



anno XIV

numero 1

gennaio-aprile 2016

*il CUBO*

*il 996*

**Direttore**

Marcello Teodonio

**Direttore responsabile**

Franco Onorati

Comitato di redazione:

Eugenio Ragni (caporedattore)

Lucia Maresca (segretaria di redazione)

Laura Biancini, Sabino Caronia, Claudio Costa, Elio Di Michele, Paolo Grassi, Franco Onorati, Gabriele Scalesa, Cosma Stani, Alda Spotti

Autorizzazione del Tribunale di Roma

n. 178/2003 del 18 aprile 2003

**Direzione e Redazione**

Piazza Cavalieri di Malta 2 – 00153 Roma

tel. 06 5743442

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

[info@centrostudibelli.it](mailto:info@centrostudibelli.it)

**Abbonamenti:**

**Ordinario: € 60,00**

**Studenti: € 50,00**

**Sostenitore: € 80,00**

**Estero (Paesi UE e Svizzera): € 90,00**

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

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

**Modalità di pagamento**

Versamento dell'importo sul c/c postale n. 99614000 o accreditato su IBAN: IT43 T031 2705 0060 0000 6503 763 BIC: BAECIT2B (presso UGF Unipol Gruppo Finanziario, Filiale Roma Arenula), entrambi intestati a "Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli", specificando nome e indirizzo dell'abbonato.

**Editore:**

il cubo sas  
via Luigi Rizzo 83  
00136 Roma  
tel. 0639722422

iscrizione ROC n. 17839

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

[il996@ilcubo.eu](mailto:il996@ilcubo.eu)

anno XIV, numero 1, gennaio-aprile 2016

ISSN 1826-8234

**€ 25,00**

## SOMMARIO

<i>Belli, «che non erra»</i> di MARCELLO TEODONIO .....	5
<i>«Er tutto è nun tremà cquanno se more?»</i> Due letture differenti di un medesimo sonetto belliano di MASSIMILIANO MANCINI .....	9
<i>«Quer povero cristiano der demonio»</i> I "cattivi" nei sonetti romaneschi del Belli di LEONARDO LATTARULO .....	23
<i>Come il Belli scrive, «che non erra»</i> Belli, la settimana santa e il <i>Miserere</i> di EMANUELE COGLITORE .....	45
<i>Il Miserere di Belli: ricerche e nuove ipotesi</i> di GIORGIO MONARI .....	69
<i>«Stupenna è l'arte de chi ssona e canta»</i> di FRANCO ONORATI .....	89
Recensioni	
<i>Leonardo Sciascia/Mario dell'Arco. Il "regnicoło" e il "quarto grande". Carteggio 1949-1974</i> a c. di F. Onorati di SIMONETTA SATRAGNI PETRUZZI .....	107
<i>Fratelli mia</i> di E. Meloni di VINCENZO LUCIANI .....	108
<i>La carretta sfavillante/ La briscje sflandorose</i> di L.G. Nardin di FULVIO TUCCILLO .....	112

---

---

## Belli, «che non erra»

DI MARCELLO TEODONIO

Insomma, è diventata una specie di gioiosa mania: dobbiamo riuscire a cogliere in castagna il “nostro Belli immortale”, perché per ora non ce l’abbiamo ancora fatta... Perché in effetti un aspetto stupefacente dei suoi scritti è che tutte, dicasi *tutte*, le sue affermazioni non sono sue invenzioni (parole vicende personaggi o oggetti) nate dalla sua fantasia, ma sempre e comunque dati reali e obiettivi, sui quali poi, come sappiamo, costruisce riflessioni, metafore, immagini. Insomma: non siamo ancora riusciti a trovare una sua affermazione non documentata. Belli non erra.

Così tempo fa si ragionava su quella “indignità” con la quale Belli indica comicamente la situazione di eterna ripetitività del papa nel sonetto *Er passa-mano*, dove afferma che “er papa, in quant’a Ppapa, è ssempre quello”: i papi negli aspetti fisici sono diversi, mentre l’anima è la medesima e se la passano da un papa all’altro; infatti «ogni corpo distinto / a quella indignità, ccasca dar celo / senz’anima, e nun porta antro ch’er fiato»); ora Belli stesso, “per divertirsi” o “per schernire l’ignoranza del parlante popolano” (come hanno chiosato sempre i commentatori), traduce l’espressione “indignità” con “dignità”; ma la cosa non convinceva Elio Di Michele, il quale perciò fa una ricerca, e scopre che invece anche stavolta il termine va inteso in senso proprio, proprio come “non dignità”, giacché poi a ben pensarci davvero nessun uomo è “degno” di diventare il Vicario di Cristo. Leggiamo dal testo di Walter Ullmann, *Il papato nel tardo Impero romano* (Roma-Bari, Laterza, 1999, pagine 19-20):

Leone I si servì del diritto romano per chiarire la posizione del papa in quanto successore di san Pietro.[...] Questa tesi era già stata sollevata diverse volte in precedenza, ma Leone le dette un fondamento giuridico quale solo un giurista d'eccezione poteva darle. Egli si valse del diritto di successione romano, che stabiliva che l'erede prendeva legittimamente il posto della persona deceduta e le succedeva giuridicamente a tutti gli effetti: nel diritto romano l'erede assumeva lo stesso *status* giuridico del defunto e ne acquistava le proprietà, con il loro attivo e passivo; in breve, i diritti e i doveri del defunto passavano all'erede come suo successore. Il nesso «storico» tra san Pietro e il papa era dato dalla lettera che [...] Clemente I avrebbe scritto a S. Giacomo a Gerusalemme [«Io (Pietro) impartisco a lui (Clemente) l'autorità di legare e di sciogliere, di modo che qualunque cosa egli deciderà sulla terra, sarà approvata in cielo, perché egli leggerà ciò che deve essere legato e scioglierà ciò che deve essere sciolto»]. Su questa piattaforma Leone innalzò il principio giuridico della successione, per cui il papa diveniva l'erede di san Pietro per quanto riguardava i poteri di quest'ultimo, anche se non per quel che riguardava il suo *status* personale, ovviamente non trasferibile o ereditabile. In altre parole, il papa ereditava l'ufficio, lo *status* giuridico oggettivo, i poteri di san Pietro, ma non i suoi meriti soggettivi per aver riconosciuto Cristo come Figlio di Dio. Leone I espresse tale principio giuridico nella formula che designava il papa come «indegno erede di san Pietro». In questa formula succinta, che ha resistito alla prova del tempo, l'elemento oggettivo era quello della successione o eredità, mentre l'elemento soggettivo era quello dell'indegnità personale del papa a ereditare tale ufficio. E poiché continuava lo *status* e l'ufficio di san Pietro, il papa era *apostolicus* (non *apostolus*), da cui la facilità con cui la nuova forma aggettivale «apostolico» poté essere applicata alla Sede romana.

Ecco: «indegnità personale del papa a ereditare tale ufficio». Esattamente quello che dice Belli nel suo (ora possiamo dirlo) *finto* refuso/gioco di parole. Belli, il Belli in romanesco, non erra.

Ma c'è un'altra avventura di non corretta interpretazione che i commentatori hanno (e stavolta la prima persona ci sta tutta: «abbiamo») dato di un altro, celeberrimo, sonetto di Belli, *Er miserere de la Sittimana Santa*: di quale miserere si tratta? Sulla suggestione di Vigolo, tutti abbiamo pensato, e affermato, che si trattasse del meraviglioso *miserere* per eccellenza, quello di Gregorio Allegri: ma il maestro Giorgio Monari, le cui ricerche sul tema sono state accompagnate e patrocinate da quelle del nostro Emanuele Cogliatore (che nel suo saggio da una parte racconta le premesse e il contesto di questa singolare avventura intellettuale, dall'altra inserisce il sonetto all'interno della scrittura di Belli sulla Settimana

Santa), in questo numero spiega con ricchezza di analisi che non può trattarsi di *quel* miserere, nel quale infatti non c'è la cadenza sul *magna* che prima lo dice un musico, poi due, poi tre, poi quattro, e poi tutto il coro chiude con *miser cordiam tuam*. Questo ovviamente non toglie nulla alla potenza del sonetto, metafora impressionante del grande imbroglio del potere temporale, o forse proprio del potere *tout-court*, ma spinge l'analisi alla ricerca di quale *miserere* debba trattarsi. E la ricerca diventa appassionante. Una ricerca che però conferma il consueto assunto: Belli non erra.

La medesima convinzione dell'attendibilità dei sonetti la troviamo in un altro contributo di questo numero della nostra rivista: quello di Franco Onorati sul melodramma dell'Ottocento come viene testimoniato dai sonetti, testo che va a completare la ormai più che ventennale fatica del critico su questo tema. Ed ecco una galleria di teatri, interpreti, ballerini, drammi, opere, rappresentazioni, e anche di spettatori (parte integrante dello spettacolo): tutto il repertorio, i protagonisti e le presenze dell'arte italiana e ottocentesca per eccellenza, il melodramma, che nella Roma belliana la faceva da padrona e che vedeva partecipi ugualmente intellettuali e popolo. E Belli, come Onorati dimostra, padroneggia talmente la materia che riesce a costruirci momenti esilaranti, momenti elegiaci, momenti in cui si evidenzia, nelle forme stravolte ed eccessive della soluzione dialettale, la sua capacità di cogliere, e poeticamente rappresentare, le differenze delle interpretazioni ed esecuzioni del testo musicale.

Onorati dunque ci fa entrare nel laboratorio del poeta, ce ne fa cingere intenzioni e motivi, ne ricostruisce il retroterra razionale ed emotivo: che insomma è il compito del "lettore". Il che, se ben ci si pensa, fornisce un metodo che può applicarsi non soltanto ai testi di Belli, ma a qualsiasi espressione artistica, se non addirittura a qualsiasi intenzione o espressione umana. In questa direzione camminano anche i due saggi di Massimiliano Mancini e Leonardo Lattarulo.

Il saggio di Massimiliano Mancini dimostra come un sonetto possa essere letto in maniere molto divergenti, ma sostenute da osservazioni puntuali e ragionevoli: così si può passare da una interpretazione irridente a una meditativa, o anche da una interpretazione non marcata, informativa, referenziale, a una elegiaca, lontana, misteriosa, allusiva, astratta. E il tema su cui queste letture sono possibili è di quelli fondamentali: il momento della morte.

Leonardo Lattarulo analizza un altro tema centrale dei sonetti, e dell'esistenza: la presenza (e perciò il senso) del male, che nella visione del

mondo del cristiano Belli si sgomenta di fronte alla presenza del male assoluto, il diavolo, e al nodo misterioso (quasi incomprensibile) dell'esito finale della vita, il premio o la punizione eterna. Una galleria di cattivi ci scorre davanti, da Caino a Napoleone, in una sequenza drammatica, comica e tragica, sulla quale Lattarulo si muove con leggerezza, in perfetta complicità con Belli.

Eccolo dunque il nostro primo «996» con cui iniziamo questo 2016, che si completa con alcune recensioni aperte alle «lingue der monno» (sul carteggio Sciascia/Dell'Arco, e sulle poesie in romanesco di Enrico Meloni e su quelle in friulano di Laurino Nardin). Giacché noi *scastagnamo ar parlà, ma aramo dritto*.



«*Er tutto è nnun tremà  
cquanno se more*»?

## Due letture differenti di un medesimo sonetto belliano

DI MASSIMILIANO MANCINI

Non è facile leggere il Belli romanesco: lo sanno i suoi interpreti, anche i più esperti, e lo sanno gli attori, anche i più bravi. La dizione di un testo poetico (intendendo, con ciò, sia la vera e propria recitazione teatrale, sia la pronuncia “mentale” e silenziosa dei versi) è un’alleata importante della comprensione di quel testo; anzi, si potrebbe affermare che la corretta dizione di una poesia – cioè l’esecuzione più adeguata possibile alle virtualità semiotiche in essa iscritte (dal ritmo alle rime all’intonazione) e più attenta possibile ai segnali retorici disposti dall’autore per suggerire messaggi impliciti o ambigui – è il primo passo sulla via di una sua corretta interpretazione. Il parallelismo fra dizione e interpretazione o – per parlare in concreto – fra l’attore che recita il testo e lo studioso che lo spiega, si manifesta in vario modo: chi “dice” la poesia può, ad esempio, trascurare le pause di fine verso e recitare seguendo la sola sintassi, così come il critico può valorizzare i soli “contenuti” espliciti del componimento, tralasciandone i tratti non semantici; per contro, l’attore può aggiungere qualcosa di proprio, estraneo al testo (ad esempio, enfatizzando eccessivamente un’espressione), come capita di fare anche, più o meno consapevolmente, al critico, per quanto cauto (sopravvalutando, ad esempio, la pregnanza o l’allusività di una certa parola); oppure si può realizzare una sintonia delle due sensibilità, per cui – esemplificando sul celeberrimo *incipit* dell’*Infinito* – una dizione che attribuisse un chiaro accento ritmico anche all’iniziale avverbio di tempo («Sèmpe càro mi fù quest’èrmo còlle») valorizzerebbe, sul piano ermeneutico, il carattere iterativo del processo intellettuale ed emozionale che si attua nel

poeta, appunto da sempre e ogni volta, in quel luogo privilegiato. Tutto ciò si potrebbe sintetizzare, in fondo, ricordando banalmente che il termine italiano “interprete” può valere sia per un critico letterario sia per un attore di teatro o di cinema, e che si parla normalmente di “interpretazione” a proposito di cantanti, orchestrali, danzatori e così via.

I *Sonetti* del Belli ci offrono una partitura poetica la cui costitutiva “teatralità” è un dato critico ormai acquisito e nella quale, perciò, la recitazione e l’interpretazione sono più che mai collegate strettamente. Tale nesso è stato a suo tempo richiamato da Pietro Gibellini a proposito dell’ambiguità di alcuni capolavori belliani, spesso non corredate da note che ne orientino l’interpretazione: con un riferimento particolare al sonetto *Er giorno der Giudizzio*, del quale un valente attore romano come Fiorenzo Fiorentini aveva proposto due differenti recitazioni che lo interpretavano una volta come la sincera espressione d’una devota credenza popolare, e un’altra come comica e sarcastica messa in scena di quella stessa credenza. Si è scritto molto, a cominciare da Roberto Vighi, sulla chiave ironica della quale è necessario tener conto per comprendere gran parte dei sonetti romaneschi del Belli: una chiave che a volte si individua facilmente e a volte è ben nascosta dalla fine strategia dell’autore. La polisemia, la polifonia, la compresenza di prospettive diverse sono, d’altra parte, alcuni connotati distintivi dei cosiddetti “classici”, e sono anche quelli che ne assicurano la continua “attualizzazione”. Un’opera come i *Promessi Sposi* – molto cara, com’è noto, al Belli e molto influente sulla sua invenzione poetica – è un classico anche per la sua polifonia e polisemia, e per la sua disponibilità ad essere fruita e ammirata da generazioni di lettori diversi per condizioni storico-sociali e culturali: dalla valorizzazione ottocentesca della sua natura popolare e del suo messaggio di fede fino alla scoperta, nei decenni più recenti, di un testo ricchissimo, nelle sue stratigrafie, di tutte le istanze e i dubbi della cultura illuministica e romantica, e organizzato da una magistrale strategia metanarrativa ed ironica.

Di un’analoga polivalenza e disponibilità godono i *Sonetti* che, dall’inizio della loro fortuna critica europea di fine Ottocento alle indagini filologiche, dialettologiche e critiche del secondo Novecento e di questi ultimi anni, sono passati da un’interpretazione che valorizzava soprattutto, se non esclusivamente, la sua dote di eccezionale documentarista del popolo romano a una lettura assai più accorta e scaltrita dell’arte e della cultura letteraria che presiede alla loro creazione, continuando tuttavia, nel tempo, ad essere considerati un capolavoro e a suscitare, in epoche diverse, straordinarie emozioni intellettuali.

Come ogni classico, l'opera romanesca del Belli propone nuovi spunti critici, nuove chiarificazioni e nuovi dubbi all'interprete (inteso – nel caso di un “teatro di parola” belliano – nel senso di critico che comprende e di dicitore che fa comprendere). Alla non rara ambiguità testuale si aggiunge per l'interprete – a mio parere – anche un'ulteriore difficoltà, costituita proprio dalla dialettalità romanesca dei testi. Non mi riferisco, ovviamente, a questioni di traduzione, ma al fatto che il vernacolo romano – le cui forme più semplici e comprensibili sono divenute familiari, col tempo, a gran parte degli italiani (grazie al cinema, alla televisione, alla narrativa e, oggi, ai *social networks*) – viene quasi sempre associato, indipendentemente dal testo che va a formare, a una nozione o sensazione di “romanità” che, per quanto risulti costruita su caratteri, atteggiamenti, modi di parlare stereotipati, su quelli cioè che nel genere della commedia si chiamerebbero “tipi” fissi, continua a suscitare presso non pochi “romanisti” una specie di identificazione e di affettiva “solidarietà”. Può accadere che un dicitore (magari – diciamo così – di lingua materna romanesca) aggiunga di suo, anche senza volerlo, un'ulteriore patina di “romanità” a quella che alcuni cultori di Belli riconoscono e ammirano come uno dei maggiori documenti storici trasmessoci dai *Sonetti*; ma, in tal caso, si potrebbe generare una “attualizzazione” impropria: se è vero che – come giudicava Pasolini – Zanazzo è un Belli “dimidiato”, si rischierebbe di leggere in Belli un Zanazzo raddoppiato o rinforzato.

Fra i possibili esempi di dizioni-interpretazioni che puntano tutto sulla schietta veridicità romanesca dei personaggi rappresentati sulla scena del sonetto, dando minore importanza alle astute finzioni enunciative dell'autore “occulto”, ricorderei la recitazione (ad opera non di un attore, per la verità) della *Creazzione der Monno*, nella quale il dicitore, giunto alla celebre sentenza finale, «Ommi da vienì ssete futtuti!» (valida, ahimé, non solo all'epoca di papa Grigorio), fece rimbombare sull'uditorio un enorme tono di voce, nell'intento di imitare al massimo il polano che, nel sonetto, racconta a suo modo gli episodi della *Genesi*, riferendo pure le frasi del Signore. Una dizione così esageratamente enfaticizzata contrasta con un testo tutto giocato – come molti altri dell'*Abbibbia* – sull'umanizzazione del divino e sugli anacronismi. E inoltre, riflettendo: a quanti decibel dovrebbe arrivare il tono di un dicitore che volesse rendere con (alta) fedeltà le parole di un Dio infuriato, il quale, s'era pure messo a strillare, per dio, «con cuanta voce aveva»? In generale, però, recitazione e interpretazione si aiutano reciprocamente nell'individuazione di una lettura il più possibile rispettosa delle intenzioni

dell'autore (spesso, peraltro, da congetturare) e delle indicazioni del testo (anche, talora, indipendenti da quelle).

Tenendo conto di entrambi i momenti dell'approccio critico, vorrei provare a leggere in due modi differenti, se non decisamente opposti, il sonetto *La buona nova* (datato 29 aprile 1834), un componimento che è tra i più citati e che dà, invero, conto di una cura formale di medio livello, per la ripetizione di alcune parole e per una certa prosasticità della prima terzina. Esso ha una particolarità insolita per il lettore dei *Sonetti*, che sa, dall'*Introduzione*, di poter gustare i «distinti quadretti» liberamente, senza un ordine prefissato, e che qui trova invece in nota una prescrizione belliana che invita a leggere il sonetto subito dopo quello precedente, e cioè dopo *Er bûscio de la chiave* (con medesima datazione), che, a sua volta, reca una nota con l'invito a leggerlo in sequenza immediata col sonetto successivo. Conviene, perciò, riprodurli affiancati:

*Er bûscio de la chiave*

Gran novel! La padrona e cquer Contino  
Scopa de la scittà, spia der Governo,  
Ar zòlito a ttre ora se chiuderno  
A ddi er zanto rosario in cammerino.

«Ebbè,» cominciò llei cor zu' voscino,  
«Sta vorta sola, e ppoi mai ppiù in eterno».  
«E cche! avete pavura de l'inferno?»  
J'arisponeva lui pianin pianino.

«L'inferno è un'invenzion de preti e ffrati  
Pe ttrà mne la rete li merlotti,  
Ma nnò cquelli che ssò spreggiudicati».

Fin qui intesi parlà: poi laggni, fiotti,  
Mezze-voce, sospiri soffogati...  
Cos'averanno fatto, eh ggiuvenotti?

*La buona nova*

Dunque nun c'è ppiù inferno! Alegramente.  
Ecco er tempo oramai de fasse ricchi.  
Dunque er dellà è un inzogno de la ggente,  
E nnun resta ch'er boja che cc'impicchi.

Sgabbellato l'inferno, ar rimanente  
Se saperà ttrovà chi jje la ficchi.  
Li ggiudisci nun zò Ddio nipotente,  
E cqui abbasta a sparti bbene li spicchi.

La lègge, è vvero, è una gran bestia porca;  
Ma l'inferno era peggio de la lègge,  
E ffasceva ggelà ppiù dde la forca.

L'onor der monno? e cche ccòs'è st'onore?  
Foco de pajja, vento de scorregge.  
Er tutto è nnun tremà cquanno se more.

Il collegamento fra i due testi appare evidente a un primo, più semplice, confronto. Sono legati, in primo luogo, per il contenuto: nel primo, il parlante riferisce, a chi ascolta, i comportamenti di un libertino e, in particolare, una sua affermazione secondo la quale l'inferno non sarebbe che un'invenzione dei preti per dominare il popolo ignorante; nel secondo, il parlante riflette sulle eventuali conseguenze dall'abolizione dell'inferno, e dunque dell'aldilà, annunciata in precedenza; inoltre, vi sono legami paratestuali e sintattici: il titolo del secondo sonetto – tradotto letteralmente come «La bella notizia» – si riferisce alla novità escatologica sostenuta dal libertino, e il «Dunque» iniziale del componi-

mento (ribadito al terzo verso) funge da vera congiunzione coordinante conclusiva (a differenza di altri *incipit*, dove ha un mero valore narrativo e serve da attacco *ex abrupto*), sviluppando il discorso a partire dalla premessa data. Ma questi sono aspetti evidenti della superficie dei testi e, trattandosi di Belli (e di un classico), bisogna andare più in profondità e non fidarsi troppo dei dati semplici o banali. Naturalmente, partiamo dai rilevanti sussidi critici a nostra disposizione.

Il sonetto *La bbona nova* occupa un piccolo ma significativo spazio all'interno del discorso, riccamente argomentato, che nella sua monografia belliana Carlo Muscetta dedica al pensiero del poeta romano nei rispetti delle credenze popolari intorno all'esistenza dell'aldilà e all'immortalità dell'anima (credenze utilizzate e favorite dalla politica religiosa della Chiesa) e, in particolare, all'oscillazione di quel pensiero fra ortodossia cattolica e adesione a posizioni deistiche o agnostiche di ascendenza volteriana. Muscetta cita il sonetto collegandolo strettamente a quello che lo precede; anzi, parla direttamente di «coppia» di sonetti (anche se l'intento associativo del poeta sembrerebbe diverso da quello che forma e segnala – tramite l'invarianza del titolo e la numerazione progressiva – le coppie, come ad es. la *Santaccia* I e II, o le corone di sonetti, come ad es. *Le confidenze de le ragazze* I-VIII). Di tale coppia, inoltre, egli ravvisa il medesimo locutore in un'«anima pia» che si scandalizza per le sacrileghe parole del libertino. Ma è interessante, in particolare, il giudizio del critico sull'ultima terzina del secondo sonetto, dove, con un palese mutamento di registro, si entrerebbe in un'atmosfera quasi shakespeariana per il confronto drammatico fra le istanze dell'onore, del coraggio, della morte, e dunque in una dimensione ben più problematica della spicciola polemica anticlericale.<sup>1</sup>

Un giudizio abbastanza simile è nel nutrito commento di Marcello Teodonio alla sua edizione dei *Sonetti*,<sup>2</sup> dove *La bbona nova* viene letta come espressione di uno scetticismo analogo a quello di cui è intriso il sonetto che la precede; ma l'atteggiamento scettico e irridente del locutore (che non sarebbe, perciò, «anima pia») si trasformerebbe, appunto, nella terzina finale, ritrovando un tono seriamente riflessivo, appropriato al tema sublime dell'incontro ineludibile con la morte. Non possiamo che condividere l'impressione di solennità e severità che caratterizza la terzina con la sua lapidaria sentenza; ma essa, in entrambe le interpreta-

1. C. MUSCETTA, *Cultura e poesia in G.G. Belli*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp.136-40, a p. 138.

2. G.G. BELLÌ, *Sonetti romaneschi*, a c. di M. Teodonio, 2 voll., Roma, Newton & Compton, 1998.

zioni ora menzionate, sembra emergere, quasi improvvisamente, da un contesto che non le appartiene e che la contraddice: senza una riconoscibile giustificazione, si passerebbe da sentimenti di edonismo, scetticismo, opportunismo più o meno gravi a una presa di posizione moralmente virtuosa ed eroica. Uno dei lasciti meno effimeri o superficiali della critica formalistica e strutturalistica è – io credo – la nozione di “coerenza del testo”, in base alla quale un fattore della validità estetica di un componimento poetico (specie se di forma chiusa e di breve estensione) consisterebbe nell’intima coerenza delle sue parti: una coerenza che riguarda i livelli minimi del testo, come il ritmo, la fonetica, le rime, ma che è, in primo luogo, di natura logico-semantica (secondo un principio, del resto, che era proprio anche della poetica classica, come Belli poteva forse leggere nel suo caro Orazio). Vorrei, dunque, provare a risolvere il piccolo nodo d’incoerenza del nostro testo, sollecitandolo con due diverse dizioni-interpretazioni.

La prima ipotesi di lettura muove, accettandola, dall’indicazione muscettiana che il parlante del secondo sonetto sia, come nel primo, «l’anima pia» scandalizzata, che, dopo aver riferito dei comportamenti lascivi e delle affermazioni esecrande del contino, si mette ad enumerare le conseguenze negative che scaturirebbero da una premessa così assurda come la convinzione che l’inferno sia una fantasia e non una realtà. Non vi è dubbio che tutto l’enunciato del sonetto, compresa la terzina finale, svolga il motivo della dissoluzione di alcuni importanti istituti sociali e morali, e dei vincoli, doveri e paure ad essi collegate, una volta che si dia per dissolto il valore gerarchicamente più elevato, cioè la fede nell’esistenza ultraterrena. L’enunciato, inoltre, si conclude proponendo – in contraddizione, almeno apparente, con l’esibito atteggiamento “nichilistico” che lo percorre fino al tredicesimo verso – una sorprendente professione di fede in un unico valore ancora degno di rispetto, quello dell’individuale coraggio di fronte alla morte. Più che l’intera terzina, è l’endecasillabo finale (luogo privilegiato semanticamente in un sonetto) a fornire, quasi inaspettatamente, l’unica affermazione “positiva” del componimento; i versi 12 e 13 fanno parte delle cose da rifiutare, evitare o disprezzare. Ora, se a parlare – come abbiamo ammesso – è un cattolico romano, fedele alle devote credenze popolari e, presumibilmente, anche alle leggi papaline, si deve banalmente dedurre che il ragionamento che egli viene svolgendo, fino alla dichiarazione finale (compresa), non esprime il suo vero pensiero. Ci troveremmo, dunque, davanti a un testo da leggere in chiave ironica (non ironia – intendo – del locutore). Chi parla, finge di solidarizzare col pensiero di uno “spre-

giudicato” il quale, appresa la bella notizia dell’abolizione dell’inferno, e del terrore che esso incuteva, riflette sul modo di liberarsi, di conseguenza, degli altri obblighi e paure – certamente minori e più evitabili rispetto alla legge di Dio – impostigli dalla società e dalla coscienza. Nell’enunciato interpretato in tal guisa anche il titolo partecipa dell’ironia (la “notizia” è insensata, oltre che pericolosa), e l’ultimo verso, lungi dal trasmettere un messaggio eroico, promuove l’ironia a sarcasmo. Una parafrasi esplicativa della poesia sarebbe di questo tenore: «Dunque l’inferno non esiste! Non dobbiamo più aver paura delle pene eterne! Ma allora possiamo fare quel che vogliamo, arricchirci e godercela in libertà. Certo, rimane ancora la giustizia terrena; però i giudici sono uomini come noi e, quindi, sarà sufficiente un po’ di corruzione e un compromesso conveniente a noi e a loro. In fondo, la legge è assai meno spaventosa dell’inferno; e figuriamoci, poi, se dobbiamo temere per il nostro onore, la nostra reputazione, la nostra fama: sono cose estremamente effimere e inconsistenti... Resta solo il problema della morte... Be’, è facile: basta non averne paura». La battuta finale, per essere efficace, dovrebbe considerarsi una giunta arguta del parlante al pensiero altrui che egli sta riferendo ironicamente, e servirebbe a smontare le illusioni di libertà da ogni limite e paura dello “spregiudicato” miscredente: essa propone, infatti, quella che, in termini retorici, è una figura d’*adynaton*, di qualcosa che, almeno secondo il senso comune, è impossibile a darsi. Ancora la retorica (tra i fattori costitutivi del discorso poetico) ci dice che l’ironia ha bisogno di qualche indizio per essere svelata. Esso può consistere in un’ulteriore figura di tipo semantico (ad es. l’iperbole) o anche di tipo intonativo, come l’enfasi sulla parola da sottoporre a ironia, che talvolta l’autore segnala con segni diacritici (ad es. in *Er viaggio de Loreto*: «De fēdē è cche per aria sii rimasa»). Nel nostro testo non vi sono indizi del genere, tranne quello scarto avvertibile alla chiusura: è qui, allora, che risulta decisiva la dizione per suggerire il registro ironico-sarcastico dell’enunciato. L’attore o dicitore dovrebbe rendere, in una tonalità di voce sostenuta e crescente, quel misto di ignoranza e di tracotanza, di sorpresa e di calcolo con i quali il greve popolano elabora la buona nuova, passando dall’incredibile ma subito festeggiata sorpresa iniziale al rapido, eppur meticoloso progetto di aggiramento o abbattimento degli ostacoli minori, legali ed etico-sociali, che possano reprimere le sue voglie egoistiche. Il dicitore enfatizzerà l’esclamazione iniziale, facendola culminare sulla parola «inferno»; poi ostenterà la furbesca sicurezza con cui il protagonista si svincola dalla legge; e, infine, esaggererà l’atteggiamento d’arroganza e disprezzo verso

l'«onor der monno», sfruttando a tal fine – come già per modi gergali o idiomatici quali «chi jje la ficchi» e «spartì bbene li spicchi» – tutta la “romanità” della lingua «abietta e buffona», marcandone la turgida fonetica del termine osceno. All'ultimo verso la voce si smorzerà alquanto, modulandosi sul “falsetto” e, lasciando un istante di pausa dopo «Er tutto», pronuncerà rapidamente il resto della frase, magari accompagnandola (come glossa iconico-gestuale) con un sorrisetto “pretesco”. Ovviamente è superfluo aggiungere che, al di là di queste mie fantasie registiche, sarebbe l'arte del dicitore a decidere la miglior versione di una lettura del sonetto in chiave ironica: una lettura che, da un lato, giustifica l'invito dell'autore a collegare il sonetto a quello precedente e, dall'altro, restaura una possibile coerenza del testo.

La seconda ipotesi di “dizione-interpretazione” poggia, naturalmente, su una lettura in chiave “seria” dell'enunciato e, soprattutto, sull'accettazione – nell'ambivalente endecasillabo finale – della sua valenza eroico-sublime. Torno a ribadire che tale valenza (come quella alternativa descritta sopra) è insita nel solo quattordicesimo verso, che decide del senso generale del componimento. Anche per questa seconda lettura si pone la questione della coerenza testuale e, dunque, i primi tredici versi dovranno preparare la clausola, consentendo, sì, un finale forte o sorprendente, ma rimanendo all'interno di un orizzonte riflessivo omogeneo con esso (non passando, insomma, dal più sboccato ed egoistico scetticismo all'eroismo “risorgimentale”). Nella versione “seria” – che è quella comunemente accolta e, indubbiamente, la più attraente – il sonetto sembra rientrare in quel genere “fisologico” nel quale un parlante (trasparente portavoce dell'autore) esprime alcune considerazioni, profondamente pessimistiche, sull'esistenza umana. Nel contempo, tuttavia, esso potrebbe ascrivere anche a un altro genere, presente nel Belli romanesco (ad es. in testi come *Li Monni* o *La morte co la coda*) e ben noto e praticato in età romantica: quello “fantastico”, nel quale il protagonista si trova di fronte a un evento o a una situazione che non appartengono alla sua esperienza esistenziale né sono spiegabili dal senso comune, e che non gli consentono di risolvere il dubbio se si tratti di qualcosa di reale o di sovrannaturale, inducendogli (insieme a una forte emozione) delle riflessioni sulle conseguenze, perlopiù “destabilizzanti”, da essi eventualmente originate. Se nel sonetto *Li Monni* la notizia “fantastica” è che l'universo sia popolato di mondi tutti identici al nostro, con le stesse religioni e la stessa storia sacra e, di conseguenza, con infinite copie di re, di papi e persino di Gesù Cristi, qui la novità incredibile è che non esiste più l'oltremondo. In quanto poesia meditativa



e “fantastica”, il sonetto *La bbona nova* va indagato a un livello di maggior complessità rispetto alla nostra prima ipotesi di lettura, e conviene, perciò, vagliare meglio le indicazioni testuali.

Un primo dato interessante è il titolo: nel *corpus* romanesco i titoli che si limitano a nominare il contenuto o il tema del sonetto sono poco frequenti e quasi mai “neutri”; non sono, cioè, come quella specie di “cartigli” sovrapposti ai sonetti e agli altri componimenti poetici barocchi (*Seno, Donna che cuce, Bella pidocchiosa* ecc.). Pur riprendendo (come anche Foscolo) la disusata tradizione d'intitolare la forma sonetto, Belli dà al titolo una funzione interpretativa del testo, vi lascia un indizio per il lettore. Si potrebbe dunque sostituire, alla facile lezione di “buona (o bella) notizia”, quella, più complessa, di «buona novella»; e saremmo confortati, nell'ipotesi, dal decisivo supporto dei linguisti, dato che proprio in tal modo Gennaro Vaccaro traduceva la locuzione nel suo vocabolario belliano-italiano. Il titolo, come in numerosi altri casi, sarebbe di tipo contrastivo e ironico; la “Buona Novella”, l'*euanghèlion*, narra il percorso di salvezza che, per opera del Cristo, conduce gli esseri umani dall'angoscia della morte naturale alla speranza nella vita terrena: il sonetto racconta esattamente il contrario. Altri indizi tendono a caratterizzare la poesia come una paradossale meditazione sulla vulva, quasi inconcepibile, condizione di un mondo senza Aldilà. Nel primo endecasillabo, ad esempio, il dicitore che – secondo la prima proposta critica – impersona il tracotante e calcolatore popolano, felice della “buona notizia”, enfatizzerà con forza su parole come «più» o su «inferno»; ma l'autore ha creato, nel primo emistichio del verso, un preciso bilanciamento di accenti fra quarta e sesta sede («c'è» e «inferno»: se leggiamo il verso valorizzando l'accento ritmico sulla quarta sillaba, e lo pronunciamo quasi sommessamente, alla maniera di chi riformuli dentro di sé un pensiero assolutamente straordinario e inaudito, possiamo percepire la tonalità, tutta intellettuale e riflessiva, che dovrebbe modulare l'intero spartito verbale. Il punto esclamativo enfatizzerebbe, allora, non una ribadita affermazione liberatoria, ma l'emozione “intellettiva” prodotta da una “tesi” così radicalmente spaesante per gli assetti esistenziali che, svolgendola e sviluppandola, ne possono sorprendentemente scaturire. E, a proposito della punteggiatura, si noterà che non vi sono altri punti esclamativi, nemmeno a marcare la “sentenza” finale, mentre abbiamo due punti interrogativi, cioè segni di domanda e di dubbio; e si può osservare come l'assenza di interpunzioni conferisca – nella frase in *enjambement* fra primo e secondo verso – una valenza ironica ad «allegramente» e un senso quasi di “frase fatta”, di deduzione scontata, ma fasulla, alla proposizione.

Un altro aspetto della natura meditativa dell'enunciato è la ripetizione di alcune parole tematiche («dunque», «inferno», «lègge», «onore»); si tratta – come accennavo sopra – di un caso piuttosto anomalo nella sonnettistica, anche non lirica, mentre è frequente della romantica poesia “di pensiero”, da Foscolo a Leopardi, dove la ripresa di certe parole dense di significato è paragonabile al riemergere di determinati motivi musicali nelle coeve strutture sinfoniche. E ancora un suggerimento testuale – in particolare per la dizione del “ragionamento”, che dovrebbe essere pacata e assorta – è leggibile nella metrica dell'ultimo endecasillabo, dove non si rileva una ribattuta d'accento sulla settima sillaba, tipica di numerosi versi finali ad effetto con primo emistichio tronco («Chi rride cosa fà?/ Mmostra li denti», «Ma articolo magnà,/ magneno tutti», «S'ha da santificà ffussi de ggesto!»), ma il ritmo si spegne quasi dimesamente, fra “tremare” e “morire”. Anche le scelte lessicali romanesche sono significative ai fini della “meditazione”, nel cui tessuto linguistico, a volte pressoché coincidente con l'italiano, attirano l'attenzione del lettore o ascoltatore; e segnalerei, fra le altre, la locuzione «er dellà», che – stando a concordanze e vocabolari belliani – sarebbe un *hapax*, cioè una locuzione usata una sola volta nell'intera opera. Essa traduce in lingua «abietta e buffona» la nobile forma italiana e riassume in sé – potremmo dire – il senso forse più profondo della scelta dialettale di Belli: il quale certamente nel dialetto vedeva, come il Porta per i suoi emarginati, lo strumento più idoneo a rappresentare la miseria romana, ma scorgeva altresì una potente lingua antiletteraria con cui poter trattare i grandi temi dell'immaginario romantico spogliandoli dall'aura sacrale consolatoria conferita loro, inevitabilmente, dal codice illustre del classicismo.

Generato anch'esso dalla “spregiudicata” affermazione del contino, il componimento, interpretato in chiave seria, può assumere una certa autonomia dall'occasione a cui lo lega la nota belliana: già l'attonita riflessione del terzo verso – che l'aldilà sia un sogno, una pura “illusione” degli esseri umani – orienta la meditazione su un orizzonte ben più vasto e problematico. Naturalmente l'argomentazione del parlante non può che utilizzare il vocabolario necessariamente limitato e stereotipato che egli ha a disposizione come plebeo romano; e così la vita ultraterrena coincide *tout-court* con l'inferno, mentre legge e giustizia si identificano col boia e con la forca, e «l'onor der monno» può anche essere – secondo la definizione del teologo riformista Juan de Valdés, citata nel commento vigoliano – come l'unica “catena” morale atta a frenare gli uomini non governati dallo Spirito Santo.

Ma, come in altri sonetti di natura filosofica, il discorso plebeo del lo-

cutore fa trasparire il colto pensiero del poeta: il tema dell'aldilà e dell'Assoluto è caro, nelle diverse prospettive, alla cultura illuministica e romantica; la questione di una giustizia immanente, che operi con equità nella vita e nella storia umana, si tinge di fosco pessimismo persino in un grande pensatore cattolico come Manzoni («Far torto o patirlo. Una feroce/ forza il mondo possiede e fa nomarsi/ dritto [diritto, legge]»); della gloria e della vanità nel mondo moderno Leopardi trattava nelle *Operette Morali*. Nel componimento si potrebbero percepire alcune di quelle che il Belli definiva, nella sua *Introduzione* «reminiscenze», affioranti, come per caso, nella sua tessitura dei «popolari discorsi». I temi toccati in successione dalla meditazione romanesca corrispondono, ad esempio, a quattro delle figure protagoniste dei sei *Trionfi* del Petrarca, autore ben presente nel Belli italiano. Nelle visioni petrarchesche, dopo l'Amore e, sua negazione, la Pudicizia, subentra la Morte, che viene sconfitta dalla Fama, sulla quale trionfa il Tempo che, infine, si annulla nell'Eternità: proprio quest'ultima, rappresentata dal «dellà», è, nel sonetto, la prima a soccombere, seguita dalla fama e poi dal tempo («foco de pajja»), lasciando la vittoria alla morte corporale e all'angoscia che essa genera. Certo, l'allegorismo medievale è lontano, ma vengono in mente le personificazioni generate dallo *spleen* nell'omonima poesia di Baudelaire, la più potente delle quali, la mortifera *Angoisse*, pianta il suo nero vessillo trionfale sul cranio del protagonista. In un'altra opera, notissima al Belli e alla cultura classico-romantica, i temi del sonetto sono sviluppati in una grandiosa costruzione di valori ideali che supera, pur accettandola, la concezione materialistica della morte, culminando nel riconoscimento di una possibile eternità sia pur laica e mondana: nel progressivo svolgimento storico disegnato dai foscoliani *Sepolcri* le leggi e gli ordinamenti, civili e religiosi («nozze e tribunali ed are»), hanno istituzionalizzato la pietosa «illusione» che la tomba assicuri almeno un'interiore corrispondenza affettiva tra il defunto e i suoi cari; e se il sepolcro ospita il corpo di chi abbia ben meritato nei confronti dell'umanità per scienza, lettere, arti, impegno morale, esso sarà amato e onorato da popoli e nazioni; e se a ben meritare sono stati gli eroi che hanno lottato e sono morti in difesa della patria, ad essi e ai luoghi della loro memoria saranno riservati onori e glorie che non periranno mai («E tu onore di pianti, Ettore, avrai/ ove fia santo e lagrimato il sangue/ per la patria versato, e finché il sole/ risplenderà su le sciagure umane»).

Mi sono soffermato sul noto riferimento foscoliano, perché meglio risalta – nella lettura “complessa” – il messaggio principale del sonetto belliano: quello di una “decostruzione”, a partire dalla fede, dei valori sto-

rici e comunitari edificati dall'uomo per dare senso non solo all'esistenza ma alla stessa morte. Nel ristretto spazio dei quattordici versi e nella ristretta prospettiva del popolano romanesco – che li sente oppressivi o punitivi, come i vari doveri della “vita dell’omo” – quei valori si sintetizzano nell’ordinamento divino, nelle leggi della vita sociale, nella morale individuale. Ciascuno di questi tre aspetti viene osservato e valutato secondo – direi – un calcolo razionalistico dei dati a disposizione. L’enunciato assume la forma di una sottrazione aritmetica («nun c’è ppiù... nun resta che... ar rimanente... er tutto [“ciò che rimane alla fine”]») che si viene generando, quasi automaticamente, dalla negazione dell’aldilà. La legge – come si ribadisce nella riflessione della prima terzina – è un’istituzione umana e, dunque, meno credibile e temibile di quella divina, e non può certamente costituire un valore esistenziale. L’imperativo morale che dovrebbe esser legato al sentimento dell’onore non è che “vanità”, di cui il tempo fugace non lascia traccia e alla quale, in fondo, è indifferente la miseria corporale degli esseri umani (quella stessa entro cui – “a la puzza” di urine e feci – la vita dell’uomo è iniziata). Ciò che ancora avanza, dopo la desertificazione valoriale elaborata dalla severa meditazione, è l’arida materialità della morte e la solitudine di fronte ad essa. A mio parere l’ultimo endecasillabo propone semplicemente il dato conclusivo e coerente del ragionamento: non riesco a sentirvi quella pronuncia eroica che spingeva il Muscetta ad accostare l’endecasillabo all’«atroce dignità» di un altro verso belliano, «e ssardo/ morse strillanno vennetta abbeterno», o induceva – come riferisce Pietro Gibellini nel suo commento garzantiano – l’intellettuale, partigiano e poeta in romanesco Antonello Trombadori a paragonarlo all’alfieriano «Uom, sei forte o vil? Muori e il saprai».³ Per quanto riguarda l’accostamento del Muscetta – il quale, nel suo studio, raccomandava la lettura dei sonetti di uno stesso giorno ai fini di una miglior comprensione di un singolo testo – conviene osservare che, in quello stesso 29 aprile, nel sonetto *Le du’ sentenze* (1256), dove un condannato a morte ottiene di essere giustiziato, invece che tramite l’ignominiosa fucilazione alla schiena, con la più nobile ghigliottina, Belli glossa in un verso inequivocabilmente antierico: «Morte [la seconda] che ppe l’onore è un’antra cosa». E se un paragone poetico si deve fare, non lo cercherei nello spirito plutarceo dell’accentatissimo verso di Alfieri, ma, forse, nel leopardiano «Al gener nostro il fato/ non donò che il morire» (*A se stesso*, vv. 12-13). Col suo lessico semplice e quasi leggiadro (nelle poche occorrenze la voce «tremà» si associa al di-

3. G.G. BELLI, *Sonetti*, a c. di P. Gibellini, Milano, Garzanti, 1991, p. 491.

scorso amoroso, anche di sapore autobiografico: «Amalia [...] me faceva tremà ccome una canna») il verso finale non è epico-eroico, ma elegiaco.

La dizione della poesia dovrà, evidentemente, interpretare il tono lento, sommesso e l'argomentazione lucida e severa della meditazione, dalla presa di coscienza della "perdita" dell'aldilà al desolato rendiconto finale. E immagino un dicitore che non sia portato a identificarsi col popolano romanesco (come, invece, è opportuno che avvenga per la proposta di lettura in chiave ironica) e, dunque, un dicitore "non romano" (uno di quei postereri lettori ai quali, peraltro, l'*Introduzione* destinava la raccolta dialettale e le note di commento spiegavano, ad es., che le scorregge sono – «con rispetto parlando» – i peti). L'effetto straniente di una simile dizione sarebbe analogo a quello di una pronuncia straniera di una preghiera che siamo abituati ad orecchiare nella consueta cantilena da "rosario in famiglia": le parole riacquisterebbero, ad un tratto, vitalità e significato, imponendo la riflessione al posto dell'indifferenza. Il romanesco diverrebbe meno "vernacolare" e più incisivo ed espressivistico.



## «Quer povero cristiano der demonio»

### I “cattivi” nei sonetti romaneschi del Belli

DI LEONARDO LATTARULO

Uno dei maggiori studiosi e interpreti della poesia del Belli, Giuseppe Paolo Samonà, nel commentare uno dei «sonetti chiave della cosmogonia belliana», *La creazzione der Monno*, risalente al 1831, ha osservato come in esso l'opera della creazione si configuri nella forma di una «composizione estemporanea», nella quale il creatore «mette la stessa fantasia oziosa e senza confini di un bambino che scarabocchi su un album»: *1* «Fesce un zole, una luna, e un mappamonno,/ ma de le stelle poi, di' una catasta:/ sù uscelli, bbestie immezzo, e ppesti in fonno:/ piantò le piante, e ddoppo disse: Abbasta.// Me scordavo de di che ccreò ll'omo./ e ccoll'omo la donna, Adamo e Eva;/ e jje proibbì de nun toccaje un pomo».

Siamo qui di fronte ad un mondo assurdo e ad una proibizione incomprensibile e arbitraria. Osserva Samonà: «L'arbitrio di questa proibizione assomiglia pochissimo agli imperscrutabili fini della Provvidenza di estrazione cristiana e cattolica, mentre il Dio che ne è l'autore richiama molto da vicino quello che sputa sul miele e sulle rape di Caino. La stessa dispettosità infantile, lo stesso sciupio di onnipotenza, che si manifesta in due tempi: nel primo induce l'uomo in tentazione, nel secondo sfodera tutta la sua terribilità nel vedere che il tranello è riuscito e l'uomo ha trasgredito il suo comandamento». *2*

1. G.P. SAMONÀ, *G.G. Belli. La commedia romana e la commedia celeste*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, p. 53.

2. Ivi, p. 54.

Abbiamo voluto cominciare la nostra riflessione sul tema dei “cattivi” nei *Sonetti* romaneschi da *La creazzione der Monno*, col bel commento di Samonà, perché l’atteggiamento del Belli verso i “cattivi per eccellenza”, sia della storia sacra sia della storia profana, può essere pienamente compreso solo se abbiamo ben presente questo sfondo assurdo, questa insensatezza originaria. Insensatezza crudele, perché è a partire da lì che, dice Belli, «stamo tutti a fonno»: «Pe una meluccia, ch’averà cco-stato/ mezzo bbaiocco, stamo tutti a fonno!» (*Er primo bboccone*).

Chiedersi la ragione di questa origine e dell’ordine che ne è derivato è del tutto inutile, è cosa da «giacubbini»: ce lo dice un duro e aggressivo popolano reazionario, pieno di disprezzo verso i «correttori delle stampe vecchie», cioè verso coloro che non vogliono accettare una legge evidentemente immutabile, perché risalente all’atto stesso della creazione:

*Er peccato d’Adamo*

È ttanto chiaro, e ste testacce storte  
nu la sanno capí, che dda cuer pomo  
che in barba nostra se strozzò er prim’omo  
pe ddegreto de ddiò nacque la morte;  
e cche llui de l’inferno uprì le porte,  
e o granne, o cciuco, o bbirbo, o ggalantomo;  
ce fesce riggistrà ttutti in un tómo,  
ce fesce destinà ttutt’una sorte!

Perché pperché! se sturino l’orecchie,  
vienghino a ffalla loro un’antra lègge  
stì correttori de le stampe vecchie.

Perché pperché! bber dí dda ggiacobbino!  
Er libbro der perché, cchi lo vò llègge  
sta a ccovà ssott’ar culo de Pasquino.

26 novembre 1831

Per il locutore di un altro sonetto, il peccato originale è lo «sbajjo massiccio», che ha radicalmente perverso la natura umana, ma che, d’altra parte, si inserisce, a sua volta, in un contesto insensato: «Quando zom-porno a Ddiò li schiribbizzì/ de mette er monno ar monno e ccreà ll’omo,/ diede a cquesto la Lègge e ll’antri indizzì/ pe vveni bbon cristiano e ggalantomo.// Ma ssuccesso lo scannolo der pomo,/ prima causa der còfino a ttre ppizzi,/ d’allor impoi chiunque nasce è un tomo/ pien de magaggne e ccarico de vizzì» (*Lo sbajjo massiccio*).

Anche qui, dunque, incontriamo il tema fondamentale dell’assurdo (gli «schiribizzì» del creatore), che precede la caduta radicale causata



dallo «sbajjo massiccio», dallo «scannolo der pomo», cioè dal peccato originale.

A questi temi dell'assurdità e del peccato originale si collega poi un altro tema che, nei sonetti belliani, appare decisivo: quello della scissione dell'umanità tra signori e servi; una scissione che appare ai personaggi belliani così profonda da dar luogo alla nascita addirittura di «du' ggener'umani»: «Noi, se sa, ar Monno semo ussciti fori/ impastati de mmerda e dde monnezza./ Er merito, er decoro e la grannezza/ sò ttutta marcanzia de li Siggiori.// A su' Eccellenza, a ssu' Maestà, a ssu' Artezza/ fumi, patacche, titoli e sprennori;/ e a nnoantri artiggiani e sservitori/ er bastone, l'imbasto e la capezza» (*Li du' ggener'umani*).

La scissione dell'umanità in signori e servi, in dominatori e dominati, è a volte considerata *poena peccati*, conseguenza dello «sbajjo massiccio». In un sonetto intitolato *Er zanto pastorale*, ad esempio, Belli scrive: «Perché er Vescovo porta er pastorale?/ Pe mmostrà che nnoi semo pecorone/ da illuminasse a ffuria de bbastone/ pe ccorpa der peccato originale». Altre volte, però, la scissione dell'umanità appare ancora più antica giacché, come dice – in aspra polemica contro i «giacubbini» – il locutore reazionario di un altro sonetto, «Iddio l'ommini, for de scinqu' o ssei,/ tutti l'antri l'ha ffatti servitori» (*L'ommini der monno novo*). Anche nel sonetto *La mostra de l'erliquitie* la scissione tra signori e servi è ricondotta all'atto della creazione: tra le varie reliquie, infatti, si trova «er mocolo che aveva a la lanterna/ Dio cuanno accese er zole, e ppoi je disse:/ "Va', illumina chi sserve e cchi ggoverna"».

Proprio per questa sua originarietà, dunque, per lo più la condizione servile è considerata come immutabile, come naturale. Il fatto che essa sia tale, però, non toglie che possa suscitare in chi la subisce una protesta che è tanto più aspra quanto più quella condizione insopportabile è giudicata priva di ogni via d'uscita e del tutto insuperabile: «Eccolo er mi' discorzo, sor Vincenzo:/ quer *chi ttanto e cchi ggnente* è 'na commedia che mm'addanno oggni vorta che cce penzo» (*Er ferraro*). A questa protesta Belli dà voce anche in un altro suo celebre sonetto, risalente al 5 gennaio 1836:

#### *Marta e Mmadalena*

«Ma Ggesucristo mio», disceva Marta,  
 «chi cce pò arregge ppiú cco Mmadalena?  
 Lei rosario, lei messa, lei novena,  
 lei viacrúsce... Eppoi, disce, una sce scarta!  
 Io nott'e ggiorno sto equi a la catena

a ffà la serva e annàmmesce a ffà squarta,  
 e sta santa dipinta su la carta  
 nun z'arित्रova mai cc'a ppranzo e a ccena».  
 «Senti, Marta», arispose er Zarvatore,  
 «tu nun zeì deggna de capì, nnun zeì,  
 che Mmarta tiè la strada ppiù mmijjore».  
 E Mmarta: «lo nun ne resto perzuasa;  
 e ssi ffascess'io puro com'e llei,  
 vorìa vedé ccome finissi casa».

Può essere interessante confrontare quest'ultimo sonetto con il testo evangelico (*Luca*, X, 38-42), in cui è narrato l'episodio che Belli riprende e interpreta a suo modo: Marta «aveva una sorella chiamata Maria che, seduta ai piedi del Signore, ascoltava le sue parole. Marta intanto s'affannava tra molte faccende; e si presentò a dire: "Signore non t'importa che mia sorella mi lasci sola alle faccende di casa? Dille dunque che mi dia una mano". Ma il Signore le rispose: "Marta, Marta, tu t'affanni e t'inquieti di troppe cose. Eppure una sola è necessaria. Maria s'è scelta la parte migliore che non le sarà levata"».

Osserviamo subito che nella rielaborazione belliana l'atteggiamento di Gesù verso Marta è molto più duro che nel racconto evangelico: viene infatti meno nelle sue parole la penetrante osservazione psicologica («tu t'affanni e t'inquieti di troppe cose») e al suo posto subentra un'espressione di deciso disprezzo («tu nun zeì deggna de capì, nun zeì»). Quello del sonetto belliano è dunque un Gesù "signorile", che provoca la ribellione di Marta: una ribellione del tutto assente nel testo evangelico, in cui non è detto quale sia stato l'effetto delle parole di Gesù sulla sua interlocutrice.

In *Marta e Mmaddalena* la protesta servile si spinge dunque fino a polemizzare con Gesù stesso, come d'altra parte succedeva già in *Li du' gggener'umani*, perché Gesù stesso appare partecipe dell'ideologia signorile. Altrove, ad esempio nel sonetto del 1833 *Li morti de Roma*, il tono è più rassegnato e più cupo e si avvicina al tono severo e triste dei grandi sonetti di meditazione sull'esistenza umana in generale: a *La vita dell'omo*, *Er caffettiere fisolofo*, *La morte co la coda*.

A volte, certo, si affaccia anche la speranza di un superamento *post mortem* della scissione che caratterizza tutta la storia data. Nella storia la separazione tra «le perzone nescessarie», da un lato, e «la ggente da contà a dduzzine», dall'altro, è nettissima, ma nell'al di là le cose potrebbero forse cambiare:

*L'anime*

L'anime cosa sò? ssò spesce d'arie.  
 Dunque, come a li piani e a le colline  
 se danno l'arie grosse e ll'arie fine,  
 sce sò ll'anime fine e ll'ordinarie.

Le prime sò ppe li Re, le Reggine,  
 li Papi, e le perzone nescessarie:  
 quell'antra poi de qualità contrarie  
 sò ppe la ggente da contà a dduzzine.

Pe sto Monno la cosa è accomodata;  
 ma in quell'antro de llà cc'è ggran pavura  
 che sse svòrtichi tutta la frittata.

Perché Cristo, e Ssan Pietro er zu' guardiano,  
 s'hanno d'aricordà ffin ch'Iddio dura  
 che cchi li messe in crosce era un Zovrano.

9 dicembre 1834

In prevalenza, però, la scissione in due generi umani è considerata irredimibile, in questo mondo e nell'altro. Per lo più sentita come naturale e definitiva, la condizione servile è tuttavia vissuta in modi diversi, suscita reazioni diverse. Abbiamo esaminato per prima la protesta, ad esempio la grande protesta del "ferraro", il suo "addannarsi" intorno a un problema che non trova soluzione. Nella ricca molteplicità dei personaggi belliani incontriamo però anche altre modalità di risposta al dato tragico della scissione servo-signore, che caratterizza essenzialmente la storia data. Consideriamo qui, allora, tre diverse modalità di risposta alla negatività dell'esistenza e della storia: l'imitazione del signore, in particolare dell'ozio signorile, da parte del servo; il gesto assurdo; il suicidio.

Il primo tipo di risposta da noi individuato è rappresentato dall'imitazione del signore da parte di alcuni personaggi di popolani, in quello che è uno degli aspetti centrali dell'ideologia signorile: il disprezzo verso il lavoro. È il caso del locutore di un sonetto del 1833, intitolato appunto *Er lavore*, in cui l'aspirazione all'ozio e la sua radicale avversione verso il lavoro sono spinte fino all'assurdo nell'immagine finale, grottesca e oscena: un'immagine che però porta anche alla luce l'elemento di angoscia legato a questo sogno plebeo di una vita oziosa e senza fine, che non può non risolversi poi in noia senza fine: «Cuanno che ffussi dorce la fatica,/ la voriano pe ssé ttanti pretoni/ che jje puncia peggio de l'ortica.// Va' in paradiso si cce sò mminchioni!/ Le sante sce se gratteno la fica,/ e li santi l'uscello e li cojjoni».

Il disprezzo verso il lavoro e l'aspirazione a una vita di completo ozio

fanno dire a un altro personaggio, un popolano scarcerato nel giorno dell'incoronazione di papa Leone XII, che «mmejjo cosa che de stà in priggione/ sì e nnò ppò ttrovasse in paradiso» (*Le carcere*): in paradiso, dove, come aveva dichiarato il locutore di un altro sonetto, «nun perdi tempo co ggnisun lavoro» (*Er Paradiso* del 24 dicembre 1832), e dove

[...] mmaggni pane, vino, carne e rriso,  
 e ll'oste nun te mette suggizzione:  
 trovi in cammera tua tutto prisciso,  
 senza pagà nné sserva né ppiggione.  
 Llí ddrento nun ce piove e nnun ce fiocca,  
 e nnun c'è nné ggoverno né ccurato  
 che tte levino er pane da la bbocca.  
 Llí nun lavori mai, sei rispettato,  
 fai er commido tuo, e nnun te tocca  
 er risico d'annà mmai carcerato.

La prigione è dunque, secondo il popolano che ne ha nostalgia, qualcosa di simile al paradiso; ma, se vogliamo, ritorna qui quell'elemento di angoscia che avevamo colto nel sonetto contro il lavoro: se infatti la prigione è come il paradiso, sarà vero anche l'inverso, e dunque verrà meno la possibilità della salvezza: è il problema che Belli si troverà di fronte in un suo grande sonetto tardo, *La morte co la coda*.

Vicino al rifiuto del lavoro è poi l'atteggiamento di quei personaggi che rispondono al negativo dell'esistenza e della storia con un gesto del tutto assurdo, che, per dir così, oppongono insensatezza a insensatezza. Un esempio stupendo di questo atteggiamento lo troviamo in un sonetto del 22 giugno 1834, intitolato *Un ber gusto romano*, che, tra l'altro, se pensiamo alle presenti condizioni dei muri della nostra città, potrà apparirci anche particolarmente attuale:

*Un ber gusto romano*

Tutta la nostra gran zodisfazzione  
 de noantri quann'èrimo ragazzi  
 era a le case nove e a li palazzi  
 de sporcajje li muri cor carbone.  
 Cqua ddiseggnàmio o zziffere o ppupazzi,  
 o er nodo de Cordiano e Ssalamone:  
 llà nnummeri e ggiucate d'astrazzione,  
 o pparolacce, o ffiche uperte e ccazzi.  
 Oppuro co un bastone, o un zasso, o un chiodo,

fàmio a l'arricciatura quarche sseggnò,  
 fonno in magnèra c'arrivassi ar zodo.  
 Quelle sò bbell'età, pper dio de leggno!  
 Sibbè cc'adesso puro me la godo,  
 e ssi cc'è mmuro bbianco io je lo sfreggnò.

Un altro «ber gusto» insensato è poi quello della «purciarola» del sonetto così intitolato (dell'11 agosto 1835), che, nel finale, coinvolge nel suo agire assurdo anche il «nostro Sovrano», il papa, partecipe anche lui dell'insensatezza e del vuoto universale:

*La purciaròla*

Io nun trovo dilizzia uguale a cquesta  
 che de stamme a spurcià ssera e mmatina  
 la camiscia, er corzè, la pollacchina,  
 le legacce e le grespe de la vesta.  
 Si le purce sò assai, pe ffalla lesta  
 le sgrullo tutte in d'una cunculina:  
 si nnò l'acchiappo co le mi' detina  
 je do una sfranta, eppoi je fo la festa.  
 Oggnnuno ha li su' gusti appridiletti.  
 Io ho cquello de le purce, ecco, e mme piasce  
 d'acciacalle e ssentí cqueli schioppetti.  
 E cche ddirete der nostro Sovrano,  
 che sse ne sta a ppalazzo in zanta pasce  
 a ccacciasse le mosche er giorno sano?

Giorgio Vigolo trova che il finale riferimento al papa introduca una satira politica che, in questo caso, appare fuori tono rispetto alla «rappresentazione fin lì disinteressata». <sup>3</sup> In realtà, però, nell'ultima terzina Belli, per dir così, generalizza l'assurdo, che si allarga a comprendere l'alto e il basso e non solo qualche singola figura eccentrica, come il personaggio parlante nel sonetto.

«Oggnnuno ha li su' gusti appridiletti», dice la nostra «purciarola»: tutti i gusti sono gusti, certamente, ma non tutti i gusti muovono al riso come quelli dei due personaggi da noi appena incontrati; qualcuno, nel mondo belliano, ha gusto, anzi «smania», per un «giuchetto» che non consente alcun alleggerimento comico e scherzoso: è il caso di un povero prete «cajellone», cioè trascurato e male in arnese, che compare come un triste fantasma in un grande sonetto tragico del 20 gennaio 1832:

3. G. VIGOLO, *Il genio del Belli*, Milano, Il Saggiatore, 1963, II, p. 375.

*Er ricordo*

T'aricordi quer prete cajellone  
 c'annava pe le case a ffà le scòle,  
 cor una buttasù dde bhorgonzone  
 e equà ssur canterano du' bbrasciole?  
 che sse vedeva co le su' stajole  
 a 'gni morto che ddassi er moccolone?  
 che annava a ppranzo all'Osteria der Zole,  
 e nnun spenneva mai mezzo testone?  
 Bbè', l'anno trovo jjeri a cquer rampino  
 che jj'arreggeva er Cristo accap'alletto,  
 impiccato pe un laccio ar collarino.  
 E vva' cche smania aveva a sto ggiuchetto,  
 ch'er giorn'avanti, pe rricordo, inzino  
 ce s'era fatto er nodo ar fazzoletto.

Tre anni dopo, l'8 novembre 1835, il tema del suicidio ritornerà in un sonetto che rappresenta uno dei vertici della poesia belliana:

*L'Avvocato Cola*

Ma eh? Cquer povero Avvocato Cola!  
 Da quarche ttempo ggjà ss'era ridotto  
 che ssí e nnò aveva la camìscia sotto,  
 e jje toccava a ggastigà la gola.  
 Ma ppiuttosto che ddí cquela parola  
 de *carità*, ppiuttosto che ffà er fiotto,  
 se venné ttutto in zette mesi o otto,  
 for de l'onore e dd'una ssedia sola.  
 Mó un scudo, mó un testone, mó un papetto,  
 se maggndò, ddisgrazziato!, a ppoc'a ppoco  
 vestiario, bbiancherìa, mobbili e lletto.  
 E ffinarmente poi, su cquela ssedia,  
 senza pane, senz'acqua e ssenza foco,  
 ce serrò ll'occhi e cce morí dd'inedia.

«Così fu trovato l'avvocato Carlo Cola dopo alcuni giorni dacché non erasi più veduto»: con queste poche parole Belli commenta, in nota, l'ultimo verso del suo sonetto e non ha bisogno di aggiungere altro. Non aggiungiamo altro neppure noi; limitiamoci a dire che il suicidio, il suicidio del prete «cajellone» e dell'«avvocato Cola», è un'ulteriore modalità di risposta a un ordine che appare assurdo e senza via d'uscita.

Abbiamo considerato finora la protesta servile, l'imitazione del signo-

re nel disprezzo verso il lavoro, il gesto insensato, il suicidio. Nel mondo del Belli vi è però un'altra figura, un'altra forma di reazione all'ordine assurdo centrato sulla scissione insuperabile in «du' ggener'umani». Ci vengono incontro qui i personaggi di quei "cattivi per eccellenza" della storia sacra e della storia profana, verso cui a volte Belli sembra avere una più o meno nascosta simpatia. Se il discorso fin qui svolto ha colto qualche tratto essenziale del mondo belliano, questa simpatia non deve essere considerata semplicemente come una sfumatura superficiale, ma ha motivazioni forti ed è pienamente coerente con l'ispirazione profonda del nostro poeta, con quel «filo occulto» dei sonetti, di cui parla nell'*Introduzione* al capolavoro.

Il grande dramma intorno a cui Belli e i suoi popolani "si addannano", per dirla col povero "ferraro", è dunque la scissione originaria tra servi e signori: ora, c'è qualcuno che questa scissione non si limita a subirla ma, astuto com'è, tenta se non altro di prendersi l'aspra soddisfazione di una vendetta. Vediamo però, prima di tutto, come si configura nell'immaginazione dei personaggi belliani la situazione originaria delle creature viventi, una situazione in cui, con l'avvento del primo uomo, la divisione tra dominatori e dominati, tra signori e servi, è già nettissima:

*Le bbestie der Paradiso Terrestre*

Prima d'Adamo, senza dubbio arcuno  
er ceto de le bbestie de llà ffori  
fascéveno una vita da siggnori  
senza dipenne un cazzo da ggnisuno.

Ggnente cucchieri, ggnente cacciatori,  
nò mmascelli, nò bhòtte, nò ddiggiuno...  
E rriguardo ar parlà, pparlava oggnuno  
come parleno adesso li dottori.

Venuto però Adamo a ffà er padrone,  
ecchete l'archibbusci e la mazzola,  
le carrozze e 'r zughillo der bastone.

E cquello è stato er primo tempo in cui  
l'omo levò a le bbestie la parola  
pe pparlà ssolo e avé rraggione lui.

19 dicembre 1834

Belli manifesta qualche volta una profonda pietà verso gli animali, anche verso i più piccoli, verso le creature «più cciuche», che «sò ccrature de Ddio come che nnoi». Gli animali, infatti, nel quadro degli spietati rapporti di dominio, occupano il posto più basso. Tutti ricordano il grande

sonetto intitolato *Se more*, risalente, come il precedente, al 1834 e dedicato a un povero somaro, Repiscitto, ucciso con «una stangata in testa» dal padrone, che si dichiara, ipocritamente, «proprio dispiasciuto» della sua morte.

Per i popolani locutori dei sonetti il dominio signorile non nasce all'interno del corso storico, ma, per dir così, lo fonda: per loro la storia è scissa fin dal suo inizio. Dunque, essi non “mediano” il signore, non lo collocano nella storia. Il dato della scissione, non mediato, non storicizzato, ma assunto come naturale, da un lato è per loro insuperabile e dall'altro, però, è ancora più insopportabile, in quanto appare come un puro male, del tutto immotivato e arbitrario.

Adamo, il primo uomo, è già una figura di signore, è il primo signore della storia; ma, come dicevamo, c'è qualcuno che non è affatto disposto ad accettare passivamente la situazione:

*Cbi la tira, la strappa*

Fatto Adamo padron de l'animali,  
incominciò addrittura a arzà l'ariaccia.  
Nun zalutava, nun guardava in faccia...  
come fussino llà ttutti stivali.

Nun c'er'antro pe llui che ccan da caccia,  
caval da sella, scampagnate, scsiali,  
priscissione coll'archi trionfali,  
musiche, e ccianerie pe la mojjaccia.

E l'animali, a tutte ste molestie,  
de la nescessità, ccome noi dimo,  
fasceveno vertú, ppovere bbestie.

Nun ce fu cch'er Zerpente, che, vvedute  
tante tirannerie, disse p'er primo:  
«Mó vve bbuggero io, creste futtute».

*16 aprile 1834*

La beffa crudele del serpente presuppone dunque questo quadro di dominio spietato e, come possiamo osservare in *Se more*, anche ipocrita. In Belli nemmeno la condizione edenica appare esente dalla scissione: la storia umana data, contrassegnata dalla frattura radicale in due generi umani, è il modello secondo il quale nei sonetti romaneschi è interpretata e narrata anche la “commedia celeste”, la storia sacra. Uno splendido esempio lo troviamo nel racconto della ribellione e della caduta di Lucifero, in due sonetti del 1833, *L'Angeli ribbelli*. Rileggiamo la terzina conclusiva del secondo sonetto, con la caduta di Lucifero e la sua esclu-



sione dal Paradiso: «Cacciati li demoni, stese un braccio/ lungo tremila mijja er Padr'Eterno,/ e sserrò er paradiso a ccatenaccio».

Qui la cacciata degli angeli ribelli è raccontata come uno scontro tutto terreno, anzi, più precisamente, come la repressione di un moto insurrezionale contro lo Stato pontificio: abbiamo i carabinieri, le delazioni, lo stendardo pontificio bianco e giallo, l'intervento dei monarchi stranieri (Troni e Podestà), l'editto annunciato con tamburo e piffero. Dunque l'al dilà non si presenta in nulla diverso dall'al di qua e c'è «una continuità, diciamo, amministrativa dal governo cittadino a quello cosmico»: la commedia romana, osserva ancora Samonà a proposito di questi due sonetti, «diventa insomma anche la commedia celeste, precludendo alla disperata ribellione del Belli ogni via d'uscita».<sup>4</sup>

Il conflitto qui comicamente rappresentato appare destituito di ogni motivazione etica, è un puro scontro di brutali forze materiali, che si conclude con il duro gesto padronale del Padre Eterno, che «sserrò er paradiso a ccatenaccio»: un gesto con cui esclude per sempre dalla sua gigantesca proprietà Capitan Lucifero e gli angeli ribelli.

I due sonetti sono datati entrambi 16 febbraio 1833; il giorno successivo Belli porta a compimento un sonetto dedicato alla costruzione della torre di Babele, *Er monno muratore*, in cui ritroviamo questo Dio spietato, che qui se la ride malignamente delle illusioni umane: «Pe vvède cosa sc'è ssopr' a le stelle/ che sse pò ffa?» disceveno le ggente./ Fesce uno: «E cche ce vò? nnun ce vò ggnente:/ frabbicamo la torre de Bbabbelle./ Sù, ppuzzolana, carcia, mattonelle.../ Io capo-mastro: tu soprintennente.../ Lavoramo, fijjoli, alegrementel...»/ E Ddio 'ntanto rideva a ccrepa-pelle».

La stessa malignità e durezza caratterizzano l'atteggiamento di Dio verso Caino in un sonetto del 6 ottobre 1831, che si apre da parte del personaggio parlante con quella che potremmo definire come una 'negazione freudiana', cioè con una negazione che, in realtà, porta alla luce qualcosa che non può essere affermato direttamente:

#### *Caino*

Nun difenno Caino io, sor dottore,  
ché lo so ppiú dde voi chi ffu Ccaino:  
dico pe ddí che cquarache vvorta er vino  
pò accecà l'omo e sbarattajje er core.

Capisch'io puro che agguantà un tortore  
e accoppacce un fratello piccinino,

4. SAMONÀ, *G.G. Belli*, cit., p. 60.

pare una bbonagrazia 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 mio, tajja ch'è rosso.

Nell'*Enciclopedia della psicanalisi* di Laplanche e Pontalis troviamo questa definizione di "negazione": «Procedimento con cui il soggetto, pur formulando uno dei suoi desideri, pensieri, sentimenti fino allora rimossi, continua a difendersi da esso negando che gli appartenga». <sup>5</sup> Qui, appunto, il locutore dichiara di non voler difendere Caino, ma, in effetti, è proprio ciò che sta facendo: il delitto di Caino gli appare infatti umanamente comprensibile, in quanto si configura ai suoi occhi come risposta a un'esclusione crudelmente arbitraria. Un tratto di spietata asprezza è riscontrabile poi anche nella maledizione che, in un sonetto di tre anni dopo (2 aprile 1834), il Signore lancia contro il «cristianaccio» Caino :

*Er Zignore e Ccaino*

«Caino! indov'è Abbele?». E cquello muto.  
 «Caino! indov'è Abbele?». Allora quello:  
 «Sete curioso voi! chi ll'ha veduto?  
 Chel ssò er pedante io de mi' fratello?»  
 «Te lo dirò ddunqu'io, bbaron futtuto:  
 sta a ffà tterra pe ccesci: ecco indov'èllo.  
 L'hai cuscinato tú ecor tu' cortello  
 quann'io nun c'ero che jje dassi ajjuto.  
 Lèvemete davanti ar mi' cospetto:  
 curre p'er grobbo quant'è llargo e ttonno,  
 pozz'esse mille vorte mmaledetto!  
 E ddoppo avé ggirato a una a una  
 tutte le strade e le scittà dder monno,  
 va', ccristianaccio, a ppiaggne in de la luna».

L'ultimo verso del sonetto è così commentato in nota dal Belli: «Non v' ha buona madre, che non mostri a' figliuoli la luna piena, dicendo loro: "Vedi, figlio, quella faccia? È Caino che piange». Ritroviamo qui, ancora

5. J. LAPLANCHE, J.B. PONTALIS, *Enciclopedia della psicanalisi*, Bari, Laterza, 1973, II, p. 327.

una volta, quella crudele "pedagogia del terrore" che avevamo incontrato in un celebre sonetto del 1830, *Er ricordo*, dedicato al boia e alle esecuzioni capitali, in cui un padre, indicando al figlio bambino il patibolo, gli dice: «Va' la forca cuant'è bbella!»; poi, per fissare bene l'insegnamento, gli dà uno schiaffone proprio nel preciso momento dell'esecuzione del condannato: «Pijja," me disse "e aricordete bbene/ che sta fine medema sce sta scritta/ pe mill'antri che ssò mmejjo de tene"».

Nel mondo dei sonetti belliani la giustizia di Dio non appare diversa dalla giustizia degli uomini: ugualmente spaventosa, essa ha la sua origine nella «corpa der peccat' originale», che, come abbiamo osservato, in Belli rimanda poi a una condanna sentita come incomprensibile e arbitraria. Il tema della 'faccia della luna', della colpa di Caino, ritornerà anche in un bel sonetto tardo, del 25 aprile 1846, intitolato appunto *La faccia de la luna*:

«Ma llassú nne la luna, sor Martino,  
che ccos'è cquela faccia grassottella  
che ppare che cce facci capoccella?»  
«Quella? e nun è la faccia de Caino?»  
«Come! la faccia de Caino è cquella?»  
«Ggià: er Ziggnore je diede quer destino  
perché ammazzò er fratello piccinino  
e sse prese pe mmojje una sorella».  
«E sta llí ssemp'r'all'acqua, ar zole e ar vento?»  
«Ggià: inzinent'ar giudizzi'univerzale  
ha da stà ffora, senz'annà mmai drento».  
«E pperché ffa ccescè?» «Ppe ddà un zegnale  
a nnoi, che cciaricordi ogni momento  
la corpa der peccat'originale».

Se la "commedia celeste", il mito che narra le origini, si configura in questi termini, la storia profana non potrà non apparire ai personaggi belliani, in sostanza, altrimenti che come una sua ripetizione e una sua conferma: la scissione, in quanto originaria, è storicamente insuperabile, nonostante l'«addannarsi» degli uomini, che la avvertono come umanamente insopportabile. Il mondo storico appare, dunque, imm modificabile nei suoi termini essenziali; tuttavia esso è poi, insieme, costantemente attraversato da una tremenda e disperata spinta ribellistica ed eversiva. Si situano in questo ambito i sonetti sui «giacubbini», anzi «giacubbinacci», per lo più odiati ferocemente dai popolani del Belli, giacché «li Romani sò ttutti papalini» (*Un tant'a ttesta*), ma qualche volta invocati da loro come distrut-

tori capaci di usare «l'accetta e 'r foco,/ perché er canchero sta in ne la radice» (*L'arberone*). Citiamo qui due esempi dei diversi, anzi opposti, atteggiamenti che i personaggi belliani assumono verso i «giacubbini», termine che nei sonetti ha un significato molto ampio e indica in generale i rivoluzionari, i progressisti, i liberali: nel primo, *Li rivortosi*, prende la parola un locutore decisamente avverso ad essi, un formidabile reazionario che invoca contro di loro «la mannara de la quajottina»: «Chiameli allibberàli o fframmasoni,/ o ccarbonari, è ssempre una pappina:/ è ssempre canajjaccia ggiacubbina/ da levàssela for de li cojjoni»; nel secondo, *L'arberone* (15 gennaio 1834) che è un sonetto allegorico, il locutore è, invece, improvvisamente attraversato dal dubbio che quei cattivi soggetti qualche buona ragione dalla loro possano averla:

*L'arberone*

Immezzo all'orto mio sc'è un arberone,  
solo ar Monno, e oramai tutto parlato:  
eppuro fa er zu' frutto ogni staggione  
bbello a vvede, ma ascerbo e avvelenato.

Ricconta un libro che dda quanno è nnato  
è vvienuta a ppotallo ogni nazzione;  
ma er frutto c'arifà ddoppo potato  
pizzica che nemmanco un peperone.

Quarchiduno me disce d'inzitallo,  
perché accusi er zu' frutto a ppoc'a ppoco  
diventerebbe bbono da maggnallo.

Ma un Carbonaro amico mio me disce  
che nnun c'è antro che ll'accetta e 'r foco,  
perché er canchero sta in ne la radisce.

Nei sonetti sulla storia, così come è interpretata dai popolani del Belli, ci vengono incontro poi alcune grandiose figure di distruttori, grottesche o tragiche, da Nerone su su fino a Napoleone, anzi a «Napujjone». Questi personaggi storici, divenuti simboli del Male, sono considerati dai vari locutori dei sonetti con un misto di timore, di ammirazione e di orrore di fronte alle loro imprese gigantesche, empie e assurde. Ecco, ad esempio, una figura di «cattivo per eccellenza», un imperatore romano che appare al locutore come un vero «Cajjostro» per la sua incredibile malvagità: un «lupo», un «canibolo», un «mostro», chiamato, non a caso, Nerone:

*La crudertà de Nerone*

Nerone era un Nerone, anzi un Cajjostro;

e ppe l'appunto se chiamò Nnerone  
 pell'anima ppiù nnera der carbone,  
 der zangue de le seppie, e dde l'inchiostro.

Quer lupo, quer canibbolo, quer mostro  
 era solito a ddi nnell'orazione:  
 «Dio, fa' cche tutt' er Monno abbi un testone,  
 pe ppoi ghijjottinallo a ggenio nostro».

Levò a fforza er butirro a li Romani,  
 scannò la madre e ddu' mojje reggine,  
 e ammazzò tutti quanti li cristiani.

Poi hbruscìò Rroma da piazza de Sciarra  
 sino a Ssanta-Santòro, e svenò arfine  
 er maestro co tutta la zzimarra.

26 agosto 1835

Facciamo ora un grande salto storico e giungiamo a un «gran colosso» dell'età moderna, al terribile «Napujjone»: ora, dobbiamo subito osservare che una delle principali ragioni dell'atteggiamento di sia pur atterrita ammirazione verso di lui da parte dei parlanti popolani del Belli è dato dal fatto che l'imperatore francese è visto da loro in primo luogo come la figura storica che, sia pure solo per un breve periodo, aveva abbattuto lo Stato pontificio. Ecco, infatti, come un popolano rievoca in un sonetto dell'8 febbraio 1836, *Er tempo de francesi*, l'epoca tremenda e stupefacente in cui Roma e il Lazio erano stati annessi all'Impero napoleonico:

Un po' ppiù cche ddu' Napujjone  
 co quell'antri Monzù scummunicatì,  
 Roma veniva a ddiventà Ffrascatì,  
 Schifanoia, o Ccastel-Formicolone.

E ssedute, e ddemano, e ccoscrizione,  
 ggiuramenti a li preti e a l'avocati,  
 care'in culo a le moniche e a li frati,  
 case bbutate ggiù, cchiese a ppiggione...

Li monzignori in Corzica o a Ssan Leo:  
 li vescovi oggni sempre sur pitale  
 pe la paura de cantà er Tedèo:

er Papa a Ffontebbrò: Mmontecavallo  
 vòto; San Pietro vòto; e un Cardinale  
 nun lo trovàvio ppiù mmanco a ppagallo.

Nei *Sonetti*, dunque, Napoleone è oggetto di un'evidente ammirazione, unita ad un altrettanto evidente orrore, in quanto appare come un

gigante che è stato capace di sconvolgere un ordine ritenuto immutabile, come un distruttore che «potava li re co la serecchia» e non si fermava davanti a nulla. Ora, qui riconosciamo certamente anche l'ammirazione e l'orrore suscitati dalla Rivoluzione francese: non dimentichiamo che Napoleone era stato definito da Madame de Staël un «Robespierre a cavallo». Un'ulteriore ragione di ammirazione è data poi dal fatto che Napoleone non apparteneva alla vecchia aristocrazia ed era, invece, un uomo nuovo: lo dice chiaramente, in un sonetto intitolato *Er pilàro*, un povero vasaio, appunto il «pilàro» del titolo, che, nel rivendicare il valore della sua umile attività, ricorda che «neppure Napujjone era un ziggnore/ e cor tempo se fece Bbonaparte».

Formidabile, seppur condannabile, appare poi il comportamento sprezzante di Napoleone verso «cquer povero cojjone/ de Chiaramonti», verso Pio VII, nel momento della cerimonia per l'incoronazione imperiale: «Tra un *Deus, un aijo, un toro, e Mmeo m'intenne,*/ e un *Dommino a jjuvanni e mme festina,*/ s'incoronò da sé!, ddeograzzia ammenne.// Che rrazza de creanze, eh? cche mmodestia!/ Eppoi ppe ggionta, je vortò la schina/ senza dije né asino né bbestia» (*L'incoronazione de Bbonaparte*).

D'altra parte, però, se è vero che la figura di Napoleone, del Napoleone trionfante, suscita nei locutori dei sonetti una malcelata e, insieme, atterrita ammirazione per la sua forza distruttiva, è pur vero che quella figura è a volte evocata, al contrario, proprio per dimostrare l'inanità di ogni azione storica, anche di un'azione storica grandiosa e terribile come è stata quella dei rivoluzionari francesi e poi di Bonaparte. Proprio una figura così spaventosamente energica come Napujjone, allora, è richiamata da alcuni personaggi allo scopo di dimostrare che poi, alla fine, è comunque la morte, l'insensatezza della morte, ad avere la prevalenza. Ecco, allora, il grande sonetto dedicato alla madre di Napoleone, Letizia Ramolino, sopravvissuta al figlio e rappresentata dal Belli ormai vecchissima, a Roma, in un componimento dell'8 settembre 1835 (Letizia sarebbe morta poco dopo, nel febbraio 1836):

#### *Madama Lettizia*

Che ffa la madre de quer gran colosso  
che ppotava il Re cco la serecchia?  
Campa de *cunzumè*, nnun butta un grosso,  
disce *uf e mepà*, sputa e sse specchia.

Sta ssopr'a un canapè, ppovera vecchia,  
impresciuttita llí ppeggio d'un osso;  
e ha ppiù ccarne sto gatto in d'un'orecchia

che ttutta quella che llei porta addosso.

A ccolori è er ritratto d'un cocommero  
sano: un stinco je bbatte co un ginocchio;  
e ppe' la vita è ddiventata un gnommero.

Cala ogni ggiorno e vva sfumanno a occhio.  
Semo all'Ammèn-gesú: ssemo a lo sgommero:  
semo all'ùrtimo conto cor facocchio.

La figura di Napoleone, «er padrone/ de la terra», è evocata anche in un altro sonetto del 1835, nel contesto di un discorso tutto volto a convincere una povera donna, «la vedova dell'ammazzato», dell'insuperabile accidentalità dell'esistenza e dell'imprevedibilità dei destini individuali, anche di quelli dei grandi personaggi storici, dei grandi dominatori: «L'affare de la morte è un cert'affare/ che nun ze spiega. Vedi Napujjone/ ch'è stato quer ch'è stato? Ebbè, er padrone/ de la terra nun morze immezz'ar mare?// Chi la pò pprevedé sta morte porca?/ Se more a letto suo, a lo spedale,/ in guerra, all'osteria, sur una forca...» (*La vedova dell'ammazzato*).

Alla fine, dunque, anche di fronte a una figura potente ed energica come Napujjone, è sempre la crudele insensatezza dell'esistenza a prevalere.

Se questo è vero, allora anche i grandi personaggi di "cattivi per eccellenza", anche i grandi eversori e distruttori possono apparire degni di pietà. Anzi, degno di profonda pietà è proprio il più malvagio di tutti, l'archetipo di tutti i ribelli e di tutti i distruttori:

#### *Le mmaledizione*

Chi bbiastimassi san Pietro e ssan Pavolo  
saría ppiú ppeggio; ma nnemanco poi  
sta bhene l'antr'usanza, caro voi,  
de dí 'ggnisempre *mmaledetto er diavolo*.

Pe mmé ccome l'intènno ve la sfravolo.  
Er demonio, sú o ggiú, vòì o nnun vòì,  
è ccratura de Ddio quanto che nnoi  
che lo tenémo pe un torzo de cavolo.

Bbelle raggione de jjachemantonio!  
Tutti li torti abbi d'avelli ar monno  
quer povero cristiano der demonio!

Perché sto mmaledillo in zempiterno?  
Eh lassàmolo in pasce in ner profonno  
de le su' sante pene de l'inferno!

A questo grande sonetto, composto il 22 agosto 1835, ha dedicato un bellissimo commento Giorgio Vigolo, che ne ha fatto un momento chiave della sua complessiva e fondamentale interpretazione del Belli:

Quello che mi sembra più straordinario e ammirevole è il tono che il Belli ha saputo trovare per parlare del diavolo con tanta umanità, sorriso e misericordia; è la giovialità amorosa, ma patetica insieme, traboccante di simpatia e di malinconia, il punto più alto del suo *humour*; della sua seria arte del ridere, che qui si irraggia veramente in un "sorriso soavissimo e apostolico". Solo sorridendo si possono dire cose tanto arrischiate, chiamare sante le pene dell'inferno e il demonio "povero cristiano". Qui non c'è nulla che vada oltre il segno della misura latina, della classicità che si esprime senza sforzo, ma anche senza una sbavatura o una incertezza: e il diavolo è qui riscattato, se non altro, nella serenità della forma. Ma non si dimentichi che è il riso – anzi il sorriso – che ha reso possibile l'indulgente perdono, permettendo al poeta di avvicinare con amorosa umanità, oltre ogni ripugnanza, ciò che è mostruoso e maledetto, cioè il punto estremo della opposizione e della negazione (e anzitutto in se stesso): «Er demonio, su e ggiù, vvoj o nnun voj,/ È ccratura de Ddio quanto che nnoi [...]».

Quale altra era stata la mira conscia o l'attrazione inconscia della poesia belliana se non questo riscatto dell'infimo, questo moto di simpatia verso ciò che è condannato, sia nella coscienza, sia nel linguaggio, sia nella società? Non sarebbe nemmeno difficile dimostrare che socialmente la plebe, il povero Lazzaro di popolo, che il Belli rappresenta nei suoi Sonetti, ha il suo analogo cosmologico e teologico nel demonio; poiché entrambi sono rispetto alla società o all'universo, una parte derelitta, privata della grazia, abbandonata a se stessa e alla sua irreparabile perdizione.<sup>6</sup>

Vigolo vede, dunque, proprio qui, nel sonetto sul diavolo, il compimento dell'itinerario del Belli, della sua immersione nel primordio, nella «parte derelitta, privata della grazia, abbandonata a se stessa e alla sua irreparabile perdizione». La conclusione di questo percorso, che giunge al pieno riscatto del negativo, è per Vigolo la conquista di un umanesimo integrale che, potremmo dire con Gioberti, non esclude che le esclusioni: «L'integrale umanesimo del Belli ripercorre a ritroso la traiettoria della maledizione, e cioè rifà il cammino inverso di quello sulla cui linea è avvenuto il distacco del male dalla sua possibilità di recupero all'unità della vita»<sup>7</sup>. Vigolo segnala la coincidenza del sonetto belliano con una pagina del *Tristram Shandy* di Sterne, in cui è riprovata l'abi-

6. VIGOLO, *Il genio del Belli*, cit., I, pp. 212-13.

7. Ivi, p. 215.



tudine di maledire il diavolo, e sottolinea «l'intuizione poeticamente sublime che ogni pena non può che essere santa», «la solidarietà profonda con il dolore, con la coscienza infelice, anche se è il dolore e l'infelicità del più esecrato e maledetto degli esseri».<sup>8</sup>

In un interessante sonetto precedente, *L'immagine e ssimilitudine*, del 1834, il locutore, appartenente alla serie dei personaggi belliani consequenziali e cavillosi, aveva osservato che, se tutti sono fatti a immagine e somiglianza di Dio, dobbiamo concluderne «che inzino, attent' a mmé, cche inzino er diavolo/ sii stato fatto a immagine de Ddio». Certo, poi il personaggio parlante respingeva con sdegno «ste sorte de resie» – ancora una volta incontriamo, dunque, la negazione freudiana –, ma intanto il dubbio era stato insinuato e di lì a non molto avrebbe portato alla composizione del sonetto in cui la *charitas* universale del Belli si sarebbe allargata fino a comprendere il negativo per eccellenza.

Nelle pagine dedicate al grande sonetto sul diavolo e alla *charitas* universale belliana, Vigolo nota come la sua interpretazione e le sue argomentazioni relative al problema del Male e alla «riannessione nell'amore della parte sottomessa e maledetta» sarebbero state poi riprese in un famoso libro di Giovanni Papini, *Il Diavolo*, uscito nel 1954, quindi due anni dopo la prima pubblicazione della grande edizione vigoliana dei *Sonetti*, contenente l'ampio saggio introduttivo del curatore. Lasciando da parte la questione dell'eventuale influsso diretto del Belli vigoliano sul libro di Papini – in cui, peraltro stranamente, il Belli non è mai citato –, dobbiamo osservare come sia Vigolo sia Papini si ricolleghino al Romanticismo ottocentesco, riprendendo l'idea, che era stata di grandi autori romantici come Alfred de Vigny e Victor Hugo, di una finale redenzione di Satana.

Uno studioso del Romanticismo francese, Max Milner, ha rilevato la «massiccia presenza del diavolo nella letteratura romantica», osservando come siano pochi i grandi autori che «non gli abbiano riservato un posto nella loro opera»: «i romantici, «sensibili allo scandalo costituito dalla presenza del male nel mondo, hanno cercato o di vivere lo scandalo fino in fondo, facendo della marginalità, della disperazione o della complicità con il male il principio di una nuova arte poetica, o di profetizzare un'età in cui i contrari sarebbero stati conciliati e in cui l'armonia avrebbe nuovamente regnato».<sup>10</sup> Secondo Milner, la prima è la via di Bau-

8. Ivi, II, p. 333.

9. M. MILNER, *Satana e il Romanticismo*. Con un intervento di L. Felici, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 7-8.

10. Ivi, pp. 35-36.

delaire, che considera Satana come la figura più adeguata alla sua definizione del Bello; la seconda è quella di Victor Hugo, autore di un poema intitolato *La fin de Satan*.

Baudelaire vede in Satana il migliore simbolo della sua concezione della bellezza:

Ho trovato la definizione del Bello, – del mio Bello. È qualcosa d'ardente e triste, qualcosa di un po' vago, che lascia libero corso alla congettura [...] Non pretendo che la Gioia non possa accompagnarsi con la Bellezza; dico che la Gioia è uno degli ornamenti più volgari, – mentre la Malinconia ne è per così dire l'illustre compagna, al punto che non concepisco affatto (il mio cervello è forse uno specchio stregato?) un tipo di Bellezza in cui non ci sia *Infelicitâ*. – Con queste idee – altri direbbe: ossessionato da queste idee -, si capisce che mi sarebbe difficile non concludere che il più perfetto tipo di Bellezza virile è *Satana*, – alla maniera di Milton.<sup>11</sup>

Ora, possiamo dire che Belli, nell'atteggiamento con cui considera la figura di «quer povero cristiano der demonio», anticipi una delle due vie indicate da Milner? Certo, nella sua poesia è assente ogni traccia di estetismo satanistico: il tema della bellezza del diavolo, «ardente e triste», gli è affatto estraneo. È però forse possibile ritrovare in lui il tema, pure caro ai Romantici, della 'fine di Satana', della conclusiva riconciliazione? Riflettiamo con più attenzione sulla prospettiva in cui è considerata la questione in Vigolo e nel Papini del *Diavolo*, da Vigolo richiamato: «Il cristiano – scrive Papini – non può e non deve amare in Satana la ribellione, il male e il peccato, ma può e deve amare in lui la creatura più orribilmente infelice di tutto il creato, il capo e il simbolo di tutti i nemici, l'Arcangelo che fu un giorno il più vicino a Dio».<sup>12</sup> Fin qui, come si può osservare, c'è un pieno accordo con la posizione del Belli delle *Maledizione* e davvero sorprende che nel suo libro Papini non citi mai il nome del poeta romano. Continua però Papini: «Forse soltanto il nostro amore può aiutarlo a salvarsi, a ritornare quale in principio fu, il più perfetto degli spiriti celesti».<sup>13</sup> Ora, questa prospettiva di salvezza in Belli è assente; c'è in Vigolo, suo grande lettore e interprete, ma in Belli non c'è. Per ritrovarla nel suo poeta, Vigolo deve costruire, in una pa-

11. C. BAUDELAIRE, *Poesie e prose*, a c. di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1973, pp. 991-92.

12. G. PAPINI, *Il Diavolo. Appunti per una futura diabolologia*, Firenze, Vallecchi, 1954, p. 15.

13. *Ibidem*.

gina molto bella ma anche discutibile sul piano critico, la figura di un Belli «santo umorista»,<sup>14</sup> come egli scrive: un Belli infine pienamente pacificato nel suo «umorismo santificatore, tutto italiano, che ricorda San Bernardino da Siena, e meglio ancora quegli che Goethe chiamò nel suo "Viaggio in Italia": *der humoristische Heilige*, il Santo umorista, Filippo Neri». <sup>15</sup> È il Belli della *charitas* universale, a cui Vigolo, come abbiamo visto, dedica pagine certo affascinanti, centrate sull'idea di una piena reintegrazione di tutte le figure di emarginati e condannati: in questo ambito, ad esempio, egli colloca fra l'altro anche i sonetti dedicati alla situazione degli Ebrei, in cui coglie, pur sotto la consueta obiettività belliana, «indignazione e denuncia e, anche in questo caso, profonda simpatia, adesione al dolore dei perseguitati e reietti». <sup>16</sup>

Tra i sonetti sugli Ebrei ne proponiamo uno dal titolo *Le scuse de Ghetto* (6 aprile 1835), di particolare interesse anche perché in esso ritroviamo quel procedimento della negazione, di cui abbiamo già parlato a proposito del sonetto su Caino («Nun difenno Caino...»; «Io l'odio li Ggiudii...»):

In questo io penzo come penzi tu:  
io l'odio li ggiudii peggio de te;  
perché nun zò ccattolichi, e pperché  
messeno in crosce er Redentor Gesù.

Chi aripescassi poi dar tett'in giù  
drento a la lègge vecchia de Mosè,  
disce l'ebbreo che cquarche ccosa sc'è  
ppe scusà le su' dodiisci tribbù.

Ddefatti, disce lui, Cristo partí  
dda casa sua, e sse ne venne cqua  
cco l'idea de quer zanto venardí.

Ddunque, seguita a ddí Bharuccabbà,  
subbito che llui venne pe mmorí,  
cquarchiduno l'aveva da ammazzà.

A proposito di quest'ultimo sonetto, risalente al 1835, Vigolo così commenta: «Il poeta che aveva condannato ogni maledizione, perfino di *quer povero cristiano der Demonio*, come poteva non condannarla se rivolta contro il povero giudeo, stavamo per dire contro *quer povero cristiano der giudio*? Nella concezione totale della sua *charitas* non vi era posto per l'esclusione di nessuno, e tanto meno per i renclaustrati del

14. VIGOLO, *Il genio del Belli*, cit., I, p. 218.

15. *Ibidem*.

16. Ivi, II, p. 339.

*Ghetto de la Rua* che nel cuore stesso della città parevano materializzare quella esclusione in un modo quasi mostruoso». <sup>17</sup>

Queste di Vigolo sono, è evidente, pagine suggestive e anche in gran parte condivisibili. Ciò che però resta non persuasivo è il quadro di compiuta e universale riconciliazione e di raggiunta salvezza in cui il critico situa la carità belliana verso la parte esclusa e condannata. È verissimo, infatti, che Belli abbraccia e comprende le figure negative, ma questa comprensione non è sufficiente a salvarle: nel suo mondo ha certo un grande posto la carità; ma la presenza della carità non apre una prospettiva di speranza e di salvezza. In un elogio del Belli, pubblicato un anno dopo la morte del poeta, un suo conoscente, l'avvocato Paolo Tarnassi, scrisse: «Ricordomi di averlo due volte visitato in una sua malattia, e avendogli detto una volta com'io sperava che egli presto si riavesse, sentii replicarmi che la speranza era una voce ignota al suo dizionario [...]». <sup>18</sup>

Il Diavolo, dunque, è dal poeta chiamato «povero cristiano», ma la condizione di povero cristiano fa rientrare il negativo nell'ambito di azione della carità senza però potergli garantire riscatto e salvezza. D'altra parte, questa garanzia non è data per Belli a nessuna creatura, nemmeno a quei poveri cristiani che sono «l'ommini de sto monno» e, tra loro, nemmeno a quel «povero cristiano bbattezzato», a quel «zan Giobbe in mezzo ar monnezzaro», che è il poeta stesso, così come si rappresenta nel sonetto del 21 febbraio 1849 che conclude il gran libro delle sue poesie romanesche:

Sora Crestina mia, pe un caso raro  
io povero cristiano bbattezzato  
senz'avecce né ccorpa né ppeccato  
m'è vvienuto un ciamorro da somaro.  
Aringrazziat'iddio! l'ho pproprio a ccaro!  
E mme lo godo tutto arinnicchiato  
su sto mi' letto sporco e inciafrujjato,  
come un zan Giobbe immezzo ar monnezzaro.  
Che cce volemo fà? ggnente pavura.  
Tant'e ttanto le sorte sò ddua sole:  
drento o ffora; o in figura o in zepportura.  
E a cche sserveno poi tante parole?  
Pascenza o rabbia sin ch'er freddo dura:  
staremo in cianche quanno scotta er zole.

17. Ivi, II, p. 341.

18. P. TARNASSI, *Elogio storico di Giuseppe Gioachino Belli*, Roma, Tipografia dell'Osservatore Romano, 1864, p. 10.

## *Come il Belli scrive, «che non erra»*

### Belli, la settimana santa e il *Miserere*

DI EMANUELE COGLITORE

Tra i sonetti di Belli uno dei più noti, e non a torto, è il primo della coppia dal titolo *Er Miserere de la Sittimana Santa* del 31 marzo del 1836:

[...] chi ssa ddí ccom'a Rroma in ste tre ssere

*Miserere mei Deo sicinnum magna?*

Oggi sur *magna* sce sò stati un'ora;  
e ccantata accusí, ssangue dell'ua!,  
quer *magna* è una parola che innamora.

Prima l'ha ddetta un musico, poi dua,  
poi tre, ppoi quattro; e tutt'er coro allora  
j'ha ddato ggiú: *mmisericordiam tua*.

Giorgio Vigolo, curando l'edizione Mondadori de *I Sonetti*, annotò come si trattasse del «famoso *Miserere* a nove voci di Gregorio Allegri (1584-1652), splendente esempio di polifonia romana; non si poteva ricopiare e Mozart lo ritenne a memoria e trascrisse poi. Ne parla con entusiasmo anche Goethe [...] definendo la musica della Cappella «inconcepibilmente bella».<sup>1</sup> Mise poi in risalto la straordinaria musicalità dell'ultima terzina:

[...] *Prima l'ha ddetta un musico, poi dua...* il suono dell'*u* sui due maggiori accenti del verso ricorda veramente certi echi lunghi del *miserere*

1. G.G. BELLÌ, *I Sonetti*, a c. di G. Vigolo, 3 voll., Milano, Mondadori, 1952, III, p. 2436. Mozart ascoltò il *Miserere* nella Cappella Sistina durante la settimana santa del 1770; Goethe durante quella del 1788.

per le immense navate della Basilica Vaticana, già invase dalle ombre serali, quando l'ultimo cero dell'ufficiatura delle tenebre è ormai spento. *Poi tre, ppoi quattro...* Sembra di sentire le *entrate* delle varie voci, i bassi, i tenori, i soprani: il ritmo rallenta, trattenuto perché più atteso giunga lo scoppio del coro: *E tutt'er coro allora...* E la cadenza aspettata precipita sulla netta cesura del *f'ba ddato ggiú*.<sup>2</sup>

L'identificazione del *Miserere*, richiede una particolare attenzione, ma è utile soffermarsi prima sul pensiero di Belli riguardo il riscontro che gli ideali del periodo quaresimale trovavano nel comportamento della società romana del suo tempo.

**L'editto annuale sull'osservanza della quaresima.** Prima del 1833, salvo errore, Belli – che complessivamente dedica alla quaresima 27 sonetti – aveva toccato il tema della quaresima una sola volta nel novembre del 1831, senza essere stato sollecitato dalla prossimità di quel tempo liturgico.

1. *L'editto pe la cuaresima* (24 novembre 1831, lunedì). L'Editto per la quaresima che il Cardinal Vicario emanava ogni anno non costituiva una consuetudine esclusivamente romana: anche fuori dello Stato pontificio i vescovi indirizzavano un'analogo «dotta e zelantissima pastorale» ai fedeli della propria diocesi.<sup>3</sup> Il contenuto, nel loro ciclico ripetersi, era sempre simile, se non identico. Per restare a Belli e dentro le mura di Roma, l'ultimo a precedere questo sonetto era stato l'*Editto sull'osservanza della quaresima dell'anno 1831* del cardinal Placido Zurla, vicario generale dei pontefici Leone XII, Pio VIII e Gregorio XVI.

Come sempre l'*Editto* si era aperto con l'accorato invito ai fedeli di «animarsi di un sincero spirito di penitenza per soddisfare alla divina giustizia», mentre invece «da tanti e tanti anni si riguarda il tempo santo ed accettabile della quaresima, come un peso insopportabile, si studia di eludere le salutari prescrizioni, e profanandolo ancora si cerca in tutt'i modi di opporsi allo spirito della Chiesa». Proseguiva poi con la constatazione che «le misere attuali circostanze, non permettono neppure in quest'anno di richiamare al suo primiero rigore l'osservanza quaresimale» e annunciava che «la Santità di Nostro Signore Gregorio XVI [...] si è degnata [...] di temperare il rigore concedendoci un benigno apostolico indulto».

2. Ivi, p. 2437.

3. Nel Granducato di Toscana l'annuncio veniva riportato anche sulla *Gazzetta di Firenze*: «Firenze 14 febbraio [1825]. L'Ill.mo e Rev.mo Monsig. Arcivescovo ha con dotta e zelantissima Pastorale pubblicato l'Indulto per l'imminente Quaresima».

L'annuncio non recava alcuna nuova, perché ormai ogni anno i papi ripetevano queste concessioni in deroga alla vecchia legge: l'evoluzione della società, nei quasi duemila anni di vita del cristianesimo, aveva fatto sì che quel «primiero rigore» meritasse una definitiva attenuazione, ma per questioni di principio non lo si voleva ammettere *apertis verbis*. Le maggiori «concessioni» riguardavano la riduzione dei giorni di astinenza dalle carni e l'estensione dell'uso di uova e latticini,<sup>4</sup> restando però sempre interdetta l'assunzione promiscua di carne, pesce, uova e latticini «anche nei giorni in cui è permesso mangiare di grasso». Disciplinate le esenzioni dall'astinenza e vietata in quei giorni la vendita dei cibi non consentiti, l'*Editto* terminava con l'esortazione ai fedeli di richiamarsi allo spirito dell'antica disciplina e quindi di santificare il digiuno compensando le riduzioni dell'astinenza con altre opere di giustizia, di carità e di religione, senza le quali il solo digiuno «non sarebbe accetto all'Altissimo».

Se Belli avesse potuto confidare sulla sincerità e sull'esempio degli estensori, avrebbe potuto anch'egli sottoscrivere quell'*Editto*, così forte nei richiami allo spirito degli ideali quaresimali. Era però cosciente che si risolveva in una grida di manzoniana memoria, fatta per essere letta a gran voce, ma per restare inascoltata. Non rientrava poi nel suo temperamento accettare supinamente l'invito «a fare quel che dicono, ma non quel che fanno»: per lui era assolutamente intollerabile il *dicunt enim et non faciunt*.<sup>5</sup> Così in questo primo sonetto tuonò contro i parroci che si preoccupavano di determinare con il bilancino del farmacista le quantità di cibo assumibile, realizzando in questo modo un rispetto del digiuno solo formale.<sup>6</sup> Ma non erano soprattutto le alte gerarchie ecclesiastiche responsabili di avere elaborato quel sistema che i parroci andavano predicando nell'illustrare l'*Editto*?

4. I giorni di astinenza dalle carni erano ristretti al mercoledì delle ceneri, al mercoledì, venerdì e sabato «de' quattro Tempi» che ricadevano in quaresima, alle viglie di S. Giuseppe e dell'Annunciazione; agli ultimi quattro giorni della settimana santa, «ne' quali dovrà esattamente osservarsi la rigorosa quadragesimale astinenza, coll'usare solo i cibi di magro». Nel cristianesimo delle origini, il divieto del cibarsi di uova e latticini in quaresima era assoluto: ora il loro uso era permesso anche nei giorni di mercoledì, venerdì e sabato esclusi dall'astinenza.

5. Matteo, XXIII, 3.

6. G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Tip. Emiliana, Venezia, 1840-1856, XX, p. 47: allorquando fu consentito l'uso delle uova e dei latticini nelle domeniche di quaresima e nei giorni esentati dall'astinenza, fu però vietato di condarli con lo strutto, in quanto lo si riteneva più vicino alla carne che alle uova e ai latticini. Tuttavia poteva essere utilizzato in caso di penuria di olio. Nel sonetto, il parroco ricorda il divieto assoluto in tutta la quaresima della carne di maiale; il poter fare colazione con un

**La settimana santa del 1833.** Preso atto di questa «anticipazione sul tema», va ricordato come solo dal 1833 Belli abbia iniziato a sentire e a seguire l'influenza del calendario liturgico, con il quale i suoi popolani «misuravano il tempo sui rintocchi delle campane, piuttosto che sui fogli del lunario». <sup>7</sup> Fu dunque da quell'anno che, al ritornare della settimana santa, Belli prese a considerare come gli ideali ricollegati dalla liturgia cattolica alla passione, alla morte e alla risurrezione del Cristo, non trovassero una valida rispondenza nei comportamenti della società romana, ma ne restassero estranei, quando non vi si ponevano in aperto contrasto.

2. *La Messa der Venardí Ssanto* (25 gennaio 1833, venerdì). Il sonetto era in anticipo sul calendario liturgico: la quaresima sarebbe infatti sopraggiunta solo un mese dopo. Un popolano, travisando il significato delle espressioni latine usate nelle funzioni sacre, con una sorta di traduzione onomatopeica intese *flectamus genua* come «affettamus Genova» e *levate* come «tagliate». Provò quindi meraviglia per quell'«affettà er monno a uso de salame!» e quel «raschià Ggenova mó ccor temperino!». Belli, in questo modo, iniziò la polemica sull'uso nelle funzioni religiose del latino cosa per la quale, non comprendendolo, la maggioranza dei fedeli restava esclusa da una partecipazione consapevole.

3. *La quaresima* (4 aprile 1833, giovedì santo). Quasi un *vademecum* delle usanze quaresimali dei popolani: Belli concentrò l'esercizio delle «devozioni» in un unico popolano, che le snocciolava una dietro l'altra per dimostrare («Come io nun zò cristiano!») quella che riteneva essere la sua profonda religiosità. Si può cominciare con un'usanza del giovedì di mezza quaresima, che «la prepotenza della fatale civilizzazione del tempo» stava facendo scomparire: attaccare sulle spalle altrui carte tagliate a forma di scala («ciò avuta la scaletta») e, al grido di «acqua», gettarla addosso. Si può proseguire con «devozioni» culinarie come l'acquisto quotidiano di maritozzi che per i caffè romani, in tempo di digiuno, si vedevano mangiare giorno e sera, da parte di chi non ne avrebbe più mangiati per tutto il resto dell'anno; o come il mangiare a cena «ott'oncia come vò la cchiesa»: due etti e poco più, <sup>8</sup> era il massimo consentito

---

po' di pane e un dito di vino, che come liquido non interrompeva il digiuno se preso moderatamente; l'uso anche dello strutto a pranzo come condimento, ma a sera sempre e solo l'olio.

7. P. GIBELINI, «*La vita dell'omo*» e il quaresimale del Belli, [1982] in *Id.*, *I panni in Tevere*, Roma, Bulzoni, 1989, p.68.

8. G. FRIZ, *Consumi, tenore di vita e prezzi a Roma dal 1770 al 1900*, Roma, Edinindustria, 1980, pp. 614-15: a Roma la libbra corrispondeva a 339 grammi; l'oncia a 1/12 di libbra (gr. 28,256); otto once a grammi 226,048.



in quaresima, ma «alcuni troppo semplici, o troppo scaltri» ritenevano che non si potesse neanche scenderne al di sotto. Non mancavano poi le «devozioni» rumorose che, il giovedì e il venerdì santo, vedevano non solo i fanciulli percuotere le porte di case e di botteghe con mazzole di legno a imitazione dei fragori della natura che avevano accompagnato la morte del Cristo; o, il sabato santo, appena sciolte le campane, accompagnarne lo scampanio con «bòtti» d'ogni genere. Soddisfatto l'obbligo della comunione nel periodo pasquale, poi «alcuni pietosi ripetono la soddisfazione dell'obbligo per varie volte e in varie parrocchie, e poi vendono alle lor poste (avventori) i biglietti giustificativi che si danno al comunicato contemporaneamente con la particola.<sup>10</sup> Ecco un'opera buona, che salva molti cristiani da molti buoni fastidi, cioè ammonizioni, minacce, citazioni e finalmente infamia e scomunica».<sup>11</sup>

*Dulcis in fundo*, il popolano modello «ppe ttappo dell'opere cristiane» si vantava di far benedire «er zalame e ll'ova toste» dal parroco che il sabato santo girava per la benedizione delle case, uso quest'ultimo sul quale Belli tornerà specificamente due giorni dopo.<sup>12</sup>

4. *Giuveddí ssanto* (4 aprile 1833, giovedì santo). La benedizione papale solenne, che il giovedì santo veniva impartita dalla loggia della basilica vaticana, secondo alcuni faceva conseguire l'indulgenza plenaria ai fedeli anche se lontani da piazza San Pietro.<sup>13</sup> Chiosa Belli: «È qui opi-

9. L'uso fu inibito, o almeno limitato, durante la breve durata della Repubblica giacobina. A. GALIMBERTI, *Memorie dell'occupazione francese in Roma dal 1798 alla fine del 1802*, a c. di L. Topi, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 2004, I, p. 231: «martedì santo 19 marzo 1799. Li parrochi furono chiamati dai rispettivi pretori e fu loro ordinato di invigilare, che nei giorni avvenire non si battessero le mazzole etc. e non si suonasse il trictrac, se non sulla porta della chiesa».

10. Dalla Repubblica giacobina fu vietato anche l'uso dei biglietti: «sabato 16 marzo 1799. Si ordinò ai curati di non distribuire biglietti per la comunione pasquale, dovendo ciascuno essere in piena libertà di fare, o non fare detta comunione», ivi, p. 230

11. All'epoca del Belli, così come ha annotato, la comunione pasquale era ancora il quarto precetto generale della Chiesa che suonava: «Confessarsi almeno una volta a Pasqua al sacerdote deputato e comunicarsi a Pasqua» (*Dottrina cristiana della Chiesa romano-cattolica ad uso delle scuole di Terra Santa*, Gerusalemme, s.d., p. 62). Diverrà il terzo precetto con il nuovo catechismo di san Pio X, nel quale sparirà anche l'obbligo delle decime, che sino ad allora aveva costituito il sesto precetto.

12. Anche per il sabato santo la Repubblica giacobina impose divieti: «sabato santo 23 marzo 1799. Furono proibiti tutti i spari e gli altri segni di allegrezza, che solevano nella mattinata praticarsi allo sciogliersi delle campane. Si permise però la solita benedizione delle case», GALIMBERTI, *Memorie dell'occupazione francese*, cit., p. 232.

13. MORONI, *Dizionario*, cit., V, p. 65. Quattro erano le benedizioni papali solenni: quelle del giovedì santo, della domenica di Pasqua, pure impartita dal loggione di San

nione che alcune benedizioni papali, in certi giorni, restino efficaci solamente *inter praesentes*, e alcune altre si estendano a tutto il resto della città, e poi corrano pel mondo sin che non siano stanche o non trovino qualche ostacolo». <sup>14</sup> Indipendentemente da questa specificazione, Belli mostrò di essere assai critico nei confronti dell'attribuzione di «prodigiosi effetti» <sup>15</sup> alle benedizioni papali solenni e di effetti meno prodigiosi ad ogni altra benedizione anche di un semplice sacerdote. Protagonista del sonetto è una coppia di «monticiani», ma l'opinione presa di mira doveva essere abbastanza diffusa tra tutta la popolazione romana e cristiana in generale. <sup>16</sup>

5. *Er giro de le pizzicarie* (5 aprile 1833, venerdì santo). Sino ad allora Belli aveva preso di mira, almeno apertamente, i soli popolani. Con questo sonetto iniziò a lanciare i suoi strali contro tutti i romani, a causa degli usi culinari che finivano per creare «una specie di carnevaletto in quaresima», certamente non in linea con le finalità che la Chiesa voleva ricollegare alla settimana di passione. La lunga nota apposta dal Belli offre una meticolosa descrizione dell'addobbo delle pizzicherie:

---

Pietro, delle festività dell'Ascensione e dell'Assunzione, impartite rispettivamente dal loggione di San Giovanni e di Santa Maria Maggiore. Se ne potevano aggiungere alcune straordinarie.

14. All'epoca del Belli si trattava effettivamente di un'opinione, poiché la natura materiale dell'atto di benedizione comportava che ne potessero beneficiare solo gli astanti. Tanto che con bolla dell'11 settembre 1761 Clemente XIII Rezzonico «con autorità apostolica accordò a' patriarchi, primati, arcivescovi e vescovi la facoltà di dare la Benedizione Papale, con indulgenza plenaria al loro popolo, due volte l'anno». Questo perché «desiderosi sempre i romani Pontefici, che le grazie spirituali si acquistino dai cristiani di qualunque parte del mondo, benignamente concessero ad altri la facoltà di compartire la Benedizione Papale, col premio della medesima indulgenza plenaria, che sogliono accordare a chi riceve la loro» (MORONI, *Dizionario*, cit., V, p. 76). Solo i progressi della tecnica hanno consentito di realizzare la benedizione *urbi et orbi*, facendo considerare astanti anche coloro che la udivano per radio, poi anche per televisione e *internet*.

15. *Ivi*, p. 65.

16. Lo sparò del cannone che annuncia l'uscita del papa sulla loggia della basilica di San Pietro per impartire la solenne benedizione, sorprende la coppia di «monticiani» nel pieno di un rapporto intimo. *Lei* lo interrompe e invita *lui* a inginocchiarsi assieme: era il momento di pensare, oltre che al corpo, all'anima e l'indulgenza plenaria costituiva un'occasione da non perdere. *Lui*, il cui silenzio parla da solo, la segue a malincuore. Il sonetto rientra tra quelli capolavoro, anche se è poco richiamato e, ancor meno letto, a causa dell'esordio, ritenuto ancora troppo crudo. Ma è un capolavoro anche in virtù di quell'esordio, senza del quale l'effetto complessivo ne risentirebbe. Le critiche alle indulgenze plenarie e alla credenza che «oggi er crocione suo passa li ponti» sbiadiscono, quasi fino a scomparire, in presenza di quell'impareggiabile rappresentazione della semplicità d'animo dei due popolani.

Nelle due sere del giovedì e del venerdì santo i pizzicagnoli addobbano le loro botteghe con una quantità tale di carni salate, di caci, ed altre somiglianti delicatezze, che ne sono totalmente ricoperte le pareti e i soffitti. Le varie forme e i diversi colori di simili oggetti, stimolanti l'appetito di un popolo che si dovrebbe supporre essersene astenuto per 46 giorni, vi sono calcolati e studiati all'ornamento più o meno elegante in proporzione del genio architettonico del pizzicagnolo. Inoltre, lontananze da uovi con in fondo specchiere per raddoppiarle, stelletto di talchi: zampilletti artificiali di acqua; pesci natanti intorno ad uccelli rinchiusi gli uni e gli altri in campane di doppia fodera: misteri della Passione dipinti intorno a lanternini di carta, bilicati, e aggirati dalle correnti opposte di gas e d'aria atmosferica mercé una interna candela di combustione; finalmente, figure sacre e profane modellate in burro, o, se freddo, anche in distrutto di maiale, ecc. ecc., formano, all'uopo di copiosa illuminazione a più colori, un corredo di pompa edificante che attrae un gran numero di devoti in giro di visita, ciò che per le donne specialmente diviene *una specie di carnevaletto in quaresima*.

6. *La benedizione delle case* (6 aprile 1833, venerdì santo). Dopo il turno dei popolani e dei romani, toccò ai parroci e alla loro benedizione delle case, sulla quale il *Dizionario* del Moroni riferiva:

nel sabato santo i parroci girano a benedire con l'acqua santa le case dei loro parrocchiani, ed anche i cibi che debbono servire nella seguente solennità di pasqua (i parrocchiani sogliono mettere nel secchietto dell'acqua santa un'offerta in denaro pel parroco), fra i quali tutti hanno per costume di mettervi tra i fiori particolarmente le uova (oltre la carne di maiale), che sono un simbolo della resurrezione, e che essendo anticamente proibite nella quaresima, non meno delle carni, solevano mangiarsi come tuttora in questo lieto giorno nel riprenderne l'uso; in questo per segno di solennità ed allegrezza, tutte le mense si spargono di fiori ed erbe odorose.<sup>17</sup>

Belli interpretò la visita delle case ponendo l'accento sulla benedizione delle "cose" che, una volta benedette, divenivano a loro volta depositarie di un qualche effetto benefico: «per tutta la giornata del sabato santo girano per le case di Roma i parroci e altri preti sostituiti, seguiti ciascuno da un chierico, tutti in sottana e cotta, benedicendo le camere, i letti, gli arredi, nonché gli uovi duri e i salami, antichissimi simboli della generazione che in quel giorno la Chiesa intende rinnovata spiritual-

17. MORONI, *Dizionario*, cit., LI, p. 260.

mente mercé la risurrezione di Cristo che compié il riscatto degli uomini». Poi pose l'accento sulla venalità dei parroci che si attardavano nelle case dove ricevevano maggiori offerte, mentre si limitavano a «'na sbruffata d'asperge alla scappona» in quelle dei poveri, cosicché il popolano concluse come tutto sempre «finisce cor pagà: ggìa sse sapeva». <sup>18</sup> E Belli non poté trattenersi dall'annotare con sarcasmo

il chierico suole portare da una mano un secchietto d'acqua santa in cui il prete immerge il suo aspersorio, e dall'altra un canestro. Nel primo i fedeli tuffano i testimoni metallici della lor divozione, al quale fine credono i maligni porsi anticipatamente in parrocchia alcuna moneta, per leva, voglio dire per pio eccitamento, non diversamente da quanto si vede praticare nelle beneficate teatrali. Nel secondo si raccolgono poi le oblazioni in commestibili per sostituzione o giunta del denaro: e quei commestibili sono sempre una porzione de' salami e delle uova benedette dai preti e perciò fatte mezzo dritto di stola. I preti poi riuniti in parrocchia fanno una divota refezione in comune.

**La settimana santa del 1834.** Sopraggiunse la nuova settimana santa e Belli compose un maggior numero di sonetti, proseguendo nelle critiche alla venalità che si accompagnava alle funzioni sacre e all'incomprensibilità di queste ultime per i popolani. Ma cominciò a toccare anche temi più scottanti, come quello delle indulgenze.

7. *La funzione der Zabbito-santo* (4 marzo 1834, martedì). Quell'anno Pasqua cadde il 30 marzo e, con un primo sonetto scritto con poco anticipo sulla settimana santa, Belli si mostrò tutt'altro che entusiasta delle funzioni che il sabato santo avevano luogo nella cattedrale romana di San Giovanni in Laterano: «il sabato-santo nella Basilica Lateranense si amministrano tutti e sette i sacramenti della Chiesa, si consagrano l'acqua e l'olio, e si praticano molte e lunghissime altre belle cerimonie». Se quel «belle» non fosse ironico, Belli non sarebbe Belli. Il *Diario di Roma* riferiva ogni anno sulle «belle» cerimonie e in specie su quelle lunghissime di ordinazione generale di una folla di religiosi che, in quel

18. La casa dei popolani, esclusi i *mimenti*, il più delle volte era composta da un solo ambiente e pertanto l'attardarsi nelle case dei benestanti dipendeva anche dal maggior numero degli ambienti e delle cose che questi contenevano. La casa di un solo ambiente dei popolani più modesti è raffigurata nella nota litografia *Intérieur de maison di peuple* di J.B. Thomas (*Un an à Rome*, 1817) riprodotta anche in R. VICINI, *Le Romanesche del Belli*, Roma, Nardini, 1977, p. 112/2. Risulta anche da ricognizioni giudiziali, come nel processo a carico dell'uxoricida *Nino er carrettiere* (Giovanni Antonelli) in E. COGLITORE, *Quella puttana de condanna a mmorte*, Roma, il Cubo, 2013, p. 134.

1834, ne riguarderà 63: 11 promossi alla tonsura, 16 agli ordini minori, 13 al suddiaconato, 6 al diaconato, 17 al presbiteriato.<sup>19</sup> Tra le altre cerimonie, non mancava mai il battesimo di qualche giovane ebreo. E la critica qui fu assai fine. Belli finse di credere che il battezzando dovesse essere stato già battezzato: era infatti impensabile, con l'elevata mortalità infantile di allora, che lo si fosse lasciato esposto al rischio di morire ancora ebreo e dunque dannato in eterno al solo fine di realizzare una «bella cerimonia»! Il *Diario di Roma* descriverà invece con un punto di vista affatto diverso la cerimonia battesimale che poi sarebbe stata tenuta il sabato santo di quell'anno arricchita dall'intervento di due Altezze Reali:

Volle S.M. la regina Maria Isabella, madre del Re delle Due Sicilie nel Sabato Santo levare al sacro fonte costantiniano dell'arcibasilica Lateranense, e poi tener alla cresima, insieme con S.A.R. il principe di Capua suo figlio, il giovinetto israelita Giuseppe di anni 8, figlio di Graziano Agiz, già rigenerato col nome di Giovanni Fortuna. La sacra e tenera cerimonia fu adempiuta da monsignor Piatti, Arcivescovo di Trebisonda e Vicegerente di Roma, il quale diresse poi al novello cristiano, cui furono imposti i nomi di Carlo Maria, un analogo e commovente discorso.<sup>20</sup>

8. *Li Crocifissi der venardi-ssanto* (venerdì santo, 28 marzo 1834). Nel pieno rispetto del calendario, Belli tornò a soffermarsi sulla venalità che si accompagnava alle cose della religione. Un popolano infatti andò manifestando tutta la sua soddisfazione per avere adempiuto alla pia consuetudine della visita a sette «Ggesucristi» in altrettante chiese, lucrando un'indulgenza plenaria, con il solo onere di dover lanciare ogni volta un baiocco «in ner zòlito piattino» posto ai piedi di ciascun crocifisso.

9. *Er copre-e-scopre* (sabato santo, 29 marzo 1834). Il giorno successivo fu la volta di un altro popolano che ce l'aveva con l'uso di ricoprire durante la quaresima «Ggesucristo a pennolone» con uno «straccio pao-nazzo», proprio quando invece sarebbe stato il momento di lasciarlo esposto alla venerazione dei fedeli. E se arrivavano a fare una cosa tanto insensata non aveva dubbi: «questo vor dí cche nun avete un cazzo/ da penzà, ppreti mii, for c'ar budello».

10. *Le funzione de la settimana-santa* (29 marzo 1834, sabato santo). Un terzo popolano ricordava di avere sempre saputo che il Signore era morto il venerdì e che «doppo tre ggiori che mmorì/ vorze a commido

19. *Diario di Roma*, 2 aprile 1834, n. 26, p. 2.

20. Ivi, p. 7.

suo risuscità». E allora se la prese vivacemente con le «resie» della liturgia che, invece, il giovedì lo riponevano nel sepolcro, il venerdì lo facevano «ariarà sopr'a la crosce» e infine il sabato mattina «s'arileva a l'artari er zabbijè,/ se canta er Grolia e nun ze piaggne ppiù». Delle due l'una: «o nun fu/ ccome se disce, o ss'ha da fà ccom'è». In questo modo Belli svolse più compiutamente la critica già adombrata l'anno precedente ne *La Messa der Venardì Ssanto*: se il latino era incomprensibile per i popolani, vi si aggiungeva anche il significato particolarmente colto di tante simbologie, che restava sconosciuto ai più. La comprensione delle funzioni sacre era dunque esclusivo privilegio del ceto sacerdotale e di quegli altri pochi che avevano avuto la possibilità di studiare. L'esclusione della stragrande maggioranza dei fedeli da una reale e sincera partecipazione finiva per giustificare o, almeno, per facilitare la tendenza dei popolani verso una religione superstiziosa, formale e priva di vera spiritualità.

11. *Er Mestiere faticoso* (31 marzo 1834, lunedì dell'Angelo).<sup>21</sup> Trascorsa la Pasqua in silenzio poetico, il giorno seguente Belli tornò sulle funzioni sacre che si erano svolte durante la settimana santa e, con l'occasione, anticipò di undici anni il tema del famosissimo *La vita da cane*: Gregorio XVI e Pio IX erano assai diversi, ma restava, ineluttabilmente, che «er Papa, in quant'a Ppapa è ssempre quello!»<sup>22</sup> Protestava infatti un popolano che per i framassoni, «er Zantopadre nostro è er più pportrone/ [...] ffra tutti li prencipi cristiani/ cattolichi postolichi romani». Ma come? Era sotto gli occhi di tutti che papa Gregorio durante l'intera settimana santa aveva affrontato «e mmisereri, e ppranzi, e ppricissione!» Il giovedì santo poi aveva impartito la benedizione solenne e lavato i piedi a «tredici villani» e, come non bastasse, il giorno di Pasqua aveva impartito una seconda benedizione solenne: «Povero Papa mio! Manco te ggiova/ lo sscervellate co sta ggente ingrata/ pe ffà oggni ggiorno un'indurgenza nova». Il richiamo finale alla ricerca di nuove indulgenze, in un periodo nel quale si erano sprecate quelle plenarie, lascia già trasparire l'animo critico di Belli nei confronti di questi atti di giurisdizione spirituale con i quali venivano condonate le pene da scontarsi nell'aldilà.

12. *L'indurgenze liticate* (1 aprile 1834, martedì). La settimana santa era ormai alle spalle, ma Belli ritornò sulle indulgenze plenarie concesse con le benedizioni solenni del giovedì santo e di Pasqua. Il *Dizionario* del Moroni ha riferito con ammirazione come, impartita la benedizione,

21. Pasquetta o, per dirla col Belli, «la seconda festa di Pasqua».

22. *Er passa-mano*, 4 ottobre 1835.

il Papa siede di nuovo, e i due Cardinali diaconi assistenti, l'uno in latino, e l'altro in italiano con mitra in capo, se parati, o colla berretta, se colla cappa, leggono la formula dell'indulgenza plenaria concessa agli astanti, e dopo gettano dalla loggia le due carte nella piazza, che con avidità religiosa sono contrastate dalla moltitudine [...] Prima di ritirarsi, il Papa [...] comparte un'altra semplice benedizione al popolo, e termina la funzione, che riesce sì augusta, imponente, e magnifica, che la penna non può abbastanza descrivere.<sup>23</sup>

Belli invece rabbrivì di fronte allo spettacolo superstizioso e violento dell'«avidità religiosa» dei popolani nell'accaparrarsi i pezzetti dei fogli con i quali erano state concesse le indulgenze, che per loro valevano come talismani, capaci di provocare un miglior effetto nella remissione dei peccati: «Chi ppizza pija: e llí vvedi er cristiano:/ lí sse scopre chi ha ffede e chi ha rrispetto/ pe le sante indurgenze der zovrano.// Io so cc'a fforza de cazzott'in petto/ e dd'esse, grazziaddio, lesto de mano,/ sempre ne porto via quarche pezzetto». La critica di Belli colpiva sì i superstiziosi popolani, ma ancor più coloro che davano vita a quella «religiosa» baraonda della quale, con un sorriso compiacente e paternalistico, se ne godevano lo spettacolo dall'alto della loggia della basilica vaticana.

13. *La lavanna* (4 aprile 1834, venerdì). Belli ritornò ancora una volta sul tema della incomprendibilità delle funzioni sacre per i popolani. La lavanda dei piedi del giovedì santo ricordava quanto fece Gesù ai dodici apostoli prima dell'ultima cena: il popolano di turno però non riusciva a spiegarsi come mai la cerimonia invece avesse per protagonisti tredici pellegrini. E poi la forza malefica di quel numero, propria della superstizione popolare, faceva il resto! «L'Apostoli de Cristo in ner Cenacolo/ nun hanno mai passato la duzzina/ e mmó er Papa vò ffa st'antro miracolo!// Tredisci! Oh gguarda llí! Tredisci un cavolo!/ Nun z'aricorda er Papa, che, pper dina,/ quer zu' tredisci è er numero der diavolo?»

In effetti, come riporta il *Diario di Roma*, quell'anno Gregorio XVI, dopo avere impartita la benedizione solenne dalla loggia, era disceso nella basilica di San Pietro e «nella nave traversa, presso la cappella dei SS. Processo e Martiniano, adempì il solenne rito della lavanda de' piedi a tredici sacerdoti pellegrini. Finalmente il Santo Padre recossi nella Sala Ducale, ove ministrò ai medesimi pellegrini le vivande alla mensa».<sup>24</sup> Nel-

23. MORONI, *Dizionario*, cit., V, p. 75.

24. *Diario*, 29 marzo 1834, n. 25, p. 4. La Sala Ducale è nel Palazzo Apostolico, adiacente alla Sala Regia.

l'anno precedente la lavanda e la mensa si erano tenute assieme nella Sala Ducale.<sup>25</sup> Belli annotò la novità e commentò: «In questo anno 1834, il sommo Pontefice ha per la prima volta fatto la lavanda a' pellegrini, preti, nella chiesa del Vaticano, per dare più sfogo alla divozione degli Inglesi ed altri fedeli accorsi a Roma con istraordinaria affluenza». Poi, sulla cerimonia della lavanda ai tredici sacerdoti pellegrini aggiunse: «È tanto vero che il numero tredici appartiene di diritto al gran Nimico, che niuno saprebbe indurre i nostri popolani a porsi tavola in tanti. Circa poi al rito dei tredici Apostoli, è da sapere che sotto Gregorio X, al principiare della funzione, si trovò un pellegrino in più. Era un Angelo viaggiatore, che fattisi lavare i piedi, pranzò coi compagni di carne e d'ossa e poi andò pel suo viaggio». Per vero questa pia leggenda che avrebbe dato origine alla lavanda dei piedi a tredici pellegrini non risalirebbe al beato Gregorio X Visconti (1271-1276) ma al primo dei papi con quel nome, san Gregorio Magno (590-604). Questi, della ricca *gens Anicia*, nelle difficoltà di vita in cui versava Roma verso la fine del VI secolo, accoglieva abitualmente alla sua mensa poveri pellegrini che in gran numero fuggivano dall'invasione longobarda. Un giorno avrebbe avuto la visita di quel particolare pellegrino ricordato da Belli che, la notte seguente, in sogno gli si sarebbe svelato per lo stesso Gesù Cristo: e se negli altri giorni egli lo aveva accolto dando ospitalità ai poveri della sua Chiesa, quel giorno lo aveva accolto in persona. Nel ricordo di questa leggenda fu introdotto il tredicesimo pellegrino, al fine di «rappresentar Cristo, che col fatto, e coll'esempio volle instituire» la cerimonia della lavanda dei piedi agli apostoli.<sup>26</sup>

14.-15. *L'illuminazzion de la cuppola e La ggirànnola der 34* (4 aprile 1834, venerdì). I due sonetti possono considerarsi come un'appendice alle considerazioni svolte da Belli durante la settimana santa e finalmente contengono un giudizio positivo sulla tradizionale illuminazione della cupola di S. Pietro nella sera di Pasqua e sullo spettacolo pirotecnico tenuto a Castel S. Angelo la sera di Pasquetta: «Chi ppopolo

25. Ivi, 6 aprile 1833, n. 28, p. 3. Nel 1832 la cerimonia si era tenuta nella Sala Clementina (Ivi, 2 aprile 1832, n. 32). Nel 1831 a seguito dei moti di quell'anno risiedendo per prudenza Gregorio XVI nel palazzo del Quirinale, la solenne benedizione del giovedì santo fu impartita dalla loggia «superiore» al portone e in una sala non meglio specificata la lavanda ai 12 (sic) sacerdoti pellegrini (Ivi, 2 aprile 1831, n. 26, pp. 3-4).

26. G. DICICH, *Dizionario Sacro-Liturgico*, Napoli, 1857, I, pp. 274-76. Questa l'ipotesi ritenuta più attendibile dall'A. La presenza dei tredici pellegrini nel rito della lavanda dei piedi è antichissima ed è documentata già nel 1193 da Cencio Camerario, il futuro Onorio III Savelli.



po' èsse, e cchi ssovrano,/ che cciàbbi a ccasa sua 'na cuppoletta/ com'er nostro San Pietr'in Vaticano?// In qual'antra scittà, in qual'antro stato/ c'è s'illuminazzione bbenedetta,/ che tt'intontisce e tte fa pperde er fiato?». Indubbiamente l'ottimo spettacolo dell'illuminazione non poteva pareggiare le tante storture denunciate da Belli durante la settimana santa, tuttavia aveva qualcosa di religioso, quale festeggiamento della resurrezione di Cristo e di quel che questa rappresentava per i credenti. Anche lo spettacolo pirotecnico poteva valere come festeggiamento finale della Pasqua di Resurrezione, ma il riferimento ai fuochi di colore bianco, rosso e verde tradisce che fu soprattutto l'occasione per una maligna allusione politica: «Dice che inzino a cquelli der Governo,/ je parze avé sti tre colori addosso!», chiosata in nota con «pretendono alcuni male informati che il Governo in quell'adunataccia di popolo sospettasse di alcun fastidio politico».<sup>27</sup>

**La settimana santa del 1835.** Durante la settimana santa del 1834 Belli era andato alzando sempre più il tiro della sua critica fino a toccare, se pure in modo alquanto velato, lo stesso sommo pontefice. Nella nuova settimana santa compose un minor numero di sonetti ma, soprattutto i primi tre, carichi di una forza critica tale da superare quella di tutti gli altri messi assieme. Fu messa a nudo, infatti, la sostanziale irreligiosità delle più alte sfere della gerarchia cattolica, nelle quali si assommano tutti i comportamenti negativi dei popolani, della classe media e dei sacerdoti. Solo che, a causa del ruolo proprio dei massimi esponenti del cattolicesimo, quei comportamenti si ingigantivano e finivano col far dubitare della validità della stessa dottrina cattolica... a meno di non far proprie le conclusioni dell'*Abraam giudeo*, protonista della seconda novella della prima giornata del *Decameron* di Giovanni Boccaccio!

16. *Le cappelle papale* (14 aprile 1835, martedì santo). Belli, dunque, quell'anno cominciò col contestare la vera faccia della religiosità dei cardinali che, nel bel mezzo delle cappelle papali, dove si celebravano le funzioni sacre più prestigiose e riservate, finivano con l'addormentarsi! «Li Cardinali sce stanno ariccorti/ cor barbozzo inchiodato sur breviario/ com'te ttanti cadaveri de morti.// E nun ve danno ppiù ssegno de vita/ sin che nun je s'accosta er caudatario/ a ddiije: "Eminentissimo, è ffinita"».

27. Composto pure il 4 aprile e inserito tra *La lavanna* e *L'illuminazzion de la cuppola*, figura il sonetto *L'ova e 'r zalame* che si è ommesso perché, se pure si rifà a «l'usanza der custume/ de mannà ssempr'a ccoppia ov'e ssalame» è solo occasione per un gioco di parole legato al sesso.

17. *Er Zeporcro in capo-lista* (giovedì santo 16 aprile 1835). Proseguì con una censura fortissima contro lo sfarzo del «sepolcro» allestito nella cappella Paolina, che si apriva sulla Sala Regia dirimpetto alla Sistina.<sup>28</sup> Come sempre, anche la mattina del giovedì santo, terminata nella Sistina la messa solenne, celebrata quell'anno dal cardinal Pacca, «Sua Santità, preceduta dal Sacro Collegio e dalla Prelatura, portò processionalmente il SS.mo Sacramento fino alla contigua cappella Paolina riccamente illuminata, ove rimase secondo il sacro rito racchiuso in urna esposta alla pubblica venerazione».<sup>29</sup> Il «sepolcro» veniva allestito nella Paolina per consentire l'esposizione del Santissimo Sacramento alla venerazione dei fedeli in quanto la Sistina, quale cappella palatina, non era aperta al pubblico. L'accesso dei fedeli all'interno del palazzo pontificio doveva tuttavia subire qualche limitazione, se il popolano protagonista del sonetto per accedervi dovette «avé l'onore/ d'esse in farde e dd'entrà a la Pavolina».<sup>30</sup> La «ricca illuminazione», dovuta a un incredibile numero di candele, ne faceva uno splendore da «paradis'in terra» tale da offuscare il «sepolcro» di ogni altra chiesa. Per Belli però questo era solo un brutto esempio, capace di far «ssartà in bestia e bbuggiarà er paese» il «Gesucristo» di tutte le altre chiese. Quale la paventata rovina? un terremoto? o non piuttosto moti rivoluzionari come quelli del 1831, perenne pavento per i vertici dello Stato, con una sollevazione di tutti i Crocifissi «poveretti» contro l'assolutismo e le sue ingiustizie sociali?

18. *Er giuveddi e vvenardi ssanto* (16 aprile 1835, giovedì santo). Belli non si fermò più e compose un altro sonetto che, assieme al precedente, in altri tempi l'avrebbero portato diritto al Tribunale dell'Inquisizione o, quantomeno, a quello del Governatore per lesa maestà. Sistemati i car-

28. La cappella Paolina prendeva nome da Paolo III Farnese ed era chiamata anche dei santi Pietro e Paolo in virtù dei due affreschi di Michelangelo che ne arricchivano le pareti: la *Crocifissione di S. Pietro* e la *conversione di Saulo*. Essendo la Paolina di rimpetto alla cappella Sistina, venivano connotate rispettivamente come *parva* e come *magna*.

29. *Diario*, 18 aprile 1835, n. 31, p. 3.

30. La solenne esposizione del santissimo sacramento nella Paolina aveva luogo anche in altre occasioni: «Nella Domenica prima dell'Avvento [2 dicembre 1832] la Santità di Nostro Signore Papa Gregorio XVI si portò alla Cappella Sistina del Palazzo Apostolico Vaticano per assistere alla Messa solenne pontificata dal lodato Monsignor della Porta. [...] Terminata la Messa Sua Santità, servita da due Eminentissimi signori Cardinali Diaconi, e preceduta dal Sacro Collegio e dalla Prelatura, portò processionalmente sotto baldacchino il Venerabile fino alla contigua Cappella Paolina, ch'era al solito nobilmente addobbata, ove il Santissimo Sacramento rimase esposto alla venerazione de' Fedeli, dandosi così principio al nuovo turno delle quaranta ore», ivi, 5 dicembre 1832, n. 97, pp. 3-4.

dinali, mosse direttamente all'attacco del papa, per forza di cose ritenuto privo anch'egli di quella spiritualità che il suo ruolo avrebbe richiesto, e finì per proporre, con una immagine di forte sapore teatrale, la crocifissione del papa stesso e di due cardinali su «Mmonte-Mario», così da poter rivivere il «Carvario» nel modo più veristico possibile: «E llassú oggn'anno, a li tempi pasquali,/ ce s'averebbe da inchiodà un Vicario/ de Cristo, e accanto a llui du' Cardinali».

19.20.21. *L'oste* - 1° e 2° - (18 aprile 1835, sabato santo) e *La Santa Pasqua* (19 aprile 1835, Pasqua). Essendosi tolti dalla scarpa quei magigni che lo infastidivano, Belli concluse la settimana santa con tutta leggerezza. Dapprima con un oste che se la prendeva con quel «porco de diggiuno» che gli aveva rovinato gli affari nei 46 giorni della quaresima e che solo la sera di sabato santo tornava felice: «de sol'ova toste/ ggjà n'ho cotte trescent'e ssessantuno». E si dava a propugnare il benessere del mangiare magro, soprattutto «sarache», il cui sale faceva consumare vino in abbondanza: «e cc'è ppiù ggusto che smorzà la sete?». Infine nell'ultimo sonetto, considerato che Cristo era risorto, si tornava di nuovo a gioire: «alegramente! [...] tutto a la grolia de la Santa Cchiesa», e via al pranzo di Pasqua secondo la migliore tradizione.

**La settimana santa del 1836.** La nuova settimana santa non si aprì con vecchie e nuove critiche alla irreligiosità dei romani ma, sorprendentemente, con qualcosa di positivo.

22. *Er miserere de la Sittimana Santa* - 1° - (31 marzo 1836, giovedì santo). Forse perché nell'anno precedente ormai aveva detto tutto e più di tutto, con questo sonetto Belli finalmente plaudì a qualcosa che nella settimana santa non lasciava spazio a critiche di sorta: la preghiera del *Miserere*, vecchia di 3000 anni, magistralmente cantata in polifonia nella basilica di San Pietro, il cui ascolto suscitava negli innumerevoli ascoltatori una sincera e profonda religiosità.

23. *Er miserere de la Sittimana Santa* - 2° - (31 marzo 1836, giovedì santo). La polemica non affiorò neanche nel successivo sonetto: se pure questo si muoveva sul tema dell'incomprensibilità del latino e del suo fraintendimento da parte dei popolani, non ne traspariva alcuna reprimenda. Si trattò solo di uno scherzo furbesco e inoffensivo che si snodava attorno a quel «sicunnum magna» sul quale, nel modo in cui era cantato, non c'era nulla da ridire.

24. *Li pinitenzieri de San Pietro* (31 marzo 1836, giovedì santo). La polemica riaffiorò invece col successivo sonetto, che può considerarsi legato alla settimana santa perché anche in quei giorni i penitenzieri

“bacchettavano” in San Pietro. In effetti contiene solo una forte critica a Gregorio XVI che, durante la rivolta della Polonia cattolica, si era schierato con l'ortodosso zar Nicola I. Quanto a «cquell'animacce nere» dei penitenzieri, Belli non perse l'occasione per ironizzare sulle virtù che si ritenevano prodotte da quell'atto di penitenza, annotando: «ogni lingua d'Europa ha il suo apposito confessionale, contrassegnato con iscrizione in metallo. In ciascun confessionale poi si annicchia un penitenziere, con davanti una lunga verga, o altrimenti *bacchetta*, investita della virtù di cancellare *ipso facto* i peccati veniali ad ogni picchiata sul capo del peccatore che si presenta genuflesso a quella facile espiazione. Pei peccati mortali non la va così a buon mercato».

25. *La Tirnità de' Pellegrini* (31 marzo 1836, giovedì santo). L'ironia si spostò poi sull'assistenza fornita ai pellegrini dalla omonima arciconfraternita anche in occasione della settimana santa. Belli non si è trattenuto dall'annotare: «ospizio dove i pellegrini sono mantenuti per tre giorni. Nelle sere più solenni della settimana santa ivi è concorso di curiosi, per vederli serviti dai confratelli in sacco rosso, color di polmone, fra i quali per affettata umiltà si annoverano principi e talora anche piccoli sovrani». Solo piccoli sovrani? Non sembrerebbe, se nel 1834 offrì la propria assistenza nientemeno che la regina madre del Regno delle Due Sicilie. Divergendo dalla sensibilità di Belli, il *Diario di Roma* descrisse quell'intervento regale come un atto di esemplare carità cristiana:

S.M. la Regina Maria-Isabella, Madre di S.M. il Re del Regno delle Due Sicilie, non ha cessato ne' passati santi giorni di dare esempio singolarissimo della sua umiltà e della sua Religione profonda [...] essendosi poi la M.S. fin dal 1825, in cui venne a Roma col defunto augusto suo consorte Francesco I per l'acquisto del santo Giubileo, degnata di ascriversi tra le sorelle della Arciconfraternita della Santissima Trinità de' Pellegrini, ha voluto nelle sere del giovedì e venerdì santo partecipare anch'ella ai caritatevoli officj della predetta Arciconfraternita. Ricevuta nel pio luogo da S.E. la signora Principessa Orsini Priora, da S.A.R. la Principessa di Danimarca e da altre Sorelle e Confratelli, lavò i piedi a molte pellegrine, del gran numero che in quest'anno ne sono venute a Roma, servì alla loro mensa, e quindi accompagnolle con bontà al loro dormitorio: atto che mosse in tutti i socj dell'Arciconfraternita, non che nelle persone estere intervenute alla cerimonia, la più viva ammirazione e tenerezza.<sup>31</sup>

31. *Diario*, 2 aprile 1834, n. 26, pp. 6-7.

26. *Er Zantissimo de Monte-Ccavallo* (31 marzo 1836, giovedì santo). Sempre in quel fecondo poetico giorno di giovedì santo non mancò, da parte del poeta, una stoccata personale a Gregorio XVI, ironizzando sull'abusato attributo papale di «santissimo»: il sonetto, che non riguarda specificamente la settimana santa, può costituirne un'appendice, come i «perfidi» sonetti del 1835: «Ma ccome va a ffinì? Quann'è ccrepato/ ammalappèna è sscento in ne la fossa,/ sto santissimo poi manco è Bbeato».

27. *La bbenedizione der Zàbbito Santo* (2 aprile 1836, sabato santo). Da ultimo Belli tornò ancora una volta sulla tradizionale benedizione delle case, ribadendo il suo pensiero sulla venalità degli ecclesiastici. Dopo che il parroco s'era preso il solito «papetto», il popolano di turno non poteva fare a meno di ironizzare sul come gli fosse sembrato che non se lo fosse preso come un'offerta, ma «come fussi un acconto de piggione». E concluse con un sogno impossibile, questo personale di Belli: «Nun zo, ppare che un prete conzagrato/ a cquer papetto o ppavolo o ttestone/ avessi da strillà: "Lei s'è sbajjato:/ noi nun vennémo le bbenedizione"».

**Belli e il *Miserere* dell'Allegri.** La critica di Belli alla settimana santa dei romani dunque non toccava quel *Miserere* che era capace di suscitare negli ascoltatori la più profonda contrizione e speranza di salvezza in virtù della sconfinata misericordia divina.

Mi sono avvicinato a Belli nel 1964 con *Tutti i sonetti romaneschi* dell'edizione A.T.E. curata da Bruno Cagli. Relativamente a *Er miserere de la Sittimana Santa*, il noto critico musicale aveva annotato come il *Miserere* in questione fosse quello «per sole voci che si usava cantare durante il *Mattutino delle Tenebre* nei pomeriggi del Mercoledì, Giovedì e Venerdì Santo. Era stato composto da Gregorio Allegri (1584-1652) e rimase in uso fin quasi ai nostri giorni, celebrato da tutti i viaggiatori, che ebbero occasione di ascoltarlo. Poiché ne era vietata la trascrizione, non ne esistevano copie, ma Mozart lo ascoltò nel suo viaggio in Italia, nel 1770 (aveva appena 14 anni) e lo trascrisse *de auditu*».<sup>32</sup>

Più avanti, passato all'edizione Mondadori, lessi il commento di Vigolo, il quale pure era un critico musicale. Il fascino che nella poesia di Belli promana dal salmo di re Davide, poco tempo addietro mi ha suggerito di ricercarne la musicalità nella composizione dalla quale aveva avuto origine. Ne acquistai un disco,<sup>33</sup> ma non riuscii a ritrovare le ca-

32. G.G. BELLI, *Tutti i sonetti romaneschi*, a c. di B. Cagli, Roma, A.T.E., 1964-65, V, p.

36.

33. EMI Classics, Coro del St. John's College di Cambridge, diretto da George Guest.

denze scandite nel sonetto. Attribuendo la cosa al mio scarso orecchio musicale, grazie ad una consolidata amicizia nata tra i ghiacciai delle Alpi, per individuare il versetto «cantato» da Belli mi rivolsi all'illustre musicologo Warren Kirkendale che, riascoltata più volte la parte iniziale del disco, tolto l'auricolare mi fece restare basito: «Belli si è sbagliato. Il *Miserere* dell'Allegri è l'esatto contrario»: le voci non entrano in successione soffermandosi sul «maggna» prima di passare tutte assieme al «misericordiam tua», ma iniziano assieme e finiscono col dividersi proprio sul «misericordiam tua».

Mi era impossibile pensare che Belli avesse potuto storpiare quella musica e seguitava a risuonarmi nell'orecchio quell'ormai familiare «prima l'ha ddetta un musico, poi dua,/ poi tre, ppoi quattro; e ttutt'er coro allora/ j'ha ddato ggiú: mmisericordiam tua». Reagii con foga: Belli era dotato di un buon orecchio musicale e la sua poesia spesso prendeva spunto dalla realtà della vita quotidiana, che rispettava nel suo essere. L'accorata difesa valse a far sì che, dopo un momento di riflessione, il professor Kirkendale non distruggesse in radice tutte le mie certezze: «Credo che nel 1836, durante il triduo della settimana santa, nella Sistina non si eseguisse più solo il *Miserere* dell'Allegri».

**Alla ricerca di un altro *Miserere*.** Fiducioso che Belli non potesse non avere ascoltato che l'esecuzione di un diverso *Miserere*, mi documentai sul *Dizionario* del Moroni. Nella prima metà del Seicento il *Miserere* di Gregorio Allegri «fu trovato di tale merito, che giudicossi bene eseguirlo ogni anno ne' giorni triduani e maggiori della settimana santa». Nel corso del Settecento tuttavia si presero ad eseguirne anche altri poi abbandonati, salvo quello di Tommaso Bai (1636-1714) che, corista della cappella papale, lo avrebbe composto «a eccitamento e preghiera del collegio de' pontificii cantori». Il Bai «eseguì presso a poco il piano dell'Allegri, introducendovi qualche ben conosciuta modificazione; e l'opera per la sua semplicità congiunta ad uno stile elevato e sublime fu trovata sì bella, che venne stabilito fosse ogni anno eseguito alla cappella Sistina col *Miserere* dell'Allegri. [...] D'allora in poi venne sempre eseguito il *Miserere* del Bai, unitamente a quello dell'Allegri». Successivamente, «d'ordine di Pio VII», Giuseppe Baini (1775-1844) ne compose uno nuovo che, eseguito per la prima volta nel 1821, «anche di presente [nel 1858] si eseguisce». <sup>34</sup>

34. MORONI, *Dizionario*, cit., alle voci: «Cappelle pontificie, o papali» (VIII, pp. 286-87); «Miserere» (VI, pp. 214-16); «Venerdì santo» (XC, pp. 195-97).

Il professor Kirkendale, al quale avevo indicato come Belli avesse composto il sonetto nello stesso giorno dell'esecuzione del *Miserere*, mi informò che il giovedì santo del 1836 il coro della Sistina aveva eseguito il *Miserere* di Tommaso Bai.<sup>35</sup> Questo dunque aveva ascoltato Belli! Non ne trovai però il disco: l'ultima registrazione, incisa in Francia nel 1950, non era più reperibile. Per avere la prova della fedele trasposizione di questo *Miserere* da parte di Belli, ricorsi nuovamente al professor Kirkendale, il quale non si negò neanche questa volta, ma i suoi impegni non gli consentivano di dedicarsi subito alla ricerca dello spartito.

**Un'altra pista.** Nell'attesa, ho ripercorso cronologicamente i commenti a *Er Miserere de la Sittimana Santa*. Nella prima edizione de *I sonetti romaneschi* del 1896-1899 il Morandi nulla aveva annotato.<sup>36</sup> Fu nel 1952 che Vigolo richiamò il *Miserere* dell'Allegri. Nel 1964 Cagli e, poi, nel 1965 Maria Teresa Lanza,<sup>37</sup> si attenero all'indicazione di Vigolo. Nell'edizione nazionale del 1990, Roberto Vighi annotò come il sonetto

dà modo al poeta di descrivere il canto del salmo eseguito a sole voci, durante la Settimana Santa, dai cantori pontifici nella Basilica Vaticana. È uno dei sonetti più noti e riusciti del Belli: quello in cui la musicalità della sua arte raggiunge il massimo livello. Specialmente nelle terzine l'armonia imitativa è altissima; l'entrare successivo delle voci nella esecuzione polifonica è reso con raffinata maestria, facendo riecheggiare effetti di cinquecentesca grandiosità.<sup>38</sup>

Confermò poi come, con ogni probabilità, dovesse trattarsi del *Miserere* dell'Allegri, ma annotò un «contributo diretto» di Giorgio Vergara Caffarelli che, sulla scorta del *Dizionario* del Moroni, introduceva un dubbio:

l'ipotesi del Vigolo che qui si tratti del *Miserere* dell'Allegri è certamente la più plausibile: ma occorre tener presente che di *Miserere* cantati nelle

35. Così l'annotazione relativa al giovedì santo del 1836 (cc. 30-32) come si legge alla segnatura 252 dei manoscritti *Cappella Sistina-Diari* custoditi nella Biblioteca Vaticana (comunicazione del Prof. Kirkendale).

36. G.G. BELLI, *I sonetti romaneschi di G.G. Belli*, a c. di L. Morandi, Città di Castello, Lapi, 1886-89, V, pag. 1.

37. Id., *I sonetti*, a c. di M.T. Lanza, Milano, Feltrinelli 1965, IV, p. 1889: «il Miserere per sole voci di Gregorio Allegri, cantato dai cantori della Cappella Sistina».

38. Id., *Poesie romanesche*, a c. di R. Vighi, Roma, Libreria dello Stato, 1988-1992, VII, p. 365.

“cappelle” pontificie ve n'erano molti altri [...]; sarebbe pertanto necessaria un'ulteriore ricerca negli archivi delle “cappelle” pontificie, per precisare se il *Miserere belliano* corrisponda a un determinato *Miserere* eseguito nel 1836, e a quale, e sino a che punto si potrebbe supporre nei tre versi finali un'armonia imitativa di una particolare forma compositiva.<sup>39</sup>

Infine, nel 1998, Marcello Teodonio si è attestato anch'egli sulla probabilità che si dovesse trattare del *Miserere* dell'Allegri.<sup>40</sup>

Non avevo considerato, però, che Belli poteva avere ascoltato il *Miserere* anche la sera del mercoledì santo nel primo giorno del triduo. L'ufficio del *mattutino delle tenebre* aveva inizio alle ore XXI e mezza,<sup>41</sup> cioè verso le nostre 16,30, e quel giovedì Belli aveva composto sei sonetti: quindi poteva averli composti nella mattina o nel primo pomeriggio, piuttosto che a tarda sera, al ritorno dalla funzione! Il professor Kirkendale, nuovamente richiesto, mi informò che la sera del mercoledì santo nella cappella Sistina era stato eseguito il *Miserere* di Giuseppe Baini.<sup>42</sup> Dunque erano due i *Miserere* tra i quali cercare quello ascoltato da Belli: la soluzione del caso però non era prossima, dovendo il mio Amico trovare il tempo per esaminare i due spartiti.

**Una terza pista.** Solo qualche giorno dopo il professor Kirkendale mi invitò ad accompagnarlo all'Università Gregoriana per assistere alla conferenza *Il Miserere di Gregorio Allegri (sec. XVII) tra Antico e presente*, tenuta dal musicologo Giorgio Monari, che godeva di tutta la sua stima.<sup>43</sup> Al termine avrei potuto sottoporgli la questione che tanto mi interessava ottenendo senz'altro una risposta soddisfacente.

E così è stato. Grazie all'uso di un linguaggio comprensibile anche per i profani, ho seguito con interesse la conferenza completata da un'esecuzione registrata del *Miserere*. Oltre alla bellezza della musica, i suoni

39. Ivi, p. 366.

40. Id., *Tutti i sonetti romaneschi*, a c. di M. Teodonio, Roma, Newton & Compton, 2005 (1998<sup>1</sup>), IV, p. 714.

41. *Diario di Roma*, n. 27 del 2 aprile 1836, p. 4.

42. L'annotazione relativa al mercoledì santo 30 marzo 1836 si legge alla pag. 29, sempre della segnatura 252 dei *Diari Sistini* ricordati nella n. 35. Il *Miserere* «del nostro signor Baini» era «riuscito di un effetto sorprendente» (Comunicazione del Prof. Kirkendale).

43. La conferenza, tenuta il 17 novembre 2014, ha fatto parte del ciclo *Arte, fede e spiritualità dall'Antichità ai nostri giorni*, a cura del Centro di Spiritualità Ignaziana in collaborazione con la Facoltà di Storia e Beni Culturali della Chiesa, nella quale il maestro Monari insegna Storia della musica.



e le immagini dello spartito hanno mostrato la assoluta incompatibilità tra il primo versetto del *Miserere* dell'Allegri e la terzina di Belli. Al termine, ho potuto sottoporre all'esperto l'enigma: il *Miserere* ascoltato da Belli nella cappella Sistina durante la settimana santa del 1836, era quello del Bainsi, eseguito il mercoledì o quello del Bai, eseguito il giovedì? Il maestro Monari, ha accettato di buon grado di interessarsene. L'esame degli spartiti però fu sconsigliante: così come il primo versetto del *Miserere* dell'Allegri, anche quello del Bai non presentava alcun punto comune con la terzina di Belli. Qualche somiglianza poteva presentarla quello del Bainsi, ma le differenze rimanevano sempre troppo marcate e la ricerca andava proseguita in altre direzioni: dunque il maestro Monari sembrava essersi orientato verso l'esclusione di un errore tanto marchiano da parte di Belli... e allora la partita non era ancora chiusa!

**La pista buona.** Ricercando qualche particolare che potesse offrire un nuovo spunto utile per la ricerca del giusto *Miserere*, ho scandagliato di nuovo il sonetto e il commento nel quale Marcello Teodonio ha trascritto, oltre al ricordo di viaggio di Goethe (1788) anche quello meno noto di Goldoni (1759). Solo allora ho posto l'attenzione sul fatto che mentre il letterato tedesco aveva ascoltato il *Miserere* nella cappella Sistina, il commediografo veneziano invece lo aveva ascoltato in San Pietro e così ho potuto dare il giusto rilievo a quel «sentì a Ssan Pietro er miserere» con il quale Belli era stato chiarissimo. Del resto, è incorso di rado in qualche imprecisione, tanto da calzargli a pennello l'adattamento dell'endecasillabo di Dante riferito a Livio: "come il Belli scrive, che non erra".<sup>44</sup> Avevo cioè trascurato, in maniera improvvida, che la basilica di San Pietro non poteva equivalere, e men che mai per Belli, alla cappella Sistina e che il *Miserere* dell'Allegri costituiva il «pezzo forte» di quella cappella. Con una rapida ricerca e riordinando le idee ho dunque considerato: le funzioni sacre della settimana santa si tenevano contemporaneamente in San Pietro e nella Sistina;<sup>45</sup> quest'ultima non era un edificio sacro pubblico, ma la cappella privata dei papi, dotata di un coro esclusivo;<sup>46</sup> Giulio II della Rovere (1503-1513) volle provvedere anche la basilica vaticana di un coro proprio, costituendo la cappella che prese il suo nome; le due cappelle con i relativi cori, erano dunque isti-

44. *Inferno*, XXVIII, 12.

45. MORONI, *Dizionario*, cit., XII, p. 247: «tutte le funzioni descritte nell'articolo "Cappelle papali o pontificie" si eseguivano anche nella basilica vaticana».

46. Doveva il nome al fondatore Sisto IV della Rovere (1471-1484). Il coro poteva cantare altrove, ma solo durante cerimonie alle quali fosse presente il papa.

tuzioni nettamente distinte, con repertori propri e il «pezzo forte» del repertorio della Sistina era tutelato al punto da farne vietare la trascrizione, pena la scomunica; i cantori della Sistina venivano individuati come *cantori pontifici*, in quanto al servizio della cappella privata dei papi, ma «i cantori della cappella Giulia, in Roma, dopo i cantori pontifici, sono i migliori e i più numerosi». <sup>47</sup> Così mi sono potuto rendere conto che, nel mercoledì o nel giovedì santo del 1836, Belli aveva assistito all'ufficio delle tenebre in San Pietro, così come ha scritto lui «che non erra» e che, di conseguenza, aveva ascoltato un *Miserere* eseguito dal coro della cappella Giulia. Del resto il Nostro aveva fatto anche un preciso riferimento a «tutti l'ingresi» che, andando in massa alle funzioni del triduo della settimana santa, non potevano che recarsi in una basilica come quella di San Pietro, capace di accoglierli. Nessun riferimento, invece, alla Sistina, assai meno capiente e nella quale potevano accedere solo cardinali, prelati e «alti personaggi che hanno l'onore di intervenire». <sup>48</sup> Eccezionalmente potevano esservi ammessi anche persone non nobili ma «ragguardevoli», come Mozart e Goethe.

Ho anche considerato come, col richiamo a quegli «echi lunghi del *miserere* per le immense navate della Basilica Vaticana», Vigolo aveva fatto un corretto uso dell'indicazione di Belli sul luogo dell'esecuzione ma che, tuttavia, la riferì erroneamente al coro della Sistina. Questo, probabilmente, per effetto della fama del *Miserere* dell'Allegri che, dunque, non doveva conoscere, altrimenti non avrebbe mai potuto confonderlo con quello del sonetto. Anche Vighi, quanto al luogo, si è correttamente attenuto a Belli: «dà modo al poeta di descrivere il canto del salmo eseguito a sole voci, durante la Settimana Santa, dai cantori pontifici nella Basilica Vaticana», ma per il resto ha seguito Vigolo, sia pure, grazie a Vergara Caffarelli, lasciando aperta la strada ad altre possibilità.

**“Come Belli scrive, che non erra”.** Con la ricerca approdata in buone mani, non è restato che attenderne l'esito e il risultato non è mancato. Il maestro Monari ha individuato nell'archivio della cappella Giulia alcuni *Miserere* i cui primi versetti risultano compatibili con il sonetto e così, nell'incontro tenuto al Teatro Argentina ha illustrato come il *Miserere* ascoltato dal Belli non potesse essere quello dell'Allegri. <sup>49</sup> Quindi

47. MORONI, *Dizionario*, cit., p. 318.

48. *Diario di Roma*, 2 aprile 1836, n. 27, p. 4.

49. Incontro dal titolo *Er miserere che ggnisun 'strumento l'accompagna*, tenuto al Teatro Argentina il 19 maggio 2015 con la partecipazione del coro *Musicanova* diretto dal M<sup>o</sup> Fabrizio Barchi.

ha posto a diretto confronto il versetto della composizione dell'Allegri e quello di un *Miserere* del repertorio della Giulia: con il primo è risuonata una cadenza del tutto dissimile da quella del sonetto, con il secondo invece si sono udite distintamente le quattro voci entrare in successione sul «maggna»; la durata di quel «maggna», sul quale i coristi «ce so stati un'ora»; i coristi che, tutti assieme, «j'ha[nno] dato ggiú col misericordiam tua». <sup>50</sup> Ne è seguito un applauso liberatorio. Il coro, per forza di cose, non si è potuto avvalere di uno di quei castrati di sventurata memoria che, grazie alle loro voci «più pure e argentine» di ogni altra, arricchivano il «sicunnum maggna» con quei «chiccherichí» di cui soli erano capaci, riuscendo ad innalzare quel «canto di armonia celeste» per il quale erano tanto celebrati. <sup>51</sup> Se avesse potuto avvalersene, per effetto di quegli «abbellimenti» l'«ora» sarebbe stata ancor più lunga, proprio come deve averla udita Belli.

La fama del *Miserere* dell'Allegri si era formata con i racconti di quei pochi che avevano avuto il privilegio di poterlo ascoltare nella cappella Sistina. Quando i papi vollero concederne lo spartito a taluni sovrani, i risultati furono deludenti, mancando il fascino della cappella affrescata da Michelangelo e, soprattutto, gli abbellimenti dei «musicisti». Anche il coro della Giulia, come quello della Sistina, si avvaleva delle voci dei «sopranisti» e dai loro «abbellimenti». I pellegrini convenuti in San Pietro nella settimana santa del 1836, dunque, ascoltarono un *Miserere* diverso da quello dell'Allegri, ma ne rimasero sempre edificati e ammirati, poiché eseguito con maestria e secondo gli stessi dettami e usi di quello più celebrato della cappella Sistina. Come ha scritto Belli «che non erra».

50. Si è trattato di una vera e propria chicca, mancandone una qualsiasi registrazione.

51. Sulla Sistina e sul *Miserere* dell'Allegri sono note le citazioni di illustri viaggiatori. Pare utile citare quella meno nota di G. COLBERT FALLETTI DI BAROLO, *Lettere a Silvio Pellico nel viaggio per l'Italia*, Torino, Speirani, 1886, p. 123: «Io vi posso assicurare però che per quanto dicasi, non si dirà mai abbastanza in lode di questa musica, il cui effetto nulla ha di comune colle altre. Mentre si recitano gli uffici, l'occhio volgesi e spazia per gl'immensi affreschi del Giudizio Universale di Michelangelo. Intanto uno dopo l'altro si spengono i lumi, e le tenebre occupano il vasto recinto; non v'ha più d'illuminato che lo sfondo quadro, ove stanno i musicisti. Dopo una pausa ed un silenzio solenne comincia il *Miserere*. Voci le più pure e argentine innalzano un canto di armonia celeste; ad esse tengono dietro e fanno accompagnamento e contrasto altre molte gravi e piangenti».

---

---

## *Il Miserere di Belli: ricerche e nuove ipotesi*

DI GIORGIO MONARI

La fortuna storica della musica per il salmo *Miserere* (50[=51]) composta da Gregorio Allegri (1582-1652) è assolutamente eccezionale e ne fa un caso del tutto speciale nello sterminato repertorio della musica ecclesiastica latina. Composta all'epoca di Urbano VIII (1623-1644), fu eseguita per secoli – almeno fino ai tagli del cerimoniale nel 1870 – presso la Cappella Sistina, esclusivamente durante i riti della Settimana Santa. Allegri era uno dei cantori della Cappella musicale pontificia, l'istituzione dedicata al canto polifonico a diretto servizio dei pontefici dal secolo XVI presso la stessa Sistina. La particolare pregnanza rituale e religiosa che contribuisce a determinare la fama della composizione si intreccia con vicende diverse generando una serie di episodi assai popolari nella letteratura storico-musicale e il fascino del *Miserere* risuona nelle pagine di noti autori come Goethe, Stendhal, Madame de Staël, Dickens etc.<sup>1</sup> Tra gli aneddoti più noti, quello volto a glorificare il genio del giovane Mozart in visita alla

1. Sulla Cappella pontificia all'epoca di Allegri, oltre le opere storico-musicali generali, si legga C. ANNIBALDI, *Storia della Cappella musicale pontificia*, a c. di G. Rostirolla, vol. 4/1: *La Cappella musicale pontificia nel Seicento*, Palestrina, Fondazione Pierluigi da Palestrina, 2011. Una ricostruzione biografica e un catalogo delle opere di Allegri è in K. HELFRICHT, *Gregorio Allegri: Biographie, Werkverzeichnis, Edition und Untersuchungen zu den geringstimmig-konzertierenden Motetten mit basso continuo*, Tutzing, Hans Schneider, 2004, oltre che nelle diverse opere enciclopediche e dizionari di consultazione. La complessa vicenda del *Miserere* di Allegri fino a tutto l'Ottocento è ricostruita efficacemente da G. O'REILLY per essere presentata durante la Conferenza internazionale della britannica National Early Music Association nel 2009: *A unique singers' manuscript from the 19th century: Domenico Mustafà's version of the Miserere of Tommaso Bai and Gre-*

Sistina, riportato da Stendhal: tra lo stupore generale Mozart avrebbe trascritto a memoria, dopo averla ascoltata, la composizione di Allegri di cui era rigorosamente proibito divulgare la partitura, quasi senza sbagliare nota alcuna.<sup>2</sup> Totalmente offuscate dalla fama del *Miserere* di Allegri, le altre composizioni sul testo dello stesso salmo sono però numerose nella Cappella Sistina e nelle altre cappelle romane, per non parlare delle tante cappelle d'Occidente.<sup>3</sup> La liturgia dell'Ufficio delle Tenebre celebrata le sere di mercoledì, giovedì e venerdì nella Settimana Santa – anticipando e celebrando congiuntamente il Mattutino e le Lodi del mattino seguente – prevede al termine, dopo l'intonazione del versetto *Christus factus est*, la recitazione «sub silentio» del *Pater noster* seguito dal salmo *Miserere*, genuflessi e a candele spente. È durante il papato di Leone X (1513-1521)

---

gorio Allegri, Proceedings of the National Early Music Association International Conference (York, 2009), University of York, Department of Music, 2010 <<http://www.york.ac.uk/music/conferences/nema/oreilly>> (22 ottobre 2015). La storia della Cappella Sistina nell'Ottocento è nel volume di L. M. KANTNER e A. PACHOVSKY, *Storia della Cappella musicale pontificia*, a c. di G. Rostirolla, vol. 4: *La Cappella musicale pontificia nell'Ottocento*, Palestrina, Fondazione Pierluigi da Palestrina, 1998. Il testo di M. FILOTEI, *La solita solfa: storia della Cappella musicale pontificia Sistina*, con pref. di G. Ravasi, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 2012, è una concisa opera di divulgazione. Sul fascino esercitato dalle celebrazioni della Cappella Sistina nell'Europa dell'Ottocento, si veda R. BOURSIS, *The Mystique of the Sistine Chapel Choir in the Romantic Era*, in «Journal of Musicology», XI, 3 1993, pp. 277-329.

2. L.-A.-C. BOMBET [=STENDHAL], *Lettres écrites de Vienne en Autriche, sur le célèbre compositeur Jb. Haydn, suivies d'une vie de Mozart, et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie*, Paris, Imprimerie de P. Didot l'Aîné, 1814.

3. Per quanto riguarda i *Miserere* della Cappella Sistina si veda il catalogo di J.M. LLORENS, *Capellae Sixtinae Codices musicis notis instructi sive manu scripti sive praelo excussit*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1960. Notizie sulle composizioni della Cappella Sistina sono reperibili nei testi citati alla nota 1, cui si rinvia per più ampie indicazioni bibliografiche. Per la Cappella Giulia si vedano i cataloghi di J.M. LLORENS, *Le opere musicali della Cappella Giulia, I: Manoscritti e edizioni fino al '700*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1971, e di E. BOEZI, *Indice dei MSS musicali della Cappella Giulia*, 3 voll., Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1977. Sempre sulla Cappella Giulia, si vedano le importanti pubblicazioni di G. ROSTIROLLA, *Musica e musicisti nella Basilica di San Pietro. Cinque secoli di storia della Cappella Giulia*, 2 voll., Roma, Edizioni Capitolo Vaticano, 2014, e di L.M. KANTNER, *"Aurea luce", Musik an St. Peter in Rom 1790-1850*, Wien, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1979. L. LUCIANI ha curato un *Sussidio per la consultazione dei cataloghi Boezi e Llorens dei fondi Cappella Giulia e Cappella Sistina della Biblioteca Vaticana*, 2014, con alcune «Annotazioni sul Salmo 50 *Miserere mei Deus* di Gregorio Allegri» (pp. 508-11). Evidentemente è impossibile qui dare conto di una bibliografia completa sui *Miserere* nella storia della Chiesa né c'è ad oggi una pubblicazione di riferimento sullo specifico argomento.

che si introduce l'usanza di far cantare il *Miserere* polifonicamente ai cantori della Cappella pontificia. Con ciò si avvia l'ampia produzione di intonazioni a più voci del *Miserere*, di cui quella dell'Allegri sarebbe solo una in una lunga serie. Tuttavia, nessuna delle composizioni scritte da allora – tra cui ci sono anche quelle di Giovanni Pierluigi da Palestrina e di Alessandro Scarlatti – è paragonabile, quanto a fama, a quella di Allegri. Un dato importante è che, come già accennato, la musica della Cappella Sistina non era eseguibile altrove senza uno speciale permesso pontificio e quindi per ascoltare il *Miserere* di Allegri non c'era altro modo se non di essere ammessi alle celebrazioni della Cappella Sistina, piuttosto esclusive – anche per motivi di spazio –, come rivela il fin troppo critico Charles Dickens in visita a Roma:

We saw very little, for by the time we reached it (though we were early) the besieging crowd had filled it to the door, and overflowed into the adjoining hall, where they were struggling, and squeezing, and mutually expostulating, and making great rushes every time a lady was brought out faint, as if at least fifty people could be accommodated in her vacant standing-room.'

Tutto ciò ha contribuito, attraverso i secoli, a fare di questa composizione uno dei grandi "miti" nella storia della musica occidentale. Niente di strano quindi che i sonetti dedicati da Belli alle esecuzioni del *Miserere* nel 1836<sup>4</sup> siano stati riferiti da tutti i commentatori alla composizione di Allegri, senza eccezioni.<sup>5</sup> Giunge nuova perciò l'osservazione delle vistose incongruenze tra il testo belliano e quello che conosciamo del *Miserere* di Allegri, rilevate da Coglitore, cui va tutto il merito di averle messe in evidenza.<sup>7</sup> L'ascolto del *Miserere* che ispira i sonetti del 31 marzo 1836 è collocato da Belli nella Basilica di S. Pietro («cche ppiascere/ è de sentí a Ssan Pietro er miserere»), dove la Cappella Giulia – la cappella musicale fondata da Giulio II proprio in S. Pietro, all'inizio del secolo XVI – non poteva eseguire il *Miserere* di Allegri, che era esclusivo della Sistina! Inoltre la descrizione dell'esecuzione musicale fornita puntualmente da Belli per la parola «magnam» nel primo ver-

4. C. DICKENS, *Pictures from Italy*, New York, Coward, McCann and Geoghegan, 1974, p. 202 (in BOURSY, *The Mystique of the Sistine Chapel Choir*, cit., p. 289).

5. G.G. BELLÌ, *Tutti i sonetti romaneschi*, a c. di M. Teodonio, Roma, Newton & Compton, 1998 (nn. 1834, 1835).

6. Cfr. in questo numero, E. COGLITORE, *Come il Belli scrive, «che non erra»: Belli, la settimana santa e il Miserere, passim ma in partic. alle pp. 43-44, 59, 61-62.*

7. COGLITORE, *ivi*, pp. 59 e segg.

setto cantato («Prima l'ha ddetta un musico, poi dua,/ poi tre, ppoi quattro; e ttutt'er coro allora/ j'ha ddato ggiú: [...]») non corrisponde alla musica dell'Allegri, in cui le voci procedono chiaramente sempre insieme per articolarsi diversamente solo sul «misericordiam». Ci sono pertanto ragioni sufficienti per escludere che il riferimento belliano possa riguardare la composizione di Allegri. Come si è scritto sopra, l'esecuzione in polifonia di questo salmo penitenziale si diffuse ampiamente a partire dall'uso della Sistina e nella stessa Roma fu ovviamente praticata anche dai cantori della Cappella Giulia, con composizioni di autori diversi conservate nell'archivio oggi presso la Biblioteca Apostolica Vaticana.

Per saperne di più si è reso pertanto necessario seguire la traccia del testo belliano e rivalutarne i riferimenti liturgico-musicali, per offrirne nuove possibilità di interpretazione e giungere finalmente ad individuare almeno una rosa di possibilità di identificazione della composizione evocata dal poeta. Come è noto, i due sonetti del *Miserere* fanno parte dell'ampia produzione che Belli dedica alla censura dei vizi della Chiesa sua contemporanea, intesa tanto come gerarchia quanto come popolo – il popolo di Roma –, ed è in tale contesto che vanno letti.<sup>8</sup> Non di rado sono i riti l'oggetto dei suoi strali, in linea con tutta una tradizione anticlericale se non anti ecclesiastica. Per quanto riguarda il canto e l'occasione rituale del *Miserere*, come già scritto, il momento è uno dei più importanti e significativi dell'anno liturgico, un nucleo di senso di grande intensità, di fronte al quale pochi restano insensibili.<sup>9</sup> Anche la fama del *Miserere* dell'Allegri deve avere contribuito a caricare di ulteriore valore il momento liturgico – almeno da una certa data.

Belli non può certo essere rimasto indifferente, data la sua nota sensibilità, forse già sollecitata dalla conoscenza di un'analogo *El miserere* di Carlo Porta.<sup>10</sup> Ulteriori stimoli venivano poi dallo stesso testo del salmo e dalla sua tradizione letteraria. Il poema è ascritto dal re d'Israele Davide dopo il peccato con Betsabea, che Belli conosce bene e ne parla, con toni a dir poco irriverenti, nel suo sonetto n. 725 (*Er Zanto re Ddà-vidè*). C'è anche un'altra risonanza che per Belli può avere contato: l'*incipit* del salmo è la prima parola in discorso diretto della *Commedia* dan-

8. Cfr. COGLITORE, *ivi*, *passim*. Si veda anche *Il sacro nella letteratura in dialetto romanesco da Belli al Novecento*, a c. di F. Onorati, Roma, Edizioni Studium, 2003.

9. Si leggano a proposito le pagine di J.W. VON GOETHE tradotte e pubblicate a c. di G. Insom, *Sulla musica*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992, pp. 12-15.

10. C. PORTA, *Poesie*, a c. di D. Isella, Milano, Mondadori, 1975, pp. 475-84 (*On fune-ral*). Cfr. M. TEODONIO, *Vita di Belli*, Roma, Castelveccchi, 2015, pp. 125-27, 175; P. GIBELINI, *Il coltello e la corona*, Roma, Bulzoni Editore, 1979, pp. 127-129.



tesca (*Inf.* I 65, ma Dante ritorna poi sul *Miserere* e sul suo autore) e doveva averlo presente colui che qualcuno ha pensato di definire il “nuovo Dante”. Pare quindi che non ci sia di che stupirsi se nelle parole del Belli traspare un che di ammirazione (espressa a suo modo) per il canto del *Miserere* – «e cantata accusi, ssangue dell’ua!./ quer *maggna* [= *magnam*: salmo 50, v. 3] è una parola che innamora» –, anche se ciò non basta a frenare l’ironia del censore e, anzi, il fascino del canto rende ancora più insopportabili le pochezze su cui si appunta la penna.

Se i sonetti di cui si scrive si inseriscono, senza particolari degni di nota, nella polemica sull’uso del latino liturgico e sugli eccessi della pompa rituale, cui si associa la derisione dei cantanti castrati,<sup>11</sup> emerge però un elemento critico-musicale che non mi pare sia stato oggetto di studio finora. L’annotazione puntuale su «er miserere che ggnisun’istrumento l’accompagna» mette in evidenza un dato artistico per nulla neutro nella vita musicale dell’epoca. Le esecuzioni con sole voci e senza strumenti musicali erano caratteristiche della Cappella Sistina ed era questo uno dei motivi principali del fascino esercitato sui visitatori da tutta Europa. Le altre cappelle utilizzavano normalmente strumenti, a Roma come altrove: organo, archi, fiati, insieme alle voci. Già nel Settecento, in vari ambienti d’Europa, l’esecuzione con sole voci diventa però un ideale auspicato – ma poco praticato – per la musica ecclesiastica, contro quella che invece è ormai la prassi invalsa dell’uso di solisti e orchestre mutuando sonorità ed effetti dal circostante ambiente del teatro d’opera, soprattutto nelle sedi maggiori: l’opposizione tra lo stile “moderno”, orchestrale e teatrale, e quello “antico”, vocale e severo, assume spesso toni polemici e dà luogo a veri e propri dibattiti tra sostenitori dell’uno e dell’altro. Anche nella Roma del primo Ottocento la questione è piuttosto sentita.<sup>12</sup> Fautore dello stile “antico” è il Camerlengo della Cap-

11. Con ironia neppure troppo sottile, Belli indica le “fioriture” – gli abbellimenti melodici tipici della tradizione delle cappelle – con il termine «chiccherichì» (n. 1835, vv. 5-8), dove il verso maschio del gallo è allusione evidente alla condizione degli evirati cantori che poco hanno da far “chicchirichì” avendo perduto la funzionalità dei testicoli. Il termine appare solo in un altro sonetto belliano, con significato evidentemente diverso (n. 154, v. 12, in BELLÌ, *Tutti i sonetti romaneschi*, cit.). L’allusione alla deficitaria virilità dei cantanti castrati ritorna nel sonetto n. 761 (*La Mess’ in mustca*), vv. 5-8, «E nnun zò mmejjo assai li ritornelli/ su cquelli nostri cari calasscioni./ che ssenti ’na gabbia de capponi/ che tutt’er bono è nnun avé ggranelli?», in cui i «ggranelli», la cui assenza è vanto per la purezza vocale degli evirati cantori, sono anche i testicoli.

12. Si vedano, tra l’altro, G. ROSTIROLLA, *Orazio Bucelli e il suo contributo alla restaurazione della musica sacra a Roma tra Settecento e Ottocento*, Firenze, Olschki, 1997, KANTNER, “*Aurea Luce*”, cit., pp. 32-39 («Caecilianismus in S. Pietro»), F. ROMITA, *Ius mu-*

pella Sistina, Giuseppe Bains (dal 1819), che pubblica nel 1829 due volumi di *Memorie storico-critiche* dedicati a Giuseppe Pierluigi da Palestrina,<sup>13</sup> modello assoluto di composizione in quello “stile”, ed anche tra i musicisti della Cappella Giulia c'è chi si mostra interessato.<sup>14</sup> Nel 1838 la Congregazione romana dei musicisti di Santa Cecilia riunisce una Commissione per esaminare la questione dell'uso di musica “teatrale” nelle chiese: ne fanno parte anche Bains e l'allora maestro di cappella della Giulia, Francesco Basilj, e la presidenza viene affidata a Gaspare Spontini, compositore teatrale di successo (con all'attivo titoli internazionali quali *La Vestale*).<sup>15</sup> Anche presso la Cappella Giulia, in alcune occasioni, si eseguono musiche con sole voci<sup>16</sup> e uno dei momenti che più si prestava in tal senso doveva essere l'Ufficio delle Tenebre nella Settimana Santa, momento penitenziale per eccellenza e quindi associato alla rinuncia al piacere estetico dato dalla ricchezza e varietà timbrica dell'orchestra – le sonorità non erano comunque propriamente “palestriniane”

---

*sicae liturgicae: dissertatio historico iuridica*, Torino, Marietti, 1936, pp. 99-103 e la bibliografia *infra*.

13. G. BAINI, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 2 voll., Roma, Società Tipografica, 1828 (ristampa anastatica, Hildesheim, Olms, 1966).

14. Si veda, ad esempio, il breve scritto anonimo intitolato *Riflessioni sui meriti di un maestro da eleggersi in una patriarcale*, riportato da ROSTIROLLA (*Musica e musicisti*, cit., I, pp. 656-58), che, secondo lo studioso (ivi, II, p. 658, nota 182), va assegnato al 1793 e attribuito a Giuseppe Jannacconi, maestro *ad interim* della Giulia dal 1812 al 1816 (ivi, II, pp. 693-708): «Si cerca un maestro famoso per una patriarcale dove non entrano strumenti, ma solo voci poco o nulla particolari; e si crede di ritrovarlo nei teatri o serii, o buffi [...]. Altro documento significativo, all'indomani del periodo napoleonico, è la memoria del 1816 redatta dall'allora Prefetto della Cappella Angelo Costaguti, che raccomanda, per le prove d'ammissione dei nuovi cantori, «di fargli cantare dei pezzi detti a' Palestrina [...], stile che si teneva nelle antiche composizioni» (cfr. ivi, II, pp. 773-74). La questione dello stile “antico” è ben presente – e con implicazioni polemiche per un discorso *Miserere* – anche per Francesco Basilj, maestro in San Pietro dal 1837 al 1850 (ivi, II, pp. 804-6), come emerge da una sua lettera a Monsignor Riario, Prefetto della Cappella Giulia, datata 1 settembre 1840 (ivi, II, pp. 828-29, e KANTNER, “*Aurea Luce*”, cit., pp. 216-19; cfr. *infra*, nota 39).

15. Nonostante il notevole dispiego di forze intellettuali e musicali, l'iniziativa non ebbe però riscontro diretto nella vita musicale ecclesiastica – cfr. P. ACKERMANN, *Dogma und Ästhetik. Palestrina – Spontini – Liszt*, in «*Analecta Musicologica*», XLVI, 2010, pp. 201-11, R. GIAZZOTTO, *Quattro secoli di storia dell'Accademia di S. Cecilia*, 2 voll., Milano, Mondadori, 1970, II, cap. 3, e F. CAFFARELLI, *Il rapporto di G. Spontini intorno alla riforma della musica sacra*, in *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Spontiniani* (6-9 settembre 1951), Fabriano, Arti Grafiche Gentile, 1954, pp. 59-69.

16. KANTNER, “*Aurea Luce*”, cit., p. 32.

e si cercavano piuttosto effetti teatrali anche nella scrittura per sole voci.

La sensibilità di Belli a questa speciale, sobria, formula musicale “senza strumenti” sembrerebbe in sintonia con quanti difendono la musica a sole voci come vera musica liturgica ed è confermata dal sonetto n. 1713 (*La riliggione der tempo nostro*) dell'11 ottobre 1835, in cui, tra i rimproveri mossi alla Chiesa del tempo, c'è proprio l'uso della musica orchestrale, le «sinfonie»: «Che riliggione! è riliggione questa?/ Tutta-quanta oramai la riliggione/ consiste in zinfonie [...]».<sup>17</sup> Presso la stessa Cappella Giulia, le considerazioni intorno allo stile “antico” avevano pure dato occasione a qualche polemica e non di poco conto.<sup>18</sup> Perciò risulta ancora più interessante la contestualizzazione, ricondotta alla Giulia, del richiamo belliano al *Miserere* “senza strumenti” nei sonetti del marzo 1836 ed è ancora più significativo cercare e dare una qualche sostanza musicale a questi riferimenti. La ricerca si orienta ovviamente sul repertorio della Cappella Giulia in quegli anni, quando è maestro di cappella Valentino Fioravanti. Fioravanti è nel 1836 al ventesimo anno di servizio come maestro di cappella della Giulia, dopo una carriera giovanile come compositore d'opera. Nonostante il pessimo stato di salute e i ricoveri ospedalieri, continua ancora a produrre per la Cappella, prima di morire il 16 giugno 1837<sup>19</sup> – anche se già dal 3 febbraio di quell'anno viene sostituito da Basilj.

La documentazione della Cappella Giulia nell'Archivio del Capitolo di San Pietro, presso la Biblioteca Apostolica Vaticana dal 1941,<sup>20</sup> permette di recuperare una serie di informazioni sulle attività liturgiche della Cappella e sull'organizzazione delle stesse, anche se per gli anni Trenta del secolo XIX non sono conservati quelli che costituiscono una delle

17. BELLI, *Tutti i sonetti romaneschi*, cit. Si vedano a questo proposito due sonetti – e ringrazio Coglitore per avermeli segnalati – scritti nel 1833 e 1834: il già citato sonetto n. 761, *La Mess'in musica*, del 1833 (ivi), riporta una decisa disapprovazione per l'ampio dispiego di forze musicali in una «gran messa» (v. 2) con oboi, trombe, tromboni, violini, violoni e violoncelli (vv. 3-4) ed un maestro che, a detta del poeta, dirige con gesti decisamente sconvenienti («come discessi: “A vvoi, tanta de merchia!”», v. 14); del 1834 è invece il sonetto n. 1251, *La festa de San Nabborre* (ivi), anch'esso con riferimenti ad esecuzioni musicali durante una Messa, che al poeta non dispiacciono affatto («potetti io puro avé la bella sorte/ de senti in chiesa quattro soni auffa», vv. 3-4) ma che paragona ad «un merangolo-forte/ da dilla co raggione *Opera-bbuffa*» (vv. 5-6).

18. Cfr. *supra*, nota 14.

19. Si vedano le pagine dedicate a Fioravanti da ROSTIROLA, *Musica e musicisti*, cit., II, pp. 709-94, e KANTNER, “*Aurea luce*”, cit., pp. 56-58 e 92-99.

20. ROSTIROLA, *Musica e musicisti*, cit., II, pp. 976-78.

principali fonti di notizie, i *Diari della Basilica Vaticana*, che invece sono disponibili per il decennio precedente così come per il successivo nell'Archivio del Capitolo di S. Pietro presso il Palazzo della Canonica.<sup>21</sup> Nonostante questa grave lacuna, si possono trarre informazioni da altri documenti. In particolare, tra le *Giustificazioni* della Cappella Giulia, oggi presso il suddetto Archivio del Capitolo nella Vaticana, si trovano registrazioni di pagamenti a musicisti e cantori così come i compensi per la copiatura delle composizioni eseguite, spesso accompagnati da titolo, autore ed organico della musica. Nell'anno dei sonetti belliani dedicati al *Miserere*, due registrazioni di pagamenti nelle *Giustificazioni* della Cappella, datate 12 e 25 marzo, fanno riferimento a *Miserere* copiati – presumibilmente – per essere eseguiti poco dopo, nella Settimana Santa.

La nota del 12 marzo 1836 riporta che il copista Puglieschi – tenore della Giulia – avrebbe copiato tutte le parti per un «Cambiamento dell'*Miserere* a 5» [*sic*] senza il nome dell'autore:<sup>22</sup>

BAV, Archivio del Capitolo di S. Pietro, Cappella Giulia, *Giustificazioni*, filza 213

[Dopo il doc. 41, «Nota delle spese fatte ... da Gennaio a tutto Aprile 1836»]

[Nota di spese] n. 14/ Nota di Copie di musica per servizio della Venerabile Cappella Giulia a tutto il dì 12 marzo 1836[.]

[...]

Cambiamento dell'*Miserere* a 5: di tutte le parti = fogli 10 ½      \_63

[...]

[segue ricevuta di Puglieschi]

Le *Giustificazioni* dell'anno precedente (1835) contengono due riferimenti a copie di un *Miserere* a 5 di cui si nomina l'autore, Fioravanti:<sup>23</sup>

BAV, Archivio del Capitolo di S. Pietro, Cappella Giulia, *Giustificazioni*, filza 213

[Dopo il doc. 8, «Pagamenti fatti... da Gennaio a tutto Aprile 1835»]

[Nota di spese] n. 13/ Nota de Copie di Musica per il servizio della Ve-

21. Cfr. ROSTIROLLA, *ivi*, II, p. 1326.

22. La nota del 12 marzo 1836 manca in ROSTIROLLA, *ivi*, II, pp. 751-57, nella lista di copie di musica per la Giulia registrate nei documenti contabili di quegli anni.

23. ROSTIROLLA, *ivi*, II, p. 757, n. 60, registra questo pagamento del 27 marzo 1835 per la copia di Puglieschi di un *Miserere* a 5 parti di Fioravanti, che, nella lista delle opere di Fioravanti (pp. 757-69), presenta come «perduto?» (p. 768).

nerabile Cappella Giulia copiate per ordine dell'Illustrissimo Monsignor Prefetto. 1835[:]

[...]

N. 5 parte di concerto del *Miserere* a 5 e n. 14 parte di pieno del Maestro Fioravanti

fogli 25      1.50

[...]

N. 3 raddoppi del *Miserere* a 5

fogli 3      \_ .18

[...]

[segue ricevuta di Puglieschi, con data 27 marzo 1835]

Dato che la nota del 1836 indica un «cambiamento dell'*Miserere* a 5», potrebbe essere questo *Miserere* lo stesso dell'anno precedente con modifiche d'autore. Nonostante l'età e la salute malmessa, i documenti confermano che Fioravanti era ancora attivo presso la Cappella: egli stesso firma per ricevuta del suo mensile il 15 marzo,<sup>24</sup> anche se quello del mese successivo – quindi dopo la Settimana Santa – sarà un suo delegato a ritirarlo, il 15 aprile.<sup>25</sup> Tra i quattro *Miserere* di Fioravanti conservati presso la Biblioteca Vaticana,<sup>26</sup> ce n'è solo uno a 5, «con Pieni» a 4 (CG IX 20, n. 4), ma è

24. BAV, Archivio del Capitolo di S. Pietro, Cappella Giulia, *Giustificazioni*, filza 213, doc. 38, *Rollo dei Salariati, e Pensionati della Venerabile Cappella Giulia [...] per il mese di Marzo 1836. Stato personale dell'Individui della Venerabile Cappella Giulia di S. Pietro in Vaticano pel pagamento del Rollo di Marzo 1836.*

25. BAV, Archivio del Capitolo di S. Pietro, Cappella Giulia, *Giustificazioni*, filza 213, doc. 39, *Rollo dei Salariati, e Pensionati della Venerabile Cappella Giulia [...] per il mese di Aprile 1836. Stato personale dell'Individui della Venerabile Cappella Giulia di S. Pietro in Vaticano pel pagamento del Rollo di Aprile 1836*, con allegato biglietto di delega per la riscossione, datato 15 aprile 1836, in cui si legge che Fioravanti «incomodato di salute non può venire di persona in computisteria».

26. Sempre alla Biblioteca Vaticana si troverebbero anche alcuni versetti a quattro voci attribuiti a Fioravanti in un *Miserere* di Pietro Guglielmi (CG VII 10, n. 3), secondo quanto scritto sull'involucro che contiene la partitura: «I versetti: *Miserere* – vedi VII.9.2 –/ Ecce enim – id. –/ Libera me – id. –/ Sono di Guglielmi –/ Gli altri forse sono di Valentino Fioravanti». Sul frontespizio della partitura si legge: «VII-10 (N° 3°) Fioravanti [altra mano:] Vari pezzi di Guglielmi./ *Miserere* [...]». Rostirolla riporta, per la Settimana Santa 1836, un *Miserere* di Fioravanti «a due cori conc e org», con un rimando a CG IX 7, n. 2, che è una composizione di Fioravanti ma non è un *Miserere* (cfr. ROSTIROLLA, *Musica e musicisti*, cit., II, p. 768: «Salmo "Miserere" a due cori conc e org, 1836 (Cappella Giulia IX.7-2)»). La sigla CG IX 7, n. 2, corrisponde infatti al *Confitebor* che è citato appena al rigo superiore. Il riferimento è compreso tra parentesi quadre – anche se la parentesi è aperta ma non chiusa – e, come spiega l'autore, questo segno nella sua pubblicazione indica che l'esistenza è stata accertata in virtù del confronto tra i titoli superstiti (elencati in Kantner) e quelli documentati nelle note di

datato 1837 ed una didascalia sul frontespizio della partitura lo indica come «ultima di Sua vita compositione». Non sembrerebbe possibile quindi ricollegarlo alla composizione «a 5» citata nelle *Giustificazioni* del 1835 e del 1836. Il *Miserere* a 5 di Fioravanti nelle *Giustificazioni* del 1835 (e forse anche del 1836) si deve quindi ritenere perduto.<sup>27</sup>

La nota del 25 marzo 1836 indica invece che, per ordine del Monsignor Prefetto, il Puglieschi avrebbe copiato «16» parti per coro di «pieno» di un *Miserere* a 4 di Zingarelli:<sup>28</sup>

BAV, Archivio del Capitolo di S. Pietro, Cappella Giulia, *Giustificazioni*, filza 213

[Dopo il doc. 41, «Pagamenti fatti ... da Gennaio a tutto Aprile 1836»]

[Nota di spese] n. 15/ Nota di Copie di musica per servizio della Venerabile Cappella Giulia a tutto il dì 25 marzo 1836!:]

n. 16 parte di pieno d'un miserere a quattro del Maestro Zingarelli, copiate per ordine dell'Illustrissimo Monsignor Prefetto = Fogli 20 1.20 [segue ricevuta di Puglieschi]

La presenza della composizione di Zingarelli è assolutamente allineata con l'uso di quegli anni, come documentato dai *Diari della Basilica Vaticana* nel decennio precedente<sup>29</sup> e dalle copie registrate nelle *Giustificazioni* del 1833 e del 1834 (non nel 1835):<sup>30</sup>

---

pagamento ai copisti (v. paragrafo XXIX.6.1)» (ROSTIROLLA, *ivi*, II, p. 758). Nessuna traccia dell'opera è nei cataloghi di Boezi e Kantner. Sembrerebbe che, in questo caso, l'attento studioso possa avere incrociato informazioni relative a documenti diversi confondendo probabilmente i compositori, dato che l'unico autore di un *Miserere* citato nelle note di spesa del 1836 nelle *Giustificazioni* è Zingarelli e non Fioravanti e che proprio per questo *Miserere* di Zingarelli si indica la copia per il coro di «pieno». L'altro *Miserere* citato nelle note delle *Giustificazioni* per questa annata è forse riconducibile a Fioravanti, come si è visto, ma si tratterebbe comunque di una composizione a 5. Dato l'immane lavoro compiuto dallo studioso sui documenti della Cappella Giulia dalle origini ai nostri tempi, non sembra certo che questo dettaglio possa compromettere il valore dell'opera e a lui va la mia gratitudine per le opportunità di confronto e scambio sul presente scritto.

27. Il catalogo delle opere di Fioravanti pubblicato da KANTNER, *"Aurea Luce"*, cit., non ne dà notizia tra i *Miserere* (p. 311) né altrove.

28. ROSTIROLLA, *Musica e musicisti*, cit., II, p. 757, n. 64. Non vi sono, tra i *Miserere* del compositore in archivio, copie di parti che possano corrispondere a quelle indicate nella nota di spesa. Per il magistero di Zingarelli in Giulia si veda ROSTIROLLA, *ivi*, II, pp. 671-92, e KANTNER, *"Aurea luce"*, cit., pp. 47-53 e 77-86. Zingarelli muore nel 1837, ormai a Napoli dopo gli anni di servizio presso la Giulia (1804-1811/12).

29. Cfr. ROSTIROLLA, *Musica e musicisti*, cit., II, pp. 745-47.

30. ROSTIROLLA, *ivi*, II, p. 756, nn. 51 (4 aprile 1833) e 56 (5 marzo 1834) – non è ri-

BAV, Archivio del Capitolo di S. Pietro, Cappella Giulia, *Giustificazioni*, filza 212

[Dopo il doc. 115, «Pagamenti ... da Gennaio a tutto Aprile 1833»]

Nota [non numerata, dopo 8 fogli e foglietti che seguono il Riparto delle spese] de Copie di Musica per servizio della Venerabile Cappella Giulia a tutto il dì 4 aprile 1833:]

[...]

Parti Cantante d'un Miserere del Maestro Zingarelli	fogli	8	_.80
---	-------	---	------

[...]

n. 3 particelle del Miserere	fogli	1: ½	_.09
------------------------------	-------	------	------

[...]

[segue ricevuta di Puglieschi, con data 4 aprile 1833]

BAV, Archivio del Capitolo di S. Pietro, Cappella Giulia, *Giustificazioni*, filza 212

[dopo il doc. 141, «Pagamenti ... da Gennaio a tutto Aprile 1834»]

[Nota di spese] n. 8/ Nota de Copie di Musica per servizio della Venerabile Cappella Giulia a tutto il dì 5 marzo 1834

Partitura d'un Miserere a 4 del Maestro Zingarelli, in carta

grande	fogli	5	_.50
--------	-------	---	------

n. 12 parte di pieno del suddetto	fogli	19½	1.17
-----------------------------------	-------	-----	------

n. 3 parte del Miserere a 5	fogli	3	_.21
-----------------------------	-------	---	------

[...]

[segue ricevuta di Puglieschi, con data 5 marzo 1834]

BAV, Archivio del Capitolo di S. Pietro, Cappella Giulia, *Giustificazioni*, filza 212

[dopo il doc. 141, «Pagamenti ... da Gennaio a tutto Aprile 1834»]

[Nota di spese] n. 11/ Nota de Copie di Musica per servizio della Venerabile Cappella Giulia a tutto il dì 17 marzo 1834

[...]

Ricopiate tutte le parti del Miserere a 4 concerto e parte di

ripieno	fogli	24	1.44
---------	-------	----	------

Due raddoppi del Miserere a 5	fogli	02	_.12
-------------------------------	-------	----	------

[segue ricevuta di Puglieschi, con data 17 marzo 1834]

portata però la copiatura di cui si legge alla nota del 17 marzo 1834. Il dettaglio sul numero delle parti nella nota di spesa del 5 marzo potrebbe forse ricondurre ad uno dei *Miserere* in archivio ma ciò non riguarda evidentemente la composizione che qui si ipotizza tra quelle eseguite nel 1836, la cui partitura riporta l'anno 1835 (cfr. *infra*).

Tra i *Miserere* di Zingarelli conservati presso la Biblioteca Vaticana ce ne sono otto a 4 voci (CG VIII 31, nn. 6-13) ed altri con diversi organici e possiamo quindi considerare quelli che risultano copiati nel 1833, nel 1834 e nel 1836 come composizioni probabilmente diverse.<sup>31</sup>

In base a quanto rilevato, si può concludere quindi che in quella Settimana Santa del 1836 furono eseguiti sicuramente un *Miserere* di Zingarelli, a 4 con «pieni», un *Miserere* a 5, probabilmente la nuova versione – perduta – di una composizione di Fioravanti copiata per la Settimana Santa dell'anno precedente – perduta anch'essa –, mentre rimane in dubbio se si sia eseguito un terzo e diverso *Miserere*, di cui non ci sarebbe traccia nei documenti perché potrebbero essersi riutilizzati partitura e parti di un qualcosa già disponibile in archivio, o se invece si sia eseguito due volte uno dei due riscontrati.<sup>32</sup> Non mancavano certo le forze musicali per preparare ed eseguire tre diversi *Miserere*, invece di due, se si tiene conto che normalmente per le maggiori festività, la Cappella assoldava un certo numero di cantori – provenienti anche dalla Cappella Sistina<sup>33</sup> – in aggiunta a quelli in ruolo,<sup>34</sup> come rivelano i documenti nelle

31. Zingarelli dal 1813 risiedeva a Napoli ma, fino alla morte nel 1837, intrattene sempre rapporti con Roma (cfr. *supra*, nota 28).

32. A testimonianza della possibilità che si eseguissero anche due diversi *Miserere* di uno stesso compositore nella stessa Settimana Santa – confermatami da Rostirolla in una comunicazione privata –, nell'archivio della Giulia ci sarebbero in effetti due diversi *Miserere* di Zingarelli datati al Gonfalone nel 1835 (CG VIII 31, nn. 4 e 10) ed è quindi possibile che siano stati eseguiti entrambi durante quella Settimana Santa in quella sede. Il *Miserere* n. 10 sarà preso in esame in queste pagine (*infra*, p. 79-82 e nota 37). Il *Miserere* n. 4, di cui si conserva l'"originale" – preceduto dal *Christus* –, è una composizione a tre voci, per due tenori, basso e organo.

33. Sui rapporti tra la Sistina e la Giulia nel primo Ottocento, dopo il periodo dell'occupazione napoleonica, si veda ROSTIROLLA, *ivi*, II, pp. 775-77.

34. I cantori nella lista dei salariati presso la Cappella al 15 marzo 1836 sono: 4 bassi (Antonio Bernardoni, Stanislao Prò, Salvatore Capocci, P. Francesco Maria Smiderle); 6 tenori (Giovanni Puglieschi [il copista], Pietro Todrani, Vincenzo Santucci, D. Giuseppe Weder [archivista della Cappella], Giovanni Marini «sopranumero», Luigi Garofali); 2 contralti (Giovanni Tubilli, Paolo Anesi, entrambi ammessi in febbraio), con due posti che risultano «vacanti»; 3 soprani (Michele Benedetti, Pietro Ravalli e Cesare Giannelli, ammesso il 28 febbraio) con un posto «vacante». Ci sono inoltre l'organista (Fontemaggi) e l'organaro, oltre a cappellani e pensionati (BAV, Archivio del Capitolo di S. Pietro, Cappella Giulia, *Giustificazioni*, filza 213, doc. 38, *Rollo dei Salariati, e Pensionati della Venerabile Cappella Giulia [...] per il mese di Marzo 1836. Stato personale dell'Individui della Venerabile Cappella Giulia di S. Pietro in Vaticano pel pagamento del Rollo di Marzo 1836*). Notizie su Pietro Paolo Anesi (o Anese), Vincenzo Santucci, Giovanni Matteo Tubilli (o Tobilli), cantori anche presso la Sistina, sono rispettivamente in KANTNER e PACHOVSKY, *Storia della Cappella*, cit., pp. 137, 183, 187.



filze delle *Giustificazioni*,<sup>35</sup> e così fu anche nel 1836, con 6 cantori esterni e gli alunni dell'Ospizio Apostolico dei Poveri Invalidi, detto il San Michele, insieme al loro maestro Scardovelli (talora «Scardarelli»):<sup>36</sup>

BAV, Archivio del Capitolo di S. Pietro, Cappella Giulia, *Giustificazioni*, filza 213

[Dopo il doc. 41, «Nota delle spese ... da Gennaio a tutto Aprile 1836»]

[Nota di spese] n. 20/ Nota di Cantanti invitati per ajuto dell'Individui della Venerabile Cappella Giulia nel Servizio della Settimana Santa dell'Anno 1836[:]

A D. Mariano per il Vespero della Domenica delle palme	1._
A Domenico Prò, per quattro servizi	2.40
A Feoli [ <i>Rostirolla</i> : Fedì] per cinque servizi	3._
A Ravalli minore, per tre servizi	1.80
A Aromatari, come sopra	1.80
A Frigeri, per le prove, per il Vespero della Domenica delle palme, e tutte le officature della Settimana Santa, [...]	3.70
Alli Giovani dell'Ospizio Apostolico in S. Michele	10.80
Al Maestro Scardarelli [ <i>recte</i> : Scardovelli, T]	5._
[...]	

In tutto 29.50

Per cercare di capire quali possano essere stati i *Miserere* di Zingarelli e – quasi certamente – di Fioravanti eseguiti in quel 1836, si può considerare, in mancanza di altre informazioni, quel che scrive Belli. La descrizione del poeta fa pensare proprio ad una composizione a 4 voci, probabilmente con «pieni», come il *Miserere* di Zingarelli documentato dalle *Giustificazioni*. Tra gli otto *Miserere* a 4 di Zingarelli alla Vaticana, CG VIII 31, n. 10, in fa maggiore, presenta un «secundum magnam misericordiam tuam» prossimo a quello descritto dal poeta. Se ne conserva solo la partitura, con il riferimento cronologico in chiusura «Laus Deo/ Confalone/ 1835».<sup>37</sup> Si tratta forse di una partitura copiata per essere eseguita nel 1835

35. Cfr. ROSTIROLLA, *Musica e musicisti*, cit., II, pp. 745-50.

36. Il documento è citato anche da ROSTIROLLA, *ivi*, II, pp. 813-14 (nel capitolo dedicato a Francesco Basilj, il successore di Fioravanti come maestro di cappella della Giulia dal 1837).

37. Non se ne conservano le parti che avrebbero forse potuto consentire un raffronto con la nota di pagamento delle copie conservata nelle *Giustificazioni* per il 1836 (*supra*, p. 76). La partitura, di 9 fogli e ½, non trova invece riscontro nelle note di pagamento a questa data. Per un altro *Miserere* di Zingarelli, nell'archivio della Giulia, con stesso luogo e data in partitura, cfr. *supra*, nota 32.

presso la Chiesa di Santa Lucia al Gonfalone probabilmente proprio da cantori della Giulia, dal momento che la chiesa era concessa all'Arciconfraternita del Gonfalone dalla proprietà del Capitolo di San Pietro.<sup>38</sup> Il frontespizio riporta la dicitura «alla palestrino», cioè «alla Palestrina», un riferimento allo stile ecclesiastico «severo», con cui si indicava all'epoca l'uso di sole voci senza strumenti.<sup>39</sup> Boezi lo descrive come «a 4 voci concertato in fa», Kantner indica la composizione come a doppio coro – «Soli, Chor» (p. 286, n. 182) – e, anche se la partitura presenta solo quattro voci, l'alternanza delle diciture «Solo» e «tutti» in partitura permette di riconoscere l'intervento del «ripieno».<sup>40</sup> Potrebbe benissimo essere stata recuperata per l'esecuzione a San Pietro nel 1836 – dato che si tratta, tra l'altro, di una composizione di un certo pregio – con la copia delle parti di «pieno» (documentate nelle *Giustificazioni* in numero di 16; cfr. *supra*), sicuramente necessaria per un'organico adeguato alla grande Basilica.

Questo *Miserere* di Zingarelli sviluppa un notevole episodio musicale sull'insieme della frase «secundum magnam misericordiam tuam». Prima il basso solo enuncia le parole «secundum magnam» e procede, senza soluzione di continuità, alle parole «misericordiam tuam» su cui si aggiunge il contralto e immediatamente tutte le quattro voci pronunciano di nuovo «misericordiam tuam» con un movimento dinamico dal piano al forte. L'episodio prosegue: di nuovo il basso da solo avvia la riproposizione dell'intera frase «secundum magnam misericordiam tuam», a metà interviene il contralto con la stessa enunciazione e lo stesso fanno il tenore e infine il soprano. A questo punto rimangono solo il soprano, il contralto ed il tenore sulle parole «misericordiam tuam», ripetuto subito da tutte le quattro voci insieme, con una sonorità ampia e stentorea. L'episodio non finisce qui ma continua con le voci che si rispondono

38. Ancora una volta ringrazio Rostriolla per avermi fornito anche queste informazioni.

39. È quello che oggi si definisce stile «a cappella», espressione che all'epoca non aveva ancora assunto a pieno il significato attuale. Lo stesso Belli, nel sonetto citato *supra* del gennaio 1833 *La Mess'in musica* (n. 761; cfr. note 11 e 17), definisce «a ccappella» una Messa «co li sòni/ d'obboli, de trommette, de trommoni,/de violini, violoni e vvioncellì». Ancora nel 1840, il successore di Fioravanti come maestro di cappella, Francesco Basilj, indica come «riservato» il genere di musica che secondo lui dovrebbe dirsi «a cappella», nella lettera già citata: «Si faccia carico, la prego, di distinguere un tal genere di Musica che chiamasi riservato; e che volgarmente oggi dicesi 'alla Palestrina', ma che dovrebbe dirsi a Cappella» (cfr. KANTNER, «*Aurea Luce*», cit., pp. 216-19; 217, e ROSTRIOLLA, *Musica e musicisti*, cit., II, pp. 828-29; 828; *supra*, nota 14).

40. Si veda, ad esempio, il versetto «Ecce enim», indicato come «Solo» (nel senso di «soli»), seguito dal «manifestasti mihi» con l'indicazione di «tutti» ecc.



*Un momento dell'esibizione al Teatro Argentina (19 maggio 2015) del Coro Musicanova, diretto dal maestro Fabrizio Barchi; sono stati eseguiti il Miserere dell'Allegri e la parte iniziale di quello del Fioravanti (Foto: P. Grassi).*

a coppie (SC/TB) ancora su «*miserericordiam tuam*». Non mancano dunque somiglianze con quanto scrive il Belli, anche se non si può dire che siano esatte e puntuali. Come si è visto, c'è un passaggio in cui chiaramente le voci si accumulano da una a quattro; è difficile però isolarlo dal tutto e, anzi, non si concentra sulle sole parole «*secundum magnam*», elemento che sembra colpire di più la fantasia del Belli. D'altra parte, bisogna pur concedere che l'immaginazione del poeta potesse essere particolarmente predisposta ad isolare e mettere a fuoco proprio il «*magnam*», che è il fulcro della critica al malcostume ecclesiastico nei versi belliani,<sup>41</sup> e che perciò la sua ricostruzione dell'ascolto – a distanza anche di qualche ora – abbia potuto essere parziale.<sup>42</sup>

41. Ringrazio Cogliatore per l'indicazione sull'ascendenza milanese di questo «*magnam*», nella poesia di Carlo Porta *On funeral* nota come *El Miserere*, di cui sopra (p. 70).

42. Si deve escludere che Belli abbia potuto avere accesso alla partitura, dato che la circolazione dei materiali musicali delle cappelle non era consentita, salvo su disposizioni d'autorità ed in casi eccezionali.

VOCI	ZINGARELLI, <i>MISERERE</i> CG VIII 31, n. 10	BELLI, SONETTO N. 1834
		Oggi sur magna sce so stati un'ora/
B	<i>secundum magnam</i>	Prima l'ha ddetta un musico,...
C	<i>misericordiam tuam</i>	
B	=	
S	<i>misericordiam tuam</i> (p/f)	
C	=	
T	=	
B	=	
B	<i>secundum</i>	
C	<i>secundum magnam miseri-</i>	poi dua,/
B	<i>magnam misericordiam</i>	
C	<i>-cordiam</i>	poi tre, ...
T	<i>secundum</i>	
B	<i>tu-</i>	
S	<i>secundum</i>	ppoi quattro ...
C	<i>tuam</i>	
T	<i>magnam</i>	
B	<i>-am</i>	
S	<i>magnam misericordiam</i>	e tutt'er coro allora/
C	<i>misericordiam tuam</i>	j'ha ddatoggiù:
T	<i>misericordiam tuam</i>	
S	<i>misericordiam tuam</i>	mmisericordiam tua
C	=	
T	=	
B	=	
S	<i>miseri- ...</i>	
C	=	

Se volessimo considerare che le tre solite esecuzioni del *Miserere* della Settimana Santa abbiano riguardato tre composizioni diverse e non solo le due documentate, si potrebbe pensare ad un terzo *Miserere* già in possesso dell'archivio della Giulia e quindi già conosciuto dai cantori. Tenendo conto che nel decennio precedente e all'inizio di questo i *Miserere* eseguiti sono tutti riconducibili a soli tre compositori, Fioravanti, Zingarelli e Pietro Alessandro Guglielmi,<sup>43</sup> è possibile che anche nel 1836

43. Sul magistero di Guglielmi (1793-1804) si veda ROSTIROLLA, *Musica e musicisti*, cit., I, pp. 627-70, e KANTNER, "Aurea luce", cit., pp. 45-46, 66-76.

i nomi in causa siano ancora gli stessi. Se quindi Belli non avesse ascoltato il *Miserere* in fa maggiore di Zingarelli appena descritto, avrebbe forse potuto ascoltare un'altra composizione di Fioravanti o una di Guglielmi.

Mentre tra i tre *Miserere* di Guglielmi custoditi alla Vaticana – quattro se si considera anche la parte di continuo rimasta di una composizione per due soprani, tenore, basso e organo (CG VII 10, n. 4) – non se ne sono trovati di rispondenti alla descrizione belliana,<sup>44</sup> ce ne sarebbe uno piuttosto interessante tra quelli di Fioravanti, un *Miserere* «a 4 voci Con pieni», che presenta sul frontespizio la data del 1828 (CG IX 20, n. 3).<sup>45</sup> Di questo *Miserere* di Fioravanti si trova traccia anche nelle ricevute di pagamento per le copie nel 1828:<sup>46</sup>

BAV, Archivio del Capitolo di S. Pietro, Cappella Giulia, *Giustificazioni*, filza 210

Doc. 79/ Pagamenti ... da Gennaio all'Aprile 1828

[alla terza facciata delle quattro del documento, si legge:] A dì 25 Detto [= Marzo]

a Giovanni Puglieschi, Scudo uno, e baiocchi 86 per copia di Musica, per servizio dell'Archivio, come da nota, e ricevuta 19 1.86

[seguono le note di spesa, non numerate:]

[n. 19, dopo il doc. 79] Nota de copie di Musica per servizio della Venerabile Cappella Giulia a tutto il dì 24 marzo 1828

[dopo riferimenti a varie composizioni:]

N. 4 Parte di Concerto, e n. 11 di ripieno del Miserere del Maestro Fioravanti fogli 17 L.02 [è la composizione maggiore tra quelle specificate; il totale della nota è 1.86, di cui più della metà sono le spese per la co-

44. Non sembra di dover prendere in considerazione CG VII 10, n. 3, sul cui «secundum magnam» i 4 soli si imitano, con il coro di ripieno sullo sfondo, ma senza produrre l'accumulo crescente cui fa riferimento chiaramente Belli.

45. ROSTIROLA, *Musica e musicisti*, cit., II, p. 764, lo indica come «*Miserere* in Fa, per soli, coro e org» ma lo stesso, in precedenza, non fa riferimento all'organo: «Salmo "Miserere" per soli e coro» (ivi, II, p. 754, n. 24). La presenza dell'organo non trova riscontro nei documenti – né nei cataloghi di KANTNER, «*Aurea luce*», cit., p. 311, e BOEZI, *Indice dei MSS musicali*, cit., I, p. 102.

46. La nota nelle *Giustificazioni* indica la copiatura di 4 parti «di concerto» e 11 «di pieno» per un totale di 17 fogli. Il numero di parti conservate in archivio, in cui è riconoscibile la grafia di Puglieschi – mentre la partitura è autografa (cfr. BOEZI, *ibid.*) –, è esattamente questo se non si considerano 3 parti di «supplementi», copiate comunque da una diversa mano e forse successivamente. Il calcolo dei fogli delle parti conservate in archivio, senza contare i «supplementi», corrisponde alla cifra di 34, il doppio esatto di 17.

piatura di questo *Miserere*]  
[segue ricevuta di Puglieschi del 25 marzo 1828]

Si tenga presente che l'elenco dei cantori al marzo 1828 contiene molti nomi in organico anche nel 1836, che quindi potrebbero avere già conosciuto la composizione a questa data ed è possibile che sia stata eseguita altre volte negli anni tra le due date.<sup>47</sup>

VOCI	FIORAVANTI, <i>MISERERE</i> CG IX 20, n. 3	BELLI, SONETTO N. 1834
N.B.: le voci del coro dei «pieni» sono indicate con le sigle S <sub>2</sub> , C <sub>2</sub> , T <sub>2</sub> e B <sub>2</sub>		Oggi sur magna sce so stati un'ora/
T	<i>secundum</i>	Prima l'ha ddetta un musico,...
T	<b><i>magnam</i></b>	poi dua,/
B	<i>secundum</i>	
S	<i>secundum</i>	poi tre,...
T	<i>secundum</i>	
B	<b><i>magnam</i></b>	
S	<i>secundum</i>	ppoi quattro ...
C	=	
T	=	
B	=	
S	<b><i>magnam</i></b>	
C	=	
T	=	
B	=	
S <sub>2</sub>	<i>secundum</i>	
C <sub>2</sub>		
T <sub>2</sub>		
B <sub>2</sub>		
S <sub>2</sub>	<b><i>magnam</i></b>	... e tutt'er coro allora/ j'ha ddato ggiù: ...
C <sub>2</sub>	=	
T <sub>2</sub>	=	
B <sub>2</sub>	=	
T	<i>mi- ...</i> (p)	<i>mmisericordiam tua</i>
B	<i>miseri- ...</i> (p)	

47. BAV, Archivio del Capitolo di S. Pietro, Cappella Giulia, *Giustificazioni*, filza 210 [con numerazione progressiva e ordinata], doc. 76, *Rollo di Salariati della Venerabile Cappella Giulia di S. Pietro/ Vaticano per il Mese di Marzo 1828*, riporta l'elenco dei cantori e musicisti salariati: «Valentino Fioravanti Maestro di Cappella// Bassi/ Giu-

A differenza di Zingarelli, Fioravanti crea un episodio musicale isolando proprio le parole «secundum magnam» ed introducendo sistematicamente le voci una dopo l'altra, prima una, poi due, tre, quattro. Il passo nel Fioravanti è estremamente delineato, con le voci che si accumulano da una a quattro solo sulle parole «secundum magnam» ponendo una certa enfasi sulla seconda delle due – ed è quella che interessa a Belli. Al termine, tutto il coro (anche i «ripieni») *je ddà ggiù* con un vero colpo di teatro ma non su «miserericordiam» bensì ancora su «magnam» e l'effetto è forte! La musica che segue su «miserericordiam» è un'altra cosa, un nuovo episodio imitativo tra le voci, che inizia piano ma in breve raggiunge il fortissimo (*je ddà ggiù n'antra vorta!?*) reiterando «miserericordiam tuam» per tornare subito al piano e terminare.

Quindi il poderoso 'tutti' evocato dalle parole «j'ha ddato ggiù» c'è ma non è disposto proprio come vorremmo per far quadrare i conti. Se si vuole andare oltre con questa seconda ipotesi, si deve sempre tenere conto di un margine di approssimazione per le parole del poeta oppure semplicemente pensare che quell'ultimo «miserericordiam tua» del sonetto possa non essere più il coro a pronunciarlo – avendo ormai già *ddato ggiù* abbastanza – ma il poeta stesso a mo' di ultima accorata implorazione.

Si può quindi concludere considerando che, se nessuna delle due composizioni individuate corrisponde alla lettera al dettato di Belli, certamente ci si avvicinano molto e forse ancora più quella di Fioravanti, anche se la qualità della scrittura zingarelliana sembra avere una maggiore probabilità di destare l'attenzione di una sensibilità come quella del poeta.<sup>48</sup> Entrambe esigono comunque una lettura interpretativa del testo belliano ma, in un certo senso, contribuiscono insieme ad offrire una

---

seppe Ferramola/ Gioacchino Sciarpettelli/ Zenobio Vitarelli/ Antonio Bernardoni/ Tenori/ Giovanni Puglieschi/ Pietro Todrani/ D. Giuseppe Weder/ Vincenzo Santucci/ Contralti Niccola Giorgetti [...] / Francesco Pellegrini [...] / Posizione Vacante | Stanislao Prò Basso Sopranumero/ Simile | Giovanni Marini Tenore Sopranumero/ Soprani/ Michele Benedetti/ Domenico Sgattelli [...] / Giovanni Tubilli [...] / Pietro Ravalli Soprano Naturale [...] / Roberto Ciappolini [...] / Filippo Priori Maestro d'Organo/ Sante Pascoli Organista/ [...] seguono altri ruoli]. Non risultano documenti che facciano riferimento ad "aggiunti" per la Settimana Santa di quest'anno. Cfr. *supra*, nota 34, per i molti nomi registrati in organico anche nel 1836.

48. Durante la conferenza di Emanuele Cogliatore e Giorgio Monari *Er miserere che ggnissun' istrumento l'accompagna*, presentata dal Centro Studi Giuseppe Gioacchino Belli il 19 maggio 2015 presso il Teatro Argentina di Roma, dove sono state divulgate per la prima volta le presenti ricerche, si è scelto, a titolo di esempio, di far ascoltare la parte

possibilità concreta e un indizio deciso rispetto alla nuova collocazione del *Miserere* di Belli non alla Cappella Sistina ma in San Pietro, come scrive il testo del sonetto, confermando quanto in esordio del saggio di Cogliatore, che Belli «non erra».

---

iniziale del *Miserere* (CG IX 20, n. 3) di Fioravanti, che è stata eseguita dal vivo dal Coro Musicanova di Roma diretto dal maestro Fabrizio Barchi, insieme alla nota versione "acuta" del *Miserere* di Allegri, in modo che si potesse meglio apprezzare l'estraneità della descrizione belliana alla musica sistina e la sua prossimità con esempi come quello di Fioravanti.



«*Stupenna è l'arte de chi ssona  
e canta*»<sup>\*</sup>

DI FRANCO ONORATI

Il verso che dà il titolo al presente saggio è tratto da uno dei sonetti di Belli, datato 26 gennaio 1833 e intitolato *L'arte*:

Gran bell'arte è er pittore, lo scoparo  
Er giudice, er norcino, er rigattiere,  
Er beccamorto, er medico, er cucchiere,  
Lo stroligo, er poveta e 'r braghieraro.

Più mej'arte è er cerusico, er barbiere,  
Er coco, er vocacàntera, er notaro,  
Er ciarlatano, er curiale, er chiavaro,  
E l'oste, e lo spezziale e 'r fontaniere.

Stupenna è l'arte de chi ssona e canta,  
Quella der banneraro e der zartore,  
e ttant'antre da di ffino a millanta.

Ma la prima de tutte è er muratore,  
Ché quanno s'arifà la Porta-Santa  
Capo-mastro chi è? Nostro Signore.

\* Si riproduce il testo dell'intervento effettuato il 24 febbraio 2015 al Teatro Argentina, nell'ambito del ciclo "Il 996 da Roma all'Europa". Nel corso dell'incontro sono anche intervenuti il prof. Francesco Paolo Russo, musicologo, e Maurizio Mosetti, che ha letto i sonetti di Belli cui l'articolo fa riferimento (G.G. BELLÌ, *Tutti i sonetti romaneschi*, 5 voll., a c. di B. Cagli, Roma, Newton & Compton, 1980). L'impianto dello scritto mantiene lo stile dell'esposizione orale di provenienza.

Il poeta ci presenta una classifica dei mestieri (nel lessico romanesco le “arti” sono appunto i mestieri) e quindi il sonetto rientra fra quelli “a catalogo”, nei quali cioè intere strofe sono formate da elenchi. A questa tipologia appartengono, tanto per fare un esempio, i famosi sonetti che elencano i sinonimi del sesso maschile e di quello femminile. A proposito dei quali viene in mente quello che fece Luigi Morandi nella nota edizione dei sonetti belliani pubblicata fra il 1886 e il 1889: confinò i sonetti sul sesso, assieme ad altri considerati “inopportuni”, in un volume a parte, il sesto della sua edizione e tutti i rimanenti in cinque volumi. In quel volume, come scriveva il curatore: «si pubblicano quei sonetti che non devono andare nelle mani di tutti, sebbene non siano punto da confondere con le *volute* oscenità di tanti altri scrittori, classici e non classici, e sebbene anzi l'intento del Poeta di ritrarre fedelmente la Roma del suo tempo [...] faccia anche di questi sonetti un'opera sostanzialmente morale e civile. Questo volume, del resto, si vende in busta chiusa».

Ebbene, a quel volume in busta chiusa andò la maggiore fortuna editoriale!

Per tornare al nostro sonetto, vi si elencano ventisei professioni di vario tipo, fra le quali – fatta eccezione per l'ultima, riferita al papa e dunque considerata «la prima de tutte» – a quelle musicali il poeta dedica l'aggettivo *stupenna*, quasi a volerle collocare ai vertici della classifica.

Del resto, andando a indagare nella produzione del poeta, non mancano altri spunti della considerazione che egli riservava alla musica; per esempio:

1) «La Musica è soavissima cosa»: l'inciso è in una lettera all'amica e attrice Amalia Bettini.<sup>1</sup>

La citazione, annotata da Belli nello *Zibaldone*, di un passo tratto da *Il Mercante di Venezia* di Shakespeare:

Osservate un poco una mandria selvaggia e ruzzante, o un branco di giovani e non domati puledri che fanno pazzi salti, che muggiscono e nitriscono, poiché tale è la calda temprà della loro natura: se essi odono per caso il suono di una tromba o se qualche aria musicale colpisce i loro orecchi, vedrete che si fermano tutti insieme, e i loro occhi assumono uno sguardo mansueto per il dolce potere della musica. Perciò il poeta immaginò che Orfeo smovesse gli alberi, le pietre e i fiumi; poiché non c'è nulla di così insensibile, duro, rabbioso di cui la musica non cambi

1. Lettera del 23 marzo 1841, in G.G. BELLÌ, *Le lettere*, a c. di G. Spagnoletti, Milano, Cino Del Duca, 1961, II, p. 147.

l'indole. L'uomo che non ha alcuna musica dentro di sé, che non si sente commuovere dall'armonia dei dolci suoni, è nato per il tradimento, per gli inganni, per le rapine. I moti del suo animo sono foschi come la notte, i suoi appetiti neri come l'Erebo. Non vi fidate di un uomo siffatto. Ascoltate la musica.<sup>2</sup>

Le parole che Belli indirizza il 22 ottobre 1820 all'amico Giuseppe Neroni Cancelli, nella lettera responsiva ad altra che il suo interlocutore gli aveva indirizzato, e nella quale lo aveva intrattenuto sul suo malessere, che l'amico romano con audace sintesi chiama "colica morale". Vi si legge, tra l'altro, questo passo: «Voi non avete bisogno del Mondo; lo possedete tutto nella vostra fortuna, e fra le mura della vostra casa, colla famiglia vostra, co' vostri amici e – conclude – *coi sollievi che attingete alla cara musica*».<sup>3</sup>

Per non parlare delle espressioni che il poeta dedica a Bellini in un articolo pubblicato sulla rivista «Lo Spigolatore» nel dicembre 1835 in ricordo del musicista scomparso nel settembre di quell'anno, articolo da cui traggio questo brano in cui lo scrittore esalta il primato della musica sopra le arti: «... arte incantevole, simulatrice di armonie non terrene, ... arte stupenda che per accordi pochi ed arcani racchiude le equivalenze di tutte le azioni della natura sugli umani sentimenti, gareggia con tutte le persuasioni della eloquenza, fa eco a tutte le dolcezze e le malinconie della vita e diviene quasi astrazione d'ogni stato e d'ogni ente...».<sup>4</sup>

Si sarà notato che in questo testo ritorna l'aggettivo "stupenda" riferito alla musica e che già figurava nel sonetto citato in apertura di questo contributo; poche cose in Belli sono affidate al caso, per cui la ripetizione di quell'aggettivo è rivelatrice di una sua profonda convinzione.

Se alle annotazioni sparse nell'opera del poeta aggiungiamo alcuni dati biografici, il quadro ne risulta completato. Mi riferisco per esempio

2. Traggio il passo dall'edizione di *Tutte le opere* di Shakespeare curata da M. Praz, Milano, Sansoni Editore, 1964, p. 443.

3. La lettera è integralmente riprodotta in BELLI, *Le Lettere*, cit., I, p. 97. Il corsivo è mio.

4. La prematura morte di Bellini, avvenuta nel settembre 1835 a Puteaux, sobborgo di Parigi, colpì profondamente Belli che a quel triste evento dedicò un sonetto in italiano intitolato *La cometa del 1835- In morte di Bellini*. A quella cometa, apostrofata con epiteti ai quali il poeta affida l'impeto del suo cordoglio ("stella nimica" è l'*incipit* del sonetto, datato 30 novembre 1835) così si rivolge nell'ultima terzina: «riedi in quest'anno di contagi e guerra/ ad involar tra noi, stella omicida,/ l'alma più dolce che albergasse in terra». Il sonetto figura in *Belli italiano*, a c. di R. Vighi, Roma, Editore Carlo Colombo, 1975, II, p.157.

all'educazione musicale ricevuta da Belli; scrive in proposito il suo amico Francesco Spada nella biografia del poeta: «Il nostro Belli studiò pure per un poco la musica e suonò il flauto meglio che molti pastori d'Arcadia non fanno con le loro tibie o siringhe».<sup>5</sup>

Dobbiamo pensare che fu sostanzialmente uno studio da autodidatta, ma tanto gli bastò per avere dimestichezza con le note, tant'è vero che si dilettò di suonare il flauto. Strumento che entra in scena nei suoi diari di viaggio: quando, nel 1827, soggiornò per quasi quattro mesi a Milano, egli portò con sé due flauti. E dobbiamo riflettere sul fatto che allora viaggiare era molto complicato, il che suggeriva ad ogni viaggiatore la necessità di selezionare al massimo gli oggetti personali da mettere nel proprio bagaglio. È dunque significativo che il poeta recasse con sé due flauti, strumenti ai quali si dedicava nei momenti in cui – in mezzo ai tanti impegni e incontri che animarono le intense giornate milanesi – restava solo in albergo. E puntualmente, con la precisione quasi maniacale con cui si dedicava a scrivere il suo diario di viaggio (anzi: *Journal du voyage*, come intitolò quegli scritti) egli annotava tutte le volte che si era dilettato a far musica con il suo flauto. Siamo nel 1827, dunque Belli aveva all'epoca 36 anni, era cioè un uomo maturo per il quale la pratica di suonare il flauto, presentando una certa continuità, era qualcosa di più di un *hobby*.

Un altro dato interessante riguarda l'educazione musicale del figlio Ciro; sappiamo infatti che egli inserì la musica nel piano educativo del figlio, accollandosi le spese per noleggiare un pianoforte e per fargli frequentare lezioni di musica impartite da docenti perugini. E il suo epistolario documenta ampiamente la cura quasi ossessiva con cui Belli incoraggiò questo versante di quella che è stata chiamata la "ciropedia". Mi sembra di poter affermare che siamo qui in presenza di un vero e proprio "transfert": la conoscenza approfondita delle note che a lui non era riuscita, la trasferì nel suo unico figlio, che, inserito nel Collegio Pio di Perugia nel 1832, all'età di otto anni, ne uscì dopo circa dieci anni, diciassettenne, dotato di una buona padronanza nella pratica del pianoforte.

Ho accennato ai diari di Belli, che sono un'altra fonte preziosa per documentarne la passione musicale. Leggendo queste pagine possiamo constatare che nel corso dei suoi viaggi Belli andava regolarmente nei teatri delle città in cui sostava: l'esempio più sostanzioso lo troviamo nel

5. Nota col titolo *Alcune notizie da servire di materiali all'elogio storico che scriverà del fu G.G.Belli l'avv. Paolo Tarnassi*, la biografia scritta dallo Spada fu presentata per la prima volta dall'Orioli nel 1959. Cito dall'edizione pubblicata in appendice a G.G.BELLI, *Lettere Giornali Zibaldone*, a c. di G. Orioli, Torino, Einaudi, 1962, pp.583 e sgg.

diario relativo al soggiorno milanese sopra accennato. Il poeta va non solo alla Scala, ma in tutti i teatri allora funzionanti: il Carcano, il Re, la Canobbiana, i Filodrammatici. Naturalmente è alla Scala che dedica la maggiore attenzione; vi assiste fra l'altro a un'esecuzione dell'opera *Gli ultimi giorni di Pompei* di Giovanni Pacini e si sofferma a descrivere la spettacolare scenografia del famoso Sanquirico che nell'ultimo atto dell'opera fa vedere l'eruzione del Vesuvio su Pompei.

Allo stesso soggetto è dedicata la grandiosa tela (cm 456 x 651) che il pittore russo Karl Brjullov aveva dipinto a Roma nel 1833, cioè a pochi anni di distanza dalla scenografia scaligera che Belli aveva visto a Milano. Il quadro, cui il pittore mise mano dopo aver assistito ad una replica dello stesso melodramma che Belli aveva applaudito a Milano, ebbe uno straordinario successo, prima a Roma e successivamente in Italia e all'estero: è quindi molto probabile che Belli lo abbia visto, dato che la conoscenza e frequentazione della nobildonna russa Zenaide Wolkonskaia lo aveva messo in contatto con altri esponenti della colonia russa residente a Roma, tra i quali appunto il pittore autore di questa tela.

Mi sia consentito a questo punto un inciso: sottolineare cioè il rapporto che si può realizzare fra le arti. Il tema di Pompei, tornato alla ribalta negli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento grazie al grande impulso dato agli scavi in quell'area, attira l'attenzione di diversi artisti. Nel 1825 il musicista Pacini compone *L'ultimo giorno di Pompei* e l'opera approda alla Scala due anni dopo, quando vi assiste Belli. La messa in scena milanese, con la scenografia di Sanquirico, impressiona lo scrittore, che ne riferisce nel suo diario. Passano pochi anni e nel 1833 il pittore russo dipinge la sua grande tela; un anno dopo lo scrittore inglese Edward Bulwer-Lytton scrive a sua volta il romanzo *Gli ultimi giorni di Pompei*, celebre a suo tempo come lo sarà il successivo *Cola di Rienzo*, fonte di ispirazione per il *Rienzi* di Wagner.

A proposito dei diari di viaggio di Belli, va sottolineato che gli stessi sono limitati ai viaggi degli anni 1827, 1828 e 1829, tutti aventi come meta finale Milano.<sup>6</sup>

Si tratta di viaggi di piacere, di studio, di incontri, di frequentazione di amici e di artisti; viaggi resi possibili – tra l'altro – dalla generosità della moglie. Ogni volta che gli era possibile, sostando a Milano o nelle città in cui soggiornava nel tragitto che lo portava al capoluogo lombardo, Belli si recava a teatro. In questo senso si può affermare che lo scrittore,

6. G.G. BELLI, *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829*, a c. di L. Biancini, G.B. Mazio e A. Spotti, Roma, Editore Colombo, 2005.

spettatore amante del melodramma, è il prototipo dell'italiano colto del suo tempo, per il quale la frequentazione del teatro d'opera rappresentava il prevalente svago culturale, credo più del teatro di prosa, data la mancanza di un repertorio nazionale e l'accanimento con cui a Roma e nei territori appartenenti allo Stato pontificio la censura ecclesiastica infieriva sui copioni, particolarmente su quelli satirici.

Sul primato dell'opera italiana per almeno tre secoli, dal Seicento all'Ottocento, va citata la splendida intuizione attribuita – a dar credito ad una tradizione orale diffusa tra i musicologi - ad Antonio Gramsci, secondo il quale nel nostro Paese il melodramma ha di fatto espletato quella funzione che in altre nazioni, come la Francia o l'Inghilterra, ha svolto il romanzo. A questo primato Belli rende omaggio, assiduo spettatore, in Italia ma soprattutto a Roma, degli spettacoli lirici. Quali e quanti erano i palcoscenici romani, e quale era il repertorio in cui ciascuna sala si era specializzata? A questa domanda risponde puntualmente lo stesso Belli, dandoci, in un sonetto del 15 gennaio 1832 intitolato *Li teatri de Roma*, una mappa dei teatri romani nel quale, con la precisione del cartografo elenca i palcoscenici della città:

Otto teatri fanno in sta staggione  
 De carnovale si me s'aricorda:  
 Fiani, Ornano, er Nufraggio, Pallacorda,  
 Pace, Valle, Argentina e Tordinone.  
 Crepanica nun fa, manco er Pavone,  
 Ma c'è invece er casotto: e ssi ss'accorda  
 Quello de le quilibbrie e ball'in corda,  
 Caccia puro Libberti er bullettone.  
 Nun ce so Arcidi grazi addio quest'anno,  
 Che' st'Arcidi so arte der demonio,  
 E quer che fanno vede è tutto inganno.  
 Io però, si Dio vò, co Manfredonio  
 Vad'a Ppiazzanavona, che ce fanno  
 La gran cesta der gran Bove d'Antonio.

Si sarà notato che nel sonetto il parlante accosta ai teatri veri e propri (come Valle, Argentina e Tordinona) teatrini da commedia "per il basso popolo" come dice lo stesso poeta in nota, se non addirittura teatrini ambulanti, i così detti "casotti" destinati alle marionette. Va poi notato che, dando voce al parlante romanesco, i teatri vengono elencati nella prima quartina in ordine inverso d'importanza. Coerente con questa impostazione, che potrei definire "ottica dal basso", la composizione

si limita a citare i nomi dei teatri seri, mentre dedica la seconda quartina e le due terzine alle marionette, agli spettacoli degli acrobati e alle gesta ("cesta") dei Paladini protagonisti dei poemi cavallereschi affidati ai burattini di piazza Navona.

Sulle preferenze in materia di repertorio da parte degli spettatori romani, Belli esercita la sua divertente ironia in diversi sonetti; mi limito a citarne uno del 10 giugno 1843, *Li teatri de mō*:

Ste commediacce adesso che sse fanno  
 A Libberti e ar Teatro d'Argentina  
 Nun ze ponno soffri: proprio nun zanno  
 Né de me né de te, sora Giustina,  
 Er tempo de sviasse era quell'anno  
 Che ce fu quela bella pantomina  
 Che Ppajaccio maggnava, e Colombina  
 J'attirava occhi e bocca cor un panno.  
 Eppoi rubbava ar padre, eppoi de bòtto  
 Scappava via de casa co Arlecchino  
 Facenno cascà er vecchio a boccasotto  
 Quelle so cose degne che ce piji  
 Er parchetto appen'opre er botteghino,  
 E da portacce a divertì li fiji.

Quanto al teatro d'opera, il livello delle esecuzioni romane non poteva certamente competere con quelle della Scala, della Fenice e del San Carlo: in confronto rispettivamente con Milano, Venezia e Napoli, Roma era considerata una piazza di serie b. Se questo è vero dal punto di vista della qualità degli spettacoli (costumi, regie, allestimenti scenici) va però detto che una serie di circostanze favorevoli collocarono la città in buona posizione nell'ambito della vita musicale italiana. Si consideri anzitutto che la città era la mèta principale del turismo internazionale, il c.d. *grand tour*; la piazza romana poteva poi offrire una rete di palcoscenici che comprendeva tre grandi teatri (Argentina, Valle e Tordinona) più un corollario di teatri minori. Aggiungiamo che un rilievo non secondario svolse la presenza a Roma di Jacopo Ferretti, protagonista assoluto della vita teatrale italiana dell'Ottocento, in quanto librettista di Rossini, Donizetti, Pacini, Zingarelli, Mercadante ed altri musicisti minori. Ricordo per inciso che merito non secondario di Ferretti fu quello di promuovere l'attività giornalistica del consuocero Belli, invitandolo a collaborare con recensioni allo «Spigolatore», la rivista da lui diretta. Va poi sottolineato che a Roma operavano alcuni impresari, come Vincenzo Jacovacci,

Giovanni Paterni, Pietro Camuri e Pietro Cartoni che, se non potevano concorrere con Domenico Barbaja o Bartolomeo Merelli – veri e propri *managers*, attivi sia in Italia che all'estero – erano però dotati di una notevole spregiudicatezza che permise loro di assicurare a Roma alcune prime esecuzioni storiche: fra le quali spicca quella del *Barbiere di Siviglia* di Rossini (Teatro Argentina, febbraio 1816).<sup>7</sup>

Accanto all'Argentina ben figurava il Teatro Valle nel quale l'11 giugno 1811 ebbe luogo la prima italiana del *Don Giovanni* di Mozart. Belli all'epoca aveva vent'anni ed è probabile che abbia assistito ad una replica del capolavoro mozartiano; a prescindere da quella circostanza, un sonetto del 21 novembre 1832, *L'incrinazione*, presenta non poche affinità con la famosa aria detta "del catalogo", quella cioè in cui Leporello, servitore di Don Giovanni, illustra la smisurata propensione del suo padrone verso il sesso femminile.

Se mettiamo a confronto il sonetto belliano con i versi che Lorenzo Da Ponte scrisse per il libretto del dramma giocoso in 2 atti *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni* vi troveremo dei rimandi testuali.

#### *L'incrinazione*

Sèntime: doppo er Papa e doppo Iddio  
 Quer che me sta ppiù a core, Antonio, è er pelo:  
 Pe questo qua nun so negatte ch'io  
 Rinegheria la luce der Vangelo.

E ssi de donne, corpo d'un giudio!,  
 N'avessi quante stelle che ssò in celo,  
 Basta fussino belle, Antonio mio,  
 Le vorìa fa restà ttutte de gelo.

Tratanto, o per amore, o per inganno,  
 De quelle ch'ho scopato, e ttutte belle,  
 Ecco er conto che ffo ssino a quest'anno:

Trentasei maritate, otto zitelle,  
 Dieci vedove: e l'antre che vieranno  
 Stanno in mente de Dio: chi ppò sapello?

I punti di contatto fra i due testi sono più d'uno.

– Anzitutto la dichiarazione di principio con cui il personaggio del so-

7. Agli impresari d'opera romani Belli dedica una serie di sonetti romaneschi e italiani: tra questi ultimi quello del gennaio 1835 intitolato *L'opera seria* nell'ultima terzina del quale così riassume il suo giudizio nei loro confronti: «Iacoacci dà il pesce cottiato,/ Pallavicini col grembial fa il fritto,/ e il povero Camuri il marinato», in *Belli italiano*, cit., II, p. 113.



netto romanesco si presenta (per il sesso femminile rinnegherebbe anche il Vangelo) lo apparenta al miscredente, cinico, beffardo cavaliere mozartiano.

– Li accomuna poi la sensualità onnivora. Se il protagonista del sonetto afferma che amerebbe tutte le donne (purché belle!), in Mozart/Da Ponte c'è un concetto quantitativamente equivalente: «non si picca se sia ricca/ se sia brutta, se sia bella/ purché porti la gonnella/ voi sapete quel che fa»

– C'è poi il dato quantitativo: in entrambi i testi c'è l'indicazione numerica delle donne sedotte; così in Mozart/Da Ponte: «In Italia seicentoquaranta,/ in Almagna duecentotrentuna,/ cento in Francia, in Turchia novantuna,/ ma in Ispagna son già mille e tre».

La citazione della prima esecuzione romana del *Don Giovanni* di Mozart mi riporta ad altre prime celebri e ad altri musicisti. Se Rossini ha riservato a Roma, oltre al citato *Barbiere di Siviglia*, altre quattro opere, tra cui va almeno ricordata la *Cenerentola*, non posso fare a meno di ricordare Verdi che ai palcoscenici romani ha destinato ben quattro opere, di cui due eseguite al Teatro Argentina (*I Due Foscari* e *La battaglia di Legnano*) e due capolavori assoluti come *Il Trovatore* e *Il ballo in maschera* rappresentati sulle scene dello scomparso Teatro Apollo. Quanto poi al “prolifico” Donizetti – il cui catalogo operistico conta oltre 70 titoli – sono cinque i melodrammi dati in prima esecuzione romana.

Se i dati biografici sopra illustrati attestano la passione e la competenza musicale del Nostro, molteplici sono i riscontri che ci offrono i suoi sonetti, molti dei quali prendono di petto i protagonisti dell'opera, cioè cantanti, impresari e ballerini. Ma anche da queste composizioni, satiriche o encomiastiche, risulta evidente quanto assidua fosse la frequenza di Belli a teatro e quanto incisiva fosse la sua conoscenza di un mondo – quello melodrammatico – di cui ci restituisce l'atmosfera insieme ridicola e sublime.

Propongo quindi una essenziale rassegna di questi sonetti, circoscrivendo citazioni e annotazioni ai soli romaneschi, non senza segnalare che anche nelle poesie italiane ricorrono spesso, caustici o elogiativi, gli stessi personaggi.

Cominciamo dai tenori; un cantante che gli era particolarmente antipatico era Giovanni David, al quale indirizza ben quattro sonetti,<sup>8</sup> nel

8. Sono, nell'ordine: *A li sori Anconetani*, del maggio 1830; *La musica*, del 6 ottobre 1831; e due sonetti con lo stesso titolo *Er zor Giovanni Davide*, del 29 ottobre 1834 e del 10 novembre 1834.

primo dei quali, riferendosi alle rappresentazioni degli *Arabi nelle Galie* di Pacini e dell'*Otello* di Rossini avvenute al Teatro delle Muse di Ancona, e delle quali era stato protagonista il David, critica gli eccessi fanatici degli spettatori e le esagerate pretese dei cantanti, un tema che si ritrova sia nelle poesie italiane, sia in altri sonetti romaneschi, sia nelle lettere. Nelle poesie del 1834 la sua critica colpisce direttamente lo stato vocale del tenore; in quell'anno il cantante, nato nel 1790, aveva 44 anni e quindi poteva essere considerato nella piena maturità vocale. C'è da dire però che aveva esordito giovanissimo nel 1808, cioè a 18 anni, e dunque quando lo sente Belli aveva alle spalle una carriera ormai trentennale, nel corso della quale, stando alle testimonianze dell'epoca, si concedeva a virtuosismi esagerati, tanto da essere soprannominato "il Paganini del canto"; insomma la voce non era più quella di una volta e ciononostante continuava ad esser strapagato, cosa che scandalizzava il poeta. Donde la stroncatura nei due sonetti, dei quali scegliamo il primo:

*Er zor Giovanni Davide*

Io ciò a la Valle du' coristi amichi  
 Che vonno c'anni fa er zor Dàvide era  
 Un tenorone da venne in galera  
 Tutti li galli e li capponi antichi.

Ma ppe quanto ho sentito jer a ssera,  
 Me pare ben de giusto che sse dichì  
 Ch'è diventato un vennitor de fichi  
 O un chitarrinettaccio de la fiera.

Fa er nasino, ha un tantin de raganella,  
 Sfiata a commido suo, gnavola, stona,  
 E sporcifica er mastro de cappella.

Quanno la voce nun ze tiè ppiù bona,  
 Invece de cantà la tarantella,  
 Se sta a casa e sse dice la corona.

*29 ottobre 1834*

Passiamo agli impresari. Anche in questo caso Roma non poteva vantare i grandi impresari d'opera come il già citato Barbaja che resse le sorti del San Carlo e della Scala. Spesso si trattava di modesti imprenditori, commercianti che lesinavano sulle spese ingaggiando orchestrali di basso livello. Nell'ambito di questa categoria, particolarmente preso di mira dal Belli fu Giovanni Paterni che per alcune stagioni gestì sia il Teatro Alibert sia il Valle: è dedicatario di due sonetti, nel primo dei quali,

*La musica de Libberti* dell'8 gennaio 1834, "Libberti" sta appunto per "Albert".

Oh, sor Paterni, l'avemo sentiti  
A Libberti sti su' musicaroli;  
E ssa che j'ho da di? Lei se conzoli  
Che ppropio arimanessimo intontiti.  
Che angeli! Che zuccheri canniti!  
Ce canari, per dio, che rosignoli!  
Pareno li davanti a li coccioli,  
'Na soffitta de gatti inciamorriti.  
Dove nun lo dicessi er botteghino  
Che li drento se canta una commedia,  
Ar zenti quell'inferno ar Babbuino  
Curreria 'r hariggello spaventato.  
Curreria las mammana co la sedie,  
Curreria l'oyo santo cor curato.

Nel secondo sonetto Belli rincara la dose, rievocando un episodio avvenuto nell'aprile 1834, quando il Teatro Valle venne chiuso a furor di popolo e l'opera che vi era rappresentata, *L'elisir d'amore*, venne tolta dal repertorio a causa della pessima qualità dei cantanti. Si tratta del sonetto *Li teatri de primavera*, del 10 aprile 1834

Li teatri de Roma sò ariuperti,  
Ciovè La Valle e 'r teatrino Fiani.  
In quanto a Cassandrino li Romani  
Dicheno a chi ce va: «Lei se divertì».  
Ma ppe la Valle state puro certi  
Che manco se farebbe a li villani.  
Madonna, che cantà! cristo, che cani!  
Peggio assai de li gatti de Libberti.  
Dice: «La terza sera nun fischiorno».  
Chi aveva da fischià? Li chiavettari?,  
Si er teatro era vòto com'un corno!  
Bast'a di ch'er Governo ha ssoportate  
Quattro sere de raji de somari,  
Eppo' ha detto a Ppaterni: «Oh arisserrate»

Quasi sempre encomiastici, invece, i sonetti dedicati alle cantanti; fra i tanti, ne propongo tre. Il primo è dedicato al soprano Amalia Schutz Oldosi, che Belli aveva sentito cantare ne *I Puritani* di Bellini: a lei in-

dirizza, il 9 febbraio 1836, il sonetto *A quella fata de la Sciuzzi*, che il poeta corredda con questa nota: «Amalia Schutz Oldosi, veramente prodigiosa cantatrice per l'opera *I Puritani* di Bellini, nel romano teatro Tordinona».

Ce ne so state qui de canterine  
 Da favve tremà in petto la corata;  
 Ma doppo intesa st'angela incarnata,  
 Nun c'è rimedio, s'ha da scrive Fine.  
 Tiè una voce ch'è un orgheno: è aggraziata  
 Ner gestì ppiù de dieci ballerine:  
 Ha certe note grosse e certe fine  
 C'una che ve n'arriva è una stoccata.  
 Disse bene la fia de Giosaffate  
 Su in piccionara co padron Margutto:  
 Sta donna me va ttutta in zangue e latte  
 E a chi er zu' canto je paressi brutto  
 Bisogna ch'er Ziggnore j'abbi fatte  
 L'orecchie foderate de precuuto.

Si noti, in questo componimento, che il poeta non si limita a valutare le qualità vocali della cantante, ma anche le sue arti sceniche, elogiandone la recitazione.<sup>9</sup>

Il secondo sonetto è dedicato a un'altra cantante che egli pure ammirava, Giuditta Grisi, cui spesso venivano affidati ruoli *en travesti*: la sua voce di mezzosoprano ben si adattava, infatti, a personaggi di giovani innamorati, che quindi comportavano un abbigliamento maschile. Così ne *I Capuleti e Montecchi*, mentre la Schutz interpretava il personaggio di Giulietta, alla Grisi ben si addiceva il ruolo di Romeo.

Il sonetto in questione – *La canterina de la Valle* del 4 novembre 1838 – mette a confronto due spettatori: uno sostiene che la cantante è troppo magra e quindi le pronostica una vita breve; di parere opposto il suo interlocutore che prendendo spunto dalla magrezza della cantante sostiene che le sue clavicole sono così sporgenti che le tengono l'anima chiusa a catenaccio:

Ma che ce trovi in sta madama Grisa  
 Che ppe via che j'amanca er culiseo  
 Canta da omo e ffa chiamasse Meo

9. Alla stessa artista Belli ha dedicato anche un sonetto italiano intitolato *Ad Amalia Schutz Oldosi famosa cantatrice*, che si legge in *Belli italiano*, cit., II, p. 185.

E ppare un sfrizzoletto o una supprisa?  
 Che ce trovo? Ce trovo, sor cardeo,  
 Ch'ha una voce, per dio, tonna e ppricisa,  
 Ce trovo che ssi canta, e ce l'avvisa,  
 Roma pare che curri ar giubbileo.  
 Dije che sse conzòli co l'ajetto;  
 Perché ssai che pprognostico je faccio?  
 Lei sta ar monno ar più ar più 'n'antro mesetto.  
 Quela donna morì? Sete un cazzaccio,  
 Nun lo vedete, ner guardaje in petto,  
 Che ttiè l'anima chiusa a catenaccio?

Il terzo sonetto, datato 19 gennaio 1834, riguarda Giuseppina Ronzi, il soprano che Belli aveva sentito cantare in una recita di *Norma*, titolo che la censura aveva cambiato in *La foresta di Irminzul*, che trae origine dalla didascalia apposta nel testo originario del libretto, scritto da Felice Romani («La scena è nelle Gallie, nella foresta sacra e nel tempio d'Irminsul»): Belli a sua volta corrompe l'inciso in «Minzurli». Nella seconda quartina la parola «curli» significa «cilindri»; non sfuggirà poi l'allusione erotica dell'ultimo verso, nel quale la parola «fischio» rinvia maliziosamente all'attributo maschile: è infatti lo stesso Belli ad aggiungere al sonetto una nota («Il significato di questo fischio si ricerchi nel sonetto 532») citando *Er padre de li santi* in cui il poeta fa un lungo elenco dei sinonimi dell'organo virile.

#### *La Ronza*

Ohé! Maria! Dichì davvero o burli?  
 Birba cojona pe nun ditte sciocca.  
 Nun piacé la Foresta de Minzurli  
 Quando la fa quer pezzo de paciocca?  
 Te dico che quell'orgheno de bocca  
 Ce tirava su er core co li curli:  
 E hai mai visto la neva quando fiocca?  
 Fioccaveno accusì l'apprausi e l'urli.  
 La gran furia-de-popolo era tanta  
 Che proprio la pratea de Tordinona  
 Se moveva e tremava tutta-quanta.  
 Benedetta per dio st'angiolonona!  
 Benedetta sta strega che c'incanta!  
 Benedetto quer fischio che la sona!

I due sonetti che seguono riguardano l'opera *Anna Bolena* di Doni-

zetti. Il primo del 28 dicembre 1832 – *Tutte a tempi nostri* – è all’insegna dell’equivoco verbale su cui Belli si diverte e ci fa divertire, giocando sull’assonanza “bolena-balena”:

Pe carnovale hai inteso, Madalena  
 C'antra cazzata fanno a Ttordinona?  
 Una commedia gnente buggiarona,  
 Che j'hanno messo nome Anna Balena?  
 Eh? Se po' dà una cosa ppiù cojona?  
 Eppoi fa spece si la gente mena!  
 Ma come s'ha da mette su la scena  
 Una Balena-in-musica in perzona?  
 Dice che ssta bestiola piccinina  
 Un re sse l'era presa pe pputtana,  
 E ppoi la fece incoronà reggina.  
 Nun ciamanc'antro mo, pe dilla sana,  
 Che annassi er Papa, e coll'acqua marina  
 Je la facessi diventà cristiana.

Nel secondo sonetto, composto pochi mesi più tardi, il 21 gennaio 1833, il poeta gioca invece sul fatto che, assistendo ad un'esecuzione dei *Capuleti e Montecchi*, si ritrova nel ruolo di Romeo una cantante che aveva sentito nel ruolo di Anna Bolena. E non manca anche qui un'allusione all'attributo virile (qui detto “cicio”) che nella finzione scenica fa l'altalena; si ripete in nota il rimando ad altro sonetto, *La vita de le donne*, nel quale alla parola “cicio” il poeta indica in nota: «Uccello, in due significati». Si tratta qui della cantante Antonietta Galzerani che, come dice il Belli in nota al sonetto «era assai grande e membruta», cioè dotata di un fisico imponente, come dimostrano del resto i ritratti dell'epoca che la riprendono proprio nelle vesti di Romeo, con tanto di cimiero che doveva esaltare la sua possanza.

Nei versi finali l'equivoco verbale sfiora l'assurdo perché si fa riferimento a una superstizione popolare secondo la quale chi passava sotto l'arcobaleno cambiava sesso; e allora se il personaggio Anna Bolena passa sotto l'arcobaleno, è evidente che da donna diventa uomo. L'ultima terzina poi applica questa bizzarra superstizione alla Madonna, con una conclusione paradossale e anche blasfema.

#### *La stramutazione*

La sai la gran notizia? Anna Balena  
 Quella donna co tanta de ficona

Che cantava in commedia a Tordinona,  
 È diventata omo, e sse lo smena.  
 Credi che tte cojoni, Madalena?  
 In ste cose che qui nun ze cojona.  
 È pproprio diventata omo in perzona  
 Cor cicio che je fa la cannofiena.  
 Ma come fu? Bisogna di, San Marco,  
 Ch'er nome istesso de quann'era donna  
 L'aiutassi a ppassà ssott'a quell'arco.  
 Quest'arco po' ffa ppuro un manfrodito:  
 E dev'esse accusi che la Madonna  
 Diventassi da sé moje e marito.

Il ruolo di Anna Bolena è stato ricoperto da molte grandi cantanti: nell'Ottocento ne fu protagonista Giuditta Pasta, mentre nel Novecento dobbiamo a Maria Callas la riproposizione dello spartito donizettiano, in una celebre messa in scena con la regia di Luchino Visconti.

Abbiamo preso in considerazione sonetti su un tenore, su un impresario, su alcune cantanti; ora è la volta dei danzatori, in particolare di un ballerino, un tal Priora, che è al centro di due sonetti, entrambi del 9 gennaio 1832, nel primo dei quali, *Er giornajere de Campovaccino*, all'interno della descrizione del teatro Tordinona fatto da una comparsa, viene così evocato: «Poi c'è un omo che zompa co du' donne/ [...] e dicheno che st'omo è un manfrodito». Non manca la puntuale nota del poeta: «Il detto ballerino ha il malvezzo di mostrare il petto nudo alla foggia di una donna. Ermafrodito».

Mentre nel primo sonetto il ballerino era destinatario di una citazione incidentale, nel secondo ne diventa protagonista:

*Er ballerino d'adesso*

Quer monzù a Tordinone che ttiè ffora  
 Le zinne in ner ballà com'e madama,  
 Si volete sapé come se chiama  
 Io j'ho inteso de di Rocca-Priora.  
 Tiè certi quarti tiè, per dina nora,  
 Che 'gni donna coll'occhi se lo sbrama:  
 Frulla le cianche poi com'una lama,  
 E crederessi che ce giuchi a mora.  
 Io so che quanno terminò er duetto  
 Che ffaceveno lui co le du' donne  
 Pareva propio che cascassi er tetto.

E disse in piccionara er Zor Marchionne  
 Che manco ha inteso fa tutto quer ghetto  
 Quanno upriveno l'occhi le Madonne.

Le movenze effeminate del Priora e l'esibizione sensuale del suo fisico fanno nascere il sospetto che egli fosse "manfrodito" e cioè ermafrodito. Non può stupire, pertanto, che quasi a chiudere in malizioso crescendo un argomento "pruriginoso", Belli faccia seguire un terzo sonetto, composto nello stesso giorno (9 gennaio 1832) esplicitamente dedicato, fin dal titolo (*Li manfroditi*), a tale tema.

Dai protagonisti dell'opera in musica ci spostiamo agli utenti, cioè agli spettatori; l'ottica si rovescia e il poeta si immedesima in uno spettatore alle prese con delle sedie – non possiamo proprio dire poltrone –, scomode come dovevano essere quelle di un teatro dell'epoca, in questo caso il Tordinona. Il malcapitato astante, evidentemente di grossa taglia, reagisce vivacemente: è la scenetta descritta nel primo di due sonetti datati entrambi 20 gennaio 1833 e intitolati *Li posti*:

Sora maschera mia, sete un cojone.  
 Me parerebbe, sangue d'un giudo  
 Che n'abbi da sapé dominiddio  
 Un po' ppiù de chi ha ffatto 'Tordinone.  
 E si ssò grasso, ce n'ho corpa io?  
 Potevio fa ppiù granne la porzione.  
 Quanno spenno, pe cristo, er mi' testone  
 Vojo un posto adattato ar culo mio.  
 E in che danno ste tavole, ste fotte  
 De tramezzi, che un omo ce s'attappa  
 Come fussi et turaccio d'una botte?  
 Qua er culo mio nun c'entra e nun ce scappa;  
 E ppe dà gusto a voi, sore marmotte,  
 Io nun me tajo una fetta de chiappa.

Nel secondo sonetto la scena si anima ancora di più perché lo stesso spettatore reclama o la restituzione del prezzo del biglietto ("i lustrini") o un posto adatto alla sua taglia. La sua protesta ad alta voce attira l'attenzione divertita di un gruppo di giovani ("pains", che il poeta in nota traduce in "zerbinotti") ai quali il protagonista del sonetto si rivolge indirizzando loro un fin troppo esplicito insulto:

Li culi sò un pell'antro e vanno a coppia  
 Un grasso e un magro, come li capponi.



Ne viè uno, e li buci je sò boni:  
 Ne viè un antro, e ce vò ppietanza doppia.  
 Vedi ch'idea de fa sta filastroppia  
 De scatolette de li mi' cojoni,  
 Ch'er zecco ce se sguazza li carzoni,  
 E 'r grasso o nun ce cape, o ce se stroppia.  
 Inzomma, sor cazzaccio, io nun v'adulo:  
 Un de le due: o li mi' sei lustrini,  
 O un posto a chiappe mie. Asino, o mulo.  
 Che c'è da ride qua, sori paini?  
 È mejo a dà li quadrini p'er culo,  
 Ch'er culo, com'e voi, pe li quadrini.

Qui si manifesta la magistrale capacità del poeta di sceneggiare la composizione, inserendo entro i quattordici versi della struttura più formale della letteratura italiana – il sonetto – vere e proprie “azioni” teatrali. Mentre le due quartine e la prima terzina contengono la protesta dello spettatore, nel passaggio alla terzina finale c'è un vero e proprio scatto fisico, con lo spettatore che si rivolge bruscamente al gruppo di giovani, apostrofandoli volgarmente. Sono sufficienti all'artista pochi versi per animare la situazione, spostando la recita dal palcoscenico alla platea: un esempio, fra i tanti, della perizia agogica del poeta.

Si sarà notato che in quasi tutti i sonetti di argomento teatrale Belli include ad accostamenti di tipo erotico: singolare meccanismo al quale si può tentare di dare qualche spiegazione. Anzitutto mi sembra che scatti in lui l'orientamento a desublimizzare quei particolari soggetti: vicende o situazioni come quelle operistiche, generalmente proiettate in un “altrove” privo di precise coordinate spazio-temporali, nel quale si muovono personaggi alle prese con accadimenti assurdi, sullo sfondo di scenari altrettanto improbabili, inducono il poeta a uno smontaggio impietoso che ne palesi l'astrusità. Quelle “volgarità” lasciano poi intravedere un modesto livello socio-culturale degli spettatori, propensi a letture licenziose: dal che si desume che il repertorio preso in considerazione sarebbe giudicato appannaggio di un pubblico – per dirla ancora una volta con Gramsci – di tipo nazional-popolare.

Il mio intervento volge alla conclusione; e voglio chiudere con un sonetto al quale attribuisco un particolare valore. Ne sono protagonisti un padre e una figlia, una bimbetta le cui ingenue domande ci fanno capire che va per la prima volta a teatro. Mi piace immaginare che il dialogo che si intreccia fra i due sia sussurrato: dalle richieste che rivolge al padre risulta evidente la meraviglia della bambina di fronte agli aspetti (che

a lei paiono favolosi) della sala: il grande lampadario centrale che veniva tirato su all'inizio dello spettacolo, la buca del suggeritore (il "soffione"), le candele di cera accese per gli orchestrali e via dicendo; fino a che il padre zittisce la figlia all'alzarsi del sipario. Dopo di che compaiono i primi figuranti dell'opera, tre personaggi vestiti da re, all'apparire dei quali la bambina chiede: «È gente vera?».

Il poeta ci introduce in una specie di interno domestico, trasferito in teatro e ci fa assistere a una piccola scena il cui significato va oltre il dialogo padre-figlia: il sonetto rimanda infatti al mondo fantastico del teatro d'opera, assurdo ma sublime; ridicolo ma affascinante proprio per la sua irrealtà. E la bambina è in fondo la personificazione dello spettatore, di noi tutti: quando andiamo all'opera è come se recuperassimo l'innocenza di un fanciullo, quell'innocenza che ci consente di lasciarci coinvolgere in un gioco così scombinato ma – ripeto – sublime, come quello che ci offre il melodramma. Con le parole del sonetto *La commedia*, del 23 ottobre 1831, si conclude il mio contributo:

Tata, ch'edè qui ssù? – La piccionaia.  
 Tata, e nun c'è gnisuno? – È abbonora.  
 Chi è quella a la finestra? – Una signora.  
 E quest'accant'a noi? – La lavannara –  
 Un quanta gente! E indove stava? – Fora.  
 E mo? – Sona la tromma. ... Quant'è cara!  
 E sto lampione immezzo c'arippara? –  
 Poi lo tireno su. – Nun vedo l'ora!  
 Chi c'è là drento in quella bucia scura?  
 C'è er soffione. – E sti moccoli de cera? –  
 So ppe la zinfonia. – Sì! E quanto dura?  
 Zitta, va ssù er telone.- ... Ih! È gente vera?  
 Già. – E quelli tre chi ssò? – Re da frittura,  
 Che ce viengheno a un pavolo pe ssera.

## Recensioni

*Leonardo Sciascia/Mario dell'Arco. Il "regnicolo" e il "quarto grande". Carteggio 1949-1974*, a c. di F. Onorati, Roma, Gangemi, 2015, pp. 207

di **Simonetta Satraggi Petrucci**

Con questo pregevole lavoro Franco Onorati torna ancora una volta all'amato Mario dell'Arco e lo visita insieme a Leonardo Sciascia che – lui siciliano – fu della produzione poetica di dell'Arco inopinatamente esperto e ammiratore. Ma va detto che il merito di questo suo interesse culturale va attribuito almeno in parte al prof. Giuseppe Granata, giovane docente di letteratura italiana, che ai suoi allievi fece conoscere non soltanto gli antichi lirici greci o i poeti italiani del Novecento, ma persino Belli e Pascarella (e così si pensi all'omaggio a Belli nascosto in *Todo modo*: «Un cardinale: e lo distinsi, con scarso rispetto, devo ammetterlo, per il ricordo di un verso del Belli, "se levò er nero e ce se messe er rosso"»).

Essendo abbonato a «L'Eco della stampa», Mario dell'Arco ebbe modo di leggere un articolo di Sciascia su di lui, uscito sulla «Sicilia del popolo» il 1° dicembre 1949 e chiese alla redazione del giornale l'indirizzo dell'autore per poterlo ringraziare: cosa che poi prontamente fece il 9 del mese, dando così inizio a un carteggio che sarebbe durato oltre vent'anni e che oggi, dato alle stampe, rivela il rapido nascere di una bella amicizia fra i due, sostanziata di reciproca stima e di future collaborazioni.

Oltre alla parte dedicata al carteggio, purtroppo mutilo di molte lettere di Sciascia, il volume si compone di altre tre parti. Quella che fa seguito al carteggio – e lo integra – è costituita da numerosi articoli, recensioni e saggi non soltanto di Sciascia e dell'Arco, ma firmati da vari altri scrittori e critici (taluni anche polemici). A noi piace qui ricordare piuttosto l'intervento di Antonio Baldini sulle traduzioni interdialektali tanto care a dell'Arco («Er Ghinardo», 7 ottobre 1948) che ci consente di rileggere il gioco regionale – se ci si consente l'espressione – che parte con le parole romanesche di Mario dell'Arco per la *Fine der monno* e le trasforma in abruzzese, genovese, còrso, napoletano, friulano e torinese: se fosse stata una gara, noi saremmo stati ben lieti di dare la palma a Luigi Olivero per la sua splendida traduzione torinese, musicalissima e fedele.

La terza parte del libro è composta dal regesto delle collaborazioni di Sciascia alle riviste promosse da dell'Arco («Orazio», «il Belli», «L'Apollo errante», «L'Apollo buongustaio»), e qui, nonostante il lavoro encomiabile del curatore, vien da lamentare il fatto che non si abbia modo di leggere qualche originale di uno Sciascia più "disimpegnato". Ma si sa: lo spazio è

“tiranno” ed evidentemente si è preferito dare spazio, per scelta senz’altro originale e interessante, all’esplorazione delle relazioni fra i nostri due scrittori e il mondo delle arti figurative: è questo l’argomento che occupa la quarta parte del libro, che già si presenta con una copertina di grande fascino, riproducendo la suggestiva immagine (piazza del Popolo e il Pincio) di un quadro di Giuseppe Modica, pittore siciliano che fu amico di Sciascia e che nel recente 2014 ha illustrato «l’Apollo buongustaio», stabilendo un legame fra sé e Mario dell’Arco. Ma un legame più stretto con dell’Arco avevano già stabilito i suoi rapporti con i due figli del poeta, il compianto Maurizio e Marcello, che nel libro firma un pezzo sulla *Crocifissione* di Gibellina. Gli esiti della ricerca stilistica di Modica sono inoltre documentati nel libro da numerose riproduzioni di altri suoi lavori che,

facendo corona a quella della copertina, rivelano un percorso creativo caratterizzato da un intrigante connubio fra realismo e magia.

Sciascia, che era abituale frequentatore della galleria “La Tavolozza” di Palermo, strinse naturalmente amicizia anche con altri pittori e la sua attenzione nei confronti di questi artisti può essere anche testimoniata dal fatto che il protagonista di *Todo modo* – torniamo a questo testo – l’io narrante, si immagina essere un noto pittore.

Dopo aver illustrato le quattro parti di cui si compone questo sostanzioso volume – prefato da par suo da Marcello Teodonio – ci corre l’obbligo di avvertire il lettore che però, in realtà, esiste anche una quinta parte, e preziosissima: quella costituita dalle ampie note, minuziose e documentatissime, che accompagnano con l’impegno indefettibile del curatore ogni lettera e tutti i documenti.

ENRICO MELONI, *Fratelli mia*, prefazione di M. Teodonio e postfazione di M. Cohen, Roma, Edizioni Progetto Cultura, 2015, pp. 112.

### di Vincenzo Luciani

Si tratta di una raccolta di poesie in dialetto e in lingua in tre parti. La prima “Indove un zole - ciovile pove-sia”) in dialetto romanesco, la seconda in italiano “Risanate acque – poesie civili”, la terza “Robbajatte” (Quartine di Omar Khayyam tradotte in romanesco).

In apertura di libro, in una sintetica nota, è lo stesso Meloni, poeta consapevole e maturo, a indicarci il suo percorso poetico e la consistenza

del suo libro che «comprende una selezione di testi prodotti nell’arco di poco più di un decennio». Infatti la sua prima raccolta, *Arca allo sbando?*, è del 2004 seguita nel 2007 dal poemetto dialettale *Er davenì*, di cui *Fratelli mia* «è l’ideale proseguimento, nella direzione della poesia civile e del rinnovamento della scrittura in dialetto»; e, aggiunge Meloni, quest’ultima raccolta si colloca «nel solco della neodialettalità aprendosi ad una

contaminazione con le altre lingue di cui Roma si è da sempre nutrita, registrando continui prestiti sia in entrata che in uscita».

Poeta civile/*civile*, in lingua e in dialetto, Meloni ha un suo stile inconfondibile per la coerenza nello svolgimento di temi che affrontano i drammi dell'epoca contemporanea (disoccupazione, lavoro nero, incidenti sul lavoro, povertà, guerre, ecc.), e per l'afflato fraterno con cui si accosta alle molte infelicità, facendo vibrare la corda della fraternità accanto a quella dell'uguaglianza e della libertà, anch'esse sempre a rischio: questo persegue calandosi nella realtà quotidiana dei propri simili «nell'intento (utopistico?) di contenere l'auto-referenzialità e di ricucire lo strappo consumato tra autore e pubblico nel corso del Novecento», come dichiara espressamente, anche se nella sezione in lingua "Risanate acque" il carattere civile della sua poesia si mescola – sempre secondo Meloni – a «toni più marcatamente esistenziali, con tinte vagamente intimistiche». E, aggiungerei, ad alcune interessanti sperimentazioni metriche, in particolare in versi brevi.

Da sottolineare in questa sezione *Oggi è andato un poeta*, in morte di Achille Serrao (19 ottobre 2012) che «mi insegnò neodialettalità/ un pomeriggio del 21 marzo/ sono trascorsi più di sette anni/ in una *biblio* di *periferie*./ Parlava di un poeta scomparso/ di cui ignoravo essenza ed esistenza./ Mauro Marè lo sperimentatore/ romanesca (dis)armonia *serciosa*/ e nella solitudine che innova».

Particolarmente nella poesia in

dialetto, Meloni dà ampia prova di avere bene appreso dalla severa lezione di Serrao e di Marè, il quale ultimo afferma nell'*Interfazione a Silabbe e stelle*: «il dialetto, lingua eversiva, arma delle classi subalterne, si pone sempre come contestatore della cultura ufficiale. [...] Sulla sua *naïveté* va innestata una cultura almeno pari a quella a cui intende contrapporsi. Altrimenti si fa folklore o tutt'al più ecologia. Il dialetto come rivoluzione linguistica permanente abbisogna di una costante consapevolezza».

E nella poesia in dialetto di Meloni si avverte non solo la piena consapevolezza, ma anche il netto il distacco, per usare ancora i termini di Marè, dalla città «magni e vaniloquente», dalla «chiacchiera e dalla coprolalia di Pasquino» e pure dalle tirate pomposamente satiriche dei «sonettari» imperversanti nella capitale.

Sono un buon testimone dell'itinerario poetico di Meloni, a partire dall'esordio di *Er daveni*, presentato in forma inedita nel 2005 al Premio di poesia nei dialetti d'Italia "Città di Ischitella-Pietro Giannone" e che ebbe l'apprezzamento e la segnalazione della prestigiosa giuria per l'uso del dialetto come lingua non solo del ricordo ma anche della storia e della cronaca. Incidentalmente annoto che nello stesso anno apparvero su «Periferie», diretta da Achille Serrao, anche alcuni suoi testi in italiano. Il bilinguismo è da sempre un altro elemento caratterizzante della sua poetica.

In *Er daveni* (pubblicato poi nel 2007), ambientato negli anni della se-

conda guerra mondiale, attraverso l'espedito di un coro (e in *Fratelli mia* è riproposto in apertura il *Primo corettaccio del poemetto "Er daveni"*), ripercorre eventi storici dal 1945 alla catastrofe dell'11 settembre 2001 a New York. E a proposito di questa carrellata il prefatore di quell'opera, Francesco Muzzioli, fa notare come Meloni, rivisitando la storia dei padri, «spiega perché siamo diventati quello che siamo e perché, avendo sperato di meglio, lasciamo alle generazioni successive un mondo così sconsolante. In questo corridoio aperto tra il passato e il futuro (*er daveni*, appunto), l'uso del dialetto conferisce un elemento ulteriore. Significa anche un "abbassamento" della materia del racconto al livello dell'esperienza popolare, che è l'esperienza di base. Sono gli ultimi che, nella loro conoscenza diretta, registrano le conseguenze deleterie della storia».

Altri elementi peculiari di Meloni sono il lessico moderno, il plurilinguismo, l'invenzione di nuovi vocaboli.

A questo proposito mi è gradito ricordare che fu premiato nella prima edizione del Premio Scarpellino per due poesie contenute ora in *Fratelli mia: Se fa una certa e A scroccasole* e soprattutto riproporre la motivazione della Giuria, presieduta da Achille Serrao:

Nelle intenzioni e nelle recenti rese di Meloni, la regola è che il dialetto si apra a commistioni lemmatiche, neologismi talvolta avventurosi, urti di registri, accantonando fra questi – e per quanto possibile – quello lirico, conservando invece [...] il discorso di matrice narrativa che 'sostiene' il

racconto, anche se strutturalmente in un equilibrio che appare 'instabile' (la instabilità fa certamente parte del gioco), e sul quale tuttavia la sperimentazione si innesta. Dopo esperienze di poesia lineare tutta nell'alveo di una collaudata e rassicurante tradizione, in questi inediti [...] ha parte di rilievo l'operazione del Marè "noeta", che adotta una lingua della ricerca e dell'invenzione, sospesa, sempre, fra una "tenuta" ad alto rischio e una deflagrazione attesa di parti della combinazione testuale. Ma Meloni è già oltre Marè perché nei suoi testi opera anche, ad onta si potrebbe dire, proprio del tessuto discorsivo-narrativo di base, una lingua slang diffusa presso le giovani generazioni, un linguaggio ibridato oggetto di una nuova abilitazione-legittimazione a "dire" che si consuma all'interno dello stesso dialetto adottato, messo in forse sia nel suo lessico, nei vocaboli (e cioè nelle sue possibilità di nominazione), quanto nei costrutti logici e nei suoi lemmi convenzionali. L'amalgama (non amalgama?) di tali prescelte disponibilità costruttive finisce per produrre una parola d'uso molto personale affiorante con nitida efficacia e una sintassi che tendono a ridurre l'articolazione e i nessi particellari, riduzione alla quale non soccorre l'apparato metrico che si articola in libertà nelle quantità più varie.

«Certo sembra difficile – osserva Cosma Siani in *I poeti della provincia di Roma* – prefigurare un "oltre Marè", ma suona ancora più radicale in giovani autori come questi ultimi, e Meloni in particolare, l'uso del gergo generazionale, di neologismi, di ibridazioni con il linguaggio dei mezzi di

massa e con l'inglese: come nel testo di "Se fa na certa".

Ed ecco il testo:

Se fa na certa, fella, nun lassamo  
sgattajolà via er tempo ne le storte  
che ste vitacce 'nchiodeno smoggose  
appennolone ner vero da fiscion.  
Appetto a mme ce so ggornate ciche  
mica ppiù oceani deis de fanellezza  
che mmai dall'arba nun vedemio

notte.

A prescia, dichì, sgrava li cecati  
ma er daje a rimannà stira le zzampe.

In questa poesia (e sono note dell'autore) *fella* è: fratello (grafia talora adottata, insieme a *feller*, dell'inglese 'fellow'); *smoggose*: di smog; *ner vero da fiscion*: nella realtà da fiction; *ciche*: fuggevoli; *mica ppiù oceani deis de fanellezza*: non più le giornate oceaniche dell'infanzia; *ma er daje a rimannà stira le zzampe*: ma il continuo rinviare tira le cuoia senza compimento.

In *A scroccasole* ('senza ombre') troviamo *Marchionfuttuto*, in riferimento alle vicende Fiat; *stormi de coccocò neri da sbrocco*, "frotte di lavoratori precari sul punto di perdere il lavoro"; *Notte caimana*, dal film di Moretti *Il caimano*; *Steccamolo*: condividiamolo, distribuiamo più equamente; *aule aulenti sgarrupate*, che mescola italiano standard, italiano letterario e napoletano; e il neologismo *bburocaccrocchi*, per "accrocchi burocratici". Ma la lista potrebbe essere molto più lunga.

Meloni è poeta di periferia, in ogni possibile senso; le periferie le conosce per quelle che esse realmente sono, le frequenta e ne trae motivi di

alta ispirazione civile, senza retorica, con profonda indignazione, come in *Libberomo*, dedicata a Pasolini:

Ste teracce serciose de bborgata  
dove riassommo braccetti d'anfora  
sesterzi de l'età repubblicana.  
E camminà campagne monnezzare  
attorno a mmaravije cittadine,  
erlique sante e inguacchi de galline,  
solo, spirito arto in arto mare.

Sò inferni de fanga, sta corotta  
città de mille accenti forastieri  
de sabbie che sse 'mpozzeno misteri.

Come nella disperata *Nada daveni*, martellante nel refrain: «Nada daveni/ Oggi un fiottà de vecchi senza assegni/ piggione arte, carestia de manne/ indurtini de inzogni infrazzionati/ malati nada cure, nada còre/ nada lavoro, nada daveni». ("Niente futuro/ Oggi un lamentarsi di vecchi senza assegni/ affitti alti, carestia di manne/ indultini di sogni inflazionati/ malati senzacure, senza cuore/ niente lavoro, niente futuro"); ma senza mai smarrire – ed è il messaggio principale di *Fratelli mia* – il valore profondo della fraternità, che invita a coltivare la memoria storica per saper distinguere il bene dal male, a coltivare la pace e l'amicizia tra gli uomini: «momoria sì, ma libberamo er fele/ ner nome de scialomme e dd'ammistà» (e non a caso i termini *scialomme*, pace, e *amistà*, amicizia, sono voci del giudaico romanesco).

Infine per quanto riguarda la terza parte del libro *Robbajatte* (Quartine di Omar Khayyam tradotte in romanesco), confesso che alle traduzioni preferisco la poesia *A Khayyamme senza titolo*, molto bella, che le intro-

duce e che riporto di seguito:

A scatafascio sto sanguine  
se doverà smartì 'n panza a li vermini  
come costole d'abbacchio ar di de

Pasqua

puro noantri feniremo a scottadito  
ne la trippa de un quarche

Trimarcione.

E la bbava de kebbalbbe e porchetta  
ce parerà un inzogno, e ppuro  
miraggi de ciulate  
o gennastiche de petting  
arigalate da un flescià de bbellezza.  
Aricordamose ar dunque

compagneros

ne la strizza der capoligna  
de sta bbella ggiornata de verde

gorgheggià de rosignoli  
nitor de nidi de merla  
e la carcassa de noantri quarche  
enzimo ce squajerà  
ner santo grecale der monno.

A catafascio questo sangue/ si dovrà smaltire nella pancia dei vermi/ come costole di agnellino nel giorno di Pasqua/ anche noi finiremo a scottadito/ nella stomaco di un qualche Trimalcione. E la fame di kebab e porchetta/ ci apparirà un sogno, e pure miraggi di amplessi/ e ginnastiche di petting/ regalate da un baluginare di bellezza./ ricordiamoci al dunque compagni, nel panico del capolinea/ di questa bella giornata di verde/ gorgheggiare di usignoli/ nitore di nidi di merlo/ e la salma di noialtri/ qualche enzima scioglierà/ nelle sante viscere del mondo.

LAURINO GIOVANNI NARDIN, *La carretta sfavillante/ La briscje sflandorose*, Udine, Gaspari Editore, 2015, pp. 69.

di **Fulvio Tuccillo**

Questa non è la prima volta che mi occupo della poesia di Nardin, ma ogni volta che mi avvicino ad essa, lo faccio con un entusiasmo quasi adolescenziale, con la stessa trepidazione che mi comunicavano tanti anni fa libri di scrittori amati che non avevo ancora letto e mi accingevo a leggere. L'aspettativa non resta delusa, talvolta la meraviglia che suscitano i versi di Nardin è paragonabile a quella che ispira l'improvvisa scoperta di paesaggi sconosciuti, il coinvolgimento è forte come quelli che ispirano gli "attacchi" di certe sinfonie o di certi motivi musicali. Nardin veramente è «... poeta nel senso più autentico, più vero, più intimo, più profondo della parola», come lo definisce efficacemente, e vorrei dire amorevolmente,

Maria Teresa Lanza nella sua piccola ma intensa nota introduttiva, sottolineando come sia possibile intendere ed apprezzare questa poesia anche senza conoscere il friulano. Ed il friulano in questo caso – come ben rileva nella sua introduzione Silvana Schiavi Fachin, che tanto si è occupata delle lingue dialettali nella sua duplice qualità di docente e di parlamentare – non solo è la lingua in cui prende forma il mondo di Nardin, ma è *tout-court* una *lingua poetica*, anzi – come affermava Pasolini parlando della sua poesia – una «lingua poetica in concreto». Mi piacerebbe anche definirla una lingua nativa, una lingua che rinasce ogni volta attraverso la poesia ed in cui rinasciamo attraverso la poesia.

Questa raccolta di Nardin è la se-



sta ed ha sicuramente delle tonalità diverse rispetto alle precedenti, o almeno rispetto a quelle che meglio conosco: *Sul ôre La rispueste di Caront*. Mentre in queste la tensione è sempre grande e la poesia nasce da forti contrasti, spesso dall'angoscia del nulla, che contrasta con la luminosità della vita (di qui deriva il sostanziale «leopardismo» di Nardin), qui invece il tono sembra farsi più disteso, e la ricerca indirizzarsi verso un mondo della memoria più raccolto, un mondo talvolta minimo. Un vero e proprio manifesto poetico è la composizione che apre la raccolta e che s'intitola appunto *Poesia*:

*Poesie*

come il gjal che al cjante  
 intal prin sclarf  
 des albis  
 e dome lui al sa  
 cualis notis che i coventin  
 al soreli  
 par dismovisi  
 jevâsi sù  
 e vignî culî di nô  
 a trionfâ  
 su la sô briscje  
 sflandorose  
 no sai se tu sês poesie  
 o sai che tu sês dolce  
 che tu sês timidute  
 e che tu vegnis tarde  
 storpeose  
 intal sore sere lent...

*Poesia* come il gallo che canta/ nel primo chiarirsi/ dell'alba/ e solo lui sa/ quali note sono necessarie/ al sole/ per svegliarsi/ alzarsi/ e venire qui da noi/ a trionfare/ sulla sua carretta sfavillante// non so se sei poesia/ so che sei dolce/ che sei timidina/ e che vieni tarda/ ritrosa/ nel crepuscolo lento...

[qui e in seguito, le traduzioni sono dell'A.]

Ma la poesia è anche la cosa più gratuita del mondo: il poeta – ricorda Nardin – non serve a niente, non guadagna nulla, «va nel crepuscolo/ delicato e lungo/ va in una malinconia/ di sentieri in penombra/ va a svegliare i grilli...» (riporto solo la versione italiana di questi versi). Chi conosce un po' la poesia dell'autore friulano (spesso così tesa e drammatica) può persino meravigliarsi di questi toni così lieti e leggeri. In effetti, in questa raccolta egli ritrova qualcosa cui non può resistere, vale a dire la poesia come entità ancestrale, come meraviglia di fronte all'immensità del mondo, come un insopprimibile bisogno d'infanzia, di avventura, come vitale trasgressione delle crudeli leggi della vita e della storia. L'infinitamente piccolo e l'immenso sono le due dimensioni che più spesso i versi di Nardin sembrano evocare in questa raccolta. Da un lato la coccinella, la formica, dall'altro il mare, le cime delle montagne, che offrono poi spunto per una meditazione sulle diverse possibilità della poesia e sulla pagina bianca:

*La pagine blancje*

Blancje la schene de mont Nere  
 blancje la spice dal Matajur  
 blancje la femine che e polse  
 di secui  
 distirade  
 su la creste dai Musi  
 blancs i dincj de Cjanine.

A son stâts di chei che a àn vût  
 cjantât  
 il lâ jù dal soreli  
 daûr des monts lontanis  
 e la fumate che indurmidis lis robis  
 inte ploiesine  
 che no plûf

e il trimulâ dal mâr  
 su la coltre dal di  
 e il sunâ di cjampanis pai amis lontans  
 e a son stâts di chei che àn vût  
 peraulis  
 che a si intortein  
 l'une su l'altre  
 confuart di lagrimis  
 al spirt d'amour che al torne di  
 lontan...

*La pagina bianca* - Bianca la schiena del monte Nero/ bianca la cima del Matajur/ bianca la donna che riposa/ da secoli/ distesa/ sul crinale dei Musi/ bianchi i denti del Canin.// Ce ne sono stati che hanno/ cantato/ l'andar giù del sole/ dietro monti lontani/ e la nebbia che addormenta le cose/ nella pioggerellina/ che non piove/ e il tremolare del mare/ sulla coltre del giorno/ e il suonare delle campane per gli amici lontani/ ci son stati quelli che hanno avuto parole/ che si aggrovigliano/ una sull'altra/ conforto di lacrime/ allo spirito d'amore che torna da lontano...

In realtà la poesia di Nardin non è mai «idillica» nel senso comune e letterario della parola; retrostante ad essa è sempre la consapevolezza del *distin di scûr* che ci attende, l'angoscia del nulla ma è proprio dal contrasto tra questa dolorosa vertigine e la luminosità della natura, del mondo che nascono i suoi versi. Da questo punto di vista si potrebbe dire che l'influsso leopardiano in essa è più forte di quello pascoliano. Ma in quest'ultima raccolta emerge molto Pascoli, quel Pascoli che fu tanto caro pure a Pasolini, come segnala anche la Lanza nella sua nota, rilevando però anche la diversità di questa poesia: «Nardin che ama Pascoli ha tutt'altro linguaggio: è un altro, diverso, e squisito poeta». Per la verità il poeta romagnolo è anche evocato da quello

friulano, in tutta la drammaticità della sua vicenda umana: anch'io, Zvanì – dice Nardin – ho avuto un cavallo ma non avrei mai voluto «la tua cavallina grigia/ anche se ti ha fatto nascere dentro/ poesia che non muore,/ no,/ io preferisco aver avuto un cavallaccio/ paonazzo/ che tirava ombroso il carro del fieno...». Ricorda un po' il Pascoli de *La tessitrice* (una delle sue cose più belle, a mio parere), *La bancje* di Nardin:

#### *La Bancje*

La bancje di len di cocolâr  
 devant li  
 de ostarie  
 strambide di carûi  
 i reste dome, cumò,  
 il color dal frait  
 che i rive dongje  
 che plancut le mangje  
 un miracul se ancjemò e sta sù.  
 Ma cuant che a vegnaràn  
 usgnot  
 a sentâsi li chei di une volte  
 come une volte  
 a contâ lis robis di une volte  
 lis zornadis a bati siale  
 a cjarîâ glerie  
 a spandi ledan  
 che mai nol vignive gnot  
 e al pâr che al sedi ir  
 cu la mantie dal cuart in man  
 li a contâ  
 Vigi e Relio e Min  
 e Checo e Leo e il barbe Agnul  
 no colarâ jù la bancje  
 no  
 che duçj chei  
 a son duçj lizers  
 no pesin nuie  
 tanche pinsîrs  
 che no pesin  
 a pesin mancûl di un ricuart.

*La panchina* - La panchina di legno di noce/ davanti lì/ all'osteria/ storta di tarli/ le resta solo, adesso,/ il colore del marcio/ che le viene vicino/ che piano la mangia/ un miracolo se ancora sta su.// Ma quando verranno/ stasera/ a sedersi lì quelli di una volta/ come una volta/ a raccontare le cose di una volta/ le giornate a trebbiare segale/ a caricare ghiaia/ a spandere letame/ che mai veniva notte/ e pare che sia ieri/ con il manico del quartino in mano/ lì a raccontare/ Luigi e Aurelio e Giacomo/ E Francesco e Leo e lo zio Angelo/ non cadrà giù la panchina// no// che tutti quelli/ sono tutti leggeri/ non pesano niente/ come pensieri/ che non pesano// pesano meno di un ricordo.

Ecco una delle tipicità di questa poesia, fatta – per così dire – di materiali poveri, dei ricordi più semplici ed autentici, nutrita di legami affettivi e mnemonici tanto forti da divenire struggenti (l'avvertiamo forte anche noi la fitta di dolore). L'angoscia di questa situazione non è meno intensa di quella pascoliana ma Nardin all'allevia con il lieve sorriso del paradosso: no, la vecchia panchina non cadrà, perché tutti quelli che verranno a sedervisi ormai non pesano nulla.

E poi vi sono i fiumi, il sole, gli animali, il grande, amatissimo mare verde, la meravigliosa goccia d'acqua, insomma il mondo immenso con la sua anima, perché la poesia è essa stessa parte dell'*anima mundi* (o non è). Una straordinaria sinfonia. Le risonanze letterarie sono tante, da Ungaretti a Rilke, da Di Giacomo a Saba a poeti come Aldo Salis e Libera Carelli, poco conosciuti, e vorrei ricordare

in quest'ultima schiera anche Vincenzo Borelli. La purezza del rimpianto talvolta fa ricordare un poeta antico come Leonida di Taranto, ma in generale la nota classica della poesia di Nardin è forte e – ciò che è più importante – è naturalmente intensa, non ha bisogno di nutrirsi di reminiscenze letterarie: dei classici Nardin ha soprattutto il senso dell'essenzialità dei sentimenti, la capacità di rivolgere lo sguardo verso i grandi orizzonti della vita anche quando più tormentosa e travagliata diviene la trama interiore. Si veda poi quella cosa bellissima che è *La corteccia dell'emolario*, con quell'invocazione agli dei e a Zeus, che sembra quasi l'invocazione di un novello Hölderlin. Non v'è mai nulla di gratuito in questa poesia, che ci ricorda ciò che abbiamo dimenticato, ci ridona quanto stiamo sprestando e rovinando, ci fa riscoprire una cosa preziosissima: la bellezza della vita e la meraviglia del mondo come l'abbiamo scoperta da ragazzi (un mito pavesiano ma illuminato da una luce particolare, più forte).

Ed a questo punto chi scrive, consapevole di aver detto veramente poco, è combattuto fra due diverse tentazioni: continuare (travalicando i limiti di spazio), oppure fermarsi qui, come è giocoforza fare. Ma termina rinnovando con decisione l'invito alla lettura di Nardin: leggerlo veramente significa scoprire un mondo straordinario.

Finito di stampare nell'aprile 2016 da  
il cubo  
via Luigi Rizzo 83  
00136 Roma

*www.ilcubo.eu*