



anno XII

numero 1

gennaio-aprile 2014

*il Cubo*

Buon Natale per il Fondo Marin .....	107
Il romanesco in terra di Sicilia .....	107
Belli a Falconara Marittima.....	108
Belli in Arciconfraternita.....	108
Nel centenario di Paul Heyse.....	108
Belli "in scena" al Teatro Argentina .....	108
Leggere all'ora del tè .....	109
Dicono di noi .....	109
Attività dei soci .....	111

## Recensioni

### *I poemetti in milanese*

di G. Rajberti di MAURO NOVELLI .....	113
--	-----

### *Roma fantastica*

di G. Vigolo di CRISTIANO SPILA .....	115
--	-----

### *Pagine piemontesi. Dalle radici aeree*

di S. Satragni Petruzzi di LAURA BIANCINI .....	117
--	-----

### *Biagio Marin e altro Novecento in dialetto veneto*

di M. Vercesi di DAVIDE PETTINICCHIO .....	119
---	-----

### *La risposte di Caroni*

di L.G. Nardin di FULVIO TUCCILLO .....	122
--	-----

### *«Archivio Nisseno»*

di FRANCO ONORATI .....	129
-------------------------	-----

### *Angelo Di Castro artista e antiquario romano*

a c. di F. Di Castro di LAURA BIANCINI .....	129
---	-----

### *Formen der Satire in den Sonetti Romaneschi*

#### *von G.G. Belli*

di H. Meter di HERBERT NATTA .....	132
---------------------------------------	-----

### Tesi di laurea

a cura di MARTA FERRI.....	135
----------------------------	-----

### LIBRI RICEVUTI

a cura di LAURA BIANCINI.....	139
-------------------------------	-----

## *Scastagnamo ar parlà, ma aramo dritto*

DI MARCELLO TEODONIO

Così, dopo la ricorrenza del 150esimo dalla morte di Belli (2013), eccoci arrivati al 151esimo... E cioè, ovviamente: eccoci al posto nostro a continuare a «tirare il carrettone», come diceva Mariuccia Conti Belli al marito, a continuare ad «arare dritto», a continuare cioè la nostra gioiosa fatica dopo l'impegno dell'anno scorso, quando abbiamo cercato di far diventare la ricorrenza un'occasione per fare il punto della conoscenza e degli studi del «nostro Belli immortale». E dal nostro convegno, durato un anno e organizzato su sette momenti, è venuto fuori un quadro davvero interessante e confortante (molti giovani alla ribalta, per fortuna!), puntualmente documentato dalle relazioni che la nostra rivista si impegna a pubblicare nei numeri di questo 2014, anno centocinquantunesimo. Relazioni che, come si vedrà, hanno la caratteristica di riuscire a unire l'eccellenza dell'analisi e la chiarezza dell'esposizione. E un esempio se ne può avere già in questo numero con il primo dei contributi che qui pubblichiamo, quello di Maria Teresa Lanza, che serve proprio a farci entrare, con finezza ed eleganza (la finezza del contributo, l'eleganza della scrittura), in questa nostra ricognizione.

Quanto poi allo «scastagnare» del parlato, c'è una pagina d'un grandissimo del Novecento, Carlo Emilio Gadda, che qui mi piace ricordare quasi a proemio di questa annata della rivista. Gadda dunque, che peraltro con Roma e con il «romanesimo» non ci andava per niente tenero, in un suo breve folgorante testo (pubblicato ne *I viaggi, la morte*) scrive:

In noi è, oggi, quest'ansia di svestire la falsità o pomposa o baggiana di un linguaggio narrativo o di un dialogato scenico i quali non hanno nulla in comune con la nostra verità: cioè coi nostri peccati, col nostro dolore, coi nostri intendimenti, con le atroci esperienze della nostra vita, con le trombe smargiasse del funerario carnevale a cui, nolenti, abbiamo pur dovuto prestare la nostra martoriata persona. Il romanesco ci ha offerto quella vivezza pittorica, quei liberi toni del parlato, quell'humour che arricchiscono di armoniche sapienti e profonde lo schematicismo cachettico delle idee serie. A questo lavoro ci par presiedere altissima l'opera di Giuseppe Gioachino Belli, uno dei più grandi ed autentici «poeti» del nostro Ottocento, e di tutti i nostri secoli in genere.

Il dialetto come voce della verità. Anzi: della Verità con l'iniziale maiuscola, come la scrive Belli. La parola che si fa voce autentica a svestire la falsità, o pomposa o baggiana, del mondo che ci circonda e delle sua trombe smargiasse. La parola che si fa "monumento", e cioè al tempo stesso documento scrupoloso e ammonizione severa. La parola che cerca di segnare il cammino dell'uomo nella storia in cui gli è capitato vivere.

In questo percorso ci sembra logico e necessario continuare nell'opera al tempo stesso di divulgazione e di approfondimento che sempre ci ha contraddistinto, un'opera che quest'anno, come Centro Studi, ci impegnerà nella ricognizione puntuale di uno dei protagonisti di questi nostri giorni presenti, e cioè il papa, giacché proprio ai sei papi belliani dedicheremo il nostro convegno di studi del 19 e 20 novembre (a palazzo Braschi e alla Fondazione Besso).

Il papa: autorità religiosa e sovrano assoluto, presenza assoluta dell'universo belliano (è il sostantivo più utilizzato nel *corpus* dei sonetti), nei confronti del quale Belli "scastagna" con particolare efficacia, giacché il papa rappresenta nella sua austera visione del mondo («aramo dritto») la quintessenza delle contraddizioni non solo della civiltà di Roma, ma anche del mondo moderno.

E allora, tanto per entrare nel tema e farci accompagnare in questo mondo tanto antico quanto attuale, eccolo un sonetto papale papale che ci potrà aiutare.

*L'allunguzione der Papa<sup>1</sup>*

Disce che in d'una scerta allunguzione<sup>2</sup>  
che ha ffatto er Papa pe ggrattà la roggna  
a un Re de fora, c'ha mmesso in priggione  
er Vescovo dell'acqua de Cologna,<sup>3</sup>

bbsoggna bbene valutà, bbsoggna,  
tra ll'anre, du' bbellissime espressione,  
che llui cià ttanta e ppoi tanta raggione<sup>5</sup>  
che cchi jje dassi<sup>6</sup> torto è una caroggna.

La Santa Cchiesa lui la chiama Sposa  
de l'agnello; e in st'affare va ar zicuro,  
perché ssa cche la pecora se<sup>7</sup> tosa.

Poi verzo er fine disce chiaro e uperto  
che la Cchiesa è una viggna. E cquesto puro<sup>8</sup>  
nun je se pò nnegà.<sup>9</sup> Vviggna è de scerto.<sup>10</sup>

6 gennaio 1838

<sup>1</sup> «Del resto, aggravandosi ogni giorno più i mali sopra la *Sposa dell'Agnello* immacolato, non possiamo non eccitare calorosamente Voi partecipi delle nostre cure per la somma vostra religione e pietà, ad offrire umilmente con Noi fervorose preghiere al Padre delle misericordie, affinché riguardi propizio dall'eccelso abitacolo de' cieli la *Vigna* piantata dalla sua destra, e clementissimamente da essa allontani la diuturna tempesta». Fine della allocuzione tenuta da N. S. Gregorio, per divina provvidenza Papa XVI, nel Concistoro segreto del giorno decimo di dicembre 1837. <sup>2</sup> D'una certa allocuzione. <sup>3</sup> Il vescovo di Colonia. <sup>4</sup> Fra le altre. <sup>5</sup> Nelle quali egli ha tanta e poi tanta ragione. <sup>6</sup> Gli dasse. <sup>7</sup> Si. <sup>8</sup> Pure. <sup>9</sup> Non gli si può negare. <sup>10</sup> Vigna è di certo. Qui *vigna* è vero sinonimo di «cuccagna».

Il sonetto nasce come chiusa di una vicenda, sulla quale scrive Luigi Morandi nel suo commento: «Il vescovo Droste fu fatto imprigionare nella fortezza di Minden dal re Federigo Guglielmo II, perché nella lunga controversia per i matrimoni misti aveva voluto obbedire al papa, piuttosto che al proprio sovrano». La faccenda era dunque molto seria, e meritava una reazione da parte del papa manifestata nella solenne *allonguizione* (una allocuzione piuttosto “lunga”). L'attento popolano del sonetto (e stavolta più che mai la voce di questo ipotetico popolano parlante appare di sicuro come quella del nostro Belli) di tutto il discorso ha colto due immagini: la Chiesa «Sposa dell'Agnello», e questo è molto giusto giacché le pecore si tosano; e soprattutto la Chiesa come *viggna*: la battuta è allora pronta, irresistibile, tutta assolutamente romana, quasi una massima senza tempo: *Vviggna è de scerto*. Ancor oggi infatti, per dire situazioni di “cuccagna” in cui qualcuno *tosa* quello che può tosare, si usa un'espressione molto colorita ed efficace che peraltro conosciamo talmente bene da consentirci di tacerla per sommo di pudicizia (ohibò) e accennarla soltanto...

**Questo numero.** Dopo il contributo di Maria Teresa Lanza, che apre, anche tematicamente, le ricognizioni dentro il laboratorio belliano, ecco l'originale e per più versi sorprendente scritto di Riccardo Scarcia (benvenuto! anzi: bentornato) dedicato a due donne belliane: due donne molto molto diverse... a significare insomma l'estrema varietà della poesia, della cultura, della scrittura del Nostro. C'è poi Paolo Grassi, il quale compie una doppia ricognizione nell'anno scorso: prima una descrizione dei due francobolli che nel 2013 lo Stato Italiano e lo Stato Vaticano hanno dedicato all'anniversario; e poi un'antologia di foto dei momenti più significativi delle celebrazioni belliane organizzate dal Centro Studi nel 2013.

Il saggio di Franco Onorati dedicato a Francis Darbousset e alle sue traduzioni di sonetti di Belli in francese, traduzioni che si segnalano per la loro chiarezza e l'estrema fedeltà filologica rispetto all'originale, completa in qualche modo il percorso che l'anno scorso ci ha accompagnato nella ricognizione delle traduzioni di Belli nelle varie "lingue der monno".

Al nostro insostituibile Eugenio Ragni dobbiamo poi un magnifico contributo (che ha tutta l'aria di costituire uno studio approfondito e aperto a ulteriori sviluppi come lo stesso autore ci promette) su una delle voci più importanti e originali della grande poesia italiana contemporanea, quella di Albino Pierro, il quale, utilizzando il proprio dialetto tursitano, ha saputo costruire una poesia, sempre sospesa tra epicità e memoria, tra folgorazione e racconto, di tale eccellenza da essere tradotta in molte lingue (inglese, francese, persiano, portoghese, spagnolo, romeno, arabo, neogreco, olandese e svedese) e da essere più volte candidata al Nobel.

Il numero si completa poi con il ricordo di alcuni protagonisti della cultura contemporanea, Fabio Della Seta e Gipo Farassino, con la ricca sezione dei dibattiti intorno a libri ricevuti, con la ricognizione dei nostri incontri e delle nostre iniziative. E si constaterà che in pratica tutta l'Italia viene rappresentata in questi nostri lavori e ricognizioni. Il che, sia detto con grande umiltà, ci riempie di orgoglio e di fiducia.

## *In memoriam di Fabio Della Seta, z.l.*

DI FRANCO ONORATI

Le due consonanti che seguono il nome dell'amico cui dedico questo saluto sono l'abbreviazione dell'espressione ebraica *zichron livra-cha*, che significa «che il suo ricordo sia di benedizione». La rispettosa citazione di questa usanza del mondo ebraico vuole richiamare l'appartenenza del defunto a una comunità, l'ebraica – e in particolare al suo “ceppo” romano, certamente il più antico e il più incisivo nella storia e nella cultura – della quale Fabio Della Seta è stato un importante esponente e certamente uno fra i più autorevoli testimoni e interpreti.

Quando nel marzo 2003 i soci del Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli decisero di porre fine, per ragioni contingenti, all'esperienza de «il Belli», dando vita al quadrimestrale intitolato «il 996» – una delle “sigle” con cui il Poeta firmava i suoi sonetti – chiamammo Della Seta in quanto giornalista professionista ad assumerne la direzione editoriale. A tale ruolo, svolto fino al 2004, egli accompagnò un'assidua collaborazione.

Prima di ricostruire, sia pure sommariamente, i filoni principali dei suoi interventi, voglio offrire ai nostri lettori un profilo dell'uomo e dello scrittore.

Fabio Della Seta era nato a Roma il 31 luglio 1924, da una famiglia appartenente alla piccola borghesia commerciale ebraica. L'avvenimento che condizionò tutta la sua vita successiva fu, nel settembre 1938, la vergognosa promulgazione, da parte del regime fascista, delle leggi per la “difesa della razza”, che costrinsero lui, come tutti i ragazzi ebrei della sua generazione, a lasciare le scuole pubbliche che frequentava e a iscriversi a una scuola organizzata dalla Comunità israeli-

tica, in cui insegnavano docenti ebrei anch'essi estromessi dall'insegnamento nelle scuole dello Stato. Come lo stesso Della Seta narrerà molti anni dopo in *L'incendio del Tevere*, tale evento costituì una vera e propria scuola di vita, sia per il legame di solidarietà obbligata stabilitosi tra gli allievi sia per l'incontro con alcuni docenti di altissimo spessore culturale e morale; fra questi la professoressa Emma Castelnuovo, poi divenuta un'autorità della didattica della matematica, e il docente di storia e filosofia Enzo Monferini, formatosi alla scuola torinese di Augusto Monti, amico e sodale di personalità quali Cesare Pavese, Leone Ginzburg e Massimo Mila. Da questi professori Della Seta e altri ragazzi della Scuola israelitica ricevettero i fondamenti di una forte passione politica e l'amore per la cultura in tutti i suoi aspetti.

Altra figura fondamentale nella sua formazione fu il nonno materno, Giuseppe Campagnano (1873-1963), grande appassionato di musica e di opera lirica, possessore di una imponente collezione di dischi, i cui resti furono donati nel 2005 dai nipoti Fabio, Enzo e Paolo e dal pronipote Fabrizio alla Discoteca di Stato.

Terminati gli studi liceali, nel 1942 Fabio Della Seta si iscrisse alla facoltà di Giurisprudenza della Pontificia Università Lateranense. Le vicende belliche e l'occupazione tedesca di Roma (1943-44) lo costrinsero a trovar rifugio con i familiari in diversi conventi romani. Nel corso del "sabato nero" delle razzie naziste in Ghetto (16 ottobre 1943), fra i 1259 rastrellati, deportati due giorni dopo ad Auschwitz in carri piombati, c'erano i nonni paterni, Samuele e Giulia, dei quali non si ebbe più notizia.

Dopo la liberazione di Roma, Della Seta proseguì gli studi di Giurisprudenza presso l'Università di Roma, dove si laureò nel 1948 con una tesi di diritto internazionale pubblico: *Aspetti giuridici della questione palestinese*. Nel 1950 sposò Laura Della Seta (1922-1995), già compagna di studi alla Scuola israelitica, dalla quale ha avuto quattro figli: Fabrizio (1951), Maurella (1956), Valerio (1957-1964) ed Eugenia (1965).

Prima ancora di laurearsi, Della Seta aveva iniziato l'attività giornalistica come redattore capo di «Israel», settimanale ebraico in lingua italiana. Contemporaneamente aveva incominciato un'intensa collaborazione con la Rai (dove fu assunto stabilmente nel 1954), concretatasi in centinaia di programmi radiofonici di cultura varia e soprattutto nella rassegna settimanale *Il Ridotto, teatro di oggi e di domani*, programma realizzato dapprima con Raffaele La Capria e successivamente con William Weaver.

Della Seta è stato anche autore di numerosi radiodrammi (il primo,

*Joseph impara a cantare*, è del 1947). Per quanto riguarda la sua attività radiofonica e televisiva, ha vissuto gli anni d'oro della televisione in Italia, occupandosi di vari argomenti d'ambito culturale, tra cui in particolare la prima produzione cinematografica della Rai, *Belcanto. Storia del melodramma italiano*, per la regia di Glauco Pellegrini. Successivamente si è occupato di rapporti internazionali, in particolare di quelli con le organizzazioni televisive dei Paesi orientali. A partire dal 1972 fino al termine della sua carriera ha diretto gli uffici della Rai Radio Televisione Italiana per l'America Latina, dando avvio alla trasmissione giornaliera via satellite del telegiornale quotidiano. Ha collaborato con i principali organi di stampa italiani, intervistando fra l'altro Yigal Yadin, famoso archeologo nonché primo capo di Stato Maggiore dell'esercito israeliano; il filosofo Martin Buber e lo scrittore Jorge Luis Borges. Durante il soggiorno sudamericano ha anche soddisfatto la propria passione per le arti figurative come collezionista e antiquario.

Accanto alla carriera manageriale in Rai, Della Seta ha svolto una lunga attività di scrittore: è autore di un saggio storico sulle origini dello Stato ebraico, *Antico Nuovo Israele*, con prefazione di Carlo Arturo Jemolo; di vari radiodrammi, dei romanzi *Agnusdei*, *La banda archeologica*, *Cara Sophie* e *L'ipogeo*, questi ultimi con Maria Sofia Casnedi, e della raccolta di racconti *Rivedere Petra*. Con Giovanni Gigliozzi ha scritto *Aiuto! Ho sbagliato città. Cronache del Cairo Nord*. È stato insignito del Premio Verga per la sua opera letteraria. Cultore e studioso di poesia romanesca, negli ultimi anni ha collaborato assiduamente alla «Strenna dei Romanisti», a «Belfagor», «L'immaginazione», «La scrittura». Il lungo periodo di lavoro a Montevideo ha visto nascere, lungo un arco di circa dieci anni, i suoi oltre mille sonetti in romanesco: un lungo viaggio a ritroso alla ricerca di luoghi, di personaggi, di modi di dire della Roma della gioventù. La sua produzione poetica dal titolo *Roma in valigia. Mille e anche più sonetti in Urbe et in Orbe*, pubblicata una prima volta nel 2001, è uscita in seconda edizione pochissimi giorni dopo la sua morte, avvenuta a Roma l'11 marzo 2014.

Ed è proprio alla prima edizione di quella raccolta che un lettore d'eccezione, Muzio Mazzocchi Alemanni, dedicò un'ampia recensione apparsa sul n. 2-3 de «il Belli» (dicembre 2001): intervento critico che gettava un ponte ideale fra Della Seta e il nostro Centro Studi, tant'è vero che di lì a poco egli entrava a far parte della nostra redazione.

Il fascicolo doppio 1-2 del 2003 indicava le coordinate lungo le quali si sarebbe espresso il percorso di Della Seta giornalista: l'approccio realistico al fenomeno della letteratura in dialetto spiccava nell'articolo

*Panta rei (e anche i dialetti)*; nello stesso numero, prendendo spunto dal convegno dedicato alla figura del bullo, ci introduceva nel mondo della malavita descritto da Borges e vi individuava personaggi che nello stile di vita e nel linguaggio palesavano non poche affinità con il bullo nostrano. Da una parte, quindi, il dialettologo militante, dall'altra il profondo conoscitore della letteratura e del folklore del Sud America.

Quei due filoni trovavano una convergenza in una recensione dedicata al romanzo *Quando Dio ballava il tango* di Laura Pariani (fascicolo 3/2003): in quel libro veniva citato il *cocoliche*, il linguaggio parlato dagli immigrati italiani in Argentina, «uno spagnolo approssimativo, appreso non nelle aule scolastiche e neppure in corsi intensivi di lingua, ma a malapena orecchiato nei primi contatti con i compagni della quotidiana fatica, mescolato con il lessico variopinto dei loro paesi d'origine». La riflessione del recensore coniuga l'interesse linguistico con la sua padronanza della cultura sudamericana.

Quella stessa padronanza gli fa trovare inaspettate analogie nella trama di un racconto del poeta romagnolo Raffaello Baldini e quella di un romanzo dell'uruguayano Mario Benedetti (fascicolo 1/2004): analogie che solo la potenza della poesia è capace di realizzare, sconfiggendo la lontananza spazio-temporale che c'è fra la piccola e borghese Montevideo e la provincia della Romagna.

È ancora all'insegna delle sottili e quasi sempre casuali corrispondenze in cui ci si può imbattere fra il Belli e la letteratura latino-americana che Della Seta ci intrattiene parlandoci di una curiosa composizione dovuta a tale Francisco Acuna de Figueroa, che nella prima metà dell'Ottocento licenzia una composizione in cui sono elencati i molti vocaboli – circa una settantina – in uso dalle parti del Rio de la Plata per designare l'organo sessuale maschile. Come non riandare al belliano *Er padre de li Santi?* (fascicolo 3/2004).

Ad aprire il numero 3/2005 è un suo saggio nel quale può finalmente muoversi in un ambito nel quale conosce ben pochi rivali: l'individuazione della presenza degli Ebrei nell'opera di Belli; un denso saggio (pp. 5-29) che ci consegna un dettagliato inventario delle citazioni linguistiche, storiche, di costume con cui Belli dimostra una perfetta conoscenza del mondo ebraico del suo tempo.

Seguono, nei fascicoli successivi, elzeviri da terza pagina, nei quali Della Seta, abbandonando i temi "forti", palesa una vena leggera e scanzonata, da quel buon giornalista che è stato.

La collaborazione alla nostra rivista si chiude con un saggio emblematico (n. 3/2011): all'iniziativa promossa dal Centro Studi di una ri-

flessione sul tema del contributo che le letterature nei vari dialetti italiani hanno dato al processo che ha portato all'Unità d'Italia, Della Seta partecipa con un saggio di taglio storico che segnala le personalità di religione o ascendenza ebraica partecipi attivi di tale processo.

Questo scritto *in memoriam*, partito da una citazione attinta dal mondo ebraico, si chiude col ricorso a un'altra usanza presente in quello stesso mondo: ripercorrendone la presenza all'interno della nostra rivista, abbiamo voluto ricordare Fabio Della Seta con una citazione dei suoi principali articoli, quasi a riproporre ai lettori il clima di momento di studio detto *limud* – qui utilizzato in senso laico – con cui gli Ebrei ricordano una persona.

#### Pubblicazioni principali

*Antico nuovo Israele. Momenti e protagonisti del risorgimento nazionale ebraico*, prefazione di A.C. Jemolo, Torino, Eri, 1959.

*Agnus Dei*, romanzo, Milano, Sugar, 1968.

*Rivedere Petra*, racconti, Trapani, Celebes, 1968.

*L'incendio del Tevere*, Trapani, Celebes, 1969; nuova ediz. ampliata, Udine, Gaspari, 1996. Trad. ingl. di F. Frenaye, *The Tiber Afire*, Marlboro (Vermont), Marlboro Press, 1991.

*La banda archeologica*, romanzo per ragazzi, Brescia, La Scuola, 1978.

*Cara Sophie* (con M.S. Casnedi), romanzo, Udine, Gaspari, 1996.

*Aiuto! Ho sbagliato città. Cronache del Cairo Nord* (con G. Gigliozzi), illustrazioni di I.O. Fantini, Roma, Antonio Stango, 1999.

*Roma in valigia: mille e anche più sonetti in Urbe et in Orbe*, illustrazioni di I.O. Fantini, Roma, Antonio Stango, 2001; nuova ediz., Roma, Aracne, 2014.

*L'Ipogeo* (con M.S. Casnedi), romanzo, San Cesario di Lecce, Manni, 2005.

*Pillole* (con altri racconti brevi di A. Barbaranelli, M.S. Casnedi), illustrazioni di I.O. Fantini, Roma, e.f.c., 2006.

*I silenzi di Joe*, disegni di I.O. Fantini, Roma, Portaparole, 2007. Trad. francese di P. Duhois, *Les silences de Joe*, Roma, Portaparole, 2007.



## *L'Introduzione ai Sonetti nelle sue referenze letterarie\**

DI MARIA TERESA LANZA

Comincerò con uno sfiziosissimo sonetto: *Er testamento der pasqualino* (n. 1168)

Torzetto l'ortolano a li Serpenti  
prometteva ogni sempre ar zu' curato  
c'a la su' morte j'avería lassato  
cinquanta scudi e ccer'antri ingredienti.

Quanto, un ber giorno, lui casc'ammalato  
e ccurreveno ggjà cquinisci o vventi  
tra pparenti e pparenti de parenti  
a mmostraje un amore indemoniato.

Ecchete che sse venne all'ojo-santo;  
e 'r curato je disse in ne l'ontallo:  
«Ricordateve, fijjo, de quer tanto...»

Torzetto allora uprí ddu' lanternoni,  
e jj'arispose vispo com'un gallo:  
«Oggne oggne, e nnu mme roppe li cojjoni».

Ebbene: il *clou* di questo sonetto è in un epigramma di Marziale (libro X, XCVII): «Dum levis arsura struitur Libitina papyro,/ dum murram et casias flebilis uxor emit,/ iam scrobe, iam lecto, iam pollinctore parato,/ heredem scripsit me Numa: convaluit», così tradotto da G. Ceronetti:

\* L'articolo riproduce il testo presentato al convegno *Belli nella letteratura italiana ed europea*, tenuto a Roma il 26 settembre 2013 presso l'Istituto Nazionale di Studi Romani,

Già si lavora a tirar su la pira,  
 leggera con molto papiro  
 che bruci in fretta, di mirra e cannella,  
 in gramaglie la moglie fa provvista,  
 la fossa è pronta, la cassa è preparata,  
 il becchino avvertito.  
 Numa mi nomina erede universale:  
 poco dopo era guarito.

Un altro epigramma, il XVII dello stesso libro X, giudicato da Belli «bellissimo», è trascritto per intero nello *Zibaldone*, e il primo verso («Si donare vocas promittere nec dare») è così tradotto: «Altro è promettere, altro donare». Ma il rapporto Belli-Marziale è ben più profondo, ed è evidente già nell'*Introduzione* ai *Sonetti*. Se Marziale può dire nella sua prefazione: «Lascivam verborum veritatem, id est epigrammaton linguam, excussarem, si meum esset exemplum» («Della licenziosità delle parole, che è il linguaggio proprio dell'epigramma, mi scuserei, se fossi il primo ad usarla»), Belli dichiara che a difenderlo dall'accusa d'insubordinazione e licenziosità non gli varrebbe l'aver messo «quasi a professione di fede in fronte al *suo* libro» il testo di Marziale (I IV, v. 8): «lasciva est pagina, vita proba». E, ancora, se Marziale prevede «me rariorum iuvat auribus placere» (II, LXXXVI), Belli dirà a sua volta: «mi rivolgerò ai pochi sinceri virtuosi tra le cui mani potessero un giorno capitare i miei scritti, e dirò loro: io ritrassi la verità».

Citerò infine dal XIV libro i primi due versi del secondo epigramma: «Quo vis cumque loco potes hunc finire libellum:/ versibus explicitumst omne duobus opus» («Puoi finire il mio libretto dove vuoi/ due versi danno fondo a ogni argomento»): che, direi, siano presenti a Belli quando così dichiara: «Il mio è un volume da prendersi e lasciarsi [...]. Ogni pagina è il principio del libro; ogni pagina il fine».

Si direbbe che la frequentazione di Marziale, della succosa concisione dei suoi epigrammi, suggerisca a Belli la definizione della qualità precipua del «parlar romanesco»: «Dati i popolani nostri per indole al sarcasmo, all'epigramma, al dir proverbiale e conciso [...] non parlano a lungo in discorso regolare ed espositivo. Un dialogo inciso, pronto ed energico: un metodo di esporre vibrante ed efficace; una frequenza di equivoci e di anfibologie».

E ancora: direi che alla frequentazione degli epigrammi di Marziale, Belli debba quella sua straordinaria qualità di far convergere nell'ultima terzina, talvolta nell'ultima riga, il vero *clou* del sonetto. Penso a *Caino*: «a un omo come noi de carne e d'osso/ aveva assai da inacidije er fele/

e allora, amico mio, taja ch'è rosso»; penso a *La fin der monno*: «E appena uscito da l'inferno er diavolo/ a spartisse la gente cor Messia,/ resterà er monno pe seme de cavolo».

Marziale, dunque, innanzi tutto. Ma ancora altri satirici latini gli sono famigliari, per esempio Giovenale di cui il Nostro cita nell'*Introduzione* un verso della II satira divenuto famoso (lo ritroviamo per esempio nell'ultimo capitolo, il XXXIV, dell'altrettanto famoso *Pantagruel*): «Curios simulant, sed bacchanalia vivant». E vorrei dire qui, per inciso, che sia Marziale sia Giovenale saranno riferimenti ineludibili per chi voglia trattare il genere satirico. Prima di Belli, Vittorio Alfieri li cita ambedue per irridere – in un epigramma, appunto – un piccolo presuntuoso:

D'invidietta pregno  
da Marzial da Giovenale accatti  
la rabbia e il fiele e i denti.  
Quindi sî ben rammenti  
i loro salî, e a te sî ben gli adatti,  
che hai proprio il loro ingegno. (XXXIII)

Ebbene, l'ingegno di entrambi sarà proprio Belli ad averlo. Nelle sedici satire di Giovenale, Belli può ben intravedere, nella corrotta società latina, la corrotta società romana del proprio tempo: «non fidarti dell'apparenza», dice Giovenale nella seconda satira: «le strade sono piene di viziosi in cattedra» (II, 11-12); ma è nella terza, dedicata a un amico che sta per lasciare Roma, che il malcostume di questa «tremenda città» («saevae urbis») è più vivamente denunciato (vv. 21-25): «[...] artibus [...] honestis/ nullus in urbe locus, nulla emolumenta laborum,/res hodie minor est here quam fuit atque eadem cras/ deteret exiguis aliquid [...]» (“in città non c'è più posto per un lavoro onesto, non c'è compenso alle fatiche;/ meno di ieri è ciò che oggi possiedi, e a nulla si ridurrà domani”); e più oltre (vv. 152-53): «Nihil habet infelix paupertas durius in se/ quam quod ridiculos homines facit» (“Niente di più atroce ha la sventura della povertà,/ che rendere l'uomo oggetto di riso”); per concludere (vv. 183-84): «omnia Romae cum pretio» (“tutto a Roma ha un suo prezzo”).

Ma Giovenale ha una vena di narratore di rapidi episodi che certamente non sfugge a Belli. Ecco per la strada un ricco e un povero: «Si vocat officium, turba cedente vehetur/ dives et ingenti curret super ora Liburna,/ atque obiter leget aut scribet vel dormiet intus;/ namque facit/ somnum clausa lectica fenestra,/ ante tamen veniet: nobis properantibus obstat/ unda prior, magno populus premit agmine lumbos /qui se-

quitur/ (vv. 239-45) ("Se, chiamato da un affare, un ricco fende la folla, volando sulle teste chiuso in una immensa liburna, può leggere, scrivere o, se vuole, dormire, perché una lettiga con le tende abbassate concilia il sonno. E arriverà sempre prima di me, che cerco, come tutti noi che abbiamo fretta, un varco tra la calca di chi mi precede").

E più avanti (vv. 299-301): «Libertas pauperis haec est:/ pulsatus rogat et pugnīs concisus adorat/ ut liceat paucis cum dentibus inde reverti» ("Questa è la libertà dei poveri:/ supplicare sotto i colpi e, gonfio di pugni, implorare/ che ti lascino rincasare almeno con qualche dente").

Dunque Marziale e Giovenale.

Ma il poeta che certamente Belli sente più prossimo al mondo in cui vive non può essere che Salvator Rosa, di cui, a conclusione della propria *Introduzione*, cita tre versi della seconda satira: «A che mandar tante ignominie fuore,/ e far proteste tutto quanto il die/ che, s'è oscena la lingua, è casto il cuore?» (vv. 784-86).

Delle sue sette satire (che, insieme alla sua vita disordinata, gli attireranno la persecuzione dell'Inquisizione) citerò alcune strofe dalla sesta satira, *La Babilonia*:

Or che fate là sù, voi che la cura  
di dispensarci avete e pene e premii,  
e governate il fato, e la natura? [...]  
Come a vista del ben languir digiune  
l'anime grandi, e in man de' parassiti  
la copia rovesciar de le fortune? [...]  
Ma a chi piacer può mai mirar l'eccesso  
de le sue tante vanitadi e abusi,  
dal nobile il plebeo svenato, e oppresso? [...]  
Li sai ben tu quei che sbalzârò a volo  
da la cucina al soglio, e da la scopa  
giunsero a star di porporati al ruolo.  
(vv. 55-57, 64-66, 199-201, 328-330)

Un poeta in sommo grado irriverente, questo Salvator Rosa, richiamato da Belli non a caso per ultimo, quasi a suggerirci di tenerlo presente nella lettura dei suoi numerosissimi sonetti d'ispirazione antipapale. Ma a testimoniare in fine che egli intende ritrarre «la verità», il richiamo non può essere che al Seneca delle *Lettere a Lucilio*: «Omne aevum Clodios fert, sed non omne tempus Catones producit» (XVI, XCVII, 10; "Ogni epoca produce i suoi Clodii, ma non ogni età produce Catoni").

## *Due figure femminili di Belli*

DI RICCARDO SCARCIA

**1. A Ponte Mollo.** Tra le «Poesie varie in lingua italiana» di Belli pubblicate postume per cura del figlio Ciro figura una lunga composizione eroicomico in 25 ottave, *Il Tevere*,<sup>1</sup> a un certo punto della quale (p. 184) il fiume, in una mescolanza di dati derivati da generiche risultanze di polizia quotidiana, echi mitologici e un episodio di storia antica, viene globalmente qualificato come un maligno nume ostile a quanti sono costretti a vivere e ad aggirarsi sulle sue sponde e sulla sua acqua, un vero mostro vorace ingoiatore di carne umana:

Antropòfago atroce ahi quanti e quanti  
S'ingollò pescatori e pellegrini,  
E donne di vaghissimi sembianti  
Con pendenti dal collo i lor bambini,  
E gonfi e guasti se li spinse avanti  
Infin dove o bocconi o resupini  
Li rigettò dalla ventraia cupa  
Sozzo ludibrio alla sua vecchia lupa!  
Ei Rea-Silvia affogò, sposa d'un dio  
A que' tempi ministro della guerra:  
Affogò poi Massenzio il cui disio  
Tendeva a dominar tutta la terra:

1. *Poesie inedite di Giuseppe Gioachino Belli Romano*, I, Roma, Tipografia Salviucci, 1865, pp. 181-89. Il componimento è puntualmente riportato, al pari dell'*Elegia*, in [G.G. BELLÌ], *Belli italiano*, edizione integrale a c. di R. Vighi, Roma, Colombo, 1975, rispettivamente. I pp. 549-53, III pp. 68-74: edizione da cui si cita.

Ha affogata una Rosa (\*) al tempo mio,  
 Fior d'un cespite illustre d'Inghilterra;  
 Ed affogò il re d'Alba Tiberino  
 Ciuffandosene il nome e il taccuino.

Il richiamo nel testo della seconda di queste strofe è in nota semplicemente esplicitato come «Miss Rosa Bathurst», ed è forse un'allusione che in un contesto di questo tono, non privo di plausibilità stilistica grottesca, il poeta si poteva pure risparmiare come affatto fuori luogo. Ma era passato più di un quarto di secolo dal quel «tempo *suo*» cui il fatto era ascritto (questa sorta di «serenata a dispetto» al Tevere è data in calce «21 febbraio 1852») e il suo ricordo Belli se lo sarà fatto scappare dalla penna senza rifletterci su troppo, o indifferente ormai alla logica del suo proprio ambizioso sentimentalismo di un dì... Perché l'atroce vicenda della giovanissima Rosa Bathurst non era stata cosa di piccolo affare nella cronaca romana.

Essa si svolse, come è noto, tra il declinare dell'inverno e l'autunno del 1824, e suscitò grandi emozioni nella città, certamente anche popolari, ma soprattutto tra i forestieri di residenza istituzionale o turisti di passaggio e in specie tra «l'ingresi de Piazza de Spaggna», dove risiedeva l'infelice ragazza, magnificata da tutti come fiore di gentilezza, bellezza e grazia. Nella tarda mattinata di un giorno di marzo, il 14 o più probabilmente il 16,<sup>2</sup> un piccolo gruppo di gitanti britannici, assieme

2. La data esatta dell'incidente è controversa: quella ricavabile dall'iscrizione incisa sulla tomba della giovane («accidentally drowned in the Tiber the 14 of March 1824») contrasta con altre testimonianze che la posticipano di due giorni. La più fededegna dovrebbe comunque ritenersi quella che il Belli ha indicato in una nota autografa vergata su un esemplare a stampa dell'elegia (v. *infra*, n. 5), il 16, data sostenuta anche da altri. Quasi certamente la discrasia è dovuta al fatto che il corpo della giovane fu recuperato più tardi, e pertanto la tomba venne eretta con notevole ritardo. È comunque veramente singolare – ma non sorprendente, atteso il clamore suscitato dalla storia – che sullo svolgersi dei fatti, dal loro principio alla conclusione, e addirittura sulla data esatta dell'incidente ci sia disaccordo tra le fonti, considerata l'abbondanza di dati e di testimonianze istantanee e non, incluso qualche documento burocratico: come dire, una volta di più, il male dell'abbondanza. La medesima cosa accadde per le modalità della morte e della sepoltura di Leopardi o per quelle della scomparsa di John Reed al tempo dei *Dieci giorni che sconvolsero il mondo*. Dell'affare Bathurst varrebbe la pena di riappropriarsi con rinnovata acribia, scevra di velami ideologici. Rinvio per il momento all'ultimo importante lavoro sul punto che io conosca, il saggio di M. MIGLIO, *Microstorie in versi, prose e qualche immagine: Rosa Bathurst e Bonnard*, in *Gli antichi e i moderni. Studi in onore di Roberto Cardini*, a c. di L. Bartolini e D. Coppini, II, Firenze, Edizioni Polistampa, 2009, pp. 887-906

foto E. Regni



*Bassorilievo frontale della tomba di Rosa Batburst, opera (1825) dello scultore inglese Richard Westmacott jr. (Roma, Cimitero Acattolico). Sullo specchio posteriore è scolpito, sempre in bassorilievo, l'Angelo della morte, con un fiore semiappassito nella destra e la fiaccola rovesciata; sui due lati, la lunga iscrizione (in inglese e in italiano, tradotta da Michelangelo Caetani) che rievoca la tragica sorte della giovane e del padre.*

all'ambasciatore di Francia e a un paio di lacché, mosse a cavallo dal centro di Roma per una gita nella Campagna a settentrione, fuori di Porta del Popolo e, almeno per un tratto, agevolmente procedendo lungo la via Flaminia. Si ignora se la prima meta fosse il passo del Tevere per ponte Milvio e una prosecuzione del cammino verso la solitudine di Tor di Quinto, gemma dei pittori vedutisti, o se il programma prevedesse qualche estemporanea variazione in altro senso (ad esempio per una sosta alla fonte dell'Acqua Acetosa prima di una riconversione sul ponte): pare ad ogni maniera assodato che la fila dei cavalli a un certo momento del pomeriggio, forse relativamente vicino al tramonto, procedesse per un sentiero che costeggiava il Tevere lungo la riva sinistra, ancora bene a monte del ponte stesso, reso assai esiguo e scivoloso dalla crescita delle acque nell'alveo. Anche in quel principio di primavera infatti, ligio al proprio regime idrologico di tipo appenninico, il fiume si era assai gonfiato a causa dei primi nubifragi equinoziali rinforzati dalla fusione delle nevi, dilagando – ripeterebbe Orazio

– *super notas ripas* e rendendo particolarmente tumultuosa la corrente («Perfido aggirator di melma e loto/ Fra vortici improvvisi e mulinelli...», lo descriveva specificamente Belli in una delle citate ottave).

Sembra che il progressivo restringimento dello spazio disponibile e la sua cedevolezza sotto gli zoccoli abbia innervosito la puledra su cui Rosa montava all'amazzone, inducendola a scartare bruscamente in cerca di suolo più solido. Ma il fallo di una zampa la fece inciampare e precipitare nell'acqua assieme alla passeggera, sicché nell'ambito di pochi istanti, la giovane venne sbalzata via e si perse nelle onde dopo appena un grido di aiuto mentre la cavalcatura smontata risaliva la sponda. Il corpo venne ricercato invano, per quel poco che si poté fare nell'imminente calare del buio, e poi in molti dei giorni seguenti: soltanto grazie a un nuovo sommovimento della massa d'acqua del fiume e un rimescolio dei fondali durante le piogge dell'autunno seguente esso venne relativamente disseppellito sotto a un'arcata del ponte Milvio – quella poggiante sulla riva sinistra – ricomposto e sepolto nel "Cimitero degli Inglesi".<sup>3</sup> La catastrofe lasciò un penoso e condiviso strascico di memorie ancora per qualche po', quindi lentamente la memoria quasi se ne perdette, se crediamo a quel che ad esempio registrava al principio del 1829 un assiduo frequentatore di Roma, Chateaubriand, rispetto a quanto registrato in una pagina stendhaliana di dodici mesi prima.<sup>4</sup>

Belli, come alcuni pure fecero, indipendenti per lo più gli uni dagli altri, non perse l'occasione di offrire immediatamente un omaggio in versi alla triste storia, raccattando stili, moduli retorici e forme della tradizione poetica italiana più corriva e usurata: e senza neanche tentare di cimentarsi almeno con l'impronta che a quel componimento aveva dato il Monti, abile e aulico celebratore dei fatti salienti della storia contemporanea, egli decise di adottare la terzina incatenata dantesca, da

3. La tomba si trova presso il monumento che contiene i resti di Shelley, quasi sul ciglio delle Mura Aureliane nella cosiddetta "Parte vecchia" del Cimitero Acattolico: una scelta di "simpatia" per un altro annegato britannico, perito l'8 luglio 1822 nel naufragio del suo panfilo travolto da un repentino fortunale poco a largo della spiaggia di Viareggio.

4. F.R. DE CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'Outre-tombe*, parte III, Libro XXIX, cap.14. Cfr. STENDHAL, *Voyages en Italie*, a c. di V. Del Litto, Paris, Gallimard, 1973, suppl. VIII, p. 1263: «... ses restes mortels, suivis d'un petit nombre d'amis au désespoir, furent inhumés dans le cimitero degli Inglesi. Ils y reposent encore, et peu d'Anglais traversent Rome sans visiter la tombe de leur malheureuse compatriote» (il curatore avverte però che l'attribuzione a Stendhal di questo rilievo, parte di una corrispondenza rievocativa del fatto pubblicata anonima in «Le Globe» del 30 gennaio 1828, è soltanto indiziaria).

tempo adoperata anche al di fuori della tradizione del poema allegorico-didattico, sia per il genere satirico, sia per esprimere la riflessione sul dolore propria del genere elegia, che stava vivendo i suoi ultimi momenti.<sup>5</sup> Di esemplari tuttora in suo possesso di tale opuscolo fatto da lui pubblicare a caldo<sup>6</sup> si trova menzione in una lettera del successivo 4 giugno all'architetto lombardo Giacomo Moraglia: «... ti unisco qui due altre copie restatemi di que' versi, de' quali ti aveva spedito le quattro. Qui è giunto ultimamente sui giornali un componimento sullo stesso soggetto del Pindemonte. Non ottiene molto successo. Figurati il mio! Avrà almeno questo mio il pregio meschino di essere apparso alla luce pel primo».<sup>7</sup> Ne fornisco un funzionale ragguaglio, precisando che il richiamo all'archetipo dantesco è sottolineato dalla citazione in epigrafe di *Inf.* 3,74 «Vidi gente alla riva d'un gran fiume».

Il piglio narrativo, dopo una premessa morale generica sul dolore che ogni cuore gentile prova nel vedere recisa dalla morte una fiorentine giovinezza (vv. 1-6), arieggia con allusività quasi «pre-raffaellita» i toni dello stilnovismo (vv. 7-15):

Per veder come il sole italo rida  
di Britannia venia nobil donzella,  
e la vedova madre erale guida:

5. Nei medesimi anni ci si misurò un paio di volte anche Leopardi, senza tuttavia più molta convinzione, se due sole ne scrisse e una sola, *Il primo amore*, ne pubblicò tra i *Canti* del 1826.

6. G.G. BELLÌ, *Elegia in morte di Rosa Bathurst*, Roma, Stamperia De Romanis, 1824. Osservo che nella copia della stampa De Romanis della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma specificamente da me consultata si legge una postilla autografa dell'autore, che assevera: «scritta e pubblicata il 19 marzo 1824 tre giorni dopo la catastrofe». Quanto alla poesia di Ippolito Pindemonte, essa era apparsa la prima volta in «Il Ricoglitore», XXIII (1824), pp. 42-44; anche Pindemonte applica alla sua composizione i luoghi comuni della retorica deprecativa, ma la dignità formale dell'ode – ancorché attardata dall'età – rimane intatta persino in questo estremo esperimento classico (*incipit*: «Pèra chi donna il primo/ porre a seder sul tergo/ del Nettunio cavallo ebbe ardirmento!/ Ne sbalzin fuor dell'imo/ lor riposato albergo/ l'ossa, e il nembo le bagni, e mova il vento!/ O d'eterno lamento/ cagion, Vergine illustre...»). Belli pare ammetterne la superiorità un poco a denti stretti, seppure denunciandone come per compenso lo scarso successo presso il pubblico dei caffè di Roma (e comunque, a prescindere da questo Pindemonte senile, all'ambizioso Belli in lingua si sarebbe potuto idealmente rammentare che sempre il suo pontificio concittadino Leopardi stava allora allora per scrivere *A Silvia*...).

7. G.G. BELLÌ, *Le lettere*, a c. di G. Spagnoletti, Milano, Del Duca, 1961, n. 33, I, p. 37; e *Id.*, *Lettere, Giornali, Zibaldone*, a c. di G. Orioli, Torino, Einaudi, 1962, p. 47 (vd. ivi la nota 2). Cfr. S. REBECCHINI, *G.G. Belli e Milano*, in «Strenna dei Romanisti», XXX (1969), pp. 339-46, alla p. 340.

tanto del volto e delle membra bella  
che, alla fama di lei, di stupor piena  
la gente si movea, dicendo: è quella.

Sul terzo lustro era matura appena,  
saggia così, dolce così, che poco,  
anzi nulla, pareva cosa terrena...

Subito segue però l'ingresso nella cronaca: la precisazione degli interessi culturali per la Roma archeologica manifestati dalla bella ospite (v. 29: «godea/ per le antiche memorie ir de' nostri avi») e il riferimento al piacere che essa aveva di accompagnarsi in quelle visite ad amici di pari grado e gusto, condito con la memoria di due eroine epiche evocate per allusiva perifrasi, la Camilla di Virgilio (*Eneide*, VII vv. 812-14) e la Clorinda di Tasso:

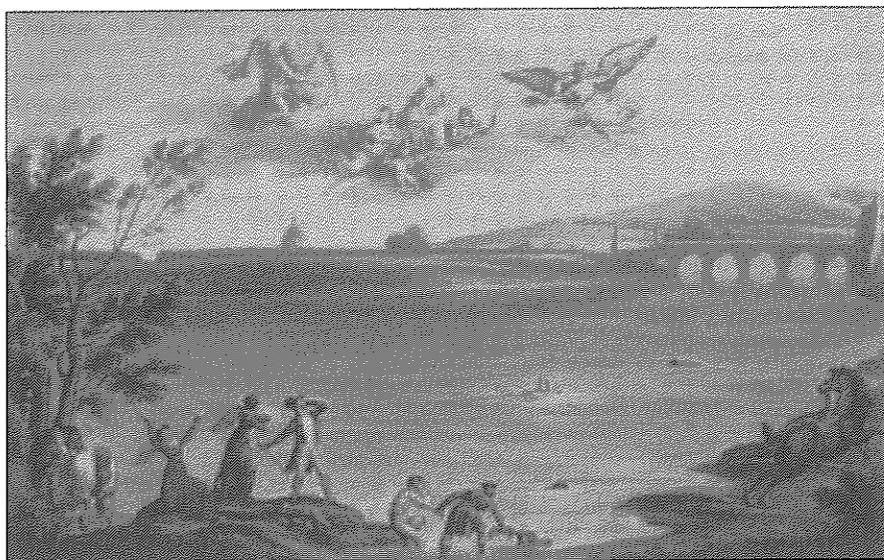
Compagnia lieta in que' diporti avea  
di gentildonne e illustri cavalieri,  
e qual'astro su tutti ella splendea.

Seduta in sella a palafren leggieri  
d'invidia empiea la gioventù latina,  
mastra nell'arte di domar corsieri,  
né destra men dell'etiope regina  
che pugnò contro Cristo e morì in esso  
nella strage campal di Palestina. (vv. 28-36)

Con nuovi poco armonici sbalzi di tono, per la determinazione della data della disgrazia – per Belli appunto il giorno dopo il 15 del mese – sono artatamente riprese (vv. 37-42) formule complesse arieggianti Dante

Volgeva il giorno che va agl'idi appresso  
del mese in che all'ariete si congiunge  
il Sol dai pesci, a quell'ariete istesso  
onde Elle, tratta dalla patria lunge,  
cadde nel Ponto che da lei si noma,  
sì ch'ogni nauta di terror compunge;

e nel progresso più pedestre del racconto spicca tuttavia (vv. 46-51) la memoria compiaciuta della recente sistemazione dell'imbotto in entrata del ponte Milvio, l'arco inserito da Valadier nel rifacimento dell'antica fortificazione di Belisario: l'affascinante creatura dalla bionda chioma,



Serafina Carafa, *La tragica fine di Miss Bathurst*, tempera su cartone (1824; Londra, Collezione privata).

... valicato il bel ponte di Scauro  
 sotto la torre che forata in arco  
 fu con larghezza di consiglio e d'auro,  
 piegò sul fiume per angusto varco  
 onde uscirne colà lungo la riva  
 dov'ebbe Quinzio l'onorevol carico.<sup>8</sup>

La narrazione deve stringere; ma prima un'ampia parentesi si allarga con evocazioni («alla memoria... le sovveniva») di figure variamente connesse con le leggende del fiume, due delle quali riprese ancora nelle citate stanze del 1853 (vv. 55-63): il mitico re Tiberino, che all'antica Albula dove affogò dette nuovo nome; il Massenzio rivale di Costantino, ugualmente perito nel Tevere nella battaglia dell'anno 312; e due degli eroi romani della saga indipendentista antietrusca, Orazio

8. Belli si attiene alla falsa convinzione popolare che «Quinto» fosse L. Quinzio Cincinnato, proclamato dittatore dal Senato romano mentre coltivava ivi un suo povero podere: ma i veri *Prata Quinctia* erano dalle parti del Campo Vaticano, come aveva di già asseverato A. NIBBY (*Delle vie degli antichi*, p. 60; allegato a F. NARDINI, *Roma antica*, Edizione quarta Romana, Stamperia De Romanis, 1820), e ciò malgrado Nibby sia poi espressamente menzionato proprio in *Il Tevere* (v. 140) come un'autorità indiscussa.

Coclite e, soprattutto, l'ostaggio Clelia che, secondo Tito Livio (II III 6-11), di notte valicò il Tevere a nuoto o a cavallo, sfuggendo a Porsenna).<sup>9</sup> Poi, la catastrofe improvvisa (vv. 67-82):

Così a tal giunse del fatal viaggio  
 che più stretto e difficile il sentiero  
 più chiedeva d'ardir che di coraggio.  
 Da insolito terror preso il destriero  
 mal sentì allor la signoria del morso  
 per la solita man del cavaliere.  
 E vòlto il capo al lido e all'acque il dorso,  
 inverso quelle del suo peso ingorde  
 calcitrò, cesse, e vi piombò retrorso.  
 Oh dio! levossi allor grido concorde:  
 l'aure l'udiro e il replicâr, ma l'onde  
 ah! l'onde inique a quel grido fur sorde.  
 Gemono al tonfo orrendo ambo le sponde,  
 gorgoglia il Tebro e la gelosa preda  
 infra i vortici suoi torbido asconde.  
 Così moristi...

9. Tra i vari omaggi poetici offerti d'impulso alla memoria di Rosa Bathurst, segnalo proprio *Cleliola* [rectius 'Cloeliola'] *poemation Romæ conditum in obitum pulcherrimæ juvenis Britannicæ in Tiberim nuper illapsæ auctore Laureæ Arpinatæ* [alias Charles Kelsall, 1782-1857], Romæ, Typis Alexandri Ceracchi, MDCCCXXIV. Lo pseudonimo scelto dal poeta, un dilettante di passaggio, rinvia al Tullio Laurea, colto liberto di Cicerone, di cui resta – tra altre cose greche – un componimento latino in elogio delle virtù curative di una sorgente termale pertinente alla tenuta cumana del suo *patronus* (cit. in Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, 31,8). In un saluto finale alle Muse latine l'autore dichiara di aver composto il lavoro parte a Napoli e parte a Roma, precisamente tra i pini della villa Pamphilj. Kelsall ha sicuramente letto l'elegia di Belli, che omaggia apertamente in più d'un luogo, e Belli a sua volta ha sicuramente letto il poemetto latino, forse subito dopo la sua elegia e comunque prima delle ottave «tiberine» del 1853. Della *Cleliola* uscì nel 1830 presso il Salvucci – ed è quindi verosimile che Belli l'abbia conosciuta – un'edizione del poemetto con traduzione a fronte, *La tenera Clelia Novella*, opera di «Maria Vittoria Perozzi di Fermo, giovine omai quadri lustre» che «si vale dell'Accademico nome d'*Artemide Elèa*, non a fissare l'attenzione pubblica, ma solo ad avere una qualche intitolazione nella Repubblica delle Lettere, nella quale si vien producendo» (p. 38, n. 2); contraddicendo la lapide, nel frontespizio la disgrazia è datata 16 marzo anche in questo testo. Il Ceracchi che stampò il poemetto di Kelsall smerciava i suoi prodotti d'arte, per esempio anche incisioni di Pinelli, tramite la bottega libraria Scudellari di via dei Condotti, dunque nella zona delle residenze per i forestieri di classe, tra i quali si annoverava – alloggiata in piazza di Spagna – proprio quella famiglia Aylmer che in assenza della madre aveva Rosa Bathurst in affidamento.

Le ultime battute di questo anfanante quanto prosastico rendiconto raggiungono purtroppo il loro peggio nel suggello dell'ultimo verso, linguisticamente infelice e goffamente inadatto al peraltro inaspettato moto sentimentale dell'autore (vv. 94-103):

Qual prò se a lutto il popol si commova,  
 tanto che se dolor vincesses morte  
 già t'avrian richiamata a vita nova?  
 Deh se per caso e mia prospera sorte  
 in quell'ora e in quel dì foss'io venuto  
 là dove andaron le tue membra assorta,  
 chi sa che non per me fosse accaduto  
 quel che avviene talor quando a Dio piaccia  
 gran cose oprar col più debole aiuto:  
 ch'io ti recassi a riva in le mie braccia!

No, nonostante la pia illusione del figlio Ciro che ne demandò la diffusione per la massima parte a una pubblicazione postuma, assai poco sarebbe potuta durare, come assai poco effettivamente durò, la tempra alla artificiosa penna toscana di Giuseppe Gioachino: Giuseppe Giusti, per citare un «burlesco» coevo alla cui maniera potrebbe accostarsi la sua, gli è senza dubbio ben superiore. Ma restava al Belli di avvalersi della bestiale deformazione della lingua italiana che egli attribuiva alla plebe di Roma, nell'elaborare la quale – per versarla nel rigido stampo del sonetto, la struttura principe della letteratura nazionale fino dalle sue remote origini siciliane e dalle forme le più rigorosamente chiuse – egli non ebbe e non avrà mai più chi fosse e sia in grado di emularlo: in questa esperienza, attorno al 1820 appena abbozzata, era la sua vera promessa di immortalità.

A buona riprova di come unicamente per questo tramite splendidamente potesse orientarsi la vocazione artistica diciamo spontanea o autentica dell'autore, una contrapposta figura di donna emerge tra tutti i profili e i comportamenti femminili che popolano il *corpus* delle rime romanesche, assai poco angelicata rispetto a quella dell'infelice Rosa Bathurst, quantunque dotata di grande benevolenza e di una grande disponibilità *sui generis* con i propri ammiratori, come per l'appunto una redentrica madonna duecentesca: la figura di Santaccia<sup>10</sup> di piazza

10. Nota di Belli al titolo: «Notissima e sozzissima meretrice di chiara memoria, la quale teneva commercio nella detta piazza, solito luogo di convegno dei lavoratori romagnoli e marchegiani per trovarvi a far opera»: G.G. BELLÌ, *Tutti i sonetti*, a c. di M. Teodonio, Roma, Newton Compton, 1998, I, p. 627.

Montanara, a rappresentare la cui straripante monumentalità un solo sonetto non bastava, neppure fosse stato un sonetto pluricaudato.

**2. A Piazza Montanara.** Ne occorreano a tutti gli effetti due, di sonetti, incardinati uno all'altro, a formare un insieme progettato per avere la medesima solare funzione iconografica di uno dei dittici preziosi e magari eburnei che, quali arredi preziosi, illustravano figure e gesti dell'aristocrazia imperiale tardoromana. Se il sonetto storico italiano, dal punto di vista della retorica, doveva prevedere per statuto l'organizzazione del suo contenuto al modo di un sillogismo, con le premesse maggiore e minore affidate alle quartine e le conclusioni alla interdipendente coerenza delle terzine, qui il rispetto di tale assunto viene armonicamente ripartito tra i primi quattordici e i successivi quattordici versi. Li riporto entrambi,<sup>11</sup> dandone per acquisita l'esegesi minimale, per poi soffermarmi meglio sull'«invenzione» tecnica che connota soprattutto il colpo d'ala del secondo:

I

Santaccia era una dama de Corneto  
da toccà ppe rrispetto co li guanti;  
e ppiù cche ffussi de castagno o abbetto,  
lei sapeva dà rresto a ttutti cuanti.

Pijjava li bburini ppiù screpanti  
a cquatr'a cquattro cor un zu' segreto:  
lei stava in piede; e cquelli, uno davanti  
fasceva er fatto suo, uno dereto.

Tratanto lei, pe ccontentà er villano,  
a ccorno pístola e a ccorno vangelo  
ne sbrigava antri dua, uno pe mmano.

E ppe ffà a ttutti poi commido er prezzo,  
dava e ssoffietto, e mmanichino, e ppelo  
uno pell'antro a un bajocchetto er pezzo.

II

A pproposito duncue de Santaccia  
che ddiventava fica da ogni parte,  
e ccoll'arma e ccor zanto e cco le bbraccia  
t'ingabbiava l'uscilli a cquarte a cquarte;  
è dda sapé cc'un giorno de gran caccia,

11. Sonetti 599 e 600, del 12 dicembre 1832, in BELLI, *Tutti i sonetti*, cit., I, pp. 627-28.

mentre lei stava assercitanno l'arte,  
 un burrinello co l'invidia in faccia  
 s'era messo a ggodessela in disparte.

Fra ttanti uscelli in ner vedé un alocco,  
 «Oh», disse lei, «e tu nun pianti maggio?»  
 «Bella mia», disse lui, «nun ciò er bajocco».

E equi Ssantaccia: «Aló, vvièccelo a mmette:  
 sscéjjete er búscio, e tte lo do in zoffraggio  
 de cuell'anime sante e bbenedette».

Di forma irregolare, non troppo grande, la scomparsa piazza Montanara aveva tuttavia allora una fontana gradevole, una delle diverse fatte traslocare, decenni dopo, dagli urbanisti di Roma appena dichiarata capitale e poi nello specifico al tempo delle demolizioni fasciste della zona;<sup>12</sup> e aveva i suoi servizi all'aperto consueti, dal barbiere allo scrivano, aveva il suo traffico di lavoro «burino» e cittadino, la sua normale pulsazione di vita, come al più illustre Pantheon («Ritonna»). E, secondo Belli, anche un monumento insigne: non il cavalletto di piazza Navona, pronto a somministrare nerbate «ar culo» a chi ne voleva, ma una speciale artigiana di chiara fama, questa cosiddetta Santaccia, tanto pervasiva e sontuosa – molti la immaginano grassa e grossa, ma non è detto, e io non lo crederei per le ragioni che seguiranno – tale da lasciar fantasticare che anche lei «assercitasse» l'«arte» sua «in piede» all'aperto (anche se ovviamente così non era, e lei stava di sicuro al di là di un suo proprio cosiddetto «cancelletto»). Molto probabilmente «Santaccia» era solo un epiteto, il *nomen meretricium* fittizio dell'uso greco e latino, prassi mai morta, e magari pure un epiteto inventato dal suo creatore, derivato dalla *pietas* dichiarata verso i beati sofferenti nel purgatorio, giacché non risulterebbe che il nome di Santa o Santina fosse granché diffuso nello Stato del Papa; con in più quel tanto di cordialmente affettuoso che in romanesco può non di rado assumere un suffisso per regola grammaticale prescritto in funzione dispregiativa. E quasi certamente non era nemmeno davvero «una dama de Corneto», essendo il nome volgato della futura ribattezzata Tarquinia da secoli nella letteratura novellistica – come Belli ben sapeva – pretesto per scherzose allusioni ai tradimenti coniugali: e Santaccia indubbiamente aiutava a mettere corna «ar capitello» di qualche moglie non consen-

12. La fontana, disegnata da Giacomo della Porta (1589), subì nel tempo varie modifiche; nel 1932, per l'apertura di via del Mare (ora Petroselli) venne trasferita nel Giardino degli Aranci all'Aventino, poi nel 1973 venne sistemata dove oggi si trova, in piazza San Simeone ai Coronari.

ziente. E poi si faccia attenzione alla scelta di quel «Santaccia *era...*» nel primo verso: che rapporto ha il predicato con il «di chiara memoria» dell'annotazione a suo carico? E *quando* Santaccia «era»? Perché non Santaccia «fu»? L'imperfetto narrativo dell'indicativo definibile come «aoristico», ossia non definito, esprime un'azione scissa dalle determinazioni di tempo, tuttora energicamente vitale specie nel linguaggio dei giuochi infantili che prevedano un preliminare progetto di «narrato» o di copione poi da recitare ciascuno in un ruolo assegnato: è insomma il tempo indefinito della favola, dell'apologo e del «c'era una volta». Non importa nemmeno, d'altronde, che Santaccia fosse una creatura storica e anagraficamente definita, visto che una Santaccia abita stabilmente nell'assoluto delle imperterrite fantasie sessuali maschili, aoristiche esse medesime. Santaccia invece, nome d'arte o meno che questo fosse, discendeva in realtà da nobili antenate, sempre come Belli, erudito di eccellente livello, sapeva e fattualmente seppe per averlo imparato frequentando i libri che contano davvero nel mestiere della scrittura.<sup>13</sup>

La prassi della libellistica politica latina ha lasciato tracce documentarie importanti a carico di tanti personaggi in vista del tempo, tant'è che ci si crede ancora come a testimonianze reali. Così in età imperiale, tra I e II secolo, a un poeta satirico come Giovenale riuscì di condannare per sempre, raccogliendone a man salva colori e situazioni, la giovanissima moglie di Claudio, la quindicenne Messalina, a figurare nella storia come perduta ninfomane e clandestina frequentatrice notturna di taverne e di bordelli. Meno divulgata è invece la ripresa, con gli interessi, che di questo modello di sovrana corrotta fece nel VI secolo un funzionario di Giustiniano, Procopio di Cesarea, il quale dopo aver celebrato come storico le riconquiste territoriali di Costantinopoli in Africa e in Italia, compilò per sopravvenuta ripicca un suo *dossier* di informazioni «inedite» (tale il significato del titolo originale della sua appendice comunemente nota come *Storia segreta* o *arcana*) a carico tanto del suo imperatore quanto soprattutto dell'ambiziosa consorte Teodora, denunciata come oscena carrierista, allevata dalla madre come spogliarellista, mima di *lap dance*, contorsionista erotica e prostituta spontanea. E valga il vero.

Tutte le opere di Procopio furono pubblicate per secoli in Occiden-

13. Una prima segnalazione del testo che ispirò il secondo e solo realmente qualificante dei sonetti sta, in una cornice di stretta pertinenza filologica greco-latina, in R. SCARCIA, *Osservazioni critiche*. III «Nota a Svet. *gramm.* 23,6», in «Rivista di cultura classica e medioevale», VI (1964), pp. 294-98.

te in greco con versione latina a fronte, ma con espunzione costante del passo più scandaloso, fino a un'importante stampa lipsiense che della *Storia* curò nel 1827 un autorevole studioso svizzero, Johann Conrad Orelli, con scrupolosa reintegrazione nel testo – sempre corredato della veste latina – dei paragrafi già accuratamente soppressi. L'anno seguente ne uscì presso Sonzogno a Milano la prima traduzione italiana di Pietro Giovannoni, condotta sul lavoro di Orelli: ma il Giovannoni – tra nobili proteste di pudicizia – provvide a nuovamente tagliare la porzione incriminata, con apparente delusione dell'incognito colui che alla p. 95 della copia da me controllata appuntò un richiamo e glossò a penna in margine qualcosa in cui pare di leggere appena «...T./ manca». Sì, per rimediare a questa palmare constatazione bisognava ancora ricorrere all'interprete latino, cosa che al Belli del 1832 e magari agli amici suoi capitò sicuramente di fare in privato bazzicando le novità editoriali serie, visto che nelle multiformi avventure della letteratura – lo assicuro per esperienza professionale – non si dànno coincidenze, e visto che anche a Manzoni avvenne di mettere a frutto negli stessi anni letture poco degne dell'etica cattolica. Ed eccone i punti salienti utili a paragonare a quelle di Teodora le arti della spiritosa Santaccia (spigolo e traduco dalle pp. 71 e 73 di Orelli).

Informava Procopio sui trascorsi della sua minuta e scura imperatrice:

Teodora ancora impubere e non in età da unione sessuale né da matrimonio, ogni tanto si mescolava con inverecondi sodomiti che accompagnavano i padroni agli spettacoli e che abusavano di lei... Cresciuta senza diventare né una flautista né una danzatrice né una vera attrice, si mise a disposizione dei mezzani, soddisfacendo quelli che l'accostavano con tutto il suo corpo... Coi suoi affezionati frequentatori scherzava, anzi prendeva l'iniziativa provocando anche gli sbarbatelli con mosse impudiche delle cosce e mostrando loro addirittura le parti intime... Ma intanto che soddisfaceva le voglie altrui attraverso tre modalità, si lagnava della natura che non avessero vere aperture anche i suoi capezzoli... Spesso poi si spogliava restando con una semplice fascia attorno alla vita, eludendo il divieto di esibirsi senza niente addosso, si arrovesciava all'indietro, si faceva inserire nelle vergogne chicchi d'orzo da far beccare uno a uno da oche espressamente addestrate» [...]

Un talento manageriale che non poteva non meritare il suo compenso presso quel tonto di Giustiniano, lascia concludere il delatore Procopio. Una botta di ispirazione per l'altezza d'ingegno di Giuseppe

Gioachino, fattosi in un decennio veramente romano al punto giusto. La sua Santaccia che aveva da pretendere? Povera proletaria, non aveva ambizioni di altro trono che un giaciglio dentro il suo recinto; per il proprio onesto e brevettato repertorio non sognava la reggia di Bisanzio, peraltro a lei sconosciuta, e nemmeno il palazzo d'un principe, laico o della Chiesa, troppo in su: per lei l'impero era la sua cara piazza, tra le nobili «anticajje» del Teatro di Marcello e del residuo Portico di Ottavia in Pescheria, il suo aulico baldacchino era il breve cielo che si ritagliava sopra la testa, e fors'anche – come molti romani di allora – non aveva mai neppure «passato ponte» né pensato di farlo: chi o che cosa le avrebbe accresciuto altrove la modesta ma solida santità guadagnata sul campo? Niente e nessuno.

E comunque, avesse saputo di latino e fosse, non sia mai, andata in pellegrinaggio sull'estremo lembo del regno papalino, non avrebbe alla fin fine scoperto che al San Vitale di Ravenna la sua ignorata precorritrice l'aureola dietro la testa ce l'aveva davvero?

## *Francobolli e monete per il centocinquantesimo belliano*

DI PAOLO GRASSI

Più volte Belli, nel suo vastissimo epistolario, ci ha lasciato testimonianze sui costi, i tempi e il funzionamento delle poste dell'epoca. Con la nota precisione che esercitava in tutto, sottolineava spesso i tempi di viaggio delle lettere da lui ricevute o spedite in base alle date su di esse riportate, confrontate con i timbri attraverso i quali gli uffici postali, presenti nelle principali località e tra loro connessi in un sistema di specifiche strade, stazioni di posta e corrieri, ne ufficializzavano la partenza, le eventuali tappe del percorso, l'arrivo ed altro ancora. Spesso in viaggio, persona inoltre con un nutrito numero di amicizie e conoscenze a Roma e in altre località, Belli doveva necessariamente attribuire un valore molto alto alla possibilità di intrattenere relazioni attraverso lo scambio epistolare e per tutta la sua vita la posta costituì per lui un servizio indispensabile e straordinariamente utilizzato.

Uomo di grande cultura qual era, consapevole evidentemente del valore che spesso assumevano gli scritti propri e dei suoi corrispondenti, doveva avere un'alta considerazione del valore di quel servizio per giungere a scrivere, una volta, prendendosela con gli spropositi di un personaggio tronfio e un po' ignorante: «La posta non è stata istituita per gli asini ma per le persone di garbo».<sup>1</sup> Di conseguenza anche nei suoi versi romaneschi non mancano sottolineature ed ironie su altri e più innocenti spropositi: quelli dei popolani alle prese con la scrit-

1. Lettera 346. *A Francesco Spada* – Roma, da Perugia, 8 settembre 1838. Tutte le citazioni dalle lettere sono tratte da G.G. BELLÌ, *Le lettere*, a c. di G. Spagnoletti, 2 voll., Milano, Cino del Duca, 1961, consultabili su [www.liberliber.it](http://www.liberliber.it).

tura di missive, in proprio o per conto terzi, come nei due seguenti sonetti:

121. *La lettera de la Commare*

Cara Commare. Piazza Montanara,  
oggi li disciannove der currente.  
Ve manno a scrive che sta facciamara  
de vostra fijja vò pijjà un pezzente.

Poi ve faccio sapé che la taccara  
morse, in zalute nostra, d'accidente:  
e l'arisposta sò a pregavve cara  
mente a dàlla alla torre der presente.

Un passo addietro. Cquà la capicciola  
curre auffa, mannandove un zaluto  
pe pparte d'Antognuccio e Lusciola.

Me scordavo de divve, si ha ppiovuto  
che sta lettera nun pò passà la mola,  
come, piascenno a Dio, ve dirà el mutò.

Titta nun ha possuto;  
e con un caro abbraccio resto cquane  
vostra Commare Prascita Dercane.

A l'obbrigate mane  
de la Signiora Carmina Bberprato,  
Roccacannuccia, in casa der curato.

629. *Er zegretario de Piazza Montanara*

Siggnori, chi vvò scrive a la ragazza  
venghino ch'io ciò cqua llettre stupenne.  
Cqua ssi tiè ccarta bbona e bbone penne,  
e l'inchiostro il piú mmejjo de la piazza.

Cqua ggnisuno, siggnori, si strapazza.  
Le llettre ggjà ssò ffatte coll'N.N.

Basta mettérci il nome, e in un ammenne  
chi ha ppresscia d'aspettà cqua ssi sbarazza.

Io ciò llettre dipinte e ttutte bbelle.  
C'è il core co la frezza e cco la fiamma:  
c'è il zole co la luna e cco le stelle.

Cuant'al prezzo, tra nnoi ci accomodamo:  
cuant'a scrive, io so scrive a ssottogamma:  
duncue avanti, siggnori: andiamo, andiamo.

Le ironie, però, divenivano abbastanza amare quando incappava personalmente negli immancabili disservizi postali, dei quali più volte

dichiarò di sentirsi una vittima privilegiata. Lo vediamo infatti prendersela con la «solita colpa de' ministri postali le di cui negligenze sembrano per destino accumularsi sempre a mio danno»;<sup>2</sup> rassegnarsi ancora: «sarà il solito mio destino in fatto di posta»;<sup>3</sup> invocare addirittura improbabili sistemi alternativi: «bisognerà dunque addestrare le colombe alla orientale a far le funzioni di corrieri».<sup>4</sup>

In realtà le poste dell'epoca, su cui in certi casi potevano gravare i molteplici problemi legati al fatto di dover attraversare diversi Stati ed imbattersi perciò anche in più di una frontiera, erano state organizzate e meticolosamente regolamentate nello Stato Pontificio con un bando emesso il 24 agosto 1816 dal cardinale Bartolomeo Pacca, a seguito di un *motu proprio* di Pio VII del precedente 6 luglio.

Belli nomina tre volte questo cardinale. La prima, in termini senza alcun dubbio elogiativi, con la seguente nota al sonetto 1027 *Er Cariolante de la Bbonifiscenza*:

Il pubblico passeggio del Pincio fu aperto dai Francesi sopra un grande orto dei Frati della Madonna del Popolo. Ritornato il Papa nei suoi Stati, ne avevano questi quasi quasi ottenuto di ridistruggere questa magnifica opera, in grazia de' cavoli del loro refettorio. Ma i cardinali Consalvi e Pacca tennero fermo contro l'opinione di molti loro eminentissimi confratelli. Ancora i lavori non sono terminati.

La seconda quando l'inserisce nell'elenco dei trentasette «Eminentissimi» del sonetto 1529, *Li Cardinali ar Concistoro*, dove invece gli imputa, come per tutti gli altri, una sostanziale imbecillità non solo attraverso le irridenti domande retoriche degli ultimi due versi: «De testa hai detto? Un rifeddor de testa?/ Un rifeddor de testa a un cardinale?!» ma anche e soprattutto con la nota finale, che ancor meglio rivela il suo pensiero: «Non si troverebbe un perfetto sincronismo fra tutti questi Eminentissimi, alcuni dei quali sono stati pianti di recente. Ma i vivi non valendo gran fatto più de' morti, si è creduto lasciarli in compagnia».

La terza nel sonetto 1967, *Er famijjare sporca-padrone*, in cui, almeno dal particolare punto di vista del parlante nel sonetto stesso, il buon Pacca, per altro a quel tempo una vera autorità cui fu conferita anche la carica di camerlengo, da una parte viene elogiato per le doti di bonomia ed umiltà nei rapporti con le persone di rango inferiore e

2. Lettera 41. *A Maria Conti Belli* – Roma, da Firenze, 17 agosto 1824.

3. Lettera 35. *A Maria Conti Belli* – Roma, da Firenze, 3 luglio 1824.

4. Lettera 567. *A Cristina Belli* – Rocca di Papa, da Roma, 13 agosto 1854.

Il presente bando pubblicato che sarà in Roma alla posta Pontificia, alla curia Innocenziana, ed altri luoghi soliti, in Ferrara, in Bologna, in Romagna, in Pesaro, Urbino, Marca ed altre città, terre o luoghi dello Stato Ecclesiastico, astringerà qualunque persona, come se gli fosse stato personalmente presentato.

Dato in Camera Apostolica questo dì 24 agosto 1816.

B. GARD, PACCA Camerlengo di S. Chiesa  
Domenico Atanasio Uditore

NOTIFICAZIONE E TARIFFA

*Sopra la tassa delle lettere, danaro ed altra,  
che si manda per la posta.*

*Bartolomeo del titolo di s. Silvestro in Capite,  
Prete Cand. PACCA della S. R. C.  
Camerlengo.*

*L'ultima pagina del cosiddetto "bando Pacca", che nel 1816 definì la struttura del servizio postale dello Stato Pontificio.*

dall'altra aspramente criticato per l'incapacità di trasmettere le stesse qualità al "mastraccio de casa", cioè a chi più di ogni altro era incaricato di far eseguire le sue disposizioni.

Al di là di tali citazioni belliane e anche delle ripetute lamentele del Nostro, c'è da dire che con quel "bando Pacca" del 1816, seguito nel corso degli anni da notifiche d'integrazione o parziale modificazione, lo Stato Pontificio poté disporre di un sistema postale strutturato al meglio, dati i tempi, anche se rigidamente impostato su un centralismo burocratico che non concedeva altro servizio se non quello ufficiale,<sup>5</sup> basato sui «direttori e ministri di posta» e il passaggio attraverso le sedi autorizzate, con mezzi di trasporto e corrieri autorizzati e con disposizioni e sanzioni precise un po' per ogni questione: dalle patenti dei corrieri alle uniformi dei postiglioni, dalle vetture e le stazioni di posta ai cambi dei cavalli, dai percorsi imposti ai tempi da rispettare, dalle tariffe stabilite all'entità e limiti delle possibili mance, dalle sanzioni pecuniarie a quelle corporali, e così via. Il tutto relativo a un territorio suddiviso, anche tariffariamente, in tre Distanze (1<sup>a</sup> Distanza: Lazio/Umbria/Sabina, 2<sup>a</sup> Distanza: Marche, 3<sup>a</sup> Distanza: Romagne), con la 1<sup>a</sup> Distanza suddivisa a sua volta in tre Raggi ed una serie di Direzioni e Distribuzioni postali dislocate sui percorsi delle sei "Strade Corriere" che partivano tutte da Roma.

5. Articolo 1 del bando del 24 agosto 1816: «Che non possa persona alcuna tanto in Roma, che in qualsivoglia luogo dello Stato Ecclesiastico, compresa anche l'impresa del lotto di Roma, costituire procaccj, corrieri, né incetti di ricevere, o mandar lettere, gruppi, e fagotti, così entro, come fuori dello stesso Stato, sì per terra che per acqua».

Per la sua intera vita Belli ebbe a che fare con questo sistema postale, ricevendone gioie e dolori, e fece anche in tempo ad essere testimone della prima emissione di francobolli dello Stato Pontificio, avvenuta il 1° gennaio 1852.

Non avrebbe tuttavia mai immaginato che un giorno egli stesso sarebbe stato celebrato con l'immagine del proprio volto impressa su questo nuovo tipo di carta-valore: una prima volta col francobollo celebrativo del centenario della sua morte emesso dalle Poste italiane nel 1963, in cui viene rappresentato nel ritratto giovanile eseguito a Milano da Carlo Paris nel 1827; una seconda volta con quello emesso nel 1991, sempre da parte delle Poste italiane, per il bicentenario della nascita, dove compare con lo sfondo dell'Isola Tiberina nell'incisione di Giuseppe Piazza, ripresa dall'unica sua foto esistente; una terza volta, infine, nel 2013 per il centocinquantesimo anniversario della scomparsa, riscuotendo addirittura un bis.

Infatti sia lo Stato Italiano, sia lo Stato Vaticano, quest'ultimo ormai erede lontano di quello Stato Pontificio che tanto era stato oggetto dei caustici strali del poeta, hanno voluto in tale occasione fare onore alla grandezza del poeta con l'emissione di un francobollo. Così nel 2013 di francobolli celebrativi ce ne sono stati due.

C'è da dire che l'emissione del Vaticano, avvenuta il 2 maggio 2013, è apparsa ad alcuni come una specie di schiaffo dato ad uno Stato Italiano inadempiente e come un atto del tutto inatteso da parte di un soggetto che aveva visto i suoi massimi e minimi esponenti (di allora) così presi di mira da Belli in tanti sonetti romaneschi. Effettivamente questa emissione ha preceduto di sei mesi quella delle Poste italiane, avvenuta il 23 novembre 2013, ma a seguito di decisioni già formalmente prese e pubblicizzate fin dall'anno precedente. Infatti il Ministero dello Sviluppo Economico aveva provveduto ad autorizzare il francobollo commemorativo fin dal 5 luglio 2012 con una riunione della Consulta per l'emissione delle carte-valori postali, tenuta sotto la presidenza dell'allora ministro Corrado Passera e il 5 febbraio 2013 aveva poi formalizzato in tutto le procedure, i compiti, i tempi e i soggetti interessati a produrre il francobollo, affidandosi all'alta professionalità dall'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato che aveva anche ricevuto il compito di coniare una moneta commemorativa in argento da cinque euro fior di conio, cioè non circolante ma solo per collezionisti, la cui emissione sarebbe avvenuta il 20 giugno 2013.

Da parte sua il Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli non solo aveva perorato questa emissione, ma aveva anche ottenuto la possibilità,



da parte del Ministero, di collaborare con l'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato nel fornire spunti, immagini o testi che potessero servire per il disegno della vignetta, ferma restando l'assoluta autonomia dell'Istituto stesso nell'elaborarla e il carattere non vincolante di ogni suggerimento. Tale compito di collaborazione era stato poi affidato al sottoscritto da parte del presidente del Centro Studi, Marcello Teodonio. A maggior ragione, perciò, mi sono sentito in dovere di chiarire come stavano i fatti a giornali come «la Repubblica», «il Corriere della Sera» e l'«Unità» che avevano pubblicato lettere in cui si accusava esplicitamente di latitanza lo Stato Italiano e si esprimeva una sorta di meraviglia che proprio il Vaticano avesse deciso di celebrare Belli con quella improvvisa ed inaspettata emissione. Per questo in ogni mia replica ai suddetti giornali, oltre ad esporre quali erano stati i passi già compiuti da parte del nostro Stato per l'emissione del francobollo celebrativo del centocinquantesimo anniversario della scomparsa di Belli, che per la precisione ricadeva il 21 dicembre 2013 e quindi si sarebbe solo dovuta avere la pazienza di attendere, ho voluto anche ribadire ogni volta che non c'era poi da stupirsi troppo se il Vaticano si era ricordato del grande Giuseppe Gioachino per almeno quattro motivi: per la sua grandezza di poeta, ormai assurta a fama internazionale; perché in tutta la vita, salvo i pochi anni delle due occupazioni francesi e il periodo brevissimo della Repubblica Romana, Belli fu un suddito dello Stato Pontificio; perché varie sue preziose carte sono accuratamente conservate nella



*Nella pagina a fianco. Il minifoglio emesso dalla Città del Vaticano con un sonetto del poeta e 6 francobolli in cui è effigiato Belli. In questa pagina. Il francobollo con una diversa immagine di Belli (a sinistra) e il chiudilettera (a destra) realizzati dall'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, con la consulenza del Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli, per lo Stato Italiano.*

Biblioteca Vaticana e nell'Archivio dei canonici di S. Pietro in Vincoli; infine perché, fatto veramente straordinario ed encomiabile, i suoi sonetti romaneschi, da lui stesso contraddittoriamente condannati a un possibile rogo, furono invece salvati proprio da un alto prelato: l'amico stimato e carissimo Vincenzo Tizzani, monsignore e vescovo di Terni.

In conclusione si può dire che il 150° anniversario della scomparsa di Belli, al di là delle molteplici iniziative del nostro Centro Studi, è stato ufficialmente ed autorevolmente onorato da due Stati e in tre occasioni: con l'emissione del francobollo vaticano, la coniazione della moneta d'argento e l'emissione del francobollo delle Poste italiane. Il primo, riprodotto la nota foto di Belli in età matura, è stato prodotto con un valore facciale di €1,00 ed una tiratura di 900.000 serie complete, sia come pezzo singolo sia in un minifoglio di sei francobolli disposti ai lati del sonetto *Er giorno der giudizio* scritto in un elegante corsivo.

La moneta d'argento, emessa con una tiratura di 7.000 esemplari e un prezzo di emissione di €43,50, presenta sul *recto* il busto di Belli inciso sulla base del suo già citato ritratto giovanile, mentre nel *verso* riproduce una veduta tratta da una foto Alinari di Piazza Bocca della Verità, che però incongruamente mostra la facciata della chiesa di Santa Maria in Cosmedin non nell'aspetto rococò che aveva al tempo di Belli, ma in quello assunto nel 1899 dopo i discussi restauri eseguiti dall'architetto Giovanni Battista Giovenale. Quanto al francobollo delle Poste italiane, ad esso è stato attribuito il valore di €0,85 in una tiratu-



*I bozzetti (a sinistra) per la moneta in argento da 5€ (a destra) coniata per il 150° anniversario della morte di Belli.*

ra di 3.240.000 unità e la vignetta raffigura il poeta in un ritratto a colori, a mezzo busto, stagliato su un profilo stilizzato di Roma con relativo cupolone, ispirato alla statua dello scultore Michele Tripisciano posta, nel 1913, nella piazza del rione di Trastevere intitolata al poeta. La scelta di prendere come riferimento il monumento a Belli è stata determinata dalla decisione assunta di non voler ripetere immagini già utilizzate in altre emissioni e dalla considerazione che quell'opera scultorea è collocata in uno dei punti focali più visibili, frequentati e movimentati (anche automobilisticamente) della città e costituisce perciò un richiamo ben riconoscibile, impresso sicuramente nella memoria di molti cittadini, romani, italiani e stranieri, anche se quell'immagine di un uomo elegante, col cilindro e il bastone, dallo sguardo un po' perso, sembra proporre l'ipotesi consolatoria di un personaggio quasi distaccato dalla sua materia, cioè dalla plebe di Roma. Forse proprio per rispondere a questa possibile obiezione l'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato ha fatto uscire, insieme al francobollo, un adesivo chiudilettera in cui compare, rielaborato graficamente, il retro del monumento a Belli, con l'altorilievo di sapore pinelliano che raffigura un gruppo di popolani e vi ha aggiunto la nota frase dell'*Introduzione* del poeta ai suoi sonetti romaneschi: «Io ho deliberato di lasciare un monumento di quello che oggi è la plebe di Roma».

Dal giorno dell'emissione, presso gli uffici postali, gli sportelli filatelici del territorio nazionale, gli "Spazio Filatelia" di molte città e online sul sito internet [www.poste.it](http://www.poste.it) è stata messa in vendita a 14 euro una bella confezione comprendente un francobollo, una tessera, una cartolina ed una busta primo giorno, insieme ad una scheda con tutte le caratteristiche tecniche del francobollo ed un esaustivo testo biografico e critico scritto dal nostro presidente Marcello Teodonio.

# *Fotostoria del centocinquantesimo belliano*

FOTO DI PAOLO GRASSI E UGO IANNAZZI



1



2

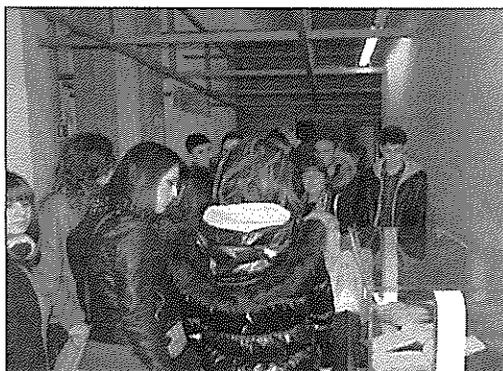
1. Il tradizionale omaggio a Belli il 7 settembre nel cortile del Museo di Roma-Palazzo Braschi. 2. Pier Luigi Malleria, dirigente del Museo di Roma, l'assessore alla Cultura Flavia Barca e Marcello Teodonio. 3. Museo Napoleonico: Antonietta Angelica Zucconi; Giulia Gorgone; P.L. Malleria; M. Teodonio e Fabio Benedettucci; 4. Teatro Argentina: M. Teodonio e Franco Onorati.



3



4



1



2



3



4



5

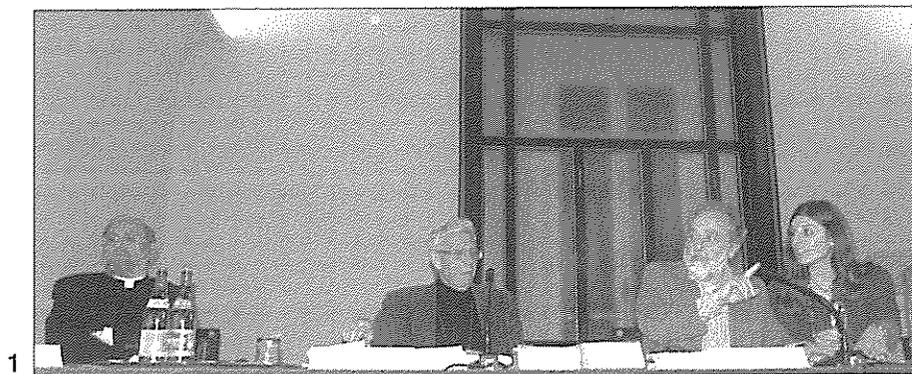
1. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma: Laura Biancini illustra agli studenti i manoscritti di Belli.

2. Casa di Dante: Salvatore Renna; Laura Gigli; Paolo Grassi; M. Teodonio.

3. Accademia di Spagna: Eugenio Ragni; L. Biancini; F. Onorati; Luigi Giuliani.

4. Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea: Leonardo Lattarulo; Giuseppe Monsagrati; Emanuele Coglitore; Mauro Mellini.

5. Museo di Roma in Trastevere, i traduttori di Belli: Eugenji Solonovič; Jiří Pelán; L. Giuliani; Riccardo Duranti; Michael Sullivan.



1

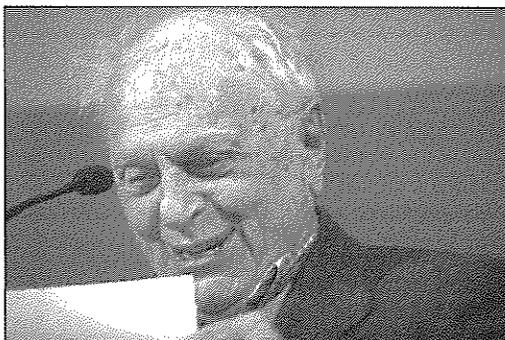


2

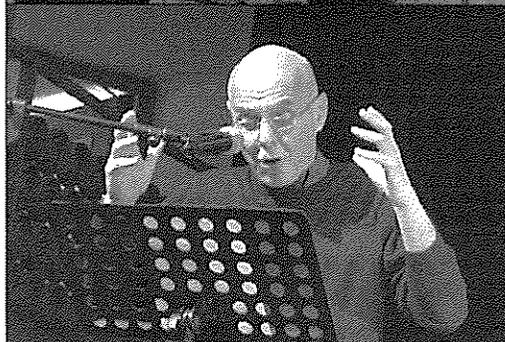
*1. Fondazione Marco Besso: Giuseppe Croce; Giovanni Di Michele; Pietro Gibellini; Maria Luigia Sipione. 2. Il pubblico nella sala Squarzina del Teatro Argentina. 3. La tomba di Belli al Cimitero Monumentale del Verano, altopiano del Pincetto, riquadro 49.*



3



*La nostra "compagnia", senza la quale le manifestazioni per il 150° della scomparsa di G.G. Belli non avrebbero avuto lo stesso sapore. In ordine alfabetico e di posizione: Gianni Bonagura, Annalisa Di Nola, Angelo Maggi, Stefano Messina, Paola Minaccioni, Maurizio Mosetti e Marina Tagliaferri.*



«*Chose singulière! un grand poète à Rome, un poète original: il s'appelle Belli...*»

## La fortuna di Belli in terra di Francia: le traduzioni di Francis Darbousset

DI FRANCO ONORATI/ COMMENTO DI LAURINO GIOVANNI NARDIN

La citazione che dà il titolo a questo contributo è tratta da una ormai conosciutissima nota dello scrittore francese Sainte-Beuve, apposta nel suo taccuino di note di viaggio su Napoli e Roma, e risale al giugno 1839, frutto di una segnalazione che Gogol' aveva fatto al francese durante un viaggio di ritorno dall'Italia, sul battello che da Civitavecchia li conduceva a Marsiglia. Il resto dell'annotazione così recita:

M. de Gogol le [Belli] connait et m'en parla à fond. Il écrit des Sonnets en dialecte transtévérin, mais se faisant suite et formant poème: il paraît qu'il est un rare poète au sens sérieux du mot, peintre de la vie romaine. M. Gogol me parlait d'un dialogue entre une mère et sa fille par la fenêtre, très drôle. Il ne publie pas et ses œuvres restent en manuscrit; 40 ans environ, plutôt mélancolique au fond, se livrant peu.

Fin qui, dunque, una noticina a proprio uso e consumo, come tante altre riflessioni che egli annota nel suo *carnet*, alla stregua di un repertorio di appunti per un eventuale futuro utilizzo. Utilizzo che avviene quasi subito. In una lettera scritta il 23 giugno dello stesso anno all'amico Charles Labitte, Sainte-Beuve riprende la nota su Belli, aggiungendovi alcune varianti, come – ad esempio – «Il est original, spirituel pour tous, mais mieux que cela pour l'œil de l'artiste, il paraît bien que c'est un grand poète pénétré de la vie romaine... A un prochain voyage il faudrait éclaircir cela...».

Lo scrittore manifesta dunque l'intenzione di volerci veder chiaro e

si ripromette di farlo in un altro viaggio a Roma; viaggio che non ci sarà. Quelle poche righe in cui compare la «rivelazione» di Belli rimasero dunque confinate in un ambito del tutto privato e bisognerà aspettare il 1° dicembre 1845 perché se ne ritrovi la traccia nella recensione che egli fece delle *Nouvelles russes* di Gogol' apparsa sulla «Revue des Deux-Mondes»; ma si tratta di una semplice nota a piè di pagina ove si cita, quasi con le stesse parole, la segnalazione che Gogol' gli aveva fatto di Belli.

Quell'articolo fu poi ripreso parecchi anni dopo, esattamente nel 1874 – a cinque anni di distanza dalla morte dello scrittore francese – essendo confluito nella raccolta dei cosiddetti *Premiers Lundis*.

Da una redazione all'altra, la famosa annotazione riguardante Belli è rimasta circoscritta in un circuito o strettamente privato o, nel migliore dei casi, riservato a una schiera di studiosi indubbiamente limitato come quello rappresentato dai lettori della pur prestigiosa rivista francese. Del resto, che rilievo si potrebbe dare a una noticina a margine di uno scritto recensivo? Insomma, pur attribuendo all'episodio la suggestione che gli compete, da qui a sostenere che quelle poche righe disvelarono ai francesi la grandezza di Belli ce ne corre.

Passi dunque la constatazione, cara agli studiosi del poeta romano, che da quella annotazione parte l'ingresso dei sonetti di Belli nell'area francese, lasciando a Gogol' – testimone diretto di quella «scoperta» – il merito indiscusso di aver riconosciuto per primo la grandezza del poeta romano e di essersene fatto garante verso amici e critici come Sainte-Beuve. Ma obiettività vuole che si riconosca che l'episodio ebbe un effetto assai limitato quanto alla diffusione della conoscenza di Belli: e bene ha fatto il francesista Massimo Colesanti a sottolinearne la striminzita valenza nell'articolo *Il Belli e la Roma di Sainte-Beuve* comparso sulla «Strenna dei Romanisti» del 2013.

Altrettanto ininfluente un altro episodio di cui è protagonista tale Eugène Briffault, che in due diverse edizioni di un suo violento *pamphlet* anticlericale (*Le secret de Rome au XIX siècle*, Paris, 1846, 1861) riporta – accompagnandolo con una traduzione, alquanto approssimativa – il sonetto del Belli *La sala de Monzignor Tesoriere*: laddove si conferma il fenomeno della notevole diffusione clandestina di questo sonetto, che non a caso figura, con molte varianti, in diverse raccolte apografe.

Vicende dunque minimali, quelle citate, la cui circoscritta efficacia si spiega, naturalmente, con il fatto che esse si verificano in tempi assai lontani dalle prime edizioni parziali e, poi, finalmente complete dei So-

*netti* che cominciarono a circolare nella seconda metà dell'Ottocento: e stavolta, come emergendo da un percorso carsico, la voce *Belli* inizia a comparire nei termini che si addicono alla grandezza che il Nostro merita: a partire dalla pagina che Remy De Gourmont gli dedica nell'edizione 1889 della *Grande Encyclopédie*, pagina nella quale va ravvisato l'effettivo *incipit* della fortuna francese del Belli, sia per il giudizio critico che vi si esprime sull'opera belliana, sia per la superiorità riconosciuta in termini di valore a Belli, rispetto ad altri poeti dialettali italiani, come Giusti, Porta e Brofferio.

Da allora la cultura francese s'è accostata progressivamente al Nostro, con un crescendo di attenzione critica che trova le migliori espressioni nella tesi di dottorato di Ernest Bovet (1898) e nelle varie traduzioni che sono andate comparando in tutto l'arco della prima metà del Novecento: e qui non posso che rinviare il lettore interessato all'ampia silloge che dell'area francese ha redatto Pietro Gibellini all'interno del volume *Belli oltre frontiera* (Roma, Bonacci, 1983).

Proprio riferendosi a tutti i critici e traduttori francesi che nel tempo si erano occupati di Belli, l'italianista francese Francis Darbousset, intervenendo al convegno per il centenario belliano del 1963, ebbe ad affermare: «Non dobbiamo farci illusioni: Belli sarà forse conosciuto un giorno in Francia, oggi non lo è ancora». E nella stessa occasione esprimeva l'auspicio che a colmare tale vuoto potesse giovare una traduzione meno frammentaria di quelle comparse in precedenza: e a dieci anni di distanza da quella sua raccomandazione dava alle stampe la sua versione francese di 105 sonetti belliani.

**Ricordando Francis Darbousset.** Commemoriamo in questa sede, in Darbousset, il più attivo traduttore francese di Belli del Novecento, a pochi mesi dalla sua scomparsa.

Il richiamato capitolo dovuto a Gibellini e, successivamente, la sezione dedicatagli da Laurino G. Nardin all'interno dell'antologia *Belli da Roma all'Europa* (Roma, Aracne, 2010) ne hanno, a suo tempo, ricordato l'opera, citando alcune delle sue traduzioni belliane.

Giova qui ripercorrere le tappe salienti della biografia e dell'opera di Darbousset, dati che affidiamo alla scheda riprodotta in calce.

Il suo primo impegno traduttivo in campo belliano risale al 1973: l'editore Guy Chambelland gli pubblica nella collana Poésie-Club la traduzione francese di 105 *Sonnets romains*. Il volume era preceduto da una breve nota bibliografica, nella quale sono citate le più importanti edizioni dei *Sonetti* (dalla Morandi alla Vigolo, dalla Lanza alla Ca-

gli) fino allora edite. Segue un estratto dalla *Introduzione* dettata dallo stesso Belli: in una nota apposta all'aggettivo «romanesca» Darbousset scrive: «Notre titre français [*Sonnets romains*] manque donc d'exactitude. Mais comment traduire brièvement *romanesco*?». Una pagina riporta infine la citazione delle volontà testamentarie di Belli, risalenti rispettivamente al 1837 e al 1849.

Le pagine 15-113 riportano i sonetti tradotti, senza indicazione numerica ma con le date di composizione. La materia è raggruppata in quattro sezioni: *Les bonnes femmes* (Le bone donne), *La chose* (La cosa), *Calotte et bondieuseries* (Zucchetto e acquasantiere), *L'buma* (Le robe dell'uomo).

Dopo questo primo exploit, Darbousset licenzia un quarto di secolo dopo un'altra raccolta di traduzioni: le prestigiose edizioni *Les belles lettres* accolgono infatti nel 2000 una nuova antologia di sonetti, dal titolo *Rome, unique objet... ou les sonnets clandestins*. Vi sono raccolti 128 sonetti in traduzione, col testo originale a fronte e con la numerazione che riprende quella dell'edizione Vigolo. Ne fanno parte molti dei sonetti della prima raccolta: ma, a documentare il proprio travaglio traduttivo, Darbousset non esita a tornare sui suoi passi e a introdurre nella nuova silloge non poche varianti; ad esempio la prima quartina del sonetto *Li papati*, che nel 1973 recitava: «Les Papes, le premier mois de papauté/ sont, qui plus qui moins, tous des lapins./ Chacun te suce le passé;/ et tous te fleurissent de lis», nella lezione del 2000 è così variata: «Les Papes, dans leur premier mois de papauté,/ sont, qui plus qui moins, tous pareils à des lapins./ Chacun pour le passé se fait tout miel tout sucre/ et tous tant qu'ils sont, ils te fleurissent de lis».

Non poche le traduzioni nuove, con il recupero di titoli ineludibili come *La creazzione der monno*, *Er giorno der giudizzio*, *Li morti de Roma*. La frequentazione con i versi belliani ha fatto, per così dire, alzare a Darbousset l'asticella delle difficoltà: e così egli non esita a misurarsi con composizioni obiettivamente meno comprensibili ad una prima lettura, come è il caso del sonetto *La cattura* del 7 gennaio 1832.

La notizia con cui voglio chiudere questo ricordo è che Darbousset ha continuato a tradurre Belli fino all'ultimo; e che lascia inedito presso lo stesso editore della sua ultima raccolta un consistente numero di nuove traduzioni.

Devo alla cortesia dei suoi eredi, la moglie Stéphane Darbousset e il figlio Fabrice, nonché alla collaborazione del professor Nuccio Ordine che avrebbe dovuto curare questa nuova pubblicazione, la possibilità

di attingere a qualche inedito. Ne riportiamo qui due. Nell'originale e nella versione francese i testi sono corredati da un breve commento, dovuto a Laurino Nardin, che in passato si è già occupato di Darbousset, e che ha voluto premettere questa osservazione di carattere originale: «Le traduzioni si caratterizzano per un tratto comune, vale a dire la priorità data alla comprensione del testo, rispetto alla resa metrica e musicale della forma. Fedeltà filologica all'originale, quindi, anche a scapito dell'armonia del verso»:

### *Caino*

Nun difenno Caino io, sor dottore,  
ché lo so ppiù dde voi chi ffu Caino ;  
dico pe ddì che equarache vvorta er vino  
pò accecà l'omo e sbarattaje er core,  
Capisch'io puro che agguantà un tortore  
e accoppacce un fratello piccinino,  
pare una bhonagrazia da bburino,  
un carciofarzo de cattiv'odore.

Ma cquer vede ch'Iddio sempre ar zu' mèle  
e a le su' rape je sputava addosso,  
e nnò ar latte e a le pecore d'Abbele,  
a un omo com'e nnoi de carne e dd'osso  
aveva assai da inacidijje er fele :  
e allora, amico moi, tajja ch'è rosso.

### *Caïn*

Je défends pas Caïn, moi, monsieur le savant,  
mais je sais mieux que vous qui fut Caïn:  
je dis ça pour dire que quelquefois le vin  
peut aveugler l'homme et lui avilir le cœur.

Je comprends aussi que se saisir d'un gourdin  
et assommer avec son petit frère,  
a un air de bonne grâce de péquenot,  
un air de coup fourré de mauvais goût.

Mais à force de voir que Dieu crachait  
sans cesse sur ses pommes et sur ses raves,  
et jamais sur le lait et les brebis d'Abel,  
pour un homme de chair et d'os pareil que nous,  
là, y-avait de quoi lui faire tourner la bile:  
et alors, tranche, l'ami, la pastèque est mûre.

*Molto fedele all'originale, mantiene l'impianto del sonetto, malgrado la volontà di adesione al testo belliano sacrifica la metrica. Scarse le rime (solo*

ai vv. 2, 3 e 5), ma ciononostante la musicalità della composizione resta apprezzabile. Notevole la resa del «carciofarzo» con «coup fourré», che vale 'inganno', 'colpo mancino', senso traslato preso dall'ambito dei giochi.

La difficoltà di rendere il modo di dire del finale viene brillantemente risolta: nel testo belliano non c'è menzione del cocomero (o anguria), ma il traduttore mira a far comprendere al lettore francese l'essenza della metafora, quindi la scioglie, esplicitando il frutto che, visto il suo stato di maturazione, esige di essere tagliato.

Lascia qualche perplessità quel «pommès» del v. 9 che si suppone traduca il «mèle» del Belli. Viene il sospetto di un equivoco.

#### *Lo Stato der Papa*

Come er Papa ha da stà ssenza lo Stato  
quann'è vicario lui de Ggesucristo ?  
M'ha detto er Coco a me de San Calisto  
che insinente a ddiscorrene è peccato.

Ggesucristo ch'ha tanto faticato  
ee ffacce tuttoquanto avemo visto,  
doveria cede puro a chi è più tristo  
sto cantoncel de monno consagrato ?!

Cede un par de cojjoni ! E dde sto passo  
s'arriva a llevà Iddio dar paradiso,  
pe mmettece in zu' logo Satanasso !

Duncue pare che ssii bell'e indisciso  
ch'er Zantopadre a sto monnaccio è l'asso,  
e ppò ddi riso ar farro e ffarro ar riso

#### *L'État du Pape*

Comment ça! le Pape doit pas avoir d'État,  
alors qu'il est le vicaire de Jésuschrist?  
Le cuistot de Saint-Calixte m'a dit à moi  
que rien que discuter de ça, c'est un péché.

Et Jésuschrist qu'a tellement peiné  
pour faire de nous tout ce que nous avons vu,  
devrait céder même aux plus scélérats  
ce petit coin de monde consacré?!

Mon zob! qu'i' cédera! De ce train-là  
on en arrive à ôter Dieu du paradis  
pour mettre en son lieu et place Satan!

Donc, i' semble bel et bien arrêté  
que le Sainpère en ce bas monde est l'as,  
et peut dire au riz « épeautre » et « riz » à l'épeautre.

*Il testo è comunque molto fedele all'originale. Strepitoso l'incipit della prima terzina. Il finale risulta piuttosto prosaico, ma il significato è precisissimo; il traduttore non disdegna dall'usare una parola certo poco conosciuta (le parole scompaiono quando scompare l'oggetto che designano... e il farro non è certo usuale nelle nostre mense). Le virgolette che chiudono 'riz' e 'épeautre' segnalano il carattere singolare della metafora.*

#### Cenni bio-bibliografici su Francis Darbousset

Francis Darbousset nasce l'8 ottobre 1932 a Beaucaire (Gard) e muore il 7 agosto 2013 a Aix-Les-Bains (Savoie).

Conseguita la licenza liceale a Montpellier (Hérault) presso il Liceo Joffre, nel 1954, si laurea in lingue (italiano e tedesco) nell'Università della stessa città. Dopo una breve esperienza di docente liceale a Chambéry (1959-1961), approda come assistente alla facoltà di Lettere all'Università di Grenoble (Isère) e successivamente come *maître assistant* a quella di Chambéry (1964-1966).

Da allora è distaccato in Italia dal Ministero degli Esteri come docente di lingua e letteratura francese: e nel nostro Paese ha insegnato prima (1966-1971) all'Università Gabriele D'Annunzio di Pescara, per poi spostarsi a Napoli, inizialmente all'Istituto Universitario Orientale (1971-1972) e successivamente all'Università Federico II fino al 1985, anno in cui è tornato in Francia, per insegnare italiano all'Università di Chambéry in qualità di *maître de conférence*, qualifica che lo ha accompagnato fino al congedo (2002).

#### *Pubblicazioni*

Alcuni testi nella rivista «Europe» (ottobre 1967);

4 volumetti di poesie, più uno sotto pseudonimo: *A cœur levant*, 1972, e *Contre-oubli*, 1975, editi ambedue a Parigi da Chambelland; *Delta des vents*, Paris, Librairie le Pont de l'épée, 1983; *Quatrains*, 1997 (con lo pseudonimo di Françoise d'Armont); *Passion, ce sont tes yeux*, ivi, Librairie-Galerie Racine, 2008.

#### *Come italianista:*

G.G. BELLÌ, *Sonnets romains*, Paris, Chambelland, 1973;

G.G. BELLÌ, *Rome unique objet... ou les sonnets clandestins*, Paris, Les Belles Lettres, 2000;

Voce "Belli" nell'*Encyclopaedia Universalis* (1985), poi ripresa dall'*Encyclopédie thématique* distribuita da «Le Figaro» (2004);

Elaborazione e traduzione di un'antologia poetica di P.P. Pasolini, con il corredo di una selezione di testi critici: materiale che, con la lunga intervista

accordata da Moravia a Darbousset, costituisce il numero speciale della rivista «Pont de l'épée», 56-57 (1976) intitolato *Pier Paolo Pasolini poète*;

Traduzione di una dozzina di poesie di Pasolini all'interno del volume *P.P. Pasolini. Avec les armes de la poésie*, pubblicato da Garzanti nel 1984 in occasione del Festival di autunno di Parigi;

Traduzione di poesie e testi critici di Gabriele D'Annunzio (inedito).

## Un poeta nd'u piccicarelle di Tursi

### Per un profilo di Albino Pierro

DI EUGENIO RAGNI

Domani,  
questo affannarmi a scrivere  
diventerà per gli altri forse il mare,  
e ognuno avrà una vela e un dolce vento  
per navigare.  
Io certo sarò nel fondo  
come un'antica nave,  
e avrò la gioia dei padri  
sereni e sigillati da un silenzio  
che può ancora guidare.  
PIERRO, *Congedo*

Oltre che un dovuto riconoscimento finalmente conferito a una delle voci poetiche più significative del nostro Novecento, la recente edizione dell'intero *corpus* in versi di Albino Pierro costituisce un evento editoriale di grande interesse:<sup>1</sup> e lo dimostra se non altro l'eco suscitata nella stampa nazionale, da tempo decisamente avara nel concedere spazio ad avvenimenti culturali anche di un certo rilievo.

Il sottotitolo specifica che si tratta di una *Edizione critica secondo le stampe*: dizione che potrebbe far supporre un compito – filologicamente parlando – quasi meccanico; considerando però la mole dell'opera e i diversi problemi ecdotici ed editoriali da affrontare e risolvere, se ne potrà intuire invece l'effettivo carico e apprezzarne meglio il

1. A. PIERRO, *Tutte le poesie*, a c. di P. Stoppelli, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. CXXIII-756. Dove non diversamente indicato, i testi e i rinvii di pagina s'intendono riferiti a questa edizione. Le traduzioni delle liriche sono del poeta.

limpido risultato: merito di Pasquale Stoppelli, che alle riconosciute capacità di studioso e all'intuito critico maturato in molti anni di esperienza didattica e di intensa attività ecdotica, ha unito una rara e generosa dedizione di corregionale. E a testimoniare l'impegno del curatore ed *editor* gioverà in prima istanza la concretezza dei numeri.

*L'omnia* poetica di Pierro si compone infatti di nove raccolte in lingua e di quindici in dialetto, per un totale di 225 liriche italiane, che occupano 213 pagine a stampa; e di 403 componimenti in tursitano, distribuiti in 500 pagine. In altri termini, si tratta approssimativamente di 630 testi poetici, pari a 20 mila versi, di cui ben 15 mila in dialetto: una consistenza perciò pari al doppio dei versi del *Canzoniere* petrarchesco e che supera di circa un terzo quelli della *Commedia*. Dimensioni, dunque, più che rispettabili; e si tratta del solo materiale pubblicato in vita dall'autore, nel cui archivio si trovano ancora quattro agende di inediti datati dal febbraio 1975 all'ottobre 1985, circa 1400 dei quali sono componimenti in tursitano.<sup>2</sup>

L'accuratissima *Nota ai testi* (pp. LXVI-CXXIII) evidenzia inoltre che, come la gran parte degli autori, Pierro ha spesso operato trasfusioni di liriche da una raccolta a un'altra, introducendo variazioni lessicali, prosodiche, sintattiche anche di rilievo, spesso a livello di rifacimento vero e proprio: come è possibile riscontrare in alcuni testi raccolti nell'auto-antologia di liriche del 1967, *Appuntamento*, nella quale ai 25 inediti sono aggiunti ben 104 componimenti apparsi in raccolte precedenti; o come risulta per quasi tutte le liriche tratte da *Mia madre passava* (1955) e *Il paese sincero* (1966).<sup>3</sup>

S'imponeva perciò – avverte Stoppelli – la necessità di «realizzare un'edizione complessiva delle poesie edite che *desse* criticamente conto [...] del loro *iter* nel passaggio» di stampa in stampa:<sup>4</sup> cammino che è possibile ripercorrere agevolmente, guidati dalle indicazioni bibliogra-

2. Una sommaria notizia di questi inediti è data da Stoppelli nell'*Introduzione a Tutte le poesie*, cit., pp. XXXIX-XL.

3. Sulla variantistica in Pierro, oltre ad alcuni interventi più generali, si vedano almeno L. FORMISANO, *L'ultimo Metaponto: miraggio e realtà della variante*, in *Pierro al suo paese: dieci anni dopo. Atti del Convegno "La poesia di Albino Pierro". Tursi, 30-31 ottobre 1982*, a c. di M. Marti, Galatina, Congedo, 1985, pp. 129-70. Un esempio quasi estremo di rielaborazione, quella del poemetto *Don Nicóue* ("Don Nicola"), è analizzato da G. DELLA nel saggio *Come lavorava Pierro*, in *La poesia in dialetto di Albino Pierro nel decennale della sua scomparsa*, a c. di N. Merola, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008, pp. 99-137; particolarmente stimolante, nell'*Appendice* (pp. 137-47 n.n.), la «comparazione diacronica delle varie fasi elaborative» del componimento.

4. STOPPELLI, *Introduzione*, cit., p. LXVI.

fiche registrate in calce a ogni lirica e dall'apparato delle varianti (pp. LXXIV-CXVIII), comprese quelle relative alle traduzioni dell'autore, che in più d'un caso approdano a una certa autonomia rispetto al testo.<sup>5</sup> Più complessa di quella delle poesie in lingua, l'organizzazione delle raccolte in dialetto comportava un impegno maggiore, in quanto molte liriche risultavano edite più volte, altre un'unica volta, non poche inoltre pubblicate singolarmente o in piccoli gruppi in una sede e in seguito riproposte altrove.

Intendendo documentare, oltre a queste "migrazioni", le numerose varianti e il progressivo fissarsi della resa grafica del dialetto seguendo le focalizzazioni sincronica e diacroniche, nella citata *Nota ai testi* (pp. LXVI-CXXIII) il curatore ha allestito un corposo e puntuale regesto bibliografico delle sillogi a stampa, cui fanno séguito gli accuratissimi e funzionali apparati di varianti, che offrono agli studiosi – e a eventuali lettori interessati ad avventurarsi nella cosiddetta "officina dell'autore" – un valido strumento per seguire il progressivo comporsi di una lirica o anche soltanto per apprezzare il costante *labor limæ* cui Pierro ha sottoposto la propria opera. Viene così proposto al lettore un buon corredo di supporti atti a ripercorrere il maturare dell'intensa, introspettata e sempre più consapevole forza rappresentativa e fonosimbolica del suo lessico tursitano, che connette in indissolubile e orfica unità l'oggetto e la parola che lo rappresenta, e che quindi rievoca l'oggetto stesso, lo richiama dall'intimo personale, facendone grimaldello di ricordi e di affetti, che riaffiorano e vengono intensamente rivissuti in una sorta di dimensione acronica, nella quale il passato domina ed esilia il presente, cui è spesso polemicamente contrapposto.

Questa *omnia* mette finalmente a disposizione l'intero canzoniere a stampa del Nostro, permettendo non soltanto un confronto più articolato

5. G. CONTINI, *Postfazione* in A. PIERRO, *Com'aggbi 'a fè?*, 1986<sup>2</sup>, p. 73): «Queste traduzioni non sono traduzioni "belle", detto fra virgolette, ma sono traduzioni utili, che hanno un significato, un'utilità contrastiva enorme, perché traducono letteralmente, interlinearmente anche dei minimi particolari morfo-sintattici, e in questo atto stesso dimostrano e come ostentano quale sia la differenzialità rispetto alla lingua nazionale». A Contini va il merito di avere per primo inserito Pierro – assieme a due soli altri poeti in dialetto, Virgilio Giotti e Tonino Guerra – in un'antologia di larga divulgazione, *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968* (Firenze, Sansoni, 1968, pp. 1044-45), accompagnando una sola lirica, *T'aspette*, con un più che succinto ma illuminante "cappello", nel quale, oltre a definire il vernacolo pierriano «neolatino protostorico della più isolata Basilicata», sottolineava l'originalità delle quattro prime raccolte, che proponevano un linguaggio nuovo e insieme antico, il cui «aspetto fonico si offre come estremamente suggestivo e inedito, tanto più adatto dell'italiano (pure adoperato da Pierro) a rappresentare stati d'animo elementari».

to e affidabile fra la produzione in lingua e quella in dialetto, ma di compiere anche qualche passo in più verso una definizione meno parcellizzata dell'universo poetico e della personalità artistica di Pierro, evidenziandone e approfondendone alcune componenti finora episodicamente enunciate: inventario, questo, essenziale per eventuali influssi ideologici o programmatici, aperto su affinità elettive e, più generalmente, sulla formazione culturale del Pierro uomo e scrittore. Se è vero che molta parte di questo viaggio esplorativo è già a disposizione nella non trascurabile biblioteca critica intestata al poeta di Tursi,<sup>6</sup> è altrettanto vero che a tutt'oggi se ne attende un ritratto "finito", una monografia organica: segno, certo, della complessa personalità artistica dell'autore, ma anche della difficoltà impervia di coglierne in prospettiva integrale la coinvolgente peculiarità. E non è un caso, io credo, che l'esegesi, come finora la proposta editoriale, sia anch'essa parcellizzata in saggi posti a introduzione di ciascun titolo o in raccolte di atti di convegni, dove ogni intervento è quasi sempre focalizzato su una singola tematica, vincolata per lo più alla specializzazione dell'oratore. Il che – ovviamente, e anche per l'alta qualità degli interventi – non osta a una definizione in qualche modo sintetizzata del ritratto, ma il rischio che si corre è di lasciare in secondo piano componenti che sarebbero di non trascurabile vantaggio per aprire altre prospettive d'indagine e di giudizio.

I significati della poesia di Pierro, l'evocazione di luoghi, personaggi, tempi del paese nativo sono infatti quasi sempre *altri* da quelli che la denotazione descrive: rappresentino figure o paesaggi, rievochino costumi o tradizioni, essi partecipano certo una realtà geografica e antropologica ben localizzata, ma senza nulla concedere però al documentarismo etnologico, men che mai al bozzettismo. Fin dalle prime epifanie, e in particolare nella lunga e feconda stagione dialettale, la materia tursitana diventa infatti il vettore per rappresentare metaforicamente la condizione lacerata del proprio animo, per denunciare le «scannije», le angosce irrisolte e dolorosamente vissute nel passato e riemerse dai recessi della memoria, a conferma dell'immutabile e inappellabile *status* personale che il poeta riuscirà sempre meglio a trasferire sul piano figurale dell'universale condizione umana, drammaticamente denunciata.

Topico di ogni testo in dialetto è ovviamente il grado di compresen-

6. Una bibliografia di quasi 600 titoli, ferma però al 2003, è a corredo della sezione dedicata a Pierro in *La poesia italiana dal 1960 ad oggi*, a c. di D. Piccini, Milano, Rizzoli, 2012<sup>4</sup>, pp. 751-65.

bilità del testo stesso; che nel caso di Pierro risulta particolarmente problematica non solo per lettori non lucani, ma anche per lucani non tursitani; tanto che, osserva Stoppelli, «Tra l'italiano e altre lingue romanze come il francese o lo spagnolo corre forse, per certi aspetti, minore distanza di quanta non ne corra fra l'italiano e il tursitano, e quei (pochi) lettori che leggono abitualmente poesie sentono a prima impressione più familiare l'inglese che non la lingua di Pierro».<sup>7</sup>

Si aggiunga poi che, come tutti i poeti in dialetto, Pierro si è creato un tursitano «d'autore», diciamo, che non rispecchia *in toto* il dialetto parlato ieri e, tantomeno, attualmente nel paese lucano: il suo è infatti uno strumento espressivo personalissimo, spesso un vero idioletto, con sintassi e lessico a dominante percentuale vernacola, punteggiato però di voci o neofornate o, quando attinte alla lingua italiana, felicemente dialettizzate.<sup>8</sup> La sua «parlèta frisca di païse»<sup>9</sup> è inoltre fortemente «arcaica», nel senso che rispecchia sostanzialmente l'oralità tramandatasi nel tempo e da lui appresa negli anni dell'infanzia: una lingua della «terra d'u ricorde», dunque, di cui il poeta non ha potuto (o voluto) accettare la fatale, anche se non certo radicale, evoluzione, in quanto lasciò Tursi ancora molto giovane, peregrinando in diversi luoghi della Puglia e del Nord Italia prima di approdare, a fine anni Trenta, a Roma, dove trascorrerà tutta la vita, tornando al paese solo nei periodi estivi.<sup>10</sup>

7. Ivi, p. XLIV.

8. «Mi sono sempre sforzato di operare una sublimazione del dialetto. Ma lo scrivo perché lo parlo da "quanne iére zinne [l'*bambino*]. [...] In fondo per me si è trattato di dare voce e dignità letteraria a un dialetto povero e periferico come la storia sociale del popolo che lo parla: così il poeta nell'intervista di A. MORTA in *Omaggio a Pierro*, Manduria, Lacaita, 1982, p. 27-28. Per un approfondimento, si vedano in particolare R. BIGALKE, *La rievocazione del dialetto tursitano nell'opera di Albino Pierro*, in *Il transito del vento: il mondo e la poesia di Albino Pierro*, a c. di R. Meccia, Napoli, ESI, 1989, pp. 21-31; L. FORMISANO, *Promemoria per il tursitano di Albino Pierro*, ivi, pp. 283-92; P. STOPPELLI, *Pierro tra bilinguismo e diglossia*, in *Pierro al suo paese: dieci anni dopo*, cit., pp. 51-59; J. TRUMPER, *Il dialetto poetico di Albino Pierro*, in *La poesia in dialetto*, cit., pp. 77-94.

9. La definizione del tursitano come *parlèta frisca* – cioè «nuova», ma insieme «spontanea», «naturale» – è dell'autore stesso, enunciata nell'esergo di *A terra d'u ricorde* (poi collocato come prima lirica nell'ediz. 1966 di *Metaponto*): «S'i campene de Paske/ su' paròue di Criste/ ca hé fatte nghiuere 'a morte,/ mó sta parlèta frisca di païse/ jèttete u banne e dicete:/ «Vinése a qué,/ v'agghie grapute i porte» («Se le campane di Pasqua/ sono parole di Cristo/ che ha fatto chiudere la morte,/ ora questa parlata fresca di paese/ getta il bando e dice: «Venite qui,/ v'ho aperto le porte»: *Tutte le poesie*, cit., p. 221).

10. Pierro era nato a Tursi il 19 novembre 1916; orfano di madre in tenerissima età, lo crescono «dùte belle signurine», le zie nubili Assunta e Giuditta, titolari dell'ufficio

Inevitabile, quindi, che la distanza fra il tursitano parlato e quello della poesia di Pierro risulti abbastanza marcata rispetto ai registri dell'odierna comunicazione quotidiana locale; ma questa differenza non andrà ascritta, se non parzialmente, all'azione livellante dell'alfabetizzazione prima e dell'influenza mediatica poi, ai fattori cioè che hanno intaccato in misura più che rilevante l'integrità di altri dialetti in zone provinciali anche più appartate di Tursi; dipende piuttosto, e in modo direi determinante, dalla natura stessa del dettato pierriano, cristallizzato in un intimo recesso della memoria e divenuto giacimento-ricordo di oggetti persone paesaggi usanze sentimenti: personale patrimonio, dunque, di antiche presenze-assenze che, a quanto racconta l'autore, un viaggio-*madeleine* dal paese a Roma, avvenuto il 23 settembre 1959, ha improvvisamente e perentoriamente fatto riemergere,<sup>11</sup> riportando in luce il vissuto dell'infanzia lontana, il trauma della precoce perdita della madre, il paese forzosamente lasciato, la solitudine in un "altrove" avvertita come esilio, abbandono, orfanità: tutto insomma il *ghiòmmere*, il "gomitolo" aggrovigliato di luoghi, voci e figure familiari, di ricordi ed emozioni che, praticamente rimosso per anni, non poteva trovare vettore espressivo diverso dal dialetto nativo.<sup>12</sup> Pur riconoscendo infatti al meglio della poesia in lingua una buona solidità d'impianto formale, un'apprezzabile misura nelle tonalità dolenti, una ben temperata assimilazione della tradizione poetica e, soprattutto, «alcuni

postale del paese a pianterreno del «pahàzze di don Pippino», il "palazzo", la più volte citata grande casa del padre, Giuseppe Salvatore (*A posta*, pp. 309 ss.). Frequenta le scuole medie e il ginnasio in diversi collegi (Taranto, Salerno, Policoro), il liceo a Sulmona, trasferendosi presso il cugino Guido Capitolo e seguendolo, interrotti gli studi, prima a Weissenfels (oggi Fusine, fraz. di Tarvisio), poi in Friuli e a Novara. Nel 1939 si trasferisce definitivamente a Roma, dove nel 1942 si sposa e nel 1944, conseguito il diploma magistrale, si laurea in pedagogia, cominciando a collaborare a qualche testata, intraprendendo nel dopoguerra la carriera di insegnante di filosofia nelle scuole secondarie e passando infine a ispettore ministeriale. Il poeta è deceduto a Roma il 23 marzo 1995.

11. Sull'episodio che avrebbe segnato l'improvvisa "rivelazione" del dialetto, si veda poco oltre (p. 66-67).

12. «In sede di bilancio, la scrittura pierriano-tursitana accanto a sue peculiarità idioletali evidenzia, con una fedeltà più o meno puntuale, tratti pertinenti alla "zona" in cui tale singolo dialetto è sito [...], a questi si intersecano altri istituti linguistici (fonologici, morfosintattici e lessicali) propri di un'area geografica più estesa, lucana in genere, meridionale in particolare, italiano-toscana in qualche dettaglio, non disdegnando, di tanto in tanto, omaggi ad interstizi di eteroglossia (invero non sempre amalgamati nel dettato in dialetto, per questo indici di un adattamento recente, magari, nel caso, dell'autore stesso)»: G. DELLA, *La "parlèta frisca" di Albino Pierro*, Cosenza, Edizioni Periferia, 1988, pp. 20-21.

autentici presentimenti del poeta in dialetto», Gennaro Savarese ha acutamente osservato che

ciò che il poeta sente e celebra in queste liriche [*tursitane*] non sono tanto i ricordi, i suoi cari scomparsi, gli amici, la vita remota del suo villaggio, quanto la forza e la grazia, la scabrosità e la dolcezza delle parole di Tursi, esse vera anima di questa poesia, nelle quali le “cose” veramente vivono di una nuova vita, fantastica e poetica. Più che il poeta di Tursi, Albino Pierro è il “poeta del dialetto” di Tursi. [...] Finché il poeta partiva da un contenuto che era il suo villaggio, la miseria della sua gente, le agavi e i sassi del paesaggio lucano, la sua infanzia a contatto con un'umanità irredenta anche quando assumeva i tratti cordiali della macchietta, e tutto questo esprimeva in lingua, allora veramente si può dire che quella poesia portasse con sé il peso del documento come una palla di piombo al piede, anche se elemento di vivo interesse sotto l'aspetto culturale. [...] Nella poesia in dialetto invece Pierro muove dal mezzo espressivo per giungere alle cose, le quali al di sotto della dura scorza del dialetto tursitano hanno la levità fantastica che mancava alle liriche in lingua. Perché quel dialetto non sono le cose ad offrirlo a lui, ma è lui che lo dispensa alle cose [...], un tursitano “illustre” nel quale si incontrano e si fondono la disposizione lirica del poeta e il residuo di oggettività che le cose possono conservare in un dialetto rivissuto come memoria.<sup>13</sup>

D'altra parte, pur presentando qualche affioramento dell'ancora latente dialettalità, le liriche in lingua attestano largamente una calibrata fruizione della *langue* letteraria, di cui Pierro si dimostra esperto e consapevole gestore e che in notevole misura egli converte in *parole* dai timbri felicemente personali.<sup>14</sup>

È chiaro che il dialetto riveste di maggiore immediatezza e suggesti-

13. G. SAVARESE, *Albino Pierro*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, V, Milano, Marzorati, 1974, p. 925. Significativo l'interesse acceso e immediato per la poesia di Pierro manifestato da illustri etnologi come E. DE MARTINO – che oltre a citarlo nelle opere maggiori, *Morte e pianto rituale* e *Sud e magia*, gli ha dedicato un breve ma prezioso saggio, *L'etnologo e il poeta. Testimonianza ad Albino Pierro*, premesso alla quinta raccolta in lingua del poeta, *Il mio villaggio* (1959), pp. 147-52 –; e come G.B. BRONZINI, autore di due stimolanti saggi, *Cultura e società contadina lucana nella poesia di Albino Pierro ovvero l'immaginario popolare-letterario nella poesia di Pierro*, in *Pierro al suo paese*, cit., pp. 87-128; e *Vita e morte nella poesia di Albino Pierro*, in *Il transito del vento*, cit., pp. 45-66; e si vedano inoltre gli interventi di E. Giachery e F. Mirizzi citati oltre (p. 62, n. 22).

14. Più scoperte nelle prime raccolte, le ascendenze leopardiane e pascoliane rilevate da molti critici si attenuano e si compongono con altre suggestioni, più o meno episodiche, afferibili a voci liriche contemporanee.

va gravidanza quanto esprime; e la differenza rispetto alle tonalità delle liriche in lingua – né potrebbe essere diversamente – la si può additare in un più alto coefficiente di *ars* retorica, che attesta soprattutto una vigile e assimilata frequentazione della grande tradizione lirica, manifestamente attiva – ma, si è già detto, più o meno consapevolmente criptata – nell'intera produzione di Pierro; dove però le perentorie sonorità e la carica "materiale" del dialetto ne schermano la presenza, e dove la «parlèta frisca di paìse» sfrutta il carisma dell'immediatezza per un assai più diretto collegamento con la "cosalità" del reale, denotato dall'intensa coloritura propria dell'espressività quotidiana, apparentemente istintiva e spesso invece portata dal poeta a un massimo di scaltrita suggestione fonica ed evocativa.

Pierro ha tenuto a precisare: «Sia chiaro che tra lingua e dialetto, sul piano poetico, io non vedo alcuna differenza»;<sup>15</sup> ma è tuttavia indubbio che i due strumenti espressivi si pongono in un rapporto diverso con ciò che rappresentano: letterariamente mediato in lingua, più diretto e denotante nel tursitano, «il dialetto si svela a Pierro come [...] una forza originaria contenente una potenzialità massima di ricreatività poetica del reale: il complesso reale del mondo contadino, fatto di elementi visibili e invisibili, di bisogni e di miti, di corpi e di spiriti, di figure umane e metaforizzate».<sup>16</sup>

Al momento della svolta dialettale, e nonostante l'arroccamento in una posizione anche personale tanto appartata da apparire altezzosa, Pierro era d'altra parte già abbastanza conosciuto e apprezzato nell'ambiente letterario per le sue sillogi in lingua, tanto che la repentina adozione dell'inedito e ostico tursitano sembrò a molti una devianza inspiegabile (e, per alcuni, solo eccentrica), trattandosi per di più di un vernacolo quasi inaccessibile anche per la maggioranza dei correghionali. Si trattò invece di una precisa scelta,<sup>17</sup> del cruciale (e felice) approdo di un percorso che ha permesso a Pierro il recupero di un originissimo giacimento tematico, linguistico ed emotivo, la cui compressa vitalità gli ferveva da tempo nell'intimo e già aveva trovato alcune vie di emersione nelle liriche italiane: nelle quali la materia era però costretta nelle forme espressive canoniche proprie della tradizione lette-

15. In *Omaggio a Pierro*, cit., p. 28.

16. BRONZINI, *Cultura e società contadina lucana*, cit., pp. 109-110.

17. «Il passaggio al dialetto non è stata l'uscita di sicurezza di un poeta senza altre possibilità di percorso, ma una scelta, per di più rischiosa»: N. BORSSELLINO, *Pierro e la poesia delle origini*, in A. PIERRO, *Ci uèra turnè*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1982, p. 44.

raria, che ne umiliavano in buona parte le forze native, riducendone il peculiare carico di adescanti ruvidezze iconiche e sonore, di metafore e immagini che, liberate nella “conversione” al tursitano, proprio da quelle sonorità e da quelle immagini recuperate dal lontano, mitico (e mitizzato) passato acquisiranno la materialità visionaria che costituisce l'unicità del *corpus* poetico pierriano. Ha scritto Mengaldo:

Che Pierro non sia un residente, ma un esiliato dalla sua terra d'origine, e che, soprattutto, la poesia nel dialetto materno sia stata per lui una scoperta della maturità, che improvvisamente affianca e poi soppianta quella in lingua, non è un puro dato aneddotico, ma risponde alle motivazioni profonde di tale esperienza: che fin dalla prima e già perfettamente definita raccolta si presenta, letteralmente, come regresso alle origini esistenziali e discesa in un mondo sotterraneo. [...] Come mostra la seconda strofa della lirica *I 'nammurète* la fenomenologia della parola dialettale si definisce agli occhi stessi del poeta nei termini di una seconda nascita, dal profondo, di una rivelazione.<sup>18</sup>

Secondo Mario Marti, nelle liriche italiane operava «un insopprimibile filtro letterario, una remora storico-linguistica fino a una sorta di dissociazione fra parola e cosa»; mentre invece in quelle dialettali «le parole coincidevano perfettamente con le cose», recuperando l'unità congenita fra segno e concretezza della “cosa” che rappresenta;<sup>19</sup> e sulla stessa linea, Borsellino ha ribadito:

La resurrezione della poesia con questa “parlata fresca di paese” è avvenuta lontano dal paese, a Roma, e non perché la vecchia poesia fosse morta o anche soltanto malata, ma perché la sua lingua suonava estranea all'antico, al protostorico, al mitico propri della fenomenologia poetica di Pierro; era sovrapposta al suo modo dell'origine, anteriore, ctonio. L'italiano è la lingua della storia. Ma quella di Pierro è poesia della protostoria cui pertiene il dialetto.<sup>20</sup>

18. P.V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 960. La seconda strofa della lirica citata recita: «E l'ècchete na vote, come l'èrve/ ca tròvese ncastrète nda nu mure,/ nascivite 'a paròua,/ pó' n'ate, pó' cchiù assèie:/ schitte ca tutt'i vòte/ s'assimigghiàite 'a voce/ a na cosa sunnète/ ca le sintise 'a notte e ca pó' tórnete/ cchiù dèbbue nd' 'a jurnète», («Ed èccoti, una volta, come l'erba/ che trovi incastrata in un muro,/ nacque la parola,/ poi un'altra, poi tante e tante:/ solo che tutte le volte/ somigliava la voce/ a una cosa sognata/ che la sentivi di notte e che poi torna/ più debole nella giornata»: p. 248, vv. 9-17).

19. M. MARTI, *La poesia di Albino Pierro tra evastone e denuncia* [1974], in *Id., Nuovi contributi dal certo al vero*, Ravenna, Longo, 1980, p. 283.

20. BORSELLINO, *Pierro e la poesia delle origini*, cit., pp. 53-54.

Zambon ha giustamente segnalato l'importanza della "vigilia" poetica in lingua per la successiva (e definitiva) stagione dialettale: «Pierro è uomo di cultura, non è un poeta di estrazione demotica [...]. L'esperienza letteraria gli è stata utilissima, anzi indispensabile, per poter far salire i materiali dialettali, che egli aveva a disposizione, a livello di vera, autentica poesia qual è quella delle sue liriche lucane».<sup>21</sup>

Un tratto distintivo che mi ha colpito in modo particolare nel ripercorrere, finalmente in panoramica, l'ampia produzione lirica di "donn'Albine", è la sostanziale compresenza del limitato spettro tematico nei due scomparti della sua opera, il dialettale e quello in lingua. La contiguità tematica e non poche anticipazioni di quelli che saranno i *Leitmotive* delle liriche in dialetto permettono oltretutto una più concreta definizione del rapporto fra le due valve della produzione pierriana, distanti per il mezzo espressivo adottato ma non troppo divaricate per i molti elementi costitutivi, soprattutto tematici, che favoriscono comunque un'almeno parziale risoluzione del *gap* che a prima vista sembrerebbe incolmabile, permettendo di riconoscere l'importanza e l'originalità anche della produzione in lingua: qualità forse troppo mortificate dall'imperiosa energia sonora e immaginifica del dialetto. Anche nelle raccolte in lingua – soprattutto in *Mia madre passava* e *Il paese sincero* – la dipurata concretezza del paesaggio nativo già sollecitava infatti la preminente riflessione sulla propria condizione esistenziale, dominata da solitudine, frustrazione, malinconia d'esiliato, desideri di annullamento, lamenti da "paradiso perduto"; e vi ricorrevano comunque anche altre componenti del non molto ampio ventaglio tematico/figurale di Pierro: il vento, i terremoti, il grido, i lutti, la pazzia, i contrassegni della morte, le presenze-assenze dei defunti: veicoli tutti, fin dall'inizio, di simbologie intrise di realtà locale, che può farsi documento di usanze e superstizioni, ma proiettate in una dimensione acronica e perciò depurate, come si è già detto, di ogni incrostazione contingentemente folclorica.<sup>22</sup>

21. F. ZAMBON, *Prefazione* in A. PIERRO, *Un pianto nascosto. Antologia poetica 1946-1983*, Torino, Einaudi, 1986, p. XIII. Non arriverei tuttavia ad affermare con Zambon (*ibid.*) che le liriche in lingua sono «meno compatte» di quelle in dialetto: dove lo scarto sta solo nella maggior aderenza del mezzo espressivo alla realtà rappresentata, cui inerisce senza la mediazione di un patrimonio culturale sostanzialmente estraneo, "altro" rispetto a quella realtà.

22. Oltre ai saggi di De Martino e di Bronzini (citati a p. 59, n. 13), sulle "risonanze" etno-antropologiche e la possibilità di fruire dei testi pierriani come fonte documentaria si vedano in particolare F. MURIZZI, *Tra antropologia e letteratura*, in *La poesia in dialetto*, cit., pp. 41-53; E. GIACHERY, *Albino Pierro grande lirico*, Torino, Genesi Editrice, 2003, pp. 35-45.

Fra i non pochi temi ricorrenti, esemplare la descrizione del paese, Tursi, luogo della propria anima e del proprio sofferto abisso:

Mia terra,  
 aspra d'agavi e sassi,  
 non avevo che te nel fiume denso  
 dei miei candidi passi.  
 Ma c'è ora l'esilio,  
 ed io, Cristo, ti chiedo  
 perché questo fermento  
 di cammino a ritroso  
 dovunque e in seno a ciò ch'era concluso  
 perché un giorno c'è stato  
 nella mia vecchia casa  
 sommovimento di transito e di morte.  
 E bisognò coprire con un velo  
 il favoloso tempo e ripartire  
 (*Agavi e sassi*, pp. 194-95)

Rivedo il torrente asciutto del mio paese  
 con quelle pietre così bianche e così grandi,  
 con quelle colline così scarne  
 più del dolore odiato dagli uomini,  
 e quelle canne una qua una là  
 sotto i ponti diruti  
 sorpresi dalla luna che sbucava da un crepaccio,  
 cuore della terra divenuta cadavere.  
 Oh morire al canto dei grilli in una sera d'estate  
 impercettibile filo di luna  
 fra le colline azzurre del mio paese.  
 (*Morire al canto dei grilli*, pp. 68-69)

Il dialetto imprime più intense coloriture figurali alle descrizioni del paese e del suo «nucleo abitativo originario», la Ravatàna, che «sovra-stante il resto del centro abitato, è separato da esso da alti burroni di roccia arenaria a eccezione di una strada molto ripida, un tempo a gradoni, chiamata in dialetto 'a Pitrizze» (STOPPELLI, p. 221 n. 1):

Cchi ci arrivè a la Ravatène  
 si nghianete 'a pitrizze  
 ca pàrete na scéhe appuntillète  
 a na timpa sciullète.  
 Quann'u tempe è sincire,

*Per arrivarci alla Rabatana  
 si sale la pitrizze  
 che sembra una scala addossata  
 a una timpa in rovina.  
 Quando il tempo è limpido,*

nturne nturne 'a terra d'i jaramme  
 ci 'ampijete a lu sôue com'u specchie,  
 e quanne si fè notte c'è nu frusce  
 di vente ca s'ammùccete nd'i fosse  
 e rivìgghiete u cùcche e ci fè nasce  
 nu mère d'èrve.

(*A Ravatène*, vv. 1-11, pp. 221-22)

*intorno intorno la terra dei burroni  
 ci lampeggia al sole come lo specchio,  
 e quando si fa notte c'è un fruscio  
 di vento che si nasconde nei fossi  
 e sveglia il cuculo e ci fa nascere  
 un mare d'erba.*

C'è nu fosse 'a Katubbe  
 cchi tante chesicèlle  
 mmischète a ciucce e mùue  
 cunigghie e gghiallinèlle;  
 ci su', pò', jatte e sorge,  
 surìgghie e purcillùzze,  
 e, all'ùtime, i cristiène  
 ca mòrene nd' a puzze

(*A Katubbe*, vv. 1-8, p. 705)

*È un fosso la "Katubbe"  
 con tante casettine  
 mischiate a muli e asini  
 conigli e gallinelle;  
 ci son poi gatti e topi  
 porcelluzzi e lucertole,  
 e, in ultimo, i cristiani  
 che muoiono nella puzza.*

Pòura Ravatène!  
 L'agghie truvète sempe com'u cuc  
 appuiète a cch'i scille atturcigghietà  
 a cucuzze di timpe mmenz'i frène.

(*La morte a San Francische*, vv. 114-17, p. 343).<sup>23</sup>

*Povera Rabatana!  
 L'ho trovata sempre come un cucco  
 appollaiato e con le ali attorte  
 a cocuzzi d'argilla tra le frane.*

Pierro ha lasciato un copioso materiale manoscritto, fra cui quattro agende dalle quali, oltre a una cospicua messe di varianti, potrebbero emergere testi compiuti ancora inediti;<sup>24</sup> e certamente un'accorta navigazione nel periglioso *maremagnum* delle carte del poeta potrebbe portare ad esiti più esaustivi, soprattutto sul piano filologico.<sup>25</sup> Ma un'*omnia* estesa ai manoscritti sarebbe impresa quasi folle, considerata la quantità e l'eterogeneità dei materiali, la scarsità di indicazioni

23. Per una più nutrita serie di richiami tematici fra liriche in lingua e in dialetto, rinvio al citato saggio di MARTI, *La poesia di Albino Pierro*, pp. 277 e ss.

24. Da una di queste agende, quella del 1975, comprendente 359 poesie «tutte scrupolosamente datate», L. Formisano (A. PIERRO, *Poesie per il 1983. Diario inedito*, Bologna, In forma di parole, Quaderno II, 1999) ne ha pubblicato «criticamente 78 delle 98 comprese fra le date dal 6 giugno 1983 al 31 dicembre 1985»: STOPPELLI, *Nota ai testi*, in PIERRO, *Tutte le poesie*, cit., p. LXXIII.

25. Fortunatamente intatto grazie alle cure della figlia Maria Rita, l'archivio è in via di catalogazione al Dipartimento di Filologia dell'Università di Calabria. Ne offre un succinto ma prezioso registro M. PALUMBO nella *Nota ai testi* che correda l'*omnia* poetica citata (pp. XLVI-LVIII). Sul progetto di una scansione informatizzata dei materiali, si veda F. IUSI, *L'archivio Pierro*, in *La poesia in dialetto*, cit., pp. 175-99.

cronologiche, per non parlare dell'ardua grafia di Pierro e del cumulo di fogli letteralmente invasi di ripensamenti, di modifiche più o meno radicali, di appunti, abbozzi e versi inediti, di varianti d'ogni tipo, relative anche a testi già pubblicati. Finora forzosamente ignorati, allo stato attuale queste carte – quale ne possa esser stata l'effettiva o intenzionale fruizione autoriale – costituiscono comunque di per sé testimonianza inoppugnabile della serietà e dell'impegno con cui il poeta perseguiva l'obbiettivo di un avvicinamento il più intimo possibile alla "nota del poema eterno" che "sentiva dentro" e che non voleva si degradasse in un "picciol verso". Non è un caso se i primi a interessarsi del poeta tursitano sono stati illustri esegeti di formazione filologica – Gianfranco Contini, Giorgio Petrocchi, Umberto Bosco, Alfredo Stussi, Gianfranco Folena, Tullio De Mauro – che hanno analizzato e apprezzato le qualità e l'originalità della sua poesia; e se poi, sulla scia di questi primi estimatori, anche studiosi di generazione più recente hanno dedicato all'opera di Pierro articoli e saggi di notevole spessore;<sup>26</sup> né sarà da sottovalutare l'interesse suscitato all'estero per le sillogi in dialetto, tradotte non soltanto in inglese e francese, ma anche in svedese e tedesco, romeno e neogreco, qualche lirica addirittura in arabo e in persiano.<sup>27</sup>

26. Mi riferisco in particolare a G. DELIA (*La "parlèta frisca"*, cit.; ID., *Metaponto e dintorni. Avvicinamento all'opera di Albino Pierro*, Castrovillari, Edizioni "il coscile", 1990), L. D'AMATO (*Le parole ritrovate. Una lettura di Albino Pierro*, Osanna, Venosa, 1993), G. DI FONZO (*La rosa e l'inverno. La poesia di Albino Pierro*, Galatina, Congedo, 2008), M. PALUMBO (*Il sogno del poeta. Lettura dell'opera di Albino Pierro*, tesi di dottorato, Università della Calabria, a. a. 2005-2006, consultabile on line); cui è doveroso aggiungere il prezioso strumento di ricerca allestito da V. TISANO, *Concordanze lemmatizzate delle poesie in dialetto di Albino Pierro*, Pisa, Servizio Editoriale Universitario, 1985.

27. Inizialmente non molto *propheta in patria* – se non, come si è detto, presso filologi e linguisti –, il Pierro dialettale ha suscitato paradossalmente un notevole interesse all'estero, grazie a traduttori di specchiata sensibilità e cultura, tra i quali emerge la svizzera Madeleine Santschi (*Les amoureux*, 1971; *La Terre du souvenir e Metaponto*, 1972; *Une belle histoire*, 1977; *Couteau au soleil*, 1977; *Comment dois-je faire?*, 1986). Grazie soprattutto alle traduzioni in svedese di Ingvar Björkeson, il nome di Pierro entrò due volte (1985 e 1988) nella rosa dei candidati al Nobel, arrivando quasi ad ottenerlo nel 1990 (altri illustri perdenti, Mario Luzi, Andrea Zanzotto, Umberto Eco; vinse il messicano Octavio Paz); l'esclusione del 1990 – dovuta sostanzialmente a oscure e scorrette manovre – costò ovviamente al poeta molta amarezza, per la delusione, certo, ma soprattutto per una serie di insinuazioni diffuse nell'ambiente diplomatico e culturale italo-svedese, che accusavano «alcuni enti italiani» di aver investito per favorire Pierro «un miliardo di lire nella traduzione e nella pubblicazione di tre lussuosi volumi bilingui» delle sue liriche (F.S. ALONZO, in «Corriere della Sera», 5 ottobre 1990); insinuazioni documentatamente smentite e peraltro smaccatamente assurde, se non altro per

Come già detto, fino al 1960 la bibliografia di Pierro registrava solo otto sobrie raccolte di liriche, tutte in lingua; a partire invece da *'A terra d'u ricorde*, proprio del 1960, "riscoperta" e assaporata l'insita potenza espressiva del dialetto,<sup>28</sup> il poeta pubblicherà una quindicina di sillogi tutte in vernacolo: unica eccezione, l'antologia "d'autore" *Appuntamento (1946-1967)*. Ed è lo stesso Pierro a notificare le coordinate cronologiche e intime di questa sua svolta:

Per molti anni le mie esigenze espressive avevano provato soddisfazione nella composizione di poesie in lingua. Non avevo mai pensato a scrivere in tursitano, che ricordo come l'idioma della mia infanzia, anche se, ovviamente, non lo parlavo sempre. In ossequio alle tradizioni colte della mia famiglia, le carissime zie che mi hanno cresciuto – la mamma morì poco dopo la mia nascita – non me lo consentivano.<sup>29</sup> Ma il 23 settembre del 1959, a Roma, di ritorno dalla Lucania, avvertii il bisogno di esprimermi in tursitano. Ero partito da Tursi prima del previsto e la partenza, ingenerando in me un senso quasi angoscioso del distacco, mi aveva turbato. Prima di lasciare la grande casa dei miei, m'ero affacciato a uno dei balconi e avevo contemplato con commozione intensa quanto inusitata quella che sarebbe divenuta per me «la terra del ricordo». Quel ricordo, al termine del viaggio, già dominava la mia interiorità e chiedeva di essere tradotto in canto, un canto però che gli fosse intimamente affine e profondamente connaturato, un canto

la natura e la consistenza della produzione di Pierro: una quindicina di raccolte non certo corpose, che sarebbe stato del tutto fuori scala e buonsenso proporre in «tre lussuosi volumi». Sui retroscena di questo episodio e sulla storia del celebre e ambito premio, si vedano: il riccamente documentato R. BRANCATI, *Ritratto di poeta. Albino Pierro. Intrigo a Stoccolma*, Napoli, RCE, 1999, pp. 131-276 (non trascurabile, però, il profilo introduttivo del poeta, pp. 9-119, fitto di apprezzabili testimonianze); e l'equanime E. Tiozzo, *Il Nobel svelato*, Torino, Aragno Editore, 2013 (per Pierro, p. 206).

28. A. PIERRO, *Una testimonianza*, in *Pierro al suo paese: dieci anni dopo*, cit., pp. 91-92. Nel testo è riportata la lirica *Prima di parte* ("Prima di partire"), dove è rievocato proprio quell'intenso e sofferto momento di distacco, preludio necessario all'imperativo bisogno di recuperare con il ricordo e con "il suon di lei" quella realtà cara e restata integra solo nella memoria: «A notte prima di parte/ mi ni nghianève a lu balcone adävete/ e allè sintije i grille ca cantàine/ ammuccète nd'u nivre d'i muntagne.// Na lunicella ianca com' 'a nive/ mbianchijàite ll'irmice a u cummente/ ma a lu pahazze méje/ tutt'i balcone i'èrene vacante» ("La notte prima di partire/ me ne salii al balcone di sopra/ e là sentivo i grilli che cantavano/ nascosti nel nero delle montagne./ Una lunicella bianca come la neve/ imbiancava gli embrici al convento/ ma al palazzo mio/ tutti i balconi erano vuoti", p. 226).

29. Alle due zie è dedicata significativamente la raccolta d'esordio, *Liriche (1946)*, cui è apposto l'esergo: «Alle mie zie Assunta e Giuditta Pierro, che eroicamente vollero prendere il posto di mia madre morta».

diverso nelle sue modulazioni da quello a cui avevo fino ad allora affidato i moti del mio sentimento, le risonanze della mia coscienza, i trasalimenti del mio esistere. [...] Il bisogno di testimoniare le origini più autentiche fu ridestato dunque dall'assenza, dalla distanza. E si trattò di recuperare un linguaggio assente anche perché appartenente al passato mio personale e al tempo stesso al passato più remoto e ancestrale della mia gente.<sup>30</sup>

Il bilinguismo "assoluto" di Pierro costituisce sicuramente un *unicum*, che distingue ulteriormente il poeta tursitano dalla totalità degli altri dialettali di spicco: la sua produzione lirica si articola infatti in una dualità linguistica divaricata in due settori, separati, come egli stesso ha sottolineato, da una precisa cesura cronologica che marca la netta divaricazione fra i due registri espressivi. Al mutamento formale non corrisponde però, se non in percentuale ridotta, una concomitante innovazione in ambito tematico, che, come ho già segnalato, resta pressoché costante nel tempo («Pierro è un poeta di scavo, non di svolgimento», lo ha icasticamente definito Marti);<sup>31</sup> in lingua e in dialetto tornano, si infittiscono e si articolano infatti i *Leitmotive* più intensi, più significativamente personali e costanti dell'ispirazione: burroni, paesaggio arso ed eroso del paese, morfologia irta di calanchi rocce precipizi, co-

30. PIERRO, *Una testimonianza*, cit., p. 226. In merito alla "conversione" al dialetto, S. MARTELLI («Un villaggio nella memoria» Levi, *De Martino e la poesia di Pierro*, in *Il transito del vento*, cit., p. 295) ha definito «improbabile» l'improvvisa illuminazione sulla via di Damasco» accreditata dallo stesso autore: «La critica ha già dimostrato quale operazione di ricerca, di scavo e di personale ricostruzione del dialetto tursitano abbia compiuto Pierro per trasformarlo in lingua poetica. [...] La prima fondamentale svolta nella poesia di Pierro va assegnata ad alcuni anni prima della dibattuta conversione al dialetto, data già dal 1955 con la raccolta *Mia madre passava*, e proseguita con l'altra, *Il transito del vento* (1957), dove quella «catabasi insieme psichica ed etnica», come la chiama Folena, in realtà è già iniziata anche se veicolata da una lingua non propria, quella poetica della tradizione colta». Credo comunque si debba tenere in debito conto quanto proposto in merito da M. MARTI (*La poesia di Pierro: un'ipotesi di prospettiva storicizzante*, in *Pierro al suo paese: dieci anni dopo*, cit., p. 37), il quale, pur riconoscendo la precoce presenza di temi e motivi "tursitani" nella produzione in lingua, non accetta la posizione di chi non crede all'improvvisa "illuminazione", chiedendo: perché non attribuire al racconto del poeta «un immaginario valore aneddotico? Fu quella, certo, la prima volta in cui Pierro sentì risuonare poeticamente nei suoi precordi la parlata fresca del suo paese, ne prese chiara coscienza, ne assunse consapevolezza, per così dire, programmatica»; Tursi infatti «anche prima d'allora gli aveva cantato nell'anima, ma attraverso il filtro della tradizione linguistica letteraria italiana e sotto il vaglio, freddamente controllato, dei modi specifici del linguaggio poetico moderno».

31. MARTI, *La poesia di Pierro*, cit., p. 36.

stituiscono la scenografia dell'inquietante palcoscenico in cui la memoria resuscita e ricolloca familiari e amici, o anche singolari figure di compaesani, come il povero pazzo del "poemetto" *Don Celistino* (pp. 322-28), che in piena notte sveglia rumorosamente dei «pòure cristiane», pretendendo che i presenti inscenino una veglia funebre nella quale vorrebbe tributare al morto «u trascurse», una sconclusionata allocuzione di addio:

«Fridde, fòche, tizzone»,  
chist'i prime paròue  
ca 'ssine com'a ghiòmmere 'ucente  
nd'u nivre di chill'arie  
ca si faci sempe cchù nente. [...] *I pòure cristiane*  
nun sapina sté quète;  
stavine cchi sfurre a rìre  
e avin' 'a chiange. (vv. 115-29)

*«Freddo, fuoco, tizzone»,  
queste le prime parole  
che uscirono come gomitolì lucenti  
nel nero di quell'aria  
che si faceva sempre più niente. [...] I poveri cristiani  
non sapevano star quieti;  
stavano per scoppiare a ridere  
e dovevano piangere.*

E ci sono poi le «dùie belle signurine» di *A posta*, le più volte ricordate zie del poeta, costrette a lasciare «doppe na vita sène [*“intera”*]

Nun l'avit' 'a sapé nisciune  
ca partine chiangènne, i pùurèlle,  
e cchi lle fè cuntente s'ammucciàrene  
nda nu mumente tutte quante i stelle.  
[...] *Na vòta fòra paìse,  
i signurine belle  
s'accirine de chiante:  
ièrene com'a dduie runninelle  
cch'i scillicèlle spizzéte  
nda nu vosche chiine di nive.*  
(pp. 330-31, vv. 32-35 e 49-54)

*Non doveva saperlo nessuno  
che partivano piangendo, le poverine,  
e per farle contente si nascosero  
in un attimo tutte quante le stelle.  
[...] Una volta fuori paese,  
le signorine belle  
si uccidevano di pianto;  
erano come due rondinelle  
con le alucce spezzate  
in un bosco pieno di neve.*

In *U fatte* il poeta ricorda la *fimminóne* Teresa («Trè»), balia del poeta, che «Com'a nu pappagghióne,/trasivite ammucciète nda nu scialle» («come un fantoccio di paglia/entrò nascosta in uno scialle») e «chiàcchiere nda chiàcchiere,/ mi cuntàvite u fatte», cioè l'ultimo giorno di vita della madre (pp. 345-46). Nella sezione *A lu paìse di Nun c'è pizze di munne* (pp. 622-51) sono disegnati tre straordinari ritratti di «personaggi bizzarri del paese al limite o dentro il confine della follia, raccon-

tati in scene esilaranti tra il grottesco e il surreale, coi quali la massa corale dei paesani interferisce e a cui talora lo stesso poeta-personaggio fa da spalla» (STOPPELLI, p. XXX): vi emergono il ciabattino *mbicille* (“impertinente”) Stefano Mafone, che a «chilla chèpa tòste di nu bbogge/ di prèvete d' 'a Mpitrète» (“con quella testa dura di un grassone/ di prete dell’Impietrata”), il quale gli contestava la sua fede a intermittenza, ribatteva icasticamente: «Certe vòte ci crére/ e certe ate vòrte nun ci crére:/ l’ha’ capisciute, mó?» (vv. 7-8 e 1-3); e ancora un ragazzo disabile, *Pascabòzze* (“Pasqualotto”, pp. 630-34), che ricompare in sogno al poeta adulto, suscitandogli angosciosi sensi di colpa per averlo picchiato spesso, quand’erano bambini, nelle foghe dei giochi; e c’è poi *Don Nicóue*, che aspetta la consegna di un fantomatico pacco «cch’i cavallucci méje», con dentro i suoi cavalli di quand’era soldato, e davanti a tutti sciorina «nu stujavucche», un tovagliolo, convinto di custodire «ammuccète acqueghhiñte/ i suddète méje,/ e su’ di nu migghière .../ chiù ... chiù» (“nascosti qui dentro/ i miei soldati,/ e sono più di un migliaio .../ di più ... di più...”, vv. 186-89); cui aggiungerei senz’altro *’A ciuccia d’acciprèvete* (pp. 655-67), storia drammatico-grottesca dell’asina di un arciprete, imprigionata a vita in una stalla «sempe chiïne/ di pagghia menze amnullète» (“sempre piena di paglia mezza bagnata”), cui, per timore che deperisse, il padrone portava, ben avvolti «nda stuiavucche e sacche e nda tijèlle/mpacuttète e strinte a na mappine,/tante belle mangè;/e chilla, ’a puurèlle,/ca parì na cristiène,/ tutte cose s’avit’ ’a strafuchè,/ si no/ avògghie a dè mazze, u prèvete (“in tovaglioli e sacche e in tegami/ impacchettati e stretti in una tovaglia,/ tanti bei cibi;/ e quella, poverina,/ che sembrava una persona,/ tutto doveva divorare,/ se no,/hai voglia a bastonare, il prete”, vv. 43-55). E tra gli esiti esemplari si dovranno citare almeno l’affettuoso e virilmente accorato ricordo dell’amico Tommaso Fiore (pp. 667-75); e soprattutto *Adduurète* (“Addolorata”, pp. 675-78), a mio giudizio una delle prove lirico-narrative più intense di Pierro: tragica figura di *mater dolorosa*, cui il destino non ha risparmiato e continua a infliggere sofferenze e umiliazioni:

Na vita sèna sèna  
avì stète vicin’u figghie pacce.  
[...] A cert’ore,  
sintìse grire e grire  
ca strazzàine i mure e ca scafàine

pure nd’u ferre,

*Una vita intera intera  
era stata vicina al figlio pazzo  
[...] A certe ore,  
sentivi grida e grida  
che stracciavano i muri e che  
scavavano*

*pure nel ferro,*

e pó' nu chiante cupe com'a quille dill'organe ca sànete nd'a chièsia duce duce quann'è. scure	<i>e poi un pianto cupo come quello dell'organo che suona nella chiesa in sordina quando è buio.</i>
---	--

(pp. 675-76, vv. 1-2 e 8-14)

Questa «pòura mamma» è crudelmente costretta a sopportare le gratuite angherie di «na murra di cristiène» («un branco di persone») che, con la scusa di far la barba al figlio minorato, «doppo litichète si ricrije-ne/ e can da na sputazza e na fischiète» («dopo aver rissato si ricreano/ e tra uno sputo e un fischio»), la obbligano ad apparecchiare la tavola e a preparar loro un bel pranzo,

come nd'u iurne belle d' 'a zite, si no, avìse vògghie tu di ti raschè cchi nu mise nd' 'a facce, mèi e pó mèi avèrene trasute «a fè 'a varva a lu pacce». (vv. 67-72)	<i>come nel bel giorno della sposa, altrimenti avevi voglia tu di sgraffiarti per un mese la faccia, mai e poi mai sarebbero entrati «a far la barba al pazzo».</i>
---	---

In un mondo agro-paesano un'importante presenza è quella degli animali, che popolano infatti le liriche di Pierro: cani, «iocche» e «pullicelle» («chioce» e «pulcini»), asini («ciucce») e muli («mùue»), il prezioso maiale («u porc»), passerotti («passarelle») e gheppi («cristarèlle»), grilli, civette («cuccu-uèlle») e lucertole («surigghiue»); che mai, direi, restano mero contorno esornativo, convenzionali supporti di «colore locale», ma anche quando non inglobano riferimenti e significati che affondano le radici nella secolare tradizione culturale e nelle superstizioni locali, vengono assunti a ulteriore conferma dell'insondabile re-taggiamento di sofferenze, angosce, ingiustizie che ogni essere vivente, non soltanto il genere umano, deve rassegnarsi a patire:

La natura protoromanza della poesia di Pierro attualizza, [...] con altri repertori da «medioevo fantastico», anche l'essere e la funzione di un bestiario. [...] Pierro è uomo del Novecento, ed il suo bestiario, per rimanere a quest'unica connotazione «medievale» della sua poesia, non potrà essere quello di Arnaut Daniel o di Niccolò De' Rossi: ma è il semplice fatto di esibire un «bestiario» ricco, intenzionale, significante, che esige di essere valutato fra gli elementi idonei a giustificare gli attestati di «romanza», «protoromanza» profusi, dietro autorità indiscusse (Contini, Folena), per la poesia pierriana. [...] Una conclusione provvisoria passabilmente vicina alla realtà dei processi *poietici* di Pierro po-





Lo stato di oscillazione sentimentale tra il forte richiamo esercitato dal «villaggio» e la coesistente resistenza a ritornarvi, è esplicitato da Pierro stesso in più di un'intervista:

No, non vorrei tornare a vivere in quella che è per me "la terra del ricordo" e solo del ricordo. Una seconda esperienza tursitana drammatizzerebbe e, in un certo modo, profanerebbe l'intatto. La vita che trascorsi da fanciullo a Tursi è qualcosa di concluso e perfetto, consegnato all'archivio della memoria, evocabile in virtù di poesia ma irripetibile.<sup>34</sup>

Tursi è un luogo di memoria, un pensiero. [...] La Tursi che racconto non esiste più. Quel documentario che è stato fatto lo scorso anno ha dato contorni e realismo a qualcosa che non c'è. È dentro di me, si fa parola, deve rimanere parola.<sup>35</sup>

Io la considero conclusa questa parabola della mia vita di Tursi. Ciò non toglie che Tursi è sempre in me, [...] ma ritornare qui, dove non c'è più nulla, dove i miei parenti sono scomparsi, dove si può dire che si è consumata questa parabola esistenziale della vita, è diventato qualcosa di perfetto, quasi di irripetibile, che può essere vissuta soltanto da lontano, nel ricordo, nel sogno.<sup>36</sup>

È un'impraticabilità che il poeta ribadisce più volte anche nelle liriche, intitolando per esempio significativamente una sua raccolta *Ci ué-  
ra turnè* ("Vorrei ritornare", 1982), il cui esergo afferma: «Uéra turnè  
cchi ssèmpe addù ci scürrete,/ come nd'i ddrùpe ll'acque, 'a vita méje»  
("Vorrei tornare per sempre dove ci scorre,/come fra i dirupi l'acqua, la  
vita mia"); smentendo *Nun ci pozze accusté cchiù a lu paise*, constata-  
zione-proposito espressa un decennio prima in *Famme dorme* (1971):

Nun ci pozze accusté cchiù a lu paise, *Non mi ci posso accostare più al  
paese,*  
mó sùu tante dèbbue nda stu core, *ora sono tanto debole in questo  
cuore,*  
e proprie come ll'arie mi trapànete *e proprio come l'aria mi trafigge*  
quillu curtelle antiche di dolore. *quell'antico coltello di dolore.*  
(*Nun ci pozze accusté*, vv. 13-16, p. 453)

34. G. VARANINI, *Intervista con Albino Pierro*, in «Italianistica», X (1981), 3, p. 405.

35. U. DE VITA, *Un tempo breve. Conversazioni con Albino Pierro*, Roma, Bulzoni, 1995, p. 66. Il riferimento è al documentario Rai di M. A. FORENZA, *Albino Pierro e la terra del ricordo* (1994).

36. Intervista di M. TRUFFELLI (1982), parzialmente riportata in BRANCATI, *Ritratto di poeta*, cit., p. 65.

E aspèttete sempe  
 chilla pòura chèsa mméje:  
 'a notte mi chiàngete u scure  
 nd'i càmmere citte  
 e u frusce dill'acqua, si chiòvete,  
 e, dopp'u vente, i saitte.  
 Ci su' tèle e quèle, e ferme,  
 i cose di tanne:  
 mi ci ànne viste nasce  
 e po' com'a nn'òmmene granne.  
 Ma cché ci vote?  
 Ancore n'ate picche  
 e pure ié mi fазze vecchie vecchie.  
 Ah, si mi mpàure di ci turnè  
 nda chille quatte mure,  
 cc'amore ca po' furèreme  
 une cchi ll'ate nu specchie.  
 (*E aspèttete sempe*, p. 449)

*E aspetta sempre  
 quella povera casa mia:  
 la notte mi piange il buio  
 nelle stanze silenziose  
 e il fruscio dell'acqua, se piove,  
 e, dopo il vento, le saette.  
 Ci sono tali e quali, e ferme,  
 le cose di allora:  
 mi ci hanno visto nascere  
 e poi come un uomo adulto.  
 Ma che ci vuole?  
 Ancora un altro poco  
 e pure io mi faccio vecchjo vecchjo.  
 Ah, se ho paura di ritornarci  
 fra quelle quattro mura  
 perché forse poi saremmo  
 l'uno per l'altro uno specchio.*

Conseguenza di questo arroccamento in una dimensione del tutto personale e sostanzialmente onirica del “villaggio” è il rifiuto della realtà contingente, spesso rappresentata dalla città – in controluce, Roma – contrapposta al memoriale “paese dell’anima”: antitesi che intende denotare “concretamente” una condizione di felicità difficile ma possibile, di contro a una ineluttabilità certa di sofferenza e solitudine, il che è come dire forzosa rinuncia a una potenzialità di confortanti legami d’amicizia e di affetti in cambio di indifferenze e ostilità, preziosi silenzi invece di snervanti clamori, tradizioni fortemente radicate contro novità estranee, disgreganti, aggressive, cui – è motivo ricorrente – il poeta non riesce ad adattarsi perché il “mondo nuovo” lo spaventa e lo snatura, costringendolo, se non vuol essere considerato *nu minnìtte*, un “rudere”,<sup>37</sup> a indossare una maschera:

Le porte scritte 'nfàcce  
 come vrósce daïnte.  
 Com'aggh'i 'a fè, Maronna méje,  
 com'aggh'i 'a fè?  
 L'agghie lassète u païse

*Lo porto scritto in faccia  
 come brucio di dentro.  
 Come debbo fare, Madonna mia,  
 come debbo fare?  
 Ho lasciato il paese*

37. Nelle tre occorrenze presenti nel *corpus*, Pierro traduce *minnìtte* con “scempio”, “rovina”, “poltiglia”; ma solo in questa lirica il vocabolo è riferito a persona, per cui ho ritenuto opportuna la modifica, non tanto per evitare equivoci quanto per amplificare il traslato.

ca mi davite u rispire d'u céhe  
e mó, nda sta citète  
mi sbàttene nd'u musse schitt'i mure,  
m'abhruccuine i cose e tanta grire  
com'a na virminère.

Ié quèse quèse di 'mpàure  
si mi vôte d'atturine:  
mi pàrete ca ll'occhie d'i cristiène  
ti cògghiene a pitrète,  
e quanne si fè ghiurne  
mi si mbrògghiene i pére nda na

ca strìngete cchiù forte di na mène.  
Com'agghi' 'a fè, Maronna méje,  
com'agghi' 'a fè?

Mó le màncete u fiète  
a stu pòure core scantète  
e pìsete cchiù d'u munne  
'a mascre ca mi mitte  
cchi nun paré cchiù all'ate na  
minnitte.

(*Le porte scritte 'nfàcce*, pp. 312-13)

Ah, Criste morte a la cruce,  
cché nni vò fè mó di sta munnizze

di munne;  
cché nni vò fè di tutte sti  
macciòcciuue

ca gruffuànne com'i porce grìrene  
ca ci su' schitte lore, acquè,  
nda stu munne scantète e senza 'uce,

sì, schitte lore,  
come nd'i frunne sicche c'è nu fiore?  
(*A fiantanelle*, vv. 32-40, p. 587)

*che mi dava il respiro del cielo,  
ed ora, in questa città,  
mi sbattono sul muso solo i muri,  
mi infestano le cose e tante grida,  
come un vermicaiò.*

*Io quasi quasi ho paura  
se mi volto intorno:  
mi pare che gli occhi della gente  
li colpiscano a pietrate,  
e quando si fa giorno  
mi si imbrogliano i piedi in una*

*fine  
che stringe più forte di una mano.  
Come debbo fare, Madonna mia,  
come debbo fare?*

*Ora gli manca il fiato  
a questo povero cuore spaventato  
e pesa più del mondo  
la maschera che mi metto  
per non sembrar più agli altri una  
rovina.*

*Ab, Cristo morto sulla croce,  
che cosa vuoi farne di questa  
immondizia*

*di mondo;  
che cosa vuoi farne di tutti questi  
fantocci*

*che grufolando come porci gridano  
che ci sono solo loro, qui,  
in questo mondo atterrito e senza  
luce,*

*sì, solo loro,  
come fra le foglie secche c'è un fiore?*

In una simile situazione di disagio, il rifiuto si assolutizza in una condanna del detestabile presente, cui il poeta oppone la leggerezza, ingannevole ma consolatoria, delle favole, la sincerità del proprio mondo paesano, riesumato e rivissuto in dimensione mnemonico-sentimentale, per sottrarsi a un oggi ostile o indifferente, resistendo all'omologazione in una soffocante folla di *macciòcciuue* e di *masche*,

di fantocci e maschere, banditori e utenti di un arido quanto tenace utilitarismo edonistico che quasi lo forzano a chiudersi in solitudine quasi dispettosa, a maturare un'inossidabile diffidenza nei confronti di un progresso senz'anima, e a rifugiarsi nell'alvo protettivo del "villaggio", del suo esclusivo, metaforizzato, *hortus conclusus* fermato nel coinvolgente dagherrotipo poetico delle sue raccolte:

Mó, tutte stu prugresse  
 ch'è pigghiète a stampète i palmidie,  
 t'arripicchiète i cose e ti fè zinne  
 e ti mbrògghiete u munne nd'i  
 scannìe.

(*A ffella ruscia*, vv. 14-17, p. 580)

*Adesso tutto questo progresso  
 che ha preso a calci le favole,  
 raggrinza le cose e le fa piccine  
 imbrogliando il mondo nei  
 dolori.*

Certe cristiène  
 ll'averen' 'a mitte a la cruce,  
 tante su' triste.  
 Nun ti rène pèce,  
 t'arravògghiene fitte nda na cosa  
 raspente cchi ti rice  
 ca furèreta nente, cchi llóre,  
 o tèle e quèle,  
 scurcè na jatta vive o Gese Criste.

*Certi cristiani  
 li dovrebbero mettere alla croce,  
 tanto sono cattivi.  
 Non ti danno pace,  
 ti avvolgono fitto in una cosa  
 raspente per dirti  
 che sarebbe niente, per loro,  
 o tale e quale,  
 scorticar viva una gatta o Gesù  
 Cristo.*

Brrr ... che fridde, uagnù, che  
 fridde...

E cc'amm' 'a fè, mó,  
 cc'amm' 'a fè:  
 amm' 'a chiange o amm' 'a rire?

*Brrrr ... che freddo, ragazzi,  
 che freddo...  
 E che cosa dobbiamo fare adesso,  
 che cosa dobbiamo fare:  
 dobbiamo piangere o dobbiamo  
 ridere?*

Ma nda sti jacce u core si ni vète  
 dritte a lu paìse,  
 a quanne, nda Natèhe,  
 c'ète u ianche d' 'a nive supre  
 ll'irmice  
 e squartète ci pènnete nd'i chèse  
 u porche accise.

(*Certe cristiène*, p. 536-37)

*Ma in questo gelo il cuore se ne va  
 Difilato al paese,  
 a quando, sotto Natale,  
 c'è il bianco della neve sopra  
 i tegoli  
 e squartato ci pende nelle case  
 il porco ucciso.*

Una maggior ricchezza lessicale acquisita nella sperimentazione dell'anomalo strumento linguistico, una scansione ritmica più libera e soprattutto il privilegio di gestire un mezzo altamente espressivo del tutto inedito in letteratura, permettono certo al Pierro dialettale un'articolata

rosa di tonalità che, specie nelle liriche d'amore – una sezione ragguardevole, per entità e rilievo, nel suo canzoniere – trovano temperie e modulazioni adatte per scavare nel proprio intimo e descriverne ebbrezze pulsioni conflitti, parametri consueti del sentimento amoroso.

Tematica presente in tutte le raccolte, quella erotica è decisamente più insistita in *I 'nnammurète* e in *Eccó 'a morte?*, dove si alternano quasi tutti i momenti tipici di una storia di coppia, tracciando il percorso di una relazione sentimentale accidentato fra cento dicotomie, fra comunione e litigio, assenza e ritorno, gelosia e perdono. Ma in Pierro, l'amore non riesce ad essere trasporto appagante, passione cui abbandonarsi, tranne forse nei primissimi tempi del primo incontro: subentra infatti quasi subito un momento riflessivo che attenua e talora spegne quel primo impulso, lasciando il posto alla frenante consapevolezza della fugacità di quei trasporti, dell'illusoria seduzione che quell'appagamento sia durevole, che la passione non sia altro che un ennesimo segno del destino dell'uomo alla sofferenza e al fallimento.

Alcuni studiosi hanno indicato nella rappresentazione pierriana dell'amore ascendenze stilnovistiche, in particolare nella compresenza in esso di gioia e sofferenza, situazione topica soprattutto in Cavalcanti, per il quale, com'è noto, l'amore è forza invincibile, la cui veemenza sgomenta tanto da insinuare la percezione di rovina e di morte.<sup>38</sup> Anche per Pierro l'amore è «nu scantacòre», uno spavento:

Ha' fatte bbône ca ti n'ha' scrijète, tante...	<i>Hai fatto bene a sparire, tanto...</i>
cché tti putija dè, amore?	<i>che cosa ti potevo dare, amore?</i>
Nu bbène granne granne?	<i>Un bene grande grande?</i>
ma pó' chiante nda chiante e scantacòre.	<i>ma poi pianti su pianti e spavento.</i>

(*Ha' fatte bbône*, vv. 1-5, p. 259)

E se è pur vero che *amore* rima con *core*, *trisoire*, *fiore*, è altrettanto vero che rima, come in *Ha' fatte bbône*, con *scantacòre*, insinuando nel fervore dell'intesa un sotteso presentimento di labilità che inquina e turba il trasporto:

38. Una suggestione decisamente stilnovistica è quella dell'*angitùicchie*, dell'angioletta che, nella lirica omonima (pp. 250-51), appare in sogno al poeta «nd' 'a vesticella russa com'u foche» (come Beatrice) e «ca tirete dritte a lu cèhe», atrae dritto al cielo. Un altro elemento stilnovistico può essere individuato nella "spersonalizzazione" della donna amata (che nelle due raccolte parrebbe la stessa persona), per farne un simbolo, un'ipostasi: non *una* donna ma *la* donna.

Si guardàine citte  
 e senza fiète  
 i 'nnammurète.  
 Avìne ll'occhie ferme  
 e brillante,  
 ma u tempe ca passàite vacante  
 ci ammunzillàite u scure  
 e i trimuìzze d'u chiante.  
 E t'ècchete na vote, come ll'èrve  
 ca tròvese ncastrète nda nu mure,  
 nascìvite 'a paróua,  
 pó' n'ate, pó' cchiù assèie:  
 schitte ca tutt'i vòte  
 assimmigghiàite 'a voce  
 a na cosa sunnète  
 ca le sintise 'a notte e ca pó' tòrnete  
 cchiù débbye nd' 'a jurnète. [...]
   
 Avìne arrivète a lu punte juste:  
 mó si putìna stringe  
 si putìna vasè  
 si putìna ntriccè come nd'u foche

i vampe e com'i pacce  
 putìna chiange rìre e suspirè,  
 ma nun fècere nente:  
 stavìne appapagghiète com' 'a nive  
 rusèta d'i muntagne,  
 quanne càlete u sóue e a tutt'i cose

ni scìppete nu lagne.  
 Chi le sàpete.  
 Certe si mpauràine  
 di si scrijè tuccànnese cc'u fiète;  
 l'èrene une cchi ll'ate  
 'a mbulla di sapone culurète,  
 e mbàreche le sapine  
 ca dopp'u foche ièssene i lavine  
 d' 'a cinnere e ca i pacce  
 si grìrene tropp'assèie  
 lle ngghiùrene cchi ssèmpe addù  
 nisciune

ci trasèrete mèie.  
 Mó nun le sacce addù su',

*Si guardavano zitti  
 e senza fiato  
 gli innamorati.  
 Avevano gli occhi fermi  
 e brillanti,  
 ma il tempo che passava vuoto  
 ci ammucciava il buio  
 e i tremiti del pianto.  
 Ed eccoti, una volta, come l'erba  
 che trovi incastrata in un muro,  
 nacque la parola,  
 poi un'altra, poi tante e tante:  
 solo che tutte le volte  
 somigliava la voce  
 a una cosa sognata  
 che la sentivi di notte e che poi torna  
 più debole nella giornata. [...]  
 Erano arrivati al punto giusto:  
 ora si potevano stringere  
 si potevano baciare  
 si potevano intrecciare come nel  
 fuoco*

*le vampe e come i pazzi  
 potevano piangere ridere e sospirare,  
 ma non fecero niente:  
 stavano imbambolati come la neve  
 rosata delle montagne,  
 quando il sole tramonta e a tutte le  
 cose*

*strappa un lamento.  
 Chi lo sa!  
 Certo s'impaurivano  
 di sparire toccandosi col fiato;  
 erano l'uno per l'altro  
 la bolla di sapone colorata,  
 e forse lo sapevano  
 che dopo il fuoco escono torrenti  
 di cenere e che i pazzi  
 se gridano troppo  
 li chiudono per sempre dove nessuno*

*vi enterebbe mai.  
 Ora non lo so dove sono,*

si su' vive o su' morte,	<i>se sono vivi o sono morti,</i>
i 'nnammurète;	<i>gli innamorati;</i>
nun sacce si caminene aunite	<i>non so se camminano insieme</i>
o si u diàue ll'hè voste separète.	<i>o se il diavolo li ba voluti separati.</i>
Nun mbògghi'a Die	<i>Dio non voglia</i>
ca si fècere zanghe mmenz' 'a vie.	<i>che si fecero fango in mezzo alla via.</i>

(*I 'nammurète*, vv. 1-17 e 40-68, pp. 247-51)

Questa percezione della labilità dell'amore connaturata all'amore stesso, un amore «sentito come qualcosa che finisce nel momento stesso che comincia»,<sup>39</sup> è per Pierro l'ulteriore conferma della sua visione drammaticamente negativa della condizione umana, è momento magico minacciato, oltre che dalla cieca sorte, dai pericoli contingenti dell'invidia (di qui la necessità apotropaica di non manifestarlo apertamente) e della gelosia: motivi già presenti, oltre che in Catullo (*Vivamus, mea Lesbia, atque amemus*), nella lirica occitanica, ma decisamente reinventati dalla nuova collocazione e soprattutto dal dialetto.

Il forte senso di precarietà che intacca non soltanto le cose, ma perfino i sentimenti – e un sentimento prepotente come l'amore – fomenta nelle raccolte successive, e specialmente in *Eccò 'a morte?* e *Sti mascere*, le angosce esistenziali momentaneamente sopite: ne deriva uno stato d'animo che decodifica la temporanea lontananza dell'amata, l'abbandono e la fine della relazione, il dolore della solitudine come segni di morte, rinnovando l'endiadi "amore e morte" di tanta lirica antica e recente. Eros e thanatos sono "fratelli", come ha scritto Leopardi («nasce nel cor profondo/ un amoroso affetto, languido e stanco insieme con esso il petto/ un desiderio di morir si sente:/ come, non so: ma tale/ d'amor vero e possente è il primo effetto»: *Amore e Morte*, vv. 28-33). Se *I 'nammurète* si concludeva con un vero e proprio inno al prevalere dell'amore sulla morte (*Amore*, pp. 295-97), nelle successive è la presenza della morte a prevalere:

Morte dell'amore, morte della donna, morte dell'universo e del sole [...] che giungono a delineare un mondo poetico caratterizzato da immagini di elementare potenza tragica: il buio e il freddo, il terremoto e il pianto, il vento e il precipizio, precipizio di morte nel quale l'io è affondato, buio mondo degli inferi contrapposto alla felice immagine del cielo liberatore: «Ci agghie carùte come nda nu sonne/ nda stu sprufunne/ e mó ci stève nchiuvète/ cchi l'osse ianche d'i morte».<sup>40</sup>

39. U. BOSCO, *Premessa* ad A. PIERRO, *I 'nammurète*, Roma, Il nuovo Cracas, 1963, p. 8.

40. DI FONZO, *La rosa e l'inverno*, cit., pp. 76-77.

Lessico, stile, sintassi si plasmano con straordinaria varietà in relazione al contenuto, trascorrendo dalla sorprendente delicatezza di un'intima esternazione di affetto tramata su una gamma di partecipato sentimento che esprime la felicità della comunione e del contatto, alla torrida veemenza di un erotismo inquietante, accesa e sanguigno, assecondato da un linguaggio ruvidamente aggressivo nelle sonorità e soprattutto in certe immagini:<sup>41</sup>

Steve aspittanne a menziurne, e tu lo sàpese eccó. «Ci màncene dui minute» accussì mi dicite u rilogge ca mbàreche pure tu suspiranne mó guàrdesse nd' 'a logge. ( <i>U vese di menziurne</i> , vv. 1-6, p. 420)	<i>Sto aspettando mezzogiorno e tu lo sai perché. «Mancano due minuti» così mi dice l'orologio che forse pure tu sospirando ora guardi nella loggia.</i>
--	--

Sonne dui paróue c'averen' 'a i'èsse i cchiù belle, e nente cchiù: «Amore méie» mbàreche ànn' 'a i'èsse chiste, si lle dicese tu. ( <i>Dui paróue</i> , pp. 432-33)	<i>Sogno due parole che dovrebbero essere le più belle, e niente più: «Amore mio» forse saranno queste, se le dici tu.</i>
---	--

Si stavime facenne nimice a morte e già s'avime ditte «statte bbone» vicin' 'a porte. Nu 'ampe nun avèrete stète accussì belle com' 'a 'uce dill'occhie tue nda chilla risicèlle. «Nun mi dèi cchiù nu vèse?» diciste; e si iunnamme ncolle, e si spingite	<i>Ci stavamo facendo nemici a morte e ci eravamo già detti «statti bene» vicino alla porta. Un lampo non sarebbe stato così bello come la luce dei tuoi occhi in quella risatina. «Non me lo dai più un bacio?» dicesti; e ci avventammo addosso, e ci spingeva</i>
nu venticèlle duce; e lle dicì nd'i tocche na campène: «Trèse».	<i>un venticello dolce una campana diceva nei rintocchi: «Entra».</i>

41. Il tema dell'amore nella poesia di Pierro è uno dei più indagati dalla critica, che ne ha evidenziato con sufficiente ampiezza le diverse modulazioni. Anche per questo, ma soprattutto per ragioni di spazio, ritengo di potermi limitare ai pochi cenni sopra formulati e alla scelta di alcuni esempi testuali, rinviando in particolare alle più esaurienti pagine che quasi tutti gli interpreti hanno dedicato a questo vero e proprio *fil rouge* della lirica pierriana.

Pó' stavime abbrazzète, e, faccia  
a facce,  
mbàreche, chiangenne, s'i cuntàime  
nu bene pacce.  
(Nu 'ampe, pp. 506-7)

*Poi stavamo abbracciati, e, faccia  
a faccia,  
forse, piangendo, ci raccontavamo  
un bene pazzo.*

Ma cché ti pigghiate?  
Fèi sempe ferre e foche, si t'abbrazze.  
(Nu 'ampe, pp. 506-7)

*Ma cosa ti prende?  
Fai sempre ferro e fuoco, se ti  
abbraccio.*

Père na iatte ca s'arrampichite  
cch'i vrangelle a nu stozze  
addù, pó', cchi nni scenne,  
schème e sagne ci lassete nd'i scarde.  
E dicese ca hèi u core bbóne.  
(Cché ti pigghiate?, vv. 1-7, p. 499)

*Sembro un gatto che si arrampica  
con gli artigli a un palo  
dove, poi, per scenderne,  
sangue e gemiti lascia nelle schegge.  
E dici che hai il cuore buono.*

Mbàreche mi vó',  
e già mi sònnesse, 'a notte.  
Lé pure,  
accuminze a trimè nd' 'a site,  
e mi mpàure.  
Mi iunnère dasupr'a tti,  
e tutte quante t'i suchère, u sagne

*Forse mi vuoi  
e già mi sogni, la notte.  
Io pure,  
comincio a tremare nella sete  
e ho paura.  
Mi avventerei sopra di te,  
e tutto quanto te lo succhiere, il  
sangue,*

nda na vippeta schitte e senza fiète,  
com'a chi mbrièche ci s'ammüssete

*in una sola bevuta senza prendere  
fiato*

a na vuite iacchète  
e uèreta natè nd'u vine russe,  
cchi ci murì.

*come chi ubriaco ci si attacca  
a una botte spaccata  
e vorrebbe nuotare nel vino rosso,  
per morirci.*

(Mbàreche mi vó', p. 493).

Sublimati e collocati in parallelo con difficoltà esistenziali e traumi dell'io, luoghi, fenomeni atmosferici, frane, scosse di terremoto, malattie assurgono in Pierro a doloranti emblemi del collettivo, immedicabile "male di vivere" retaggio di un'umanità condannata a sopravvivere restando eternamente esclusa da un paradiso perduto.<sup>42</sup> Manca infatti

42. «Terra di burroni, [...] perciò di carenze e di frane, non di stabilità. Friabile, insidiosa, precaria, butterata di gridi, tanto più spesso sudario di patimenti e di morte che non coltre a sementi in crescita. Tragica assai più che consolatrice»: E. GIACHERY, *Introduzione a Incontro a Tursi* [1973], in *Id., L'interprete al poeta. Lettere ad Albino Pierro*, Venosa, Edizioni Osanna, 1987, p. 68.

in Pierro la fiducia in una resurrezione, nella fine di una sofferenza ineludibile:

<p>E chi i'è ca le sàpete chille ca, pó', sente, quanne, ncurte 'a sere, me riccogghie doppe na jurnèta di scantacore, e, truzzàne stracque nda sti mure, m'aricorde di chi ci jòchete cc'u munne, belle belle, come nturne a na 'uce 'a palummèlle? Ah, si ci putéra scafè, nda stu piscone d'u munne, mmachère chhi ll'ugne, mmachère cch'i rente, nd' 'a spiranze c'allè, pó', ci truvère, nun diche ll'ombre di nu fiore ma u virde di na frunne ca le fè cchiù duce u verne. Ma mbàreche pur'allè, pó', ié ci truvère u nferne. (<i>E chi i'è ca le sàpete</i>, pp. 596-97)</p>	<p><i>E chi è che lo sa quello che, poi, sento, quando, verso sera, rincaso dopo una giornata di spaventi, e, cozzando stremato in questi muri, mi ricordo di chi ci gioca a meraviglia con il mondo, come intorno alla luce una farfalla? Ah, se potessi scavarci, in questo macigno del mondo, magari con le unghie, magari con i denti, nella speranza che, là, poi troverei, non dico l'ombra di un fiore ma il verde di una foglia che fa più dolce l'inverno. Ma forse anche là, poi, ci troverei l'inferno.</i></p>
--	--

Neppure la religione sembra offrirgli un aggancio di trascendenza che lo soccorra e lo guidi oltre le *jaramme*, i baratri dell'esistenza, alleviandogli la paura di vivere e soprattutto l'irrevocabile e quasi morbosamente avvertito incombere della morte: quello di Pierro è un protratto, accorato *planb* che, eludendo le panie del sentimentalismo elegiaco di molta tradizione lirica dialettale meno controllata, si alza a grido di un'umanità tormentata dall'implacabile *vente* di una sofferenza fatale quanto imperscrutabile; e i tanti *grite* dell'io si dilatano a grido dell'intera umanità. Di qui le angosciate istanze che restano senza risposta: Pierro è credente, ma la sua è spesso una fede polemica nei confronti di ciò o di chi dovrebbe proteggere o mitigare i colpi del male, le ingiustizie degli uomini e del destino:

Ah Cristo, Cristo,  
perché anche tu non mi dici  
se ogni attimo del mio dolore  
è colpo di piccone  
o supremo atto d'amore?  
(*Continuate pure a guardarmi*, vv. 44-49, p. 93)

Anche Dio mi ha lasciato  
 ed io lo sento crudele  
 lui che mi ha fatto debole  
 all'ansia interminata dell'amore.  
 (*Anche Dio mi ha lasciato*, vv. 1-4, p. 200)

Ma ié lle uèra proprie sapé  
 chigghi'è ca fàite,  
 stu Pataterne:  
 o dòrmete sempe  
 o si ni frìchete di nùie,  
 sì, certe vote, ti pàrete  
 ca un dète aurienze a nisciune, Ille,  
 e ca manche d'u diàue si n'addònete.

*Ma io vorrei proprio saperlo  
 che cos'è che fa,  
 questo Padreterno:  
 o dorme sempre,  
 o se ne frega di noi,  
 se, certe volte, ti sembra  
 che non dà retta a nessuno, Lui,  
 e che nemmeno del diavolo se ne  
 accorge.*

[...] Ah, Criste a la cruce,  
 famme ièsse nu surde  
 cchi nun lle sente chiù sempe stu  
 grire  
 du vente c'arrivèntete nu pacce  
 truzzanne nda sti pétre senza 'uce:  
 «Nun c'è pizze di munne addù nun  
 c'ète  
 chi ci ràscete 'a facce».  
 (*Gire e gire*, vv. 16-23 e 40-46, p. 593)

*[...] Ah, Cristo a la croce,  
 fammi essere un sordo  
 per non sentirlo più sempre quel  
 grido  
 del vento che impazzisce  
 cozzando in queste pietre senza luce:  
 «Non c'è angolo della Terra dove non  
 c'è  
 chi ci si graffia la faccia».*

Ah Maronna Maronne,  
 nun ti ni prèmete proprie  
 di stu sudore di morte  
 ca da quanne agghie nète  
 ancora nun m'ha' stujète!  
 (*Metaponte*, pp. 320-21)

*Ah Madonna Madonna  
 proprio non te ne importa  
 di questo sudore di morte  
 che da quando sono nato  
 ancora non m'hai asciugato!*

Pataterne Pataterne, [...]  
 ti ci vérete accussi picche,  
 Pataterne,  
 niente ti ci uérete,  
 com'è niente nfacce a lu mère  
 nu schicciuicchie d'acqua  
 nda nu cuppine,  
 a fè di nu na bella vrazzète:  
 di tutte quante nui  
 ca nd'i iastéme,  
 cchi na risa di morte

*Padreterno Padreterno, [...]  
 ti ci vorrebbe così poco,  
 Padreterno,  
 niente ti ci vorrebbe,  
 com'è niente al cospetto del mare  
 un goccellino d'acqua  
 dentro a un mestolo,  
 a fare di noi una bella bracciata;  
 di tutti quanti noi  
 che nelle bestemmie,  
 con un riso di morte*

e tutt'aunite,  
 sempe cchiù forte e duce ti.  
 chiamème.

*e tutt'insieme,  
 sempre più forte e dolce ti  
 chiamiamo.*

(*Pataterne*, vv. 7 e 16-27, pp. 464-65)

Il lancinante aculeo di una globale disillusione, la concretezza delle difficoltà e delle sofferenze del vivere, la dolorosa percezione di una immedicabile solitudine e, più insistita e spesso concretamente visiva, la presenza della morte e dei suoi riti, incombente e inesorabile traguardo della vita, concorrono a delineare la condizione di un *io* «che si sente abitato dalla morte e dal nulla, si riconosce come una vuota maschera che nasconde solo rovine, come uno spettro, un “morte accise”, un cadavere che cammina»: 43 condizione figuralmente denotata dalla fitta occorrenza di vocaboli ad alto gradiente simbolico di rovina e sofferenze – *vente, terramote, jaramme, ghiommere, grire* – che la stessa forma dialettale arricchisce di inquietanti risonanze ancestrali, metastoriche.

Franco Brevini ha registrato nell'opera di Pierro «caratteristici tratti ossessivi», un costante ruotare «intorno allo stesso nucleo traumatico», la cui monotonia è «appena corretta da una scaltrita sapienza formale»: in tutte le sillogi, in effetti,

prive di reali sviluppi, la struttura delle opposizioni è rigidamente binaria. Da una parte sta il «paìse», con la sua mitica freschezza, la conclamata autenticità, il favoloso dell'infanzia, i riti senza tempo del meridione contadino; dall'altra stanno l'esperienza dell'esilio e della perdita, la città ripugnante, il mondo ostile, il declino dell'esistenza. [...] Ma un elenco completo dei testi in cui ricorre il tema della morte dovrebbe ospitare buona parte della produzione di Pierro, che ha come suo più tipico contrassegno verbale l'adozione del tempo passato anche per esperienze che sembrerebbero situarsi proprio agli antipodi come l'amore.<sup>44</sup>

Indubbiamente, questa visione negativa della vita e il “basso ostinato” del tema della morte che ne costituisce l'elemento portante potranno anche essere imputati al trauma per la perdita della madre, avvenu-

43. F. ZAMBON, *Pierro*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. Branca, III, Torino, UTET, 1986<sup>2</sup>, pp. 445-47; definizione ispirata a quella di G. CONTINI, in PIERRO, *Com'agghi' 'a fè?*, Milano, Scheiwiller, 1986, p. 93: «Direi che la parte che [*Pierro*] si assume con perfetta responsabilità e ossessione, è quella di un morto, ma non solo di un morto, è di un morto-ammazzato, *nu morte-accise*», un finto-vivo, una «Cosa viva a metà, / lucertola colpita da una sassata» (*Cosa viva a metà*, p. 102, vv. 1-2).

44. F. BREVINI, *Poeti dialettali del Novecento*, Torino, Einaudi, 1987, p. 234.

ta quando Pierro era uno *zinne* di pochi mesi; ma ritengo che si debbano valutare più e meglio certi avvenimenti successivi, che con pari, se non maggiore, impatto avranno infierito su questa lacerazione subita in età di consapevolezza ancora aurorale, e perciò verosimilmente più "indotta" dalle atmosfere intristite della casa vuota e dai racconti familiari che sofferta direttamente:<sup>45</sup> altri elementi corrosivi, cioè, ascrivibili a un vissuto irto di ostacoli e difficoltà, amaro per solitudini e delusioni. E soprattutto folto di supremi interrogativi: uno dei quali è assunto a titolo di una delle raccolte, *Eccò a morte?* ("Perché la morte?"), nella quale più che alle liriche, quasi tutte d'argomento amoroso, la risposta è affidata alla quartina in esergo: «Ié nun lle sacce eccó/ci penze tante vote/ apprime de fè na cose;/ mbàreche àt' 'a èsse accusì:/ nun le uéra fè nasce mèi,/ cc'amore c'at' 'a murì» ("Io non lo so perché/ ci penso tante volte/ prima di fare una cosa;/ forse sarà così:/ non vorrei farla nascere mai/ per il fatto che deve morire", p. 401).

Fermo restando un giudizio più che positivo su qualità, profondità e originalità della sua produzione lirica, più di un critico ha etichettato Pierro come il poeta del lutto e della morte,<sup>46</sup> isolando con eccessivo risalto questa tematica rispetto alle altre che, occorre sottolinearlo, non costituiscono altrettante monadi, ma sono figure interdipendenti, parti fra loro strettamente correlate di un sistema simbolico personale con cui, denunciando il proprio dramma esistenziale di individuo *patiens*, di incolpevole sofferente, l'autore si propone a esempio paradigmatico delle angosce, delle paure, dei dubbi, delle *grite* di tutta un'umanità che vanamente invoca aiuto, sollievo, consolazione:

ma stu Natèhe, óje, cchi mmi,  
i'è nu vente fridde

ma questo Natale, oggi, per me,  
è un vento freddo

45. Si veda, fra le frequenti allusioni a questa ritardata acquisizione, quanto ricordato in *Che dolce tenebra*: «Mia zia mi parlava vicino al braciere,/ mi parlava di mia madre morta/ e sembrava che cantasse/ e sembrava che avesse la voce del vento che nasce./ "Oh gli occhi azzurri di tua madre", diceva,/ "Sapessi com'erano azzurri;/ sapessi come si faceva amare tua madre,/ [...] e come scriveva, sapessi, come scriveva"» (*Tutte le poesie*, cit., p. 74); o in *U fatte* (ivi, pp. 345-48) e nei due versi iniziali di *U sonne di zia Assunta* (ivi, p. 349: «Nda nu suspire e n'ate/ zia mèja cuntàite», "Fra un sospiro e l'altro/ mia zia mi raccontava").

46. Non si può certo negare che nella poesia di Pierro la presenza della morte sia la tematica più insistita, tanto più che il poeta stesso ha confessato di esserne ossessionato (intervista in *Omaggio a Pierro*, cit., *infra* n. 47); credo tuttavia che Brevini ecceda nel definirne la ricorrenza come «furiosa ossessione mortuaria», aggiungendo che «un elenco completo dei testi in cui ricorre il tema della morte dovrebbe ospitare buona parte della produzione» del poeta tursitano (*Poeti dialettali del Novecento*, cit., p. 234).

ca da 'untène arrivete e lle cògghiete, *che arriva da lontano e la colpisce,*  
a furbicète, *a forbiciate,*  
na chianticèlla sicchète. *una piantina secca.*  
E avògghie a sunè i zampugne, *E hanno voglia a suonare le*  
*zampogne*
avògghie *hanno voglia;*  
[...] e pure sti frusciazze di campène *[...] e pure questi fracassi di campane*  
ca nd'i sòne ti pàrene matasse *che nei suoni sembrano matasse*  
di grire di nu surde, *delle grida di un sordo,*  
si ni vène 'untène e nda nu céhe *se ne vanno lontano e dentro a un*  
*cielo*
ca uèreta i'esse sempe cchiù granne *che vorrebbe essere sempre più*  
*grande*
e nun s'abbùtete mèie *e non si sazia mai*  
di morte e di stelle: *di morti e di stelle:*  
(nu céhe, pò', ca manche si *(un cielo che nemmeno se ne*  
*accorge, poi,*
si chiàngete aquebhàsce nu *se piange quaggiù un cristiano*  
*cristiène*
cchiù morte ca vive, *più morto che vivo,*  
e manche n'arie le virete *e nemmeno un attimo lo vede*  
nu pòure passarelle *un povero passero*  
ca chiatrète ci ràspete nd' 'a nive). *che ghiacciato ci raspa nella neve).*  
*(l'è ncürte Natèbe, vv. 14-32), pp. 547-48)*

Le vicissitudini personali gli hanno acuito il senso della precarietà della vita, e Pierro si sente addirittura "pedinato" dalla morte, come confessa in un'intervista<sup>47</sup> e come dice in una delle sue liriche più intensamente drammatiche, *Mi sucùtete 'a morte* (pp. 357-59):

f'è nnùtue, *Inutile*  
mi scùtete 'a morte. *mi perseguita la morte.*  
Nda tutte i poste e nda tutt'i mumente *In tutti i luoghi e in tutti i momenti*  
mi scàttene nnante ll'occhie *mi sbocciano davanti agli occhi*  
strazze nivre dasupr'i porte *stracci neri sopra le porte*  
d'addù ni ssivite nu taùte. *di dove uscì una bara.*

47 «Io mi ci perdo nella morte perché non la capisco sul piano razionale. È un assurdo. Sono ossessionato dalla morte. Ma non è la mia senilità che mi fa paura; la morte non l'ho scoperta a sessant'anni. L'ho scoperta all'età di dieci anni, nelle "jaramme", nella storia intima di Tursi, nel giovane delle canzoni, nel gatto de *Il mio villaggio*. Certo, ormai mi è più vicina, la sento come un fortissimo limite.— Allora quel "morte acci-se" sei tu?— Sì, sono proprio io»: in *Omaggio a Pierro*, cit., pp. 28-29.

Che disgrazia,  
 si mó cchiù nun lle sacce  
 addù mi pozze ammuccè.[...]  
 «Quanta si' belle!»,  
 uéra dice a la morte;  
 «tu le sèntese ca ié ti chième,  
 ma nun ti pozze abbrazzè:  
 nun l'agghie ancora spiccète  
 i cose ca vó Die;  
 e accusì mi lassese i'  
 e nvece di mi pigghiè  
 virese ca mi torce nd'i scannije». Schitte  
 ca po' mi fàite sempe 'a posta,  
 'a scioscicèlle;  
 e pure quanne dorme  
 mi mànnete nd'u sonne  
 iaramme ca mi sùchene e curtelle;  
 pó, quanne me rivigghie,  
 si passe nda na strète,  
 l'addóre pure nda ll'arie  
 ca vènete appresse appresse,  
 ma da luntène,  
 chi nu trimore duce da 'nnammurète.

*Che disgrazia,  
 se adesso più non lo so  
 dove mi posso nascondere.[...]  
 «Quanto sei bella!»,  
 vorrei dire alla morte,  
 «tu lo senti che io ti chiamo,  
 ma non ti posso abbracciare:  
 non le ho ancora finite  
 le cose che vuole Dio;  
 e così mi lasci andare  
 e invece di prendermi  
 vedi che mi contorco fra le angosce».* Solo  
*che poi mi fa sempre la posta,  
 la sorellina,  
 e pure quando dormo  
 mi manda nei sogni  
 burroni che risucchiano e coltelli;  
 poi quando mi sveglio,  
 se passo in una strada,  
 la fiuto pure nell'aria  
 che viene appresso appresso,  
 ma da lontano,  
 con un tremore dolce da*

*innamorata.*

(vv. 1-9 e 13-32)

Accanto però all'insistenza sul tema dell'imperscrutabile destino personale e collettivo di sofferenza, che assume talvolta coloriture di kafkiana persecuzione, può anche accendersi nel poeta qualche lume di più o meno sottesa speranza, senza che però mai egli si rassegni a una resa né, tantomeno – benché fervido credente – si rifugi in un fideismo di maniera: Pierro reagisce, chiedendo perché un dio creatore, che è bontà infinita, destini tante sofferenze alle proprie creature; e osando, come si è visto, l'irrazionale domanda *Eccò 'a morte?*, pur se rassegnato a non averne risposta. Non per questo accetta dunque il silenzio: reagisce come può, ora chiudendosi nel sogno – un sogno che assomiglia «assèi assèi» alla morte, «com'u zoppe a nu cichète,/ com'u iaròfue e na rose» –,<sup>48</sup> ora denunciando l'inesorabilità di un'angosciosa condizione esistenziale vissuta personalmente, ma che è però quella di

48. *A morte e lu sonne*, vv. 22-25 («come lo zoppo a un cieco,/ come il garofano e una rosa»). Sulla particolare funzione nella lirica pierriana del sogno e del sonno, che in tursitano sono indicati con lo stesso vocabolo, *sonne*, si veda oltre, pp. 88 ss.

tutti gli uomini: che sono vivi, sì, ma come «mort'accise», nella continuità della sofferenza e nell'unica, paurosa certezza della morte.

Vita e morte costituiscono una delle molte dualità in opposizione che strutturano la poesia di Pierro: che chiede appunto *Eccó 'a morte?*, ma è come se chiedesse “perché la vita?”, dal momento che ogni cosa creata è destinata a morire.<sup>49</sup> Passato e presente, “villaggio” e città, festa e lutto, luce e buio, speranza (rara) e disperazione, morte e vita: tutta una serie di coppie di opposti struttura il suo canzoniere, definendo con l'insistito alternarsi di contrapposizioni e di oscillazioni la drammatica condizione di sofferta e onnipresente dissociazione amletica, che lo fa sentire un estraneo, una sorta di sopravvissuto, anzi un essere “morto dentro”, disorientato perché costretto in una dimensione esistenziale che non riesce o non vuole o non può accettare, e che lo spinge nel passato, in quel suo mondo edenico che, in realtà, è un mondo ormai perduto, fatalmente connotato di morte; un mondo che però gli vive ancora, quasi intatto, nel cuore e nella memoria come dimensione che gli dà la forza di sopravvivere; ne tenta, riuscendovi, un recupero emozionale servendosi dei magici poteri della poesia e del sogno, resuscitando «una dimensione completamente defunta e nel far questo, consapevolmente, si comporta come uno stregone, uno sciamano dai rituali non retorici o vaniloquenti, bensì partecipi di un potere incantatorio».<sup>50</sup>

L'importanza – in qualche modo centrale – del sogno nella poesia di Pierro, specie nelle raccolte più mature, è notevole, e lo ha sottolineato l'autore stesso: «Oserei dire che questo genere di esperienze, il sogno e la memoria [...], hanno tenuto il luogo che in altri poeti è occupato dalle fonti».<sup>51</sup>

O da tempo assonnata  
Fiumana del mio sangue,  
ritorni stasera a cantare [...]  
ed io con te mi ridesto  
come da un sepolcro antico,  
e rido voci lontane

49. Il tema era già accennato in qualche lirica in lingua, per es. nella seconda strofa di *Una sola tristezza* (ivi, p. 145): «potrai staccarti per sempre/ dal cuore di tuo padre/ come la roccia dal mare;/ ma non sarò mai così triste/ come al pensiero che tu sei viva/ e c'è la morte».

50. PICCINI, profilo di Pierro in *La poesia italiana dal 1960 ad oggi*, cit., pp. 193-200; la citazione a p. 196.

51. *Intervista ad Albino Pierro*, a c. di P. Falco, in «Periferia», 10 (1987), p. 8.

d'una vita dispersa,  
 che come un sogno nostalgico  
 tristemente colorano  
 l'irreparabile buio  
 della morte.  
 (*Ritorno nel tempo*, vv. 1-17, p. 14)

Mia nonna,  
 aveva il volto scabro:  
 così almeno la ricordo  
 ora che sogno e sono quasi vecchio.  
 [...] Io la sognai vestita per un viaggio  
 proprio in quel giorno triste.  
 (*Mia nonna*, p. 166)

L'insistita correlazione di "morte" con "sonno" e "sogno" – nel lessico tursitano denotati da un unico vocabolo, *sonne*<sup>52</sup> s'innesta su un substrato antropologico, ancora oggi superstite in qualche paese meridionale rimasto ligio alle tradizioni dei funerali, dove alle prefiche che proclamano ad alta voce e con trenodie drammatiche le qualità del defunto si accompagna l'agape con cui si recupera la continuità del "cenacolo" interrotto, del cerchio di affetti spezzato che va ricomposto immediatamente e coralmente. L'originalità di Pierro sta nell'attenuare l'antitesi tra morte e vita, accettando la tradizione, ancora viva in qualche zona del Meridione, di non considerare la morte sparizione definitiva del defunto: che infatti continua a vivere nella memoria della comunità familiare e paesana; e dunque, come ha puntualizzato Carlo Levi,

questa poesia è un grande lamento funebre, perché la realtà eterna della morte vi è, in un certo senso, esorcizzata.[...] Egli parla della madre che teneva lontani i morti. Ma Pierro non li allontana, Pierro li rievoca, li richiama, li riporta, ci vive insieme [...]. Per Pierro essi non ingombrano il mondo, anzi lo popolano, lo popolano nella maniera più amata, più ricca possibile: ne fanno quindi una realtà che è nel presente, che è nel remoto passato e che è anche, nel medesimo tempo, nella eternità.<sup>53</sup>

52. «Ci su' dui cose a lu munne/ ca l'agghie sempe sunnète;/ s'assimigghiene assèi assèi,/ com'u zoppe e lu cichète;/ vògghie dice d' 'a morte e d'u sonne» (pp. 378-79, vv. 1-5). Come ha brillantemente sottolineato M. PALUMBO nella citata tesi di dottorato *Il sogno del poeta*, consultabile online, la dimensione onirica costituisce uno degli elementi strutturali d'importanza e funzionalità primarie nella poesia di Pierro (si veda in particolare il terzo capitolo, pp. 127-41).

53. C. LEVI, in *Testimonianze su Pierro*, Bari, Laterza, 1969, p. 37.





tà di molti espressionisti. [...] Il mondo terremotato di Chaïm Soutine, anche lui autore di un bue squartato,<sup>56</sup> seppure non propriamente espressionista, le maschere grottesche e tragiche di James Ensor, che dell'espressionismo può considerarsi un precursore, s'affratellano stranamente all'ultimo Pierro.

Non si tratterebbe però di riferimenti puntuali,

ma di associazioni mentali, di lontane, suggestive, a volte forse casuali consonanze, indicate soprattutto per meglio far intendere, mediante referenti esterni ed anche estranei, il sapore di certe atmosfere poetiche e tematiche, per creare attorno a esse quasi una sfera di risonanze armoniche. Tengo a ribadire il particolare tenore, il limite, l'assenza di collegamenti cogenti in questo richiamo, del tutto allusivo, all'espressionismo.<sup>57</sup>

Meno restrittivo, Stoppelli precisa che, soprattutto nella «poesia delle agende» e nella raccolta *Sti mascre* (1980), il poeta

ingaggia una prova di forma continua con la sua lingua, sottoponendola a una tensione che deforma semanticamente le parole e le carica di un'espressività ai limiti dell'oscurità. La critica di Pierro è ricorsa con frequenza alla categoria dell'espressionismo per definirne la poesia: ebbene, le poesie delle agende fanno segnare la punta più avanzata del suo sperimentalismo espressionista. Il che, se l'impressione di una rapida lettura troverà conferma in studi più meditati, non avrà solo interesse all'interno della carriera del poeta, sarà un fatto rilevante anche nel quadro della poesia italiana del secondo Novecento.<sup>58</sup>

Non si può infatti negare nel Pierro dialettale, e in particolare nelle sillogi più tarde, la presenza di connotazioni correlabili ad alcuni assunti primari dell'espressionismo, pur se queste affinità (ha ragione

56. Giachery allude alla tradizionale e cruenta macellazione del maiale descritta da Pierro in *Quanne acchrine u porc*, e lui, bambino, «mi ni scappèje adàvete ["di sopra"] chiangenne/ e sunnèje 'a catarre cchi nun sente/ chille grire strazzète» («e suonavo la chitarra per non sentire/ quelle grida lacerate», pp. 301-2).

57. GIACHERY, *Albino Pierro grande lirico*, cit., pp. 82-85.

58. STOPPELLI, *Introduzione* cit., p. XLI. Manca a tutt'oggi – salvo scarsa informazione da parte mia – uno studio globale sull'espressionismo letterario in Italia, presenza forse non molto vistosa, ma innegabile, oltre che nelle arti figurative (il Boccioni prefuturista, Scipione, soprattutto Lorenzo Viani, Michelstaedter), anche in letteratura (ancora Viani, il più madido di gergo e dialettalità programmatica; Giovanni Boine ed Enrico Pea, un certo Palazzeschi, Dino Campana, Clemente Rebora, Marcello Gallian – anche lui pittore – e, su tutti, Carlo Emilio Gadda).

Giachery) non autorizzano a fissare specifiche ascendenze dirette, letterarie e soprattutto figurative: l'espressionismo di Pierro appare infatti, come dire, "respirato" più che desunto da modelli, linguisticamente e figuralmente connaturato alla sua biografia, alla conseguente visione drammatica della vita e, soprattutto, intrinseco alla natura stessa del dialetto, strumento espressivo anomalo ed eslege, unico per le sue caratteristiche di «lingua marginale, arcaica e risonante di complesse vicende antropologiche»,<sup>59</sup> perfettamente consona quindi a rappresentare *sub figura* espressionistica una tormentata storia individuale che intenda proporsi ad emblema del dramma universale, del tragico destino di angosce che costituisce l'imperscrutabile condanna dell'intera umanità alla sofferenza.<sup>60</sup>

\* \* \*

Come dichiara espressamente il sottotitolo, questo mio intervento, benché esteso, ha toccato alcuni *lòpoi* della poesia di Pierro; ma mi auguro che anche nella sua incompletezza possa delineare un profilo dell'uomo e del poeta tursitano, ormai ben conosciuto e apprezzato su scala mondiale da moltissimi e autorevoli studiosi ed estimatori, ma ancora non abbastanza accreditato presso un pubblico meno elitario.

Com'è possibile verificare anche soltanto dalla numericamente irrisoria scelta antologica via via introdotta a sostegno di quanto affermo, la novità e l'intensità dei versi di Pierro, il fascino dell'impervio, magico microcosmo di Tursi hanno operato il miracolo di far scoprire, dietro la dura e agli inizi respingente scorza del dialetto, sorprendenti valori narrativi e lirici, che attestano la grandezza di un poeta che, raccontando se stesso, le proprie angosce di uomo ferito e deluso, «scantète» ma non vinto dalla vita,<sup>61</sup> con la sola forza della poesia ha resuscitato

59. PICCINI, presentazione di Pierro in *La poesia italiana dal 1960 ad oggi*, cit., p. 27; che così prosegue: «Il suo tursitano barbarico e basico, così potentemente remoto fin nelle strutture fonetico-morfologiche, serve a un'operazione di tono elegiaco, onirico e, si vorrebbe dire, medianico».

60. Ritenendo che l'argomento della consonanza di Pierro con alcune istanze programmatiche dell'espressionismo meriti un adeguato approfondimento, rinvio l'analisi di questo aspetto della poesia pierriana a un mio intervento, ormai quasi completato, nel quale ho segnalato non poche affinità tematiche e simbologiche del poeta con l'opera del grande pittore norvegese Edvard Munch (1863-1944) e con alcune immagini del belga James Ensor (1860-1949). L'articolo sarà pubblicato in un prossimo fascicolo della nostra rivista.

61. Un barlume di ottimismo (o di rassegnazione?) sembra trasparire in qualche lirica, per es. in *Addie*, che chiude *Nd'u piccicarelle di Tursi* (p. 400): «Tu mó ca l'ha' avute

tato ed emblemizzato una realtà e una lingua irripetibili, salvando così, forse per sempre, assieme alla propria poesia, «nu ghiòmmere nivre di païse/ ca stè pirenne e pàrete nd'u fosse/ nu morte-accise»:62 immagine paradigmatica nella quale non possiamo non riconoscere certe realtà del nostro travagliato pianeta.

Mó uéra mitte punte a tutt cose,	<i>Ora vorrei mettere punto a ogni</i>
a sti chiàcchiere scritte e a sti pinzère	<i>a queste chiacchiere scritte e a</i>
ca mi facìne ricche; si, cchi nnènte,	<i>questi pensieri</i>
tutte chille ca tègne lle davére.	<i>che mi facevano ricco; se, per</i>
Maronne e diàue, paravise e nfèrne,	<i>niente,</i>
mi uïne abbrucuuè com'a nu carde	<i>tutto quello che ho io lo darei.</i>
ca le pùngene i vespe cchi nni dice	<i>Madonne e diavoli, paradiso e</i>
ca si fè gghiurne sempe troppe tarde.	<i>inferno,</i>
E si pó' ll'ombre scènnete cc' 'a morte	<i>volevano infestarmi come un cardo</i>
nda s'occhie menze chiuse da nu	<i>che le vespe pungono per dirgli</i>
zippre,	<i>che si fa giorno sempre troppo tardi.</i>
nda na jaramma uéra f'èsse vive:	<i>E se poi l'ombra scende con la morte</i>
scarde di vitre a u sóue, mmenz' 'a	<i>in questi occhi mezzo chiusi da uno</i>
nive.	<i>sterpo,</i>
	<i>vorrei in un burrone essere vivo:</i>
	<i>scheggia di vetro al sole, nella neve.</i>

(*Mó uéra mitte punte*, p. 556).

'a pacienza di mi legge,/ purtatile appresse cchi ssempe/ sta voce,/ come si pòrtete u mbrelle quanne chiòvete,/ o come ll'occhie ca virene u sóue,/ si u core ti dòute./ Nda tutte sti paròue, e nun su' picche,/ nun c'è manche n'arie di viléne;/ na vita sèna sèna agghie luttète/ cchi'i dicete nganne a la morte,/ e schitte mó si gràpene i porte,/ e addù c'èrete u scure mó c'ète u sirene («Tu ora che hai avuto la pazienza di leggermi,/ portala sempre con te/ questa voce,/ come si porta l'ombrello quando piove,/ o come l'occhio che vede il sole,/ se il cuore ti duole./ In tutte queste parole, e non son poche,/ non c'è nemmeno l'ombra del veleno;/ una vita intera intera ho lottato/ con le dita in gola alla morte;/ e solo adesso s'aprono le porte,/ e dov'era il buio c'è ora il sereno”).

62. PIERRO, *Pur'a mmi, mó*, vv. 25-27, p. 510.

## *Arvèdse... e an piòta*

### Ricordo di Gipo Farassino\*

DI DARIO PASERO

*De mortuis nisi bene*: questo modo di dire dei romani antichi i nostri antenati piemontesi hanno riprodotto (ampliandolo) nel proverbio *Quand ch'a nasso a son tuti bej, quand as marìo a son tuti sgnor, quand ch'a meuro a j'ero tuti brav* (“Tutti belli alla nascita, tutti ricchi alle nozze, tutti buoni dopo la morte”). Per questo di Gipo Farassino (Torino, 11 marzo 1934-11 dicembre 2013) non dirò se non bene, nonostante il suo brutto carattere (Indro Montanelli, comunque, sosteneva che avere un brutto carattere è segno che almeno lo si ha, un carattere), che talora lo portava a sfiorare la ruvidezza.

Nato a Torino intorno alla metà degli anni Trenta, Gipo era un esempio di quella vecchia “barriera” operaia torinese, rimasta, fino a qualche decennio orsono, uno dei due aspetti, tra loro alternativi ed antitetici, della torinesità (l'altra era la borghesia impiegatizia e delle professioni): o si era dell'una o si era dell'altra, esattamente come (un tempo) i rappresentanti della prima erano del Toro, mentre quelli dell'altra della Juve. Per Farassino fu il contrario: juventino, tradì solamente in questo la “sua” barriera operaia, la barriera dell'M, quella di Milano, da Porta Pila fino al dazio di Settimo, la barriera della “mala”. Nato in quella via Cuneo da lui celebrata in uno dei suoi pezzi (non una canzone, ma un “recitativo”) più famosi: «Èl ses ëd via Coni, l'è na ca veja/ che gnanca na vòta, l'era nen bela» (“Il sei di via Cuneo, è una

\* I materiali biografici meramente informativi riprendono, nella sostanza, quelli già utilizzati per l'estensione della voce dedicata a Gipo Frassino nell'enciclopedia virtuale wikipedia.

casa vecchia/ che neanche una volta, non era bella”: *Ël 6 ëd via Coni*; vedi in Appendice il testo per intero).

Figlio del sassofonista Alessandro, dopo aver conseguito il diploma in ragioneria, impara a suonare la chitarra e il contrabbasso e inizia ad esibirsi nei locali e nelle balere del Piemonte, proponendo da un lato alcune canzoni di sua composizione, dall'altro brani della tradizione recuperati e riarrangiati. Il debutto discografico, dopo alcuni 45 giri a livello locale (in cui usa lo pseudonimo di Tony D'Angelo prima, e poi il suo nome di battesimo, Giuseppe), avviene con un 33 giri pubblicato alla fine del 1960 in collaborazione con un altro cantante *folk* piemontese, Riz Samaritano.

Dopo essersi trasferito per alcuni anni in Medio Oriente come orchestrale, torna in Italia e per qualche tempo si esibisce a Milano, allo storico Derby Club, dove propone monologhi, canzoni di sua composizione e traduzioni di pezzi di Georges Brassens: in breve tempo ottiene un contratto con la Fonit Cetra, che in quegli anni ha ancora la sua sede a Torino, in via Bertola 34. Sono gli anni dei 45 giri che cominciano a far circolare il suo nome al di fuori del Piemonte, come *Sangon blues* (vedi Appendice), la celeberrima *Serenata ciocca-ton-a* (Serenata ubriacona), *Pòrta Pila* e *Matilde Pellissero*, tutte canzoni che verranno poi proposte nel 1967 nell'album *Auguri*. In questi primi anni collabora con lui, per i testi, Leo Chiosso, che già era stato legato a un'altra icona torinese della musica, allora da poco scomparsa, cioè Fred Buscaglione.

Il 1968 è un anno decisivo per Farassino: pubblica infatti *Avere un amico*, uno dei suoi dischi migliori, che racchiude alcune canzoni in italiano tra le sue più note, come *Non devi piangere Maria*, *La mia città*, efficace descrizione di Torino e dei suoi abitanti, *Il bar del mio rione*, a cui si affiancano, comunque, canzoni in piemontese come *'L tolé 'd Civass* (“L'idraulico di Chivasso”) e *Pòrta Pila*, sulla musica di *La bobème* di Charles Aznavour; il disco ottiene un buon successo, soprattutto di critica, bissato dal successivo, *Due soldi di coraggio*, forse il suo album più riuscito. In questo disco, oltre al pezzo che dà il titolo, sono da ricordare *Non puoi capire*, *Remo la barca* (pubblicata precedentemente su 45 giri, ballata su un suicida nello stile di De André), e *Ballata per un eroe*, uno dei brani antimilitaristi più efficaci della canzone d'autore italiana, con cui nel 1970 Farassino parteciperà al Cantagiuro, suscitando anche interrogazioni parlamentari in merito al testo considerato “disfattista”. A questo periodo risale la nascita della sua amicizia con Fabrizio De André: quello che accomuna i due artisti

è l'attenzione verso gli ultimi e i poveri; emblematica a questo proposito è la canzone *Maria dij gat*, storia di una "gattara" che «a stërma sò bon cheur ant ij pachèt», che porta il cappotto pure d'estate, parla da sola, e per i gatti del suo quartiere è come Babbo Natale.

Nel 1970 la sua canzone *Senza frontiere* viene respinta al Festival di Sanremo: il testo è fortemente critico verso le guerre nel Vietnam e in Biafra, e quindi viene ritenuto non adatto al pubblico televisivo che segue la manifestazione. Dopo un altro album, *Gipo a sò Turin*, nel 1971 pubblica un disco doppio dal vivo, *Gipo a sò Piemont*, in cui si possono ammirare anche le sue doti di attore e intrattenitore, ad esempio nella celeberrima *La predica*, già del repertorio di un suo "maestro" di teatro: Carlo Artuffo.

Gli anni Settanta proseguono con l'incisione di vari album tra i quali sono da ricordare *Uomini, bestie e ragionieri* del 1973, *La patria cita* (disco di poesie in piemontese da lui recitate) e *Guarda che bianca luna*, in cui re-interpreta parecchie canzoni (e poesie) di Angelo Brofferio. Negli stessi anni inizia anche l'attività di attore cinematografico: nel 1972 recita in *Uccidere in silenzio*, per la regia di Giuseppe Rolando (film sull'aborto, con Gino Cervi, Ottavia Piccolo e Sylva Koscina), nel 1973 in *La bottega del caffè* (tratto dall'omonima commedia di Carlo Goldoni), per la regia di Edmo Fenoglio (con Tino Buazzelli) e nel 1974 in *Un uomo, una città* (regia di Romolo Guerrieri, con Enrico Maria Salerno, Paola Quattrini, Tino Scotti e Luciano Salce).

Tra la fine dei Sessanta e l'inizio dei Settanta Gipo dà il via anche alla sua carriera di attore di teatro, in produzioni o in lingua piemontese o in italiano ma con ampie incursioni in piemontese. Si comincia con gli spettacoli dell'Associazione del teatro piemontese (un *Gelindo*, dall'amico e collaboratore di sempre Massimo Scaglione definito «delizioso e surreale», e il *Pòvr diau*, "Povero diavolo", di Carlo Maria Pensa), per passare poi a una compagnia in proprio (amministrata da Tino Casaleggio, nipote di quel Mario Casaleggio re delle scene piemontesi nella prima metà del secolo, e avente come propria "casa" il torinese Teatro Erba), che esordirà con uno spettacolo di Gipo stesso: *Soa eccellenza 'd Pòrta Palass* ("Sua eccellenza di Porta Palazzo"), in cui il Nostro mostra tutta la novità della sua arte disegnando un tipo nuovo, per il teatro piemontese, cioè quello del "barrierante" (malandrino, spesso al limite della legge o comunque fuori, anche nel parlare, dagli schemi "borghesi"), così lontano dal tipo consueto del protagonista di quasi tutte le *pièces* piemontesi; in questo modo egli si riallaccia ad un genere di teatro "politico-sociale" (che aveva come capofila Mario Leo-

ni e Luigi Pietracqua) in auge nel Piemonte di fine Ottocento. Si prosegue con *Giromin a veul mariesse* ("Giromin si vuole sposare"), che tiene il cartellone all'Erba per sei mesi filati, e poi *Drolarìe* ("Stramberie") e *La ballata del periferico che fu* fino a *L'ultimo Cesare* e a *Turin bel cheur* ("Torino bel cuore"). Sempre negli anni Settanta (e precisamente dal 1973 al 1974) registrò alcune commedie "classiche" piemontesi per la Rai (famosa un'edizione del *Travèt* berseziano, con Gipo nella parte del protagonista e Carlo Campanini in quella del panettiere *Giachëtta*, vero "eroe" positivo della commedia).

Nel 1974 registra un disco e uno spettacolo per la Rai: *C'è chi vole e chi non pole: grassie l'istesso*, insieme a sua moglie Lia Scutari, in cui ripropone le atmosfere tipiche degli antichi cantastorie (i *torototela*). Dopo un altro disco dal vivo (*Recital Gipo*, registrato al "suo" Teatro Erba), il 1977 è l'anno di *Per la mia gente*: in quest'album Gipo collabora con altri due musicisti piemontesi, Paolo e Giorgio Conte.

I dischi successivi non riscuotono il successo dei precedenti, anche se dal vivo Farassino continua ad attirare un buon pubblico. Negli anni Ottanta privilegia quindi l'attività di attore teatrale, continuando ad incidere qualche album. Nel decennio successivo si dedica principalmente alla politica, pur pubblicando qualche CD con rifacimenti di vecchie canzoni, con nuovi arrangiamenti e nuovi brani interessanti.

Nel 2001 effettua un tour in Sudamerica, in cui presenta il suo spettacolo *Agli amici*. Nell'ottobre 2005, a causa di un incidente stradale, muore la figlia Caterina, fotografa molto nota in città, specialmente nell'ambiente musicale. Farassino decide, in ogni caso, di ritornare allo spettacolo, e presenta il recital *farassino@torino.acapo*, realizzato in collaborazione con il Folkclub di Torino e con la regia di Franco Lucà. Nel 2007 pubblica anche un romanzo (in molte parti evidentemente autobiografico): *Viaggiatori paganti*, storia di un ragazzo, Matteo Monti detto "Teo" che, nella Torino degli anni Cinquanta, decide di guadagnarsi da vivere con la musica; ad esso seguirà poi *Frammenti di barriera*. Nel 2010, su invito del direttore dello Stabile di Torino, Mario Martone, allestisce lo spettacolo *Stassèira* che ripercorre, sotto la regia di Massimo Scaglione, tutta la sua carriera musicale e teatrale.

Muore nella sua casa di Torino all'età di 79 anni. Dopo il funerale laico tenutosi al Teatro Carignano e la successiva cremazione, viene sepolto nel piccolo cimitero collinare di Pino Torinese accanto alla moglie Lia Scutari e alla figlia Caterina.

Ma cosa ha voluto dire, per Gipo Farassino e per noi piemontesi, il suo cantare e recitare in piemontese? Certo, se tentiamo un consuntivo

che guardi al ruolo da lui svolto nella difesa e diffusione della cultura piemontese, ha voluto dire molto, anzi moltissimo, più per noi (gente piemontese) che non per lui stesso. Credo di poter affermare (avendolo anche conosciuto personalmente) che paradossalmente la sua figura abbia contribuito alla diffusione della nostra storia e cultura *malgré lui*. Sì, perché Gipo era comunque un rappresentante di quella cultura vetero-marxista (in gioventù era stato simpatizzante del PCI) che vedeva nel “dialetto” uno dei segni (e forse il più evidente) della subalterità della classe operaia di fronte alla borghesia. In altre parole: parlare piemontese era sentito come segno di “ignoranza”, come simbolo di riscatto, invece, l’acquisizione e l’uso dell’italiano. Probabilmente per questo Gipo, fuori dal palco, preferiva parlare italiano piuttosto che piemontese, e quando divenne assessore regionale all’Identità piemontese (poltrona voluta fortissimamente dal presidente Ghigo proprio per dare un ruolo “pubblico” a Gipo e visibilità alla Lega Nord) mi disse, un pomeriggio di giugno, che a lui della battaglia per la lingua non importava nulla («Se è destinata a morire, tanto vale lasciarla morire») e che per lui era molto più importante realizzare un suo sogno (quello di aprire una *Maison du Piémont* a Parigi per propagandare i prodotti della nostra terra e del nostro lavoro, adesso si direbbe le nostre “eccellenze”) che non organizzare un corso di piemontese nelle scuole.

*Malgré lui*: ho detto. Cantava e recitava in piemontese perché questa era stata la lingua della sua infanzia, del suo borgo, delle sue prime scorriere, ma man mano che la città cambiava, cambiava anche lui e quello che a molti appariva come segno di modernità, di saper “capi- re i tempi”, a me invece suonava come un *requiem* (voluto e cercato) per la nostra lingua e la nostra cultura. In questo simile ad un altro grande torinese, Giovanni Arpino, pure lui in apparenza amico della nostra cultura (scrisse anche delle poesie, per la verità piuttosto medio- cri, in piemontese), ma interiormente nemico del “vecchio” e del “tra- dizionale” se non legato ai suoi personalissimi ricordi. Resta poi da notare che i testi più belli, più interiormente vissuti di Gipo, sono proprio quelli in cui domina la malinconia, il rimpianto per un passato (luoghi, persone, situazioni) ormai irrimediabilmente perduto, in una sorta di “gozzanianesimo” di periferia, quasi un Proust di “barriera”: «Mi ’v parlo ’d coj ani che ij giovo ’d vint ani/ a ricorderan nen,/ Pòrta Pila a col temp là/ co’ij sò banch e ij sò mercà» (“Io vi parlo di quegli anni che i giovani di vent’anni/ non ricorderanno,/ Porta Pila a quel tempo/ con i suoi banchi e i suoi mercati”: *Pòrta Pila*); «Sugnavo na

sità/ ch'a viv fòrse mach pì 'nt ël ricòrd ratà/ dle toe prime tèile, e 'n chèiche mia canson» («Sognavamo una città/ che vive forse soltanto nel ricordo consunto/ delle tue prime tele, e in qualche mia canzone»: *Garino*); «E l'é lì ch'i l'hai stèrmà/ ant la cassia dël magon/ un bocon ëd na sità» («Ed è lì che ho nascosto/ nella cassa del rimpianto/ un boccone di una città»: *Me borgh*).

Eppure, nonostante tutto, la sua opera è servita: è servita a risvegliare le generazioni nate tra il 1950 e il 1960 facendo loro capire, forse con sorpresa ma certo con gioia, come anche la canzone e il teatro piemontese potessero avere uno spazio ed un pubblico ampio, e non solo “di nicchia”.

Non fosse che per questo: grazie Gipo. *Arvèdse... e an piòta.*

#### APPENDICE

##### *Èl 6 ëd via Coni*

Èl ses ëd via Coni l'é na ca veja  
 che gnanca na vòlta a l'era nen bela.  
 Dëdnans al porton, doe bale 'd ciman  
 paravo ij canton dal crep dij carton  
 ch'a intravo e cariavo jë scart ëd metal  
 da cola oficin-a, là 'n fond ëd la cort,  
 na cort con le sterne piantà 'n sël bartù.  
 Da 'n mes dë sta cort, se ti 't àusse j'euj  
 it vèdde ij pogeuj, carià dë stendùa con tanti tacon.  
 Su ògni pogeul j'é 'n pàira d'alògg  
 e 'n cess an comun; j'é nen na masnà,  
 j'é mach tant rabel e odor ëd frità.  
 A l'é pròpi lì, al fond dël prim pian  
 che i son naje mi.  
 Mi guardo ij pogeuj con cola stendùa,  
 là al fond ëd la cort a-i é 'l finimond  
 ch'a fà l'oficin-a e 'l cel lassù an aria  
 a smija 'n tendon d'un gris così spòrch  
 ch'a crija: «Laveme».  
 Am buta vèrgògna! Vèrgògna... ma 'd còsa?  
 D'esse nà sì, an mes a sta cort  
 an cole doe stansie, co'l cess an comun,  
 l'hai quasi paura ch'a-i sia cheidun

che ancora as arcòrda che mi son nà sì,  
 paura ch'a-i passa cheidun ch'am conòssa,  
 dovèj ciamé scusa, dovèj-je conté  
 'l pèrcome, 'l pèrchè, che ij mè j'ero pòver...  
 am monta 'l magon, am ven da pioré!  
 Ma peui àusso j'euj lassù al prim pian,  
 e vèddo mia mama... a rij e 'm fà ciau,  
 così, con la man. Allora 'm ven veuja  
 èd core 'nt la stra, fèrmé 'l prim ch'a passa,  
 crijeje: «Monstù!... ma lo sà chiel che sì,  
 al ses èd via Coni, i son naje mi?!»

*Il 6 di Via Cuneo*

Il 6 di via Cuneo è una casa vecchia/ che neanche una volta non era bella./ Davanti al portone, due palle di cemento/ proteggevano gli angoli dal colpo dei carri/ che entravano e caricavano gli scarti di metallo/ da quella officina, là in fondo al cortile./ un cortile con le pietre piantate sul battuto./ Dal centro di questo cortile, se si alzano gli occhi/ si vedono i balconi, carichi di panni stesi con tanti rammendi./ Su ogni balcone c'è un paio di alloggi/ e un gabinetto in comune; non c'è un bambino,/ c'è solamente tanto rumore e odore di frittata./ È proprio lì, al fondo del primo piano/ che sono nato io./ Io guardo i balconi con quel bucato,/ là al fondo del cortile c'è il finimondo/ che fa l'officina e il cielo lassù in alto/ sembra un tendone di un grigio così sporco/ che grida: «Lavatevi»./ Mi fa vergognare! Vergognare... ma di cosa?/ Di essere nato qui, in mezzo a questo cortile/ in quelle due stanze, col gabinetto in comune,/ ho quasi paura che ci sia qualcuno/ che si ricordi ancora che io sono nato qui,/ paura che passi qualcuno che mi conosce,/ dover chiedere scusa, dovergli raccontare/ il percome, il perché, che i miei erano poveri.../ mi sale la tristezza, mi viene da piangere!/ Ma poi alzo gli occhi lassù al primo piano,/ e vedo mia mamma... ride e mi saluta,/ così, con la mano. Allora mi vien voglia/ di correre nella strada, fermare il primo che passa,/ gridargli:/ «Signore!... ma lei lo sa che qui,/ al sei di via Cuneo, sono nato io!?!». In *A son peui mach canson*, Torino, Centro studi piemontesi, 2002.

*Cor nen! va pian!*

Podèj torné  
 pèr un moment masnà,  
 podèj torné  
 a core 'n mes dla stra.  
 Sol sota 'l sol,  
 an mes la gent  
 dla mia borgà,  
 senza savèj

che di ch'a l'é doman.  
 Fè 'mpòch 'l gagà  
 tacà daré 'n tranvaj,  
 con sta sità  
 ch'a sghija sota j'eu.  
 Core d'un fià  
 sù pèr le scale 'd ca  
 con j'eu pontà al prim pian,  
 da 'ndoa mia mare 'm dis:  
 «Cor nen! Va pian!»

*Non correre! Vai piano!*

Poter tornare/ per un attimo bambino,/ poter tornare/ a correre in mezzo alla strada./ Solo sotto il sole,/ in mezzo alla gente/ del mio borgo,/ senza sapere/ che giorno è domani./ Fare un po' il gagà/ appeso dietro ad un tram,/ con questa città/ che scivola sotto gli occhi./ Correr tutto d'un fiato/ su per le scale di casa/ con gli occhi puntati al primo piano,/ dove mia madre mi dice:/ «Non correre! Vai piano!». In da *A son peui mach canson*, cit.

*Sangon Blues<sup>1</sup>*

Al vènnar i smonto  
 al saba fas festa  
 e vad con la Vespa a Sangon;<sup>2</sup>  
 l'é pien ëd gorin-e  
 'mpò serie, 'mpò min-e  
 che vèddo sempre a balé.  
 Pèr lòn còsa ampòrta  
 s'ì sai nen noé  
 mi devo carié  
 e pèr lòn: Sangon Blues.

Lè slip a quadretin  
 la maja da pistin  
 mi 'm campo 'n mes ai ròch  
 a laserté com un magnin;  
 mi devo rustime  
 pèrchè 'n bel neirass  
 a diso ch'a pias  
 e pèr lòn: Sangon Blues.

1. Il testo è stato tradotto alquanto liberamente: in effetti è ricco di espressioni gergali, di uno slang torinese misto di locuzioni abituali del lavoro di fabbrica e di altre del lessico amoroso.
2. È un fiume a sud di Torino, tra la città e Moncalieri.

I faso la squadra  
 ai torn a revòlver  
 ma vad an palestra  
 a doi bòt;  
 pèrchè a-i é John Vigna<sup>3</sup>  
*che il muscolo insegna*  
 fin-a ai pì brut tracagnòt;  
 e peui a la festa,  
 mèi cari giovnòt,  
 mi gonfio 'l cassiòt  
 e peui: Sangon Blues.

A-i é na madamin  
 orionda 'd Bussolin,  
 l'ha dime: «Vuoi venire?  
 ho due mansarde giù al Niclin».<sup>4</sup>  
 Stassèira mi vado  
 l'ha dime ch'a-j pias  
 basé 'l bel neirass  
 ch'a canta Sangon Blues.

Al lùn-es l'é dura  
 e 'l cap officin-a  
 am dis sempre: «Ma Berto, còs it fas?»  
 I svaso le stafe  
 e shalo ij bolon,  
 ma penso sempre a Sangon.  
*Il muscolo è loffio*  
 la schin-a l'é a tòch  
 ma penso ai paciòch  
 che faso a Sangon.

Ma al saba ëd matin  
 mi sàuto dal balin  
 e coro 'n mes ai ròch  
 a laserté com un magnin;  
 mi devo rustime  
 pèrchè 'n bel neirass  
 a diso ch'a pias  
 e pèr lòn: Sangon Blues.

3. Nome di una palestra torinese, famosa soprattutto durante gli anni Sessanta.  
 4. È un sobborgo a sud di Torino.

*Sangon Blues*

Il venerdì stacco/ il sabato non lavoro/ e vado con la Vespa a Sangone;/ è pieno di ragazzette/ un po' serie, un po' disinibite/ che vedo sempre a ballare./ Per questo cosa importa/ se non so nuotare/ io devo rimorchiare/ e per questo: Sangon Blues.// Lo slip a quadrettino/ la maglia da fighetto/ mi butto in mezzo alle pietre/ a farmi nero come un fabbro;/ io devo arrostitirmi/ perchè un bel moro/ dicono che piaccia/ e per questo: Sangon Blues.// Faccio la squadra/ ai torni a revolver/ ma vado in palestra/ alle due;/ perché c'è John Vigna/ che il muscolo insegna/ anche ai più brutti tracagnotti;/ e poi alla festa,/ miei cari giovanotti,/ io gonfio il petto/ e poi: Sangon Blues.// C'è una signora/ oriunda di Bussoleno,/ mi ha detto: «Vuoi venire?/ ho due mansarde giù a Nichelino»./ Stasera io vado/ mi ha detto che le piace/ baciare il bel moro/ che canta Sangon Blues.// Il lunedì è dura/ e il capo officina/ mi dice sempre: «Ma Berto, cosa fai?/ Svuoto le staffe/ tolgo i bulloni,/ ma penso sempre a Sangone./ Il muscolo è mal messo/ la schiena è a pezzi/ ma penso alle palpate/ che faccio a Sangone.// Ma il sabato mattina/ io salto giù dal letto/ e corro in mezzo alle pietre/ a farmi nero come un fabbro;/ io devo arrostitirmi/ perchè un bel moro/ dicono che piaccia/ e per questo: Sangon Blues. In *A son peui mach canson*, cit.

## Cronache

di Franco Onorati

### Assemblee del Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli

In due successive tornate il Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli ha preso in esame la possibilità di rinforzare la compagine sociale e ha provveduto a sottoporre ai soci per l'approvazione il bilancio consuntivo 2013 e quello preventivo 2014.

Il primo obiettivo è stato conseguito nella seduta del 12 dicembre 2013 con la cooptazione di un folto gruppo di nuovi soci; essi sono: Berta Ascoli, Giovanni Di Michele, Pier Luigi Mättera, Giulia Gorgone, Fabio Benedettucci, Donatella Germanò, Manuela Monticelli, Michele Di Sivo, Marco Pallotta, Rita Fresu, Manlio Baleani, Davide Pettinicchio, Fabrizio Bartucca e Maria Rosaria Re.

L'assemblea del 23 gennaio 2014 aveva all'ordine del giorno l'approvazione dei due bilanci, in precedenza esaminati dal Comitato Esecutivo che li ha sottoposti ai Soci, che li hanno approvati all'unanimità. Sono poi state illustrate le iniziative per il corrente anno, che prevedono tra l'altro:

- Un ciclo di 5 incontri al Teatro Argentina
- Un convegno sul tema dei papi in Belli
- Un seminario *in memoriam* su Muzio Mazzocchi Alemanni

– Il tradizionale “Omaggio a Belli” nell'anniversario della sua nascita (7 settembre)

– La pubblicazione del volume *Er papa in quanto a Ppapa è sempre quello. Antropologia e Teologia del corpo del Papa in Belli*, a cura di Elio Di Michele

– Le manifestazioni, differite al 2014, previste per il 150° anniversario belliano e cioè l'apposizione di una lapide commemorativa a Palazzo Poli e la mostra storico-iconografica a Palazzo Braschi, sede del Museo di Roma.

Nella stessa adunanza sono state rinnovate le cariche sociali per il triennio 2014-2016; questi i nuovi organismi:

*Comitato Esecutivo:* Marcello Teodonio (Presidente), Laura Biancini (Vice Presidente); consiglieri: Elio Di Michele, Franco Onorati, Davide Pettinicchio. Del Comitato stesso fanno parte di diritto il Presidente e il direttore pro tempore dell'Istituto Nazionale di Studi Romani, nelle persone di Paolo Sommella e di Letizia Lanzetta.

*Collegio dei Revisori dei conti:* membri effettivi Claudio Costa, Marco Pallotta, Eugenio Ragni; supplenti Alda Spotti e Fabrizio Bartucca.

Il Comitato Esecutivo si è poi riunito per nominare al suo interno il tesoriere, nella persona di Davide Pettinicchio.

**Attiva nella Marche una “succursale” belliana**

Mi viene recapitata una busta che, in alto a sinistra, reca applicato un autoadesivo con la firma di Belli, sotto la quale campeggia la dizione “ASSOBELLIMARCHE, Associazione culturale marchigiana amici di Giuseppe Gioachino Belli”.

È un grosso plico speditomi da un mittente conosciuto a Morrovalle, in occasione del convegno che si è tenuto in quella cittadina il 13 ottobre 2013 sul tema *Belli, Morrovalle, le Marche, Giacomo Leopardi*; convegno cui Manlio Baleani – perché di lui si tratta – è intervenuto con una puntuale relazione dal titolo *Belli e le Marche*.

È solo l’inizio di un rapporto amicale all’insegna della comune appartenenza agli estimatori e studiosi di Belli, alimentata dallo scambio di informazioni, libri, inviti a convegni, fotocopie: insomma di tutto ciò che ruota attorno alla vita e all’attività delle associazioni culturali. Già, perché la passione militante di Baleani l’ha portato a fondare nel maggio 2013 la succitata associazione, della quale è stato eletto presidente e nella quale ha cooptato tra i soci fondatori il nostro Marcello Teodonio. Scorro rapidamente l’atto costitutivo: vi figurano ben 24 soci fondatori, certamente – conoscendo Baleani – tutti travolti dall’incontenibile sua passione per il nostro poeta e dalla curiosità che ne è scaturita di investigare le risultanze “marchigiane” rinvenibili nell’opera e nella biografia del Nostro.

È lui stesso, nel risvolto di copertina di uno delle sue tante raccolte dedicate a Belli, a farci partecipe di questa passione:

Avvenne a Roma, quasi 50 anni fa, il primo incontro con la poesia romanesca di G.G. Belli. Fu un cugino, un marchigiano che si era trasferito nella Capitale per lavoro, a farmelo apprezzare. Ero marinaio di leva e utilizzai il soldo militare per comperare l’edizione economica della Feltrinelli, uscita nel 1965. Da allora la passione per Belli si è ampliata e approfondita: non solo sonetti, ma saggi, biografie, lettere, diari di viaggio. Leggere e scoprire le tante volte in cui Belli faceva riferimento alle Marche, ai suoi luoghi, ai suoi amici marchigiani, fino alle disavventure ed episodi curiosi, mi ha spinto a ricostruire il complesso rapporto del poeta con la nostra regione.

Questa militanza belliana, onnivora, contagiosa si è da allora manifestata in una serie di pubblicazioni, per le quali rimandiamo alla rubrica “Libri ricevuti” di questo stesso numero, che egli licenza a getto continuo, il cui ricavato destina all’AOS-Associazione Oncologica Senigalliese o all’AMBAC-Associazione Marchigiana per il bambino cardiopatico o ancora alla Tenda di Abramo, una Onlus che gestisce un centro di prima accoglienza per persone senza fissa dimora, italiane e straniere o, più di recente, alla Lega del Filo d’Oro, che si occupa di persone sordocieche e pluriminorate psicosensoriali: destinazioni che testimoniano il suo fattivo impegno nel volontariato e nella cooperazione sociale.

### ***I Norcini e Roma. L'arte della norcineria dall'Umbria alla Dominante***

Questo il titolo del volume curato da Elio Di Michele per le edizioni il Cubo. L'opera è il frutto di una fattiva collaborazione con il Consorzio Bacino Imbrifero Montano Nera e Velino di Cascia, che lo ha commissionato, affidandone la stesura dei testi ad un gruppo di autori fra cui – oltre allo stesso curatore – Laura Biancini e Marcello Teodonio e gli esperti locali Egildo Spada – presidente del succitato Consorzio – e Gianfranco Cruciani.

Libro a più mani, quindi, a sintetizzare le molteplici valenze economiche, sociali, letterarie, linguistiche, di costume che il personaggio del norcino ha assunto, con riflessi non secondari nell'arte figurativa e nel teatro d'opera, che ne hanno definitivamente consacrato la fortuna. La pubblicazione si caratterizza, anche, per un ricchissimo apparato iconografico non di maniera.

Il volume è stato presentato in Umbria il 7 dicembre 2013 nel Palazzo Comunale di Monteleone di Spoleto dal presidente del BIM, E. Spada, dal nostro presidente M. Teodonio e da E. Di Michele, e il 22 febbraio 2014 nella Sala dei Quaranta del Palazzo Comunale di Norcia, in occasione della 51ª Mostra Mercato del Tartufo Nero, dal sindaco Giampaolo Stefanelli. A Roma è stato il riferimento per la prima delle "Lecture belliane" che, all'insegna del titolo *Il 996 da Roma all'Europa*, sono state ospitate nella sala Squarzina del

Teatro Argentina di Roma. La presentazione si è tenuta il 22 gennaio.

### **Buon Natale per il Fondo Marin**

La festa di Natale, tradizionalmente ospitata nella Biblioteca Civica di Grado, ha avuto nell'edizione 2013 una valenza particolarmente significativa per l'intervenuta sistemazione del Fondo Marin, che ne garantisce la valorizzazione.

### **Il romanesco in terra di Sicilia**

I cultori della letteratura in dialetto conoscono il professor Salvatore Di Marco, oggi certamente il maggior esperto della poesia siciliana. Non a caso anche il nostro Centro Studi ha avuto occasione di invitarlo al convegno promosso nell'ottobre 2011 sul tema *Letteratura, lingua e dialetto. Identità nazionale*, cui egli ha partecipato con una relazione su *Il Risorgimento e l'Unità nella letteratura negli scrittori della Sicilia*. Più di recente ritroviamo il suo nome tra gli autori che il nostro consocio Massimiliano Mancini ha associato al volume *I miti del Risorgimento e gli scrittori dialettali* (ed. il Cubo, 2014), nel quale Di Marco ha trattato l'argomento *I canti popolari siciliani e la letteratura del Risorgimento tra dialetto e lingua*. Il 21 febbraio 2014, sotto l'egida dell'associazione palermitana "Club 38", lo studioso è stato protagonista, a Palermo, di un incontro dedicato a *La poesia romanesca contemporanea da Trilussa a Dell'Arco*, poeti del quale lo stesso Di Marco ha letto alcune composizioni.

### Belli a Falconara Marittima

Il Rotary Club di Falconara, con il patrocinio di quel Comune, ha promosso un incontro del quale è stato protagonista il nostro Manlio Baleani, animatore dell'Assobellimarche; tema della serata, che ha avuto luogo il 28 febbraio 2014 presso il Centro Pergoli, *Quando comandava er Papa Re. Giuseppe Gioachino Belli a Falconara*. Protagonisti dell'incontro sono stati Gilberto Piccinini, presidente della Deputazione di storia patria per le Marche, e lo stesso Baleani. Agli interventi dei due oratori si sono alternate letture animate di testi e sonetti di Belli, per la regia di Cristiano Cerioni.

### Belli in Arciconfraternita

Gli storici locali dell'Arciconfraternita di San Giovanni Decollato in Roma – di norma inaccessibili – sono stati aperti il 27 marzo 2014 per presentare il libro del professor Adriano Prosperi, linceo, *Delitto e perdono. La pena di morte nell'orizzonte mentale dell'Europa cristiana. XIV-XVIII secolo* (ed. Einaudi). Con l'occasione si è tenuta una conversazione sul tema: *Il conforto dei condannati a morte tra medio evo ed età moderna*, nel corso della quale è intervenuto il consocio Michele Di Sivo, dell'Archivio di Stato di Roma, il quale ha concluso il proprio intervento leggendo il sonetto di Belli *Ar Zor Abbate Bonafede*, quale migliore dimostrazione della irrimediabile crisi dei principi teologici sottesi all'istituto del conforto.

### Nel centenario di Paul Heyse

Il 2 aprile 1914 moriva Paul Heyse, premio Nobel per la letteratura 1910 e uno dei più celebri scrittori tedeschi dell'Ottocento, oggi – a dire il vero – dimenticato. Gli studiosi della letteratura in dialetto non hanno invece dimenticato che Heyse, grande amico dell'Italia, dove ha soggiornato a lungo, è stato il principale traduttore in tedesco di molti poeti italiani, tra cui Belli.

Il centenario della sua morte è stato ricordato alla Casa di Goethe l'11 marzo 2014: nell'edificio dunque dove Heyse soggiornò nell'inverno 1877-78, a 90 anni di distanza dalla permanenza dello stesso Goethe nel medesimo appartamento.

La commemorazione è stata tenuta dal prof. Walter Hettche, docente di letteratura tedesca all'Università di Monaco, sul tema *Il re, il papa e il Belli. Il soggiorno romano di Paul Heyse del 1877/78 e le sue conseguenze letterarie*.

### Belli "in scena" al Teatro Argentina

Un nuovo ciclo di pomeriggi belliani ha preso il via il 22 gennaio 2014 al Teatro Argentina. Coordinata da Marcello Teodonio, questa nuova serie di appuntamenti, particolarmente gradita dal pubblico degli studiosi e appassionati di Belli, si è articolata quest'anno in cinque appuntamenti, così distribuiti:

22 gennaio: *"I Norcini e Roma". Pizzicaroli, prosciutti, cerusici, dentisti, braghierari...*

26 febbraio: *“Il ciarlatano”*. G.G. Belli e Gaetano Donizetti

19 marzo: *“La festa mia”*. San Giuseppe nella storia e nella cultura di Roma e di Belli

2 aprile: *“E ppoi dicheno che ar teatro fanno ride”*. Il teatro di Giggi Zanazzo

21 maggio: *Leggere Belli*

Gli interventi degli oratori di volta in volta coinvolti – da Marcello Teodonio a Elio Di Michele, da Laura Biancini a Franco Onorati e così via – trovano un felice complemento nelle interpretazioni che dei testi forniscono gli attori che ormai da anni sono “in ditta” con il Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli, da Stefano Messina a Maurizio Mosetti, da Angelo Maggi a Paola Minaccioni, per non dire del Maestro Gianni Bonagura, le cui letture valorizzano il potenziale teatrale dei sonetti di Belli.

### Leggere all'ora del tè

L'Assessorato alla Cultura del Comune di Colleferrro ha patrocinato una produzione dell'Associazione Culturale “Gruppo Logos” che prevede quattro incontri, dal titolo *Leggere leggeri all'ora del tè*, ogni domenica pomeriggio dalle 17,30 alle 19 presso il Teatro Vittorio Veneto di Colleferrro. L'intero ciclo è così articolato:

Domenica 30 marzo: *Questi semo noantri*, serata di letture a sorpresa di testi di Belli, Zanazzo, Leopardi, Pirandello, Flaiano e altri.

Domenica 7 aprile: *Sì, viaggiare*. Il viaggio nella letteratura di ogni tempo.

Domenica 18 maggio: *Pinocchio*. Incontro con il testo italiano più famoso e tradotto nel mondo.

Domenica 15 giugno: *Fame vecchia e fame nova*, invito a pranzo d'autore. Antipasti primi secondi contorni frutta gelato caffè ammazzacaffè vino brindisi e buone maniere nella letteratura d'ogni tempo

Ad animare gli incontri Maurizio Mosetti e Marcello Teodonio

### Dicono di noi

*Per l'anno belliano*

La molteplicità di iniziative che abbiamo promosso per l'anniversario dell'anno belliano non è sfuggita ai mezzi di informazione; il Centro Studi non è dotato di un addeito stampa, perciò fa particolarmente piacere constatare che a partire dal settembre 2013 stampa, radio e TV ci hanno dedicato un significativo spazio. Ci limitiamo a segnalare i seguenti articoli di giornale:

«La Repubblica» di sabato 7 settembre: *Omaggio a Belli. Un anno di studi per il poeta dei sonetti romaneschi*, a firma di Giuseppe Serao.

«Il Corriere della Sera» di sabato 7 settembre: *Tre mesi di «Omaggio al Belli» a 150 anni dalla sua morte*, a firma di Edoardo Sassi.

«Il Messaggero» di martedì 10 dicembre: *Belli, che tenero suocero*, a firma di Paolo Di Paolo.

«La Repubblica» di venerdì 20 dicembre: *Er sor Gioachino, mistero romano*, a firma di Leopoldo Fabiani.

*Recensione di una recensione*

Bene ha fatto il consocio Pietro Gibellini ad inviarcì il testo della recensione che Marco Faini ha dedicato alla raccolta *Belli senza maschere. Saggi e studi sui sonetti romaneschi* (Aragno, Torino 2012) ove sono riprodotti gli scritti di argomento belliano che Gibellini è andato pubblicando in oltre un quarto di secolo.

Il denso volume (538 pagine) non solo ha il merito di rendere disponibili testi dalla matrice e collocazione le più diverse – si va da relazioni a convegni a prefazioni, da introduzioni a interventi monografici – ma consente al lettore di entrare nell'officina dell'Autore che, rielaborando questo vasto materiale, ne razionalizza e sedimenta le varie componenti: fornendo una utile chiave di lettura già nei titoli delle varie sezioni entro cui le singole materie sono raggruppate (titoli "d'autore" li definirei: uno per tutti, il primo della serie: "Sinopie").

Va riconosciuto alla recensione di Faini un primo valore aggiunto: quello di essersi misurato con un libro di così ampie dimensioni alla pari, dedicandogli cioè un numero di pagine congruo: prova ne sia la lunghezza esaustiva del suo intervento.

Un altro dato che mi preme sottolineare è la testata nella quale compare la recensione: si tratta del CXC volume del «Giornale Storico della Letteratura Italiana», rivista giunta al 130° anno di vita.

Infine, il denso articolo accredita

senz'altro Marco Faini fra gli studiosi belliani.

Una così lunga rassegna non poteva prescindere dalla citazione – esemplificativa, s'intende – di alcuni "compagni di viaggio" che con Gibellini condividono l'esplorazione del continente belliano: ad essi è dedicato il capitolo "Studiosi", che contiene quattro affondi su Luigi Morandi, Muzio Mazzocchi Alemanni, Emerico Giachery e Nicola Di Nino. Accanto ai quali Gibellini non manca di evocare, con numerosi rimandi sparsi qua e là, l'impegno scientifico e divulgativo del nostro Centro Studi e – per esso – dei soci che ne fanno parte. Sicché queste pagine acquistano un sapore per noi familiare, ricostruendo nei nomi delle persone citate e nei titoli delle rispettive opere, un quadro aggiornato del lavoro da tutti noi svolto in materia.

Mi sia consentito chiudere queste righe con la riproduzione del passo che Faini pone al termine della sua recensione: un passo che mi sembra esemplare nel ripercorrere, in estrema sintesi, il valore dell'opera ormai cinquantennale – ma forse sono approssimato per difetto – di Gibellini «Belli costituisce una delle opere più complesse della letteratura italiana, con apici di vertiginosa grandezza. Dipanare i molteplici fili che in essa si intrecciano, restituirla ai contesti che le compongono, ascoltarne le più riposte voci, coglierne gli ammiccamenti e decrittarne le allusioni è opera ardua; ma è la strada che il volume di Gibellini percorre con invidiabile maestria».

## Attività dei soci

### *Un inventario del teatro romanesco*

Renato Merlinò ha recitato per molti anni a fianco di Checco Durante, un attore – scomparso nel 1976 – al quale si deve la formazione di una compagnia stabile attiva per anni al Teatro Rossini di Roma e specializzata nella promozione di testi teatrali in dialetto romanesco.

Risale al 1973 l'inizio di una lunga carriera durata 32 anni, nel corso della quale, dopo l'esordio nella commedia *Ab, vecchiatà maledetta*, Merlinò è passato dal ruolo di attor giovane a quello di caratterista, vestendo via via i panni dei personaggi tipici del teatro popolare romano, il cui repertorio attinge spesso a riduzioni da testi classici, come quelli di Giovanni Giraud o Petrolini, se non addirittura a rivisitazioni in chiave scenica di poemi come il *Meo Patacca* o *La scoperta dell'America*.

Ma la singolarità dell'esperienza di Merlinò consiste nel fatto che, accanto alla militanza attoriale, egli ha accompagnato la raccolta sistematica di tutta la documentazione relativa alle stagioni del teatro Rossini; si tratta di 132 fascicoli conservati in 16 contenitori (buste, scatole e cartelle): in particolare 32 copioni, 731 foto di scena, 106 locandine, 51 manifesti, 20 video, oltre a una corposa rassegna stampa e documenti amministrativi e contabili. Insomma una raccolta documentaria di riferimento per chiunque voglia studiare e approfondire le vicende del teatro popolare romano del Novecento. Già perché col nuovo secolo è venuto meno il

palcoscenico che fin dal 1879 – anno in cui venne rappresentata per la prima volta l'operetta romanesca *Meo Patacca*, interpretata da Filippo Tamburri, noto attore dialettale dell'epoca – il Rossini ha chiuso i battenti. Alla morte di Checco Durante, la direzione della compagnia passò alla moglie Anita e al genero Enzo Liberti; vent'anni dopo scomparve Liberti al quale successe come capocomico Emanuele Magnoni e poi nel 1990 Alfiero Alfieri. Nel 1993 Anita abbandonò le scene e Alfieri continuò da solo fino al 2005, quando passa il testimone all'impresario Mario Smeriglio che, fatti alcuni lavori, nel dicembre 2005 riapre il teatro con la denominazione "Rossini Rascel". Ma la gestione Smeriglio ha breve vita: il nuovo proprietario, Francesco Cuccurullo, dapprima cambia nuovamente il nome della sala in Teatro dei comici, poi muta l'insegna in Palazzo Santa Chiara, facendone un ambiente multiuso nel quale, oltre a commedie, dibattiti, conferenze, mostre di pitture, oggi si può anche cenare.

Questi passaggi oltre a snaturare la vocazione originaria dello scomparso Teatro Rossini, hanno privato Roma di quel palcoscenico che, per consolidata tradizione, portava avanti il teatro dialettale romano.

L'archivio che con tanta tenacia Renato Merlinò ha conservato ha almeno il merito di salvaguardare la memoria storica di quel teatro, tanto più che ad assicurare la salvaguardia di tutti quei documenti è intervenuta la Sovrintendenza Archivistica per il Lazio che ha finanziato il lavoro di inventariazione della raccolta in

parola. Il lavoro, svolto da Nicoletta Valente con la supervisione di Paola Cagiano, è stato portato a termine nel gennaio 2013, e il 24 novembre dello stesso anno è stato presentato al pubblico nel corso di un incontro svolto presso la Casa dei Teatri, situata all'interno del Villino Corsini della Villa Doria Pamphilj.

All'incontro – che ha avuto come tema *Il teatro romanesco cerca casa* – hanno partecipato Nicoletta Valente, autrice del ricordato inventario; e due nostri consoci: Donato Tambù, sovrintendente archivistico per il Lazio, e Franco Onorati. Al centro della manifestazione la testimonianza di Renato Merlino, che ha intrattenuto i presenti con la lettura di brani del suo repertorio romanesco.

#### *Omaggio a Gabriele d'Annunzio*

Il 150° anniversario della nascita di D'Annunzio è stato ricordato a Roma con una manifestazione che ha avuto luogo il 9 dicembre 2013 nella capitolina Sala della Protomoteca. All'incontro, il cui coordinamento scientifico è stato curato da Filippo Sallusto, ha partecipato Sabino Caronia con una relazione dal titolo *Roma come Bisanzio. D'Annunzio e il canone letterario*.

#### *Passeggiando per Roma con Belli*

Per iniziativa dell'Associazione Culturale "Villaggio Cultura – Pentatonic" l'8 dicembre 2013 è avvenuta la presentazione di una serie di fotografie – opera del gruppo fotografico Pentaprism coordinato da Spartaco Coletta – che illustrano luoghi monumentali e angoli caratteristi-

ci di Roma. A complemento di tali immagini, Claudio Costa ha introdotto la serata con il commento di quei numerosi sonetti di Belli dei quali è protagonista diretta o indiretta la Città.

#### *Satura tota nostra est*

Due Centri Studi – quello per la satira nella storia e nell'arte e quello intitolato a G. Galantara – si sono fatti promotori dell'istituzione di un Centro Studi per la satira a Roma: la presentazione di questa nuova struttura, collocata presso i Cantieri Rubattino, è avvenuta il 13 dicembre 2013 in coincidenza con l'inaugurazione della mostra intitolata *Satura tota nostra est*. Alla manifestazione ha partecipato Claudio Costa che insieme a Fabio Santilli ha presentato il poemetto *La porchetta bianca* a suo tempo illustrato da Galantara.

#### *Risvegliare reminiscenze*

Con questo titolo, allusivo al proposito di rivisitare la letteratura e la storia, giunge alla 17ª edizione la serie dei "Tè letterari", coordinata dal nostro Marcello Teodonio e ospitata dal Teatro Vittoria. Nell'articolato programma, per complessivi 25 appuntamenti, sono tra l'altro previsti alcuni incontri sulla letteratura romanesca: il 29 novembre 2013 è stata proposta l'opera poetica di Mauro Marè; il 13 dicembre è stato affrontato il tema delle affinità fra Giacomo Leopardi e Belli; il 7 marzo 2014 l'attenzione si è spostata su Checco Durante. Sulla scena, i testi sono affidati ad interpreti come Gianni Bonagura, Paola Minaccioni e Angelo Maggi.

## Recensioni

GIOVANNI RAJBERTI, *I poemetti in milanese*, a c. di S. Bajini, Milano, viennepierre, 2013, pp. 294.

di **Mauro Novelli**

In omaggio a Vanna Massarotti Piazza, che ne fu l'anima, torna lo storico marchio ambrosiano "viennepierre", a contrassegno d'un bel volume fuori commercio che raccoglie *Le strade ferrate*, *Il marzo del 1848*, *El pover Pill* e *I fest de Natal*. *I poemetti in milanese* di Giovanni Rajberti, per l'appunto, che rivedono la luce dopo decenni di oblio grazie alle cure di Sandro Bajini, al quale si devono anche traduzioni e note. Corredano il volume la partecipe prefazione di Silvia Morgana e un'appendice costituita da un articolo di Rajberti e quattro lettere del medesimo ad Angelo Brofferio.

Nella tradizione letteraria meneghina Rajberti rappresenta un passaggio cruciale. Nato nel 1805, è uno dei rari esponenti della sua generazione non qualificabile come mero epigono di Carlo Porta o Tommaso Grossi: nel *Pover Pill* anzi parodizza a più riprese la maniera lacrimevole della *Fuggitiva*. Beninteso, sul versante dei generi siamo sempre nell'ambito di una poesia dalla vena narrativa e didascalica, destinata anche in seguito a prevalere all'ombra della Madonnina, a scapito del filone lirico, che non ha saputo dare nulla di davvero significativo, se si eccettua qualche *exploit* di Giovanni Ventura, Delio Tessa, Franco Loi. Ma insomma

Milano non ha mai avuto né un Di Giacomo, né un Giotti. Corde più volentieri pizzicate sono state quelle della comicità. In quest'ottica, non occorre neppure sottolineare quanto la caratura dei *Poemetti in milanese* sia distante da quella dei capolavori portiani: ciò peraltro andrà imputato non soltanto a un temperamento onorario e al maggior peso attribuito ai modelli classici (di Orazio, Rajberti traspose in dialetto tre satire), ma anche all'imperversare della Restaurazione, come afferma lo stesso medico-poeta, a bene intendere il finale dei *Fest de Natal*, là dove si legge che non è più tempo di schiaffoni: occorre lasciar stare gli uccellacci più odiosi, e accontentarsi di qualche buffetto ai passerotti. Similmente, il cagnolino Pill viene esortato a non inzigare i cani più grossi, pena le conseguenze che ebbe a subire il padrone, invisito alle autorità austriache a causa di un patriottico brindisi a Rossini.

Resta alto, comunque, l'interesse suscitato da un intelligente tentativo di riqualificazione della bosinata ("composizione poetica popolare"), dalla quale vengono rimossi il misoneismo qualunquista e il farsesco di grana grossa. Emergono limpidamente i valori di solerzia e onestà sui quali la borghesia locale di lì a poco avrebbe congegnato il mito della ca-

pitale morale. Si spiegano così i calorosi giudizi formulati da Carlo Cattaneo nei confronti di Rajberti. Non è davvero un caso che alle professioni liberali si possano ricondurre molti dei migliori rimatori ambrosiani, siano impiegati come Porta, notai come Grossi, avvocati come Tessa, o medici come Rajberti.

Se tuttavia Carlo Porta amava contraffare voci di popolani, Rajberti esibisce volentieri il mestiere, rappresentandosi nei panni di dottore prestato alle muse. Accade ad esempio nelle *Strade ferrate*, che agli occhi di un lettore del XXI secolo presenta molti titoli per venire considerato il suo capolavoro. L'inaugurazione della tramvia a vapore Milano-Monza, nel 1840, lo induce ad affrontare tempestivamente un tema che lieviterà nella poesia del secondo Ottocento. Si veda un passo come il seguente: «El fa: von... von... von... von... von... von... von... von.../ Ch'el ve par el fiadà de Satanass»; dove una sincopata onomatopea, che sarebbe piaciuta ai futuristi, prelude all'ansito infernale della locomotiva, su cui Carducci un quarto di secolo più tardi innalzò l'*Inno a Satana*. La ferrovia assurge a metafora di un progresso cui Rajberti si volge con malcelato entusiasmo («E che bel vedè i pòpol a mes'ciass!», "mescolarsi"), agognando il momento in cui si potrà passare in un giorno dal caldo al freddo e le guerre, col trionfo dei commerci, si sposteranno sul terreno delle borse e dei cambi.

Assai meno profetica appare la prefazione a *Il marzo del 1848*, dove è proclamata la convinzione che la

cacciata dell'aquila austriaca sia definitiva: «Il di lei ritorno fra noi è tanto probabile, com'è probabile che Radetzky diventi un bel giovinotto». Il poemetto si risolve in una cronaca che suntegga le principali tappe dell'insurrezione, senza il beneficio della presa diretta, dal momento che durante le Cinque Giornate l'autore restò a Monza. Entusiasmo, risentimento e una «commozione del tutto inconsueta», come nota puntualmente Bajini, danno vita a un lavoro magnifico nel secondo Ottocento, che tuttavia solo in qualche squarcio realistico (*in primis* la descrizione delle barricate) riesce a evadere dal sonoro piglio celebrativo; da rilevare, in margine, i timori del moderato verso l'affacciarsi di «barabba», «pajsan» e «operari», e le cautele verso il coinvolgimento del Meridione nel progetto unitario.

Questioni gravi e complesse, di cui Rajberti non intese occuparsi a fondo né in prosa né in poesia. Nel *Pover Pill* torna alla ribalta l'umorista, già autore di uno spiritoso panegirico *Sul gatto*, per comporre un arguto elogio funebre del proprio cane, sul modello delle *Lagrima* di Domenico Balestrieri in morte del suo gatto. Anche l'ultimo poemetto, *I fest de Natal*, si configura come aggiornamento d'un filone tradizionale. Le lodi sciorinate nei confronti dell'opulenza ambrosiana culminano come di prammatica nella visione del Verziere, l'antico mercato cittadino, colmo d'ogni bendidio. Rajberti innesca una girandola di mirabilie che deve avere messo a dura prova Bajini.

Quello delle traduzioni è in effetti

un tema delicato, e tanto più al cospetto di un idioma poco intelligibile fuori dalla Lombardia occidentale, quale è il milanese. Eppure a lungo si ebbero dubbi addirittura sulla liceità della loro presenza: vale la pena di rammentare che la prima versione sistematica delle poesie portiane comparve solo nel primo Novecento – con quali conseguenze sulla fama del poeta, ognuno può immaginare. Oggi, naturalmente, ci si interroga sul “come” e “dove”, piuttosto che sul “se”. Purtroppo continua a prevalere l’opzione che prevede traduzioni di mero servizio, in corpo minimo, inadatte a soccorrere chi non mastichi la lingua «buseccona». Va perciò applaudita, nel caso in questione, la coraggiosa scelta di valorizzare la resa in italiano, connotata da un inchiostro

rosso cupo. Spiccano ancora meglio, in tal modo, le soluzioni con cui il curatore riesce a tener testa agli estri di Rajberti, che dopo *Le strade ferrate* abbandona le sestine per una più sciolta «poesia a sbalzo», fondata su selve di endecasillabi e settenari liberamente rimati.

Non è, quest’ultimo, il minor merito di un’operazione senz’altro riuscita. E chissà che in futuro non vi sia l’occasione per qualche giunta: per esempio *La Cà di pagur, o El cholera e i medegh de Milan*, notevole lavoro giovanile, proibito dalla censura austriaca e leggibile soltanto nell’antologia di Ferdinando Fontana, ormai vecchia di un secolo. Ma anche per questo converrà rimettersi alla consumata perizia e all’inesausta passione di Sandro Bajini.

GIORGIO VIGOLO, *Roma fantastica*, a c. di M. Vigilante, prefazione di P. Gibellini, con un saggio di S. Caltabellota, Milano, Bompiani, 2013, pp. XXIV + 159.

### di Cristiano Spila

Per chi si ponga di fronte agli aspetti più insigni della personalità di Giorgio Vigolo (il poeta e il traduttore, il prosatore e il critico musicale, e infine lo studioso di letteratura e curatore di un’edizione fondamentale dei *Sonetti* di Belli), è utile attribuire a questo volume il rilievo che gli compete nella pur magra circolazione dei suoi scritti. Vale inoltre anche come verifica di un’ipotesi di lavoro, cioè la rilettura dell’itinerario poetico vigoliano alla luce del suo interesse per la letteratura fantastica.

Uscito per le cure di Magda Vigi-

lante, responsabile dell’Archivio Vigolo alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, il volume richiama già nel titolo l’elemento principe dell’ispirazione vigoliana: Roma è infatti il luogo magico in cui decantare i sogni, è il luogo d’elezione che Vigolo coglie in un’immagine di antichità e di mistero, oggetto di visioni e di desiderio. La scelta del titolo diviene così non solo l’interpretazione stessa della scrittura vigoliana alla luce dell’elemento fantastico e visionario in essa presente, ma un emblema dell’esperienza del fantastico nel Nove-

cento letterario italiano (assieme a Savinio, Landolfi, Buzzati, Ortese). In questo senso, la riproposta di questo Vigolo "fantastico" è certo suggestiva sia per i risultati letterari sia per il significato culturale, oltre che per la somma di esperienze e di tematiche che vi si manifestano, con il metafisico e sognante connubio di atmosfere esoteriche e quotidiane, lievitate in un sentimento arioso, ironico, metafisico della città eterna.

L'itinerario romano diventa qui occasione di un percorso anche filologicamente intrigante (non a caso uno studioso acuto come Pietro Gibellini vi figura come mentore dell'intero progetto), che rivela i segreti del laboratorio narrativo di Vigolo e riserva non poche sorprese. Prima tra tutte, quella del recupero di un romanzo giovanile, *La Virgilia*, che, oltre a rappresentare un fulgido esempio del desiderio di ricerca di una Roma mitica risalente per l'appunto agli anni Venti, è un lontano incunabolo delle più fortunate e mature *Notti romane* (uscite nel 1960 per Bompiani). Come spiega la curatrice stessa: «le numerose varianti de *La Virgilia* rappresentarono per l'autore una miniera di suggerimenti e suggestioni per le sue successive opere narrative» (p. 140). Obbligatorio è infatti il ricorso della curatrice ai manoscritti che tramandano il testo; e la ricognizione operata sui diversi depositi dell'Archivio Vigolo è approdata a un risultato fruttuoso affidato alle *Note* in calce al volume. Spetta, tuttavia, a Piero Cimatti il merito di aver pubblicato, nel lontano 1982 (Milano, Editoriale Nuova), *La Virgilia* come documento

essenziale per la storia dell'ispirazione fantastica vigoliana. Nel coacervo di un materiale ricco e in parte già noto, la riproposta in questo volume del romanzo giovanile e di altri tre brevi racconti poco conosciuti (ma già editi in diverse sedi) offre spunti non prevedibili per lo scavo fra le plaghe più riposte di una dedizione assoluta dell'autore al tema della città fantastica.

Il senso di angustia per il presente e di insofferenza per il grigiore della modernità avevano suggerito a Vigolo di riprendere in mano l'idea di un romanzo dal soggetto diverso e straordinario, ambientato nel passato, ai tempi della Roma ottocentesca, alla cui realizzazione non sono estranee le forti suggestioni della Roma dell'aureo Cinquecento. La vicenda del giovane musicista tedesco giunto a Roma per riesumare dai conventi e dalle dimore principesche la musica del Rinascimento diviene infine metafora di un viaggio iniziatico nel labirinto della città eterna fino alla visione finale, macabra e sublime, della *Virgilia*, incarnazione stessa della Bellezza antica. In questa storia di smarrimento esistenziale e di dislocazione spirituale, avviene ciò che Vigolo chiama «la mistica passione di resuscitare l'antico»: dimensione questa che, al di là delle suggestioni (sono determinanti i temi delle poesie del Belli e la narrativa di Hoffmann, per non dire del Goethe delle *Elegie romane*), è fondamentalmente un itinerario della scrittura: l'inquietudine dello smarrimento come avvenimento del linguaggio e irrequieta dinamica della parola poetica.

Nel progetto romanzesco di una Roma del passato si realizza quella "fusione" di romanticismo e barocco di cui parlava Ariani (nel suo saggio su Vigolo, 1973), volta alla ricerca incessante di nuove energie espressive. Vigolo innesta così sulla memoria dell'insanabile dissidio con il presente la visione di una possibile armonia nel passato; immagina un legame che potrebbe unire in un rapporto dialettico (*armonia discors*) il passato e il presente. Di fatto, la Roma vigoliana è un palcoscenico crepuscolare popolato di luci fioche e mezze ombre, di pietre e di fantasmi, di statue e di case, di strade e stradine, in una solitudine fissa e stralunata. Nella fantasia di Vigolo che contempla i resti di un passato così familiare per lui, il sentimento del passato e del sogno prende forma nell'immagine di un luogo interiorizzato, di una «città dell'anima» (per citare un titolo significativo della sua produzione). Roma è città del rispecchiamento ma anche dell'evasione da se stessi, ricerca di luoghi nascosti e ritorno sui luoghi

della memoria, ricostruiti su schemi storici o soltanto immaginati e fantastici. E questo movimento di regressione e fuga avviene nelle attitudini del delirio e del sogno, in una sorta di *trance* medianica. La città visibile è immagine speculare della città interiorizzata: «La città che profondissimamente sta sepolta dentro di me, è identica in modo allucinante a questa che è venuta fuori, ora, in un giusto rilievo di mura abitate e di strade», si legge nell'*incipit* di *Racconto d'inverno*, contenuto in questo volume.

Nell'età dell'ansia e dell'alienazione, tuttavia, quello vigoliano è itinerario felice di smarrimento e di scoperta: è la dimensione inquieta ma non inquietante della baudelairiana *flânerie*. Le ragioni di questo girovagare sono soprattutto letterarie, intrinseche al suo mestiere di poeta, legate al desiderio di offrire uno scenario letterario alla sua visione del mondo e alla necessità di rappresentare le angustie e le atrocità della vita calate nella realtà fantastica della Roma belliana e romantica.

SIMONETTA SATRAGNI PETRUZZI, *Pagine piemontesi. Dalle radici aeree*, Roma, il Cubo, 2013, pp. 158.

### di Laura Biancini

Il volume, come peraltro è dichiarato nella quarta di copertina, raccoglie venti scritti sui più svariati argomenti ma tutti riconducibili alla storia e alla cultura piemontese o ad un suo eventuale intreccio con la storia e la cultura di Roma. L'autrice, romana di nascita e formazione, si è trasferita a Torino dopo il matrimo-

nio dove ha continuato la sua attività di studio e ricerca, sempre attenta ad individuare fatti e personaggi assolutamente singolari, spesso sconosciuti ai più ma sempre interessanti, o a svelarci lati del tutto inediti di fatti e personaggi importanti e conosciutissimi.

I testi qui proposti sono apparsi

come articoli su testate come «Studi Piemontesi», «Almanacco piemontese», «Musica e scuola», «La Luna», «il Belli», «Nuova Antologia», o, nati come relazioni per convegni, sono stati poi pubblicati nei rispettivi atti.

Tutto ciò non spaventi, fatta salva la scientificità che mai viene meno, la leggerezza e l'eleganza della scrittura rendono questi testi assai piacevoli, mai noiosi tanto che giunti alla conclusione della lettura di uno di essi è naturale la curiosità di sapere che cosa l'autrice ci racconterà mai in quello successivo.

A conferma di quanto stiamo dicendo ecco una rapida rassegna degli argomenti: musica, si parla allora di storie di preziosi organi o di pianiste di successo che dominavano la scena internazionale sin dalla prima metà del Novecento e anche di alcuni scritti di Edmondo De Amicis attinenti la musica, ma non mancano curiose finestre aperte su singolari realtà torinesi, il Lingotto, il villaggio Leumann, un vero gioiello di storia e cultura, o le tombe di Superga e le loro suggestioni risorgimentali, e poi vite più o meno avventurose di personaggi come «la signora Lenci», proprio quella delle bambole... e non solo! E poi ancora soggiorni torinesi della pittrice Vigée Lebrun o del nostro Goldoni che ebbe però un rapporto un po' tormentato con la realtà teatrale di Torino.

Ma passiamo ora alla letteratura e il repertorio è piuttosto ricco: in esordio i *Racconti romani* di Massimo d'Azeglio, poi un prezioso carteggio tra Edmondo De Amicis e Valentino Carrera commediografo tori-

nese, e ancora la versione secondo Davide Bertolotti della eterna storia di Romeo e Giulietta o un'affettuosa parodia della *Partita a scacchi* di Giacosa che diventa *Una partita a scopa* poemetto di Luigi Morino (che si firmava anche 'dr. Calvo').

Eld ecco infine la parte che più da vicino ci riguarda, quella dedicata alla letteratura in dialetto dove non poteva mancare uno scritto a proposito de *L cont Piolet*, del marchese Carlo Giambattista Tana, un pilastro del teatro piemontese ammirato anche da Benedetto Croce, e poi un commosso ricordo del poeta Giuseppe Pacotto (Pinin Pacot) per non dimenticare i versi di Alfonso Ferrero composti in occasione della commemorazione di Mazzini il 22 giugno 1905, o quelli edificanti sulla Sacra Sindone ricordati insieme ad altri più lievi e a volte scherzosi sui pellegrini in visita a questa santa reliquia,

Abbiamo lasciato per ultimi gli scritti nei quali la cultura romana e quella piemontese si intrecciano felicemente nelle figure di Filippo Tartufari e di Giovanni Cena e in singolari versioni del famigerato ratto delle Sabine.

Filippo Tartufari è un singolare poeta che imparò dalla madre, Clarice Tartufari, ad amare Belli e romano di nascita, ma residente a Torino, celebrò le bellezze di quella città in sonetti romaneschi su modello di quelli del grande poeta romano. Certo il modello è assolutamente irraggiungibile, pure quei sonetti hanno freschezza e spontaneità tale da risultare come un sincero e discreto omaggio al poeta romano. Giovanni Cena,

fece invece il percorso inverso: letterato nato nel Regno sabaudo si trasferì poco più che trentenne a Roma dove poi restò fino alla morte, lavorando tra l'altro come redattore capo presso il periodico «Nuova Antologia». Infine ricordiamo un episodio fondante della storia di Roma, il ratto delle Sabine, narrato in un poemetto in piemontese da Giuseppe Bucchetti, non meglio identificato, letto nel Circolo Sociale di Pinerolo e poi pubblicato nel 1901.

Non si ritenga vana la rassegna fatta di tutti gli scritti di questo volume, giova sempre ricordare quanti e quanto importanti e ricchi possono essere gli spunti tra le pieghe di una storia locale, generalmente indicata come “minore” e quanto essi possano completare e migliorare la comprensione della cultura “maggiore”.

Grazie dunque a tutti coloro che, ognuno per il proprio ruolo, si impegnano perché opere di questo genere vedano la luce.

MATTEO VERCESI, *Biagio Marin e altro Novecento in dialetto veneto*, prefazione di E. Serra, Roma, Aracne («Biblioteca di letteratura dialettale» n. 1), 2013, pp. 248.

di **Davide Pettinicchio**

Il volume, chiamato a inaugurare la «Biblioteca della letteratura dialettale» diretta da Pietro Gibellini, raccoglie la ricca serie di interventi dedicati da Matteo Vercesi alla poesia contemporanea nei dialetti di area veneta. Tali studi vengono a comporre un articolato itinerario che, prendendo le mosse dalla fondamentale vicenda artistica di Biagio Marin, percorre l'intero “secolo breve” e giunge a ridosso dei nostri giorni. Nell'esplorare questa fitta trama di esperienze lo studioso, pur dimostrandosi sempre attento a discernere peculiarità stilistiche, temi e miti dominanti delle singole voci in esame, riesce a comunicare a chi legge il senso di uno sviluppo coerente, che muove a partire da inquietudini di fondo condivise: partecipi della drammatica esperienza di smarrimento, di sottrazione di significato,

di «esilio dall'Eden» che contraddistingue il vivere odierno, questi poeti hanno affidato alla parola – o meglio, al «sacrificio della parola»: un atto da intendere in senso propriamente rituale – la speranza di una riconciliazione tra individuo e collettività, Io e Mondo, genere umano e principio divino.

La prima parte del libro è interamente dedicata a Marin, «il primo poeta a fare di un dialetto una lingua della tradizione europea; meglio: a rendere l'appartata, remota parlata dell'isola di Grado, microcosmo posto nell'Adriatico del Nord, una lingua sapienziale, assimilata alla grande storia filosofica e poetica occidentale» (p. 25). Ritraendo con contorni nitidi e colori puri una realtà insulare ridotta a poche componenti elementari (quali la sconfinata distesa del mare, il cielo solcato dai gab-

biani, il lido battuto dai venti), il suo canto appare perpetuamente votato al disvelamento dei segni e delle manifestazioni del trascendente che permea ogni cosa. «Le liriche divengono oracoli perché portano alla luce frammenti di divinità attraverso voce umana, rifluiti da siderali distanze, un po' come gli oggetti che il mare talvolta abbandona sulla rena, facendoli risalire dai propri abissi» (p. 33): lo studioso si addentra allora, con passione e competenza, in questa poesia pervasa da una religiosità panteistica priva di connotati ideologici e dedita alla continua ricerca dell'Altro, vale a dire di un assoluto che non è dato di raggiungere pienamente se non nella morte, dunque nel silenzio della parola. L'impossibilità di un totale e definitivo ricongiungimento con Dio, cui pure la lirica mariniana incessantemente anela, non si presenta tuttavia con i connotati della sconfitta, giacché proprio «nella movenza di accostamento, nella capacità di ascolto e di apertura a questo Altro risiede la pancia percezione di una silente energia che muove il Tutto» (p. 43): anche una teologia negativa – incapace, cioè, di definire e circoscrivere la sostanza divina – è in grado registrare l'abbagliante epifania del sacro nel mondo.

La poesia mariniana è dunque incentrata sul ciclico, eterno riproporsi della medesima rivelazione, ed ha pertanto una cifra di sostanziale continuità. Ciononostante, essa non costituisce agli occhi di Vercesi un blocco rigidamente unitario: se già nel capitolo di apertura lo studioso

propone alcune interessanti osservazioni sulle peculiarità delle sillogi più tarde, il suo sguardo si fa ancora più analitico nel saggio dedicato alle *Cansone piccole* (1927). In una raccolta contraddistinta da immediatezza e plasticità, oltre che da una spiccatissima qualità melodica (non a caso, alcune di queste liriche sono state rese in musica dal compositore Augusto Cesare Seghizzi), viene dispiegandosi un'affascinante «poetica della luce» che a Vercesi appare in rapporto di profonda analogia con le vivide cromie dell'arte musiva bizantina. Un altro elemento che permette di riconoscere, nella medesima opera, l'identità «adriatica» di Marin è la presenza di suggestioni tratte dall'antico «patriarchino», un canto liturgico radicato nelle tradizioni orali di area veneto-friulana: da esso derivano alcune suggestive immagini di devozione popolare e, più in generale, la peculiare cadenza, dolce e rallentata, delle *Cansone*.

Assai interessante risulta anche il saggio in cui lo studioso si sofferma sulle caratteristiche del dialetto di Marin, proponendosi di separare dagli aspetti propri dell'idioma comunitario gradese alcuni tratti più immediatamente riconducibili all'uso individuale dell'autore. La questione è complessa, anche perché le rade testimonianze linguistiche a disposizione sono tutte contraddistinte da un alto tasso di letterarietà. In ogni caso, distinguendo sottilmente tra valore denotativo e connotativo di alcune parole in rapporto di sinonimia, Vercesi riesce a dimostrare come, tramite scelte lessicali in appa-

renza neutre, il poeta sia riuscito a creare un linguaggio del tutto personale: così come il microcosmo di Grado tende, nei *Canti de l'isola*, a identificarsi con un macrocosmo percorso dal soffio divino, allo stesso modo l'umile parlata di pescatori, investita da processi di astrazione e riduzione linguistica, è virata in direzione di un'assolutezza che la mette «in quotidiana transazione con l'eterno» (P.V. Mengaldo).

Come si è detto, il volume si spinge al di là dei confini della lirica mariniana: ciò avviene già nella sezione monografica, quando si ripercorrono i rapporti intrattenuti dal gradese con Virgilio Giotti; è comunque nella seconda parte del libro (*Veneto immaginale. Sui poeti dialettali*) che si registra una decisa apertura a tutto campo: impressiona per la quantità dei riferimenti e per l'acutezza delle osservazioni il saggio sull'*Eredità biblica nella poesia dialettale del Novecento*, che fa del confronto tra dialetto – che vuol dire essenzialmente ricerca di una verginità semantica preclusa a un italiano ormai standardizzato e privo di tensione conoscitiva – e problematiche metafisiche il filo rosso per una rassegna che abbraccia l'intera penisola: si esplora così la produzione di tutti quegli autori che, avvertendo in maniera più o meno consapevole una bruciante nostalgia nei confronti di una originaria e ormai perduta condizione edenica, hanno aperto nei loro versi un sofferto dialogo con le Scritture.

I contributi successivi si soffermano su altri neodialettali di area veneta ingiustamente marginalizzati negli

odierni studi sulla lirica contemporanea: Eugenio Torniolo, poeta e incisore la cui arte si presenta come potenza che partecipa all'atto originario della creazione; Giuseppe Surian, che nella sua poesia in italiano e in dialetto ha inseguito la rivelazione escatologica, pur rimanendo saldo nella serena accettazione dei limiti dell'esistenza umana; Luciano Cecchinell, che alla devastazione industriale e sociale incontenibile del presente ha opposto i frammenti di una civiltà contadina ormai disgregata e irrecuperabile nella sua organicità; infine, Fabio Franzin, Maurizio Casagrande, Silvano Piccoli, autori «accuminati [...] da un vivido sguardo sul processo di desertificazione delle relazioni che pervade il tessuto sociale del Nord-Est, prigioniero di cieche logiche economiche, e dalla volontà di recupero di un'autentica ritualità del quotidiano, ove la *pietas* possa tornare a rinsaldare il patto di fiducia tra gli uomini-cittadini» (p. 189).

Il volume è chiuso da una serie di recensioni che confermano l'ampiezza degli interessi e la profondità di lettura di uno studioso capace di congiungere al rigore analitico l'impegno militante. Ricordandoci che non è possibile confrontarsi con la nostra storia culturale senza considerare il ricco patrimonio di scritture in dialetto che la innervano, il libro di Vercesi apre dunque assai felicemente una collana nata proprio per valorizzare tali tradizioni, e favorire così il superamento definitivo di una ingiustificata – e ancora oggi diffusa – concezione unitaria e monolingua della letteratura italiana.

LAURINO GIOVANNI NARDIN, *La rispueste di Caront*, Cormons (GO), Sodalissi Cultural Tormilaghis, 2013, pp. 115.

### di Fulvio Tuccillo

Questa raccolta, come le precedenti di Nardin, conferma un'impressione molto forte, vale a dire che quello del poeta friulano non è un universo poetico dominato dall'ocasionalità dell'ispirazione, esclusivamente intimistico ma piuttosto un mondo molto vasto, che probabilmente ha preso forma al di là delle stesse intenzioni dell'autore, e che si configura – nel suo complesso – come una rappresentazione intensa, accorata, amorevole e dolente, talvolta anche solcata da profonda angoscia, della realtà in cui viviamo, oltre che come lo specchio dell'interiorità del poeta. Questo è il punto di partenza da cui muovo anche nell'introduzione a *La rispueste* (in questo caso il mio ruolo è duplice, di curatore della nota introduttiva e di recensore). Non che vi sia un'intenzione epica o più semplicemente narrativa nella poesia di Nardin, simile a quella che animava all'inizio forse il più archetipico e mirabile dei canzonieri italiani del Novecento, vale a dire *Lavorare stanca* di Pavese: Nardin, nonostante il vasto e raffinato retroterra letterario, è scrittore e uomo schivo, che ama ricavare la sua poesia da materiali poveri, dalle situazioni della vita, dai suoi personali ricordi, con piglio spesso scherzoso ed ironico, ed anzi è perfino riluttante a parlare di poesia. Solo che il suo mondo poetico è tanto ricco e complesso che non si può ridurre a quelle dimensioni cui si accenna-

va prima. Senza dubbio *Sul ôr* segna un punto fermo ed importante in questo percorso, come raccolta in cui si evidenziano con più forza i grandi dilemmi, i grandi interrogativi che animano questa poesia; poi anche i nodi del dolore e dell'angoscia si sciolgono almeno un po', nulla cambia, il *distin di scûr* che sembra gravare su di noi non muta, ma il tono si fa più sereno e raccolto, la nota luminosa della poesia di Nardin si sente con più chiarezza, il calore degli affetti talvolta è così intenso da rendere accettabile anche l'oscurità del mistero e forse del nulla che ci circonda. Almeno così succede in *Cheste voie che o vin* e ne *La rispueste di Caront*, ove non manca un certa vena scherzosa. Del resto il miracolo della poesia è in se stesso un antidoto contro l'angoscia che ci attanaglia (non solo le mille angosce del vivere quotidiano ma proprio l'angoscia del vivere): le parole – ci dice il poeta ne *La rispueste* – sono la «*ereditât nestre di oms/... lis peraulis a son buinis/ di vaî e ancje di preâ/ e parfin di domandâ pardon/ e di nudrî/ la pâs de anime*» («*eredità nostra di uomini... le parole sono capaci/ di piangere e anche di pregare/ e perfino di chiedere perdono/ e di nutrire/ la pace dell'anima/*»). È un'immagine bellissima che ci fa riscoprire ciò che avevamo dimenticato: la nobiltà originaria delle parole, cui non dobbiamo «*far male*» (afferma Nardin), perché in esse

consiste la nostra dignità di uomini. Nardin ha il dono di dirci cose molto importanti con straordinaria leggerezza: solo un poeta è capace di ricordarci che dobbiamo trattare le parole con grande delicatezza, come se fossero creature viventi.

Ovviamente, quando ci avviciniamo all'opera di Nardin, dobbiamo tenere presente che il poeta di San Vito al Torre scrive in lingua friulana, ma – a mio parere – non dobbiamo pensare che egli sia *solo* uno scrittore friulano, in effetti Nardin è anche poeta in lingua italiana, e certamente la sua poesia regge benissimo in italiano (è anche vero d'altronde che ciò finisce per risultare particolarmente evidente per un meridionale come me, per il quale la versione italiana è indispensabile). In realtà la versione italiana e quella friulana sono speculari, l'una è come l'eco dell'altra, e questa poesia gode di una duplice ricchezza espressiva: nel passaggio da una lingua all'altra lo stesso verso inintenzionalmente muta, assume risonanze e pregnanze diverse, in un affascinante gioco di luci e di ombre, di omologie e dissonanze, combattuto tra passato e presente. Ed il friulano, quest'antica e simpatica lingua materna con le sue desinenze in *is* ed i suoi participi passati in *ut*, restituisce tutta la ricchezza di un mondo che l'italiano può lasciare solo intravedere. Per tutte queste ragioni, se dovessi dare un consiglio a chi si accinge alla lettura di Nardin, è quello di leggerlo sia in friulano che in italiano. D'altronde, nella poesia ciò che esiste veramente è la lingua personale del poeta, che è uno sprigionarsi

irripetibile ed unico di energia, di luce, di ricordi, di voci dell'io profondo, di affettività, che altrimenti non potrebbe trovare espressione. Per così dire, Montale *docet*. Si potrebbe obiettare che questa è una visione un po' troppo romantica e soggettivistica del fenomeno poetico, ed in certo senso è così, ma d'altra parte bisogna tener conto del fatto che il ritorno al dialetto, alla lingua materna di molti poeti contemporanei trova una motivazione di fondo non solo nella riscoperta di culture e linguaggi dimenticati, ma soprattutto nella ricerca di una vitalità espressiva che si attenua fortemente nei linguaggi serializzati o letterari. E paradossalmente questa vitalità, questa ricchezza si riversano poi anche nella lingua normativizzata dell'uso.

In Nardin l'antica lingua friulana veramente è come la terra fertile su cui fiorisce un mondo poetico vitalissimo, ricco, straordinario: nel confronto l'italiano appare quasi un mondo urbano con le precise geometrie un po' grigie dei palazzi e delle vie, ma la luminosità della campagna risplende proprio ai margini di questo e l'animo del poeta, come il nostro, appartiene a entrambi questi mondi. Ovviamente il confine di cui si parla non è tanto fisico, topografico, quasi un orizzonte che fa da sfondo, ma qualcosa di più: metaforicamente è il confine (ed anche il punto di contatto) tra la modernità, con i suoi dilemmi e le sue consapevolezze, e le ricche eredità di antiche tradizioni, del nostro antico animo, che ci appartengono ancora; in entrambi questi mondi si rispecchiano i grandi interrogati-

vi che restano comunque vivissimi nell'opera del poeta friulano.

Perché questo è l'altro aspetto straordinario della poesia di Nardin: in essa non sembra mai venire meno la coscienza del nulla, la consapevolezza che ogni vita dolorosamente ha un termine, eppure ciò non ne impedisce la fioritura, non ne limita la ricchezza. La scherzosa tenzone immaginaria col traghettatore abusivo che non vorremmo mai incontrare (parlo di Caronte), assume i toni di una vera e propria sfida, è un'occasione per ribadire la bellezza della vita: non ho soldi per pagare la tua brutta barca – dice il poeta – ma «solo quattro gocce/ di poesia». E così continua:

*Caront*

[...]

Caront,  
no ti darai lis cjantis d'amôr,  
i ricuarts  
di ombris amiis  
e di animis incrosadis  
sulis duliis de mari tiere,  
no je par te la poesie,  
Caront,  
ce sâstu tu dal mont  
e dal trimulâ dal mâr  
inte di apene creade,  
ce sâstu tu de matine blancje  
su la mont di nêf,  
sêstu mai stât,  
tu,  
intun scûr di lune  
di bessôl culis stelis,  
âstu mai slungjade la man  
su la piel cjalde  
di une femine  
e ciaminât  
sul fof di fueis antighis  
vistût di ploesine.

*Caronte*

[...]

Caronte,  
non ti darò le canzoni d'amore,  
i ricordi  
di ombre amiche  
e di anime incrociate  
sulle sofferenze della madre terra,  
non è per te la poesia,  
Caronte,  
che ne sai tu del mondo  
e del tremolare del mare  
nel giorno appena creato  
che ne sai del mattino bianco  
sul monte di neve,  
sei mai stato,  
tu,  
in un buio di luna  
da solo con le stelle,  
hai mai allungato la mano  
sulla pelle calda  
di una donna  
e camminato  
sul soffice di foglie antiche  
vestito di pioggerellina?

La poesia di Nardin ha il grande respiro, l'ampiezza d'orizzonti che è propria della classicità, e soprattutto della classicità ha il senso dell'essenzialità dei sentimenti; del resto il poeta di San Vito al Torre ci ripropone spesso figure e situazioni del mito, vissuto forse anche come trasgressione della feroce razionalità della storia umana (basti pensare alla bellissima *Cicale a Cres* in *Sul ôr*), come un insopprimibile bisogno d'infanzia, di avventura. Poesia classica e moderna, dunque; ma ciò che colpisce è come questi grandi orizzonti si aprano anche quando il punto di partenza è quasi crepuscolare, segnato da un estremo ripiegamento del poeta su se stesso. E

sono veramente stupefacenti quei momenti di grande luminosità, e talvolta di estrema tenerezza, che spesso risaltano in paesaggi sconvolti, sommersi dal dolore, come succede in *Giorni dei morti* (*La di dai muarts*). È il giorno dei morti ma il poeta sofferma il suo sguardo su uno stormo di uccelli neri, fermi sui fili della luce, e si chiede se essi non abbiano da dire qualcosa di più vero delle preghiere che s'infrangono contro i marmi freddi e dritti del cimitero:

*La di dai muarts.*

[...]

no àn pôre

lôr là sù

no san la pôre che nus spiete nò

daûr di ogni volt

sote di ogni pas

no san lôr

che a si scuen muî

nuie no san

no san che e je

vuê

la di dai muarts

dome a san lis notis lizeris

di une çjante altre

là jù

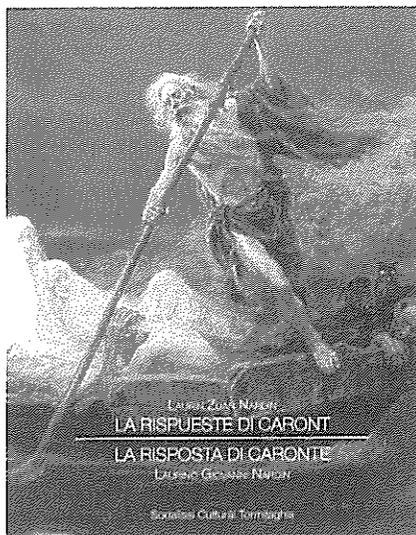
lontan

là che il soreli nol bandone.

e là che il mâr al clame.

Loro nulla sanno, non sanno che oggi è il giorno dei morti, «solo sanno le note leggere/ di un canto altro/ laggiù/ lontano/ dove il sole/ non abbandona/ e dove il mare chiama» (ho riportato in italiano solo l'ultima strofa).

Anche per questa compresenza di elementi antichi e moderni si potrebbe evocare la figura di Pasolini, che nella storia della poesia friulana è



quasi quella di un capostipite, pur se l'itinerario di Nardin per tante ragioni è diverso da quello di Pasolini: la poesia friulana di Pasolini è – per così dire – un esordio, il bisogno di vivere quell'infanzia dell'anima che è alle origini di ogni poesia, una stagione importantissima, segnata (come sosteneva Mengaldo) dalla duplice cifra del «coinvolgimento profondo» e del «distacco sperimentale», ma che poi diviene un po' remota nella storia dello scrittore di Casarsa, per Nardin la scelta della lingua friulana, e mi arrischio a dire la duplicità linguistica friulano/italiano, sembra una risorsa fondamentale, cui probabilmente egli non rinuncerà mai.

Ma, quando del Nostro rileggo *Paese*, una delle composizioni più belle di questa raccolta, non posso non ricordare anche un Pasolini meno conosciuto, quello che amava appassionatamente i paesi d'Italia, da Casarsa a Ravello, che conosceva approfonditamente la loro antica storia:

*Paîs*

O volarès tant amâti  
 sicu che ti ai volût ben apene vierts i  
 vôi  
 il gno prin libri  
 paîs distirât in tal mieç de plane  
 Paîs di vite  
 vaiût di lontan  
 cuant che tu jeris un miraç  
 e mi dulive il cûr di no sedi cun te  
 Paîs amât e preât  
 par tornâ drenti in tal to grim  
 come il frut che o jeri stât

*Paese*

Vorrei tanto amarti  
 al modo che ti ho voluto bene appena  
 aperti gli occhi  
 il mio primo libro  
 paese disteso nel mezzo della  
 pianura.

Paese di vita  
 pianto da lontano  
 quando eri un miraggio  
 e mi faceva male il cuore di non  
 essere con te

Paese amato e pregato  
 per tornare dentro il tuo grembo  
 come il bambino che ero stato.

Qui ritroviamo il fondo antico che v'è nella poesia di Nardin, quello stesso scenario irripetibile, povero, quasi pietoso, che è di *Sul ôr*, un groppo d'amore così forte che ci commuove. Nardin afferma di aver amato il suo paese perfino nelle chiacchiere da osteria sui rigori dell'Udinense, anche se gli piange il cuore di non poterlo più amare quando leva «parole come lame affilate/ di coltello/ violente/ contro quei poveretti/ che sono più poveretti di quanto/ eri povero tu/ prima che la Storia/ venisse ad appoggiarti un panetto si-

curo sulla tavola/ e poi che aggiungesse la Golf/ e la cena ricca». Ironia, un po' amara, e commozione. Ma non è un motivo di facile polemica, quello che ritroviamo in questi versi. In effetti, da *Sul ôr* a *La rispueste di Caront*, lo sguardo dello scrittore si protende su di uno scenario molto vasto, spesso oscuro, sconvolto dal male, dall'egoismo, dalla volontà di sopraffazione: dalle stragi compiute dai *conquistadores* nel Nuovo Mondo, di cui parla in *Sul ôr*, ai campi di sterminio, alla violenza dell'intolleranza che non risparmia nemmeno i bambini (ne parla in *Fassinis*, compresa in questa raccolta). Nell'oscurità che avvolge l'uomo, risalta il silenzio di un Dio troppe volte invocato, per essere negato, e che talvolta si rivela troppo simile nella sua indifferenza all'uomo che lo invoca (un Dio nel quale si può credere solo condividendo il pascaliano *credo quia absurdum*). Un Dio che tuttavia resta «il seme di infinito» sempre vivo in noi, per richiamare il Nardin di *Cheste voie che o vin*.

Fra i temi sviluppati nell'introduzione, ve ne sono alcuni che vale la pena di riprendere. Il primo è il sostanziale leopardismo del poeta friulano, un leopardismo che è molto più una condizione interiore che letteraria, e si manifesta come permanente consapevolezza del dilemma drammatico dell'esistenza, come sgomento per quel *mai più*, cui è soggetto ogni nostro gesto, ogni nostro affetto, ogni momento della vita, di cui parla Leopardi in una bellissima riflessione dello *Zibaldone* (cfr. *Zib.* 644-46). Del resto, a suo tempo,

già Francesco De Sanctis attribuiva alla poesia di Leopardi una cifra quasi protoesistenzialistica, collocandola tra l'essere e il nulla: in fondo alla poesia di Leopardi – affermava – v'è «il nulla; ma esso ha dirimpetto, eterna contraddizione, l'essere». Si potrebbe anche dire che in Nardin v'è molto più Leopardi che Pascoli; il che delinea una significativa variazione rispetto a certe prevalenti tendenze della poesia contemporanea, a suo tempo ben evidenziate proprio da Pasolini, grande ed appassionato studioso del poeta romagnolo. L'argomento è di enorme portata ed offre fin troppe tentazioni (tante da scoraggiare), proprio perché Leopardi e Pascoli sono tra gli autori che più intensamente hanno rappresentato il dilemma dell'esistenza, la «coscienza infelice» della modernità, autori esemplari dunque per tutte le esperienze successive. Tuttavia – guardando non tanto alla questione degli apporti riguardanti i linguaggi poetici ma piuttosto al senso profondo dell'opera – si potrebbe aggiungere che Nardin si avvicina a Pascoli proprio per ciò che riguarda il problema del male, ma restano a lui abbastanza estranei la tendenza al ripiegamento su se stesso, il crepuscolarismo onirico, la vocazione notturna di un certo Pascoli (ad esempio quello de *La tessitrice*, bellissima, oppure de *Il gelsomino notturno*). Analogamente, se una delle immagini più significative della poesia pascoliana è l'invocazione alla nebbia, perché nasconda le cose lontane e consenta di vedere quelle vicine, invece più volte lo sguardo del poeta

di San Vito al Torre sembra protendersi proprio verso il lontano, l'orizzonte e ritrovare in questa dimensione una luce.

Comunque, il retroterra letterario di Nardin è vasto ed importante: nella sua poesia, oltre all'influsso dei grandissimi, come Dante, Leopardi, Pascoli, si risentono echi e reminiscenze di D'Annunzio, forse Pound, Noventa, Marin, Pasolini, Pierro e tanti altri. Ma questo è importante non tanto per definire lo «spazio» letterario della poesia di Nardin, ma soprattutto per comprenderne l'ampiezza e l'afflato universale, tema su cui si sofferma anche Edo Billa nella sua bella presentazione, quando ribadisce che Nardin non si allontana mai dai suoi luoghi e dalla sua lingua appunto perché è convinto che l'umanità è eguale ovunque. In effetti è così, specie quando lo sguardo del poeta si protende su realtà sconvolte dal male, dal dolore, dalla violenza umana. Il dramma del vivere genera la compassione, solo sperimentandone tutta l'angoscia si può tornare a sperare in un'autentica fraternità, sembra dirci il poeta. La poesia di Nardin non si ritira mai da scenari segnati dal dolore, oscuri; ma è anche poesia di grandi affetti e di grande luminosità. L'intensità degli affetti conferisce un tono particolare, una particolare nota di commozione anche all'elegia, come accade nella bellissima *Savêso (Sapete)*, memoria di ricordi, con l'immagine del vecchietto malfermo sulle gambe, affranto, che al funerale della moglie ricorda: «inta cheste cjase/ o soi ien-trât/ cincuante agns za fa/ -o jerial îr

di matine?-/ cun jê sui braçs/ cetant  
che e jere dolce di puartâ» ("in questa  
casa/ sono entrato/ cinquant'anni fa/  
- o era ieri mattina?-/ con lei sulle  
braccia/ com'era leggera da porta-  
re"). E poi v'è il Nardin luminoso,  
quello che canta il suo amore infinito  
per il mare, un Nardin per il quale  
Gibellini (nell'introduzione a *Cbeste  
voie che o vin*) ha evocato la figura di  
Baudelaire: «Ce tant che o ti vuei  
ben/ mâr/ mareôs e dolç/ mâr di  
marmul/ grîs e vert/ e blu/ e maròn/  
mâr/ maridade anime/ maravee del  
marimont» ("Quanto ti voglio bene/  
mare/ amaro e dolce/ mare di mar-  
mo/ grigio e verde/ e blu/ e marro-  
ne/ mare/ maritata anima/ meraviglia  
dell'universo mondo"). Oppure il  
Nardin che ci dà un vero e proprio  
inno alla luce:

*Dulà che e je la lûs*

Al è il mês di chei ch'a amin  
a vivin là jù lis cjantis dai grîs  
vuelistu vignî vie, ven,  
o larîn intal cjamp di colze  
lu sintistu il suspîr  
di chel zâl  
cuant che il zâl al è par murî?

Ven, ven  
ch' o larîn intai arbui fonts  
o durmarîn  
su la nestre sêt di siums  
cu la sperance  
o fasarîn un jet  
cul odôr penç dal prin fen seât  
o fasarîn un jet  
parsore dai vôi di madone  
che a sfodrin il prat di latisin.  
Ti tignarai la man  
cu la mê man,  
ven,  
dutune o lin a viergi il vint  
che al ven su dal mâr.

Lizere ti puarti  
su la parte de vite  
la lune gnove  
nus insegne  
un rossôr che no savevin  
la stradalbe  
dismote  
e indurmidîs il timp  
strade  
dai nestrîs pas  
che a scjampin il timp  
[...]Ja varan lagrimis di aur  
i grans di ùe  
e o sarîn dulà che e je  
la lûs.

*Dove è la luce*

È il mese di quelli che amano  
vivono laggù i canti dei grilli  
vuoi venir via, vieni,  
andremo nel campo di colza  
lo senti il sospiro  
di quel giallo  
quando il giallo sta per morire?  
Vieni, vieni  
andremo negli alberi profondi  
dormiremo  
sulla nostra sete di sogni  
con la speranza  
faremo un letto  
col sentore intenso del fieno appena  
segato  
faremo un letto  
sopra i nontiscordardime  
che ricoprono il prato di azzurrino.  
Ti terrò la mano  
con la mia mano,  
vieni,  
insieme andiamo ad aprire il vento  
che viene su dal mare.  
Leggera ti porto  
sulla porta della vita  
la luna nuova  
ci insegna  
un rossore che non conoscevamo  
la via lattea  
svegliata

addormenta il tempo  
 strada  
 dei nostri passi  
 che fuggono il tempo  
 [...] avranno lacrime d'oro  
 i grani d'uva  
 e saremo dove è  
 la luce.

La poesia, come la via lattea, talvolta addormenta il tempo; e forse le parole di questa antica lingua quasi dimenticata, che divengono tenerissime nei versi di Nardin, conservano ancora questa virtù incantatrice. Forse è un paradosso, ma a questo punto mi viene in mente il più classico dei poeti napoletani moderni, Salvatore Di Giacomo, il Di Giacomo di *Pianefforte 'e notte*, quello di *Na Tavernella*, un autore amatissimo da

Groce, che vedeva giustamente nella sua opera una delle testimonianze più alte non della poesia napoletana, ma della poesia moderna in generale, proprio perché i suoi versi, che talvolta sembrano generarsi da aurore dell'anima, sono capaci di redimerci dall'oscurità dell'angoscia, conservano quella virtù catartica spesso dissipata da tanta parte della poesia moderna. Non troppo dissimile è l'opinione di grandi studiosi di letteratura contemporanei. È il miracolo della parola poetica (le parole sono anche capaci di «nutrire la pace dell'anima», ci dice Nardin), che poi ha anche un suo versante particolare ma non irrilevante: non bisogna essere napoletani per amare Di Giacomo, e non bisogna essere friulani per amare Nardin.

«Archivio Nisseno». Rassegna semestrale di storia, lettere, arte e società, a c. della Società Nissena di Storia Patria, Caltanissetta, Anno VII, n. 12, Gennaio-Giugno 2013.

Particolarmente ricco il fascicolo n. 12 dell'«Archivio Nisseno», dedicato a due personaggi fondamentali di Caltanissetta, che il destino fece incontrare, determinando il futuro del più giovane dei due. Parliamo del Barone Guglielmo Luigi Lanzirotti e dello scultore Michele Tripisciano, del quale il precedente fascicolo della rivista si è a lungo occupato.

Il 150° anniversario della istituzione della Camera di Commercio di quella città è stato infatti il motivo per rievocare la figura di Lanzirotti, che per molti decenni fu presidente del-

l'istituto camerale: quella non fu l'unica carica da lui ricoperta: sindaco di Caltanissetta, consigliere provinciale, preposto alla Giunta di Vigilanza della Scuola Mineraria e alla Deputazione della Biblioteca Comunale, viene quindi ricordato per il lustro e lo slancio che diede a quelli citati, ma anche ad altri organismi. E fu lo stesso Lanzirotti a comprendere la vocazione precoce di Michele Tripisciano, inviandolo a sue spese a Roma, all'età di 13 anni, dove fu accolto fra gli allievi dell'Ospizio di San Michele a Ripa. Qui, studiando «dise-

di **Franco Onorati**

gno di figura” con Alessandro Ceccarini, “prospettiva” con Enrico Becchetti, “architettura” con Pietro Benedetti e “ornato” con Paolo Cacurri, il giovane fece in breve tali progressi da essere giudicato un vero talento. Lasciato quel collegio nel 1880, andò a perfezionarsi presso lo studio dello scultore Fabi Atini, dal quale si emancipò nel 1888, per poi percorrere una carriera che ebbe il suo momento più alto – come noto – nella realizzazione del monumento a Belli.

E a Tripisciano il fascicolo dell’«Archivio Nisseno» dedica ben 150 pagine, con una serie di saggi e articoli che ne ricostruiscono dettagliatamente vita e opere. Per quanto in particolare riguarda la sua produzione artistica, il merito della pubblicazione va identificato nella presentazione di un catalogo generale delle sue sculture e pitture: una serie di schede analitiche, accompagnate da foto, che consentono di ripercorrere l’intero iter creativo dello scultore. Con alcune sorprese che ci riportano

alla sua stagione romana, la più feconda: come l’individuazione della statua in bronzo dedicata a Shakespeare, collocata nel Palazzo del Quirinale; o il supporto del palco reale distrutto nel 1867 in occasione del restauro radicale del Teatro Argentina a Roma, supporto del quale si è salvato il gesso, conservato a Palazzo Moncada; o ancora l’architrave dell’ingresso dell’Aula Massima della Corte di Cassazione a Roma, architrave che completa, con le due statue colossali dei giureconsulti Giulio Paolo e Ortensio, la presenza dello scultore nel Palazzo di Giustizia romano.

Ampio spazio è anche dedicato alla rievocazione della cerimonia inaugurale del monumento a Belli, avvenuta nel maggio 1913: apprendiamo, tra l’altro, alcuni interessanti dettagli, come la presenza di una nipote di Belli allo scoprimento del monumento o come gli interventi di una schiera di poeti romani, come Trilussa, Pizzirani e Giaquinto.

*Angelo Di Castro artista e antiquario romano*, a c. di F. Di Castro. Catalogo della mostra. Roma, Galleria Russo 13-20 giugno 2013, Roma, Palombi, 2013, pp. 113, ill.

### di **Laura Biancini**

La suggestione della mostra è efficacemente ricreata nel catalogo che, attraverso gli scritti dei collaboratori e le immagini belle e numerose, ricostruisce la vita personale, professionale e artistica di Angelo Di Castro (1925-2012), antiquario romano, una vita che si può riassume-

re nel titolo del saggio, *La nostalgia della bellezza*, nel quale Francesca Di Castro, figlia di Angelo, lo ricorda con commozione, non priva però di gioia e orgoglio.

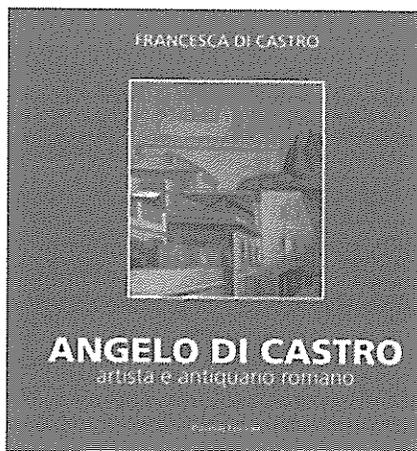
Naturalmente la bellezza qui evocata non è una semplice categoria estetica, ma una vera e propria

categoria morale, in «[...] un mondo che sembra ormai scomparso, incredibilmente ricco di energia, potenzialità, capacità, effervescenza intellettuale, un mondo nel quale la Cultura era il motivo conduttore e propellente per la creatività e produttività di intere generazioni [...]» (p. 7). Era il mondo della Roma nella quale Angelo Di Castro si formò in particolare come artista, allievo di Alfredo Biagini (1886-1952), significativo esponente dell'arte romana della prima metà del Novecento che si espresse nel gruppo riunito a villa Strohl-Fern.

L'incontro con Angelo Di Castro artista è fascinioso, i suoi quadri raccontano storie suggestive: il calore di alcuni interni familiari, l'intimo respiro di vedute e paesaggi dai colori intensi, quasi materici nelle campiture e nei volumi o l'armonia di flessuose e audaci figure umane.

La sua consuetudine di pittore e scultore con la bellezza che egli poi trasferì anche e inevitabilmente nel suo lavoro di antiquario, nella scelta degli oggetti, nella cura per il loro restauro e la loro conservazione, nell'amore per essi, nell'attenzione a mostrarli al meglio nelle vetrine di quel negozio, ormai chiuso, che ha rappresentato per tanto tempo uno dei punti di riferimento del commercio antiquario romano.

La mostra forse non avrà guadagnato le prime file della cronaca ma, tra le tante che se ne fanno a Roma, non risulta meno importante soprat-



tutto se non vogliamo perdere di vista certe realtà culturali della nostra città, se non vogliamo dimenticare momenti significativi della sua storia, grande e piccola, come appunto quel *côté* artistico e intellettuale che ha dato a Roma, almeno fino agli anni Sessanta, un ruolo di primo piano nel mondo della cultura.

Chiudo con una piccola indiscrezione: grazie all'amicizia di Francesca Di Castro, ho potuto visitare la casa di Angelo e di sua moglie Lucilla Delfini. È stata un'esperienza indimenticabile. Si percorrono le stanze di una casa che ancora conserva la sua struttura ottocentesca (fu ristrutturata da Giuseppe Valadier per la famiglia del mosaicista Giacomo Raffaelli, negli anni venti del XIX secolo) nelle quali sembrano aver diritto di presenza soltanto la bellezza e la preziosità sempre però coniugate secondo i canoni della sobrietà e del buon gusto.

HELMUT METER, *Formen der Satire in den Sonetti Romaneschi von G.G. Belli*, in *Italienisch in Schule und Hochschule. Probleme, Inhalte, Vermittlungsweisen*, a c. di W.N. Mair e H. Meter, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1984, pp. 123-152.

di **Herbert Natta**

I *Sonetti romaneschi* di Belli ebbero inizialmente maggior fortuna critica fuori d'Italia. Sono noti gli apprezzamenti e i contributi interpretativi di Nikolaj Gogol', Charles Augustin de Saint-Beuve, Hugo Schuchardt, Paul Heyse, Karl Vossler: nomi illustri che riconoscevano nell'opera di Belli un importante documento di cultura italiana, senza incorrere nel pregiudizio, tipicamente nostrano, che al dialetto corrisponda un inferiore valore letterario.

Numerosi sono stati gli sforzi del Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli per mappare e ricostruire la fortuna europea di Belli, con articoli, pubblicazioni, incontri che hanno messo in luce la diffusione dell'interesse per il poeta romano in Francia, Russia, Germania, Inghilterra, Repubblica Ceca, Spagna.

A questa mappa si aggiunge l'Austria che, già nota per i contributi di Friedrich Schürr e Ulrich Schulz-Buschhaus, si arricchisce dell'attività di Helmut Meter, professore emerito dell'Università di Klagenfurt, nonché romanista di riconosciuto valore, che nell'ambito della letteratura italiana si è occupato di Nievo, Saba, Verga e Brancati, di scrittori più recenti, come Celati e Camilleri, e del rapporto tra letteratura italiana e contesto europeo. Nel 2012 ha tenuto un

corso sui *Sonetti romaneschi*; e proprio sull'uso di quest'opera nell'insegnamento universitario si era già concentrato in un saggio del 1984: *Formen der Satire in den Sonetti Romaneschi von G.G. Belli* ("Forme della satira nei *Sonetti romaneschi* di G.G. Belli").

La natura della satira nei *Sonetti romaneschi* è un tema centrale della critica belliana, un passaggio fondamentale per leggere e interpretare l'opera del poeta romano: c'è all'origine dei suoi testi un'indignazione soggettiva o la vena satirica è da ascrivere all'oggetto rappresentato?

Negli studi di area tedesca prevale il valore mimetico e documentario dei *Sonetti* e la tendenza a ricondurre la satira alla lingua e alla cultura del popolo romano. Meter riprende e rielabora questo discorso in una lettura che appare funzionale a un preciso interesse: l'uso didattico dell'opera letteraria nella scuola e nell'università; obiettivo che è chiaramente definito nel titolo della raccolta che comprende il testo *Italienisch in Schule und Hochschule. Probleme, Inhalte, Vermittlungsweisen* ("L'Italiano nella scuola e nell'università. Problemi, contenuti, metodi di insegnamento").

Il critico austriaco considera l'opera di Belli «un esempio di mediazione letteraria e culturale in una

comunità di lingua straniera»: un classico, insomma, del quale intende dimostrare il carattere esemplare analizzando un campione antologico di testi.

Nucleo dell'argomentazione è il concetto di *mediazione* («Vermittlung»): secondo Meter, la «strategia di mediazione», con cui Belli costruisce una rappresentazione letteraria della realtà, è rimasta ai margini dell'interesse critico, ma è fondamentale per comprendere la funzione della satira nei *Sonetti*. Questa infatti non nasce da una caratteristica del soggetto o dell'oggetto, ma dal processo che traduce la realtà storica in opera letteraria.

Il plurale *formen* che introduce il saggio rivela la molteplicità degli esiti satirici, nei quali la sapiente regia dell'autore realizza il proprio lavoro di mediazione. La creazione di una tipologia di queste «forme di mediazione» risulta dunque necessaria per chiarire il funzionamento della satira nella complessa strategia poetica di Belli. Di questa tipologia i cinque sonetti esaminati, presentati in lingua originale e corredati delle note d'autore, offrono una sequenza evolutiva.

Il primo sonetto analizzato è *L'incrinazione*, che mostra una «minima [...] presenza dell'Io», ma che rivela anche «la presenza di un'autorialità direttiva che si può collocare solo al di fuori dell'arte mimetica». Solo in virtù dell'azione di una soggettività extratestuale può infatti avere luogo «la fusione del romanesco [...] con la forma del sonetto nel segno della satira».

Anche *Er peccato originale* sembra costruito sulla fedele rappresentazione di un discorso popolare, ma la *mimesi* non è sufficiente a giustificare l'effetto satirico, che nasce invece «dalla consapevolezza che le dichiarazioni della voce narrante vengono traslate «in un contesto sintagmatico». Il passaggio dall'oralità spontanea alla forma letteraria genera la satira, perché consente di rintracciare ed evidenziare i paradossi interni alla narrazione, altrimenti celati in un coerente bozzettismo.

Secondo Meter «la realtà della satira risulta determinata da un processo di lettura, non di ascolto». Per questo l'autore diffonde i sonetti solo oralmente: «una ripetuta, accurata lettura – in breve: una filologia rudimentale – avrebbe lasciato emergere la sua operazione satirica con conseguenze potenzialmente pericolose».

Dall'analisi de *Li dannati* emerge come l'abile lavoro filologico, capace di riprodurre fedelmente il dialetto spontaneo del popolo, consenta a Belli di «nascondere il calcolo satirico». Rispetto ai testi precedenti, si rileva anche un'evoluzione strutturale del sonetto. La sostanziale opposizione tra quartine e terzine, caratteristica rilevata anche negli altri componimenti, non scardina qui la coerenza argomentativa del narratore popolare. La «stoccata finale» giunge come conclusione logica, ma getta una nuova luce sui versi precedenti e rivela la presenza di una regia autoriale che opera in funzione satirica.

Una dinamica che agisce anche nel sonetto successivo, *La sovranezza*, nel quale la satira «scaturisce

anche dal contrasto tematico tra ciò che è espresso direttamente e ciò che si legge tra le righe»: la volontà dell'autore si nasconde dietro la ricostruzione della parlata del popolano. Meter insiste a questo proposito su un punto fondamentale: non c'è giustapposizione tra autore e voce narrante, ma compresenza. La dinamica satirica non prevede una chiosa finale che smascheri l'ingenuità del pensiero della plebe, ma si muove internamente a una struttura discorsiva che mantiene un coerente «sviluppo causale».

Su questo concetto si focalizza l'ultima analisi: *Er dilettante de Ponte* rivela la satira come mezzo mediante il quale la realtà viene recuperata e documentata attraverso la sua rappresentazione. Nel sonetto si distinguono «tre livelli di comunicazione»: il sarcasmo dell'Io narrante che descrive la scena che lo circonda, la rappresentazione di sé che si evince dal suo discorso, l'influenza della società che agisce su di lui. La satira dunque «si scaglia tanto contro l'Io, il rappresentante "popolano", quanto contro quelle autorità politiche» che ne incitano i sentimenti malvagi e perversi.

Si modificano così i termini della

questione sull'oggettività o soggettività della satira belliana: essa non dipende interamente né dal realismo della rappresentazione né dalla *vis* polemica dell'autore, ma deriva dal processo di mediazione che intrappola «l'esuberante» realtà romana in un «principio d'ordine» formale.

Secondo Meter, la mediazione della satira è l'unico strumento in grado di veicolare la verità storica, in quella forma di «ironia segreta» che «di fatto è costretta ad ammettere la propria fragilità»; perché «Belli immagina in gran parte la ricezione della sua opera», sa che il suo pubblico non è il popolo, ma «aristocratici o religiosi». Per questo, a differenza dei riferimenti illuministi, ai quali il critico ricollega la poesia belliana, il poeta romano «non si propone né l'educazione né il miglioramento morale dei suoi destinatari. Egli intende piuttosto suscitare in loro un'aura di simpatia culturale, che a sua volta potrebbe essere la base di una velata critica».

Solo in questo modo, attraverso la mediazione di una forma letteraria nota (il sonetto), Belli riesce a veicolare al vero destinatario (i posteri) «un documento storico e culturale» della Roma del suo tempo.

*Tesi di laurea*

VANESSA CARNEVALE, *Giuseppe Gioachino Belli e il figlio Ciro: un nodo problematico della biografia belliana nelle lettere del poeta a Cristina Ferretti (1849-1859)*, tesi di laurea, Università «La Sapienza», relatore Massimiliano Mancini, correlatore Marcello Teodonio, pp. 159.

DAVIDE PETTINICCHIO, *La figura umana e letteraria di Giuseppe Gioachino Belli nel carteggio con Cristina Ferretti (1849-1859): questioni critiche e filologiche*, tesi di laurea, Università «La Sapienza», relatore Massimiliano Mancini, correlatore Marcello Teodonio, pp. 221.

MARIA GIULIA SCOPONI, *“Sora Cristina mia...”: la figura di Cristina Ferretti nelle lettere belliane dal 1849 al 1859*, tesi di laurea, Università «La Sapienza», relatore Massimiliano Mancini, correlatore Marcello Teodonio, pp. 204.

Le tre tesi di laurea perseguono l'obiettivo di rendere fruibile il carteggio tra Giuseppe Gioachino Belli e Cristina Ferretti, moglie di Ciro, unico figlio del poeta. Una parte di queste lettere era già apparsa nella raccolta curata da Giacinto Spagnolletti nel 1961; ma solo oggi, grazie al sapiente e paziente lavoro di questi tre giovani studiosi, possiamo disporre dello scambio epistolare nella sua interezza.

a cura di **Marta Ferri**

Il carteggio copre circa un decennio e prende avvio nel 1849, anno del matrimonio tra Ciro Belli e Cristina Ferretti. Il profondo legame che unisce i due scriventi a Ciro Belli rende quest'ultimo a tutti gli effetti un terzo interlocutore nel carteggio Belli-Cristina. Per questa ragione sono state considerate non solo le lettere di Belli a Cristina e viceversa, ma anche tutte le missive recanti come mittente e/o destinatario Belli e Ciro o Cristina e Ciro. Si tratta per lo più di lettere di carattere intimo e privato, raramente attraversate da qualche digressione sulla vita politica dell'epoca. Colpisce ad esempio che gli eventi del 1849 che sconvolsero l'Italia, e in particolare Roma, passino del tutto sotto silenzio (cfr. CARNEVALE, p. 27). I ragguagli climatici, ma soprattutto le condizioni di salute di Cristina e dei bambini, sono i protagonisti dell'intero carteggio. Le ragioni di scrittura sono legate a necessità di ordine pratico: le villeggiature più o meno forzate costringevano infatti alla spedizione di oggetti e generi di ogni specie: alimenti, indumenti, scatole, pacchetti, canestri, fiaschi ecc. Sono pochi quindi, se non del tutto assenti, i riferimenti storici e culturali; ma se da un lato i contenuti risultano sacrificati, lo stesso non si può dire della lingua di queste lettere: nonostante l'età e l'afflizione, Belli non rinuncia al suo genio in materia di creazioni linguistiche.

Il primo merito dei contributi è rappresentato senz'altro dall'edizione diplomatica delle lettere, trascritte secondo criteri conservativi a partire dagli autografi originali custoditi presso la Biblioteca Apostolica Vaticana nel «Fondo Ianni». La lettura degli autografi non deve essere stata cosa facile, considerato che molti dei documenti trascritti sono stati vergati da più mani. Le tre tesi, seppur indissolubilmente legate, presentano ciascuna una sua struttura e ognuna di esse si sofferma ad analizzare un periodo del carteggio.

Vanessa Carnevale si concentra sulla figura di Ciro Belli, magistrato criminale dall'interessante personalità e «nodo problematico della biografia belliana». L'affetto che lega Belli al figlio è indubbiamente cosa non comune per l'epoca, in cui «il capo famiglia esercitava un'autorità che nessuno, neppure la madre, poteva permettersi di mettere in discussione» (p. 5). Nel primo capitolo si ripercorre la biografia del poeta e soprattutto quella del figlio e si cerca di comprendere a fondo le ragioni di questo amore paterno, che talvolta sfocia in morbosità. L'istruzione, la cultura e l'educazione di Ciro sono per Belli quasi pensieri ossessivi. L'autrice riporta un'importante citazione rintracciata in una lettera di Belli del 1829 a un amico svizzero (pubblicata in Spagnoletti) in cui il poeta scrive esattamente come vorrebbe che fosse Ciro: «uomo religioso e non superstizioso, amico più dell'onore che della riputazione, coraggioso e non temerario, franco e

non impertinente, obbediente e non vile, rispettoso senza adulare, emulatore senza invidia, giusto leale, vegeto, agile, amabile, dotto, erudito [...]» (p. 9). Ma da quello che sappiamo e da quello che ci conferma la studiosa, Ciro divenne un uomo arido e meschino, o forse solo poco abile a comunicare i propri affetti. Questo suo carattere freddo e secco emerge pienamente nel fitto scambio epistolare che ha con il padre durante gli anni del collegio a Perugia. D'altra parte il fatto stesso che il ragazzo si sentisse più a suo agio presso il collegio perugino che nella sua dimora romana dimostra come le eccessive aspettative del poeta non abbiano fatto altro che sortire un effetto opposto. L'atteggiamento oppressivo esercitato dal poeta nei confronti del figlio appare strettamente legato alle vicissitudini sofferte da Belli durante l'adolescenza. Vanessa Carnevale rende perfettamente questo sentimento prendendo in esame la mania del poeta di trascrivere estratti di libri, riviste e giornali (quello che poi sarà lo *Zibaldone*) con l'obiettivo di agevolare nel figlio l'accesso e l'amore per la cultura. La seconda parte della tesi fornisce un'importante guida alla lettura dei documenti trascritti nell'ultimo capitolo: la corrispondenza tra Belli e Cristina negli anni 1849, 1850-51 e 1854. Nelle missive a Cristina, Belli riserva sempre uno spazio per Ciro. Probabilmente a causa della prolissità del poeta o di nuovo della personalità del figlio, lo spazio ridotto occupato dalla scrittura di Ciro rivela la figura di un marito quasi sempre ari-

do, frettoloso e apparentemente interessato a espletare solo le questioni pratiche. Eppure l'amore di Ciro per Cristina è indubbio, forse l'unico della sua vita.

Nell'analisi del carteggio con Cristina Davide Pettinicchio si sofferma su *La figura umana e letteraria di Giuseppe Gioachino Belli*. Lo studioso, in fase introduttiva, riflette sulla contrapposizione nel Belli anziano tra le «scialbe prove artistiche degli ultimi anni» e una scrittura epistolare che sa essere ancora «agile e vivace, ricca di scintille, di guizzi linguistici e concettuali da consumato maestro dello stile» (p. 9). La massima carica espressiva è raggiunta quando si fanno parlare i nipotini. Un meccanismo di questo tipo si rintraccia anche nel carteggio di diversi anni prima tra Belli e Jacopo Ferretti, quando il più piccolo della casa era Luigi (Gigio) Ferretti; questa analogia dimostra che il genio del poeta non si era ancora del tutto spento. Abbondano allora vezzeggiativi, peggiorativi, nomignoli, ma anche dialettalismi. L'autore ribadisce bene il concetto di Belli linguista nel paragrafo *I bambini e la plebe*; come suggerisce il titolo, Pettinicchio istituisce un parallelo tra gli infanti che abitano il carteggio e la plebe romana protagonista di gran parte della produzione poetica del Nostro. I due soggetti sono accostati per modo di esprimersi e per comportamento, entrambi «sorprendentemente arguti e irriverenti in maniera assolutamente involontaria» (p. 74). Proseguendo nella sua trattazione, l'autore approfondisce il

legame tra Belli e Cristina, per lui più figlia che nuora. Il profondo affetto che lo lega alla giovane si manifesta nelle parole, ma anche nell'addossarsi responsabilità pratiche ed economiche di fronte a qualsiasi problematica della piccola famiglia. Interessante è il paragrafo *Cristina, la martire: sulla religiosità belliana*, in cui il giovane studioso porta avanti un'interessante trattazione sulla religiosità di Belli e sul pensiero che nutre nei confronti della nuora: «Irreprendibile Cristina [...] è nella mente di Belli la *paziente*, colei alla quale sono imposte in continuazione prove pesanti, che deve mettere da parte se stessa in nome di un bene superiore» (p. 61), una *martire* appunto. D'altronde sono proprio la *pazienza* e la *providenza* i temi che più di altri si snodano nel carteggio Belli-Cristina.

La seconda parte del lavoro è dedicata all'edizione delle lettere e a delle brevi, ma utili, guide alla lettura, contenenti riferimenti storici, biografici e culturali che aiutano il lettore a entrare nel contesto di scrittura. Come emerge chiaramente dagli *Indici delle Lettere*, i periodi storici del carteggio presi in esame da Pettinicchio sono due: il 1853 e la seconda metà del 1855. L'anno 1853 mette a dura prova Ciro e Cristina, che perdono il primogenito Giuseppe Gioachino. I due coniugi cercano di fuggire il dolore con una vacanza a Frascati e in questa occasione più volte marito e moglie scrivono all'anziano padre rimasto solo a Roma. La corrispondenza è amara, ma forse la più toccante dell'intero scambio epistolare.

Maria Giulia Scoponi focalizza l'attenzione sulla personalità di Cristina e sul rapporto con il suocero. Il primo capitolo della tesi, il cui titolo *Belli e la sua epoca* rimanda alla preziosissima opera di Guglielmo Ianni, si apre con un breve *excursus* storico-culturale della Roma dell'Ottocento che fa da sfondo al carteggio. Il cardine dello studio è la complessa figura di Cristina, amata come una figlia da Belli, l'indole della quale però «non è facile comprendere» (p. 9). Maria Giulia Scoponi ci offre il ritratto di una donna bella e di ingegno, ma timida e discreta, riluttante nel dimostrare apertamente i propri sentimenti. Tuttavia il profondo legame che unisce suocero e nuora si palesa anche solo leggendo gli *incipit* e le chiuse delle missive; eccome qualche esempio: *Mia carissima figlia; Figlia mia bella; Ti benedico come tu fossi il mio Ciro; Ama, figlia mia, il tuo più padre in cuore che suocero; Papà mio caro; Abbiatemi per vostra affettuosissima figlia; Addio papà mio* ecc. (pp. 12-13). È forse Cristina, più di Ciro, la vera confidente del poeta. Il lavoro della studiosa prosegue prendendo in esame due momenti del carteggio: la prima metà dell'anno 1855 e il periodo che va dall'ottobre 1856 al settembre 1859. L'autrice ci guida sapientemente in un percorso alla lettura che non è sempre facile, dati i continui rimandi e riferimenti a persone o aneddoti familiari. Dal marzo al maggio 1855 Cristina è costretta a trasferirsi a Fiumicino per le

precarie condizioni di salute della figlia Teresa. La vacanza costituisce però un ottimo pretesto per uno scambio epistolare fittissimo, quasi quotidiano. Suocero e nuora non fanno altro che consolarsi a vicenda; Cristina ascolta il poeta «come nessuno riesce a fare, come forse vorrebbe che facesse Ciro» (p. 24). Ancora vacanze sono il pretesto di scrittura delle missive del 1856, del 1858 e del 1859. Alla fine del 1856 Cristina è a Frascati con i tre figli Teresa, Carlo e Giacomo, nato nel luglio dello stesso anno, e nella primavera del 1858 è di nuovo a Fiumicino, anche se in questo periodo il carteggio si fa più rado. Più ordinato è invece l'ultimo scambio epistolare, dal luglio al settembre 1859, quando la nuora è di nuovo a Frascati. Le lettere di Cristina, sempre più malata, vanno però diminuendo: sarà per lei l'ultima angosciata villeggiatura prima della morte, che la colse il 18 ottobre di quell'anno.

Si può condividere l'osservazione di Davide Pettinicchio, che nei suoi *Appunti per una futura edizione delle lettere belliane* (pp. 12-27) auspica per il futuro la pubblicazione di tutte le lettere del poeta, senza selezioni aprioristiche, condotta con maggiore rigore filologico e un maggior rispetto degli originali; e ritengo che il prezioso lavoro svolto da questi tre giovani studiosi rappresenti un ulteriore passo in avanti verso questa direzione, peraltro programmata da tempo nell'ambito dell'Edizione Nazionale dell'opera belliana.

## Libri ricevuti

a cura di Laura Biancini

Manlio BALEANI:

*In viaggio nelle Marche con Giuseppe Gioachino Belli. Luoghi, incontri e personaggi*, Prefazione di M. Teodonio, Introduzione di G. Piccinini. In appendice: *I papi marchigiani dell'Ottocento*, Falconara Marittima (AN), Giancarlo Ripesi editore, 2013, pp. 185. Ed. fuori commercio numerata.

*La Sacra Riliggione. Antico, Nuovo Testamento e precetti della Chiesa raccontati da Giuseppe Gioachino Belli*. Sonetti scelti e commentati da M. Baleani, S. l., Giancarlo Ripesi editore, 2013, pp. 260.

*Potenti, Santi, Monsignori e Bona gente nella Roma di Giuseppe Gioachino Belli*. Sonetti scelti e commentati da M. Baleani, Ancona, Tip. Errebi Grafiche Ripesi, 2006, pp. 236.

Infaticabile appassionato, oseremmo dire autentico *fan* di Giuseppe Gioachino Belli, Manlio Baleani ha fondato L'ASSOBELLIMARCHE e cioè l'Associazione Culturale Marchigiana Amici di Giuseppe Gioachino Belli al fine di far conoscere l'opera del poeta romano nelle Marche. Tale finalità hanno anche queste tre agili antologie di sonetti belliani (e ne ha già in cantiere un'altra) compilate da Baleani secondo filoni di volta in volta individuati e illustrate con brevi commenti esplicativi.

*Fuga in Egitto. Il racconto di Matteo in quaranta idiomi parlati in Italia*, a c. di M. Baleani. Prefazione di monsignor G. Tonucci, Loreto (AN), Edizioni Controvento, 2011, pp. 90.

L'interesse di Manlio Baleani per Belli ha alle spalle una sensibile attenzione ai dialetti e lo dimostra questo volume nel quale i vari idiomi italiani sono qui chiamati alla prova della narrazione dell'episodio della fuga in Egitto nella forma in cui compare nel Vangelo di Matteo. In versi o in prosa, da Bressanone a Palermo, da Venezia o Gorizia a Spello o Sanseverino Marche, le vicende della sacra famiglia assumono via via suoni e dimensioni diverse nelle musicalità tipiche dei dialetti italiani.

*Testimonianze in ricordo di Vanna Massarotti Piazza*, Milano, Ancora S.r.l.-Eredi Viennepierre, 2013, pp. 204.

Sandro Bajini, curatore del bel volume che ripropone *I poemetti milanesi* di Giovanni Rajberti, recensito in questo numero del «996», ha spedito in dono anche quest'altro volume che raccoglie le testimonianze di amici, collaboratori, parenti di Vanna Massarotti Piazza animatrice di una casa editrice, la Viennepierre, che, come recita il titolo di uno degli scritti (p. 33) «Cercava di fare coraggiosamente e onestamente la propria parte per una scrittura libera non asservita ad alcun potere» e in questo ampio spazio di libertà non ha mai negato il consenso e il sostegno ad opere in dialetto meneghino.

Ricordarla è un po' rendere omaggio a chi, studiosi e case editrice, da sempre promuovono iniziative culturali (lo studio delle lingue e delle culture locali è tra queste) troppo spesso ignorate o rifiutate dai circuiti commerciali.

Salvatore DI MARCO:

*Il canto della mia morte*. Poemetto lirico, Palermo, Accademia di Studi Cielo d'Alcamo, 2012, pp. 85.

*Per amor di patria: partiti, politica e democrazia nell'Italia di oggi*, Palermo, Nuova IPSA Editore, 2012, pp. 77

*All'ombra della croce saggi, studi e profili di letteraria cristianità*, a c. di E. Di Natali, prefazione di M. Naro, Agrigento, Editrice "Semina verbi", 2011, pp. 186.

*'Nscutiva*. 10 liriche siciliane tradotte in italiano, Palermo, Renzo e Rean Mazzone editori, 2011, pp. 46.

*Palermitane del Novecento*, Palermo, Ulite, 2009. Estratto dal IV volume, pp. 15-21; 43-50; 145-55; 163-70.

*Discorsi brevi sulla poesia*, Palermo, Accademia di Studi Cielo d'Alcamo, 2009, pp. 97.

*Sopra fioriva la ginestra. Alessio Di Giovanni e la cultura delle zolfatare*, Palermo, Nuova IPSA Editore, 2006, pp. 228.

Ognuna di queste opere meriterebbe attenzioni ed analisi particolari, ma sia per una mancanza di conoscenza della lingua siciliana sia per il limitato spazio disponibile non possiamo che sottolineare, se ce ne fosse ancora bisogno, l'abilità dell'autore che non manca di affascinarci e di catturare la nostra attenzione con la musicalità dei suoi componimenti poetici.

Ma, come si può dedurre dai titoli non dimentichiamo la chiarezza della sua prosa in lingua con la quale ci conduce attraverso interessanti e approfondite analisi di temi non solo letterari, ma anche di argomenti ben più complessi di natura religiosa, politica o esistenziale.

«Rivista Italiana di Letteratura Dialettale». Periodico trimestrale fondato e diretto da Salvatore Di Marco, a. I, aprile settembre 2-3, ottobre-dicembre, n. 4; 2013. Terza serie.

La rivista continua a testimoniare l'impegno e la militanza di Salvatore Di Marco in favore della cultura dei dialetti. Dalla letteratura in dialetto ligure o genovese, al commosso ricordo di Achille Serrao, alla poesia siciliana o abruzzese o di Santarcangelo, l'offerta della rivista mantiene sempre una sua interessante varietà, senza ignorare questioni ben più generali sul destino e il ruolo della parola e della poesia, o curiosi accostamenti come Totò, Pinocchio e Dante Alighieri nelle opere del poeta toscano Aldo Marzi.

*Il vero volto di Leone XII*, a c. di I. Fiumi Sermattei. Catalogo della mostra. Roma, Complesso monumentale di San Salvatore in Lauro, 27 febbraio-6 marzo 2014, [Anconal, Consiglio regionale, Assemblea legislativa delle Marche, 2013, pp. 164, ill.

Nella splendida struttura del complesso romano di San Salvatore in Lauro, sede del Pio Sodalizio dei Piceni, si è svolta la mostra sull'iconografia di papa Leone XII già precedentemente allestita nel castello di Genga (15 luglio-9 settembre 2012) e nella Pinacoteca civica Bruno Molajoli di Fabriano (18 maggio-30 giugno 2013).

La manifestazione si inserisce in una serie di iniziative di ricerca e studio che culmineranno con le celebrazioni del centenario dell'ascesa di Annibale Sermattei della Genga al soglio pontificio che si apriranno il 28 settembre 2023.

In esposizione circa 60 incisioni, originali o di traduzione da quadri o sculture, nelle quali si possono osservare i più diversi ritratti di papa Leone XII. «Il ritratto è la rappresentazione del volto e della figura di una determinata persona. L'obiettivo può essere la somiglianza fisica, oppure il carattere psicologico e morale, o ancora il significato simbolico, ideale e sociale della persona raffigurata» (p. 19) scrive la curatrice nell'Introduzione, e più avanti non manca di precisare come l'incisione abbia rappresentato, fino all'invenzione della fotografia, un importante veicolo di diffusione a costo contenuto.

Appare dunque evidente come essa venisse usata nella diffusione dell'effigie di personaggi importanti e così anche per quella del papa. In realtà poi la propaganda politica in una esasperazione del detto belliano che «il papa in quanto a papa è sempre quello» non andava troppo per il sottile tanto che spesso, senza puntare troppo alla somiglianza fisica, si limitava a riprodurre i simboli del potere più riconoscibili, distinguendo soltanto iscrizioni e stemmi.

Non sorprende dunque che con il passare del tempo, quando le fisionomie autentiche cominciavano a svanire nella memoria, si sia poi giunti a confusioni dalle conseguenze estreme e anche divertenti laddove, ad esempio, i tratti fisici di papa della Genga sono disinvoltamente mescolati con quelli dei suoi successori Pio VIII e Gregorio XVI.

Luigi Francesco CHERUBINI, *Atlante dell'Agro Romano. Le mappe raccontano Roma e il suo territorio*, Roma, Progetto cultura, 2013, pp. 176, ill.

Il fascino delle descrizioni di Roma non diminuisce mai ed ecco questa pubblicazione che lungi dal rinnovare i fasti, peraltro insuperabili di Pietro Amato Frutaz e dei suoi tre fondamentali volumi sulle piante di Roma, si presenta come un vero e proprio viaggio attraverso l'iconografia di Roma, dalle piante alle fotografie, passando per quadri, incisioni e carte geografiche del territorio circostante, mostrando come la lettura attenta di questi documenti permetta scoperte e approfondimenti imprevedibili. Ma la curiosità è anche l'attenzione data a coloro che furono gli autori di questi ritratti di Roma e dei suoi dintorni, cartografi sconosciuti ai più e che finalmente da semplici firme in calce alle loro opere diventano uomini in carne ed ossa con vite più o meno avventurose. Il risultato è un vero e proprio romanzo della storia iconografica di Roma, compilato con serietà scientifica e corredato di repertori e indici di assoluta utilità.



---

Finito di stampare nel giugno 2014 da  
il cubo  
via Luigi Rizzo 83  
00136 Roma

*[www.ilcubo.eu](http://www.ilcubo.eu)*

---