



anno VIII

numero 3

settembre-dicembre 2010

A handwritten signature or logo, possibly reading 'il 996', with a small square grid-like element to the left of the text.

il 996

Direttore

Muzio Mazzocchi Alemanni

Direttore responsabile

Franco Onorati

Comitato di redazione

Eugenio Ragni (caporedattore)

Lucia Maresca (segretaria di redazione)

Laura Biancini, Sabino Caronia, Claudio Costa, Fabio Della Seta, Elio Di Michele, Paolo Grassi, Ali-ghiero Maria Mazio, Franco Onorati, Anna Maria Piervitali, Marcello Teodonio

Autorizzazione del Tribunale di Roma

n. 178/2003 del 18 aprile 2003

Direzione e Redazione

Piazza Cavalieri di Malta 2 – 00153 Roma

tel. 06 5743442

Abbonamenti

Ordinario € 40,00

Studenti € 20,00

Sostenitore € 60,00

Modalità di pagamento

Versamento dell'importo sul c/c postale n. 99614000 o accreditato sul c/c bancario n. 650376/37 presso UGF Unipol Gruppo Finanziario (IBAN: IT98KO312705006CC163 6503763), Filiale 163 Roma Arenula, entrambi intestati a "Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli".

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

Editore:

il cubo sas

via Luigi Rizzo 83

00136 Roma

tel. 0639722422

iscrizione ROC n. 17839

www.ilcubo.eu

mail: il996@ilcubo.eu

anno VIII, numero 3, settembre-dicembre 2010

ISSN 1826-8234

€ 15,00

SOMMARIO

SPQR

Il senso controverso di una sigla di PIETRO GIBELLINI.....	5
«Una poesia che nega, deride, distrugge» di FRANCO ONORATI.....	9
<i>Dialetti e poesia in dialetto nel dibattito culturale del secondo Ottocento</i> di FRANCO BREVINI.....	11
<i>Carducci e i dialetti</i> di LORENZO TOMASIN.....	25
<i>Il dialetto in esilio</i> di EUGENIO RAGNI.....	43
<i>Belli tra Carducci e Croce</i> di LEONARDO LATTARULO.....	57
<i>Un estimatore di Carducci e un denigratore dei dialetti: Pietro Mastri</i> di GABRIELE SCALESSA.....	67
<i>Verdi tra Belli e Pascarella</i> di FRANCO ONORATI.....	85
<i>Pio Spezi e gli studi sul Belli</i> di CLAUDIO COSTA.....	99
<i>Belli all'estero</i> Le ragioni di una versione ispano-romanesca di LUIGI GIULIANI.....	115
<i>La cultura dell'uva puttanella</i> Il carteggio tra Carlo Muscetta e Rocco Scotellaro di ROSALBA GALVAGNO.....	127
<i>Parolacce e parole</i> Origini di un'imprecazione di FABIO DELLA SETA.....	139

Un motto pungente sull'Urbe pontificia figura in un sonetto romanesco di Giuseppe Gioachino Belli, intitolato appunto *S.P.Q.R.* Un popolano ricorda che da ragazzo chiese al suo maestro il significato di quelle quattro lettere che vedeva campeggiare su palazzi e documenti, e quello rispose: «Soli preti quì rreggneno». Quel maestro si chiamava don Fulgenzio ed era dunque un prete (l'alfabetizzazione del popolo fu compito benemerito della Chiesa, quando solo i figli dei ceti privilegiati potevano permettersi un pedagògo e l'istruzione pubblica era di là da venire).

Battuta da Pasquino? Forse, ma Belli è ben altro che l'interprete della satira anticlericale, come credettero i risorgimentali (a scanso di equivoci, dopo lo choc della Repubblica Romana del 1849 Belli smise di scrivere sonetti romaneschi che le teste calde cercavano di strumentalizzare). Belli è uno dei massimi poeti italiani di tutti i tempi, quelli che si contano sulle dita di due mani (e avanza qualche dito). In certo senso l'unico cui può paragonarsi è Dante, visto che il suo *Commedia* dipinge con potenza realistica ed espressiva la secolare società popolare dell'antico regime al crepuscolo così come il poeta della *Commedia* specchiava col suo genio la civiltà medievale al tramonto (non lo dico per scherzo: l'ho scritto nella serissima miscellanea di studi in onore del dantista Guglielmo Gorni appena edita da Storia e Letteratura, *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia*). Dovrebbe essere caduto il pregiudizio sui limiti letterari del dialetto, a meno che i nostri leghisti distinguano i dialetti fra buoni e cattivi, privilegiando gli idiomi padani, che credono celtici o longobardi anziché neolatini come sono. Nel qual caso sentirebbero un lombardo doc come Giuseppe Parini, che difendendo il milanese dagli attacchi di un purista toscano sentenziò che tutte le lingue sono «indifferenti» riguardo la «intrinseca bruttezza o beltà loro».

Al romano Belli piaceva il milanese e piaceva Milano (come ci ricorda un recente volume curato da Massimo Colesanti e Franco Onorati per lo stesso editore: *Belli "milanese": viaggi, incontri, sensazioni*). A Milano comprò alla borsa nera le poesie di Carlo Porta, proibite dalla censura: lettura decisiva per la sua conversione alla poesia dialettale. E tornato a Roma scrisse a un amico:

Quella città benedetta pare stata fondata per lusingare tutti i miei gusti: ampiezza discreta, moto e tranquillità, eleganza e disinvoltura, ricchezza e parsimonia, buon cuore senza fasto, spirito e non maldicenza, istruzione disgiunta da pedanteria, conservazione piuttosto che società

secondo il senso moderno, niuna curiosità de' fatti altrui, lustro di arti e di mestieri, purità di cielo, amenità di sito, sanità di opinioni, lautezza di cibi, abbondanza di agi, rispetto nel volgo, civiltà generale.

Forse si fatica un po' a riconoscere nella Milano delle polveri sottili e di Fabrizio Corona la «purità del cielo» e la «niuna curiosità de' fatti altrui», a tacere di altri requisiti. Certo, in quel 1828, Milano appariva al nostro il rovescio della Roma di allora dove l'igiene lasciava a desiderare, la cultura cedeva alla pedanteria e poco o punto era il «rispetto nel volgo».

A quel volgo Belli edificò un «monumento» che incantò lettori del calibro di Gogol' e Sainte-Beuve e scrittori-traduttori quali il premio Nobel Paul Heyse e l'autore dell'*Arancia meccanica*, Anthony Burgess (si veda un altro volume collettivo, *Belli da Roma all'Europa*, fresco di stampa per Aracne). Un'opera, quella di Belli, che supera quella del suo ideale maestro Carlo Porta: parola di lombardo doc, allievo di quel campione di studi portiani che fu Dante Isella.

Tornato a Roma dopo quell'impatto rivelatore, Belli vede la sua città con occhi nuovi: non cerca più la città archeologica cara ad artisti e turisti, ma scopre i sedimenti di una mentalità antica e tenace nella carne viva della plebe. E la sferza, quando occorre, sapendo però come l'ammiratissimo lombardo (e parigino) Manzoni, che la colpa della corruzione è maggiore in chi ha potere: e a Roma il potere l'hanno i preti e i nobili.

Contrario al dominio temporale della Chiesa, ma cristiano convinto e razionalista illuminato, Belli non generalizza mai. Nei mille e più personaggi cui dà voce – artigiani e prostitute, servitori e aristocratici, frati e cardinali – troviamo tutto e il contrario di tutto: il poeta racconta più vizi che virtù, certo, ma non fa mai d'ogni erba un fascio. Poche volte esprime, pardon fa esprimere ai suoi plebei monologanti, opinioni generali: Roma è «la stalla e la chiavica der monno», «er genio der paese» consiste nell'amoreggiare senza dar sospetto, far quattrini «a la romana» significa imbrogliare, d'accordo, ma parlare «a la romana» significa per lui anche parlare «cor core in mano», dire quella «verità sfacciata» che non si può trattenere come fosse «cacarella».

E nel sonetto intitolato *L'uffizzio der bollo* (l'ufficio dove Giuseppe Gioachino aveva lavorato) il poeta ci dà la sua esatta visione del problema. Un popolano ha chiesto all'impiegato: «dove si bolla?»: quello, con una battuta giocata sul doppio senso di *bollà* (che vale timbrare ma anche imbrogliare) risponde con una battuta; «a Roma, dappertut-

to!», allora il plebeo, qui portavoce del poeta, replica: «quel *dappertutto* lo lasci nella penna».

Non credo che il *leader* leghista abbia letto Belli, per trarne questa lezione. Ma certo ricorderà, dai giornali, le tre frasi che Giovanni Paolo II pronunciò in romanesco, scusandosi di non aver imparato quella lingua pur essendo vescovo di Roma. Sembravano tre battutine ed erano un ammaestramento profondo: *semo romani, volemosse bene e dâmosse da fâ*. Tre gradini di un crescendo umanistico e sapienziale: l'impegno civile («civis romanus sum»); il lievito evangelico («ubi charitas et amor ibi Deus»), la virtù teologale prediletta da San Paolo («Maior... est charitas»). Ecco tutto. Ma se l'onorevole Bossi avesse poca dimestichezza col latino, potrà chiedere lumi a suo figlio, più fresco di studi.

*«Una poesia che nega, deride,
distrugge»*

Questo fascicolo è dedicato in prevalenza alla raccolta degli atti del convegno di studi che il Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli, in collaborazione con la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, ha promosso nel novembre 2007 sul tema «La poesia dialettale nella nuova Italia da Carducci a Croce».

Quel titolo era preceduto dalla parziale citazione del celebre apprezzamento negativo espresso da Carducci sulla poesia di Porta e Belli, apprezzamento che nella sua interezza era così formulato:

«Grandissima l'arte e la potenza del Porta e del Belli, ma in una poesia che nega, deride, distrugge».

Sembrò giusto, ai promotori dell'iniziativa, cogliere la ricorrenza del centenario della morte di Giosue Carducci – avvenuta nel 1907 – per affrontare la discussione intorno al dialetto negli anni compresi fra Porta Pia e il Concordato.

Sulla questione proprio in quegli anni si svolgeva in sede nazionale un dibattito di forte vivacità e acutezza che vedeva impegnate, sui vari fronti, le migliori intelligenze critiche, Carducci anzitutto, e poi, sempre più autorevole, Benedetto Croce.

Il dibattito era ulteriormente arricchito dal fatto che in quel periodo si stava diffondendo – prima clandestinamente attraverso copie apografe, poi con la pubblicazione a stampa alla fine degli anni Ottanta – la conoscenza dei sonetti di Belli, sui quali il giudizio tendeva a disporsi su schieramenti discordanti o contrapposti.

Le relazioni che qui presentiamo (pp. 11-114) hanno inteso ripercorrere e approfondire i termini fondamentali di quel dibattito sul dialetto.

Franco Onorati



MINISTERO
PER I BENI
E LE ATTIVITÀ
CULTURALI

Edizione
autunno
2007
di Roma

Una poesia che nega,
deride, distrugge...
La poesia dialettale nella nuova
Italia da Carducci a Croce

Biblioteca nazionale centrale
Viale Castro Pretorio, 105
00185 Roma
www.bncrm.librari.beniculturali.it

Biblioteca nazionale centrale di Roma
Lunedì 12 novembre 2007
Sala I

Disegno di Cesare Pascarella

La locandina del convegno sulla poesia dialettale in Italia da Carducci a Croce, tenutosi nel 2007 presso la Biblioteca nazionale di Roma.

Dialetti e poesia in dialetto nel dibattito culturale del secondo Ottocento

DI FRANCO BREVINI

Il dialetto nell'Italia postunitaria

Chi si accosti alla cultura italiana della seconda metà dell'Ottocento è colpito da una singolare contraddizione. Mentre infatti le pagine degli scrittori, sullo sfondo di poetiche interessate alla restituzione documentaria della realtà, vedono l'ingresso sempre più ampio dei dialetti, sentiti come strumenti insostituibili per rappresentare il Paese reale, sul piano della legittimazione sociale si assiste invece a una vera e propria crociata contro le antiche parlate popolari. La manifestazione più clamorosa di questa campagna antidialettale è fornita dalle politiche scolastiche, ma anche la cultura nel suo complesso reca i segni di questa crociata, che si andrà poi a saldare con la più tarda scomunica del fascismo. Insomma se dei dialetti i narratori non possono fare a meno, gli educatori vorrebbero solo sbarazzarsene.

Queste due linee che percorrono la cultura dell'Ottocento appaiono riconducibili a due modelli. Il primo, quello italianizzante, è monolinguistico, razionalistico, giacobino. Non è più di stampo puristico e pedantesco, ma è pur sempre centripeto e toscaneggiante. I suoi propugnatori appartengono a matrici diverse, ma il punto di riferimento per tutti resta la proposta linguistica manzoniana, alla quale si ispira la politica scolastica filoflorentina dell'Italia unita.

L'altro modello è invece populistico, storicistico, di ascendenza romantica. Contro il normativismo astratto, rivendica la vivente babele delle lingue e dei dialetti, la frammentazione idiomantica della società, le parlate come contrassegni di identità e di culture municipali. A questo modello fanno capo figure molto diverse. Si va da De Sanctis a

D'Ovidio e all'Ascoli, ma ad esso guardano anche la maggior parte dei narratori e certamente tutti i poeti dialettali del secondo Ottocento, che si fanno portavoce dell'irriducibile bisogno di testimoniare la discontinuità dell'Italia pre-unitaria. Sul piano sociale queste posizioni approdano talvolta a punte nostalgiche e revansciste, dai petroniani bolognesi ai clericali romani che detestano i «buzzurri» calati dal Nord, fino ai nobili filoborbonici reazionari e antiunitari. Ma senza spingerci fin qui, c'è tutta un'Italia borghese e aristocratica, benpensante e conservatrice, che dai suoi circoli cittadini, dai salotti, dalle associazioni e dai collegi elettorali continua a guardare ai piccoli mondi antichi provinciali antecedenti il 1861.

Si può forse aggiungere che, pur con le inevitabili tensioni, le due polarità coesistono sia prima che dopo l'Unità e anzi risultano in qualche misura complementari. Un tempo il toscano era la lingua poetica e anche, quando non usano il latino, la lingua dei dotti, nonché quella delle scritture più solenni. Il dialetto invece ha per sé tutta l'oralità, compresa quella ufficiale, dal Gran Consiglio di Venezia, al tribunale, alla predica in chiesa, fino al teatro, con l'eccezione di quello tragico. Inoltre in dialetto si svolge tutto un settore della ricerca letteraria che mira a una rappresentazione priva di stilizzazione.

Con l'Unità approdano all'italiano le prediche, i dibattiti pubblici, i tribunali, oltre alla testualità tecnico-scientifica che già da tempo aveva rinunciato al latino. Ma l'italiano diventa soprattutto la lingua dell'amministrazione pubblica, dello Stato, dell'esercito, dove pure restano vivi molti piemontesismi.

Ora tutto ciò che è razionale e strumentale, dal ricorso all'autorità alla lettera d'affari, richiede l'italiano. Al dialetto restano invece l'oralità domestica e in letteratura le punte di «vivezza espressiva» e di impegno mimetico. Dunque la coazione grammaticale scolastica e la ricerca di colore in letteratura coesistono perfettamente fra loro. Semmai il conflitto si può rintracciare in quelle esperienze ideologiche che vogliono contemporaneamente essere «vicine al popolo» e però educarlo. Il fascismo è populista, ma è anche normativo, perché al vertice ha un maestro di scuola. Togliatti a sua volta si vanta di sapere molti dialetti, ma è quasi un purista quando scrive o parla alla Camera. Insomma nella storia dell'Italia unita le due polarità si contrappongono e si intrecciano senza sosta.

La narrativa e la lessicografia

Le tensioni omologanti, che sono presenti nella letteratura post-unitaria, non hanno impedito ad alcuni lettori, fra cui ancora ultimamente Gian Luigi Beccaria, di cogliere un dato sostanziale: «dopo Manzoni, dalla seconda metà dell'Ottocento sino ad oggi, la struttura regionale endemica e connaturata alla cultura italiana, torna ad emergere vistosamente». Aveva ragione Luigi Russo: «Unità non significa uniformità». E già De Sanctis nel saggio su Zola aveva rilevato che

le lingue dotte, le lingue comuni trattate dall'arte e quasi esaurite, sentono anch'esse il bisogno di ritemperarsi nella lingua del popolo, più vicino alla natura, che ha passioni più vive, che impressioni immediate, e che deriva il suo linguaggio non dalle regole, ma dalle sue impressioni. L'artista cercherà e si approprierà tutto quel tesoro di immagini, di movenze, di proverbi, di sentenze, tutta quella maniera accorciata, viva, spigliata, rapida, che è nei dialetti.

In effetti tutta la narrativa tra scapigliatura e verismo è segnata da innesti dialettali più o meno vistosi. Nievo vena di dialetto il suo italiano; Capuana compone in una lingua «mezza francese, mezza regionale, mezza confusionale»; Verga dall'assemblaggio di italiano e siciliano, tentato nelle prime novelle, perviene a una reinterpretazione del dialetto nel discorso indiretto libero dei *Malavoglia*; De Marchi ricalca la sua prosa sulla voce lombarda, inserendovi all'occorrenza battute dialettali; Fogazzaro, con la seconda stesura di *Piccolo mondo antico*, non può fare a meno di sostituire le battute dialettali ai faticosi dialogati in italiano messi inizialmente in bocca ai suoi personaggi; senza dimenticare naturalmente Dossi, Faldella, Cagna, Imbriani, in cui l'intarsio dialettale diventa l'ingrediente irrinunciabile dell'operazione macaronica e plurilinguistica descritta da Contini.

Del dilagare del dialetto nella letteratura del secondo Ottocento si rendono conto tempestivamente i suoi nemici, i fautori dell'omologazione toscana. Fra tutti si può citare Pietro Mastri, un poeta e critico toscano di cui mi occuperò più avanti per ricordare una sua celebre stroncatura della poesia dialettale.

D'altro canto, parecchi di quelli stessi scrittori italiani, ai quali più che ad ogni altro dovrebbe stare a cuore il patrimonio della lingua, che è insomma il patrimonio su cui vivono, invece di opporsi con ogni loro

forza a questo andazzo, lo secondano e avvantaggiano con l'opera propria [...] E così tutti i giorni si ha l'esempio di scrittori d'ogni regione – massime romanzieri e novellieri – che, senza appartenere propriamente alla categoria dei dialettali, non scrivono né in lingua né in dialetto, ma in un ibrido gergo che è un po' dell'una e un po' dell'altro, come a dire italiano dialettizzato, o dialetto italianizzato; ovvero scrivono parte in dialetto e parte in lingua, mescolando arbitrariamente quello con questa, quasi che questa reputassero a volte inespressiva e inefficace, e quello, elemento di maggiore forza e naturalezza!

Ma la presenza del dialetto sulla scena culturale non si limita alla letteratura. In quest'epoca prende il via anche lo studio scientifico dei dialetti, che aveva avuto un precursore nel Biondelli del *Saggio sui dialetti gallo-italici*. Il 1873, quando vide la luce il primo volume dell'ascoliano «Archivio Glottologico Italiano», viene salutato come la data di nascita ormai canonica della dialettologia scientifica italiana. La rivista era in gran parte occupata dalla monografia del suo direttore, *Saggi ladini*, che, come ha scritto Manlio Cortelazzo, rappresenta «il modello per eccellenza di una descrizione dialettale a matrice storico-comparatistica».

Ma la seconda metà dell'Ottocento segna anche la nascita di una nuova consapevolezza della dialettalità. Dopo le prime generazioni di vocabolari dialettali, è ora la volta di quelli di servizio, che non descrivono tanto il patrimonio linguistico di una parlata, bensì ne suggeriscono l'equivalente italiano. La *Relazione* del Manzoni, in cui si auspica il moltiplicarsi di tali repertori in una prospettiva toscanocentrica, riceve pratica attuazione nel 1890, quando per iniziativa del ministro della Pubblica istruzione Paolo Borselli e con la consulenza di Luigi Morandi viene addirittura bandito un concorso per la realizzazione di vocabolari dialettali con intenti pedagogico-scolastici. Ne verranno presentati ben trentatré.

In quest'epoca decolla anche lo studio delle tradizioni letterarie regionali: nel 1873 Luigi Capuana ristampa i versi di Paolo Maura, due anni dopo Vittorio Imbriani si occupa di Basile, nel 1878 Vincenzo Joppi dà alle stampe i *Testi inediti friulani dai secoli XIV al XIX*, nel 1879 Olindo Guerrini pubblica uno studio su Giulio Cesare Croce, nel 1885 il Flechia pubblica le *Rime* dell'Anonimo genovese e il romanziere Emilio De Marchi rilancia il Maggi, fino a giungere al Basile di Croce, cui Russo contrapporrà il suo Cortese. Né si possono dimenticare le discussioni suscitate dalla pubblicazione dei sonetti del Belli, dai quattro volumi della *princeps* del 1865-1866, all'edizione Morandi, uscita tra il

1886 e il 1889, con il famigerato sesto volume, che fu al centro del clamoroso successo editoriale che sappiamo. E ancora forse segnalerei il saggio di Momigliano del 1909 che rivendica al Porta un posto accanto ai sommi poeti della letteratura italiana.

In questo contesto in cui i dialetti conoscono una vitalità sia letteraria, sia lessicografica, a essere penalizzata è proprio la poesia dialettale. Per cominciare non si può fare a meno di notare come l'attacco mosso da più parti ai versi dialettali avvenga sullo sfondo di un'età in cui la produzione poetica nelle lingue popolari conosce un momento di debolezza e di crisi, all'indomani delle folgoranti esperienze di Porta e di Belli. Nessun altro poeta fino a Delio Tessa saprà rappresentare la dimensione tragica della vita che era stata al centro delle opere dei due poeti. Né si può scordare che tali difficoltà non sono solo determinate dall'ombra che autori troppo ingombranti e troppo vicini proiettano su una folla di epigoni e minori. All'origine del declino sofferto dalla poesia in dialetto nel secondo Ottocento c'è anche la delegittimazione delle parlate locali procurata dall'unificazione nazionale. Il 1861 segna infatti la simbolica data a partire dalla quale i dialetti cessano di essere le lingue "nazionali" delle singole entità statuali in cui era articolata la penisola – i vecchi Stati preunitari – per convertirsi in lingue provinciali. In seguito al fatto che per la prima volta in concorrenza con i dialetti esiste una lingua nazionale con caratteri di ufficialità, a modificarsi è lo *status* stesso dei due codici. Ora lingua d'uso e lingua letteraria appartengono al medesimo sistema. È solo da quel momento che i dialetti assumono quel carattere di codici subalterni e popolari, parlate dei quarti stati, quando non dei vinti, degli umiliati e degli offesi, che continuano ad avere nel nostro immaginario culturale. Mai come dopo l'Unità i dialetti sono stati *vernacoli* nel senso letterale di «lingue da schiavi».

La malerba dialettale

Fra le stroncature della poesia in dialetto è celebre il saggio di Pietro Mastri dall'eloquente titolo *La malerba dialettale*. È ospitato in *Su per l'erta*, un volume del 1903 che riunisce scritti di questo poeta, principalmente apparsi sulla «Vita Nuova» e sul «Marzocco», che egli aveva fondato.

Mastri persegue due obiettivi. Il primo è mostrare i limiti della poesia in dialetto colpendo il suo esponente più autorevole e popolare,

Cesare Pascarella, consacrato da quelle *tournées* nel Paese cui il critico fa riferimento prendo il suo scritto e che certamente ebbero un peso nel rilancio tardo-ottocentesco della poesia in dialetto. Il secondo obiettivo sposta l'attenzione dal successo di pubblico alla consacrazione della critica. Il bersaglio in questo caso è la benedizione impartita a Pascarella dal più prestigioso fra i letterati dell'epoca, Carducci, additato da Matri come uno dei responsabili della fortuna della poesia in dialetto nel secondo Ottocento.

Nel suo *furor* antidialettale Matri coglie lucidamente alcuni limiti dell'opera di Pascarella, che al vate maremmano abbagliato dalla possibilità di una poesia dialettale «nazionale», erano sfuggiti. Oggi sappiamo che le pagine più felici della produzione dialettale legata al tema del Risorgimento sono quelle ispirate a figure reazionarie, in quanto sono esse a far sentire la voce della parte sconfitta, cui gli idiomi locali hanno spesso prestato le loro risorse. Sono le masse popolari, che, escluse da ogni partecipazione politica, si erano mostrate nella maggioranza dei casi antigiacobine e conservatrici. In tal senso il «Luciano d'o Re» di Russo o l'«avuchet Modi» di Guerrini sono figure incomparabilmente più vere del trasteverino liberale e nazionalista di Pascarella. E infatti l'opera di Pascarella, più che per i risultati di poesia, si raccomanda per la sua importanza nella storia culturale e civile del Paese. Grazie alla profonda congruenza con la propria opera, Carducci aveva colto l'originalità del progetto ideologico del poeta romanesco. Non è forse vero che Pascarella ha trapiantato in atmosfere meno rarefatte il Carducci cantore delle glorie nazionali, al punto da far scrivere a Cecchi che Pascarella era stato il poeta epico che Carducci non aveva potuto essere per ragioni linguistiche? Non per nulla il vate della Nuova Italia apporrà il suo tempestivo *imprimatur* su *Villa Gloria*, assumendo nel contempo le distanze dall'opera di Porta e Belli «che nega, deride, distrugge» (ma di Porta Carducci fu tra i primi a parlare in sede nazionale, sia pure sentito come il poeta della reazione morale al Settecento degli abatini e dei cicisbei):

In questi [sonetti] di Villa Gloria il Pascarella solleva di botto con pugno fermo il dialetto alle altezze epiche.

Tutto qui è vero: non è il poeta che parla, è un trasteverino che vide e fece: per ciò l'*epos* nasce naturale, e non per concessione nella forma dialettale. Il trasteverino è uno egli stesso, ripeto, dei settanta [...]. Non mai poesia di dialetto italiano era salita a quest'altezza [...]. Scolpire la idealità eroica degli italiani che muoiono per la patria, con la commozione d'un gran cuore di popolo, con la sincerità d'un uomo d'azione,

in poesia di dialetto, nessuno l'aveva pensato, nessuno aveva sognato si potesse. Ho caro che la prova sia riuscita a questi giorni che paiono di abbassamento, e che l'abbia fatta un romano.

Il poeta romanesco è delineato come una sorta di anti-Belli, che al realismo sostituisce la pedagogia. Inutile sottolineare il carattere strettamente etico-politico di questo giudizio.

Pascarella stesso era conscio dell'operazione ideologica che stava compiendo, come testimoniano le dichiarazioni che leggiamo nell'intervista a Ugo Ojetti:

Ma di questo popolano nostro non si devono scegliere le passioni più rozze e più brute col pretesto che esse sono in lui più caratteristiche. L'oscenità sembra divenuta regola nella poesia romanesca; e questo è falso, nel fatto speciale perché il nostro popolano ha belle e forti e nobili qualità, e nel principio estetico generale perché solo le opere d'arte che sono *sane* e franche e nobili rimangono.

Mastri da parte sua nell'approccio al problema della poesia in dialetto non si mostra un lettore particolarmente illuminato. Riprende infatti un'argomentazione ormai vieta del purismo cruscante: la letteratura in dialetto non può competere con quella in lingua:

Perché io credo fermamente questo (non lapidatemi): che la letteratura dialettale, anche nelle sue manifestazioni più serie, oneste, dignitose ed elevate (e ve ne sono, senza dubbio), sia impotente, per la sua stessa indole, per la sua stessa origine, pe' suoi stessi requisiti congeniti, a raggiunger mai l'altezza di quella letteratura che trova nella lingua italiana l'espressione sua più naturale e legittima.

Ma pur dall'interno di questo orizzonte un po' angusto, Mastri coglie la contraddizione fondamentale dell'opera di Pascarella, sfuggita anche a Carducci: il poeta romanesco fa una poesia in dialetto sostanzialmente antidialettale, nel senso di estranea alla curvatura dell'universo popolare.

Ed eccoci al vero nodo della questione. O l'arte dialettale snatura, come spesso avviene, l'impronta popolare, sia in peggio contraffacendola, sia in meglio appropriandosi forme e atteggiamenti propri della lingua, tentando di avvicinarsi all'espressione letteraria di quest'ultima: e allora non ha ragion d'essere; è, in ambedue i casi, un'inutile falsificazione; conduce da un lato alle volgarità che abbiamo ogni giorno sotto

gli occhi, dall'altro all'arcadia del Meli, al sentimentalismo lezioso di alcuni poeti dialettali moderni, specie napoletani e veneziani. O resta qual è, quale veramente fiorisce su labbra popolari: e allora ha sì ragion d'essere, ma ristretta ad un campo angusto e basso, d'onde non può levarsi alle alte vette dell'arte, che le sono fatalmente contese.

Mastri si rifiuta di avallare l'identità di dialettale e nazionale cara a Carducci. Per lui il dialetto resta imprigionato entro una gabbia di subalternità culturale. L'identità che Mastri propone è un'altra: è quella tra dialettale e popolare. Ma se le cose stanno così, appare evidente che la poesia in dialetto non può che aspirare a esiti minori.

Il tradimento del dialetto di Verga

Un altro episodio quanto mai emblematico della crisi ottocentesca dei dialetti letterari è offerto da uno scambio epistolare tra Verga e Capuana. A dispetto dei temi affrontati e degli impasti linguistici che figurano sulle loro pagine, i padri del verismo manifestarono a più riprese la loro avversione verso il dialetto. Capuana non amava il teatro dialettale, mentre Verga si dissociò più volte dalle posizioni di Alessio Di Giovanni, che, insieme a Nino Martoglio, costituisce la figura più rilevata della poesia dialettale siciliana del secondo Ottocento.

La lettera di Verga che voglio segnalare risale al 1911. Sono gli anni in cui pure lo scrittore catanese accettava che Martoglio volgesse in dialetto i suoi drammi. Tuttavia, dopo avere osservato che «il bravo poeta Di Giovanni scrivendo *ccu la parrata girgintana* non si fa capire da nessuno *comu si avissi scrittu turcu*», così si rivolge a Capuana:

Voi, io, e tutti quanti scriviamo non facciamo che tradurre mentalmente il pensiero in siciliano, se vogliamo scrivere in dialetto; perché il pensiero nasce in italiano nella nostra mente *malata di letteratura*, secondo quello che dice *vossìa*, e nessuno di noi, né io, né il Patriarca San Giuseppe riesce a tradurre in schietto dialetto la frase nata schietta in altra forma – meno qualche poeta popolare – e anche quelli, a cominciare dal Meli, che sa non solo di letterario ma di umanista.

E poi, con quale costrutto? Per impicciolirci e dividerci da noi stessi? Per diminuirci in conclusione? Vedi se il Porta, ch'è il Porta, vale il Parini fuori di Milano. Il colore e il sapore locale sì, in certi casi, come hai fatto tu da *maestru*, ed anch'io da *sculareddu*, ma pel resto i polmoni larghi.

In un'altra lettera verghiana del 10 giugno 1920 citata da Guido Nicastro l'autore dei *Malavoglia* prende le distanze dal felibrisimo di Alesio Di Giovanni. Il poeta di Cianciana avrebbe voluto che il romanzo fosse stato scritto in dialetto siciliano e accusava i maestri del verismo di aver tradito gli idiomi in cui si esprimevano i loro mondi. È interessante che Verga riferisca una battuta attribuita a Alphonse Daudet, che spiegava per quale ragione avesse preferito il francese alla lingua d'oc.

No, no, caro Di Giovanni. Lasci stare *I Malavoglia* come sono e come ho voluto che sieno. Rendere il quadro coi colori propri, ma senza felibrisimo che rimpicciolisce, volere o no. Veda, io ho gustato molto la sua novella del *Patriarca*; ma anche Lei ha sentito il bisogno di darle «aria aria» in un orizzonte più vasto colla versione italiana, poiché *Lou prouvençau nourris mau soun ome*.

L'esperienza milanese ha persuaso Verga che, se con l'Unità il nuovo orizzonte è diventato quello della penisola, allora lo scrittore non può fare altra scelta che la lingua nazionale. Una letteratura moderna non può mancare l'appuntamento con «un italiano intelligibile in tutta Italia», come scrisse a Salvatore Di Giacomo. Lo stesso Eduardo sarà costretto a dosare parcamente il dialetto addirittura sulla scena per garantirsi un pubblico fuori dalla Campania.

Verga stesso era consapevole della novità della sua operazione linguistica. Ne scriveva al traduttore francese di *Vita dei campi*:

Il mio è un tentativo nuovo sin qui da noi, e tuttora molto discusso, di rendere nettamente la fisionomia caratteristica di quei racconti siciliani nell'italiano; lasciando più che potevo l'impronta loro propria, e il loro accento di verità.

E infatti la sua prosa, che a noi pare inseparabile dal mondo siciliano, risulta in realtà scarsa di sicilianismi e in generale non rinvia specificamente al modello dialettale dell'isola. Verga lavora soprattutto a livello sintattico, facendo propri tratti dell'italiano orale e popolare di tutta la penisola e adottando il discorso indiretto libero. L'esperienza di Verga, con la geniale invenzione di quell'irripetibile codice d'autore, conferma una volta di più che la letteratura non può eludere il confronto con la lingua nazionale, anche quando pesca negli universi sociali bassi in cui la dialettologia costituisce la norma. E proprio questa consapevolezza provvederà a rilanciare e aggiornare nella letteratura dell'Italia unita i secolari tormenti linguistici degli scrittori italiani.

Pascoli e i poeti dialettali

Nel 1902 esce l'*Estetica* di Benedetto Croce, tra il 1897 e il 1909 vedono la luce i *Poemetti* e i *Canti di Castelvecchio* di Giovanni Pascoli. All'inizio del nuovo secolo la poesia in dialetto può contare su due autorevolissimi banditori che, l'uno rendendo disponibile una nuova griglia filosofica, l'altro con il proprio autorevole magistero poetico, voltano pagina, decretano la fine della dialettalità minore del secondo Ottocento, rifondano e legittimano quella che sarà la più tipica dialettalità novecentesca.

Cominciamo da Pascoli. In un'intervista rilasciata a Ugo Ojetti e riportata in *Alla scoperta dei letterati*, riferendosi a D'Annunzio il Pascoli osserva:

Quanto al vocabolario di Gabriele io ti dirò che lo credo ottimo; solo vorrei veder vivificato quel suo carattere aulico da qualche buona infusione di dialetto... La campagna è stata troppo tempo descritta convenzionalmente sopra un tipo fatto; per troppo tempo gli uccelli sono stati sempre rondini ed usignoli, e per troppo tempo i fiori dei mazzolini sono stati *rose* e *viole*... Un po' di botanica e di zoologia non farebbe male. Il primo è stato Gabriele, il quale però molte volte usa denominare le erbe e le piante col nome latino italianizzato, mentre abbiamo dei nomi italiani meravigliosi e poeticissimi. Ma anche lui, anche lui! O non mi è andato a far nidificare, non so più dove, gli usignoli sui cipressi?

Richiamato da Tullio De Mauro nella sua *Storia linguistica dell'Italia unita*, questo passo riprende un appello alla precisione linguistica, contro l'evasività della lingua della tradizione poetica italiana, che Pascoli aveva già lanciato nella famosa conferenza sul *Sabato del villaggio* tenuta a Recanati.

E io sentiva che, in poesia così nuova, il Poeta così nuovo cadeva in un errore tanto comune alla poesia italiana anteriore a lui: l'errore dell'indeterminatezza, per la quale, a modo d'esempio, sono generalizzati gli ulivi e i cipressi col nome di alberi, i giacinti e i rosolacci con quello di fiori, le capinere e i falchetti con quello di uccelli.

L'interesse di Pascoli verso il dialetto matura all'interno di questa ricerca della parola precisa. Come sappiamo il poeta di San Mauro non scrisse mai in dialetto. Ma scorrendo alcuni testi dei *Poemetti* e dei *Canti di Castelvecchio* – per citare un solo caso, *La morte del papa*, che

richiederebbe una vera e propria versione italiana al piede della pagina – sembra legittimo avanzare l'ipotesi che in una certa misura Pascoli possa essere indicato come il vero, grande poeta dialettale toscano tra Otto e Novecento.

In realtà Pascoli si servì del dialetto come di un prezioso strumento per minare, destabilizzare, scuotere l'edificio della poesia italiana, riversandovi contingenti e cadenze ad essa del tutto estranei come quelli appunto legati al dialetto e al gergo. In opposizione alla «*dialektos koinè*», molto generica e incolore, molto artificiale e convenzionale», secondo la definizione della *Mia scuola di grammatica*, il poeta rivendica una lingua concreta e precisa, all'occorrenza tecnica, regionale e addirittura dialettale quanto richiedeva il suo scrupolo di verità.

Ma vuoi che approdi alla nomenclatura della fabbrilità rurale e al patrimonio folclorico, vuoi che vada a pescare nei lessici dell'ornitologia e della botanica, vuoi infine che si nutra di formule ipocoristiche e idiomatiche, l'opera di Pascoli sancisce un principio fondamentale: la poesia non richiede più la *lingua della poesia*, cioè la lingua tramandata e prescritta dalla tradizione, peraltro già in rapido degrado nelle officine dei crepuscolari. Se tuttavia le cose stanno davvero così, allora tutti i codici indistintamente, senza più alcuna ipoteca retorica, possono venire liberamente adottati per la scrittura poetica. Il dialetto stesso non deve più obbligatoriamente incanalarsi negli spazi predisposti dal sistema letterario. È una lingua come tutte le altre e come tutte le altre può candidarsi alla scrittura poetica.

Ecco perché il ruolo di Pascoli nel rilancio dell'impiego letterario dei dialetti non può essere sottaciuto, tenendo anche conto dello straordinario prestigio di cui l'autore di *Myricae* fu circondato. Se non fu poeta in dialetto egli stesso o se lo fu con i limiti che abbiamo visto, è però indubitabile il ruolo determinante svolto da Pascoli nella legittimazione della poesia dialettale. In particolare il suo magistero poetico risultò decisivo per quasi tutta la produzione dialettale dei primi cinquant'anni del Novecento, che già Pasolini nell'introduzione alla sua antologia dialettale del 1952 volle rubricare sotto l'egida pascoliana. Tutto questo vale anche se per la maggior parte dei dialettali, più delle concezioni linguistiche ed estetiche, contarono i motivi e i soggetti di certe *Myricae* e dei *Canti di Castelvecchio*.

Non è stato forse abbastanza notato come nell'autorizzazione a migrare verso dialetti periferici, privi di tradizione letteraria, che si registra a partire dai primi del Novecento, l'anomia linguistica di Pascoli svolga un ruolo decisivo almeno quanto il presunto logoramento delle

parlate cittadine. I dialetti municipali costituivano infatti le varietà letterariamente accreditate, sia pure entro le coordinate del vecchio sistema letterario. Ma se proprio tali coordinate saltano, ecco che non c'è più alcuna ragione perché un dialetto possa risultare più letterario di un altro. Dopo Pascoli ogni varietà può aspirare alla dignità della poesia.

Il dialetto vergine, inedito, inaudito rappresentava l'estremo approdo della post-grammaticalità pascoliana, quello in cui essa si incontrava con l'istanza solo apparentemente opposta della pre-grammaticalità della lingua delle rondini, l'heideggeriana lingua inattingibile che più non si sa. Il vernacolo mai prima di allora trascinato sulla soglia della pagina scritta corrispondeva a un'orgogliosa rivendicazione retorica, a una sovversione antiistituzionale, a un'istanza di libertà linguistica che avrebbe visto evolversi il dialetto verso lo *status* dell'idioletto, della lingua d'autore che non chiede alcuna approvazione lessicografica. Insomma Marin con il suo inusitato gradese, Pasolini con la vergine varietà del friulano *di cà da l'aga*, Guerra con l'irsuto romagnolo periferico di Santarcangelo nascono tutti, linguisticamente parlando, da una costola pascoliana. Ed è certamente nell'affrancamento pascoliano dalla cogenza della lingua della poesia che matura l'idea, fatta propria prima da Giotti, poi da Pasolini e rilanciata ultimamente dalla lirica neodialettale, del dialetto come codice, non più rozzo, bensì più raffinato della lingua, nel quale dunque convogliare contenuti lirici sganciati dalla temperie dialettale e ormai indistinguibili da quelli della poesia in lingua.

Di Giacomo aveva arretrato sullo sfondo la materia epico-realistica, compiendo i primi passi in direzione lirica. Attraverso la sua sovversione di gerarchie e paradigmi Pascoli fonda invece la nuova dialettalità monolingvistica e squisita, che adotta i vernacoli come lingue assolute e paradossalmente li sgancia proprio da quel mondo al quale egli aveva invece voluto mantenersi fedele. Il passaggio del dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia, che inaugura la nuova stagione novecentesca, nasce all'interno della rivoluzione pascoliana e ne reca l'inconfondibile sigillo.

L'estetica di Croce e la poesia di Di Giacomo

A riabilitare la poesia in dialetto, rivendicandone basi diverse che la sottraevano allo statuto minore in cui era scivolata nel secondo Otto-

cento, provvede invece Benedetto Croce. Il saggio su Di Giacomo, che può essere letto come uno dei manifesti della nuova poetica dialettale, risale al 1903. Croce non fa che applicare i principi fissati l'anno precedente con la sua *Estetica*, dove, parlando della poesia, aveva privilegiato il puro nucleo intuitivo in cui espressione e linguaggio coincidono. Così facendo aveva sottratto i versi a ogni condizionamento storico e culturale e aveva aperto la strada a una poesia ormai estranea al vecchio realismo dialettale.

Il saggio di Croce nasce come una difesa di Di Giacomo, accusato di avere adulterato il dialetto e di avere procurato un'infedele rappresentazione del mondo napoletano. Ai fautori del municipalismo partenopeo il filosofo opponeva la libertà del poeta, al quale non si richiede né di essere «esatto e storico riproduttore della vita e del carattere di quel popolo di cui adopera il dialetto», né di impiegare una lingua codificata: basta che essa corrisponda alla sua personale visione. Proprio su questa crescente divaricazione del dialetto dai suoi referenti procederà gran parte della poesia del nuovo secolo. Si può dire che il Novecento nasca dall'azzeramento delle peculiarità distintive della poesia in dialetto rispetto a quella in lingua. Per Croce, che non ammette generi e categorie, conta la poesia e basta.

Va aggiunto che queste posizioni trovano il loro perfetto corrispettivo nell'atteggiamento di Croce verso le questioni legate alla lingua. E così, recensendo *L'idioma gentile* di De Amicis il filosofo napoletano prende posizione contro l'idea di una lingua fissa e unitaria in nome della parità di tutti gli usi del linguaggio, mentre nella recensione alla *Malerba dialettale* di Matri assume le distanze dalle posizioni puristiche e belletteristiche, rivendicando la parità e la dignità dell'uso di tutti i codici linguistici.

Nella prospettiva della poesia dialettale le tappe successive di questo cammino inaugurato da Croce sarebbero state due. La prima è la celebre distinzione di Pancrazi nel 1937 tra poesia *dialettale* e *in dialetto*, formulata in riferimento a Giotti, il primo poeta riconoscibilmente novecentesco:

Una cosa è poesia *in dialetto*, una cosa è poesia *dialettale*. La poesia dialettale il suo nutrimento maggiore lo trova in atteggiamenti e sentimenti connessi al colore esterno e all'ambiente delle parole che usa; è più folclore che poesia. La poesia in dialetto invece non accetta folclore e al dialetto chiede soltanto l'espressione e il suono, la qualità intima che si richiede a ogni altra lingua.

La seconda tappa è costituita dalla presentazione dei *Bu* di Tonino Guerra, che Gianfranco Contini compie nel 1972. Anche in questo testo il critico svaluta fortemente le conseguenze dello scrivere in un codice piuttosto che in un altro, mettendo in guardia il lettore dal

credere nell'esistenza categorica d'una «poesia dialettale», non avendo i «migliori poeti dialettali» molto maggiore dignità epistemologica, poniamo, delle «migliori poetesse» ossia «poeti di sesso femminile».

Non è un caso che simili affermazioni procedano di conserva con il procedere di una poesia che di fatto ridurrà progressivamente i tratti peculiari della dialettalità, fino a occupare gli stessi spazi della poesia in lingua.

Carducci e i dialetti

DI LORENZO TOMASIN*

Nulla, in apparenza, sembra più lontano dei dialetti dall'orizzonte linguistico, stilistico e letterario del Carducci poeta, tutto rivolto a saldare la tradizione letteraria nazionale con quella classica, cioè a rinnovare la lingua poetica *dall'interno* (convocandone i materiali più antichi e più illustri) e, per così dire, *dal fondo* (traendo forme metriche, tessere lessicali e movenze linguistiche direttamente dalle lingue classiche), assai più che *dai lati*, cioè appunto dal patrimonio dialettale. Eppure, la tastiera stilistica della poesia carducciana è ampia abbastanza da comprendere anche, pur se sporadicamente, qualche incursione in quest'ambito. Il che è tanto più notevole se si considera che le concessioni a tratti toscaneamente vernacolari sono, in verso, di norma connestate da ascendenti letterari e ben più rare rispetto alla prosa: arcaismi o argenteismi, insomma (come, per fare due esempi, il *tantaferrate* di *Ancora ai poeti* o il *lionfante* di *Alla musa odiernissima*), più spesso che materiali attinti all'uso vivo contemporaneo (come l'*inghebbieremo* dello stesso *Ancora ai poeti* e il *buggerio* di *A Messerino*, per restare ai *Juvenilia*), in coerenza con la «neolatinità toscana» di cui ha discorso Giovanni Nencioni.¹ «Macchie» dialettali si ritrovano dunque in componimenti dell'ultima fase della produzione carducciana e in parti-

* Il presente lavoro è stato anticipato, in una versione lievemente diversa dalla presente, in «Lingua e stile» XLIV (2009), pp. 261-268, su gentile autorizzazione degli organizzatori del convegno, che desidero qui ringraziare.

Si ricorre alle consuete abbreviazioni *OEN* = Giosue Carducci, *Opere. Edizione nazionale*, Bologna, Zanichelli, 1935-1940 e *LEN* = Giosue Carducci, *Epistolario. Edizione nazionale*, Bologna, Zanichelli, 1919-1931; si indica il volume e la pagina (o le pagine).

1. G. NENCIONI, *Sulla lingua poetica di Giosue Carducci*, in «Rivista di letteratura

colare in *Rime e ritmi*, dove la visitazione poetica di luoghi emblematici della storia e della geografia italiane concorre a creare una sorta di topografia culturale della nuova nazione unificata. Così, nei versi di *Cadore* (1892), la commemorazione dei moti patriottici del 1848 guidati da Pietro Calvi si accompagna a una descrizione paesaggistica nella quale, oltre ai toponimi locali (sollecitati, qui come altrove, per la loro potenza evocativa e per la loro espressivistica connotazione), trova spazio anche un termine dialettale:

Il carrettiere per le precipiti
 Vie tre cavalli regge ad un carico
 Di pino da lungi odorante,
 E al cídolo ferve Perarolo,
 E tra le nebbie fumanti a' vertici
 Tuona la caccia: cade il camoscio
 A' colpi sicuri, e il nemico,
 Quando la patria chiama, cade.

La parola *cídolo*, che indica il tronco lavorato pronto per la fluitazione (deriva forse dal latino *caedere* 'tagliare')², è un reperto raccolto da Carducci durante i suoi soggiorni dolomiti (l'ode fu scritta, come dichiara una dicitura nel finale «nella piazza di Pieve di Cadore e sul Lago di Misurina»), e illustrato dal poeta stesso, in una nota, con una inconsueta postilla dialettologica e col richiamo ad un'opera di erudizione locale.³

Ancora dal Veneto, e dalla produzione dei primi anni Novanta, provengono i radi tocchi dialettali disseminati nella corona di sonetti dedicata a Carlo Goldoni, anch'essa confluita in *Rime e ritmi*:

E Florindi e Lindori e Pantaloni
 Fûr la famiglia tua: d'entro i suoi scialli

italiana», V/2, 1987, pp. 289-310: 301. Per i quattro termini citati ad esempio mi permetto di rimandare a L. TOMASIN, «Classica e odierna». *Studi sulla lingua di Carducci*, Firenze, Olschki, 2007, pp. 124-125.

2. Di tale avviso Carlo Salvioni (cfr. *Postille italiane al Romanisches Etymologisches Wörterbuch di W. Meyer-Lübke, comprendenti le "Postille italiane e ladine" di Carlo Salvioni*, a c. di P. Farè, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1972, s.v. *caedere*), quindi ancora A. PRATI, *Etimologie venete*, a c. di G. Folena e G.B. Pellegrini, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione culturale, 1968, s.v. *cídolo*.

3. Si tratta di G. CIANI, *Storia del popolo cadorino*, Padova, Sicca, 1856, di cui Carducci riporta in nota una lunga citazione.

Rosaura ti dicea – Bon dí, putelo –.

[...]

Poi tra i Baffi accosciati ne' bordelli

Ed i Farsetti lividi al leggíó

Da le gondole trasse e da' campielli

La sanità plebea...

Si tratta, evidentemente, di scaglie minutissime. È forse significativo, però, che in un altro, ben anteriore componimento dedicato allo stesso Goldoni, un sonetto del 1853 inserito nel libro III dei *Juvenilia*, Carducci non facesse alcuna concessione al dialetto del grande commediografo, e ancora nel 1869 scrivendo *Le nozze del mare* (versi confluiti nel libro I dei *Giambi ed epodi*) l'ambientazione veneziana e la descrizione della cerimonia dello spozalizio con le acque dessero luogo solo all'uso di un termine, *bucentauro*, la cui natura di venezianismo era per così dire dissimulata dall'adozione di una forma culta.

È solo un caso se simili sporadiche incursioni riguardano termini o nessi dialettali veneti. Lungi dall'addentrarsi nel territorio del plurilinguismo e dell'espressivismo, la poesia carducciana manifesta nell'ocasionalità delle sue coloriture dialettali un'idea ben radicata nel professore non meno che nel vate: la connessione privilegiata, cioè, fra tradizione *toscana* ed eredità classica (latina, in particolare), che fa della lingua letteraria a base fiorentina la continuazione naturale dell'idioma antico. Il primato toscano sancito dal "triumvirato" delle Corone è però, nella riflessione di Carducci, il punto d'arrivo di un processo che coinvolge, nel passaggio fra antichità e medioevo, anche altri dialetti italiani, parimenti eredi della latinità e perciò potenzialmente degni, almeno in origine, di competere per l'eccellenza linguistica e letteraria.

Si tratta, anzi, di uno dei temi centrali nella riflessione carducciana, fin dai discorsi *Dello svolgimento della letteratura nazionale*, pubblicati nel 1874 e costituenti il più ampio e organico disegno storico della letteratura italiana dalle origini al Rinascimento. Per Carducci, le vicende letterarie italiane vanno lette fin dai loro esordi come tappe della progressiva formazione del sentimento nazionale,⁴ ma nel percorso disegnato in quel ciclo di lezioni la prospettiva teleologica non impedi-

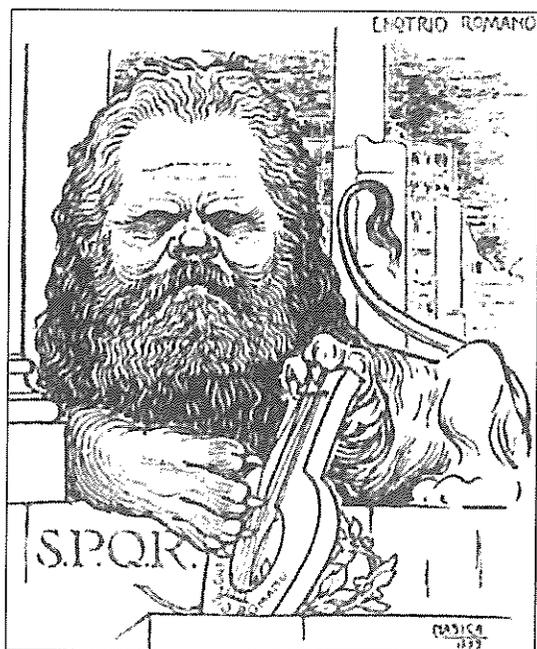
4. Sui «discorsi» carducciani cfr. G. CARDUCCI, *Poesie*, a c. di G.A. Papini e M. Pedroni, Roma, Salerno Editrice, 2004, pp. VII-IX; L. BLASUCCI, *Carducci e la poesia cavalleresca*, in *Carducci e la letteratura italiana*. Atti del Convegno, Bologna, 11-13 ottobre 1985, a c. di M. Saccenti e altri, Padova, Antenore, 1988, pp. 169-191: 169.

sce il riconoscimento di fasi alterne e, per così dire, di false partenze, come nel caso della *koiné* dialettale settentrionale che verso la metà del secolo XIII avrebbe fatto balenare la formazione di un «nuovo idioma italiano» a base padana. Si tratta di un'ipotesi che Carducci ricava, probabilmente, da un capolavoro della linguistica romanza del suo tempo, i *Monumenti antichi di dialetti italiani* pubblicati nel 1864 da Adolfo Mussafia,⁵ monografia che si conserva ancora nella biblioteca di casa Carducci.⁶ Nel secondo discorso *Dello svolgimento della letteratura nazionale*, dunque, Carducci descrive la comparsa dell'«ombra di un nuovo idioma italiano» che si sarebbe verificata «nelle parti settentrionali d'Italia» attorno al 1250, cioè ai tempi della poesia religiosa di Giacomino da Verona e di quella «borghese» di Bonvesin da la Riva.⁷ Le ipotesi storico-linguistiche del maestro viennese si convertono qui in una interpretazione più latamente culturale e politica del rapporto fra antichi volgari settentrionali e varietà d'Oltralpe (considerate più «barbariche» perché più lontane dalla latinità originaria). Di più: la fase di eccellenza dei «dialetti circumpadani» viene situata da Carducci «sul finire» di un «periodo» che coincide con le lotte tra i Comuni dell'Italia settentrionale e gl'imperatori germanici. Se «troppo tardi» egli giudica che sia sorta, fra la Verona di Giacomino e la Milano di Bonvesin, una poesia potenzialmente nazionale (cioè comune), è perché l'acme letteraria degli antichi dialetti italiani coincide necessariamente con la vivacità delle vicende politiche e in generale della vita civile municipale. Il passaggio dal Nord alla Toscana di quello che si potrebbe chiamare il primato linguistico e letterario della nazione avviene simultaneamente all'aprirsi di una grande stagione politica e civile di quella regione. «Toscana ho detto e doveva dir fiorentina», precisa Carducci, che al «dialet-

5. Nei «Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften» (Wien), XLVI, 1864, pp. 113-235 (rist. anast. Bologna, Forni, 1980).

6. La conoscenza diretta dei due studiosi è di poco successiva: se ancora all'inizio del 1866 Mussafia si serve del D'Ancona come intermediario per un messaggio al poeta (cfr. il carteggio *D'Ancona-Mussafia*, a c. di L. Curti, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1978, p. 154; la lunga lettera trasmessa dallo studioso pisano si trova ora a Casa Carducci, Cart. LXXX.9, n. 22468), contatti non mediati fra i due si stabiliranno di lì a poco: lo stesso Carducci riferirà con orgoglio la lettera del 6 maggio dell'anno successivo in cui Mussafia elogia le prefazioni carducciane alla collezione «Diamante», «che riunite darebbero una storia della lirica, quale ancor nessuna delle letterature possiede» (*LEN* VI, p. 336; la lettera si conserva ivi, n. 22469).

7. Cfr. *OEN*, VII, p. 36.



Giosue Carducci, che nei suoi anni giovanili aveva usato lo pseudonimo di Enotrio Romano, in una caricatura di Nasica (1899)

to» della città di Dante riconosce un'intrinseca *purezza* ed un'*eleganza* che tuttavia non bastano a spiegarne la primazia. Se dunque «del mancato svolgimento d'una letteratura nazionale in Lombardia non debba recarsi la cagione a solo il dialetto, ma sí piú tosto al principio cavalleresco che informò quel periodo»,⁸ anche per Firenze le cause *intrinsecamente linguistiche* dello sviluppo della letteratura volgare sono superate da ragioni piú generali, di natura politica («la cittadinanza popolare che fu il nocciolo vero del comune ... aveva con rigoroso ordinamento civile e militare saputo e potuto costituirsi in modo da acquistare un'azione propria e indipendente»⁹).

D'altra parte – suggerirà Carducci molti anni piú tardi (1900), introducendo la *Raccolta degli Storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*, cioè la prosecuzione dei *Rerum italicarum scriptores* muratoriani – la correlazione fra vivacità politico-sociale e vicende linguistico-letterarie vale anche per le età oscure e per le stagioni meno gloriose. Così, il periodo fra Tre e Quattrocento, in cui «la storia ondeggia tra le diverse tendenze non bene svolgentisi a nuove forme», anche «le due

8. Ivi, p. 37.

9. Ivi, p. 64.

lingue» (cioè latino e volgare) si manifestano in forma ancipite e confusa: il «formicolio dei diarii» e dei «giornali in dialetto»¹⁰ a Napoli e in altre città ricorda quella che nella *Storia del «Giorno»* era stata definita «torbida allagazione de' dialetti» nell'età precedente al Settecento di Parini.¹¹

Se dunque l'eredità latina si riverbera, pur con diversa gradazione e con variabili forme, in tutti i dialetti italiani (favorendo il fiorentino solo come un *primus inter pares*), quella stessa eredità si manifesta nella storia civile e letteraria delle città e delle regioni. Nei «discorsi» *Dello svolgimento della letteratura nazionale* non emerge chiaramente se la superiorità «naturale» del toscano sia effetto di particolari condizioni storiche *anteriori* alla grande stagione letteraria due-trecentesca – legate, dunque, a caratteristiche etniche – o sia appunto il portato delle vicende tardomedievali. Quel che è certo è che la primazia del fiorentino antico non può essere proiettata *sic et simpliciter* su quello contemporaneo, e in particolare su quello «colto» ipostatizzato dai seguaci della «teorica» manzoniana.¹² Un simile concetto emergeva già nella recensione al *Saggio del parlare degli artigiani in Firenze* di Girolamo Gargioli, pubblicata nel 1861, in cui l'ammirazione per la lingua della «povera vecchia di Camaldoli e del franco artigiano del Corso dei tintori e delle Conce» che «parlano sempre la favella del Machiavelli e del Cecchi, del Cellini e del Redi» si accompagna allo scherno per il senso di superiorità dei «soliti linguaioli» e per l'ingenua ricerca della lingua perfetta sulle rive dell'Arno. È il rovesciamento sarcastico della riscattatura manzoniana, che si risolve in una umiliante comparazione del fiorentino «vivo» con altri dialetti italiani coevi:

Noi toscani di mezza tacca siamo tanto sicuri di essere i bailii e i sopracciò di questa benedetta lingua, che di coglierla viva di su le labbra del popolo e di amorosamente serbarcela fresca ci diam quella cura che del terzo piede che non abbiamo. [...] Il dilettante sogghigna, ed

10. Cfr. *OENXV*, p. 382.

11. Cfr. *OENXVII*, p. 260.

12. Non da Manzoni stesso, il quale, come ha recentemente dimostrato Andrea Dardi (*Un equivoco duro a morire: il 'fiorentino delle persone colte'*, in «Lingua nostra», LXIX, 2008, pp. 93-97) non si espresse mai in questi termini: la formula «fiorentino colto» fu a quanto pare introdotta (con riferimento appunto ai seguaci del Gran Lombardo come il Morandi) da Francesco D'Ovidio nella seconda edizione della *Lingua dei Promessi Sposi* (del 1880). Non mi risulta che il Carducci cada a sua volta vittima dell'equivoco, attribuendo a Manzoni l'etichetta elaborata dallo studioso molisano; del resto, contro i manzonisti assai più che contro il Manzoni si rivolse sempre, com'è noto, la polemica antifiorentinista del nostro.

esce ad affrontarsi con qualche bel parlatore, di quelli che praticano Doney o il libraio B o il gabinetto di lettura C. Le botteghe affumicate gli fanno uggia, le casipole e le viuacce fuori dal centro gli destano ribrezzo o fastidio, la mota di Mercato Vecchio gli offenderebbe a un tempo gli stivaletti ed il naso. E se ne torna pensando – Dove è ella questa gran maniera del parlar toscano? A ciance sotto gli archi del Ponte vecchio c'è un altro Pattòlo che mena tutt'oro, e la Toscana è il paese degli Arimaspi dove le gemme nascon per le vie e ogni rocchio di monte fiammeggia di rubini e diamanti. Ma in effetto l'Arno è un fiume né piú né meno che il Tanaro, salvo che il Tanaro è piú ampio sonante; e tra il dialetto del Giusti e quello del Friuli non vi è poi tutta quella differenza che si dice, salvo la maggior dovizia di voci in quest'ultimo.¹³

Il confronto fra il toscano e le altre varietà italiane si riproporrà, nei decenni successivi, in termini piú precisi, grazie alla crescita delle conoscenze e delle letture carducciane di argomento *anche* linguistico.¹⁴ Nel 1896, in *Mosche cocchiere*, saggio importante per la ricostruzione delle idee linguistiche di Carducci, la maggiore vicinanza del toscano al latino – quindi la sua maggiore nobiltà rispetto ad altri dialetti – è nuovamente affrontata:

della parlata, la correzione nelle forme e ne' suoni, e certa eleganza di scorci e frasi, certa concinnità di dizione, è solo in Toscana; ma gli spiriti e i colori, il muscolo e il midollo latino e la vertebratura della costruzione è anche in quasi tutti gli altri dialetti, salvo certe singolarità celtiche al settentrione e certe poche varietà grechaniche al mezzogiorno.¹⁵

In queste espressioni, che potrebbero esser state suggerite al professore bolognese dalla lettura dell'*Italia dialettale* di Graziadio Isaia Ascoli (la cui influenza sui corsi universitari carducciani di quegli anni è stata puntualmente dimostrata da Alberto Brambilla e Fausto Gimondi)¹⁶ riecheggiano apparentemente anche le teorie di un altro patriarca della dialettologia italiana, il Bernardino Biondelli autore di un *Saggio sui dialetti gallo-italici* (1853): se la conoscenza dell'opera da parte di

13. Cfr. *OENXXXVI*, pp. 59-60.

14. Cfr. in generale l'eccellente saggio di A. BRAMBILLA e F. GIMONDI, *Ascoli-Carducci: documenti*, in «Studi Goriziani», LXXIII, 1991, pp. 43-87.

15. Cfr. *OENXXXV*, p. 371. Su *Mosche cocchiere* mi permetto di rimandare all'edizione e al commento proposto in L. TOMASIN, «Classica e odierna», cit., pp. 169-200.

16. BRAMBILLA e GIMONDI, *Ascoli-Carducci*, cit., pp. 61-62.

Carducci è, a quanto pare, incerta,¹⁷ ancora nella biblioteca della casa bolognese del poeta è conservata una copia degli *Studii linguistici* dello stesso autore, pubblicati nel 1856, e comprendenti un saggio *Degli idiomi e dei dialetti italici* che proponeva una classificazione geografica e tipologica delle varietà italo-romanze.¹⁸ Inutile dire che anche le teorie relative alla storia dei dialetti italiani, cioè all'influenza che su di essi poterono avere le varietà prelatine (teorie di cui Biondelli aveva dato, di fatto, una prima generica formulazione) appaiono riflesse in Carducci più per le loro implicazioni storico-culturali e letterarie che per quelle propriamente linguistiche.

Carducci, in effetti, non è né un linguista, né un filologo: la prospettiva dalla quale egli riguarda alla storia della lingua italiana è eminentemente letteraria (tanto da fargli parlare con un certo sprezzo della «questione della lingua», ossia «veramente della prosa», visto che la partita della lingua poetica andava risolta interamente entro il lascito di una tradizione definitivamente costituita) e l'angolatura dalla quale egli considera la storia e la geografia dei dialetti italiani è quella dello storico della letteratura, o, come si direbbe oggi, dello storico della cultura. Nel quinto dei «discorsi» *Dello svolgimento della letteratura nazionale* l'affermazione cinquecentesca del toscano al di fuori dei suoi confini originari e la sua adozione nella prosa «della tradizione aulica e dotta» di tutta la nazione è descritta come una vittoria conseguita «con un po' di sopraffazione e di frode», che «lasciò in fine solo e malcontento il popolo. E questo, per quel tanto che gli era rimasto di vita, fece la secessione nel campo de' dialetti».¹⁹ Come è già stato notato, Carducci si rifà

17. In assenza di riferimenti espliciti nell'opera carducciana, soccorre un passo di una lettera del Carducci a Stefano Bissolati del 6 novembre 1865 (*LENIV*, pp. 261 ss.) in cui il poeta sembra confondere il nome del Biondelli con quello di Stanislao (non Giuseppe, come si legge nella nota dell'edizione dell'epistolario) Bardetti, autore di un trattato *De' primi abitatori dell'Italia*, pubblicata a Modena nel 1769. L'accenno sembrerebbe attagliarsi appunto al trattato del Biondelli: «Mio egregio signore, l'amico Risi mi commise in Firenze di spedirLe un esemplare dell'opera del Bardetti su la lingua de' primi popoli d'Italia in cambio d'altro che da Lei prestatogli egli aveva, non sa come, smarrito».

18. Cfr. B. BIONDELLI, *Studii linguistici*, Milano, Bernardoni, 1856, pp. 163-193. Del Biondelli, Carducci conosceva bene, invece, l'edizione – uscita appunto negli *Studii linguistici* – del *Lamento della sposa padovana* (il cosiddetto *Frammento Papafava*), riedito in *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali*, Pisa, Nistri, 1871, pp. 22-26: si veda in proposito il carteggio *D'Ancona-Carducci*, a c. di P. Cudini, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1972, p. 137.

19. Cfr. *OENVII*, pp. 142-43.

qui ad una figura a lui di certo ben presente, cioè al Giuseppe Ferrari autore di un *Saggio sulla poesia popolare* pubblicato dapprima in francese nel 1839, poi in italiano nel 1852: non dunque a un linguista, ma a un teorico del federalismo rivoluzionario, cioè – significativamente – a un pensatore politico.²⁰ Nel descrivere la nascita delle letterature dialettali come effetto di una ribellione dell'indole popolare contro la letteratura culta, Carducci convalida una visione ideologica, e obiettivamente incongrua, delle vicende letterarie cinquecentesche. D'altra parte, individuando nel secolo XVI l'inizio di una produzione che Croce consacrerà definitivamente, mezzo secolo dopo i «discorsi» carducciani, con la definizione di «dialettale riflessa» e daterà, come è noto, all'età del Basile,²¹ il poeta-professore anticipa l'idea di una poesia "popolare" prodotta *in presenza* di una letteratura nazionale e in consapevole alternativa ad essa: «la letteratura dei dialetti, ricchissima negli ultimi tre secoli e più originale, in molte parti, che non la nazionale, incomincia dal cinquecento; e in essa sopravvive l'autonomia fantastica e artistica delle regioni».²² Del resto, non sarà un caso se un concetto molto simile a quello espresso da Croce affiorerà, pur in forma embrionale, giusto nell'ambiente del Carducci "bolognese", cioè nell'introduzione ai *Testi antichi modenese del secolo XIV* pubblicati nel 1891 da Francesco Lorenzo Pullè nella collana della Commissione per i Testi di Lingua, dove i termini «spontanea o popolare» e «riflessa» sono riferiti alla produzione dialettale emiliana precedente e successiva al secolo XVI.²³

Dopo avervi accennato nel modo che si è detto, Carducci non approfondisce, di fatto, il tema della letteratura dialettale del Cinquecento nell'ultimo dei «discorsi» *Dello svolgimento della letteratura nazionale*. Ma su quella stagione e su quella produzione egli tornerà in saggi fra i più ricchi di erudizione e al tempo stesso di capacità di sintesi storico-letteraria: la serie degli scritti dedicati all'*Aminta* del Tasso pubblicati fra il 1894 e il 1895 sulla «Nuova Antologia». Le *Rime* di Bartolomeo Cavassico «notaio bellunese della prima metà del secolo XVI» erano fresche di stampa nella bolognese *Collezione di opere inedite o rare*, per cura di due esponenti della scuola storica come Vittorio Cian

20. Cfr. TOMASIN, «Classica e odierna», cit., p. 17.

21. Cfr. B. CROCE, *La letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico* [1926], in *Uomini e cose della vecchia Italia*, serie I, Bari, Laterza, 1927, pp. 222-235.

22. Cfr. OEN VII, p. 143.

23. Vi ha richiamato l'attenzione A. STUSSI, *Tra filologia e storia. Studi e testimonianze*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 91-93.

e Carlo Salvioni:²⁴ Carducci le mette subito a partito per il suo *excursus* sul genere dell'ecloga pastorale fra Quattro e Cinquecento, qualificando l'opera di Cavassico come «notevole da vero per la contenezza, e anche per la forma».²⁵ Del lavoro di un altro maestro della stessa scuola, Vittorio Rossi, Carducci si serve poi per inquadrare l'opera di Andrea Calmo (di cui nel 1888 erano state pubblicate le *Lettere*),²⁶ con riferimento, di nuovo, alle sue *Egloghe*: «lingua materna è l'italiano comune, solcato di dialetti, veneto, veneto-stradioto, veneto-dalmatino o schiavone, pavano e bergamasco, come nelle commedie di Ruzzante»²⁷ (cenno che fa pensare a una ricezione immediata degli *Antichi testi di letteratura pavana* pubblicati da Emilio Lovarini per la stessa *Collezione* proprio nel 1894, ma presentati a Carducci già nel 1890).²⁸

Se dunque non troppo lontano era il concetto di produzione dialettale «riflessa», ben più remoto era quello della «linea» che, collegando

24. Cfr. *OENXIV*, pp. 177-178. E cfr. *Le rime di Bartolomeo Cavassico notatio bellunese della prima metà del secolo XVI*, a c. di V. Cian e C. Salvioni, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 2 voll., 1893-1894.

25. Cfr. *OENXIV*, p. 177.

26. *Le lettere di Messer Andrea Calmo riprodotte sulle stampe migliori*, con introduzione e illustrazioni a c. di V. Rossi, Torino, Loescher, 1888. Il Carducci possedeva nella sua biblioteca esemplari cinquecenteschi delle *Lettere* e delle *Rime* dell'autore veneziano.

27. Cfr. *OENXIV*, p. 204.

28. Nel Carteggio Carducci, LXIX, 48, si conserva una lettera di Lovarini datata «Firenze, 12 maggio 1890, Piazza D'Azeglio 14» in cui lo studioso veneto espone il progetto della sua silloge di testi pavani. Progetto che a quest'altezza è ancora piuttosto diverso da quel che sarà il contenuto del volume pubblicato quattro anni più tardi. La lettera merita di essere riprodotta anche per le considerazioni su contenuto e stile della letteratura pavana: «Ill.mo Signore, incoraggiato dal mio maestro, il professore Mazzoni, e dietro consiglio del Rajna, le scrivo per pregarla di voler accogliere nella Collezione di opere inedite e rare, che Ella dirige, una raccolta di testi di letteratura pavana, che ho preparato per le stampe. Aveva prima pensato di metterli in appendice alla storia della letteratura stessa che sto scrivendo, ma ora vedo come per la loro quantità e per la natura loro sia meglio pubblicarli a parte. Essi sarebbero questi:

1) Due sonetti inediti del 1300, di *Francesco Vannozzo* e di *Marsilio da Carrara*, già pubblicati, però male, da Grion e dal Tolomei.

2) 32 poesie inedite della fine del '400, tutte dal cod. 283 dell'Universitaria di Bologna, importanti, oltre che per la lingua, per il contenuto.

3) 9 sonetti inediti sulla lega di Cambray e l'Assedio di Padova del 1509.

4) Un sonetto politico del 1511, da un codice di Brera, trascritto dal Sanudo.

5) El contrasto del matrimonio de Tuogno e della Tamia, il testamento di un villano, e il pianto della Tamia: stampa rarissima del 1519.

6) Mariazo da Padova con sei altri mariazi bellissimi: da stampe pure rarissime, collazionate su un cod. magliabechiano di lezione migliore e completa.

nel tempo e nello spazio le più notevoli emersioni della letteratura dialettale e, più in generale, espressionistica, avrebbe schiuso un orizzonte nuovo e diverso nella storia culturale italiana. Non sfuggivano, tuttavia, a Carducci, i debiti contratti dalla stessa produzione toscana con quella regionale e dialettale. La letteratura in lingua comune è dunque una sorta di podereosa sintesi delle diverse esperienze regionali, cosicché la storia letteraria nazionale non può che risultare da una sommatoria delle esperienze – linguistiche e letterarie – delle singole regioni. L'esigenza, tipica della filologia e della nascente linguistica del suo tempo, di una completa esplorazione, insieme storica e geografica, dell'Italia dialettale, si declina in Carducci come concorso di ricerche erudite che tengano presenti le plurime esperienze locali. Carlo Dionisotti – cui si deve la definizione di Carducci come «un grande... che era toscano e italiano insieme»²⁹ – si ricordò, citando di passata i «santi sca-

7) La Villana del *Ruzzante*, commedia pastorale scritta avanti il 1521, del cod. Marciano IX, 288.

8) Commedia in versi senza titolo del *Ruzzante*, contenuta nel cod. Marciano XI, 66, lunghissima, dove sono fusi molti generi di poesia popolare.

9) Sonetti amorosi, forse di Domenico Veniero.

10) Un sonetto di Cecco di Ronchitti (*Galileo?*)

11) Poesie di *Carlo Dottori* e di altri suoi amici.

Come Ella ben può giudicare dall'indice suesposto, la raccolta non diverrebbe priva d'interesse né per la Storia letteraria, né per quella del dialetto; inoltre credo che sarebbe un boccone ghiotto per i bibliofili e per gli amanti di curiosità erudite. Il male è che molte di quelle poesie sono macchiate da oscenità, come la commedia senza titolo del *Ruzzante*; però io stimo che per la storia di tutto sia necessario tener conto. Il libro poi, se venisse stampato nella sua Collezione, andrebbe per le mani soltanto degli studiosi, davanti ai quali, come davanti alla scienza, tutto è o diventa serio. Quelle oscenità, che deturpano del resto la poesia dialettale di tutti i paesi, qui soprattutto possono venir perdonate in grazia al raro pregio e alle gran verità di certe descrizioni, e perché s'alza spesso da quei canti la voce piena d'angoscia e di pietà di un popolo sterminato di oppressi, che soltanto quei pochi ed umili cantori si degnarono di ascoltare e di tramandarcela. Pregandola a volermi dare una risposta mi dichiaro della S. V. Illma con la più alta stima e considerazione. Devotissimo Emilio Lovarini.

Sui rapporti tra Lovarini e Carducci si veda G. FOLENA, *La vita e gli studi di Emilio Lovarini*, in Id., *Filologia e umanità*, a c. di A. Daniele, Vicenza, Neri Pozza, 1993, pp. 177-209: 193-198 (già pubbl. come introduzione a E. Lovarini, *Studi sul Ruzzante e la letteratura pavana*, Padova, Antenore, 1965).

29. Cfr. C. DIONISOTTI, *Per una storia della lingua italiana*, in Id., *Geografia e storia della lingua italiana*, Torino, Einaudi, 1967, p. 87. Nella qualifica affiora una forse involontaria citazione: «Toscana e insieme italiana» era stata definita dallo stesso Carducci la prosa di autori come Lambruschini e Tommaseo nel saggio *Mosche cocchiere* (cfr. *OEN* XXIV, p. 245).

paccioni”³⁰ del saggio *Critica e arte* (1876), dove quell’espressione compare a poche pagine di distanza da un manifesto di rigore e di fedeltà alla vera ricerca archivistica, bibliografica e insomma storica con cui lo studioso piemontese non poteva che consentire:

E badate che per fare compiuta e vera la nostra storia nazionale ci bisogna rifar prima o finir di rifare le storie particolari, raccogliere o finir di raccogliere tutti i monumenti dei nostri comuni ognun dei quali fu uno stato; e per fare utile e vera la storia della nazional letteratura ci conviene prima rifare criticamente le storie dei secoli e dei generi letterari, che tutti hanno un loro portato e diversi gradi di svolgimento, le storie delle letterature provinciali e di dialetto, ognuna delle quali ha il suo momento, la sua scuola, i suoi tipi; e per l’una cosa e per l’altra ci conviene raunare, discutere, raffrontare, ricomporre le leggi e le forme dei dialetti, e i canti e i proverbi e le novelle popolari, e le tradizioni e le leggende italice e romane, pagane, cristiane, del medio evo.³¹

Già un decennio prima, anzi, in un articolo per la «Rivista italiana» di Torino, Carducci aveva riferito con convinto apprezzamento la proposta assieme dialettologica e, si direbbe oggi, antropologica di Emilio Teza, «che si eccitassero gli studiosi a raccogliere non solo i canti popolari e le novelline, ma anche le costumanze delle nozze e dei funerali, le tradizioni storiche, i giuochi, le superstizioni» delle popolazioni italiane, in vista di una «carta dialettografica d’Italia, che dagli studi così ordinati riuscirebbe agevole a eseguire e quasi perfetta e che sarebbe, se non erro, la seconda in Europa dopo la germanica del Bernhardt»³² (cioè dell’autore degli *Anfangsgrunde der Sprachwissenschaft* pubblicati nel 1805). Il «digiuno di competenze linguistiche»³³ che è stato giu-

30. Cfr. C. DIONISOTTI, *Postilla a «una lettera scarlatta»*, in ID., *Geografia e storia*, cit., p. 18.

31. Cfr. *OEN* XXXIV, p. 195.

32. Cfr. *OEN* XXVI, pp. 324-325, ove si aggiunge. «Della importanza poi di tal carta sanno o dovrebbero sapere quei cultori degli studi storici che non tengono per disquisizioni accademiche le ricerche etnografiche». Come si legge nella nota al testo, *ivi*, p. 372, Carducci «si riferisce alla lettura che fece il Teza presso la R. Deputazione di Storia patria per le Province di Romagna, della quale il Teza e il Carducci erano soci, e il Carducci divenne poco dopo segretario. Son da confrontare i verbali della R. Deputazione di Storia patria dell’anno. Non di rado alcuni verbali eran pubblicati nella “Rivista” torinese, intermediario il Chiarini».

33. Cfr. A. STUSSI, *Storia della lingua italiana: nascita d’una disciplina*, in *Storia della lingua italiana*, a c. di L. Serianni e P. Trifone, I, *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi 1993, pp. 5-27, rist. in ID., *Tra filologia e storia*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 45-80: 54.

stamente ravvisato in Carducci come nel D'Ancona e in altri capiscuola del metodo storico non ne ottundeva dunque la sensibilità nei confronti delle tradizioni linguistiche locali, viste come parte integrante di una cultura popolare nella quale la fusione fra *Sachen* e *Sprachen* prefigurava, di fatto, esperienze di una ben più recente scienza linguistica.

Tornando all'alveo degli studi propriamente storico-letterari, metterà conto ricordare un caso in cui la stessa rimeria toscana fu da Carducci ricondotta al riflesso di geniali esperienze compiutesi, *altrove*, sul terreno del dialetto. Già nel 1860, introducendo l'edizione nella collezione "Diamante" Barbèra delle *Satire, odi e lettere* di Salvator Rosa, il giovane «pedante» dimostrava non solo di avere ben presente l'opera del Basile ma anche di saperne valutare l'influenza su quella produzione burlesca toscana a cui egli stesso aveva copiosamente attinto, come poeta, specie nella prima parte della sua produzione, ma che egli non esitava, di fatto, ad accostare a quella del napoletano sullo stesso piano di nobile dialettalità:

Egli [Salvator Rosa], schivo in Roma della compagnia degli artisti, si strinse in Firenze di amicizia quasi fraterna con Lorenzo Lippi, gran cultore del naturale nell'arte; co 'l Lippi, ch'ei preferiva a ogni altro pittor fiorentino per l'ottimo disegnare e per l'impasto de' colori; co 'l Lippi, come lui poeta e del quale a lui napoletano piaceva il motteggiar fiorentino, e la bizzarria e fierezza della conversazione a lui bizzarrissimo. E misegli in cuore di trarre innanzi il *Malmantile* incominciato per burla; e gli diè notizia del *Cunto delli Cunti*, fantastica narrazione in dialetto napoletano uscita fuori allora; onde trasse poi il Lippi l'orditura del suo poema in gran parte.³⁴

Ancora negli anni dei grandi saggi su Parini, ricostruendo l'ambiente milanese dei Trasformati, Carducci non mancava di rilevarvi l'importanza e il pregio delle esperienze di poesia dialettale di autori come Passeroni, Tanzi, Balestrieri. Nel *Parini principiante*, del 1886, questi ultimi sono additati «come il nòcciolo d'una letteratura spiccatamente paesana» e come «eredi di quello v'era di meglio nel fondo del Maggi e del Lemene, la poesia dialettale, che essi accrebbero e tramandarono, fruttifera di meraviglie, al Porta ed al Grossi».³⁵ E nel saggio *L'accademia dei Trasformati e Giuseppe Parini*, di cinque anni dopo: «rinnovatori o ammodernatori del Meneghino cittadino furono veramente il

34. Cfr. *OENVI*, p. 271.

35. Cfr. *OENXVI*, p. 17.

Balestrieri e il Tanzi», con l'aggiunta, per quest'ultimo: «da un istrumento ch'ei sapea maneggiar franco trasse alle volte qualche accento di verità seria»;³⁶ e per il Balestrieri: «prima del Porta, fu [...] l'artefice più fecondo e vario e pieghevole del verso e del carattere milanese».³⁷ In pochi altri luoghi, oltre ai saggi preparatori alla grandiosa *Storia del «Giorno»*, il toscano Carducci non si pèrita di citare interi brani di poesia dialettale lombarda, né solo di quella degli illustri anticipatori del Porta, appena richiamati, bensì pure di un più oscuro Pietro Cesare Larghi, «segretario del Governo e uno de' Trasformati»,³⁸ di cui sono riportate due stanze di una canzonetta «che di popolare non ha se non il nome, *villotta*», pur se solo per investirle con un commento sprezzante: «le son preziosità della maniera rusticale fiorentina trapiantate nel dialetto contadinesco di Milano».³⁹

E il Porta? Per una singolare coincidenza, i due massimi poeti dialettali del primo Ottocento, Porta e Belli, sono di fatto oggetto di attenzioni solo indirette da parte del Carducci storico della letteratura. L'autore milanese appare in più occasioni, ma sullo sfondo, nei capolavori critici dedicati appunto all'ambiente pariniano, o di passata in saggi incentrati su altri poeti dell'età sua. Ad esempio in un articolo del 1876 sul Giusti, dove un sincero elogio di Porta s'insinua di fatto come considerazione strumentale al ridimensionamento del verseggiatore toscano: «tra il Parini e il Manzoni, come poeta e satirico del costume, come inventore e modellatore dei tipi saltanti su nella vita, non può stare che il gran meneghino Carlo Porta».⁴⁰

Anche il Belli compare di scorcio ma, al contrario di Porta, non grazie a poeti che lo hanno preceduto bensì soprattutto grazie ad un autore della generazione successiva. Se il disegno storico-letterario che emerge dal complesso delle pagine critiche carducciane è tutto orientato verso lo svolgimento delle vicende risorgimentali, i fattori politici e ideologici della lotta per l'unità nazionale divengono tanto più condizionanti, nella valutazione dei fatti letterari, quanto più ci si avvicina al-

36. Ivi, pp. 90-91.

37. Ivi, p. 104.

38. Morto nel 1755, in Arcadia Restauro Taniense, il Larghi è personaggio di secondo piano fra i Trasformati: cfr. A.M. GIORGETTI VICHI, *Gli arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, Roma, Accademia dell'Arcadia, 1977, p. 219, e C. PERRONE, *Le letterature dialettali nel Settecento. Giovanni Meli*, in *Storia della Letteratura italiana*, diretta da E. MALATO, VI, *Il Settecento*, Roma, Salerno, 1998, pp. 757-819: 766.

39 Cfr. *OEN* XVI, p. 90.

40. Cfr. *OEN* XVIII, p. 347.

la contemporaneità. Uno solo fra i poeti dialettali del suo tempo, e in particolare una sola fra le sue opere attraggono l'attenzione di Carducci: si tratta di Cesare Pascarella e della corona dei *Sonetti di Villa Gloria*, caso isolato (anche se, in verità, non unico) di produzione dialettale in versi dedicata alla celebrazione politica della lotta risorgimentale. «Poeta della storia» (per usare la qualifica riservata da Croce allo stesso Carducci) è il Pascarella che narra della sortita dei patrioti guidati dai fratelli Cairoli nel parco della villa romana.

Se dunque la poesia dialettale dei secoli precedenti era, in termini ferrariani, l'espressione di una generica "insurrezione", quella propriamente civile di Pascarella acquista, agli occhi di Carducci, un valore e un significato supplementari. Nel 1886, in una rassegna di novità editoriali pubblicate nel corso degli ultimi mesi uscita sulla «Nuova Antologia» (lo stesso poeta romanesco la promuoverà a introduzione della seconda edizione dell'opera),⁴¹ l'epica pascarelliana è descritta, con notevole forzatura storico-critica, come il vertice della stessa tradizione poetica dialettale italiana:

Non mai poesia di dialetto italiano era salita a quest'altezza. Grandissima l'arte e la potenza del Porta e del Belli, ma in una poesia che nega, deride, distrugge; classica quanto si vuole l'arte del Meli, ma fuor della vita, in un'Arcadia superiore. Scolpire la idealità eroica degli italiani che muoiono per la patria, con la commozione d'un gran cuore di popolo,

41. Nell'Archivio di Casa Carducci, Cart. LXXXVI.1, n. 23953 si conserva la lettera, datata Roma, 19 luglio 1887 [non 1881, come erroneamente riportato dalla scheda archivistica], e scritta su carta intesata «Capitan Fracassa – Redazione», con cui Pascarella chiede l'autorizzazione di pubblicare lo scritto carducciano in apertura della terza edizione: «Illustre sig. Prof., per la terza edizione della mia *Villa Gloria* son sicuro che nessuna prefazione potrebbe essere migliore della critica che Ella mi ha fatto l'onore di scriverne sulla N. Antologia. Se Ella mi permettesse tale riproduzione Le ne sarei molto riconoscente. Non Le dico di più per non rubarle un tempo prezioso a Lei e all'arte. Per la stessa ragione mi accontento di un sì o di un no che Ella mi può dirigere qui al Fracassa. I più rispettosi saluti da parte mia e da parte di miei amici che non Le sono meno devoti del suo aff.mo Cesare Pascarella». Il bolognese rispose da Courmayeur il 22 luglio seguente: «Caro P. Riproduca pure nella terza edizione di *Villa Gloria* le parole che ne scrissi nella N. Antologia; sol che mi mandi a rivedere le stampe. M'impetri prego dalla direzione del Fracassa il favore che sino alla fine di agosto mi sia mandato graziosamente il giornale qui. Salve. Giosue Carducci». Di fatto, l'introduzione carducciana uscì in quello stesso anno nell'edizione pubblicata a Milano dai Fratelli Treves. La lettera del poeta romanesco e la risposta carducciana, assente in *LEN*, si legge in una rara pubblicazione di C. PASCARELLA (jr.), *Ricordi pascarelliani nella «Casa Carducci»*, in «Strenna dei Romanisti», XXVI, 1965, p. 4.

con la sincerità d'un uomo d'azione, in poesia di dialetto, nessuno l'aveva pensato, nessuno aveva sognato si potesse.⁴²

Anche se non bisognerà, forse, sovrastimare la riserva espressa nei confronti di Porta e Belli (cui il Carducci riconosce pur sempre «grandissima... arte e... potenza»), la visione carducciana di una letteratura della Nuova Italia completamente funzionale alle istanze civili del Risorgimento arruola, in definitiva, anche la poesia dialettale. Se le opere precedenti dello stesso Pascarella ne avevano manifestato la capacità di rappresentazione realistica della storia, la tecnica scelta per i *Sonetti di Villa Gloria* manifesta una sorta di verismo poetico al servizio dell'ideologia:

Tutto qui è vero: non è il poeta che parla, è un trasteverino che vide e fece: per ciò l'*epos* nasce naturale, e non per concessione nella forma dialettale. Il trasteverino è uno egli stesso, ripeto, dei settanta; ha quindi un animo quale ci bisognava alla gran gesta; ha la osservazione profonda e sicura, per quanto commossa, delle cose e degli uomini; ha il cuore risoluto e pietoso; senza descrizioni, senza divagazioni, senza fantasticherie (ché non c'era tempo), ma tenendo conto di tutti i particolari.⁴³

Ad attrarre il Carducci è, nella poesia pascarelliana, quella somma di valori, insieme letterari e civili, che ancora un decennio più tardi, in un articolo per la «Gazzetta dell'Emilia», gli faranno parlare dell'autore dei *Sonetti di Villa Gloria* come di un poeta «sano, semplice, forte, che per me e per i migliori di me è l'ideale dell'uomo vero nella vita e nell'arte»; tutto il contrario, insomma, della «morbosità» e della «concentrazione di mughetteria» che egli scorge nell'«arcadia rinnovata» della «retorica decadente e simbolistica». Contro i *neoteri* della poesia italiana contemporanea – decadenti e simbolisti, appunto – l'antidoto della poesia dialettale risulta così, imprevedibilmente, come il migliore alleato della stessa poesia carducciana, che attraverso un severo classicismo perseguiva quegli stessi valori di sanità, semplicità, forza, in contrasto con quelle stesse «morbosità» e «mughetteria».

Nel 1895 la figura del Belli si riaffaccia nella prefazione al volume di Ugo Pesci *Come siamo entrati in Roma*, dedicato alla presa di Porta Pia. Carducci abbozza qui una descrizione dell'Urbe che è quasi il cor-

42. Cfr. *OEN* XXIII, p. 387.

43. Ivi, p. 386.

rispondente prosastico di tanti passi dei *Giambi ed epodi*. L'autore dei sonetti dialettali viene associato al fustigatore (in latino) della corte pontificia tardoseicentesca, Lodovico Sergardi:

Eccola! Una folla di protestanti, luterani, calvinisti, anglicani, che fa resa alle funzioni della settimana santa in San Pietro come a teatro; una plebe di mendicanti che sporge in tre giorni quarantamila suppliche a un despota scismatico tutto ancora fumante di sangue cattolico; una borghesia di affittacamere, di coronari, di antiquari, che vende di tutto, coscienza, santità, erudizione, reliquie false di martiri, false reliquie di Scipioni, e donne vere; un ceto di monsignori e abati in mantelline e fogge di più colori, che anch'esso compra e vende e ride di tutto; un'aristocrazia di guardiaportoni; una società che in alto in basso, nel sacro e nel profano, nel tempio e nel tribunale, nella famiglia e nella scuola, vive in effetti qual è tratteggiata nelle satire di Settano e del Belli, come la più impudicamente scettica, la più squisitamente immorale, la più serenamente incredula e insensibile a tutto che di sublime, di nobile, di virtuoso, d'umano possano credere, vagheggiare, adorare o sognare le altre genti.⁴⁴

Dove l'accostamento, apparentemente incongruo, fra un attardato cultore della musa satirica latina e un moderno pasquino sottolinea, ancora una volta, la perfetta continuità che, attraverso i generi e i contenuti, più ancora che l'opzione per il latino o il volgare, salda antico e moderno.

Se tali sono i criteri di giudizio del Carducci lettore di poesia (coerente, in questo, con le istanze dell'*artiere* di poesia), diversi, ma anch'essi consentanei con la prassi di scrittura, sembrano quelli del Carducci lettore di prosa. Radicalmente anomalista e incline all'adozione di movenze colloquiali e vivacemente espressive (o addirittura, con le parole di Luca Serianni, a un'«oralità anche toscaneamente becera»)⁴⁵ nella sua produzione saggistica, Carducci guarda con interesse e senza alcun pregiudizio puristico alla scrittura di autori come Carlo Dossi e Giovanni Faldella, apprezzandone la vivace mescolanza stilistica ed esprimendo, pur se in privato, in una lettera rivolta appunto al giovane autore piemontese, cauto apprezzamento anche per il continuo ricorso a tratti dialettali:

44. Cfr. *OENXIX*, p. 69.

45. Cfr. L. SERIANNI, *Carducci prosatore: un bilancio*, negli *Atti del LXXVIII Congresso della Società Dante Alighieri, Roma, 28-30 settembre 2007* (consultabile nel sito www.ladante.it).

Io non condanno la mescolanza dei piemontesismi coi toscanesimi: io credo con Dante e con i veri filologi e co' retori veri che nel fondo dei dialetti, chi sappia cercarlo, trova l'accento e il colorito della gran lingua italiana popolare e classica.⁴⁶

L'immagine di un Dante "dialettologo" e antitoscano, che a Carducci derivava dalla lettura perticariana del *De vulgari* (l'autore dell'*Amor patrio di Dante* è considerato da Carducci il banditore dell'«unità letteraria della lingua»⁴⁷) è, a ben vedere, la più coerente col risentito anti-purismo di un autore classico, ma inevitabilmente attratto da uno strumento linguistico che «nega, deride, distrugge».

46. Cfr. *LENIX*, p. 68.

47. Cfr. *OENVI*, p. 414.

Il dialetto in esilio

DI EUGENIO RAGNI

Negli ormai lontani anni della mia infanzia emiliana, mia madre minacciava (e spesso mi allentava senza preavviso) uno schioccante *sma-taflòun*, un manrovescio, ogni volta che in casa mi sfuggissero parole o frasi in dialetto; e la sua reazione mi pareva un controsenso, visto che con mio padre, con familiari e conoscenti, oltre che con i commercianti, lei lo praticava tranquillamente, giustificando l'evidente contraddizione con la necessità didattica di sostenere in famiglia l'opera bonificatrice della scuola in materia di linguaggio, tesa a italianizzare sempre più i dialetti in aree socialmente ed economicamente depresse. In ambito medio e piccoloborghese l'italiano scolasticamente corretto non era difeso tanto perché lingua nazionale, ma perché inteso come *status symbol*, come contrassegno immediatamente percepibile di educazione e di cultura. Naturalmente, per ripicca, appena fuori casa noi ragazzini comunicavamo quasi solo in dialetto, il che, proprio per il sapore del proibito, aggiungeva al gusto della deroga un connotato "resistenziale" nei confronti dell'autorità scolastica e genitoriale.

Debbo soprattutto a questa "disubbidienza" l'aver mantenuto abbastanza intatta la compagine dialettale della mia città d'origine, Reggio Emilia: che mi sopravvive dentro non soltanto come una delle componenti linguistiche che ho aggiunto nel tempo, a scuola e nelle varie esperienze all'estero, ma è un patrimonio molto più prezioso, per il suo essere soprattutto un nucleo emozionale di voci, suoni, persone, luoghi, oggetti, sapori, ricordi, che neppure gli ormai sette decenni vissuti a Roma, per di più a stretto contatto con zii e cugini siciliani, sono riusciti a intaccare. Evidentemente l'*imprinting* molto forte di quella prima radice linguistica ha resistito come una faglia di granito al pluriennale e invasivo flusso dell'adottato romanesco dell'adolescenza,

restando vergine e vitale sul fondo dell'alveo, forte com'era dell'aver potuto attingere ancora alle fonti dirette e genuine del dialetto parlato, attivo, quotidiano: che di lì a pochissimo tempo, e per tutta una serie di ragioni storico-sociali ben note, subirà non soltanto censure sempre più rigorose e influssi deradicalizzanti, ma provocherà un esiziale *gap*, troncando la consuetudine ereditaria di quell'oralità dialettale, dinamica e basilare forza conservatrice e al tempo stesso liberamente (e spesso anarchicamente) creativa, che non era soltanto un "lessico familiare" o municipale, ma un patrimonio di straordinario valore storico e soprattutto espressivo che si trasmetteva spontaneamente da una generazione alle successive.

Fra le altre cose, in famiglia si andava orgogliosi di annoverare un bisnonno poeta dialettale, suocero di mio nonno Giuseppe, Vincenzo Veroni, di cui mio padre ripeteva a memoria qualche verso scherzoso, dopo averne anche trasmesso affettuosamente il nome a mio fratello, suo secondogenito. Questo bisnonno era autodidatta nell'accezione più assoluta del termine: costretto come tanti indigenti a interrompere gli studi elementari (il padre aveva abbandonato moglie e tre figli scomparendo in America), era entrato precocemente nel mondo del lavoro, esercitando parecchi mestieri prima di scoprire una forte inclinazione per la pittura, che sfruttò soprattutto come decoratore di ambienti cittadini di un certo livello. Restato quindi analfabeta fin quasi ai vent'anni, una copertina illustrata del *Guerin Meschino e i Reali di Francia*, intravista nella vetrina di una libreria, lo invogliò a istruirsi. Con l'aiuto di amici e, immagino, una sesquipedale dose di tenacia, in meno di due anni riuscì nell'intento, iniziando una stagione di letture disorganiche ma ampie, che gli instillarono l'ambizione di misurarsi nella scrittura, prima componendo in lingua poi, folgorato dall'incontro casuale con la poesia di Porta e di Barbarani, privilegiando lo strumento espressivo che conosceva certamente meglio della lingua nazionale: il dialetto nativo. Costretto a emigrare in Francia, a Nizza compose la maggior parte delle liriche poi confluite in alcune raccolte: *Ris e fasóo. Vers e sbrài* ["Riso e fagioli. Versi e grida"], 1903; *Nostalgia. Incòra di vers* ["Ancora dei versi"], 1906; *Stòmm aléggher. I ùltem vers* ["Stiamo allegri. Gli ultimi versi"], 1910; rientrato in patria, assemblò l'antologia personale definitiva, *Ris e fasóo* (1926), da me fortunatamente trovata in antiquariato una ventina di anni fa.¹

1. Non poche liriche, specie quelle pubblicate su testate locali, sono firmate con lo pseudonimo *Gala Vròun*, "calabrone", giocato sulla forma dialettale del proprio cognome (Veroni = Vròun). Un breve profilo del poeta (1852-post 1926) è in U. BELLOC-

Ma neppure questa ascendenza poetica di famiglia riusciva a temperare il rigoroso impegno di mia madre, che senza saperlo trovava oltretutto un appoggio ufficiale nella sempre più incalzante azione anti-dialettale promossa dal regime a partire dai primissimi anni Trenta: azione che in materia di dialetto veniva a contrastare con il programma didattico per le scuole elementari stabilito da Gentile con il decreto dell'11 febbraio 1923, nel quale si auspicava invece un sostanziale rispetto per i dialetti, strumenti espressivi e testimonianze preziose di una cultura popolare genuina ormai a rischio estinzione, che meritava di sopravvivere e di essere studiata in parallelo – con tutte le cautele necessarie – con le grandi voci della letteratura nazionale.² A questo principio s'ispirarono infatti i numerosissimi sussidiari «di cultura regionale» destinati alle scuole elementari, pubblicati fra il 1924 e il 1926,³ nei quali notevole spazio era concesso a testi in vernacolo di varia tipologia e origine, spaziati dalla canzone popolare alla poesia dialettale «d'arte», posti non in contrapposizione ma a confronto e corredati da opportune osservazioni di carattere morfologico, grammaticale, sintattico atte a segnarne le differenze sostanziali, senza che dal raffronto emergesse mai il minimo sentore di *diminutio* del dialetto: tanto che per esempio i manualetti sul romanesco «sembrano voler documentare o talvolta insegnare il dialetto, piuttosto che partire dal dialetto per far apprendere l'italiano».⁴

CHI, *Il "volgare" reggiano. Origine e sviluppo della letteratura dialettale di Reggio Emilia e Provincia*, 2 tomi + uno di dischi, Reggio Emilia, Poligrafici s.p.a., 1966, II, pp. 163-166. Le sole notizie biografiche essenziali si leggono nella *Prefazione* di A. MARZI in V. VERONI, *Ris e fasóo*, Reggio Emilia, Tipografia Commerciale, 1926, pp. 5-10.

2. L'ordinamento scolastico delle scuole elementari impostato da Giuseppe Lombardo Radice e sancito nel 1923 dalla riforma Gentile sarà parzialmente snaturato dalle *Norme per la compilazione e l'adozione del testo unico di Stato per le singole classi elementari* (legge del 7 gennaio 1929) e definitivamente tradito con la *Carta della scuola* promulgata dal ministro Bottai nel 1939. Cfr. G. KLEIN, *La politica linguistica del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1986; J. CHARNITZKY, *Fascismo e scuola. La politica scolastica del regime (1922-1943)*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.

3. Per una puntuale ed esauriente informazione sulla legislazione scolastica a monte della riforma Gentile si veda il prezioso contributo di A. ASCENZI e R. SANI, *Il libro per la scuola tra idealismo e fascismo. L'opera della Commissione centrale per l'esame dei libri di testo da Giuseppe Lombardo Radice ad Alessandro Melchiorri (1923-1928)*, Milano, Vita e Pensiero, 2005; dove fra l'altro (pp. 538-713) sono trascritte le relazioni delle diverse Commissioni.

4. P. D'ACHILLE, *Il romanesco a scuola*, in *Le lingue der monno*. Atti del Convegno, Roma, 22-24 novembre 2004, a c. di C. Giovanardi e F. Onorati, Roma, Aracne, 2007, pp. 85-108: 88.

Fra i curatori di questi sussidiari, quasi tutti appartenenti al mondo della scuola, spiccano almeno due nomi illustri: quello di un cultore del patrimonio culturale e antropologico molisano nonché già apprezzatissimo poeta in dialetto, Eugenio Cirese;⁵ e quello dell'allora quasi sconosciuto Corrado Alvaro, che proprio nello stesso anno d'uscita del volume sulla Calabria⁶ firmerà il manifesto degli antifascisti di Croce, l'anno successivo esordirà nel romanzo con *L'uomo nel labirinto* e cinque anni dopo pubblicherà uno dei suoi libri più legati alla regione d'origine, l'ancor oggi ammirato *Gente in Aspromonte*.

Un'anche sommaria incursione in alcuni di questi sussidiari⁷ credo potrà dare la misura di quanto sia costato in termini di sacrificio dei dialetti il "tradimento" di uno dei principi della riforma gentiliana attuato, su pressione del regime, dai gabinetti della Pubblica istruzione succedutisi a quello di Gentile; giustificando ampiamente l'amarezza con la quale in una lettera a Gentile del 1928 Lombardo Radice dichiarava del tutto snaturata la loro riforma:

5. E. CIRESE, *Gente buona: libro sussidiario per le scuole del Molise*, Lanciano, Carabba, 1925; ristampato con note di memoria di A.M. Cirese e presentazione di P. Clemente, Campobasso, Provincia, 2007.

6. C. ALVARO, *La Calabria. Libro sussidiario di cultura regionale*, Lanciano, Carabba, 1925; ristampato con premessa di A. Morace, introduzione di A. Delfino, Reggio Calabria, Iiriti, s. d. [ma 2003].

7. L'editoria fu prontissima a rispondere alle normative sui libri di testo espresse nell'ambito dell'opera di riordinamento scolastico elementare disegnato da Giuseppe Lombardo Radice e Giovanni Gentile a partire dal 1923. Da un elenco molto più nutrito, frutto di una personale indagine né facile né esaustiva, credo possa riuscire di qualche utilità segnalare per ciascuna regione italiana almeno uno dei titoli giudicati validi dalla Commissione centrale per l'esame delle molte centinaia di volumi pervenuti al Ministero fra il 1924 e il 1926. Passarono l'esame i sussidiari editi dalla Mondadori dedicati a: Puglia (curato da O. Quercia Tanzarella, 1924), Basilicata (L. Giannantonio, 1924), Abruzzi (V. Ranieri, 1924), Molise (B.G. Amorosa, 1924), Umbria (G. Greco e G. Palazzi, 1924), Marche (G. Bartolini, 1924), Veneto (G. Masali, 1925), Piemonte (B.L. Pistamiglio, 1925), Venezia Giulia (M. Pasqualis, 1925), Sardegna (S. e R. Pirodda, 1925), Emilia (A. Bellodi, 1926), Campania (O. Musacchia, 1926), Liguria (L. Talocchini, 1926), Sicilia (M. Sorrentino Albertini e A. Messina Lazzara, 1926); della lancianese Carabba, oltre a quelli di Cirese e Alvaro, vennero accettati altri sussidiari per la Calabria (B. Sisto, 1925), la Campania (A. De Crescenzo, 1925) e le Marche (*Terra picena*, di G. Gavasci, 1929); di Paravia – che preferì la qualifica molto toscana di *Almanacchi* – si approvarono quelli dedicati a Piemonte (di L. Ambrosini e G. Prosperi), Emilia (A. Andreoli); Toscana (A. Avelardi), Venezia Giulia (A. Gorlato) e Sardegna (F. Marielli), tutti del 1925; mentre la Sandron di Palermo superò l'esame con *La regione marchigiana* (C. Annibaldi), *San Giorgio. Almanacco per la Liguria* (O. Moraglia) e *Il canestro. Almanacco per la Sicilia* (Z. Ardizzone). *Latium*, curato da A. Jacobini Molina (e

Proprio in questi giorni è *crollata* la riforma della scuola elementare voluta da te, con il decreto del *libro unico*, compilato per tutti al centro, che svuota di ogni significato ideale quel tentativo nostro di organizzazione della scuola, che pure “nominalmente” continua a sussistere come cosa tua che rimane [...] “intatta”. La riforma ora è ferita a morte. È inutile attenuare la cosa. È stato l'ultimo colpo, dopo tanti altri gravissimi, anche se meno appariscenti.⁸

Il testo unico per le classi elementari – possiedo ancora quello che raggruppava *Religione Grammatica Storia*, con tanto di fascio dominante in copertina e, ovvio, di deformazione nazionalfascista nella terza sezione – bandì per tutto il ventennio il dialetto dalla scuola, se non dalla vita quotidiana, intaccando gravemente la sua “legittimità” storica e sollecitando in modo determinante l'azione repressiva che, in tutta buona fede, esercitavano sui ragazzi la mia e infinite altre famiglie, che al dialetto riconoscevano soltanto (o comunque soprattutto) il crisma della volgarità e dell'ignoranza.

Si potrebbe pensare che al termine del secondo conflitto mondiale il dialetto avrebbe ritrovato un qualche posto nella scuola, magari anche soltanto nelle sue forme letterarie e nei suoi esponenti di maggior spicco. Per questo, messi da parte i sussidiari o gli almanacchi regionali, ho indirizzato l'indagine ad appurare il coefficiente di presenza del dialetto nelle antologie scolastiche del secondo Novecento. Sapevo benissimo, per averne a suo tempo frequentate alcune da studente, che non avrei trovato nulla nelle sillogi di più diffusa adozione nei miei anni di ginnasio e liceo, dunque tra fine Quaranta e i primissimi anni Cinquanta. Avevo trovato in casa uno o due tomi di antologie anteguerra di Momigliano (anni Trenta) e di Spongano (anni Quaranta); ma al liceo mi fu imposta la diffusissima Carli-Sainati, ricca ma piuttosto conservatrice, prevedibile nelle scelte e in qualche punto fastidiosamente “bacchettona”: per esempio, vi risultavano sostituite da puntini certe audacie di messer Ludovico, segnatamente alcuni versi della celeberrima ottava *La verginella è simile alla rosa* e alcuni brani dove si descrive l'accoppiamento di Angelica e Medoro; arrivando addirittura a

rinvio al già citato intervento di D'Achille) apparve presso la Trevisini di Milano nel 1926; e chiuderei quest'elenco con *Dalla Livenza al Carso* di L. Tranquilli Boccasini (Palermo, IRES, 1926) e *Almanacco toscano* (P. Pratesi, Firenze, Vallecchi, 1925; rist. anastatica, Pistoia, Tellini, 1987).

8. Lettera del 15 novembre 1928, in Archivio della Fondazione Gentile, cart. *G. Lombardo Radice a G. Gentile*.

espungere l'ultimo paragrafo del penultimo capitolo del *Principe*, dove quel risaputo «mariolo» del segretario fiorentino aveva osato affermare che «la fortuna è donna; et è necessario, volendola tenere sotto, batterla e urtarla».

Negli anni Cinquanta l'antologia più "rivoluzionaria", dato il noto orientamento politico dei tre illustri curatori – ma non solo per questo – divenne l'ampia *Scrittori d'Italia*, suddivisa in sezioni affidate a eminenti specialisti dei singoli settori cronologici sotto la direzione della triade Sapegno-Trombatore-Binni, considerata un po' sulfurea da molti docenti; ebbene, la sola voce dialettale ottocentesca presente è quella del Belli, di cui sono riportati otto sonetti, peraltro ben scelti: un'inserzione però che se poteva far piacere ai cultori del romanesco, metteva ancor più in rilievo l'assenza di altri dialettali, in particolare quella, assolutamente ingiustificabile, del Porta. Di analogo orientamento ideologico (non condizionante le scelte anteriori al 1945) di lì a poco s'aggiungeranno la storia e l'antologia curata da Carlo Salinari e Pier Giorgio Ricci, che per la prima volta accanto ai testi introduceva pagine di critica; e *L'educazione letteraria* di Giuseppe Petronio e Vitilio Masiello.

Nutrivo, chissà perché, la convinzione che avrei potuto trarre da queste e altre panoramiche più ideologicamente aggiornate una certa quantità di materiali su cui impiantare un discorso quantomeno informativo. Mi sono invece accorto, con un po' di stupore, che in quelle e in altre antologie scolastiche adottatissime anche in anni più recenti, non c'era praticamente traccia della produzione dialettale otto-novecentesca, ferma restando una pur sempre avara proposta dei due grandi dell'Ottocento, Porta e Belli, cui nel migliore dei casi si accompagnava una sporadica apparizione di Di Giacomo, Pascarella e Trilussa, rappresentati da pochi *excerpta*, oltretutto abusati e spesso poco rappresentativi dei rispettivi autori.

Uno sguardo ai volumi dedicati ai secoli antecedenti mi ha peraltro confermato la più che scarsa attenzione tributata anche alla produzione dialettale dei secoli passati: il che fa sospettare a buon diritto una sostanziale (e colpevole) indifferenza impostata sui preconcetti di sempre nei confronti del dialetto.

Uno dei principali fattori di questa sorta di discriminazione è senza dubbio una forma radicata di accademismo che ha relegato la letteratura in vernacolo in una sorta di ghetto, etichettandola, quando va bene, come "altra", di rango inferiore e dunque eslege, perché non asservita alle norme dell'*ars rhetorica*; il che equivale alla negazione del diritto

di cittadinanza artistica non soltanto ad alcune voci "minori" più o meno recenti, ma anche a straordinarie voci dialettali del passato: ai secentisti napoletani, da Cortese a Basile e all'ancora misterioso Sgruttendio, o ai bolognesi Giulio Cesare Croce e Adriano Banchieri, al veneziano Baffo, al milanese Maggi, al siciliano Meli; e mi fermo qui. Nel mio lungo viaggio nella selva delle antologie mi sono infatti imbattuto solo in qualche brano di Ruzante, in qualche ottava del *Baldus* (che dialettale non è, ma eslege sì), in qualche "cunto" di Basile: autori sommi, relegati però in un settore distinto, in una sorta di *Wunderkammer* letteraria riservata agli *outsiders*, ai "diversi".

Ragioni di questo ostracismo? A parte il pregiudizio accademico cui ho accennato, alla base di certe anche vistose omissioni agisce un pregiudizio in certi ambienti abbastanza cogente: fino a qualche decennio fa (ma non tanti) i dialettali in genere – e Porta e Belli in particolare – erano banditi non soltanto dai testi scolastici, ma venivano considerati autori da chiudere nei cosiddetti *enfers* delle biblioteche, giudicando globalmente oscena tutta la loro produzione sulla base di una ridotta percentuale di componimenti non certo castigati, che una nefasta (e spesso ipocrita) *pruderie* condannava per principio, senza valutarne le qualità intrinseche, suscitando peraltro l'immane "effetto seduzione" tipico del proibito: caso esemplare, quello ben noto del famoso/famigerato "sesto" del Belli – l'ultimo volume della prima edizione integrale dei versi romaneschi, dove il Morandi aveva confinato i sonetti più *osés* o blasfemi – che andò a ruba, costringendo l'editore Lapi a prezzarlo nelle successive edizioni quanto l'intera opera perché non gli restassero in magazzino i primi cinque volumi.

L'esclusione del dialetto dalle antologie scolastiche ha però anche motivazioni d'ambito diverso: per esempio, la necessità di inserire i brani classici che non possono assolutamente mancare; e la pigrizia (o il timore) che impedisce scelte più coraggiose, magari in deroga rispetto ai programmi scolastici, notoriamente in ritardo sui tempi.

Un po' deluso, a questo punto ho ritenuto più fattivo dirottare l'indagine su antologie concepite per un pubblico non specificamente scolastico.⁹ La prima in ordine di tempo, per autorevolezza e diffusio-

9. Non ho naturalmente tenuto conto delle antologie dedicate espressamente alla produzione lirica dialettale, come per esempio la benemerita ed equilibrata *Poesia dialettale del Novecento*, curata da P. P. Pasolini e M. dell'Arco (Parma, Guanda, 1952), o quella monumentale curata da F. BREVINI, *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, 3 voll., Milano, Mondadori, 1999.

ne, è *Poeti del Novecento* curata da Pier Vincenzo Mengaldo (Milano, Mondadori, 1978); dove ai dialettali viene riservato un congruo spazio, pur se va notato che, a parte Albino Pierro, i poeti antologizzati appartengono esclusivamente all'area settentrionale.¹⁰ Stessa parzialità ripetitiva contrassegna la scelta dei dialettali nei due volumi di *Poesia italiana del Novecento* curati da Piero Gelli e Gina Lagorio (Milano, Garzanti, 1980): come in Mengaldo, il solo poeta meridionale citato è Albino Pierro. Ma approdando a tempi più vicini, nell'ampia e decisamente più autorevole *Antologia della poesia italiana* diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola (Torino, Einaudi-Gallimard, 1997) appaiono, per l'Ottocento, i soli(t) Porta (4 testi) e Belli (30 testi); mentre la pur nutrita sezione dialettale, curata da Pietro Gibellini, ospita nelle sue 150 pagine un unico napoletano (Di Giacomo; e perché non Viviani, molto più vernacolare di lui?), il già consacrato Pierro e un solo romano, Mario dell'Arco: tre meridionali, contro dieci settentrionali. Comprensibili le ragioni editoriali, e non se ne fa colpa ai curatori delle sezioni, cui saranno stati imposti limiti di spazio a dir poco umilanti; ma che senso

10. Mengaldo (*Poeti del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. LXXV) argomenta le esclusioni (fra cui quelle, a suo stesso giudizio gravi, di Firpo e Buttitta) avvertendo «che uno dei principii che lo hanno guidato è precisamente la riserva verso quella poesia dialettale che sostanzialmente si risolve in calco o traduzione dalla lingua o dalla poesia in lingua, e ad essa rimane subordinata»; trascurando del tutto, a mio giudizio, i fondamentali fattori di cambiamento storico-sociale intervenuti dall'indomani dell'Unità e in atto lungo i primi decenni del Novecento, che avevano coinvolto anche i dialetti; e senza considerare inoltre da un lato i forti interventi censori imposti dal fascismo. L'antologia di Mengaldo è comunque la prima, come egli stesso fa presente, ad aver accolto «voci di dialettali in misura superiore alle precedenti antologie (se si esclude solo la repertoriale Ravegnani-Titta Rosa [...]); per stare alle ultime, ignorano del tutto i poeti in dialetto Bàrberi-Jacomuzzi, Sanguineti e Bonfiglioli (anche Majorino, ma dichiarandone il motivo nella propria "incompetenza"), ne seleziona Contini ma non come ci saremmo attesi, lasciando fuori, oltre a Marin, Noventa e soprattutto Tessa. Posso anzi dire che, rispetto alle mie naturali inclinazioni, i dialettali presenti mi sembrano ora piuttosto pochi che troppi, e ancora mi interrogo sull'opportunità di aver escluso figure come Firpo [...] e Clemente» (ivi, p. LXVII). Le antologie citate da Mengaldo sono: *Antologia dei poeti italiani dell'ultimo secolo*, a c. di G. Ravegnani e G. Titta Rosa, Milano, Martello, 1963; *La poesia italiana contemporanea da Carducci ai giorni nostri*, a c. di G. Bàrberi Squarotti e S. Jacomuzzi, Messina-Firenze, D'Anna, 1963 (1971²); *Poesia del Novecento*, a c. di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1969; *Avanguardia e restaurazione. La cultura del Novecento: testi e interpretazioni*, a c. di V. Boarini e P. Bonfiglioli, Bologna, Zanichelli, 1976; *Poesia e realtà. 1945-75*, a c. di G. Majorino, Roma, Savelli, 1977 (poi *Poesia e realtà. 1945-2000*, Milano, Marco Tropea, 2000); *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, a c. di G. Contini, Firenze, Sansoni, 1968.

ha allora – per di più in una collana evidentemente concepita per fornire anche all'estero un panorama delle voci poetiche più valide della tradizione italiana moderna e contemporanea –, che senso ha, dicevo, sacrificare nomi altrettanto significativi, quali, per esempio e tanto per restare a Roma, un Pascarella o, ancor più, un Trilussa?

D'altro canto, a partire da Dante, passando per Belli e fino a Carducci, i giudizi sul dialetto romanesco in sé suonano condanne. Ben note sono le sentenze pronunciate dai primi due: per il sommo poeta «Romanorum non vulgare, sed potius tristiloquium, ytalorum vulgarium omnium turpissimum; nec mirum, cum etiam morum habituumque deformitate pre cunctis videantur fetere», “E diciamo pure che quello dei Romani – che non è nenache una lingua ma piuttosto uno squallido gergo – è il più brutto di tutti i volgari italiani: il che non meraviglia, dato che in quanto a bruttura di abitudini e fogge esteriori appaiono i più fetidi di tutti”; per il nostro Peppe «Il parlar romanesco non è un dialetto e neppure un vernacolo della lingua italiana, ma unicamente una sua corruzione o, diciam meglio, una sua storpiatura [...], favella non di Roma ma del rozzo e spropositato suo volgo»; aggiungendo, nella nota lettera al principe Gabrielli, essere il romanesco «lingua abietta e buffona».

Pascarella stesso condanna la volgarità del dialetto, almeno di quello dell'uso, che molti travasano negli scritti:

L'oscenità sembra divenuta regola nella poesia romanesca; e questo è falso, nel fatto speciale perché il nostro popolano ha belle e forti e nobili qualità, e nel principio estetico generale perché solo le opere d'arte che sono *sane* e franche e nobili rimangono.¹¹

Da questo punto di vista Pascarella è senza dubbio uno dei forgiatori di un nuovo romanesco “pulito”, che però forse per questo, a mio modesto parere, odora un po' di lucerna, come si dice. Primo a guadagnare una bella notorietà in ambito nazionale, soprattutto per la semplificazione del dialetto, ma anche per le notevoli qualità di dicitore, è fra i poeti conosciuti quello che a una rilettura risente maggiormente di vari acciacchi di vecchiaia. Un po' come accade al suo promotore e a buona parte della sua produzione.

11. La dichiarazione venne formulata da Pascarella nel corso di un'intervista concessa a Ugo OJETTI e da questi inserita nel volume *Alla scoperta dei letterati italiani*, Milano, Dumolard, 1895 (ristampato anastaticamente con postfazione di N. Merola, Roma, Gela, 1987).

Non è mia intenzione scandalizzare nessuno, e doverosamente riconosco che anche Pascarella è un poeta d'onore; ma penso – e non credo di essere il solo a farlo – che il pur arguto cantore di *La scoperta de l'America* sia ancora oggi francamente sopravvalutato:¹² il che non vuol dire che sia un cattivo poeta, intendiamoci. Il più trascurato Trilussa, come ha recentemente accertato l'esemplare e innovativo lavoro di Lucio Felici e Claudio Costa, è non soltanto più eclettico, ma più di lui è un abilissimo verseggiatore, oltre che un poeta solo in apparenza artisticamente corrivo, fatuo e totalmente disimpegnato.¹³

Pascarella non presenta infatti un ventaglio di temi altrettanto variato e un assortimento così ricco e sperimentale di metri. Più che a qualità non comuni, la sua notorietà *extra moenia* e il passaporto per le antologie si debbono in congrua percentuale al giudizio entusiastico di Carducci; nel quale però, come si legge nel bel saggio di Leonardo Lattarulo,¹⁴ si prescinde quasi totalmente da considerazioni d'ordine artistico, impostato com'è l'apprezzamento sui fragili e sostanzialmente allotrii ponteggi di un'entusiastica glorificazione degli elementi ideologici per la prima volta epicizzati in dialetto: privilegiando dunque il soggetto, l'epica resistenza dei Cairoli, e sollevando «di botto e con pugno fermo il dialetto alle altezze epiche». Per un postrisorgimentale come Carducci si trattava anche di una colleganza ideologica, della scoperta di una sorta di affinità elettiva con il poeta romano, che aveva dignitosamente evocato un esemplare episodio di eroismo risorgimentale in un periodo storico solo in apparenza “radioso”, in cui però gli ideali del Risorgimento risultavano in gran parte già debilitati e la realtà della neonata Italicetta era già insudiciata da una serie di scandali e di avven-

12. Cfr. BREVINI, *La poesia in dialetto*, cit., p. 2648: «Lo straordinario interesse di questo autore, certamente più importante per la storia culturale e civile del paese che per quella strettamente letteraria, pur essendo uomo dotato di indubbio mestiere, nasce dall'originalità del suo stesso progetto: trapiantare in atmosfere meno rarefatte il Carducci cantore delle glorie nazionali».

13. TRILUSSA, *Tutte le poesie*, a c. di L. Felici e C. Costa, Milano, Mondadori, 2004. Il saggio introduttivo di Costa, *Trilussa: "ars et labor" di un poeta*, si chiude col condivisibilissimo invito a valutarne finalmente le qualità che pregiudizi di vario tipo, rivalità di colleghi, superficialità d'analisi e altri fattori sostanzialmente estranei hanno finora occultato o svisato: «Passata l'infatuazione, passato il rifiuto, è forse giunto il momento per studiare Trilussa come gli altri poeti del suo tempo, di avvicinarli attrezzati ma non armati, di cessare di ripetersi a memoria le sue poesie più note, e di cominciare a riconsiderarne i rapporti tra contenuti e forme, a volte così raffinati da potersi dire aristocratici. Come si conviene a un signore della poesia» (p. LXXIV).

14. L. LATTARULO, *Belli tra Carducci e Croce*, qui, alle pp. 57-66.

tate imprese governative: si pensi allo sciagurato *crack* della Banca Romana, ai fallimenti del colonialismo *fai-da-te* di Crispi e Giolitti, alla sanguinosa repressione di Bava Beccaris, alle ricorrenti crisi economiche. Nella corona pascarelliana di sonetti Carducci arriva a decretare il momento più alto della poesia in dialetto:

Non mai poesia di dialetto italiano era salita a quest'altezza. [...] Scolpire la idealità eroica degli italiani che muoiono per la patria, con la commozione di un gran cuore di popolo, con la sincerità d'un uomo d'azione, in poesia di dialetto, nessuno l'aveva pensato, nessuno aveva sognato si potesse; [...]

aggiungendo una frase che la dice lunga sull'opinione preconconcettualmente maldisposta che nutriva nei confronti non soltanto della capitale e del suo governo, ma degli abitanti e del dialetto: «Ho caro che la prova sia riuscita a questi giorni che paiono d'abbassamento, e *che l'abbia fatto un romano*».¹⁵ Fra tutti gli altri "romaneschi", Carducci promuove infatti solo Pascarella, forse anche a ragione, considerata la penuria di buoni poeti e soprattutto i temi patriottici che il professore "rapsodo della nuova Italia" avrebbe voluto trovarvi, e che nessuno, infatti, prima di Pascarella aveva affrontato; ma non è assolutamente scusabile che per elevare sul podio il rapsodo dei Cairoli riconosca a Porta e Belli solo il lapidario contentino di «grandissima arte e potenza».

C'è da chiedersi cosa e quanto Carducci avesse letto di Belli. Ben poco, credo.

Pascoli, invece, promuove Belli, anche se lo fa esaltando un unico aspetto, e non certo il più insistito, di tutto il «monumento», quello cioè etichettabile come "patetico-sentimental-populista": inserisce però il sonetto *La famijja poverella* in un veicolo di grande diffusione, la sua fortunatissima antologia scolastica *Fior da fiore* (1901). Come quella del Carducci, anche questa di Pascoli fu dunque una scelta dettata da affinità ideologico-sociali; ma le poche, sommarie note apposte al sonetto entrano comunque nel vivo della poesia e della grande arte di Belli, evidenziando per primo il sottile cambio morfologico di persona nei due verbi del verso 8, «E *pijjere*mo er pane e *maggnerete*».¹⁶

15. G. CARDUCCI, *Villa Gloria* [1886], in Id., *Opere*, XXIII, *Bozzetti e scherma*, Bologna, Zanichelli, 1937, pp. 386-387 (mio il corsivo).

16. Interessanti osservazioni sulle scelte "congeniali" nei florilegi da loro curati ha fatto S. MARTINI nel contributo *Da Carducci antologista a Pascoli antologista*, in «Studi e problemi di critica testuale», vol. 66, aprile 2003, pp. 129-161.

Carducci esalta in Pascarella il cantore di un passato le cui magnifiche sorti e progressive hanno evidentemente bisogno di un aedo di supporto che, come lui ha fatto e ancora fa in lingua, esalti, travestito da popolano,¹⁷ l'epica rivoluzionaria postrisorgimentale di Roma: come Pascarella, appunto;¹⁸ sottovalutando come si è detto – credo senza conoscerli veramente – i due giganti dialettali che, completamente disincantati nei confronti di idealismi più o meno utopistici, avevano invece scelto di raccontare un mondo drammaticamente reale, «una immagine fedele di cosa già esistente e, più, abbandonata senza miglioramento», come drammaticamente denuncia il Belli.

Oggi Pascarella segue però il suo estimatore nella revisione di giudizio che la critica più recente ha condotto sulla produzione lirica del maremmano; è un ripensamento maturatosi nel tempo, che ha portato a ridimensionare il poeta-vate dall'erudita e rinomata eloquenza a tutto vantaggio del poeta che nei suoi ultimi anni, nelle ultime *Odi barbare* e in *Rime e ritmi* (1899), si è invece ripiegato sul mondo più intimo degli affetti e del quotidiano, presentando in qualche esito tanto espressivo quanto inatteso (per esempio in *Nevicata* o in *Alla stazione in una mattina d'autunno*) la nuova era poetica novecentesca. Il Carducci «ultimo dei classici» (la definizione è di Croce), l'aedo del passato eroico, dei miti latini e risorgimentali, il cantore di Satana, il professore robustamente anticlericale, mantiene ovviamente la sua importanza storico-letteraria, perdendo però smalto e terreno di fronte a poeti più nuovi, primo fra tutti proprio Pascoli.

Ma entrerei a questo punto in un argomento che merita spazio a sé, e molto; sicché ritengo quantomeno opportuno fermarmi. Non senza aggiungere però un codicillo che riconduce alla sentenza pronunciata da Carducci su Belli (e Porta), e si connette alla fama indubbiamente non usurpata di “mangiapreti” del poeta maremmano: se infatti avesse

17. «Tutto qui è vero: non è il poeta che parla, è un trasteverino che vide e fece; per ciò l'*epos* nasce naturale, e non per concessione nella forma dialettale. Il trasteverino è uno egli stesso, ripeto, dei settanta; ha quindi un animo quale ci bisognava alla gran gesta; ha la osservazione profonda e sicura, per quanto commossa, delle cose e degli uomini; ha il cuore risoluto e pietoso; senza descrizioni, senza divagazioni, senza fantasticherie (ché non c'era tempo), ma tenendo conto di tutti i particolari»: CARDUCCI, *Villa Gloria* [1886], cit., p. 386.

18. «Cecchi scrisse perfettamente che Pascarella fu il poeta epico che Carducci non aveva potuto essere per ragioni linguistiche. Il poemetto garibaldino, come *La scoperta de l'America* e *Storia nostra*, non è che la versione strapaesana dei miti patri confezionati dal vate maremmano. Non per nulla Carducci apporrà il suo tempestivo *imprimatur* su *Villa Gloria*»: BREVINI, *La poesia in dialetto*, cit., p. 2648.

veramente avuto fra le mani un Belli corposo, per esempio quello della prima edizione integrale (1886-1889) curata dal Morandi, e lo avesse anche soltanto sfogliato, non sarebbe andato a nozze almeno per i sonetti anticlericali, antidittatoriali, antipontifici? E non avrebbe motivato più oculatamente il suo terzetto di verbi? Invece, al peraltro ultragenerico elogio egli aggiunge, dopo un più che significativo «ma», che – a differenza di quella di Pascarella, parrebbe sottintendere – la poesia dei due grandi «nega, deride, distrugge». ¹⁹

Credo si debbano analizzare questi tre verbi, che all'orecchio suonano prosodicamente molto bene per il doppio asindetico e soprattutto per il ritmo dell'ottonario, ma sono in realtà del tutto fuori bersaglio.

Cosa *nega*, questa poesia? Non certo la realtà. Nega gli ideali? A parte la differenza del momento storico, proprio perché guardano alla realtà delle cose (e delle sofferenze), questi poeti non possono più accontentarsi di vuoti ideali e di utopie fra l'altro legate a un passato mitizzato.

Deride? Certo, eccome: ma non è forse l'ironia, soprattutto l'ironia, a smitizzare, ridimensionare, esorcizzare sempre e ovunque autorità, miti leciti e falsi: compresa la retorica, patriottarda e no?

Distrugge? Se avesse conosciuto meglio il «monumento» di Belli, Carducci avrebbe compreso che non di «distruzione» si trattava, ma di denuncia, che è ben altra cosa: e se pure la si vuole considerare distruzione, lo è di prevaricanti, pretesi, perniciosi *eidola*.

Beninteso: l'entusiasmo con cui Carducci salutò *Villa Gloria* ed elesse il suo autore a sommo cantore popolare in dialetto ha le sue molte e accettabili ragioni storiche; né Pascarella era poeta così mediocre e tecnicamente sprovvisto da non meritare un riconoscimento per l'impegno nel cogliere, come sottolinea Brevini, «l'urgenza di cooptare le masse che hanno assistito passivamente ai grandi eventi consumatisi nel paese» e a farsi divulgatore, «nella sfasciata Roma bizantina, della necessità di testimoniare l'eredità del Risorgimento». ²⁰

E comunque, anche ammettendo che Carducci sia stato colpevolmente abbagliato dal faro Pascarella, fino al punto da sottostimare implicitamente il gigante Belli: spalle, tempratura, presenza storico-culturale e poesia del «leone marenmano» sono tali da poter robustamente reggere una censura sostanzialmente marginale imputata a quello che, dati i tempi, dovette essere in sostanza un giustificabile eccesso di entusiasmo per una voce dialettale vistosamente, e di fatto, fuori dal coro.

19. CARDUCCI, *Villa Gloria* [1886], cit., p. 387.

20. BREVINI, *La poesia in dialetto*, cit., p. 2649.

.....

.....

Belli tra Carducci e Croce

DI LEONARDO LATTARULO

In un saggio del 1963, dedicato alla rievocazione della sua lunga esperienza di studioso del Belli, Giorgio Vigolo, discorrendo dei limiti della prima critica belliana ed in particolare del contributo di Luigi Morandi, osservava: «Preannunzi e indicazioni per una interpretazione poetica venivano semmai dal Carducci, dal forte scritto del Mazzoni nella sua *Storia letteraria dell'Ottocento*, o dalla bellissima nota che il Pascoli, da poeta a poeta, aveva dedicato al sonetto *La famijja poverella* nella sua Antologia *Fior da fiore* (una delle prime alte valutazioni di un grande lirico)».¹

Sull'importanza del giudizio carducciano, che, pur nei suoi limiti, coglieva con acutezza il lato "demoniaco" della poesia belliana, Vigolo, per altro, aveva richiamato l'attenzione già nell'ampio saggio premesso alla sua edizione dei *Sonetti*, del 1952. Qui egli aveva rilevato il valore e i limiti di quel giudizio, cercando poi di utilizzarlo e di svilupparlo all'interno della sua stessa interpretazione della poesia belliana, che prevedeva un conclusivo momento di superamento della negazione demistificatrice e di piena riconciliazione:

Già il Carducci in un suo famoso giudizio («Grandissima l'arte e la potenza del Belli, ma in una poesia che nega, deride e distrugge...») aveva anch'egli accennato e indirettamente definito il carattere demoniaco dei Sonetti. Ma non aveva per altro spinto più oltre il suo pensiero, fino a vedere che cosa negasse e distruggesse quella «grandissima» potenza

1. G. VIGOLO, *Esperienza belliana*, in *Id.*, *Il genio del Belli*, Milano, Il Saggiatore, 1963, I, pp. 3-38: 7.

artistica; – come tutto un mondo dell'ipocrisia, del falso, dell'insincero (di quell'insincero che forse era nella stessa retorica del Carducci) cadesse sotto i colpi di quella distruzione: non aveva infine intraveduto come questo grande processo di negazione investisse a un certo punto la negazione stessa – e si trasformasse in uno dei più totali e cordiali atti di affermazione, involgenti la intera sfera dell'esistente.²

Il grande studioso del Belli, dunque, valorizzava in parte il giudizio carducciano, ricomprendendolo all'interno di un'interpretazione – in questo punto, certo, tanto suggestiva quanto discutibile – che culminava, al di là del momento negativo e demoniaco, in una finale affermazione e riconciliazione.

Il testo carducciano, per altro, era citato da Vigolo in modo incompleto: Carducci, infatti, discorrendo, in uno scritto comparso nel 1886 nella «Nuova Antologia», di *Villa Gloria* di Cesare Pascarella, aveva affermato precisamente: «Grandissima l'arte e la potenza del Porta e del Belli, ma in una poesia che nega, deride, distrugge: classica quanto si vuole l'arte del Meli, ma fuor della vita, in un'Arcadia superiore».³

Carducci aveva dunque formulato questo suo giudizio nell'ambito di una riflessione sulla poesia di Pascarella, da lui considerato come lo scrittore che era stato capace di sollevare «di bòtto con pugno fermo il dialetto alle altezze epiche».⁴ Il pieno riconoscimento carducciano della grandezza di Porta e Belli era dunque limitato sia dalla caratterizzazione della loro opera in termini esclusivamente negativi sia anche da questa contrapposizione, tutta improntata a uno spirito «moralistico-risorgimentale», con la poesia pascarelliana. Così, infatti, continuava Carducci, riferendosi in particolare a *Villa Gloria*:

Scolpire la idealità eroica degli italiani che muoiono per la patria con la commozione d'un gran cuore di popolo, con la sincerità d'un uomo d'azione, in poesia di dialetto, nessuno l'aveva pensato, nessuno aveva sognato si potesse. Ho caro che la prova sia riuscita a questi giorni che paiono di abbassamento, e che l'abbia fatta un romano.⁵

L'esaltazione della poesia di Pascarella per il suo spirito, insieme,

2. G. VIGOLO, *Saggio sul Belli*, in ID., *Il genio*, cit., I, pp. 39-229: 196.
3. G. CARDUCCI, *Arte e poesia*, in ID., *Bozzetti e scherme*, Bologna, Zanichelli (Edizione nazionale delle opere di Giosue Carducci, XXIII), 1937, pp. 361-394: 387.
4. Ivi, p. 386.
5. Ivi, p. 387.

popolare e risorgimentale ha dunque in Carducci anche una evidente connotazione polemica: lo scrittore contrappone l'epica risorgimentale di *Villa Gloria* a «questi giorni che paiono di abbassamento», a un presente che considera del tutto deludente. Successivamente, in una *Presentazione di Cesare Pascarella*, del 1895, «il costume e il dialetto muscoloso del vero popolo romano»,⁶ che Carducci ritrova nella poesia pascarelliana, saranno posti in contrasto con la Roma contemporanea, che «in questi ultimi anni molte triste cose ci ha dato – non tutte, a vero dire, romane».⁷ Nello stesso testo, poi, la polemica carducciana sarà volta anche in una direzione antidecadentistica, attraverso la contrapposizione del poeta romano, «sano, semplice, forte», alla «morbosità poetica, che affligge la generazione odierna. Morbosità la quale si manifesta nella concentrazione di mughetteria che è l'essenza dell'arcadia rinnovata, e che nei più nuovi distilla la sua preziosità nella retorica decadente e simbolistica».⁸

Il bisogno di idealizzazione del passato risorgimentale e la delusione e l'incomprensione per i problemi e le difficoltà della nuova Italia sono dunque alla base dell'interesse e della preferenza di Carducci per Pascarella e, d'altra parte, impongono limiti insuperabili al suo apprezzamento della poesia di Giuseppe Gioachino Belli. Tuttavia, entro tali limiti, l'ammirazione del poeta versiliese per la potenza satirica e demistificatrice del Belli è vivissima: così, per esempio, al Belli in quanto autore di una satira spietata della vita romana del suo tempo Carducci può richiamarsi in uno scritto di commemorazione della presa di Roma, intitolato *XX settembre*, premesso a un libro di Ugo Pesci, *Come siamo entrati in Roma*, pubblicato nel 1895.⁹ Qui, nel quadro di una descrizione del tutto negativa della Roma papale, torna infatti il nome del Belli: quella romana sette-ottocentesca, scrive Carducci, è

una società che in alto e in basso, nel sacro e nel profano, nel tempio e nel tribunale, nella famiglia e nella scuola, vive in effetto quale è tratteggiata nelle satire del Settano e del Belli, come la più impudicamente

6. G. CARDUCCI, *Presentazione di Cesare Pascarella*, in ID., *Ceneri e faville. Serie terza*, Bologna, Zanichelli (Edizione nazionale delle opere di Giosue Carducci, XXVIII), 1938, pp. 215-216; 216.

7. *Ibid.*

8. Ivi, p. 215.

9. G. CARDUCCI, *XX Settembre*, in ID., *Poeti e figure del Risorgimento. Serie terza*, Bologna, Zanichelli (Edizione nazionale delle opere di Giosue Carducci, XIX), 1937, pp. 45-62.

scettica, la più squisitamente immorale, la più serenamente incredula e insensibile a tutto ciò che di sublime, di nobile, di virtuoso, d'umano possano credere, vagheggiare, adorare o sognare le altre genti; una società che per trovarle una tinta d'eleganza o d'idealità bisogna ricorrere alla tisi o alla plethora europea dantisi convegno intorno le ruine de' Cesari a ballare, a tirare alla volpe, a comperar la dispensa di mangiar grasso il venerdì, a giudicare la musica sacra dei castrati e portare a spasso i suoi amori, bisogna ricorrere alla sensualità delle elegie e della ragazza del Goethe, alla sentimentalità fastosa del Chateaubriand seppellente nell'ambra dell'urbe l'adulterio con l'egoismo; a Niebuhr, a Gregorovius, a Mommsen, dotti uomini in vero, e stillanti eloquentemente disprezzo per gl'italiani.¹⁰

Belli può dunque essere compreso e apprezzato da Carducci solo in questi termini, in questa chiave anticlericale e antivaticana, come autore satirico e come pittore di una situazione storico-sociale del tutto degradata.¹¹ Il carattere indubbiamente riduttivo di questo modo di intendere il grande poeta romanesco – comune a molti fra i suoi primi lettori – trova, per altro, conferma, nel passo citato, anche dall'accostamento, di gusto erudito, a Quinto Settano, cioè al poeta satirico Ludovico Sergardi, vissuto tra il 1660 e il 1726.

Ora, un severo esame dei limiti del Carducci critico e storico letterario è il punto di partenza di un saggio che Benedetto Croce dedica, nel 1911, alla poesia di Pascarella, da lui collocata nel quadro dello spirito belliano: fervente ammiratore, fin dalla sua adolescenza, del Carducci poeta, Croce ha sempre giudicato in termini fortemente riduttivi la critica e la storiografia letteraria carducciana. Grande studioso del De Sanctis, del cui primato nell'ambito dell'estetica e della critica era convinto sostenitore, e persuaso del fatto che un vero critico debba essere non *artifex*, ma *philosophus additus artifici*, Croce riscontrava nel suo poeta un animo «non solo poco filosofico, ma quasi antifilosofico».¹² Di

10. Ivi, pp. 60-61.

11. Questa interpretazione anticlericale e antivaticana del Belli era allora molto diffusa e la ritroviamo, per esempio, anche in un letterato carducciano, Ugo Brilli (1855-1925), scolaro e poi collaboratore del Carducci, con cui compilò l'antologia scolastica *Lettere italiane*: il Brilli, in una lettera del 20 ottobre 1895 diretta a Pio Spezi – conservata nel «Carteggio Spezi», acquisito nel 2004 dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (A.R.C. 46) –, giudica la poesia belliana come «il documento più autentico e incontestabile a dimostrare fino a qual termine la dominazione dei preti aveva civilmente corrotto il popolo di Roma».

12. B. CROCE, *Il Carducci pensatore e critico* [1909], in Id., *Giosue Carducci. Studio critico*, Bari, Laterza, 1961, pp. 103-131: 103.

conseguenza egli lamentava nel Carducci critico «la mancanza di una salda dottrina estetica, di una filosofia dell'arte».¹³ Per quanto riguarda in particolare il giudizio carducciano su Pascarella, Croce individuava in esso gravi insufficienze: in primo luogo, lo «scarso rigore nelle idee direttive, perché vi si adoperano alquanto spensieratamente i concetti di epica e di poesia oggettiva»;¹⁴ in secondo luogo, la confusione tra valori morali-politici e valori estetici, una confusione derivante da

quella impressionabilità vivissima che provava il Carducci per gli uomini e i fatti della patria, delle rivoluzioni e delle guerre italiane, e che lo portava talora ad ammirare come belle cose brutte che facessero vibrare in lui le corde di quei sentimenti, o (come è, per fortuna, in questo caso) a credere bella una cosa per ragione diversa da quella della sua intrinseca e vera bellezza.¹⁵

Croce condivide l'ammirazione carducciana per la poesia di Pascarella, ma non le motivazioni che Carducci adduce a sostegno del suo giudizio: di preciso, egli non accetta il fatto che in Carducci il valore poetico di Pascarella sia ulteriormente caratterizzato in termini di poesia epica o di poesia popolare. Entrambe queste determinazioni impediscono infatti, secondo Croce, una comprensione effettiva della poesia pascarelliana. Sofferamoci in particolare sul problema della poesia popolare: Croce, a questa altezza, è ancora lontano dalla sua definizione della poesia di «tono popolare» – a cui giungerà, come è noto, nel 1929 – come poesia di «sentimenti semplici in corrispondenti semplici forme»¹⁶ (definizione che, per altro, pone diversi problemi nel quadro dell'estetica crociana). Tuttavia, senza dubbio, il saggio su Pascarella si situa già nella prospettiva di quella definizione: Croce, infatti, propone in esso diversi esempi di poesia di tono popolare proprio allo scopo di fare risaltare la differenza che la separa dalla poesia di Pascarella, che «rappresenta la psicologia popolare, illuminata dalla sua personale; e perciò la sua poesia sta alla poesia popolare come, diciamo così, una poesia marinaresca, che è fatta di fantasia, sta al mare che è fatto di acqua».¹⁷

13. Ivi, p. 111.

14. B. CROCE, *Cesare Pascarella*, in *Id.*, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, II, Bari, Laterza, 1968⁷, pp. 308-322: 308.

15. Ivi, pp. 308-309.

16. B. CROCE, *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, a c. di P. Cudini, Napoli, Bibliopolis, 1991, p. 18.

17. CROCE, *Cesare Pascarella*, cit., p. 314.

Dunque, in Pascarella la psicologia popolare è "materia": ora, proprio per questo aspetto essenziale Croce ritiene che il poeta si collochi nell'ambito dello spirito belliano, dell'indirizzo del Belli. Quello del Pascarella, osserva il filosofo,

è, nel suo aspetto generico, lo spirito belliano, che differisce profondamente così dalla vecchia letteratura giocosa in dialetto come da quell'arte dialettale della quale è sommo e forse unico rappresentante il Di Giacomo, poeta che torna al dialetto quasi per liberarsi affatto dalla letteratura e ritrovare l'espressione più diretta dei propri sentimenti. Nell'indirizzo del Belli la dialettalità non è elemento lirico, ma elemento rappresentativo: è il materiale su cui opera il sentimento del poeta colto, che, nell'osservare lo spettacolo offertogli dal popolo, sorride, stupisce, si commuove, presagisce.¹⁸

Per Croce, allora, il punto centrale dell'indirizzo del Belli consiste nel fatto che in esso la psicologia popolare e la dialettalità sono materia. Per questo aspetto vien fatto di pensare, a conferma dell'acutezza della caratterizzazione crociana dello spirito belliano, a un luogo famoso dell'*Introduzione* di Giuseppe Gioachino Belli ai sonetti romaneschi: di preciso, al punto in cui Belli rivendica con forza la sua piena responsabilità di poeta: «Io non vo' già presentare nelle mie carte la poesia popolare, ma i popolari discorsi svolti nella mia poesia».¹⁹

Croce, dunque, colloca Pascarella nell'ambito dello spirito belliano e individua acutamente la peculiarità dell'indirizzo del Belli rispetto ad altre forme di poesia dialettale. Tuttavia, poi, anche in Croce, così rigoroso e libero da pregiudizi nella sua analisi, la valutazione del Belli appare limitata da una riserva simile a quella che contrassegnava il discorso del Carducci sulla epicità di Pascarella contrapposta allo spirito negativo e distruttivo del Porta e del Belli. Così prosegue, infatti, Croce:

Senonché, laddove nell'anima del Belli era un certo scetticismo da cittadino della Roma papale, quella del Pascarella è ben diversamente intonata, e vi si sentono la bontà, la malinconia, la celebrazione, l'aspirazione e la speranza della grandezza, l'anima di un italiano sulla quale sono passati il risorgimento nazionale e la poesia del Carducci.²⁰

18. Ivi, pp. 316-317.

19. G.G. BELLÌ, *I sonetti*, a c. di G. Vigolo, Milano, Mondadori, 1952, I, p. CLXXXII.

20. CROCE, *Cesare Pascarella*, cit., p. 317.

Nella caratterizzazione della personalità poetica del Belli, dunque, Croce finisce per riproporre, in fondo, sia pure in modo più equilibrato e sereno, proprio quell'atteggiamento moralistico-risorgimentale, che pure aveva colto come un grave difetto del Carducci critico. Ora, però, in un contesto tanto più rigoroso, la permanenza di quella riserva assume una configurazione evidentemente contraddittoria e appare dunque destinata a cadere.

Carlo Muscetta, nella sua ormai classica monografia belliana, discorrendo della «troppo facile ammirazione»²¹ che spesso è stata rivolta al Belli, riduttivamente interpretato come bozzettista, come arguto autore di quadretti di genere, ha scritto: «E anche oggi non mancano i “peromanti” della cultura locale, che pretenderebbero di leggerlo così e ridurlo al livello del macchiettista. Tale del resto udii qualificarlo nel 1932 da Benedetto Croce (che gli aveva carduccianamente preferito Pascarella), benché aggiungesse cauto: “Io poi lo conosco poco”».²²

Lo stesso Muscetta, a conclusione del suo libro belliano, accenna però a una successiva vera e propria “palinodia” di Croce riguardo a Belli: «Belli è stato riconosciuto “grande poeta” anche da Benedetto Croce, che ha fatto in tempo a revisionare il suo giudizio».²³ Lo studioso si riferisce qui agli accenni al Belli contenuti in due scritti crociani: il celebre saggio *La letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico*, pubblicato da Croce nel 1926, e il bel saggio storico del 1950 dedicato al generale borbonico Gennaro Valentini, imparentato con la famiglia Belli, la cui drammatica vicenda è stata narrata dal poeta nella famosa lettera autobiografica all'amico Filippo Ricci.²⁴ Muscetta non ha torto nel parlare, a proposito di questi scritti crociani, di una vera e propria revisione: effettivamente nel suo lavoro sulla letteratura dialettale riflessa Croce si richiama al Belli senza

21. C. MUSCETTA, *Cultura e poesia di G.G. Belli*, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 397.

22. Ivi, pp. 397-398. Bisogna tuttavia ricordare qui, a proposito dell'interesse di Croce per il Belli, il progetto, poi non realizzato, di pubblicare nella collana laterziana degli “Scrittori d'Italia” un volume di sonetti romaneschi del Belli. Il progetto è testimoniato, tra l'altro, da una lettera di Giovanni Laterza a Croce, datata 2 febbraio 1910: «La ditta Lapi mi scrive per avvertirmi che, avendo saputo che presto sarà pubblicato negli “Scrittori d'Italia” un vol. del Belli, *Sonetti romaneschi*, fa le sue riserve, vigendo ancora i diritti di proprietà su detta opera che è stata pubblicata da appena 20 anni. Io credo che se l'originale trovasi depositato in qualche biblioteca non potrà avanzare pretese legali» (B. CROCE e G. LATERZA, *Carteggio. I: 1901-1910*, a c. di A. Pompilio, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 631-632).

23. MUSCETTA, *Cultura e poesia*, cit., p. 466.

24. Per la datazione dell'importante documento autobiografico giovanile cfr. M.

più la riserva contenuta nel saggio pascarelliano del 1911. L'estraneità del Belli al Risorgimento è infatti ora considerata da lui in termini del tutto oggettivi e non è più motivo di svalutazione: nel periodo risorgimentale, scrive Croce, l'interesse per la letteratura dialettale riflessa appare scarso, «rivolti allora gli animi alle lotte politiche e morali, ai pensieri filosofici e religiosi, che mantenevano la fantasia e la parola nella cerchia nazionale e unitaria, e insieme internazionale ed europea, e le distoglievano da quelle regionali e municipali». ²⁵ In questa situazione «il grande artista dialettale, che allora si formò, il romanesco Belli, non si lega al moto del Risorgimento e poetò in disparte». ²⁶ Belli è qui, dunque, decisamente «il grande artista dialettale» del suo tempo; un artista, aggiunge poi Croce, destinato alla celebrità solo dopo la morte, nell'Italia postrisorgimentale, in un contesto di rinnovato interesse per la letteratura dialettale, quando «le varie regioni d'Italia facevano, anche a quel modo e con quella letteratura, la reciproca presentazione e stringevano più intrinseca conoscenza»: ²⁷ «allora, – osserva Croce – cioè dopo la morte dell'autore, fu nota e pregiata l'opera del Belli, che suscitò imitatori nella sua e in altre regioni, fino al maggiore di tutti, il Pascarella». ²⁸ Come già nel saggio del 1911, dunque, il filosofo torna a situare Pascarella nell'ambito dello «spirito bellino», accentuando però con più evidenza la sua dipendenza dal grande modello, dal «gran poeta romanesco», ²⁹ come Croce definirà il Belli nel saggio storico sul generale Valentini. Ora, la revisione del giudizio sul Belli richiama alla mente un'altra tarda palinodia crociana riguardo a un grande scrittore italiano ottocentesco, cioè il bell'articolo del 1952, *Tornando sul Manzoni*, in cui il filosofo ha coraggiosamente ripensato la sua precedente interpretazione dei *Promessi sposi*: certo, Croce non ha scritto sul Belli un'esplicita palinodia, ma senza dubbio negli scritti prima ricordati il riconoscimento della grandezza artistica del poeta romanesco è ormai libero da ogni riserva.

TEODONIO, *Vita di Belli*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 19 e pp. 336-337. Teodonio ritiene che la lettera, intitolata *Mia vita*, sia stata scritta «in un anno imprecisato fra il 1811 e il 1823, ma molto probabilmente nel 1815» (Ivi, p. 19).

25. B. CROCE, *La letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico*, in ID., *Uomini e cose della vecchia Italia. Serie prima*, Bari, Laterza, 1927, pp. 222-234: 232.

26. *Ibid.*

27. Ivi, p. 233.

28. *Ibid.*

29. B. CROCE, *Gennaro Valentino. Episodio della Repubblica romana del 1798*, in ID., *Aneddoti di varia letteratura*, Bari, Laterza, 1954², III, pp. 229-241: 230.

L'esplicita palinodia sul Manzoni ed anche la revisione, sia pur solo accennata, del giudizio sul Belli vanno certo poste in relazione con il mutato atteggiamento del filosofo verso il negativo storico, verso la categoria della vitalità, considerata ora in termini di irredimibile "peccato originale", e dunque con una concezione della storia, quale è quella di Croce almeno a partire dalla grande conferenza del 1930 sull'*Antistoricismo*, ben più di prima attenta ai temi della crisi della civiltà e della sempre possibile barbarie.

Sul piano propriamente estetico e critico va poi sottolineato un ulteriore punto che appare di particolare rilievo. Nel saggio del 1911 su Pascarella, come abbiamo osservato, Croce scrive che nell'indirizzo del Belli la dialettalità e la popolarità sono materia, elemento rappresentativo e non elemento lirico. Ora, come è noto, nella prima formulazione dell'estetica crociana la teoria dell'arte si configura in termini rigorosamente formali: il fatto estetico è «*forma*, e nient'altro che *forma*»³⁰ e la materia o contenuto è «materia informe, che lo spirito non può mai afferrare in se stessa, in quanto mera materia, e che egli possiede soltanto con la forma e nella forma»: «³¹ la materia è in se stessa inqualificabile e inafferrabile e non conferisce nulla al valore poetico, anche se poi il filosofo le assegna la funzione di differenziare fra loro le opere d'arte, non differenziabili in quanto forma. «La materia poetica – scrive Croce – corre negli animi di tutti: solo l'espressione e la forma fa il poeta».³² Ora, se questa è la prima configurazione dell'estetica di Croce, è però pur vero che gli svolgimenti della riflessione crociana, le successive integrazioni all'estetica, condurranno gradualmente a una sostanziale rivalutazione del contenuto. Dalla scoperta della liricità della pura intuizione a quella del carattere cosmico del sentimento nella poesia, fino alla rivalutazione della letteratura e all'importante discussione che ne è seguita, il contenuto acquista sempre più rilievo e sempre meno l'attività poetica appare concepibile come creazione dal nulla, assoluto inizio, atto non preceduto da nulla che non sia mera materia.

Le revisioni effettuate da Croce dei suoi giudizi sui *Promessi sposi* o sulla poesia belliana vanno comprese in relazione a questi svolgimenti teorici: in particolare, la palinodia riguardo al romanzo manzoniano appare centrata, al di là del riconoscimento della perfezione formale

30. B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. I. *Teoria*. II. *Storia*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1902, p. 19.

31. Ivi, p. 8.

32. Ivi, p. 28.

del libro, soprattutto sulla rivalutazione del «sentimento cattolico del Manzoni»,³³ che, dice ora Croce, «risponde a una concezione morale della vita quale anche un non cattolico ma di alto animo fa sua».³⁴ È difficile interpretare un contenuto così concepito, cioè come dramma della vita morale, in termini di mera materia: ha ragione un grande interprete del pensiero di Croce, Carlo Antoni, nel sostenere che nell'estetica crociana l'iniziativa è ora «passata al contenuto, che ormai è la vita stessa dell'uomo, che "rivela" e "svela" il suo dramma, si "ritrae" in un'immagine e in essa si contempla e placa».³⁵

È probabilmente in questo quadro che dobbiamo collocare e comprendere la revisione del giudizio sul Belli: una revisione, quest'ultima, che Croce non ha sviluppato in un saggio articolato e che è testimoniata solo dai rapidi accenni da noi in precedenza ricordati. Il senso più profondo di tale revisione nello svolgimento dell'estetica crociana, allora, può essere forse ritrovato in una bella pagina di uno storico letterario di formazione crociana, Mario Fubini, che, nell'ambito della discussione sulla teoria crociana della letteratura, ha, significativamente, voluto esemplificare la sua concezione dialogica e responsiva della poesia, della concreta vita espressiva, della letteratura, proprio attraverso il richiamo alle grandi esperienze dialettali di Porta e di Belli:

La poesia, ci accorgiamo, non sarebbe, se dietro lei non fosse quella che noi abbiamo chiamato letteratura, consegnata in opere talora, ma sempre in una tradizione che può essere anche pura tradizione linguistica: il discorso di un poeta riprende sempre un altro discorso, si rifà rinnovandoli ad accenti e immagini dei predecessori illustri e anonimi, che possono essere anche quelli alla cui scuola, «la scola de lingua del Verzè», soleva andare, diligentemente accogliendone l'insegnamento, Carlo Porta, o quegli altri di cui Gioacchino Belli pensava di lasciare nell'opera sua un oggettivo grandioso documento. Né il poeta né il comune lettore si leverebbero alla purezza della lirica se già non fossero sollecitati dalla loro esperienza, se già nel loro linguaggio non fosse un elemento poetico, che attende di spiegarsi compiutamente nella poesia.³⁶

33. B. CROCE, *Tornando sul Manzoni*, in ID., *Alessandro Manzoni. Saggi e discussioni*, Bari, Laterza, 1969, pp. 127-130: 129.

34. *Ibid.*

35. C. ANTONI, *Commento a Croce*, Venezia, Neri Pozza, 1964², p. 163.

36. M. FUBINI, *La mia prospettiva estetica*, in ID., *Critica e poesia. Saggi e discorsi di teoria letteraria*, Bari, Laterza, 1966², pp. 317-331: 330.

Un estimatore di Carducci e un denigratore dei dialetti: Pietro Mastri

DI GABRIELE SCALESSA

[...] io credo fermamente questo (non lapidatemi): che la letteratura dialettale, anche nelle sue manifestazioni più serie, oneste, dignitose ed elevate (e ve ne sono, senza dubbio), sia impotente, per la sua stessa indole, per la sua stessa origine, pe' suoi stessi requisiti congeniti, a raggiunger mai l'altezza di quella letteratura che trova nella lingua italiana l'espressione sua più naturale e legittima. E credo che questa tendenza de' nostri tempi a lodarla, coltivarla, "gonfiarla" fuor di modo, accordandole troppo maggiore importanza che non meriti, denoti un perversimento del gusto. E credo sia il trionfo della mediocrità, quando non è quello della volgarità. E credo sia anche un imbarbarimento.¹

Autore di queste parole fu un poeta e critico, Pietro Mastri, *nom de plume* anagrammato di Pirro Masetti, nato nel 1868 a Livorno e morto nel 1932, trasferitosi giovanissimo a Firenze, dove frequentò i circoli intellettuali riuniti attorno alle riviste «Vita nova» e «Marzocco». Egli appuntava in particolare la sua attenzione sul caso letterario rappresentato da Cesare Pascarella, del quale non condivideva le lodi tributategli da Giosuè Carducci. Nonostante fosse un profondo estimatore di quest'ultimo, infatti, Mastri giudicava eccessiva la sua considerazione del poeta romanesco, ritenendo anzi che proprio tale apprezzamento avesse incoraggiato, quantunque senza volerlo, il proliferare di tutta la susseguente «fungaia dialettale».² Secondo il critico, Carducci fu trascinato a un facile entusiasmo dalla «linea epica» dei sonetti di *Villa Glo-*

1. P. MASTRI, *La malerba dialettale*, in *Su per l'erta. Note critiche di letteratura contemporanea*, Bologna, Zanichelli, 1903, pp. 304-305.

2. Ivi, p. 305.

ria; in ogni caso più dai contenuti dei testi, dall'impresa narrata in essi, che da un loro potenziale valore artistico:

I grandi nomi che vi ricorrono – Roma, Villa Glori, Cairoli – devono aver ridestato nel suo animo generoso il fremito convulso di quel tempo, quando avvenne l'eroica gesta: ed egli, grato al poeta romano di averne fatto materia del suo canto, ed esaltato dal ricordo, e forse dalla visione artistica con la quale il ricordo si era adagiato nella sua propria mente, deve aver visto, leggendo, in quei sonetti anche quello che non c'è. E quello che non c'è – per me, evidentemente – è appunto la “linea epica”...³

Del poemetto pascarelliano, giudicato mera cronaca e non *epos* – come invece voleva Carducci, secondo una convinzione espressa anche da Ferdinando Martini⁴ – la critica si concentra in particolare sul sonetto XXII (quello nel quale è descritta la caduta dei fratelli Cairoli), che per Mastri comincia «calmo calmo come se si trattasse di raccontare una novella».⁵ Qui il *Dice* su cui si apre la seconda quartina è l'esempio di una “narrazione indiretta”: «[...] il popolano del Pascarella non racconta più quel *che ha visto*, ma quel *che ha inteso dire* [...] Che significa ciò? Significa che il poeta non si è sentito il coraggio né la forza di affrontare a faccia a faccia la difficoltà d'una rappresentazione diretta, immediata, viva».⁶ Di *Villa Gloria* Mastri salva solo il sonetto VI, quello giudicato più “letterario” degli altri, il più prossimo ad altri esempi illustri come l'ode *Scoglio di Quarto* di Carducci o la *Rapsodia garibaldina* di Giovanni Marradi. Il pregio di questo sonetto deriva

da una certa influenza *letteraria*, facilmente riconoscibile, sia nel contenuto poetico, sia nella forma: quello esprimente a così dire il *pathos*

3. Ivi, p. 308.

4. Cfr. F. MARTINI, *Il diario eritreo*, II, Firenze, Vallecchi, 1943, p. 526. «Di sonetti alcuni son belli, tutti han forma precisa e spontanea che dà alla narrazione carattere di verità ed evidenza e efficacia. Troppo facili e volgari il più delle volte le rime, fatte co' participi o co' tempi di verbi. Temo si sia esagerato nelle lodi date a questi sonetti e mi dispiace per Pascarella che ha ingegno vero e animo squisito. Mi pare si sia montato. Parla del Belli come di tale che non fece ciò che egli fa: chiama questa Villa Glori: *epopea*. Sarà: qui intanto i minuti particolari abbondano né sempre se ne vantaggia il racconto. L'*epos* non è cronaca. Questo, soggiunge, avrebbe voluto fare il Carducci, e rammarica di non averlo potuto. Oh!...» (Il passo è riportato sotto la data del 2 marzo 1902.)

5. MASTRI, *La malerba dialettale*, cit., p. 310.

6. Ivi, p. 311. Mastri non sembra tenere in conto che il *dice* impersonale di uso “popolare” è uno dei tratti distintivi del romanesco (e non solo).

della notturna vigilia, fra il pericolo sovrastante e l'ansiosa aspettazione del domani, in una serie d'impressioni fisiche e psichiche, delle quali un uomo del popolo non suole rendersi conto.⁷

Abbastanza severo anche il parere su *La scoperta de l'America*, poemetto considerato complessivamente mediocre. Ancora una volta Pascarella avrebbe avvertito il bisogno di far parlare il "solito" popolano, per dare maggiore spontaneità alla sua poesia; ma questo non sarebbe che un artificio retorico: il poeta non dovrebbe avvertire la necessità di intermediari o interpreti, ma essere lui per primo "rapsodo" e "aedo". D'altra parte, grande ammiratore di Carducci, Mastri non poteva che conformarsi a una idea di poeta vate che l'autore delle *Odi barbare* incarnava nella sua opera. Anche nella *Scoperta de l'America* i passaggi migliori sono individuati in quelli per così dire lirici, come quelli nei quali viene descritto il mare. Ma pure qui Mastri trova qualcosa da ridire: nel sonetto XV, ad esempio, nuocerebbe tutta la serie di diminutivi messi in rima (*ventarello, freschetto fino fino, ponentino*), e la sensazione grottesca derivata dal «bisticcio del secondo verso» (*l'azzurro der turchino*) e dal cuore che, nel quarto, aprendosi, è posto in similitudine con uno *sportello*. Decisamente migliore è considerato il sonetto successivo, anche se parrebbe inappropriata la definizione di *infinito*, applicata al mare, messa in bocca a un popolano trasteverino.

La breve recensione fatta da Carducci a *Villa Gloria*, datata 1° luglio 1886, fu – si sa – fin troppo appassionata, soprattutto là dove il poeta versiliese abbozzava, nel finale dello scritto, l'idea di una superiorità di Pascarella su Porta e Belli; mentre il primo era infatti definito scultore della «idealità eroica degli italiani che muoiono per la patria»,⁸ i secondi, pur grandissimi, erano poco più che irrisori, e la loro arte, negando e deridendo, era per lo più *destruens*. Che poi l'entusiasmo carducciano derivasse dalla tematica storico-patriottica è oggi dai più confermato, ma Mastri fu tra i primi a sottolinearlo. All'opera del poeta romanesco non mancarono apprezzamenti, sia prima sia dopo Carducci. Per Edoardo Scarfoglio i sonetti de *La scoperta de l'America* furono «una di quelle felici creature dell'intelletto umano che passano direttamente dalle mani paterne nella storia letteraria di un paese, e vi restano inal-

7. Ivi, p. 312.

8. Ivi, p. 316.

9. La pagina di Carducci si legge anche in C. PASCARELLA, *I sonetti. Storia nostra. Le prose*, a c. dell'Accademia dei Lincei. Prefazione di E. Cecchi. Con 16 disegni dell'Autore, Milano, Mondadori, 1978⁸, pp. 61-62.

terabili, valide e fresche malgrado il mutar del tempo e del gusto». ¹⁰ Per Bovet, Pascarella ebbe addirittura qualcosa in più di Belli: il dono della sintesi creatrice, che mancò invece a quest'ultimo. ¹¹ Solo poco tempo dopo, anche Emilio Cecchi avrebbe ribadito l'epicità di Pascarella con tonalità ancora più accese, sostenendo che era stato capace di realizzare con *Villa Gloria* «qualche cosa che Giosuè Carducci aspirò continuamente a fare e non poté, perché la forma del suo spirito e lo strumento della sua arte lo portavano oltre il segno cui egli tendeva». ¹²

In una cerchia così illustre di estimatori, il giudizio di Mastri appare a tutt'oggi una voce fuori dal coro, non solo perché andò a ridimensionare la fama di un autore che riscuoteva già all'epoca molto successo su scala nazionale, ma anche perché metteva in discussione l'*auctoritas* rappresentata anche in campo critico da Carducci. Il citato capitolo di *Su per l'erta* si intitola *La malerba dialettale*: in esso il "caso" Pascarella è solo il pretesto per un giudizio complessivo sulla poesia dialettale. Il disprezzo di Mastri non la bolla certo tutta— egli si limita a salvare Goldoni, e gli stessi Porta e Belli —, ma solo quella che voleva trattare argomenti per loro natura estranei a quello che, storicamente, rappresentava l'ambito di pertinenza dello strumento dialettale. Il nodo della questione, dunque, si riduceva a quanto segue:

O l'arte dialettale snatura, come spesso avviene, l'impronta popolare, sia in peggio contraffaccendola, sia in meglio appropriandosi forme e atteggiamenti propri della lingua, tentando di avvicinarsi all'espressione letteraria di quest'ultima: e allora non ha ragion d'essere; è, in ambedue i casi, un'inutile falsificazione; conduce da un lato alle volgarità che abbiamo ogni giorno sotto gli occhi, dall'altro all'arcadia del Meli, al sentimentalismo lezioso di alcuni poeti dialettali moderni, specie napoletani e veneziani. O resta qual è, quale veramente fiorisce su labbra popolari: e allora ha sì ragion d'essere, ma ristretta ad un campo angusto e basso, d'onde non può levarsi alle alte vette dell'arte, che le sono fatalmente contese. Di qui non s'esce: questo è un dilemma, sul cui duplice corno resta infilzata ogni velleità di negativa. ¹³

Di qui il motivo per cui l'autore non getta dalla torre Porta e Belli, i quali utilizzarono il dialetto per dare voce al popolo, o Goldoni, quan-

10. E. SCARFOGLIO, *Profili e figure. Serie prima*, Napoli, Bideri, 1918, p. 28 (l'intervento di Scarfoglio è datato 26 aprile 1893).

11. Cfr. E. BOVET, *Cesare Pascarella*, in «Nuova Antologia», fasc. 657, 1899, pp. 106 ss.

12. E. CECCHI, *Pascarella*, in *Studi critici*, Ancona, Puccini, 1912, p. 258.

13. MASTRI, *La malerba dialettale*, cit., p. 319.

tunque – prosegue Mastri –, se egli non avesse fatto uso del dialetto, avrebbe occupato nella letteratura italiana lo spazio preso da Molière nella francese.¹⁴

L'assunto base su cui l'autore articola il proprio intervento è insomma la sostanziale inferiorità del dialetto nei confronti dell'italiano, inferiorità fondata su due motivazioni, definite l'una di ordine storico, l'altra di ordine psicologico. La prima è quella che vede la lotta fra i vari idiomi, con conseguente vittoria finale di uno di essi, assunto poi alla stregua di lingua nazionale; la seconda è quella che ha legato indissolubilmente tale registro a quella cerchia di idee, sentimenti ed espressioni proprie del popolo, tale per cui esso, impossibilitato a significare il sublime dell'arte, non potrebbe ormai che applicarsi al genere burlesco o al massimo satirico.

Mastri se la prende anche con il pubblico, che, poco appassionandosi alle opere letterarie italiane, attirato dalla novità rappresentata dalla produzione dialettale, ne incoraggia il fiorire; con gli scrittori (non solo poeti ma anche narratori) che infarciscono le loro opere di una lingua che, facendo spesso ricorso a sfumature vernacolari, appare ibrida; con quelli che usano il dialetto perché non conoscono l'italiano, non apprezzandone la forza, la sublimità; infine con il campanilismo imperante, che non fa che aggravare il quadro da lui definito. Nelle pagine successive, egli non nomina più apertamente Pascarella, ma, parlando di dialetti letterari sempre più ibridi, l'allusione è malcelata al poeta romanesco, il cui registro appare italianizzato se messo a confronto con il predecessore Belli. Un parere in controtendenza, come si è detto, anche perché Scarfoglio, nell'intervento succitato, è pronto invece a riconoscere che il dialetto di Pascarella, a sua detta degno nipote di Belli, «non è il rifugio di uno che non sa scrivere l'italiano, o un capriccio; ma è un elemento necessario d'arte, è il metallo che il poeta ha pensatamente scelto per fondere il suo gruppo di un realismo così vivo e possente, e d'una così magnifica genialità».¹⁵

Vien fatto di pensare che, nello stesso anno in cui appariva il volume *Su per l'erta*, Benedetto Croce, riconoscendo piena dignità letteraria alla poesia di Salvatore Di Giacomo, faceva compiere un gran passo in avanti alla critica, anticipando la rivalutazione che di tutta la poesia dialettale sarebbe stata operata nel corso del Novecento. I nodi da Croce toccati erano, nemmeno a farlo apposta, gli stessi sui quali indugiava l'intervento di Mastri:

14. Cfr. *ivi*, p. 322.

15. SCARFOGLIO, *Profili e figure*, cit., p. 31.

Che cosa significa contestare i diritti della poesia dialettale? Come si può impedire di comporre e poetare in dialetto? Molta parte dell'anima nostra è dialetto, come tant'altra è fatta di greco, latino, tedesco, francese, o di antico linguaggio italiano. Il dialetto non è una veste, perché la lingua non è veste: suono e immagine si compenetrano interamente. Sopravviene il grammatico, e pei suoi fini, e in modo del tutto arbitrario e convenzionale, stacca le categorie di queste e quelle lingue, e di lingue e dialetti. Ma siffatte teorie grammaticali non sono giudizi d'arte, e non possono servire di fondamento a esclusioni o a delimitazioni estetiche. Quando un artista sente in dialetto (ossia concepisce quelle immagini foniche che i grammatici poi classificano con tal nome), egli deve esprimersi con quei suoni. E, secondo la necessità della sua visione, si esprimerà in dialetto, in dialetto misto di lingua, in una lingua di sua particolare formazione: poteva Teofilo Folengo far di meno di adoperare il maccheronico di Merlin Cocaio? Egli sentiva maccheronicamente, il suo mondo era maccheronico, e però verseggiava in maccheronico. Lingua artificiale? Forse pei grammatici; pel Folengo era naturale.

Per la stessa ragione non si può segnare una cerchia di soggetti, che sia propria della poesia dialettale. Non si possono determinare a priori le combinazioni e fusioni e perdite e risurrezioni e germinazioni d'immagini, onde il cosiddetto dialetto ora s'impoverisce ora s'arricchisce nelle anime degli artisti. Non vi ha legge: solo il fatto, qui, forma legge. E allorché sembra che il dialetto suoni male, si osservi meglio e si riconoscerà che la colpa non è della poesia dialettale, ma della poesia, senz'altro, che manca. Intendo la ripugnanza e la ribellione di molti spiriti aristocratici contro le volgarità, le stupidità, le sciatte e le incoerenze, che pretendono legittimarsi sotto nome di poesia dialettale; e partecipano anch'io a quel disgusto. Ma non fa d'uopo per questo partire in guerra contro un fantasma, qual è il dialetto. Si critichi, caso per caso, ciò che è falso, erroneo o fiacco.¹⁶

Pur se ancorata a una precisa *Weltanschauung*, fondata sul suo personale sistema filosofico, la posizione di Croce, intesa come massima libertà da accordare a ogni codice espressivo letterario, purché adeguato al "sentire" dell'artista, sembra già incunabolo del più agguerrito spirito neodialettale, quello che si suole far cominciare con il Pasolini delle *Poesie a Casarsa* e far arrivare fino ai nostri giorni.

Ma – per fare ritorno al nostro argomento – chi era Pietro Mastri? Una ricognizione sulla sua figura potrebbe contribuire forse a una mi-

16. B. CROCE, *Salvatore di Giacomo* (1903), in *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*. Quinta edizione riveduta dall'autore, III, Bari, Laterza, 1949, pp. 99-100.

gliore comprensione delle idee espresse ne *La malerba dialettale*. Egli era anzitutto un poeta. La critica pare essersi dimenticata della sua opera lirica in tempi recenti, e una delle ultime menzioni che riguardano l'autore coincide con il suo inserimento nella storica antologia a cura di Glauco Viazzi, *Dal simbolismo al Déco*, ove Mastri figura nella prima sezione del secondo volume (sezione dal titolo «Elegiaci e intimisti»), assieme a poeti diversi, noti (ve ne sono taluni d'area crepuscolare) e meno noti. Mastri è preceduto nella lista da Alberto Sormani, Giovanni Tecchio e Cosimo Giorgieri-Contrì; ed è seguito tra gli altri da Marino Marin, Sergio Corazzini, Fausto Maria Martini, Marino Moretti, Carlo Chiaves, Diego Valeri.¹⁷ Poeta in proprio, ma – come detto – anche estimatore di Carducci. Concludendo uno scritto critico intitolato *Le "Terze Odi barbare"*, all'interno del quale loda profondamente la poesia del Versiliese, scrive di quest'ultimo come del «VATE nostro per eccellenza».¹⁸ A ciò si aggiunga pure la sua predilezione per la poesia della natura, cui dedica il lungo saggio conclusivo di *Su per l'erta*. Passando in rassegna gli autori che posero al centro della loro versificazione l'eterna compagna dell'uomo, Mastri non si perita di palesare propensioni e idiosincrasie. Così il sentimento della natura, che spiega come «intima e quasi fraterna comunicazione fra l'anima dell'uomo e l'anima dell'universo»,¹⁹ si trova in Dante «meravigliosamente schietto e profondo»,²⁰ mentre «il Petrarca ebbe gli occhi troppo abbacinati dall'aureo fulgore delle bionde chiome per potere ammirare la natura in se stessa e per se stessa».²¹ Fra gli autori menzionati in questo *excursus* tematico, oltre a Parini, Leopardi e non molti altri, un posto di riguardo spetta ancora una volta a Carducci, colui che, dopo il Recanatese, «ha veramente spalancato le porte alla poesia della natura, e l'ha ospitata e festeggiata e fatta signora della lirica italiana».²² Al suo esempio di sarebbero poi conformati altri lirici quali Giovanni Marradi, Severino Ferrari, Giovanni Pascoli e Gabriele D'Annunzio, agli ultimi due dei quali, però, non sono dedicate più di poche righe.

17. Cfr. *Dal simbolismo al Déco*. Antologia poetica cronologicamente disposta per cura di G. Viazzi, 2 voll., Torino, Einaudi, 1981, II, pp. 341 ss. Di Mastri sono antologizzati solo due componimenti: *Il vecchio muro* (in «Il Marzocco», 10, 11 aprile 1897; poi con il titolo *Il muro* nella raccolta *L'arcobaleno*, 1900) e *Passeggiata autunnale* (in «Il Marzocco», 10, 11 marzo 1900; poi di nuovo in *L'arcobaleno*).

18. MASTRI, *Le "Terze Odi barbare" di Giosuè Carducci*, in *Su per l'erta*, cit., p. 68.

19. Id., *A proposito di poesia della natura*, in *ivi*, p. 330.

20. *Ivi*, p. 331.

21. *Ivi*, p. 333.

22. *Ivi*, p. 360.

Ma Mastri – si diceva – di primo mestiere non faceva il critico, anche se per certi aspetti la sua opera critica può essere considerata una prosecuzione di quella in versi. Come ha accortamente segnalato Rosa Capria, autrice di un volumetto monografico sull'autore, l'attività poetica di Mastri può essere distinta in due fasi: «la prima nella giovinezza, tra il 1890 e il 1900, quando fu gran parte nei cenacoli fiorentini raggruppati attorno alla «Vita Nova» e al «Marzocco»; la seconda, tra il 1920 e il 1927, dopo il silenzio di circa tredici anni».²³ La prima raccolta, *Frammenti poetici*, apparve nel 1892. Un titolo somigliante a quello della prova d'esordio di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, *Il libro dei frammenti* (1895), anche se nei contenuti forse non altrettanto degna di nota. Nel primo libretto di Mastri, infatti, comprensivo di soli ventisette componimenti, si avvertono gli echi di altre voci poetiche, fra cui *in primis* quelle della «trimurti», come Marino Moretti ebbe a definire l'imprescindibile triade Carducci Pascoli e D'Annunzio. Il metro preferito dall'autore è ancora il sonetto, spesso unito assieme ad altri a formare collane, ma si avverte anche il lascito della metrica barbara. Degni di nota sono il poemetto *Notte d'inverno* e le strofe di *Fantasticberia arcadica*, che si riportano:

Quando si leva disiosa l'anima
 nelle dorate plaghe,
 ove danzano i sogni e le fantasime
 da le parvenze vaghe,
 ove insieme convengono
 tanti ricordi di soavi cose
 e par che rifioriscano
 come un lontano aulir di rose;
 te riveggo nell'ampia solitudine
 delle campagne arate,
 o vecchia casa; cui le mura rustiche
 imbianca il sol d'estate,
 e – rude amica – l'edera
 veste a larghi fantastici fiorami,
 intrecciata co' pampini
 dell'alta vite che ti stende i rami.²⁴

23. R. CAPRIA, *La critica letteraria e la poesia di Pietro Mastri*, Milano, Gastaldi, 1957, p. 59.

24. P. MASTRI, *Frammenti poetici*, Roma-Firenze-Torino, Bocca, 1892, pp. 67-68.

Nei *Frammenti* ci sono dunque boschi, cieli stellati, distese equoree, rupi, fiori, colli, campagne, scorci paesaggistici. Ma è una natura fruita alla maniera carducciana. Anche quando canta la città a lui più cara, come nel trittico *Sonetti fiorentini*, Mastri celebra l'Arno, che è sì il fiume che «al tenüe Mugnone / con saltellar di spume si confonde» e che, poi, «vasto fluisce al lito di Labrone»,²⁵ ma anche il fiume storico e letterario per antonomasia. Rivela reminiscenze carducciane anche il tentativo di instaurare similitudini e *correspondances*, come nel dittico *La rupe*, dove una sporgenza rocciosa, salda al suolo ma tormentata e scavata dalle onde e dal mare, diviene esplicitazione dell'animo del poeta, roso dal dolore.

Non troppo originali neppure le due raccolte successive, *L'arcobaleno* (1900) – sul quale si veda almeno la critica pirandelliana nella «Rassegna Settimanale Universale»²⁶ – e *Lo specchio e la falce* (1907), dove però l'autore sembra tendere al raggiungimento di una propria maturità poetica, che, nel suo caso, comporta l'affievolirsi dell'insegnamento carducciano, esautorato ormai dalla lezione di Pascoli, che Mastri dovette avvertire a un certo punto più congeniale al suo modo di sentire. È il Pascoli di certi quadretti agresti, ma anche di quelle figure che sa ben individuare colui il quale provenga da una lettura anche solo antologica dell'autore di San Mauro di Romagna. Patente l'insegnamento del poeta delle *Myricae*, ad esempio, ne *L'assiolo* (da *L'arcobaleno*), dal quale Mastri apprende il noto *chiù*:

Taceva ogni fronda nel bosco:
 il fiume scorreva somnesso.
 Nel ciel di smeraldo, in vetta a un cipresso,
 un'esile falce d'argento.
 Quand'ecco, dall'albero fosco,
 nell'alto silenzio dell'ora,
 levarsi un richiamo di voce sonora.
 Che cosa? Un singulto, un lamento?
 Qualcosa che parve: «Più!... Più!...».

Il bosco l'udì trepidando:
 ma come nei cespiti nuovi
 sentiva sussulti di nidi e di covi,
 sentiva un rigoglio di vita,

25. Ivi, p. 33.

26. Cfr. L. PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, a c. di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 436 ss.

sentiva con murmure blando
 salire le linfe dal suolo,
 conobbe la voce del grave assiòlo...
 «È ormai la stagione fiorita:
 s'io dormo, risvegliami, chiù!»²⁷

Ne *L'arcobaleno* fa però capolino anche il magistero dannunziano; nei testi che più esaltano il "rito" della mietitura, infatti, pare di rileggere il poeta del *Canto novo*:

Guizzate, o falci, in quel gran mare d'oro
 falci, radete quella chioma ardente
 che ondeggia con un fremito sonoro.

O braccia, e voi non siate all'opra lente,
 e raccogliete il fragile tesoro
 delle spighe; il tesoro nutriente.

E voi cantate, o voci, in lieto coro
 all'assiduo ritmo delle intente
 cicale che presiedono al lavoro,

lassù dai pioppi, fragorosamente.

Oggi la terra, quasi fatta viva,
 in un fervido impeto d'amore,
 in una gran solennità festiva,
 come colei che va sposa al Signore
 fa sacrificio della bionda chioma.

Ed è l'incenso quest'acuto aroma
 dei campi; e l'ara son le brune zolle;
 e la vòlta del cielo è il sacro duomo,
 in cui risuonano via di piano in colle
 gioconde laudi. E 'l suo Signore è l'Uomo.

Falci, radete quella chioma d'oro!
 Braccia, accogliete il fragile tesoro!
 Voci, cantate lietamente in coro!²⁸

27. P. MASTRI, *L'arcobaleno*, Bologna, Zanichelli, 1900, pp. 151-152.

28. Ivi, pp. 187-188.

Tutte le raccolte pubblicate a partire da questo momento cominciano a essere distinte da un intimistico ripiegamento su se stesso. Basti leggere *Lo specchio*, che apre *Lo specchio e la falce*, dove il referente della lirica non fa che ricordare al poeta che tutto, diremmo col Petrarca, non è che breve sogno:

O mondo! O vita! Immagine
di voi mi dà lo specchio
tal, che mi fa sorridere,
come fossi già vecchio...
Vi osservo... Eccovi là...
Mera parvenza, ombra che viene e va.²⁹

Scaturisce da ciò una rinnovata attenzione alle piccole cose? Sì, ma non alla maniera crepuscolare, come potrebbe far pensare la data di pubblicazione di quest'ultima silloge: l'atteggiamento poetico dell'autore è più simile a quello di un anziano poeta ancora troppo legato all'Ottocento che, dopo i furori giovanili, si ricordi improvvisamente di quanto gli è più da presso. L'aulico della raccolta d'esordio lascia ora sovente il posto a un verso dall'andamento più prosastico, che ben si addice a questa differente maniera. La natura, però, c'è sempre: olivi, cipressi, colli, monti, usignoli, rondini. Ancora Firenze: il paesaggio descritto dall'Arno, i giardini di Boboli. La pensosità della contemplazione permette ora di notare aspetti prima trascurati: la «breve ala mozza, / che qualche piede avea già calpestato»,³⁰ rinvenuta per una via cittadina; o, soprattutto, il cavallo che stramazza, «orrendo / mucchio di carne morta»³¹ (*La carogna*), e ingombra la via, fra le imprecazioni dei carrettieri. Immagini di morte, sprazzi drammatici dell'esistenza.

Dopo un silenzio durato più di un decennio, Mastri torna alla poesia negli anni Venti del Novecento. Molto nel frattempo è mutato nel panorama della letteratura italiana, ma egli non pare essere toccato, ad esempio, dall'esperienza futurista, che nel frattempo si è consumata. Il crepuscolarismo può forse averlo influenzato in certo ulteriore prosasticismo del verso, ma del risaputo campionario di oggetti cari a Gozzano, Corazzini e compagni, a quanto pare, egli ha ben poco. Ancora

29. Id., *Lo specchio e la falce*, Milano, Treves, 1907, p. 6.

30. Ivi, p. 161.

31. Ivi, p. 155.

ingombrante la presenza di Pascoli, che non si tarda a rilevare.³² Sia sufficiente leggere solo i titoli di alcune fra le poesie contenute ne *La fronda oscillante: Il rosolaccio, Le tamerici, I gabbiani...* In questo senso, la poesia di Mastri non sembra avere subito rimarchevoli progressi, né avere sentito il passaggio del tempo. L'eco delle *Myricae* è sempre dietro l'angolo, come in *Vele sospese*:

I.

Cielo pallido, opaco, di turchese:
mare di malachite, ampio, senz'onde.
Una fascia di bruma li confonde,
ove, in bonaccia, stan vele sospese.

Restan sospese là, tra mare e cielo;
fiori di sogno a cui manca lo stelo.

Restan sospese là, tra cielo e mare,
in fondo in fondo, ove più nulla appare.

II.

Corre un brivido lungo, ora: un sussurro
segue. Il mare si stria, si chiazza: è tutto
ora un azzurro fremito di flutto.
Dal cielo gli risponde un altro azzurro.

L'ala del maestrale apre la bruma;
taglia que' due zaffiri, ecco, li sfuma.

L'arco dell'orizzonte agile appare...
Cadder le vele ormai: posan sul mare.³³

L'epigonismo pascoliano è anche nelle metafore tratte dalla natura: così la fronda del titolo, esposta alla polvere, alla rugiada e alle sassate dei ragazzi, simboleggia la vita umana, che sottostà alle avversità e che

32. Cfr. F. FLORA, *Storia della letteratura italiana*, 5 voll., Milano, Mondadori, 1962³, V, pp. 658-659: «Se il Mastri più giovanile accoglie accanto all'influsso, mai servile, del Pascoli anche quello del Carducci, e rivela tuttavia se stesso principalmente in certi nitidi motivi paesistici, l'ultimo Mastri, che da alcuni anni taceva, si fa più meditativo e introspettivo e religioso; ma il lato veramente poetico dei suoi versi rimane pur sempre quella antica sua virtù paesistica, quella cioè che governa la linfa del suo linguaggio».

33. P. MASTRI, *La fronda oscillante*, Firenze, Bemporad, 1923, pp. 123-124.

solo nella morte trova riposo. Ma basta leggere la lirica d'apertura della raccolta, *Col mio figliuolo*, per rendersi conto di come anche il Pascoli delle regressioni infantili abbia lasciato il segno nell'opera dell'autore.

La via delle stelle del 1927 è un interessante tentativo di poema in versi, diviso in due parti (separate da un Intermezzo), ulteriormente scandite in sezioni, di carattere autobiografico. Ciò nondimeno il poema ha ben poco della cronaca e molto invece del lirismo che Mastri non riconosceva a Pascarella. Le vicende della propria vita vengono trascese in un'atmosfera lirica tutta fatta di rimembranze, secondo quella che è l'*art poétique* dell'autore.

Un punto dell'opera (entro la quale trova spazio anche una celebrazione della città di Livorno) è importante: è quello nel quale il poeta chiarisce come, nel corso della giovinezza, «Dio s'oscurò» nel suo cuore al punto che fu costretto a cercarlo «nella sua creatura / bella»,³⁴ la Natura.

La concezione di Mastri ora adombra un che di panteistico, e non pare ignara di lezioni desunte da poetiche ottocentesche:

Vissi la vita della goccia
nell'acqua di fonti silvane,
che narra ai muschi e alle borrane
come si possa filtrar dalla roccia,
e, fatta rivolo nel borro,
canta ai dirupi: «Io corro... io corro».

Vibrai con l'aria, e udii rideste
tutte le musiche dei vènti,
quando, spiriti trascorrenti,
suonan l'arpe delle foreste,
o a cavallo di nubi-chimere
squassano i sistri delle bufere.

La mia gioia fu sprazzo di sole:
fu bianca di luna la mia
più dolce malinconia
al tempo delle viole.
Fui àtomo vivo, disperso
nella vita dell'universo...
Ma una porta, nell'Infinito,
v'era; e, dietro, il silenzio del nulla.

34. Id., *La via delle stelle*, Milano, Alpes, 1927, p. 93.

Stava dritto su quella brulla
 soglia un angioio oscuro: col dito
 sulle labbra, accennava: – Non so...
 Più in là, no! –.³⁵

Il poeta è ora in grado di sentire il palpito della Natura e quindi l'impronta divina in ogni cosa. Sembra in alcuni momenti di risentire Niccolò Tommaseo, autore che andava incontro, proprio nei circoli fiorentini di quegli anni, a una riscoperta (Giovanni Papini ad esempio lo lesse a ne avrebbe curato il primo volume dell'Edizione Nazionale delle Opere).

Gli *Ultimi canti*, che chiudono la produzione dell'autore, apparvero postumi nel 1933. La vena poetica del Nostro non ha patito sussulti, atardandosi su un lirismo che continua a essere consapevole di Pascoli, ma ignaro delle maggiori esperienze poetiche di quegli anni. Indugiando in una temperie ottocentesca, il poeta non innova nel vero senso della parola: il crepuscolarismo trascorre anche stavolta, lasciando traccia forse nell'intimismo di taluni affetti descritti (cfr. *La mia sorella risuona il piano*: «Le mani dalla tastiera / lasci cader sui ginocchi. / Si prolunga degli ultimi tocchi / una risonanza leggera: / poi tutto svanisce... Non oso guardarti / Sei pallida? stanca? hai negli occhi / un lento velo di lacrime / nuove?... Mio figlio t'è accanto. / Guardo mio figlio, sorella: è la vita! / E sia benedetta la vita / se anche ci resta nell'anima / un'eco infinita / di pianto»³⁶). La poesia di Mastro appare, così, anche in taluni contenuti ancora simbolisti, sopravvissuta a se stessa (*Spiraglio sull'anima attediata*):

Guardo. Non vedo che buio;
 buio fitto, anima: e sento
 un piovigginare lento
 che stillicidia nel buio.

Poi, scrutandola, si dirada
 la tenebra, a poco a poco:
 vedo, in un albore fioco,
 disegnarsi una lunga strada.

35. Ivi, pp. 95-96.

36. Id., *Ultimi canti*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1933, pp. 31-32. Questa poesia è del 1929.

Una strada lunga e deserta,
che affonda tra due pareti
nere: sporgono le reti
di qualche ramaglia più erta.

Per la strada, sotto la fina
pioggia, ora, fra la mota e i sassi,
ecco uno scalpiccio di passi;
e un lumino si avvicina.

È un solingo viandante
con un suo lanternino in mano:
l'ombra dondola sul pantano,
ora nana ora gigante.

Egli a volte si ferma: e aspetta.
Che?... Poi prosegue il cammino,
sotto la pioggia, a capo chino:
e l'ombra a fianco gli sgambetta.

Il lumino si allontana
con lo scalpiccio: scompare...
La strada si perde in un mare
d'oscurità che par vana.

Per un attimo s'apre un velario:
vedo, là, una stella sperduta
naufregare su la muta
vetta d'un lontano calvario...

Poi più nulla: neppure il vento.
Solo quel buio, quel buio
sempre più fitto: e, nel buio,
quel piovigginare lento.³⁷

Anche quando prende atto dei cambiamenti introdotti dalla modernità, come nella lirica *Il cavallo*, dove il fedele compagno dell'uomo, scalzato dai nuovi carri che vengono via via costruiti, non ha altra strada che quella che conduce al macello, Mastri pare per partito preso rifiutare l'ingresso, nei suoi versi, di altro che non sia la natura, per

37. Ivi, pp. 15-17. La data riportata in calce colloca la composizione di questa poesia nel 1928.

quanto ormai venata di ombre di morte, forse ancora sull'esempio pascoliano (e si pensi al macello che presentisce il torello in uno dei più celebri *Primi poemetti*):

Là, sulle praterie, dove ancora ti piace sfrenarti
in liberi galoppi, ecco, talvolta, subitamente ristai;
e, irrigidito sulle quattro zampe, fiuti all'aria.
Un'ombra di misterioso terrore
passa nell'occhio vivace di senso quasi umano;
un tremito fitto guizza, a fior del tuo liscio pelame,
d'inesprimibile angoscia... Con le nari palpitanti,
tese all'alito profumato de' tuoi dolci maggesi,
fiuti da lungi, forse, un mucido afror di macello.³⁸

Così, nella lirica immediatamente successiva (*La messa di mezzanotte*), il poeta tenta di ristabilire un messaggio di pacifismo universale. Qui le campane in apertura rivestono un ruolo simbolico: esse dovrebbero distogliere gli uomini dall'odio e dalle ire reciproche:

Le campane, di notte! Le campane!...
Uomini, non siete sazi
di tutte le vostre cose orrende e vane?
dei vostri odî, delle vostre ire,
del vostro folle inseguire e fuggire?...
Udite: le campane, le campane!³⁹

Poi la poesia si colora di un afflato religioso:

Oh notte sacra! In quest'ora,
non v'è né rovi né rose,
non v'è né artigli né ali,
non v'è chi rugge e chi implora.
Dormono tutte le cose
create; dormon tutti gli animali
ignari e pur fidenti,
come gli armenti
sotto il vigile sguardo del pastore.
Domani, al primo albore, l'uccellino,
ravviandosi le piume,

38. Ivi, p. 45. Questa poesia è stata composta il 3 febbraio 1929.

39. Ivi, p. 49.

gorgheggerà la tua gloria, o Bambino.
 Le fronde e l'erbe, incurvate dal gelo,
 al primo tepido lume
 si raddrizzeranno verso il cielo,
 echeggeranno alla tersa aria i lenti
 mugghi de' buoi. Discenderanno al fiume
 fuor delle opache tropicali selve
 le torme di gazzelle,
 e volgeranno il mite occhio all'intorno,
 pavide, ma quïete.
 Anche il falco che stringe le rote
 sulla preda, anche le belve
 che ululando si stanano dalle grotte,
 anche il ribelle
 serpe del male,
 non faran che obbedire al Divino
 Ordine del Creato, a quel supremo
 Amore, a cui risale
 – come fiamma che in sé tutto riarde
 e avviva del suo ardore – ogni destino.
 Le voci di tutti i viventi,
 l'estatico silenzio mattutino
 delle cose che sono immote,
 saluteranno ancora il nuovo giorno
 da Te fiorito.
 Canteranno l'acque e i vènti:
 e la terra e i cieli, in cammino
 per le vie dell'Infinito,
 sciogliendosi dai veli della notte,
 si riconosceranno ancora tuoi,
 e, con gli innumerevoli corteggi
 di non mai vedute stelle,
 docilmente verranno alle tue mète,
 come, guidati dal pastore, i greggi...
 E noi, uomini, noi?⁴⁰

A parte il curioso poema *Il vecchio padron di Tartana* (scritto a partire dal 1920) che segue e chiude il volume, l'ultima poesia di Mastri pare avere davvero poco altro da dire. Essa sembra consumarsi qui, nell'epigonismo e in questi estremi risultati, a volte modesti. Resta però il critico, che ha proposto spunti interessanti, anche se – bisogna pur

40. Ivi, pp. 51-53.

dirlo – l'idea dell'inferiorità della poesia in dialetto alla poesia in lingua è stata poi definitivamente smentita dalla storia; anzi, essa appariva forse obsoleta già agli inizi del Novecento.

Verdi tra Belli e Pascarella

DI FRANCO ONORATI

Premessa

Questo articolo trova legittimazione in quel più ampio contesto di ricezione in senso lato della poesia romanesca, testimoniato da alcuni spunti, che traggio dalla biografia di Giuseppe Verdi.

Il musicista ebbe modo di incontrare sia Belli sia Pascarella e ne conobbe, almeno in parte, le rispettive opere: ma sarebbe vano cercare nel suo epistolario o negli episodi narrati dai suoi numerosi biografi giudizi sui poeti romani; chi abbia un minimo di dimestichezza con le sue lettere, sa di non potersi aspettare valutazioni di merito sulla poesia dialettale; se persino in materie come musica e librettistica – nelle quali la sua autorità poteva considerarsi somma – egli era schivo e persino brusco, figuriamoci se la sua onestà intellettuale e il suo rigore potevano consentirgli espliciti apprezzamenti in campi che erano oggettivamente lontani dalle sue corde.

Ma ciò detto, le circostanze che lo collegano a Belli e Pascarella attestano in modo irrefutabile il rilievo del rapporto sia umano che intellettuale che egli ebbe con i nostri due poeti.

L'antefatto

Il 1844 è l'anno in cui un teatro romano tiene a battesimo in prima esecuzione un'opera di Verdi: sarà il teatro Argentina ad ospitare nel novembre di quell'anno *I Due Foscari*, sesta partitura del catalogo verdiano.

Verdi non era uno sconosciuto per gli spettatori romani: è merito di un'altra sala cittadina, l'Apollo, e dell'impresario Vincenzo Jacovacci

aver messo in scena nel febbraio 1843 il *Nabucodonosor*, protagonisti Felice Varesi e, nell'aspro ruolo di Abigaille – che alla prima milanese era stato di Giuseppina Strepponi –, il soprano Fanny Maray. Quella rappresentazione era stata in forse, perché a causa dell'inondazione del Tevere, il 6 febbraio s'era dovuto costruire un ponte di legno per accedere al teatro, eretto come noto sulle rive del fiume, rimasto chiuso nelle due sere successive.

Finalmente il 9 andò in scena il *Nabucco*: e quella data segnò la prima apparizione a Roma delle opere di Verdi e l'inizio della sua progressiva affermazione, tradottasi in ben quattro melodrammi riservati in prima esecuzione ai palcoscenici romani.

Il *Diario* del principe Chigi così annota l'esito della serata: «Questa sera a Tordinona è andata in scena una nuova opera intitolata il *Nabucodonosor* di un tal maestro Verdi, che ha piuttosto incontrato contro l'aspettazione».

Gli fa eco «Il Tiberino» del 15 dello stesso mese, ove si legge: «Il Verdi è giovane; quest'opera è la terza ch'egli fa di pubblico diritto, ed è perciò che siamo persuasi sarà per percorrere quella carriera che onorerà lui e la sua madre l'Italia».

La stessa opera fu poi ripresa l'anno seguente, e precisamente l'8 gennaio, sempre al teatro Apollo: e vi riscosse un successo superiore a quello dell'anno precedente.

A poco meno di un anno di distanza, nel febbraio 1844 l'Apollo ospitò *I Lombardi alla prima Crociata*: l'opera fu accolta con entusiasmo, tanto da essere replicata per quattordici sere. Le cronache del tempo riferiscono dell'entusiasmo con il quale il pubblico acclamava Erminia Frezzolini, in quella stessa parte che aveva creato per la prima scaligera: alla quarta recita la cantante fu costretta a presentarsi quaranta volte al proscenio! A maggio di quell'anno fu poi la volta del teatro Argentina a presentare un altro spartito verdiano: l'*Ernani*. Scrive «La Rivista» all'indomani della prima:

Un nuovo segnalato trionfo s'ebbe la sera del 29 corr. il maestro Verdi; e se l'effetto prodotto dalla rappresentazione di questo *Ernani* non c'inganna noi crediamo poter asserire che l'egregio compositore ha spiegato maggiori pregi di immaginazione e di canti soavi, affettuosi, spontanei in questo che negli altri spartiti del *Nabucco* e dei *Lombardi*.

Gli stralci riportati mettono bene in evidenza il ruolo non secondario che nell'affermazione del repertorio verdiano a Roma ebbero l'in-

traprendente impresario Antonio Lanari e il principe don Alessandro Torlonia: dai quali partì infatti la commissione per l'opera *I Due Foscarini* che inaugurerò felicemente la serie delle prime esecuzioni romane.

La novità, in questo caso, fu che – come sarà in futuro per tutte le prime delle sue opere – Verdi venne a Roma per seguire personalmente la messa in scena, assieme al fido Piave, autore del libretto, che avrebbe svolto funzioni paragonabili a quelle dell'odierno regista.

E qui compare la figura di Ferretti, perché è a lui che si rivolge l'editore Giovanni Ricordi per presentargli il musicista che arrivava per la prima volta nella capitale pontificia.

Il solito Ferretti

Jacopo Ferretti era spesso destinatario di lettere di "raccomandazione": poligrafo se mai ve ne furono, s'era guadagnato un ruolo di assoluto rilievo nella vita teatrale di Roma: la sua feconda produzione di libretti (se ne contano al suo attivo oltre sessanta) gli aveva guadagnato la stima e la riconoscenza dei principali musicisti e cantanti del suo tempo.

Vent'anni prima, l'autorevole Simone Mayr aveva munito Donizetti, suo allievo prediletto, di una lettera di presentazione indirizzata al buon Ferretti; nella missiva, risalente all'ottobre 1821, il Mayr, dopo aver rammentato le cortesie che Ferretti gli aveva usato a Roma, raccomandava il «giovane compositore di distintissimo talento e genio e di carattere franco ed ingenuo» la cui «feconda fantasia e la ricca sorgente dell'invenzione e la facilità di estendere le sue idee provano l'ottima scuola avuta in Bologna dal famoso padre Mattei e la pratica di già acquistata in alcuni teatri di Venezia e Mantova».

Qualche tempo dopo sarà Rossini a rivolgersi a Ferretti in questi termini:

Mio adorabile Ferrettone, un rigo per raccomandarti il mio carissimo amico Ivanoff, porgitore della presente. Come saprai egli è scritturato pel regio teatro nella prossima stagione di carnevale; fa d'uopo tu lo protegga e lo consigli; egli ha un talento delizioso, merita in fine le tue e mie sollecitudini. Siagli cortese; se ti riesce di raccomandarlo al Sig. Tosi, giornalista tuo amico, mi obbligherai oltremodo. Liverani, celebre suonatore di clarinetto, accompagna Ivanoff; questo pure accoglierai con quella gentilezza che a tutti ti rende superiore. Ricordami alla tua buona famiglia e credimi ognora il tuo Rossini.

Ferretti era conosciuto, oltre che a Roma, anche in altre città: per esempio, a Milano che nell'agosto 1834 aveva ospitato la prima scaligera de *La casa disabitata*, melodramma giocoso di Lauro Rossi su testo di Ferretti. Ne era nato un rapporto di amicizia con Ricordi che dieci anni dopo induce l'editore a rivolgersi a lui per introdurre Verdi.

Ecco dunque il testo della lettera che Giovanni Ricordi indirizza al librettista in data 27 settembre 1844, chiamandolo «Mio caro amico»:

All'egregio Poeta presento con questa mia lettera il nuovo onore dell'Italia, il celebre M.o Verdi che in vari anni fa echeggiare di plausi tutti i teatri del nostro bel paese, e fa battere tutti i cuori di soavi e potenti emozioni colle peregrine variazioni delle sue melodie. Lo presento a voi sicuro di fare cosa ben grata, e di procurare nella vostra cortese accoglienza e nella intimità delle vostre geniali serate momenti di lieto soggiorno al mio caro amico in codesta Capitale, dove ben presto agguincerà co' suoi *Due Foscari* una nuova gemma alla sua brillante corona. Sono altresì sicuro che col vostro mezzo egli farà la conoscenza di quanto Roma vanta di distinto in Lettere ed Arti, conoscenza che è sempre sì gradita all'uomo di genio, qual è l'amico mio che vi raccomando e che in breve diventerà anche il vostro.

Finisco col pregarvi di accogliere i miei cordiali saluti... vostro aff.o Amico Gio. Ricordi.

Armato di questa eloquente commendatizia, Verdi giunge a Roma e si introduce subito da Ferretti, dandone così conferma al suo editore il 5 ottobre: «Ho visto Ferretti. Sto girando Roma e sono sbalordito».

Dopo la prima rappresentazione dell'opera, il principe Torlonia offrì un banchetto in onore di Verdi nelle stanze del teatro e in quell'occasione Ferretti lesse un suo componimento poetico in cinque ottave che incominciava coi versi: «Verdi! Alla stanca mia povera argilla/Empia fa guerra il sessantesim'anno...».

Con ciò il poeta faceva riferimento al suo cattivo stato di salute, aggravato da una polmonite che all'inizio dell'anno lo aveva costretto a letto per parecchie settimane; l'incontro fra i due artisti coglieva Ferretti sessantenne all'apice della sua produzione letteraria (a quella data egli aveva licenziato la maggior parte dei suoi libretti), mentre un Verdi trentenne stava allora assaporando i primi successi in Italia, dopo la rivelazione del *Nabucco* risalente al marzo 1842.

Fu comunque l'inizio di una bella amicizia: per il musicista, reduce da una serie di lutti che lo avevano privato in breve tempo della moglie Margherita Barezzi e dei due figlioletti Virginia e Icilio (si notino i nomi

romani e repubblicani) l'accoglienza nella ospitale casa Ferretti – sita nel palazzo Amadei in via delle Stimate 24, accanto alla omonima chiesa – s'era rivelata una parentesi salutare, allietata dalla frequentazione con la moglie dell'ospite, Teresa Terziani, valente pianista e cantante, e dalle tre figlie Cristina, Barbara e Chiara.

E pare che il musicista non sia rimasto insensibile alle grazie di quest'ultima, molto avvenente, ma restia, sembra «alla troppo assidua corte dell'ardente Bussetano». Un indiretto riferimento a quella non celata ammirazione per la bella romana si coglie nel brano musicale composto da Verdi su quell'Album di casa Ferretti che, secondo la moda di allora, i padroni di casa porgevano agli ospiti di riguardo perché vi scrivessero un pensiero, una poesia, un disegno; la pagina reca il segno di un piccolo spartito, sul quale sono intonate le seguenti parole: «È la vita un mar d'affanni/ è procella di dolor/ volan tristi i giorni gli anni/ senza un riso dell'amor».

Il consolidarsi di un'amicizia

E fu nel salotto di casa Ferretti che Verdi incontrò Belli, allora cinquantatreenne: il poeta a quella data aveva alle spalle oltre duemila sonetti romaneschi, fra i quali avevano girato per l'Italia proprio quelli dedicati alle dive del momento, come la ballerina Fanny Cerrito e le cantanti Enrichetta Meric-Lalande ed Erminia Frezzolini.

E non c'è dubbio che anche Verdi poté assistere alle letture che Belli era solito fare in casa di quello che di lì a qualche anno sarebbe divenuto suo consuocero.

Il rapporto con Ferretti proseguì nel tempo; già al suo ritorno a Milano, dopo la prima romana de *I Due Foscari*, Verdi così scriveva al librettista:

Vi ringrazio mille e mille volte della vostra lettera e delle vostre Ottave. Sono a Milano dopo un viaggio lungo e noioso. Piave era di tristissimo umore e ci siamo lasciati a Bologna quasi senza parlare. Ho ricevuto la medaglia del cardinale Tesoriere.¹ Io ne sono gratissimo e mi farò un dovere di ringraziarlo e riverirlo quando nell'estate ventura di ritorno da Napoli verrò a Roma. Dite per me mille cose a vostra moglie, alle vostre figlie, al fratello ed a tutti coloro che si sono ricordati di me. Addio. Fate calcolo di un vostro sincero amico.

1. Era il cardinale Antonio Tosti.

Ancora più affettuosa la lettera che gli indirizza, nel luglio 1845, da Napoli, dove si era recato per seguire le prove dell'*Alzira*, l'opera commissionatagli dal San Carlo:

Sono persuaso, senza che lo giuriate, che voi e la vostra famiglia mi siate amici di cuore ed io ve ne sono riconoscentissimo. La Cristina prova a memoria la *Giovanna*?² Io verrò a sentirla se mi potrò sbrigare presto qui, ma temo, perché ad onta che l'opera sia terminata (salvo l'istromentale) non ho ancora potuto cominciare le prove perché Coletti³ fu indisposto [...].

Ricordatemi alla vostra intera famiglia e sperando di presto abbracciarvi, vostro amico G. Verdi.

È del successivo novembre dello stesso anno la lettera di Verdi all'amico romano: il 28 ottobre era stata rappresentata al teatro Argentina l'*Alzira*, sui cui difetti il compositore, con la consueta franchezza, si intrattiene, ravvisandovi le cause del tiepido successo: ma, ricordiamolo, sono quelli che il musicista più tardi chiamerà «gli anni di galera», alludendo all'incessante ritmo produttivo cui dovette piegarsi, a danno allora della qualità della sua musica:

Vi sono ben grato delle notizie che mi date di quella sventurata *Alzira* e più dei suggerimenti che vi degnate farmi. Io pure a Napoli prima d'andare in scena vidi queste mancanze e non potete immaginarvi quanto vi ho studiato!

Il male è nelle viscere e ritoccano non si farebbe che peggio. Poi... come potrei? Speravo che la sinfonia e l'ultimo finale rivendicassero in gran parte i difetti del resto dell'opera e vedo che a Roma mi sono mancati... eppure non dovevano!

Ho letto il vostro sonetto... Bello! In verità io sono confuso delle gentilezze che mi usate, anche perché non saprei mai esservi tanto grato quanto vorrei.

Sono occupatissimo per l'*Attila*! Oh il bel soggetto! Ed i critici potranno dire quel che vorranno, ma io dirò: Oh il bel libretto musicabile! Salutatemmi le amabilissime vostre figlie ed il resto della vostra famiglia.

Ho già ricordato il severo stile epistolare del musicista: per cui trovare in queste lettere espressioni tanto affettuose, è prova della calda amicizia che legò i due artisti.

2. Verdi allude alla riduzione per pianoforte dello spartito di *Giovanna d'Arco*, l'opera andata in scena alla Scala il 15 febbraio 1845.

3. Filippo Coletti interpretava la parte di Gusmano nell'*Alzira*.

Nell'archivio della famiglia Samuelli Ferretti, erede del librettista, figura un'ultima lettera di Verdi all'amico romano; è del 2 dicembre 1846, eccone il testo:

È un secolo che non ricevete mie notizie ed è un secolo ch'io non ricevo le vostre. Dall'amico Varesi, che parte per Roma fra pochi minuti, vi mando questa mia perché mi diciate qualche cosa di voi e della vostra famiglia. Scrivetemi dunque due righe, una riga, una parola. In quanto a me sto bene abbastanza di salute. Scrivo il Macbeth tratto da Shakespeare e benché estremamente difficile a musicare, lo faccio assai volentieri perché tutt'affatto nuovo. Addio, mio caro Ferretti; salutatemmi tanto tanto le vostre amabilissime figlie, vostra moglie, fratello e tutti. Dite mille cose anche a Tosi e credetemi sempre vostro aff.mo Verdi.

Bisogna arrivare al 1849 per assistere alla ripresa dei contatti fra Verdi, Ferretti e Belli; s'era infatti concretizzata in quell'anno una nuova commissione da parte del teatro Argentina: su versi di Salvatore Cammarano Verdi si impegnò a comporre *La battaglia di Legnano*.

Poco prima di raggiungere Roma da Parigi, dove allora risiedeva, il musicista così scriveva ad un suo amico romano, lo scultore Luccardi:

[...] Ad onta della mia simpatia per Roma, del desiderio di vedere gli amici, dell'eccellente compagnia-charmante, è molto probabile ch'io resti a Parigi. È vero che ho promesso con lettera di venire a Roma, ma le risposte non sono ancora venute e forse a quest'ora è troppo tardi. Ma lasciamo queste miserie e queste piccolezze!! Perché non mi dici una parola di te? Delli amici?... De' tuoi lavori?... Delle faccende politiche di Roma... Parlami di te, degli amici... e dimmi, sono quattro anni che manco da Roma, i pochi che conoscevo si ricordano ancora di me?...

I dubbi espressi nella missiva si spiegavano con diverse ragioni: il viaggio non si prospettava piacevole, sia perché doveva distaccarsi dalla Strepponi, sia perché il viaggio da Parigi a Roma, a causa della situazione politica, doveva essere compiuto tortuosamente, con un complicato itinerario. Comunque sia, prima della fine dell'anno, Verdi era nella città eterna.

Il principe Chigi, datando 10 gennaio, scrive nel suo diario: «Questa sera all'Argentina è stato posto in scena il Macbeth del maestro Verdi, che si trova in Roma». Aggiunse poi il giorno seguente: «L'opera in Argentina ieri sera ebbe un incontro grandissimo, ed il maestro Verdi fu chiamato più volte sulla scena a ricevere gli applausi».

In quei giorni estremamente ardenti per le note vicende confluite nella proclamazione della Repubblica Romana, Verdi era impegnato a curare personalmente le prove de *La battaglia di Legnano*, che andò in scena il 27 gennaio 1849.

Il trionfo dell'opera, che cadeva in un momento straordinario dal punto di vista politico, fu immenso. Lo testimoniano le cronache del tempo; cito ad esempio quanto scriveva il giornale «Pallade»:

La rappresentazione di questa grande opera è per Roma, più che un divertimento una solennità nazionale. Immenso è l'uditorio: tutto corrisponde alla grandiosità dell'avvenimento. Verdi in questo suo lavoro ha levato il volo alla sublimità. In tutte le altre opere questo giovane maestro è grande per ricchezza d'immagini e giuoco di fantasia, in questa è gigante, per forza di concerti e d'italiano sentire... Ai versi *Chi muore per la patria/ alma sì rea non ha* tutto il teatro prorompe in grida e applausi. Alla seconda rappresentazione Verdi è posto in carrozza con la Giuli, Fraschini e Coletti, è circondato con torce, a suon di banda, e portato in piazza di Spagna. Verdi e i cantanti scendono a metà percorso, ma tutti accompagnano Verdi a casa... I Romani nel rendere questo tributo di omaggio a Verdi, non tanto han creduto di celebrare il suo genio musicale, quanto il suo italianissimo cuore [...].

Il trionfo, insieme "politico" e artistico, fu tale che in tutte le repliche fu bissato per intero l'ultimo atto.

C'è da pensare che sia Ferretti che Belli condivisero la gioia per il successo del musicista: anche se Ferretti era in lutto per la morte della moglie; quanto a Belli sono note le sue riserve sugli avvenimenti politici di quei giorni, che costrinsero suo figlio Ciro a sposare in fretta e in furia Cristina Ferretti, per evitare l'arruolamento nella "civica mobile" introdotto da una nuova legge repubblicana.

Ma l'autunno di quel fatale 1849 doveva riservare a Verdi una imprevista sosta a Roma; il musicista era diretto a Napoli, per la messa in scena dell'opera *Luisa Miller* commissionatagli dal San Carlo, quando lo scoppio del colera lo costrinse a Roma per un periodo di quarantena.

È lo stesso Belli a far cenno a quella forzata permanenza romana del musicista; alla cara nuora Cristina, in quei giorni a Poggio Mirteto per ragioni di salute, il suocero così scrive in data 17 ottobre 1849:

Cara la mia Cristinella, mentre la Signora Chiara, il Sig. Sigismondo, il Sig. Luigi e il Sig. Ciro se ne stanno al terzo ordine n° 3 del teatro Ar-

gentina godendosi la prima rappresentazione de' *Masnadiers* del Verdi (il quale, trovandosi attualmente in Roma, non so se neppure si accosti al teatro, forse per la paura di sentire il suo lavoro massacrato), questo povero vecchietto del Sig. Giuseppe Gioachino Belli si pone al suo tavolo e principia a preparare una letterina per la sua buona Cristina.

[...]

Se non lo sai, te lo dirò io: il Verdi sta qui purgando la contumacia perché provenendo da paesi infetti di colera non sarebbe ammesso al passaggio del confine napoletano prima di aver dimorato 15 giorni in terra netta. Son quindici giorni che è qui, e gliene restano a dimorarvi altri 10. Venne jeri sera a visitare la tua famiglia.

segno che nelle sue soste romane il musicista non tralasciava di far visita ai Ferretti, presente Belli, come risulta appunto dalla testimonianza del poeta.

Questo nuovo incontro fra i tre amici chiude il sipario degli anni Quaranta del secolo.

I rapporti tra Verdi e Belli

Le censure di Belli a Verdi. – Gli anni Cinquanta del secolo riservano al *ménage à trois* Belli-Ferretti-Verdi una densa combinazione di eventi tristi e lieti.

Nel marzo 1852 muore Ferretti; e quando un mese dopo l'Accademia Tiberina lo commemorò, Belli lesse il seguente sonetto:

È già compiuto il quadragesim'anno
 dacché l'uom ch'io rimpiango e benedico
 tutto di cuor mi si profferse amico
 non pur con labbra siccome altri fanno.

Però fra quanti di sua morte al danno
 vi condolete io qui vengo e vi dico
 che degli amici suoi forse il più antico
 più in me risento del comune affanno.

Né sol d'amico il santo nome e bello
 corse fra noi, ma per bontà di Dio
 poi mi divenne e lo chiamai fratello,
 quando con rito avventuroso e pio
 entrò sposa nel mio povero ostello
 la sua dolce figliuola al figliuol mio.

Quanto a Belli, in quella che per quei tempi poteva considerarsi la sua vecchiaia, si accentua il pessimismo e un atteggiamento reazionario nei confronti dei trascorsi effimeri eventi repubblicani.

Tale disillusa e amara stagione, cui concorsero i lutti familiari (la morte del consuocero Jacopo fu seguita da quelle dei nipotini Maria Luisa e Giuseppe Gioachino, figli di Cristina e di Ciro, a casa dei quali il poeta s'era nel frattempo riunito), cade proprio nel momento in cui un incarico di collaborazione gli viene offerto dalla censura, per esprimere un "voto", cioè un parere su spettacoli pubblici sotto il profilo della morale politica.

È il caso di riconoscere che lo zelo censorio che Belli sfoderò in questi giudizi appartiene al capitolo più oscurantista della sua riflessione: né vale invocare come attenuanti l'insieme degli eventi biografici, politici e religiosi che certo ne condizionarono l'operato.

Alcune di queste severe e inappellabili stroncature, che l'estensore inviava ai suoi committenti firmandosi "ossequentissimo", "rispettossissimo", "obbedientissimo" G.G.B., colpiscono due libretti musicati da Verdi: solo di striscio il *Macbeth*, in pieno petto il *Viscardello* alias *Rigoletto*.

Sofferamoci, per brevità, sul *Viscardello*, per sottolineare che il "voto" di Belli arrivava dopo ben due anni dalle rappresentazioni che se ne erano date all'Argentina nell'autunno del 1851.

Già in quell'occasione la censura era pesantemente intervenuta, modificando anzitutto i nomi dei protagonisti a cominciare dall'infelice Rigoletto, divenuto appunto Viscardello; la scena era stata spostata a Boston, con la conseguente anglicizzazione onomastica (Duca di Nottingham invece di Duca di Mantova e così via).

Non meno gravi furono i tagli o le modifiche al testo del libretto scritto da Francesco Maria Piave; ne cito alcuni, mettendo a raffronto la versione originale con la revisione censoria:

Quel vecchio maledivami	→	Trema, quel vecchio dissemi
Ella mi fu rapita	→	Ella più non rividi
Signor vi guardi Iddio	→	Signor, vuol compagnia?

e via censurando.

Così modificata, l'opera era stata allora replicata per diverse sere; che necessità c'era, a due anni di distanza, di infierirvi ulteriormente?

Ma Belli alza il tiro: pur consapevole che ormai il melodramma circolava già emendato, s'accanisce sia sulla fonte sia sul testo del Piave

(«Dal putrido dramma di Vittore Hugo *Le Roi s'amuse*, nel quale vengono in sozza gara di colpe il re di Francia Francesco I e il di lui buffone Triboulet, non potea generarsi che una fetida contraffattura quale è questa sconcezza del *Viscardello...*»), prendendo di mira soprattutto la parola “vendetta” che espunge dal libretto, lasciandola in vita una sola volta «in grazia dell'epiteto *stolta* che l'accompagna».

Questi giudizi censori avevano certamente carattere riservato: e dunque Verdi, e con lui Piave, rimasero certamente all'oscuro dell'intervento belliano.

Del resto Verdi era abituato a lottare con le censure dei vari Stati e Staterelli in cui l'Italia dei suoi tempi era divisa; e si sarà fatto una ragione delle ridicole modifiche apportate a quel libretto; col passare del tempo ebbe modo di ricredersi sull'operato dell'occhiuta vigilanza romana, alla quale si deve, qualche anno più tardi, il salvataggio dallo scempio che la censura napoletana voleva perpetrare sul testo del *Ballo in maschera*.

Su questa vicenda, spia di un travaglio esistenziale di un Belli intristito e la cui vena poetica in dialetto s'era non a caso inaridita, si chiude il capitolo dell'ultimo rapporto – sia pure indiretto – fra Verdi e Belli.

Le letture belliane di Verdi. – Non sappiamo se la morte di Belli, avvenuta nel dicembre 1863, abbia avuto un'eco nella percezione di Verdi, che in quello scorcio d'anni fu spesso all'estero, dividendosi fra Pietroburgo e Parigi.

Quello che invece sappiamo è che il ricordo dei sonetti romaneschi ascoltati dalla viva voce del poeta non dovette abbandonarlo se nel 1871 pregò il suo amico Giuseppe Piroli,⁴ che in quanto presidente di sezione del Consiglio di Stato nonché senatore, risiedeva a Roma, di procurargli le poesie di Belli.

Pronta la risposta dell'amico in data 22 settembre 1871: «Vi manderò domani, colla ferrovia, il volume delle poesie del Belli, il cui importo è di L. 2,50 e le lettere di Cicerone tradotte dal Mabil col testo a fronte, tredici volumi, il cui importo è di L. 15. Non ho ancora rinvenuto le lettere di Plinio, ma le provvederò ad ogni modo [...]»

4. Giuseppe Piroli, senatore, nato a Busseto il 10 febbraio 1815, fu uno degli ospiti abituali di Sant'Agata. Avvocato, insegnò diritto penale all'Università di Parma. Rappresentò questa città nell'Assemblea che elesse Farini dittatore dell'Emilia, e poi in Parlamento fino al 1866. Dal 1866 al 1878 fu deputato del collegio di Borgo San Donnino. Morì il 14 novembre

Qualche giorno dopo, da Sant'Agata, il musicista gli risponde: «Ho ricevuto le poesie di Belli e le lettere di Cicerone: aspetto quelle di Plinio. Intanto vi mando l'importo dei primi libri».

Dunque nella quiete dei suoi campi a Sant'Agata Verdi leggeva le poesie di Belli.

Quale edizione avrà sfogliato? Escluderei quella edita da Salviucci per le cure di Giro Belli, pubblicata tra il 1865 e il 1866: perché pubblicata in quattro volumi, mentre sia Piroli che Belli parlano di un volume. Forse una delle due antologie curate da Luigi Morandi pubblicate rispettivamente nel 1869 e nel 1870?

I ricordi di un ottuagenario. – A un quarto di secolo dall'episodio sopra ricordato, il musicologo Alberto Cametti pubblica un saggio sulla vita e le opere di Jacopo Ferretti; il testo compare sulla «Gazzetta Musicale» di Milano nel 1897, e l'autore si affretta ad inviarne copia a Verdi.

Siamo nel 1898, Verdi ha compiuto 85 anni, ma non tarda a rispondere a Cametti, ringraziandolo per l'invio del volume con una breve lettera nella quale testualmente scrive: «Sono passati molti anni, ma rammento sempre con commozione le ore passate in casa Ferretti, ove trovavo frequentemente Belli! Immagini che conversazioni piacevoli, pungenti e dotte!»

Alle soglie dei 90 anni, Verdi riandava alle visite in casa Ferretti e fra i tanti personaggi che vi incontrava, ne cita uno solo: Belli.

Verdi e Pascarella

Meno articolato il rapporto di Verdi con Pascarella ed affidato sostanzialmente a tre episodi scaglionati nel tempo, ma tutti significativi di una simpatia e di una frequentazione amicale: dietro la quale non è difficile intuire l'ammirazione del musicista per i versi patriottici del poeta romano, in sintonia con il noto giudizio di Carducci.

Si comincia dal 1887: a quella data Pascarella aveva alle spalle la pubblicazione, tra gli altri, dei poemetti *Li morti de campagna* (1881) e *La serenata* (1882), oltre che di *Villa Gloria* (1886), quest'ultima destinata ad accrescere la sua notorietà, anche per effetto dei lusinghieri apprezzamenti carducciani.

Si sa anche che, gran viaggiatore anzi camminatore, era solito percorrere a piedi l'Italia (ma viaggiò anche in Spagna, Inghilterra e India), esibendosi con piacere nella lettura dei suoi versi, secondo un costume

nel quale più tardi furoreggiò Trilussa. Sicché la sua popolarità, affidata anche a queste *tournées*, travalicava il circuito dei lettori di professione.

È possibile quindi che anche Verdi, nato circa mezzo secolo prima di lui, e buon lettore – come abbiamo visto – delle poesie romanesche di Belli, ne conoscesse i versi o comunque fosse stato toccato dalla sua fama.

Fatto sta che nel 1887 i due si incontrarono a Milano, quasi certamente nel febbraio, poco prima o poco dopo il 5, giorno della prima rappresentazione dell'*Otello* alla Scala.

Il maggiore biografo di Verdi, Franco Abbiati, segnala che molti erano gli spettatori illustri convenuti a quella memorabile serata: tra i francesi, Massenet e Clemenceau, tra gli italiani, Giacosa, Fogazzaro, la Serao, Panzacchi, Michetti e il nostro Pascarella.

C'è da ritenere che in quel lasso di tempo avvenne l'incontro che Pascarella ha poi raccontato a Ugo Ojetti; quest'ultimo, da quel brillante cronista che era, rielaborò quel racconto in una delle sue eleganti prose successivamente confluite nella raccolta *Cose viste*, che egli pubblicò in sette volumi, dal 1923 al 1929.

A quel bel capitolo, intitolato appunto «Verdi e Pascarella» dobbiamo dunque rifarci, citandone, per brevità, solo il passo in cui il poeta rievoca l'incontro che ebbe con Verdi a Milano; pregato dal musicista di leggergli *Villa Gloria*, così ricorda un toccante momento di quella lettura:

[...] Quando s'arriva alla morte di Enrico Cairoli, Verdi non si muove più, mi guarda fisso. Due lagrimoni, giù dagli occhi, giù per la barba. Alla fine s'alza, mi prende sotto le braccia come fossi una creatura, mi tira su su, fino davanti al viso e mi dà due bacioni.
Basta: da allora m'ha voluto bene.

L'episodio successivo si verifica sei anni dopo, nel 1893; la scena si sposta a Roma dove Verdi giunge il 13 aprile per assistere alla prima romana del *Falstaff* che nel febbraio di quell'anno era stato acclamato alla Scala alla presenza, tra gli altri, di Carducci, venuto apposta da Bologna.

L'arrivo del musicista era stato preceduto da numerosi indirizzi di saluto diretti al Maestro, tra i primi quello del Senato che così recitava: «Il Senato del Regno, che si onorò di annoverarvi fra i suoi, quale illustratore della Patria, riprendendo le sedute, manda a Voi, gloria dell'arte italiana, un saluto plaudente al vostro nuovo trionfo».

Il giorno successivo al suo arrivo Verdi fu ricevuto al Quirinale da re Umberto I che, con la regina Margherita, volle poi assistere alla rappresentazione, avvenuta il 15 aprile con esito trionfale.

Iniziò per l'anziano maestro e sua moglie un intenso carosello di visite e ricevimenti: quella sera stessa arrivava Boito, alla chetichella, e, pure in serata, il consiglio comunale all'unanimità conferiva a Verdi la cittadinanza romana.

Egli si recò poi in Campidoglio a salutare il sindaco e, più tardi, sul Palatino ove visiterà gli scavi accompagnato da Giacomo Boni. Andò successivamente al Senato, alla Camera dei Deputati, in casa Primoli, dal duca Caetani, nello studio dello scultore Monteverde in piazza dell'Indipendenza. Riceverà una delegazione di studenti, dicendoli «orgoglio e speranze della Patria», e con la moglie assisterà a una funzione papale in Vaticano: ma quando Leone XIII, saputo della sua presenza, avrebbe voluto riceverlo, egli s'era già eclissato.

Ebbene, in questa ridda di impegni, Verdi volle ritagliarsi un momento di intimità con la moglie e gli amici, organizzando un pranzo al quale invitò, tra gli altri, Pascarella: segno che il rapporto fra i due toccava anche le corde della convivialità.

Passano sette anni e lo scandire del tempo ci porta a quel Natale del 1900 che Verdi, lasciata Sant'Agata che non rivedrà mai più, trascorre a Milano: anche stavolta tra gli amici alla mensa dell'anziano musicista (aveva compiuto in ottobre 87 anni) c'è Pascarella, assieme a pochi altri intimi, tra cui Boito e la famiglia Ricordi.

Ancora qualche giorno e il 27 gennaio 1901 il cuore di Verdi cessa di battere.

Pascarella gli sopravvisse per quarant'anni; e quando, secondo il racconto riportato da Ojetti, un occasionale amico gli chiese: «Tu che hai conosciuto tanto bene il Carducci, chi metti più su, Verdi o lui?», il poeta rispose: «Quello... quello... Verdi era d'un'altra razza... come dire?... non era un uomo come gli altri. A Carducci, e Dio sa se gli ero devoto con quel gran bene che m'ha fatto, a Carducci due o tre volte m'è capitato, così, nella foga del discorso, di mettergli una mano sulla spalla. Ma a Verdi? A Verdi, non gli ce l'ha messa mai nessuno».

Pio Spezi e gli studi sul Belli

DI CLAUDIO COSTA

La notorietà di Pio Spezi tra gli studiosi belliani è legata al suo ritrovamento di centoventun sonetti romaneschi del Belli non contenuti nell'edizione Morandi. Pio Spezi era nato a Roma il primo ottobre 1861 e aveva dunque venticinque anni quando, nel 1886, Luigi Morandi iniziò a pubblicare i sei volumi della sua edizione complessiva dei sonetti romaneschi di Giuseppe Gioachino Belli, «unica edizione fatta sugli autografi», come recitava il frontespizio. L'edizione del Morandi si sarebbe completata nel 1889 con il primo volume, uscito per ultimo, mentre il famigerato sesto era uscito nel 1887.¹

I sonetti ritrovati da Spezi, provenienti dalle carte di monsignor Vincenzo Tizzani, amico intimo del Belli morto a 83 anni il 19 gennaio 1892, erano manoscritti e autografi e sono attualmente conservati nella Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma.² Sui modi e i tempi di questo ritrovamento lo stesso Spezi non fece mai completamente chiarezza, anzi ne offrì ricostruzioni diverse e non coerenti tra loro,³ o perché la trafila per cui giunse in possesso di quegli autografi non fu limpida o perché temeva la rivendicazione di proprietà di tali

1. G.G. BELLI, *I sonetti romaneschi*, pubblicati dal nipote Giacomo Belli a c. di L. Morandi, Città di Castello, Lapi, voll. II-IV 1886, V-VI 1887, I 1889.

2. Collocati Ms. V.E. 1257.

3. I due resoconti sono contenuti rispettivamente in: P. SPEZI, *Prefazione*, in G.G. BELLI, *Centoventun sonetti romaneschi ritrovati e commentati da Pio Spezi*, a c. di E. Vergara Caffarelli e G.R. Ansaldo, s. l. (ma Roma), s.e. (ma Pinci), 1944, pp. VII-XXVI e P. SPEZI, *Sonetti inediti di G.G. Belli*, in «Nuova Antologia», anno LXVIII, 366, fasc. 1463, 1° marzo 1933, pp. 22-44; il primo, pubblicato postumo, è stato però redatto «in un tempo assai più vicino alla scoperta che non il citato articolo» del 1933 (così i curatori in nota alla *Prefazione* stessa, p. XV).

carte da parte degli eredi del Belli che erano stati i mallevadori dell'edizione Morandi.

Ernesto Vergara Caffarelli ha collocato la scoperta «alla fine del 1891, pochi mesi prima della morte di mons. Tizzani»;⁴ Raffaella Bertazzoli invece ha interpretato i dati, oggettivamente contraddittori, di questa *vexata quaestio* nel senso di riportare il più possibile all'indietro la scoperta dei centoventun sonetti, fino «ad un tempo precedente al 1886»;⁵ io personalmente, al contrario, ritengo che Spezi debba essere entrato in possesso di tali carte necessariamente in epoca successiva alla morte del Tizzani, e non prima, e che dunque la data del ritrovamento debba essere avanzata di almeno un anno rispetto a quella indicata da Vergara Caffarelli, ossia verso la fine del 1892, se non ancora più tardi.⁶

Fatto sta che Spezi non riuscì mai, per tutta la vita, a pubblicare il suo prezioso manipolo di autografi che, ufficialmente solo all'altezza del 1899, aveva ricevuto in dono dai Canonici regolari Lateranensi,⁷ congregazione sacerdotale di cui il Tizzani faceva parte fin dal 1832, la quale ne aveva ereditato le carte private. Dopo molti anni Pio Spezi, però, con la morte nel cuore a causa di insormontabili problemi economici, dovette alienare quegli autografi nel 1923 alla Biblioteca Nazionale, potendo in seguito pubblicarne soltanto alcuni in rivista;⁸ infine essi videro la luce in blocco nel 1944, dopo la morte di Spezi

4. Cfr. SPEZI, *Prefazione*, cit., in nota a p. XVII, poi parzialmente corretto in E. VERGARA CAFFARELLI, *Cenni sul trovamento e sulla pubblicazione dei sonetti*, in G.G. BELLI, *Li morti de Roma*, Milano, Milano-Sera editrice, 1949, pp. 9-21: 14.

5. R. BERTAZZOLI, *Il mito italiano di Paul Heyse. Studi e documenti*, Verona, s.e. [tip. Grafiche Fiorini], 1987, p. 236.

6. Come ho cercato di argomentare nel mio saggio *Pio Spezi, passione e tenacia di uno studioso di Roma*, in *L'epistolario Heyse-Spezi, 1893-1914*, a c. di Italo Michele Battafarano e Claudio Costa, «Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma», Roma, 2009.

7. Spezi riporta il testo della lettera di donazione datata 4 novembre 1899, firmata dall'abate Arcangelo Lolli, superiore dei Canonici regolari lateranensi di S. Pietro in Vincoli, che recita: «aderisco ben volentieri al Suo giusto desiderio, anche per testimonianza di verità, dichiarando che avendo Ella, dopo mio permesso, fatto ricerche tra le poche carte e i pochi libri lasciati dalla ch. memoria di Mons. Vincenzo Tizzani, e rinvenuto un pacco di fogli contenente sonetti romaneschi del Belli (ch'Ella riconobbe subito inediti), io con piacere consentii di cederle quei fogli» (P. SPEZI, *Prefazione*, in G.G. BELLI, *Centoventun sonetti*, cit., pp. XI-XXVI: XIX).

8. P. SPEZI, *Sonetti inediti di G.G. Belli*, in «Nuova Antologia», cit.; ID., *Due sonetti inediti di G.G. Belli*, in «L'Urbe», a. I (1936), fasc. 2, pp. 24-27.



Frontespizio di G.G. Belli, Centoventun sonetti romaneschi ritrovati e commentati da Pio Spezi, a cura di Ernesto Vergara Caffarelli e Giulio R. Ansaldi, pubblicato a Roma nel 1944.

avvenuta il 2 gennaio 1940, per interessamento e opera di suoi allievi e per la determinazione della figlia Elisa.⁹

Nell'anno 1900 Morandi e Spezi avevano concordato di realizzare un'antologia belliana in cui sarebbero dovuti confluire almeno un terzo degli autografi ancora inediti del Belli;¹⁰ ma quel lavoro comune, invece di rappresentare il momento di incontro tra l'esperienza belliana di due dei maggiori conoscitori del poeta romano, fu piuttosto l'occasione di uno scontro insanabile generato da reciproci sospetti e sfiducie. Spezi non fece mai leggere a Morandi quelle dieci dozzine di sonetti a lui ignote e Morandi, nel pubblicare da solo nel 1911 l'antologia belliana¹¹ iniziata un decennio prima, priva, ovviamente, degli

9. BELLI, *Centoventun sonetti*, cit., poi, in seconda edizione, BELLI, *Li morti de Roma*, cit.

10. La più remota notizia del progetto si ricava da una lettera di Heyse a Spezi del 2 agosto 1900.

11. BELLI, *Sonetti scelti*, a c. di L. Morandi, cit.

inediti di Spezi, ne ricostruì in modo distorto la vicenda, sminuendo l'importanza storico-artistica e la consistenza quantitativa del fondo Tizzani. Soprattutto tacque di Spezi, così da non concedergli voce in capitolo, ma non dimenticò di sottolineare che «gli eredi del Belli son risoluti a impedire, in tutti i modi consentiti loro dalla legge, che [l'edizione degli inediti] sia fatta senza il loro permesso».

Di là dall'averlo ostacolato nella pubblicazione dei sonetti romaneschi da lui ritrovati, ciò che Spezi non perdonava a Morandi era un fatto d'altra natura, direi critico-divulgativa. Assegnando all'edizione complessiva in sei volumi di Luigi Morandi il ruolo decisivo di aver suddiviso «la fortuna dell'opera del Belli» in «due distinti momenti storici», uno Spezi ormai settantenne precisava amaramente che con l'edizione morandiana era cominciato¹²

il secondo periodo storico della fortuna dell'opera del Belli, la quale, purtroppo, deve dirsi sfortuna, giacché in questa pubblicazione sta la principale e fondamentale ragione dell'esser divenuta impopolare quest'opera [...]. Infatti, nella distribuzione dei più che 2200 sonetti, [...] per l'ultimo [volume], il sesto, si adottò l'infelicissima idea di riunire circa 300 sonetti di argomento lubrico, immorale, irreligioso, spezzando, in tal modo, arbitrariamente e sconciamente, la detta unità dell'opera intera e vendendo questo sesto volume in busta chiusa. Avvenne, naturalmente, quel che doveva avvenire: il proibito, l'escluso, attirarono l'insana curiosità dei più; e quei 300 salaci sonetti furono ricercati non solo quanto, ma più, delle numerose altre centinaia, e servirono infine a dettar norma del valore di tutto il poema, diffondendo pian piano, con la subdola aria della calunnia rossiniana, [...] l'idea [...] dell'immoralità, della corruzione, dell'irreligiosità dell'autore stesso.

Invece Spezi pensava, e già dal lontano 1893, a un'edizione antologica popolare per restituire a tutti un grande poeta che doveva essere leggibile da chiunque senza preconcetti. Scriveva infatti a Paul Heyse nel novembre di quell'anno:¹³

Sto preparando un'edizione popolare del Belli; e il lavoro è già in avanzata preparazione. L'edizione Morandi è meravigliosa, ma costa assai e per questo soprattutto io credo che il Belli non sia conosciuto quanto

12. P. SPEZI, *Una edizione veramente popolare dei sonetti di G.G. Belli*, in *Atti del II Congresso Nazionale di Studi Romani*, Roma, P. Cremonese, III, 1931, pp. 189-197; la citazione è da p. 191.

13. Lettera di Spezi a Heyse del 4 novembre 1893.



Monsignor Vincenzo Tizzani (1809-1892), a cui Belli aveva affidato le sue carte con l'incarico di distruggerle. Pio Spezi, negli ultimi anni del secolo, aveva ricevuto in dono dai Canonici regolari Lateranensi – congregazione sacerdotale di cui il Tizzani faceva parte fin dal 1832 e che ne aveva ereditato le carte private – i manoscritti di alcuni sonetti belliani.

e come merita. Penso di dividere il lavoro per materia, in tanti argomenti (oltre 50), e, di ciascuno, fare un piccolo studio, e poi riportare i migliori sonetti, seguiti dalla semplice indicazione degli altri che vi si riferiscono e che ognuno può consultare nell'edizione Morandi. Che vi pare dell'idea?

Era per Spezi motivo di orgoglio avere quasi pronta un'edizione riassuntiva dei sonetti belliani che fosse, come sottolineava, «popolare», così da diffondere la fama del grande poeta romano, a differenza della costosa edizione Morandi la quale, «per questo soprattutto», non aveva fatto conoscere il Belli quanto meritava ma ancor più «come» meritava. E in quel «come» era già adombrata quella fondamentale critica alle scelte editoriali del Morandi che solo successivamente alla loro rottura Spezi avrebbe espresso in modo esplicito, come s'è visto già.

La propria antologia popolare, che Spezi confidava di pubblicare per la primavera del 1894, non vide mai la luce, probabilmente per le difficoltà legate al problema dei diritti d'autore. Ancora dopo trentacinque anni, nel 1931, egli ne perorava la pubblicazione spiegandone progetto e ragioni. Questo il piano dell'opera:¹⁴

14. SPEZI, *Una edizione veramente popolare*, cit., p. 195.

Ho da vari anni preparata, bell'e pronta per la stampa, una raccolta di ben 500 sonetti del Belli (circa la quarta parte di tutta la sua opera), ordinati e distribuiti per argomenti, acciocché tutti assieme diano un adeguato concetto dei vari aspetti della Roma del tempo dell'autore.

Gli argomenti erano cinque: *La famiglia, La città, La cultura, Morale e religione, Il Governo*, ognuno di essi suddiviso in quattro o cinque sottoargomenti; ad esempio il primo era così ripartito: *Amore e innamorati* 15 sonetti, *Madre, educazione e scene familiari* 51 sonetti, *Casa e vicinato* 18 sonetti, *Le allegre comari di Roma* 32 sonetti. Le ragioni dell'antologia erano sintetizzate nuovamente nella volontà di «attenuare i malefici effetti di quel tristo sesto volume»¹⁵ dell'edizione Morandi ed erano poi così articolate:¹⁶

Questi 500 sonetti [...] sono stati scelti con la deliberata oculatezza e con lo scrupoloso proposito che tutti possano esser letti da tutti, senza che né il pensiero, né la parola di alcuno di essi possano offendere la morale di ognuno che li legga. Questa norma di criterio etico, predominante rigorosa nella scelta, permetterà che il libro possa esser posto nelle mani di ciascuno che prediliga il bello accoppiato col buono, possa entrare in tutte le famiglie, in tutte le scuole, in tutti gli istituti civili e religiosi, maschili e femminili, esser dato come sicura lettura amena e come libro di premio: faccia insomma avere una chiara idea della Roma dei tempi del Belli; dia un degno mezzo per valutare il merito letterario ed artistico di questo grande luminare dell'Italia romana della prima metà dell'800 ed infine neutralizzi, in parte almeno, la falsa nomea immorale che incombe sul Belli.

Per tutta la sua vita Spezi non cessò di sostenere l'idea di un Belli grande poeta popolare, artista sommo e patrimonio collettivo di tutta la nazione. Va sottolineato che queste idee in lui non contrastarono mai con le sue convinzioni religiose di fervente cattolico, poiché era persuaso, oltre che della grandezza artistica somma del Belli, anche della sua sostanziale e profonda moralità che largamente e maggioritariamente si esprimeva nel vasto poema romanesco di là da quella purtroppo ben nota minoranza di sonetti lubrici, immorali e irreligiosi.

Spezi affidò la diffusione di questo pensiero a molteplici pubblicazioni saggistiche e, ancor più, a conferenze a tema. L'attività di confe-

15. Ivi, p. 192 e, con le stesse parole, p. 195.

16. Ivi, p. 195.

renziere, oltre a svolgersi nei suoi luoghi di residenza – Teramo, Potenza, Frascati – lo portò a Foligno, Firenze, Venezia, Milano, e forse anche altrove, in un continuo apostolato belliano che spaziò per tutta l'Italia conservando il suo centro di irradiazione ovviamente in Roma. Si racconta che dovunque andasse non mancava mai di portare con sé un manipolo di sonetti del Belli copiati in comode schedine, pronti da poter leggere in qualunque occasione utile.¹⁷

Un argomento in particolare rimase per tutta la vita il suo prediletto: la madre nei sonetti del Belli.¹⁸ Il carteggio tra il premio Nobel per la letteratura Paul Heyse e il nostro Pio Spezi – che si snodò per vent'anni a cavallo dei due secoli – ci fornisce la più remota notizia di un progetto incentrato sul tema belliano della madre che Spezi ideò nel 1894 cercando di coinvolgerci lo stesso Heyse:¹⁹

Vorrei pubblicare quanti sonetti il Belli ha sul tema La madre – accompagnando l'argomento da quando la madre è incinta; poi quando ha il bambino o i bambini; poi quando li cura; li educa; li manda a scuola; insegna loro, soffre per loro, ne gioisce; poi li vede grandi; che pensa del figlio che della figlia; poi li fa accasare; poi divien suocera; poi si fa vecchia. Così, quest'argomento del tutto umano potrebbe eliminare tante difficoltà, politiche, religiose, storiche eccetera, essere gustato da tutti e dare buona misura del valore vero del Belli. Ci sarà il patetico, l'umorismo, il satirico, il riso e il pianto, le stranezze e il buon senso. Che gliene pare? Ma l'audacia è questa qui. Ella [...] ne ha già tradotti alcuni: e se traducesse gli altri? Io del mio ci aggiungerò poco: una prefazione e la concatenazione di tutto l'argomento, e, se a lei piacesse, potrebbe render tedesco anche il poco mio italiano.

Heyse declinò l'invito a tradurre in tedesco una tale antologia adducendo nette obiezioni d'ordine critico letterario:²⁰

17. Cfr. G. ANSALDI, *Pio Spezi e il Belli*, in «Strenna dei romanisti», XXV (1964), pp. 18-36; ora in *Strenna belliana. Antologia dei saggi su G.G. Belli apparsi nella Strenna dei Romanisti dal 1940 al 1991*, Gruppo dei Romanisti, Roma, 1992, pp. 189-204: 197.

18. Non mi pare un caso che lo stesso Giovanni Pascoli, come ci ha ricordato Eugenio Ragni proprio nel suo contributo a questo convegno, abbia identificato esattamente in una poesia afferente a questo tema la cifra più caratteristica della poesia belliana da presentare nella sua nota antologia scolastica *Fior da fiore*.

19. *Il carteggio Paul Heyse-Pio Spezi*, cit., p. 135, lettera n. 8 di Spezi a Heyse del 30 maggio 1894.

20. Ivi, pp. 136-37, lettera di Heyse a Spezi del 2 giugno 1894; il sottolineato del testo è dovuto probabilmente a un intervento di evidenziatore di Spezi.

In quanto al suo progetto di una edizione dei sonetti per dir così familiari del nostro Belli temo che non avrebbe un felice incontro. Anch'io amo e ammiro quella parte della sua poesia intima come amo e ammiro le canzoni sentimentali del Giusti. Ma questi come quello fu anzitutto poeta satirico e le corde tenere della sua lira non risuonano che raramente negli intervalli della sua lotta, per conforto e ristoro d'un anima impetuosa e vulnerata. Queste poesie liriche fanno un effetto commovente fra le altre d'un suono rauco e bellicoso, come il canto della lodoletta sopra un campo di battaglia. Ma dubito che trovino molti lettori separate da quelle, che formano il grande lavoro della sua vita; non si capirebbe la necessità d'una tale edizione separata, specie da noi in Germania, ove non aumenterebbe la fama del grande pittore satirico della commedia umana. Per l'Italia può essere un altro paio di maniche, ma di questo non m'intendo e tocca a Lei di giudicare se farebbe una cosa grata alle donne e alla gioventù.

Spezi non si lasciò convincere da tali ragioni, benché dovette rinunciare, e per sempre, all'idea di un lavoro in collaborazione con Heyse per il pubblico tedesco. Ma egli tenne ferma lungamente la sua idea e proprio per la ragione opposta: che credeva necessaria una rivalutazione del Belli lirico, intimo, familiare. Gli occorsero trent'anni ma nel 1923 poté finalmente pubblicare il suo saggio *La madre nella poesia del Belli* contenente un'antologia di ben 80 sonetti romaneschi.²¹

Questo è certamente il lavoro più cospicuo che Spezi abbia edito sul Belli; ma la sua attività di divulgatore belliano è fatta di almeno quindici titoli a stampa distribuiti in un arco di tempo di oltre quarantacinque anni; eccone l'elenco:

1. *Il Belli e la sua poesia romanesca. Conferenza tenuta il giorno 12 luglio 1891 nella Sala del Palazzo Municipale di Teramo*, Teramo, Giovanni Fabbri, 1891.
2. *Pro Belli nostro*, in «Don Chisciotte della Mancia», 3 gennaio 1892.
3. *Il maggior poeta romanesco*, in «La Vita Italiana», vol. IV, n. 22, 25 settembre 1895, pp. 312-315.
4. *Il matrimonio secondo l'opinione del popolo di Roma tratta dai sonetti romaneschi del Belli*, in «Il Pensiero Italiano», vol. 21, fasc. 81, settembre 1897, pp. 55-82; anche in estratto Milano, Stabilimento tipografico dell'editore Carlo Aliprandi, 1897.
5. *Il popolo di Roma e G.G. Belli*, in «La Vita Italiana», n. s., anno III, fasc. 19,

21. P. SPEZI, *La madre nella poesia del Belli, con oltre 80 sonetti sull'argomento*, Roma, A. Signorelli, s.a. (ma 1923).

- 16 settembre 1897, pp. 534-538; anche in estratto Roma, Società editrice Dante Alighieri, 1897.
6. *Di alcuni giudizi sul Belli*, in *Scritti vari di Filologia. A Ernesto Monaci per l'anno del XXV del suo insegnamento agli scolari*, Roma, Tip. Forzani e C., 1901, pp. 537-541; anche in estratto col titolo *Intorno al Belli e ai famosi sonetti*, s.n.t.
 7. *Il giuoco del lotto (dai sonetti di G.G. Belli)*, in «Roma. Rassegna illustrata», a. III, n. 5, 15 marzo 1912, pp. 87-92; anche in estratto Roma, Tipografia nazionale di G. Bertero e C., 1912.
 8. *Zenaide Wolkonsky e Gioachino Belli*, in «Il Giornale d'Italia», 11 gennaio 1914.
 9. *I terremoti di Roma e Gioachino Belli*, in «Il Piccolo», 1-2-febbraio 1915.
 10. *I soldati del papa nei sonetti del Belli. Con cenni storici sulla milizia pontificia dalla metà del secolo XVIII fino al 1870*, («Collana Colitti di conferenze e discorsi», 43), Campobasso, Casa Tip. Ed. G. Colitti e Figlio di R. Colitti, 1917.
 11. *La madre nella poesia del Belli, con oltre 80 sonetti sull'argomento*, Roma, A. Signorelli, s.a. (ma 1923).
 12. *L'onomatopea nei sonetti romaneschi di Giuseppe Gioacchino [sic] Belli. Proposta al vocabolario della lingua italiana*, in «Roma», a. V, fasc. 5, maggio 1927, pp. 210-221 e fasc. 6, giugno 1927, pp. 259-276.
 13. *Una edizione veramente popolare dei sonetti di G.G. Belli*, in *Atti del II Congresso Nazionale di Studi Romani*, Roma, P. Cremonese, vol. III, 1931, pp. 189-197.
 14. *Sonetti inediti di G.G. Belli*, in «Nuova Antologia», anno LXVIII, vol. 366, fasc. 1463, 1° marzo 1933, pp. 22-44.
 15. *Due sonetti inediti di G.G. Belli*, in «L'Urbe», a. I (1936), fasc. 2, pp. 24-27.

A questi si aggiunge un'altra decina di contributi rimasti inediti fra le sue carte,²² fra cui si segnalano:

1. *Vino e osterie nei sonetti del Belli* (A.R.C. 33/3; altra redazione: A.R.C. 33/2).
2. *Gli Ebrei di Roma al tempo del Belli nei sonetti di lui* (A.R.C. 33/5).
3. *Il Padre (ovvero le arti, i mestieri e le professioni in Roma) nei sonetti di G.G. Belli* (A.R.C. 33/10; altra redazione: A.R.C. 33/11).
4. *I servitori nei sonetti romaneschi di G.G. Belli* (A.R.C. 33/12).
5. *Comari e vicinato nei sonetti romaneschi di G.G. Belli* (A.R.C. 33/13).

22. Le carte manoscritte di Spezi cui faccio riferimento nel testo si trovano attualmente conservate nella Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma nella collezione Archivi Raccolte Carteggi (A.R.C.) al n. 33 e sono in tutto 36 fascicoli.

6. *Roma nei sonetti romaneschi di G.G. Belli* (A.R.C. 33/14).
 7. *La storia nei sonetti romaneschi di G.G. Belli* (A.R.C. 33/15).
 8. *Il buon senso popolare nel Belli* (A.R.C. 33/17; altra redazione: A.R.C. 33/28).

È evidente la predilezione per un'indagine a temi del monumento belliano; ma in questo Spezi non è certo un isolato tra gli studiosi del Belli da Ernest Bovet via via fino agli ultimi due editori complessivi dei sonetti belliani, Roberto Vighi e Marcello Teodonio, che non hanno disdegnato neanch'essi, all'occorrenza, l'approccio tematico; si tratta di un ragionevole criterio per addentrarsi con una guida nell'immensa selva dei sonetti, onde evitare di perdersi.

Complessivamente il contributo di Spezi alla critica belliana può non essere stato profondo²³ ma di certo è stato meritorio, soprattutto per aver tenuto desta l'attenzione su un poeta la cui fama soffriva a quel tempo di alcune discrasie, come quella di essere conosciuto e apprezzato *intra moenia* ed *extra fines* ma non propriamente in Italia. In questo senso l'azione svolta da Spezi fu da un lato quella di divulgarne il più possibile la notorietà e dall'altro quella di correggerne la messa a fuoco rispetto alle opinioni più correnti, dell'essere il Belli uno scrittore anticlericale e osceno. La riabilitazione morale del poeta romano per Spezi va di pari passo con la sua affermazione che «il Belli deve collocarsi assieme ai più grandi genî poetici conosciuti», tanto ch'egli non può essere rinchiuso nella «breve cerchia di quei che cantarono in dialetto» bensì va annoverato «tra i più chiari cultori del bello e del vero nel sereno regno della poesia».²⁴

È da sottolineare che tanto è certa per Spezi l'appartenenza del Belli ai grandi della letteratura quanto gli è chiaro ch'egli non sia stato un poeta immorale. La sottolineatura è d'obbligo laddove si consideri che Spezi, sinceramente e profondamente cattolico, intendeva salvaguardare l'opera del Belli nella sua integrità complessiva, senza l'omissione di alcun testo dal monumento e senza escludere alcuna voce dai singoli testi. Perché se è vero che egli aveva predisposta un'antologia scelta di cinquecento sonetti a prova di educande è anche vero che

23. Vergara Caffarelli (in *Cenni sul trovamento*, cit. p. 11) notava che Spezi era stato autore di «scritti, non molto acuti forse, ma pieni di appassionato fervore».

24. Questa e le due citazioni immediatamente precedenti sono tratte da P. SPEZI, *Il Belli e la sua poesia romanesca. Conferenza tenuta il giorno 12 luglio 1891 nella Sala del Palazzo Municipale di Teramo*, Teramo, G. Fabbri, 1891, pp. 77-78.

sapeva distinguere tra un pubblico di «persone dabbene o da educare», cui appunto doveva rivolgersi un florilegio dell'opera che le avvicinasse all'arte del Belli «senza turbare la retta coscienza di chi legge», e il consenso «della critica più saggia, sia artistica, sia letteraria, sia storica»²⁵ che doveva essere in grado di valutare integralmente il monumento belliano rigettando il metodo censorio di Luigi Morandi che aveva, questo sì «arbitrariamente e sconciamente», spezzato «l'unità dell'opera intera».²⁶

L'altra censura contro la quale si scontrò Spezi durante la sua vita – ma anche dopo – fu quella sulle singole parole: le parolacce. Quando per la prima volta nel 1933 sulle pagine della «Nuova Antologia» egli dette alle stampe trenta dei centoventun sonetti, «la *pruderie* della direzione apportò delle sconcertanti varianti od omissioni nel testo e nelle note».²⁷ E anche in seguito, morto Spezi, allorché Giulio Ansaldi cercò di portare a termine l'edizione del «fondo Spezi», dovette preventivamente ottenere un nulla osta censorio alla pubblicazione dal Ministero della Cultura popolare, «nulla osta che venne però subordinato non solo alla strettissima limitazione della tiratura, ma ad un abbondantissimo impiego di puntini per le espressioni meno parlamentari».²⁸

Ma questi fatti avevano avuto un precedente ancor più negativo che credo sia rimasto finora sconosciuto e che è possibile ricostruire attraverso due pezzi pregiati del carteggio di Spezi conservato nella Biblioteca Nazionale di Roma. Si tratta di due missive di Luigi Pirandello a Pio Spezi: una lettera datata da Roma il 21 marzo 1912 e un biglietto da visita non datato ma che mi sembra vada immediatamente ricollegato alla lettera. Tra Spezi, nato nel 1861, e Pirandello, nato nel 1867, era sorta una fraterna amicizia nel 1893 quando i due giovani, entrambi ancora non sposati, si erano conosciuti durante una vacanza estiva

25. Questa e le due citazioni immediatamente precedenti sono tratte da SPEZI, *Una edizione veramente popolare*, cit., p. 194.

26. Ivi, p.192. Da ricordare a tal proposito anche E. VERGARA CAFFARELLI, *Osservazioni*, in G.G. BELLÌ, *Centoveventun sonetti*, cit., pp. XXVII-XLVI: XLVI: «Oltre che uno dei primi e più fervidi ammiratori del Belli, Pio Spezi fu, durante l'intera sua vita, tenace assertore dell'inscindibilità del poema belliano, arbitrariamente spezzata dal Morandi con l'infausto "sesto volume", che tanto e così ingiustamente nocque alla fama del Poeta, alla quale conferì un carattere equivoco, in assoluto contrasto con l'intera sua opera e particolarmente con le intenzioni da lui espresse nell'*Introduzione* ai sonetti».

27. VERGARA CAFFARELLI, *Cenni sul trovamento*, cit., p. 16.

28. Ivi, p. 18.

a Monte Cavo. Lo scrittore siciliano era da poco rientrato a Roma da Bonn e aveva affidato al nuovo amico alcune poesie e un frammento autobiografico sulla sua infanzia e la sua giovinezza che Spezi avrebbe pubblicato quarant'anni dopo, col consenso di Pirandello, con cui aveva poi sempre mantenuto cordiali rapporti.

Dunque nel 1912, Spezi aveva inviato in lettura al ben più illustre amico l'abbozzo di un suo scritto sul Belli che sperava di pubblicare sulla «Nuova Antologia». Pirandello risponde con questa lettera: ²⁹

Roma, 21.III.1912

Mio caro Pio,

ho letto con grandissimo gusto.

Non ho nulla da osservare, o solo questo – non per scrupolo mio o dei lettori della «Nuova Antologia», bada! – me per la insulsa schifiltà del direttore on. Maggiorino Ferraris, che è l'uomo più sciocco e più fastidioso ch'io mi abbia mai conosciuto.

Nelle esitazioni dei sonetti tu dà soltanto le iniziali di cazzo e di culo, ma poi dà i papali papali: pisciata, d'urinale, e pisciare, ecc., ecc.³⁰ Ecco, se potessi nascondere in qualche modo ... velare ... tagliare a tempo la citazione, non so!

Ripeto, non per me, non pe' lettori della rivista, ma per il suo seccantissimo direttore.

Nient'altro. E rimandami presto col cappello e la chiusa lo scritto.

Con affetto,

tuo Luigi

Nel successivo biglietto di Pirandello la vicenda si chiude, sfortuna-

29. Lettera di un foglio piegato in due, scritto su due colonne solo su una facciata, collocata A.R.C.46.AS.PIRANDELLO.7.

30. Evidentemente Spezi riteneva queste parole meno volgari delle altre; e comunque, a modo d'esempio, se è facile omettere *cazzo* da un verso come *senza dipenne un cazzo da gnissuno* (in *Le bestie der paradiso terrestre* v. 4) è molto più complicato evitare *pisciata d'urinale* nella terzina «Vierà allora un diluvio universale / ch'appet-t'a lui la cascata de Tivoli / parerà una pisciata d'urinale» (in *Er diluvio universale* vv. 9-11). I testi indicati sono entrambi citati nel saggio in questione che, come dedurremo dal successivo biglietto di Pirandello, era quello sulla storia; il quale, quando poi Spezi ripropose per la scuola, fin dove poté emendò lui stesso contraffacendo p.e. *cazzo* con *cappio*, *pisciatore* con *fasciatore*, *chiappe* con *il di dietro* e così via, ben consapevole di quel diverso pubblico che erano le scolaresche liceali rispetto ai colti e adulti lettori della «Nuova Antologia».

tamente per Spezi, col rigetto del suo articolo da parte della direzione della rivista, nonostante l'intercessione del futuro premio Nobel:³¹

Mio caro Pio,
 eccoti "La storia" ritirata dalla «Nuova Antologia».
 Capirai che, con la "pregiudiziale" che tu poni, nessun direttore di rassegna accetterà mai codesti tuoi saporosi studi belliani.
 Abbiti una fraterna stretta di mano
 dal tuo Luigi

Il titolo "La storia" citato da Pirandello deve far riferimento all'inedito contributo *La storia nei sonetti romaneschi di G.G. Belli* più sopra citato;³² mentre la "pregiudiziale" che ne avrà impedita la pubblicazione credo proprio che vada identificata con la volontà di Spezi di conservare il più possibile l'integrità dei testi belliani, che pure aveva dovuto presentare già in parte mutilati dai puntini di reticenza.

Si tratta di un resoconto dal vivo di una vicenda che mi sembra assai significativa delle difficoltà di divulgazione dell'opera del Belli un secolo fa, quando però non bisogna credere che la conoscenza del poeta romano fosse poi così angusta. Penso che noi tutti si soffra un po' troppo di un errore prospettico che ci fa ritenere che la scoperta del Belli si debba sostanzialmente a Giorgio Vigolo, la cui attività critica, di là dal primissimo contributo del 1924 rimasto al momento piuttosto defilato, si fa sostanzialmente risalire all'antologia del 1930-1931.³³

Invece occorre ribadire che già prima di quella data³⁴ – di là dalla circolazione manoscritta e alla macchia e successivamente della fre-

31. Biglietto da visita con stampigliato centralmente «Luigi Pirandello» senza data, collocato A.R.C.46.AS.PIRANDELLO.11.

32. Preparato da Spezi poco prima del cinquantenario della morte del Belli (1913) e in vista di quello proposto alla «Nuova Antologia». Con l'aggiunta di un diverso cappello (che corrisponde alle carte I-IV aggiunte alle precedenti 1-33, scritte già l'anno prima) Spezi ripropose il suo contributo in forma di conferenza nel 1913 al liceo ginnasio E.Q. Visconti, ex Collegio Romano; della conferenza fecero memoria due articoli anonimi: *In onore di G.G. Belli*, in «Il Giornale d'Italia», 30 maggio 1913 e *Conferenze*, in «Il Popolo Romano», 30 maggio 1913.

33. G.G. BELLÌ, *Sonetti*, prefazione e note di Giorgio Vigolo, Roma, A.F. Formiggini, (Modena, G. Ferraguti e C.), I 1930, II 1931.

34. Prendo come riferimento l'anno 1931 per un'elencazione sommaria di contributi sul Belli succedutisi a partire dalla sua morte fino, appunto, al 1931 compreso; tralascio le indicazioni bibliografiche specifiche (che si possono ricavare dalle bibliogra-

quente presenza di testi belliani sui giornali popolari e sui fogli dialettali – non solo si erano avute le due edizioni complessive Salviucci e Morandi e una quindicina di antologie – tre dello stesso Morandi (1869, 1889, 1911), otto dell'editore Perino (1885), due di Augusto Castaldo (1913 e 1921) e una di E. Greggi (1922; di fatto una piccola antologia era anche il citato contributo di Spezi su *La madre* del 1923) – ma si era anche sviluppata una significativa attività critica, come detto, specie a Roma e all'estero che aveva visto molti interventi di intellettuali sia italiani sia stranieri.³⁵

Metterà conto ricordare qui che proprio Pio Spezi fu in corrispondenza con molti di costoro – Bovet, Castaldo, Ceccarius, d'Amico, i due Gnoli, Haguenin, Mazzoni, Vossler e, sopra ogni altro Paul Heyse – e che, più in generale, il suo carteggio dimostra, con i suoi quasi seicento corrispondenti, una pluralità di contatti che lo pongono al centro di una fitta rete di personalità del mondo culturale con le quali non perdeva occasione per diffondere il verbo belliano; così tra i suoi corrispondenti troviamo ancora gli scrittori Domenico Ciampoli, Enrico Corradini, Lucio d'Ambra, Edmondo De Amicis, Fausto Maria Martini, Cesare Pascarella, ovviamente Pirandello, Augusto Sindici, Luigi Arnaldo Vassallo (il vignettista noto con il nome d'arte di Gandolin), Giggi Zanazzo e addirittura Émile Zola. Vi erano poi gli editori Hoepli e Staderini; gli studiosi di Roma Giuseppe Baracconi, Enrico Celani, Raffaele De Cesare, Carlo Galassi Paluzzi, Antonio Muñoz, Emmanuel Pierre Rodocanachi; e una vasta schiera di critici letterari da Cesare

fie belliane) in quanto non strettamente significative, se non appunto per la data, all'argomentazione del discorso; nell'elenco non ho compreso gli interventi di amici e parenti del poeta e non ho distinto gli autori per generazione: vi capitano dunque saggi di autori al tramonto come di altri all'alba della loro attività critica; ma quel che mi preme mostrare è il novero complessivo di coloro che hanno posto la loro attenzione critica sul Belli.

35. Tra gli italiani, intervennero Diego Angeli, Alfredo Baccelli, Raffaello Barbiera, Goffredo Bellonci, Arnaldo Bocelli, Ruggero Bonghi, Emilio Calvi, Ceccarius, Giovanni Alfredo Cesareo, Filippo Clementi, Silvio d'Amico, Filippo Ermini, Pier Francesco Ferrigni (noto con lo pseudonimo di Yorik), Francesco Flora, Domenico Gnoli, Tommaso Gnoli, Vittorio Imbriani, Mario Lizzani, Guido Mazzoni, Attilio Momigliano, Tito Morino, Enrico Narducci, Ugo Ojetti, Renato Pacini, Alberto Parisotti, Ettore Romagnoli, Ferdinando Santini, Augusto Sterlini, Filippo Tolli, Ettore Veo, Giuseppe Zaccagnini; tra gli stranieri vi furono i contributi di Ernest Bovet, Emile Haguenin, Paul Heyse, Dora Melegari, Daniele Olckers, Charles-Augustin de Sainte-Beuve, Hugo Schuchardt, Joseph Schumann, Hans Sotheby, Fritz Tellenbach, Frances Eleanor Trollope, Karl Vossler, Albert Zacher.

Cantù a Benedetto Croce, da Alessandro d'Ancona a Angelo De Gubernatis, da Isidoro Del Lungo a Francesco d'Ovidio, da Giulio Natali a Pietro Pancrazi a Pietro Paolo Trompeo.

In definitiva mi sembra che, di là dalle ardue difficoltà editoriali che sempre incontrò, Spezi abbia tenacemente svolto un ruolo fondamentale nella tradizione dei testi e degli studi sul Belli tra l'epoca di Morandi e quella di Vigolo, mettendo insieme la più cospicua bibliografia individuale belliana tra quelle di tutti gli studiosi del suo tempo.

E mi sembra altresì che la successiva persuasione comune che fosse necessario preservare l'integrità del poema belliano oltre ogni scrupolo morale, debba non poco alla sua predicazione, frutto di una tolleranza ideologica che difficilmente ci si sarebbe potuti aspettare da un serio cattolico di cento anni fa, spiegabile solo in quanto saldamente radicata nella convinzione piena dell'assoluto valore artistico del Belli poeta in romanesco.

Questo doppio esempio di tenacia e tolleranza offerto da Pio Spezi, oltre la straordinaria scoperta cui è legato il suo nome, meritano al professore romano qualcosa in più di quello che finora gli hanno riservato gli storici della critica belliana; di questo già si lamentava Giulio Ansaldo nel 1964, osservando come si fossero quasi del tutto dimenticati di Spezi sia Trompeo sia Jannattoni sia Orioli e perfino Muzio Mazzocchi Alemanni nella sua relazione al primo convegno belliano «pur seriamente impostata e per altro verso tra le più interessanti».³⁶

Converrà allora concludere ricordando piuttosto una breve missiva di Paul Heyse che il 24 dicembre 1910, pur essendo stato insignito appena dodici giorni prima del premio Nobel per la letteratura, non dimenticava di complimentarsi entusiasticamente con Pio Spezi per il successo di una sua conferenza belliana tenuta in quel dicembre a Venezia:³⁷

Carissimo Pio!

Ho letto con molto piacere l'articoletto nel *Giornale di Venezia* sulla vostra conferenza Belliana.³⁸ Il Belli è grande e lo Spezi è il suo profe-

36. ANSALDI, *Pio Spezi*, cit., p. 190.

37. *Il carteggio Paul Heyse-Pio Spezi*, cit., p. 271, lettera n. 177.

38. Si riferisce a una conferenza dal titolo *La madre nella poesia del Belli* tenuta da Spezi il 20 dicembre 1910 a Venezia nell'aula magna dell'Ateneo Veneto per invito dell'Università Popolare; il generico *Giornale di Venezia* cui si riferisce Heyse potrebbe essere uno tra «La Gazzetta di Venezia», «Il Gazzettino» e «L'Adriatico» che, tra il 19 e il 21 dicembre, pubblicarono cinque articoletti sulla conferenza di Spezi.

ta!³⁹ Avete fatto bene di scuotere la polvere dalla memoria del nostro caro poeta e spero che continuerete questa nobile propaganda anche nelle altre città, che non ne conoscono magari che il nome. Sarete ritornato ora nel grembo della vostra famiglia e vi mando i più cordiali saluti ed auguri per le feste che celebrerete con lieto animo dopo l'intermezzo di Venezia.

Noi stiamo assai bene, io poveretto inondato dall'alta marea di suppliche in conseguenza dell'onore dorato di Stoccolma.⁴⁰

Alla mia cara Angelina un bac<c>etto e tante belle cose alla vostra cara moglie.

Tutto vostro

P[aul]. H[eyse].

M[onaco]. 24 Dic. 1910

39. L'espressione parafrasa, con fine encomiastico nei rispetti di Spezi e senza intenti ironici nei confronti del modello, l'esclamazione islamica «Allah è grande e Maometto è il suo profeta».

40. Allude al premio Nobel.

Belli all'estero

Le ragioni di una versione ispano-romanesca

DI LUIGI GIULIANI

Quando – sulla metà degli anni Ottanta – si tentò in due pregevolissimi e “storici” volumi miscellanei¹ una prima panoramica d'insieme sulla fortuna di Belli all'estero, si poté constatare come in ambito francese, tedesco, anglosassone e russo il Nostro abbia goduto di una discreto interesse da parte della critica straniera, e come un numero a volte ragguardevole di suoi sonetti siano stati fatti oggetto di traduzione nelle principali lingue europee. Non altrettanto è accaduto, invece, nell'area ispanica: nei suddetti volumi la presenza di un Belli “spagnolo” si riduceva a poche righe, centrate esclusivamente sul pur notevole *Roma, peligro para caminantes* di Rafael Alberti (1968), raccolta poetica in cui vari versi del poeta romano vengono inseriti come epigrafi di dieci sonetti dell'autore andaluso.² Sospetto che un vaglio attento della produzione critica e letteraria iberica potrebbe far affiorare altri indizi, altri appunti dimenticati, che testimonino l'esistenza di una seppur minima o quantomeno incipiente ricezione in Spagna dei sonetti bellia-

1. *Belli oltre frontiera. La fortuna di G.G. Belli nei saggi e nelle versioni di autori stranieri*, a c. di D. Abeni, R. Bertazzoli, C.G. De Michelis, P. Gibellini, Bonacci Editore, Roma, 1983; e *Belli, romano, italiano e europeo. Atti del II convegno internazionale di studi belliani, Roma, 12-15 novembre 1984*, a c. di R. Merolla, Roma, Bonacci Editore, 1985.

2. P. GIBELLINI, *Postille al Belli transalpino*, in *G.G. Belli, romano*, cit., pp. 186-187.

ni.³ Va comunque detto che tali possibili rinvenimenti di altri contatti letterari ispano-romaneschi non altererebbero probabilmente l'impressione che si ha della scarsa fortuna di Belli in terre iberiche nel ventesimo secolo. Le cause di tale "sfortuna critica" andrebbero inquadrare all'interno delle relazioni culturali e delle immagini reciproche fra Spagna e Italia, e meritano di essere studiate in altro luogo.

Le sorti ispaniche di Belli sembrano essere migliorate sostanzialmente in questo nuovo secolo. Difatti nel recentissimo bilancio critico su Belli all'estero contenuto nell'utile *Belli da Roma all'Europa* a cura di Franco Onorati,⁴ la responsabile della sezione ispanica Flavia Cartoni ha potuto finalmente registrare la presenza di tre traduttori dei sonetti belliani in spagnolo: il poeta zamorano Agustín García Calvo, che ha pubblicato l'antologia *47 sonetos romanescos* (2006); il peruviano Carlos Germán Belli traduttore nel 1990 di un unico sonetto, *La risurrezzion de la carne*; e il firmatario di queste righe, che ha in stampa un'antologia annotata di 99 sonetti che vedrà presto la luce.

In queste pagine vorrei esporre le ragioni della mia iniziativa e cercare di illustrarne non tanto gli esiti, quanto le intenzioni.

Cominciai a tradurre Belli negli anni Novanta, mosso dalla constatazione della sua scarsa fama in Spagna, con il progetto di giungere con il tempo a riunire un numero sufficiente di sonetti da raccogliere in un'antologia rappresentativa. La mia è dunque una traduzione che risponde in primo luogo a una "volontà di servizio", a un proposito divulgativo che vuole comunque conciliare l'approccio filologico con la ricerca di un esito soddisfacente dal punto di vista estetico (insomma, unire classicamente il *prodesse* e il *delectare* oraziani). In questo senso, la fedeltà sostanziale al testo, pur tenendo conto – come spiegherò più avanti – delle limitazioni imposte dalla *res metrica*, è stato il criterio che ha guidato il mio lavoro. Una volta abbozzate le prime traduzioni, le feci circolare in cerchie molto ristrette, cercando riscontri e suggerimenti che potessero ulteriormente orientarmi nella scelta di soluzioni adeguate alle difficoltà dell'impresa che mi ero proposto. Alcuni di

3. Per citare solo un caso che meriterebbe un approfondimento, la figura di Belli e vari suoi versi sono menzionati occasionalmente in vari scritti dell'importante romanziere e saggista Rafael Sánchez Ferlosio, nato a Roma nel 1927 da madre romana. E se si volesse allargare il grandangolo fino a includere nell'indagine altri autori romaneschi – penso soprattutto a Trilussa e Dell'Arco – si troverebbero altre sorprese.

4. *Belli da Roma all'Europa. I sonetti romaneschi nelle traduzioni del terzo millennio*, a c. di F. Onorati, Roma, Aracne Editrice, 2010.

quei primi abbozzi furono poi presentati in letture pubbliche,⁵ e pubblicati – in versioni ancora preliminari – in due occasioni.⁶

I problemi di maggior portata che ho dovuto affrontare nell'impostazione preliminare del lavoro sono ovviamente quelli relativi all'annosa questione della traduzione del dialetto e alle peculiarità della forma sonetto nelle due tradizioni letterarie italiana e ispanica. Grazie ai già menzionati volumi miscelanei degli anni Ottanta, avevo un'idea di come tali questioni erano state affrontate fino a quel momento in altri ambiti linguistici. Per quanto riguarda la ricerca di un equivalente del dialetto, si andava dalla coloritura gergale dello *slang* da parte di alcuni traduttori anglosassoni (il newyorkese di Norse, l'australiano di O'Grady)⁷ all'uso di una lingua di tono medio, leggermente venata da localismi (come nel caso del russo "ucrainizzato" di Solonovič).⁸ O si ricorreva, come nel francese usato da Darbousset, a «una lingua famigliare, parlata con le persone con cui si ha confidenza, [...] con alterazioni e storpiature dei livelli di lingua più alti e prestiti dall'*argot*, ma anche con un abbondante *corpus* lessicale proprio, fatto di parole ed espressioni pittoresche [...], gustose strutture sintattiche.»⁹ Quest'ultima soluzione mi è sembrata quella che, se adottata con le dovute cautele, potesse dare una risposta alla questione della traduzione del romanesco in spagnolo.

In effetti, la situazione sociolinguistica della Penisola Iberica è molto differente da quella italiana. Semplificando un po' il discorso, dirò che delle antiche parlate medievali che secoli fa potevano essere considerate come equivalenti dei nostri dialetti, alcune hanno elevato e

5. Per una di queste, il *III Maratón de poesía* organizzato dall'Universitat Autònoma de Barcelona il 4 maggio 2000, si veda l'articolo di P. VIDAL *Pétalos de rap y romanesco*, su «El País» edizione catalana del 6/5/2000, p. 16. Dal dicembre 2003 molte delle traduzioni sono state presentate nei *reading* letterari che si tengono mensilmente presso la Taberna Lancelot di Cáceres.

6. Le traduzioni di sei sonetti (*La creazione der monno, La vita dell'omo, Er caffettiere fisolofo, Er primo gusto der monno, La golaccia, La nunziata*) sono apparsi sulla rivista letteraria *La luna de Mérida*, n. 13, dicembre 2001, pp. 131-143, mentre altri sei (*L'aricreazione, La casa de Ddio, Er voto, Er patto stucco, Li dannati, Li sordatti bboni*) appaiono nel citato *Belli da Roma all'Europa*, pp. 196-215.

7. *Belli oltre frontiera*, cit., pp. 238-250 e pp. 271-276.

8. E. SOLONVIČ, *Ai margini di una traduzione*, in *G.G. Belli, romano*, cit., pp. 215-217.

9. F. DARBOUSSET, *Per una traduzione mimetica*, in *G.G. Belli, romano*, cit., pp. 211-214.

consolidato il proprio *status* e sono lingue a tutti gli effetti (sul versante romanzo: il catalano – con le “varianti” baleari e valenciane – e galiziano; il basco – lingua di ceppo non indoeuropeo, fa gruppo a sé), possiedono una gamma completa di registri e sono usate in ogni ambito, da quello amministrativo regionale a quello letterario, alla sfera familiare. Altre invece (l’asturiano-leonese o *bable* e l’aragonese, oltre alla *fala*, parlata di transizione con il portoghese lungo la frontiera occidentale dell’Extremadura) sono ridotte a uno stato poco più che testimoniale sia nell’estensione territoriale sia nella loro varietà di registri. Dal canto suo il castigliano, ossia lo spagnolo, enormemente esteso e con una ricchissima tradizione letteraria, ha sì delle varietà regionali (che comprendono anche le parlate latinoamericane), ma possiede anche una forte unitarietà. Non ci sono, dunque, in spagnolo dei dialetti in stato di diglossia che possano essere comparati con gli italiani. Andava quindi scartata la possibilità di trovare un corrispettivo del romanesco belliano, e anche – a mio avviso – quella di impiegare uno spagnolo regionalizzato perché credo – di nuovo con il francese Darbousset – che vada assunto il «postulato che tradurre il Belli deve significare universalizzarlo e non provincializzarlo».¹⁰

All’interno di quella che è stata dunque una scelta obbligata, il ricorso a una *koiné* spagnola che non fosse riconducibile a una dimensione locale, c’è poi la questione del registro sociologico. In effetti, i dialetti italiani – e in particolare il romanesco – non sono connotati solo da un punto di vista geografico, ma anche socialmente. Avrei potuto tentare di riprodurre la distanza sociale esistente fra l’italiano e il romanesco belliano accudendo a quelli che in spagnolo si chiamano *vulgarismos*, cioè quei tratti fonetici, lessicali, morfologici e sintattici che caratterizzano la parlata delle fasce sociali più basse della popolazione. Mi riferisco non solo a tutta una serie di forme popolari come *arrascar* per *rascar*, *poblema* per *problema*, *abuja* per *aguja*, *asín* per *así*, ma an-

10. Ivi, p. 213. Su questo punto si vedano le opportune considerazioni di L. BONAFINI, *Come (non) tradurre dal dialetto*, in «Il Belli», I, n. 3, 1999, pp. 7-16, incentrate sul problema della traduzione in inglese, ma valide anche per altre lingue. Segnalo un caso curioso di traduzione dallo spagnolo in cui si ripropone all’inverso il problema della resa delle parlate locali: con argomenti simili a quelli qui esposti Vittorio Bodini stroncò la traduzione italiana del romanzo *La resaca* di Juan Goytisolo, in cui venne usato il romanesco per rendere la parlata urbana di Barcellona (V. BODINI, *Il dialetto romanesco non si addice a Goytisolo*, in «Paese Sera Libri», II, n. 8, del 25-2-1961, citato in G. TAVANI, *Bodini traduttore*, in *Le terre di Carlo V. Studi su Vittorio Bodini*, a c. di O. Macrí, E. Bonea e D. Valli, Congedo Editore, Galatina, 1984, p. 292).

che all'uso di contrazioni come *pa'* per *para*, *to'* per *todo*, e delle terminazioni in *-ao* del participio passato (*comprao* per *comprado*), che, alternate alle forme "regolari", mi sarebbero state di utilità nell'adeguare il dettato alle esigenze della metrica. Ho però scartato anche questa soluzione per varie ragioni. Anzitutto perché il lettore medio avrebbe potuto stabilire una falsa equivalenza tra il testo belliano e la sua versione spagnola, deducendo falsamente che il dialetto romanesco sia una derivazione dell'italiano e non, come invece è, un sistema linguistico autonomo, mentre le "deformazioni" di questo tipo si riscontrano sostanzialmente in Belli nel cosiddetto «parlà ciovile» o nell'interpretazione di parole colte (*fisolofo* per *filosofo*) e cariche spesso di connotazioni comiche e allusive, basate su etimologie popolari (*ojjocaustico* per *olocausto*). In secondo luogo, perché ciò mi avrebbe condotto all'introduzione di termini gergali inevitabilmente "attuali", o quanto meno sentiti come tali dalla coscienza linguistica del parlante spagnolo. E qui entra in gioco un fattore che credo debba essere preso in considerazione quando si traduce un autore del passato: il rischio di "avvicinarlo" troppo al lettore, di occultare o comunque di rendere poco percepita la distanza linguistica ma anche culturale che lo separa dalla nostra epoca. A me non interessava presentare al pubblico spagnolo un Belli contemporaneo, magari avvertito in determinati sonetti come "astorico", un Belli leggero e forse anche banale, ma un Belli che fosse anche testimone di una cultura – quella della Roma papalina – oggi scomparsa, un classico a cui accostarsi attivando schemi di lettura non necessariamente trasparenti, che facciano affiorare, sotto la apparente "facilità" del fraseggio belliano e la possibile interpretazione "popolare" dei suoi versi, la natura di una poesia in realtà complessa, sofisticata e difficile. Tra l'altro, anche il romanesco ottocentesco de *Er commedione* non è quello attuale, e lo scarto linguistico del registro diacronico è percepito con chiarezza anche dal lettore medio romano che vi legge oggi un dialetto in qualche misura paradossalmente alto, solenne, persino "nobile" (e qui andrebbero evocate le parole di Pasolini su «quella casta a rovescio che è l'aristocratico sottoproletariato romano»).¹¹ Anzi, tale scarto è forse uno dei fattori che contribuiscono ulteriormente al fascino del verso belliano.

Mi sono dunque inclinato ad adottare uno spagnolo medio, colloquiale, con tracce di oralità, che scorresse naturale, senza iperbaton e

11. P.P. PASOLINI, *Premessa a L. Sciascia, "Il fiore della poesia romanesca"*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, Milano, Mondadori, 2008³, p. 420-424: 422.

costruzioni colte, ma anche senza eufemismi, diretto ed efficace, e che, insomma, rispondesse in linea di massima alla poetica che lo stesso Belli aveva illustrato nella sua *Introduzione* ai sonetti: esporre le frasi «quali dalla bocca [...] escono senza ornamento, senza alterazione veruna, senza pure inversioni di sintassi o troncamenti di licenza. [...] Il numero poetico e la rima debbono uscire come per accidente dall'accostamento, in apparenza casuale, di libere frasi e correnti parole». Credo che in spagnolo, in una lingua, cioè, in cui la distanza fra il registro parlato e quello scritto è senza dubbio minore rispetto all'italiano, un'impostazione di questo tipo non debba necessariamente risolversi nella scelta dei registri più bassi. E per quanto riguarda la distanza temporale con il lettore, ho non solo evitato, come già detto, le forme percepite come più recenti (per esempio, l'argot giovanile), ma ho anche ammesso con discrezione l'uso di forme oggi desuete come *mas* per *pero*.

D'altra parte, bisogna capire quale possa essere l'orizzonte di aspettativa in cui il lettore spagnolo colloca inizialmente i testi belliani. Due, a mio avviso, sono le tradizioni poetiche con cui i sonetti romaneschi si confronteranno: la vena popolareggiante della Generazione del '27 (di cui faceva parte lo stesso Alberti), che recuperò il patrimonio della poesia tradizionale ma che rifuggiva in generale dalla rappresentazione eccessivamente mimetica del parlato; e la grande poesia del Cinque e Seicento, i *Siglos de Oro*, specialmente quella dei generi satirici. Di fatti, a un orecchio ispanico Belli evoca immediatamente il ricordo della poesia barocca (e, in effetti, varie delle riprese tematiche e formali dei sonetti belliani rimandano a Marino ed altri poeti seicenteschi), in special modo quella di Francisco de Quevedo.¹² E lo stesso vale per l'adozione della forma sonetto, che viene inevitabilmente letta alla luce della grande tradizione sonettistica spagnola che va da Garcilaso a Herrera, a Lope, Góngora e, per l'appunto, Quevedo.

Il secondo grande problema da affrontare era dunque quello della metrica. Il rispetto rigoroso della struttura delle rime del sonetto avrebbe probabilmente comportato il privilegiare l'elemento fonico a scapito della fedeltà al testo. Ho scelto quindi di rinunciare a un sistema

12. Non è un caso che lo stesso Rafael Alberti, che, come si è detto, è stato a oggi il lettore più attento dei sonetti belliani in area ispanica, abbia definito il vate romanesco come «un poeta realmente genial, con mucho contacto con Quevedo, aunque supongo que no lo conocería para nada» (J.M. VILLOSO, *Conversaciones con Rafael Alberti*, Madrid, Sedmay Ediciones, 1977, p. 204).

Las meto en un estuche, y al patán
 le digo: "Mire usted estos cojones: 10
 son los huevos auténticos de Adán".
 Primero se me queda cabizbajo,
 después me dice: "Ser buone reliquias,
 pero en España noi tener carajo".

Come si può osservare, i primi otto versi sono ricamati su una struttura che contiene due cesure in chiusura di ogni quartina: la prima con l'assonanza *estatuas / plazas* (termini che non hanno una corrispondenza esatta nell'enumerazione caotica dell'originale), e la seconda con la rima *carnicero / cordero*, in cui si perde il riferimento localistico alla Rotonda ma si rende esplicito ciò che il lettore implicito di Belli sapeva (e che spiega l'azione del narratore), e cioè che nella zona del Panteon c'erano rivendite di alimentari, in particolare macellai. Inoltre, la rima in *-ero* dei vv. 7-8 riprende in assonanza il v. 1, e si crea la rima *Roma / broma* dei vv. 2 e 6. Ognuna delle due terzine si appoggia invece sulla rima che segna il primo e il terzo verso: anche qui si produce una negoziazione con l'originale, con l'aggiunta di una coloritura espressiva (*patán / Adán* nei vv. 9 e 11) e una equivalenza *ad sensum* (*imbriaco = cabizbajo*) insieme alla restaurazione della fonetica del termine originale spagnolo citato dal narratore (*caraco = carajo*). La contaminazione fra romanesco e spagnolo dell'originale (*avemos er caraco*) viene resa nella traduzione con l'inserimento di termini italiani (*buone, noi*) e con l'uso agrammaticale di due infiniti (*ser, tener*) a indicare la scarsa competenza linguistica dell'arrogante turista iberico.

Altrettanto delicata è la questione della struttura ritmica del verso. L'endecasillabo spagnolo è storicamente il risultato dell'adattamento dell'endecasillabo italiano imitato in Spagna a seguito della diffusione del petrarchismo nell'Europa del Rinascimento. Adattamento riuscito alla perfezione, perché sono davvero poche le differenze fra i due versi nelle rispettive tradizioni letterarie. Una di queste è la scarsa presenza dell'endecasillabo dattilico (chiamato in Spagna anche *verso de gaita gallega*, con accenti in quarta e settima posizione) nella lirica dei *Siglos de Oro*, in cui invece l'endecasillabo *a minore* predilige accenti secondari sulla sesta o sull'ottava sillaba. Non ho comunque rinunciato ad usarlo quando così lo consigliava il fraseggio, e in alcuni casi ho anche sperimentato la strutturazione dell'intera traduzione sul ritmo dattilico, sulla scia delle composizioni monometriche del modernismo di fine Ottocento, come nel seguente esempio:

Libbertá, eguajjanza

Perché tte scanzi? Nun zò mmica un porco
che tte vienghi a intrujà l'accimature.

Ih cche spaventì! e ccos'hai visto? l'orco
che vviè a mmette in ner zacco le crature?

Cuanno che tte s'accosta Peppe er zorco 5
a llui nun je le fai ste svojjature!

Ma un giorno o ll'antro co ste tu' pavure
mignottaccia mia bbella, io te sce corco.

Cuesto, Dio sant'e ggiusto, è cche mme cosce,
ch'io sto a stecchetta e cquello affonna er dente: 10
c'uno ha dd'avé la vosce, uno la nosce.

Da un cazzo all'antro nun ce corre ggnente
e'r Zignor Gesucristo è morto in crosce
pe ttutti quanti l'ommini uguarmente.

Libertad, igualdad

¿Por qué te apartas? No soy ningún cerdo
que si te roza te empuerca las galas.

¿De qué te asustas? ¿Habrás visto al ogro
que por las noches se lleva a los niños? 5

¿En cambio, cuando el tal Pepe te toca
dejas de golpe de hacerte la estrecha!
Pero algún día con todos tus miedos,
putita mía, te voy a tumbar.

Esto, ¡Dios santo!, es lo que más duele:
mientras yo ayuno, aquél hinca el diente, 10
yo con la fama, y aquél con la lana.

De un pito a otro no hay diferencia;
y Jesucristo por todos los hombres
del mismo modo en la cruz se murió.

Credo che risulti evidente come il ritmo marcato e costante della *gaita gallega* produca una sensazione di forte coesione di tutto sonetto, nonostante la totale assenza di rime e assonanze. L'effetto ritmico è rafforzato dalle presenza di parole tronche in chiusura dei vv. 8 e 14, la prima (*tumbar*) con una chiara funzione di cesura nel passaggio dalle quartine alle terzine, e la seconda (*murió*) come suggello dell'intero componimento.

Un problema tecnico non irrilevante quando si traducono testi poetici dall'italiano (o da un dialetto italiano) allo spagnolo è quello del computo delle sillabe metriche. In italiano tutte le parole finiscono in vocale e ciò rende agevole il ricorso alla sinalefe. Vanno poi considerate le oscillazioni del romanesco belliano, flessibile e poco normalizzato, che può alternare forme distese e contratte e introdurre facilmente elisioni. In spagnolo, invece, è relativamente alto il numero di sostantivi, aggettivi e forme verbali che terminano in consonante; e a ciò va aggiunto che i suffissi dei plurali finiscono sempre in -s. In parole povere, questo vuol dire che, per la conseguente minore frequenza della sinalefe, in un endecasillabo spagnolo "entrano" meno parole che in un endecasillabo italiano. Per esempio, un verso apparentemente non problematico come il seguente (*La creazzione der monno*, v. 7):

sù uscelli, bbestie immezzo, e ppsesci in fonno

in una traduzione letterale raggiungerebbe le diciassette sillabe:

aves arriba, bestias en el medio y peces en el fondo

a meno che non si cambi la struttura dell'enumerazione per poter rientrare nella misura endecasillabica:

de arriba a abajo: aves, bestias, peces;

Ma la scommessa più grande è stata quella di rendere in maniera accettabile gli innumerevoli versi che rinchiudono onomatopée, allitterazioni, effetti sonori che caricano le parole di espressività. È il caso del sonetto seguente:

Chi ccerca trova

Se l'è vorzuta lui: dunque su' danno.

Io me n'annavo in giù pp'er fatto mio,
quann'ecco che l'incontro, e jje fo: "Addio".

Lui passa, e mm'arisponne cojjonanno.

Dico: "Evviva er cornuto"; e er zor Orlandino 5
(n'è ttistimonio tutto Bborgo-Pio)

strilla: "Ah ccaroggna, impara chi ssò io;"
e ttorna indietro poi come un tiranno.

Come io lo vedde cor cortello in arto,
co la spuma a la bocca e ll'occhi rossi 10

cúrreme addosso pe vvení all'assarto,
m'impostai cor un zercio e nnun me mossi.

Je fesci fà ttre antri passi, e ar quarto
lo pres'in fronte, e jje scrocchiorno l'ossi.

Quien busca encuentra

Peor para él, pues él se lo ha buscado.
Yo estaba paseando por mi cuenta,
lo veo y le digo: "Vaya usted con Dios",
y él me hace alguna burla y sigue andando.

Digo: "¡Viva el cornudo!", y don Orlando 5
(y llamo por testigo a todo el barrio)
grita entonces "¡Verás quién soy, cobarde!"
y vuelve para atrás como un salvaje.

Como lo vi con la navaja en alto,
echando espuma y con los ojos rojos, 10
lanzándose hacia mí en ese asalto,

cogí una piedra y me quedé parado.
Dejele andar tres pasos más y al cuarto
dile en la frente: a él crujióle el cráneo.

Data la difficoltà di trovare parole rima soddisfacenti senza alterare l'essenzialità del dettato belliano, ho preferito giocare sulle assonanze e strutturare in maniera "leggera" le quartine, in cui si narra l'antefatto dell'azione e dove troviamo due endecasillabi sciolti (vv. 2 e 3), l'assonanza in *-áo* in tre versi (1, 4 e 6) che si riallacciano a loro volta all'unica rima di raccordo fra le quartine (vv. 4-5, *andando/ Orlando*), con la chiusura dei vv. 7-8, trasformati in un distico assonanzato in *-áe*. Con il passaggio alle terzine andava sottolineato il movimento dei personaggi e lo scorrere rapido e inevitabile dell'azione verso il finale violento. Ecco allora l'apparizione delle rime della prima terzina e il ritorno all'assonanza in *-áo* della seconda, questa volta in tutti e tre gli ultimi versi, che conduce all'effetto onomatopeico dell'allitterazione finale (*crujióle el cráneo*).

L'antologia di novantanove sonetti che ho approntato è solo un primo frutto di un lungo lavoro di traduzione che è ancora in corso. La decisione di limitarsi a pubblicare un campione relativamente ristretto di testi (in fondo si tratta solo del 2,3% dei 2279 sonetti belliani) è stata presa in base a considerazioni di tipo editoriale, con l'intenzione di preparare un volume con un numero di pagine non eccessivo, mentre l'essersi fermati a un'unità dal centinaio è (lo ammetto) un vezzo: no-

vantanove è un numero meno banale e forse più accattivante di una cifra tonda (e poi ricorda il fatidico 996 con cui si firmava Belli).

La scelta dei testi è stata operata tenendo conto della rappresentatività dei sonetti e dell'assortimento tematico (con comunque una buona presenza di componimenti di tema biblico e sessuale), cercando di presentare al pubblico tanto il Belli "comico" quanto il "serio". L'ordine seguito è quello cronologico (viene conservata la datazione in calce a ogni sonetto), e va da *La creazzione der monno* (componimento che esercita in qualche modo la funzione di proemio a tutta la raccolta) al congedo di Belli dalla scrittura dialettale (*Sora Cristina mia, pe un caso raro...*). Le traduzioni sono accompagnate dal testo romanesco a fronte tratto dall'edizione di Vigolo, e annotate a piè di pagina. Le note sono pensate per un pubblico spagnolo e sono state elaborate sulla base di quelle dello stesso Belli e sui commenti delle edizioni di Vigolo (1952), Cagli (1965) e Teodonio (1998), oltre a contenere anche mie osservazioni. La mia introduzione al volume vuole offrire al lettore spagnolo le conoscenze basilari sul romanesco, sulla Roma dell'Ottocento e, ovviamente, sulla vita e le opere di Giuseppe Gioachino Belli.

Potrei concludere dicendo che nell'affrontare la traduzione e preparare l'antologia mi sono avvalso degli strumenti propri della mia professione di docente di letteratura comparata ed editore critico di letteratura spagnola, oltre che delle mie competenze linguistiche da "emigrato" in Spagna da più di vent'anni. Sono invece convinto che anche a me (e, sospetto, ai "belliani" in generale) e a Peppe er Tosto si possa applicare quanto dice Socrate a Ione nell'omonimo dialogo di Platone: «Tu sei uno di quelli, Ione, e sei posseduto da Omero e ogni volta che qualcuno canta versi di qualche altro poeta ti addormenti e non sai cosa dire; quando invece si declama un canto di questo poeta, subito ti desti, l'anima tua si mette a danzare e hai un mucchio di cose da dire. Infatti tu dici tutto quello che sai dire di Omero non per capacità artistica né per conoscenza ma per un dono divino e in preda a esaltazione...».

La cultura dell'uva puttanella

Il carteggio tra Carlo Muscetta e Rocco Scotellaro

DI ROSALBA GALVAGNO

Il recente libro di Carlo Muscetta, *Rocco Scotellaro e la cultura dell'uva puttanella con carteggio inedito*, curato da Enzo Frustaci, responsabile delle carte del Fondo Muscetta presso l'Archivio di Stato di Roma, e pubblicato da Angelo Scandurra nell'elegante collana di scritture Efesto per le sue edizioni del Girasole,¹ raccoglie il *Carteggio* inedito intercorso fra Rocco Scotellaro e Carlo Muscetta dal 2 maggio 1949 al 6 febbraio 1952, e un celebre saggio scritto dal critico militante per il giovane poeta di Tricarico morto prematuramente all'età di 30 anni il 15 dicembre 1953, apparso per la prima volta col titolo *Rocco Scotellaro e la cultura dell'uva puttanella* nell'ottobre del 1954 sulle pagine di «Società», la celebre rivista comunista diretta in quegli anni dallo stesso Muscetta e da Gastone Manacorda.

In questa prima decade del nuovo millennio sta crescendo l'interesse di giovani studiosi per l'inquieto poeta di Tricarico, grazie a studiosi come Franco Vitelli e Nicola Tranfaglia e poeti come Maurizio Cucchi

1. L'editore siciliano ha pubblicato nella stessa collana: C. MUSCETTA, *Per poter vivere*, Valverde, Il Girasole Edizioni, 2005; MOLIÈRE, *Tartufo o l'impostore*, presentazione e traduzione di C. Muscetta, Valverde, Il Girasole Edizioni, 2006; C. MUSCETTA, *Caro Pavese tuo Muscetta*, introduzione di G. Ferroni e note di E. Frustaci, Valverde, Il Girasole Edizioni, 2007; V. HUGO, *Antologia Minima*, traduzione di C. Muscetta, Valverde, Il Girasole Edizioni, 2008. Nella collana di poesia e narrativa "le gru d'oro": C. MUSCETTA, *Versi e versioni*, Valverde, Il Girasole Edizioni, 1986 e Id., *Altri versi e versioni*, Valverde, Il Girasole Edizioni, 1998.

che ne hanno tenuta accesa la memoria col loro assiduo lavoro filologico, storico, analitico e critico. Rocco Scotellaro può senz'altro parlare alle generazioni di oggi, per la novità del suo linguaggio disarticolato e contaminato, per la sua confusa e indefessa ricerca di una propria via, per la sua biografia di originalissimo meridionalista di un Sud che si modifica certo, ma che non tramonterà mai. L'edizione di questo piccolo ma prezioso *Carteggio* coincide dunque con un momento propizio per una riflessione sulla figura del sindaco-poeta lucano che, come ha scritto Calvino, «realizzava se stesso parlando coi suoi paesani e facendoli parlare».²

Orbene, come intendere l'espressione «cultura dell'uva puttanella»? È lo stesso Muscetta che, nel suo intervento del 1954, spiega esattamente, riportando una lunga citazione dello scrittore lucano, che cos'è l'uva puttanella e quindi il significato traslato e metaforico che questa espressione assume nel romanzo autobiografico incompiuto di Rocco Scotellaro intitolato appunto *L'uva puttanella*, pubblicato postumo da Laterza con una prefazione di Carlo Levi nel 1955:³

Uva puttanella che una malattia sconosciuta dagli enologi aveva invaso il grappolo, senza devastarlo del tutto: alcuni acini avevano resistito, altri no: questi piccoli sulle raspe non erano più cresciuti da luglio ma maturati, dolci come gli altri, col sole dentro, la polvere sulla pelle.

Uva puttanella è l'uva che ha l'acinellatura: consiste nella presenza di acini più piccoli tra quelli di grandezza normale.

Questi acini sono aspireni (senza semi) e, se non restano verdi (acinellatura verde) – maturano fino a essere più dolci di quelli normali (acinellatura dolce). L'acinellatura dipende dalla mancata o incompleta fecondazione. [...]»⁴

L'ordine che non c'è [Scotellaro si riferisce all'«ordine che non c'è» nei suoi appunti preparatori del romanzo] non lo troverete come appunto è nel grappolo d'uva che gli acini sono di diversa grandezza anche a volere usare la più accurata sgramolatura. Questi sono acini piccoli,

2. I. CALVINO, *Il midollo del leone* (17 febbraio 1955), in *Id.*, *Saggi 1945-1985*, a c. di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1999 (1995), I, p. 13.

3. Nel 1954 era uscito sempre per Laterza e con una prefazione di M. Rossi Doria un altro testo in prosa di Scotellaro, anch'esso incompiuto, intitolato *Contadini del Sud*. Questi testi si possono leggere nella recente edizione: R. SCOTELLARO, *L'uva puttanella e Contadini del Sud*, introduzione di N. Tranfaglia e prefazione di A. Melfi, Roma-Bari, Laterza, 2009.

4. C. MUSCETTA, *Rocco Scotellaro e la cultura dell'«Uva puttanella» con carteggio inedito*, Valverde, Il Girasole Edizioni, 2010, p. 29.

aspireni, seppure maturi che andranno egualmente nella tina del mosto il giorno della vendemmia. Così il mio paese fa parte dell'Italia. Io e il mio paese meridionale siamo l'uva puttanella, piccola e matura nel grappolo per dare il poco succo che abbiamo. [...].⁵

Ed ecco come Muscetta commenta questo passaggio: «Quel disordine patologico dell'*Uva* egli lo assumeva a simbolo, ideale e vanto della sua anarchia di artista, di disprezzo per ogni principio di organizzazione, rifiutandosi di ammettere che solo ciò che è organizzato può sopravvivere nell'opera dell'uomo, sia essa teorica che pratica».⁶

Il giudizio è severo, sicuramente dettato dall'imperativo ideologico dell'allora Partito comunista che teorizzava la rigida organizzazione operaia alla quale doveva sottomettersi l'anarchico e spontaneistico movimento contadino.

Questa posizione superegoica del critico "militante", tuttavia, viene quasi ad ogni pagina del saggio smentita e comunque attenuata dal critico "letterario" e anche dallo "scrittore" che è stato Muscetta, che naturalmente sa, lavorando con la letteratura e con la poesia, che la condizione umana è fragile e contraddittoria, sempre minacciata dal disordine, e che il tentativo del poeta è quello di dargli forma e ordine attraverso la parola.

Naturalmente non sempre questa difficile operazione riesce, e Muscetta interviene a sottolineare i pregi e i limiti di Rocco narratore e poeta, interpretando quella che egli definisce «la cultura dell'uva puttanella» come una cultura marcata da anarchismo, immaturità, vagheggiamento narcisistico.

Ma torniamo ancora un momento sulle riflessioni dello stesso Scottellaro:

Nella mia uva puttanella non è questione di puttanismo politico, fenomeno comune ai capi e ai gregari delle chiese e dei partiti e a tutti gli uomini. Si tratta, invece, di una rinuncia all'essere, di riluttanza a divenire maturi e grandi [...] Io non so che fare, forse mi ucciderò: sarà l'unico gesto normale, di cui spero che sia capace. [...].

L'uomo dell'*Uva puttanella* ha il solo problema: l'attesa del giorno in cui a suo dispetto sarà gettato nel tinello per far mosto.⁷

5. Ivi, p. 30.

6. *Ibid.*

7. Ivi, pp. 30 e ss.

Muscetta supporta la sua puntuale critica ideologica, di un'altrettanto puntuale analisi del linguaggio di Scotellaro, precedente o contemporanea agli interventi di Calvino⁸ e di Pasolini:⁹

Ma l'idoleggiamento della civiltà contadina come immobile paesaggio primitivo di qua dalla storia, non solo distraeva Rocco dall'elaborazione scientifica e storica di uno studio del mondo contadino, lo induceva anche al vagheggiamento naturalistico di una superiorità poetica della parlata dialettale in sé e per sé, a credere nella spontanea validità di certe locuzioni, a cercare fra gli illetterati i «racconti come quelli che egli sollecitò da sua madre, donna dotata di un'indubbia disponibilità poetica, ma che per il surromanticismo di Rocco si trasformava in un testo di "lingua lucana". [...] Le pagine che Rocco premise alla lettera di Francesca Armento [...] sono interessanti proprio per vedere quali fossero i pericoli di queste illusioni naturalistiche. «Perciò non si crede che sia da farsi luogo al discorso sul realismo, leggendo questo e i mille altri racconti sconosciuti...», diceva Rocco per cautelarsi. Lo crediamo, bene, perché il realismo di un linguaggio compiutamente poetico non consiste in un rincalco passivo di forme, anche se abbiano già subito una mediazione letteraria (il «parlato eletto che si usa per fatti avvenuti, «importanti e necessari, o per comunicare lontanissimo, per cercare certe spiegazioni alla vita», come anche Rocco sapeva).

Queste illusioni hanno portato fuori strada anche temperamenti artistici già maturi, [...]. Non si può ambire un'arte nazionale popolare, senza la vigile, misurata coscienza di una tradizione letteraria, altrimenti si cade in goffe strapaesannerie. Non solo si fraintende l'ardua lezione stilistica di Pavese ma quella, ancor più difficile nella sua apparente semplicità, di Giovanni Verga, le sue faticose ricerche più di sintassi che di lessico perché le cose «quagliassero» in parole.

Anche Rocco s'illuse spesso che bastasse riprodurre i documenti umani nella loro materialità, arrotondare nel parlato italiano eletto una locuzione dialettale per ottenere un valido risultato d'arte. Perciò nella sua prosa colpiscono quelle dissonanze e quegli squilibri tanto più difficili

8. Cfr. I. CALVINO, *Ricordo di Scotellaro*, in «L'Unità» il 22 dicembre 1953, ora in *Saggi 1945-1985*, cit., II, pp. 2165-2170; ID., *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* (16 dicembre 1959), ivi, I, pp. 69 ss.

9. Cfr. P.P. PASOLINI, *Osservazioni sull'evoluzione del Novecento* (1954), in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, cronologia a c. di N. Naldini, Milano, Mondadori, I, 1999, pp. 1065-1066; ID., *Letteratura italiana 1945-55* (in «Il Presente», III, 10, estate 1956), ivi, p. 641; ID., *La poesia e il Sud* (in «Il Punto», II, 21, 25 maggio 1957), ivi, p. 680; e soprattutto le precise riflessioni sullo stile di R. Scotellaro in ID., *La confusione degli stili* (1957), ivi, pp. 1082-1083.

da evitare, narrando, per lo sforzo di oggettivazione a cui ostinatamente voleva sottoporsi un temperamento lirico quale egli persisteva ad essere. In verità prevaleva al suo orecchio una musica di improvvisata, con gli estri, le approssimazioni, il disordine sentimentale che egli rievocò nel primo frammento dell'*Uva*, narrando di padre Rocco, l'organista del Convitto Serafico dei Cappuccini a Sicignano. Una pagina di poesia e, insieme, la sua poetica:

«L'organo era così, un animale stanco e grave che conosce un suo padrone e si muove con lui solo... C'era scritto sui tiranti quello che si voleva: oboe, concerto di viole, subasso, orchestra, flauto: la tromba del banditore all'alba nel sonno, o i pianti delle donne come scoppiavano sui malati che morivano, ma di più faceva dire Padre Gregorio a quel grande animale con le zanne; la storia intera di un paesano; sera e mattina, inverno e estate, i muli che crebbero, il grano che fece, la raccolta degli ulivi, i figli che sposò. E poi mi succhiava quel suono e tutti erano belli e amabili i miei di famiglia che, lontani da me, si muovevano e allora eccoli, prendevano calamaio e penna per scrivermi.»

In questa dolcezza sono maturati i chicchi della acinellatura artistica di Rocco, accanto a quelli rimasti acerbi e ad altri che cominciarono a marcire. Poco per dargli la fisionomia di uno scrittore compiuto, molto per distinguerlo dai suoi imitatori, dagli arcadi del «neopopulismo». Purtroppo intorno a Rocco, lui vivente, la malattia aveva invaso altri grappoli, e s'era già formata una artificiosa cultura dell'uva «puttanella», così compiaciuta della sua immaturità.¹⁰

Carlo Levi scriverà, a dieci anni dalla morte di Scotellaro e dall'articolo di Muscetta raccolto nel nostro volumetto, una prefazione al romanzo *L'uva puttanella* pubblicato da Laterza nel 1964 insieme alla già citata inchiesta sociologica *Contadini del Sud*.¹¹

Il generoso sostenitore del sindaco-poeta, che lo ha ripetutamente ritratto – uno di questi ritratti, un olio del 1952 (*Ritratto di Rocco Scotellaro*, Fondazione Levi) è stato riprodotto nell'edizione del Girasole¹² –, pur riconoscendo nelle prose di Rocco, in certo qual modo, le contraddizioni individuate da Muscetta, ne sottolinea però, con slancio sicuramente idealizzante, l'aspetto positivo:

10. MUSCETTA, *Rocco Scotellaro e la cultura dell'«Uva puttanella» con carteggio inedito*, cit., pp. 32-34.

11. Cfr. *supra*, nota 3.

12. Altri due ritratti celeberrimi sono quelli realizzati dal pittore torinese per il primo e il quinto pannello del grande telero intitolato *Lucania '61* dipinto per il padiglione Lucania della grande mostra allestita a Torino per il centenario dell'Unità d'Italia e ora esposto a Palazzo Lanfranchi a Matera.

L'Uva puttanella, a cui lavorò gli ultimi anni, è il racconto della sua vita. Romanzo, sta scritto sulla copertina dei quaderni dove egli lo andava scrivendo, o memoriale, come egli amava definire il mio *Cristo si è fermato a Eboli*. Sono ricordi e meditazioni, in quello che fu forse il momento decisivo della sua vita, l'esperienza della prigione, la partenza dal paese. Ma voleva essere di più (come ci mostrano i programmi e gli schemi sempre più vasti, le liste dei personaggi, i frammenti, le note, che ci dicono che quello che ci è rimasto in sé compiuto non è che l'inizio di un libro che, egli scrisse, non avrebbe finito mai). Voleva essere di più: una storia generale poetica del Mezzogiorno.

[...]

Questo libro, [...] non vale soltanto come racconto e scoperta di una certa realtà contadina in un determinato periodo. Non importa che quella realtà si sia poi andata modificando e costringa politici e sociologi ogni giorno a nuove interpretazioni. Rocco sta sulla sua terra, come i suoi compagni della Rabata, ed esprime e narra poeticamente e con verità la loro vita; ma attraverso di essa, dà forma poetica e vera ad una condizione umana permanente. È insieme la condizione dell'uomo che si forma come tale, come persona, e la condizione di un mondo subalterno che prende cognizione di sé e si afferma come protagonista, e che in questa affermazione, manifesta nei minimi atti della vita individuale e collettiva, si esprime per la prima volta.

[...]

Ma in questa prima espressione è presente tutto, l'antico e il futuro, e le loro contraddizioni, e la labilità di ogni conquista, e gli antichi terrori (quelli infantili di Rocco: il padre morto, il topo, la cavalletta sotto il letto, e quelli del mondo magico contadino) e la incertezza esistenziale, il dubbio, la diffidenza, il disamore. Tutto sta insieme: la caverna «oasi verde della triste speranza»¹³ e i sentieri dell'alba da cui non si torna indietro. La spinta, la necessità di crescere, e la paura di crescere, la volontà di non crescere: la fierezza e la vergogna, la gloria e il rimorso di essere uva puttanella.¹⁴

Ho volutamente introdotto Carlo Levi perché è stato proprio lui a presentare il sindaco «Pelorosso»¹⁵ a Carlo Muscetta, al quale affidò an-

13. Il verso è tratto dalla lirica intitolata *Sempre nuova è l'alba*, che fa parte della raccolta *È fatto giorno* ora riedita insieme a tutte le altre raccolte poetiche del poeta lucano, in R. SCOTELLARO, *Tutte le poesie 1940-1953*, a c. di F. Vitelli. Introduzione di M. Cucchi, Milano, Oscar Mondadori, 2004, p. 67.

14. C. LEVI, Prefazione a *L'uva puttanella*, in ID., *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, a c. di G. De Donato e R. Galvagno, Donzelli, Roma 2001, pp. 228 ss.

15. MUSCETTA, *Rocco Scotellaro e la cultura dell'«Uva puttanella» con carteggio inedito*, cit., p. 12.

che le carte di Rocco amorevolmente trascritte dalla fidanzata Mimma Trucco, carte che sono così passate quasi tutte per le mani del critico che apre lo scritto del 1954 con la sua consueta ironica e paradossale bonomia nei confronti di Levi e con un'affettuosa e precisissima descrizione del giovane Rocco, del suo ritratto esteriore e interiore, per usare la terminologia dei teorici del Rinascimento:

Di Rocco Scotellaro mi aveva spesso parlato Carlo Levi come di una delle sue più belle scoperte in Lucania durante la campagna elettorale per la Repubblica. Me ne aveva parlato in quel tono di leggenda in cui gli piace sempre aureolare ogni sua «invenzione della verità» (per servirmi di un concetto caro alla sua poetica). Nella primavera del '49 una mattina Rocco venne a cercarmi da Einaudi. Non dimostrava i suoi ventisei anni, gracile com'era, e con quel suo volto roseo e lentigginoso: un ilare folletto lucano (tale appariva) un «monachicchio». Nella sua timidezza repressa aveva la confidenza gentile e insieme un po' maliziosa di bambino che già sa tanto della vita. Ma apparteneva davvero alla mitica Lucania primitiva di Carlo Levi? «Ora mi devi sentire», disse a un certo punto, e, svolte le sue carte, cominciò a leggermi poesie da un manoscritto quasi pronto per la stampa, che non solo nel titolo, ma anche nella sua architettura, corrispondeva alla prima parte del libro uscito da Mondadori appunto quest'estate, *È fatto giorno* (Milano, 1954).¹⁶

Fatta questa premessa, Muscetta entra immediatamente, e con ben altro tono, *in media re*, e cioè nella questione editoriale e critica della raccolta poetica *È fatto giorno* che è al centro del *Carteggio*:

Non mette conto narrare perché il libro, al quale Scotellaro giustamente attribuiva una grande importanza per il proprio avvenire, abbia sofferto un così lungo ritardo. Ora che rileggo le lettere scambiate con lui, le ore di speranza che si accesero nel suo cuore mi amareggiano più del disinganno che lo strinse di dolore e di chiuso sdegno quando la pubblicazione fu sospesa. Ecco i rapidi appunti autobiografici che dovevano servire alla pubblicità del volume e che egli mi inviò nel dicembre del '49:

«Sono sindaco dal 1946. Dopo il 18 Aprile le dimissioni di repubblicani e indipendenti riducevano il gruppo di sinistra e l'amministrazione era sciolta. Ripetute le elezioni del Novembre venivo riconfermato sindaco. Che brutta storia questa, varrebbe la pena di scrivere un libro su questo argomento mettendo il punto ai fatti di questi giorni: gli occu-

16. Ivi, p. 11.

patori di terre passano sotto casa mia e gridano “viva il nostro Sindacolo”. L'Agosto del 1947 è stato inaugurato l'Ospedale di Tricarico (il 3° della Lucania): ne sono stato fondatore, ne sono il Presidente, ti par poco? Dal '43 ho lavorato come organizzatore politico e sindacale passando a piedi il Basento, la mia carriera si è chiusa l'altro giorno con l'alto onore di essere riconfermato nel Comitato regionale delle Assise [per la rinascita del Mezzogiorno]. Sono nato il 19-4-23, sono vecchiotto e scrivo a questa età tante stupidaggini per dominare la gioia che mi ha dato il tuo telegramma».¹⁷

Commenta acutamente Muscetta:

Il suo vivo discorso era fatto di questo disordine affettuoso, era un erabondo e cauto andirivieni di parole misurato dalla cantilena del suo dialetto. Nonostante gli studi, nonostante che fosse giunto alle soglie della laurea, faceva sempre una gran fatica ad esprimersi secondo schemi ben costruiti.¹⁸

Muscetta passa quindi all'analisi del poeta individuandone certe ascendenze (il lucano e conterraneo Sinisgalli, più raramente Quasimodo, e poi Montale e Gatto), che comunque non gli impediranno di trovare un accento poetico già suo. L'analisi si estende anche ad un racconto giovanile dei primi anni Quaranta dal titolo originalissimo e quanto mai significativo, *Uno si distrae al bivio*, sul quale anche Levi scriverà pagine commoventi nella prefazione all'edizione dei racconti del 1974¹⁹ che porta lo stesso titolo e che ci induce a qualche rapida riflessione su una possibile attualità di Rocco Scotellaro.

Si pensi alla nuova insorgenza, nella produzione letteraria italiana di questi ultimi anni, della passione realista – gli anni di Scotellaro furono gli anni accesi del neorealismo –, al successo del romanzo-inchiesta *Gomorra*, successo simile, a detta di un critico, a quello del *Cristo si è fermato a Eboli* nella seconda metà degli anni Quaranta del Novecento o, su scala minore, a certa letteratura autobiografica scritta in una strana e nuova lingua (italiano, dialetto?) come ad esempio *Terra matta* di Vincenzo Rabito, che ha goduto peraltro anche della fortunata trasposizione teatrale da parte del regista e interprete Vincenzo Pirrotta e,

17. *Ibid.* Per il telegramma cui Rocco si riferisce cfr. *ivi*, p. 53: «6 dicembre 1949. LIBRO VARATO SEGUIRA LETTERA EINAUDI AUGURI. MUSCETTA. Muscetta-Einaudi – Via Uff. del Vicario, 49 – Roma 6/12/49». A p. 54 si può leggere la lettera di risposta al telegramma di Muscetta, dove Scotellaro gli trasmette il citato *curriculum*.

18. *Ivi*, p. 11.

19. Basilicata Editrice, Roma-Matera.

ancora, per restare nella patria di Rocco Scotellaro, al recente film di Rocco Papaleo *Basilicata coast to coast* che ha voluto rendere omaggio al bellissimo paesaggio lucano con, fra gli altri, il bianco e ormai spopolato paesino di Aliano immortalato da Carlo Levi nel *Cristo* e dallo stesso Rocco nella malinconica, citatissima poesia del 1940 intitolata *Lucania*:

M'accompagna lo zirlìo dei grilli
e il suono del campano al collo
d'un'inquieta capretta.
Il vento mi fascia
di sottilissimi nastri d'argento
e là, nell'ombra delle nubi sperduto
giace in frantumi un paesetto lucano.²⁰

Qualche accenno, per finire, al *Carteggio*. Nelle lettere scritte da Rocco, soprattutto nelle prime, emerge la sua ansia di essere pubblicato. Le date di queste lettere sono importanti perché coprono un periodo che si situa prima e dopo il carcere, dove il giovane sindaco fu rinchiuso con l'accusa di peculato, accusa dimostratasi in seguito infondata e quindi ingiusta. Dell'esperienza carceraria durata circa quaranta giorni (9 febbraio-25 marzo 1950) curiosamente non traspare nulla da questa corrispondenza, forse perché la preoccupazione veramente urgente di Rocco era quella di avere pubblicate le sue poesie. Ma sull'episodio del carcere Muscetta ha scritto una bellissima analisi di circa due pagine alla cui lettura naturalmente rinvio.²¹

Alcuni tratti interessanti inoltre si delineano nelle lettere scritte da Muscetta, come ad esempio quello dell'editor, già studiato mirabilmente da Luisa Mangoni nel suo *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta* (Bollati Boringhieri, Torino 1999).

Valgano due soli esempi:

Roma, 7 giugno 1949

Carissimo Rocco, sindaco dei poeti e poeta fra i sindaci, *È fatto giorno* pare sia libro fatto. In una sera memorabile ho commosso il consiglio editoriale della Casa durante una riunione conviviale che ha avuto termine con la lettura dei tuoi versi.

20. Cfr. SCOTELLARO, *Tutte le poesie 1940-1953*, cit., pp. 11-12.

21. MUSCETTA, *Rocco Scotellaro e la cultura dell'«Uva puttanella» con carteggio inedito*, cit., pp. 12-13.

Poiché in un certo senso sono io il responsabile di questo delitto letterario, ti prego di essermi complice fino in fondo. E cioè: se hai poesie da aggiungere o meglio ancora da sostituire alle varie parti del tuo libro, ti prego di comunicarmelo. Sarebbe bene che la tua revisione per la struttura definitiva del libro fosse molto severa. Io sono a tua disposizione e qualora tu capitassi a Roma entro il mese di giugno, avvertimi in tempo. Facciamo le cose in fretta prima che un capriccio di papa Giulio Einaudi ti guasti il giorno felice nel quale avrai ricevuto questa lettera.

Con i più affettuosi saluti e auguri
[Carlo Muscetta]²²

Roma, 20 luglio 1949

Carissimo Rocco,
da circa 10 giorni ho mandato il tuo dattiloscritto a donna Natalia. Attualmente credo che sia andata qualche giorno fuori Torino ad accompagnare i suoi bambini in campagna. Comunque scrivi a lei un tuo biglietto di sollecito: non sarà inopportuno.

Carlo Levi mi ha fatto leggere il suo *Orologio* che è alla stessa altezza letteraria del *Cristo*. Ma l'ora è sempre quella antica, l'ora dell'eterna follia ideologica, l'ora solare, l'ora astrale, della via lattea o di quello che ti pare. L'importante è che è una splendida satira di quegli strani animali politici che una volta si chiamavano azionisti, tra i quali anche io volai prima di imparare a camminare sulla terra.

Addio, caro Rocco, ti amo e sono il tuo
[Carlo Muscetta]²³

Nel 1984, in occasione di un convegno dedicato a Rocco Scotellaro, Carlo Muscetta ha reso, su invito di Franco Vitelli, una commovente testimonianza sul poeta lucano, della quale si ripropone qui il testo:

Sono lieto e commosso di essere ritornato qui, dopo tanti anni, in questa seconda occasione di ricordo della figura di Rocco Scotellaro che, attraverso le parole dei responsabili della Pubblica Amministrazione e in primo luogo di Lei, Signor Sindaco, dà prova di come sia sempre vivo nella coscienza dell'operare culturale e politico. Questo è il fatto che ci rende particolarmente sensibili venendo in questa terra dove la miseria ha un'altra dignità, perché mi è cara non meno della mia terra di origine: la provincia di Avellino. Una terra dove Rocco Scotellaro ha espresso la figura nuova dell'intellettuale che è stato oggetto non solo

22. Ivi, p. 41.

23. Ivi, p. 44.

della mia amicizia personale ma anche di un mio studio che, credo, sarà approfondito in tanti aspetti anche nuovi e inediti, da una serie di relazioni che purtroppo non potrò ascoltare perché sono chiamato ad altri impegni, ma che spero di poter leggere. Devo dire che con particolare soddisfazione sono venuto, perché, nelle ore difficili che viviamo, c'è un profondo significato, direi simbolico, nella figura di Scotellaro che, insieme a quella del mio carissimo amico e maestro Tommaso Fiore, rappresenta l'intellettualità della sinistra meridionale che ha avuto sempre un'idea e una pratica militante della letteratura; come amministratore Rocco aveva fatto sua bandiera quella che Francesco De Sanctis considerava prima qualità dell'uomo politico: l'onestà. Non dobbiamo dimenticare quello che Scotellaro ha significato negli anni '50 quando la gente del popolo, la sinistra unita ha difeso la libertà in Italia creando la condizione essenziale perché la libertà continui ad essere viva contro le minacce, i pericoli e le tentazioni che sempre ritornano perché, come diceva un grande lucano, Giustino Fortunato, «in Italia la libertà è nuova e la servitù è antica». Per questo, soprattutto per questo sono contento di onorare insieme con voi Scotellaro, proprio perché alla base della rinascita dell'Italia la qualità dell'onestà, l'indissolubile impegno della cultura e della politica sono la premessa essenziale affinché noi possiamo costruire quella grande Patria che è una delle più antiche del mondo: l'Europa. Bisogna costruirla nella autonomia e non attraverso le umilianti condizioni della interdipendenza questa nuova patria a cui dall'«umile Italia», come la chiamava Levi, si guarda con interesse, perché è da qui che può discendere la risoluzione dei problemi secolari; all'«umile Italia» solo i terremoti possono portare alcuni dei cancri terribili della vita meridionale, ma che in Lucania trovano ancora ostacoli nella onestà e nella pulizia.

Io non voglio togliere tempo ai lavori di questo Convegno, voglio dire che sono fiero di quanto si farà sul piano del giudizio critico e sono stato particolarmente lieto, Signor Sindaco, di quello che Lei ha detto. Il problema non è quello di fare della mitologia locale, ma di esercitare la critica, ed io credo di averlo fatto pur nell'amore profondo che avevo per Rocco; questa è, secondo me, la condizione per operare seriamente, perché la serietà scientifica fa parte dei nostri doveri come la sensibilità per la cultura, per gli aspetti umanistici è un elemento essenziale contro i miti più pericolosi che ci minacciano; è un'illusione che la tecnica di per se stessa possa produrre progressi, la scientificità e la professionalità sono grandi valori da praticare, da rispettare, ma senza la componente umanistica noi non possiamo che arretrare.

Parlare di un uomo come Rocco Scotellaro in cui il politico e lo scrittore sono stati degni l'uno dell'altro, credo che sia di particolare attualità in questo momento oscuro e sotto molti aspetti anche umiliante: abbia-

mo però le forze per poter emergere a patto che quella parte politica da cui l'Italia si deve giustamente aspettare alternative di serie riforme si presenti unita, resti unita per il bene dell'Italia, per il bene delle classi lavoratrici, per la costruzione della grande Patria europea.²⁴

24. *Scotellaro trent'anni dopo*, Atti del Convegno di studio, Tricarico-Matera, 27-29 maggio 1984, Basilicata editrice, Matera, 1991, pp. 15-16.

Parolacce e parole

Origini di un'imprecazione

DI FABIO DELLA SETA

Perdinci? Perdindirindina? Perbacco? Diamine? Ostrega? Ostreggheta? Caspita? Caspiterina? Capperi? Cavolo?

Sono alcune delle parole "travestite" che pronunciamo ad ogni momento ed in ogni situazione della giornata.

Sono in genere parolacce, o addirittura bestemmie che la decenza e la buona educazione hanno trasformato in forme più decenti ed innocue, al sagace lettore trovarne altre, magari riferite ai vari dialetti d'Italia, e rintracciarne l'origine che si vorrebbe dimenticata o quanto meno messa in sott'ordine.

C'è una brutta e violenta espressione che ricorre spesso sulle bocche dei cittadini romani, e per quanto ne sappia, soltanto di questi. Sono le allusioni o più spesso invettive lanciate contro quelli che l'arguto Luigi Lucatelli, per bocca del suo personaggio Oronzo E. Marginati, lanciava contro «i defunti dei suoi interlocutori avversari».

Da dove deriva questa espressione che siamo soliti cogliere soltanto su bocche romane? Il Belli la usa non poche volte, ma è da supporre che risalga a tempi ancora più antichi.

Quanto al sottoscritto, umile cultore di modi di dire romani, ha trovato una spiegazione che non garantisce veridica, ma che sottopone al giudizio dei suoi lettori.

È noto che il pantheon romano comprendeva un numero grande di divinità, alcune delle quali mutate dalla vicina Grecia, o comunque identificate con divinità primigenie locali.

Ad esse erano destinati i culti ufficiali, soprattutto quelli incentrati sulla triade capitolina, e, successivamente, il culto riservato all'impera-

tore. Per tal via la religione si accoppiava con la politica, procedendo di pari passo.

Ma vi erano anche altre divinità, non si dice minori ma più intime e familiari erano i cosiddetti "lari" e "penati", le divinità protettrici della famiglia incarnate negli spiriti degli antepassati. Si tratta di divinità il cui culto risale ad epoca molto antica, in particolare i lari sembrano presenze derivate dalla religione etrusca. Sta di fatto che era un culto intimo e molto sentito, come testimoniato dalla leggenda di Enea che Virgilio consapevolmente collega alle origini stesse di Roma.

La pietà di Enea lo induce, nel fuggire dalle rovine incandescenti di Troia, a recare sulle proprie spalle il vecchio padre Anchise, il quale a sua volta sorregge i penati vale a dire i numi tutelari della famiglia.

Quanto precede sembra a chi scrive una spiegazione convincente dell'uso di questa imprecazione che, come già rilevato, è circoscritta alla sola zona di Roma. Sarebbe pertanto l'oltraggio più sanguinoso che si possa rivolgere all'indirizzo dei propri antagonisti e avversari.

Purtroppo questa brutta espressione risuona ancora frequentemente sulle bocche dei cittadini romani, siano essi di antica o recente generazione e scarsa diffusione ha avuto la circonlocuzione eufemistica usata dal buon Oronzo E. Marginati nell'impartire al proprio figlio lezioni di buone maniere.

A questo punto sarà forse non inutile ricordare che nella mitologia di quasi tutti i popoli l'eroe fondatore di città e animatore di nuove forme di convivenza civile è spesso un personaggio dalle origini incerte quanto alle proprie ascendenze.

Così a Roma, se è vera una spiegazione abbastanza diffusa il *filius m.ignotae* dove la "m" puntata sta per il genitivo latino *matris*, è persona di incerta ascendenza familiare, e spesso violento e rissoso, in quanto avvezzo ad affrontare i pregiudizi e le difficoltà della vita, come attestato dalla leggenda dei gemelli Romolo e Remo, e come, nel racconto biblico, dalle incertezze sulla nascita del legislatore e condottiero Mosè: è figlio di una schiava ebrea, ma circolano anche voci che lo collegano ad una relazione illegittima di una principessa reale. Significativo appare il fatto che il termine ebraico *mamzer*, che sta ad indicare il frutto di una relazione incestuosa, venga inteso nel parlare giudaico romano come sinonimo di malvagio e ribelle.

Tutto quanto si è venuto dicendo è suscettibile di critica e discussione. Sta di fatto che i vocaboli hanno spesso strane e impensate evoluzioni, dettate dall'uso popolare e spesso vivificate dall'estro dei poeti e degli scrittori.

Cronache

di Franco Onorati

Alcune delle manifestazioni qui segnalate si sono svolte a ridosso della chiusura di questo fascicolo: non in tempo pertanto per riprodurre gli interventi degli oratori o eventuale documentazione fotografica [N.d.R.]

Tutte le strade conducono a Roma. Volti dell'Urbe dal Rinascimento al Novecento

Così si è intitolata una delle sessioni all'interno del fitto programma del XIV Congresso dell'Associazione degli Italianisti (ADI), svoltosi a Genova nei giorni 15-18 settembre.

Coordinatore di quella sessione Pietro Gibellini, a capo di un gruppo di ricercatori dell'Università Ca' Foscari di Venezia, che si sono alternati con le seguenti relazioni:

- Enrica Gambin: *La Roma archeologica di Raffaello*
- Pietro Gibellini: *Roma di pietra e Roma viva nei sonetti di Belli*
- Beniamino Mirisola: *A spasso per la "Città dell'anima". La Roma purgatoriale di Giorgio Vigolo*
- Daniela Maksimovic: *Roma nei versi delle tre corone fin-de-siècle: Carducci, Pascoli, D'Annunzio*
- Marialuigia Sipione: *Su e giù per Ponte degli Angeli: la poesia girovaga di Mario dell'Arco*

Ottobrata romana

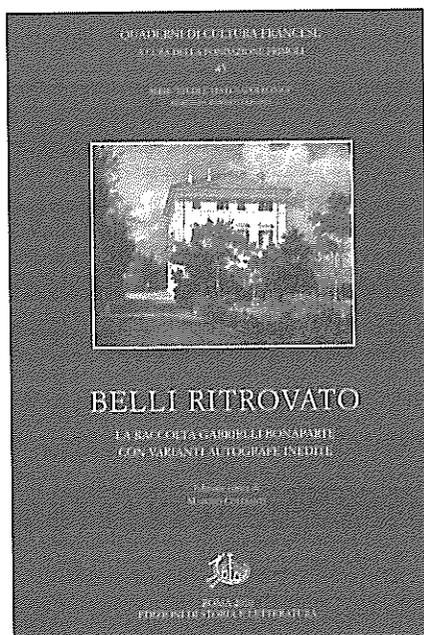
Per ragioni contingenti quest'anno non si è potuta organizzare la tradizionale manifestazione dell'*Omaggio a Belli*, nel giorno anniversario della sua nascita (7 settembre).

Abbiamo però voluto riprendere contatto con i nostri soci, abbonati e simpatizzanti dopo la pausa estiva, invitandoli ad un incontro informale, che ha avuto luogo martedì 19 ottobre nel chiostro dell'Istituto Nazionale di Studi Romani, nostra sede sociale.

Per la prima volta molti dei presenti hanno così avuto l'occasione di visitare quel suggestivo sito e ammirare il panorama, nonché visitare gli appartamenti di Carlo IV al primo piano dell'edificio, oggetto di un recente restauro.

Ha coordinato l'incontro Marcello Teodonio che, assieme a Franco Onorati, ha tracciato un bilancio provvisorio dell'anno in corso, facendo esplicito riferimento ai recenti tagli alla cultura decisi dal Governo in carica, tagli che hanno colpito drammaticamente anche la nostra Associazione.

Nel corso di uno spartano brindisi, agli intervenuti sono state distribuite pubblicazioni della nostra Associazione.



Belli da Roma all'Europa

L'antologia delle nuove traduzioni dei sonetti belliani si sta rivelando un buon veicolo di comunicazione delle nostre attività.

Giovedì 21 ottobre il volume è stato presentato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. All'indirizzo di saluto di Laura Biancini, a nome del direttore della Biblioteca, ha fatto séguito l'introduzione di Marcello Teodonio.

Coordinati da Franco Onorati, sono poi intervenuti nell'ordine: Cosma Siani, che ha curato la sezione inglese del volume; Damiano Abeni, che a suo tempo curò il capitolo anglosassone del *Belli oltre frontiera* (1983); e infine, ospite d'onore, Michael Sullivan il traduttore inglese di

Belli. Agli interpreti-attori Maurizio Mosetti e Antonello Villani è stata affidata la lettura, rispettivamente in romanesco e in inglese, di alcuni sonetti.

Belli alla Fondazione Primoli

Belli ritrovato, questo il titolo che Massimo Colesanti, francesista e presidente della benemerita Fondazione Primoli, ha dato a un suo volume nel quale ha riprodotto e commentato la raccolta Gabrielli Bonaparte di alcuni sonetti belliani con varianti autografe inedite.

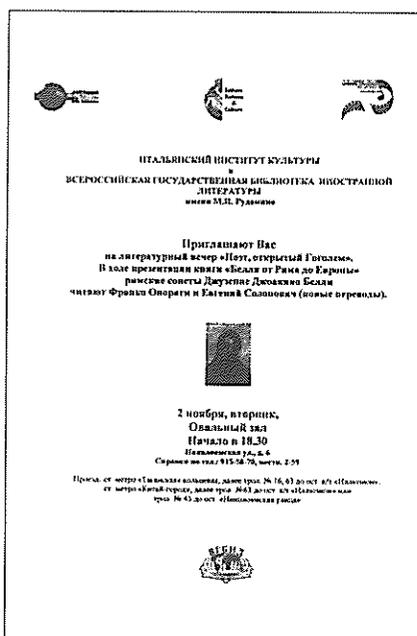
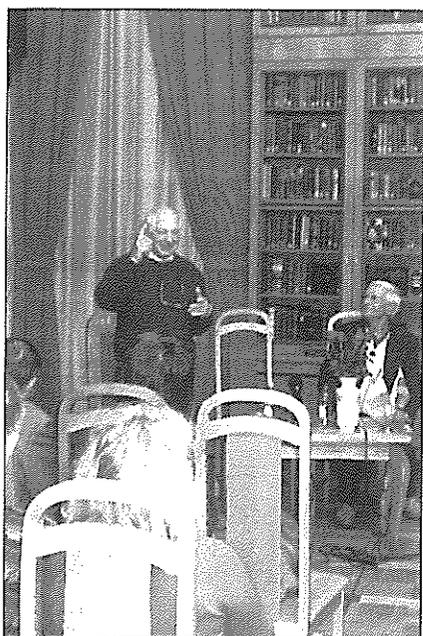
Il libro è stato presentato il 22 ottobre nella sede della Fondazione Primoli, nel corso di un incontro che, coordinato da Maria Teresa Bonadonna Russo, ha visto gli interventi di Lucio Felici e Pietro Gibellini.

Al termine, un concerto lirico con arie di Vincenzo Bellini.

Li Romani in Russia a Mosca

Che il bravo cantante-attore Simone Cristicchi abbia fatto del poema *Li Romani in Russia* il pezzo forte del suo repertorio è ormai noto ai suoi tanti estimatori.

Lo spettacolo costruito attorno alle ottave di Elia Marcelli è sbarcato anche a Mosca dove il 31 ottobre è stato presentato con successo al Teatro Na Strastnom; a pochi giorni di distanza – singolare sinergia all'insegna del dialetto romanesco – dalla manifestazione segnalata qui di séguito.



*A sinistra. Eugenj Solonovič (a sinistra nella foto) e Franco Onorati (a destra) alla presentazione moscovita del volume *Belli da Roma all'Europa*. A destra. La locandina della presentazione.*

Belli in russo

La locandina che riproduciamo segnala che anche a Mosca è stato presentato *Belli da Roma all'Europa. I sonetti romaneschi nelle traduzioni del terzo millennio*. È la prima volta, crediamo, che una pubblicazione del nostro Centro Studi varca concretamente il confine, per essere presentata in pubblico. È merito del nostro consocio Evgenji Solonovič, da tempo il principale italianista russo, aver propiziato l'invito, rivolto dall'Istituto Italiano di cultura di Mosca a Franco Onorati, curatore del volume.

L'incontro si è svolto il 2 novem-

bre nella sala della Biblioteca delle letterature straniere.

Dopo l'indirizzo di saluto della direttrice della biblioteca, ha preso la parola il direttore dell'Istituto Italiano di cultura prof. Adriano Dell'Asta che ha presentato la manifestazione, inserita nel programma della settimana della cultura e della lingua del nostro Paese.

Franco Onorati ha quindi letto il suo intervento avendo a fianco Solonovič che ne traduceva in russo i singoli paragrafi.

Dopo di che gli stessi oratori si sono alternati nella lettura dei sonetti belliani, rispettivamente in romanesco e in russo.

Recensioni

Omaggio a Giuseppe Gioachino Belli e ai sonetti romaneschi del poeta, Teatro The Place, Roma, 13 ottobre 2010

di **Paolo Grassi**

Belli e il rock: si può allestire uno spettacolo che riesca a realizzare la sintesi di due culture che appaiono così lontane? Una fatta di endecasillabi romaneschi incardinati nella forma canonica del sonetto e con le sue radici nel popolo e nella Roma del Papa Re, l'altra dilagante su scatenati ritmi musicali, originaria dell'America ed oggi patrimonio diffuso in ogni Paese come espressione più rappresentativa e sentita del mondo giovanile? A quanto pare, sì. È avvenuto, per esempio, il 13 ottobre scorso sul palco del The Place, a Roma in via Alberico II. La locandina recitava: «Omaggio a Giuseppe Gioachino Belli e ai sonetti romaneschi del Poeta, con Adriano Bono e La Banda De Piazza Montanara e con la straordinaria partecipazione di Maurizio Mosetti Primo Attore».

Non è la prima volta che vengono messi in musica i sonetti di Belli. Uno di questi, *La serenata*, attrasse inevitabilmente, intorno al 1890, un colto musicologo e compositore come Alessandro Parisotti, che lo scandì in una serena melodia ancor oggi eseguita in diversi spettacoli, belliani o meno. Occorreva però attendere l'esordio di Stefano Palladini per avere, nel 1973, il primo long-playing, *La vita dell'omo*, interamente dedicato a Belli, con dieci sonetti musicati e

arrangiati in un limpido stile folk, proposti inoltre, con Nazario Gargano, anche al Folkstudio di Roma e in molteplici altre occasioni, fino a quella del teatro Argentina, nel 1997, in una delle affollate iniziative del nostro Centro Studi.

Ma la trasposizione in musica della pur immensa opera belliana, da cui si potrebbero attingere quantomeno alcuni spunti, ha continuato a costituire una specie di tabù e scoraggiato la messa in opera di ogni altro tentativo. Ciò si deve sicuramente al fatto che i sonetti di Belli sono poesia al livello più alto e con molta difficoltà possono tollerare di essere sovrapposti a un'altra forte struttura portante, come la musica, che tende a relegare in un secondo piano la loro specifica ed autonoma essenza di contenuto, linguaggio e ritmo. Anche se è possibile ed accattivante leggerli e rileggerli mentre si ascoltano alcuni blues, secondo i parallelismi che acutamente ha messo in luce Elio Di Michele nel suo recente saggio *Belli, il blues e l'arte della manutenzione della bicicletta*.

Tuttavia ecco ora il contributo originale, brillante e coraggioso di Adriano Bono, appassionato di Belli e proveniente da una solida e sfaccettata esperienza rock, che in questo genere musicale ha trasposto una

quindicina di sonetti, esibendosi con voce e ukulele insieme ad una affiatata band giovanile, La Banda De Piazza Montanara, composta da Pierluigi Campa alla batteria, David Assuntino alle tastiere, Federico Camici al basso e Andrea Cota alla chitarra elettrica. La comparsa in scena di Maurizio Mosetti, «co' la mmaschera sur grugno» e le originali interpretazioni che ben conosciamo grazie alle sue numerose prestazioni per il Centro Studi, ha trasformato la serata in una specie di *jam session* in cui voci e note si sono accostate e fuse registrando un notevole successo.

Nel sito web di Bono si può scoprire quanto egli abbia tenuto a realizzare un disco che è, sono parole sue, «un vero e proprio *concept album*, tutto basato su canzoni scritte partendo dai sonetti romaneschi di uno dei più grandi poeti della letteratura universale, senza dubbio il più grande poeta di Roma dai tempi di Virgilio» e che, guarda caso, è intitolato «996 vol. 1» (basta cercarlo con Google). Si possono anche ascoltare, per esempio, le versioni musicali di: *Er ventre de vacca*, *Le risate der Papa*, *Li sordàti bboni*, *Er caffettiere fisolofo* e diversi altri pezzi, un paio dei quali arrangiati in stile *reggae*.



È naturale considerare che tutto ciò costituisca un modo in più per portare la poesia di Belli al grande pubblico, soprattutto a quello giovanile e, nel merito, il musicista rilancia e risponde così: «Su questo versante in effetti la musica rock può fare molto, e i nostri piani visionari prevedono l'uscita di diversi dischi e l'allestimento di un grande spettacolo dal vivo, una specie di Opera-Rock comprendente musica, teatro, danza, costumi, scenografie, e quant'altro si riesca ad allestire». Auguri!

Libri ricevuti

a cura di **Laura Biancini**

Giorgio BOARI ORTOLANI

Società ed economia a Sant'Oreste fra XVI e XVII secolo. Cronaca e storia, Sant'Oreste, 2010, pp. 120 (Collana Studi per Sant'Oreste, 1).

«Questo libro non tratta di Sant'Oreste in maniera illustrativa.

Non tratta del paese che esibisce insegne di dignità a religiosi o a personalità illustri. Profili parziali in quanto monchi della dimensione del potere espresso nel territorio e, soprattutto, nella città di Roma, centro del governo ecclesiastico e amministrativo di cui essi erano grande parte.

Se il mio studio ha un credito, esso va ricercato nell'incontro con la gente, con le persone, con la comunità che ha vissuto a Santo Resto tra il XVI e il XVII secolo. Con gli uomini, le donne e con i loro problemi. Con quella massa di cittadini senza nome, senza volto, paesani spettrali perché resi fantasmi dalle vicende che la storia raccontata ha reso meno importanti degli uomini cosiddetti illustri.»

Con queste parole l'autore presenta il suo saggio, che segnaliamo volentieri a ribadire, perché comunque ce ne sarà sempre bisogno, che la storia non ha soltanto la "s" maiuscola, ma che, a ben vedere, condivide la ragione della sua esistenza con tante vicende di una storia con la "s" minuscola, troppo spesso emarginata con tutta la sua cultura di cui la letteratura in dialetto è grande parte. Per fortuna in merito a questi argomenti, ormai, la cultura ufficiale ha negli ultimi anni mutato atteggiamento, tuttavia, non è vano insistere sul loro valore, proprio in questo arco temporale caratterizzato da grandi e importanti celebrazioni per l'Unità d'Italia.

Ma al di là di queste considerazioni vanno ricordati gli altri meriti di questo saggio di Giorgio Boari Ortolani: un linguaggio di gradevole lettura, quasi di stampo narrativo, sostenuto da un severo rigore scientifico frutto anche di pazienti e complesse ricerche d'archivio.

Florentia DIKONIMOS

Accademia Tiberina. Tesi di laurea, Università degli Studi di Roma La Sapienza, anno accademico 2008-2009.

Una tesi di laurea utile ed interessante che, come tante altre, colma vuoti o anche aggiorna necessariamente la storia di importanti istituzioni che hanno caratterizzato e caratterizzano la vita culturale di ieri e di oggi in Italia e altrove.

In questo caso si tratta dell'Accademia Tiberina, una delle tante prestigiose accademie romane, nata nel 1813 da una scissione dall'Accademia Ellenica e che ebbe tra i soci alcuni dei più interessanti intellettuali dell'Ottocento come Giuseppe Gioachino Belli e la sua cerchia di illustri amici romani, e poi Alessandro Manzoni, Vincenzo Bellini, Massimo d'Azeglio e non mancarono persino i sommi pontefici.

Ampio è il corredo bibliografico e documentario che ripropone lo statuto, i verbali di riunioni, gli elenchi di soci e quanto possa contribuire alla completezza dell'informazione.

Maria Teresa LANZA

Storie di donne, San Cesario di Lecce, Manni, 2010, pp. 62.

Scrivere ancora sulle donne, il loro ruolo, i loro diritti, la parità, può sembrare ormai inutile: molto è stato detto, ben poco o nulla resta da dimostrare, ma a parte il fatto che *repetita iuvant*, dato l'argomento e i tempi che corrono, sono comunque interessante e piacevoli i saggi proposti da Maria Teresa Lanza, dai titoli peraltro eloquenti. I primi due *Le belle rapite*, *Le belle abbandonate*, prendono spunto da episodi di ingiustizia e sopraffazione palesi che la donna ha dovuto subire più o meno drammaticamente in ogni tempo e in ogni luogo, mentre nel terzo saggio *Altre storie di donne*, la visione si allarga alle più svariate situazioni che hanno come protagonista la donna, ma in una visione ben più ampia e sfaccettata dove la figura femminile, seppure sempre vittima di una situazione sociale a lei sfavorevole, non sempre brilla per virtù e rettitudine.

Non un libro femminista, dunque, ma al femminile, che in maniera intelligente e ironica ci accompagna gradevolmente in un affascinante viaggio nella letteratura, da quella classica a quella moderna, sottoponendoci criticamente esemplari vicende di donne, per lo più, ahimè, come avverte all'inizio l'autrice, «viste e giudicate dagli uomini, perché sempre e solo degli uomini possiamo dare testimonianza, fino a quando (e passeranno secoli) anche le donne potranno dire la loro».

Enzo LAVAGNINI

Pasolini. Roma, Sovera Edizioni, 2009, pp. 159.

Personaggi famosi e no si succedono con i loro racconti o i loro ricordi a parlarci di Pier Paolo Pasolini per ricostruire, non tanto l'affermazione e il successo di quel grande intellettuale, quanto il periodo immediatamente successivo alla sua venuta a Roma, quello in cui egli prende contatto con la grande città, la esplora, così come cerca di conoscere i suoi abitanti.

Sono ovviamente gli anni che determinano l'interesse di Pasolini per le parti più popolari ed emarginate di Roma, che continuò ad amare e a descrivere o a rappresentare nei suoi lavori letterari o cinematografici.

Antoine de SAINT-EXUPERY

U Principinu. Cu l'acquarelli di l'autori. Traduzione di Mario Gallo, Neckarsteinach (D), Edition Tintenfass, 2010 (volume pubblicato in settecento copie col patrocinio della Regione Siciliana, dell'Assemblea Regionale Siciliana e della Fondazione Ignazio Buttitta di Palermo), pp. 96.

Diamo volentieri notizia di questa ennesima traduzione in dialetto, ma la prima in dialetto siciliano, del fortunato romanzo per grandi e piccoli di Saint-Exupery. Purtroppo non ne possediamo una copia, ma speriamo di reperirla quanto prima per poi dare conto più ampiamente.

Per ora possiamo soltanto suggerire, a chi ne avesse voglia, la lettura dell'interessante recensione di Marco Scalabrino, *U Principinu di Mario Gallo*, reperibile in internet.

Leandro SALA

Altari all'aperto. Le edicole sacre di Roma, Roma, Sanes ONLUS-Ricciardi e Associati Edizioni, 2010, pp. 430.

La storia, l'origine, lo sviluppo, i miracoli, la struttura simbolica e artistica, veramente tutto sulle edicole sacre a Roma in questa ampia opera ricca di immagini, di documenti, di bibliografia.

Protagoniste da sempre della devozione popolare a Roma, le edicole sacre vengono esaminate dapprima nei loro caratteri più generali, compreso il loro spostarsi per la città e il vandalismo di cui sono state e sono purtroppo vittime, e successivamente raccontate rione per rione, con dovizia di particolari, comprese le vicende relative allo stato di conservazione ed agli eventuali interventi di restauro.

L'idea di questo libro risale agli inizi degli anni Novanta, quando l'autore, decise di occuparsi delle "madonnelle" romane, colpito dalla loro quantità e dalla loro bellezza non riscontrabili nella sua terra di origine, la Liguria. E così, come egli ci racconta «Armato di macchina fotografica e di un buon paio di scarpe comode iniziai a battere la città alla ricerca di queste testimonianze di fede. L'impresa si rivelò tutt'altro che facile.»

Purtroppo a causa di impegni di lavoro e non solo Leandro Scala riuscì a riprendere ed ultimare la sua ricerca soltanto nel 2009 quando, tra l'aprile e il giugno, eseguì finalmente tutte le fotografie, completando così la documentazione iconografica.

Il risultato è un vero e proprio repertorio, interessante, curioso, utile per la consultazione, di piacevole lettura e con un pregio particolare e importante: l'eventuale ricavato delle vendite è devoluto in beneficenza.

Domenico ROTELLA

L'ippica a Roma. Dalle corse nell'Agro Romano (1844) alla riapertura delle Capannelle (1926). Libro pubblicato dall'autore, Roma, 2009, pp. 323.

La prima edizione di questo libro risale al 1996, ma il lavoro dell'autore non si è fermato a quella data ed è continuato per raccogliere più notizie e documenti, tanto che si è arrivati ad una seconda edizione, questa del 2009, assai più ampia.

Con questa sua opera, appassionante come un romanzo, Domenico Rotella, non solo dimostra come la storia di uno sport può essere storia di civiltà e cultura, ma, nello stesso tempo colma un vuoto, dal momento che, come egli stesso afferma nella prefazione alla prima edizione, se scarsa è la bibliografia relativa alla storia dell'ippica nelle diverse città italiane, ancora più scarsa è quella relativa alla storia dell'ippica a Roma.

Dopo un rapido inizio che traccia sommariamente le origini di questo sport sin dall'antichità, si passa dunque alla più ampia ed articolata trattazione di fatti e vicende dell'ippica nel XIX e XX secolo a partire dall'esordio avvenuto a Roma il 9 marzo del 1844 quando fu organizzata la prima vera corsa di cavalli, che si tenne in aperta campagna, fuori Porta San Giovanni con la partecipazione della migliore nobiltà romana e straniera.

Quel primo evento si articolò in tre gare, oltre quello del 9 ci furono altri due appuntamenti l'11 e il 13.

All'iniziativa non era certo estraneo Lord Chesterfield e tutta la colonia inglese a Roma che già da due secoli nel loro paese praticavano questo sport, e nella capitale, insieme all'aristocrazia romana, già da tempo

organizzavano battute di caccia alla volpe e avevano ufficializzato questo loro interesse dando vita, attorno al 1853 ad un sodalizio la Società Romana Caccia alla Volpe.

Le corse dei cavalli e la caccia, pur tra divieti e tolleranze da parte delle autorità, divennero un'abitudine a Roma e l'autore ci accompagna nella cronaca di questi avvenimenti con una narrazione rigorosa e documentata che non trascura un'accurata e affascinante descrizione di quella società singolare, esclusiva e indubbiamente mondana che caratterizzò l'affermazione e il successo dell'ippica nella Roma dei papi.

A queste vicende si intrecciano quelle di tanti personaggi più o meno illustri, come per esempio la tragica storia di Bertie Bertie Mathew, morto il 19 novembre del 1844 all'età di 32 anni – e sepolto nel Cimitero Acattolico alla Piramide Cestia – cadendo da cavallo per una stupida bravata durante una passeggiata nella Campagna Romana, o il breve soggiorno nella capitale dell'imperatrice Sissi la quale, poco prima di ripartire da Roma, prese parte – con grande soddisfazione, date le sue note capacità di amazzone – a una battuta di caccia alla volpe il 13 gennaio del 1870.

Anche all'indomani della proclamazione di Roma capitale le corse continuarono ad essere organizzate senza particolari variazioni e con identico successo.

Nel 1876 nacque la Società Romana delle corse con evidenti compiti organizzativi e di tutela, nel 1877 inoltre fece il suo debutto il trotto, nel 1880 infine si cominciò ad auspicare un ippodromo stabile e nel 1881 vide la luce il Jockey Club Italiano «un Comitato permanente per le Corse [...]» che «ha per iscopo l'incoraggiamento delle corse in quanto tendono a migliorare l'allevamento ippico nazionale», così si legge nell'articolo 1 dello statuto. In quello stesso anno iniziarono anche i lavori alle Capannelle per la costruzione dell'ippodromo che, inaugurato nel 1884, continua ancora oggi una gloriosa tradizione interrotta soltanto tra il 1911 e il 1926, periodo nel quale agì l'ippodromo dei Parioli, chiuso nel 1929.

Belli ritrovato. La raccolta Gabrielli Bonaparte con varianti autografe inedite, Edizione critica di M. Colesanti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. LIV-202.

Paolo PROCACCINI, *Er patto esatto*. Poesie, commedie e racconti brevi in un dialetto romano, a c. di L. Picconi, prefazione di M. Teodonio, Roma, Edizioni Progetto Cultura, 2010, pp. 368.

Finito di stampare nel dicembre 2010 da
il cubo
via Luigi Rizzo 83
00136 Roma

www.ilcubo.eu