendere un'ulteriore possibilità di lettura della complessa riscrittura compiuta da Belli. Nella poesia burlesca molti componimenti talvolta presentano dei doppi sensi a sfondo sessuale che mostrano come il testo, ricco di puntate iperboliche, possa essere fruibile tanto a un livello letterale, quanto mediante la comprensione delle allusioni erotiche più o meno cifrate che, con ben dosata malizia e mediante le metafore gastronomiche, intessono i capitoli ternari di Berni e di molti degli esponenti di tale filone letterario.<sup>57</sup> Alla luce dei precedenti cinquecenteschi, potrebbe essere un'ipotesi tutt'altro che peregrina quella di intravedere nell'ideazione del suo controcanto parodico di RVF CXXVI anche un intento simile, arguto e sensuale dietro lo schermo delle frittelle,<sup>58</sup> da parte di Belli, un autore quasi sempre renitente a occuparsi di materia erotica nella propria produzione in lingua.<sup>59</sup>

Da un confronto serrato fra la quarta strofa della canzone petrarchesca e l'omologa della sua riscrittura parodica emerge come le piccole, ma calibrate modifiche adottate da Belli siano funzionali a una torsione totale, di sapore burlesco, del dettato del modello, in quanto «è proprio

54 ILF, v. 36.

55 Cfr. per esempio i tre sonetti contro Avignone: RVF CXXXVI, CXXXVII, CXXXVIII.

56 ILF, vv. 34-37, e RVF CXXVI, vv. 34-37.

57 Per i doppi sensi rinvenibili nella celebrazione dei cibi, vd. LONGHI, *Lusus*, cit., pp. 82-83, 86.

58 A sostegno di tale ipotesi, per la tecnica allusiva belliana, cfr. il *Capitolo della Preghiera. A Monna Galla*, leggibile in G.G. BELLÌ, *Belli italiano*, vol. II, *Le poesie del periodo romanesco*, a c. di R. Vighi, Roma, Colombo, 1975, pp. 41-54.

59 Cfr., oltre al *Canzoniere amoroso* per Vincenza Roberti, anche l'*Istoria bellissima di Ernesto ed Alice*, la novella in versi *Amore inferno* e le due traduzioni di elegie di Properzio (*Elegia di Properzio a Cintia* e *Della Elegia di Sesto Aurelio Propertio «Gallus»*), traduzioni rispettivamente di *Elegie*, II, I, ed *Elegie* I, XXI), tutti scritti leggibili in BELLÌ, *Belli italiano*, I, cit.

nel campionario il più possibile completo ed esaustivo dei componenti e nell'accumulo di metafore e paragoni originali che i poeti berneschi esprimono il proprio discorso poetico». <sup>60</sup> Il sogno belliano è contiguo alla *visio* utopica immaginata da Petrarca, e i sintagmi, le rime e addirittura molti versi compaiono identici in entrambi i componimenti; <sup>61</sup> a differire è però il soggetto, con una sovrapposizione del goloso io lirico belliano alla figura angelica di Laura. Entrambi i soggetti sono posti sotto a una *pioggia* («di fiori» in Petrarca, «di frittelle» in Belli) che cade copiosa sul loro *grembo*, e tutti e due siedono umili «in tanta gloria», godendo del *nembo* (*amoroso* nell'ipotesto, *saporoso* nella parodia) che li ricopre. <sup>62</sup> I fiori e le frittelle cadono sul *lembo* della veste rispettivamente di Laura e dell'io lirico belliano, la cui bocca viene appagata dall'approdo in essa dei dolci desiderati, mentre alcuni fiori ricoprono le «treccie bionde» di Laura. <sup>63</sup> Un elemento che denota la raffinata riscrittura belliana è costituito dalla rima *perle* : *vederle*, dal momento che l'ordine delle due parole viene invertito dal poeta romano, che ne mantiene però la collocazione. La menzione delle *conchiglie* nel testo di Belli richiama le *onde* presenti in quello di Petrarca, a cui il poeta ottocentesco rende un tacito omaggio mediante la menzione della *rugiada*, avvicinandosi poi sensibilmente al modello pure negli ultimi due versi della strofa, con l'utilizzo di un verbo al gerundio (*pigliando* nella canzone belliana, *girando* nel modello), del pronome *qual* e del sintagma «pareva dir» (senza la labiodentale in RVF CXXVI). <sup>64</sup> Quel che più conta è però l'enorme differenza intercorrente tra l'affermazione dell'io lirico nelle due canzoni: se Petrarca celebra «il regno» dell'Amore, Belli loda quello delle frittelle, operando un'inversione («le frittelle han regno» per «regna Amore») <sup>65</sup> che dà vita, leggendo le due porzioni testuali l'una di fianco all'altra, a un raffinato chiasmo complicato dalla presenza di un poliptoto (*regno-re-gna*).

Se il riferimento a una felice dimensione ultraterrena manifesta un intento ironico nei confronti delle convinzioni religiose di Petrarca, è proprio nei sonetti burleschi che Belli poteva trovare una serie di accorgimenti, come il *topos* della benedizione, <sup>66</sup> deputati a un abbassamento eretico di una materia così seria e pericolosa che, una vol-

60 SAVORETTI, *L'orto delle muse*, cit., p. 86.

61 Cfr. ILF, v. 41 e RVF CXXVI, v. 41.

62 ILF, vv. 42, 44-46, e RVF CXXVI, vv. 42, 44-46.

63 Ivi, v. 47.

64 ILF, vv. 48-52, e RVF CXXVI, vv. 48-52.

65 *Ibid.*

66 Sulla valenza di tale soluzione retorica negli scritti burleschi, vd. LONGHI, *Lusus*, cit., pp. 68-70.

ta depotenziata della sua reale portata ideologica, diviene pronta per essere inserita entro una dissacrante *laudatio* profana dalle venature liturgiche. Il disinnescamento del significato originario dei modelli di riferimento, siano essi religiosi e/o letterari, è cruciale per la definizione dell'elogio paradossale, il quale «necessita di un termine di confronto» che ne «giustifichi e ne decreti la validità in rapporto a un sistema di valori culturali e morali riconosciuti e facilmente identificabili». <sup>67</sup>

Anche nella quinta strofa è possibile instaurare un raffronto puntuale fra i versi belliani e quelli petrarcheschi. Il v. 53 è identico nei due componimenti, mentre differisce dallo *spavento* di Petrarca lo *stupore* di Belli, <sup>68</sup> un sentimento di sorpresa per un'immagine meravigliosa che gli fa credere che di certo le frittelle siano state create, al pari di Laura, «in paradiso». <sup>69</sup> Ciascun soggetto è «carco d'oblio», <sup>70</sup> causato nell'io lirico belliano dal «celeste sapore» delle frittelle, <sup>71</sup> in quello petrarchesco dal «divin portamento». <sup>72</sup> Oltre al ricorso a un sinonimo nel sintagma appena analizzato, la congruenza al modello è notevole anche per quel che concerne il «soave riso» <sup>73</sup> («riso lombardo» al v. 2) utilizzato da Antonio per creare le frittelle, giacché esso risponde al «dolce riso» di Laura; <sup>74</sup> il ricorso a un termine con lo stesso significante, ma con significato diverso, crea un equivoco volto a stimolare la memoria letteraria del lettore e a suscitare il divertimento. Le parole che compongono il v. 59 sono le stesse nelle due canzoni, ma se l'io lirico petrarchesco percepisce il suo distacco dalla verità, quello belliano si sente separato da sé stesso a tal punto da gridare mentre mangia, laddove nel modello il soggetto parla *sospirando*. <sup>75</sup> Il motivo dello spaesamento («qui com'io venni o quando?») viene recuperato nella canzone *In laude delle frittelle*, con minime *variationes* riguardanti l'eliminazione dell'anastrofe petrarchesca («come venn'io») e il piano della punteggiatura, giacché Belli sostituisce il punto interrogativo che compare nel modello con un punto esclamativo, seguito dal dubbio di trovarsi «in cielo» anziché «in terra». <sup>76</sup>

La conclusione della strofa nei due testi è quasi perfettamente sovrapponibile, giacché l'unica differenza rilevante è costituita dalla so-

67 SAVORETTI, *L'orto delle muse*, cit., p. 78

68 RVF CXXVI, v. 54, e ILF, v. 54.

69 ILF, v. 55, e RVF CXXVI, v. 55.

70 ILF, v. 56, e RVF CXXVI, v. 56.

71 ILF, v. 57.

72 RVF CXXVI, v. 57.

73 ILF, v. 58.

74 RVF CXXVI, v. 58.

75 Vd. ILF, v. 61, e RVF CXXVI, v. 61.

76 ILF, vv. 62-63, e RVF CXXVI, v. 63.

stituzione dell'*erba* di *Chiare, fresche et dolci acque* con il *cibo* desiderato da Belli,<sup>77</sup> la cui riscrittura parodica termina con una coda che si avvicina molto a quella dell'ipotesto trecentesco, in quanto nell'apostrofe al componimento stesso il desiderio amoroso in esso presente (*voglia*) lascia il posto, nel testo belliano, al desiderio della *gola*.<sup>78</sup> Nelle due opere rimangono intatti gli *ornamenti* della canzone medesima e il verbo in apertura di v. 66 (*poresti-potresti*), ma mentre Petrarca evidenzia come la sua poesia potrebbe «uscir del boscho et gir in fra la gente», rendendo così pubblici i sentimenti del suo autore, Belli sottolinea che il suo scritto convincerebbe a tal punto i lettori dell'irresistibile bontà delle frittelle, da suscitare in «ogni persona» il desiderio di mangiarle.<sup>79</sup>

### Appendice

Giuseppe Gioachino Belli

Francesco Petrarca

*In laude delle frittelle*

RVF CXXVI

*Canzone*

Chiare, calde, e dolci acque,  
Ove il riso lombardo  
Pose Antonio, e la sicula farina:  
Gentile olio, ove piacque  
Sopra foco gagliardo  
A lui di frigger quella pasta fina:  
Pinocchi, e passerina  
Che a le dolci frittelle  
Tutto sparsero il seno;  
Zucchero, di che pieno  
Era il tagliere, in cui stavano quelle:

Date udienza pia  
Alle parole della gola mia.

S'egli è pur la mia sorte,  
E in ciò studia l'inferno,  
Che fame un giorno la mia bocca  
[chiuda;

Chiare, fresche et dolci acque,  
Ove le belle membra  
Pose colei che sola a me par donna;  
Gentil ramo ove piacque  
(con sospir mi rimembra)  
A lei di fare al bel fiancho colonna;  
Herba et fior' che la gonna  
Leggiadra ricoverse  
Co l'angelico seno;  
Aere sacro, sereno,  
Ove Amor co' begli occhi il cor  
[m'aperse:

Date udienza insieme  
A le dolenti mie parole extreme.

S'egli è pur mio destino,  
E 'l cielo in ciò s'adopra,  
Ch'Amor quest'occhi lagrimando  
[chiuda,

77 ILF, v. 65, e RVF CXXVI, v. 65.

78 RVF CXXVI, v. 66, e ILF, v. 66.

79 ILF, v. 68, e RVF CXXVI, v. 68.

Deh allora che la morte  
Pigli di me governo,  
E l'alma trista dal suo velo escluda:

Questa mia spoglia ignuda  
Chieggo per mio conforto  
Che d'attorno e di sopra  
Di frittelle si copra;  
Ché non potrei da poich'io sarò  
[morto]

In più gradevol fossa  
Posar la carne travagliata e l'ossa.

Forse fia un tempo ancora,  
Che vivendo soggiorno  
Fra le frittelle dolcemente io faccia;  
E a compieta, e all'aurora,  
E di notte, e di giorno  
Infra loro e con lor sempre mi giaccia:  
Avrò lieta la faccia  
E 'l cuor pien di allegrezza,  
Né invidierò giammai  
Chi abbia gemme assai;  
Né d'altro ben mi piglierà vaghezza:  
Ché le frittelle io stimo  
Della fortuna il beneficio primo.

Io sognai, che scendea,  
Dolce nella memoria,  
Di frittelle una pioggia in sul mio  
[grembo];

Ed io mi sedea  
Umile in tanta gloria  
Coverto già del savoroso nembo  
Quale avvien, che sul lembo,  
Quale in bocca mi cada,  
Che s'apria nel vederle,  
Come a crear le perle  
S'aprono le conchiglie alla rugiada:

Qual pigliando altro segno,  
Pareva dir: qui le frittelle han regno.

Quante volte diss'io  
Allor pien di stupore:  
Queste certo son fritte in paradiso!  
Così carico d'oblio  
Il celeste sapore,  
E l'odor grato del soave riso

Qualche gratia il meschino  
Corpo fra voi ricopra,  
E torni l'alma al proprio albergo  
[ignuda.

La morte fia men cruda  
Se questa spene porto  
A quel dubbioso passo;  
Ché lo spirito lasso  
Non poria mai in più riposato  
[porto]

Né in più tranquilla fossa  
Fuggir la carne travagliata e l'ossa.

Tempo verrà anchor forse  
Ch'a l'usato soggiorno  
Torni la fera bella et mansueta,  
Et là 'v'ella mi scorse  
Nel benedetto giorno  
Volga la vista disiosa et lieta,  
Cercandomi: et, o pietà!,  
Già in terra in fra le pietre  
Vedendo, Amor l'inspiri  
In guisa che sospiri  
Sì dolcemente che mercé m'impetre,  
Et faccia forza al cielo,  
Asciugandosi gli occhi col bel velo.

Da' be' rami scendea  
(dolce ne la memoria)  
Una pioggia di fior' sovra 'l suo  
[grembo];

Et ella si sedea  
Humile in tanta gloria,  
Coverta già de l'amoroso nembo.  
Qual fior cadea sul lembo,  
Qual su le treccie bionde,  
Ch'oro forbito et perle  
Eran quel dì, a vederle;  
Qual si posava in terra, et qual su  
[l'onde];

Qual, con un vago errore  
Girando, pareva dir: Qui regna  
[Amore.

Quante volte diss'io  
Allor pien di spavento:  
Costei per fermo nacque in paradiso.  
Così carico d'oblio  
Il divin portamento  
E 'l volto e le parole e 'l dolce riso

M'aveano, e sì diviso  
Allora da me stesso,  
Ch'io mangiava gridando:  
Quì com'io venni, o quando!  
E mi sto in terra, ovvero in cielo  
[adesso?

Da indi in quà mi piace  
Quel cibo sì, che senza io non ho pace.

Se tu avessi ornamenti, come hai gola,  
Potresti, o mia canzona  
Invogliar di frittelle ogni persona.

M'aveano, et sì diviso  
Da l'immagine vera,  
Ch'i' dicea sospirando:  
Qui come venn'io, o quando?;  
Credendo esser in ciel, non là  
[dov'era.

Da indi in qua mi piace  
Questa herba sì, ch'altrove non ò pace.

Se tu avessi ornamenti quant'ài voglia,  
Poresti arditamente  
Uscir del boscho et gir fra la gente.

## *La tarantella de li Massiccioni*

Edizione e commento\*

di GIULIO VACCARO

Vari studi compiuti negli ultimi anni hanno posto in luce come la produzione dialettale a Roma nel periodo compreso tra gli anni Venti dell'Ottocento e la presa di Roma – quindi in quel periodo che ho proposto di etichettare come “intorno al Belli” – fosse assai diffusa, ben più di quanto si fosse portati a credere, e anche diversificata a livello testuale:<sup>1</sup> si va infatti dalla prosa per i giornali (come il «Rugantino») alle opere teatrali (basti pensare alla produzione della compagnia Tacconi) fino, ovviamente, alla poesia.

Nella produzione dialettale del tempo va acquistando rilevanza la figura del bullo (a partire dalla maschera romana per eccellenza, quella di Rugantino):<sup>2</sup> pur avendo in realtà un ruolo da protagonista nella letteratura locale almeno fin dal Seicento (basti pensare ai protagonisti eponimi dello *Jacaccio* di Giovanni Camillo Peresio, ma più ancora al *Meo Patacca* di Giuseppe Berneri), il *rugante* acquista progressivamente fortuna nel corso dell'Ottocento, quando si impongono le figure di Rugantino e di Cassandrino (fissate definitivamente sulla pagina da Giovanni Giraud, che le usa entrambe nella pulcinellata *Malvinuccia* del 1826) e quando conosce una nuova fortuna il personaggio di Meo Patacca, soprattutto grazie alla serie di opere prodotte all'interno della compagnia teatrale di Filippo Tacconi.

\* Il contributo si inserisce all'interno dei lavori per il progetto *Verso Roma Capitale. Percorsi a 150 anni da Porta Pia* realizzato dall'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea del CNR.

1 Per un quadro bibliografico aggiornato ed esaustivo sugli studi sul romanesco nell'Ottocento è d'obbligo il rimando alle schede bibliografiche che si pubblicano annualmente nella sezione *Lazio*, a c. di P. D'Achille, nella «Rivista italiana di dialettologia»; cfr. anche Gi. VACCARO, *Intorno al Belli. Autori romaneschi dalla Repubblica romana all'Unità*, in «il 996», 3 (2014), pp. 69-80.

2 Per un panorama sul bullo nella storia della cultura romana (e dunque anche nella letteratura dialettale) è ancora utile B. ROSSETTI, *I bulli di Roma: storie e avventure d'amore e di coltello da Jacaccio ar più de l'Urione. Quattro secoli di vita sociale e di costume*, Roma, Newton Compton, 1979 (più volte ristampato).

A questo filone del bullo va ricondotto anche il testo noto come *Tarantella de li massiccioni*, un lungo componimento in distici di ottonari, pur con qualche irregolarità nei versi: vi si narra la vicenda di un Alessandro, *grevetto de li Monti*, fuggito da Roma dopo aver ucciso tre fratelli *massiccioni* (ossia, a loro volta, ‘bulli’) e la loro combriccola; passati cinque anni in fuga, il grevetto rientra a Roma, dopo aver salvato dalla furia delle acque una pastorella, che per ringraziamento dell’aver avuto salva la vita dona al protagonista un anello magico.

Quello delle *tarantelle* era un genere assai diffuso nella Roma dell’Ottocento, come testimonia Giuseppe Gioachino Belli nel sonetto *La curiosità* (8 dicembre 1832), che si incentra proprio sulla comparsa di «du’ tarantelle velenose». Tutto il sonetto (fondamentale per comprendere la produzione poetica belliana) si gioca sulla questione di «conosce er *Chi*, er cuanno, er come, e ’r dove» siano nate le due tarantelle e le «cose nove» che vi si narrano.<sup>3</sup> Il sonetto belliano indica così due caratteristiche fondamentali di questa produzione: innanzitutto l’anonimato, e poi «il costante principio di que’ lunghi e rozzi canti popolari», ossia «Tarantella velenosa | Pizzica e mozzica e fà ogni cosa». Questi componimenti, di metro vario (quello belliano, per esempio, è costituito da un ottonario più un decasillabo), erano tanto in lingua quanto in dialetto: la più antica tarantella romanesca oggi nota, la *Tarantella dei Treteverini* (in 33 distici di ottonari), è databile intorno al 1831, ed è quindi pressoché coeva all’attestazione belliana.

Giggi Zanazzo nei *Canti popolari di Roma* pubblica sette «di quelle rozze e noiose nenie che per il passato il popolo ad ogni avvenimento componeva, e poi andava attorno a cantare accompagnandosi col colascione» (nella dittologia *rozze e noiose* è evidente la ripresa del *lunghi e rozzi* belliano):<sup>4</sup> la nostra *Tarantella de li Massiccioni* (n. 203), la *Tarantella delle Granaròle* (n. 204), la *Tarantella de la Bellóna* (n. 205), la *Tarantella de le Streghe* (n. 206), la *Tarantella de li Franzóni* (n. 207), la *Tarantella dé Cecco ér carrettiere* (n. 208) e la *Tarantella de Carnovale* (n. 209). Proprio la *Tarantella de li massiccioni* è portata da Zanazzo a esempio di quei «oggetti preferiti dal nostro popolo»,<sup>5</sup> unitamente a una serie di altri temi che vanno dalla narrazione delle gesta

3 Sull’importanza di questo sonetto nella produzione belliana si veda da ultimo P. GIBELINI, *Il nome del poeta nei ‘Sonetti’ di Belli*, in «Il nome nel testo», XXIII (2021), pp. 47-64. Per quanto riguarda il contenuto di carattere politico nelle tarantelle, esso sarà ancora vivo e vitale dopo il Settanta, soprattutto nel fronte filopapalino, come testimoniano le varie pubblicazioni in questo metro uscite nella rivista «La frusta».

4 G. ZANAZZO, *Canti popolari romani con un saggio di canti del Lazio*, Torino-Roma, S.T.E.N., 1907, p. 111.

5 Ivi, p. 51.

dei briganti (per esempio quella di Giuseppe Mastrilli da Terracina, che gode di ampia fortuna nella letteratura popolare dell'Ottocento)<sup>6</sup> a motivi tradizionali della letteratura canterina (per esempio il *Lionbruno*) e della storia sacra (per esempio la strage degli Innocenti) o profana (per esempio gli Orazi e i Curiazi), alla ripresa di motivi letterari (Pia de' Tolomei) o di vicende rappresentate nei teatri (per esempio il *Meo Patacca*). Dei poeti popolari autori di tarantelle Zanazzo fa due nomi, pur non lanciandosi in dichiarate attribuzioni: Alessio Tarantoni e il suo "successore" Francesco Calzaroni, «mezzo cieco, per non dir del tutto, che il popolo chiamava (come tutti i cantastorie), *ér cèchétto*», che «raccolgeva nella sua musa ogni sorta d'argomenti».<sup>7</sup> Poco si sa del Calzaroni, se non che dovette essere notissimo ai contemporanei, come mostra l'ampio capitoletto dal titolo *Cantastorie*, a lui interamente dedicato, pubblicato da Girolamo Amati (sotto lo pseudonimo di Padre Zappata) in *La Roma che se ne va*.<sup>8</sup>

Il nome di Calzaroni – che fu un poeta popolare che si servì, come è normale in questa produzione, di varie forme metriche – si lega precocemente alla diffusione romana delle tarantelle. Uno dei primi studiosi di questa forma musicale, il salentino Luigi Giuseppe De Simone, elenca infatti una piccola serie di tarantelle a stampa di origine romana (contrapponendole a quelle di origine napoletana), attribuendone esplicitamente due proprio al Calzaroni.<sup>9</sup> Delle cinque tarantelle romane che cita, tre sono in lingua (la *Tarantella dedicata alla moda del cerchio delle donne*; quella dal titolo *Un figlio chiede consiglio al padre che vorrebbe prender moglie il padre fa conoscere al suo figlio tutti li difetti delle donne e gli dimostra la loro malizia e furberia* e *La Carminella*, indicata come opera di Calzaroni) e due «in ter parlà romanesco»: quella intitolata *Cecco er Carrettiere che arriconta alla su rigazza le sue ricchezze che jè manifesta er su amore. Tarantella in ter parlà Romanesco cantata nel Carnevale del 1863*, attribuita al Calzaroni (la

6 Cfr. G. GIANNINI, *La poesia popolare a stampa nel secolo XIX*, Udine, Istituto delle edizioni accademiche, 1938, I, pp. 341-43.

7 *Ibid.*

8 Padre ZAPPATA [= G. AMATI], *La Roma che se ne va. Prima serie*, Roma, Perino, 1885, pp. 113-16. Derivano da qui le informazioni che si leggono in HEC [= E. VEO], *Cantastorie romani*, in «Capitolium», gennaio-marzo 1947, pp. 12-15, a p. 12. Molte delle operette del Calzaroni giunsero a stampa, come testimonia l'abbondante presenza nella raccolta di Cecarius (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, A.R.C. 15 III D).

9 Cfr. L.G. DE SIMONE, *La vita della Terra d'Otranto*, in «La rivista europea», VIII, 3 (1876), pp. 341-52 [l'intera serie di articoli si legge oggi in ID., *La vita della Terra d'Otranto*, a c. di E. Imbriani, Lecce, Edizioni Grifo, 2006], alle pp. 350-51.

medesima che compare in Zanazzo al n. 208)<sup>10</sup> e, per l'appunto, la *Tarantella in ter parlà romanesco detta delli massiccioni, ossia Alissandro Er Grevetto delli Monti, che arriconta alla sua rigazza le sue bravure che ha fatto pe' cagione d'amore*, per cui non fornisce invece alcuna attribuzione.

Sotto quest'ultimo titolo vanno almeno due impressioni della tarantella, in tutto e per tutto identiche tra loro tanto sotto il profilo tipografico (con l'eccezione del frontespizio, in cui cambiano sia l'im-paginazione del titolo sia la vignetta) quanto dal punto di vista della lezione, con un testo articolato in 107 distici (siglerò questa versione B). La stampa citata da De Simone (che siglerò L) porta la sola indicazione del luogo di impressione, Lucca;<sup>11</sup> è questa la sola stampa censita anche nel repertorio di Giovanni Giannini.<sup>12</sup> Entrambi gli studiosi ritengono Lucca una falsa indicazione tipografica: De Simone, infatti, ritiene – ma senza esplicitarne le ragioni – la stampa di origine romana; Giannini la riconduce invece a quella serie di volumetti di letteratura popolare, di pessima qualità, stampati a Todi, molti dei quali tuttavia riportano proprio la falsa indicazione di stampa nella città toscana.<sup>13</sup> Che la qualità delle stampe todine fosse pessima era, per l'epoca, un dato conclamato, come testimonia Amati parlando delle stampe del Calzaroni: «le canzonette del Calzaroni erano sicure di largo spaccio ad un baiocco l'una, sebbene lo stampatore Baldassarri, che era il suo Sommaruga, glielie stampasse tanto male da degradare quelle che venivano da' [sic] Todi».<sup>14</sup> Anche la seconda impressione (che siglerò T) è acrona, ma

10 Un anonimo articolo uscito nel giornaleto romano «La commedia umana» nel 1888 cita la tarantella di *Cecco er carrettiere* (senza indicazioni di autore) come uno dei più noti esempi di un genere diffusissimo in città a livello popolare, erede della satira di Pasquino: «Chi non sa una strofetta almeno della popolarissima tarantella: *Cecco er carrettiere?*» (MARIO, *Macchiette romane*, in «La commedia umana», 212, 18 novembre 1888, pp. 6-9, la cit. a p. 7). Il riferimento nell'articolo è alle vicende di un cantastorie (Giovannino il Mattarello) che aveva messo alla berlina con le sue rime la visita dell'imperatore Guglielmo II di Germania nel 1888 e contro cui erano stati invocati interventi censori: «Ebbene: quel tal paio di giornali, scandalizzato perché si osò mettere in rima l'imperatore, fino a ieri ha invocato l'intervento d'un regio castrapensieri, a portare radicali amputazioni alla tarantella di Giovannino» (*ibid.*).

11 Cfr. anche A. CALOGIURI, «Storie e canzoni». *Le stampe popolari della raccolta di Luigi Giuseppe De Simone. Censimento*, Roma, Salerno Ed., 2003, p. 73.

12 Cfr. GIANNINI, *La poesia popolare a stampa*, cit., II, p. 599.

13 Ivi, II, pp. 755-56.

14 AMATI, *La Roma che se ne va*, cit., pp. 115-16. Per la storia della Tipografia Baldassarri, cfr. *Editori italiani dell'Ottocento. Repertorio*, a c. di A.G. Marchetti *et alii*, Milano, FrancoAngeli, 2004, I, p. 98; i Baldassarri erano una «dinastia di stampatori, originari di Lucca e attivi a Roma dal '700» (*ibid.*): la comunanza tra il luogo originario dei Baldassarri e il falso luogo di stampa del libretto è un elemento certamente suggestivo, anche se destinato a rimanere tale.

riporta come luogo di stampa Roma, e come indicazione editoriale quella della misteriosa Tipografia Terme. Quest'ultima fu attiva nella stampa di opuscoli popolari – tra cui anche un altro testo romanesco, ossia la versione breve della *Passatella*<sup>15</sup> – tutti privi dell'anno di stampa, sicché non è possibile avere indicazioni temporali anche vaghe sull'attività della tipografia, sul suo possibile ambiente di riferimento e perfino sulla sua stessa effettiva esistenza.<sup>16</sup> L'assenza di dati esterni impedisce sia una collocazione cronologica assoluta delle due stampe sia la possibilità di stabilire una cronologia relativa tra di esse. In generale, l'indicazione del testo nello studio di De Simone (pubblicato nel 1876) costituisce l'unico certo termine *ante quem* per la stampa di L. In generale, come per la *Passatella*, si potrebbe pensare a una stampa anteriore a Porta Pia, sicché L e T si potrebbero collocare *grosso modo* negli anni Sessanta dell'Ottocento.

Una versione più breve del testo è inserita, sotto il titolo di *Tarantella de li Massiccioni*, nel ms. dei *Canti popolari romaneschi* di Giggi Zanazzo (Roma, Biblioteca Angelica, 2412), ai ff. 60vA-B, 61rA, 61vA-B e 62rA. Il manoscritto dei *Canti*, a differenza di quanto accade per gli altri autografi zanazziani, non è la bella copia allestita in vista della stampa ma una sorta di quaderno di lavoro. Come mostra chiaramente il manufatto, le tarantelle sono state aggiunte in un secondo momento (alcune di esse sono state trascritte su un foglio protocollo poi incollato agli altri, altre sono state copiate negli spazi rimasti bianchi) e si presentano in un ordine diverso da quello della stampa. Al f. 57vA-B apre la serie la *Tarantella de le Granarole*, cui seguono la *Tarantella de la Bbellona* (f. 58rA-B e vB), una *Tarantella* attribuita al gobbo Tacconi, in seguito cancellata e non presente nell'edizione a stampa,<sup>17</sup> la *Tarantella de le streghe* (f. 59rB e 59vB), la *Tarantella der Carettiere* (f. 60rA), la nostra *Tarantella de li*

15 Cfr. Gi. VACCARO, *Novità sulla Passatella di Ciampoli*, in «Studi romani», n.s. III (2021), i.c.s.

16 Non si trova traccia di questa tipografia in *Editori italiani dell'Ottocento*, cit. L'indicazione, invero leggermente diversa, «Stab. Tip. Alle Terme» è registrata ivi, II, p. 1069 per la stamperia romana «Terme diocleziane», che fu un «importante stabilimento tipografico che stampò anche per conto terzi», e la cui attività è documentata a partire dal 1873.

17 «'Na ciumaca melarosa / Io pijamme vòjo pe' spòsa. / Si cce fosse quarche grostino / Che ce facessi e' rugantino / Ce so' tuzzi e ciammellóni / Cortellacce e sganassóni! / E se Marco Pepe er duro / Le fa arreto puro er muro / Io pe' tte annerìa in Africa / A sfidà l'oste nemica: / M'anzeria a gettare in d'un fòsso / Che fussi pieno de vino rosso». Si tratta dei primi 12 versi della tarantella che, nella sua forma integrale, compare nell'atto II, scena I della commedia *Meo Patacca er greve e Marco Pepe la crapetta* (F. TACCONI, *Meo Patacca er greve e Marco Pepe la crapetta. Azione storica in prosa e musica in dialetto romanesco*, Roma, Tip. Puccinelli, 1865, p. 13). Non si registrano varianti di lezione tra la versione a stampa e quella trascritta da Zanazzo.

*Massiccioni* e infine (dopo un titolo a centro pagina che indicava però la titolazione della sezione successiva: *Canti di carcerati*) la *Tarantella de Franzone* (ff. 62rA-64rA). Il testo (che chiamerò qui Za) presenta una versione assai scorciata in 61 distici, in ordine diverso rispetto sia a quello di B sia a quello dell'edizione a stampa curata dallo stesso Zanazzo; i distici presentano anche inversioni nell'ordine dei versi. Capire la genesi di questo testo è pressoché impossibile. Esso potrebbe essere una trascrizione provvisoria effettuata da Zanazzo (forse da una fonte orale, come parrebbe da alcuni versi) ma è sicuramente incompleto: manca infatti, la narrazione dell'episodio cardine della tarantella, il salvataggio della pastora (manca, anzi, una qualunque introduzione del personaggio stesso della pastora). L'incompletezza, d'altronde, è adombrata dallo stesso Zanazzo in una nota in prosa inserita nel testo («*Qui non si capisce come salva dal fiume una pastorella che vi sta per annegare*»). Per quanto riguarda la datazione, non sussistono elementi specifici che consentano una collocazione precisa: ci si dovrà limitare a ritenere il testo antecedente alla stampa, dunque *ante* 1907.

L'ultima edizione (che siglerò Z) è – come detto – contenuta nella raccolta dei *Canti popolari* di Roma, giunta alla stampa nel 1907.<sup>18</sup> La tarantella ha qui un'estensione assai maggiore (135 distici), cui si aggiunge, dopo un'annotazione dello stesso Zanazzo, un distico conclusivo, in apparenza non direttamente collegato alla parte precedente, il che potrebbe far ipotizzare che una parte della *Tarantella* sia stata volontariamente omessa dal curatore e non sia, pertanto, più attingibile. Parrebbe da ricondurre a questa seconda versione anche la stampa (sotto il titolo lungo di *Tarantella in ter parlà romanesco, detta delli Massiccioni, ossia Alissandro Er Grevetto delli Monti, che arriconta alla sua rigazza le sue bravure che ha fatto pè cagione d'amore*) citata da Anton Giulio Bragaglia,<sup>19</sup> realizzata a Codogno dalla Tipografia Cairo nel 1886 (che siglerò C). Non ho trovato altre tracce di questa impressione nei cataloghi delle biblioteche italiane: come per molte pubblicazioni simili, è altamente probabile che esse siano state rilegate in miscellanee e non siano, dunque, individuabili.

Il testo, come detto, non è collocabile più precisamente sotto il profilo cronologico: Bartolomeo Rossetti lo situa genericamente nella seconda metà dell'Ottocento;<sup>20</sup> Zanazzo ne attribuisce almeno l'esecuzione al Calzaroni, che sappiamo dall'Amati essere stato attivo dagli anni Quaranta agli anni Settanta; l'indicazione della stampa nel-

18 ZANAZZO, *Canti popolari*, cit., pp. 112-118.

19 A.G. BRAGAGLIA, *Storia del teatro popolare romano*, Roma, Colombo, 1958, p. 233.

20 ROSSETTI, *I bulli di Roma*, cit., p. 71.

lo studio del De Simone, pubblicato nel 1876, costituisce ovviamente un certo termine cronologico anche per il testo; tuttavia nel *Systematische Catalogus der Provinciale Bibliotheek van Friesland* (oggi digitalizzato dalla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera)<sup>21</sup> compare l'indicazione di una stampa del testo legata all'interno di una raccolta intitolata *Aanteekeningen gemaakt op een reis naar Italie, Frankrijk en Engeland in Mei tot Augustus 1859* ('Appunti di un viaggio fatto attraverso Italia, Francia e Inghilterra da maggio a agosto 1859'), il che potrebbe contribuire a restringere ulteriormente il termine *ante quem* a quell'anno. Più in generale, insomma, la composizione della *Tarantella* parrebbe potersi collocare nei decenni a cavallo della metà del secolo.

Del testo esistono, come detto, una versione breve (B, rappresentata da L e T), una ancor più abbreviata ma certamente parziale (Za), e una lunga, che è quella edita da Zanazzo (Z). È impossibile a oggi pronunciarsi con certezza sulla versione di C, per la quale sono attingibili i soli tre blocchi pubblicati da Bragaglia. Questi ultimi non parrebbero tuttavia testimoniare una versione ulteriore, ma sembrerebbero strettamente legati a Z sotto il profilo della lezione:

(1) So de nascita trojano,  
so Grevetto er Monticiano.  
Nu je feci complimenti:  
j'appiccai du sciacquidenti.

(2) Ognun de loro se scorpetta:  
fu più lesta mia ronchetta  
che jannòne a squarcia la panza,  
le budella for de stanza.  
Fece un urlo intermittente.

(3) Casca er terzo massiccione.  
Con sei antri liticai,  
tutti quanti li smanferai,  
ne contai mezza dozzina  
fà la ninna in Teracina.  
Non so come, eterne stelle,  
portai via salva la pelle!  
Poi de li vortai le piante  
più d'un lepre o d'un volante.

21 Si veda <https://archive.org/details/systematischeecaooofriegoog>. La data del 1871, che compare nei metadati, è quella della pubblicazione del primo volume del catalogo.

Per quanto riguarda (1) si tratta di due distici non consecutivi: il primo corrisponde a B 6 / Z 7 / Za1; il secondo è assente in B, è presente, ma con varianti significative, in Za 20 e corrisponde invece nella lezione a Z 36. Il secondo blocco, pure assente in B, corrisponde a Z 37-38 (e Za 21-22) con il primo v. del distico 39 (che manca invece in Za). Piuttosto confusa anche la situazione per l'ultimo blocco di versi: il primo corrisponde al primo v. di Z 50 (fatta salva la sostituzione di *casco* con *casca*), manca in B e ha una lezione significativamente diversa in Za 28; il distico successivo corrisponde a Z 52 (che ha però «con sei antri» e non «tutti quanti») ed è assente tanto in B quanto in Za; il distico finale corrisponde a Z 54 e a Za 32 (con la variante microsintattica *in Terracina* che in Z e Za è *a Teracina*) e ancora una volta, manca in B; i due distici successivi corrispondono esattamente a Z 56-57 e B 32-33, mentre solo il secondo è presente, ma con evidenti varianti, in Za 35.

Quella di C parrebbe, insomma, una versione testualmente connessa a Z. I tagli e le suture della versione di Bragaglia sono da attribuire sicuramente al curatore dell'opera: i versi riportati rappresentano, infatti, solamente quelli più significativi rispetto all'argomentazione dello studioso e alla volontà di chiarezza espositiva.

Le versioni B, Za e Z, come detto, differiscono innanzitutto per la lunghezza; la maggior ampiezza di Z deriva essenzialmente dall'aggiunta di parti narrative in corrispondenza dei due episodi chiave del racconto: la lite tra Alessandro e i Massiccioni e il dono dell'anello da parte della pastorella. B da un lato e Z e Za dall'altro, tuttavia, divergono anche per il finale: mentre in B Alessandro, una volta ritornato a Roma, dichiara semplicemente a una donna non ulteriormente determinata di aver superato l'amore per Clementina, in Z e in Za il grevetto delli Monti riconosce al Corso, durante il Carnevale, la pastorella, cui palesa il suo amore (anche se il finale diverge a sua volta tra i due testi). Al contrario di quanto avviene in altre opere pubblicate da Zanazzo (per esempio la *Passatella*), qui Z non presenta in modo esclusivo aggiunte rispetto alla versione breve, ma è mancante di alcuni distici corrispondenti a B 43, 48, 52, 74, 94. Per quanto riguarda il testo di Za, presenta anch'esso distici esclusivi (Za 23, 29-30, 42, 45, 47-48, 49-50); una cospicua serie di distici, inoltre, trova riscontro in Z ma non in B: Za 19 [= Z 33], 20-22 [= Z 36-38], 42-43 [= Z 24-25], 27-28 [= Z 49-50], 31-33 [= Z 53-55], 34 [= Z 45], 38-39 [= Z 64-65], 51-55 [= Z 114-118], 59-60 [= Z 126-127]; non ci sono casi in cui un distico sia presente in B e in Za ma non in Z; in alcuni casi, infine, il distico di Za è dislocato rispetto a Z o a B e Z (si veda *infra* il testo): Za 6 [= B 16 e Z 17], 34 [= Z 45], 40 [= B 36 e Z 60].

Questa una sinossi del racconto per blocchi narrativi:

B 1-8; Z 1-9; Za1: introduzione; presentazione di Alessandro.

B 9-20; Z 10-21; Za 2-11: amore di Alessandro e Clementina e tradimento di quest'ultima con uno dei Massiccioni.

B 21-31; Z 22-55; Za 12-33: lite di Alessandro coi Massiccioni (la parte dell'uccisione dei Massiccioni non è presente in B, che mantiene solo i due distici narrativi 30 e 31, mentre occupa i distici 31-55 in Z e 19-33 in Za).

B 32-49; Z 56-73; Za 35-39: Alessandro va a Ripetta e fugge in barca fino alla Sabina grazie all'aiuto di un capopresa.

B 50-57; Z 73-80; assente in Za: sono passati quattro anni e Alessandro, allontanatosi dalle grotte della Sabina, cammina lungo un fiume.

B 58-67; Z 81-90; Za 41-44: salvataggio della pastorella caduta in acqua.

B 68-79; Z 91-101; Za 45-48: richiesta di Alessandro di sapere come la pastorella sia finita in acqua e racconto della pastorella.

B 80-87; Z 102-109; assente in Za: richiesta della pastorella di sapere come Alessandro si sia trovato a passare lungo il fiume e risposta di Alessandro.

B 88-99; Z 110-125; Za 49-58: la pastorella dona ad Alessandro un anello magico che possiede *la virtù dello stravede*.

B 100-107; Z 126-135; Za 59-60: promesse di amore di Alessandro con una donna generica (B) o con la pastorella incontrata durante il Carnevale romano (Za e Z).

Non considero qui la nota finale di Zanazzo; essa, tra l'altro, compare in forme antitetiche in Za e in Z: se in Za è infatti la pastorella a congedare Alessandro («*La quale pastora, volle mantenersi incognita, e li congedò dandogli*» i confetti di Sulmona), in Z è il Grevetto a congedarsi («*disgraziatamente la faccenda non finisce nemmeno qui, poiché sembra che la pastorella voglia serbare l'incognito. Tanto vero che 'Lisandro si congeda da lei dicendole...*»); né considero il distico finale di Za («*Due confetti di Sulmona / Pija Nenna e statte bôna*») e Z («*Du' confetti dé Surmona / Pija, Nenna, e statte bbôna*»). Se in Za essi parrebbero chiudere la vicenda (di cui pure una parte è omessa), in Z essi parrebbero fare riferimento a una parte narrativa successiva alla dichiarazione d'amore di Alessandro alla pastora. Tale parte doveva essere in ogni caso assente in B, in cui la narrazione parrebbe pienamente conclusa.

Se B, Za e Z rimontano senza dubbio a una base testuale comune, è tuttavia impossibile ricavare quale sia stata la dinamica del testo e quali siano le fonti alla base delle singole versioni: che quella lunga sia un ampliamento della breve è postulabile sulla base del fatto che in testi a tradizione simile (come la *Passatella*) la dinamica sia questa. Questo iter testuale, tuttavia, non è dimostrabile o collocabile nel

tempo, come non è ricavabile se l'ampliamento vada ascritto all'autore, a un rimaneggiatore o ancora sia il frutto di più rimaneggiamenti successivi. Senza considerare il caso di C (che parrebbe, come detto, essere un semplice estratto realizzato da Bragaglia), è notevole il fatto che Za rappresenti una versione abbreviata nella lunghezza ma intermedia nei contenuti tra B e Z: se ciò testimonia senza dubbio l'esistenza di più versioni del testo (forse anche solo recitate a memoria), il confronto tra Za e Z sollecita più di un dubbio su quale possa essere stato il ruolo di Zanazzo nel testo pubblicato poi a stampa nel 1907. Sul testo di Z, pesa sicuramente il fatto che il curatore fosse a sua volta un poeta dialettale e sia sicuramente intervenuto almeno sul piano formale (vanno sicuramente attribuite a lui alcune divisioni tra le parole, le indicazioni di apostrofi e accenti, la resa dello scempiamento della *l* nelle preposizioni articolate e di fenomeni di raddoppiamento, anche in fonosintassi, o scempiamento consonantico). In realtà, come mostrano casi quali la revisione (conservata in una copia per la tipografia esemplata dalla mano di Zanazzo nel manoscritto Roma, Biblioteca Angelica, 2418)<sup>22</sup> di *'Na ggiornata de Carnovale a Roma* di Alessandro Barbosi (poi stampata in un unico volumetto insieme a *Er Carnevale de 'na vorta* di Augusto Lupi nel 1887 ancora per i tipi dell'Editore Perino) e già pubblicata a stampa nel 1840,<sup>23</sup> Zanazzo è di solito particolarmente interventista sotto il profilo grafico e fonologico, moderatamente interventista sotto il profilo morfologico ma abbastanza rispettoso della lezione del testo.

In un limitatissimo numero di casi i testi divergono in modo sostanziale tra le tre versioni:

Io mi vidi pijà in petto (B 23)	Quando fui preso dé petto (Z 24)	Quanto m'intesti ag- guantà' in petto (Za 14)
Voi finì in somma (B 24)	Vôi finilla co' (Z 25)	Quanno termini (Za 15)
Ora un'anno mo (B 25)	È un anno mó' (Z 26)	Più d'un anno è, che (Za 16)
la gran contesa (B 35)	la mi' contesa (Z 59)	la mia difesa (Za 36)

22 Per una descrizione del manoscritto vedi oggi la scheda disponibile in *Manus online* (<https://manus.iccu.sbn.it/cnmd/0000102135>).

23 A.B.R. [= A. BARBOSI], *Una giornata de carnevale a Roma, La battaja delli Dorazzi co li Curiuzzi, L'aritorno de mi fijo da li studj ch'a fatto fora in collegio. Versi berneschi scritti nel parere del volgo di Roma*, Roma, Stamparia Sarviucci, 1840.

Dentro barca (B 36)	Ne la bbarca (Z 60)	Sotto bbarca (Za 40)
Suo ricordo e adesso io (B 93)	Questo dono ti faccio io (Z 120)	'Sto regalo te lo fo io (Za 57)

Più frequentemente, tuttavia, in modo non sorprendente, la lezione di B si oppone alle due zanazziane di Za e Z:

Che mi fe ?... la sconoscente / Senza avere fatto niente (B 15)	Che mmé (me Za) fa 'sta scompiacente / Senz' (Senza Za) aveje fatto gnente? (Z 16, Za 7)
S'innamora la ciovettina (B 16)	Che mmé (me Za) fa 'sta ciovettina (Z 17, Za 6)
Messe affetto a un antro amante (B 17)	Nun si (se Za) fece un altro amante (Z 18, Za 8)
pochi boni (B 19)	poco di bbôni (Z 20); poco de boni (Za 10)
Chiamati sono (B 19)	Ch'eran chiamati (Z 20, Za 10)
Ne venivo (B 22)	Me ne venivo (Z 23, Za 13)
Piglia dunque (B 92)	Prendi teco (Z 119, Za 56)
Astronomico (B 93)	Un astroligo (Z 120); uno stroligo (Za 57)
in sè possiede (B 95)	che ppossiede (p- Za) (Z 121, Za 58)

Vanno aggiunti a quest'elenco due casi in cui la lezione di Z e Za, pur opponendosi a quella di B, presenta anche delle ulteriori varianti interne:

Quando fui alla Longaretta (B 22)	Con in bisaccia la mia ronchetta (Z 23) Co' la bbisaccia e ccó la ronchetta (Za 13)
E me disseno: ascorta un poco (B 24)	Oh grevetto, ascorta un poco (Z 25) Oh grevetto, dimmi un poco (Za 15)

In due soli casi si ha comunanza di lezione tra B e Za contro Z:

che l'amavo (B 13, Za 4)	ch'io l'amavo (Z 14)
--------------------------	----------------------

Gli asciuttai (B 66, Za 43)

Le asciuttai (Z 89)

Za presenta, inoltre, una serie di lezioni uniche rispetto a B e Za:

D'una bellissima (Di bb- Z) Filiola (fijòla Z) (B 9; Z 10)	M'innamorai d'una fijola (Za 2)
Lei d'età di anni venti (B 10, Z 11)	Dall'età di anni venti (Za 3)
Ogni sera (B 13, Z 14)	E ogni sera (Za 4)
Pe (Pe' Z) sposà (spòsà' Z) (B 14, Z 15)	Ch'a spòsà' (Za 5)
Da costoro in mezzo stretto (B 23, Z 24)	Che dde fermamme io fui costretto (Za 14)
la rovina (B 16, Z 17)	'na rovina (Za 6)
Lei se (sè Z) messe (B 20, Z 21)	Lei me se messe (Za 11)
massiccio più (pp- Z) maggiore (mm-) Z (B 20, Z 21)	massiccio el più maggiore (Za 11)
Che me (mmé Z) fecero (-eno Z) n'a (una Z) sera? (Z def.) / Er primo di de (di dé Z) primavera (B 21, Z 22)	Cosa me fanno questi una sera, / Ch'el primo di era di Primavera (Za 12)
Che tu (tt- Z) burli (B 25, Z 26)	Me canzoni (Za 16)
Bada (Bb- Z), mo ce (mó ccé Z) parla (B 27, Z 28)	Ma mmó che cce parla (Za 18)
Poi de li (dé llí Z) (B 22, Z 57)	Io de li (Za 35)
Più d' (dd' Z) un lepre e d' (dd' Z) un volante (B 22, Z 57)	Come un lepre di levante (Za 35)
Da un compare (B 35, Z 59)	A 'n compare mio (Za 36)
Quanno (Quann' Z) intese tal buriana (B 36, Z 60)	E ner dimme 'sta buriana (Za 40)
Dove vai, mi (mé Z) disse, o fijo (ff- Z)? (B 39, Z 63)	Lui me disse: fijo mio (Za 37)
in gran (B 39, Z 63)	a un gran (Za 37)
Dopo (-pp- Z) un (un' Z) ora de (dé Z) sole compita, / Grazie ar Ciel (cèl Z) ritorna (-orn' Z) in vita (B 67, Z 90)	Più d'un ora svenuta la tenne / Grazia al Cielo poi rinvenne (Za 44)
Che (-è Z) la vostra ria figura (B 70, Z 93)	A guardar la tua figura (Za 46)

Me (Mé Z) spaventa (B 70, Z 93)      Mi spavento (Za 46)  
 Me lo diede (B 92, Z 119)      Me l'ha ddato (Za 56)

A queste vanno aggiunti i casi in cui i versi di un distico risultano invertiti in Za (talvolta anche con differenze di lezione):

Perchè lei non (nun Z) cià gnessuno, / Tu voi (vvoi Z) facce l'importuno? (B 26, Z 27)      Me ce fai l'importuno / Perche llei non cià gnisuno (Za 17)  
 Con (Cor Z) un bianco fazzoletto / Gli (Le Z) asciuttai quel bel (quer ber Z) visetto (B 66, Z 89)      Io quel languido visetto / Gli asciuttai col fazzoletto (Za 43)

Venendo ai casi in cui i testimoni siano solamente due, Z e Za differiscono in questi punti:

Bbrutt'avanzo dé galera, / Si tt'incontro un'antra sera (Z 33)      Si t'incontro un'antra sera / Brutto avanzo de galera (Za 19)  
 E nun feci complimenti (Z 36)      Senza facce complimenti (Za 20)  
 J'appoggiai du' sciacquadenti (B 36)      Te do un pugno in de li denti (Za 20)  
 'Gnun dé loro (Z 37)      Un di loro (Za 21)  
 Che j'annò a squarcia' (Z 38)      Ch'a squarcia' j'annò (Za 22)  
 E la prima, scajò empia, / Che j'annò a bbacià la tempia (Z 43)      La prima scaja che llui ciavebbe / Je mannai a bbacià le tempie (Za 25)  
 Sserrà [sic] ffece ogni portone, / Che ppareva u' ribbejone (Z 45)      Me pareva u' ribbijone, / Se serrava ogni portone..... (Za 34)  
 In der petto jé trabbócca (Z 49)      Casca de pezza er sangue sbocca (Za 27)  
 Cascò ér terzo Massiccione (Z 50)      Er mar capo Massiccione (Za 28)  
 Mé je pizzico lo squadrone (Z 50)      Mette mano a lo squadrone (Za 28)  
 ne feci (Z 53)      feci (Za 31)  
 lli arrèto (Z 115)      là dietro (Za 52)  
 bbaléno (Z 116)      balena (Za 53)  
 Tutta d'oro dé lamiera (Z 117)      O di latta o di lamiera (Za 54)  
 Pija (Z 118)      Prendi (Za 55)

Volo a Roma, metto l'ale (Z 126)	Allora io volo a Roma e metto l'ale (Za 59)
Nenna (Z 136)	Nenno (Za 61)

B e Z si oppongono, invece, in questi casi:

Oggi appunto m'è compito (B 3)	Per l'appunto oggi ccompito (Z4)
So chiamato io er Grevetto (B 5)	Pe' li Monti, so' ér Grèvétto (Z 6)
Sto mio core (B 8)	Questo cor (Z 9)
Rassembrai (B 11)	Mé pareva (Z 12)
E me disseno (B 24)	Oh grevetto (Z 25)
Ora un'anno (B 25)	È un anno (Z 26)
nissun barbotto / Che so stufo e già so cotto (B 29)	quarache bbarbötto, / Ch'io dé svèntole t'abbötto (Z 30)
Sente er sangue anná (B 30)	S'intese ér sangue annaje (Z 35)
nun te dico / Che racconto qui me sbrico (B 31)	nun vé dico / Ch'el racconto qui lo sbrigo (Z 51)
gran contesa (B 35)	la mi' contesa (Z 59)
Dentro barca (B 36)	Ne la bbarca (Z 60)
Lì rimasi (B 45)	Lì io rimase (Z 70)
vedo (B 50)	vedd' (Z 74) <sup>24</sup>
strana strana (B 51)	stava strana (Z 75)
alla buriana (B 51)	la buriana (Z 75)
Io quel (B 53)	Poi quel (Z 76)
Io li (B 56)	Io de lli (Z 79)
augello (B 57)	agnello (Z 80)
Gli asciuttai (B 66)	Le asciuttai (Z 89)
Io je disse, ebbene dite (B 68)	Io jé disse allora: «Dite (Z 91)
te veddi dentro all'onde (B 72)	a tte veddi drento l'onde (Z 95)
quivi (B 81)	qui ne (Z 103)
non so sieno (B 87)	nun so ssi ssieno (Z 109)
io in vita (B 91)	in vita io (Z 113)

24 Le forme verbali con doppia *d* (tutte abbastanza arcaiche: estreme propaggini moderne in Pascarella e Santini) sono sempre perfetti: vedi anche qui B 57/Z 80.

a te pare (B 96)	te pare (Z 124)
Sospirò, e disse (B 99)	Sospirò e mmé disse (Z 125)
Vedi tu, quanto penai (B 102)	Lo sai tu quanto penai (Z 130)
me salvai (B 102)	té sarvai (Z 130)
Per virtù der magico dono (B 103)	Pe' sperare un maggior dóno (Z 131)
Più non rammento (B 104)	Nun rammento (Z 133)

Dal punto di vista fono-morfologico il testo di Z mostra nel complesso un maggiore tasso di dialettalità e una maggiore compattezza linguistica, tanto rispetto a B quanto rispetto a Za:<sup>25</sup> riduzione del dittongo *uo* a *o* (*nel cuore* B 80 / *ner core* Z 102; *fuora* B 101 / *fôra* Z 129); chiusura di *o* tonica in *u* nelle voci del verbo *correre* (*corsi* B 73 / *cursi* Z 96; *corresti* B 79 / *curresti* Z 101); chiusure in protonia (anche sintattica) di *e* (*se ve* B 7 / *si vvé* Z 8; *di* B 11, 34, 70 / *dé costei* Z 12, 58, 93; *gnessuno* B 26 / *gnisuno* Z 27, Za 17; *mi* B 39, 88, 89 / *mé* Z 63, 110, 111, Za 37) e di *o* (*coperto* B 46 / *cuperto* Z 71; *non* B 50, 87, 96, 97, 98, 104 / *nun* Z 74, 109, 122, 123, 124, 132; *non* B 105 / *nu'* Z 133; *mi dai* Z 106 / *mmé dai* Z 134); presenza di *-e* finale nelle forme verbali con clitico (*darmi* B 79 / *ddarme* Z 101; *fammi* B 107 / *famme* Z 135); assimilazione regressiva nelle forme verbali con clitico (*dirve* B 4 / *divve* Z 5; *sarvarla* B 63 / *ssarvalla* Z 86; *guadagnarlo* B 77 / *guadagnallo* Z 99; *tirarlo* B 77 / *tirallo* Z 99); assimilazione progressiva di *-nd-* in *-nn-* (*mondo* B 12 / *monno* Z 13; *quando* B 40, 77 / *quanno* Z 66, 99; *riflettendo* B 55 / *rifrettènno* Z 78); rotacismo di *l* preconsonantica, anche in fonosintassi (*el grevetto* Za 1 / *er Grevetto* B 6, *ér Grèvétto* Z 7; *al mondo* B 12 / *ar monno* Z 13; *al tetro* B 45 / *ar tetro* Z 70; *al caso* Z 54 / *ar caso* B 77; *riflettendo* B 55 / *rifrettènno* Z 78; *qual bellezza* B 65 / *quar bellezza* Z 88; *quel bel visetto* B 66 / *quer bel visetto* Z 89; *al fumicello* B 75 / *ar fumicello* Z 97; *nel cuore* B 80 / *ner core* Z 102; *il tuo* B 81 / *'r tu'* Z 103; *salvasti* B 89 / *sarvasti* Z 111; *alfine* B 90 / *ar fine* Z 112; *il premio* B 97 / *'r premio* Z 123; *dal fiume* B 101 / *dar fiume* Z 129; *salvai* B 102 / *sarvai* Z 130) e in altri casi tipici del romanesco (*con un* B 66 / *cor un* Z 89); scempiamenti di *r* (*arriccontai* B 35 / *ariccontai* Z 59, Za 36; *arritrovo* B 83 / *aritrovo* Z 105);<sup>26</sup> scadimenti della laterale palatale a *j* (*voglio*

25 Nonostante anche Za presenti caratteri probabilmente attribuibili alla penna di Zanzazzo, essi sono più sfumati che in Z (si veda per esempio la mancata rotacizzazione nelle preposizioni articolate o la presenza dell'articolo *el*).

26 Si tratta dell'unica coppia in cui l'innovazione di Z potrebbe dipendere dall'evoluzione in diacronia del romanesco e rappresentare il maggior radicamento, all'altezza di Z, dei fe-

B 90, 91 / *vojo* Z 113, 114); spirantizzazioni della sibilante postnasale (*penso* B 105 / *penzo* Z 133); esito palatale di -NG- (*piange* B 88 / *piagne* Z 110); forme con *v* epentetica (*paura* B 96 / *ppavura* Z 122) o con -*ne* epitetico (*te* B 91 / *tténe* Z 113); forme metatetiche (*dentro* B 72, 75, 78 / *drento* Z 95, 97, 100); segnalò infine alcune forme particolari romanesche come *dito* B 96 / *déto* Z 122;<sup>27</sup> *pure* B 98 / *puro* Z 124. Non mancano, in ogni caso, pur sporadici controesempi alla dinamica di romaneschizzazione sistematicamente riscontrabile in Z, come *er core* B 12 ma *él core* Z 13; *antro* B 17 ma *altro* Z 18, Za 8; *impostorno* B 84 ma *impostònno* Z 106, o iperromanenschizzazioni, come *preкуро* Z 99 contrapposto a *proкуро* B 77;<sup>28</sup> *simiviva* Z 87, contrapposto a *semiviva* di B 64.<sup>29</sup> Dal punto di vista della morfologia, i due casi di differenza sono nell'uso della desinenza in -*e* alla I persona del passato remoto contro quella in -*i* di B (*diedi* B 85 / *diede* Z 107) e della forma *so* alla VI persona del presente indicativo di *èsse* (*son* B 60 / *so'* Z 83). Sotto il profilo lessicale, infine, alcuni termini dell'italiano letterario presenti in B vengono sostituiti in Z con formule maggiormente aderenti al dialetto (*rassembrai* B 11 / *me pareva* Z 12; *sconoscente* B 15 / *scompiacente* Z 16, Za 7; *fe* B 42 / *fece* Z 68; *entro* B 61 / *drento* Z 84), ma anche qui non mancano controesempi (*anima* B 12 / *alma* Z 13).

In tutte le tre versioni (pur con le differenze sopra descritte) il testo non presenta caratteri dialettali particolarmente accesi. Visti i cospicui interventi di Zanazzo su questo fronte, l'analisi dei tratti fono-morfologici di Z e di Za risulta scarsamente significativa: la *facies* linguistica sarà infatti da imputare solo in misura minima al testo originario e sarà piuttosto da ascrivere per la gran parte alla penna (e alla sensibilità lin-

---

nomeni di scempiamento di *r*. Va detto, però, che tutte le attestazioni di *aritrovà/aritrovasse* (che compare per la prima volta in Belli) sono sempre e solo con scempia. Per la cronologia dello scempiamento di *rr* sono fondamentali i contributi di P. TRIFONE, "Tera se scrive co' ddu ere, sinnò è erore". Nuovi appunti sullo scempiamento di *rr* in romanesco, in *Romanice loqui. Festschrift für Gerald Bernhard zu seinem 60. Geburtstag*, a c. di A. Gerstenberg, J. Kittler, L. Lorenzetti, G. Schirru, Tübingen, Stauffenburg, 2017, pp. 89-96 e di M. PALERMO, Note sullo scempiamento di *r* nel romanesco pre-belliano, in «Studi linguistici italiani», XIX (1993), pp. 227-35; per le alternanze nel corso dell'Ottocento (e nel Belli in particolare), vd. S. CAPOTOSTO, Alternanze 'rr/r' e 'll/l' nei Sonetti romaneschi del Belli: correzioni grafiche e riflessi linguistici, in «Studi linguistici italiani», XLIII (2017), pp. 106-25.

27 Il tipo *deto* è abbondantemente attestato fino all'Ottocento inoltrato (cfr. RAVARO, s.v. e CHIAPPINI, s.v.).

28 La forma *preкуро* è attestata sistematicamente in romanesco solo nelle raccolte di Zanazzo e quattro volte in B. Micheli.

29 Come ovvio per parole a formazione culta, le forme etimologiche con -*e*- sono pressoché esclusive: con *simi*- si incontra solamente un *simidei* in B. Micheli.

guistica) di Zanazzo stesso.<sup>30</sup> L'analisi linguistica di B è – come capita spesso per la produzione romanesca a stampa dell'Ottocento – largamente pregiudicata sia dalla pessima qualità dei testi che arrivavano in tipografia (problematici per l'assenza di una competenza ortografica, tanto per la lingua quanto a maggior ragione per il dialetto, dei mananti dei manoscritti),<sup>31</sup> sia dall'incapacità degli stampatori, che spesso, componendo il testo, introducevano errori tali da pregiudicarne la comprensibilità (si veda per esempio B 8: «O ve fo tutto palese / Sto mio core d'amor si accese») e arbitrarie semplificazioni della grafia, che finiva per pareggiarsi su quella dell'italiano.

Questa alternanza tra tratti dialettali e italiani si estende in B anche a quelli che sono “fenomeni bandiera” del romanesco, per cui gli esiti dialettali sono controbilanciati da una serie addirittura più nutrita numericamente di esiti anti-dialettali. Si veda per esempio il caso dell'assimilazione di -ND- in -nn-, per cui si hanno *annà(ne)* (B 30, 44), *fonno* (B 62), *profonno* (B 62), *quanno* (B 36), *ripensanno* (B 51), ma ben più numerosi controesempi:<sup>32</sup> *mondo* (B 12), *onde* (B 58, 72, 105), *prendo* (B 76), *quando* (B 22, 40, 77), *riflettendo* (B 55), *risponde* (B 58, 69), *sponde* (B 69, 72), *stendo* (B 76). Tra l'altro, benché gli esiti dialettali siano maggioritari, anche Za e Z si caratterizzano per una presenza tutt'altro che trascurabile di forme non assimilate, per cui a casi come *annaje* (Z 35), *annàne* (Z 69), *annò* (Z 38, 43), *fonno* (Z 85), *monno* (Z 13), *profonno* (Z 85), *quann(o)* (Z 60, 66, 99), *rifrettènno* (Z 78), *ripensanno* (Z 75), *sicónna* (Z 48) fanno riscontro *onde* (Z 81, 95, 133), *prendi* (Z 119), *prendo* (Z 98), *quando* (Z 24), *risponde* (Z 81, 92), *sponde* (Z 92, 95), *stendo* (Z 98); a casi come *annò* (Za 22), *appuntanno* (Za 29), *mannai* (Za 25), *quanno* (Za 15) rispondono casi come *prendi* (Za 55, 56), *seconda* (Za 26).

Dal punto di vista del vocalismo B si caratterizza per la presenza maggioritaria del monottongo o in *boni* (19), *core* (2, 8, 12, 45, 52, 104),

30 Sulla lingua poetica di Zanazzo si incontrano sparse indicazioni in M. DI LORENZO, *Concordanze nella poesia romanesca di Giggi Zanazzo*, Roma, Nuova cultura, 2009; le poesie di Zanazzo sono oggetto della tesi di dottorato zurighese di Martina Ludovisi («Nun se ne venne, è sincera, forte, onesta». Edizione e studio linguistico delle Poesie romanesche di Giggi Zanazzo, 1875-1890) e cfr. anche M. LUDOVISI, *Memoria e oblio: per una riscoperta del romanesco delle Poesie di Giggi Zanazzo (1860-1911)* in corso di stampa negli Atti del IX Convegno Internazionale Comunicazione e Cultura nella Romania Europea (CICCRE). Ringrazio l'autrice per avermi fatto leggere in anteprima il testo.

31 Si veda il caso dei manoscritti della compagnia teatrale di Filippo Tacconi, descritto in Gi. VACCARO, *Cummedie nove, falsette e pantomimme. Il teatro nella Roma dell'Ottocento dai burattini alla compagnia Tacconi*, in «il 996», 2 (2017), pp. 59-74, a p. 73.

32 Escludo dal novero casi come *bandito*, *condurre* o *Alissandro*, in cui l'assimilazione è genericamente minoritaria in romanesco.

*loco* (53), cui si contrappongono *cuore* (80) e *fuora* (101); il dittongo *ie* segue invece coerentemente gli esiti italiani, senza estensioni alle forme paradigmatiche di *tenere* e *venire*: eccede questo modello il solo *posiedea* (65). Non si registrano casi di mancata anafonesi (residualmente nel toponimo derivato *Longaretta*, 22). Si registra *i* in luogo di *a* protonica, per interferenza del prefisso in *(ar)ri-* su voci in *ra-* nelle forme *arriconta* (Tit.), *arricontai* (35), *riconta* (74), *ricconto* (31), *rigazza* (Tit.). Si segnalano inoltre le forme con chiusura in *i* in protonia *nisciu-no* (48) e *nissun* (29, 58). Scarsamente documentata anche la tendenza alla chiusura di *o* in *u* in protonia (anche sintattica): *fureste* (1) e *nu(n)* (27, 29, 31, 32, 63; per quest'ultimo si noterà che è comunque maggioritaria la forma *non*: 26, 50, 87, 96, 97, 98, 104, 105). Si registra inoltre la conservazione di *e* postonica nei pronomi clitici di seconda e quinta persone nelle forme verbali *compensatte* (90), *datte* (73), *ditte* (85), *dirve* (4), *fatte* (91), *rimediate* (90); è sempre conservata la *-i* nel caso dei clitici di prima persona: *darmi* (79), *dimmi* (80, 81), *fammi* (107).

Per quanto riguarda il consonantismo, l'unico fenomeno che compare in modo sistematico è la rotacizzazione della *l* preconsonantica: *arza* (74), *ascorta* (24), *ascortate* (7), *finarmente* (50, 64), *quarche* (28), *sarva* (32), *sarvarla* (63), *tumurto* (30), *vorse* (38), *vortai* (33, 56), *vortavo* (47); si hanno però *salvai* (101) e *salvasti* (89). In posizione postconsonantica la *l* rotacizza in *Crementina* (25, 28, 104). Ben rappresentato anche lo scadimento della laterale palatale a *j*: *consijare* (38), *fijo* (39), *je* (2, 29, 68), *mijo* (41), *perijo* (39), *pijà* (23), *toje* (106), *vojo* (4); controesempi *gli pers.* (66), *piglia* (92, 94), *voglio* (90, 91); è senz'altro un refuso da inserire in questa serie *filiola* (9). Diffusi ma minoritari sono la ricordata assimilazione di *-ND-* in *-nn-* e l'assimilazione della *r* nelle forme di infinito + clitico: *compensatte* (90), *ditte* (85), *rimediate* (90), cui si oppongono *dirve* (4), *guadagnarlo* (77), *sarvarla* (63), *tirarlo* (77).<sup>33</sup> In un solo caso compare la palatalizzazione di *n-* in *gnessuno* (26), cui si contrappongono due occorrenze di *nissun* (29, 58). È univoco invece l'esito *antri* (86), *antro* (17).

Pressoché assente il *-ne* epitetico (onnipresente invece nei testi in prosa)<sup>34</sup>, che compare una sola volta in *annane* (44). Oltre a questo caso, l'infinito compare nella maggior parte dei casi apocopato: *assommà* (58), *mori* (55), *parlà* (Tit.), *pijà* (23), *sposà* (14); controesempi in

33 Per una cronologia di questo fenomeno, cfr. V. FARAONI, S. CRISTELLI, *Note sulla diacronia dell'infinito in romanesco*, in «Revue de linguistique romane», LXXXVI (2022), pp. 95-138.

34 Cfr. Gi. VACCARO, *Intorno al Belli. Autori romaneschi dalla Repubblica Romana all'Unità*, in «il 996», 3 (2014), pp. 69-80, alle pp. 79-80.

*avere* (15), *consijare* (38), *scordare* (98). Si notino la forma di IV persona dell'imperfetto indicativo *stamio* (14; si tratta dell'unico caso analizzabile nel testo) e la VI persona del passato remoto indicativo *impostorno* (84; anche qui si tratta dell'unico caso analizzabile nel testo). Sul fronte verbale si notino poi le forme *veddi* 'vidi' (57, 58, 92), attestata nel romanesco ottocentesco e novecentesco, e *messe* 'mise' (17, 20), pure sporadicamente documentata tra Otto e Novecento. Le forme pronominali atone sono normalmente *ce*, *je* (con un controesempio di *gli*), *me* (con nove controesempi di *mi*), *se* (con un controesempio di *si*), *te* (con un controesempio di *ti*), *ve*. L'articolo è costantemente *er*, anche nelle preposizioni articolate (*il* compare tre volte, a 81, 97 e 99, e due volte nella preposizione articolata *pel*, a 44 e a 83); la forma *in ter* compare invece solo nel titolo.

Dal punto di vista del lessico, la *Tarantella* si caratterizza per gli abbondanti inserti dall'italiano (si veda un caso come *contumace* B 7 / Z 8). Sono inoltre tratti di peso dall'italiano letterario alcuni lessemi e collocazioni (per esempio *pria* B 44 / Z 69, *ria* B 70 / Z 93, *aita* B 73, 89 / Z 96, 101, *desio* B 99 / Z 125, *piaga ascosa* B 106 / Z 134 o anche il probabilmente erroneo *augello* di B 57) o allotropi (*lettra* Z 65, Za 39) o forme morfologiche derivate dalla lingua poetica tradizionale (*possiedea* B 65 / *possedea* Z 88; talvolta i due testi divergono, come nel caso di [10] *temeva* B 47 / *ttemevo* Z 72); in alcuni casi sulle parole letterarie viene stesa una patina fonetica romanesca (per esempio *perijo* B 39, Z 63, Za 39); si notino in Z e in Za anche forme come *meco* (Z 114, Za 51) e *teco* (Z 118, 119; Za 55, 56: solo in questo caso il testo è presente anche in B 92, che ha invece *dunque*), pressoché assenti nel romanesco (sporadiche attestazioni fino a Berneri).

Fornisco qui i testi affrontati delle tre versioni B (che si fonda su T), Za e Z. I testi sono editi in modo massimamente conservativo, sia sotto il profilo grafico-fonetico sia sotto il profilo degli aspetti paragrafematici sia, a maggior ragione, sotto il profilo della lezione. I probabili errori di stampa, che come di consueto sfigurano le edizioni di testi romaneschi, sono discussi nel commento. Per quanto riguarda il testo di Z non riporto le note lessicali inserite da Zanazzo nella sua edizione, mentre mantengo i «(sic)» e i «(?)» inseriti dall'editore; i [sic] sono invece miei. Ho indicato con un asterisco i distici che in Za sono presenti in una posizione diversa rispetto a quella di B e Z e che sono qui dunque pubblicati fuori ordine. Per il solo testo di Za indico tra parentesi uncinata e in corsivo le parti cancellate da Zanazzo. È editoriale la numerazione dei distici.

## B

*Tarantella in ter parlà romanesco detta delli massiccioni, ossia Alissandro Er Grevetto delli Monti, che arriconta alla sua rigazza le sue bravure che ha fatto pe' cagione d'amore*

1. Empia vita è lo bandito  
Per fureste va smarrito,
2. Sempre er core je sta  
[agitato] Dall'angustie tormentato.
3. Oggi appunto m'è compito  
Un lustro che io fui bandito.
4. Vojo dirve er mio mestiere  
So Alissandro er Giardiniere,
5. E pe soprannome detto,  
So chiamato io er Grevetto.
6. So de nascita Trojano,  
So er Grevetto Monticiano,
7. Per amore fui contumace  
Ascortate se ve piace.
8. O [sic] ve fo tutto palese  
Sto mio core d'amor si accese.
9. D'una bellissima Filiola  
Orfanella sola sola.
10. Lei d'età di anni venti  
Restò priva dei parenti.
11. La bellezza di costei  
Rassembrai all'occhi miei.
12. La più bella che al  
[mondo sia] Era er core dell'anima mia.
13. Era un'anno che l'amavo,  
Ogni sera ce parlavo.
14. Con parole amorosette  
Pe sposà stamio alle strette.
15. Che mi fe ?... la  
[sconoscente] Senza avere fatto niente.
16. S'innamora la ciovettina,  
Che per me fu la rovina.
17. Messe affetto a un altro  
[amante,] Suo vicino appiggionante.

## Z

*Tarantella de li massiccioni*

1. Tarantella de li dei,  
Ascortate, amichi miei.
2. Empia vita è lo bbandito...  
Per foreste va smarrito:
3. Sempr'er core cià aggitato  
Da l'angustie tormentato.
4. Per l'appunto oggi ccompito  
Un lustr'è ch'io fui bbandito.
5. Vojo divve ér mi' mestiere  
So' 'Lisandro ér giardinière.
6. E ppe' ssoprannome detto,  
Pe' li Monti, so' ér Grèvètto.
7. So' ddé nascita Trojano,  
So' ér Grèvètto Monticiano.
8. Per amore fui contumace,  
Ascoltate si vvé piace,
9. Che vi fo ttutto palese.  
Questo cor d'amor s'accese
10. Di bbellissima fijòla,  
Orfanella sola sola.
11. Lei d'età di anni venti  
Restò ppriva dei parenti.
12. La bbellezza dé costei  
Mé pareva, a ll'occhi miei,
13. La ppiù bbella ch'ar  
[monno sia;] Era él core de ll'alma mia.
14. Er' un anno ch'io l'amavo,  
Ogni sera cé parlavo,
15. Con parole amorosette.  
Pe' spòsà' stamio a le strette.
16. Che mmé fa 'sta  
[scompiacente] Senz'aveje fatto gnente?
17. Che mmé fa 'sta ciovettina  
Che ppe' mme fu la rovina?
18. Nun si fece un altro  
[amante] Suo vicino appigionante?

## Za

*Tarantella de li Massiccióni*

1. So' dde nascita trojano  
So' el grevetto Monticiano.
2. M'innamorai d'una fijola  
Orfanella sola sola.
3. Dall'età di anni venti,  
Restò ppriva dei parenti.
4. Era un anno che l'amavo,  
E ogni sera ce parlavo.
5. Con parole amorosette,  
Ch'a spòsà' stamio alle strette.
7. Che mme fa 'sta  
[scompiacente] Senza aveje fatto gnente?
- \*6. Che me fa 'sta civet~~ola~~ina  
Che ppe' mme fu 'na rovina?
8. Nun se fece un altro  
[amante] Suo vicino appiggionante?!

18. Erano tre carnali fratelli  
Li Gramicciari facevano quelli,
19. Tre pezzacci pochi boni  
Chiamati sono i Massiccioni.
20. Lei se messe a fa l'amore  
Cor massiccio più maggiore.
21. Che me fecero n'a sera?  
Er primo di de primavera,
22. Ne venivo dalla Villetta,  
Quando fui alla Longaretta.
23. Io mi vidi pijà in petto  
Da costoro in mezzo stretto.
24. E me disseno: ascorta  
[un poco  
Voi finì in somma sto gioco?
25. Ora un'anno mo per dina  
Che tu burli Crementina.
26. Perchè lei non cià  
[gnessuno,  
Tu voi facce l'importuno?
27. Bada, mo ce parla Meo,  
Fiaccolette nu vo Gneo.
28. E se mai quarche  
[mattina,  
Vedi, e incontri Crementina,
29. Nu je fa nissun barbotto  
Che so stufo e già so cotto.
19. Erano tre ccarnali fratelli,  
Li gramicciari faceveno quelli.
20. Tre ppezaccì poco di  
[bbòni,  
Ch'eran chiamati li  
[Massiccióni.
21. Lei sè messe ffa' l'amore  
Cor massiccio ppiù  
[mmaggiore.
22. Che mmé feceno una  
[sera  
Er primo di dé primavera?
23. Me ne venivo da la Villetta  
Con in bisaccia la mia  
[ronchetta:
24. Quando fui preso dé petto  
Da costoro in mezzo stretto...
25. «Oh grevetto, ascorta  
[un poco:  
Vôi finilla co' 'sto ggiôco?
26. È un anno mó', perdina,  
Che ttu bburli, Crementina.
27. Perchè llei nun cià  
[gnisuno  
Tu vvôi facce l'importuno?
28. Bbada: mó ccé parla Meo,  
Fiaccoléte nun vô' gneo!
29. E ssi mmai quarche  
[mmatina  
Vedi incontri Crementina,
30. Nu' jé fa quarche  
[bbarbòtto,  
Ch'io dé svèntole t'abbòtto.
31. Si dda lei poi sento u' llagno,  
Er coraccio me té magno!...
32. A Grèvétto, dunque  
[abbada,  
Nun passà' ppiù ppe'  
[sta strada!...
33. Bbrutt' avanzo dé galera,  
Si tt'incontro un'antra sera,
34. Co' 'na sventola e 'na spinta  
Io tajà' tté vojo la grinta!
9. Ereno tre ccarnali fratelli  
Li gramicciari faceveno quelli
10. Tre ppezaccì poco de  
[boni  
Ch'eran chiamati li  
[Massiccioni.
11. Lei me se messe a ffà  
[l'amore  
Col massiccio *me* el più  
[maggiore.
12. Cosa me fanno questi  
[una sera,  
Ch'el primo di era di  
[Primavera?
13. Me ne venivo da la Villetta  
Co' la bbisaccia e ccó la  
[ronchetta.
14. Quanto m'intesi agguantà'  
[in petto  
Che dde fermamme io fui  
[costretto.
15. «Oh grevetto, dimmi  
[un poco  
Quanno termini 'sto ggiôco?
16. Più d'un anno è, che,  
[ppeddina,  
<Che> Me canzoni Crementina.
17. Me ce fai l'importuno  
Perche llei non cià gnisuno:
18. Ma mmó che cce parla meo,  
Fiaccolette nun vô gnèò.
19. Si t'incontro un'antra sera  
Brutto avanzo de galera,

30. Alissandro a tale insurto  
Sente er sangue anná in  
[tumurto.
35. Alisandro, a ttale insurto,  
S'intese ér sangue annaje in  
[tumurto.
36. E nun feci complimenti,  
J'appoggiai du' sciacquadenti.
20. Senza facce complimenti,  
Te do un pugno in de li denti».
37. 'Gnun dé loro si  
[scorpetta....  
Fu ppiù llesta la mi' ronchetta
21. Un di loro si scorpétta...  
Fu ppiù lesta la mia ronchétta
38. Che j'annò a squarcia' la  
[panza,  
Le bbudella fôr di stanza, (sic)
22. Ch'a squarcia' j'annò la  
[panza  
Le budella for de stanza.
23. Ereno in quattro, restonno  
[in tre  
Inferociti verso di me.
39. Fece un urlo intermittente  
(?)  
Nun parlò ppiù internamente.  
(sic)
40. Li du' antri Massiccióni,  
Co' ddu' pezzi dé squadroni,
41. Contro me, ssi fferi irati,  
Com'e [sic] ddu' cani arrabbiati.
42. M'inchinai per bôna sorte  
E ttrovai du' pietre forte:
24. M'inchinai, pe' bbôna sorte,  
E le trovai du' pietre forte.
43. E la prima, scajò empia,  
(sic)  
Che j'annò a bbacià la tempia.
25. La prima scaja che llui  
ciavebbe  
Je mannai a bbacià le tempie  
(sic)
26. La seconda pietra tirai  
In mezzo al petto gliel'arrecai.
44. Quello puro ppiù nun sé  
[sente.  
Ma ér tumurto de la ggente,
45. Sserrà [sic] ffece ogni  
[portone,  
Che ppareva u' ribbejóné.
- \*34. Me pareva u' ribbijone,  
Se serrava ogni portone.....
46. Ecco ér terzo cane còrso  
Inferito ppiù d'un orso.
47. Vari córpi co' gran' ira  
Dé punta e ttajo lui mé tira...
48. Con destrezza mé li  
[scanzo,  
La sicónna pietra avanzo:
49. In der petto jé trabbócca  
(sic)  
Nun giovò strutto pe' bbocca:
27. Casca de pezza er sangue  
[sbocca  
Che nu' «n» je ggiova strutto  
[pe' bbocca.
50. Cascò ér terzo Massiccióné.  
Mé je pizzico lo squadrone:
28. Er mar capo Massiccione  
Mette mano a lo squadrone.

31. Che successe nun te dico  
Che riconto qui me sbrico.
32. Nun so come eterne stelle  
Portai via sarva la pelle.
33. Poi de lì vortai le piante  
Più d'un lepre e d'un volante.
34. Più del lampo e la saetta  
Giunsi al porto di Ripetta.
35. Da un compare Capopresa,  
J'arricontai la gran contesa.
36. Quando intese tal buriana,  
Dentro barca lui m'intana,
37. Che partiva la mattina,  
Per la via della Sabina.
38. Sotto prova er mi compare  
Bè me vorse consijare.
39. Dove vai, mi disse, o fijo?  
Io te vedo in gran perijo.
40. Dalla barca poi me smonta  
Quando er sole er di tramonta.
41. Più di un mijo m'accompagna  
Er compare alla campagna.
51. Che successe, nun vé dico,  
Ch'el riconto qui lo sbrigo
52. Con sei antri liticai,  
Tutt'e ssei li smaferai:
53. A cchi de punta a cchi de  
[cortello  
De sangu'umano ne feci u'  
[mmacello.
54. Ne contai mezza dozzina  
Fa' la ninna a Terracina.
55. Ne contai ppiù dde dieci,  
A ffa' tterra pe' li ceci.
56. Nun so come, eterne stelle,  
Portai via sarva la pelle.
57. Poi dé llí vortai le piante,  
Ppiù dd'un lepre e dd'un  
[volante,
58. Ppiù d'un lampo e la saetta  
Giunsi al porto dé Ripetta,
59. Da un compare capo-présa,  
J'arricontai la mi' contesa.
60. Quann'intese tal buriana,  
Ne la bbarca lui m'intana,
61. Che ppartiva la mmattina  
Pe' la via de la Sabbina.
62. Sotto prova, ér mi'  
[compare,  
Bbè' mme vorse consijare.
63. – Dove vai, mé disse, o  
[ffijo?  
Io té vedo in gran perijo.
64. Tu sei senza passaporto:  
Si ssei preso, tu ssei morto.
65. Co' 'na lettera circolare,  
Té potrebben' arrestare. –
66. Da la bbarca poi mé smónta  
Quando ér sole, ér di ttra-  
[monta.
67. Più dd'un mijo m'ac-  
compagna,  
Er compare a la campagna.
29. Io fo ddù passi e mmi  
[assicuro  
Appuntanno le spalle ar muro.
30. Poi me bbutto a lo sbarajo:  
A cchi dde punta a cchi dde tajo.
31. A cchi dde punta a cchi  
[dde cortello  
De sangue umano feci un  
[macello.
32. Ne cuntai na mezza duzzina  
A fà la ninna a Terracina.
33. Ne cuntai più de dieci  
A ffa terra pe' li céci.
35. Io de li vortai le piante  
Come un lepre di levante.
36. A «u»'n compare mio,  
[capo-presa  
J'arricontai la mia difesa.
- \*40 E ner dimme 'sta buriana  
Sotto bbarca lui m'intana
37. Lui me disse: fijo mio,  
Io ti vedo a un gran perijo
38. Tu sei senza passaporto  
Si sei preso tu sei morto.
39. Co na lettera circolare  
Te potrebbeno arrestare.



62. Morto er fiume era [profonno] 85. Mórto ér fiume era [profonno;  
Lo toccai repente er fonno. Lo toccai repente ér fonno:
63. Nun la trovo, e me rincresce 86. Nu' la trovo e mmé [rincresce.....  
Poi a sarvarla m'ariesce. Poi a ssarvalla m'arièsce.
64. Finarmente sulla riva 87. Finarmente su la riva 41. La portai sopra a la riva  
Io la porto semiviva. Io la porto simiviva. che a momenti se moriva
65. Qual bellezza possiede, 88. Quar bellezza possede 42. Da la bocca sua diletta  
Più de Venere la Dea. Più ddé Venere la Dèa! L'acqua torbida rigetta.
66. Con un bianco fazzoletto 89. Cor un bianco fazzoletto 43. Io quel' b languido visetto  
Gli asciuttai quel bel visetto. Le asciuttai quer ber visetto. Gli asciuttai col fazzoletto.
67. Dopo un ora de sole 90. Doppo un'ora dé sole, 44. Più d'un ora svenuta la  
[compita, [compita, [tenne  
Grazie ar Ciel ritorna in vita. Grazie ar cèl, ritorn' in vita. Grazia al Cielo poi rinvenne.
68. Io je disse, ebbene dite, 91. Io jé disse allora: «Dite,  
Come armeno ve sentite? Com'armeno vé sentite?»
69. Piano piano, me risponde, 92. Piano piano, mé risponde:  
Chi voi siete in queste sponde? «Chi vvoi siete, in queste  
[sponde?
70. Che la vostra ria figura 93. Chè la vostra ria figura 45. «Ohimè, ch'in braccio  
Me spaventa di paura. Mé spaventa dé pavura! [mi tiè?  
Io je rispuse: Che ve vò bbè'».
71. Sappi, o bella Pastorella, 94. «Sappi, bbella pastorella,  
Che pè tua propizia stella, Che, pper tua propizia stella,
72. Io passai pè queste sponde 95. Io passai per queste sponde  
E te veddi dentro all'onde, E a tte veddi drento l'onde.
73. Corsi in prescia a datte aita, 96. Cursi in prescia a datte aita  
E pe me te trovi in vita. E pper me tté trovi in vita.
74. S'arza in piedi lesta e pronta, 97. «Sappi, amico, che un  
Sua disgrazia me racconta. [agnello  
Cadde dentro al fiumicello. Cadde drento ar fiumicello:

*Qui poi non si capisce come  
salva dal fiume una pastorella  
che vi sta per annegare*

76. Vita e braccia e mano  
[stendo  
Per la lana io lo prendo.
77. Quando sto per  
[guadagnarlo  
E procuro a me tirarlo.
78. Me se slama er mollo solo  
Drento l'acqua cado a volo.
79. Tu corresti a darmi aita  
E per te mi trovo in vita.
80. T'averò sempre nel cuore.  
Dimmi, o mio liberatore,
81. Come quivi sei arrivato?  
Dimmi un po', qual'è il tuo  
[stato?
82. Pe na femmina crudele  
Donna ingrata ed infedele.
83. Pel suo amor tiranno e  
[ingrato,  
M'arritrovo in questo stato.
84. Una sera pe sua cagione  
M'impostorno tre persone.
85. Questo a ditte ce sangozzo,  
Diedi a tutte e tre er pagozzo.
86. Con sei antri litigai  
Tutti e sei l'arizzollai.
87. Io non so sieno uccisi,  
Che da Roma me divisi.
88. Quella piange, e poi mi dice  
Sventurato ed infelice,
89. Mi salvasti, mi rammento  
E per te tremo e pavento.
90. Voglio alfine compensatte,  
Li tuoi danni rimediate.
91. Voglio fatte un piccolo dono  
Che per te io in vita sono.
98. Vita e bbraccia e mmano  
[stendo  
Per la lana io lo prendo.
99. Quanno stò ppe'  
[guadagnallo,  
E pprecuro a mme ttirallo,
100. Mé sé slama ér mollo sólo  
Drento l'acqua cado a vvollo.
101. Tu curresti a ddarme aita,  
E pper te mé trovo in vita.
102. T'averò ssempre ner cuore.  
Dimme, o mmio libberatore,
103. Come qui ne sei arrivato,  
Dimm' un po', qual'è 'r tu'  
[stato?
104. «Pe' 'na femmina cru-  
dele,  
Donna ingrata ed infedele,
105. Pel su' amore tiranno e  
[ingrato  
M'aritrovo in questo stato.
106. Una sera, pe' ssu'  
[caggione,  
M'impostònno tre ppersonne,
107. (Questo, a dditte, cé  
[sangozzo),  
Diede a ttutt'e ttre ér pagòzzo.
108. Co' ssei antri liticai,  
Tutt'e ssei l'arizzollai.
109. Io nun so ssi ssieno uccisi  
(sic)  
Che dda Roma mé divisi».
110. Quella piagne, e ppoi  
[mé dice:  
«Sventurato ed infelice,
111. Mé ssarvasti mi rammento,  
E pper te ttremo e ppavento:
112. Vojo ar fine compensatte,  
Li tu' danni rimediate.
113. Vojo fatte un piccol dono  
Che ppe' tténe in vita io sono.
49. A la pastor«ella»a «io» lesto  
[e ppronto  
La mia disgrazia io  
[j'ariconto.
50. «Vieni meco qui vicino  
Che ccìò un certo ripustino:

92. Piglia dunque quest'anello  
Me lo diede un vecchiarello.
93. Astronomico mio zio  
Suo ricordo e adesso io
94. Te ne faccio possessore,  
Piglia, o mio liberatore.
95. Quest'anello in sè possiede  
La virtù dello stravede.
96. Questo al dito porterai  
E paura non avrai.
97. Non sarai giammai veduto  
Questo è il premio del tuo ajuto.
98. Vanne pure ove a te pare  
Ma di me non ti scordare.
99. Questo solo è il mio desio.  
Sospirò, e disse addio.
100. Bella, guarda! ecco er  
[giojello,  
Quest'è proprio quell'anello,
101. Che me diede la pastora,  
Che tirai dal fiume fuora.
102. Vedi tu, quanto penai  
Pe fortuna me salvai.
103. Per virtù der magico  
[dono  
Qui da te mia bella sono.
114. Vieni meco, qui in d'un  
[lòco  
Che dda qui è ddistante poco».
115. Mé portò ddietro un  
[canneto  
Che anniscosto era lli arrèto.
116. Cor un osso dé bbaléno  
Scava un parmo dé terreno:
117. Pija 'na scatola che cc'era  
Tutta d'oro dé lamiera.
118. «Pija teco 'sto rigalo  
Che lo supra ér centinaro:
119. Prendi teco quest'anello:  
Me lo diede un vecchiarello,
120. Un astroligo mio zio  
Questo dono ti faccio io.
121. Quest'anello che ppossiede  
La virtù dde lo stravedé;
122. Questo ar déto porterai  
E ppavura nun avrai:
123. Nun sarai ggiamai veduto,  
Quest'è 'r premio der tu' ajuto.
124. Vanne puro ove te pare  
Ma ddi me nun ti scordare:
125. Questo solo è 'r mio  
[desio».  
Sospirò e mmé disse: «Addio!»,
126. Volo a Roma, metto l'ale  
Pe' ggodemme er carnevale.
127. Quanto al Corso, una  
[signora  
Mé rissembra la pastora.
128. «Bbella, guarda, ècco er  
[giojello:  
Quest'è pproprio quell'anello
129. Che mme diede la pastora  
Che ttirai dar fiume fôra.
130. Lo sai tu quanto penai,  
Pe' ffortuna té sarvai.
131. Pe' sperare un maggior  
[dóno  
Qui dda te, mmia bbella, sono.
51. Vieni meco qui in d'un  
[loco  
che da qui è distante poco».
52. Me portò dietro un  
[canneto  
Che anniscosto era «di» là dietro.
53. Cor un osso de balena  
Scava un parmo de terreno.
54. «...» Pia 'na scatola che cc'era  
O di latta o di lamiera.
55. «Prendi teco 'sto rigalo  
che lo supra er centinaro
56. Prendi teco quest'anello:  
Me l'ha ddato un vecchiarello.
57. Uno stroligo mio zio:  
'Sto rigalo te lo fo io.
58. Questo anello che possiede  
La virtù de lo stravede.
59. Allora io volo /a Roma/ e  
[metto l'ale  
Pe' ggodemme er carnevale.
60. Quanto al Corso una  
[Signora  
Me rissembra la pastora.  
.....

- |  |   |
|--|---|
| 104. Più non rammento er<br>[primo amore<br>De Crementina, ingrato core. | 132. Nun rammento ér<br>[prim'amore,<br>Dé Crementina ingrato core;         |
| 105. Più non rammento<br>[l'onde e l'arene<br>Solo a te penso, mio bene. | 133. Più nu' rammento<br>[l'onde e l'arene,<br>Solo a tte penzo, mio bbene. |
| 106. Toje a me la piaga ascosa,<br>Se mi dai la man di sposa.            | 134. Toje a mme la piaga ascosa<br>Si mmé dai la man di spósa:              |
| 107. Fammi lieto in tal<br>[momento<br>Ed allora sarò contento.          | 135. Famme lieto in tal<br>[momento<br>Ed allora sarò ccontento».           |

*E disgraziatamente la faccenda non finisce nemmeno qui, poiché sembra che la pastorella voglia serbare l'incognito. Tanto vero che 'Lisandro si congeda da lei dicendole:*

- |  |  |
|--|--|
| 136. «Du' confetti dé Surmona<br>Pija, Nenna, e statte bbóna». | 61. Due confetti di Sulmona<br>Pija Nenno e statte bóna. |
|--|--|

## COMMENTO

Z 1: si tratta, secondo ZANAZZO, *Canti popolari*, cit., p. 111, di un distico formulare (con poche varianti) a inizio componimento: «Esse cominciavano tutte con questi versi sacramentali: "Tarantèlla de li Dèi / Voglio cantare, amici miei" o: "Ascoltate, amici miei" o anche: "Tarantella velenosa / Pizzica, mozzica e ffa 'gni cosa"». Si vedano, nella stessa raccolta zanazziana, anche la *Tarantella de la Bbellóna* («Tarantella de li dèi / Vò ccantare amici miei», ivi, p. 119); la *Tarantèlla de le Stréghe* («Tarantella de li dèi, / Ascortate, amici miei», ivi, p. 120); la *Tarantèlla dé Cecco ér Carrettiere* («Tarantella de li dèi / Cantare voglio, amichi miei», ivi, p. 125). Il dato trova conferma, al di fuori della raccolta di Zanazzo, nelle numerose tarantelle pubblicate nel corso degli anni Settanta nella rivista filopalina «La Frusta»: si vedano la *Tarantella pe lodà Quintino Sella* («Tarantella de li dei / ascortate amichi miei», 26 gennaio 1871, p. 78), la tarantella *So calugna, sarv'ognuno* («Tarantella de li dei / ascortate amichi miei», 7 aprile 1872, p. 305), la *Tarantella imprevisata da Chicchignola sotto le finestre de Sella* («Tarantella de li dei / sù coraggio amichi miei», 1° giugno 1873, p. 497).

B 2/Z 3: *er core...agitato*: dal punto di vista metrico senz'altro più liquida la lezione di Z; in B è soprannumeraria la *e* di *cuore*.

B 3/Z 4: la lezione di Z appare preferibile metricamente, soprattutto per il v. 2 che avrebbe così un regolare accento in terza; non si può escludere, d'altronde, che si sia di fronte a un'ortopedizzazione zanazziana ~ *compito*: compiuto. Lascia qualche dubbio la scrizione *ccompito* con raddoppiamento fonosintattico (non giustificato dopo *oggi*) in Z: possibile si tratti di un mero errore di stampa per *è ccompito*.

B 5/Z 6: per il secondo v. le due lezioni paiono sostanzialmente adiafore ~ *er Grevetto*: 'smargiasso, spaccone' (cfr. F. CHIAPPINI, *Vocabolario romanesco*, a c. di B. Migliorini, Roma, il Cubo, 1994 [di qui in poi CHIAPPINI], s.v. *greve*; meno propriamente F. RAVARO, *Dizionario romanesco. Da "abbacchià" a "zurugnone" i vocaboli noti e meno noti del linguaggio popolare di Roma*, Roma, Newton & Compton, 1994 [di qui in poi RAVARO], s.v. *greve* «persona dai modi volgari, dall'eloquio pesante, grossolano». Altre attestazioni in Adone Finardi, *Li maritozzi che se fanno la quaresima a Roma* (1851), c. 1, sest. 36: «Je farone passà la fantasia / da fane, caso mai, tant'er grevetto».

B 6/Z 7/Za 1: *trojano*: 'che ha il sangue dei Romani antichi'. Il termine compare già nel *Misogallo romano* (1792-1793), 53, v. 17: «ognuno toccherà con mano / chi de nostri aver sangue trojano»; e nella *Passatella* di Luigi Ciampoli (1830/1840 circa), ott. 17: «te vojo fa vedé se so' Trojano» ~ *Monticiano*: 'del rione Monti' (CHIAPPINI, s.v.; RAVARO, s.v., con esemplificazione già seicentesca).

B 7/Z 8: *contumace*: 'indocile'; cfr. *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, diretto da S. Battaglia [poi G. Barberi Squarotti], Torino, UTET, 1961-2002 [di qui in poi *GDLI*], s.v., § 2.

B 8/Z 9: O in B è da integrare probabilmente in *Io*.

B 9/Z 10/Za 2: il primo verso in B è irrimediabilmente ipermetro, a meno che *filiola* (che pare un certo errore dello stampatore) non vada inteso come un bisillabo *fiò|la*; anche in Za il verso è ipermetro a meno di non intendere *fijola* come bisillabo.

B 10/Z 11/Za 3: nel primo verso andrà supposta dialefe tra *di* e *anni* (anche in Za) ~ *d'età di anni venti*: 'all'età di venti anni'; sembra una *lectio facilior* quella di Za, pure equivalente dal punto di vista della narrazione ('da quando aveva vent'anni').

B 11/Z 12: probabilmente frutto di un errore di stampa il punto alla fine del distico in B ~ *Rassembrai*: 'paragonai'. Cfr. *GDLI*, s.v. *rassembrare*, § 1.

B 14/Z 15/Za 5: *amorosette*: 'd'amore'; il termine compare (in rima) anche nel *Meo Patacca* di Berneri (c. XI, ott. 130) e nelle *Poesie* di Filippo Chiappini (*L'angelo custode*, v. 2) ~ *alle strette*: 'di lì a breve'.

B 15/Z 16/Za7: le lezioni di B da un lato e di Z e Za dall'altro divergono sensibilmente. In B il distico è da interpretare 'che mi fece? (Mi fece) l'ingrata senza aver(l)e fatto niente'; più scorrevole la versione di Z e Za: 'che mi fece questa irrisconoscete senza che io le avessi fatto niente?'. Per *sconoscete*, cfr. *GDLI*, s.v.; mancano invece attestazioni in romanesco; *scompiacente* (che è proprio anche della lingua: cfr. *GDLI*, s.v.) è registrato invece in CHIAPPINI, s.v. («non compiacente») e in RAVARO, s.v. («Persona scortese, non disposta a fare un piacere che le viene richiesto, pur essendo in grado di farlo senza difficoltà») senza esempi d'autore; il lessema non è attestato nel *Corpus ATR* (*Archivio della Tradizione del Romanesco*, a c. di C. e Gi. Vaccaro, su cui cfr. Gi. VACCARO, *Posso fare un unico vocabolario romanesco? Per un Dizionario del romanesco letterario*, in «il 996», 3, 2012, pp. 65-85). In Z e in Za i tre distici consecutivi 16-18 e 6-8 sono costituiti da tre interrogative, che mancano invece in B.

B 16/Z 17/Za 6: *ciovettina*: 'donna che cerca di richiamare su di sé l'attenzione degli uomini' (cfr. RAVARO, s.v. *ciovetta*).

B 17/Z 18/Za 8: *appigionante* ‘chi prende in affitto una casa’, cfr. RAVARO, s.v. con esempi da Belli, Zanazzo e Trilussa. Per attestazioni in lingua cfr. *GDLI*, s.v. *appigionante*.

B 18/Z 19/Za 9: *grammicciari*: ‘venditori di gramigna’; cfr. CHIAPPINI, s.v. *grammicciaro* e RAVARO, s.v. *grammicciaro* (marcato arcaico), con attestazioni in Fefè; il termine è attestato già nel Settecento nei diari di Francesco Valesio (*ante* 1742) e poi nell’Ottocento in Antonio Bresciani: cfr. E. PICCHIORRI, *Alcune voci romanesche nei romanzi di Antonio Bresciani*, in «La lingua italiana», III (2007), pp. 129-35, alle pp. 131-32.

B 19/Z 20/Za 10: per quanto riguarda il primo v. la lezione di Z e Za è ipermetra (probabilmente è da espungere il *di*), mentre il *pochi boni* di B parrebbe un mero errore di stampa per il più probabile *poco boni* ~ *massiccioni*: ‘bravacci’ (cfr. CHIAPPINI, s.v. *massiccione*, che la definisce già «voce dimenticata»); errata invece la definizione in RAVARO, s.v. *massiccione* («Persona robusta, muscolosa, ma non agile, pesante, goffa nei movimenti»), che cita un esempio in Zanazzo («Er’un bravo romano, un massiccione»). Altre attestazioni ottocentesche in Barbosi, *Una giornata de carnevale a Roma*, in cui il termine è glossato «bravo manesco».

B 20/Z 21/Za 11: il *sè* accentato di Z è un errore di stampa da correggere in *sé* (cfr. a Z 44 e Z 100); è da espungere il *me* in «me se» di Za, che rende il verso ipermetro ~ *massiccio*: ‘bravo’ ~ *più maggiore*: ‘più grande (dei tre fratelli)’.

B 22/Z 23/Za 13: il B il primo verso è ipermetro, mentre in Z e in Za il distico è costituito da un doppio decasillabo. Notevole la divergenza nel secondo verso: mentre B colloca precisamente l’aggressione dei massiccioni ad Alessandro in ambiente trasteverino, alla *Lungaretta* (ossia in via della Lungaretta), tale indicazione è assente in Z e in Za, in cui l’attenzione è concentrata invece sull’arma (la *ronchetta*) che Lisandro porta nella bisaccia. La *ronchetta* torna, ancora in posizione di rima, in Z 37/Za 21, in una porzione di testo assente in B ~ *dalla Villetta*: indica una delle varie osterie romane che avevano alla metà dell’Ottocento questo nome. Secondo A. RUFINI, *Notizie storiche intorno alla origine dei nomi di alcune osterie, caffè, alberghi e locande esistenti nella città di Roma*, Roma, Tip. Legale, 1855 ne esistevano in città quattro (cui va aggiunta anche una trattoria) che avessero questo nome: si può ragionevolmente escludere l’identificazione con l’*Osteria della Villetta* (ivi, p. 90) che si trovava in via Quattro Fontane, al numero 65, tra i rioni Monti e Trevi; vista l’indicazione in B (che nel verso successivo nomina la *Lungaretta*) non pare probabile nemmeno l’identificazione con l’*Osteria della Villetta* che si trovava nel Rione Monti in via Bonella (la via, distrutta tra il 1931 e il 1933 per fare posto a via dell’Impero, partiva dal Foro Romano, dalla Chiesa dei Santi Luca e Martina e raggiungeva via Baccina, attraverso l’Arco dei Pantani) al numero 5 (ivi, p. 14); si tratterà dunque di una delle due osterie trasteverine con questo nome: l’*Osteria dell’antica Villetta*, che si trovava al numero 1 di vicolo del Buco (ivi, p. 15), o – come mi pare più probabile – l’*Osteria della Villetta* all’Arco di San Calisto, al numero 19 (ivi, p. 6), entrambe vicine al luogo della successiva aggressione ~ *ronchetta*: ‘piccola arma a forma di falce’, cfr. *GDLI*, s.v.

B 23/Z 24/Za 14: in Za i due vv. sono un decasillabo e un novenario; il *quanto* è in correlazione con il *che* del secondo v. (‘a tal punto sentii agguantarmi per il petto che fu costretto a fermarmi’); meno probabile si tratti di un errore di

copia da emendare in *quando* (l'errore si incontra a Za 60), che costringerebbe a correggere anche il v. successivo ~ *mi vidi pijà in petto / fui preso dé petto*: 'fui assalito'. Per *prende(re) de petto*, cfr. RAVARO, s.v. *petto*.

B 24/Z 25/Za 15: il primo v. in B è ipermetro (si può però ridurre a misura semplicemente espungendo la *E* iniziale).

B 25/Z 26/Za 16: in Z è sicuramente un errore di stampa la virgola tra *bburli* e *Crementina* ~ *per dina* 'per Dio', forma eufemistica, cfr. CHIAPPINI, s.v. *per dina*. La locuzione è attestata fin dal Settecento (B. Micheli, Carletti), e compare costantemente nel romanesco dell'Ottocento: si veda anche RAVARO, s.v. *perdinanora* (con allegazioni in B. Micheli).

B 26/Z 27/Za 16: *importuno*: 'seccatore', cfr. *GDLI*, s.v., § 1.

B 27/Z 28/Za 18: *Meo*: il nome di uno dei tre fratelli massiccioni richiama direttamente quello del bullo archetipico della letteratura romanesca, Meo Patacca ~ *fiaccollette*: 'menzogne', cfr. CHIAPPINI, s.v. *fiaccolletta* e RAVARO, s.v. *fiaccolletta*, che riporta la sola altra occorrenza reperibile nel romanesco letterario, il «sor fiaccolletta» belliano (si veda anche G. VACCARO, *Vocabolario romanesco-belliano e italiano romanesco*, Roma, il Cubo, 1995 [di qui in poi *VB*], s.v. *fiaccolletta*) ~ *gneo*: 'io', cfr. CHIAPPINI, s.v. e RAVARO, s.v., con allegazione di un esempio del Barbosi; il lessema è attestato nel romanesco dell'Ottocento anche in Adone Finardi e in Raffaele Merolli.

B 29/Z 30: *barbotto*: 'brontolio', cfr. CHIAPPINI, s.v. e RAVARO, s.v. ~ *già so cotto* (B): non chiarissima la sfumatura semantica da dare al lessema *cotto* in questo contesto, anche se è probabilmente da riavvicinare al *cotto* 'stanco' che si incontra in Berneri e costituirebbe, dunque, una sorta di dittologia sinonimica con il precedente *stufio*; improbabile il significato belliano e ottocentesco di 'innamorato' (per cui cfr. RAVARO, s.v.) ~ *sventole*: 'percosse violente', cfr. CHIAPPINI, s.v. *sventola* e RAVARO, s.v. *sventola*; il termine è ottocentesco ma non belliano e quella nella *Tarantella* parrebbe la più antica documentazione nota ~ *t'abbotto*: 'ti gonfio', cfr. CHIAPPINI, s.v. *abbottà*, *abbottare* e RAVARO, s.v. *abbottà*, con abbondante esemplificazione a partire dal *Meo Patacca*.

Z 31: *llagno*: 'lamento', cfr. RAVARO, s.v. *lagno*, con attestazioni in B. Micheli, Belli, Zanazzo e Trilussa ~ *coraccio*: 'cuore' (con connotazione spregiativa), ampiamente attestato nell'Ottocento a partire da Belli.

Z 32: *abbada*: 'fai attenzione', cfr. RAVARO, s.v. *abbadà*, con ampia attestazione.

Z 34: *la grinta*: «la faccia» (chiosa di ZANAZZO, *Canti*, cit., p. 113); cfr. anche RAVARO, s.v. in cui il termine è definito «Viso arcigno, minaccioso, burbero»; le allegazioni sono tutte in fraseologia (*esse grinta*, *de grinta*; *arzà la grinta*; *'na brutta grinta*).

B 30/Z 35: nel distico si passa dalla I persona, che ha caratterizzato la narrazione fino a questo punto (e che riprenderà immediatamente nel distico successivo) alla III; anche in Z qui, in assenza di ragioni metriche, compare la forma piena del nome del *grevetto*, *Alisandro*.

Z 36/Za 20: la lezione del secondo v. in Za sembrerebbe essere una banalizzazione ~ *nun feci / senza facce comprimenti*: 'non usai mezze misure' ~ *appoggiai*: 'appioppai', cfr. anche RAVARO, s.v. *appoggià*, con attestazioni in Belli, Chiappini, Zanazzo, Ferretti e Pascarella ~ *sciacquidenti*: 'percossa inferta con il dorso della

mano sulla bocca di una persona', cfr. RAVARO, s.v. *sciacquadente*, con abbondante documentazione dal Seicento (Berneri) al Novecento (Rossetti).

Z 37/Za 21: il secondo v. è ipermetro (forse è una semplice inserzione il *la*) ~ *si scorpetta*: 'si toglie il corpetto'. Il lessema non conosce altre attestazioni in romanesco e non è registrato in *GDLI*.

Z 38-39/Za 22: i due distici in Z e il singolo distico in Za presentano probabilmente dei guasti testuali, forse dovuti a un problema delle fonti (che fossero orali o scritte) di Zanazzo, che nel pubblicare a stampa il testo non manca di rilevare la scivolosità del passo (mentre non segnala nulla nel manoscritto). Il senso complessivo (di là da quello del primo v., che è chiaro) potrebbe essere '(la mia ronchetta) andò a squarciargli la pancia, (cavandogli) le budella fuori dalla loro sede naturale (*fôr di stanza*)'; il secondo distico (presente solo in Z) sarebbe da interpretare '(il massiccione) lanciò un urlo strozzato (*intermittente*) e non fu più in grado di parlare nemmeno tra sé e sé (*internamente*)'. Soprattutto per l'*internamente* finale, però, l'interpretazione è alquanto forzata: mi pare maggiormente plausibile che si sia di fronte a un guasto testuale insanabile.

Za 23: i due vv. sono decasillabi tronchi.

Z 40: *squadroni*: 'fiancheggiatori'.

Z 43/Za 25: è possibile, come segnala anche Zanazzo (sia nella stampa sia nel manoscritto), che anche in questo distico si sia in presenza di un guasto testuale. In Z non appare del tutto coerente il valore semantico di *empia* 'che produce effetti dolorosi' (cfr. anche *GDLI*, s.v. *empio*, § 2), perché l'uso dell'aggettivo ha sempre una connotazione negativa che pare invece incongrua con il fatto che la pietra sia stata trovata «per bôna sorte» (Z 42); la bontà della lezione è certa, visto che essa è garantita dalla rima col successivo *tempia*: si potrà supporre che il termine sia usato solamente per esigenze di rima. È a mio avviso da correggere invece in un presente storico *scajo* lo *scajò* del primo v. (l'alternanza presente/passato remoto torna nella coppia di distici successivi, *se sente... sserrà fece*). Irrimediabilmente compromessa è invece la lezione di Za, che pure pare un rimaneggiamento a senso ('la prima pietra che ricevette gli andò a colpire le tempie'): di là dalla differente lunghezza dei vv. (decasillabo il primo, novenario – pur ortopedizzabile a ottonario – il secondo), si è perduta la rima. Non del tutto convincente *ciavebbe* 'ebbe', forma sconosciuta al romanesco, che appare solamente nelle prose Zanazzo ~ *scaja* (Za): probabilmente 'pezzo di pietra appuntito' (cfr. G.C. Peresio, *Jacaccio*, c. XI, o. 52: «ch'un sassetin diverzo pigli ognuno; / chi una breccetta abbranca e chi una scaglia / d'un tufo rosso o d'un selcetto bruno»); meno probabile si tratti di un deverbale a suffisso da zero da *scajà* ~ *bbacià la tempia/le tempie*: 'colpire la tempia'.

Z 44-45/Za 34: si tratta di uno dei pochissimi distici sintatticamente legati in Z, anche se è da espungere la virgola alla fine del distico 44; in Za il distico (che presenta i due vv. invertiti rispetto all'ordine di Z) è collocato alla fine della lite con i massiccioni ~ *Quello puro... sente*: 'anche quello morì'; *sé* non è da intendere come forma pronominale tonica ma è la consueta scrizione zanazziana del *se* 'si' ~ *Ma er tumurto... ribbejone* (Z): 'ma il tumulto della gente fu tale da far sprangare ogni portone, perché pareva ci fosse una rivolta' ~ *ribbejone*: il lessema compare, nelle forme *re-* e *ri-*, già in Belli (cfr. *VB*, s.v. *ribbejone*, *ribbijone*); non del tutto chiara la scelta dell'articolo *u*, che implicherebbe un sostantivo maschile (cfr. *u' llagno*, Z 31; *u' mmacello* Z 53; unica attestazione invece in Za).

Z 46: *cane còrso*: si tratta di un molosside di grandi dimensioni e prestanta, lungamente usato come cane da difesa personale ~ *inferito*: ‘divenuto feroce’; cfr. *GDLI* s.v. *inferire*<sup>2</sup> e *inferire*; il lessema è altrimenti attestato solamente nel romanesco del Seicento, in Peresio e nel *Meo Patacca* di Berneri.

Z 47: *còrpi*: ‘colpi’, ‘fendenti’ tirati con un coltello (come mostra il *de punta e ttajo* successivo).

Z 48: *la siconna pietra avanzo*: ‘mi rimane ancora la seconda pietra’ delle *du’ pietre forte* di Z 42.

Z 49/Za 27: in Za il primo v. è un novenario e il secondo un decasillabo; manca un segno di interpunzione tra le due parti del primo v. (che sarà da emendare in «casca de pezza, er sangue sbocca») ~ *Casca de pezza* (Za): ‘cade di schianto’ (cfr. RAVARO, s.v. *pezza*) ~ *trabbócca* (Z): la parola è marcata con un *sic* da Zanazzo, ma a mio avviso essa si può interpretare semplicemente come ‘cade’, per cui cfr. *GDLI*, s.v. *traboccare*, § 3 ~ *Nun giovò / che nu’ je ggiova strutto pe’ bbocca*: il significato di questo v. non è chiaro: forse ‘non giovò/giova a lui il minacciarmi a parole’. Locuzioni simili non si riscontrano nella letteratura romanesca; solo CHIAPPINI, s.v. *strutto* registra due locuzioni contenenti *strutto per bocca*: «Dare o Pigliare lo strutto per bocca, Corrompere col denaro. J’anno dato raggione? È ssegno che li ggjudici anno preso lo strutto pe’ bbocca. V. Strozzo. – Me fa ffa lo strutto pe’ bbocca. Detto da una madre, significherebbe che suo figlio è un cattivo soggetto e che la fa spolmonare».

Z 50/Za 28: *Mé je pizzico lo squadrone* (Z)/*Mette mano a lo squadrone* (Za): il senso del passo in Z è dubbio, anche se Zanazzo non vi appone né l’annotazione *sic* né fornisce qualche spiegazione in nota. È possibile si sia in presenza di un guasto testuale (il v. è un novenario, per di più non facilmente riconducibile a misura: l’espunzione di uno dei monosillabi iniziali porterebbe il primo accento in seconda sede). Il punto da cui partire è che *squadrone* in Za vale sicuramente ‘spada di grandi dimensioni, usata perlopiù per colpire di taglio’ (cfr. *GDLI*, s.v., § 8): il distico dunque è facilmente interpretabile come ‘il mal capo bullo mise mano alla spada’. È probabile che il termine sia da intendere in questa accezione (e non in quella di ‘gruppo di armati’, che è l’unica attestata in romanesco a quest’altezza cronologica) anche in Z e il distico si potrebbe dunque spiegare con ‘cascò morto il terzo massiccione. Io gli rubo (*pizzico*) la spada’: il che sarebbe – tra l’altro – coerente con la narrazione del successivo distico 53, in cui si parla di colpi menati «a cchi de punta a cchi de cortello». Se *pizzicare* in lingua ha il significato di ‘appropriarsi’ (cfr. *GDLI*, s.v., § 2), esso non è documentato in romanesco (con la possibile eccezione dell’allegazione pasoliniana in *GDLI*, tratta da *Una vita violenta*).

Za 29: ‘faccio due passi e mi metto al sicuro (*assicuro*) puntando le spalle contro il muro’. Il distico è composto da due novenari.

Za 30: il secondo v. è un novenario.

B 31/Z 51: solo assonanzati i rimanti di Z (*dico* : *sbrigo*) al posto della rima perfetta di B (*dico* : *sbrico*); la forma con *c* è attestata due volte, sempre in sede di rima, in Peresio, *Jacaccio*: «io da te me sbrico» (c. VII, o. 87, in rima con *dico* e *fico*); «in nebbia in su se sbica» (c. XII, o. 101, in rima con *mollica* e *replica*).

Z 52: *li smaferai*: «li uccisi», secondo la chiosa di ZANAZZO, *Canti*, cit., p. 114. *Smaferà* non è registrato né in CHIAPPINI né in RAVARO e parrebbe un *hapax* nella letteratura romanesca. Il lessema trova però corrispondenza nel

napoletano *smaferare/smafarare* registrato a partire da F. GALIANI, *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano che più si discostano dal dialetto toscano con alcune ricerche etimologiche...*, Napoli, Porcelli, 1789, s.v. *smafarare*: «Smafarare, forar la pancia ad uno, detto dal cocchiume da noi detto mafaro, onde si fa uscire il vino, come dal corpo si fa per l'apertura violenta inferita uscir l'anima».

Z 53/Za 31: in entrambe le versioni i due versi sono ipermetri (in Z è decasillabo il primo, endecasillabo il secondo; in Za si ha una coppia di decasillabi) ~ *cortello*: 'lama'.

Z 54/Za 32: in Za il secondo v. è ipermetro ~ *fa' la ninna a Terracina*: Zanazzo chiosa «caduti esangui in terra» (ZANAZZO, *Canti*, cit., p. 114). La fraseologia non è attestata nella lessicografia romanesca e non trova altre attestazioni. L'uso di *Terracina* per 'terra' si riscontra solamente in G. ZANAZZO, *Appendice alle Tradizioni popolari romane: novelle, favole e leggende, costume e canti del popolo di Roma*, a c. di G. Orioli, Roma, Staderini, 1960, p. 81 («er Pionono cascasse giù da la colonna e annasse a finì a terracina»).

Z 55/Za 33: *A ffa' tterra pe' li ceci*: 'a morire': cfr. CHIAPPINI, s.v. *cécio-ci, cece-ci* e RAVARO, s.v. *cecio*, con allegazioni da Belli e Zanazzo.

B 33/Z 57/Za 35: *vortai le piante*: 'volsi i piedi all'indietro, scappai' ~ *volante* (B, Z): il termine (o meglio il plurale, perché nella nota compare il richiamo *volanti*) è chiosato da ZANAZZO, *Canti*, cit., p. 114 con «servi che seguivano correndo la carrozza dei signori»; il termine non è registrato né in CHIAPPINI né in RAVARO e non compare nel *Corpus ATR* (se non in questo passo) ~ *come un lepre di levante* (Za): si tratta, probabilmente, di una semplice banalizzazione della lezione di B e Z.

B 34-35/Z 58-59/Za 36: in Z i due distici sono sintatticamente legati, il che è probabilmente corretto dal punto di vista testuale; il punto alla fine di B 34 parrebbe invece dovuto solo alla meccanica iterazione della scansione sintattica basata sul distico ~ *capopresa*: 'padrone di un'imbarcazione destinata alla navigazione fluviale'; il termine è chiosato da ZANAZZO, *Canti*, cit., p. 114 «Padrone di barca o direttore di essa»; cfr. anche CHIAPPINI, s.v. («Padrone di barche») e RAVARO, s.v. («Padrone di una barca da pesca»); la prima occorrenza è in Belli («er capo-presa» nel son. *Er focone*, v. 2) ed è spiegato diffusamente in ZANAZZO, *Appendice*, cit., p. 88: «li capopresa so' li padroni o li comannanti de li barlotti, de le tartane, de le feluche, e de l'antre navicelle de fiume» ~ *difesa* (Za): si tratta, probabilmente, di una semplice banalizzazione della lezione di B e Z.

B 36/Z 60/Za 40: il distico in Za è collocato alla fine del discorso in cui il capo-presa prefigura al grevetto la possibilità di essere arrestato. La diversa posizione nel testo giustifica la parte iniziale del primo v. (*E ner dimme*) ~ *buriana*: 'trambusto' (cfr. CHIAPPINI, s.v. e RAVARO, s.v., che registra anche il significato proprio di 'tramontana'); per le attestazioni in lingua, cfr. *GDLI*, s.v., § 2 ~ *m'intana*: 'mi nasconde'; si veda RAVARO, s.v. *intanasse* («nascondersi, rifugiarsi in un luogo sicuro»), con attestazioni in Peresio; il lessema è attestato già nell'Anonimo romano ed è episodicamente documentato nel *Corpus ATR* nel romanesco del tardo Ottocento e del Novecento (Zanazzo, Pascarella, Santini, Galli). Per attestazioni in lingua, cfr. *GDLI*, s.v. *intanare*, § 1.

B 38/Z 62: *vorse*: 'volle'.

B 40/Z 66: da espungere in Z la virgola dopo *er sóle ~ me smonta*: ‘mi fa scendere’; cfr. RAVARO, s.v. *smontà*.

B 41/Z 67: ‘il compare mi accompagna per oltre un miglio all’interno della campagna’: è dunque da espungere in Z la virgola alla fine del primo v.

B 42/Z 68: il secondo verso in B è ipermetro (va probabilmente espunta la *a* finale di *ancora*) ~ *pietosi lagni*: non particolarmente perspicuo il significato di *lagni*, da intendersi probabilmente con ‘pietose deplorazioni (della mia condizione)’ (il significato attestato nel romanesco è solo quello di ‘lamento’: cfr. anche RAVARO, s.v. *lagno*; cfr. anche GDLI, s.v. *lagno*) ~ *ducagni*: la parola è segnalata da Zanazzo con un punto interrogativo e, in effetti, non si riscontrano altre attestazioni di *ducagno/ducagni* o di forme simili né in romanesco né in altri dialetti né in lingua; la concordanza di lezione tra B e Z e l’attestazione in rima rendono, tuttavia, abbastanza salda la bontà della lezione (bisognerebbe altrimenti ipotizzare che fosse un errore anche il *lagni* del v. precedente). Si può ipotizzare una deformazione per esigenze di rima di *ducato*.

B 45/Z 70: *li rimasi / li io rimase*: *rimase* come forma di I persona del passato remoto indicativo non è altrimenti attestata in romanesco dal *Corpus ATR*.

B 47/Z 72: ‘mi voltavo indietro (e) spesso, perché avevo paura anche di me stesso’ ~ *arretro*: ‘indietro’; il termine è chiosato anche in ZANAZZO, *Canti*, cit., p. 115; nonostante le attestazioni arrivino fino a un’epoca recente (le ultime si registrano in Dell’Arco), la gran parte di esse si concentra entro il Belli (per cui cfr. anche VB, s.v. *arreto*) ~ *temeva/ttemevo*: l’imperfetto in *-a* di B è un probabile relitto dell’italiano letterario, anche se forme di I pers. in *-a*, tipiche del romanesco di prima fase e poi progressivamente soppiantate dalle forme analogiche in *-o*, sono rarissimamente documentate ancora nel romanesco ottocentesco: cfr. S. CRISTELLI, *L’imperfetto indicativo in romanesco. Materiali e osservazioni per una descrizione in diacronia*, in «Lingua e stile», LIV (2019), pp. 229-56, in partic. pp. 233-34.

B 48: il distico (tra l’altro assente in Z) è di difficile interpretazione, soprattutto per ciò che riguarda il primo v.: forse è erroneo il *li*, da emendare in *li* (con valore deitico) o in *lo* o in *ne* (da interpretare quindi come ‘non vidi nessuno’) ~ *nisciuno* è forma parcamente diffusa in romanesco tra Sei e Ottocento (Peresio, Berneri, le *Lavandare*, Merolli).

B 49/Z 73: *m’intanavo*: ‘mi nascondevo’ (vd. *supra* B 36 / Z 60).

B 51-52/Z 75: se la lezione della coppia di distici presente in B 51-52 è corretta, va modificata l’interpunzione alla fine del distico 51 e il punto sostituito da una virgola: ‘la mia mente, assai stranita (*strana strana*) nel ripensare a quel trambusto (*buriana*), mi straziava l’anima e il cuore poiché ero tutto oppresso dal timore’. La lezione di Z si limita al primo distico: *stava strana* ‘era stranita’ sembra però una rielaborazione della lezione di B ~ *buriana* ‘trambusto’ (vd. *supra* B 36/Z 60).

B 55/Z 78: *a quella scena*: alla scena della rissa coi massiccioni.

B 56-57/Z 79-80: i due distici sono separati con la consueta scansione un distico/un periodo in B, mentre sono collegati in Z; la seconda soluzione è testualmente più scorrevole della prima, che non pare invece molto sensata (‘io li mi diedi alla fuga, poco lontano da li’). Ugualmente è senz’altro da preferire nel secondo verso del secondo distico la lezione di Z (*agnello*) contro quella

di B (*augello*): come viene narrato nel distico successivo, infatti, Alessandro, visti gli animali, percepisce la presenza di un essere umano («Io chiamai»), il che porta invariabilmente a sopporre la presenza di animali domestici e non di *augelli* ~ *vortai le piante*: ‘scappai’ (vd. *supra* B 33/Z 57) ~ *veddi*: ‘vidi’ (vd. *supra*, p. 45).

B 58-59/Z 81-82: *gnessuno*: in questa forma non si hanno altre attestazioni in romanesco: con palatale iniziale, è attestata solamente la forma *gnissuno* ~ *assomma*: ‘venire a galla’ (cfr. *GDLI*, s.v. *assommare*<sup>2</sup>); mancano invece attestazioni sia nella lessicografia romanesca sia nel *Corpus ATR*.

B 60/Z 83: ‘io sono un maestro dello stare in acqua, sono un nuotatore di grande esperienza’ ~ *canuto*: il termine è chiosato da ZANAZZO, *Canti*, cit., p. 115 con «per vecchio nuotatore», dove non è del tutto chiaro il valore che l’editore intenda dare a *vecchio* (‘di età avanzata’ o piuttosto ‘di lunga data, di lunga esperienza’?). Non vi sono, da un lato, elementi che facciano ipotizzare che *er Grevetto* sia di età avanzata; d’altronde *canuto* compare episodicamente nel romanesco dalle Origini (Anonimo romano) fino al Novecento (Giomini) sempre e solo nell’unica accezione di ‘bianco (detto della peluria dell’uomo)’; il sintagma è con ogni probabilità una ripresa, favorita anche dal contesto, dalla *Passione di Gesù Cristo Signor nostro* del Metastasio («Se a librarsi in mezzo all’onde / Incomincia il fanciulletto, / Colla man gli regge il petto / Il canuto nuotator»).

B 61/Z 84: ‘mi tuffai immediatamente a testa in giù nell’acqua’. Notevole la grafia univerbata *debbotto* di Z, attestata in romanesco a partire da Zanazzo.

B 62/Z 85: ‘il fiume era molto profondo; toccai velocemente il fondo’ ~ *repente*: ‘velocemente’ è un latinismo scarsamente attestato in romanesco (nel *Corpus ATR* è solo in Fefè): cfr. *GDLI*, s.v., § 11.

B 63/Z 86: ‘non la trovo, e mi dispiace, ma poi mi riesce di salvarla’ ~ *rincresce*: il v. è scarsamente attestato in romanesco (perlopiù in Berneri) ~ *ariesce*: ‘riesce’. Il v. non è registrato dalla lessicografia romanesca (CHIAPPINI e RAVARO) nonostante goda di una copiosa attestazione a partire dal Seicento (Berneri); assai diffuso nell’Ottocento (Belli, Ferretti, Merolli e soprattutto Zanazzo), l’uso del lessema viene meno nel corso del Novecento (si registra in Trilussa, Jandolo, Santini, Bausani).

B 66/Z 89/Za 66: *cor un*: la forma con rotacizzazione è comunissima nel romanesco tra Sette e Ottocento (si pensi ai *Sonetti* del Belli o alle poesie del Chiappini) ~ *asciuttai*: ‘asciugai’; cfr. RAVARO, s.v. *asciuttà* (con attestazioni da Peresio a Dell’Arco).

B 67/Z 90/Za 67: *Dopo ... compita*: ‘dopo che fu passata un’ora intera al sole’. Mi pare preferibile l’interpunzione di B (che intende senz’altro il *compita* come ‘compiuta’, attestato già in romanesco antico e poi in Berneri) a quella di Z che isola il «compita» di fine verso, apparentemente intendendolo come ‘educata, cortese’ ~ *Più d’un’ora ... rinvenne*: isolata la lezione riportata da Za, in cui il primo v. è un decasillabo. È probabilmente un mero *lapsus calami* il *Grazia* iniziale, da emendare in *Grazie* o in *Grazi* *al*.

Za 45: il secondo v. è un decasillabo tronco.

B 70/Z 93/Za 46: *ria figura*: ‘crucele sembiante’. Per il letterario *ria*, cfr. *GDLI*, s.v. *rio*, § 1; il lessema compare episodicamente nel Seicento (Berneri) e nel Settecento (B. Micheli), sempre in posizione di rima.

Za 47-48: l'ultimo v. di Za 48 è un novenario; mi lascia qualche dubbio la lezione *mi guida* del primo v. del distico, secondo me da emendare in *ti guida* ('è il cielo che ti guida, mi hai salvato la vita') ~ *visiera*: 'volto' (cfr. *GDLI*, s.v., § 8).

B 72/Z 95: 'passai lungo queste sponde e ti vidi in acqua' ~ *veddi*: 'vidi' (vd. *supra*, p. 45).

B 73/Z 96: in *prescia*: 'di fretta'; cfr. CHIAPPINI, s.v. *prescia* (senza definizione) e RAVARO, s.v. *prescia*, con attestazioni dal Quattrocento (Pontani) al Novecento (Trilussa) ~ *aita*: 'soccorso' (cfr. *GDLI*, s.v., § 1); il lessema (derivato ovviamente dall'italiano letterario) è attestato in romanesco solamente nell'Anonimo romano.

B 76/Z 98: 'protendo il busto (*vita*), il braccio e la mano e lo afferro per il vello'.

B 77-78/Z 99-100: 'quando sto per recuperarlo (*guadagnarlo*) e cerco (*procuro*) di tirarlo a me, mi frana (*slama*) il terreno fangoso (*mollo solo*) e cado dritta in acqua'. I due distici sono senz'altro collegati dal punto di vista sintattico: è dunque erroneo il punto alla fine del primo distico di B ~ *guadagnarlo/guadagnallo*: 'recuperarlo'; le forme del tipo *guadagnà/guadagno*, ancorché minoritarie rispetto alle concorrenti romanesche *guadambià* e *guadambio* (per le attestazioni di queste ultime, cfr. RAVARO, s.vv. *guadambià* e *guadambio*), sono abbastanza diffuse già in Belli e, a maggior ragione, in Trilussa e nella poesia novecentesca ~ *slama*: 'franare', cfr. CHIAPPINI, s.v. *slamare* e RAVARO, s.v. *slamà*, di cui riporta un'unica attestazione in Berneri; l'unica altra attestazione reperibile nel *Corpus ATR* è in Peresio; cfr. anche *GDLI*, s.v. *slamare*<sup>1</sup>, § 1 ~ *er mollo solo*: 'il suolo impregnato d'acqua'; cfr. RAVARO, s.v. *mollo* («Umido, bagnato, impregnato d'acqua o d'altro liquido») e *GDLI*, s.v. *molle*, § 67.

B 79/Z 101: *aita*: cfr. *supra* B 73/Z 96.

B 81/Z 103: complesso pronunciarsi sull'alternanza tra la lezione *quivi* in B ('quando giungesti in quel luogo', che farebbe supporre che la scena in quel momento si sia spostata in un luogo anche solo parzialmente diverso) e *qui ne* di Z ('quando ne giungesti in questo luogo'), che è sintatticamente meno fluida (perché *ne giungesti?*). Non si può escludere del tutto l'ipotesi che si sia di fronte a un possibile antecedente *quine*, con il *ne* epitetico ben diffuso nel romanesco ottocentesco (con l'eccezione di quello belliano).

B 82-83/Z 104-105: al solito è probabilmente erronea la scansione in due periodi distinti di B.

B 84/Z 106: *m'impostorno/m'impostonno*: 'mi misero in posizione di battaglia'; cfr. RAVARO, s.v. *impostà*, che marca il termine come «arc[ai]co» e lo definisce «Prendere posizione, appostarsi, mettersi in guardia», con attestazioni in Berneri e Belli: nel *Corpus ATR* il lessema è attestato da Peresio fino a Pascarella; cfr. anche *VB*, s.v. *impostasse*. Per attestazioni in lingua si veda *GDLI*, s.v. *impostare*, §§ 5 («Disus. Appostare») e 14 («Appostarsi»).

B 85/Z 107: *sangozzo*: 'singhiozzo'; il sostantivo *sangozzo* è registrato sia in CHIAPPINI, s.v. sia in RAVARO, s.v., con attestazioni da Peresio a Zanazzo; *sangozzà* (non registrato nei repertori) appare una sola volta nel *Corpus ATR*, a fine Ottocento in un sonetto di Vitaliano Ponti ~ *Diedi a tutte e tre er pagozzo*: 'picchiai tutte e tre (quelle persone)'. Si noti la preferenza in Z per la forma in *-e* (*diede*). Per la locuzione *dà er pagozzo*, cfr. CHIAPPINI, s.v. *pagozzo* («Dare il

*pagòzzo*, Picchiare, Bastonare»); per il significato proprio di 'paga', attestato in Belli, cfr. *VB*, s.v.; entrambi i significati sono in RAVARO, s.v. che riporta il solo esempio belliano, unico che si riscontra anche nel *Corpus ATR*.

B 86/Z 107: *arizzollai*: 'colpii'. Cfr. CHIAPPINI, s.v. *arizzollà* («Dare scapaccioni o sculaccioni ai ragazzi»); RAVARO, s.v. *arizzollà*, che marca il lessema come arcaico e ne attesta l'uso in Belli, Zanazzo, Chiappini e Fefè (grazie al *Corpus ATR* si possono aggiungere attestazioni più recenti in Sabatini e in Galli); *VB*, s.v. *arizzollà*.

B 87/Z 108: 'io non so se siano morti, perché mi allontanai (*me divisi*) da Roma'. Probabilmente da integrare un *si* nel primo v. di B 87 ([*si*] *sieno uccisi*), altrimenti ipometro e sintatticamente zoppicante. Non mi è chiaro perché Zanazzo marchi il verso con un *sic*.

B 89/Z 111: *pavento*: 'provo timore', cfr. *GDLI*, s.v. *paventare*, § 3; il lessema, che proviene dall'italiano letterario, è assente in romanesco (manca anche nel *Corpus ATR*).

B 90/Z 112: 'voglio dunque ricompensarti (*compensatte*) e risolvere (*rime-diatte*) i tuoi problemi'. *Compensatte*: scarse le attestazioni del lessema in romanesco, ma si veda almeno quella belliana nel sonetto *L'aricompenza* (e cfr. *VB*, s.v. *compenzà*).

B 91/Z 113: è ipermetro il primo v. in B, da ridurre a misura con l'espunzione della -o di *piccolo* (la lezione coinciderebbe dunque con quella di Z). Difficile pronunciarsi sulla forma *ttène* di Z, probabilmente genuina vista la scarsità di -ne epitetici in Z.

Za 49: il distico è costituito da due novenari.

Za 50: *ripustino*: 'ripostiglio', cfr. CHIAPPINI, s.v. *ripustino* («Ripostiglio») e RAVARO, s.v. *ripustijo-ripustino* (senza allegazioni d'autore); il lessema è attestato nel *Corpus ATR* solo in G. Berneri, *Meo Patacca*, c. XII, o. 16.

Z 115/Za 52: *anniscosto*: 'nascosto'; cfr. RAVARO, s.v. ~ *arrèto* (Z): 'dietro', vedi *supra* B 47/Z 72.

Z 116/Za 53: *Cor un* (Z): 'con un' ~ *bbaléno* (Z): 'balena': il metaplasmo non è presente in romanesco, se non in «osso-de-bbaleno» nel sonetto *Li spaventi de la padrona* di Belli (che chiosa in nota «osso di balena»). Ha l'esito atteso (*balena*) Za, in cui però i due versi non sono più in rima.

Z 117/Za 54: per quanto riguarda il secondo v. pare nel complesso preferibile la lezione di Za (*di latta o di lamiera*) rispetto a quella di Z (*Tutta d'oro dé lamiera*) ~ *dé lamiera*: 'di lastra sottile'. *Lamiera* non è altrimenti documentato nel romanesco dell'Ottocento.

Z 118/Za 55: i rimanti del distico sono solo assonanzati (*rigalo*: *centinaro*) e il senso del secondo verso non è completamente perspicuo, soprattutto per il significato da attribuire a *centinaro*, per cui non soccorrono né la lessicografia romanesca (cfr. RAVARO, s.v., CHIAPPINI, s.v. e *VB*, s.v. che riportano tutti e tre il solo significato di 'centinaio') né la lessicografia in lingua (cfr. *GDLI*, s.v. *centinaio*).

B 92-94/Z 119-120/Za 56-57: i fatti narrati procedono per tre distici in B (che presenta al solito un'errata interpunzione forte alla fine del primo distico) e per due in Z e in Za, senza che vi siano sostanziali condensazioni o ampliamenti nella narrazione: la diversa misura spiega, tuttavia, la grande divergenza nella lezione del secondo v. del secondo distico. Il *prendi* a principio di Z 119 potrebbe

essere dovuto a esigenze di *variatio* con i *Pijia* iniziali dei due distici precedenti. Il secondo verso di Za 57 è a rigore ipermetro, a meno di non espungere il *lo* nel secondo v. (*'sto rigalo te fo io*) o di supporre una sinalefe tra *fo* e *io* ~ *Astronomico* (B) / *astrologo* (Z) / *stroligo* (Za): è difficile pronunciarsi sulla bontà della lezione di B: *astronomico*, cultismo scarsamente attestato nei testi dialettali, in cui parrebbe avere sempre il significato di 'che è proprio dell'astronomia' e mai di 'che è cultore di astronomia' o il valore sostantivale di 'astrologo' (che è invece attestato in italiano antico: lo documenta solamente il *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, fondato da P.G. Beltrami, pubblicato online all'indirizzo [tlio.ovi.cnr.it](http://tlio.ovi.cnr.it), s.v., § 2 [Pagnotta]).

B 95/Z 121/Za 58: *dello stravede*: 'di (fare) cose meravigliose, portentose'; cfr. RAVARO, s.v., con attestazioni in Bernini, Zanazzo, Pascarella e Fefè.

B 99/Z 125: la lezione di B presuppone che non ci sia sinalefe in corrispondenza della virgola tra *sospirò* ed *e*.

Z 126/Za 59: abbondantemente ipermetra la lezione complessiva che emerge da Za (si tratta addirittura di un endecasillabo). Mi pare, probabile, però, che Zanazzo intendesse con l'aggiunta interlineare indicare una variante e non un'integrazione (forse *Volo a Roma e metto l'ale*, similmente alla lezione di Z?).

Z 127/Za 60: *Quanto*: la lezione parrebbe un mero errore di stampa per *quando* ~ *Corso*: l'attuale via del Corso, da Piazza del Popolo fino all'attuale Piazza Venezia ~ *rissembra*: 'sembra'. Il lessema, non attestato nella lessicografia romanesca (manca in CHIAPPINI e in RAVARO) presenta tre occorrenze nel *Corpus ATR*: due in B. Micheli, con la -s- scempia (*risembra* nella *Libbertà romana* e *risembravo* nelle *Povesie*), e una, invece con -ss-, nelle poesie di Zanazzo. Cfr. anche *GDLI*, s.v. *risembrare*, § 2.

B 102-103/Z 130-131: da questo punto in poi le varianti tra le due versioni, pur insistendo evidentemente su un unico testo di base, sembrano distinguersi sulla base della trama. In B, infatti, rimane centrale la figura del grevetto che – superate le sue fatiche – può tornare a Roma grazie al *magico dono* (B 103) a riprendere la vita di sempre; in Z, al contrario, resta centrale il tema dell'incontro amoroso con la pastorella riconosciuta da Alessandro al Corso e da cui si auspica un *maggior dono*. Il primo v. di B 103 è ipermetro.

B 104/Z 132: il primo v. in B è ipermetro.



## *Itinerari pascarelliani nell'Italia fascista*

L'Accademia d'Italia, il tandem Ogetti-Cecchi e l'altra faccia della "comfort zone" del regime

di DANIELE D'ALTERIO

*1. All'ombra d'un grande poeta e al riparo dal frastuono della storia: il "mondo" del tardo Pascarella tra fascismo e filofascismo*

Il carteggio inedito fra Cesare Pascarella e Ugo Ogetti, oggetto d'un nostro precedente studio apparso in questa stessa rivista, ha posto in essere alcuni nodi tematici sui quali ci siamo già soffermati: il legame fra Ogetti e Pascarella, ovviamente, di lunga data, maturato nell'ambito familiare ogettiano nel corso del tardo Ottocento e prolungatosi durante la prima metà del secolo successivo; indi il "mondo" di Cesare Pascarella, specie negli anni della sua maturità artistica, del suo maggior successo, e costituito dalle illustri frequentazioni del poeta – appunto gli Ogetti, ma anche i coniugi Cecchi, ecc. – ovvero dalle sue molte, elitarie relazioni; infine la peculiare ricezione, da parte di Pascarella, dell'*opus* belliano, vale a dire il palesarsi d'un rapporto sensibilmente differente istituito dai due letterati con l'Urbe e con il suo dialetto, quindi con la stessa "idea" e con l'immagine più profonda della città.<sup>1</sup>

In tutti questi passaggi, grazie soprattutto alla documentazione archivistica posseduta dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma (GNAMC), presente in larga misura nel Fondo Ugo Ogetti (FUO), abbiamo potuto approfondire alcuni aspetti non irrilevanti della biografia di Pascarella, mettendo maggiormente a fuoco situazioni, dinamiche e figure – anche politiche – nient'affatto secondarie nella vita del poeta romano, non solo nella fase più tarda della sua esistenza. Nel presente studio, quindi, completeremo il quadro: continuando ad accompagnare, in certa misura, Cesare Pascarella, in tal caso solo in epoca fascista e sin dentro l'Accademia d'Italia; dunque

<sup>1</sup> D. D'ALTERIO, «Grazie, Pasca mio, pel bene che mi ha fatto la tua lode». *Il carteggio Pascarella-Ogetti della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma*, in «il 996», 3 (2020), pp. 93-117.

ragionando attorno all'evoluzione politico-culturale, sua ma anche di quegli intellettuali a lui maggiormente vicini, ai quali egli sembrò sovente "appoggiarsi" negli anni della vecchiaia e che pure, da questa loro prestigiosa relazione col poeta romano, ricevettero indubbi benefici in epoca fascista; infine proponendo una riflessione conclusiva – incentrata su alcuni percorsi biografici minori, anch'essi legati, seppur da un esile filo, a Pascarella e al suo "mondo" – inerente il nesso inscindibile fra intellettuali e potere, in tal caso però coniugato in chiave e in direzione nettamente antifasciste.

È, infatti, proprio il rapporto fra intellettuali italiani e dittatura fascista nell'arco d'un ventennio – dai primordi al delitto Matteotti e oltre, nel consolidarsi del regime, fino ai cupi anni Trenta e alla Seconda guerra mondiale – a imporsi all'attenzione, anche e soprattutto in una visuale tanto particolare, costituita dal mondo di Cesare Pascarella, da noi letto e interpretato da una prospettiva in certo modo privilegiata, quella delle carte e dell'archivio di Ugo Ojetti: le illustri amicizie del poeta, quindi, il suo "ambiente", nel fortificarsi graduale del "mito" di questo letterato nell'Italia e nella cultura fasciste, fino alla stagione – per più versi crepuscolare – dell'Accademia d'Italia.

In tal senso può essere interessante ripercorrere le diverse fasi di questa progressiva *liaison* fra alta cultura – senz'altro nell'ambito di quelli che, all'epoca, apparivano i suoi settori di punta, rilevanti anche sul piano strettamente burocratico – e fascismo, sempre in relazione e, ancor meglio, *attraverso* Cesare Pascarella, il suo percorso biografico, la sua opera letteraria. L'autorevole figura del poeta, non a caso, veniva invocata da Emilio Cecchi in una missiva a Ugo Ojetti del giugno 1922, nel quadro d'un declino ormai inarrestabile dell'esile democrazia italiana post-bellica, d'un incedere impetuoso dello squadristico e, più in generale, d'una prima sensibile virata – le cui origini, d'altronde, interessavano in profondità la storia dell'Italia unita – di settori importanti della cultura nostrana verso ipotesi organicamente illiberali, antiparlamentari, eversive.

Ojetti e Cecchi avevano partecipato attivamente al dibattito politico-culturale dell'età giolittiana, ed erano poi stati entrambi – a vario titolo – interventisti e anti-bolscevichi. Si erano quindi spostati progressivamente "a destra", al di fuori di ogni possibile legame col movimento operaio e con tutte le sue espressioni istituzionali, anche le più moderate. Non avevano dunque osteggiato un più generale clima di acceso "nazionalismo", che – specie dopo Caporetto, il "biennio rosso" e l'"impresa" di Fiume – aveva preso a caratterizzare la politica e la cultura italiane, nelle quali aveva cominciato a insinuarsi e poi a

cristallizzarsi uno strisciante clima da guerra civile, comunque di forte contrapposizione, che nel 1922 aveva infatti raggiunto il suo apice.<sup>2</sup>

Questi toni esasperati, che non di rado sconfinavano – anche nell'ambito del ceto colto di cui Ojetti e Cecchi facevano parte – in atteggiamenti detestabili, in pose gladiatorie o, peggio, nell'esaltazione della violenza, per quanto giustificati agli occhi dei due letterati dalla speculare tracotanza dei “sovversivi”, dal pericolo “rosso” e dalla “pavidità” del liberalismo italiano, ciononostante non venivano affatto lodati dalla natura borghese, istituzionale e raffinata sia di Cecchi, sia di Ojetti. Anzi, nella suindicata missiva del 1922, Cecchi si lasciava andare non a caso a un duro giudizio, anche sul piano morale, nei confronti di Gabriele D'Annunzio – «Che fesserie ha detto D'Ann. a [Renato] Simoni: è inutile, è un uomo al quale non si può far credito che di cinque in cinque minuti»<sup>3</sup> –, che di questa politicizzazione estrema della cultura e della parallela mutazione antropologico-estetica dell'intellettuale italiano era in certo modo l'emblema, da molti anni per giunta.

Cecchi, peraltro, nella stessa lettera aveva lamentato un – a suo dire indicativo e deprecabile – episodio di “teppismo” giornalistico, di maledola “furbizia”, che aveva coinvolto non solo lui, quanto piuttosto la figura “sacra”, strutturalmente *super partes* di Cesare Pascarella, che così era stata quasi gettata in una sorta di pantano scandalistico, oggi diremmo di *gossip*. Cecchi d'altronde sapeva perfettamente che, su questi temi, Ojetti la pensava allo stesso modo e che in relazione a Pascarella, a quel che egli era nella cultura italiana e, ancor più, a quel che l'anziano poeta ormai rappresentava, vi era una profonda consonanza con Ojetti. Al quale infatti egli confessava:

Pascarella viene molto spesso a mangiare un boccone da noi. Un giorno, mia moglie [Leonetta Cecchi Pieraccini] raccontò qualcosa di queste conversazioni, o meglio dei soliloqui di Pascarella, a Giov. [Eugenio Giovannetti] il quale, trovandosi evidentemente in bisogno di materia per un *Satyricon*, ficcò dentro senza complimenti;<sup>4</sup> e non posso nascondere a lei,

2 In tal senso e per ulteriori riferimenti bibliografici vd. D. D'ALTERIO, *Tre capitoli su politica e cultura nell'Italia del Novecento. Tomaso Monicelli, Roberto Forges Davanzati e i corrispondenti di Ugo Ojetti dall'“egemonia” socialista alla dittatura fascista*, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2017, *passim*. Circa la figura di Ojetti, inoltre, cfr. il recente volume di L. PICCOLO, *Ugo Ojetti e la Russia: incontri, itinerari, corrispondenze*, Firenze, Altraleina, 2021.

3 Emilio Cecchi a Ugo Ojetti, Roma 26 giugno 1922, GNAMC-FUO, Serie 2 «Corrispondenti: letterati e politici», f. «Cecchi Emilio (scrittore)», sf. 1.

4 Ci si riferisce qui a Eugenio Giovannetti, giornalista, che in quegli anni era responsabile nel giornale romano «Il Tempo» di una rubrica intitolata, appunto, *Satyricon*. Si veda, al riguardo, D. GIULIOTTI, G. PAPINI, *Carteggio*, vol. 1, 1913-1927, a c. di N. Vian, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, p. 68.

come non lo nascosi a lui, con molto dispiacere mio e di mia moglie. Pascarella è una delle persone veramente serie che restino oggi in Italia: e vederlo così 'utilizzato' mi dette mortificazione. Non so da quanti anni lei non vede Pascarella. Io, ormai, lo conosco da dodici anni almeno; passo con lui parecchie ore, e tutte le volte resto meravigliato, a parte tutto il resto, della dottrina letteraria, artistica, della integrità dell'artista, etc. etc. Se mai potrò meritare un piccolo 'bravo' da qualcuno, le assicuro che quello di Pascarella mi parrà fra i più autorevoli, e mi darà una gioia di molto grande.<sup>5</sup>

D'altronde la necessità di "tutelare" Pascarella, proteggendolo costantemente da polemiche, imprevisti o anche solo da semplici critiche, era avvertita in egual modo da Ugo Ojetti. Qualche anno più tardi, infatti, proprio Ojetti in qualità di direttore del «Corriere della sera» avrebbe bacchettato esplicitamente il redattore Antonio Baldini, che in una prima versione d'un suo articolo per il quotidiano milanese concernente la poesia dialettale romana aveva declassato, in certa misura, Cesare Pascarella. In una maniera, tuttavia, che a Ojetti non era sembrata né adeguata, né opportuna: «Caro Baldini, La prego di dare, in questo articolo, al Pascarella un posto, rispetto al Trilussa, più chiaramente sovrano. Ella dice: "dopo il Belli, collina". D'accordo, ma se Pascarella è una collina, che cosa è Trilussa? E che cosa è Zanazzo? Io sono da troppi anni legato d'affetto e d'ammirazione a Cesare Pascarella per poter pubblicare un articolo, sia pure con la sua firma, che recherebbe a lui un grave dolore».<sup>6</sup>

La discreta presenza del "nume" pascarelliano, del resto, attraversò per molti anni – e, in alcuni casi, caratterizzò – lo stesso rapporto

5 Emilio Cecchi a Ugo Ojetti, Roma 26 giugno 1922, cit. Vd. inoltre, a tal proposito, una successiva lettera di Emilio Cecchi a Ugo Ojetti, Roma 25 giugno 1924, GNAMC-FUO, Serie 2, f. «Cecchi Emilio (scrittore)», sf. 1, nella quale l'"autorità" di Pascarella veniva nuovamente scomodata da Cecchi – che pure, nella fattispecie, dissentiva da alcune opinioni di Pascarella e dello stesso Ojetti inerenti l'opera del pittore Armando Spadini – al fine di esprimere un aspro giudizio, anche in tal caso morale, concernente Ardengo Soffici, che a quella sorta di dibattito su Spadini aveva preso parte, ma secondo Cecchi a sproposito: «In conclusione, si è sofferto, una volta più, di una malaugurata tolleranza per l'amico Soffici, dell'abitudine a passarle, *lasciarfare* – e lei sa a *lasciarfare* cosa gli successe; personalmente, io ero stato assai prudente, sempre, ora lo sarò più che mai. Tanto più che c'è metodo, molto metodo, in quella 'follia', in quella 'pura follia'».

6 Ugo Ojetti ad Antonio Baldini, Milano 30 maggio 1927 [copia], su carta intestata «Corriere della sera. Il Direttore», ivi, f. «Baldini Antonio (scrittore)». Circa la stesura finale di questo articolo, poi pubblicato sul quotidiano milanese, cfr. la lettera di Ugo Ojetti ad Antonio Baldini, s.l. 7 giugno 1927 [minuta], sempre su carta intestata «Corriere della sera. Il Direttore», *ibid.* Ristabiliva infine, non a caso, quelle che venivano considerate da Ojetti le giuste gerarchie – sia rispetto a Trilussa, sia rispetto a Belli – anche il successivo scritto di P. PANCAZZI, «Libro n. 9» di Trilussa, apparso nell'ojetiana «Pegaso. Rassegna di lettere e arti», XII, dicembre 1929, pp. 753-55.

Cecchi-Ojetti, anche in una fase turbolenta della storia d'Italia come l'avvento del fascismo e il suo primo consolidarsi al potere, implicante ben presto un sostanziale ed energico *repulisti* nell'ambito della stampa italiana, che sin dall'inizio il nascente regime volle indirizzare entro coordinate politico-ideologiche nettamente antidemocratiche. Di tale nuovo indirizzo caldeggiato dal fascismo fecero le spese giornali importanti come «La Tribuna», «Il Resto del Carlino», «La Stampa», nonché lo stesso «Corriere della sera», tutti forzatamente fascistizzati, anche grazie a rimozioni illustri, come quelle di Olindo Malagodi, Alberto Frassati, Tomaso Monicelli e, naturalmente, i fratelli Luigi e Alberto Albertini.<sup>7</sup>

In questo torno di tempo, prolungatosi fra alti e bassi fino alla crisi matteottiana, Emilio Cecchi appare non di rado sconsigliato, scontento, per esempio dell'inevitabile e progressivo indebolimento de «La Tribuna», sulla quale egli scriveva ormai da molti anni, ovvero d'una sua perdita di vigore complessiva dinanzi al fascismo, sì che nel 1926, non a caso, essa sarebbe stata definitivamente normalizzata grazie alla fusione con «L'Idea Nazionale», voluta dal regime. Più in generale, egli sembrava in realtà turbato dalla rapida involuzione del quadro politico, che investiva massicciamente e inaspettatamente il mondo della cultura, dell'editoria e del giornalismo.<sup>8</sup>

Proprio in questa fase Cecchi tentava – invano – di accasarsi, tramite Ojetti, in un «Corriere della sera» a sua volta, però, terremotato e destabilizzato dal governo fascista, che caldeggiava un mutamento nella proprietà e nella direzione del giornale, avvenuto di lì a qualche anno.<sup>9</sup>

7 Su questi temi, anche per ulteriori approfondimenti bibliografici, cfr. D'ALTERIO, *Tre capitoli su politica e cultura*, cit., *passim*.

8 È in questo contesto, infatti, che nella missiva di Emilio Cecchi a Ugo Ojetti, Roma 23 dicembre 1923, GNAMC-FUO, Serie 2, f. «Cecchi Emilio (scrittore)», sf. 1, egli confessava di avere troppi pensieri che gli affollavano la testa, «e così ho perso anche la sua pagina su Pascarella». Il turbamento di Cecchi, peraltro, all'epoca era dovuto anche alla difficile condizione in cui si era venuto a trovare il fratello della moglie Leonetta, il socialista e celebre medico Gaetano Pieraccini, in relazione al quale era la stessa L. CECCHI PIERACCINI, *Vecchie agendine*, Firenze, Sansoni, 1960, p. 170, ad annotare in data 7 maggio 1924: «La lotta politica è serrata e feroce, a Firenze più che altrove, e il Pieraccini è una figura troppo rappresentativa e intransigente per non esser preso di mira, più di altre, dal fascismo. È stato perfino dimesso dal posto di primario dell'Ospedale di S. Maria Nuova, carica da lui tenuta fin dal 1901; così che i clienti divenuti fascisti non osano o non amano più servirsi della sua opera; e i non fascisti hanno paura a servirsene». Circa le persecuzioni subite da Gaetano Pieraccini in quegli anni ad opera del fascismo, si veda inoltre ivi, pp. 188 sg.

9 In una lettera di Filippo De Filippi a Ugo Ojetti, s.l. [ma La Capponcina, Settignano (Firenze)] 10 giugno 1923, GNAMC-FUO, Serie 2, f. «De Filippi Filippo, geografo; De Filippi Carolina», sf. 1, così si scriveva a proposito dei primi forti contrasti fra il «Corriere della sera» albertiniano e il governo Mussolini, da poco insediato: «d'altra parte il *Corriere* non mi sembra bene ispirato né felice nei suoi commenti al discorso di Mussolini. È la prima

e non apparendo più, dunque, il *Corsera* l'espressione della «parte più potente del liberalismo italiano»,<sup>10</sup> quanto piuttosto un quotidiano sotto schiaffo costante, minacciato nella sua stessa esistenza da un partito politico appena giunto al potere e che di “liberale”, però, fin dai primordi, non aveva nulla.

Dopo un iniziale – seppur malfermo e, a tratti, contraddittorio – atteggiamento critico di Cecchi nei riguardi del governo Mussolini, ancor più degli “eccessi” dello squadrismo e della violenza in nome della politica,<sup>11</sup> nel corso del 1925, quando era ormai evidente l'impossibilità d'una caduta del fascismo in seguito alla crisi matteottiana e a opera della variegata opposizione antifascista, egli sembrò maggiormente intenzionato a modificare i propri toni nei confronti di quella che era diventata ormai, a tutti gli effetti, una dittatura. Cecchi, infatti, come del resto il suo illustre corrispondente Ugo Ojetti – che però, al contrario, non aveva mai criticato apertamente Mussolini, schierandosi nell'ambito dello stesso «Corriere della sera» con la fazione anti-albertiniana e filofascista, e venendo perciò premiato dalla dittatura, nel 1926, con il favore esplicito per la sua nomina a direttore del quotidiano milanese – nel rivedere le proprie posizioni politiche intendeva in realtà collocarsi sempre più stabilmente nell'alveo della nuova cultura “ufficiale”: se non proprio di partito *stricto sensu*, comunque gradita, sponsorizzata e ampiamente foraggiata dal costituendo regime.

Questa morbida “transizione” – suffragata poi dall'assunzione di Cecchi, *consule* ancora una volta Ojetti, sia all'Enciclopedia Treccani sia al «Corriere della sera» post-albertiniano<sup>12</sup> – era annunciata in ma-

volta che non mi sembra *fair*, nel senso inglese. D'altra parte, forse ha temuto di aver l'aria di cambiar tono e di cedere alla intimidazione. Mondo difficile!». In relazione alla figura di De Filippi, alla sua famiglia e al suo rapporto con Pascarella, vd. D'ALTERIO, *Grazie, Pasca mio*, cit., pp. 109, 113.

10 Emilio Cecchi a Ugo Ojetti, Roma 20 dicembre 1923, GNAMC-FUO, Serie 2, f. «Cecchi Emilio (scrittore)», sf. 1.

11 F. DEL BECCARO, *Cecchi, Emilio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (DBI), vol. 23, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979, disponibile online ([www.treccani.it/enciclopedia/emilio-cecchi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/emilio-cecchi_%28Dizionario-Biografico%29/)), ricorda l'«adesione [di Cecchi] al *Manifesto degli intellettuali italiani antifascisti*, promosso da G. Amendola e redatto da B. Croce, pubblicato da *Il Mondo* del 1° maggio 1925».

12 Interessante, al riguardo, la lettera di Emilio Cecchi a Ugo Ojetti, Roma 6 dicembre 1928, GNAMC-FUO, Serie 2, f. «Cecchi Emilio (scrittore)», sf. 1, nella quale Cecchi si lamentava con Ojetti anche della sua condizione finanziaria, nient'affatto rosea, in un momento politico peraltro particolare, in cui il fascismo tendeva sempre più a connotarsi anche in ambito culturale come un regime totalmente illiberale. Cecchi, pertanto, cercava di rendere la sua collaborazione all'Enciclopedia Treccani, grazie ad Ojetti, ancor più stabile e duratura: «Volevo, lunedì, parlare a Lei di una mia idea; ma poi non desiderai metter cose pratiche nel buon dopocena pascarelliano. Lei sa che, tra figliuoli che crescono, giornalismo dissestato, ecc., io

nera inequivocabile dallo stesso Cecchi in una sua lettera già nel marzo 1925, nella quale egli spiegava le ragioni del suo repentino abbandono del ruolo di corrispondente italiano del giornale inglese «Manchester Guardian», d'orientamento liberale:

Con la fine di maggio o di giugno [1925], quando cioè il giornale avrà potuto ben provvedere [per una sostituzione], io lascio la corrispondenza del [*Manchester*] *Guardian*. Non era possibile continuare; e mi pare un miracolo aver durato sei anni. Quelli vogliono la catastrofe ogni cinque minuti; e catastrofi in Italia non usano. Vogliono vedere i panni sporchi: io non ho queste vocazioni. Vogliono sentir giudicare Mussolini a base di Mazzini, lo vogliono all'inferno su verdetti a base di 'Dio e Popolo', etc. E a me Mazzini, Poerio, Saffi, gli esuli, mi hanno sempre fatto 'rabbia'. Ho deciso di rinunciare; e, fra qualche mese, manderanno un loro redattore.<sup>13</sup>

Quale fosse, d'altronde, la profonda considerazione di cui godeva ormai il Duce presso quegli stessi intellettuali che costituivano il *milieu* della cultura italiana – e, nella fattispecie, presso i migliori amici e i più

---

mi trovo parecchio male a quattrini; mi difendo perché ho coraggio, ma non è una situazione che può durar molto! Due settimane fa, portai dal sen. Gentile un giornalista argentino, che voleva fare uno scritto sulla Enciclopedia; e, infatti, la stessa sera, dopo la conversazione con Gentile, spesi alcune migliaia di lire in un lunghissimo telegramma a Buenos Aires, rendendo conto della conversazione stessa. Durante la quale, Gentile disse che il lavoro della Enciclopedia, secondo quanto aveva insegnato la esperienza del primo volume, si sarebbe sempre più svolto per mezzo di redattori; e il numero dei redattori sarebbe cresciuto col nuovo anno. Non ci sarebbe da essere assunto come 'redattore'? Per esempio, dedicando a quel lavoro tutte le ore del pomeriggio? Lei sa che io sono piuttosto pedante e sgobboncello; qualche titolo, insomma, lo avrei. Non conosco niente delle condizioni che fanno; lei che ne sa qualche cosa, potrebbe un poco pensarci, consigliarmi; e meglio di tutto se, approvando la mia idea, potesse darmi un consiglio-aiuto. E mi scusi; ma, come le dico, la situazione mia richiede ripari; se no si va a finir male sul serio». Circa questa assunzione di Cecchi all'Enciclopedia, tramite l'interessamento e la vera e propria raccomandazione di Ojetti, cfr. inoltre la successiva lettera di Emilio Cecchi a Ugo Ojetti, Roma 13 dicembre 1928, *ibid.* Quanto ai problemi pecuniari lamentati da Cecchi, essi verranno abbondantemente risolti dall'ottimo contratto che egli riuscirà ad ottenere negli anni Trenta con la casa cinematografica Cines, per la quale – così scriveva nella missiva a Ugo Ojetti, Roma 24 settembre 1932, *ibid.* – egli contribuirà alla produzione d'una serie di «cinematografie culturali».

13 Emilio Cecchi a Ugo Ojetti, Roma 13 marzo 1925, *ibid.* In un'altra missiva di Emilio Cecchi a Ugo Ojetti, Roma 31 marzo 1927, *ibid.*, quando Mussolini aveva ormai superato del tutto la crisi matteottiana e consolidava ancor più il proprio potere dittatoriale, Cecchi – *a latere* della cacciata degli Albertini dalla proprietà e dalla direzione del «Corriere della sera» e della nuova, arrendevole direzione di Ugo Ojetti dello storico quotidiano meneghino, la cui proprietà era passata completamente ai fratelli Crespi – rassicurava così Ojetti circa il gradimento che il fascismo aveva ormai della sua persona, come intellettuale e come giornalista: «Difficoltà 'politiche' non possono esserci; [Telesio] Interlandi e la commissione da lui presieduta mi ammisero tra i primi nella loro lista 'espurgata'».

assidui frequentatori di Cesare Pascarella – lo dimostra un passaggio di alcune pagine diaristiche di Ugo Ojetti, pubblicate postume ma da lui scritte fra il 1926 e il 1927, durante la convalescenza dell'allora direttore del «Corriere della sera» in seguito al grave incidente domestico che lo aveva visto protagonista e che lo aveva reso infermo per quasi un anno.

Ivi infatti, rammentando Ojetti un colloquio privato che aveva avuto con Mussolini qualche tempo prima, vi era l'entusiastica – e in alcuni passaggi, a causa dell'alto grado di servilismo, fastidiosa – descrizione di un giovane dittatore, definitivamente uscito dalla crisi generata dall'assassinio di Giacomo Matteotti e saldamente a capo, ormai, d'un regime antidemocratico, che aveva dimostrato di avere in totale dispregio il parlamento, ogni genere di libertà – anche di stampa – ma che proprio nel mito d'una Roma “imperiale” voleva strutturarsi sempre più sul piano ideologico e propagandistico:

Giovane, potente, impavido tracciava il suo programma per la più vasta e fastosa grandezza di Roma con una sicurezza che nemmeno un papa avrebbe avuto perché il papa arriva vecchio sul trono. Dai Parioli fino a Ostia già vedeva strade, ville, palazzi, panorami stupendi, l'antico sposato al nuovo, l'architettura sposata al paesaggio. Vedeva mentre parlava, che è la forza di quest'uomo singolare: vedeva e credeva nella sua visione. Anzi per vederla tutta le si poneva di fronte, il gesto parco; per lo più le due mani congiunte sul grembo, le gambe parallele e diritte, il petto gonfio di passione e di volontà, la testa alta, la prora del mento sporgente contro i flutti del destino propizio. [...] L'amore di Roma, di Roma, di Roma dominava il *romaniolo* col fanatismo d'una religione. Sentiva egli che dare Servio al papa Sisto chi ha pensato a onorare Roma, a ingrandirla, ad abbellirla, ha il suo posto nella storia del mondo, e la riconoscenza dei secoli. Vestito lindo ma semplice e quasi dimesso, non aveva indosso altro gioiello che la fede d'oro all'anulare.<sup>14</sup>

A complicare il quadro di tale Arcadia filofascista, *de facto* scompaginandolo e rendendo così estremamente difficili se non impossibili le “armonie” cecchiane e ojetiane – peraltro gradite, come avremo modo d'appurare, allo stesso Pascarella e vagheggianti infine una sorta di fascismo dal volto umano, necessariamente antibolscevico e finanche antidemocratico, ma in ultima analisi rispettoso, una volta consolidatosi al potere, dell'anima pur sempre “moderata” della borghesia italiana – sarà tuttavia proprio la dittatura mussoliniana, ormai priva

14 U. OJETTI, *Note d'un viaggio tra la morte e la vita*, in Id., *Ricordi d'un ragazzo romano. Note d'un viaggio tra la morte e la vita*, Milano, Rizzoli, 1958, pp. 113-14.

nella seconda metà degli anni Venti di qualsivoglia opposizione politica o culturale minimamente legale e organizzata.

Il fascismo, pertanto, sarà in grado di svolgere liberamente le proprie aspirazioni totalitarie, pretendendo da tutti gli intellettuali un'acritica e ideologica adesione al regime, che rendeva perciò superflua una qualche distinzione – *de facto* bizantina – tra fascisti e filofascisti. In un contesto del genere era lo stesso «Corriere della sera» ojettianno a trovarsi viepiù marginalizzato e poi sconquassato dalla dittatura, la quale pretendeva scrittori, giornalisti e artisti in camicia nera, *sic et simpliciter*, anche se d'ascendenza borghese e liberale. Ogetti, infatti, alla fine del 1927, dopo una grigia e politicamente arrendevole direzione del «Corriere della sera» post-albertiniano, durata poco meno d'un biennio, veniva rimosso dai vertici del regime e sostituito dall'ancora più schierato Maffio Maffii, infine da Aldo Borelli, nel quadro d'una incipiente e inarrestabile fascistizzazione dello storico quotidiano milanese e dell'intera «carta stampata» italiana, lungo tutto il corso degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta.

Il filofascismo, pertanto, di Ogetti, di Cecchi e di tanti altri intellettuali nostrani nella grandissima maggioranza dei casi non solo non si convertiva in un antifascismo cosciente, consapevole o magari militante, ma neppure in un atteggiamento realmente «critico». Al contrario, nell'attimo in cui il regime mostrava per intero la propria vocazione e la propria natura strutturalmente antidemocratica, l'*intelligenza* filofascista, seppur maltrattata in molti casi, si lasciava docilmente schiaffeggiare, all'occorrenza rimuovere, indi riassorbire e infine ricollocare – nel caso di Cecchi e di Ogetti, per esempio, nell'Accademia d'Italia – dalla macchina burocratica del regime. Certo, tutto ciò avveniva con qualche brontolio e con privati mugugni,<sup>15</sup> ma il significato politico complessivo della parabola degli

15 Si veda, per esempio, la lettera di Emilio Cecchi a Ugo Ogetti, Roma 5 aprile 1928, GNAMC-FUO, Serie 2, f. «Cecchi Emilio (scrittore)», sf. 1, relativa alla direzione Maffii del «Corriere della sera», con cui Cecchi aveva preso a collaborare proprio grazie ad Ogetti: «Al *Corriere* mi va male; Maffii chiede articoli, li riceve; eppoi non se ne sa più nulla; non si vedon pubblicati, non si piglian soldi, ecc. ecc. [...] I migliori saluti ed auguri per lei e per i suoi. Anche da parte di Pascarella, che oggi era qui da noi». E, ancora, in un'altra lettera di Emilio Cecchi a Ugo Ogetti, Roma 25 agosto 1928, *ibid.*: «A me le cose vanno malissimo; sono, serenamente, in una situazione fallimentare. Al *Corriere* non guadagno nulla. Ora, quando la Commissione Superiore dei giornalisti si riunirà, pregherò lei, [Vincenzo] Morello, [Enrico] Corradini, [Telesio] Interlandi, [Francesco] Coppola e qualche altro mio amico di vedere di migliorare un po' la mia situazione. Sono appena nell'*albo* [dei giornalisti italiani ammessi dal regime e politicamente graditi], con 8 biglietti ferrov. senza diritto a pensione, ecc. Non credo che, se le mie cose un poco non si riassetano, io potrò andare avanti molto; e mi dispiace perché questa condizione difficoltosa fa incancrenire anche la disposizione al lavoro, e qualche idea o pagina forse non idiota».

intellettuale filofascista non mutava, riconfermandosi anzi appieno; anche nell'attimo in cui, a ridosso della rimozione di Ojetti dalla direzione del «Corriere della sera», un trafelato e abbattuto Cecchi scriveva:

Caro Ojetti, grazie della sua lettera d'ieri. Ebbi qualche sentore di ciò che si preparava, domenica sera, da [Antonio] Baldini; e ne avvertii [Pietro] Pancrazi; ma, fino a ieri sera, anzi, fino a che non ho avuto la sua lettera, in fondo al cuore non ci credevo! Non importa le dica il mio dispiacere. Per lei, questo [ovvero la fine dell'esperienza di Ojetti quale direttore del «Corriere della sera»] vorrà dire trarsi fuori dai perditempi, per il giornale, invece, è un danno sicuro, inevitabile; e per nojaltri è un sentirci abbandonati fra tanti pericoli. Per me, particolarmente, che ho avuto tanto recenti prove della sua bontà, del suo interessamento, il colpo è grave; e ho sentito quanto sono legato a lei, nello stesso tempo che la sua protezione mi viene a mancare.<sup>16</sup> Sono cose che posso dirle senza paura di parer servile; in questo mondo pieno di cretineria e di agguati, era un conforto e un onore sentire che si poteva contare sulla difesa di un animo come il suo e di un'intelligenza come la sua. Questa crisi è per noi oscura, perché so, di certa scienza, che il Presid. Mussolini era contentissimo del giornale; e ragioni di cosiddetta politica non possono aver influito. So anche che qui [a Roma] tutti vedono male la cosa [...]; per la più corta, Croce, ieri, per citarle un osservatore distaccato da ogni interesse personale. Ho sentito sul vivo quanto lei è circondato di affetto; ma, ripeto, per lei la crisi si risolve in una liberazione. Io temo per il giornale e per nojaltri. Fui malato; e questi ultimi giorni, con queste notizie, mi sentivo così male e stonato da non riuscire a scrivere un rigo. [...] Eppure ancora credo che non sia vero! Possibile che non si vegga in tempo che cotesto è un errore enorme?<sup>17</sup>

2. *Pascarella, Mussolini e l'Accademia d'Italia: un immortale senza tessera di partito, una premurosa famiglia borghese e l'«Al Capone dell'Accademia»*

In un quadro del genere, dunque, per molti intellettuali italiani in epoca fascista un passaggio in certa misura obbligato ma, parimenti, una collocazione ambita e prestigiosa, fu senz'altro l'Accademia d'Italia, istituita del resto da Mussolini proprio per irreggimentare ulteriormente la cultura nostrana, indi per esporla – anche sul piano internazionale – in una sorta di sontuosa e tranquillizzante vetrina. Fra il

16 A proposito di siffatta «protezione», si veda per esempio la lettera di Ugo Ojetti a Emilio Cecchi, Firenze 29 settembre 1925 [copia], ivi, sf. 2, relativa al premio del «concorso della critica 1924 alla Biennale romana», e nella quale Ojetti sosteneva di essersi speso con successo affinché il «premio di lire quattromila» fosse assegnato proprio a Cecchi, che concorreva con Michele Biancale, Matteo Marangoni e Vincenzo Gerace.

17 Emilio Cecchi a Ugo Ojetti, Roma 9 dicembre 1927, ivi, sf. 1.

1929 e il 1930, pertanto, a essere interessati da questa possibile nomina – ovviamente col pieno consenso del regime – furono sia Ugo Ojetti sia Cesare Pascarella, che la ottennero infatti entrambi nel corso del 1930, mentre Emilio Cecchi – anche per ragioni di età – fu costretto ad aspettare ancora dieci anni, divenendo Accademico nel 1940.

Per Ojetti, peraltro, il positivo esito di questa paventata nomina, indubbiamente d'alto profilo, si rivelò di grande importanza, perché veniva a riscattare, in certa misura, un periodo non molto felice della sua vita professionale e, soprattutto, dei suoi rapporti complessivi col fascismo. La dittatura, infatti, lo aveva rimosso improvvisamente dalla direzione del «Corriere della sera» alla fine del 1927 e, successivamente, la sua ipotizzata nomina a senatore era stata osteggiata da alcuni settori – cosiddetti “intransigenti” – del partito fascista, saltando all'ultimo momento con grande disappunto dello stesso Ojetti.

L'Accademia d'Italia, pertanto, rappresentava per Ojetti la possibilità di non lacerare ulteriormente il suo rapporto col regime, ma anzi di ricucirlo, avendo inoltre egli anche l'opportunità di riaffermare il proprio ruolo – nonché un concreto “potere” – nell'ambito della cultura fascista. Appare interessante, in tal senso, una missiva di Ojetti a Cecchi del marzo 1929, nella quale il tema è l'Accademia d'Italia d'imminente costituzione, quindi la vagheggiata nomina di Ojetti ad Accademico, cui egli in realtà teneva molto, a dispetto dei toni ironici e distaccati della lettera.<sup>18</sup> La missiva, inoltre, è a nostro avviso interessante anche per il quadro che, seppur in maniera sintetica, essa traccia d'una cultura italiana divenuta ormai davvero cultura di regime, quindi in relazione ai gruppi di potere, alle rivalità e agli schieramenti contrapposti che la caratterizzavano.

L'Accademia ormai è quel che è. Ella ha letto gli elenchi per le [classi delle] Lettere e [del]le Arti – degli altri non oso giudicare. Crede che là dentro si possa far qualcosa di pratico, un poco di bene per la cultura e pel buon nome d'Italia? Forse la banca delle Lettere che ieri [Filippo Tommaso] Marinetti proponeva come necessaria e imminente, sulla *Gazzetta del Popolo*, e le cui prime azioni saranno certo sottoscritte da [Antonio] Beltramelli. Caro Cecchi, non sono faccende per me o per lei. Dunque, pace. Se per la cronaca vuole i pochi dati che io conosco, eccoglieli. Un mese o due fa [Luigi] Federzoni mi scrive che Mussolini l'ha incaricato di dirmi che io sono nell'elenco degli Accademici. Io, badì, non m'ero

18 E tutto ciò è provato dalla coeva corrispondenza ojetiana; fra gli altri, in particolare, con Luigi Federzoni, che si rivelò poi determinante, presso le alte sfere del regime, per la sua stessa nomina ad Accademico d'Italia: cfr. al riguardo D'ALTERIO, *Tre capitoli su politica e cultura*, cit., pp. 611 sg.

nemmeno sognato di chiederlo. Sabato 16 [marzo 1929, Francesco] Salata mi manda un espresso per dirmi che dall'elenco il mio nome è scomparso, sostituito da [Sem] Benelli. "Forse, se tu partissi subito per Roma...". Mi vede correre su e giù pei corridoi dietro Benelli? Alzo le spalle e continuo a badare ai fatti miei qui e al mio lavoro. Pare che dietro Benelli si sia messo a correre Beltramelli e che l'abbia superato d'una testa: la sua, dunque pochi centimetri. Ora v'è chi aggiunge un veto della signora [Margherita] Sarfatti, un veto del Direttorio degli scrittori, un veto dell'on. [Lando] Ferretti, cui Dio solo sa quanti errori di grammatica ho dovuto correggere in due anni di direzione al *Corriere [della sera]*, al quale Ferretti aveva collaborato]. Ma probabilmente sono tutte favole. Un'altra voce assicura che Mussolini con un sospiro avrebbe detto di me: "Ha troppi nemici tra i fascisti". Infatti – ecco il finale – venerdì viene quassù il marchese Ridolfi segretario Federale [del Fascio di Firenze] e inaspettatamente mi offre anche a nome di [Augusto] Turati la tessera fascista. Inchini, complimenti, strette di mano, e cordiali perché Ridolfi è davvero un gentiluomo e un galantuomo. Queste cose sono per lei solo e per la signora Cecchi.<sup>19</sup>

Il tempo, però, apparentemente rannuvolatosi, volgeva in realtà ben presto al sereno, e la doppia nomina – sia di Ojetti, sia di Pascarella<sup>20</sup> – a stretto giro di posta nel corso del 1930, faceva giubilare proprio la «signora Cecchi», che in una sua lettera del novembre 1930 si congratulava così con Ojetti: «Torno ora, fresca fresca dalla California: e trovo, altrettanto fresca, la notizia della ben meritata onorificenza conferitale. Le mando le mie più vive felicitazioni e quelle di Emilio, sicura di interpretare il suo sentimento. Ieri abbiamo festeggiato con Pasca la di lui nomina ad Accademico ed abbiamo parlato di lei, desiderando la sua presenza nella nostra piccola riunione».<sup>21</sup>

In quel medesimo periodo, infatti, a porsi all'attenzione generale era stata soprattutto l'ipotizzata nomina ad Accademico di Cesare Pascarella: un nome, questo, di notevole caratura, anche al di fuori dei confini nazionali e che, accettando di far parte dell'Accademia d'Italia, con la sua stessa persona avrebbe garantito al nuovo istituto una ulteriore credibilità, dimostrando quindi che l'Accademia rispondeva a criteri non puramente ideologici o magari "partitici"; mentre il fascismo, in questo modo, avrebbe avuto la possibilità d'inserire Pascarella – al pari di D'Annunzio, Pirandello, Marinetti, ecc. – nel *pantheon* della cultura ita-

19 Ugo Ojetti a Emilio Cecchi, Firenze 24 marzo 1929 [copia], GNAMC-FUO, Serie 2, f. «Cecchi Emilio (scrittore)», sf. 2.

20 Per la precisione, a proposito di Pascarella, «il 22 ottobre del 1930», come leggiamo in E. BIZZARRI, *Vita di Cesare Pascarella*, Bologna, Cappelli, 1941, p. 145.

21 Leonetta Cecchi Pieraccini a Ugo Ojetti, s.l. [ma Roma] 2 novembre 1930, GNAMC-FUO, Serie 1 «Corrispondenti: artisti», f. «Cecchi Pieraccini Leonetta (pittrice)».

liana, annoverandolo anche fra i precursori, in certo modo, dello stesso fascismo.<sup>22</sup>

Insomma, quasi un fiore all'occhiello per la dittatura e per Mussolini, che si spese personalmente per convincere Pascarella. L'intenzione del regime fascista, infatti, già alla fine degli anni Venti era con tutta evidenza quella di assorbire, anche forzatamente, la figura, l'opera e il "mito" di Pascarella, innalzando ancor più questo "antico" letterato – dopo la "benedizione" di Carducci e l'oleografica amicizia con Verdi – a simbolo di una poesia "popolare" e, al contempo, doverosamente "nazionale": nell'*epos*, nell'oggetto del poetare, nella biografia stessa del poeta a ben vedere, infine nell'uso del dialetto, abilmente «pulito» da Pascarella,<sup>23</sup> ovvero liberato da qualsivoglia asperità e effettiva alterità rispetto all'italiano.

Non a caso, quindi, «nel marzo del 1929 il Cecchi disse a Pascarella che l'avevano pregato di domandargli se avrebbe potuto cedere il manoscritto di *Storia nostra* in visione a Mussolini. La cosa aveva rapporto con la sua candidatura ad accademico d'Italia». <sup>24</sup> Dinanzi all'iniziale ritrosia del vecchio poeta, anche a prendere ufficialmente la tessera del Partito Nazionale Fascista (Pnf), «un altro conoscente gli aveva riferito che il suo nome era stato fatto in una seduta del Gran Consiglio [del Fascismo]; e che al rilievo della condizione di non fascista di Pascarella, Mussolini avrebbe risposto: "Ma è sempre Pascarella"»<sup>25</sup>, a rimarcare il carattere quasi "sacro" del poeta di *Villa Gloria* e de *La Scoperta de l'America*, la cui figura d'altronde era particolarmente cara alla cultura nazionalfascista, indipendentemente dall'aver o no Pascarella una tessera di partito in tasca. Il punto, infatti, non era con tutta evidenza quello – meramente formale – della "tessera",<sup>26</sup> ma la possibilità che

22 Quale fosse, d'altronde, l'altissima considerazione di cui Pascarella e la sua opera godevano presso quegli intellettuali che si ritenevano – al contrario dello stesso Pascarella o, magari, di Cecchi e Ojetti – nazionalisti o fascisti da molto tempo e, soprattutto, in un senso più direttamente ed esplicitamente politico-ideologico, lo dimostra la missiva di Antonio Bruers a Cesare Pascarella, Roma 15 aprile 1932 [copia], Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Fondo Antonio Bruers (d'ora in poi, BNCR-FAB), III: Carteggi, f. «Pascarella, Cesare», A.R.C.26.III.Pascarella.Br.I.

23 Così E. RAGNI, *Il dialetto in esilio*, in «il 996», 3 (2010), fascicolo monografico "Una poesia che nega, deride, distrugge". *La poesia dialettale nella nuova Italia da Carducci a Croce* (Atti del Convegno, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 12 novembre 2007), p. 51.

24 L. CECCHI PIERACCINI, *Visti da vicino*, Firenze, Vallecchi, 1952, pp. 61-62.

25 Ivi, p. 62.

26 Sempre a proposito di "tessere", a Ferdinando Martini – amico di vecchia data di Cesare Pascarella – fu conferita nel 1924 una «tessera di onore del Partito Nazionale Fascista»: cfr. il ritaglio di giornale *Ferdinando Martini a Mussolini*, 8 aprile 1924, GNAMC-FUO, Serie 2, f. «Martini Ferdinando (scrittore, fino a tutto il 1923)», sf. «Credo da escludere».

l'“immortale” Pascarella accettasse di diventare un simbolo della cultura di regime, sì che la sua nomina – gradita, in realtà, sia a lui sia al fascismo – ad Accademico d'Italia attestava tale piena disponibilità da parte sua.<sup>27</sup>

A proposito di «politica», d'altronde, la testimonianza della Cecchi Pieraccini – relativa a quell'epoca e anche al preciso momento della nomina di Pascarella ad Accademico – è abbastanza inequivocabile. Era stato infatti lo stesso poeta, durante le sue abituali conversazioni con la moglie di Emilio Cecchi, ad affermare in maniera quanto mai pragmatica e, a tratti, sapientemente fatalistica: «Io non sono *anti* a niente; [...] non lo sono stato ai massoni, non lo sono stato ai socialisti, non lo sono ai fascisti; sono stato soltanto anticlericale, perché sono italiano in un senso antico e profondo».<sup>28</sup> Quanto a Mussolini, «come uomo politico è uno di quegli uomini che ha capito l'Italia. [...] Mussolini ha avuto, per me, il merito di rendersi conto che gli italiani si smarrivano nelle loro confuse idee di uguaglianza e di libertà; erano come ragazzi che adopravano armi di cui non conoscevano l'uso; e gliele ha tolte: cioè ha tolto la libertà. Certo, non è un bene anzi è un male, perché un paese senza libertà di stampa è un paese che non ha autorità; d'altra parte...» e, a questo punto – annotava la Cecchi Pieraccini – dopo aver esitato un attimo, «Pasca si strinse nelle spalle come a esprimere che non c'era via d'uscita».<sup>29</sup>

Qualche anno più tardi, peraltro, ovvero

nel 1935, durante la guerra d'Africa, Pascarella fu fanatico dell'impresa. “Quello che sta succedendo è degno dei commentari di Giulio Cesare” egli diceva. “Se fossi giovane sarei là”. E si riprometteva di andare a passare l'inverno del '36 ad Addis Abeba. Aveva indetto un banchetto al San Carlo per festeggiare l'impresa, poi aveva rimandato l'appuntamento, con la seguente letterina... “L'agape la celebreremo quando le campane di tutte le chiese, le sirene di tutti i mari e i tamburi di tutti i Balilla avranno finito di suonare, cantare e rullare [...]”. [...] Non dava eccessiva impor-

27 Di grande interesse, all'uopo, A. BRUERS, *Pascarella e l'Accademia d'Italia*, dattiloscritto con correzioni autografe, s.l. s.d. [ma 1945], BNCr-FAB, I: Manoscritti e dattiloscritti di Antonio Bruers, A.R.C.26.1/147. Ivi Bruers, che era stato Vicecancelliere dell'Accademia d'Italia in epoca fascista, subito dopo la Liberazione contestava puntualmente l'opinione di Benedetto Croce, secondo il quale Pascarella – in privato sostanzialmente antifascista, per Croce – in realtà «fu tirato all'Accademia, forse solleticato nel suo amor proprio, forse spintovi da angustie economiche». Su questi temi, cfr. inoltre D. ARMOCIDA, *Il fondo di Cesare Pascarella: storia e documenti*, in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti della Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», 1-2 (2010), pp. 324-48.

28 CECCHI PIERACCINI, *Visti da vicino*, cit., p. 63.

29 Ivi, pp. 63-64.

tanza all'avversione dell'Inghilterra e più ci pensava più trovava che Mussolini aveva fatto bene a tentare l'impresa; il successo, così pieno e rapido, gli appariva la migliore dimostrazione del diritto di essa – «Sul primo storsi la bocca al fascismo, ma ora l'approvo; mi pare funzioni...».<sup>30</sup>

Per queste ragioni, Pascarella in realtà prese molto sul serio la sua nomina ad Accademico d'Italia. Abilmente guidato e premurosamente «protetto» dal collega e amico Ugo Ojetti – la Cecchi Pieraccini ricordò come proprio Ojetti fosse la sua «guida amica, [il] suo appoggio e conforto alle opprimenti sedute della Farnesina»; le aveva confidato una volta Pascarella: «Ti puoi figurare, dacché c'è lui fa tutto lui, prende tutto lui. È l'Al Capone dell'Accademia»<sup>31</sup> – l'anziano poeta accettò dunque di buon grado di diventare, nell'Italia in camicia nera, un letterato «ufficiale», in fondo ornamentale ma pur sempre autorevole, ormai istituzionale e, non di rado, esplicitamente «pubblico»; sì che Pascarella, se convocato, anche per ragioni formali o burocratiche, a dispetto della sua proverbiale misantropia non mancò mai «di presentarsi regolarmente alle rituali riunioni alla Farnesina».<sup>32</sup>

Questa convinta – e, per molti aspetti, definitiva – ascensione pascarelliana all'empireo delle *litterae* fasciste aveva generato, a ben vedere, qualche perplessità e, non in misura minore, qualche ironia in chi lo conosceva da molto tempo, forse anche perché inaspettata, considerato il suo carattere. Gustavo Brigante Colonna, per esempio, a ridosso della morte di Pascarella, dopo aver scritto «l'avevano fatto Accademico; ma era rimasto semplice e romano»,<sup>33</sup> pur tuttavia non aveva potuto fare

30 Ivi, pp. 84-85. Può essere utile ricordare, inoltre, che proprio uno dei più stretti amici e confidenti di Pascarella, cioè Filippo De Filippi, in quella medesima fase mostrava lo stesso entusiasmo e, diremmo, l'identica baldanza; sì che in una lettera di Filippo De Filippi a Fernanda Ojetti, s.l. [ma La Capponcina, Settignano (Firenze)] 30 maggio 1936, GNAMC-FUO, Serie 2, f. «De Filippi Filippo, geografo; De Filippi Carolina», sf. 1, possiamo leggere: «Mi sembra che a poco a poco l'atmosfera politica si schiarisca e l'animo si schiude alla speranza che presto potremo procedere nel grande compito di costruzione dell'impero con tranquilla e serena coscienza».

31 CECCHI PIERACCINI, *Visti da vicino*, cit., p. 75.

32 BIZZARRI, *Vita di Cesare Pascarella*, cit., p. 145. A tal proposito G. DE ROSSI, *Il mio Pasca*, in «L'Urbe. Rivista romana», 6 (1940), p. 17, nell'ambito d'un numero monografico *in mortem* di Cesare Pascarella riportava una lettera inviata proprio da quest'ultimo, «senza data ma non di epoca remota», dalla quale si evince come e quanto il vecchio e già malandato poeta tenesse al suo ruolo di Accademico d'Italia; sì che scriveva a De Rossi: «Ti avverto che nella ventura settimana [...] io non posso avere libertà di movimenti! All'Accademia vi saranno l'elezioni dei nuovi Accademici ed io benché malaticcio non posso mancare al dovere di andare a votare. La cosa non sarà breve!».

33 G. BRIGANTE COLONNA, *Pascarella romano de passaggio*, Roma, O.E.T. Edizioni del Secolo, s.a. [ma dopo il 1940], p. 7.

a meno di annotare successivamente, tornando su questa vicenda in maniera più sapida e dettagliata:

Poi lo fecero Accademico. E quegli che s'era infiammato alle gesta del nostro più puro Risorgimento, quegli che, per sé, aveva rifiutato la croce di cavaliere e perfino l'orologio di Benedetto Cairoli, inalberò la feluca e cinse, non senza qualche comica riluttanza, lo spadino di cerimonia. Dio ci perdoni; ma quando lo vedemmo, così equipaggiato, entrare nella sala delle prospettive della Farnesina, il pensiero ci corse al gorilla del Circolo Artistico e del *Capitan Fracassa*. Preferivamo lo scimmiotto.<sup>34</sup>

Effettivamente il vecchio Pascarella, così bardato – da insigne letterato dell'Italia mussoliniana<sup>35</sup> – ma anche così convinto del suo nuovo ruolo, che egli svolse senza dubbio con piacere, appare per più riguardi l'esatto opposto del giovane, scapigliato e anti-autoritario artista della Roma di fine Ottocento. Pertanto la mutazione – antropologica, oltre che letteraria – pascarelliana, all'insegna dell'ordine, della “misura”, perfino del decoro più formale o magari della rispettabilità “borghese”, e che molti suoi conoscenti e interlocutori – non ultimo Ugo Ojetti – avevano segnalato nel corso degli anni,<sup>36</sup> grazie all'opportunità offertagli dalla dittatura fascista trovava in certo modo una sua consacrazione, quasi un solenne e pubblico riconoscimento. Al quale, infatti, Pascarella non intendeva rinunciare.

Interessante, a tal proposito, un aneddoto raccontato da Augusto Jandolo, sempre relativo alla fase dell'Accademia d'Italia e, ancor più, all'oggettiva – e, diremmo, istintiva in Pascarella – contrapposizione

34 Ivi, pp. 13-14. A proposito del suindicato mascheramento del giovane Pascarella, cfr. inoltre G. SCALESSA, *Pascarella, Cesare*, in DBI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 81 (2014), online all'indirizzo [www.treccani.it/enciclopedia/cesare-pascarella\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-pascarella_%28Dizionario-Biografico%29/).

35 Quale fosse, del resto, non solo il clima politico dell'Accademia d'Italia negli anni Trenta ma, parimenti, i concreti obblighi dei suoi membri, è ben esemplificato dalla Circolare della Regia Accademia d'Italia prot. n. 1711, oggetto: *Giuramento*, Roma 15 maggio 1934, GNAMC-FUO, Serie 2, f. «Formichi Carlo (Accademico d'Italia)», in cui è descritta la formula del «giuramento» al quale furono tenuti tutti gli Accademici a partire dal 1934: «Illustre Collega, Un recente Decreto-Legge prescrive – come è noto – che le LL.EE. gli Accademici d'Italia – come i membri delle altre R. Accademie – prestino giuramento nelle mani di S.E. il Presidente, secondo la formula che qui si riporta: “Giuro di essere fedele al Re, ai suoi Reali successori e al Regime fascista, di osservare lealmente lo Statuto e le altre leggi dello Stato e di esercitare l'ufficio affidatomi con animo di concorrere al maggiore sviluppo della cultura nazionale”. Quasi tutti i colleghi residenti a Roma hanno già prestato giuramento nelle mani di S.E. Marconi. I colleghi residenti [...] fuori Roma potranno assolvere l'obbligo del giuramento nei giorni fra venerdì 18 e domenica 20 corr., [...] nei quali converranno alla Farnesina per le adunanze ordinarie».

36 Vd. in merito D'ALTERIO, *Grazie, Pasca mio*, cit., *passim*.

fra questo nuovo, agognato *status* e la gioventù del poeta; la contrapposizione, infatti, era tale da generare nel “rispettabile” Accademico un burbero rifiuto dinanzi al semplice ricordo di momenti, figure, atmosfere di un passato personale che, tuttavia, sembrava ormai antitetico al “personaggio” Pascarella nella misura in cui era remoto. L’episodio narrato da Jandolo, dunque, è indicativo non solo circa l’*animus* del poeta dinanzi alla propria ascesa, dovuta alla fama e al prestigio raggiunti grazie alla professione di letterato; ma, in egual misura, rispetto alla condizione socioeconomica della povertà, dell’indigenza, finanche della marginalità, che pure il primo Pascarella aveva ben conosciuto, proprio in qualità di artista, nella Roma tardo-ottocentesca.<sup>37</sup>

L’aneddoto riguardava l’incontro di Pascarella con un suo vecchio amico, il pittore Francesco Ferraresi, detto Checco, proprio a ridosso della nomina del poeta ad Accademico d’Italia. In quella circostanza, Ferraresi aveva scritto a Pascarella una lunga lettera nella quale aveva rievocato la loro gioventù, appunto povera e scapigliata, provocando però nell’amico un istintivo moto di ripulsa; che Jandolo così descrive: dinanzi a un Ferraresi che anche durante il loro incontro fortuito continuava nella – per Pascarella evidentemente molesta – «rievocazione del passato», il poeta all’improvviso era sbottato, esprimendosi peraltro in dialetto, cosa che con gli amici più intimi avveniva di frequente.

– *T’ho detto che hai fatto male a scrive’ per più raggione; principalissima quella de ricorda’ li momenti de la disperazione. Me dichì che necessità c’era de ripescà’ er giorno che annassimo in Ghetto a cercà’ der sor Cameo pe’ vènneje li quattro gilét?*

– *Ti ricordi? Ti ricordi?* – interrompeva Checco gioioso.

– *Me ne ricordo sì de quer boja giudìo che nun ce volle da’ più de quattro lire.*

– *Già! Proprio quer che ce voleva pe’ la carciofolata del Circolo*<sup>38</sup> – ag-

37 Eloquentemente in tal senso la descrizione – in BIZZARRI, *Vita di Cesare Pascarella*, cit., pp. 54 sg. – dello «studio» che Pascarella, «nei primi anni della sua gioventù [...], fuori Porta del Popolo, [aveva] in comune con un certo Piacentini», anch’egli pittore, «morto poi a Londra», in uno stabile che lo stesso poeta aveva definito «un cafarneo ove pittori e lavandaie si addensavano a comune gloria dell’arte», nei pressi d’un «casamento ove era, allora, l’officina pirotecnica Marazzi». Cfr. inoltre CECCHI PIERACCINI, *Visti da vicino*, cit., p. 21. Questi ambienti e quella specifica fase della propria esistenza, peraltro, Pascarella li aveva descritti con tonalità quanto mai vivide in due prose dal titolo *Memorie d’uno smemorato* e *Il modello*, apparse in C. PASCARELLA, *Prose (1880-1890). Edizione curata, integrata e sola riconosciuta dall’Autore*, Torino, Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1920, rispettivamente alle pp. 9-38 e 39-52.

38 Così BIZZARRI, *Vita di Cesare Pascarella*, cit., p. 19, descrive questo caratteristico *happening* cui era solito partecipare il giovane Pascarella: «La carciofolata consisteva in una cena cui prendevano parte tutti i componenti del Circolo Artistico, inquadrati in allegra processione, con accompagnamento dei più svariati strumenti. Questa cena si faceva in Ghetto e per lo più alla trattoria Bonelli». Da rimarcare infine che, forse, tra le ragioni del fastidio

giunse il pittore e tentennando il capo con un sospiro tornò a scrivere sul pezzo di carta [che utilizzava per comunicare con Pascarella, ormai quasi totalmente sordo]: *Belli tempi.*

– *Bella robba!* – gli spiattellò sul viso il Pasca – *A me 'sta rievocazione de la migragna me fa pija' le fresche. Ce credi?*

– *A me invece (guarda come semo diversi!) me fa tanto piacere* – seguì a scrivere Checco – *Vordì' che tu sei salito in alto assai, io so' arimasto ar pianterreno.*<sup>39</sup>

Che Pascarella non fosse rimasto «ar pianterreno», d'altronde, era evidente non solo a causa del fastidio che provava durante la «rievocazione de la migragna» fatta dall'incauto Ferraresi, ma anche per quanto concerne il ruolo complessivo da egli avuto nell'ambito dell'Accademia d'Italia, fino alla sua morte; e che è sì il ruolo, in fondo, d'un letterato ormai “ornamentale” ma, a ben vedere, non poi così passivo, inerte e impersonale dinanzi alle dinamiche dell'Accademia e, *lato sensu*, dell'intera cultura di regime, quindi anche rispetto alle sue correnti, fazioni e cordate, con le quali il vecchio poeta interagì, sempre e autorevolmente. Anche in questa circostanza egli sembrò costantemente legato al tandem Ojetti-Cecchi: per quanto riguardava l'Accademia d'Italia, come abbiamo già appurato, soprattutto al primo; mentre Cecchi – divenuto Accademico dieci anni più tardi rispetto a Pascarella e Ojetti – possiamo dire che beneficiò senz'altro, in diverse occasioni, dell'amicizia dell'uno e dell'altro, accrescendo il suo prestigio e il suo peso specifico nell'ambito della cultura fascista.

Di grande interesse, a tal proposito, la documentazione archivistica presente nel Fondo Ugo Ojetti, e concernente le complesse, defatiganti “manovre” operate da Emilio Cecchi, nel 1936, al fine di ricevere il prestigioso «premio Mussolini»,<sup>40</sup> assegnato ogni anno, a partire dal 1931, dall'Accademia d'Italia e con un contributo del «Corriere della sera». In una sua lettera a Ojetti, infatti, egli scriveva: «Pirandello mi proporrà quest'anno per il premio Mussolini;<sup>41</sup> e spero non vi sarà luogo a quel genere, gratuito, di eccezioni che talvolta furono 'emesse' da,

---

manifestato da Pascarella per questa rievocazione fatta da Ferraresi, non vi era solo la povertà giovanile, vissuta ormai come imbarazzante dal poeta, ma anche la sua prossimità e familiarità con il Ghetto: cosa questa che, nell'Italia fascista e sempre più antisemita degli anni Trenta, poteva essere senz'altro disdicevole, specie per un Accademico d'Italia fresco di nomina.

39 A. JANDOLO, *Cesare Pascarella. Il mistero della sua casa, gli aneddoti, i disegni inediti*, Roma, Staderini, 1940, p. 42.

40 Emilio Cecchi a Ugo Ojetti, Roma 21 gennaio 1936, GNAMC-FUO, Serie 2, f. «Cecchi Emilio (scrittore)», sf. 1.

41 Vd. in merito la *Relazione pel Premio Mussolini di Luigi Pirandello*, «Corriere della sera», 22 aprile 1936, ivi, sf. 2.

diciamo così, avversari del genere di Marinetti. Può darsi che Ella abbia altro candidato; ma può darsi che, nella votazione o nella discussione, Ella possa anche fare qualche cosa a mio favore. Da lei ho avuto tante prove di benevolenza; e se potessi aggiungerci anche questa, mi farebbe molto piacere». <sup>42</sup>

Dinanzi al reale interessamento ogettiano, quindi alla sua «benevolenza» anche in tale occasione ma, parimenti, in merito a un importante dubbio da questi manifestato a proposito dell' idoneità del suo corrispondente a ricevere il premio Mussolini – «Ora una domanda: ella è iscritto al partito? Se non lo è, non c'è speranza. La votassimo, il nostro voto sarebbe cancellato» <sup>43</sup> – Cecchi così aveva rassicurato Ogetti circa quelle che sembravano possibili riserve sul suo nome da parte di alcuni settori del regime e dell'annessa burocrazia culturale, ancora perplessi nei confronti d'un intellettuale che non appariva ai loro occhi un fascista della prima ora ma, al contrario, un semplice opportunista: «Sto occupandomi per far risolvere quelle “pregiudiziali politiche” cui Ella accennò, e di cui mi rendevo conto; la terrò informata in tempo». <sup>44</sup>

42 Emilio Cecchi a Ugo Ogetti, Roma 21 gennaio 1936, cit.

43 Ugo Ogetti a Emilio Cecchi, Firenze 22 gennaio 1936 [copia], GNAMC-FUO, Serie 2, f. «Cecchi Emilio (scrittore)», sf. 2. Può essere utile ricordare – in tal senso e in relazione a quello che era, per esempio, il rigido controllo del regime sulle attività dell'Accademia d'Italia e finanche dei singoli Accademici – la coeva missiva di Carlo Formichi, Vicepresidente dell'Accademia d'Italia, a Ugo Ogetti, Roma 31 gennaio 1936, ivi, f. «Formichi Carlo (Accademico d'Italia)», inerente una mancata pubblicazione, nel «Corriere della sera», d'un discorso dell'Accademico d'Italia Ugo Ogetti: «Mio caro Collega, perché pensare che al Capo del Governo non sia piaciuto il discorso, perché non piace a Lei? Perché non averlo fatto pubblicare nel *Corriere* come desiderava all'ultimo momento il Duce? Le posso assicurare che il nostro Cancelliere si adoperò con energica sollecitudine e *con amore* per indurre la Presidenza del Consiglio a dare la massima diffusione ai cinque discorsi. Ma bisogna ubbidire agli ordini e questi furono che i discorsi di Volpe e Dainelli apparissero nel *Giornale d'Italia*, quello di Coppola nella *Nuova Antologia*, e i rimanenti due nel *Corriere della sera*. Non abbiamo il minimo sentore di una accoglienza men che favorevole da parte del Duce del discorso da Lei pronunziato. *Glielo assicuro*. Ella disse, e da par suo, cose della massima importanza che sarebbe un danno non divulgare a mezzo della stampa. La esorto, quindi, a trovar modo di inserire nel *Corriere*, più presto che può, in forma d'articolo, la sostanza della bella ed efficace orazione, anzi l'orazione integralmente, anche perché il Ministero per la Stampa e la Propaganda potrebbe chiederci ragione della non avvenuta pubblicazione e non sapremmo che cosa rispondere». Il rischio, peraltro, era molto concreto se non si agiva in modo totalmente conforme a quelle che erano le volontà della dittatura: in un'altra lettera di Carlo Formichi, Vicepresidente dell'Accademia d'Italia, a Ugo Ogetti, Roma 27 giugno 1936, *ibid.*, si accennava infatti, non a caso, all'«allontanamento di [Ernesto] Sestan dall'Accademia».

44 Emilio Cecchi a Ugo Ogetti, Roma 24 febbraio s.a. [ma 1936], ivi, f. «Cecchi Emilio (scrittore)», sf. 1.

Gli ultimi ostacoli per l'assegnazione del premio Mussolini erano definitivamente superati qualche tempo dopo e, in una nuova lettera a Ojetti, Cecchi poteva finalmente gioire per aver ottenuto il sospirato premio, a due anni dalla successiva promulgazione delle leggi razziali in Italia e, comunque, nell'attimo in cui il regime fascista inaspriva ulteriormente la propria natura antidemocratica, connotandosi come una dittatura anche e soprattutto sul piano culturale.<sup>45</sup> Questa stessa missiva, inoltre, rivela il non indifferente peso che, nell'ambito d'una cultura di regime in piena apoteosi totalitaria, avevano sia Ojetti sia il vecchio e ancor autorevole Pascarella, che a queste due figure era intimamente legato. La lettera, infine, è interessante perché rende espliciti alcuni particolari aspetti della psicologia dell'intellettuale italiano in epoca fascista – nella fattispecie Emilio Cecchi<sup>46</sup> – e, senz'altro, una sua forte arrendevolezza, quando non pavidità, dinanzi al soprastante potere politico.

Ivi infatti leggiamo, a riprova, peraltro, di quanto Cesare Pascarella fosse elemento tutt'altro che secondario in siffatta assegnazione:

Caro Ojetti, meglio di quanto abbia potuto fare stamani, nella fretta della telefonata, voglio ringraziarla di tutto quanto Ella ha fatto per me, alla sua solita maniera precisa e decisiva. Il suo appoggio è stato d'importanza capitale. Lei sa quanta importanza abbia per me il premio; oltre agli effetti materiali, del resto importantissimi perché ero proprio rimasto a secco. Senza l'intervento di tre o quattro persone come Pirandello, lei, Pascarella, sarei riprecipitato nella situazione inestricabile che, negli scorsi anni, mi fece logorare tante energie e mi tolse tante utili occasioni. Sono stato anche contento che la votazione sia riuscita buona, da fare onore al vostro patrocinio e all'interessamento del Capo del Governo. Ancora non si stanchi di sorvegliarmi "questo premio e di accompagnarmelo" fino al

45 In tal senso può essere interessante la lettera di Emilio Cecchi a Fernanda Ojetti, Roma 21 gennaio 1946, *ibid.*, a ridosso della Liberazione e in una fase politica ancora caratterizzata dal perdurare d'un forte sentimento antifascista, che proveniva soprattutto dalle forze politiche di Sinistra. Ivi, infatti, sono evidenti le lamentele di Cecchi e della stessa Fernanda Ojetti per siffatto clima instauratosi in Italia dopo il 1945, e in ragione del quale su un metaforico "banco degli imputati" la stampa antifascista più accanita intendeva far sedere quegli intellettuali – fra cui Cecchi e Ojetti, quest'ultimo da poco deceduto, peraltro – che più avevano beneficiato di favori e prebende da parte del regime.

46 Così veniva icasticamente descritta la personalità dell'intellettuale Emilio Cecchi nella lettera di Ugo Ojetti a Emilio Cecchi, Firenze 1° novembre 1924 [copia], ivi, sf. 2: «Lei e Pancrazi: ecco i due lettori che desidero e temo. Pancrazi è più sornione; lei è più spiccio e, se fosse un chirurgo, comincerebbe la sua operazione, anzi concluderebbe la prima visita così: – La tagliamo questa gamba? – Il paziente sviene. Si sveglia, lo riaddormentano. Si sveglia di nuovo, si guarda attorno per veder la sua gamba che se ne va senza di lui. E il chirurgo gli annuncia con un sorriso: – La gamba ce l'ha sempre lei. Ho veduto che bastava una piccola incisione... – Quello va in estasi. Lei aggiunge tranquillo: – ... per questa volta».

21 aprile: io temo sempre; io sono un vecchio bergsoniano, so che la vita è sempre fluida, mobile, volatile, e non vorrei che, per i corridoi o in seduta plenaria [dell'Accademia d'Italia], il premio volatilizzasse. Me lo tenga un po' d'occhio fino in fondo, lei che è un po' scettico come me, e sa che fino a che siamo vivi c'è da aspettarsene di tutte, dirà che questa mia è la paura del gatto ch'è stato scottato, e la compatisca. Di nuovo grazie, e tanta riconoscenza.<sup>47</sup>

Quattro anni dopo, non a caso, i nomi di Ojetti e di Pascarella nonché, nuovamente, il loro fondamentale intervento, comparivano in un altro denso scambio epistolare di Cecchi con Ojetti, inerente questa volta la nomina del primo ad Accademico d'Italia, ancor più agognata rispetto al premio Mussolini e per ottenere la quale furono necessarie altrettante, complicate manovre da parte di Cecchi, che coinvolsero anche l'anziano e ormai malandato Cesare Pascarella, prossimo alla morte ma quanto mai disciplinato, fino all'ultimo, nell'autorevole sostegno all'amico.

Caro Ojetti, siamo dunque alla porta coi sassi. A quanto mi dice Schiaffini, parrebbe che, nella Classe di lettere, io dovessi avere una non cattiva votazione. Di tutto quello che tu potrai fare per me, io ti ringrazio fino da ora; so quanto il tuo aiuto può essere decisivo; e se io fossi certo di meritarglielo, mi parrebbe d'esser a buon punto. Pascarella non potrà intervenire; ma manda per lettera il suo voto, ch'è per me. Schiaffini mi avverte stasera che verrà chiesto anche un parere – semplicemente indicativo – agli Accademici delle altre Classi. Se, senza troppo tuo scomodo, tu potessi influire su qualche tuo collega di coteste Classi, avrò per te anche maggior ragione di gratitudine.<sup>48</sup>

D'altronde l'ambiente degli intellettuali e degli artisti più vicini a Pascarella fra gli anni Venti e Quaranta, come abbiamo già potuto appurare, era effettivamente in grande confidenza col potere mussoliniano. La stessa Leonetta Cecchi Pieraccini, pittrice, amica e assidua frequentatrice di Pascarella, nonostante la persecuzione subita dal

47 Emilio Cecchi a Ugo Ojetti, Roma 14 marzo 1936, *ivi*, sf. 1.

48 Emilio Cecchi a Ugo Ojetti, Roma 16 aprile 1940, *ibid.* Da rimarcare che la morte di Pascarella avvenne l'8 maggio 1940, mentre la nomina ufficiale di Cecchi ad Accademico d'Italia vi fu il 18 maggio 1940, appena dieci giorni dopo. A tal proposito, CECCHI PIERACCINI, *Visti da vicino*, cit., pp. 46, 48, annotava sia la felice circostanza che aveva visto protagonista il marito – «è giunta a casa nostra la notizia ufficiale di Emilio Cecchi nominato accademico d'Italia. Oggi, arrivano in casa vari amici a festeggiarlo. Baldini, Schiaffini, Civinini, Pastonchi eccetera. E telegrammi, telefonate e lettere» – sia, però, che entrambi questi eventi, compresa quindi la morte di Pascarella, erano avvenuti in un'epoca complessivamente buia, opprimente, già segnata dalla guerra e in cui «in Italia si annunciano arresti di persone che non sono... filotedesche».

fratello ad opera del fascismo, in una missiva a Fernanda Ojetti del 1934 ammetteva, seppur fra qualche pudore:<sup>49</sup> «Sto per avventurarmi in un'impresa fiorentina un pochino sciocca, forse, ma ormai mi trovo impegnata e devo andare in fondo. Ho accettato un invito del Lyceum di riunire alcuni dei ritratti di artisti e letterati che son venuta facendo e Corrado Pavolini farà un discorsetto su questa mia attività, inaugurando la mostra il 13 dicembre prossimo». <sup>50</sup> E, sempre in questa lettera, quando la Cecchi Pieraccini si soffermava sui propri figli e su Paola Ojetti: «Noi bene. E loro anche, credo. Vedo che Paola lavora di lena e si fa onore. Che brava! Ha già segnata la sua strada e questa è cosa molto importante nella vita. Anche le mie figliole si avviano a far qualcosa. Ditta è a New York con una borsa di studio per un anno; Suso è impiegata alle Corporazioni come segretaria del Comm. Anzillotti. Dario va a scuola. Emilio scrive e io non la fo più finita di imbrodolar tele». <sup>51</sup>

Questi scenari confortevoli, rassicuranti, davvero "borghesi" e, dunque, l'orizzonte complessivamente sereno di casa Cecchi e di casa Ojetti in epoca fascista o, magari, dell'Accademia d'Italia abitata anche dal vecchio Cesare Pascarella erano però possibili solo in relazione alla capacità e alla chiara volontà di questi intellettuali di uniformarsi a direttive, logiche e dinamiche esplicitamente politico-ideologiche, determinate da un potere dittatoriale, con il passare del tempo sempre più privo di qualsivoglia opposizione al suo incedere e che sul mondo della cultura, della stampa, dell'editoria poteva vantare un controllo pressoché totale.

49 Si veda in merito, per esempio, l'articolo di O. VERGANI, *Una folla di illustri amici in casa di una pittrice-massaia*, «Corriere della sera», 29 aprile 1952, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, Archivio Bio-Iconografico (GNAMC-ABI), f. «Cecchi Pieraccini Leonetta», e in cui tale ruolo della Cecchi Pieraccini – soprattutto rispetto a Pascarella e in epoca fascista – veniva riconosciuto appieno. Scriveva inoltre di lei, alla sua morte, A. TROMBADORI, *Valori di un lessico familiare. Una fedele interprete della cultura artistica e letteraria del primo Novecento*, «l'Unità», 24 settembre 1977, *ibid.*: «Era nata da una famiglia senese di radicate convinzioni socialiste e Gaetano Pieraccini, il primo sindaco di Firenze dopo la Liberazione, fu suo fratello. Ma dovette passare attraverso il fascismo e trovarsi appunto in quella società artistico-letteraria che col fascismo si trovò anche a colludere».

50 Leonetta Cecchi Pieraccini a Fernanda Ojetti, Roma 29 novembre 1934, GNAMC-FUO, Serie 1, f. «Cecchi Pieraccini Leonetta (pittrice)». Leggiamo peraltro a tal proposito, nel profilo biografico della pittrice contenuto nel catalogo della mostra *Roma 1934* (Modena, Galleria Civica, 1986), Modena, Panini, 1986, pp. 158-59: «L'impegno maggiore di Leonetta fu destinato, nel '34, a preparare la grande personale che Lyceum di Firenze le destinò in dicembre; là espose quarantasei oli, oltre ad alcuni monotipi, e il riscontro della critica fu evidentemente lusinghiero, sulla scorta anche di un'inedita presentazione che, all'inaugurazione del 13 dicembre, lesse Corrado Pavolini».

51 Leonetta Cecchi Pieraccini a Fernanda Ojetti, Roma 29 novembre 1934, cit.

### 3. Percorsi biografici “ai margini”: Charis Cortese De Bosis e Alessandro Della Seta

Per tali ragioni ci sembra utile, a conclusione del saggio, confrontare le atmosfere e le figure più legate a Cesare Pascarella e al suo iter durante il fascismo – e perciò prese da noi in esame – con altre di segno opposto, anch'esse capaci d'incrociare, indicativamente, il percorso biografico del poeta, ma contraddistinte dalla natura conflittuale che finirono per sviluppare rispetto alla dittatura: a causa d'un cosciente e consapevole antifascismo, d'un insopprimibile anticonformismo o, addirittura, loro malgrado, in virtù delle politiche razziste adottate dal regime negli anni Trenta e Quaranta. Una vera e propria altra faccia della medaglia, pertanto, rispetto ai Cecchi, agli Ojetti e allo stesso Pascarella, può essere considerata l'esperienza, in epoca fascista, di due figure ugualmente presenti entro la rarefatta cerchia di conoscenze del poeta – Charis Cortese De Bosis e Alessandro Della Seta<sup>52</sup> – ma caratterizzate l'una dall'opposizione esplicitamente politica alla dittatura, l'altra dalla drammatica e oggettiva emarginazione dai piani alti della cultura italiana a causa delle leggi razziali.

Nel caso di Charis Cortese De Bosis, infatti, si trattava della sorella di Lauro De Bosis, noto già dagli anni Venti per la sua opposizione al regime; nonché della figlia del poeta Adolfo De Bosis, che con gli Ojetti – sia Ugo, sia il padre Raffaello – poteva vantare una lunga frequentazione, non dissimile, a ben vedere, da quella che, sul piano familiare, aveva caratterizzato il rapporto con Cesare Pascarella.<sup>53</sup> Adolfo De Bosis era morto nel 1924 e il rapporto amichevole della famiglia De Bosis con gli Ojetti si era tuttavia interrotto o, comunque, fortemente raffreddato, proprio in seguito alla clamorosa “fuga” di Lauro e al suo altrettanto plateale antifascismo, culminato nel 1931 con il celebre volo su Roma e, infine, con la sua morte.<sup>54</sup> Episodi, questi, che avevano chia-

52 Entrambi, infatti, appaiono tra i firmatari – assieme a Pascarella – di una cartolina inviata a Ugo Ojetti, s.l. [timbro postale: Grecia] 25 giugno 1931, già citata da D'ALTERIO, *Grazie, Pasca mio*, cit., p. 24, e occasionata da uno dei tanti viaggi pascarelliani, nella fattispecie in Grecia, dove l'archeologo Alessandro Della Seta era, dal 1919, Direttore della Scuola Archeologica Italiana di Atene. Per quanto concerne questa figura, anche per ulteriori approfondimenti bibliografici, cfr. D. MANACORDA, *Della Seta, Alessandro*, DBI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 37 (1989), disponibile online: [www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-della-seta\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-della-seta_(Dizionario-Biografico)).

53 Si veda, a tale riguardo, la ricca documentazione contenuta in GNAMC-FUO, Serie 2, f. «De Bosis Adolfo (poeta), De Bosis Lauro, De Bosis Vittorio» e, per quanto riguarda Charis Cortese De Bosis, il sf. «Altri corrispondenti».

54 Per quanto concerne la figura e l'ambiente familiare di Lauro De Bosis, cfr. M. SALVADORI, *Il sacrificio di Lauro De Bosis*, in *No al fascismo*, a c. di E. Rossi, Torino, Einaudi, 1957,

ramente messo in imbarazzo Ugo Ojetti, contrariandolo, ragion per cui Cortese De Bosis – che era una traduttrice – in una sua missiva del 1933, chiedendo alcuni consigli di carattere letterario, pure non poteva fare a meno di scrivere: «Caro Ojetti, dovrei scriverle con tutti i titoli illustri che Le spettano, ma... il Suo nome in casa nostra suona sempre come quello d'un caro amico, anche se non La vediamo mai».<sup>55</sup>

L'esatto contrario, insomma, delle atmosfere serene e accoglienti che regnavano fra gli intellettuali fascisti o filofascisti: una fredda, asettica distanza e il brusco venir meno di ogni benevolenza, di qualsiasi reale amicizia, apparivano infatti il destino riservato a chi si era macchiato della colpa più grande, ovvero opporsi alla dittatura, esprimere pubblicamente una voce di dissenso, di critica. Un orizzonte buio, quindi, fatto di silenzio, di forzata marginalità, non di rado di repressione e che poteva anche preludere all'arresto, comunque a ulteriori vessazioni o, magari, all'esilio. Nulla, tuttavia, se confrontato a ciò che ebbe in sorte, in quello stesso torno di tempo e per ragioni, pure, parzialmente differenti, l'archeologo ebreo Alessandro Della Seta.

Della Seta era uno studioso di fama internazionale, dal 1913 titolare – «a soli 34 anni» – della cattedra di archeologia presso l'Università di Genova nonché, dal 1926, dell'insegnamento di Etruscologia e archeologia italica a La Sapienza di Roma; dalla fine della prima guerra mondiale egli aveva qualificato con i suoi studi innovativi e con la sua grande professionalità la Scuola Archeologica Italiana di Atene, di cui era diventato direttore alla fine del conflitto mondiale e per un periodo molto lungo, pluridecennale, durante il quale «resse ininterrottamente le redini della Scuola, affermandosi come una delle maggiori personalità del tempo in campo archeologico».<sup>56</sup> Anche nel caso di Della Seta – il quale era entrato «a far parte nel 1909, in qualità di ispettore, [del] Museo Nazionale di Villa Giulia» e che poi, negli anni Dieci, era stato cooptato nell'«amministrazione delle Antichità e Belle Arti» – il legame con Ugo Ojetti appariva solido, affondando in realtà le sue radici nell'ambito familiare ojetiano, per la precisione e ancora una volta nella cerchia di amicizie del padre Raffaello.

Della corposa documentazione archivistica inerente il rapporto Della Seta-Ojetti, presente nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, desideriamo qui soffermarci sulla parte che,

pp. 215-29; nonché L. DE BOSIS, *Storia della mia morte: il volo antifascista su Roma*, a c. di A. Cortese De Bosis, Roma, Mancosu, 1995.

<sup>55</sup> Charis Cortese De Bosis a Ugo Ojetti, Roma 2 gennaio 1933, GNAMC-FUO, Serie 2, f. «De Bosis Adolfo (poeta), De Bosis Lauro, De Bosis Vittorio», sf. «Altri corrispondenti».

<sup>56</sup> MANACORDA, *Della Seta, Alessandro*, cit.

in maniera specifica, riguarda la progressiva emarginazione, quindi il vero e proprio allontanamento di Della Seta dalla direzione della Scuola Archeologica Italiana di Atene, dall'Accademia d'Italia e dall'insegnamento universitario, a causa del carattere sempre più antisemita del regime fascista nel corso degli anni Trenta, e il cui culmine furono le leggi razziali. In tal senso, anzi, la corrispondenza Della Seta-Ogetti può essere considerata l'amaro, a tratti beffardo risvolto di quella Pascarella-Ogetti o Cecchi-Ogetti, alle quali tuttavia è bene connetterla esplicitamente e problematicamente.

Nelle lettere di Della Seta a Ugo Ogetti – si badi bene: a partire dal 1932, addirittura prima dell'avvento al potere di Hitler in Germania – risuonava forte infatti l'eco del progressivo irrigidimento antisemita del fascismo, che si ripercuoteva ovviamente sull'attività professionale di Della Seta. Proprio nel 1932 egli veniva escluso dal novero dei papabili per un posto d'Accademico d'Italia – «socio corrispondente dell'Accademia dei Lincei sin dal 1922, ne entrò a far parte come ordinario nel 1930»,<sup>57</sup> dovendo quindi l'archeologo solo ratificare il suo passaggio dai Lincei alla nuova Accademia d'Italia – e sulla mancata inclusione di Della Seta pesò in realtà l'«accusa» d'essere non già antifascista, bensì semplicemente ebreo.

In ragione di ciò, egli iniziò ad avere un atteggiamento larvamente polemico nei riguardi del regime e dello stesso Mussolini, che in larga misura soggiaceva a questo clima di crescente antisemitismo, cui non sembrava volersi opporre. In una missiva a Ogetti del 1932, infatti, a proposito di alcune recenti dichiarazioni rilasciate da Mussolini circa le candidature all'Accademia d'Italia e nelle quali il Duce dava l'impressione di voler rigettare, perlomeno sul piano formale, qualsiasi ipotesi d'un fascismo antisemita, perciò in grado di discriminare i cittadini italiani di religione o d'origine ebraica, Della Seta – fresco di esclusione dall'Accademia d'Italia – si compiaceva platealmente di queste dichiarazioni, arrivando a indirizzare una sua lettera al Duce;<sup>58</sup> seppur scri-

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> Una copia della missiva di Alessandro Della Seta a Benito Mussolini, Atene 9 luglio 1932, è presente in GNAMC-FUO, Serie 2, f. «Della Seta Alessandro (archeologo)»; essa appare non solo – appunto – larvamente polemica nei riguardi del regime, ma anche tragicamente ironica, proprio per l'indirizzo ancor più antisemita che, di lì a poco, il fascismo avrebbe privilegiato. Ivi infatti leggiamo: «Eccellenza, Mi permetta di esprimerle la più viva gratitudine per l'elogio che Ella ha fatto di me come studioso [...]. Specialmente a chi esplica la sua opera lontano dalla patria è ambito compenso vederla eseguita e apprezzata dal proprio Capo. Ma, pur se oso varcare i limiti della mia persona, mi conceda di dirle che maggiore gioia mi ha dato l'esplicita parola che tronca la diceria dell'antisemitismo, mormorata subdolamente dagli avversari del Fascismo. Essa dissipa una segreta pena dall'animo di tutti noi che, italiani

vendo a Ojetti: «Ho fatto bene, ho fatto male a scriverla [questa lettera a Mussolini]? Dimmelo tu. E se non c'è antisemitismo in Italia e se io sono scienziato non disprezzabile», come lo stesso Mussolini aveva dichiarato, «perché non sono stato fatto Accademico? Anche questo sapresti dirmelo tu? È un vero rompicapo».<sup>59</sup>

Con il passare del tempo, si faceva più bruciante l'esclusione forzata che Della Seta aveva dovuto subire e, in egual misura, appariva davvero umiliante il trattamento che gli si riservava per il solo fatto d'essere egli ebreo, cominciando peraltro il regime ad approntare verso l'archeologo un robusto "cordone sanitario", in modo da isolarlo ulteriormente: «Il colpo è duro» confidava infatti Della Seta a Ojetti,

soprattutto dopo l'elogio che [Benito Mussolini] mi aveva fatto [...] e che era parso a tutti una chiara designazione [per l'Accademia d'Italia]. Che cosa sopprimeranno gli amici, come mi giudicheranno gli allievi vedendomi persona così invisita? Che cosa v'è da rimproverare al mio passato politico che è stata tutta una rettilinea dedizione all'idea nazionale, che cosa v'è da eccepire contro la mia attività scientifica che è stata tutta una rivalutazione di quella civiltà romana che ora tanto si elogia e si onora? Ebbene tu lo sai, perché te l'ho detto altre volte, in tutta la faccenda una sola cosa profondamente mi accora ed è di non essere considerato *italiano* quanto gli altri. [...] Ed un'altra cosa mi duole. Giacché nulla può scuotere in me la fiducia e la fede nel Genio politico del Duce, ed è che egli si sia lasciato sfuggire l'occasione per mostrare che l'Italia, erede di due civiltà generose, la romana e la cattolica, è molto diversa dalla barbara Germania antisemita.<sup>60</sup>

---

prima che israeliti, abbiamo posto ogni parola e ogni atto della nostra vita a servizio dell'idea nazionale e che, convinti che all'Italia spetta ora, come già altre due volte nella storia, di far valere con il Fascismo una nuova e superiore forma di civiltà nel mondo, seguiamo con fede e con orgoglio il nostro Duce. Voglia gradire, Eccellenza, l'attestazione dei miei più devoti sentimenti». Occorre ricordare, peraltro, che Della Seta durante la prima guerra mondiale – come scrive MANACORDA, *Della Seta, Alessandro*, cit. – «schierato nel campo degli interventisti, [...] si arruolò volontario e combatté per tre anni sul fronte trentino, conseguendo i gradi di ufficiale di artiglieria e il riconoscimento della croce di guerra». Nel dopoguerra, inoltre, «gli atteggiamenti e gli scritti del D.[ella Seta] si colorano [...] di un più forte accento nazionalista, in sintonia con la sua adesione al regime fascista». Problemi di carattere prettamente politico e, dunque, di "antifascismo", nel caso di Della Seta – e al contrario dei De Bosis – non potevano sussistere. Per quanto concerne l'impegno di Della Seta, al fronte, durante la prima guerra mondiale, cfr. infine M.G. MARZI, *Le lettere di Carlo Anti ad Alessandro Della Seta dal fronte della prima guerra mondiale*, in *Anti: archeologia, archivi*, a c. di I. Favaretto et al., Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2019, pp. 77-102.

59 Alessandro Della Seta a Ugo Ojetti, Atene 10 luglio 1932, GNAMC-FUO, Serie 2, f. «Della Seta Alessandro (archeologo)».

60 Alessandro Della Seta a Ugo Ojetti, Atene 24 aprile 1933, *ibid.*

Il culto per Roma di Della Seta – che aveva costituito un importante *trait d'union* nell'amicizia dell'archeologo con Ojetti<sup>61</sup> e, con buona probabilità, con Cesare Pascarella durante il suo viaggio in Grecia – e il suo stesso orientamento politico non erano stati sufficienti, dunque, a proteggere lo studioso da questo primo ciclone antisemita e, poi, dalle leggi razziali. Queste, infatti, si abbattono pesantemente anche sulla sua persona, come si può evincere da una struggente missiva a Ojetti dell'ottobre 1938 e nella quale, pure, il colpo riservato all'archeologo sembra inizialmente attutito dalla sua fama, dal carattere davvero “immacolato” della sua figura, finanche dalla sua fede politica: aspetti, questi, che rendevano ancor più odiosi – e paradossali – i provvedimenti discriminatori che lo interessavano.

Mio carissimo Ugo, Rientro oggi in Atene e trovo la tua lettera. Il tuo affetto mi commuove e posso assicurarti che in queste settimane di passione ho pensato assai spesso a te e alla cara signora Fernanda perché vi sentivamo tanto vicini a noi. Ti sono quindi cordialmente grato per il tuo interessamento a mio favore presso Bottai. Della benevolenza del Ministro ho una prova nel fatto che, anche passato il 16 ottobre [1938], egli mi ha incaricato di rappresentare la Scuola [Archeologica Italiana di Atene] alle prossime cerimonie del Centenario della Società Archeologica. Ti dirò ora il mio stato d'animo: il discorso del Duce a Trieste mi rincorò. Sono quindi lieto che l'aver compiuto il mio dovere in guerra non mi privi della cittadinanza italiana: l'esclusione sarebbe stata per me un enorme, insopportabile dolore. Con accoramento ho visto banditi i miei libri dalle scuole perché ho coscienza di non aver traviato con *Italia antica* e con i *Monumenti dell'ant. classica*<sup>62</sup> i venticinquemila giovani che li hanno avuti per mano. Con umiltà ho sottoscritto tutti quei moduli con cui sono stato radiato dagli istituti e dalle accademie. Oggi apprendo da te che mi si troverà un altro posto e c'è chi mi ha scritto specificandomi che

61 Proprio l'autentica passione per Roma, per la sua storia, per la sua tradizione e per la sua grandezza, continuerà a rendere Della Seta – anch'egli romano di nascita, peraltro – amico di Ojetti, anche dopo la promulgazione delle leggi razziali. Nella missiva di Alessandro Della Seta a Ugo Ojetti, San Remo 27 maggio 1940, *ibid.*, commentando uno studio di Ojetti di cui l'archeologo aveva appena finito di leggere il manoscritto, gentilmente fornitogli dall'amico, egli scriveva: «ti sono molto grato di aver concesso a me per primo il piacere di leggere la tua bella evocazione di Roma. È una rapida e colorita visione a cui la ben celata dottrina non aggrava le ali, anche perché le tiene ben tese e sollevate la tua passione romana». D'altronde, nella precedente lettera di Ugo Ojetti ad Alessandro Della Seta, Firenze 24 maggio 1940 [copia], *ibid.*, possiamo leggere: «Caro Alessandro, ho scritto pei due tomi del Touring su Roma, illustrati, una prefazione. Ne mando le bozze a te – a te solo – perché mi dici *franchissimamente* che ne pensi, da romano che ne sa cento volte più di me. Grazie».

62 Si fa qui riferimento ad A. DELLA SETA, *Italia antica: dalla caverna preistorica al palazzo imperiale*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1922, e a Id., *I monumenti dell'antichità classica: Grecia e Italia*, Napoli, Perrella, 1928.

mi si darebbe una Soprintendenza. Sono grato perché scorgo in questo un senso di umanità che mitiga l'asprezza della legge. Ma, pur passandomi al ruolo delle Soprintendenze, perché non lasciarmi alla Scuola di Atene che è in fondo un istituto di archeologia militante, dipendente anch'esso dalla Direzione delle Antichità e dove potrei ancora servire la scienza e l'Italia con maggiore competenza e più utilmente che in una Soprintendenza? Il Regolamento stesso della Scuola apre l'adito a questa soluzione [e] siccome io non ho nessuna comunicazione ufficiale sulla mia sorte, sarebbe intempestivo un mio intervento: sarei quindi grato a te, che mi vuoi così bene, se volessi prospettare la cosa a S.E. Bottai e al Direttore Generale Lazzari. E dimmi come sarebbe accolta questa soluzione perché, nel caso favorevole, allora scriverei direttamente.<sup>63</sup>

Grazie all'appoggio di Bottai, di Giuseppe Bastianini e dello stesso Ugo Ojetti – che perorò la causa di Della Seta – l'archeologo non fu rimosso immediatamente dalla direzione della Scuola di Atene. In una successiva lettera, infatti, egli rendeva partecipe Ojetti di questa sua particolare condizione, che lo relegava momentaneamente in una sorta di Limbo. In questa fase, peraltro, Della Seta appariva ancora in pubblico accanto alle massime autorità:

alla cerimonia inaugurale del Centenario [della Società Archeologica] ho avuto l'onore di parlare sull'Acropoli come decano dei direttori delle Scuole Archeologiche, di essere cioè uno dei quattro oratori ufficiali: gli altri furono il Re, il Capo del Governo, il Segretario della Società Archeologica. Ne sono stato immensamente lieto per la mia patria. In omaggio al paese ospitale il discorso l'ho scritto parte in italiano e parte in greco: il mio italiano era certo migliore, almeno per pronuncia, del mio greco, ma hanno avuto ambedue buona accoglienza. [...] Speriamo che non sia il canto del cigno della mia vita archeologica: allora terminerei mediocrementemente.<sup>64</sup>

Dopo poco, Della Seta veniva radiato definitivamente dalla Scuola Archeologica Italiana di Atene e da qualsiasi incarico pubblico, ed era quindi costretto ad abbandonare il suo lavoro e la direzione della stessa Scuola, come si evince del resto da un'amara missiva del dicembre 1938, che egli così concludeva: «so che a Roma circola la voce che rientrerei [in Grecia come] Direttore della Scuola Archeologica Americana di Atene. Dubito che sia una voce messa in giro da qualche malevolo con l'errata intenzione di pormi in cattiva luce. La verità è che sino all'ultimo e in ogni modo servirò l'Italia».<sup>65</sup>

63 Alessandro Della Seta a Ugo Ojetti, Atene 18 ottobre 1938, GNAMC-FUO, Serie 2, f. «Della Seta Alessandro (archeologo)».

64 Alessandro Della Seta a Ugo Ojetti, Kaminiia (Limnos) 10 novembre 1938, *ibid.*

65 Alessandro Della Seta a Ugo Ojetti, Atene 8 dicembre 1938, *ibid.*

Costretto pertanto a tornare in Italia e in una condizione che, man mano, diventerà sempre più difficile,<sup>66</sup> all'inizio del 1940 l'archeologo scriveva a Ojetti, illustrando diffusamente l'infamia delle leggi razziali – ancora una volta rimarcando, non a caso, la distanza siderale dell'antisemitismo rispetto alla civiltà romana che, pure, il fascismo diceva di voler incarnare e magnificare – e, nella fattispecie, i suoi perversi ma concretissimi effetti sull'esistenza d'un uomo di cultura, colpevole alfine solo d'essere di origine ebraica:

Dell'ultimo colpo del destino non è la perdita della cattedra [universitaria] e della [direzione della] Scuola [Archeologica Italiana di Atene], non è la defenestrazione da accademie ed istituti, non è la soppressione dei miei libri quel che mi ha ferito, ma l'essere stato retrocesso a cittadino minorato. Almeno nella civiltà romana il liberto era su un gradino di ascensione, non su una china di regresso. Ora questa ferita l'ho sentita più dolorante che mai quando al principio di settembre, scoppiata la guerra, andai a chiedere al distretto se potessi presentare domanda di volontario e ne ebbi la risposta negativa, la più assoluta. Dunque l'ascaro, il somalo, il libico potrà combattere per l'Italia, io non più. In quei giorni di trepidazione era stata certo una speranza illusiva la mia, ma del rifiuto rimasi gravemente turbato come di un'inesorabile realtà a cui non avevo voluto finora credere. Ho evitato allora di incontrare gli amici, anche i più cari, perché ho temuto che lo sfogo inevitabile avrebbe tolto dignità al mio dolore. E così ho passato al Loretino alcune settimane di inerzia e di isolamento. Molte volte ho pensato di telefonarvi o di venire a trovarvi e poi vi ho rinunciato. Tieni per te questa mia confessione, tanto più che coloro i quali credono che all'ingiustizia bisogna opporre l'indifferenza o l'orgoglio non mi comprenderebbero.<sup>67</sup>

Se Della Seta veniva escluso dall'Accademia d'Italia, nello stesso torno di tempo Cesare Pascarella, da poco scomparso, era al contrario

66 Grazie all'interessamento di Ojetti – cfr. la missiva di Alessandro Della Seta a Ugo Ojetti, Roma 15 gennaio 1940, *ibid.* – a Della Seta viene concessa «la discriminazione. Ne sono contento perché spero che mi permetteranno di pubblicare i miei libri»; sì che, nella successiva lettera di Alessandro Della Seta a Ugo Ojetti, San Remo 6 maggio 1940, *ibid.*, l'archeologo sperava vivamente di poter pubblicare il secondo volume del suo libro dal titolo *Il nudo nell'arte*, al quale aveva lavorato negli ultimi anni e che, nondimeno, potrà essere pubblicato solo dopo la sua morte, occorsa nel 1944, e dopo la caduta del fascismo. Si veda, in merito, il ritaglio di giornale *La morte dell'archeologo Alessandro Della Seta*, 26 maggio 1945, *ivi*, sf. «Corrispondenza per l'Enciclopedia Italiana»; nonché MANACORDA, *Della Seta, Alessandro*, cit., là dove possiamo leggere: «Il D. morì isolato, in seguito a rapida malattia, nel pieno del secondo conflitto mondiale, il 20 settembre 1944 a Casaleggio di Pavia. La notizia della sua morte giunse a Roma assai più tardi, nel maggio 1945, allorché l'Università di Roma aveva già provveduto a reintegrarlo nella cattedra da cui era stato forzatamente allontanato».

67 Alessandro Della Seta a Ugo Ojetti, Casale Monferrato 1° gennaio 1940, GNAMC-FUO, Serie 2, f. «Della Seta Alessandro (archeologo)».

platealmente lodato dal regime. La sua *opera omnia* magnificata come arte davvero “romana”, dunque “nazionale” – e “popolare” – nel senso più puro del termine, fu inoltre pubblicata in tempi record dall'Accademia, compresa l'incompiuta *Storia nostra*.<sup>68</sup> A distanza di un anno dalla morte del poeta, nel corso d'una solenne commemorazione, era stato proprio Ugo Ojetti, in piena guerra, a sottolineare l'importanza non solo letteraria, bensì concretamente politico-ideologica – e perfino, in quella fase, propagandistica – dell'arte pascarelliana.<sup>69</sup>

Aveva quindi declamato Ojetti, con frasi degne d'un gerarca, evidenziando la fervida “passione” romana di Pascarella, che nondimeno appare antitetica a quella invocata – invano – da Della Seta nel momento della sua dolorosa emarginazione:

Da pochi giorni è venuto alla luce il poema in sonetti al quale Cesare Pascarella lavorava da più di quarant'anni, ancora una volta Roma e l'Italia, o meglio l'Italia di Roma, l'Italia veduta da un romano [...] *Storia nostra*. Ed essa appare nella piena luce della vittoria nostra, tanto più fulgida e pura nei nostri occhi, dentro il nostro petto, quanto più lunga è stata la nostra attesa, quanto più ansioso è stato il palpito della nostra fede, quanto più duri e pesanti sono stati i sacrifici, quanto insomma è stato più alto il prezzo di questa vittoria. Un mondo, la storia d'un mondo s'è chiusa, calata nell'ombra come soffocata; ma la storia nostra, la storia dell'Italia romana, lo vedete, sale e continua. Cesare Pascarella di cui, letta *Villa Gloria*, Giosue Carducci disse che aveva sollevato con pugno fermo il dialetto alle altezze epiche, è spirato un anno fa, ma questo incontro tra la vittoria d'Italia e la pubblicazione di *Storia nostra*, della storia cioè già trasformata in leggenda nel cuore e nella parola d'un romano di popolo, questo incontro, dico, è più d'un augurio: è la certezza dell'avvenire fondata sulla certezza e grandezza del passato.<sup>70</sup>

68 In tal senso vd. C. PASCARELLA, *Storia nostra*, nella recente edizione a c. di M. Teodonio, Roma, Castelveccchi, 2019.

69 Su questi aspetti cfr. le missive di Carlo Formichi, Vicepresidente dell'Accademia d'Italia, a Ugo Ojetti, Roma 4 novembre 1940 e Roma 12 novembre 1940, GNAMC-FUO, Serie 2, f. «Formichi Carlo (Accademico d'Italia)».

70 U. OJETTI, *Cesare Pascarella. Commemorazione tenuta l'8 maggio 1941-XIX nella Reale Accademia d'Italia*, estratto dall'«Annuario della Reale Accademia d'Italia», XIII (1941), pp. 5-6.

## *La strada di casa*

Lettura di *La chèsà de témp* di Nino Pedretti

di ALBERTO SISTI

Ultimo tassello di un percorso scandito da *Al vòusi* (1975)<sup>1</sup> e da *Te fugh de mi paèis* (1977),<sup>2</sup> *La chèsà de témp* (1981)<sup>3</sup> costituisce il sigillo finale dell'esperienza poetica di Nino Pedretti (1923-1981), poeta nell'idioma di Santarcangelo di Romagna, ma dagli esordi italiani con *Gli uomini sono strade* (pubblicato nel 1977).<sup>4</sup> Un'immagine, quella della strada, che "apre" la vicenda poetica dell'autore e che ne caratterizza poi il percorso letterario e umano, fatto di distanze e riappropriazioni, che sono state a loro volta scoperte e destino.

L'approdo al neodialecto, al suo santarcangiolese, è stato infatti per l'autore scandito da una vera e propria ricerca attraverso registrazioni di parlanti, di cui ci lasciano memoria testimonianze di conoscenti e amici e lettere del poeta; varrà quanto ha detto Raffaello Baldini a questo proposito:

Nino dunque incontrò il dialetto per la strada, lo ascoltò e lo imparò dagli amici giocando prima a palline e poi a pallone. Ma se per i molti altri della sua generazione il dialetto era, come si dice, la lingua materna, per Nino direi che era la lingua fraterna. [...] Sentì che doveva dare voce a quella povera gente, la voce che non avevano mai avuto o che, se l'avevano avuta, non era mai stata ascoltata.<sup>5</sup>

1 N. PEDRETTI, *Al vòusi*, prefazione di A. Stussi, Ravenna, Edizioni del girasole, 1975.

2 ID., *Te fugh de mi paèis. Nel fuoco del mio paese*, introduzione di A. Brigliadori, Forlì, Forum/Quinta generazione, 1977.

3 ID., *La chèsà de témp. Poesie nel dialetto di Santarcangelo di Romagna*, nota introduttiva di C. Bo, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1981. Le citazioni delle poesie di Pedretti d'ora in avanti verranno tratte da N. PEDRETTI, *Al vòusi e altre poesie in dialetto romagnolo*, a c. di M. Ricci, con una nota di D. Isella, Torino, Einaudi, 2007.

4 ID., *Gli uomini sono strade*, prefazione di G. Barberi Squarotti, Forlì, Forum/Quinta generazione, 1977. Per un inquadramento critico parziale della silloge italiana rimando a quanto scrive M. Ricci nella prefazione a PEDRETTI, *Al vòusi*, cit., p. XXII, e a quanto scrivo nel mio *Gli uomini sono voci: la poesia di Nino Pedretti tra lingua, dialetto e simboli*, in «Letteratura e dialetti», 13 (2020), pp. 25-36.

5 R. BALDINI, *Due tre cose su Nino e sul dialetto*, in PEDRETTI, *Al vòusi*, cit., pp. 224-25.

A partire da una scelta civile e in parte ideologica, non scevra però da questioni genuine di poetica, Pedretti, nel corso della sua produzione, acquisisce via via uno strumento espressivo necessario, capace sempre più di rendere la sua memoria – memoria di voci, di ambienti e di immagini – arrivando a una saturazione simbolica che è solo apparentemente lontana dagli esordi di *Al vòusi*.

Si tratta di un percorso<sup>6</sup> comune ad altre voci neodialettali del nostro Novecento poetico (Loi, per fare un nome), che segue una tendenza antinovecentista e approda a esiti più o meno simbolici (in alcuni casi simbolistici), affini a tante “poesie pure” del secolo scorso.

Vicenda che nel caso di Pedretti assume un senso ancora più profondo proprio per via della lingua impiegata; non l’italiano della letteratura o della quotidianità (anche personale, visto che il poeta non era un parlante dialettale), ma il dialetto della memoria, una lingua ricostruita attraverso ricordi personali e voci altre, vere o ricreate; meglio ancora: voci *altre* che diventano proprie, la ricerca di un Noi che si fa Io nello spazio della poesia. Tratto che è del resto sotteso alla prima raccolta italiana e che comincia a tralucere già del titolo della prima raccolta dialettale, *Al vòusi*, le voci, appunto. È la conquista di una lingua “che più non si sa”, per dirla con il Pascoli di *Addio!*, lingua che è mattone e carne:

Adès ch’a stagh dalòngh  
 ch’a chèmp da par mè  
 cmè s’una bèrca  
 ’sta lèngua di purétt  
 la m fróla dréinta  
 la m pórtà e’ fèr, e’ cemént  
 al ròbi dè par dè  
 e i rógg dla zénta.<sup>7</sup>

Ma già nella raccolta del 1975 (pura coincidenza: nello stesso anno esce *Stròleggh* di Loi, poema diversissimo, ma allo stesso tempo simile

6 Così si esprime Brevini a riguardo: «Decantato il populismo della prima prova e superato il frammentismo prezioso della seconda, il poeta può dedicarsi al progetto che entrambi quegli eccessi sembravano confusamente presupporre: una poesia capace di giungere alle essenze, confezionata in una materia dura e trasparente inattaccabile dal mutamento, alla quale la sonorità dialettale presta però la sua viva e struggente capacità evocativa» (F. BREVINI, *Poeti dialettali del Novecento*, Torino, Einaudi, 1987, p. 342).

7 *La lèngua di purétt*, in PEDRETTI, *Al vòusi*, cit., p. 102 [*La lingua dei poveri*. Ora che sono lontano / che vivo da solo / come in una barca / questa parlata dei poveri / mi svola dentro / mi porta il ferro, il cemento / e, giorno per giorno, / le vicende e le grida della gente.]

nei presupposti alla raccolta di Pedretti) emerge una cifra simbolica irrinunciabile, forse volutamente meno messa in luce dal poeta, in nome dell'esigenza sociale insita per lui nell'opzione dialettale. Simbolo che non significa generico abbandono lirico, bensì luce che illumina la realtà; per non dire che la crea:

E tuttavia così il poeta deve fare, e lasciar dire così, sperando, se non altro, che se ne avvantaggino i poeti futuri, i quali troveranno divulgati tanti nomi prima ignoti e perciò chiamati oscuri. In verità non è egli l'Adamo che per primo mette i nomi? Così deve operare, facendo a ogni momento qualche rinuncia d'amor proprio. Perché l'arte del poeta è sempre una rinuncia.<sup>8</sup>

Il controcanto pascoliano non è casuale: si tratta di due poeti in cui le scelte espressive, "la lingua della poesia", hanno caratterizzato il loro stesso essere poeti e prima ancora il loro sguardo sul mondo.<sup>9</sup> Il poeta di San Mauro di Romagna non si è certo spinto al neodialetto; ma non ha anch'egli – del resto coerente a quanto affermato nel *Fanciullino* e in molti passi dei suoi saggi danteschi – creato uno strumento espressivo speciale, al confine tra il silenzio – l'afasia, o meglio ancora l'endofasia propria di tanti poeti neodialettali – e l'aderenza all'oggetto<sup>10</sup> reale, sotto la luce oscura (o al più baluginante) di un Senso che lo rivela e lo fa?<sup>11</sup> La riprova di questa somiglianza tra poeti, in Pedretti, è nella sua seconda raccolta, *Te fugh de mi paèis*, di cui altrove ho già evidenziato le peculiarità: non più voci, ma fuoco del *mio* paese, una comunità che

8 G. PASCOLI, *Il fanciullino*, XIV (cito dall'edizione a c. di G. Agamben, Milano, Feltrinelli, 2019<sup>a</sup> ma prima ed. 1982, pp. 59-60).

9 L'affinità con Pascoli non è, in altre parole, individuata per motivi "romagnoli" o per richiami testuali tra i due poeti.

10 In merito all'aderenza della lingua poetica alla cosa e alle relative conseguenze espressive – tema di per sé vastissimo per i richiami bibliografici, anche solo generali – voglio fare solo un riferimento a quanto afferma Pietro Gibellini leggendo *Il gelsomino notturno*, anche per rimanere in linea con l'abbozzo di parallelismo con *Il fanciullino*: «Egli quella notte l'ha già descritta, e nella quinta strofe, con un *hysteron-pròteron* familiare alla sua perizia di classicista, ha descritto prima *tutta la notte* dei fiori, poi la tarda sera degli sposi, l'inizio della notte. I tre puntini della strofa omessa, perciò, devono pesare, devono occupare nella lettura vocale o mentale della poesia, lo stesso spazio di una strofa di quattro novenari: il tempo necessario a far scorrere, tacite e lente, trentasei sillabe. Un pezzo musicale può inglobare anche il silenzio, che ne diventa parte essenziale» (P. GIBELLINI, *Altri petali per il Gelsomino notturno*, in *Un'operosa stagione. Studi offerti a Gianni Oliva*, a c. di M. Cimini, A. Di Nallo, V. Gianantonio, M. Menna, L. Pasquini, Lanciano, Carabba, 2018, p. 389).

11 «I poeti hanno abbellito agli occhi, alla memoria, al pensiero degli uomini, la terra, il mare, il cielo, l'amore, il dolore, la virtù; e gli uomini non sanno il loro nome. [...] Quando fioriva la vera poesia; quella, voglio dire, che si trova, non si fa, si scopre, non s'inventa [...]» (PASCOLI, *Il fanciullino*, XX, p. 70 dell'ed. cit.).

è sempre più *sua* e che nel *suo* parlare (Dante – e Franco Loi con lui – direbbero “dittare”) canta la poesia dell’Io, che è *anche* Noi e Altro.

Nell’ultimo libro si ha un sigillo: in fughe di interni, in sguardi di rimando a finestre primaverili che si aprono su un paese sempre più universale, si gioca tutta la poesia di Pedretti, che raggiunge il suo destino e la sua fine. Fine che coincide con quella della voce che la innerva, che le ha dato cuore, fiato, mani. Il tema della partenza, della morte e della malattia non sono semplici cenni biografici trasfigurati da simboli: sono componenti essenziali di quel libro di poesia.<sup>12</sup>

### 1. *Presenze, oggetti*

Nel titolo del libro viene rivelato un elemento centrale: la casa, cifra tipica di questa ultima raccolta, che diventa a sua volta un mondo,<sup>13</sup> che nelle prime due raccolte era un paese in bilico tra il qui e l’infinito: una casa della memoria, ma anche di una quotidianità immobile forse in parte subita.

Molte liriche danno la voce a oggetti che parlano la stessa lingua del poeta; si arriva quasi, in alcune liriche, a stralunati e intimi dialoghi con le “cose”, che svelano memorie e presenze di morti, seguendo un motivo tipico della civiltà contadina e già tentato da Pascoli.<sup>14</sup> *La cusèina* è un esempio di queste intermittenze:

Tla mi cusèina u i è cumè dagl’òmbri  
 ch’a n li vèggh bèla piò  
 ch’a n vén piò fura.  
 Dalvólti e’ parébb ch’a s faséss véivi  
 cumè par déim  
 che, dòp tótt, u n’è gnént  
 s’l’è pas zinquant’an.  
 [...]  
 Nò, u n gn’è gnént da fè,  
 èncà s’a m vólt ad scat  
 a n li ciap mai.  
 Sultènt s’a smórz la luce

12 «[...] perché sebbene non nominati, i veri poeti *vivono nelle cose le quali, per noi, fecero essi*» (ivi, p. 71; corsivo mio).

13 «Di solito il poeta lascia la sua casa per trovare nel mondo una ragione di essere, qui accade l’inverso e accade per una grande convinzione: il poeta sa che fuori dalle sue stanze c’è il vuoto, mentre un mobile, un tappeto, le cose umili della vita quotidiana gli funzionano da casse di risonanza ma sempre per stabilire quel rapporto di necessità che è la vera istituzione della sua arte poetica» (così si esprime Carlo Bo nella prefazione a *La chèsà de tèmpe*).

14 Per esempio, ne *La tovaglia* e in *Casa mia* (*Canti di Castelvecchio*).

a li vèggh tótti insén  
dréinta i mi ócc.<sup>15</sup>

O come in *E' pióv*, dove una pioggia che non svela Ermioni rivela nel grigio le ombre dei morti del poeta:

E' pióv, ad fura e' mònd  
l'è pin ad biènc  
d'un'aria ad zèndra dòulza  
cumè ad zéi.  
La mi chèsà vècia  
la s'è gupléda ad òmbri:  
i mi mórt i è a lè  
ch'i sta disdèi.<sup>16</sup>

Presenze che spesso si annidano tra gli oggetti come folletti di favole antiche:

Tla scatla di didèl  
u i sta al rudini di butéun  
ch'a s taca mi capótt,  
u i sta e' féil biènc  
ch'l'invróccia al mèni dla mi mà  
ch'agl'à pazinzia.  
Tla scatla di didèl  
u i sta agl'èghi de témp  
ch'al fòura tótt al sèiri.<sup>17</sup>

Il silenzio è lo spazio metafisico che lascia parlare queste presenze; volti che scavano nel passato privato, ma che in forza della voce poetica diventano voci universali:

A m'arcórd che la mia mà  
la antrévva tla mi cambra

15 PEDRETTI, *Al vòusi*, cit., p. 168, vv. 1-7 e 12-17. [*La cucina*. Nella mia cucina ci sono come delle ombre / che non vedo ormai più, / non vengono più fuori. / A volte parrebbe che si facessero vive / come per dirmi che, dopotutto, non è nulla / se sono passati cinquant'anni. [...] No, non c'è nulla da fare, / anche se mi volto di scatto / non le prendo mai. / Solo se spengo la luce / le vedo tutte assieme / dentro i miei occhi.]

16 Ivi, p. 199. [*Piove*. Piove, di fuori il mondo / è pieno di bianco / di un'aria di cenere dolce / come di gigli. / La mia vecchia casa / si è fasciata di ombre: / i miei morti sono lì / che stanno seduti.]

17 Ivi, p. 170. [*Nella scatola dei ditali*. Nella scatola dei ditali / ci stanno le routine dei bottoni / che si attaccano ai cappotti, / ci sta il filo bianco / che si impiglia nelle mani di mia madre / che hanno pazienza. / Nella scatola dei ditali / ci sono gli aghi del tempo / che forano tutte le sere.]

e l'éra ad maz  
 e i gréll i cusévva la campagna  
 a là dalòngh.  
 Tl'aria dòulza  
 cumé dòp una févra  
 a stémme ad che silénzi  
 ch'l'antévva d'impártótt.<sup>18</sup>

La notte pare essere il pedale di sottofondo di questi incontri, quasi epifanie di carne e di parole; un po' come accadrà nella successiva *Ad nòta* di Baldini, dove invece la voce che delinea nell'oscurità queste presenze è quella di un altro Io rispetto al poeta.

Il paese non è però assente; ricompare, come si affacciano le presenze dei morti nella scatola dei ditali. Il pane del paese, “che non sa di niente”, diventa poesia (e sopravvive) proprio perché gustato dall'Io e impregnato (ma qui forse varrebbe meglio “impreto”) del suo ricordo, dei suoi “dieci anni”.<sup>19</sup> L'esile consistenza della voce e dei suoi simboli passa necessariamente attraverso la memoria della materia. Come di mattoni d'aria è fatto il paese, così di corpo è fatta la lingua che lo canta:

E' paèis l'è al tu mèni  
 ch'al s'è fati déuri  
 ch'a n ciapa ormai  
 che l'aria sultènt, ch'la n pèisa gnént.<sup>20</sup>

Un témp, la dmènga  
 e' sòul  
 sòtta i pórtich  
 e' févva léus e' silénzi.<sup>21</sup>

Il paese è ormai diventato “aria” («ch'la n pèisa gnént»): la poesia può solo rivestire la memoria (e la realtà) della sua voce, e di nient'altro.

Discorso valido anche per l'armadio del corridoio (*L'armarin ad zris*), che richiude un mondo, per una conchiglia (*La cunchèa*) che parla (a un altro poeta, Franco Loi) della poesia di un angelo di cui ritrae le delicatissime sfumature caratteriali e poetiche; o ancora per *E' tapeid*,

18 Ivi, *E' silénzi*, p. 195. [*Il silenzio*. Ricordo che mia madre / entrava nella mia stanza / ed era maggio / e i grilli cucivano la campagna / là lontano. / Nell'aria dolce / come dopo una febbre / stavamo in quel silenzio / che entrava dappertutto.]

19 Ivi, *E' pèn de mi paèis*, [*Il pane del mio paese*], p. 184.

20 Ivi, *E' paèis*, vv. 9-12, p. 171. [*Il paese*. (...) Il paese sono le tue mani / che si sono fatte dure, / che non prendono ormai / che l'aria soltanto, che non pesa nulla.]

21 Ivi, *Sòtta i pórtich*, p. 206. [*Sotto i portici*. Un tempo, la domenica / il sole / sotto i portici / faceva splendere il silenzio.]

dove è evidente la tendenza di Pedretti, derivante in parte dalla matrice prettamente dialettale, a ripetere dei grumi sintattici, quasi dei lacerti musicali, anche brevissimi spazi lirici, come qui il sintagma *A viaz* (“io viaggio”), ripetuto quasi come la nota dominante di questo improvviso domestico dall’amplissimo respiro:

e mè *a viaz* da sòura la pultròuna.  
*A viaz* e a pas i paéis dla giovinèza  
 ch’i léus a là sla spiaggia.<sup>22</sup>

E ricompare anche il fuoco, *E’ fugh*, ente caro al poeta, emblema di forza vitale, ma anche di quella voglia di Oltre, di *Wanderung*, che innerva molti suoi versi; della passione e delle passioni che rendono vivi gli uomini:

La rósa ròssa de fugh  
 che dréinta e’ nir dla nòta  
 ad bòta la s’imbiènca  
 chissà quant’animèli  
 la à pórt dri.  
 E l’óman che un dè  
 u i è arivàt davséin  
 e l’à slunghé una mèna  
 ti ócc l’éra cmè zigh,  
 ch’l’éra davènti quèll  
 ch’e’ scarméa al furèsti  
 ch’e’ péiga tòtt i metàl.<sup>23</sup>

Ora, rispetto a testi presenti in altre raccolte,<sup>24</sup> abbiamo la presenza dell’*oman* (di un uomo: un doppio dell’Io?), che quasi cieco ha toccato questa forza, questo fuoco. Si è bruciato? Ha raggiunto la pienezza di questo calore e *adesso* è ora di bruciare? La lirica non lo dice, coerente alla sua forte saturazione simbolica; è sicuro però che un diagramma delle presenze ignee (e anche solari) nella poesia di Pedretti metterebbe in luce una delle sue travi portanti.

22 Ivi, *E’ tapéid*, p. 179; corsivi miei. [*Il tappeto*. (...) ed io viaggio da sopra la poltrona. / Viaggio e trascorro i paesi della giovinezza / che brillano là sulla spiaggia.]

23 Ivi, p. 182. [*Il fuoco*. La rosa rossa del fuoco / che nel nero della notte / di colpo si fa bianca, / chissà quanti animali / ha trascinato. / E l’uomo che un giorno / le si è fatto vicino / ed ha allungato una mano, / negli occhi era come cieco, / che era davanti colui / che scarmiglia le foreste, / che piega tutti i metalli.]

24 Mi riferisco all’omonima lirica in *Te fugh*; importanti ricorrenze relative al fuoco ci sono anche in *Al vòusi* (in particolare in *Al paròli*).

2. *Colori. Ombre e sole*

Un carattere essenziale della poesia di Pedretti è la presenza dell'ombra alternata alla luce, insieme a scoppi di colori più o meno vividi. Quante spiagge, cieli, polveri, azzurri e rossi popolano le liriche di *Al vòusi* e di *Te fugh*; per non parlare dei motivi del bianco dei muri o del rosso del mattone. Ne *La chèsa de témp* il motivo non scompare, ma come per tutte le morfologie simboliche accennate, esso assume diverse declinazioni. Vi è forse un affinamento, una maggiore nitidezza di sguardo, espressa anche dalla misura dei testi, in alcuni casi ridotti a pochi versi o addirittura a emistichi: «[...] mò souratótt / u m pis pr'e' su culòur / ch'u m fa pansè m'un órt / quand ch'u s fa sèira».<sup>25</sup>

Basta il colore (intriso di chissà quanta memoria, benché taciuta) per accendere la fantasia del poeta e le sue catene di immagini. Legame tra sogno e pittura (immagine e sua evocazione poetica) dichiarato ne *La pasegièda*:

a vagh duciènd dimòdi che un curtéil  
u m faza vdèi datònda m'una stètua  
una funtèna ch'la sògna  
d'avèi di cavèll: o di cavàl  
davènti un purtòun vèird  
fura de témp, cumè t'una pitèura.<sup>26</sup>

Un portone verde avvia una sorta di *recollection in tranquillity*, una potente *rêverie* dalla spessa maschera di realtà; un salto nel tempo, che sembra aggrapparsi proprio al verde del portone e allo sguardo (*Blick*) del poeta. Ma ci sono testi in cui l'edificio tematico sembra reggersi esclusivamente sui colori stessi o sull'alternanza di chiaro e scuro: mi riferisco in particolare a due liriche, *La staziòun* e *I pizéun*.

L'éra pòrbia féina ad carbòun  
o l'éra fòrse la sèira  
l'aria datònda  
ma cla macia rósa?  
O l'éra una staziòun  
vésta da un treno?<sup>27</sup>

25 *L'armarìn ad zris*, in PEDRETTI, *Al vòusi*, cit., p. 185, vv. 5-8. [*L'armadietto di ciliegio*. (...) ma soprattutto / mi piace per il suo colore / che mi fa pensare ad un orto / quando si fa sera.]

26 Ivi, *La passeggiata*, p. 192. [vado guardando perché un cortile / mi faccia vedere attorno ad una statua / una fontana che sogna / d'avere dei capelli: o dei cavalli / davanti un portone verde / fuori dal tempo, come in una pittura.]

27 Ivi, *La stazione*, vv. 1-6, p. 174. [Era polvere fina di carbone / o era forse la sera / l'aria attor-

L'éra e' mèr  
 l'éra la calce de méur,  
 l'éra l'instèda  
 tla su tènda ad sàida,  
 o l'éra invece i pizéun  
 se vént sòtta agli èli  
 a fè tótt che zil,  
 tóttà cla luce?<sup>28</sup>

L'immagine della stazione si compone dalla polvere intorno a una macchia rosa; con un procedimento quasi cinematografico di sempre maggiore messa a fuoco, il fantasma di luce e polvere vive in una stazione in bilico tra l'Essere e il Nulla, che però ben presto si rivela una stazione della memoria che quasi non si ricorda più. La traccia della vita, del passaggio, è quasi una macchia di colore e di ricordo, motivo alla fonte della riflessione e della poesia («appena ti ricordi di esserci stato vicino»).

Nella lirica *I pizéun*, dedicata a Raffaello Baldini, Pedretti è stato in grado di condensare tutta la sua immaginazione visiva in una breve lirica. A parte il modulo interrogativo in comune con *La staziòun* (domanda che accentua la carica memoriale, ma anche quella di colloquialità riflessiva), ci si trova di fronte non solo a immagini, a dati visivi: si tratta di enti memoriali “che paiono persone”, disegnati nella e dalla luce.

Un ricordo, un flash della memoria (che a suo tempo era realtà presente) catturato da una finestra; delle zampe di piccione, che nel loro rosso si accendono di memoria. Istante lirico rappresentato da due elementi: la striscia di sole e lo spiccare il volo dei piccioni: ancora un confine tra l'esserci e il non esserci più. Il verbo in posizione centrale (“essere”, non a caso all'imperfetto e in anafora: *l'éra, l'éra, l'éra*) torna poi sotto forma di domanda, avviando una sequela di immagini forse originata proprio dall'alzarsi in volo dei piccioni.

Qui il poeta rivela la sua dinamica iconica con le sue catene simboliche. Lo fa con un dettare scabro,<sup>29</sup> nominale, accentuato da versi brevi

---

no / a quella macchia rosa? / O era una stazione / vista da un treno?]

28 Ivi, *I piccioni*, p. 193. [(...) Era il mare, / era la calce del muro, / era l'estate / nella sua tenda di seta, / o erano invece i piccioni / col vento sotto le ali / a fare tutto quel cielo, / tutta quella luce?]

29 Molto – e non è questa la sede, per motivi di spazio e di spirito del contributo – ci sarebbe da dire sulla metrica di Pedretti, il cui orecchio musicale è raffinatissimo. Caratteri fondamentali possono essere qui ravvisati in una tendenza a comporre testi brevi, con versi oscillanti dall'endecasillabo al trisillabo per i testi caratterizzati da maggiore simbolismo; ricordi della cantilena (la *cantèda* o meglio ancora la *zirudèla*) popolare e versi più lunghi si hanno invece nei testi più monologici, che sono la buona parte di *Al vòusi*. La lingua consonantica dialettale non concede facilmente sinalefi; ecco quindi che la musicalità è spesso resa da alternanze tonali tra le aperture delle vocali, *enjambement*, rime interne o al mezzo, richiami fonici (e fonosimbolici) tra le parole.

recanti ognuno un elemento (il mare, la calce del muro, l'estate, la tenda di seta) che è *forse* (è tutto in forma interrogativa) correlativo oggettivo di quei piccioni, ormai volati via. Parole "poeticissime", "vaghe", come direbbe Leopardi; parole che aprono a un orizzonte per certi versi di indicibilità, espressione della certezza dell'impossibilità del restare, che ci rende uomini. E (alcuni) poeti.

### 3. *Il tempo delle parole*

Torniamo all'inizio. La raccolta si apre con la poesia *Pompei*, quasi una piccola *ouverture* recante i motivi del libro:

S'a guèrd Pompei  
 vècia ad dò méll an  
 do l'è al ròbi ch'al m'aciapa:  
 che quadratin tra i còpp  
 ch'l'arcòi l'acqua che da e' zil  
 la t'vén a truvè 'd chèsa  
 par déit, a sò què,  
 stam a sintèi,  
 e i mórt  
 sa chi scanéll ad fugh  
 tla schéina bruséda  
 ch'la s'è fata ad sas.<sup>30</sup>

Una poesia del tempo che passa nella e sulla materia, dove la storia è soprattutto le storie delle voci che, come alberi della vita, a un certo punto lasciano fiorire altre storie.

*Te fugh* si apre con una *Dedica* alle donne e alla lingua che ha permesso al poeta di esprimere un mondo di farina, fatica, vento e mura; *Al vòusi* si apre con *La lèngua dla mi mà*, che già nel titolo accenna a un motivo centrale nel terzo libro, vale a dire le figure genitoriali. Ora il poeta dà loro più spazio, mettendo in seconda posizione ne *La chèsa de témp* la lirica *E' saléut*, in cui compare in maniera nitida la figura della madre:

S'a t'putéss avdèi da dalòngh,  
 mà, sal tu pupózzi ad straz

30 PEDRETTI, *Al vòusi*, cit., p. 161. [Se guardo Pompei / vecchia di duemila anni / due sono le cose che mi prendono: / quel quadratino fra i coppì / che raccoglie l'acqua che dal cielo / ti viene a trovare in casa / per dirti, sono qui, / stammi a sentire, / e i morti / con quei solchi di fuoco / nella schiena bruciata / che si è fatta di sasso.]

pr'una stradina ad fòi  
 e fèt un saléut apena s'una mèna  
 te témp ch'u n'è piò témp  
 mò zèndra ch'la léiga tòtt al stèli.<sup>31</sup>

Lontananza che è anche reticenza, pudore di un non detto che sigilla una ferita irrisolta per sempre, di cui la poesia è testimonianza; la madre sembra essere una delle figure che popolano *Al vòusi* (i dettagli dell'abbigliamento); più avanti nel libro compare la figura del padre, in *E' mi ba*:

e' mi ba ch'e' vlévva "commendatòur"  
 scrétt sòura la bòsta  
 e' mi ba, fra i ba e' piò sgangarèd,  
 l'à scrétt dréinta ad mè  
 tòtt al mi poeséi.<sup>32</sup>

Pare essere la *voce* per eccellenza, il padre, quella che ha dato origine a tutto un viaggio poetico. Dopo un ritratto che poco ha di diverso dai tanti che hanno popolato *Al vòusi*, vi è forse traccia di un procedimento psicologico di rimozione (il padre compare ora, alla fine della strada, a differenza della madre): la voce tenuta a margine ha dato vita alle voci ai margini: il *piò sgangarèd* è l'origine oscura delle voci della gente, cui per portare memoria e "considerazione" il poeta ha scritto poesia.

Voci da cui il poeta ha preso progressivamente distanza, senza dimenticarle; è prevalsa la necessità di "abitare il tempo", di esprimere una tensione a un assoluto indicibile che solo attraverso gli oggetti può essere detto, un po' come per la ginestra leopardiana o per le foglie di Omero, che tanto assomigliano agli uomini. Una tensione verso un Oltre che passa attraverso un'attenzione per il particolare, meglio se marginale, "piccolo"; uno sguardo che in queste liriche si affina definitivamente al fuoco del canto, alla sua lucida elegia («neun sem quei ch'u's tòcca murei»), in cui trova spazio anche la malattia, la crudeltà della parola che la nomina, *Linfoma*, che scoppia in un luogo che stavolta non è più il *paèis*, ma una radura deserta, in cui gli animali sono pervasi da umanissimo spavento, «una furèsta, / dòu che una luce nira / la fa córr ad spavént / tòtt i animèli».<sup>33</sup>

31 Ivi, *Il saluto*, p. 162. [(...) Se ti potessi vedere da lontano, / madre, con le tue babbucce di straccio / per una stradina di foglie / e farti un saluto appena con la mano / nel tempo che non è più tempo / ma cenere che lega tutte le stelle.]

32 Ivi, ultimi cinque versi della lirica *Mio babbo*, pp. 190-91. [mio padre che voleva "commendatore" / scritto sopra la busta, / mio padre fra i padri il più sgangherato / ha scritto dentro di me / tutte le mie poesie.]

33 [una foresta, / dove una luce nera / fa correre di spavento / tutti gli animali.]

Ma è proprio attraverso la poesia che la radura non rimane deserta, che la storia e le storie che la abitano possono essere voci e quindi, in un certo senso, venire salvate dal silenzio che circonda il suono della malattia. Ecco quindi la necessità di andare verso quell'Oltre, di affinare lo sguardo sulle cose e di aderirvi con il canto, quasi a essere il loro canto,<sup>34</sup> lo stesso delle nuvole che passano in cielo. L'ombra che ci rende umani, la nostra fine, la nostra storia che non *savrà niséun* è, antifrasticamente, saputa, salvata attraverso il canto e la sua voce.

Pedretti sembra qui andare alla fonte del fare poetico per mezzo di un iconismo quasi omerico (e virgiliano, se penso a una lirica come *Fiéur*), che confina e sconfinava con quello delle favole, di un ritorno alle origini, *ingenuus*, appunto. Passaggio che credo sia reso, non a caso, dall'ultimo testo della silloge, prima – sintomaticamente – della sezione *Al fóli* (Le favole),<sup>35</sup> vale a dire *La pórtá*:

Se t'vén da un paëis t'é las par sémpra  
e t'vèid la tu chèsa,  
par la préima vólta  
t'a t'incórz che t'ci nèd  
insén se canaréin, i gerèni, la pórtá.<sup>36</sup>

La morte corrisponde a una rinascita nel canto, nelle cose stesse. La poesia è la testimonianza di questa fedeltà alla terra, di questo ritorno alle Madri. Proprio come grandi poeti hanno già scritto, penso per esempio al Rilke dei *Sonetti a Orfeo*,<sup>37</sup> la poesia ha imparato a essere

34 Per Vittorio Sereni la poesia di Pedretti è caratterizzata da uno «scorporo e spoliamento dell'immediato visibile e sensibile nella tensione verso qualcosa che *li* trascenda»; ma più importante è quello che dice di seguito: per lui il poeta giunge «all'essere attraverso l'esistente, a patto di sapere che niente di quanto ci sta davanti [...] è davvero posseduto da noi» (V. SERENI, *Come canta quel Nino*, in «L'Europeo», dicembre 1981).

35 Genere praticato dall'autore soprattutto in lingua: cfr. *Nella favola siamo tutti. Fantastorie*, Rimini, Maggioli, 1989, e *L'astronomo*, introduzione di F. Brevini, Milano, Mondadori, 1992.

36 *La pórtá*, in PEDRETTI, *Al vòusi*, cit., p. 214. [(...) Se vieni da un paese che hai lasciato per sempre / e vedi la tua casa, / per la prima volta / t'accorgi di essere nato / assieme al canarino, ai gerani, alla porta.]

37 Faccio solo un riferimento al primo: ai vv. 1-2 (le espressioni *reine Übersteigung* [puro oltrepassare/sovrastare], evocante una materiale trascendenza *nelle* e *per* le cose e *Orpheus singt*, Orfeo che canta con la voce – o il silenzio? – la loro essenza) e nel finale, all'espressione “Tempio dell'ascolto / in ascolto” (*Tempel in Gehör*). La consentaneità con l'autore di Santarcangelo sta nello sguardo sulle cose e attraverso le cose, che nel trascenderle le abita e trova la (propria) voce umana e il sigillo del proprio (ancora umano) destino. Il riferimento a un autore d'area tedesca non è casuale; a parte la conoscenza del tedesco da parte di Pedretti, il titolo della sua prima raccolta in italiano viene da Hölderlin, poeta che si trova, peraltro, alle fonti della linea simbolico-orfica della poesia contemporanea cui Rilke appartiene.

canto e a credere all'illusione di essere vita; essa si è ricongiunta con i suoi oggetti e con il loro incanto, acceso dai loro colori, dalle loro ombre, dalle parvenze rese dal vento in portici vuoti. Il tempo, la cui casa è la poesia stessa come forse ci suggerisce il titolo del libro, si risolve nell'istante, nel vederlo passare attraverso il mutare della luce e dei colori, nel silenzio, come ne *La castina biènca*:

Dalvólti a péns  
 m'una castina biènca  
 se sótt d'un pòrtich  
 e l'òmbra d'un uléiv.  
 Dréinta u i è una tèvla  
 s'un órz ad acqua frèsc  
 e una finestra  
 dòu ch'u i bat e' sòul.  
 Mè a vrébb stè bón a lè  
 ad cl'aria férma  
 e santéi e' témp  
 cum'e' caméina.<sup>38</sup>

Lirica che esprime forse la visione di un sogno, forse di un Paradiso: una casetta bianca, un tavolo, un orcio d'acqua fresca; ma poi (e soprattutto) la finestra «dove batte il sole», clessidra del tempo che rivela sia il fiato della voce sia lo sguardo sulla vita stessa; un po' come i piccioni della poesia dedicata a Baldini, i mattoni della casa dimenticate di Santarcangelo, i matti della memoria di *Al vòusi*, il mare (spesso solo evocato) che aspetta il poeta oltre le Contrade, oltre il confine.

Poeta che negli ultimi versicoli della lirica – la cui brevità accentua la sua portata simbolica – desidera essere tempo e luce, una sorta di ombra assente che però “sente” il camminare del tempo; la voce ha cioè permesso un umanissimo miracolo: nella visione poetica l'Io può vivere il suo paradiso, essere le cose che canta e far sì che esse, come un uomo (che è poeta), sentano.

Ecco quindi le favole alla fine del libro, in cui le cose parlano a menti bambine; favole che sono un nuovo inizio, quello di ognuno che passa su questa terra: la poesia, parafrasando Keats, porta il suo nome scritto sull'acqua. Un nuovo cielo sulla terrazza della vita.<sup>39</sup>

38 *La casettina bianca*, in PEDRETTI, *Al vòusi*, cit., p. 186. [A volte penso / a una casetta bianca / con l'asciutto di un portico / e l'ombra di un ulivo. / Dentro c'è una tavola / con un orcio di acqua fresca / e una finestra / dove ci batte il sole. / Io vorrei star fermo lì / in quell'aria queta / e sentire il tempo / come cammina.]

39 Cfr. gli ultimi tre versi di *U n'e' savrà niséun*: «A sém stè / sla teraza dla véita / fintènt ch'l'è arivat chi élt».



«*La memoria nella lingua*»\*

Il dialetto veneto in Luigi Meneghello, Mario Rigoni Stern e  
Andrea Zanzotto

di ELIA GAUDENZI

1. *Premessa*

Approfittando del centenario dalla nascita di Luigi Meneghello, caduto il 16 febbraio scorso, unitamente ai centenari di Mario Rigoni Stern e Andrea Zanzotto, caduti rispettivamente il primo novembre e il 10 ottobre 2021, si è fatta spazio l'idea di pubblicare questo elaborato intorno al valore del dialetto nelle opere dei tre autori veneti sopracitati. La gran parte delle considerazioni che leggerete qui di seguito proviene dalla mia tesi magistrale – lavoro incentrato sullo studio del paesaggio e del dialetto veneto nei nostri tre scrittori – per cui mi pare doveroso aprire una breve parentesi sulla chiave di lettura utilizzata nell'analisi.

Essa risponde al nome di *ecocriticism*, corrente di origine statunitense il cui obiettivo è quello di studiare le relazioni tra la letteratura e l'ambiente fisico: «Just as feminist criticism examines language and literature from a gender-conscious perspective, and Marxist criticism brings an awareness of modes of production and economic class to its reading of texts, ecocriticism takes an earth-centred approach to literary studies».<sup>1</sup> L'interesse dell'*ecocriticism* si focalizza dunque sulle interconnessioni tra natura e cultura espandendo un concetto, quello di “mondo”, che in molte teorie letterarie coincide con la sfera sociale, fino ad arrivare alla biosfera nella sua totalità. L'olismo che questa teorizzazione presuppone è figlio anche della prima legge dell'ecologia di Barry Commoner, secondo il quale «Everything is connected to everything else»,<sup>2</sup> per cui se ogni organismo partecipa di un unico ciclo vitale, allora anche ogni espressione letteraria può essere ritenuta oggetto di ecocritica:

\* Titolo ripreso dal saggio *La memoria nella lingua* di Andrea Zanzotto, contenuto in A. ZANZOTTO, *Luoghi e paesaggi*, a c. di M. Giancotti, Milano, Bompiani, 2013.

1 C. GLOTFELTY, *Introduction*, in C. GLOTFELTY, H. FROMM, *The ecocriticism reader*, Athens (Georgia), University of Georgia Press, 1996, p. xviii.

2 Ivi, p. xix.

Ecologia si dice in molti modi. Per il suo fondatore, il naturalista tedesco Ernst Heinrich Haeckel, essa era «la scienza comprensiva delle relazioni tra l'organismo e il suo ambiente». Ma nel tempo le idee, come gli organismi, si evolvono, moltiplicandosi e differenziandosi. Oggi non solo si parla di «ecologie» al plurale, ma l'ecologia, questa «scienza delle relazioni», è diventata essa stessa un paradigma: il modello di un pensiero basato sull'interconnessione tra i fenomeni in e con un ambiente. Tali fenomeni possono essere organismi viventi ma anche, appunto, idee, culture, forme dell'immaginario. E l'ambiente può essere naturale, ma anche sociale.<sup>3</sup>

Partendo dunque dal presupposto che questi fenomeni possono appartenere a sfere diverse del reale, e considerato che le prese di posizione «ecologiche» presenti negli scritti dei nostri autori non sono esauribili alla sola difesa della natura e del paesaggio, sarà naturale fare rientrare nei parametri di un'ecosofia<sup>4</sup> anche la preservazione delle peculiarità identitarie culturali, di tutte quelle tradizioni e attitudini plasmanti la soggettività di un popolo.

La nostra società, guidata da un capitalismo postindustriale (o Capitalismo Mondiale Integrato)<sup>5</sup> che «sta spostando i suoi centri di potere dalle strutture di produzione di beni e servizi a quelle produttrici di segni, di sintassi e di soggettività»,<sup>6</sup> sta vivendo un'uniformazione globale, un conformismo di massa annientatore delle particolarità regionali. Fin dai primissimi anni del secondo dopoguerra l'Italia è stata infatti investita, da una parte, dalla necessità unificatrice nazionale, dall'altra, dalla ventata culturale degli Stati Uniti che, vincitori uscenti del conflitto bellico, stavano avviando il processo di occidentalizzazione del mondo.

Paolini: «Senti, hai fatto comizi in quel periodo del dopoguerra?»

Meneghello: «Qualcosa sì»

P: «In italiano o in dialetto?»

3 S. IOVINO, *Appunti per una ecologia della letteratura*, in «Nemeton. High green tech magazine», 6 (2011), pp. 56-60, a p. 56.

4 Termine utilizzato da Félix Guattari per definire un'articolazione del pensiero etico-politico fra i tre registri ecologici (quello dell'ambiente, quello dei rapporti sociali e quello della soggettività), in F. GUATTARI, F. LA CECLA, *Le tre ecologie*, Milano, Edizioni Sonda, 2019, p. 13.

5 Formula utilizzata da Guattari per definire l'espansione a 360° nella vita e nell'esperienza quotidiana di ogni individuo del sistema capitalistico postindustriale che trova i suoi strumenti in quattro principali regimi semiotici: le semiotiche economiche (strumenti monetari, finanziari, contabili, decisionali...); le semiotiche giuridiche (titoli di proprietà, legislazione e regolamentazioni diverse...); le semiotiche tecnico-scientifiche (piani, diagrammi, programmi, studi, ricerche...); le semiotiche di soggettivazione, alcune delle quali coincidono con quelle relative all'architettura, all'urbanistica, agli impianti collettivi ecc. Cfr. GUATTARI-LA CECLA, *Le tre ecologie*, cit., pp. 36-37.

6 Ivi, p. 36.

M: «L'uno e l'altro»

P: «Qual era la differenza?»

M: «Beh una volta ho provato a farne uno in dialetto, mi sono tanto divertito! Ero piuttosto orgoglioso perché riuscivo a parlare di cose molto complicate e difficili. Poi ho avuto una delusione alla fine: qualcuno (una morosa di allora) che mi stava ascoltando, mi disse quanto bello fosse stato e che però le sarebbe piaciuto che avessi parlato in italiano.

Mentre io avevo voluto far sentire che ero uno di loro, lei avrebbe preferito che avessi fatto sentire che ero anche uno degli altri, capisci? Italiano significava questo allora.»<sup>7</sup>

Meneghello, Rigoni e Zanzotto sono attenti testimoni di un'Italia, quella dei paesi, dei contadini e degli artigiani, oramai sulla via del tramonto.

Giulio Lepschy nella sua introduzione al “Meridiano” Mondadori di Luigi Meneghello, parlando di *Libera nos a Malo*, afferma che «anche i lettori di altre parti d'Italia, che conoscano ambienti dialettodoni e la vita paesana (anteriore al “miracolo economico” e alla successiva “uniformazione” e addirittura “globalizzazione” su scala mondiale), provano, alla lettura di *Libera nos*, la “scossa del riconoscimento” – un senso di partecipazione, di familiarità, nonostante le grandi differenze di contesto culturale e di idioma».<sup>8</sup>

L'operazione di stampo *amarcord* (che uscirà nelle sale cinematografiche pochi anni dopo la pubblicazione di *Libera nos*) dello scrittore maladense si basa in gran parte sul rapporto fra lingua e dialetto per colorare le atmosfere riesumatrici dell'infanzia dell'autore, che svolge il tutto con una formidabile lucidità di sguardo e di coscienza. Va a tal proposito sottolineato che nello stesso 1963, anno in cui vide la luce *Libera nos a Malo*, venne pubblicata la *Storia linguistica dell'Italia unita* di Tullio De Mauro che

aveva offerto della situazione sociolinguistica italiana un'analisi realizzata con gli strumenti della dialettologia storica e delle statistiche sull'alfabetismo, singolarmente consonante con quella presupposta dai commenti fatti da Meneghello, per così dire all'interno e in presa diretta, ricorrendo all'intuizione, alla competenza nativa e all'esperienza vissuta, e comunicata attraverso la scrittura creativa.<sup>9</sup>

7 Da M. PAOLINI, C. MAZZACURATI, *Ritratti – Luigi Meneghello*, documentario prodotto da F. Bonsembiante per Regione del Veneto e Vesna Film, Italia, 2002.

8 G. LEPSCHY, *Introduzione*, in L. MENEGHELLO, *Opere scelte*, a c. di F. Caputo, Milano, Mondadori, 2010 (“I Meridiani”), p. XLVII.

9 Ivi, p. LVII.

Mentre l'Italia combatteva la "volgar lingua" dialettale attraverso i canali dell'informazione arricchiti da poco dall'arrivo della televisione, il dispositivo pedagogico per eccellenza (si prenda ad esempio il corso di istruzione popolare per adulti analfabeti del maestro Alberto Manzi, datato 1961), Meneghello, Zanzotto e Rigoni, ripercorrendo la strada già tracciata da Dante per cui *nobilior est vulgaris*, hanno portato il dialetto a vero idioma originario, parte del patrimonio genetico della propria terra, ponendo l'italiano a un livello secondario (intendendo con ciò l'esser meno insito nella propria natura) e aggiuntivo, appartenente alla cultura riflessa, dell'istruzione scolastica e del mondo della scrittura:

la "lingua" è ciò che condiziona la libera espressione del dialetto. Da un lato, quindi, la lingua frena la possibilità di un movimento assolutamente anarchico, che, dopo aver eroso la sintassi, tende ad erodere la morfologia e il lessico, nella direzione di un'espressione che dovrebbe coincidere con l'ineffabilità del grido. D'altro lato, per una confusa ideologia populistica, il limite viene invece inteso come falsità e convenzionalità di una lingua "della classe dominante", da ciò la necessità di rimuoverlo per attingere alla presunta purezza, alla genuinità della parlata popolare.<sup>10</sup>

L'esperienza del dialetto è per Zanzotto uno scavare nelle radici della terra trevigiana, in una lingua materna anteriore all'italiano e per questo pura e intatta ma non autonoma rispetto a essa poiché ramificata all'interno delle sue strutture portanti come la sintassi e l'invenzione metaforica. Secondo i manuali di linguistica e di dialettologia, il dialetto si contrappone alla lingua e di essa presuppone l'esistenza, ma non viceversa. Zanzotto (come anche Meneghello) mitiga quello che doveva essere il poetico "naturale" del dialetto con la complessità strutturale dell'italiano mentre Meneghello parla del proprio idioma a volte designandolo come "dialetto", altre come "lingua", non ponendo una reale divisione tra le due e immettendole coralmemente in un *pastiche* di memoria gaddiana:

Le piazze e le strade erano la nostra agorà; la nostra lingua, a differenza di quella attica, non si scriveva, ma era ricca e flessibile, e con essa si riproduceva come in uno specchio di parole il quadro rallegrante di una vita fatta non solo di triboli, ma anche di incontri, di avventure, di capricci alati, di riflessioni, di liberi eventi.<sup>11</sup>

10 A. ZANZOTTO, *Lingua e dialetto (appunti)*, in ID., *Le poesie e le prose scelte*, a c. di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, Milano, Mondadori, 1999 ("I Meridiani"), pp. 1100-1.

11 L. MENEGHELLO, *Libera nos a Malo*, in ID., *Opere scelte*, cit., p. 129.

Lingua orale e lingua scritta, lingua del popolo e lingua della cultura: il binomio italiano/dialetto è anche e soprattutto riflesso storico del periodo vissuto da questi autori che, a differenza delle generazioni più giovani, hanno potuto dunque coglierne gli aspetti più profondi e le trasformazioni più radicali. Al dialetto viene infatti delegata la funzione di farsi depositario della struttura originaria del fondamento, di una storia quasi immobile, di un'antropologia non intaccata dal tempo, quella paesana e dei piccoli mestieri scomparsi assieme alla loro somma di pratiche e di saperi.

Si colloca in questo contesto la figura di Tönle Bintarn, contadino, pastore, contrabbandiere costretto all'esilio, che nell'omonimo racconto di Rigoni rappresenta un modo di vivere, una cultura e una civiltà montanara cancellate dalla guerra, dalla speculazione economica, dall'invasione turistica e dal progresso. Lo scrittore asiaghese con i suoi testi sembra voler raggiungere il "noi" comunitario e lo fa riassumendo a tratti una lingua, il cimbro – che si credeva erroneamente usato anticamente dalle genti discendenti dai cimbri sconfitti da Mario nel 101 a.C. ma è più probabilmente derivato da popolazioni parlanti l'alto-tedesco che abitarono l'Altopiano di Asiago nel passato – oramai scomparso come molto di quel mondo che Rigoni ha voluto raccontare.

Compare nella sua opera anche il suono onomatopeico del dialetto, più genericamente veneto, memorabile nelle parole dell'alpino Giuanin che, a testimonianza del legame profondamente radicato tra lingua e origini, esprime con il celebre *refrain* «Sergentmagiù, ghe rivarem a baita?» tutto il calore rappresentato anche dal paese meneghelliano e dalla Pieve di Soligo zanzottiana.

Come si sarà già largamente capito, di seguito mi occuperò dei linguaggi, in particolare dei vari dialetti veneti che compaiono negli scritti dei *nostri*, guardandoli "ecologicamente" come simbolo di un mondo che scompare a pari passo con la primordialità biologica della terra a cui appartengono.

Non si vuole fare esondare il discorso in una *réclame* di sfondo pseudo-hippie di un ritorno al "primitivo" o trattare di etica ecologica tramite la letteratura, confondendo ruoli che devono rimanere distinti, ma interpretare e interrogare le enormi possibilità dell'universo letterario, riconsegnando (per quanto in mio potere) un barlume di empirica utilità a una disciplina fin troppo lasciata ai margini dell'accademismo fine a sé stesso. Oggi, come già nel passato, la letteratura può alzare la voce tra i tanti cori ruotanti attorno alle problematiche dell'attualità e lo può fare alla luce delle esperienze dirette di autori e personaggi che hanno avuto

uno sguardo più sensibile e attento di numerosi altri addetti ai lavori.

Per questo, credo, ci saranno utili le poesie e le prose di Zanzotto, le memorie e gli scavi di Meneghello, i racconti di Rigoni Stern, un lascito straordinario su cui riflettere, specialmente in un mondo che cambia velocemente e che già tempo addietro aveva reso cupe le loro riflessioni:

Camminavo con le mie riflessioni sulle file di macchine viste sulle autostrade, sui treni e sugli autobus affollati, sulle code ai semafori, sull'impazienza di tantissimi volti, pensavo all'indifferenza della gente e a un'aria così nauseante. Pure, riflettevo sui gruppi di ragazzi e ragazze che nell'angolo più nascosto della grande piazza sembravano rassegnati alla droga. Sarei anch'io con loro avendo quarant'anni di meno d'esperienza, e in un mondo come questo?<sup>12</sup>

## 2. *Per un'ecologia della lingua*

Uno dei punti di contatto più evidenti e nevralgici nelle poetiche di Mario Rigoni Stern, Luigi Meneghello e Andrea Zanzotto è, senza ombra di dubbio, la scomparsa di un mondo, quello rurale di inizio Novecento, in cui i valori edenici e di armonia esistenti tra l'uomo e il suo territorio ancora sopravvivevano:

Mi aggredisce infatti quasi il rumore di una sonora derisione, poiché vedo quotidianamente con i miei occhi un Veneto che contribuisce alla distruzione di quello stesso orizzonte di cui sono chiamato a parlare, un Veneto che spesso ha nelle stesse forze produttive e politiche, dalle quali dovrebbe provenire l'impulso alla conservazione dell'identità e della sua cultura, il consenso e a volte l'aiuto per l'attuazione di tale scempio. Già decenni fa mi capitò di dover descrivere gli appena iniziali fenomeni di questo tipo per evitarne il proliferare e di esprimere augurabili soluzioni che non turbassero l'armonia di certi luoghi. Ma subito dopo la stessa autorità (la Provincia) liquidò malamente dei veri gioielli. Mi troverò dunque a evocare realtà materiali e psichiche, le quali, già più volte colpite nel passato, oggi rischiano l'ultimo e definitivo tracollo, dietro la spinta di fattori di un malinteso sviluppo, entro l'instabile quadro della globalizzazione mondiale, a tali costi che non si potranno più saldare.<sup>13</sup>

I nostri tre autori hanno attraversato sulla loro pelle quell'irreversibile cambiamento che, per portata e velocità (non a caso il xx secolo è

12 M. RIGONI STERN, *L'urogallo, il fagiano di monte e la pernice bianca*, in ID., *Storie dall'altipiano*, a c. di E. Affinati, Milano, Mondadori, 2010 ("I Meridiani"), p. 1150.

13 ZANZOTTO, *La memoria nella lingua*, cit., pp. 135-36.

stato apostrofato come “secolo breve”), non ha rivali nell’intera *histoire naturelle*, divenuta ormai unità di misura obsoleta per un universo del tutto antropizzato. Va ben fissato nella mente che la globalizzazione avvenuta a partire dal secondo Novecento ha portato con sé non solo l’irrefrenabile avanzata tecnologica e del calcestruzzo (lamentata tanto dai tre autori per gli effetti sul paesaggio) ma, soprattutto, una irreversibile diffusione di un’idea di “mondo” lontanissima da esso. L’ambiente in cui viviamo e pensiamo, quello in cui si sviluppano i termini delle nostre intuizioni, non ha nulla a che vedere con i ritmi e i principi naturali con cui le forme viventi hanno sempre fatto i conti: l’essere umano (occidentale), nel Novecento, ha terminato quel percorso iniziato nel XVIII secolo con la Rivoluzione industriale, diventando ingranaggio di un sistema produttivo atto a garantire una dignitosa (e insostenibile) sopravvivenza alla razza. Evitiamo, tramite le parole di Timothy Morton, professore alla Rice University di Houston, qualsiasi fraintendimento di natura eco-anarchica riassumibile in un eroico ritorno alle origini:

A partire dal periodo Neolitico, la maggior parte delle cosiddette civiltà hanno adottato una qualche forma di razzismo che consentisse quello che oggi viene chiamato specismo, ossia il pregiudizio e la convinzione dell’esistenza di una netta linea divisoria tra umani e non umani. Questo è il motivo per cui una politica ecologica non ha niente a che fare con un “ritorno alla natura” (che a me suona come fascista) o una qualche forma di primitivismo, un regredire nel passato verso qualcosa di migliore, che chiaramente migliore non era, perché altrimenti non saremmo giunti al pasticcio in cui ci troviamo.<sup>14</sup>

Quello a cui siamo approdati insomma è la percezione che la città e, più in generale, la società siano habitat veri e propri e non ambienti artificiali quali in realtà sono. Non deve dunque sorprendere la completa estraneità di molti bambini o adolescenti di nuova generazione (ma anche adulti) rispetto alle più basilari pillole di scienze naturali, come più volte traspare tra le pagine di Rigoni, osservatore attento dei cambiamenti umani:

Io mi guardo intorno e mi limito a fare delle osservazioni, cercando dunque di trarre delle conseguenze da ciò che vedo. Non intendo essere messaggero di nessuno, né profeta; non ho messaggi da lanciare, assolutamente. Dico solo che la nostra maniera di vivere è sbagliata, che il mondo che stiamo vivendo è fatto per consumare e che il consumo

14 T. MORTON, *Cosa sosteniamo? Pensare la natura al tempo della catastrofe*, Sansepolcro, Aboca, 2019, p. 15.

consuma anche la natura. Consumando la natura, noi consumiamo l'uomo: consumiamo l'umanità. Vede, una volta la gente – mi riferisco alla gente di montagna, perché io sono un montanaro e vivo in montagna – era diversa; io certe realtà cittadine non le posso conoscere, ma dico questo: cinquant'anni fa si sentiva la gente cantare. Cantavano loro, non avevano le macchine per farli cantare o per ascoltare. Adesso la gente non canta più. La gente comune – il falegname, il contadino, l'operaio, quello che va in bicicletta, il panettiere – ha smesso di cantare. L'ha osservato questo?<sup>15</sup>

Ma ciò che ha caratterizzato maggiormente la seconda globalizzazione, ovvero quella che prese il via a partire dagli anni immediatamente successivi al secondo dopoguerra, è stato il cambiamento rivoluzionario verificatosi nelle tecnologie dell'informazione e della comunicazione. In principio furono la radio e la televisione a iniziare l'infiltrazione entro le mura domestiche, raggiungendo anche quelle comunità rurali più isolate e distaccate, tanto da diventare il *must have* della classe media borghese, aspirazione sociale della famiglia italiana a partire dal già decantato "periodo del benessere" fino almeno ai successivi due decenni. L'impennata più radicale per le ICT (Information and Communications Technologies) venne a registrarsi però intorno agli anni Novanta, quando l'universo internet e la telefonia mobile spianarono la strada alla digitalizzazione del mondo che noi oggi tutti ben conosciamo e viviamo quotidianamente.

Tutte queste enormi innovazioni portarono gradualmente a un'impensabile rivoluzione nel trasferimento delle idee e delle informazioni, attraverso le quali si è sviluppato il sistema del consenso di massa, volto a neutralizzare le soggettività a favore di un'opinione pubblica universalmente condivisa. La questione ambientale non si è chiaramente sottratta a questo meccanismo:

Guattari ha ragione a prendersela con il riduzionismo ambientalista. Non vedere che l'inquinamento è una categoria della modernità, non vedere che tra inquinamento delle idee, eccesso di informazione e inquinamento dei mari non c'è differenza, ma una relazione stretta, significa accettare di giocare con le regole imposte dalle grandi centrali dei media. Credere che la televisione e ciò che l'ha seguita, l'internet tradito dai social, ad esempio, non sia il modello e la causa della passività in una società di massa, presumere di essere fuori dal suo gioco solo perché si è alferi

15 Mario Rigoni Stern in L. CARICATO, *Mario Rigoni Stern: "La nostra maniera di vivere è sbagliata. Tutto è così rapido e veloce, non c'è più tempo per meditare"*, articolo su «Teatro naturale», consultabile online all'indirizzo [www.teatronaturale.it/archivio/articoli/1096-mario-rigoni-stern:-la-nostra-maniera-di-vivere-ea.htm](http://www.teatronaturale.it/archivio/articoli/1096-mario-rigoni-stern:-la-nostra-maniera-di-vivere-ea.htm).

della bontà della natura, ha significato sostenere una linea di artificializzazione del discorso naturale.

La «waltdisneyzzazione» e la «pieroangelizzazione» della natura, la natura come *entertaining* intelligente sono servite a conservare di più la natura o a conservare di più i media? Siamo davvero convinti che i social educino, inducano a comportamenti diversi, creino una coscienza? Anche se ci si crede, è possibile farlo così ciecamente? O non sorge il dubbio che immettere contenuti buoni in un trasformatore e riduttore di tale potenza significa soltanto neutralizzarli?<sup>16</sup>

L'appiattimento intellettuale che ne è conseguito ha dunque modificato profondamente i riferimenti culturali a cui l'uomo contemporaneo rivolge lo sguardo, approdando in tal modo a una omologazione di massa intuitivamente accostabile a un pericoloso deterrente contro l'ecologia sia in senso lato sia specificamente sociale. L'etica dei luoghi va necessariamente affiancata ad un'etica sociale che si può tradurre come volontà di salvaguardia delle particolarità regionali, appartenenti in tutto e per tutto a un *heritage* umano sempre più sulla via del tramonto. È in questo contesto che si va a collocare la particolare attenzione di Luigi Meneghello e Andrea Zanzotto (e in misura minore, ma non marginale, Mario Rigoni Stern) per la questione linguistica:

La realtà che mi ha voluto sempre immerso nel dialetto del mio paese, ha fatto sì che io ne abbia percepito il lento evolversi e poi, quasi per “strappi” successivi, il suo trasformarsi e quasi sparire al cospetto dell'irruzione dell'attuale sistema sociale dominato dalla cyberfinanza e dai massmedia. Anzi, devo dire che per me, soprattutto nella seconda metà degli anni Settanta e all'inizio degli anni Novanta, si è trattato di un vero e proprio sentirmi “portar via la terra sotto i piedi”, sentirmi strappare il tappeto sul quale si sosteneva la parte fondamentale del mio mondo. Infatti, anche se nella mia opera non era mai comparso “ufficialmente” il dialetto, esso era lo strato profondo sul quale si reggeva una parte altrettanto profonda del mio scrivere, che talvolta – del resto – aveva potuto risalire da questo strato con sorprendenti (soprattutto per me) “eruzioni” del mio comporre in italiano.<sup>17</sup>

Proprio l'orizzonte dialettale italiano (orizzonte messo al bando già durante il Ventennio con il suo caratteristico italiano di stile pomposo ed eroico diffuso dall'EIAR), vero e proprio crogiuolo di biodiversità,

16 F. LA CECLA, *Le tre ecologie più una: la pornoecologia*, in GUATTARI-LA CECLA, *Le tre ecologie*, cit., p. 76.

17 ZANZOTTO, *La memoria nella lingua*, cit., pp. 138-39.

può perfettamente essere preso a modello per quanto riguarda la questione di “sostenibilità” linguistica e lo stretto legame che intercorre tra ecologia e lingua.

Materia piuttosto recente (come tutta la branca dell’ecocritica), questa inedita relazione fece la sua comparsa per la prima volta nel 1972, con il lavoro di Heinar Haugen *The Ecology of Language*,<sup>18</sup> dove ci si preoccupò di consegnare al grande pubblico un prototipo di definizione attraverso cui stabilire i termini entro cui muoversi:

Language ecology may be defined as the study of interactions between any given language and its environment. [...]. The true environment of a language is the society that uses it as one of its code [...]. Part of its ecology is therefore psychological [...]. Another part of its ecology is sociological [...]. The ecology of a language is determined primarily by the people who learn it, use it, and transmit it to others.<sup>19</sup>

Prese così vita l’ecolinguistica, teorizzazione che negli sviluppi successivi venne a dividersi tra coloro che nelle lingue vedevano forti somiglianze con le specie viventi e coloro che, al contrario, rifiutavano di netto questa posizione, facendosi forza sulla visione delle lingue come comportamenti. Il linguista Salikoko Mufwene, nel suo *Language Ecology, Language Evolution, and the Actuation Question*,<sup>20</sup> riassume i motivi per cui l’analogia lingua/specie trova motivo di esistere: in primo luogo, le lingue non sono omogenee; in secondo luogo, esse non cambiano in modo uniforme e i loro confini, come i confini delle specie, sono confusi; infine esse dipendono dal comportamento dei loro singoli parlanti, caratteristica che le avvicina alle specie parassitiche o addirittura ai virus.<sup>21</sup> Come già preannunciato, questa posizione non è universalmente accettata e l’opposizione, di cui possiamo citare per esempio Douglas A. Kibbee, pone un importante veto sulla effettiva funzionalità di questa teoria. Kibbee afferma che la lingua è equiparabile a un comportamento e non, dunque, a una caratteristica fisica come si vorrebbe secondo la teorizzazione precedente:

18 H. HAUGEN, *The Ecology of Language*, ed. by A.S. Dil, Stanford, Stanford University Press, 1972.

19 Ivi, p. 57.

20 S. MUFWENE, *The Ecology of Language Evolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

21 Ivi, p. 6.

A language is a behaviour, not a physical characteristic. If two languages are in contact, then they influence each other. If a dog lives in same house as a bird it does not grow wings, nor does the bird sprout paws.<sup>22</sup>

Non si vuole qui entrare in tecnicismi che risulterebbero quanto meno *off-topic*, bensì riassumere a grandissime linee l'origine e la composizione di una disciplina grazie alla quale essere in grado di comprendere quanto il venir meno di un idioma comporti l'irreparabile perdita di una specifica visione del mondo, accostabile, per gravità e conseguenze negative, alla scomparsa di una specie animale o vegetale.

In quest'ottica entra in scena il termine "sostenibilità", necessità impellente nell'eterno conflitto tra economia ed ecologia, per garantire allo stesso tempo sia la crescita economica e tecnologica sia il rispetto delle risorse naturali e della biodiversità. Tra queste inevitabilmente va posta la questione linguistica, di cui la Catalogna *in primis* si è occupata (forte della sua tradizionale fierezza nazionalistica) tramite l'autorevole voce del linguista Albert Bastardas Boada<sup>23</sup> prima e, soprattutto, tramite il decalogo *Impara ad essere linguisticamente sostenibile*, pubblicato in occasione della proclamazione da parte dell'ONU del 2008 come Anno Internazionale delle Lingue.

Disponibile in più lingue e redatto da GELA – Grup d'Estudi de Llengües Amenaçades con il contributo di diverse università (tra cui l'Universitat Autònoma de Barcelona) e delle autorità catalane, questo decalogo presenta una brevissima introduzione che vale la pena di riportare integralmente:

L'ONU ha proclamato il 2008 Anno Internazionale delle Lingue, al fine di evidenziare la necessità di difendere e preservare le lingue del mondo. Le università catalane, compresa la nostra, vogliono contribuire a quest'iniziativa diffondendo tra la comunità universitaria l'importanza che riveste la sostenibilità della diversità linguistica.

Nel mondo si parlano tra 4000 e 6000 lingue, di cui secondo le stime più ottimistiche il 50% corre il rischio di estinguersi nei prossimi cento anni, e il 96% è parlato da solo il 4% della popolazione mondiale.

22 D.A. KIBBEE, *Language Policy and Linguistic Theory*, in *Language in a globalising world*, a c. di J. Maurais e M.A. Morris, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 51.

23 Albert Bastardas Boada è l'ideatore del Modello Catalano per la sostenibilità linguistica. Alla base delle sue teorizzazioni e conseguenti soluzioni al problema, egli propone due punti di vista: sul piano etico, innanzitutto, il lavoro da fare riguarda prevalentemente l'ambito della responsabilità degli esseri umani nei confronti dei sistemi linguistici. Sul piano teorico, invece, si dovrebbe tener conto del fatto che la vicinanza rispetto all'ecologia biologica facilita la possibilità di ritenere le forme e i codici linguistici degli elementi inevitabilmente integrati nel loro habitat socioculturale.

Il numero di parlanti è un fattore importante ma non sempre è un valido indicatore dello stato di salute di una lingua: le condizioni ottimali che ne garantiscono la vitalità sono complesse. Vi incidono diversi fattori più o meno essenziali: sostegno istituzionale, utilità della lingua nella sfera economica del paese ed uso nei mezzi di comunicazione globali, assieme al sentimento di fedeltà dei parlanti verso la propria lingua nonché la considerazione che questi hanno della stessa come simbolo d'identità.

Lo studente linguisticamente sostenibile apprezza le persone, e per questo non spera che si sottomettano. Apprezza la diversità perché è una persona libera e sa che essere liberi significa non dover rinunciare ad essere sé stessi. Apprezza la conoscenza perché lo rende più libero ed umano. Lo studente linguisticamente sostenibile è coerente, e perciò il suo comportamento linguistico va a favore delle persone, della diversità e della conoscenza.<sup>24</sup>

Successivamente il decalogo riporta i punti fondamentali per essere linguisticamente sostenibili:

- 1) Rispetta tutte le lingue. Tutte le lingue sono uguali e allo stesso tempo differenti;
- 2) Osserva ed ascolta: interessati delle lingue attorno a te;
- 3) Non avere paura ad imparare nuove lingue, sempre saranno tue alleate. Imparare poco o molto di una lingua non significa dimenticarne un'altra;
- 4) Le lingue ti aprono nuove prospettive: non rinunciare alle fonti di conoscenza che ti offrono le varie lingue. Tutte le lingue contengono conoscenza e producono nuovo sapere, non ti limitare all'inglese. Le diverse lingue esprimono modi di vedere diversi della realtà. Imparare lingue diverse ti aiuterà ad allargare i tuoi orizzonti;
- 5) Dai voce alle minoranze e ascolta. Non contribuire ad accentuare lo squilibrio linguistico;
- 6) Non imporre lingue dominanti, ripianta lingue in via d'estinzione: in tal modo contribuirai alla riforestazione linguistica;
- 7) Un piccolo mercato può essere una grande porta. Scrivere o parlare in una lingua che ha molti parlanti non dà garanzia di essere ascoltato. Invece, parlare con chi ci sta più vicino significa farsi ascoltare;
- 8) Pratica la diversità linguistica quando vai in giro per il mondo. Prova a parlare le lingue dei luoghi che visiti;
- 9) Preserva il tuo spazio di libertà: se tu non vuoi, non possono toglierti la lingua. Sicuramente nel corso della vita non sempre potrai parlare nella prima lingua che hai imparato, ma potrai sempre mantenerla: è una conoscenza che ti aiuterà a comprendere altre lingue. Non la perdere: quante più lingue sai, più saprai della tua lingua e del mondo;

24 *Decàleg per a ser lingüísticament sostenible*, contingut elaborat per GELA – Grup d'Estudi de Llengües Amençades, 2008; la versione italiana, dal titolo *Impara ad essere linguisticamente sostenibile*, è disponibile online ([www.ub.edu/xdl/dinlin/quefem/docs/decàleg\\_ita.pdf](http://www.ub.edu/xdl/dinlin/quefem/docs/decàleg_ita.pdf)).

10) Non escludere nessun parlante per la sua lingua. Le lingue, soprattutto quelle poco parlate o poco diffuse, creano legami invisibili.<sup>25</sup>

Preservare la diversità linguistica significa anzitutto preservare l'unicità e irripetibilità di una visione del mondo, una complessità del reale fondamentale in ottica culturale e, specialmente, ecologica se si prende in considerazione la già citata definizione di Ernst Heinrich Haeckel<sup>26</sup> che vuole l'ecologia come lo studio di tutte le interrelazioni tra organismi viventi e ambiente. Nel caso italiano si può allora parlare, come accennavo poco fa, di una vera e propria biodiversità da proteggere al fine di collaborare alla «riforestazione linguistica» cui si fa cenno al punto 6. La metafora forestale è particolarmente adeguata al contesto: se infatti pensiamo ai dialetti italiani come alberi, va da sé pensare le loro radici plurisecolari come il collante necessario affinché il terreno (identitario) rimanga stabile.

Qualche cosa però ve la voglio dire lo stesso; un pensiero che mi è venuto, sulla ragione per cui la lingua sembra uno strumento inarrivabile per quel tipo di ricerche che interessano a me. Credo che la ragione sia questa, semplicissima: che le lingue scompaiono più lentamente delle cose, e quindi c'è un periodo in cui le cose scomparse non sono più accessibili altro che attraverso i loro spettri presenti nella lingua in via di estinzione. Noi diciamo ancora *peòci* e *pòlze*, e anche *pulzinèi*, quando già da decenni non abbiamo più (almeno io) il bene di vedere un *peòcio*, e invano ci illudiamo grattandoci in qualche parte che il dito possa incontrare un *pòlze* e riesca a brincarlo nell'apposita minuscola valva dell'unghia. E quanto ai *pulzinèi*, io è un pezzo che non ne vedo qua attorno: ne ho visto qualcuno al mercato a Zagabria recentemente. Ma non parlo solo di questo tipo di cose o creature, è tutto un modo di vivere e di sentire che si esprime in una lingua, un modo di stupirsi, di infuriarsi, di dubitare, di divertirsi, e quando questi modi cambiano, per qualche tempo (decenni, direi, una generazione almeno) la lingua che li esprimeva continua a esistere, si parla e si ascolta, e qualcuno di noi perfino la scrive. Poi anche lei viene risucchiata negli scarichi dove sono defluite le cose che esprimeva e da cui era nata... C'è dunque un fenomeno di viscosità linguistica, un periodo (come il momento attuale per il dialetto) in cui abbiamo ancora parole e forme linguistiche vive che si riferiscono a cose o disposizioni che non ci sono più: le parole ci permettono per un po' di tempo (e spesso più efficacemente di ogni altro mezzo, memorie, fotografie, monumenti) di trovare le cose perdute: non sarà ancora per molto, nel caso nostro, ma intanto possiamo ancora trattare il nostro dialetto come una lingua viva.<sup>27</sup>

25 *Ibid.*

26 Cfr. *supra*, p. 112.

27 L. MENEGHELLO, *Jura*, in *Id.*, *Opere scelte*, cit., pp. 1191-92.

### 3. Luigi Meneghello

Luigi Meneghello, autore attentissimo alle questioni ruotanti intorno alla lingua, spiega quanto un idioma, in questo caso il dialetto vicentino, posseda tutto un universo nelle sue forme di espressione, impossibili da rendere in traduzione.

Già con *Libera nos a Malo*, l'autore anticipava l'ampia tematica del "paese perduto" che tra gli anni Settanta e Ottanta occuperà la maggior parte della produzione dialettale e folkloristica, immergendo il lettore nella sua memoria da infante immerso nella realtà dialettale paesana. L'intento del maladense è però più "alto" e, più che risciacquare le sue pagine di storia individuale, vuole propriamente immergersi fin sopra i capelli nelle acque del Timonchio, analizzandone i detriti di un tempo appena passato ma già lontanissimo. L'attenzione verso il dialetto per Meneghello ha allora il sapore di uno strumento, un grimaldello con cui forzare «quello che Lacan chiamerebbe l'Alterità, l'inconscio come Altro del soggetto»<sup>28</sup>:

Io mi proverò a parlare della cosa ineffabile, quella che ho sentito qualche anno fa a Strigno in Valsugana [...]. Sentivo affacciarsi la cosa ineffabile [...]. Io non so che cos'era, ma sembrava pietà e paura. Erano oggetti muti, raggelati, sentivo che è per sua natura insopportabile a una creatura che parla che ci siano cose, materia; mi pareva di *vedere* che cos'è nel suo ultimo fondo impietrato la vita. Distolsi il viso serrando gli occhi e i denti. Basta, basta!<sup>29</sup>

La materia dialettale nell'immaginario meneghelliano si pone in profondità, in una sezione non logica dell'essere umano, una sezione più vicina alla natura e ai suoi istinti primordiali di cui il dialetto si fa vettore. Non è infatti un caso che Meneghello lo faccia corrispondere con l'età infantile, dotata di una genuinità non ancora corrotta soprattutto a livello linguistico: ne *L'acqua di Malo* l'autore, citando un saggio di Fred Hoyle, osserva che le risorse linguistiche di un bambino, dai due ai cinque anni, sono estremamente brillanti per potenza creativa. Sono dunque gli anni prescolastici quelli di maggior fervore intellettuale, gli unici ancora esenti da insegnamenti e nozioni impartiti da terzi, gli unici ancora slegati dall'impianto culturale ufficiale e pertanto accostabili all'idioma dialettale, originario, considerato da Meneghello come lingua madre. L'italiano è di contro vissuto come "secondario" e

28 F. BANDINI, *Dialetto e filastrocca infantile in Libera nos a malo e Pomo pero*, in *Su/Per Meneghello*, a c. di G. Lepschy, Milano, Edizioni di Comunità, 1983, p. 74.

29 L. MENEGHELLO, *Libera nos a Malo*, in *Id.*, *Opere scelte*, cit., p. 42.

aggiuntivo, appartenente alla cultura riflessa dell'istruzione scolastica e al mondo della scrittura:

Ci sono due strati nella personalità di un uomo; sopra, le ferite superficiali, in italiano, in francese, in latino; sotto, le ferite antiche che rimarginandosi hanno fatto queste croste delle parole in dialetto. Quando se ne tocca una si sente sprigionarsi una reazione a catena, che è difficile spiegare a chi non ha il dialetto. C'è un nocciolo indistruttibile di materia *apprehended*, presa coi tralci prensili dei sensi; la parola del dialetto è *sempre* incavichata alla realtà, per la ragione che è la cosa stessa, appercepita prima che imparassimo a ragionare, e non più sfumata in seguito dato che ci hanno insegnato a ragionare in un'altra lingua. Questo vale soprattutto per i nomi delle cose.

Ma questo nocciolo di materia primordiale (sia nei nomi che in ogni altra parola) contiene forze incontrollabili proprio perché esiste in una sfera pre-logica dove le associazioni sono libere e fondamentalmente folli. Il dialetto è dunque per certi versi realtà e per altri versi follia.<sup>30</sup>

Con la forma dialettale si arriva a sondare il fondale dell'inconscio, della non-logica, dell'infantilità e, per questo motivo, Meneghello riserva uno sguardo privilegiato alla conta e alla filastrocca, nelle quali più evidente traspare l'irrazionalità e di cui compaiono numerosi esempi in *Libera nos* fin dai primissimi capitoli:

Ci si metteva in fila indiana dopo la merenda, s'impugnavano gli orli delle mutandine tirandoli su per la coscia, per di dietro, fino a scoprire il più possibile del culetto, e si partiva in processione recitando:

El Conte da Milàn  
co le braghe in man  
col capèl de paja  
Conte canàja!

A questo punto dopo un silenzio carico di furbizia la colonna si metteva a scandire con forza, come denunziando e sbeffeggiando:

Prete mas'cio! – Prete mas'cio!<sup>31</sup>

Quello che sottostà a queste pratiche quasi sciamaniche, come ci spiega lo stesso autore, è che «Le cose andavano così: c'era il mondo della lingua, delle convenzioni, degli Arditi, delle Creole, di Perbenito Mosulini, dei Vibralani; e c'era il mondo del dialetto, quello della realtà pratica, dei bisogni fisiologici, delle cose grossolane».<sup>32</sup> Non a caso Meneghello utilizza spesso metafore di ordine fisico per parlare del

30 Ivi, pp. 41-42.

31 Ivi, pp. 33-34.

32 Ivi, p. 34.

dialetto: «Sento quasi un dolore fisico a toccare quei nervi profondi a cui conduce basavéjo e barbastrijo, ava e anguàna, ma anche solo rùa e pùà».<sup>33</sup>

Il dialetto utilizzato dai bambini indossa i panni di una chiave con cui accedere a una sfera della realtà estranea al mondo degli adulti. Il carattere di questo universo infantile è anzitutto polemico e trasgressivo, in forte contrasto con le norme vigenti in società: oggetto delle loro “risa” sono appunto il conte e un prete, due figure di spicco nella normale amministrazione popolana ma bersagli prediletti per gli occhi di un bambino.

Bianco rosso e verde  
color delle tre merde  
color dei panezèi  
la caca dei putèi.<sup>34</sup>

E ancora:

Me pare me mare  
me manda cagare  
el prete me vede  
mi taco scoréde.<sup>35</sup>

Di nuovo al centro della canzonatura troviamo le due maggiori entità italiane: patria (Bianco rosso e verde è la bandiera) e religione (il prete, di nuovo):

Bianco rosso e verde era soltanto una frase in lingua; il resto era il suo *counterpart* in dialetto. C’era però un contenuto polemico in tutto questo: si sentiva che il dialetto dà accesso immediato e quasi automatico a una sfera della realtà che per qualche motivo gli adulti volevano mettere in parentesi. Si sentiva anche che in questo gli adulti facevano la commedia, e si ammirava il modello (purtroppo inimitabile) del piccolo anonimo popolano che aveva radicalizzato la protesta fino a investire i rapporti fondamentali dell’uomo, Famiglia e Religione.

[...] Si avvertiva che c’erano rapporti equivoci, oscuramente disonorevoli, tra gli adulti, le convenzioni della vita per bene, e la lingua. Questa loro commedia faceva perdere la pazienza.<sup>36</sup>

33 Ivi, pp. 41-42.

34 Ivi, p. 34.

35 Ivi, p. 35.

36 Ivi, pp. 34-35.

La vena critica dell'età infantile è in realtà frutto dell'onestà intellettuale che il bambino possiede a differenza dell'adulto, costretto invece a ripararsi dietro il velo della buona condotta. Un *escamotage*, questo, presto smascherato dall'attenzione dell'infante che ne assorbe le coordinate per poi rielaborarlo in chiave giocosa, con l'aiuto del dialetto, vera e propria lingua iniziatica: la sua natura di *codex*, infatti, si accorda bene all'illogicità tipica delle società infantili, comunità chiuse dotate di una cultura ben distanziata e definita da quella degli adulti.

La capacità più evidente dei bambini si fonda proprio sul sapere giostrarsi al di fuori degli schemi logici, termini ultimi del pensiero maturo, da cui scaturisce il senso di "magico" tipico dei loro giochi: in questo, Meneghello vede la forza del dialetto, dotato di una liquidità tale da riuscire a muoversi nella sfera della pre-logica. Se a ciò aggiungiamo il fatto che questo idioma è il più vicino allo "stato di natura" (si pensi alla sua caratteristica condizione di esistenza orale, quindi esclusa dalla sfera "antropica" della scrittura) ne deriva anche la sua capacità di parlare con gli animali:

Maggio in orto, api, calabroni; virgulti, germogli, foglie tenere, e bai dappertutto, in aria in terra sulle foglie. Mi vede questo bao? Vede un bao grande; è tutto fatto a bai il mondo, bai-bimbissòli, bai-lumèghe, bai-sòrze, bai-càn, bai-òmini, bai-angeli che zòla come questo bao. Zòla via bao!

[...]

Ava aveta, do lo ghètu 'l basavéjo?

Ava: sa te me bèchi te lo incatéjo.<sup>37</sup>

Sembrano quasi rituali le filastrocche cantate dal Meneghello-bambino, cerimonie attraverso cui trascendere la natura umana e quella animale, giungendo così a uno stato primordiale di condivisione e armonia tra esseri viventi dialoganti tra loro. Una visione del reale, quest'ultima, accessibile solo per mezzo di un dialetto vivo ed energico, come quello utilizzato dai bambini, in tutto e per tutto gli esseri più legittimati a farne uso oltreché gli unici in grado di elevarlo, nel vero senso della parola, a lingua mistica:

Anche in Meneghello il dialetto-lingua, rivissuto nei frammenti della coscienza profonda, è visto alla luce della sua gestione infantile, come alfabeto arvale del paese perduto di cui i bambini sono i sacerdoti. Scrive nelle *Note di Pomo pero*: "Il ruolo dei piccoli nel funzionamento delle lingue

37 Ivi, pp. 40-41.

mi appare, con schiacciante evidenza, assolutamente vitale. Era finché lo parlavano i piccoli, che nel dialetto c'era quella stupenda congruenza naturale tra come si sentiva e come si parlava". E poco sopra aveva affermato: "... morendo una lingua non muoiono certe alternative per dire le cose, ma muoiono certe cose"<sup>38</sup>.

Si ponga un attimo la lente d'ingrandimento su quest'ultima frase «... morendo una lingua non muoiono certe alternative per dire le cose, ma muoiono certe cose»: proprio in questo sta tutto il senso celato dietro gli elenchi di nomi raccolti alla fine di *Pomo pero* sotto il titolo di *Ur-Malo*. Ciò che a prima vista pare essere una sterile sequenza di parole dialettali slegate tra loro sia a livello di significante che di significato nasconde in realtà il principio ultimo di un libro come *Pomo pero*, in cui la materia paesana si esaurisce *in toto* fino a lasciare tracce solamente nella sonorità della sua lingua autoctona, ultimo contenitore di un paese scomparso fatto rivivere nei nomi che un tempo lo significavano.

Tornando all'impianto generale del libro: oltre a questo blocco o corpo centrale, c'è una specie di appendice, o sezione staccata che ho chiamato *Ur-Malo*, per dire che è quasi la versione originaria dei libri di Malo, scherzando su questo uso di «Ur» in contesti dotti. Come c'è l'*Ur-Faust*, non è naturale che abbiamo anche noi l'*Ur-Malo*? Con questo volevo certo far sorridere i lettori, ma anche asserire qualcosa di serio, una piccola polemica, non già contro qualcuno, nessuno mi contraddice in queste cose, ma dentro di me. Volevo dire che anche la materia più umile, se è trattata come si deve, ha la stessa dignità di qualunque altra. Questa sezione del libro è fatta di elenchi di parole, paiono filastrocche, ce n'è ventuno, uno per pagina su ventun pagine.<sup>39</sup>

*Pomo pero* è un libro che si erge interamente sul dialetto, il quale si comporta per tutto il corpo dell'opera come la costante attraverso cui modulare i registri: se nella prima parte esso rafforza il ricordo di un'infanzia trascorsa felicemente nell'universo paesano, nella seconda (*Postumi*) assume la funzione di accento sulle note decadenti di un mondo che si sta estinguendo:

Ascolto con tristezza. La gente mi è cara, le storie mi piacciono, la gioia non c'è più. Si discorre un po' sulla natura delle donne. Il più taciturno dei nostri mediatori assiste imbronciato. Gli chiedono il suo parere. Lo enuncia:

38 BANDINI, *Dialetto e filastrocca infantile*, cit., p. 78.

39 L. MENEGHELLO, *Leda e la schioppa*, in ID., *Opere scelte*, cit., pp. 1225-26.

*Le done dio-can gussarle.*  
Davanzati.<sup>40</sup>

Seguendo l'ordine strutturale, gli elenchi di *Ur-Malo* si pongono in coda a questi due diversi momenti di "splendore" e "decadenza" del mondo pre-capitalista, guadagnando a tutti gli effetti il diritto a essere considerati quali l'epigrafe celebrativa di una realtà ormai defunta e lontana.

Lo stile che contraddistingue questi elenchi è tuttavia quello della poetazione infantile, delle filastrocche, come spiega lo stesso autore maladense che in questo modo li caratterizza di quella gioiosa ingenuità, incurante di consegnare loro un senso effettivo. Il principale collante esistente tra questi insiemi di parole riguarda l'involucro esterno del suono a cui Meneghello, abile nello sfruttare il clima magico evocato dalle conte, aggiunge geometrie interne dal sentore enigmistico.

Mentre i criteri che regolano gli elenchi sono in gran parte (ma non esclusivamente) la similarità fonica (rime e assonanze «potacio batòcio spuacio pastròcio»),<sup>41</sup> la similarità timbrica (i sostantivi sdruccioli «pégola cèrega ciaciara sganbara») <sup>42</sup> o la dissimilarità ordinata (ad esempio la variante della consonante o della vocale nella serie delle parole «fotón pirón moltón galón sitón») <sup>43</sup> a cui l'autore, in apertura, tenta di dare una particolareggiata schedatura tramite un registro con le coordinate (sempre ironiche) di ciascun elenco, all'interno di certe sequenze si trovano degli schemi combinativi che testimoniano la particolare cura che vi si cela dietro. Si giudichi il caso dei sostantivi maschili bisillabi piani (8a):

pómo zugo figo bèco baso  
cuco biso vèro gnaro sòco  
pico béco casso fógo buso  
péssso paro bòto musso sigo  
giasso lógo buto risso pèro.<sup>44</sup>

Le parole, oltre a possedere tutte le desinenze in -o, variano alternativamente il suono facendo forza sulla prima sillaba di ogni verso che cambia sempre creando un quadrato dove le cinque vocali sono rappresentate sia orizzontalmente che verticalmente.

40 L. MENEGHELLO, *Pomo pero*, ivi, p. 714.

41 Ivi, p. 727.

42 Ivi, p. 733.

43 Ivi, p. 739.

44 Ivi, p. 734.

o u i e a  
 u i e a o  
 i e a o u  
 e a o u i  
 a o u i e<sup>45</sup>

Ciò che però testimonia la raffinata progettualità dell'elenco va ravvisato sull'asse delle diagonali, in cui troviamo

cinque *a* sulla diagonale centrale, quattro *e* e quattro *o* su quelle mediane, tre *i* e tre *u*, e poi due *u* e due *i* su quelle esterne; restano, isolate sui vertici opposti, *o* vs. *e*, *Pomo pero* appunto, alfa e omega dell'universo di Meneghello. Divertimento "enigmistico"? Sì, nella sequenza ci sarà anche questo ma anche, soprattutto, l'intuizione del carattere sacro, quasi religioso che ha nella filastrocca infantile il contrappunto tra duplicazione (della stessa parola o dello stesso suono attraverso rima e assonanza) e variante e alternanza sull'asse della combinazione.<sup>46</sup>

Tutta l'opera meneghelliana è percorsa da un costante sottofondo linguistico che si sviluppa parallelamente alle varie fasi della vita dell'autore: con il primo e il terzo romanzo (*Libera nos a Malo* e *Pomo pero*) l'operazione di *amarcord* sul paese perduto è incrostata in profondità della lingua primordiale vicentina; con il secondo e il quarto (*I piccoli maestri* e *Fiori italiani*) il distacco dal mondo infantile in direzione della maturità ha le cadenze della lingua ufficiale, l'italiano.

Di fatti la *recherche de la réalité perdue* di Meneghello è in un primo tempo un gettarsi tra le braccia della memoria, luogo da cui ricavare gli spaccati di vita del tempo, corredati dall'elemento dialettale che con gli elenchi della ur-lingua diviene, infine, unico e immenso serbatoio da cui attingere il ricordo, attraverso la grammatica, come in una cerimonia esoterica.

#### 4. Mario Rigoni Stern

La lingua diviene pertanto l'ultimo pertugio attraverso cui sbirciare il Veneto (e l'Italia) pre-industriale: i suoi termini, come rovine, ne testimoniano una provenienza tanto vicina (a livello temporale) quanto lontana (a livello culturale), sicuramente fondamentale per comprendere i cardini su cui il presente si regge. Questa è una con-

45 BANDINI, *Dialetto e filastrocca infantile*, cit., p. 79.

46 Ivi, p. 80.

vinzione fortemente presente anche in Mario Rigoni Stern, portavoce della civiltà montanara di Asiago di cui prima le guerre, poi l'ammodernamento degli anni Sessanta, han decretato la fine.

Assieme a lei, anche la lingua, detta cimbra ma in realtà di derivazione alto-tedesca, sparirà anno dopo anno dal parlato e dalla toponomastica locale, inghiottita, assieme ad antiche usanze e tradizioni, dalla già decantata globalizzazione secondo-novecentesca:

Quando ebbe finito e benedisse, da poche donne vestite di scuro ma con mazzi di crochi infilati nella cintura, venne intonato l'antico inno:

Bear ist auf gastannet  
 In z' martarn so zorgannet?  
 Alle-Alleluia  
 Dar Crist von allar Klage  
 Stann auf imm'Osterntaghe  
 Alle-Alleluia  
 ...Da Kammen au drai Vraughen  
 Un boltent z'grab auf schiaughen  
 Alle-Alleluia...

A tutti, nel riascoltare queste parole e il canto che credevano perduto tra le rovine della guerra, venne una grande commozione e nell'intimo capirono che anche la loro terra sarebbe risorta.

[...]«Ma in che lingua è?»

«Nella nostra vecchia parlata. In cimbro» disse Matteo.

«Ma come è strana questa vostra terra. Tutta l'Italia è strana. Dalle mie parti parlano il greco e c'è una canzone quasi uguale a questa anche nella musica» e si allontanò canticchiando l'aria del Crüslè.<sup>47</sup>

Il cimbro, varietà alloglotta di origine germanica, un tempo parlata in parte delle province di Verona, Vicenza e Trento e oggi in uso quotidiano nella piccola comunità trentina di Lusérn (italiano Luserna), può vantare radici antichissime sull'Altopiano dei Sette Comuni dove, già dal XVIII secolo, giungono codificazioni grammaticali, ortografiche e lessicali:

È all'incirca del 1760 la più antica grammatica conosciuta di una varietà cimbra, quella dei Sette Comuni, scritta dal medico Gerardo Slaviero (1679-1763) di Rotzo, nella quale egli propone anche la prima regola ortografica per scrivere il cimbro; entrambi del 1763 sono i primi due glossari, quello di Marco Pezzo († 1785) per il cimbro dei Tredici Comuni e quello di Piermodesto Dalla Costa (1692-1778) per la varietà dei Sette Comuni, dal titolo *Vil bourt vome preght an bia preghtent i cimbrì, preghtan efftech alt gha leghet earst in belos, un denne in cimbro – Molti*

47 M. RIGONI STERN, *L'anno della vittoria*, in ID., *Storie dall'altipiano*, cit., pp. 175-76.

*Vocaboli Del Parlar come parlano i Cimbri, Parlar antico posto prima in Italiano, e poi in Cimbrico.*<sup>48</sup>

Nell'opera di Mario Rigoni Stern il cimbro appare poco ma è strettamente legato al mondo che l'autore non si risparmierebbe mai di raccontare fino alla morte, quello di un popolo antico e fiero sviluppatosi tra le montagne, con i piedi poggiati sui confini italo-austriaci e appartenente a entrambe queste culture, mediterranea e mitteleuropea.

Ovviamente è la *Storia di Tönle* il racconto in cui più emergono gli strascichi memoriali di queste tradizioni, soprattutto nel protagonista che fin dal cognome (il cognome di Tönle, Bintarn, è proprio una parola cimbra, che significa "l'invernatore", colui che torna in inverno) si innalza come prototipo ideale dei valori di un intero popolo.

Tutta la vita di Tönle è un susseguirsi di spostamenti e migrazioni in cerca di lavoro, un pendolarismo tra l'Altopiano e i paesi dell'Europa centrale vissuto entro il desiderio di viaggiare e sperimentare luoghi diversi e sconosciuti, e quello di tornare nella sua *Heimat*<sup>49</sup> (*Huamat* in lingua cimbra), seguendo sempre i ritmi naturali delle stagioni, la partenza in primavera e il ritorno ai primi cenni dell'inverno.

I vecchi, guardando la cenere accumulata sul focolare e la poca legna nel deposito, dicevano: «Anche questo inverno è passato» e dopo il tramonto uscivano all'aperto per guardare i falò sui culmini del Moor e dello Spilleche: erano i fuochi che bruciavano l'inverno e indicavano il nord agli uccelli migratori. Ascoltavano con gioia i ragazzi che correvano scalzi per i prati ancora coperti a tratti dalla neve e per le stradette che univano le case cantando:

Scella, scella mearzo,  
snea dehin,  
gras dehear  
alle de dillen lear.  
Az der kucko kuck  
pluut der balt;  
ber lange lebet  
sterbet alt!

48 E. BIDESE, *Essere il territorio: Letteratura di minoranza e territorializzazione*, in M. RIGONI STERN, *Tönle Bintarn-Übarsetzt von belesch abe von Andrea Nicolussi Golo*, Trento, Provincia autonoma di Trento - Servizio minoranze linguistiche, 2013, p. 14.

49 *Heimat* è una parola tedesca equivalente al significato etimologico di 'terra-casa' (*Die Heimat* è traducibile come 'Paese natale'), più simile a un dispositivo che permette di cogliere il valore esistenziale dell'appartenere a un luogo "fisico" che un'espressione di orgoglio identitario.

Quando le calandre incominciarono a cantare sopra i solivi terrazzati lasciò ancora una volta la sua casa e ripassò il confine.<sup>50</sup>

Tönle è testimone della scomparsa del mondo cimbro, un mondo dotato di un'atavica antipatia verso il governo dei potenti: fin dal 1250, dopo la morte di Ezzelino il Tiranno, la gente dell'Altopiano si staccò dal feudo vicentino e si confederò nella Lega delle Sette Teste, i sette villaggi tra le montagne, con governo ad Asiago. Nel 1310 questi abitanti deliberarono la propria autonomia amministrativa e politica. Nacque così la Reggenza che durerà fino al 1807. Il vasto territorio di boschi e pascoli divenne proprietà comune e fu amministrato dai rappresentanti eletti dal popolo mentre i redditi venivano usati per il buon governo che, per questo motivo, non vide mai una mano signorile o vescovile stendersi al di sopra del bene comune.

Questa stessa secolare solidarietà tra contrade e famiglie sarà oggetto destinato alla scomparsa, significato ultimo di un romanzo come *Storia di Tönle* che, dietro alle sue migrazioni, i suoi lavori tipicamente proletari e le sue parole in cimbro, nasconde un disorientante sentimento di perdita. Come il contrabbandiere ritrova solo le macerie della sua vecchia dimora incastonata tra la cenere dell'Altopiano, così la cultura cimbra, a inizio secolo, si ritrova privata del territorio (la *muatar earde*, terra madre) e, con esso, travolta da un'ondata di violenta modernizzazione che ne decretò i funerali.

Dar lèrch iz dar traf  
 Dar khròtz iz di maur  
 Pit horn dar krotzefiss  
 Aft daz hültzrarn kraütz  
 Dar bint iz di rede  
 Dar reng iz dar lach  
 Pit rok di pult  
 Aft daz baiz tuach gelazzt  
 Di roas vo dar patat  
 iz dar bòkkl  
 Di earde von akhar  
 iz dar gart  
 Pit herta puach iz dar löffl  
 Aft'n tisch vorgèzzt  
 Vorlort iz 'z èst  
 Khummana lòdl mear  
 Flattart obar in hümbel  
 Tortemitt in dörn darvaulta  
 'z haus

Il larice è la trave  
 La roccia è il muro  
 D'avorio il crocifisso  
 Sulla croce di legno  
 Il vento è la voce  
 La pioggia il sorriso  
 Di segale la polenta abbandonata  
 Sulla tovaglia bianca  
 Il fiore della patata  
 è la rosa  
 La terra dei campi  
 il giardino  
 Di duro faggio è il cucchiaino  
 Sul tavolo dimenticato  
 Perduto è il nido  
 Più nessuna allodola  
 Vola sopra il cielo  
 Tra i rovi si  
 corrompe la casa

50 M. RIGONI STERN, *Storia di Tönle*, in ID., *Storie dall'altipiano*, cit., p. 29.

Vo baitom epparummaz,  
laise gäült

Da lontano qualcuno,  
piano piange<sup>51</sup>

I Sette Comuni furono di fatto uno dei bersagli più vessati dalla crescita edilizia degli anni Settanta che trasformò radicalmente l'assetto del territorio, dilatandone le periferie e sottraendo spazi verdi, come nel caso dell'abbattimento del bosco di Gallio, «definito a posteriori vero e proprio vulnus ecologico».<sup>52</sup> Il flusso sempre crescente di turismo iniziato negli anni Sessanta, sommato all'ingenua e acritica accettazione dei montanari di una facile promessa di ricchezza, portò presto alla luce i problemi di una mancante pianificazione urbanistica oltretutto evidenti carenze strutturali.

Tuttavia il principio dell'«oblio» per questa minoranza è argomento spettante a un altro momento storico, ovvero il passaggio della Grande Guerra sui territori altopianesi che corrispose, oltre alla già citata deterritorializzazione, alla scomparsa della lingua proprio come nella *Storia di Tönle*, in cui il protagonista, dopo aver visto la propria contrada distrutta, smette di parlare e si chiude nel suo orgoglio di montanaro sradicato come un albero dalle sue radici.

Così, nel suo mutismo volontario, Tönle se ne va, svanisce, portando con sé la memoria di un modo di vivere e di una civiltà contadina cancellata dalla guerra, dalla speculazione economica e dall'invasione turistica. Prima di andarsene, però, egli si lascia andare in un ultimo grido/augurio che si disperde nell'imbrunire della sera:

Scendeva la sera e anche la pianura verso il mare si rasserenava: il cielo prendeva il colore dell'acqua marina. Si sedette sotto un ulivo, ricaricò l'orologio senza sapere che le ore trascorse di quel giorno erano quelle di Natale; accese la pipa, si appoggiò al tronco dicendo a voce alta: «Sembra una sera di primavera» e si ricordò quella di tanti anni prima quando dal margine del bosco aspettava che l'ombra della notte facesse svanire il ciiegio sul tetto per rientrare in casa.<sup>53</sup>

Arriverà la morte quella stessa notte ma il riferimento alla primavera, nelle sue ultime parole, è di augurio per la rinascita di una nazione scossa dalla guerra e di un popolo cancellato da essa. La ciclicità naturale delle stagioni è elemento insito nella natura di Tönle e in quella del suo popolo, a cui Rigoni, tramite le parole del protagonista, augura

51 A. NICOLUSSI GOLO, *Moi muatar earde*, in M. RIGONI STERN, *Tönle Bintarn-Übarsetzt von belesch abe von Andrea Nicolussi Golo*, Trento, Provincia autonoma di Trento-Servizio minoranze linguistiche, 2013, p. 20.

52 M. VAROTTO, *Montagne del Novecento – Il volto della modernità nelle Alpi e Prealpi venete*, Verona, Cierre, 2019, p. 81.

53 RIGONI STERN, *Storia di Tönle*, cit., p. 102.

nuova vita. Nel mentre, lo scrittore di Asiago si è impegnato a mantenerne vivo il ricordo nella lingua che tuttora viene indagata profondamente, con gli strumenti tipici dell'archeologo, da coloro che non vogliono smarrirne la ricchezza culturale:

Von leer haus i hörar  
in bint un in snea  
boda gian panândar  
durch di leern ekhar  
von leer haus i hörarse  
ren da alt zung  
boda niamat mear khânt  
boda niamat mear  
redet  
moi arma hertzlich  
zung boda niamat  
mear Vorsteat  
azpi an arma vorlorata  
muatar

Dalla casa vuota io  
sento il vento e la neve  
che assieme vanno  
per i campi vuoti  
dalla casa vuota io  
li sento parlare l'antica lingua  
che più nessuno sa,  
che più nessuno  
parla  
mia povera lingua  
così amata che più  
nessuno comprende  
come una povera  
madre perduta<sup>54</sup>

##### 5. *Andrea Zanzotto*

Di archeologia, in ottica linguistica, si può parlare anche in riferimento al lavoro svolto intorno alle lingue da Andrea Zanzotto, autore che fin dalla sua prima raccolta, *Dietro il paesaggio*, attesta un'ampia apertura verso la pluralità delle esperienze di linguaggio. Intorno al 1962, anno di pubblicazione delle *IX Ecloghe*, si registra un'estremizzazione di quest'ultima per via della presenza di un grande distanziamento occorrente tra il Soggetto e i propri materiali espressivi che, così facendo, si traducono in un susseguirsi di linguaggi, dal letterario allo scientifico, dal lirico al tecnologico, dalla lingua del gergo a quella del quotidiano ecc. Conseguenza di questo tratteggio di registri è senz'altro la visione del mondo che il Soggetto si offre, ossia un susseguirsi disordinato di forme e immagini, dotate, però, di una certa vitalità di fondo, quasi nativa.

Ora, il distanziamento di cui si è appena fatto cenno non porta ad una manifestazione di materiali espressivi solamente a livello orizzontale ed estensivo, bensì esso si direziona anche verticalmente, andando a sondare profondità e recessi strettamente legati alla dimensione temporale. Acquista così valore il senso "archeologico" dell'esperienza

54 A. NICOLUSSI GOLO, *Moi muatarzung*, in RIGONI STERN, *Tönle Bintarn-Übarsetzt*, cit., p. 24.

linguistica zanzottiana, un vero e proprio scavo lessicale con cui l'autore riesce a riesumare coordinate temporali che, posizionate sull'asse estensivo del linguaggio, perdono le loro connotazioni storiche cedendo il passo a un miscuglio di passato e presente, modernità e antichità, dal sapore perlomeno comico:

Così gli indici della distanza temporale, affidati alle citazioni latine, greche, o della tradizione italiana più illustre, o agli arcaismi e ai latinismi, convivono con i termini tecnico-scientifici, trattati come cascami dedotti dalla più spiccata modernità, indici stravolti del più aggiornato presente. Gli effetti – con evidente incremento di ironia – saranno quelli di una inibizione del “sentimento del tempo”, con conseguente paralisi della durata, sia esteriore sia interiore.<sup>55</sup>

Si giustifica così la scelta di Zanzotto di utilizzare in *Notificazione di presenza sui Colli Euganei*, facente parte delle *Ecloghe*, la struttura chiusa del sonetto di modello cinquecentesco e bembiano, un'alternativa stilistica severamente colta e obsoleta in contrasto con il magma vitale di cui la raccolta ribolle.

Chiarita la particolare inclinazione storico-linguistica del poeta solighese, non sorprenderà la scelta (forse più necessità) di un ritorno espressivo alla terra natia, uno scavo nella lingua materna del suo Quartier del Piave, in quel dialetto di cui il poeta sperimenta ufficialmente la potenza nel 1976 con il volumetto *Filò*, pubblicato per le edizioni veneziane del Ruzante (e ristampato poi da Mondadori nel 1988).

È stata quindi la percezione di una progressiva e, all'orizzonte, definitiva scomparsa del dialetto che mi ha portato, nella seconda metà degli anni Settanta, a scrivere nella parlata del mio paese. Non era la prima volta che questo accadeva (infatti avevo tentato in precedenza altre prove, serie o scherzose) ma per la prima volta mi sono convinto della necessità di tenermi stretto a questo mio remoto e necessario “appoggio”, coincidente con la realtà del mondo agricolo e artigianale che stava tramontando.<sup>56</sup>

Questa volta però, a fianco della volontà erudita di sondare nuove soluzioni espressive, si pone la necessità di conservare sì una realtà fortemente minacciata ma, soprattutto, una realtà dentro la quale riconoscere la propria identità artistica ritenuta inconciliabile con la modernità avanzante. L'esperienza dialettale rappresenta infatti per Zanzotto la possibi-

55 S. AGOSTI, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. xvii.

56 ZANZOTTO, *La memoria nella lingua*, cit., p. 139.

lità di difendere un'enclave linguistica nella quale ancora sopravvivono i residui culturali della società contadina e, allo stesso tempo, saggiare le possibilità di una lingua "originaria", quale appunto è il dialetto veneto nella sua variante trevigiana: «lingua materna anteriore alla lingua italiana, lingua del nutrimento e dell'affettività primitiva, lingua intatta e idealmente configurabile come non intaccata dall'"altro"». <sup>57</sup>

Uno dei primi accenni di interesse verso una composizione dialettale risale però a un'intervista datata 1972:

Per me tutte le grandi lingue sono, in qualche modo, morte: perché io ho quasi sempre parlato e parlo il dialetto. Io sono veramente cresciuto nel dialetto, ma, per certi aspetti, rimuovendolo, e mettendo invece davanti agli occhi, riservando alla zona illuminata, alla coscienza, la "lingua" (in prevalenza letture). Io ho scritto pochissimo in dialetto, l'ho soltanto lasciato filtrare su, in qualche componimento; anche se da tempo sto lavorando a un'ecloga in solighese sulla fine del solighese. <sup>58</sup>

Mentre l'ecloga di cui parla è ancora oggi inedita nella sua interezza ma compare, parzialmente, nel poemetto eponimo di *Filò*, la dichiarazione attesta che già all'inizio degli anni Settanta quello che si profilava nella mente del poeta era l'esistenza di un binomio dialetto/italiano corrispondente a quello oralità/scrittura con cui inevitabilmente andava a scontrarsi e/o sovrapporsi. Sondando la lingua materna, Zanzotto si accorge come essa sia profondamente ramificata all'interno dello scheletro strutturale della lingua seconda, ovvero quell'italiano già inserito in un ruolo secondario e "artificiale" dai ragionamenti linguistici meneghelliani:

Subito però ci si accorge che queste due prospettive presentano un fondo comune, che le mette sullo stesso piano pur nella loro contrapposizione: è la comune idea che si ha della lingua come un "limite" alle possibilità dell'espressione (invece di pensarla come un *factum*); idea che è necessaria dialetticamente, anche se in forma non confessata, a tenere in piedi un confronto, un termine di riferimento, per quanto negativo: la "lingua" è ciò che condiziona la libera espressione del dialetto. Da un lato, quindi, la lingua frena la possibilità di un movimento assolutamente anarchico, che, dopo aver eroso la sintassi, tende ad erodere la morfologia e il lessico, nella direzione di un'espressione che dovrebbe coincidere con l'ineffabilità del grido. D'altro lato, per una confusa ideologia populistica, il limite viene invece inteso come falsità e convenzionalità di una lingua "della classe

<sup>57</sup> AGOSTI, *L'esperienza di linguaggio*, cit., p. xxxv.

<sup>58</sup> S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, in ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1567.

dominante”, da ciò la necessità di rimuoverlo per attingere alla presunta purezza, alla genuinità della parlata popolare.<sup>59</sup>

Non va dimenticato che la ricerca della primitività di cui il poeta ingenuamente si occupò nei primi tempi, era legata a un evento biografico di non trascurabile rilevanza, ovvero la morte della madre che, avvenuta nel 1973, divenne motivo per la ricerca di un filo diretto comunicativo tra la madre terra (per la sua essenza materna) e il dialetto-lingua primigenio, visto come unica possibilità per interagire col sacro naturale.

E cussì ò scrit, no so né ché, né cò, n,  
[né cossa,  
e de là me son ris'cià, picolà in fora,

fin a cavar su da chissà onde  
fin a sforzarme co 'sta secia sbusada

co 'sto tamiso de maja ramai

[massa larga  
a cavar su 'l parlar vecio, 'sto

[qua che senti ades,  
quel che par mi l'è de la testa-tera,  
creda acqua piera léda  
dréta intiera tajada intorcolada  
mai vista ben mai tocada co man

[né rebaltada,  
tera che se mòf da sote tera  
e che scriver me à fat senpre

[paura  
anca si l'ò parlà-parlada  
da senpre, dala matina a la sera  
al sòn de not.

Così ho scritto, non so né che, né  
[come, né cosa,  
e di là ho arrischiato, mi sono

[spenzolato fuori,  
fino a cavar su da chissà dove  
fino a sforzarmi con questo secchio

[bucato  
con questo setaccio dalla maglia

[ormai troppo larga  
a cavar su il dialetto vecchio,

[questo che sentite adesso  
che per me è della testa-terra,  
creta acqua pietra limo  
dritta intera tagliata contorta  
mai veduta bene mai toccata con

[mano né rovesciata,  
terra che si muove da sotterra  
e che scrivere mi ha fatto sempre

[paura  
anche se l'ho parlato-parlato  
da sempre, dalla mattina alla sera  
al sonno notturno.<sup>60</sup>

L'indissolubile coesistenza italiano/dialetto emerge con forza già nella prima, vera occasione sperimentale che gli viene offerta dalla collaborazione al *Casanova* di Federico Fellini. In quest'opera si possono individuare due momenti differenti di coinvolgimento linguistico: nel primo, corrispondente alla prima sezione e, in particolare, ai due testi *Recitativo veneziano* e *Cantilena londinese*, Zanzotto utilizza una *koinè* veneta di base veneziana, arricchita dai suoi caratteristici ghirigori linguistici e di *petèl*, ossia quella soluzione linguistica già sperimentata con *La Beltà* e consistente nella ricerca della matrice pre-articola-

59 A. ZANZOTTO, *Lingua e dialetto (appunti)*, in ID., *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1100.

60 A. ZANZOTTO, *Filò*, in ID., *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 518-19.

toria e pre-funzionale del linguaggio, il luogo dell'essere come origine e oblio; nel secondo, corrispondente al poemetto *Filò*, egli scrive in dialetto trevigiano dell'alta valle del Soligo, immergendosi così totalmente nelle profonde radici del luogo natio.

Ciò che tuttavia si rende evidente è l'impossibilità di leggere nella lingua veneta utilizzata da Zanzotto una caratteristica edenica che la leghi all'universo illogico di cui fa invece parte il *petèl*: come Meneghello, anche il solighese è convinto della complementarità tra universo infantile e universo dialettale e, per questo motivo, se ne esclude alla luce della sua condizione di maturità. In *Filò* quello che viene proposto è la sostanziale coincidenza tra *petèl* e dialetto, fatto che implica l'obbligo per il poeta di ricorrere a una lingua influenzata largamente dall'italiano o, come in questo caso, dalla tradizione letteraria (i continui riferimenti alla *Ginestra* leopardiana, le citazioni greche e latine, le scelte metriche ecc.).

Il concetto è più facilmente assimilabile se letto partendo dalla definizione della condizione che il *petèl* della *Beltà* indica:

L'adulto mima l'espressione infantile, nella quale il bimbo invece semplicemente "si trova", e a quella rinvia come canzonatura o desiderio di portarsi nella medesima situazione; situazione però dalla quale, se non come deformazione mimetica, e grottesca, l'adulto è irrimediabilmente escluso.<sup>61</sup>

Registrata l'impossibilità di ricorrere genuinamente a una lingua pre-grammaticale, il codice espressivo raggiunto in *Filò* da Zanzotto si colloca dunque in posizione bilingue, nel punto d'incontro tra la lingua orale "materna" e la lingua "paterna", ossia l'italiano letterario di lunghissima tradizione.

Un esito maturo alla luce della lunga gestazione culturale che lo precede, a cui va aggiunta l'importante riflessione intorno al linguaggio tipica del panorama poetico novecentesco, è restituita nero su bianco da Zanzotto in *Lingua e dialetto (appunti)*. La *vexatissima quaestio* linguistica appare per la prima volta affrontata dall'autore in un dattiloscritto sottoposto a numerose correzioni a penna (già ricostruzione di un documento precedente) e destinato a un intervento presso il Lions Club di Conegliano in occasione di un convegno sul tema *L'influsso del dialetto nella formazione letteraria degli scrittori veneti dell'Ottocento e del Novecento* nel maggio 1960. Il tema di fondo che traspare da queste sue prime meditazioni riguarda appunto il rapporto tra libertà e

61 DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1569.

norma linguistica, declinate in ottica di una reciproca necessità spesso messa in discussione da due partiti estremistici come quello “intellettuale” e quello “popolano”:

In tale interesse v'è la componente «felibristica» della raffinatezza che cerca nuovi effetti di cui la “lingua” sarebbe ormai incapace, e v'è pure quella populistica, tendente a presentare il dialetto come lingua del popolo, in contrapposizione all'altra, che sarebbe propria della classe superiore, e per ciò stesso meno “vera”.<sup>62</sup>

Come appena visto in *Filò*, la verità per Zanzotto è ben altra e, se non si vuole mettere in discussione il dialetto come fondale più naturale da cui si irradiano le radici, la “lingua” è da vedersi non solo in veste di convenzione ma come norma attraverso cui regolare l'espressione:

È inutile mentire a se stessi fingendo, più o meno coscientemente, di non credere all'attuale lingua, all'attuale norma. Si, può darsi che ogni norma sia convenzione, ma non è detto che ogni convenzione sia mistificazione. Non vi può mai essere identità tra il parlato e lo scritto, e in fondo neppure tra l'intenzione “pura” (se esiste) e l'espressione che ne deriva.<sup>63</sup>

Al di là di ciò, nei ragionamenti incentrati sul dialetto subentra con forza anche la componente ecologica, sempre attuale nell'intera storia compositiva dell'autore solighese. Ecco che allora lo sguardo critico sulle deformazioni culturali del presente si infila nella lingua della società di massa, vista come l'apice dell'inautenticità e dell'alienazione, soprattutto a causa dell'usura cui è sottoposta dai mass media, che ne rendono sempre meno funzionale il rapporto tra significato e significante.

Gli anni post *boom* economico si rivelano, ai suoi occhi, spietati anche sul piano linguistico. Non solo la sempre più concreta scomparsa di una lingua depositaria di costumi e significati del passato, ma anche l'appiattimento e conseguente riduzione dell'apparato espressivo dell'italiano, ormai svuotato del suo plurisecolare patrimonio di lingua scritta:

Ho continuato sopraffatto ed esaltato ad un tempo, in questo mio atteggiamento verso l'ambiente e, se mi è capitato ben presto di sottolineare una pari minaccia sovrastante il luogo e la lingua, devo però precisare che solo con il procedere degli anni Settanta e particolarmente dopo la metà

62 ZANZOTTO, *Lingua e dialetto (appunti)*, cit., p. 1100.

63 Ivi, p. 1102.

degli anni Ottanta questa minaccia si è trasformata in reale devastazione. Una devastazione che non è solo morte di forme di vita: si sa che questo accade e un giorno qualcosa c'è, poi il giorno dopo scompare. Uso la parola devastazione perché si ha una proliferazione-metastasi di sopravvivenze distorte, di sincronie e acronie velenose, di rovesciamenti di senso pur rimanendo identico il segno, ed è stato, per altro, proprio sul finire degli anni Ottanta che si è palesata la corruzione. In precedenza, nonostante i gravi episodi denunciati, o sospettati, c'era ancora la scia lunga delle speranze del dopoguerra, alimentata dalla fiducia nello sviluppo economico (generato, del resto, dalle lunghe e terribili fatiche dell'emigrazione, che io stesso ho conosciuta, per circa due anni, sostenuta dalla mira di risparmiare per poter tornare a casa con qualche soldo, a ripiantarsi qui): ma è proprio nel corso della seconda metà degli anni Settanta coi terrorismi e poi a valanga negli anni Ottanta che si produce il senso di una perdita di stato, una cadaverizzazione della nostra storia, con tutta la relativa presenza più o meno verminosa di vitalità concentrate su una o l'altra parte del cadavere. Anche la lingua, a sua volta, ne è ovviamente scossa, terremotata e in essa la letteratura.<sup>64</sup>

La prospettiva di Zanzotto è pertanto da ritenersi non solo ecologista ma anche rivoluzionaria, poiché in aperta opposizione a una società dei consumi il cui avanzare è visto sempre come un sopruso nei confronti di un mondo rispettoso della natura e delle sue specificità.

È questo l'orientamento ideologico con cui la sperimentazione linguistica giunge, nel 1986, a dare forma a *Idioma*, opera conclusiva della trilogia ideale composta anche da *Galateo in bosco* e *Fosfeni*. Già il titolo dell'opera è rappresentativo dell'importanza del "discorso intorno alla lingua" portato avanti negli anni dall'autore, che, giunto alle soglie della vecchiaia, tratta il linguaggio come sede naturale dell'umano privandosi dell'utilizzo di un sistema plurilinguistico a favore di un idioma mediano, punto d'incontro con tutte le parlate. Nella sua complessità la trilogia propone una delle più significative e coerenti sperimentazioni poetiche e linguistiche del Novecento, indi per cui *Idioma* si eleva a chiusura ideale grazie alla sua sperimentazione di una non-sperimentazione estranea alle baracone espressive precedenti, in cui tali sperimentazioni sembrano arrivate al culmine.

Ovviamente ciò non vuol dire che con questa Zanzotto abbia rinunciato a sondare le superfici oscure del profondo; piuttosto, egli delega al dialetto questa funzione portandolo a farsi rappresentante di un fuoristoria immobile:

64 A. ZANZOTTO, *Tra passato prossimo e presente remoto*, in ID., *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1366.

Tutto si svolge in un colloquio con figure e figurine trapassate e presenti, simboliche e reali, che stanno ancora dietro-dentro il paesaggio. Un paesaggio «contrada», isola intensa e territorio illimitato, terra concreta e insieme identificabile, dove l'immediato viene caricato della responsabilità di ciò che in qualche modo tende a porsi come eterno.<sup>65</sup>

Quello a cui si assiste, sfogliando le pagine di *Idioma*, è un continuo incontro/colloquio con vivi, semivivi e soprattutto morti, portatori di una dimensione perduta e, ormai, irrecuperabile. La realtà verso la quale il soggetto sembra allungare la mano (a vuoto) è quella culturale e sociale della contrada, irrimediabilmente smarrita e incompatibile con un presente immemore del suo passato prossimo.

A veicolare questa corrispondenza dal sapore quasi extra-terreno, viene chiamato in causa il dialetto solighese che, nella seconda sezione, diventa fattore indispensabile per stabilire un contatto con i morti:

L'opzione linguistica è qui espressione di *humilitas*, un'omertà con i morti che si lega al senso della continuità nel tempo. [...] Tutto è equiparato nel non tempo di un comunicare che si dichiara impraticabile nel momento stesso in cui sembra aver trovato un luogo stabile di espressione: è uno dei livelli in cui si tocca con mano quell' «eccesso di privatezza» che fa precipitare l'idioma in idiozia.<sup>66</sup>

Qui, a differenza di *Filò*, il dialetto si fa espressione più pura, slegandosi dalla condizione di diglossia del parlante e relegando gli influssi dell'italiano alla cornice razionalizzante: questa sezione centrale infatti presenta una composizione tripartita e speculare alla trilogia principale, in cui vi si trovano due sezioni dialettali e una (di cornice appunto) in lingua. La prima parte in dialetto è *Onde éli* ('dove sono'), ripresa del tema classico dell'*ubi sunt*, che, rimodellato in prospettiva antropologica, diviene luogo di commemorazione di umili e oscure morti individuali (la Pina, rivenditrice di carbone e giornali; la Aurora, venditrice di carrube e dolci; la Maria, sarta a domicilio ecc.); la seconda è invece *Mistierò* ('piccoli misteri') che, strettamente legata alla prima sezione, tratta il tema (caro anche a Mario Rigoni Stern) della scomparsa dei poveri servizi e mestieri artigiani, la morte di un intero universo.

65 DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., pp. 1639-40.

66 Ivi, p. 1642.

Come élo che posse 'ver corajo  
de ciamarve qua, de farve segno  
[co la man.  
'Na man che no l'é pi de la so  
[onbria  
cagnina e caia,  
anzhi 'na sgrifa, ma tèndra 'fa  
[molena.  
Eppuro ades calcossa la tien su,  
no so se 'n sgranf o se 'na forzha;  
par quel che l'é, la é tuta vostra,  
e voi dèghe l' polso par ciamarve.  
Dèghe 'na pena che no la se  
schinche,  
fè che la ponta sul sfòj no la se  
[incionpe.  
Me par de no 'ver gnent da  
[mèter-do  
par scuminzhiar 'sto telex  
che tut al gnent bisogna che 'l  
[traverse  
(tut al gran seramènt  
che 'l brusa come solfer  
che l'incaròla e l'intrunis).

Come posso aver coraggio  
di chiamarvi qui, di farvi cenno con  
[la mano.  
Una mano che non è più della sua  
[ombra  
gretta ed avara,  
anzi una grinfia, ma tenera come  
[mollica.  
Eppure qualcosa adesso la sostiene,  
non so se un crampo o una forza;  
per quel che vale, è tutta vostra,  
e voi datele la forza di chiamarvi.  
Datele una penna che non si torca,  
fate che la punta sul foglio non  
[inciampi.  
Mi pare di non aver nulla da buttar  
[giù  
per dare inizio a questo telex  
che tutto il nulla deve attraversare  
(la bruciante strettoia  
che come zolfo brucia  
che corrode e intontisce).<sup>67</sup>

La scomparsa del mondo dialettale, come è stato già ampiamente illustrato, non si limita al solo aspetto linguistico ma si trascina dietro tutta una società e i suoi costumi che, proprio nella parlata vernacolare, trovavano un senso di esistenza e viceversa. La dialettalità ha garantito per secoli un forte sentimento di coesione (tuttora esistente in certi campanilismi provinciali italiani) e riconoscimento tra i parlanti, dovuto anche alla sua capacità di legarsi stabilmente ad un territorio: da qui il senso di una natura biologica della lingua dialettale, inserita nel contesto più autenticamente genuino per via anche della sua caratteristica oralità, garanzia di un certo sentimento “umile”. Eppure, forse, è proprio questa sua liquidità e costante vagabondaggio espressivo ad averne stabilito i rischi di sopravvivenza; forse, l'avvento di una società burocraticamente chiusa e organizzata ne ha punito la mancanza strutturale e lo spirito antistituzionale: come possono tuttavia salvarsi determinate minoranze linguistiche a fronte di una brutale amorfizzazione dello stesso italiano?

La valanga dei media, col suo profluvio di luminescenze che stordiscono, di figure che sopraffanno la parola in quanto tale, di videoclip, per così

67 A. ZANZOTTO, *Idioma*, in *Id.*, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 782.

dire, che mescolano tutto ma tolgono sapore a tutto, funziona intanto come una leva che minaccia perfino la forza pervasiva dell'angloamericano, nel momento stesso in cui lo propone, avviando – ancora – a sordità e a mutismi definitivi da discoteca universale...<sup>68</sup>

## 6. Conclusioni

A un grande sviluppo tecnologico non è seguito un altrettanto veloce sviluppo morale e, oggi, quello che l'andamento socioeconomico mondiale suggerisce è ben lontano dal garantire una *restitutio* delle singolarità del passato. La globalizzazione, con i suoi misteriosi movimenti, ha stravolto la realtà e costretto le singole nazioni a sopravvivere in balia dei suoi volani economici mentre il miracolo della digitalizzazione, grazie alle sue canalizzazioni robotiche dei mezzi di comunicazione, ha creato un mondo extra-materiale globalmente condiviso. Nel mentre, cinquanta anni dopo l'epocale passeggiata di Neil Armstrong sulla luna, la questione spaziale è diventata oggetto di concorrenza tra privati e, col sostegno della stessa NASA, la commercializzazione dello spazio non pare più semplice *science fiction*.

Davanti a tutta questa "grandezza" è scoraggiante portare avanti ideali di sostenibilità culturale, tanto che la questione linguistica pare superflua in un presente che vede la lingua italiana declassata a rango di dialetto se rapportata su scala mondiale. Eppure gli esseri umani sono sempre gli stessi di cento anni fa e la scomparsa anche del più umile e specifico patrimonio culturale risulterebbe una perdita immensa di identità.

Le cose sono talmente cambiate che anche il futuro non pare essere più lo stesso di una volta ma proprio per questo non si deve smarrire, già nel presente, la nostra capacità di essere umani. Le minoranze linguistiche sono solo un piccolo esempio della meravigliosa biodiversità terrestre che oggi più che mai abbiamo il dovere di difendere e preservare, partendo anche soltanto da Pieve di Soligo e dal suo *vecio parlar*:

Vecio parlar che tu à inte 'l tò saòr  
un s'cip del lat de la Eva,  
vecio parlar che no so pi,  
che me se à descunì  
dì par dì 'nte la boca (e no tu me

[basta);

che tu sé cambià co la me fazha

Vecchio dialetto che hai nel tuo sapore  
un gocciolo del latte di Eva,  
vecchio dialetto che non so più,  
che mi ti sei estenuato  
giorno per giorno nella bocca (e non mi

[basti);

che sei cambiato con la mia faccia

68 ZANZOTTO, *Tra lingue minime e massime*, in ID., *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1307.

co la me pèl ano par an; parlar porét, da poretì, ma s'cèt ma fis, ma tòch cofà 'na branca de fien 'pena segà dal faldin (parché [no bàstetu?)- noni e pupà i è 'ndati, quei che te [cognosséa, none e mame le è 'ndate, quele che te [inventéa, nòvo petèl par ogni fiòl in fasse, intra le strùssie, i zhìghi dei part, la fan [e i afanézsh. Girar me fa fastidi, in médo a 'ste [masiére de ti, de mi. Dal dent cagnin del temp inte 'l piat sivanzhi no ghén resta, e [manco de tut i zhimiteri: òe da dirte [zhimitero? Élo vero che pi no pòl esserghe [romai gnessun parlar de néne-none-mame? [Che fa mal ai fiòi 'l petèl e i gran mestri lo [sconsilia? Élo vero che sciverte, parlar vecio, l'è massa un sforzh, l'è [un mal anca par mi, cofà ciòr par revèrs, par straòlt, far 'ndar fora le corde [de le man?	con la mia pelle anno per anno; parlare povero, da poveri, ma schietto ma fitto, ma denso come una manciata di fieno appena tagliato dalla falce [(perché non basti?)- nonni e babbi sono andati, loro che ti [conoscevano, nonne e mamme sono andate, loro [che ti inventavano nuovo petèl per ogni figlio in fasce tra gli stenti, le grida di parto, la fame, le [nausee. Girare mi dà fastidio, in mezzo a [queste macerie di te, di me. Dal dente accanito del tempo avanzi non restano nel piatto, e meno di tutto i cimiteri: devo dirti cimitero? È vero che non può esserci più ormai nessun parlare di néne-nonne-mamme? [Che fa male ai bambini il petèl e gran maestri lo [sconsigliano? È vero che scriverti, vecchio parlare, è troppo faticoso, è [un male anche per me, come prendere a rovescio, per obliquo, far slogare i tendini delle [mani? <sup>69</sup>
--	--

69 ZANZOTTO, *Filò*, cit., pp. 530-31.



## Anniversario di poesia

### I quarant'anni di *Nu parlà' zettenne* di Cosimo Savastano

di ANDREA GIAMPIETRO

Quarant'anni fa, nel febbraio 1982, il poeta e storico dell'arte Cosimo Savastano, di Castel di Sangro, diede alle stampe la propria raccolta di versi *Nu parlà' zettenne*,<sup>1</sup> che si impose da subito come un caposaldo della letteratura abruzzese.

In occasione della pubblicazione di *Teofilo Patini e la sua gente*,<sup>2</sup> Japadre propose all'autore del libro di stampare anche una raccolta poetica. Così Savastano, già affermato poeta “nell'antica lingua di Castel di Sangro”,<sup>3</sup> mise insieme una scelta di versi maturati nel corso dell'ultimo decennio (molti risalivano alla fine degli anni Sessanta). Il 18 gennaio 1981 spedì il dattiloscritto a Ottaviano Giannangeli il quale, a distanza di cinque giorni, rispose inviandogli la traduzione metrica di alcune di quelle poesie (traduzioni poi incluse nella pubblicazione):

1 C. SAVASTANO, *Nu parlà' zettenne. Poesie nell'antica lingua di Castel di Sangro*, a c. di O. Giannangeli, nota introduttiva di D. Carpitella, L'Aquila, Japadre, 1982 (ora in *Scorre ru sciume e corre la stagione*, Castelli, Verdone, 2017, pp. 107-79).

2 ID., *Teofilo Patini e la sua gente*, prefazione di F. Bologna, L'Aquila, Japadre, 1982. L'impegno di Savastano fu cruciale per la rivalutazione dell'opera patiniana che, nel corso del Novecento, aveva finito per subire la diffidenza, se non il disprezzo, della cultura accademica. A questo proposito, lo storico dell'arte Enzo Carli (Pisa 1910 - Siena 1999), che a soli ventisette anni fu nominato ispettore presso la Soprintendenza dell'arte medievale e moderna degli Abruzzi e del Molise per diventare poi Soprintendente ai monumenti e alle gallerie per le province di Siena e Grosseto, scrisse: «Conoscevo i quadri più famosi di Patini e, a dire il vero, educato com'ero stato alla critica formalistica del Marangoni, io non li avevo molto apprezzati per via del loro crudo “verismo” e per il “lacrimogeno” contenuto sociale che a mio avviso (ma sbagliavo, e me ne sono accorto poi) avevano il sopravvento sui valori di stile». Prima di soffermarsi entusiasticamente sul dipinto *L'aquila*, nella sua testimonianza Carli accennò al «notissimo Erede, le cui elette componenti culturali sono state così acutamente chiarite nella bella monografia del 1982 di Cosimo Savastano» (E. CARLI, *Un ricordo aquilano. Per Teofilo Patini*, in *Arte in Abruzzo*, Milano, Electa, 1998, p. 273).

3 Savastano aveva già pubblicato tre raccolte poetiche in dialetto (tutte per le edizioni Attraverso l'Abruzzo di Pescara): *Che sarrà*, prefazione di R. Panza, 1965; *Amore, amore e parleme d'amore*, prefazione di V. Clemente, 1966; *Dènte a na scionna*, prefazione di P. Scarpitti, 1967.

Carissimo Cosimo, le cose che non hanno spiegazione. Stanotte, o stamani, come vuoi, sono rimasto a tavolino fino alle due di notte. Non potevo scrivere direttamente a macchina, per non disturbare gli inquilini del piano di sotto. E stamani copio. Nessuna spiegazione, apparentemente, ma una ce n'è. Quando vedo una bella poesia in dialetto, o anche in altra lingua a me nota, sono preso dalla smania del tradurre. Per un piacere in sé. Fa' quello che vuoi di queste traduzioni... (Pescara, 23 gennaio 1981)<sup>4</sup>

Tra i due era maturata una forte amicizia da quando, nella Sulmona degli anni Cinquanta, lo studente liceale di Castel di Sangro trascorrevva i suoi giorni migliori nello studio del pittore Italo Picini e vedeva nella figura – oltre che nell'opera poetica e critica – di Giannangeli, che in quel periodo insegnava Lettere nelle Scuole Medie e nell'Istituto Tecnico della cittadina (fu anche docente al Liceo Classico “Ovidio” prima di trasferirsi a Pescara nel 1963), un impegno a favore della sprovvincializzazione di quella parte d'Abruzzo.<sup>5</sup> Dopo aver frequentato l'Accademia di Belle Arti di Napoli ed essersi laureato in Lettere Moderne alla “Federico II” (dove fu decisivo per il suo avvio alla scrittura in dialetto l'incontro col filologo e linguista Salvatore Battaglia), Savastano si dedicò con successo all'attività di critico e storico dell'arte (a lui si devono importanti studi su Teofilo Patini, Pasquale Celommi e sui fratelli Palizzi) senza però tralasciare la sua prepotente inclinazione poetica. Nel 1968 si aggiudicò il primo posto al Premio nazionale “Lanciano” di poesia dialettale<sup>6</sup> di cui Giannangeli era giurato (oltre che fondatore), insieme a Mario Sansone (presidente della giuria), Vittorio Clemente, Biagio Marin e Giuseppe Rosato (co-fondatore del Premio).

Dopo una non facile gestazione, dovuta a un'attenta selezione delle poesie da includere e al criterio con cui suddividere il libro in sezioni, *Nu parlà' zette* fu pubblicato con una prolusione dell'antropologo Diego Carpitella, studioso di musica popolare, e un saggio introduttivo di Ottaviano Giannangeli.

Il titolo stesso della raccolta rappresenta una *coincidentia oppositorum* necessaria per intendere la poesia di Savastano, nei cui versi persiste la ricerca di una voce e di una musica a cui si oppone il mutismo di

4 Dall'Archivio Ottaviano Giannangeli di Raiano (AQ).

5 A proposito si legga C. SAVASTANO, *Giannangeli e la Sulmona degli anni Cinquanta*, in *Un gettone di memoria. 23 voci per Ottaviano Giannangeli*, a c. di A. Giampietro, Ortona, Menabò, 2019, pp. 35-45.

6 Le poesie vincitrici del Premio “Lanciano” furono pubblicate in un numero speciale della rivista «Dimensioni», XII, 5, ottobre 1968), diretta dagli stessi Giannangeli e Rosato insieme a Giammarco Sgattoni, e in seguito incluse in *Nu parlà' zette*.

una terra ruvida, di un trascorso che non rende eco al canto: «I' cande e cande come vo l'amore, / ma la canzone ce la porta l'onna». Tale ricerca si muove tra il registro dell' "invocazione", in cui s'incarna il ricordo di motivi popolari e dunque del dialetto nativo, e quello della "dedica", ricostruita sul modello delle antiche serenate (doveroso ricordare, a proposito, le *Serenatelle abruzzesi* di Vittorio Clemente, edite nel 1965, che a Savastano si rivelarono come una vera e propria epifania<sup>7</sup>). Se nel primo caso preme la malinconia per un tempo tanto più pressante quanto più remoto («Chi chiù me vo' parlà, mo che fa notte / e jetta n'aria cupa la muntagna: / [...] / st'ora che passa nen m'accresce n'onza, / chi sa ru cante, a mi, nen me té 'n menta»; «Ru tiempe nen té chiù nu cante stritte / come na pujenata de sperille») nel secondo è il flusso amoroso a modularsi su ritmi più soavi («Jumentella gentile, oh crina d'ore / na jerva de febbre doce e amara / nu campe marzuline senza fine / le prata d'abbrelande ch'ogne cante»; «Da ti la lutema canzona aspette, / core mia, vecine all'onna de stu sciume. // A mi e ti, durmenne o da scetate, / nen m'arrecorde chiù, o core mia, / sentavame cantà quanta canzune»).

Ma l'ossimoro del "parlar tacendo" è tutt'altro che sotteso: «Si' 'na mupa canzona che 'ngumenza / d'andò n'ce sa e manche andonda more», scrive riferendosi alla farfalla nera e d'oro ("mazzamarielle") «che nasce e more e sa 'cquestà l'amore / de na cumpagna che' le scelle d'ore» (quella della "scella", l'ala, o delle "scenne", le ali, è una delle sue immagini ricorrenti); oppure, alludendo al fiato della notte che risale dalla valle, sospira: «oh, zetteià zurliere e spenzerate!»; o ancora: «'n miezze a nu zetteià / de notte arrecamate // andò cadunca cosa dice amore, / e canta amore. Zitte che' la luna». Ecco che immagini come la "muta canzone", il "tacere festoso e spensierato" e il "tacere di notti ricamate dove qualunque cosa dice amore" danno il senso di un contrasto nel contrasto: il canto sofferto delle invocazioni e quello elegiaco delle serenate convivono nonostante tutto con un silenzio idillico e, al contempo, minaccioso.

7 Dopo aver letto, senza entusiasmo, i versi d'occasione che il poeta di Bugnara aveva indirizzato a don Danile Di Piero, mostratigli dallo stesso sacerdote, Savastano scopri, restandone affascinato, la vera poesia clementiana: «A farmi cambiare radicalmente opinione fu lo stupore che mi assalì pochi giorni dopo scorrendo i versi del pieghevole che don Danile mi riportò per conto e con dedica del suo "gnor maestre": c'erano le prime sedici *Serenatelle abruzzesi* che Vittorio Clemente aveva appena fatto stampare dalle Edizioni "La Carovana" [...]. Fu allora che capii chi veramente fosse Clemente e che con i versi dialettali era possibile evocare tutto quello che a lungo mi ero portato nel cuore» (C. SAVASTANO, *Clemente e il canto popolare: un antico rapporto col poeta*, in *La poesia di Vittorio Clemente (1895-1975)*. Atti del Convegno nazionale di studio per il centenario della nascita, Bugnara-Sulmona, 5-6 maggio 1995, a c. di O. Giannangeli, L'Aquila, Amministrazione Provinciale, 1995, p. 55).

Altrettanto rilevante nella poesia di Savastano è la «gradazione – nelle figure retoriche – dalla metafora all’analogia alla semplice resa di un moto interiore affidata a un sintagma che non impegna né l’una né l’altra [...]». Magnifiche a volte le arditezze dei primi versi e magnifiche le modulazioni, gli sviluppi, e sovente anche, più che gli sviluppi, gli accumuli, il concrescere, il dipartirsi di alcune immagini dalle altre» (dall’introduzione di Giannangeli). Si pensi a *La cruva* (*La spola*): «E la cruva si tu, fiate d’abbrile, / de tutte stu ’ncertate de jurnate, / cerchetella gentile, / fermica tessetora, / lapa ammelata e viola de genibbie, / cumbagna doce de stu gra’ camine», o a *E me t’ammente* (*E mi ti invento*), in cui si “accumulano” e “concregono” le analogie: «Ru munne è chiare e tutte n’arredonda / quiest’uorte, nu maniere de verdune / andò me facce nude semeralde / ca ’sta pella, leggiera vularella / fraluccia scella, me stracagna luna». Va sottolineato inoltre il continuo ricorso del poeta a elementi naturali e faunistici che, per certi aspetti, richiamano i brani più bucolici di Cesare De Titta. Ad esempio la savastaniana *Fermica meia* (*Formica mia*), in cui si racconta una giornata di trebbiatura condotta con l’ausilio di muli che «sfracanàvene / paja e scugnàvene grane spujate», ha la stessa forza espressiva, lo stesso incedere *canicolare* della detittiana *La tresche*, in cui, sempre in occasione della trebbiatura, assistiamo a «nu cavalle sardagnole / che, cquando capetave foremane, / curre a zzumpe, e jje scrizzé lu rane / sott’a le zampe...». <sup>8</sup> Ma ogni ricorso a immagini attinte al mondo naturale («le rose spampanate ’n bacci’a mure», «na pujenata de sperille», «fermica tessetora, / lapa ammelata e viola de genibbie», «na culonna de cerca ’n bacci’a cieles», ecc.) non ha mai valore ornamentale o puramente impressionistico in Savastano, il quale, sempre in virtù di un procedimento analogico-simbolico, estraneo al poeta di Sant’Eusanio del Sangro (da cui comunque eredita la cantabilità dei componimenti più “idilliaci”), si avvale delle ruvidezze fonetiche che sono elemento fondante delle sue *callidae iuncturae*, come «Na risa de sammuche / sgrellate a viente doce» o «tre sciure stuccate / che’ sarrecchie de ramére senza taje».

La terza sezione della raccolta comincia con un’accurata preghiera dedicata agli emigranti abruzzesi, intitolata *Criste ’ngrucefisse* (Cristo crocifisso). Questa poesia sembra essere, almeno nelle prime due strofe, una versione in dialetto castellano della *Preghiera degli esuli abruzzesi*, pubblicata da Ottaviano Giannangeli in *Un gettone di esistenza* (Milano, Edikon, 1970). Eccone l’inizio: «Pe’ le terre luntane, / pe’ re ciente abisse, / ’n bacci-a ru sole che nen sa calata, / Criste che stiè ’n cieles arrendrunate / trovare la via, darre la parlata / darre le pane a fina

8 C. DE TITTA, *Terra d’oro*, Lanciano, Carabba, 1925, p. 116.

de jornata. // Darre la parlata / sdreuse mezzelenghe scanusciute». Di seguito la “preghiera” giannangeliana: «Nei deserti e nei canyons, nelle sierre, / nelle lande lucertole dogliose, / nelle foreste boa, nei fiumi codrilos, / nelle miniere talpe, ti preghiamo. / Dacci il pane, Signore, in ogni lingua. // [...] // La parlatura, abietta mezzalingua, / ridacci, *Aterno Patre*, ti preghiamo». Ma è lo stesso Savastano ad ammettere questo debito nel libretto *R’aucielle che vola ru munne* (1982), in cui raccoglie, a mo’ di presentazione del repertorio della Corale “Prate Cardille” di Castel di Sangro, una scelta di poesie di autori abruzzesi (compresi i succitati versi di Giannangeli). Ai suoi “esuli” dedica inoltre *Nide spalummate (Nidi distrutti)* che si avvale di uno straziato e incalzante succedersi d’immagini: «Chiagne de mamma sempre arremmerdite / – lope gramanne, oh rusce dolore – / spalazzate gerasole / maringhe de zaffràne arruscenite / farra abrusciata a luge / cante de lappa della luntanza / [...] / fiye senza chiù nome e senza terra / spaleiata sementa pe’ ru munne». Di grande impatto sono le ultime poesie della raccolta che rievocano il periodo in cui Castel di Sangro, situata proprio sulla Linea Gustav, soffrì tragicamente le sorti finali del secondo conflitto mondiale. A questo punto al tono lirico se ne sovrappone uno “epico” in cui i protagonisti dello «sfraggielle de ’stu munne scuncertate» diventano personaggi leggendari, a cominciare dai cinque ragazzi impiccati per una rappresaglia tedesca e poi ritrovati in un bosco limitrofo: «Re sévène attaccate ’n selva scura / che’ cinche cannavelle ’ndricce e cuce, / che’ cinche licce de catene ruzze / mia raspe de murena e de canzune».

Di estrema importanza nell’opera savastaniana è l’uso del dialetto che, come afferma Diego Carpitella nel suo scritto introduttivo, «rischia di diventare l’ultima autentica frontiera del vissuto». Già nelle prime prove si nota il suo impegno nel tendere l’orecchio a ritmi riposti e sedimentati nella memoria («andica vocia de jure e de maiure»), a cui tuttavia sa dare nuova linfa concretando soluzioni espressive assolutamente originali. Savastano è uomo di molte e impegnate letture di cui, per fortuna, sa bene come disfarsi quando il sentimento deve farsi poesia. In questo caso più che mai il dialetto non è una lingua “alternativa” ma uno strumento comunicativo necessario che realizza, nel momento stesso in cui si combina nelle più pregnanti congiunture fonico-sintattiche, quella che Giannangeli definiva, sempre nel suo saggio prefatorio, «la lingua-suono, la lingua-immagine, la lingua-realtà».

Alla sua uscita *Nu parlà’ zettenne* ottenne vasti consensi: vinse il Premio nazionale “Michele Cima” e il Premio di poesia dialettale “Città di Francavilla” (a distanza di anni si aggiudicò anche il Premio

nazionale “Scanno” per la poesia). Lo stesso poeta raianese raccomandò Savastano a Giacinto Spagnoletti che lo aveva contattato per avere consigli sui poeti abruzzesi da inserire nell’antologia *Poesia dialettale dal Rinascimento a oggi*, realizzata con Cesare Vivaldi e pubblicata da Garzanti nel 1991. Ricevendo l’elenco degli abruzzesi che il critico aveva in mente di includere nel libro, Giannangeli rispondeva:

Certamente un lapsus ti ha fatto omettere nell’elenco COSIMO SAVASTANO che per me, con [Alessandro] DOMMARCO (non parlo di me stesso), rappresenta la punta della nostra poesia, oggi. Hai il mio saggio introduttivo al suo ultimo volume. Puoi farti mandare il libro, con versioni affrontate, di cui alcune sono mie (con sigla o.g.): le tradussi affascinato dal suo dettato. (Raiano, 23 settembre 1986)<sup>9</sup>

Spagnoletti contattò il poeta di Castel di Sangro e, il 28 ottobre successivo, scrisse a Giannangeli di averlo trovato «poeta davvero eccellente» e che da solo non sarebbe mai riuscito a individuarlo.<sup>10</sup> Prima ancora che nel volume garzantiano, Spagnoletti avrebbe scritto di Savastano sulla rivista udinese «Diverse lingue»,<sup>11</sup> riconoscendo tanto nella figura della nonna, a cui sono dedicate diverse poesie di *Nu parlà’ zettenne*, quanto in quella del fiume Sangro «un interlocutore, una figura del passato, sul quale riversare una cocente nostalgia riducendo al minimo la distanza fra un tempo finito e un altro che continua anche se non lo si accetta», e definendo Savastano un «poeta georgico nell’accezione antica» e quindi migliore del termine.

La raccolta fu salutata con entusiasmo anche da Franco Loi che dimostrò di ammirare in quei versi

un cantare [...] che si fa più faticoso e aspro, un amare che viene impedito e avvelenato dall’aria sempre meno respirabile e dai sogni sempre più perversi degli uomini. Ché anche di questo si fa carico il poeta, del farsi minaccioso dei sogni, dell’attraversamento degli incubi, dell’incapacità umana di sfuggire ai sogni o almeno di guardarli mentre ci invadono.<sup>12</sup>

Nel 2017 fu pubblicata l’opera omnia savastaniana, *Scorre ru sciu-me e corre la stagione*, per l’editore Verdone di Castelli (Teramo) e, in occasione della presentazione, Savastano ricevette la cittadinanza be-

<sup>9</sup> Dall’Archivio «Ottaviano Giannangeli» di Raiano (AQ).

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> G. SPAGNOLETTI, *Note alle poesie inedite di Cosimo Savastano*, in «Diverse lingue», 4 (aprile 1988), p. 96.

<sup>12</sup> F. LOI, *Al buon vernacolo. Di che stoffa sono i sogni della poesia?*, in «Il Sole 24 Ore», 7 febbraio 1993, p. 20.

nemerita<sup>13</sup> di Castel di Sangro. La consideriamo un'incoronazione in Campidoglio per un poeta che dimostra una vena felice e inesauribile, come quel fiume «andò cadunca cosa dice amore».

---

13 Iniziativa promossa dal Sindaco di Castel di Sangro, Umberto Murolo, al fine di premiare «l'attività di coloro che con il loro comportamento civico, con opere concrete nel campo delle scienze, delle lettere, delle arti, dell'industria, del lavoro, della scuola e dello sport, con iniziative di carattere sociale, assistenziale e filantropico, con atti di coraggio e abnegazione civica, abbiano in qualsiasi modo giovato alla città, rendendone più alto il prestigio» (cfr. il *Verbale di deliberazione del Consiglio comunale* n. 50, del 30 settembre 2014). L'onorificenza fu poi consegnata a Savastano dal sindaco successore di Murolo, Angelo Caruso, il 26 giugno 2017.



## *Intervista a Cosimo Savastano*

a cura di ANDREA GIAMPIETRO

*Prof. Savastano, lei è nato nel 1939, un anno prima che l'Italia entrasse in guerra, quindi ha trascorso la sua infanzia nel pieno del conflitto e ha visto il suo paese, Castel di Sangro, situato proprio sulla linea Gustav, distrutto durante l'occupazione nazista. Com'è stato crescere in quel periodo di paura e di ristrettezze, tra le rovine (c'è chi ha chiamato Ortona la "Stalingrado d'Abruzzo", ma Castel di Sangro non fu meno piagata), isolato dal resto della regione?*

Non ho mai saputo prescindere dalle esperienze vissute nella prima parte della mia esistenza che, divenute un tutt'uno con le conoscenze successivamente acquisite e il tipo di sensibilità maturato con l'evoluzione culturale, rappresentano un imprescindibile presupposto delle scelte e dei convincimenti artistico-intellettuali, ma soprattutto il fondamentale riferimento delle propensioni creative.

Ancora oggi assisto con disagio a uno spettacolo pirotecnico, perché mi risveglia, fra gli oscuri meandri dell'inconscio, la memoria del lungo e fitto inanellarsi di indelebili immagini e sequenze di episodi relativi a quanto ci avvenne e coinvolse, lasciandoci cicatrici ancora aperte, durante l'occupazione tedesca e i lunghi anni successivi, le cui pressoché insormontabili difficoltà ne furono le inevitabili conseguenze. Né sono solo il deflagrare delle bombe e lo squarciarsi delle luci nella notte, che terrorizzarono me e i miei fratelli durante tutta la fanciullezza, a provocarlo, quanto soprattutto l'intenso sentore della cordite. Lo capii quando, al termine della impegnativa esercitazione a fuoco con cui si concludeva il corso per Allievi Ufficiali frequentato per espletare il servizio di leva, mi resi conto di come, a provocarmi e farmi perdurare la forte tensione accumulata per aver dovuto prendere il comando delle squadre di allievi sottufficiali mitraglieri e mortaisti non fossero tanto i rischi e pericoli corsi, quanto piuttosto la fitta nube di fumo e polvere degli esplosivi che si addensò e avvolse fino al tramonto l'angusta

valle del Poligono di San Prisco, in cui avevano luogo le manovre delle Truppe Meccanizzate e Corazzate di Caserta.

Una non dissimile inquietudine mi coglieva nel sentire parlare in tedesco proprio in casa mia quando una delle prime fidanzatine di mio figlio, berlinese, telefonava ai suoi genitori ed io istintivamente mi rifugiavo nella stanza più lontana perché mi risvegliava quel clima di paura generato dalla presenza dei soldati del Reich, la freddezza metallica degli indiscutibili e raggelanti ordini pieni di rabbia minacciosa e sordo rancore da loro impartiti e preannunzianti le vessazioni delle SS, riacuendo quella mai sopita ansia angosciosa causata dal costante timore di imbattersi in qualche pattuglia, del possibile ripetersi in ogni momento di un incontro faccia a faccia con loro e dello stesso terrore provato al primo impatto, come cominciai ad essere per me da quel giorno in cui irrupero in casa nostra tre o quattro soldati a mitra spianato ed elmetto calcato sulla fronte alla ricerca di mio padre, l' "uomo fuggito" dal rastrellamento per il lavoro coatto ancora in corso per le strade del nostro paese.

Non se lo trascinarono via per paura di venir contagiati dalla malattia da cui lo credettero realmente ridotto in quel letto, nel quale, non appena aveva varcato l'uscio tutto sbiancato e tremante, mia nonna lo fece infilare con scarpe e vestiti e con la testa strettamente fasciata da un panno bianco mentre cospargeva la camera di grossi batuffoli di ovatta inzuppati di etere. Il più giovane di quei delusi e risentiti teutonici fracassò mobili e suppellettili con il tallone del piede stivalato e, mentre si metteva sotto il braccio il nostro apparecchio radio, mi trafisse, rincantucciato in un angolo, con quei suoi occhi ceruleo-grigiastri. Era lo stesso gelido sguardo di un azzurrino ferrigno con cui esattamente quindici giorni dopo, durante la seconda tappa dell'appena intrapreso calvario dello sfollamento, un loro giovane e inflessibile capitano ci passò in rapida rassegna mentre sprezzantemente diceva, rivolto a mia nonna: «Ringraziate Dio perché vi abbiamo lasciato gli occhi per piangere». In quell'attimo stesso accostò la fiamma dell'accendino alla miccia collegata al tritolo che fece immediatamente saltare in aria, solo qualche metro dietro alle nostre spalle, l'antica chiesetta in mezzo al bosco da cui eravamo appena usciti.

Lì, tranne gli uomini rimasti nascosti fra gli alberi, avevamo trascorso la notte dopo esservi giunti la sera avanti da San Pietro Avellana, il piccolo Comune del confinante Molise che avevamo precipitosamente abbandonato mentre già saltavano in aria le case da cui i tedeschi ci avevano scacciati solo poco prima di azionare le cariche di esplosivo predisposte per radere al suolo anche quel paese appena qualche gior-

no dopo aver fatto altrettanto con il nostro, che pure ci avevano fatto lasciare all'improvviso, assicurandoci che vi saremmo potuti rientrare dopo 24 ore. Da Castel di Sangro eravamo partiti il 2 novembre, a piedi, sotto una rada pioggia gelida e pungente insieme a gran parte degli altri abitanti in una lunga e mesta teoria che si trascinava lentamente, quasi strisciando come uno scaglioso e villosa, enorme serpente grigio e nero, procedendo per la tortuosa e infangata via verso la Selva di Scodanibbio, il bosco in cui rimanemmo nascosti e in cui tornammo a rifugiarsi dopo la distruzione del Santuario. Non si cancellerà mai più il sapore amaro delle ghiande arrostiti su fuochi di sterpi e foglie ancora bagnati, pressoché unico cibo disponibile quando finirono le scarse provviste alimentari portate con noi, benché sarebbero state più che abbondanti se avessero dovuto sfamarci solo per 24 ore. Trascorse quasi un mese prima che riuscissimo a raggiungere, cenciosi e pidocchiosi, i paesi del Molise in cui rimanemmo sfollati, ove scacciati e maltrattati come gli odierni migranti e ove accolti con grande cuore, per tutti gli otto mesi che occorsero agli Alleati per costringere l'esercito tedesco al ripiegamento. E proprio perché ridestano amare folate di questi ancora cocenti ricordi, non riesco a seguire oltre l'indispensabile l'affollarsi delle cronache su quanto va di nuovo oggi minacciosamente accadendo.

Tornati nel nostro paese, ci rifugiammo in quei tre o quattro fondaci intercomunicanti, in cui i bisnonni avevano tenuto commercio o deposito di orci, giare, vasellame di terracotta e stoviglie, che erano rimasti in piedi, al pari dei non molti altri resti di case nei quali avevano trovato ricetto quanti non erano partiti neppure durante gli otto mesi dell'infuriare dei combattimenti su quella che era divenuta la "terra di nessuno", o quanti altri, come noi, erano tornati a vivere nel luogo natale al termine delle ostilità lungo la linea Gustav.

In questo deserto di macerie ancora nere di fumo e nel totale isolamento determinato dalla distruzione di tutti i ponti e vie di comunicazione si susseguirono vari anni di assoluta miseria e di fame, durante i quali la stentata sopravvivenza fu affidata a quei pochi prodotti della terra che era possibile procurarsi barattando qualche raro oggetto o capo di corredo o di vestiario, scampati alla distruzione e alle ruberie degli "sciaccalli", con i pochi contadini che coraggiosamente, tirandosi appresso l'asino carico di capaci ceste o bigonce ricolme dei frutti delle loro fatiche, arrivavano dai centri abitati dell'alto Molise nel nostro paese circondato da campagne sconvolte dai crateri delle cannonate e fittamente minate fino alla cima del monte Arazzecca, lungo la cui costa, incombente sulle nostre case e degradante verso l'ampia piana solcata dal Sangro, erano state realizzate le postazioni della poderosa linea

Gustav. Per cui solo quando, con la riorganizzazione dello Stato, furono mandate da diversi paesi d'Italia squadre di sminatori per liberare, spesso al prezzo della vita, campi e montagne dagli ordigni antiuomo e anticarro, fu possibile riprendere l'agricoltura e l'allevamento. Bonificate, quindi, e riattate lentamente anche le vie di comunicazione, il paese uscì dal totale isolamento, ripresero varie attività, cominciarono ad arrivare i giornali e, rimessa in funzione la vicina centralina idroelettrica sul Sangro, fra questi brandelli di mura tornarono a giungere pure attraverso la radio sempre più complete notizie su quanto accadeva, stimolando il riaccendersi delle vecchie fedi politiche e il diffondersi delle simpatie e adesioni ai nascenti partiti.

*Suo padre era uno stimato avvocato, tra l'altro amico di Ignazio Silone (da lei conosciuto nell'infanzia e poi ritrovato in età adulta). Sua nonna era una grande narratrice di storie, versi e canti popolari. Quanto influì l'ambiente familiare sulla sua formazione?*

L'ambiente familiare fu fondamentale non solo per la mia formazione, dal momento che tutti noi ragazzi rimanemmo a lungo privi di ogni educazione scolare ove si escluda quel poco di istruzione che tentavano di darci le quattro Suore di Carità che ci accoglievano nell'ampio giardino signorile e in quanto restava delle decadenti sale del settecentesco palazzo gentilizio in cui erano state allocate al rientro dallo sfollamento. Qui, riuscendo perfino ad assicurare a ciascuno un bicchiere di latte in polvere e un piatto di minestra al giorno, si adoperavano per "tenerci ritirati", lontani dalle macerie e dalle campagne disseminate di ordigni inesplosi che avevano causato e continuavano a provocare gravi mutilazioni e spesso la morte di molti nostri coetanei. Ero fra i pochi fortunati a frequentare anche una giovane maestra, Melania, che ci impartiva qualche insegnamento intorno allo sbilenco tavolone rimasto in quel poco che era sopravvissuto della sua casa oppure, se il tempo era buono, facendoci sedere su un sasso o qualche mattone lungo le pareti di un ampio vano senza più tetto con il quaderno sulle ginocchia allorché, fra l'autunno del 1947 e la primavera del '48, Ignazio Silone (per me Agnazio, come lo chiamava una nostra affezionata vicina) venne più volte ospitato in quella nostra casa, data la mancanza in paese di alberghi e locande.

A quell'epoca Silone era uno dei "piselli", come molti allora, specie fra i primi comunisti, additavano ironicamente gli iscritti al P.S.L.I., e cioè al Partito Socialista dei Lavoratori Italiani, nato nel 1947 a seguito della scissione del Partito Socialista Italiano, in cui tanto lui quanto mio

padre militavano e nelle cui liste vennero candidati, per la Circoscrizione di Avezzano, alle prime elezioni nazionali che si tennero il 18 aprile del 1948 per eleggere il primo Parlamento della Repubblica italiana.

Quando non usciva con mio padre e non si ritirava per ore insieme a lui nello stanzone che pomposamente chiamavamo studio, arredato con i mobili e gli scaffali di faggio pieni di libri risparmiati dalla distruzione, e si intratteneva con noi, lo scrittore restava pienamente affascinato dai racconti della mia nonna paterna che avevo tante volte ascoltato, ma che si coloravano di una luce e di una intensità decisamente più ricche del consueto, giacché egli aveva una rara capacità di indurla, con poche parole e senza forzature, a ripercorrere fatti e vicende con una completezza e un vigore propri alla straordinaria forza d'animo e al carattere deciso di quella donna da me fortemente e particolarmente amata, fonte inesauribile di memorie e antica saggezza popolare tramandate oralmente per generazioni. Erano narrazioni che risalivano a volte ad epoche assai remote, propense a ripercorrerne, con incredibile dovizia di dettagli, avvenimenti e situazioni, e che si dipanavano fino ai tempi meno lontani, come accadeva, ad esempio, per le sofferenze, le umiliazioni, i rischi e la precarietà della emigrazione che ella aveva vissuto quando, a poco più di vent'anni, andò a raggiungere l'amato sposo a Filadelfia, dove mise al mondo mio padre e donde ripartì povera e sola con lui, di appena due anni, fra le braccia. Quindi si faceva testimone delle persecuzioni e violenze esercitate dai fascisti, del forzato abbandono delle nostre case e delle perversità dei nazisti. Con inconsueta bravura quell'uomo sempre serio e cortese trovava il modo di farla spaziare nelle rievocazioni ricche di luci sorprendenti e dal fluire serrato, acuto, essenziale, che più tardi imparai e riuscii a mia volta a provocare. E mentre la ascoltavo, seduto in un cantuccio poco discosto da Agnazio, quelle vicende, per quanto mi fossero già note e già avessero per me un loro importante valore e affascinante significato, cominciarono ad assumere ai miei occhi un rinnovato aspetto chiarificatore e, arricchendosi di echi e risonanze di una vastità non più limitata al solo spazio della nostra vallata, si facevano stimolo indistinto a fissarne in qualche modo l'essenza. Sicché di lì a poco e per tutto il successivo quarto di secolo mi adoperai per non perdere neppure un frammento di quelle narrazioni e di quei canti e di memorizzarli, come difatti è stato, accarezzando l'ambizioso proposito di rielaborarli in un testo che avrei voluto scrivere così come lei parlava, con la stessa essenzialità evocativa, senza fronzoli né bellurie.

Durante una di quelle visite, Agnazio vide per caso o gli mostrarono alcuni dipinti che avevo cominciato a realizzare da qualche anno con

i colori all'acquerello di una piccola tavolozza ritrovata in una enorme stufa di terracotta faticosamente recuperata dalla nostra abitazione dell'anteguerra. Tanto bastò per accendere un amore che non si sarebbe più spento. Né mi scoraggiai perché mancavano i pennelli, giacché decisi di fabbricarmeli legando all'estremità di qualche bastoncino i peli di una di quelle capre che più di una famiglia allevava per il fabbisogno domestico, come appunto feci, afferrandomi con entrambe le mani al pelame di una di esse e lasciandomi trascinare sul selciato e fra le pietre delle macerie finché il desiderato ciuffo di peli si staccò dai suoi fianchi; alla fine, "martoriato come Lazzaro" e con i vestiti a brandelli, mi ripresentai a casa.

Quando Silone tornò con la moglie Dorina, a cui un mio quadro parve «un paesaggio da fiaba cecoslovacca» senza che potessi minimamente capirne la ragione né coglierne la delicata gentilezza, finì con accennare come un bevitore da me rappresentato con la camicia bianca e il bicchiere di vino ombreggiati in tinte bluastre gli ricordasse il "periodo azzurro" di Picasso, ignorando che il celebre Maestro mi era stato ripetutamente additato quale il distruttore della verisimiglianza pittorica, sull'onda di una approssimativa idea e di qualche rozza conoscenza allora diffuse anche fra quei miei non acculturati compaesani che mi esortavano a «pittare come Patini che faceva le cose tali e quali», scatenò in me le inusuali escandescenze della reazione più cieca e violenta in cui io sia mai scaduto, non solamente durante la fanciullezza, al punto da colpirlo con due calci negli stinchi e fuggire precipitosamente.

Per Silone fu come se questo episodio, di cui non ho mai saputo cancellare la memoria e la vergogna, non fosse mai intervenuto. Continuò a seguire, attraverso mio padre, quanto facevo e a donarmi qualche suo libro in occasione degli incontri che si ripeterono. L'ultima volta che mi invitò a Roma, tornai in casa sua per i due o tre giorni di seguito ritenuti da lui necessari per suggerirmi correzioni, integrazioni e criteri idonei alla stesura di un libro, che avevo scritto e non ho mai più concluso e pubblicato, su un vecchissimo pittore francese che avevo conosciuto verso il temine della sua vita, in gran parte eremiticamente vissuta in un piccolo paese del Molise. Poco dopo, necessitando di cure, Silone si trasferì con la moglie in Svizzera, dove i miei genitori andarono a salutarlo portandogli in simbolico dono una pagnotta di pane impastato e cotto da nonna Carmela nel forno di casa e qualche bottiglia del vino prodotto da una delle prime cantine sociali da poco inaugurata nella Valle Peligna. E da lì non tornò più.

*A Sulmona, dove frequentò il liceo classico, lei appagò le sue aspirazioni artistiche frequentando quotidianamente il laboratorio del pittore Italo Picini. Quanto fu importante quel “lavoro di bottega” e che aria si respirava nella Sulmona del dopoguerra?*

Italo Picini è stato «uno dei maggiori artisti dell’Abruzzo del secondo dopoguerra, certo il più significativo espresso, durante almeno un ventennio – diciamo pure, dalla fine degli anni ’40 a tutti i ’60 – dal comprensorio peligno, colui che, negli anni ’50, rivestì per l’intera regione il ruolo di “uomo delle novità”, ruolo coerentemente, del resto, sottolineato dalle partecipazioni alla Biennale veneziana, alle Quadriennali e, con insistenza serrata, alle più prestigiose rassegne nazionali, dai “Premi Michetti” al “Maggio di Bari” e così via».<sup>1</sup> Fu proprio in quest’ultimo periodo che, fra il piccolo stuolo di alunni dei quali spesso si circondava e tra i quali conoscevo qualcuno, Picini notò pure l’adolescente che ero, avviato agli studi classici nella patria di Ovidio ma desideroso di imparare a dipingere. Un tale particolare per lui si rivelò più che sufficiente per consentirmi, anche senza conoscere il mio nome, la libera frequentazione di quel suo ampio studio nell’antico Palazzo Tabassi in Sulmona, che aveva ormai definitivamente assunto una emblematica funzione catalizzatrice delle migliori intelligenze della Regione e della Città ancora profondamente immerse nel torpore di quella sorta di frainteso tradizionalismo, additato con sussiego dai più altezzosi intellettuali italiani quale “vieto e retrivo provincialismo”, al cui superamento egli decisamente contribuì con la sua produzione sempre al passo con gli orientamenti dell’arte contemporanea, e frequentando i maggiori appuntamenti espositivi predisposti in Italia, non senza esortarmi a fare altrettanto.

Da quel momento ne raggiunsi ogni giorno lo studio anche prima del suo arrivo e, poiché mi aveva autorizzato a farlo, entravo ad aspettarlo come chiunque avrebbe potuto fare, visto che la porta non era mai chiusa a chiave.

Non raramente, quanti venivano a cercarlo durante la sua assenza gli lasciavano bigliettini con telegrafici messaggi o semplici saluti infilandoli per un angolo fra gli interstizi dei listelli posti a sostegno dei vetri della grande porta affacciata sulla lunga balconata sospesa sull’elegante cortile interno, dal quale vi si accede imboccando, poco oltre il raffinato pozzo quadrato, la larga e comoda scalinata a due rampe, entrambi di settecen-

<sup>1</sup> C.F. CARLI, *Ragioni dell’arte e “pietas” nella pittura di Italo Picini*, in *Mostra Permanente della “Donazione Italo Picini” alla Provincia dell’Aquila* (Sulmona, Palazzo della Provincia, via Panfilo Mazara), Sulmona, s.e., 2004, p. 9.

tesca memoria. Che il via vai dei visitatori fosse piuttosto nutrito lo testimoniava il numero dei bianchi cartigli piegati a metà, che incorniciavano quell'uscio come strane farfalle capricciosamente ancorate sulla vecchia e ruvida vernice grigio-azzurrognola di quelle assicelle lignee, quasi per rispecchiarsi vagamente nelle lastre trasparenti.

Quando arrivava, Picini si limitava a guardare i dipinti che man mano realizzavo e gli portavo in visione e mi offriva consigli su come sopperire a errori e carenze. Più che dalle sue parole, però, fu assistendo ogni pomeriggio al suo lavoro che cominciai a maturare la prima formazione artistica imperniata su un genere di pittura, quale era la sua, improntata alla libera reinterpretazione della realtà, dalla quale venivano da lui richiesti e ricevuti stimoli per composizioni propense a sviluppare suggerimenti tematici in composizioni ad ampio respiro, ove caratterizzate dalla rievocazione di imponenti figure femminili, soprattutto popolane strutturate in serrate e ben calibrate architetture, ove dedicate a motivi paesaggistici vòlti soprattutto a cogliere e rielaborare in chiave soggettiva lo spirito cromatico e le atmosfere dei luoghi, le luci dei vari momenti della giornata, dalla immobilità e solarità delle ore più calde alla coloritura meno squillante e più diffusamente poetica delle ore crepuscolari. Era l'instancabile fluire di una vena creativa che trovava nuovo stimolo e alimento dall'enorme quantità di disegni e annotazioni di colore realizzati in anni di studio al cospetto del "vero", pratica nella quale continuava a insistere da primavera all'avanzare dell'autunno permettendomi di accompagnarlo o di raggiungerlo nelle zone prescelte con la corriera o con il treno, visto che non sempre era possibile sistemarmi sul sellino posteriore della sua Lambretta pittorescamente carica di tele, cartoni e cavalletto.

Per favorire lo schiudersi della mente acerba e desiderosa di apprendere verso più ampie e significative aperture di orizzonti, mi consentiva di assistere ai colloqui dal ricco e composito ordito spesso intrecciati con artisti, scrittori e giornalisti provenienti da altri centri della regione o con studiosi e storici d'arte sopraggiunti da molto più lontano. Particolarmente emozionante e proficua si rivelò l'opportunità, eccezionale per quell'epoca, di conoscere, sia pure di riflesso, alcuni dei più illustri e autorevoli esponenti della critica d'arte di quegli anni, come Fortunato Bellonzi, che furono fra i protagonisti dei frequenti incontri che avvenivano dinanzi al grande cavalletto illuminato dalla imponente e monumentale bifora in pietra del XIV sec., scandita, all'esterno, dagli eleganti e raffinati motivi geometrizzanti iscritti nella cornice a sesto acuto impreziosita dal raffinato arabesco in bassorilievo che parve al Patini «un miracolo d'arte», dinanzi al quale diceva di esaltarsi.

L'insieme di tali esperienze si rivelò per me prezioso non solamente nel prosieguo degli studi di pittura approfonditi durante i corsi di Nudo e di Paesaggio presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, ai quali venni ammesso per aver superato il non facile esame di ammissione, grazie anche al determinante contributo da lui ricevuto nella preparazione, ma si dimostra ancora oggi, a oltre mezzo secolo di distanza, straordinariamente utile per la lettura e l'interpretazione delle opere d'arte.

*Lei si laureò all'Università Federico II con una tesi su Teofilo Patini, nato e vissuto a Castel di Sangro nella seconda metà dell'Ottocento, il quale, negli anni della sua laurea, non godeva di buona fama. In seguito lei sarebbe diventato il principale studioso di Patini, il cui rinnovato successo si deve proprio alle sue opere di carattere storico-artistico. Come fu riscoprirsi in questo illustre compaesano?*

La tesi su Teofilo Patini mi venne assegnata dal Prof. Valerio Mariani, titolare della cattedra di Storia dell'Arte presso l'Università federiciana di Napoli, in cui, dopo avere abbandonato la Facoltà di Giurisprudenza alla quale mi ero inizialmente iscritto per volontà paterna, frequentai assiduamente i corsi della Facoltà di Lettere moderne contemporaneamente a quelli di Pittura e di Nudo presso l'Accademia di Belle Arti.

Il Mariani riteneva che, essendo io nato come Patini a Castel di Sangro, mi sarei adoperato, con la stessa partecipata dedizione e avvedutezza con cui avevo assiduamente seguito le lezioni tenute da lui e dai docenti delle materie affini alla sua, nel reperire, anche in altre città e paesi d'Abruzzo, documenti e notizie utili alla conoscenza di questo pittore, allora tanto scarsa da indurlo ad accarezzare il proposito di avvalersi anche lui dei risultati che avrei conseguito.

Il Professore, però, non avrebbe mai potuto immaginare il disappunto e lo sconforto con i quali mi sentii costretto ad accettare quell'argomento, perché non sapeva come, dai pittori e critici dalla più marcata apertura verso le nuove forme di espressione artistica che avevo fino ad allora incontrato, non avessi soltanto mutuato la conoscenza e una tanto piena apertura e totalizzante adesione verso l'arte contemporanea da sforzarmi di adeguare a quelle forme e a quei modi i tentativi della creatività a cui mi andavo dedicando dentro e fuori dell'Accademia, ma avevo finito con il derivare pure la profonda avversione, molto diffusa in quel volgere di tempo, nei confronti del Patini e di molti Maestri ottocenteschi italiani.

Un tale marcato e spesso ostentato rifiuto affondava le radici nelle stesse ragioni da cui era stato determinato l'ostracismo nei confronti della maggior parte degli autori italiani del XIX secolo e del Maestro sangrino in particolare, all'affievolirsi della cui fortuna, a suo tempo radiosa, avevano contribuito e tuttora pesavano come macigni i giudizi senza appello modellati su quei preconcetti che, specialmente dal secondo dopoguerra, si sottesero sempre più massicciamente e pervicacemente agli indirizzi imboccati negli studi ufficiali dai critici e storici più in auge, completamente soggiogati dal velenoso frutto «delle trattazioni autoritarie forse più che intrinsecamente autorevoli» fiorite con l'avvicinarsi «delle stagioni storiografiche unilaterali e perciò provvisorie più di quanto lo conceda il sentire storicamente». Ad affermarlo, ma solo nel 1983, fu Fortunato Bellonzi, il quale comunque si era già coraggiosamente contrapposto a tali tendenze esponendo nel 1972 il *Vanga e latte* di Patini alla X Quadriennale romana di cui era Segretario.

D'altronde, se si poté giungere al punto «che infine qualcuno definì “un fenomeno provinciale” l'intero Ottocento italiano fino all'avvento del Futurismo»,<sup>2</sup> non può certo stupire che, dalla foga impietosa di quei giudizi, non furono solo condannati a un lungo oblio numerosi artefici di quella generazione ivi compresi i più illustri, ma vennero mortalmente segnati pittori come Patini, le cui opere, in ordine e in ossequio agli assoluti e inflessibili giudizi espressi dai più autorevoli allievi e seguaci del Longhi, venivano condannate senza appello per le «qualità del linguaggio» e la «trascrizione oggettiva» della realtà, sostenendo che le «fotografiche descrizioni» e i «fatti di cronaca come il notissimo lacrimogeno quadro del Patini *L'erede*», da lui licenziato nel 1880 e considerato il suo capolavoro, «non sono ancora arte».

Fortunatamente non mi lasciai fuorviare dalle ironie di quei pittori e di qualche compagno dell'Accademia, ma cominciai a prendere in considerazione le testimonianze sul Maestro sopravvissute nel nostro paese, dove ancora vivevano molti fra quanti lo avevano conosciuto e dai quali avevo sentito parlare di lui fin dalla fanciullezza, a cominciare dalla mia nonna paterna la cui ava era stata nutrice del pittore, che, da garibaldino, scampò alla furia dei più fanatici contadini filoborbonici grazie all'intervento del marito di lei, ortolano e campiere fiduciario della famiglia Patini, malgrado fosse anche lui di fede borbonica. I primi, più puntuali e preziosi appunti sul pittore mi vennero dettati dal Geometra Giacomo D'Achille, figlio di Berarda, la sorella di venti anni

<sup>2</sup> F. BELLONZI, *L'Ottocento italiano, il verismo e Costantino Barbella*, in *Costantino Barbella*, Chieti, Pinacoteca Barbella, 1983, pp. 5-6.

più giovane del pittore, dal quale fu ospitato durante gli studi da agrimensore all'Aquila. Egli, inoltre, mise a mia disposizione pure quelle fotografie che di gran parte dei suoi dipinti aveva fatto realizzare lo stesso Patini nel 1903, non senza fornirmi notizie anche sulla loro ubicazione, traducendosi da allora, e fino alla sua scomparsa intervenuta nel 1983, nella fonte più autorevole e attendibile per le mie ricerche.

Anche attraverso le sue indicazioni giunsi più tardi a rendermi conto di come – soprattutto a seguito dell'ininterrotto soggiorno decennale a cui, dal 1873, per via di una grave infezione agli occhi, fu costretto a Castel di Sangro, da lui considerata un osservatorio privilegiato in quanto pienamente rifletteva i segni del gravissimo degrado economico e sociale in cui versavano le popolazioni disseminate lungo la dorsale appenninica centromeridionale – Patini avesse intrapreso a documentare e a storicizzare, nei termini di uno spaccato fedele e di una oggettiva cronaca condotta a occhio asciutto, la condizione di emarginazione e di grave malessere a cui risultava ormai condannato il sottoproletariato rurale specialmente a seguito delle improvvise leggi ratificate, con rara solerzia, dal Parlamento postunitario in merito al dissodamento del Tavoliere di Puglia, decretando automaticamente il definitivo tramonto della pastorizia transumante e l'irreversibile fine della industria armentizia tuttora fiorente, dalla quale era stata favorita per secoli la sopravvivenza di quella gente e l'ascesa dei più intraprendenti. Per cui, attraverso quelle pagine e le opere sociali immediatamente successive, Patini avanzò la vibrante denuncia che si inserì nel dibattito politico contemporaneo con tale autorevolezza che, per esempio, nella tornata parlamentare del 20 giugno 1903, al socialista Tozzi fu sufficiente far riferimento alla situazione rappresentata in *Vanga e latte* (che ogni parlamentare poteva vedere nel Gabinetto del Ministro dell'Agricoltura in cui si trovava dal 1884 quando fu acquistato durante l'Esposizione Internazionale di Torino) per ottenere i consensi necessari all'approvazione di alcune leggi volte a migliorare la condizione del sottoproletariato rurale.

Altrettanto vive e puntuali, piene di aneddoti e vicende sul Maestro erano pure le memorie, di prima mano o ricevute in famiglia, che venivano fornite da altri narratori e che, nonostante la rozzezza e i limiti di alcuni, si coloravano di note calde e suggestioni capaci di trasmettere, in chi ascoltava, l'ammirata soggezione, il trasporto e la particolare considerazione per don Teofilo che apparteneva a una famiglia conosciuta e rispettata da tutti, che era a lungo vissuto fra loro, che avevano visto aggirarsi per le loro vie e talora ritrarne qualche angolo e talaltra sostare a poca distanza da loro, o addirittura in mezzo a loro, mentre lavoravano in campagna e starli a guardare, attraverso l'uscio o

una finestra rimasti aperti, perfino mentre si trovavano in casa o nelle stalle per disegnare o prendere appunti di colore o per abbozzare rapidamente su qualche tavoletta o piccola tela aspetti di quanto stavano facendo; mentre altri testimoniavano di essere stati da lui ritratti con la macchina fotografica, di avergli chiesto e ricevuto consigli e favori. Fra quanti erano stati prescelti a modelli per i suoi quadri più noti, Mariuccia D'Orazio continuò a raccontare, fino agli anni Cinquanta, di quando aveva posato per la giovane raccoglitrice di legna di *Bestie da soma*, ricevendone in cambio un piatto di polenta e una lira al giorno, compenso prezioso per le ristrettezze di quei tempi durissimi e del quale testimoniavano il benefico sollievo ricevuto pure la figlia e la nipote delle altre due modelle che, ancora in tenera età, si arrampicavano sul muro dell'orto del pittore per guardarlo mentre le ritraeva.

Nel frattempo, e ancora prima che il Prof. Mariani agevolasse il mio accesso allo studio di quelli presenti a Capodimonte e prima che riuscissi a vedere quelli degli Enti pubblici e privati di Napoli, fu mio padre a farmi scoprire e conoscere finalmente dal vivo i quadri del Patini, dei quali, visto che i pochi conservati a Castel di Sangro erano andati distrutti con la guerra, conoscevo solo le riproduzioni fotografiche. Cominciò, infatti, a condurmi con lui quando si recava ai tribunali delle varie città d'Abruzzo non solo per farmi vedere le opere del Maestro che in esse si trovavano, ma anche per presentarmi o farmi presentare dai suoi colleghi agli autorevoli esponenti delle famiglie blasonate e delle casate più illustri che, soprattutto all'Aquila, ne conservavano gelosamente qualcuna e dai quali inizialmente, e quindi dai loro più disponibili eredi, fui ammesso in quei loro antichi palagi in cui potei gradualmente ripetere le necessarie e proficue visite di studio. E fu grazie innanzitutto a tali esperienze che riuscii ad approfondire la conoscenza di questo pittore, a capirne il linguaggio, rendendomi conto di come i suoi esiti fossero stati tutt'altro che il frutto della "chiusa ed angusta cultura provinciale" e della supposta misconoscenza di quanto avveniva al di là delle Alpi, carenze delle quali tuttavia era stato troppo sbrigativamente ed erroneamente accusato. Mi convinsi che quanti ne parlavano non avevano mai visto realmente le sue opere, ma solo le inadeguate riproduzioni, piccolissime oltretutto rispetto alla imponenza di molti suoi quadri, ricavate dalle lastre delle fotografie fatte a suo tempo realizzare dal Maestro e tuttora conservate da un suo antico e affezionato allievo, che pure ebbi occasione di conoscere mentre, vecchissimo, continuava a gestire, all'Aquila, un laboratorio fotografico e devotamente si adoperava per far da esse ricavare e stampare le cartoline illustrate allora molto diffuse.

Mi proposi, perciò, di adoperarmi in ogni modo per promuovere la conoscenza del vero volto della pittura di Teofilo Patini e cominciai col farlo presente al professor Mariani e a quanti altri potevo.

*La sua scrittura poetica, che pure attinge molto dal canto popolare, tanto nei temi quanto nei ritmi, fu molto innovativa per l'epoca, non tanto per la scelta (direi meglio la necessità) di usare un dialetto arcaico, quanto per l'impulso di scardinare gli schemi precostituiti di certa poesia allora in voga che scadeva spesso nel folclore. Importante per acquisire consapevolezza di sé stesso come autore fu l'incontro con Vittorio Clemente, tra i più grandi poeti abruzzesi di sempre. Come avvenne il vostro incontro e quanto deve alla sua figura umana e poetica?*

A parlarmi di Vittorio Clemente, verso la metà degli anni Sessanta, fu un prete originario della stessa Bugnara in cui il poeta nacque nel 1895, don Danile Di Piero, divenuto mio compagno di studi presso la Facoltà di Lettere moderne dell'Università federiciana di Napoli, alla quale si era iscritto anche per arginare l'estrema solitudine in cui viveva a Roccacinquemiglia, la piccola ed unica frazione di Castel di Sangro sempre più depauperata di abitanti in cui insisteva a rimanere, convinto della necessità di non privare del suo ministero e del suo aiuto quei pochi che vi erano rimasti.

Don Danile conservava un ricordo affettuoso e deferente di Clemente, che continuava a definire "lu gnor maestre" (il signor maestro) come quando era suo alunno nelle scuole elementari di Bugnara, e di sua iniziativa, con lo slancio della sua disarmante semplicità, decise di portargli in dono *Che sarrà*, la mia prima raccoltina di versi che, nonostante i limiti, Clemente apprezzò non senza annottarlo nella dedica apposta alle sue *Serenatelle abruzzesi* con cui ricambiò il dono e che accesero una luce tanto nuova e sorprendente nella mia coscienza da determinare l'inizio della mia evoluzione, progressivamente approfondita sotto la sua guida e grazie allo stretto e per me fondamentale rapporto umano, oltreché culturale, da quel momento avviato con lui non solo attraverso una fitta corrispondenza, ma soprattutto frequentandolo assiduamente sia a Bugnara, l'amato paese natale in cui tornava ogni estate, che nella sua residenza romana, nella quale mi recai quasi quotidianamente a incontrarlo durante i mesi in cui soggiornai nella Capitale come Sergente-Allievo ufficiale di complemento in Cavalleria.

Gli confessai, e lui ben comprese, il senso che annettevo al mio precoce esercizio volto a regolamentare una forma linguistica, in uno sforzo inteso a cercare le possibili vie di una musicalità per una parlata

dura e grigia come la pietra delle montagne fra cui era nata, ma non per questo meno calamitante. Anzi, proprio perciò quella parlata mi pareva ricca di richiami e suggestioni, capace perfino, come avrei più tardi notato grazie anche all'aiuto di esperti in glottologia, di conservare intatti i segni e le stratificazioni linguistiche delle passate civiltà, dai vocaboli di ascendenza grecizzante a quelli di chiara marca latina. E non di meno degni di studi e di approfondimenti mi sembravano i resti delle antiche laude e dei canti popolari dalle risonanze a volte remotissime.

A scrutare tanto ampi orizzonti e a inoltrarvi temerariamente il cammino, non avevo mai incontrato, fino a Clemente, interlocutori disposti ad ascoltarmi, consigliarmi e guidarmi, ove si eccettui Salvatore Battaglia, di cui due o tre anni prima avevo avuto la fortuna di seguire i corsi universitari di Filologia romanza e quelli di Letteratura italiana quando subentrò al Toffanin sulla cattedra di Napoli, proprio mentre progettava il grande *Grande dizionario della lingua italiana* di cui diresse la realizzazione per la UTET. Avevo avuto l'impudenza di avvicinarlo al termine delle lezioni per mostrargli alcuni canti popolari e i frammenti superstiti delle laude drammatiche incentrate sulla Passione di Cristo che avevo raccolto a Castel di Sangro, ricevendone non solo indicazioni e avvertimenti preziosi sui criteri con cui approfondire l'indagine avviata sull'aspetto storico-antropologico, ma anche un incoraggiamento quanto mai caldo e insperato, considerando l'uomo sempre austero e distaccato quale mi appariva, a insistere nelle rielaborazioni lirico-poetiche con cui gli confessai candidamente di avere integrato a modo mio le evidenti carenze delle narrazioni originali intervenute nel corso della trasmissione orale da una generazione all'altra.

Non potevano mancare di intensità e completezza fin nell'approfondimento dei dettagli i consigli che più tardi mi vennero offerti anche su questo argomento da un poeta e da uno studioso come Vittorio Clemente, che con slancio affettuoso parlava di consonanze e di affini inclinazioni del sentire, ricordando come anche lui avesse ripreso a motivo tematico le movenze dei canti della Passione sia nel 1924, quando aveva scritto *Lu Piante della Madonne* per i suoi scolari di Villavallelonga fra i monti della Marsica, sia nel 1926, in cui pubblicò il poemetto, composto di dodici sonetti, *La Madonne Addulurate*.

Le sue attenzioni divennero sempre più calde e sollecite man mano che, con la mia sempre più completa e ammirata conoscenza della sua opera, crebbe la familiarità del rapporto, progressivamente divenuto affettuoso.

Il periodo degli incontri romani fu il più ricco e fruttuoso per me, in quanto potevo giovarmi delle sue illuminanti analisi e commenti sui

canti popolari da me raccolti e sui miei versi che gli portavo in visione. Avevo ripreso gli appunti di un poemetto a lungo progettato ma tenuto timidamente da parte, inconsueto com'era rispetto alle prove della versificazione dialettale allora diffusa, fino a quando potei conoscere la poesia intensa e solare di Clemente e avere in dono il suo caldo stimolo ad insistere per una via che fino ad allora non aveva trovato corrispondenze.

Le mie visite si fecero sempre più frequenti per l'inesausto desiderio di sentirlo parlare di poesia, disquisire sull'andamento strofico con richiami agli schemi di Leopardi, di Petrarca, fra esemplificazioni e dissertazioni sulle *Chansons de geste*, per avere da lui chiarimenti e conferme sulle ragioni, sui modi e sulla misura in cui fosse lecito attingere dalle movenze del canto popolare e sul come e perché non fosse da considerare sempre una supina forma di plagio l'accogliere qualche espressione troppo vicina ad esse e alle sue stesse poesie, quando si trattava di trasposizioni in diversa e soggettiva chiave di una comune radice del sentire, in tal modo offrendo un ulteriore, suppletivo insegnamento che lasciava intendere, oltre alla statura, la misura della disponibilità e della generosità di Clemente.

Quando ritenni concluso quel poemetto che volevo pubblicare per dedicarlo a mia nonna, sulla base dei cui racconti ne avevo elaborato l'orditura tematica e arricchito di risonanze popolari il gusto delle reiterate del canto maturato attraverso gli studi, Clemente volle tenerlo a battesimo stilando una articolata prefazione e scegliendo il verso da utilizzare come titolo: *Amore amore e parleme d'amore*.

*Lei è sempre impegnato nell'attività di critico e storico dell'arte, oltre che di poeta, e so che affronta ancora ogni progetto con l'entusiasmo che ha sempre caratterizzato la sua carriera di autore e di studioso. Crede sia importante questo "slancio vitale" per la migliore realizzazione di un'opera?*

La tesi su *L'arte di Teofilo Patini*, grazie a mio padre che ve l'aveva inviata senza dirmelo, risultò vincitrice del "Concorso per una tesi di laurea di argomento abruzzese" bandito dal Rotary Club di Sulmona (L'Aquila), che ne curò la stampa nel 1971. Da quel momento, poiché ero divenuto l'autore del più consistente volume fino ad allora dedicato al Maestro ed erano praticamente introvabili le esili pubblicazioni su di lui predisposte in passato, accadde che, nonostante i non trascurabili limiti e carenze di quelle faticose pagini giovanili, fui sempre più frequentemente invitato a scrivere qualche articolo e a tenere conferenze

su di lui. Sicché mi vidi costretto e mi sentii sempre più impegnato nel comprovare e contestualizzare le intuizioni avvertite, ad arricchire, approfondire e qualificare sempre meglio le conoscenze che avevo acquisito, a insistere nella ricerca, individuazione e nel riconoscimento di paternità di opere fino ad allora sfuggite agli studi, in questo facilitato dalla continua richiesta di pareri su quadri e disegni in cui mi impegnavano Enti o collezionisti. Tali operazioni mi hanno richiesto sempre nuove indagini che, non potendo avvalermi dell'aiuto di nessuno, ho affrontato ricorrendo soprattutto a continui approfondimenti di studio, a scrupolose ricerche d'archivio e sul campo, e a minuziose analisi comparate in un crescendo di operosità sempre più allargato anche ad alcuni fra i Maestri, amici e colleghi del Patini, il più delle volte parimenti trascurati o adombrati dagli storici e critici di allora oltretché a parecchi suoi allievi quasi del tutto sconosciuti, sui quali mi venne richiesto di procedere ad approfondimenti, alla realizzazione di mostre antologiche con relativi cataloghi e alla elaborazione di specifiche monografie. Ed è un lavoro che continuo ad affrontare con lo stesso piacere della scoperta e lo stesso desiderio di rendere giustizia ai meriti spettanti sia a Maestri che, come Patini, sono stati non incolpevolmente fraintesi e trascurati, sia ad altri che lo sono stati almeno in parte, sia ai suoi allievi, pressoché dimenticati nonostante le meritevoli testimonianze offerte dalle loro opere e i riconoscimenti a qualcuno arrisi anche in campo nazionale, sia infine a molti fra quegli artefici che sono annoverati fra i "minori" ma sono ciò non di meno meritevoli di un riesame esteso pure alle opere di meno agevole reperimento e, quindi, della più consapevole rilettura che non può venire a essi negata.

*Mi piacerebbe infine che raccontasse del rapporto con sua moglie Serafina la quale, oltre a essere adorata compagna e madre dei suoi due figli, deve essere stata una preziosa collaboratrice.*

Da quando, giovanissimi, ci siamo conosciuti, mia moglie ha sempre compreso e appoggiato tutti gli sforzi e le ricerche da me profusi sia in ambito letterario che storico-artistico. Per cui fin dall'inizio, oltretché di un continuo stimolo e incoraggiamento quanto mai corroboranti, ho potuto avvalermi del suo consiglio e del suo contributo di idee sempre più opportuni e avveduti, dai quali ha trovato e trova tuttora nutrimento e vigore la sua collaborazione, divenuta tanto preziosa da risultare ormai essenziale e insostituibile.

Con ogni evidenza, però, non sono solamente queste le ragioni dell'articolato ventaglio dei molteplici sentimenti e dei più intensi e

complessi motivi di affetto, gratitudine e riconoscenza che nutro per lei e dei quali ho sempre avvertito e tuttora avverto l'esigenza di evocare qualche aspetto nelle mie poesie, alcune delle quali sono comprese nell'antologia qui di seguito riportata.



## *Antologia poetica di Cosimo Savastano*

a cura di ANDREA GIAMPIETRO\*

Da *Che sarrà* (Pescara, Attraverso l'Abruzzo, 1965)

### ST'UTEME 'RILLE DE SETTIEMBRE

St'ùteme 'rille de settiembre,  
pe' dénte a sta nuttata annascunnute,  
– Stelli' – pare che dice quande canta,  
– Stelli' Stelli' – fa tutte 'mbambalute  
come adduranne attuorre premavera.

T'arrecurdisse, Stelli',  
la prima sera,  
quande 'ssu core 'che nu tecchetì  
te cagnatte penziere e sentemiente...

Stu cante m'accumpagna pe' la via  
e passe passe m'arretorna 'n mente  
tanta penziere, tanta fernesia.  
La vocia de stu 'rille è nostalgia:  
te chiama a ti, mumente pe' mumente...

*Quest'ultimo grillo di settembre.* Quest'ultimo grillo di settembre, / nascosto in questa nottata, / – Stelli' –, sembra che dica quando canta, / – Stelli' Stelli' –, fa tutto imbambolato / come avvertendo intorno profumi di primavera. // Ti ricordi, Stelli', / la prima sera, / quando il tuo cuore con un battito / ti mutò pensieri e sentimenti. // Questo canto mi accompagna per via / e passo passo mi ritornano in mente / tanti pensieri e tanta frenesia. / La voce di questo grillo è nostalgia: / chiama te, momento per momento.

\* Le traduzioni e le note, riviste per l'occasione, sono dell'autore; si indicano i casi in cui le traduzioni sono di Ottaviano Giannangeli.

Da *Amore amore e pàrleme d'amore* (Pescara, Attraverso l'Abruzzo, 1966)

Meniva dalla terra a vendunora:  
eva 'ngallata la campagna d'ore  
gialle le grane ch'eva nu sblendore  
e t'arregneva l'anema e ru core.

La Zittera curreva chiena de frescura;  
la via ce passava lunghe a lunghe.

Iette pe' coje la pajia delle segge:  
chi sa che fu, nen ce sapette regge,  
cascatte dénte all'acqua alla 'ndrasatte,  
tutte le sanghe dénte ce jlatte.

Può ci-ammalatte e nen ce fu che fa:  
brunchite e pulmunite e ce murette.  
Mamma e tre fijie suole arremanette:  
i' diece misce r'eva ancora fa.

Meniva dalla terra a vendunora.  
Luje 'ngallava la campagna d'ore,  
le grane gialle seva nu sblendore  
che t'arregneva l'anema e ru core.

E mamma arrecundava ch'eva belle  
e mamma ce deceva ch'eva buone:  
teneva r'uocchie lustre delle stelle,  
ogne parola aveva ciente suone.

Oh patre patre, quande me lassiste  
tu m'ive fatte come na reggina,  
la feda m'ive date a Gesù Criste  
e ci-è lassate come tre pecine.

[...]

Te sive muorte già da n'anne prima  
e mamma che' nu vote ce legatte:

«Me vuoje 'ngretanà miezze alla lota  
pe' menirte a truà doppe la Meta,

te vuoje purtà na fija appena nata,  
te vuoje purtà r'anielle de spusata,  
te vuoje purtà la cera de la lapa  
e chiena d'oje na pella de crapa.

Sàlveme l'ome e sàlveme l'unore:  
nu seme puverielle e debbeture.  
Sàlveme l'ome e darre la fatia:  
ci-avema sdebbetà, doppe è ru tia».

E ce levatte na catena d'ore  
e isse arresperate e ce smuvette,  
e ce levatte l'ore a ru curpette  
e isse ci-arruscette de culore.

[...]

Sante Giuhanne, tu, battezzatore,  
Sante Francesche e Santa Lebberata  
e Gesù Criste mia salvatore  
nu patre buone m'ete 'nzutterrate.

Tre crapettielle pòvere e gentile  
che iàvene gramanne pe' stu munne,  
na femmenella sola e sbauttita  
come lucecappella 'mbambalita.

Spanneva all'alba mamma ru telare,  
curreva la navetta a ru 'ncertate,  
licce de cannavella e de felate,  
la tela seva l'onna de ru mare.

E nu, sottè alla lucia 'ppennetora,  
felavàme ru file alla chenocchia,  
felavàme ru file a tutte l'ore,  
spannavame la tela pe' le rocchie.

[...]

Dénte alla Strittera sentive a notte  
 la catarra a battente pezzecata:  
 «Si' tu Nenna e so' i' nu giuvenotte...»  
 pe' sorema che seva spenzerata.

A mi me venne pure n'ammasciata:  
 nu giovène de lusse e da luntane  
 venne la mamma e venne la sanzana,  
 tre mule ghianche e una screzeziata.

Nen me piacette e ce n'arreturnatte.  
 Sotte alla casa une me cantatte:  
 «Lacce de seta, uocchie de vellute,  
 ru prime 'nnamurate ce n'è iute...

Amore amore e pàrleme d'amore,  
 amore amore e pàrleme zettenne,  
 amore amore, quande vè le stelle...

L'amore è rusce come le crugnale  
 e come pane-e-casce té l'addore,  
 té ru sapore de le scarpetelle  
 e t'arretrova ca té ciente scenne...

Amore, e damme amore pe' riale»...  
 e che' stu cante fu ru mia padrone.

[...]

Ritornava dal campo a ventun'ora: / era cocente la campagna d'oro, / giallo il grano  
 che era uno splendore / e ti riempiva l'anima ed il cuore. // La Zittola scorreva sazia  
 della sua frescura; / la via ci passava proprio accanto. // E mentre coglieva la paglia  
 per le sedie,<sup>2</sup> / chissà come perse l'equilibrio, / all'improvviso cadde dentro l'acqua  
 / e tutto il sangue dentro si gelò. // Poi si ammalò e non ci fu che fare: / bronchite  
 e polmonite e ci morì / lasciando mamma sola con tre figli: / io non avevo ancora  
 dieci mesi. // Veniva dalla terra a ventun'ora. / Luglio bruciava la campagna d'oro,  
 / il grano giallo era uno splendore / che ti colmava l'anima ed il cuore. // E mam-  
 ma raccontava che era bello / e mamma ci diceva che era buono: / negli occhi gli

2 Lunghe foglie di pianta acquatica con cui si intrecciavano stuoie per i sedili delle sedie.

splendevano le stelle, / ogni parola aveva cento suoni. // Oh padre padre, quando mi lasciasti / tu mi tenevi come una regina, / la fede mi donasti in Gesù Cristo / e ci hai lasciati come tre pulcini. // [...] // Già l'anno prima stavi per morire / e mamma si impegnò con un voto: / «Voglio infangarmi tutta nella mota / per venirti a ringraziare dopo monte Meta,<sup>3</sup> // voglio portarti la figlia appena nata, / voglio portarti l'anello da sposata, / voglio portarti la cera dell'ape / e piena d'olio un'otre di capra.<sup>4</sup> // Salvami l'uomo e salvami l'onore: / noi siamo poveri e indebitati. / Salvami l'uomo e dagli il lavoro: / dobbiamo sdebitarci e poi sarà tuo». // Si tolse la catenina d'oro / e lui riprese a respirare e si mosse, / si tolse spille d'oro dal corpetto / e gli tornò sul volto il colorito. // [...] // Santo Giovanni, tu, battezzatore, / Santo Francesco e Santa Liberata / e Gesù Cristo mio salvatore / un padre buono mi avete sotterrato. // Tre caprettini gracili e indifesi / che andavano belando per il mondo, / una donna sola e sbigottita / come una lucciola sbalordita. // All'alba mamma disponeva il telaio, / la spola correva fra l'ordito, / licci di canapa e filato, / la tela pareva l'onda del mare. // E noi, al lume della piccola lucerna sospesa, / filavamo il filo alla conocchia,<sup>5</sup> / filavamo il filo a tutte l'ore, / stendevamo la tela sulle siepi. // [...] // Per la Strittera si sentiva a notte, / la chitarra a battente pizzicata: / «Tu sei una ragazza e io un giovinotto...» / per mia sorella ch'era spensierata. // Pure a me venne una proposta di matrimonio: / un giovane distinto di un paese lontano / venne la madre e venne la mezzana, / tre muli bianchi ed uno screziato. // Non mi piacque e se ne ritornò. / Sotto casa un giovane cantò per me: / «Lacci di seta, occhi di velluto, / il primo innamorato se n'è andato... // Amore amore e parlami d'amore, / amore amore e parlami tacendo, / amore amore, quando verranno le stelle... // L'amore è rosso come i cornioli / ed ha il profumo stesso delle primule, / ha il sapore dei fiori d'acacia / e ti ritrova ché ha cento ali... // Amore, e dammi amore per regalo...» / e fu con questo canto il mio padrone.

Da *Dénte a na scionna* (Pescara, Attraverso l'Abruzzo, 1967)

### STRAMMUCHE

Svéjete, bella mia, non più dormire  
 ca le troppe durmì danne te porta:  
 ci-ène avezate tutte re vecine,  
 c'è avezata pure stella Diana,  
 chella che t'è la sora cunzuprina.

3 Per rendere grazie e sciogliere un voto alla Madonna di Canneto, bisognava recarsi al Santuario a Lei dedicato sul versante laziale di Monte Meta, del quale era perciò necessario raggiungere e superare a piedi la sommità, varcarla e ridiscenderne parzialmente il declivio, tragitto che le "Compagnie" di pellegrini affrontavano due volte all'anno in due giorni di cammino e una notte all'addiaccio.

4 Nei paesi di montagna, l'olio era una rara e costosa merce che i mercanti ambulanti, trasportandola a spalla in otri di pelle di capra, vendevano casa per casa.

5 Ridurre in filo i fiocchi di canapa posti sulla conocchia.

Affàccete a 'ssa fenestra tutta quanta,  
fija de carvunare tutta tenta.  
Affàccete a 'ssa fenestra, se ce tiene,  
damma na béveta d'acqua se ce l'haie.

Hai cagnate l'ore pe' le stagne,  
te sì cagnate amante pe' ru sdegne,  
me sì cagnate, amore, e te ne piente.

Amore amore e nen ce fa chiù amore,  
m'è sciute da ru piette e da ru core.  
Te viè vantanne ca nen m'è vulute,  
pecché nen dice ca t'egge lassate?  
Ru core nen ce dona a tante amante:  
ce dona a une e ce dona pe' sempe.

Lacce de seta, bettune de vellute,  
ru prime 'nnamurate t'ha vasciate  
e dope t'ha lassate e ce n'è iute.

*Strambotto.* Svegliati, bella mia, non più dormire / ché il troppo dormire danno ti porta: / si sono alzati tutti i vicini, / si è alzata pure stella Diana, / quella che è la tua cugina più stretta. // Affacciati a quella finestra e mostrati tutta quanta, / figlia di carbonaio tutta tinta. / Affacciati a quella finestra, se ci tieni, / dammi una bevuta d'acqua se ce l'hai. // Hai scambiato l'oro per lo stagno, / hai cambiato amante per lo sdegno, / mi hai cambiato, amore, e te ne penti. // Amore amore e non si fa più amore, / mi sei uscita dal petto e dal cuore. / Ti vai vantando che non mi hai voluto, / perché non dici che ti ho lasciato? / Il cuore non si dona a tanti amanti: / si dona a uno e si dona per sempre. // Lacci di seta, bottoni di velluto, / il primo innamorato ti ha baciato / e dopo ti ha lasciato e se n'è andato.

## LA FONTA

Oh fonta fonta, andò te ne sì iuta?

Dénte a na fonta che n'sa chiù nesciune  
ciente vuccale e chiù ci-hanne arregnute  
le ranije scanzanne e re muscune.

Le femmene 'n campagna pe' l'arsura  
 parìvene cavalle desperate  
 ca ce s'abbuveravene 'ncallate  
 come restuocchie a miezze ahuste.

Tu cetellanza scanza le ranije,  
 arrigne ancora nu vuccale d'acqua  
 dénte a 'sta fonta 'n miezze a sciuremeie.  
 Oh fonta fonta, andò te ne si iuta?

*La fonte.* Oh fonte fonte, dove te ne sei andata? // Dentro a una fonte che ora non sa più nessuno / cento boccali e più ci hanno riempito / scansando le alghe ed i mosconi. // Le femmine in campagna per l'arsura / parevano cavalle disperate / ché vi si abbeveravano accaldate / come stoppie a metà agosto. // Tu, fanciullezza, scansa le alghe, / riempi ancora un boccale d'acqua / dentro a questa fonte in mezzo alle ginestre. / Oh fonte fonte, dove te ne sei andata?

Da *Nu parlà' zettenne* (L'Aquila, Japadre, 1982)

MAZZAMARIELLE<sup>6</sup>

Mazzamarielle tu, mazzamarielle  
 d'andonda t'ìè pejate pe' 'sse scelle  
 quisse recame d'ore 'nzangueniate,  
 tanta felima nera avvellutata?

Criaturella forte e penzerosa  
 che nasce e more e sa 'cquestà l'amore  
 de na cumpagna che' le scelle d'ore,  
 mia sciore de pacienza e nera rosa...

Centenara, mellanta a chiena stata,  
 a une, a duie, a tre fronna pe' fronna...  
 Mazzamarielle va', vatt'a nasconne  
 ca la pajuca già sta preparata...

Ma tu, mazzamarielle, n' t'annascunne  
 come stiss'a 'spettà ru tua destine:

<sup>6</sup> *Mazzamarielle* è la farfalla catalogata dal Linnaeus nel 1758 ed è nota come *Amatide* (nome comune) o *Amata phegea* (nome scientifico).

esse, te fiè pejà 'n miezz'alle frunne,  
te fiè passà che' na jervuccia fina,  
te fiè 'mpalà all'use saracine...

Allora vule e vaie dent'alla sera,  
pena de vembretella de n'arate:  
andò re puorte, endì, 'ssu gran dolore  
vulanne 'n bacci'a sole de calata?

Si' 'na mupa canzona che 'ngumenza  
d'andò n' ce sa e manche andonda more  
come n' sapeme nu', scellucce frale,  
quande dura stu munne e quante vale.

Ma come ti, pusate a chesta rama,  
aspettàmè nu' pure nu destine  
che ci'eda trapassà che' la sua lama  
senza puté vulà 'ncontre alla fine.

*Farfalla nera e d'oro.* Farfalla, dimmi farfalla / dove hai preso per le tue ali / quel ricamo d'oro insanguinato, / tanta fuliggine nera vellutata? // Creaturina forte e pensierosa / che nasce e muore e sa conquistare l'amore / di una compagna dalle ali d'oro, / mio fiore di pazienza e nera rosa... // Centinaia, migliaia nel culmine dell'estate, / a una, a due, a tre posate su ogni foglia... / Farfalla va' via, vai a nasconderti / ché la pagliuzza è già stata preparata... // Ma tu, farfalla, non ti nascondi / quasi attendessi il compiersi del tuo destino: / ed ecco, ti fai catturare tra le fronde, / ti fai trapassare da un filo d'erba, / ti fai impalare all'uso degli antichi Saraceni... // E così voli e t'immergi nella sera, / strazio di un piccolo vomere di aratro: / dove lo porti, dillo, quel tuo gran dolore / volando incontro al sole del tramonto? // Sei una muta canzone che principia / non si sa dove e non si sa ove muoia / così come noi non sappiamo, fragili alucce, / quanto duri questa esistenza e quanto valga. // Ma come te, posati su questo ramo, / attendiamo anche noi un destino / che dovrà trapassarci con la sua lama / senza poter volare incontro alla fine.

## CHELLA CANZONE

Chi chiù la sa cantà chella canzona  
che' n'accurà de ciùfele e de miele:  
c'è chiusa l'aria e c'è spaliata 'n ciele,  
c'è strutte ru lenguage e chi la 'ntona,  
chi chiù la vo' cantà chella canzona.

Chi la sapeva ce l'abbela 'n piette,  
chi l'arresente l'arrecanta a nuove.

Chi chiù la vo' sapè chella canzona:  
purtava n'aria de campagne spase,  
n'aria de secche e de travaje antiche,  
n'aria de cante chiare stritte 'n ganna.

I' che la sacce chiù nen l'arrediche:  
c'è strutte ru lenguage e c'è sperdute,  
mia munne 'nzuffunnate a vanna a vanna.

*Quella canzone.* Chi la sa più cantare quella canzone / con un accorarsi di fi-  
schi e di miele: / il motivo s'è chiuso e si è disperso nel cielo, / si è logorata la  
parlata e chi la intona, / chi più vorrà cantar quella canzone. // Chi la sapeva  
se la sotterra in cuore, / chi la riascolta ne trasforma il canto. // Chi più la vuol  
sapere quella canzone: / evocava campagne sconfiniate, / sapore di siccità e di  
fatiche antiche, / sentore di canti luminosi stretti in gola. // Io che la so più non  
la ricanto: / consunto s'è il linguaggio e si è perduto, / mio mondo sprofondato  
in ogni dove.

## IENNOTTA

Iennotta menarrà ru Bambenielle  
(oh, che' la pedatella de Natale)  
a farte ru presebbie a ru cuncale.

Iennotta menarrà ru Bambenielle,  
mane a jummella, vestarella bianca,  
a fila a fila che' re pasturielle,  
ca pe' la casa c'è respalazzate  
l'addore della jerva a tempetelle  
da nu cumicchie tutte avvellutate.

Iennotta, citre, ce farrà Natale.

*Stanotte.* Stanotte verrà il Bambinello / (oh, l'infantile passo lieve del Natale) / a  
farti il presepio nella nicchia della conca. // Stanotte verrà il Bambinello / con le  
mani a giummella e la vestina bianca / a porsi in fila con i pastorelli del presepe, /  
giacché per la casa si è rispalcato / il profumo delle tenere zolle del muschio /  
da un angolo tutto vellutato. // Questa notte, bimbo, si farà Natale.

## PAESE

Paese zitte, care,  
luntananze senza fine,  
suonne addurmute che' le reje, all'ara.

La notte sajie che' na scala d'ore  
cuntanne a une a une re peiuole,  
ca stise sta nu ciele de turchese  
sperchie d'ogne majese e sucamele.

*Paese.* Paese zitto, caro, / lontananza infinita, / sogni addiacciati, tra i covoni,  
all'aia. // Sale la notte con la scala d'oro / contando ad uno ad uno i suoi pioli, /  
perché c'è steso un cielo di turchese / specchio d'ogni maggese e succhiamiele.  
(Traduzione di Ottaviano Giannangeli)

## LA CRUVA

È na loggia alle stelle spalancata  
'sta casa alla chiuppera, rende sciume.  
È nu nide de cupe, andò ciapposa  
la cresta della Meta a prima luna.

È nu zirre de lape stu cerrije,  
(parole fitte de trascurse e cunte)  
che tesse suonne e nàzzeca re citre,  
mentucce de caròfene 'ngarnate.

E la cruva si tu, fiate d'abbrile,  
de tutte stu 'ncertate de jurnate,  
cerchetella gentile,  
fermica tesselora,  
lapa ammelata e viola de genibbie,  
cumbagna doce de stu gra' camine.  
Ca tu, mia core, fuoche arruscenite  
come fuchenda rosa de ciardine,  
àveze 'n ciele cùpele de sole  
e 'nguiente truove p'ogne smarremiente,  
scuòrie parole doce com'è l'oje  
che mèdeca la piaga chiù sdegnata  
e com'è doce l'acqua pe' la seta.

Pe' ti, jenca d'abbrile,  
 file de cannavella le pastore  
 ce fiène e cera frala della lapa,  
 ca te fié dica a chieme de jurnate,  
 mia vache rusce de sementa antica  
 che la sfità mandé  
 a ru suspire fridde della sera.

*La spola.* È una loggia spalancata alle stelle / questa casa fra i pioppi, lungo il fiume. / È un nido di api, ove si posa / il profilo del Meta al nascere della luna. // Una giara d'api è questo brusio, / (parole fitte di discorsi e racconti) / che intesse sogni e culla i bambini, / incarnato di garofani profumati di menta. // E la spola sei tu, fiato d'aprile, / di tutto questo ordito di giorni, / querciolo gentile, / formica tessitrice, / ape di miele e viola di ginepro, / dolce compagna per questo gran cammino. / Giacché tu, mio cuore di fuoco arroventato / come fiammante rosa di giardino, / alzi in cielo cupole di sole / e trovi unguenti per ogni smarrimento, / porgi parole dolci come è l'olio / che medica la piaga più irritata / ed è dolce come l'acqua per la sete. // Grazie a te, puledrina d'aprile, / in sfilacci di stoppa le pastoie / si tramutano e in cera fragile d'api, / dal momento che ti fai diga alla piena dei giorni, / mio chicco rosso di antico seme / che la sfida sostieni / del freddo respiro della sera.

#### E ME T'AMMENTE

Cane 'nguastite a cacciuà ienotta  
 che' na pàsema 'n ganna de velene.  
 La luna è senza circhie e va pe' mare  
 e ci' arremira a spierchie sfelangiante.

Ru munne è chiare e tutte n'arredonda  
 quist'uorte, nu maniere de verdune  
 andò me facce nude semeralde  
 ca 'sta pella, leggiera vularella  
 fraluccia scella, me stracagna luna.

Lescerta della notte celestrina,  
 tu duorme, amore, che' na rosa 'n piette  
 e n'aleià de pruma maturate;

mo che 'sta luna aggira e te summanta,  
 'ssu cuorpe te r'appiccìa de lustrore.  
 Tu duorme, amore. I' veje e me t'ammente.

*E mi ti invento. Cane rabbioso ad abbaiare stanotte / con un affanno di veleno in gola. / La luna non è cerchiata e naviga sul mare / e si rimira in specchi frastagliati. // Il mondo è splendente e tutto ne ridonda / quest'orto, un mestolo di rame pieno di verdoni / in cui mi trasformo in nudo smeraldo / giacché questa pelle in leggera farfalla, / in fragilissima ala mi tramuta la luna. // Lucertola celestina della notte, / tu dormi, amore, con una rosa in petto / e un alitare di prugna matura; // ora che la luna avanza e ti scopre, / incendierà il tuo corpo di splendore. / Tu dormi, amore. Io veglio e mi t'invento.*

### I' SO'

Lucecappella i' so' dénte alla notte,  
ca miele e pane i' so', ca so' cecuta,  
ca so' l'onna e le sale de ru mare,  
maniere sceme i' so' dell'acqua chiova,  
ca na caccamandonia so' d'amore,  
so' la sementa chiusa d'ogne fiore  
e come la sementa me sprufonne,  
ruscegnuole 'mbriache e cantatore,  
mazzamarielle e spica de dulore.

I' so' na ciammaruca che n'allega  
'n miezze alle scorze de re salecune.  
I' so' na pescia d'acqua de cutine,  
scenna sperduta, pena della sera.

Me vuoje chiude dénte a ste penziere  
come nu ricce dénte alle sua spine,  
me vuoje sazià che' l'oje e che' le vine  
e stregnerme alla terra assi' la fine  
come na fronna secca de chiuppera.

E pure lapa so', lapa allullita,  
lapa sperduta a na cascia de cupe,  
i' so' la cera e l'oje della lampa  
a strùjerce a nu fueche de jurnate,  
nu sciume 'mbambalite,  
n'acqua de fonta  
scummerta e sulleiata.

I' so' 'na lota antica de pengiara  
che fu servuta p'ammassà ru munne.

*Io sono.* Lucciola io sono nella notte, / e ancora miele e pane io sono, sono anche cicuta, / anche l'onda sono e il sale del mare, / ramaiolo smezzato, io sono, di acqua piovana, / e un papavero sono d'amore, / sono la riposta semente di ogni fiore / e come la semente mi sprofondo, / usignolo ubriaco e cantatore, / farfalla nera e d'oro e spiga di dolore. // Io sono una lumaca solitaria / in mezzo alle cortecce dei saliconi. / Sono una trota dell'ansa profonda, / ala sperduta, pena della sera. // Mi voglio rinchiudere dentro a questi pensieri / come un istrice dentro i suoi aculei, / voglio saziarmi con l'olio e con il vino / ed aggrapparmi alla terra fino alla fine / come una foglia secca di pioppeto. // E ape pure sono, ape sfnita, / ape sperduta di un alveare, / io sono la cera e l'olio della lampada / che si strugge al fuoco dei giorni, / un fiume imbambolato, / un'acqua di sorgente / sconvolta e soleggiata. // Io sono un antico fango per fabbricare coppi, / quello che servì per impastare il mondo.

#### L'ONNA DE MAJE

Amore amore, andò sta la campagna?  
C'è fatta mare, amore, e ci-arrebbella.

I' cante e cante come vo' l'amore,  
ma la canzone ce la porta l'onna:  
l'onna la té ru mare e la campagna  
quande 'n fra jerva e luna va nu cante.

L'amore andó n'è jute sta nuttata?  
C'è fatte nu cavalle screzeiate.

Amore amore, andó sta ru cavalle?  
E fuje, amore, e fuje scapezzate  
pe' ciente morghe prene abballe abballe.

I' chame e chame pe' truhà l'amore,  
ma la canzona ce la porta l'onna,  
l'onna de majje 'n miezze alla campagna  
roscia de sucamele e lupenella.

*L'onda di maggio.* Amore amore, dove sta la campagna? / È diventata mare, amore, e si ribella. // Io canto e canto come vuol l'amore, / ma la canzone se la porta l'onda: / l'onda ce l'ha il mare e la campagna / quando fra erba e luna erra

un canto. // L'amore dove non è andato questa notte? / Si è trasformato in un cavallo screziato. // Amore amore, dove sta il cavallo? / E fugge, amore, e fugge scavezzato / fra cento rupi gravide, sempre più a valle. // Io chiamo e chiamo per trovare l'amore, / ma la canzone se la porta l'onda, / l'onda di maggio in mezzo alla campagna / rossa di fiori di trifoglio e lupinella.

### I' M'ARRECORDE

I' m'arrecorde, o no', mo fa tant'anne,  
na vrascia arrebblata a tarda sera  
e che' ru sciusciature a fa na crocia  
'ngoppa alla cena.

E la matina all'alba la ceniscia  
sfumecheià sottè alle frusce e farce  
fuoche che' centenara de vernisce.

I' m'arrecorde, o no', mo' fa tant'anne,  
a prima lucia a 'rremmenà le pane  
e fore all'uorte a sci' na passarella  
che' nu pecciuole de murena passa.

I' m'arrecorde, o no', che' nu scungiure,  
quadunca sia fatica 'ngumenzive  
a fa na crocia.

I' m'arrecorde, o no', la primavera.

*Io ricordo.* Io ricordo, nonna, or sono tanti anni, / una brace ricoperta di cenere a tarda sera / e con il soffietto a segnare una croce / sopra alla cenere. // E la mattina all'alba la cinigia / fumigare sotto ai ramoscelli secchi e diventare / fuoco fra centinaia di scintille. // Io ricordo, nonna, ora sono tanti anni, / a prima luce rilavorare la pasta del pane / e fuori al giardino uscire una passeretta / con, nel becco, un picciolo di amarena appassita. // Io ricordo, nonna, che tu, con una preghiera, / qualunque lavoro incominciavi / facevi un segno di croce. // Io ricordo, nonna, la primavera.

### FILE FELANNE

File felanne  
chenocchia d'argiente,  
steva na scionna appesa pe' nu grambe,

steva na stalla 'n cima a na muntagna,  
 steva nu fucarielle  
 (cippe e frusce, sbamba e nen sbamba)  
 dénte a ru cuppetielle de na vembra.  
 Vrite de jele amare pe' 'n campagna.

Nu yove che rumava a nu pendone,  
 nu ciucce che' na varda 'ngapezzate,  
 ca juste allora sévene arrevate.

Sera pe' sera a tiempe de Natale.

E mo, da ciente e ciente lundananze,  
 file felanne chenocchia d'argiente,  
 ce sta na sciunnetella appesa 'n ciele.

*Filo filando.* Filo filando / conocchia d'argento, / c'era una culla appesa a un gancio, / c'era una stalla sulla cima di una montagna, / c'era un fuocherello / (sterpi e fronde, sfiamma e non sfiamma) / nel piccolo incavo di un vomere. / Vetri di gelo amaro per la campagna. // Un bue che ruminava in un angolo, / un asino con il basto ancora incavezzato, / ché proprio allora erano arrivati. // Sera per sera al tempo di Natale. // Ed ora, da cento e cento lontananze, / filo filando conocchia d'argento, / c'è una culletta che pende dal cielo.

#### CHI CE NE VA CANDANNE

Arresbejarse quande, a luna chiena,  
 la cetellanza majje l'arremena.  
 Aca de luna roscia a prima state,  
 la cetellanza andò starrà 'mmenata?

Chi ce ne va candanne, lenga d'ore,  
 le stelle che té majje trapundate?  
 Oh chi me r'ha capate sciore a sciore  
 caniestre de cerascia maturate?

Chi ce ne va candanne, ruscegnuole,  
 ca va de 'ncienze e rose addore andiche,  
 ca ciarretorna majje p'ogne viche  
 e sienze de murena e lemunina?

Chi ce va candanne, cande fine:  
«Sbrita 'ssa treccia, amore, ariente 'n zine...»

*Chi se ne va cantando.* Risvegliarsi quando, a luna piena, / la fanciullezza Maggio la rimena, / ago di luna rossa a prima estate, / la fanciullezza ove sarà sperduta? // Chi se ne va cantando, lingua d'oro, / le stelle che tien Maggio ricamate? / Oh chi me l'ha trascalto fiore a fiore / canestro di ciliege ben mature? // Chi se ne va cantando, rosignolo, / ché va d'incenso e rose odore antico, / ché ci ritorna Maggio in ogni vico / e odore di amarena e limonina? // Chi se ne va cantando, canto fino: / «Sciogli la treccia, amore, argento in seno...» (*Traduzione di Ottaviano Giannangeli*)

## LUME DE LUNA

Sangre, ricce de schiuma,  
càsera 'ndundite a vanna a vanna,  
pòntera ghianche de càvecia o scure  
de preta antica, passarelle stracche  
de trunce e turturelle e fune stese  
dènte alla lùcia sazia della luna.

E da chiù 'bballe, andò ce sta la vigna,  
arrenghiana ru sciate della notte  
– oh, zetteià zurliere e spenzerate! –  
che' n'addore de muste e de tenacce.

Nu juorre, ca se parte  
a vie lundane ienne pellehrine,  
ch'è che sarrà quiste pizze de munne...

recorre de penziere  
a 'sta terra de sciume,  
de jerve sazie d'acqua,  
'n miezze a nu zetteià  
de notte arrecamate

andò cadunca cosa dice amore,  
e canta amore. Zitte che' la luna.

*Lume di luna.* Sangro, riccioli di schiuma, / case stupite da ogni lato, / ponti bianchi di calce o scuri / di pietra antica, ponticelli sospesi e stanchi / di tronchi e rami

sottili e funi tese / nella luce sazia della luna. // E da più a valle, dove attecchisce la vigna, / risale il fiato della notte / – oh, tacere festoso e spensierato! – / con un sentore di mosto e di tini. // Un giorno, perché se partirò / ramingando per terre lontane, / cosa rappresenterà quest'angolo di mondo... // ritornare di pensieri / a questa terra di fiumi, / di erbe sazie d'acqua, / nel cuore di un tacere / di notti ricamate // in cui qualunque cosa dice amore, / e canta amore. In silenzio con la luna.

## CRISTE 'NGRUCEFISSE

Pe' le terre luntane  
pe' re ciente abisse  
'n bacci-a ru sole che nen sa calata,  
Criste che stié 'n ciele arrendrunate  
tròvere la via, darre la parlata  
darre le pane a fina de jornata.

Darre la parlata  
sdreuse mezzelenghe scanuscite,  
mo parla che' le mane,  
raggregnate scorze de na cerca  
ogna spaccate  
schina carciata che' le varde d'ulme  
'ncangrenite chiacche de peiunze  
cheje de salecune 'npastora-passe.

Criste 'ngrucefisse  
pe' re ciente abisse  
mo parla che' chirr'uocchie 'mbambalite  
chine de viente tuosche  
viente d'ogne zuolfe  
nire d'ogne meniera  
vrite gialle d'ogne deserte  
viente de voria, sciate de furnacia  
spulverizze 'nfucate e réfene  
e rusce viente  
rusce d'ogne rame arruschenite  
e tupanara, isse, carna de ricce  
iuòmmere de spine arreggregniate  
calandra alla campagna scampagnata.

Oh lénnela d'abbrile a cape-titte  
 oh nide nide, nide d'ogne penna  
 nide sperdute, nide arremmate,  
 'n miezze alle cerche, nije de mundagna,  
 'n miezze alle chiane verde, tu verdone,  
 'n miezze alle morghe d'onna, tu cabbiane.

Oh lòtela de 'n ciele 'ncarcerata  
 oh mupe passarielle senza spica  
 a lémete de fuosse pietterusce,  
 scenna stuccata, ciùfele de chiagne.

Oh lénnela d'abbrile a cape-titte  
 vulesse arreparlà de premavera  
 na parlatura andica come mare  
 ossa de mundagna  
 core de milehranate  
 uuéie ceclamine doce sradecate.

*Cristo crocifisso.* Per le terre lontane / per i cento abissi / in faccia al sole che non sa tramonto, / Cristo che stai nel cielo sul tuo trono / trovagli la via, insegnagli la lingua / dagli il pane a fine di giornata. // Dagli la capacità di parlare / incomprensibili lingue sconosciute, / ora parla con le mani, / raggrinzite scorze di quercia / unghie spezzate / schiena caricata con basti d'olmo / incancrenite piaghe provocate dai bigonci / cestoni di salici selvatici che impastoiano il passo. // Cristo crocifisso / per i cento abissi / ora parla con quegli occhi imbambolati / pieni di vènti avvelenati / vènti d'ogni zolfo / neri d'ogni miniera / vetri gialli d'ogni deserto / vento di borea, fiato di fornace / spolverio infuocato e refoli / e rosso vento / rosso d'ogni rame arroventato / e talpa, lui, carne d'istrice, / gomito di spine raggrinzito, / calandra per la campagna sconfinata. // Oh rondine d'aprile in cima al tetto / oh nido nido, nido d'ogni piuma / nido sperduto, nido rincimato, / in mezzo alle querce, nibbio di montagna, / tra le pianure verdi, tu verdone, / in mezzo a rupi d'onda, tu gabbiano. // Oh allodola del cielo imprigionata / oh muto passerotto senza spiga / al limite del fosso pettirosso / ala spezzata, zufolare di pianto. // Oh rondine d'aprile in cima al tetto / vorrebbe riparlare di primavera / con una parlata antica come il mare / ossa di montagna / cuore di melograno / o tu, ciclamino dolce sradicato.

## PALOMME DE 'MMASCIATA

Pe' le 'ncupite notte nu lamiente  
 d'ànema scumbaciata a chiusa mente  
 ancora sajie a trapanà le stelle.

Addore bianche delle scarpetelle,  
palomme de 'mmasciata e mille nije,  
nije a mellanta, re cielle-crefunne,  
ùseme e zanne chiù de na canera,  
cifre de 'mberna bielle come r'àngele,  
che' re capille gialle come spighe  
e r'uocchie celestrine come sciure  
stiene alle poste, stesa de caiòle.

Corre ru viente che 'nguastì ru munne,  
cùrrene le palomme de 'mmasciata,  
oh fije fije, chirre diente bianche  
pe' 'n miezze a re spufunne de muntagne...

Purtàrene l'ammisce e nire lutte  
chirr'angele grambune senza-dia:  
citre squarciate a menne arrenzecchite,  
sfraggielle de' stu munne scuncertate,  
la genta a vuosche chiuse arrenzerrata  
e giuvene ammacchiate alle muntagne.

Addore delle véteche all'acquara,  
ponte de spine  
cannoccia de junge  
cannoccia de caniestre  
cannoccia de metraia,  
cinche palomme n'iene chiù menute.  
Mezzitte de nocia  
mezzitte de grandinie,  
cinche raspe a capescala,  
cinche raspe de murena  
'n miezze alla preta antica dell'arcata,  
raspe d'uliva verde  
manate d'uoitze e farra,  
latte e vine  
miele e sale.

Chi r'ha truhate, ndi', chi r'ha truhate  
doppe tant'anne a selva de muntagne...  
Chell'ossa a nazzecarce 'ndendelune  
a na stutata luna,

chi l'ha truhate, ndi', chi l'ha truhate  
 a pénnere alla pianta chiù 'ffucata,  
 cannocce bianche d'ossa appennecune,  
 cannocce a tuzzeniarce 'n suone cupe...

Re sévene attaccate 'n selva scura  
 che' cinche cannavelle 'ndricce e cuce,  
 che' cinche lacce de catene ruzze  
 mia raspe de murena e de canzune.

Oh fije fije, chirre diente bianche...  
 Le femmene ce stràccene ru buste,  
 fije fije, peccché t'egge allattate  
 latte de tuosche a ti t'avesse date,  
 latte de serpa nera 'nsutterrata.

Chiàgnere a chiusa menta senza fina:  
 oh fije fije, 'sse capille nire,  
 veticchie 'ndurcenate,  
 oh fije, vocia meia chiù gentile,  
 chiùfele a calasole m'ié lassate,  
 semente ancora verde, frutte e frùnnere  
 'nchiuvate a capescala,  
 oh fije fije 'sse capille d'ore,  
 laname de mazzooca ruscesanghe,  
 oh fije fije, chi me sta ru fianche,  
 fije senza peccate  
 fije, e che me si lassate?  
 prumesse de 'sta terra a lebbertate,  
 cantata de cardille,  
 cantata de verdone  
 fore de na caiola svacandita,  
 o fije 'nnamurate a chi m'appije?  
 'mbrufumate gije...

Teneva cinche spiche e cinche uliva,  
 sévene cerche dritte de diamante,  
 sévene dritte junge de pantane.

*Colombi messaggeri.* Nelle notti incupite un lamento / di anima senza pace  
 fuor di senno / ancora s'alza a trafiggere le stelle. // Profumo bianco dei fiori

d'acacia, / colombi messaggeri e mille nibbi, / nibbi a migliaia, gli uccelli grifoni, / più fiuto e zanne di una torma di cani, / luciferi d'inferno belli come angeli, / con i capelli gialli come spighe / e gli occhi azzurri come fiori / stanno alle poste, distesa di trappole. // Corre il vento che avvelenò il mondo, / corrono i colombi messaggeri, / oh figlio figlio, quei tuoi denti bianchi / in mezzo a dirupi di montagne... // Portarono ambasce e neri lutti / quegli angeli uncinati senzadio: / bambini squarciati fra mammelle inaridite, / flagello di questo mondo sconvolto, / genti nascoste nel fitto dei boschi / e giovani alla macchia fra le montagne. // Profumo del vetriceiaio con la rugiada, / punte di spine / canna di giunchi / canna di canestri / canna di mitraglia, / cinque colombi non son più tornati. / Mezzetto di noci / mezzetto di granturco, / cinque grappoli in cima alla scala, / cinque grappoli di amarene / in mezzo all'antica pietra dell'arcata, / grappoli di verdi olive / manciate d'orzo e farro / latte e vino / miele e sale. // Chi li ha trovati, di', chi li ha trovati / dopo tanti anni nella selva della montagna... / Quelle ossa a dondolarsi ciondoloni / con la luna spenta, / chi le ha trovate, di', chi le ha trovate / a pendere dalla pianta più nascosta, / canne bianche di ossa penzoloni, / canne a cozzare l'una contro l'altra con echi cupi... // Li avevano legati nel cupo della selva / con cinque corde di canapa intrecciata e rucicite, / con cinque legacci di catene arrugginite / miei grappoli d'amarene e di canzoni. // Oh figlio figlio, quei tuoi denti bianchi... / Le donne si strappano il corpetto, / figlio figlio, perché ti ho allattato, / latte di veleno avrei dovuto darti / latte di serpe nera che vive sotto terra. // Piangere a chiusa mente senza fine: / oh figlio figlio, quei tuoi capelli neri, / pampini attorcigliati, / oh figlio, mia voce più gentile, / fischi di uccelli al calar del sole mi hai lasciato, / sementi ancora verdi, frutti e fronde / inchiodati in cima alla scala, / oh figlio figlio quei tuoi capelli d'oro, / lanuggine da spiga di granone rosso-sangue, / oh figlio figlio, chi avrò accanto, / figlio senza peccato / figlio, e cosa mi hai lasciato? / la libertà promessa a questa terra, / canto di cardellini, / canto di verdoni / fuori da una gabbia svuotata, / oh figlio pieno d'amore a chi mi aggrappo, / profumato giglio... // Avevo cinque spighe e cinque olivi, / erano dritte querce di diamante, / erano dritti giunchi di pantano.

Da *Chi chiù* (Teramo, Edigrafital, 1994)

### SANGRE, MIA SCIUME

Sangre, mia sciume azzurre e celestrine,  
spica de fiore e preta acquamarina,

andó stiè chiù, mia sciume arrelucente:  
lutame e acqua ci-ène ammetecate,  
nu cutenuozze truove è che ci-arresta  
pe' r'ùteme cembune de chiuppera

e chelle fojie gialle a stu resperchie  
so' marenghe che ridene a ru sole.

C'è spierse ru tua cante, sciume mia,  
chella canzona spasa d'acqua e sole.

Chi la vo' corre chiù la chiana fatta  
morga accerita, desierte sperdute  
p'andò ce corre ancora pe' la notte  
nu lupe pazze come chesta seta.

Te si' sperdute, Sangre, pe' le chiane  
e chiù nen puorte chieme alla Defenza  
mo che ste terre chiù n'ha chi le zappa  
e ru tua funne chiù n'ha chi re trova.

E ce ne va ru munne, e scorre e scorre,  
sciumara senza fina e nascemiente,  
e tutte ce straporta e tutte abbela,  
tutte straforma a viente e scurdarie  
stu tiempe che ci-abbrita e ce strascina  
come n'affanne d'acqua renazzosa.

E chi ne va, sperdute e pellegrine  
che' 'ssa risa de preta acquamarina,  
remanarrà suol'isse, scervellate,  
come sta chiana de pengiara cotta  
come nu zirre assutte 'n bacci-a sole,

ca chi curreva appriesse a ti la chiana,  
mia sciume verde, scenna de verdone,  
strammucche apierte a vule spalazzate,  
ci-arrenzerra pur'isse alla sua tana  
e là ci-arresta che' nu cante mupe  
pe' dénte a st'aruzzirce de pescole  
senza parole e senza cumbassione.

*Sangro, mio fiume.* Sangro, mio fiume azzurro e celestino, / spiga di fiore e pietra  
acquamarina, / dove sei più, mio fiume rilucente: / fanghiglia e acqua si son me-  
scolate, / un'ansa torbida è quello che ci rimane / fra gli ultimi polloni di piop-  
peto / e quelle foglie gialle nel riflesso / marenghi sono a ridere nel sole. // S'è

sperduto il tuo canto, fiume mio, / quella canzone aperta d'acqua e sole. // Chi correre vuol più la piana fatta / rupe accerita, deserto smarrito / per dove corre ancora nella notte / un lupo pazzo come questa sete. // Ti sei sperduto, Sangro, per il piano / e più non porti piene alla Difesa / or che non c'è più chi zappi queste terre / né chi ritrovi più il fondo del tuo letto. // E il mondo se ne va, e scorre e scorre, / fiumara senza fine e nascimento, / e tutto si trascina e tutto ammanta, / tutto in vento trasforma e nell'oblio / quel tempo che ci avvolge e ci trascina / come un affanno d'acqua mista a rena. // E chi vaga, sperduto e pellegrino / con quel sorriso tuo da pietra acquamarina, / sempre più solo resta e senza senno / come questa piana d'argilla cotta / come un orcio asciutto in faccia al sole, // ché chi correva appresso a te quel piano, / mio fiume verde, ala di verdone, / strambotto aperto a voli spalancati, / pure lui si rinserra alla sua tana / e là si resta con un canto muto / dentro a questo ossidarsi di pozzanghere / senza parole e senza compassione.

### A 'STA SVUTATA

Amore amore che te pare annanze  
a sta svutata già che sa la notte,  
pecchè, perdute fiore della fratta,  
me t'è 'rrenghiuse a n'onna de frahore,  
a nùvele 'n camine all'addammajie  
de st'addurmute suonne 'nguiatate  
de lappa amara e fronne de cecuta...

Amore amore che me t'è screiate  
scuòrieme na rengella d'ammelate,  
de viole e pane-e-casce alle suriente,  
de mènedele sciurite a prime sole,  
de lénnele perdute e de sblennore,

mia lucia appennetora, amore amore.

*A questa svolta.* Amore amore che mi compari avanti / a questa svolta già sapida di notte, / perché, perduto fiore della fratta, / ti sei rinchiuso in onde di profumi, / fra nuvole vaganti senza meta / di questi pigri e inquieti sogni addormentati / di amara lappa e foglie di cicuta... // Amore amore che mi ti sei perduto nel nulla / porgimi una giara di mielata dolcezza, / di viole e primule alle sorgenti, / di mandorli fioriti al primo sole, / di rondini perdute e di splendore, // mia lucerna, amore amore.

## LA STAGGIONE

Arrete alla mundagna della Meta  
 creca starrà già pronta la staggiona  
 che' re sua mierle e ciùfele de hrille  
 che vuone arrepurtà r'acchiame andiche,  
 mazzamarielle de lujie pe' le sciene,  
 'ssine a na spasa de pallante a sole,  
 andò me vuojie stènnere alla nuda,  
 mbusse de sciume, a file de cutine,  
 lunge p'andò sta vocia ci-arrebbija,  
 duma ru cante e ci-arrefà canaria,  
 fonta alle larie, tenera giunghijia,  
 scionna de majurana accuiatata,  
 forza de viente 'n ciele che nen more,  
 saziezza d'ogne arsura satullata.

*L'estate.* Oltre la vetta di monte Meta / credo che pronta già ci sia l'estate / con i suoi  
 merli e zufoli di grilli / che vogliono riportare richiami antichi, / con le farfalle di luglio  
 in mezzo al fieno, / fino a una distesa di ciottoli al sole, / dove mi voglio distendere  
 nudo, / bagnato di fiume sul filo dell'ansa, / da dove questa voce ricomincia, / mo-  
 della il canto e si rifà canaria, / fonte lontana, tenera giunchiglia, / rasserenata culla di  
 maggiorana, / forza di vento al cielo che non muore, / sazieta di ogni arsura appagata.

## POSA NATALE

Posa Natale, a huanne, a scenne spase,  
 filehranate de trapunte antiche,  
 vocia che n'arretorna accuiatata,  
 vocia de spine.

Ce n'arrevè nu sciuccature fitte,  
 che da jennotta stregne a nu mesterie  
 la chiana bianca assin'a monte Meta,  
 funnute e zitte.

Funnute zitte de nu senza dice  
 ca n'ha chi r'ammerdisce la parlata,  
 la strata c'è ammantata e c'è sperduta  
 'ssi 'lla svutata.

Vocia che n'arretorna mandemane  
d'arrete alle purtella e varvacane:  
ancora scura l'aria e nu lustrore  
tesse la neva.

Telare spase e pronte a tessitoria  
'n fra cielo e terra tutte arresbianchite,  
ru munne che sapeva c'è appuchite,  
viente de voria.

*Scende Natale.* Scende Natale, quest'anno, ad ali spiegate, / come filigrana dagli antichi ricami, / voce che ne ritorna rasserenata, / voce di spine. // Ricomincia un nevicare fitto, / che da iernotte avvolge in un mistero / la pianura bianca fino a monte Meta, / profondo e silenzioso. // Profonde intensità di un senza dire / ché manca chi rinverdisca la parlata, / la via si è ricoperta e si è smarrita / fino alla svolta. // Voce che si riaffaccia stamattina / da dietro agli usci, dietro agli abbaini: / ancora imbruna l'aria e un chiarore / intesse la neve. // Ordito pronto per la tessitura, / tutto fra cielo e terra a farsi bianco: / il mondo che conoscevo sembra rimpicciolito, / vento di borea.

Da *Jummelle de parole* (Teramo, Edigrafital, 2000):

#### LUCECAPPELLA, TU

Lucecappella tu, la prima sciuta  
da n'autre giugne che nen sapahame  
a farte 'nnanze a file della loggia  
che' nu dritte vulà 'ssine a sta fronta,  
rappàneme de sale e canuscenze  
che' chessa lucia che 'n ce sa 'ndo sponta,  
se all'onna della vita o della morta.

Lucecappella, tu, strìgneme forte  
tramente te la puorte pe' ru munne  
sta cavallozza d'ammupite suonne,  
scenna che sié le grane della notte,  
cugnetella de spica  
a lùcere ramata,  
papile de canzune astrette 'n zenna.

*Lucciola, tu.* Lucciola tu, apparsa per prima / da un nuovo giugno che non conosceamo, / a farti avanti sull'orlo del terrazzo / con un dritto volo teso fino

a questa fronte, / saziami di sale e conoscenze / con quella tua luce che non si  
sa donde spunti, / se dall'onda della vita o della morte. // Lucciola, tu, stringimi  
forte / mentre ti porti per il mondo / questa altalena di ammutoliti sogni, / ala che  
conosci il grano della notte, / fragile guscio di spiga / che risplendi come rame, /  
lucignolo di canzoni raccolte in grembo.

### ME T'ARRECORDE

Pettucce a vernacòcchele de magge,  
rosa carpegna, a cojiere cerascia  
me t'arrecorde e a tiempe de murena  
o quande la mericula alla fratta  
ride a ru sole de rusciore prime,  
quande ru munne è a clore de sperille  
o quande tutte annubela la pluoia  
o a prime sciuccarià, munne sbianchite  
che' la sua rama de sciurita nova;

ca sole o viene, nubbele o serine  
n'onza n' ce fu de tiempe alla scurdata  
che da chiss'ucchie n' fusse accumbagnate  
o n' fusse arrenfrancate da ssa vocia,  
suche de melungella 'mbrufumata  
che capa vache a vache e me la scorie  
saviezza d'ogne juorre ch'asserena.

*Ti ricordo.* Con seni piccoli come albicocche di maggio, / rosa selvatica, mentre  
coglievi ciliegie / ti ricordo e al tempo delle amarene / o quando la mora sulla  
siepe / sorride al sole nel suo primo rossore, / quando il mondo ha il colore dei  
pruni / o quando la pioggia obnubila ogni cosa / o al primo nevischio, mondo  
imbiancato / con rami da nuova fioritura; // perché con il sole o con il vento, con  
le nuvole o col sereno / non ci fu mai oncia di tempo, neppure a volerselo scorda-  
re, / che dal tuo sguardo non fosse accompagnato / o che non venisse rinfrancato  
dalla tua voce, / succo di piccola mela profumata / che chicco a chicco sceglie e  
mi porge / la saggezza del quotidiano che rasserena.

### E TU M'ASPIETTE

Parata a farte rizza o cannucciata,  
elle m'aspiette ferma ca me pose  
chiusè dènte a 'ssu suonne come cerca,

quasce ca stesse chi me desse fiате  
a farme morga antica de murajie;

e frala immece so' cera de lapa  
iuttuta dalla lucia ch'arredonda,  
sciutteme so' de citre appaurite  
alla menuta trista de re muostre  
che cavene la vita d'ogne juorre.

E tu m'aspiette senz'avè pahura,  
a risa pronta e a stennerme la mana.

*Ma tu mi aspetti.* Preparata a trasformarti in un'argine di rete o di canne / aspetti sicura che io atterri, / chiuso in quel tuo sogno come una quercia, / quasi ci fosse qualcuno a darmi il fiato / per trasformarmi nell'antica roccia di una muraglia; // e invece sono una fragile cera di api / ingoiata dalla luce che ridonda, / sono il singhiozzo di un bimbo impaurito / al tristo sopraggiungere dei mostri / che scavano la vita di ogni giorno. // Ma tu mi aspetti senza aver paura, / pronta a sorridere e a tendermi la mano.

Da *Pòrteme amore* (Castelli, TE, Verdone, 2016)

#### PÒRTEME SPIERTE, AMORE

Pòrteme, amore, pe' le lundananze  
d'andò ce 'nflora e luce premavera,  
pòrteme spierite, amore, andonda all'alba  
corre la lapa co' la sua fedanza,  
a luoche scanusciute andò la sera  
ce trova penne e fiате ruscegnuole.

Fàmmene sperde, amore, 'n fantasia,  
a fiате d'aria e sciutteme de scelle,  
spalàzzeme ru core alle canzune  
e scuòriale alla coppa delle stelle,  
spànneme alle suriente d'ogne viente,  
alle funte dell'acqua d'ogne sciume,

mo che la notte cala e ste penziere,  
crole d'autre stagiune a ru verziere,  
r'astregne a na cartata de freddezze,

camorre scamurate de manuocchie,  
e r'ammammocce come cippe e frusce.

*Conducimi sperso, amore.* Conducimi, amore, per le lontananze / donde s'infiora  
e splende primavera, / guidami sperso, amore, dove all'alba / corre l'ape con la  
sua fede, / al luogo sconosciuto dove a sera / trova piume e fiato l'usignolo. //  
Fammi smarrire, amore, nella fantasia, / fra aliti d'aria e singulti d'ali, / spalanca-  
mi il cuore alle canzoni / e porgile alla coppa delle stelle, / spargimi alle sorgive  
d'ogni vento, / alle fonti dell'acqua d'ogni fiume, // ora che la notte scende e  
questi pensieri, / corolle d'altre stagioni nel verziere, / li raccolgo in una cartata  
di gelo, // steli di grano senza più spiga nel manipolo, / e li accartoccio fra le mani  
come sterpi e foglie secche.

## Le «reliquie» del «naufragio»

Qualche osservazione a margine dell'edizione critica di *Mia vita* a cura di Davide Pettinicchio

DI VINCENZO ALLEGRINI

### 1. *Una vita violenta*

Se volessimo cercare un *Leitmotiv* all'interno di *Mia vita* – frammento autobiografico scritto da Belli tra il 1814 e il 1823 e oggi offerto al lettore in una nuova edizione critica a cura di Davide Pettinicchio (Foligno, Il Formichiere, 2020) – finiremo probabilmente per trovarlo nel concetto, da intendere in senso lato, di violenza. È una violenza sempre patita, tanto che la prosa si configura – lo suggerisce il curatore nell'ampia *Introduzione* (pp. XI-LII) – come un'esemplare *historia calamitatum* da leggere però nel segno (religioso) della caduta e redenzione.<sup>1</sup> È, per giunta, una violenza dal duplice volto: quello scoperto della guerra, dell'epidemia, della prevaricazione, del sopruso e dell'ingiustizia (che emergono con forza sulla pagina), e quello, più nascosto ma capillare, del *trauma* psicologico, della povertà, delle smanie delle passioni (tra tutte, l'amor proprio e il desiderio di vendetta). Del resto, su quest'ultimo aspetto si apre il racconto belliano che, dopo la dedica a un «dolcissimo amico»<sup>2</sup> e una breve premessa in cui si garantisce la veridicità del contenuto, indugia, con un ritratto tutto interiore, sulle passioni che minacciano e agitano ferocemente il “tenero animo” di Giuseppe:

I miei primi anni passarono presso a poco così puerilmente come quelli di tutti i fanciulli, se non che forse più precoci che negli altri non sogliono in me si mostrarono i precludj degli affetti e delle passioni che mi avrebbero poscia agitato. La compassione, e la generosità pullulando già nel mio tenero ani[mo] facevano travedere quanto io avrei saputo sacrificare a'

1 Cfr. D. PETTINICCHIO, *Introduzione* a G.G. BELLÌ, *Mia vita*, Foligno, Il Formichiere, 2020, p. XXXIX.

2 BELLÌ, *Mia vita*, cit., p. 7. L'amico è con tutta probabilità da identificare nel giovane Filippo Ricci (1800-1865), come argomentato da Pettinicchio nell'*Introduzione*. Più nel dettaglio, si vedano le pp. XXIV-XXVI.

miei simili: ma lo sdegno e l'amore di vendetta sollevandosi ferocemente nel mio piccolo cuore distruggevano od almeno paralizzavano così belle speranze.<sup>3</sup>

Un fanciullo, dunque, sincero, compassionevole, giusto e generoso, ma anche incline a un feroce e distruttivo sdegno, alimentato – come apprendiamo subito dopo – da un'«eccessiva dose di amor proprio»,<sup>4</sup> che si manifesta anzitutto sul piano del pensiero e della parola (un dato da tenere sin da subito a mente). Saldo nell'*amor sui*, Belli è infatti portato a ritenere «la sua opinione per la migliore di tutte», a stabilirvisi «tenacemente» e quindi a difenderla – si noti il tono “marziale” – «in duri incontri» con «alacrità di parole e di atti».<sup>5</sup> Tuttavia, a raffreddare questi bollori dell'amor proprio e della parola (che, lo vedremo meglio, può farsi a sua volta violenta) interviene presto una «mano di ferro», chissà se davvero benefica e “benedetta” come commenta il narratore.<sup>6</sup> Ed è, più precisamente, la mano di Gaudenzio, padre «sempre sollecito», scrive Belli, «a mortificarmi nell'amor proprio»,<sup>7</sup> ma ancora più sollecito nel punire l'unico misfatto del figlio, il furto – un motivo topico nelle autobiografie – di una moneta lasciata incustodita sulla scrivania:

Ricorderò sempre con *orrore* il gastigo da Lui datomi alla età di sette anni da pena di essermi ritenuto con silenzio un soldo da me trovato sopra la di lui scrivania. Fui rinchiuso solo per due giorni in una camera oscura con vitto di pane ed acqua, e poi al terzo giorno trasportato da quella in un'altra, in presenza di circa venti persone tutte consanguinee mi udii accusare dal mio genitore di furto: e obbligato di riporre quel soldo nel luogo là donde avevalo tolto, dovetti genuflesso a terra confessarmi per ladro. Quale *orribile* confusione!<sup>8</sup>

È qui, come osserva Pettinicchio, che si verifica un primo scarto significativo rispetto a «testi come le *Confessions* di Rousseau o l'*Histoire de ma vie* di Casanova».<sup>9</sup> Difatti, dopo la rievocazione di questa prima punizione, nella prosa belliana non vi è più spazio – o non vi

3 BELLÌ, *Mia vita*, cit., pp. 5-6.

4 Ivi, p. 6.

5 *Ibid.*

6 Cfr. ivi, p. 9: «Ma benedico adesso quella mano di ferro, che allora si aggravava sopra di me, perchè più nella strada della virtù non fossi poi vacillante».

7 Ivi, pp. 7-8.

8 Ivi, pp. 8-9. Corsivi miei.

9 Ivi, p. 8, nota 29.

è quasi più spazio<sup>10</sup> – per il «piacere del ricordo»; in altri termini, la memoria d'ora in poi «si lega strettamente al trauma»<sup>11</sup> e all'«orrore». Un orrore, al quale è chiamato più in là anche il destinatario Filippo,<sup>12</sup> perciò assai diverso da quello misto a meraviglia che l'Agostino delle *Confessioni* – un modello imprescindibile – sentiva di provare al cospetto della grande, infinita potenza (*vis*) della memoria: «Magna vis est memoriae, nescio quid *horrendum*, Deus meus, profunda et infinita multiplicitas».<sup>13</sup>

Ma c'è di più. L'episodio-trauma del furto anticipa pure un altro, più tardo e tremendo «gastigo», che sarà affidato direttamente alla mano divina; del resto, se lo stesso Gaudenzio assumeva le vesti di un dio castigatore, «assai tetra», più in generale, è l'«idea» di religione che emerge da tutta *Mia Vita*.<sup>14</sup> Vediamo dunque meglio questo secondo ricordo traumatico. Con esso ci spostiamo dall'adolescenza alla fanciullezza (la seconda delle tre epoche che scandiscono il tempo del racconto) e da Roma a Civitavecchia, dove la famiglia Belli si era trasferita a seguito dell'incarico ottenuto da Gaudenzio presso la darsena. Ebbene, anche stavolta alla radice del misfatto (e dunque del castigo) vi è la smania di Giuseppe, ovvero il suo amor proprio e il suo desiderio di vendetta, che non si spengono affatto durante l'adolescenza; anzi, lo accecano a tal punto da rendergli liete le voci sulla mala riuscita degli affari del padre in Africa settentrionale. Di fronte alla possibilità di più sicuri – ma solo all'apparenza – guadagni, quest'ultimo aveva scelto infatti di indirizzare le sue risorse non più in Spagna, dove sarebbe dovuto sbarcare anche il figlio, bensì in «Barberia», in una terra cioè giudicata troppo pericolosa per il giovanissimo Belli:

Si: dal comune turbamento io solo non fui commosso: anzi in quel non ancora sicuro disastro gustava con compiacenza una specie di vendetta del sacrificio di mia sospesa partenza. Ecco ciò che io dal bel principio ti dissi di me. La vendetta mi fu sempre dolce: e nel caso presente giunse fino a soffocare nel mio petto la santa voce del sangue, ed il naturale amore del mio proprio interesse. Ne fui però ben presso punito: e confesserò avere quel gastigo tremendo gettato in me tanta luce quanta ne fosse poi

10 Vedremo più avanti un'eccezione, anche se parziale e momentanea.

11 BELLI, *Mia vita*, cit., p. 8, nota 29.

12 Cfr. *ivi*, p. 12: «Inorridisci qui, o diletissimo amico, tu il cui bell'animo così dai tradimenti rifugge».

13 *Confessioni*, x, 17, 26. Corsivi miei.

14 Cfr. PETTINICCHIO, *Introduzione*, cit., p. XLV: «Nella prosa con cui Belli in qualche modo vuole suggellare il suo ritorno alla religione e alle virtù cristiane, di questa religione emerge dunque un'idea assai tetra. È un divino che sembrerebbe richiedere, nella volontà di mortificare la creatura, la gelosia di essere l'unico depositario dell'essere».

sufficiente a mostrarmi tutta la deformità di quella e delle mie altre tristi passioni.<sup>15</sup>

Il «gastigo» divino, o tale agli occhi di Belli, consiste nella violenta epidemia di tifo che colpisce la popolazione di Civitavecchia. Come se non bastasse, la «violenza del contagio» si abbatte sullo stesso Gaudenzio, che da padre-tiranno (con il quale il giovane entrava in conflitto) si trasforma ora in «martire». Dopo essersi speso «con tutto il fervore dell'animo» nell'aiuto dei bisognosi e della «sofferente umanità», Gaudenzio, ovvero colui che poco sopra era descritto come un *freddo* calcolatore,<sup>16</sup> contrae infatti «nelle viscere il pestifero morbo» che porrà fine alla sua esistenza.

È questo il vero punto di svolta dell'adolescenza di Belli, «l'improvviso fulmine» – lo strumento divino – che «colpì l'anima di tutta la *sua* desolata famiglia» o, con un'altra metafora dell'autore, il «naufragio» che costringe «a vivere», da quel momento in poi, sempre e soltanto di «scarse reliquie».<sup>17</sup> Si noti che dal naufragio, ma non senza un altro *sacrificio*, la famiglia di Belli era invece scampata in precedenza: l'avanzata delle truppe francesi in Italia e nello Stato pontificio è descritta, poco sopra, come un'inondazione di «torrenti di arme», che «calarono in Italia ed inondarono Roma e le sue belle provincie».<sup>18</sup> A fare le spese della «straniera violenza» – compare pure qui il lemma «violenza» – è di nuovo un parente di Belli: il generale Gennaro Valentini, cugino di primo grado di Gaudenzio, giunto da Napoli a Roma perché «segretamente trattasse dei modi più atti a discacciare dal seno d'Italia la idra formidabile».<sup>19</sup> Abbandonato, costretto alla fuga insieme a Giuseppe e Luigia (la madre del poeta), e infine fatto rientrare con inganno per essere poi fucilato, Gennaro muore da eroe: «Escito appena Valenti p. la porta della città detta di S. Giovanni, fu preso, e contro ogni data fede, ed ogni dritto delle genti ricondotto in Roma, e fucilato nel seguente giorno sulla piazza di Monte Citorio. Egli andò al supplicio da eroe».<sup>20</sup>

15 BELLÌ, *Mia vita*, cit., pp. 20-21.

16 Ivi, p. 10: «Ma i progetti de' miei parenti di troppo contrastavano ai miei; e mentre nel *caldo* del mio cervello io sognava nuovi mondi e nuove corone, il *freddo* calcolo di mio padre mi preparava un libro maestro, al quale io sarei stato poco appresso condannato, senza quegli strepitosi avvenimenti, che tutta sconvolgendo la Europa cangiarono affatto gli interni sistemi della nostra famiglia». Corsivi miei.

17 Ivi, p. 24.

18 Ivi, p. 10.

19 Ivi, p. 11.

20 Ivi, p. 13.

Ma non finisce qui: la vicenda genera altra violenza e altro furore, stavolta “civile” e proveniente dalla fazione opposta. Difatti, l’«ebbrezza» del «popolare furore» dei napoletani si scatena, per un’«ingiusta vendetta», su Giuseppe e Luigia, che nel frattempo avevano continuato la loro fuga verso la città borbonica: «Mia madre sospettata complice colla mia famiglia del tradimento di Valentini fu dichiarata vittima di una ingiusta vendetta, e bastarono appena i sacri recessi di un convento di monache per salvare la sua e la mia vita dall’ebbrezza di quel popolare furore». <sup>21</sup> Scampato il peggio, ecco però che Belli è alle prese con nuovi, violenti «tumulti», che siano quelli concreti dei briganti <sup>22</sup> o della febbre, <sup>23</sup> oppure quelli (ancora una volta) dell’«ardentissima» sua «smania», dell’«immenso amor proprio» che torna a *consumare* Giuseppe nel suo «decimoterzo anno» di età, durante gli studi al Collegio romano:

Abituato per tempo alla lettura ed alla riflessione, dotato di una tenacissima volontà di riuscire in quello che desiderava, e di un immenso amor proprio di far bene quel che faceva, andai all’università coll’animo già preparato alla emulazione, ed alla vittoria [...]. Consumato sempre da un’ardentissima smania di superare chiunque [...] mi levava la notte pian piano, per sacrificare i riposi del sonno ai tumulti dell’amor proprio e della invidia, che andavano sempre nel mio petto di perfettissimo accordo. <sup>24</sup>

Deriva da qui prima l’ira dei «condiscepoli», che «spesso si scatenavano contro me solo», poi l’ingiusta «sferza» dei maestri:

la mia indocilità ed il turbolento mio spirito mi assoggettarono sovente ai medesimi gastighi della negligenza, e della ignoranza [...]. I miei maestri desiderosi di reprimere il mio fiero carattere erano sempre colla sferza alzata sopra di me; ma non era quella la via per correggermi, perchè il mio amor proprio fatto per essere cimentato e non offeso, sdegnava ogni punizione comune agli animali privi di ragione, di cui molto bene io mi accorgeva dotato. <sup>25</sup>

<sup>21</sup> Ivi, p. 14.

<sup>22</sup> Cfr. ivi, p. 16: «Tre anni trapassammo in questi tragitti, de’ quali ricorderò sempre il più segnalato per un assassinio sofferto da sette masnadieri mascherati, che di bel giorno e fin sotto a Civitavecchia ci avevano teso l’aguato. Tra effetti di valore, e di uso computammo la perdita scendere a circa settemila scudi».

<sup>23</sup> Cfr. *ibid.*: «pure io vi contrassi una pertinace febbre, la quale mi travagliò fin oltre i due anni. Ma non al grave rubamento, e non alla mia febbre ostinata si limitò contro di noi l’odio della sorte».

<sup>24</sup> Ivi, pp. 27-28.

<sup>25</sup> Ivi, p. 28.

D'altra parte, anche nell'epoca successiva – la giovinezza, che chiude il testo – fa ritorno il motivo della violenza, seppur piegato verso usi, per dir così, più metaforici, sui quali diremo meglio nel prossimo paragrafo. Basti ora ricordare che, dopo la morte della madre, Giuseppe e i fratelli sono costretti a trasferirsi presso lo zio, il quale però più che un benefattore si rivela un nuovo oppressore (la sua è una «mano» che opprime), e insieme l'ennesimo mortificatore dell'amor proprio:

costretti a condurci ogni giorno a baciare la mano, che sostenendoci ci opprimeva, giorno non passava, che non avessimo a ritornarcene mortificati e confusi. Ah! quale martirio pel mio vivo amor proprio quell'udire alla presenza di qualunque persona esaltar sempre dalla bocca de' miei parenti la mia miseria, e la loro carità!<sup>26</sup>

E tuttavia è in questa circostanza che la memoria si fa per la prima volta di segno positivo. In via del tutto straordinaria, essa assume anzi una funzione consolatrice, giacché è proprio il ricordo dei genitori defunti a garantire, oltre che l'interruzione del silenzio, un momento di tregua dal «dolore», dall'«ambascia» e, nuovamente, dalla «violenza»:

Però io taceva, e soffriva in pubblico, ma poi in privato disfogava con sospiri e con lagrime l'acerbità della mia umiliazione. Intanto i nomi de' cari miei genitori erano le uniche parole che io sapessi profferire in quelli momenti di ambascia e di violenza, finchè i ricordi di mia madre venissero a calmare colla loro soavità il dolore della trafitta anima mia.<sup>27</sup>

## 2. *La parola (e la memoria) restituita*

Il passo appena riportato è davvero cruciale, poiché porta sia al riscatto della memoria – nucleo primario di ogni autobiografia – sia alla riconquista della parola da parte di un "io" sempre più incline (e al contempo costretto) alla solitudine e al silenzio. Né dovrà sfuggire che i motivi del silenzio infranto e della parola riconquistata, oltre a essere caratteristici delle opere giovanili (e in particolar modo delle prime prove),<sup>28</sup> hanno a che fare con la scelta stessa di scrivere di sé, del quale costituiscono quasi una *mise en abyme*. Lo nota molto bene Pettinicchio nell'*Introduzione*,

26 Ivi, pp. 32-33.

27 Ivi, p. 33.

28 Si può forse qui proporre, senza però che vi sia alcun rapporto tra i due testi, l'esempio dell'*Appressamento della morte* (1816) di Leopardi, "cantica" scritta proprio nello stesso arco cronologico di *Mia vita*. Si veda soprattutto il canto II, e in particolare l'episodio di Ugo e Parisina.

dove afferma che «con l'autobiografia il soggetto [...] approda finalmente alla verbalizzazione del suo vissuto, e infrange così quel tacere a più riprese impostogli nel corso della sua storia». È proprio questo il vero riscatto dell'io narrante, o meglio ancora la sua vera «vittoria»: l'«eroe muto è giunto finalmente alla libera (auto)esposizione».<sup>29</sup>

Non è dunque un caso che tale aspetto compaia verso la fine del testo, per quanto ciò possa sembrare paradossale: la parola è recuperata proprio laddove si chiude lo scritto (che, vale la pena ricordarlo, resta incompiuto). Certo, è pur vero che il riscatto di chi può finalmente tornare a parlare (vale a dire: a scrivere) non è raro nelle autobiografie settecentesche. Il caso più eclatante mi sembra quello della *Vita* di Vico, un testo che lo stesso Pettinicchio chiama in causa in più di un luogo. Nello scritto vichiano, però, non è la *Vita* in sé a riscattare l'eroe giusto e perseguitato dalle «avversità», ma il suo capolavoro filosofico, la *Scienza nuova*:

Ma egli tutte queste avversità benediceva come occasioni per le quali esso, come a sua alta inespugnabil ròcca, si ritirava al tavolino per meditar e scriver altre opere, le quali chiamava “generose vendette de’ suoi detrattori”; le quali finalmente il condussero a ritruovare la *Scienza nuova*.<sup>30</sup>

Il brano è tratto dall'*Aggiunta* fatta nel 1731, ma se guardiamo alla prima *Vita* del filosofo napoletano, scritta tra il 1723 e il 1728, la sostanza non cambia. Lì, anzi, la *Scienza nuova* è chiamata a riscattare persino un intero popolo, con tanto di investitura finale per bocca di Lorenzo Corsini, «eminentissimo cardinale» divenuto poi papa.<sup>31</sup>

29 Alla luce di ciò, secondo il curatore, assume ancor più significato la scelta di adottare una forma epistolare, che permette di approdare anche a un «parziale risarcimento mondano», trasmette cioè il «senso dell'esistenza d'un fronte di uomini eletti (Leopardi li chiamerà “uomini da bene” nel primo dei *Pensieri*)» (PETTINICCHIO, *Introduzione*, cit., p. xxxix). Il riferimento a Leopardi, qui, è quanto mai azzeccato (anzi, dietro la trama di *Mia vita* sembra confermata anche la sentenza, e l'invito, della canzone *Nelle nozze della sorella Paolina*: «O miseri o codardi / Figliuoli avrai. Miseri eleggi», ai vv. 16-17).

30 G. Vico, *Opere*, a c. di A. Battistini, Milano, Mondadori, 2005, p. 85.

31 Cfr. ivi, p. 60: «Con la qual opera il Vico, con gloria della cattolica religione, produce il vantaggio alla nostra Italia di non invidiare all'Olanda, l'Inghilterra e la Germania protestante i loro tre principi di questa scienza [Grozio, Selden, Pufendorf], e che in questa nostra età nel grembo della vera Chiesa si scuoprissero i principi di tutta l'umana e divina erudizione gentile-sca. Per tutto ciò ha avuto il libro la fortuna di meritare dall'eminentissimo cardinale Lorenzo Corsini, a cui sta dedicato, il gradimento con questa non ultima lode: “Opera, al certo, che per antichità di lingua e per solidità di dottrina basta a far conoscere che vive anche oggi negli italiani spiriti non meno la nativa particolarissima attitudine alla toscana eloquenza che il robusto felice ardimento a nuove produzioni nelle più difficili discipline; onde io me ne congratulo con costesa sua ornatissima patria”».

Il caso di *Mia vita* di Belli, però, è differente: si tratta infatti di uno scritto giovanile, fissato su carta quando l'autore era ben al di qua dallo scrivere un'Opera. Per di più, al suo interno la conquista della parola e il «risarcimento mondano»<sup>32</sup> che scaturisce dall'affermazione dell'io-scrivente non avviene senza turbamenti. Più di Vico, Belli sente di dover fare i conti con l'inevitabile questione dell'egolatria e della parola autoriferita, del divieto cioè – di matrice religiosa, agostiniana e pascaliana – di dire io: un diritto che spetterebbe solo a Dio, o semmai ai suoi vicari in terra, il papa e i regnanti.

È una questione che Pettinicchio mette in risalto sin dal primo paragrafo dell'*Introduzione (Belli e il pronome «io»)*, incentrato su un efficace confronto con altri luoghi della produzione belliana (volgare e dialettale). Ne deriva, mi sembra, che anche in questo caso sia in gioco il concetto di violenza, giacché «dire io equivale» a «rivendicare» – violentemente, sadicamente – un potere, una «*libido dominandi*» arrogante e crudele che fa prede, in primis, tra i *Soprani der monno vecchio*, senza però risparmiare – altrettanto chiaramente – *Er papa* (con il suo «appetito bulimico» e il suo «anelito di incorporare tutto quanto sia Non-io»)<sup>33</sup> e persino Dio stesso.<sup>34</sup> Eppure, i *Sonetti* insegnano che talvolta è anche l'individuo comune – il popolo – a farsi prendere un po' troppo la mano e a lasciarsi sedurre dai «diritti della parola e del corpo»: si ricorderà il sonetto intitolato, per l'appunto, *Io*, dove «la violenza gratuita delle parole» – che retrocede fino alla bestemmia – «rende bene la grottesca ottusità e vanagloria del parlante, che fa tanto rumore solo per celebrare la propria abilità nella “passatella”, un gioco da osteria».<sup>35</sup>

D'altronde, la voce prestata ai *Sonetti* – attingo sempre dall'*Introduzione* – è anche un «riparo dalle istanze autocensorie che tormentano il poeta»:<sup>36</sup> istanze che, ed è ciò che qui più importa, sono documentate già in *Mia vita*, e nello schema di espiazione e autoaffermazione che a essa soggiace. Particolarmente significative, da questo punto di vista, sono allora le ultime pagine dello scritto, che narrano la storia di uno smarrimento di fronte al quale l'io-personaggio e l'io-narratore si

32 PETTINICCHIO, *Introduzione*, cit., p. XXXIX.

33 Ivi, p. xv.

34 Infatti, «tra usurpatore e legittimo sovrano, nelle poesie in dialetto, la distanza è quanto mai labile: il padre eterno vi è plasmato a immagine e somiglianza dei suoi emissari terreni, ha le fattezze d'un papa cosmico che ama le dimostrazioni di forza e indulge spesso nel sadico piacere di dominio» (ivi, p. xvi, ma cfr. anche il rimando a C. MUSCETTA, *Cultura e poesia di G.G. Belli*, Roma, Bonacci 1981<sup>2</sup>, pp. 405-6).

35 PETTINICCHIO, *Introduzione*, cit., pp. xvii-xviii.

36 Ivi, p. xvii.

sdoppiano: il primo guarda al secondo con l'occhio esterno del giudice. Non sarà pertanto casuale la ricercata alternanza tra i pronomi *io/egli* e gli aggettivi *mio/suo* che si dispiega ai paragrafi 115-23. È l'ultimo *J'accuse* belliano, il rito purificatorio da Ercole al bivio che mette di nuovo a nudo – stavolta però per liberarsene – le «più bollenti passioni» della giovinezza, tra le quali vi sono, guarda caso, il «sarcasmo», il «motteggio» (la parola che si fa violenta) e il «gioco» (il vizio condiviso con l'*Io* sbruffone dei *Sonetti*):

*Io* contava allora circa diecisette anni [...]. E quì è duopo che ingenuamente *io* mi accusi di qualche istante di smarrimento, e di abbandono ai trasporti della *mia* fervida età [...]. Lasciato per dir così in capo a due strade, ardua l'una e faticosa e l'altra facile e lusinghiera, non ascolta quasi mai il giovane novello che l'invito de' *suo*i insani appetiti, e prestando intiera fede alle religioni de' sensi, ciecamente s'innoltra là dove una bugiarda apparenza *gli* promette la soddisfazione di ogni umano desiderio, ed il compimento della terra felicità [...]. Se *egli* allora si ritrova fortunatamente nel mezzo ancora del cammino intrapreso, può bene rientrato in sestesso scorgere facilmente l'errore onde si lasciava guidare, e ritornando indietro senza molta fatica, ridurre in breve i suoi passi a più laudevole meta. Ma dove per *sua* disgrazia, o per lo impetuoso ardore della carriera, giunto *egli* al termine di un viaggio sconsigliato, immerso già stia nel vortice a cui le *sue* più bollenti passioni lo trasportarono, gran mercè *gli* addiviene se quella medesima esperienza, quella verità, quella ragione *gli* sopraggiungano soltanto inopportune, anzichè importune, e tormentose. Imperocchè certo finalmente del *suo* traviamiento, convinto della propria sventura, persuaso a qual nobile fine poteva giungere, e illuminato a un tempo sull'orribile precipizio che doveva evitare, si sente *egli* punto bensì da un resto di sentimento del retto, e dell'utile; ma benchè scosso da quegli estremi sforzi dello spirito agonizzante sotto il giogo della materia ribelle inceppato nulladimeno dal potere invincibile delle abitudini, non gli resta nel totale deperimento delle sue forze morali, che gemere con dolore sulla impotenza della propria ragione, e sulla inefficacia della *sua* volontà. [...] Ed *io*, non lo dissimulo, *io medesimo* fui per vedere in me un sensibile sperimento di questa verità.<sup>37</sup>

### 3. Sul lessico belliano

Finora abbiamo fatto cenno ad alcuni nodi cruciali dell'autobiografia di Belli, ma altri il lettore ne potrà trovare sfogliando la ricca *Introduzione* al volume che, oltre a gettare luce sui tempi di composizione e sul

37 BELLI, *Mia vita*, cit., pp. 34-36. Corsivi miei.

destinatario, indaga i rapporti con le fonti letterarie e il genere autobiografico, e contiene pure una riflessione sullo stile del giovane Belli. È uno stile – in parte lo si sarà notato dagli assaggi proposti – sempre elevato, incline al «monostilismo aulico»<sup>38</sup> e completamente refrattario all'ironia. D'altro canto, la ricerca di un registro sostenuto e tutto letterario (con piegature, a tratti, verso il patetico e il manieristico) emerge con tutta visibilità dagli interventi correttori, riportati nell'*Apparato critico* e inseriti, all'occorrenza, anche nel commento al testo.

È proprio sulla natura del commento che vale la pena insistere in chiusura. Il curatore, infatti, sa far dialogare con precisione il frammento belliano con gli altri scritti dell'autore, sia poetici (più che i sonetti, il teatro tradotto e le liriche giovanili) sia in prosa, in particolare l'*Epistolario* (edito nel 2019, sempre a cura di Pettinicchio, per Quodlibet). Se la ricorsività dei rimandi all'*Epistolario* si spiega anzitutto con la natura "epistolare" di *Mia vita*, talvolta la sovrapposizione con le lettere si fa più densa di significati, come accade – per fare un solo esempio – nei paragrafi in cui Belli riporta le ultime parole della madre, che sono il vero fulcro dell'«*insegnamento morale* da trasmettere al "dolcissimo amico" Filippo (e a chi legga il testo)».<sup>39</sup> Non trascrivo qui l'intero passo, ma mi limito a dire che dalle note al testo si evince con tutta evidenza come esso anticipi lo schema e il lessico delle lettere educative che Belli stesso scriverà al figlio Ciro.<sup>40</sup>

Più in generale, il commento di Pettinicchio è nutrito da una costante attenzione al lessico, che sia quello interno a *Mia vita* oppure quello, più variegato, dell'intera produzione belliana (trova spazio, in un caso, anche il rinvio a un giudizio di censura, riportato in relazione a una parola chiave qual è "vendetta"). Né lo sguardo del commentatore si limita a Belli. Così, per restare su un ambito semantico che abbiamo già incontrato, tutto il lessico del bollore e della smania è ricollegato, con rimandi puntuali, alla sua impronta alferiana (che è forse la più forte nel testo, insieme a quella agostiniana, certo diversa). Sono segnalati, inoltre, i prestiti dalla «pubblicistica» e dall'«argomentazione controrivoluzionaria» («la idra formidabile»,<sup>41</sup> anch'essa già citata) e quelli dalla letteratura religiosa-devozionale (la «traffita anima mia» e gli «insani appetiti»)<sup>42</sup> D'altra parte, la stessa sensibilità per il lessico vi è nella messa a fuoco degli ambiti metaforici: basti come esempio l'op-

38 PETTINICCHIO, *Introduzione*, cit., p. XL.

39 BELLÌ, *Mia vita*, cit., p. 30, nota 144.

40 Cfr. in particolare *ivi*, pp. 30-31, note 144 e 148.

41 Cfr. *ivi*, p. 11, nota 47.

42 Cfr. rispettivamente *ivi*, pp. 33, nota 162, e 34, nota 170.

posizione tra il lessico del calore (attribuito del fanciullo Belli) e quello del freddo (tratto distintivo del padre).<sup>43</sup>

Da segnalare infine la presenza, nella *Nota al testo*, del quasi integralmente inedito *Appunto tachigrafico*. Si tratta di un elenco di parole – di difficile interpretazione – che deve essere servito da schema preparatorio per i vari episodi di cui si compone *Mia Vita*: una volta scritti, Belli era solito cancellare le relative voci. Non sempre è stato possibile, però, ricostruire nel dettaglio i percorsi di questa prassi intrigante, che ci porta direttamente all'interno all'officina mentale dell'autore. Una prassi, del resto, piuttosto diffusa, se è vero che la ritroviamo ben attestata tra le carte di un altro grande poeta dell'Ottocento, Giacomo Leopardi.

---

43 Cfr. *ivi*, p. 10.



## Andrea Zanzotto e il dialetto

Conversazione con Luigi Tassoni

a cura di ESZTER RÓNAKY\*

*Critico e semiologo, Luigi Tassoni, professore ordinario all'Università di Pécs e membro dell'Accademia ungherese delle Scienze, ha dedicato all'opera di Andrea Zanzotto numerosi studi nell'arco di oltre 45 anni. L'anno appena trascorso, quello del centenario della nascita del poeta di Pieve di Soligo, uno dei grandi protagonisti della letteratura contemporanea, ci offre l'occasione di fare il punto sulla relazione tra Zanzotto e il proprio dialetto natio, appartenente a quella marca trevigiana di cui spesso lo stesso Zanzotto parla anche in scritti pregnantissimi di saggistica, autoriflessione, autobiografia. E allora sorge spontaneo domandare a Tassoni: c'è effettiva corrispondenza tra ciò che il poeta scrive, adoperando il proprio dialetto, e il modo in cui analizza il mondo, i modi e le opportunità del dialetto in poesia?*

Più volte Andrea Zanzotto ha scritto dell'intenso e delicato rapporto con il proprio dialetto veneto, di area trevigiana, rimarcando la differenza culturale fra il proprio idioma e quello che si è andato connaturando e contaminando con il passare del tempo.<sup>1</sup> Di fatto l'espressione "dialetto come lingua della poesia" ha per il poeta una valenza del tutto particolare, prima di tutto perché spesso egli riconosce una sorta di substrato misterioso del parlare dialettale, e pensa per sé a un dialetto senza idillio, alla ricerca dell'elementare, talvolta così privato da sembrare un gergo, un codice, parte di un lessico familiare, e però anche pensato come sfida della memoria e alla memoria. Non a caso ha parlato di «deficit dell'idioma» in sintonia con gli ammanchi della memoria,<sup>2</sup> a proposito di una

\* Tutti i riferimenti in nota e il completamento delle informazioni bibliografiche si devono alla curatrice dell'intervista.

1 A. ZANZOTTO, *Uno sguardo dalla periferia*, in ID., *Le poesie e le prose scelte*, a c. di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, Milano, Mondadori, 1999 ("I Meridiani"), p. 115: «Il dialetto del mio luogo di nascita, piuttosto arcaico, ricco di parole ormai in obsolescenza, anche rispetto alla koinè veneta [...], è notevolmente lontano dalla lingua, soprattutto nel canto del parlato».

2 A. ZANZOTTO, *La memoria nella lingua* (1999), in ID., *Luoghi e paesaggi*, a c. di M. Giancotti, Milano, Bompiani, 2013, p. 142.

lingua geneticamente legata all'uomo e al suo stato nascente, fortemente motivata anche quando è portata, come ogni lingua, a degenerarsi, contaminarsi e trasformarsi. Il dialetto della poesia di Zanzotto dà luogo a un'ipotesi interlocutoria rispetto alla conoscibilità delle cose, e agisce in sintonia, anche se su un versante più moderato, con il suo approfondire la relazione fra corpo, psiche e paesaggio, tentativo e continua tentazione che hanno prodotto il linguaggio fuori-norma del testo zanzottiano, la sua apertura verso forme di discorso non convenzionali, non mediate, di rottura. Il dialetto nella poesia di Zanzotto appartiene a un codice familiare intromessosi, senza alcun sospetto di inferiorità, nella tessitura multilingue del discorso del testo, includendo in tutto ciò la parte grafico-visiva, di cui occorre sempre tener conto nella lettura.

*Il riferimento al «deficit dell'idioma» si trova in un saggio fondamentale del poeta, scritto nel 1999 e intitolato La memoria della lingua. Ne cito un brano significativo che spero abbia voglia di commentare. Eccolo: «Io ho sempre cercato un legame empatico, una suggestione che potesse toccare le corde dell'immaginazione e della creazione, "assaggiando" le pronunce e le locuzioni idiomatiche, sentendovi la fragranza di un vento o di una sorgente, in stretto rapporto con l'imprevedibilità e l'imprendibilità di venti e sorgenti che provenivano dalla poesia».<sup>3</sup>*

In questo breve lacerto è ben sintetizzato il senso della poesia zanzottina, capace di creare una circolazione di motivi concomitanti tra esperienza e invenzione, ascolto e scrittura, mondo materiale e discorso testuale. Teniamo conto che Zanzotto scrive sì la sua prima poesia interamente in dialetto nel febbraio 1938, quando non ha ancora compiuto i 17 anni, ma anche che quella prima prova rimane come una sorta di incunabolo, in attesa di una ripresa più cosciente delle potenzialità del dialetto, ripresa che avviene concretamente in un testo autonomo, intitolato *Appunti e abbozzi per un'ecloga in dialetto sulla fine del dialetto (1969-1971)*. Attenzione, però, perché negli oltre trent'anni che separano i due testi il dialetto filtra in vario modo e a vari livelli nell'opera del poeta. Teoricamente, e indirettamente, si motiva a partire dal volume *IX Ecloghe*, del 1962, e, ad esempio, con quella formidabile poesia che si intitola *L'elegia in petèl*, che propone una visione della lingua parlata sin dai balbettamenti infantili, una lingua e un discorso di residui, sillabazioni, significanti fonici, mes-

3 Ivi, pp. 139-40.

saggi arbitrari. Il poeta parla del *petèl* sulla scorta dell'appassionata lettura di Lacan, grazie alla quale Zanzotto considera, e ne parla in un altro bel saggio, del 1979, *Nei paraggi di Lacan*, la traccia motivazionale del murmure vocale, detto dallo psicanalista *lalangue*, con riferimento (cito più o meno a memoria) a una sorta di fluttuazione materialmente linguistica del parlante, non codificata, fuori-norma ed esistente prima di una norma grammaticale, che tuttavia può avere il suo peso nell'esperienza del discorso con l'altro e nella scrittura della poesia. Lì Zanzotto dice testualmente: «In essi io ritrovavo un altro mio vecchio motivo, quello dell'oralità perpetua connessa al mondo dialettale, che mi aveva sempre atterrito e sedotto». <sup>4</sup> Ecco, io penso che da questo atterramento e da questa seduzione nasca il senso interlocutorio del dialetto nella poesia di Zanzotto e, più marcatamente, si formi la sua specialissima lingua fatta di reinvenzioni, di neologismi, di diffrazioni e vere e proprie fughe all'interno del testo. Il fascino della poesia di Zanzotto sta nel fatto che egli era capace di scrivere singole poesie portatrici di una visione di amore verso la storia, la memoria, la realtà, il paesaggio, e allo stesso tempo, ad occhi aperti, segnate dalla percezione del provvisorio, della modificazione, della precarietà e del catastrofico legato al nostro mondo. Faccio un esempio anche mio privato, al di là degli scritti del poeta dedicati con estrema lucidità e pertinenza a questi temi, connessi sempre al valore della poesia non scissa dalla storia dei destini: mi permetto di ricordare una delle lettere a me indirizzate (dei primi anni 2000), in un carteggio <sup>5</sup> che si alternava a frequenti conversazioni telefoniche e agli incontri, lettera nella quale il poeta parla del destino del *pack* e dello sciogliersi dei ghiacciai al Polo come non scindibili dal nostro destino quotidiano e dal nostro pensiero e dalle modificazioni del proprio ambiente, come a ricordarci che noi siamo quel paesaggio naturale, promiscuo, posticcio, in degrado, e in pericolo, paesaggio che convive con la nostra soggettività e la rappresenta. In una conversazione con Mario Breda, il poeta dice chiaramente: «Fin dall'inizio c'è stata un'identificazione tra il mio ambiente dove parlo e il me che parla». <sup>6</sup>

4 A. ZANZOTTO, *Nei paraggi di Lacan* (1979), in ID., *Le poesie e le prose scelte*, cit., pp. 1215-16.

5 Il carteggio, nell'archivio Tassoni a Catanzaro, è costituito da 20 lettere, e riguarda un periodo compreso fra il 1979 e il 2003. I documenti saranno donati alla famiglia Zanzotto, auspicando un'edizione dell'epistolario del poeta.

6 A. ZANZOTTO, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Mario Breda*, Milano, Garzanti, 2009, p. 19.

*Più volte Lei ha parlato del caosmos<sup>7</sup> immaginato da Zanzotto. In che modo questa poetica include l'attenzione al dialetto?*

Zanzotto sente il dialetto come qualcosa che gli appartiene, direi geneticamente, e allo stesso tempo come qualcosa rispetto al quale prova una sorta di interdizione, di impossibilità piena all'accesso, che non è disinvolto, o indolore, anche se per lui del tutto naturale. Perciò il verso dialettale nasce come avvicinamento alle più generali tendenze della sua opera in lingua, e non acquista una posizione centrale o privilegiata. Al contrario, il testo interamente dialettale, così come gli inserti brevi o frammentati entro il testo poetico, si possono immaginare come parti di un insieme di slittamenti della lingua italiana verso altri idiomi, dal più privato a quello veicolare e pubblico. Ecco perché la forma del testo poetico di Zanzotto è plurilinguistica e pluricodificata, nel senso che sono in essa coinvolti riferimenti a lingue altre, a testi altri (un massimo di contatto fra auscultazione babelica delle voci e reinvenzione del discorso lo vediamo in una sua poesia dialettale praticamente tradotta da Hölderlin).<sup>8</sup> Queste tracce sono costituite più in generale da riferimenti grafici, disegni, punteggiatura, e altri indicatori visivi che completano nell'insieme le informazioni del testo. C'è inoltre un altro esempio interessante, costituito dalla poesia praticamente doppia e differenziata, *Il silenzio dei mercatini*, 1 e 2: la prima versione in lingua italiana affronta il discorso di contaminazione, corruzione e solitudine (l'immagine iniziale dei vermi è significativa), riguardo a mercatini, rionali come mondiali, che spariscono perché si fa strada sempre più la cyberfinanza<sup>9</sup>, come spiega il poeta altrove: la seconda, interamente in dialetto, riporta l'attenzione sulla sparizione degli allegorici mercatini, sparizione che sottrae ancora un punto di riferimento al poeta

7 L. TASSONI, *Il sogno del caos*, Bergamo, Moretti e Vitali, 1990; *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci, 2001 (e 2021); *Zanzotto dal simulacro all'oikos*, in «Semicerchio», LVIII-LIX (2018), pp. 30-35; *La catastrofe nel testo e il testo della catastrofe. Premesse all'ultimo Zanzotto*, in *Le estreme tracce del sublime. Studi sull'ultimo Zanzotto*, a c. di A. Russo Previtali, Milano-Udine, Mimesis, 2021, pp. 41-58; *Il gioco infinito della poesia. Lettera dei contemporanei da Ungaretti a De Angelis*, Roma, Perrone, 2021, pp. 162-78.

8 Il poeta confessa di aver "parafasato" quattro versi della sezione tutta dialettale *Mistierò*, nel volume *Idioma*, prendendo a prestito alcuni versi di Hölderlin («Kommen will ich zu dir»), e traducendoli in dialetto. Si tratta di *Ma voi benedisè*, ora in *Tutte le poesie*, a c. di S. Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2011 ("I Meridiani"), p. 761. Cfr. anche ZANZOTTO, *Luoghi e paesaggi*, cit., p. 181.

9 Ivi, p. 138: «La realtà che mi ha voluto sempre immerso nel dialetto del mio paese, ha fatto sì che io ne abbia percepito il lento evolversi e poi, quasi per "strappi" successivi, il suo trasformarsi e quasi sparire al cospetto dell'irruzione dell'attuale sistema sociale dominato dalla cyberfinanza e dai massmedia».

spaesato, disorientato, che si sente in un luogo estraneo e fuori strada. Insomma un uomo sbilanciato, in bilico, che deambula con difficoltà nel mondo non più suo.<sup>10</sup>

Quanto alla poetica del *caosmos*, come ho detto, vi è sempre nella scrittura di Zanzotto una doppia componente: genetica e distruttiva, tragica e ironica, da un massimo di auscultazione a un massimo di silenzio invocato e riprodotto negli spazi del testo. Questo allargamento del concetto di lingua della poesia è il grande merito dell'opera di Andrea Zanzotto. Ricapitolando: possiamo considerare tre diversi tipi di accezione di dialetto e accesso al dialetto nei libri di Zanzotto: 1. testi dialettali, come il primo del 1938, e metatestuali, come gli *Appunti e abbozzi per un'ecloga in dialetto sulla fine del dialetto* (1969-1971); 2. frammenti e inserti di dialetto come materia entro il testo in lingua italiana, o parti di un plurilinguismo a più livelli; 3. un nucleo rilevante di testi e italiani e dialettali, questi ultimi autonomi, o posti gli uni accanto agli altri, in parte in italiano, e in parte in dialetto, praticamente coesistenti.

*Teniamo anche conto del fatto che alcuni nuclei di poesia in dialetto costituiscono capitoli fondamentali della poetica zanzottiana. Penso a Filò (titolo che allude alla veglia in stalla, all'intrattenimento, alla ritualità e all'ascolto), come tutti sanno propiziato inizialmente dall'invito di Federico Fellini a collaborare a un momento di ritualità veneziana del suo Casanova; e penso ai già citati frammenti di Misteriò, i mestieri legati a precise identità umane e sociali,<sup>11</sup> preceduti da Onde éli, in Idioma. Come considerare oggi, alla luce dell'intera opera, le ben note riflessioni di Stefano Agosti sulla diglossia zanzottiana, e come la più recente critica se ne è occupata?*

Oggi meglio ci rendiamo conto che il testo di Zanzotto in dialetto si propone come forma più sorvegliata, sia nella metrica sia nella dinamica "ordinata" del discorso, cioè è un testo meno propenso ad aprire lacerti e "fughe" di senso, e più concentrato sul nesso tematico, nel rispetto di una colloquialità recuperata ma, ripeto, sorvegliata, quasi che una grammatica naturale potesse garantire il rispetto di una tradizione del discorso in dialetto e poi in verso, mentre l'uso della lingua italiana si apre a interferenze

<sup>10</sup> *Tutte le poesie*, cit., pp. 965-69. Per ciò che riguarda la passione plurilinguistica di Zanzotto, si tenga conto del volume delle sue traduzioni, ovvero *Traduzioni trapianti imitazioni*, a c. di G. Sandrini, Milano, Mondadori, 2021.

<sup>11</sup> *Filò*, originariamente edito nel 1976, si trova oggi in *Tutte le poesie*, cit., pp. 427-511; *Onde éli e Misteriò* fanno parte del volume *Idioma* (1986), ora ivi, pp. 723-61.

di vario genere, generando un testo di fatto promiscuo, irrispettoso, e a ragione, di un *diktat* sintattico, e tendente a essere destrutturante, come aggiramento dell'interdizione di base, dell'impossibilità di dire. Stefano Agosti ha scritto pagine indimenticabili su questi argomenti. Ad esempio, in un lontano saggio, poi riproposto in volume, nel quale parla di un dialetto «già lingua del materno», ma ora «funzionalizzato a rappresentare la lingua [...] di una storia quasi immobile, percorsa da movimenti lentissimi». <sup>12</sup> Questa faccenda del dialetto come lingua materna non mi convince affatto, e vedo che qualche dubbio lo ha anche la più recente critica che ci ha dato pagine fondamentali anche sull'opera in dialetto di Zanzotto. Penso soprattutto a Stefano Dal Bianco e Andrea Cortellessa, <sup>13</sup> ma anche a molti altri studiosi che qui mi spiace di non nominare, perché si è formato nel tempo un vero e proprio gruppo continuamente all'opera di lettori espertissimi dell'opera di Andrea Zanzotto. Senza entrare in questioni specifiche, ricorderei che lo stesso poeta parla a proposito di Pasolini di «linguaggio della madre», e a proposito di Noventa di «esaltazione del dialetto come lingua materna», così come per Biagio Marin di dialetto come «lingua massima, onnicomprensiva». <sup>14</sup> Come già detto, il dialetto per Zanzotto è una riconquista faticosa, non materna nel senso che lo si percepisce istintivamente legato all'originario, ma lingua riconquistata e riacquistata grazie all'invito paterno di ampliare, anche in quella direzione, il proprio immaginario. Non vorrei perdersi in questioni di altalena fra materno e paterno, e perciò mi limito a sottolineare che mi pare che questa lingua veneta, con tratti arcaici, arrivi a Zanzotto da uno sforzo di memoria, dal racconto del passato anche attraverso la figura della nonna, della zia, e delle figure che avrebbero rischiato di perdersi nel tempo e nella sua storia personale più che collettiva, e che poi progressivamente acquisti un valore aggiunto, rinnovato e attualizzato anche grazie alla spinta che gli proviene dalle esperienze del coinvolgimento nel mondo del cinema, e dalle conversazioni per lui stimolanti con Fellini, oltre al fenomeno del tutto nuovo di una platea così ampia anche per il discorso dialettale. Sembrerebbe di trovarsi di fronte a uno di quei casi descritti da Agostino con il termine, caro a Caproni, di *res amissa*: la scoperta di avere ciò che non si sapeva di avere, e di aver rischiato di perdere tutto ciò.

<sup>12</sup> S. AGOSTI, *Una lunga complicità. Scritti su Andrea Zanzotto*, Milano, Il Saggiatore, 2015, p. 141.

<sup>13</sup> Di A. CORTELLESA citiamo il volume *Zanzotto. Il canto della terra*, Roma-Bari, Laterza, 2021.

<sup>14</sup> A. ZANZOTTO, *Scritti sulla letteratura*, a c. di G.M. Villalta, 2 voll., Milano, Mondadori, 2001 ("I Meridiani"), II, p. 155; I, pp. 147 e 282-83.

*Di recente Stefano Dal Bianco ha curato un'antologia nella quale riunisce l'insieme dell'opera dialettale di Zanzotto, nella bella collana diretta da Giorgio Agamben. Cosa pensa di questa proposta?*

Mi sembra molto utile e interessante che abbiano pensato al coinvolgimento di un poeta così complesso e ricco come Zanzotto nella serie rilevantissima dei dialettali italiani, soprattutto contemporanei. Mi auguro che la collana esplori in direzioni diverse, per esempio interessandosi a due poeti fondamentali come Nino De Vita, siciliano, e come Achille Curcio, il maggiore poeta calabrese della nostra contemporaneità. All'antologia, curata da Dal Bianco, sempre così attento e impegnato nella sua lettura di Zanzotto, che ottimi suggerimenti ci ha dato negli anni e continua a darcene, è premesso uno scritto di Agamben che ricorda, con le parole del diretto interessato, che la compresenza fra lingua e dialetto rappresenta «quasi un “contratto sociale” fra inconscio e subconscio»;<sup>15</sup> e lo stesso Dal Bianco parla giustamente di presenza del dialetto nell'opera del poeta come «sostrato non più rimosso ma “ribollente” per ogni dove»,<sup>16</sup> e mette le mani avanti, come si suol dire, sul fatto che una tale antologia comporta un sacrificio nei confronti di questo prorompere e insinuarsi del dialetto nel resto dell'opera di Zanzotto, anche al di là dei singoli testi direttamente e pienamente dialettali, elemento non rappresentato ovviamente in un volume che deve rispettare criteri prettamente antologici. Proprio l'aver isolato una serie di compiute prove testuali in dialetto (ivi compresi i testi in cui interviene il discorso in italiano) rende merito al fatto che non si può più parlare di diglossia, ovvero di uso di una doppia lingua. La dialettalità per Zanzotto, come ho mostrato prima nel ricorso a tre livelli di manifestazione, non è alternativa, non convive alla pari come lingua altra, ma ha un suo precipuo nesso, motivato fortemente dai testi o dai nuclei di testi in uno spazio specifico, oltre a infiltrarsi e fuoriuscire con forti intromissioni occasionali nel corpo del testo in lingua. Il libro in ogni caso ha il merito di mostrare un percorso composito e orientato in varie direzioni, riguardante il dialetto nella poesia di Zanzotto, un percorso che il lettore potrà in modo più approfondito seguire nell'insieme dell'opera di Zanzotto, soprattutto, ma non esclusivamente, a partire da quel libro prodigioso che è *La Beltà* (1968), e di un suo testo, *Adorazioni, richieste, acufeni*, concluso con questo verso sintomatico,

15 G. AGAMBEN, *La lingua che viene*, in A. ZANZOTTO, *In nessuna lingua in nessun luogo. Le poesie in dialetto 1938-2009*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 10.

16 S. DAL BIANCO, *Le poesie in dialetto di Zanzotto*, in ZANZOTTO, *In nessuna lingua in nessun luogo*, cit., p. 18.

allusivo di una totale assimilazione e digestione di fenomeni, materie, ascolto: «e 'vée paidí tut».<sup>17</sup>

*Così come in un libro cruciale di Zanzotto, Il Galateo in Bosco (1978), un titolo proprio in dialetto, Gnessulógo, per un testo tutto in lingua italiana, indica il luogo per eccellenza della poesia, che è il bosco come luogo del niente e del tutto, luogo «di ricchezze e carenze».*<sup>18</sup>

*Gnessulógo* indica il luogo promiscuo della poesia, così come il bosco di cui parla questo libro fondamentale e in fondo tutta la poesia di Zanzotto, terreno di stratificazioni, grande contenitore di materie, storia e storie, che divora ed è divorato. Il bosco come il mondo e come il testo: un insieme di codificazioni, assimilazioni, stratificazioni e percorsi divergenti, in una promiscuità umana, biologica, linguistica, luogo di perdite e ritrovamenti. La linea di questo immaginario della diversione, della diversificazione, della casualità e della distruzione catastrofica così come della rigenerazione ci porta fino agli ultimi libri di Andrea Zanzotto, fino al bellissimo e sorprendente *Conglomerati* (2009). Qui si manifesta bene la coerente unità interna di un testo incentrato sul tema della catastrofe finale che però, con riferimento sempre più stretto a Leopardi, ma anche ai prediletti Hölderlin e Celan, rilancia una sfida e un'apertura alla possibilità di sopravvivenza, sempre più profondamente motivata dalle ragioni della poesia. Ne risulta che le devastazioni di una contemporaneità (virtuale, mentale, materiale) come corpo abnorme rispetto alla storia e alla memoria diventano necessarie alla sopravvivenza dell'io e della parola, così come la scoperta del conglomerarsi geologico e psichico garantirebbe la motivazione forte di rinascita della parola poetica, in una sorta di "nuova dimora" dell'essere, che in *Conglomerati* si fa voce ironica, paradossale, persino costruttiva.<sup>19</sup> Entro questa cornice, ritengo che pochi siano i poeti, come Zanzotto, impegnati a considerare la propria dialettalità in una chiave contemporanea, immersa nella babele di segni e messaggi del nostro tempo, e in modo che la poesia sia la vera guida, il ritrovamento del bandolo della matassa e di noi stessi.

17 ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 266.

18 Ivi, p. 520.

19 Questi temi sono approfonditi in L. TASSONI, *Zanzotto e la reinvenzione della memoria. Lettura di "Conglomerati"*, in «Forum Italicum», 3 (2015), pp. 812-25.

*Terminerei questa nostra conversazione a tutto campo sull'opera di uno dei grandi poeti del nostro tempo con una citazione che fa pendant con quanto Lei ci ha sin qui detto. Scrive Zanzotto: «Muoversi, aggirarsi, stare (ma qual è il vero luogo del nostro stare?) in una di queste aree comporta sempre un senso di sprofondamento, di peso sulle spalle, e insieme di spinta verso altri orizzonti, verso altezze atmosferiche e perfino stellari». <sup>20</sup> Entrambi, ritengo, concordiamo in pieno con questa splendida visione delle cose.*

---

<sup>20</sup> ZANZOTTO, *Luoghi e paesaggi*, cit., p. 142



## Recensioni

GIUSEPPE GIOACHINO BELLÌ, *Scritti sul teatro. Da censore a censore*, a c. di Franco Onorati, prefazione di Massimiliano Mancini, Foligno (Pg), Il Formichiere, 2020, 147 pp.

di Cosma Siani

Più che un libro di Belli, questo è un libro di Franco Onorati su Belli. Ed è destinato non solo all'appassionato, ma anche all'esperto di scritti belliani. Il primo apprenderà tanti momenti e passaggi della vita del poeta romano; il secondo troverà aperture su circostanze che potrebbero essergli malnote. Mi riferisco in particolare all'aspetto musicale della trattazione, in cui Onorati si fa forte delle sue conoscenze approfondite. Dobbiamo infatti ricordare almeno il suo volume *I musicisti e Roma*, 2017, il cui sottotitolo *Il paesaggio sonoro del Grand Tour da Händel a Maria Callas* ci dà l'idea di quanto Onorati spazi nel campo, con specifici riferimenti alla capitale. Ma in relazione al presente volume, non si può non richiamare anche l'altro suo lavoro *A teatro col Belli*, risalente nientemeno che al 1996.

Ho detto un libro di Onorati perché il curatore non si limita ad antologizzare gli scritti di Belli sul teatro, ma li postilla continuamente, minutamente, rispondendo a tutti i quesiti che via via sorgono nella mente del lettore.

Passiamo così in rassegna le

stagioni del Belli critico teatrale. È un'attività che si esplica dapprima negli anni 1834-1836 con le collaborazioni al periodico romano «Lo Spigolatore», diretto da Jacopo Ferretti, il librettista di Rossini, Donizetti, Mercadante. Belli recensisce rappresentazioni a cui ha assistito prevalentemente al teatro Valle; presenta la compagnia Mascherpa, includente la sua prediletta attrice Amalia Bettini; commenta la messinscena della *Sonnambula*; commemora Bellini alla sua morte nel 1835; e così di seguito. Teatro di prosa e musica lirica vengono trattati con uguale competenza. Infatti, Onorati specifica che «Passando dal teatro di prosa a quello lirico, egli si muove con l'assoluta padronanza di cui disponeva grazie alla frequenza con cui assisteva, a Roma e fuori, ai melodrammi che in quel primo Ottocento affollavano i palcoscenici».

Nel 1852-1853 Belli svolse anche compiti di «censura» dei drammi in scena nei teatri romani. Ebbe dalla Deputazione dei pubblici spettacoli e dall'autorità di polizia l'incarico di leggere alcune opere teatrali in programma e produrre

relazioni scritte in merito alla loro "morale politica". Scrisse una decina di tali relazioni. Ed è interessante (talora sconcertante) notare come Belli presentasse le opere. A proposito del *Macbeth* di Shakespeare parla di «male doti originarie» e «funesto concetto della cupamente dell'autore». Il *Rigoletto* di Verdi è una «sconcezza» dal «putrido dramma» di Hugo. E via dicendo. Sono atteggiamenti che ci ricordano le contraddizioni in cui si dibatte il Belli in momenti diversi della sua vita.

Gli scritti di teatro qui presi in rassegna includono anche i "bullettoni", ossia i cartelloni affissi all'ingresso del teatro per attirare l'attenzione del pubblico. Belli li ricorda anche in due suoi sonetti degli anni 1833 e 1835 (*Li colori e Er bullettone de Crapanica*, riprodotti nel volume). Di mano sua scrisse tre cartelloni del genere.

Nell'unico che Onorati riproduce ritroviamo tanto del Belli sonettista disincantato, irriverente, buffonesco: «Signori Romani, granni e ciuchi, maschi e femmine, ricchi e guitti, belli e brutti, nobbili e prebei, zompamo in bestia siconno er zolito de chi nun je vanno le cose a fasciolo». Così come nel secondo dei sonetti sopra citati dice: «Un bravo capocomico intennente / sai chi cce ll'ha? La Compagnia Sbarlaffa, / che ssa ttienè ddu' piedi in una staffa / pe ffà cquadri e cojjonà la ggente».

Se pensano che queste scritture del Belli si sovrappongono alla sua vena sonettistica, ancor meglio ci si configura il retroterra non soltanto dialettale, ma di azioni, informazioni e studio a cui il poeta romanesco si sottoponeva, e che questo volume così chiaramente (e profusamente) ci mette innanzi.

KEVIN DE VECCHIS, *Per un'analisi del romanesco delle poesie di Mario dell'Arco attraverso le varianti d'autore*, Firenze, Cesati («Strumenti di linguistica italiana», n.s., 20), 2019, 297 pp.

di Matteo Agolini

Come chiarito nella presentazione di Paolo D'Achille, lo spunto alla base del bel volume di Kevin De Vecchis nasce da un intervento sul romanesco di Dell'Arco tenuto anni fa dallo stesso D'Achille in occasione di un convegno organizzato dal Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli. Collazionando i

testi delle poesie dell'archiane presenti nella raccolta, allora fresca di stampa, curata nel 2005 per Gangemi da Carolina Marconi (la quale aveva scelto di riportare ogni poesia nella veste in cui era stata edita la prima volta) con quelli dell'antologia bulzoniana del 1967 (curata dallo stesso Dell'Arco), lo stu-

dioso si era reso conto di come le varianti dell'archiane presentassero elementi d'interesse da molteplici punti di vista (letterario, linguistico e filologico). La mancata esistenza di manoscritti rendeva tuttavia necessario, per seguire il processo variantistico, il confronto tra i testi dei singoli componimenti nel loro continuo mutare da una raccolta all'altra, confronto al centro della tesi di laurea magistrale in Italianistica dello stesso De Vecchis (relatore proprio D'Achille), discussa presso l'Università degli Studi Roma Tre nel 2017, i cui risultati sono confluiti nel testo che qui si recensisce.

Dei quattro capitoli che compongono il volume, il primo offre un'attenta panoramica generale sulla poesia romanesca del Novecento con lo scopo di mostrare il percorso che l'idioma dell'Urbe ha compiuto sulla penna dei poeti, i mutamenti che ha subito prima di giungere sulla pagina dell'archiana e gli sviluppi che ha conosciuto successivamente. Si va dal dialetto usato come strumento di rappresentazione municipale e di riproduzione della parlata popolare da parte degli epigoni di Belli a quella fase di transizione che, attraverso le figure di Pascarella e di Trilussa, mostra una prima apertura verso un differente impiego del romanesco in termini di contenuti e di linguaggio; dalla poesia «in dialetto», e non più «dialettale» (per usare la distinzione di Pietro Pancrazi ripresa da D'Achille), di Mario dell'Arco allo sperimentalismo di Mauro Marè, nonché alla ripresa del filone epico-romane-

sco da parte di Armando Fefè ed Elia Marcelli, fino alla poesia romanesca contemporanea, rappresentata dalle opere di alcuni poeti nati dopo il 1970, come Claudio Porena e Pier Mattia Tommasino. Chiude il capitolo un efficace inquadramento della parlata di Roma sia tramite la delimitazione dei tratti linguistici che ne caratterizzano il repertorio, dalla sua varietà più alta, vicina all'italiano standard (o neo-standard) sino al punto più basso del *continuum*, coincidente con il dialetto stesso, sia attraverso le sue coordinate storiche e sociali, dal celebre giudizio di *tristiloquium* espresso da Dante all'interno del *De vulgari eloquentia* circa l'idioma dell'Urbe alla sua attuale connotazione positiva come mezzo per «esprimere una serie di tradizioni profondamente legate alla città di Roma, di costumi e abitudini di vita che altrimenti rischierebbero di scomparire» (p. 51).

Con il secondo capitolo il focus si restringe sulla poesia dell'archiana attraverso la presentazione di un quadro storico-letterario e storico-critico atto a ricostruire la metamorfosi poetica dell'autore e la sua varia fortuna, dal primo sonetto (purtroppo oggi introvabile) *Li manichini* (1923), edito, con il nome di Mario Fagiolo, su «L'amico Cerasa» (foglio diretto dal poeta romanesco Nino Ilari), al clamore provocato dalla pubblicazione, firmata con lo pseudonimo, di *Taja ch'è rosso* (1946), che segna l'imporsi definitivo del nostro sulla scena poetica, sino ad arrivare all'ultima composizione, *Er pane de Genzano* (1995),

scritta in occasione del conferimento della cittadinanza onoraria al poeta da parte del comune paterno, del cui celebre pane viene esaltata la bontà, nell'anno del suo novantesimo – e ultimo – compleanno. Decisamente pregevole mi sembra la scelta di dedicare ampio spazio alla produzione poetica giovanile (anche quella destinata alla musica), nota soprattutto grazie agli studi di Carolina Marconi e di Franco Onorati. Un'analisi condotta su componimenti scelti ha infatti permesso a De Vecchis di dimostrare una continuità tra il dialetto impiegato dal poeta Dell'Arco e quello che era scaturito, invece, dalla sua penna ancora nei panni dell'architetto Mario Fagiolo: sebbene le opere dell'autore muovano progressivamente verso un'oscillazione tra italiano e dialetto, è ravvisabile, proprio sul piano della lingua, un legame tra la produzione più matura e le prime sperimentazioni letterarie. Tra i principali tratti caratteristici individuati, vale la pena di ricordare: nella grafia, la segnalazione incostante dell'apocope degli infiniti tramite apostrofo, l'assenza di resa della fricativizzazione dell'affricata sorda e della *lex Porena*, in linea con la restante poesia locale; nel vocalismo, il caso di *opre* 'apre', che si presenta anche in protonia (*operto* 'aperto'), il passaggio di *a* e *e* in postonia (come in *lampena* 'lampana'), la chiusura di *o* in protonia sintattica in *nun* 'non' e in *cusì* 'così'; nel consonantismo, la grande frequenza della rotacizzazione della *l* preconsonantica (*vorta* 'volta') e dell'assimilazione progres-

siva -ND- > -nn- (come in *quanno* 'quando'); tra gli accidenti generali, la prostesi di *a-* (come in *arivedo* 'rivedo'); tra fonologia e morfologia, l'apocope degli infiniti (come in *pija* 'pigliare') e l'uso maggioritario dell'articolo determinativo *er*; nella morfologia lessicale, l'uso dei prefissi rafforzativi *in-* (come in *inso-gno* 'sogno') e *s-* (come in *sprofumo* 'profumo').

Si giunge così al cuore del volume, vale a dire al terzo capitolo, contenente la presentazione del complesso delle varianti d'autore individuate all'interno delle varie raccolte dell'archivio rispetto alla versione dei testi proposta nell'edizione completa del 2005 sopra ricordata, pubblicata in occasione del centenario dalla nascita del poeta. Rintracciato il componimento nella sua veste originaria all'interno dell'*opera omnia*, De Vecchis ha opportunamente effettuato un confronto parola per parola con le successive ristampe, al fine di individuare ogni minimo intervento correttivo a cui la versione di partenza è stata soggetta nel corso del tempo, tenendo in considerazione anche i cambiamenti di punteggiatura o l'espunzione di singoli versi; là dove la variante è presente, si riporta il numero del verso in cui questa figura seguito tanto dalla prima lezione quanto dall'esito finale. Si tratta di un lavoro che poggia sulla convinzione – a mio avviso pienamente condivisibile – che «molti componimenti poetici potrebbero apparire deficitari o incompleti se letti unicamente nel

modo in cui sono stati scritti per la prima volta, [nella misura in cui] i ritocchi e i rifacimenti a cui sono stati sottoposti nel corso dei molti anni di scrittura ne hanno cambiato la fisionomia linguistica, caricandoli spesso di un senso nuovo» (p. 290). Selezionando qualche esempio tra quelli sui quali lo stesso autore insiste maggiormente, si può ricordare, innanzitutto, il caso della poesia *L'alba*, apparsa dapprima in *Taja ch'è rosso* e rimasta cristallizzata in un titolo italiano quando tutte le raccolte successive (*Poesie 1942-1948* [1949], *Ponte dell'Angeli* [1955], *Roma levante Roma ponente* [1965] e *Poesie 1942-1967* [1967]) hanno in realtà presentato la rotacizzazione della *l* preconsonantica sin dal titolo stesso, al punto che sarebbe più opportuno parlare della poesia *L'arba. Accidia*, invece, uno dei componimenti più celebri – pubblicato in *Taja ch'è rosso* e poi riedito in *Poesie 1942-1948*, in *Ponte dell'Angeli*, in *Roma levante Roma ponente*, in *Poesie 1942-1967*, in *Poesie 1950-1975* (1976), in *Roma* (1982), in *Basta (o no?)* (1984), in *Passo Ponte* (1986) e, infine, in *Poesie romanesche* (1987) – mostra non solo il passaggio da *macedonia* a *nazzionale* al v. 5, a partire dalla riedizione del 1965, riflesso della novità impostasi nel frattempo nel mondo delle sigarette, ma soprattutto un mutamento di titolo (non più *Accidia*, ma *Chi più di me?*), accettato in tutte le raccolte successive a quella del 1946 e che porta con sé una più morbida disposizione nei confronti della ri-

lassatezza romana. E ancora, le poesie *Castel Sant'Angiolo*, *L'Angioli* e *Ponte dell'Angioli* – tutte e tre già presenti in *Taja ch'è rosso* – sin dalla riedizione in *Poesie 1942-1948* hanno perso la forma (romanesca e letteraria) *angiolo/i* in favore di *angelo/i*, sia nel titolo sia nel testo.

A considerazioni specificamente linguistiche è dedicato, invece, il quarto e ultimo capitolo del volume, volto – come chiarito dal sottotitolo – a fornire nuovi elementi allo studio del romanesco dell'archiano alla luce dei nuovi dati forniti dalla ricostruzione delle varianti d'autore. Ecco, come rimarcato da De Vecchis, queste mostrano l'impossibilità di individuare una linea unitaria: se da un lato si riscontrano scelte tendenti verso l'italiano, almeno per alcuni fenomeni, dall'altro si nota una tendenza al recupero di tratti dialettali arcaici. Fornisco di seguito solo qualche esempio, tra i molti proposti dall'autore. Il quadro tracciato permette senz'altro di comprendere come un fenomeno oscillante, per quanto concerne il vocalismo tonico, sia quello dell'anafonesi. Si possono considerare i casi di *lungo* al v. 33 in *La Peste a Castello* (componimento apparso dapprima in *La peste a Roma* [1952]) e *longo* al v. 30 in *Un cardo bagnato da la guazza* (poesia edita per la prima volta nella raccolta omonima [1976]). Nel primo caso la forma è rimasta tale in *Ponte dell'Angeli* e in *Roma levante Roma ponente* passando a *longo* in *Roma*, in *Basta (o no?)* e in *Po-*

*esie romanesche*; nel secondo caso, invece, *longo* non ha subito variazioni in *Roma*, per poi divenire *lungo* in *Basta (o no?)* e in *Poesie romanesche*, e tornare a *longo* in *Otto a baiocco, otto!* (1993). Per quanto concerne il consonantismo, un fenomeno particolare, del quale De Vecchis aveva già trattato in un articolo edito nel 2018 in «Letteratura e dialetti», è rappresentato dallo scempiamento di *-rr-*, tratto diastraticamente molto importante, perché caratteristico, almeno in postonia, della varietà popolare: ebbene, Dell'Arco è passato dall'accoglimento del fenomeno nelle prime raccolte alla sua progressiva eliminazione, scelta che – chiosa giustamente l'autore – «non rappresenta un deliberato rifiuto, ma si può interpretare sia come un'opzione ispirata al modello di letteratura romanesca prebelliana offerto dal Peresio e dal Micheli, attivo soprattutto nelle *Ottave*, sia come un tentativo di allontanamento da Trilussa, il suo padre poetico» (p. 276). Dagli esempi che vengono offerti si può vedere come Mario dell'Arco tenda, almeno nelle prime raccolte, a mantenere lo scempiamento nelle parole in rima, eliminandolo solo negli altri casi, per arrivare poi, pur con qualche eccezione, a toglierlo definitivamente; il punto di svolta viene individuato da De Vecchis in *Ponte dell'Angeli*, opera a partire dalla quale Dell'Arco inizierebbe a correggere anche in sede non rimica. Ricordo il solo caso di *Fusaje* (poesia già presente in *Taja ch'è rosso*),

in cui la forma *tera* al v. 6 è libera da ogni vincolo di rima, il che sembra portare Dell'Arco a correggerla (tranne che in *Poesie 1942-1948*) in *Ponte dell'Angeli*, appunto, ma anche in *Roma levante Roma ponente*, in *Poesie 1942-1967*, in *Basta (o no?)*, in *Passo Ponte* e in *Poesie romanesche*. Ma il percorso evolutivo delle varianti mostra una qualche oscillazione anche per quanto concerne gli accidenti generali. Ecco che Mario dell'Arco decide da una parte di procedere verso il dialetto tramite la prostesi di *a-* in diverse forme verbali (è il caso del passaggio da *rubbatto* ad *arubbatto* nella riedizione della poesia *L'angiolo custode* [poi *L'angelo custode*], già presente in *Taja ch'è rosso*, in *Roma levante Roma ponente*, al v. 3); dall'altra, invece, muove verso l'italianizzazione tramite la mancata aferesi dell'articolo indeterminativo nelle ultime raccolte: in *Er bastimento*, componimento edito per la prima volta in *Stella de carta* (1947), al v. 10 si legge *d'una bottija*, ma si passa a *de na bottija* nella prima ripresa (vale a dire in *Poesie 1942-1948*) per tornare alla forma non aferetica in tutte le altre (ossia in *Ponte dell'Angeli*, in *Roma levante Roma ponente*, in *Poesie 1942-1967*, in *Basta (o no?)* e in *Poesie romanesche*). Mi piace segnalare, infine, un ulteriore elemento di pregio del lavoro, rappresentato da un'utile integrazione al volume di concordanze delle poesie di Mario dell'Arco che era stato predisposto nel 2006 da Claudia Pellegrini sulla base dell'edizione

curata da Marconi: l'esame delle varianti condotto da De Vecchis, infatti, ha permesso di recuperare una serie di lemmi rimasti esclusi da quel primo insieme di concordanze, perché presenti non nelle versioni originarie delle varie poesie lì promosse a testo, ma nelle successive riscritture (non considerate nell'edizione Marconi) o nei pochissimi componimenti sfuggiti all'*opera omnia* del 2005. Ricordo qui i soli casi della locuzione *tra lusco e brusco* 'all'alba o all'imbrunire' (ai vv. 2-3 della poesia *Er gatto de Piazza de Pietra* in *Gatti, e chi vuole gatti?* [1985]), come dei composti *verdemoscio* e *verdallegro* (rispettivamente ai vv. 4 e 7 del componimento *La grillanna* in *Genzano mon amour* [1991]), entrambi formati dall'unione di ag-

gettivo indicante il colore e aggettivo qualificativo riferito al primo elemento.

Mi sembra, in conclusione, che il volume di De Vecchis dimostri perfettamente come la cifra poetica di Dell'Arco risieda nella variazione in sé, nel continuo mutamento, nella mancata cristallizzazione in una precisa veste linguistica: «il poeta ha [...] creato un vero e proprio linguaggio mobile, in cui la forma italiana e la forma dialettale convivono e rispecchiano l'entità di Roma stessa, e se nella vita la variazione, e quindi il cambiamento, sono necessari per la sopravvivenza, Mario dell'Arco risulta essere un poeta più vivo che mai» (p. 293). Da qui l'invito, cui non posso che associarmi, così congedandomi: (ri)leggiamo Dell'Arco!

FRANCESCO GRANATIERO, *Premature. Guidaleschi. Poesie 1975-2019*, Perugia, Aguaplano, 2019, 324 pp.

di Cosma Siani

A distanza di venti anni da un'antologia simile (*L'endice la grava*, 1997), questa si presenta ugualmente pregevole nel verso, ma più consistente per via del retroterra culturale che porta alla luce.

Infatti, ingloba non solo le raccolte venute numerose dopo quella data, ma anche una folta sezione di inediti in cui, oltre a composizioni dell'autore stesso, troviamo versioni dialettali di suo pugno da numerosi classici della poesia italiana

e non, da Jacopone a Leopardi, da Catullo a Dante e Shakespeare, fino a contemporanei come Gernhardt o Szymborska, e al proprio mentore e amico Giovanni Tesio.

L'abbondanza di testi abbraccia motivi che già conosciamo, e in primo luogo il mondo contadino evocato da lui, "Ciccillo", figlio di contadini, come emerge dall'ampia *Cronologia della vita e delle opere* in chiusura del volume (che in aggiunta offre una vasta scelta di

interventi critici sull'autore). Naturalmente il pregio non proviene tanto dall'evocazione di questo mondo nei suoi molteplici aspetti, quanto dalla manipolazione del verso, dalle immagini scelte, da un certo modo irregolare di impostare la struttura sintattica, secondo canoni tipicamente moderni.

In effetti, ciò che colpisce è, sì, la varietà di situazioni evocate, l'intensità di visione, la prolificità del lessico, caratteri già notati per l'addietro, di cui qui di seguito è un esempio minimo e significativo: «chemborme caccianózzele / scaforchie nd'annu stírche / mbuquette de memòrie» (*Caccianózzele*, p. 68); «come ossi di albicocca / scovo da un'immondizia / infuocata di memoria» (*Nocciolino*).

Ma particolarmente in questa pubblicazione complessiva appare lampante la capacità di chiamare col loro nome dialettale moltissime piante ed erbe, e rendere quei nomi con l'equivalente italiano, spesso peregrino, inusitato, e si direbbe volutamente messo innanzi in quanto tale (è un vezzo a cui l'autore indulge più volte): «de mucchie, rosapíte, / marrugge, strazzajatte, / ruutele, ruquàsçene / spechete, stinge, scòupe, còtalucídde» (*La bella nove*/13, pp. 112-113); «tra cisti, cardi stellati, / marrubio, stracciabrache, / rovi, guaderella / spigata, lentisco, citiso, silene» (*La bella nuova*/13).

Quanti di noi hanno familiari termini quali *marrubio*, *guaderella*, *silene*? Ma chi ha lavorato nel campo sa bene che nemmeno è facile cercare e trovare (chiedendo a sva-

riati individui) i nomi vernacolari di erbe e piante in genere, per quanto il retroterra contadino possa aver facilitato l'autore nella ricerca delle denominazioni dialettali.

In questa prospettiva si profila la fisionomia di studioso, e non solo di creativo, che caratterizza questo autore, e che può essere stata rafforzata dalla sua professione di medico nell'area torinese. Basti ricordare che, fra molte altre cose, egli ha composto un dizionario dei dialetti della propria zona (*Vocabolario dei dialetti garganici*, 2012); e, per quanto marginale all'area di ricerca in cui ci muoviamo, ha redatto (e pubblicato sulla rivista «Dante») un saggio documentatissimo sulle versioni dialettali della *Divina commedia* – a dire dell'acribia di ricerca che lo contraddistingue.

L'autore rende intensa la propria parola non solo attraverso l'uso di lessico peregrino, ma incrementando la sonorità del verso col ricorso ad assonanze e rime, e soprattutto alla qualità e all'impatto delle consonanti (qualcuno ha parlato di *fonosimbolismo*, con quanta proprietà non sapremmo dire): «nd'i cafúrchie me ficche / pe nnu fracchie sbulacchie / quédde ch'acchie stramacchie» (*Pica frustere*, p. 70), «nelle tane mi ficco / per un furto svolo / quel che trovo trafugo» (*Pica di passo*); «Da sprefunne seffunne / vaddede vaddune vórle, / da i varvachele affunne, / da i verevune óu còrle, / da gni trasonnè, u munne» (*Pertuse*, p. 147), «Da abissi voragini / valli valloni urla, / dai gorgi profondi,

/ dalle doline dove frulla, / da ogni strettoia, il mondo» (*Buchi*).

Ma quello che l'autore stesso dice a un certo punto: «ajénghe / canistre de paròule» («riempio / canestri di parole», p. 53), è il tema-cardine della raccolta. La parola delle sue origini, la parola garganica, della città di Mattinata in provincia di Foggia, che l'autore lasciò da giovane, è insieme memoria di infanzia e giovinezza, diretta a una ben governata nostalgia che non è svenevolezza ma risorsa creativa ed esistenziale.

Come sempre succede, questi versi catturano la sensibilità del let-

tore là dove le aspirazioni si amalgamano alle forme, e dettano un aereo gioco di metafore che travisano e alleggeriscono il ricordo materiale delle azioni e delle situazioni d'origine: «na lavagne óu ce accragne / nu nnérie cupe cupe / de selenzie, na notte // de stídde, assenza lune, / óu ce affacce, allanghete, / u lupe de lu tímbe / a u ndumme de na prete.» (*Murejele*, p. 57); «una lavagna dove si aggruma / un nero cupo cupo / di silenzio, una notte. // di stelle, senza luna, / dove si sporge, avido, / il lupo del tempo / al tonfo di una pietra.» (*Cisterna di morchia*).

LUCA SERIANNI, *Le mille lingue di Roma*, Roma, Castelvecchi, 2021, 44 pp.

di Franco Onorati

Nel 2018 il Municipio Roma III ha dato il via al progetto *Grande come una città*, consistente in una serie di incontri di carattere culturale all'interno della Galleria commerciale Porta di Roma. Una galleria enorme, che ospita molte grandi aziende, la cui compresenza assicura ai cittadini romani l'acquisto di una infinità di generi: una situazione tipica degli agglomerati urbani, a cui i sociologi hanno assegnato il nome di "non luoghi" per l'inevitabile anonimato che si viene a creare fra acquirenti e venditori, senza cioè il contatto fisico e interpersonale che veniva assicurato dai negozi di prossimità, destinati a una progressiva rarefazione.

Un progetto, dunque, in controtendenza, perché sollecitare l'attenzione della massa indifferenziata di persone lì pervenute con lo specifico obiettivo di effettuare un determinato acquisto, in mezzo a centinaia di altri avventori animati dallo stesso intendimento, fra luci sfavillanti, annunci pubblicitari, spazi dilatati, sollecitazioni gastronomiche allettanti, scale mobili in salita o in discesa, rappresenta una vera e propria scommessa. Tanto più meritorio, dunque, il progetto in questione, perché sollecita a riappropriarsi, sia pure nel breve intervallo fra un acquisto e l'altro, della capacità di riflessione, e a godere di

uno spazio intellettuale e ricreativo che un intellettuale, un artista, un poeta possono offrirci.

Tra le persone chiamate ad animare questa iniziativa figurava, il 24 luglio 2019, Luca Serianni, linguista e filologo, il quale ha tenuto una conferenza dal titolo *Le mille lingue di Roma*: il testo pubblicato in questo volumetto è la messa per iscritto, approntata con la collaborazione di Lorenzo Desirò, di quella lezione.

L'assunto era quello di sottolineare come Roma presenti una molteplicità di lingue nel corso di tutta la sua storia. Possiamo scorgerne le tracce nel latino e rifarci ai contatti con le lingue con cui Roma è venuta a contatto durante il Medioevo. Allo stesso modo, la realtà di oggi ci proietta in un contesto plurilingue, ed è significativo valutare il grado di integrazione delle lingue di minoranza.

Assunto quindi non facile da sintetizzare in una conversazione necessariamente sintetica: il risultato consegnato a queste 44 paginette è godibilissimo, perché dimostra la capacità, propria dei grandi Maestri, di veicolare argomenti di per sé complessi e articolati, attraverso un linguaggio colloquiale, che nel raggiungere l'obiettivo della divulgazione salvaguarda la valenza scientifica del tema.

L'opuscolo si divide in due sezioni. Nella prima lo studioso ripercorre le sorti alterne di una lingua forgiata da dinamiche costanti di integrazione, dalle quali è risultato l'essenziale e originario plurilinguismo della nostra capitale. Si parte

ovviamente dalla lingua madre della Città eterna, il latino, per segnalare le tracce lasciate dai popoli, come gli Etruschi o i Falisci, che assieme ai Romani vivevano in uno spazio relativamente ristretto, creando un tessuto estremamente variegato fin dalle origini di Roma, anche sotto il profilo linguistico.

Il passaggio al volgare ha consentito allo studioso di soffermarsi su alcune testimonianze particolarmente efficaci: il graffito del IX secolo che si legge nella catacomba di Commodilla («non dicere ille secreta a bboce») e l'iscrizione di San Clemente (fine dell'XI o inizio del XII secolo), della quale è nota la frase «fili dele pute, traite», che ha dato modo a Serianni, con garbata ironia, di far cenno alla propensione al turpiloquio del romanesco.

Inevitabile, nella prosecuzione del volume, la citazione di Dante che, nel passare in rassegna i vari volgari italiani nel trattato *De vulgari eloquentia*, definisce il romanesco *tristiloquium*, cioè lingua squallida. Precedente che riecheggia nel noto giudizio che Belli diede del dialetto della sua città, definito «favella non di Roma, ma del rozzo e spropositato suo volgo».

Un'altra citazione che deve aver impressionato gli astanti dell'incontro, poi ripresa nel libro, è quella della *Cronica* dell'Anonimo romano, da Serianni presentato come un grande capolavoro letterario, anzi il «monumento della lingua romana medievale» (come già lo aveva definito Contini); in particolare, lo studioso si è soffermato sul passo che

descrive il cadavere di Cola trascinato per le strade di Roma e dileggiato.

Brevità mi impedisce di accompagnare il seguito della esposizione. Mi limiterò solo ad accennare quanto siano risultati efficaci gli esempi con cui Serianni ha avvalorato il suo discorso. La sopravvivenza del latino è testimoniata dalla tradizione, particolarmente forte, di iscrizioni in latino nell'edilizia romana, dal 1870 in poi: il nostro sguardo chissà quante volte si è soffermato su palazzi pubblici o anche abitazioni borghesi ricche di iscrizioni che richiamano la latinità.

Non meno significativi alcuni dati statistici segnalati, per esempio il censimento delle voci raccolte nel Devoto-Oli, marcate come dialettali: ben 150 sono le parole romanesche (come *fregnaccia*, *monnezza*, *pischello*) rispetto alle 28 del napoletano (come *scugnizzo* o *sgarrupato*) oppure alle 12 del milanese (come *schiscetta*), ove si dimostra che Roma ha inciso dal punto di vista dialettale più di qualunque altra grande città. E ancora, nel sottolineare la vocazione sovraregionale di Roma, Serianni propone una intrigante riflessione legata ai cognomi più comuni a Roma, con riferimento anche ai fenomeni migratori contemporanei.

La seconda parte dell'opuscolo accoglie le risposte a tre domande rivolte a Serianni nel corso dell'incontro. Alla prima domanda, che riguarda l'ingerenza dell'inglese nell'italiano, lo studioso ha risposto in modo netto: se non si può interve-

nire sugli usi individuali, la presenza dell'inglese negli usi pubblici veicola l'idea che ci sono delle cose che si possono dire solo in inglese; il che è assolutamente falso! Il secondo quesito toccava il problema dell'identità nazionale in tempi di multietnicità: oggi, a suo parere, è la lingua a detenere la capacità di rappresentare il mondo di riferimento di un popolo. La terza domanda tocca più da vicino lettori della nostra rivista: e nasce dalla constatazione che durante la sua conversazione, tra coloro che hanno trasmesso il dialetto romanesco, Serianni aveva citato Gadda e Pasolini e non Trilussa o Pascarella. Facile la replica: che ha rammentato ai presenti come, al di là della sua grande popolarità, Trilussa, «poeta tutt'altro che spregevole», ha però usato un romanesco «estremamente annacquato». E che il prestigio di una tradizione linguistica è garantito soprattutto dalla capacità che questa tradizione ha di essere studiata e praticata da persone di altra origine: donde la citazione di Gadda e Pasolini. A ulteriore riprova di tale assunto, Serianni ha concluso il suo intervento citando Pietro Gibellini: indirizzato un elogio allo studioso per la «straordinaria edizione commentata di Belli», egli si è non senza amabile e signorile ironia soffermato sul fatto che Gibellini quando legge il Belli, lo legge con una pronuncia lombarda. Riprova ulteriore che Belli è romano ma come grande poeta è di tutti «e non si riduce entro i confini della *Festa de noantri*».



## Cronache

di **Franco Onorati**

### Assemblea del Centro Studi

Il 22 dicembre 2021 si è riunita telematicamente l'assemblea del Centro Studi. Marcello Teodonio ha preliminarmente sottolineato che il Centro Studi, pur dovendosi misurare con le difficoltà incontrate a causa delle restrizioni dovute alla pandemia, ha portato avanti le proprie attività, come mostrano le due giornate su Trilussa (a distanza) e i tre incontri al Teatro Argentina e al Teatro Valle. Nel corso dell'anno è iniziata l'attività di digitalizzazione delle pubblicazioni del Centro Studi; sono stati digitalizzati la prima decade della rivista e alcuni volumi: G.G. Belli, *Mia vita*, a c. di D. Pettinicchio, Foligno, Il Formichiere, 2020; *Belli e l'archeologia*, a c. di I. Consales e G. Scalessa, Roma, Aracne, 2011; Gi. Vaccaro, *Un libro va, uno viè. Bibliografia della letteratura romanesca dal 1870 al 2000*, Roma, Aracne, 2007; *Le lingue der monno*, a c. di C. Giovanardi e F. Onorati, Roma, Aracne, 2007; S. Luttazi, *Lo Zibaldone di G.G. Belli. Indici e strumenti di ricerca*, Roma, Aracne, 2004; B. Micheli, *Povesie in lengua romanesca*, a c. di C. Costa, Roma, Edizioni dell'Oleandro, 1999. I testi sono liberamente consultabili nel nostro sito e nella pagina del Centro Studi in [academia.edu](http://academia.edu) (<https://independent.academia.edu/>

[centrostudigbelli](http://centrostudigbelli)). Nel 2022 tale attività sarà proseguita, con l'intendimento di digitalizzare e informaticizzare altre monografie pubblicate dal Centro Studi e tutti i fascicoli della nostra rivista. Parallelamente è stata avviata la pubblicazione nel canale YouTube del Centro Studi di alcune delle iniziative tenute durante l'anno.

### Lunario belliano

Ogni lunedì, a partire dal 10 gennaio, il Centro Studi pubblica nel proprio sito ([www.centrostudibelli.it/](http://www.centrostudibelli.it/)) e nel proprio canale YouTube ([www.youtube.com/channel/UC-sLnMyPgVoJmqbWeiJqgzig?app=desktop](http://www.youtube.com/channel/UC-sLnMyPgVoJmqbWeiJqgzig?app=desktop)) un video con un sonetto di Belli collegato al tempo dell'anno o a vicende dell'attualità.

L'iniziativa è stata presentata il 31 dicembre 2021 con la lettura da parte di Maurizio Mosetti del sonetto *La Nascita*, ed è stata così illustrata da Marcello Teodonio: «Il lunario belliano è un vero lunario, come lo chiamavano nell'Ottocento. Ovviamente non ci sono previsioni sul futuro, ricette del giorno, previsioni meteo, ma sempre e soltanto la parola e i versi di Belli, che appunto segnano e sottolineano i momenti della vita dell'anno. È un'iniziativa che non a caso parte proprio alla fine di questa "annata

sana de batoste” (il 2021). Un’anata magra, insomma, cui speriamo subentri un periodo più sereno, anche se, come dice Belli in un sonetto scritto proprio il 31 dicembre, sembrerebbe proprio che c’è poco da sperare, giacché “Dio benedetto ha in paradiso / antri gatti a pelà che senti noi”. Però è lo stesso Belli che, come sappiamo, accetta questo stato delle cose per proporre appunto la sua visione del mondo e della vita all’insegna della consapevolezza e perciò della “allegria”».

Si tratta di un appuntamento fisso che ha anche lo scopo di ravvivare il contatto con tutti quegli studiosi e appassionati di Belli che hanno visto diradarsi, nel corso del tempo contrassegnato dalla pandemia, gli incontri in presenza. Ogni lunario è introdotto da Marcello Teodonio, che offre una breve chiave di lettura del sonetto prescelto, che viene interpretato, di volta in volta, da una voce diversa. La grafica e la scelta del motivo musicale si devono a Maurizio Mosetti.

### Il 996. Da Roma all’Europa

Con questo titolo è ripreso il ciclo di conversazioni che si tengono, a seconda delle disponibilità del Teatro di Roma, all’Argentina o al Valle.

La serie che ha chiuso il 2021 si è articolata in tre distinte manifestazioni. Della prima («*Noi pe ggrazia de Ddio semo Romani*». *Giuseppe Gioachino Belli e Trilussa: poesie a confronto*) si è già dato conto nelle precedenti cronache. La seconda

coppia di incontri si è invece tenuta nel foyer del Teatro Valle. Il primo di questi (17 novembre) è stato dedicato alla presentazione del volume «*E seguito er cammino cor destino in saccoccia. Trilussa libro per libro*»; il secondo (13 dicembre) è stato dedicato a Gigi Proietti: con il titolo *A me me piace. Omaggio leggero leggero a Gigi Proietti*, due suoi allievi, Claudio Pallottini e Marco Simeoli, hanno raccontato episodi della frequentazione del maestro (attore, cantante, regista, autore di testi, organizzatore di teatro e di eventi) e ne hanno interpretato poesie e prose in romanesco e in italiano.

### Il ciclo di incontri in collaborazione con il Sistema Biblioteche di Roma

Ha preso il via una serie di incontri che vede la collaborazione del Centro Studi con il Sistema Biblioteche di Roma. Con il titolo complessivo *La lingua della verità. La letteratura in romanesco da Belli ai nostri giorni*, l’iniziativa si articolata in vari incontri, iniziati nel 2021 e proseguiti nei primi mesi del 2022. I primi appuntamenti sono stati presso la Biblioteca G. Marconi (*La vita dell’omo: la poesia di G.G. Belli*, intervento di Marcello Teodonio e letture di Stefano Messina, 20 dicembre; e *Trilussa a 150 anni dalla nascita*, intervento di Claudio Costa, 21 dicembre) e presso la Biblioteca Valle Aurelia (*La canzone romanesca*, intervento di Sara e Gabriele Modigliani, 29 dicembre).

## Inaugurata con Solonovič la nuova sede dell'Istituto per la cultura e la lingua russa

Viaggio lampo a Roma di Evgenij Solonovič per presentare la terza edizione della sua traduzione in russo dei sonetti di Belli. Dopo la prima edizione, risalente al 2012, e la successiva del 2015, questa terza edizione si arricchisce di sedici nuove traduzioni. L'incontro si è svolto il 31 gennaio 2022 nella nuova sede dell'Istituto per la cultura e la lingua russa, in via del Viminale: la sua bella sala ha accolto Solonovič con la stima e l'affetto che si devono al più importante italianista russo del nostro tempo, per merito del quale la poesia italiana, dai classici ai contemporanei, è stata diffusa in Russia.

Al centro di questo amore per la poesia italiana primeggia il Belli, che da quasi cinquant'anni il Nostro frequenta, con un impegno che, sfidando l'intraducibilità della poesia, non accenna a esaurirsi.

Nel corso dell'incontro, al quale hanno presenziato – tra gli altri – slavisti ed esponenti della comunità russa residenti a Roma, Solonovič ha letto in russo un'ampia scelta di sue traduzioni, avendo come “spalla” Franco Onorati per la lettura degli originali belliani. Non sono mancati i fuori programma con la lettura a memoria di alcuni sonetti che figurano tra i più noti al pubblico russo che frequenta le esibizioni pubbliche del Nostro: come *Pio Ottavo*, che all'ascoltatore russo evoca i fasti della decrepitezza di

alcuni gerarchi della nomenclatura sovietica; o come *Li cancelletti*, che rinvia alla fallita campagna, promossa da Gorbačëv, contro l'alcolismo di massa.

## Belli e dintorni

Anche dopo l'edizione critica dei *Sonetti* (2018) Pietro Gibellini non ha smesso di esplorare il vasto arcipelago belliano; prova ne siano i saggi che lo studioso continua a dedicare al Poeta, circumnavigando aspetti complementari che rivelano la sua *full immersion* nell'opera e nella vita di Belli. Esempio in questo lo scritto pubblicato nel fascicolo XXIII (2021) del «Nome nel testo» con il titolo *Il nome del poeta nei 'Sonetti' di Belli* (pp. 47-64). Il saggio parte da una precisazione relativa ai nomi che, in occasione del suo battesimo avvenuto nella basilica di San Lorenzo in Damaso, i genitori gli imposero: Giuseppe Francesco Antonio Maria Gioacchino Raimondo; ben sei, dunque, che a partire dalla sua adolescenza si ridussero a due, Giuseppe Gioacchino, quest'ultimo scritto con la *c* scempia. È poi noto che il poeta alternò alla firma intera la sigla GGB, scritta talvolta *Geggebé*, secondo il modo di pronunciare allora le singole lettere; spesso poi Belli adottò, nella grafia della sigla, la formula minuscola *ggb*, criptandola talora con le cifre arabe 996, numero graficamente assimilabile a quei segni alfabetici.

Fatta questa premessa, lo studioso segnala sistematicamente le occorrenze dei vari nomi adottati

di volta in volta nei sonetti; cominciando da *Giuseppe*, si passa a *Peppe*; è poi la volta di *Gioachino*. Ma si direbbe che la rassegna degli affioramenti onomastici nella raccolta dei *Sonetti* sia solo un pretesto per riproporre la lettura delle singole poesie, e per segnalare quelle che, a suo avviso, sono le ragioni di fondo sottintese all'utilizzo dell'uno o dell'altro nome.

In occasione dell'attribuzione allo stesso Gibellini del premio alla carriera da parte della Fondazione Centro di studi storico-letterari Natalino Sapegno, lo studioso ha pronunciato una *lectio magistralis*, poi pubblicata a cura della stessa Fondazione (Torino, Aragno, 2021). Lezione che, con il titolo *La Bibbia di Belli come provocazione ermeneutica*, ripresenta e approfondisce un tema caro all'autore, che proprio alla Bibbia nel Belli ha dedicato una monografia (Milano, Adelphi, 1974) che è tra i suoi libri di maggior successo editoriale.

### **Il Bardo come non lo avete mai letto!**

Con questo titolo (con tanto di punto esclamativo finale) veniva annunciata la presentazione, il 13 dicembre 2021, al Caffè Letterario di via Ostiense 95 a Roma, de *Li sonetti de Shakespeare*, nella traduzione in romanesco di Luigi Giuliani. Presentatore l'anglista Enrico Terrinoni, noto fra gli appassionati lettori di James Joyce come uno dei traduttori dell'*Ulisse* (parentesi che si vorrà perdonare a chi scrive:

con quella recentemente pubblicata nell'ottobre 2021 da Feltrinelli, a cura di Alessandro Ceni, siamo alla quinta traduzione italiana del capolavoro joyciano, sì da autorizzare il sospetto che l'*Ulisse* sia il libro più tradotto e meno letto in Italia). Con l'intervento di Fabio Pedone, altro esperto di Joyce, l'incontro ha sviluppato il tema della asserita intraducibilità dei classici, paradosso da sempre negato nella prassi traduttiva grazie alla quale, dai poemi omerici in giù, dobbiamo a benemeriti "traghettoni" la perenne circolazione dei testi fondanti della nostra civiltà, in versi o in prosa.

### **Complice Trilussa, le favole dei bambini si arricchiscono di nuovi animali parlanti**

Il pubblico, neanche tanto piccolo, formato dai lettori di questa rivista e dagli appassionati di letteratura dialettale che frequentano le nostre iniziative conosce ormai Gemma Costa quale eccellente interprete delle poesie di Trilussa. Da questa esperienza scenica, sorretta da una chiara vocazione alla scrittura drammaturgica, è scaturito il progetto intitolato *Famo a capisse. Incontri per bambini sul dialetto romanesco*.

Il progetto si è articolato in tre incontri, della durata di un'ora e mezza ciascuno, in tre diverse biblioteche comunali di Roma. Il primo ha avuto luogo il 21 dicembre 2021 alla Biblioteca Gianni Rodari, con una classe di quinta elementare. Il secondo è avvenuto il 15 febbraio 2022, alla scuola Manetti per conto

della Biblioteca Valle Aurelia, con due classi di quarta elementare. Il terzo si è svolto il 26 dello stesso mese alla Biblioteca Vaccheria Nardi, rivolto a una utenza libera, con le famiglie venute ad accompagnare bambini di varie classi elementari. È stata presente ai tre incontri Flavia Bonanni, con funzioni di assistente di Gemma.

Ogni incontro è diviso in una parte didattica e in una parte laboratoriale nella quale si esercita il dialetto, sia attraverso la lettura di poesie sia attraverso la scrittura da parte dei bambini stessi di favole in dialetto. Scopo del progetto è favorire nei bambini un uso più consapevole del dialetto in modo che esso non sia confuso e non confonda nell'apprendimento della lingua italiana ma, venendo distinto chiaramente, possa arricchire il loro modo di esprimersi e comunicare. Più in generale i bambini sono invitati a coltivare la cultura, la storia e la tradizione dialettale romana e romanesca in maniera da tramandarle di generazione in generazione.

Nel corso degli incontri sono state lette assieme alcune delle favole degli animali parlanti di Trilussa, mentre nella parte laboratoriale i bambini hanno interpretato loro gli animali; dopo di che ogni bambino ha scritto una propria favola in dialetto romanesco partendo da un animale scelto attraverso un gioco. Per rompere il ghiaccio con i bambini Gemma si presenta come "Gemma Geco", e chiede sempre quale sia il primo animale che viene loro in mente con l'iniziale del proprio

nome. In questo modo i bambini, anziché scegliere l'animale preferito (che sarebbe sempre lo stesso), ne scoprono uno nuovo, che sentono appartenergli, e gli danno vita attraverso la scrittura.

### PPP 100

L'anno in corso sarà contrassegnato da una serie di iniziative per ricordare Pier Paolo Pasolini nel centenario della nascita. Tra gli eventi più prossimi alle tematiche della nostra rivista, da segnalare la tavola rotonda *Pasolini tra italiano e romanesco* (Roma, 9 marzo 2022) alla Fondazione Primoli. Coordinati da Pietro Trifone, sono intervenuti Paolo D'Achille (*L'italiano di Pasolini polemista*), Claudio Giovanardi (*Qualche riflessione sul romanesco pasoliniano*) e Kevin De Vecchis, che nel suo intervento ha ricordato una iniziativa meno nota di Pasolini: la scrittura del commento di due cortometraggi della documentarista Cecilia Mangini (1927-2021), *Ignoti alla città* (1958) e *La canta delle marane* (1961). Il primo testo è in italiano e il secondo in romanesco. Lo studioso, che sta lavorando all'edizione critica dei testi, si è soffermato in particolare sui soprannomi, che sono in romanesco anche nel primo documentario.

### *Li sonetti de Shakespeare in periferia*

Se una vocazione va riconosciuta al nostro consocio Luigi Giuliani

è quella dell'affabulazione in chiave romanesca, nella quale confluiscono un'esperienza accademica internazionale e l'attenzione alle diverse microrealtà della "sua" Roma, lontane magari dai presìdi ufficiali del centro storico, ma proprio per questo avanguardie importanti e, vorrei dire, benemerite della conoscenza.

Esemplare, in questo senso, l'incontro che si è svolto il 28 marzo 2022 presso la Libreria Tiburtina, sita in via Giuseppe Marcotti, a poche centinaia di metri dalla Stazione Tiburtina: un luogo per definizione periferico, nel quale Giuliani è stato invitato per presentare la sua traduzione in romanesco dei sonetti di Shakespeare. Un incontro con l'autore, ma senza i rituali tipici di

queste iniziative, tant'è vero che la presentazione si è svolta a ridosso della normale attività della libreria, mentre cioè occasionali avventori entravano e uscivano dopo aver acquistato un libro. Né, visto il poco spazio riservato ai presenti, si poteva parlare di "folto pubblico". Eppure, complice la potenza dei versi del Bardo con il valore aggiunto del romanesco (e con il complemento di un paio di inevitabili citazioni belliane), si poteva avvertire negli intervenuti una partecipazione non superficiale: il dialetto ha permesso di raccorciare la distanza in qualche misura "sacrale" rispetto a una raccolta poetica lontana nel tempo e negli stilemi, facendone cosa vicina, abordabile, inseribile in un piano di lettura familiare.

## Libri ricevuti

a cura di **Laura Biancini**

Pavel MURATOV, *Immagini dall'Italia*, trad. di Alessandro Romano, a c. di Rita Giuliani, 2 voll., Milano, Adelphi, 2021, 461, 311 pp. e indici, ill.

Quanti fiumi di inchiostro, quante matite, pennelli, colori, tele, fogli di carta sono stati consumati e si continuano a consumare per raccontare quella esperienza unica e intensa rappresentata da un viaggio, o forse sarebbe meglio dire “dal viaggio”. Esperienza unica e particolarissima, assolutamente individuale che l’odeporica ha però trasformato in esperienza collettiva, consentendo di osservare luoghi e opere d’arte con gli occhi di questo o quel viaggiatore.

Proprio in questo senso va letta l’opera di Pavel Muratov (1881-1950), *Immagini dall'Italia*: «un libro di iniziazione, di consacrazione all’Italia in quanto categoria dello spirito», come recitano le parole di Boris Zajcev riportate nel primo risvolto. Un sentimento che ci rinvia agli altri viaggiatori provenienti dalla Russia fin dall’inizio della stagione del Grand Tour, quando in quel Paese l’interesse per l’Occidente visse un nuovo slancio al quale non furono estranee le riforme di Pietro il grande, un naturale desiderio di rinnovamento della cultura e il parallelo fiorire degli studi archeologici un po’ in tutta Europa ma, in particolare, a Roma. Riprese forza così il mito di Roma antica, che nell’immaginario

di alcuni poeti russi svolse un ruolo da protagonista; un mito che si trasforma in un vero e proprio innamoramento nei confronti di quelle vestigia dell’antichità e di tutto quanto esse potevano rappresentare.

Tutto ciò si leggeva già nella suggestiva antologia *Il gladiatore e la rusalka. Roma nella poesia russa dell’800*, a cura di Rita Giuliani e Paola Buoncristiano (Roma, Lithos, 2015), attraverso l’opera poetica di ben quattro generazioni di poeti russi, nei quali Roma è evocata con suggestive immagini e con suggestivi simboli a essa afferenti come la libertà, vera assoluta e vincente. Una Roma così grande e infinita da essere paragonata a «un libro: chi riuscirà mai a leggerlo per intero!», come scrive il poeta Kostantin Bajtjuškov in una lettera del 1819 da Roma all’amico Aleksej Olenin (ivi, p. 24). E questo libro, nei versi di quei poeti, era fatto di pagine di storia, pagine di marmo, pagine di notturni e di profumi, di luci e di colori, un caleidoscopio infinito.

Come per tutti gli idilli e gli innamoramenti, l’intensità del sentimento va scemando. Alla svolta del secolo, Roma perde il suo smalto, il suo prestigio declina, lasciando spazio ad altre città italiane ed europee, ad altre

dimensioni e realtà. L'immagine della Città eterna si offusca, non più luogo dell'anima, non più meta unica e ambito di un viaggio, ma solo una tappa e forse neanche la più importante. L'amato libro di Roma offre ormai pagine troppo nuove e inconsuete, che mirano a demolire Roma. Il suo mito appare ormai come un inganno, fino a evocare immagini più adatte ad un palcoscenico elisabettiano, né tantomeno la Roma moderna, ormai capitale del regno d'Italia, sembra poter più attrarre o affascinare gli intellettuali russi. Così scrive il filosofo Nicolaj Berdiaev ancora nel 1915, rimpiangendo il mito di Roma con le sue antichità, "il libro di marmo": «La grandezza e l'eternità di Roma, la reliquia del suo stesso nome, che inebria l'anima, schiacciano la Roma capitale del moderno stato borghese» (ivi, p. 83).

Per fortuna il teatro insegna che i colpi di scena non finiscono mai e alla fine una riconciliazione tra Russia e Roma sembra possibile, ma deve fare il suo ingresso sulla scena il Decadentismo, quando la Città eterna recupera la sua immagine e il suo splendore (ivi, pp. 51-83).

E in questo particolare momento si inseriscono le *Immagini dall'Italia* di Pavel Muratov, un'opera che, nonostante la sua mole, affascina e cattura, in un viaggio meraviglioso attraverso l'Italia, il lettore di oggi esattamente come quello che lo lesse alla sua apparizione nel 1911. In quel momento in cui il viaggio in Italia e a Roma aveva recuperato la fortuna di un tempo l'opera di Muratov diventa

il più fedele compagno, la guida più affidabile per chiunque volesse intraprenderlo.

Nel bel saggio introduttivo Katja Petrowskaja racconta innanzi tutto la storia del libro, la cui stesura risale al primo decennio del Novecento, fine dell'epoca felice precedente, la Belle Époque, un punto di non ritorno di un tempo che, seppure non privo di problemi, era stato segnato da un'atmosfera di gioiosa spensieratezza e proiezione fiduciosa verso il futuro. Tutto ciò hanno continuato a rappresentare quelle pagine, l'epoca felice che chiudeva e apriva il nuovo secolo ignara del massacro al quale il mondo avrebbe assistito di lì a poco.

Nelle pagine di Muratov non si trova solo arte. Leggiamo ancora nella prefazione: «dinanzi a noi si srotola la tela dell'esistenza meravigliosa che si conduce in Italia, con le sue fragranze, i suoi paesaggi le sue movenze e il chiasso delle piazze, vista attraverso lo sguardo di un russo estenuato dalla sete di bellezza. Ai nostri occhi si delinea il viaggio di un individuo reale, vivo» (vol. I, pp. 12-13).

L'opera ebbe immediatamente successo, ma nonostante ciò la sua fortuna editoriale non fu semplice. I primi due volumi uscirono tra il 1911 e il 1912, ma l'edizione completa in tre volumi non uscì in patria ma a Berlino nel 1924. Anni complessi per la Russia dalla quale peraltro molti erano ormai fuggiti per riparare in Europa come lo stesso Muratov. «*Immagini dall'Italia* diventa suo malgrado un libro di esuli:

di chi non tornerà più in patria, ma anche di chi non potrà mai lasciarla» (ivi, p. 13). E successivamente la sua stella editoriale non brillò di luce migliore: non più ristampato, il libro era introvabile.

Ma anche in Italia, nonostante la notorietà di Muratov e persino un Centro studi a lui intitolato a Roma, l'opera non era mai stata tradotta integralmente. Ben venga dunque finalmente questa bella e accurata edizione che va ad arricchire il patrimonio della letteratura del viaggio in Italia con un'opera di grande sensibilità storica e culturale che ne ha fatto per molti «una sorta di lettura-viaggio-iniziazione, una peregrinazione dell'anima che si snoda pian piano, un'autorealizzazione nella cultura» (ivi, p. 14).

È proprio questa sensazione della lentezza, del prendersi tempo nella visita alla città, che ci porta a identificare il tempo di scrittura di Muratov con un adagio musicale, lo stesso tempo del respiro dell'acqua della laguna di Venezia, quell'acqua che «misteriosamente calamita e inghiotte tutti i pensieri, così come inghiotte qui ogni suono, finché il silenzio più fitto non scende nel cuore. [...] In tali momenti si rivela un'altra Venezia, che ai numerosi avventori del Florian rimane ignota, e che la vita di piazza San Marco, facile e infantilmente oziosa, non lascia supporre» (ivi, p. 56). La bellezza della scrittura di Muratov si rivela tutta in queste poche righe nelle quali con una sintesi perfetta rende lo spirito del fascino e della bellezza della città lagunare. Ma, al di là del fascino di Venezia, la

scrittura di Muratov continua anche nelle pagine successive, in qualsiasi «altrove italiano», ad avvolgerci e a coinvolgerci nel resto del viaggio con pennellate letterarie degne dei più grandi pittori italiani che Muratov via via incontra e ammira nel suo pellegrinaggio.

Roma e il Lazio occupano la parte preponderante dell'opera, introdotta da un singolare e oserei dire sensuale saggio, *Il sentimento di Roma*, e già il titolo è tutto un programma, nel quale l'impatto, il rapporto del visitatore con la Città eterna si risolvono in un vero proprio dialogo intimo fatto di immagini di bellezza, di profumi, delle armonie dell'acqua delle fontane, in cui si riassorbono in qualche modo anche gli inevitabili elementi negativi, in una simbiosi simile a quella che i gatti hanno stabilito con le rovine dei Fori.

Lì il tempo trascorre con leggerezza, giorni mesi anni trascorrono senza lasciare cicatrici nell'anima: «Quale forza ipnotica deve possedere una vita simile, legittimata da un'unica impressione evanescente o dal balenio di un'immagine – come la silhouette mattutina del Soratte, vista da ponte Margherita, o i profili, tremolanti nella luce meridiana, dei lontani filari di pini oltre villa Panphilj» (vol. II, p. 30).

Muratov visita Roma ormai capitale del regno d'Italia, non «il mito» dei viaggiatori del Grand Tour persi tra le viuzze della capitale papalina, spartita tra rovine disordinate e un'edilizia civile religiosa fatta di edifici di gran pregio e povere

casupole. Roma si sta trasformando in una capitale europea: Muratov viene a Roma per la prima volta nel 1907 e poi nel 1911 quando già si sta attuando il primo piano regolatore di Sanjust di Teulada, particolare che rende questa lettura particolarmente interessante per comprendere quanto stava accadendo in quegli anni cruciali per l'urbanistica della Città Eterna.

L'itinerario completo di Pavel Muratov dopo Venezia è: Padova, Ferrara, Bologna, Ravenna, Firenze, Prato, Pistoia, Pisa, Lucca, San Gimignano, Siena, Montaperti, Roma, Campagna Romana, Tivoli, Ostia, Cori, Ninfa, Subiaco, Olevano, Palestrina, Corneto, Bracciano, Viterbo, Napoli, Pompei, Amalfi, Ravello, Paestum, Palermo, Selinunte, Agrigento, Taormina.

Al termine di questo viaggio, l'ultimo (siamo nel 1912), Muratov torna a Venezia, porta di ingresso e dunque anche di uscita per chi veniva dalla Russia. Il congedo risulta particolarmente straziante, e un richiamo alla morte è quasi

inevitabile, un rimpianto per la città lagunare in seno alla quale la morte appare persino meno crudele, tanto da esprimere nel congedarsi un ultimo disperato desiderio: «Rivedere lo scintillio silente della laguna veneziana e terminare i propri giorni entro il cerchio del suo orizzonte» (vol. I, p. 27).

*Morte a Venezia* di Thomas Mann è del 1912.

Purtroppo la morte era già in agguato in quel momento, non per Muratov, che vivrà ancora a lungo, ma per il mondo, come si ricorda nella bella prefazione: «Nell'ultima scena veneziana del terzo volume, gli strilloni corrono già per le calli con la notizia dell'attentato all'arciduca d'Austria [...]. L'immagine di Venezia si sovrappone per sempre all'ultimo istante di pace. Dal fronte, in una lettera inviata da Czestochowa, Muratov scriverà nel novembre del 1914: "La guerra è innanzi tutto guerra contro la vita spirituale, contro qualsiasi sottigliezza e complessità"» (pp. 27-28).

Franco ONORATI, *L'erotismo nel melodramma. Dall'incesto alla seduzione, passando per l'idillio amoroso*, Roma, Aracne, 2021, 296 pp., ill.

Il problematico rapporto tra musica e libretto, che ha da sempre appassionato letterati e musicologi, troverebbe in Peter Brook il miglior esecutore in nome della categoria della teatralità, unico metro di giudizio per tutto ciò che vive la sua vita specifica sulla scena. Brook

non fa sconti: esiste il teatro e basta, e per teatro intende quel magico momento in cui l'elemento drammaturgico, rappresentato nel caso dell'opera lirica dal testo e dalla musica, si traduce in azione scenica dando vita al *teatro* inteso come teatro vivo e non teatro che si rivela

mortale. In parole povere, il teatro mortale «significa cattivo teatro» (P. BROOK, *Il teatro e il suo spazio*, Milano, Feltrinelli, 1972, p. 11), mentre il teatro è un'alchimia che fa sì che la parola scritta o la musica diventino azioni agite sulla scena. Niente altro, ma fa la differenza ed in questo senso Peter Brook ha speso la sua carriera di regista sia nel teatro di prosa che in musica.

Nella *querelle* a proposito di libretto e musica, l'errore è proprio nel rivendicare al libretto la sola dignità letteraria: il libretto non è un'opera poetica che è destinata alla lettura, o per lo meno non è soltanto quello; il libretto è un genere teatrale e, come i drammi, le tragedie, le commedie ecc., rientra nella drammaturgia, che è un genere letterario al pari degli altri, dai quali si distingue per sue caratteristiche specifiche. In questo senso ha ragione Franco Onorati a rivendicare una dignità letteraria al libretto, come opera autonoma che non è al servizio della musica, è un comprimario rispetto alla musica, e insieme troveranno la loro vera natura in scena. Quanto più musica e teatro riusciranno a essere teatralmente evocativi di sentimenti, ma anche di sensazioni, tanto più l'analisi che propone l'autore con questo suo scritto risulta centrata ed efficace.

Il percorso esperito è quanto meno impertinente, ma proprio per questo curioso e dunque interessante. Esso si addentra, con la più grande naturalezza, nelle pieghe dell'eros iniziando con uno dei miti, diciamo

così, più compromessi, più studiati, anche in sede psicanalitica, il mito di Fedra, attraversando poi con eleganza e leggerezza atmosfere, come la notte con tutto ciò che evoca in senso erotico, e i rapporti più o meno regolari per età, sesso e convenienza sociale, più o meno difficili e spesso sacrificati sugli altari dei più svariati impedimenti. E ancora, più che in argomento, incontra l'insaziabilità dei libertini o meglio del Libertino, con la maiuscola, Don Giovanni, qui anche in versione romanesca, anzi belliana, e di conseguenza il gioco delle parti nel corteggiamento o nella seduzione, la penitenza o l'indulgenza per peccato di lussuria e infine la convivialità come elemento irrinunciabile dell'opera lirica, vera e propria tentazione trasgressiva in scena, dato che in palcoscenico non si mangia e non si beve... per ovvi motivi.

Gli esempi che passa in rassegna senza alcuna *pruderie* sono numerosi, interessanti e accattivanti. Attenzione però, la leggerezza della scrittura non deve indurre a pensare che l'autore rinunci ad una informazione seria corretta e scientifica che trae dalla sua lunga esperienza di "musicofilo", come ama definirsi.

Non si può non essere d'accordo con Giorgio Munari quando scrive nell'accattivante *Prefazione* che scorrendo i vari capitoli di questa pubblicazione, decisamente *sui generis*, non siamo di fronte ad «una casistica asettica, scrupolosa, pedante [...] qui l'autore è in primo piano in quanto soggetto, con le sue preferenze e curiosità e con il suo personale vissuto». L'autore è

un amante dello spettacolo inteso in ogni sua forma, ed è uno spettatore attento e con un'esperienza di lungo corso. Lo si vede dalla disinvoltura con la quale ci racconta di questa o quella messinscena, di questo o quel

libretto, sulle pagine di questo suo libro che procede senza dare tregua al lettore per la ricchezza e varietà delle proposte, una vera e propria "conversazione ininterrotta" attorno al melodramma.

Marco Fabio APOLLONI, *Il mistero della Locanda Serny. Romanzo a quattro voci con artisti, delitti, sparizioni e magie*, Milano, Ponte alle Grazie, 2003, 284 pp.

La Locanda Serny, protagonista di questo curioso romanzo, occupava a Piazza di Spagna l'edificio compreso tra via del Bottino e via di San Sebastianello, un'ubicazione perfetta per chiunque passasse o sostasse a Roma per qualsiasi motivo.

Il padrone di casa, il signor Serny, aveva fama di grande ospitalità, tanto che non faceva mai mancare ai suoi ospiti un grande *samovar* per il tè, a qualsiasi ora del giorno, ma generoso era anche con il cibo, abbondante e di buona qualità.

In questo contesto Marco Fabio Apolloni inquadra le vicende, al limite tra realtà e fantasia, del suo "romanzo polifonico" a quattro voci, quattro come gli avventori protagonisti, ospiti soddisfatti della locanda: il mago, il console francese, il giovane scrittore russo, la cantante lirica Giuditta Grisi (1805-1840).

Tutto inizia nel momento in cui ai protagonisti, in attesa della cena alla locanda, cena ritardata per l'improvviso sopraggiungere di un importante personaggio e del suo seguito (ai quali è stato concesso l'uso di tutta la sala da pranzo), in-

sieme alle scuse del padrone di casa viene servito un abbondante aperitivo attorno al quale si sciolgono lingue e avvincenti narrazioni.

L'atmosfera già sufficientemente satura di mistero, fuochi fatui compresi, si riempie dei racconti di questi quattro personaggi che spaziano con la fantasia, con la memoria, persino sotto un'ipnosi che scopriremo poi essere tutta una gran recita, sciorinando avventure personali, storie di sante, vicissitudini scapigliate degne di una cantante lirica, in un turbinio narrativo che coinvolge prepotentemente il lettore.

Romanzo bulimico per la ricchezza di spunti, di personaggi, di racconti che fioriscono al loro interno come scatole cinesi, non tralascia la descrizione, a volte quasi barocca, dei menù della locanda, compito affidato al giovane russo che si addentra in una riflessione sulla cucina romana, descritta con compiacimento da *grand gourmet*, con parole golose e dense di piacere, che sembrano assaporare le vivande mentre vengono descritte

(potremmo azzardare l'ipotesi di un omaggio alla buona cucina da parte dell'autore, che sappiamo essere ottimo cuoco).

Ma non si tratta certo di un romanzo gastronomico. *La Locanda Serny* ritrae il variopinto universo del viaggio a Roma in maniera originale, fuori dallo stereotipo dei grandi intellettuali, artisti, antiquari in genere protagonisti di questa affascinante avventura, per privilegiare, in una atmosfera un po' sul-

furea, personalità meno altisonanti, a parte l'unico personaggio reale, la cantante lirica Giuditta Grisi. La narrazione stessa, compiacendo i personaggi, si trasforma in un viaggio nelle più diverse dimensioni fantastiche che di tanto in tanto scuotono e rompono la dimensione realistica dei racconti in un susseguirsi di eventi, dentro e fuori le mura della Locanda Serny, custodi di un terribile segreto.

*Contatto 2021*, catalogo della mostra (WeGil, Largo Ascianghi 5, 3-28 novembre 2021), a c. di Riccardo Ferrante e Maria Gabriella Macchiarulo, Roma, Cinecittà Spa\TWM Factory, 2021, 127 pp., ill.

Piacevole evento in piena pandemia e ottima occasione per visitare un nuovo interessante spazio espositivo nel cuore di Trastevere.

L'idea che anima il progetto *Contatto* è quella di «far incontrare linguaggi, suggestioni, immaginari cronologicamente distanti attraverso uno strumento comune, la fotografia. Un network di giovani creatori si incontra con un Archivio foto-cinematografico di circa cento anni e,

da questo incontro non solo nasce una nuova interpretazioni delle immagini, ma ci si interroga attorno alla conservazione e alla digitalizzazione delle immagini stesse» (p. 10).

La mostra è un momento di questo processo con il quale il visitatore è invitato a condividere quell'esperienza di ricerca, rilettura di alcune fotografie in una dimensione spazio-temporale completamente nuova e autonoma.

*Gesù racconta. Le parabole evangeliche nei dialetti italiani*, a c. di Manlio Baleani, Ancona, affinità elettive, 2021, 137 pp.

Infaticabile nell'indagare il mondo dei dialetti, Manlio Baleani propone in questo volume, che fa seguito a quello del 2017 sulla *Passione*

*e morte di Gesù Cristo nei dialetti italiani*, una rassegna di alcune parabole di Gesù tradotte in diversi dialetti italiani, sia quelli più noti e

importanti che quelli più sconosciuti parlati nei più piccoli centri sparsi per l'Italia.

Presentati rigorosamente con la traduzione a fronte, i testi ricoprono un arco temporale che va dalla seconda metà dell'Ottocento

ai giorni nostri. rivelando non solo l'incredibile varietà delle parlate italiane ma anche, nella riproposizione dell'universalità della parola sacra, un panorama curioso del sentire devozionale nelle diverse realtà locali.