



il **BELLI**

*QUADRIMESTRALE DI POESIA
E DI STUDI SUI DIALETTI*

Anno III

2 / 3



EDIZIONI DELL'OLEANDRO

il BELLI

Nuova serie
a cura del Centro Studi G. G. Belli
Quadrimestrale di poesia e di studi sui
dialetti, fondato da Mario dell'Arco

Direttori

Muzio Mazzocchi Alemanni,
Giacinto Spagnoletti

Direttore responsabile

Enrico Landolfi

Comitato d'onore

Amedeo Giacomini, Tonino Guerra,
Franco Loi, Carlo Muscetta, Andrea
Zanzotto.

Comitato di redazione

Gaetana Pace caporedattore, Laura
Biancini, Sabino Caronia, Claudio Co-
sta, Stefania Luttazi, Franco Onorati,
Eugenio Ragni, Luigi Reina, Marcello
Teodonio

Autorizzazione del Tribunale di Roma -
Registro Stampa n° 210/2000

Edizioni dell'Oleandro s.r.l.

Sede Legale - Via V. De Bartholomaeis, 9
67100 - L'Aquila

Sede Amministrativa - Via Montecassino, 8
00141 Roma

Tel./Fax 06/87191202

Email: oleandro@crystalweb.com

www.oleandro.com

Dicembre 2001

In copertina: grafica di Andrea D'Amico

Direzione e Redazione

Via Montecassino, 8
00141 Roma
06-87191202

Abbonamenti

Ordinario, 26 € (lire 50.000)
Studenti, 13 € (lire 25.000)
Sostenitore, 52 € (lire 100.000)
Benemerito, 263 € (lire 500.000)

Modalità di pagamento

Versamento dell'importo sul c/c postale
n° 99614000 o accredito sul c/c n.
650376/37 presso la Banca di Roma en-
trambi intestati a "Centro Studi Giu-
seppe Gioachino Belli".

Le opinioni degli autori impegnano sol-
tanto la loro responsabilità e non rispec-
chiano necessariamente il pensiero della
Direzione della rivista.

Il materiale non viene restituito.

Le collaborazioni sono gratuite e su in-
vito.

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI DICEMBRE 2001
PRESSO LA WM GROUP SRL STAMPA EDITORIALE
VIA CAMMAROTA, 27 - 83042 ATRIPALDA (AV)
TEL. E FAX 0825-513892

Sommario

Omaggio a Dante Isella

Pag. 5

Redazionale del CdR

Pag. 6

Editoriale

di *Muzio Mazzocchi Alemanni*

Pag. 7

Dante Isella e la poesia del Porta
di *Gianmarco Gaspari*

Pag. 10

Belli e Porta

di *Pietro Gibellini*

Pag. 52

Porta e il personaggio popolare
di *Maria Teresa Lanza*

Pag. 61

Intorno a Carlo Porta attore
filodrammatico
di *Sandro Bajini*

Pag. 75

Un ritratto di Carlo Porta
di *Paolo Mauri*

Pag. 76

Sull'assenza delle rondini nel 1817.
Un sonetto di Carlo Porta
tradotto da *Giovanni Raboni*

Pag. 77

Giuseppe Carpani tra Balestrieri e Porta
di *Felice Milani*

Studi e saggi

Pag. 89

Sperimentalismo ed etica nella poesia
di *Cesare Ruffato*
di *Francesco Piga*

Pag. 103

Inediti di Giuseppe Gioachino Belli
L'epistolario mancato –
Il carteggio familiare
di *Massimo Vignali*

Testi di poesia

Pag. 121

Bianca Dorato

Archivio

Pag. 129

Gioachino Belli, Romain
di *Bernard Simeone*

Dalla Stampa

Pag. 135

Occitano e provenzale lingue ufficiali
di *Maurizio Tropeano*

Pag. 136

Siamo il paese che ha più
minoranze linguistiche
di *Gian Luigi Beccaria*

Recensioni e Note

Pag. 137

La «logica poetica»
di *Antonio Mura Ena*
di *Sabino Caronia*

Pag. 141

Quel filo di cotone che ci lega alla vita
sull'ultimo libro di Mastrangelo
di *Sergio D'Amato*

Pag. 141

Pierluigi Visintin, *Il Sommo Stregone*,
Ragusa, 2001
di *Laurino Giovanni Nardin*

Pag. 143

Il romanzo di Domenico Starnone
tra storia e memoria
di *Fulvio Tuccillo*

Pag. 147

Il Romanesco contemporaneo
di *Stefania Luttazi*

Pag. 149

Roma in valigia di Fabio della Seta
di *Muzio Mazzocchi Alemanni*

Pag. 152

Le pale dal Noglâr
di *Luciano Zannier*
di *Renzo Francescotti*

Pag. 153
Belli in francese
di *Anne-Christine Faitrop-Porta*

Pag. 157
Belli teatrale?
di *Luigi Ceccarelli*

Pag. 157
Proposte dell'estate 2001
di *Marcello Teodonio*

Pag. 160
Due inediti di barba Tòni Bodrie
(Antonio Bodrero, 1921-1999)
di *Dario Pasero*

Notiziario

Pag. 167
Le nostre attività
di *Franco Onorati*

Pag. 169
Errata corrige

OMAGGIO A DANTE ISELLA

L'intervenuta pubblicazione nei "Meridiani" mondadoriani di una nuova edizione delle Poesie di Carlo Porta ci ha suggerito di proporre ad alcuni studiosi di voler concorrere con un loro scritto a un "inserto portiano", quale omaggio a Dante Isella.

L'iniziale piano di lavoro, alla cui ideazione ha concorso in modo determinante Pietro Gibellini - che ringraziamo - si presentava in termini più organici; la mancata partecipazione di alcuni dei nominativi interpellati ha reso più frammentario il risultato finale, che comunque offriamo ai nostri lettori per quello che vuole essere, e cioè un contributo della nostra rivista inteso a festeggiare l'illustre studioso per questa sua nuova fatica.

L'inserto si apre con un breve redazionale di Muzio Mazzocchi Alemanni, Presidente del Centro Studi G. G. Belli - promotore dell'iniziativa -, al quale fa seguito un testo di Gianmarco Gaspari che inquadra la "vicenda culturale" che dalla primavera del 1947 in poi, per oltre 50 anni!, ha contrassegnato il percorso che Isella ha dedicato a Porta.

Seguono due scritti di Pietro Gibellini e di Maria Teresa Lanza, ripresi rispettivamente dal volume *Il coltello e la corona. La poesia del Belli tra filologia e critica*, Roma, Bulzoni, 1979, e dalla rivista "Problemi", nn. 36-37, aprile-settembre 1973. I contributi che seguono sono invece inediti.

Per nella sua accennata disorganicità, l'inserto portiano ha significativamente dilatato il numero complessivo delle pagine del nostro quadrimestrale: che dunque si presenta doppio (numeri 2 e 3 del 2001), essendoci parso opportuno non differire al prossimo anno la pubblicazione delle altre collaborazioni nel frattempo pervenute.

Ci auguriamo che questo rinnovato impegno de "il Belli" possa risultare condiviso dai nostri lettori, che invitiamo a rinnovare l'abbonamento alla rivista utilizzando l'unito bollettino di c/c postale.

Auguri!

Il Comitato di redazione

EDITORIALE

«Grandissima l'arte e la potenza del Porta e del Belli, ma in una poesia che nega, deride, distrugge: classica quanto si vuole l'arte del Meli, ma fuor della vita, in un'Arcadia superiore...».

Le parole dedicate dal Carducci a *Villa Gloria* di Cesare Pascarella accomunano – com'è noto – Porta e Belli nel giudizio limitativo (e limitato). Il tandem dei nomi dei due massimi poeti in dialetto della letteratura italiana ha finito così col diventare, riduttivamente, un luogo comune nelle storie letterarie sino purtroppo allo “scandalo” della loro associata inclusione nel volume *I minori* del Marzorati!

Per gli studiosi belliani è peraltro obbligatorio il riferimento al poeta milanese, stante la testimonianza personale del Belli sull'“incontro” con l'opera portiana e la creazione di sonetti *osés* (tutti, significativamente, scritti nel settembre morrovallese del '31): *A Nnina, A Tteta* (I e II), *Li penzieri libberi, Un mistero spiegato*, imitazioni più o meno “amplificate” dei testi portiani *Sura Caterinin, Sent Teresin, Ricchezza del vocabolari milanes, Gh'è al mond di cristian tant ostinaa*.

Questo numero della Rivista riprende attraverso l'ampio saggio di Pietro Gibellini il tema del confronto ma vuole soprattutto essere un omaggio alla nuova edizione delle *Poesie* di Carlo Porta a cura di Dante Isella nella collana *I meridiani* Mondadori. Il volume, dopo sei edizioni (di cui la prima nel 1975) si ripresenta rivisto e accresciuto. Vi sono infatti compresi i quattro inediti venuti alla luce in anni recenti e gli *Abbozzi e frammenti* apparsi solo nell'edizione critica; inoltre, nella sezione “Fonti e altri allegati” i testi utilizzati dal giovane Porta nel suo *Lava piatt* e l'*Adress de Mengh Tandveuggia al Prezep Eugeni*, la composizione di Giuseppe Bossi alla quale Porta collaborò. Infine, (ma è forse il dato più importante) il commento si è arricchito «in base a una migliore conoscenza della cultura di cui si nutre l'esperto mestiere del poeta, soprattutto in rapporto alla tradizione lombarda dal Cinquecento ai suoi giorni». Migliore conoscenza, frutto delle ricerche e degli studi (e delle edizioni) di un «fervido laboratorio collettivo» operoso negli ultimi venti anni.

Muzio Mazzocchi Alemanni

DANTE ISELLA E LA POESIA DEL PORTA

di Gianmarco Gaspari

Il 29 novembre 2000 la Casa del Manzoni ha promosso la presentazione della seconda edizione "rivista e accresciuta" delle *Poesie* di Carlo Porta, a cura di Dante Isella. Tre i relatori che si sono avvicendati per l'occasione, ognuno ricordando come il fresco volume dei "Meridiani" Mondadori avesse posto un definitivo sigillo a una vicenda culturale tutt'altro che pacifica, quanto a far accetto che tra i maggiori valori della nostra letteratura potesse figurare nientemeno che un poeta dialettale. La vicenda parallela del Belli resta, evidentemente, significativa, ma eccezionale è proprio il caso particolare, che ad applicarsi a un valore assoluto come la poesia del Porta sia stato Isella, e che quindi non dovessero lesinarsi a quei testi dialettali le stesse cure che un ferrato filologo romano avrebbe potuto riservare a un capolavoro dell'antico francese, da una parte, come - dall'altra, l'altro caso particolare - che l'opera del Porta venisse inquadrata entro una sequenza storica che proprio sui dialettali e sulla loro alterità faceva forza, attribuendo con sicurezza alla loro vicenda, entro lo sviluppo storico della cultura lombarda, un ruolo anche "letterario" di primissimo piano. È stato lo stesso Isella, in più di un recente intervento, a ripercorrere il senso paradigmatico che ebbe nella sua formazione l'insegnamento universitario di Gianfranco Contini a Friburgo, in Svizzera, quando, ventiduenne, si trovò a curare le dispense del corso di Contini su *Les dialectes de l'ancien français*. Nel giro di pochi mesi, quelli stessi in cui gli allievi si fanno più sensibili al messaggio che sta dietro l'avvertita divaricazione degli interessi del maestro - come ha scritto Romano Broggin, uno dei relatori della presentazione alla Casa del Manzoni - tra il lavoro «del filologo romano (testi provenzali, Bonvesin, *Rime* di Dante, correzioni di Petrarca) e la critica letteraria "militante" su autori contemporanei», ecco Isella iniziare la lettura e lo studio di Dossi: e precisamente su *La lingua e lo stile di Carlo Dossi* verteva la sua tesi di laurea, discussa con Bruno Migliorini, a Firenze, nella primavera del 1947. Sarà pubblicata molto più tardi, nel '58 tra i primi titoli dei "Documenti di filologia" dell'editore Ricciardi. Di fronte all'*understatement* di chi temeva che quel lavoro, appunto «suggerito già parecchi anni fa da un corso friburghese di Contini sulla *Stilkritik* di Leo Spitzer», potesse in quel frangente apparire «un pigro ossequio alla moda del giorno», un illustre recensore, Gianfranco Folena, volle dir chiaro come a pochi, in realtà, fosse dato allora di unire per una simile indagine critica stilistica, filologia e linguistica. Queste le sue parole: «Per una ricerca non certo agevole del genere l'Isella era uno dei pochissimi ad avere le carte in regola, anche per disposizioni naturali: per sentire Dossi fino in fondo nella sua lingua, per coglierne tutte le sfumature, bisogna anzitutto padroneggiare pienamente il dialetto milanese nella sua vita colloquiale e anche direi nella sua grande tradizione letteraria, da Maggi a Porta: e nessuno a questo era meglio preparato dell'Isella, editore e interprete intelligente e raffinato del Porta».

Folena sottolinea bene la parte che in quell'apprendistato aveva avuto la strenua applicazione al testo e al commento delle *Poesie* del Porta, fino a indicarlo come un «particolare privilegio» dello studioso: che di lì a non molto avrebbe provveduto a porre altre pietre miliari nella nuova cartografia della letteratura lombarda che veniva disegnando, dove l'impe-

gno sul versante dialettale non escludeva l'intervento sui suoi maggiori scrittori in lingua (del '64, per citare un anno fra i più memorabili, sono i due ponderosi tomi del *Teatro milanese* del Maggi, l'edizione delle *Note Azzurre* e quella delle manzoniane *Postille al Vocabolario della Crusca nell'edizione veronese*), mentre l'affermazione nel campo accademico ed editoriale (la direzione dei "Classici Mondadori" dal 1960, la cattedra pavese dal '67) gli consentiva ormai di dar forma concreta a tutta una serie di iniziative, di avviare una propria fattiva officina in cui trovassero posto nuove energie e nuovi progetti.

Significativo, a dar la misura dell'impegno richiesto per confermare nel "bizzarro" e "irregolare" cantore del *Marchionn* un autore di primo piano del nostro canone letterario, è proprio il capitolo portiano consegnato da Isella, nel 1969, alla *Storia della letteratura italiana* di Cecchi e Sapegno. Se le poesie del Porta sono sempre state «uno dei grandi libri dell'educazione sentimentale di ogni lombardo», e se la stessa eccezionale personalità del poeta «ha finito con lo schiacciare sotto di sé, degradandolo a un ruolo più o meno passivo, di allievo o imitatore, chi, dietro il suo esempio (anche non sprovveduto di qualità sue proprie: si pensi a un Grossi o a un Raiberti), si è messo per la strada dello scrivere versi in milanese», resta vero però che alla reale consapevolezza della sua statura sono stati sempre posti limiti angusti, dal municipalismo e dalla competenza linguistica in primo luogo, dal fraintendimento grassoccio del suo sublime "quotidiano" poi, e in ultimo dal disinteresse, se non dalla "distrazione", della "critica professionale". Un panorama sostanzialmente nuovo lo accoglierà invece sullo sfondo della *Letteratura dell'Italia unita* di Contini («Oggi si è finalmente in grado di riconoscere al Dossi un'autentica funzione di caposcuola e di valutarne l'importanza attraverso l'efficacia da lui esercitata sia, nell'immediato, su scrittori come il Faldella o anche l'Imbriani, sia, a distanza, su un Carlo Emilio Gadda, di cui «sembra quasi una prefigurazione»), dalla quale appunto muove il fondamentale affondo: «Ma quando si parla della "funzione Dossi" si potrebbe parlare, altrettanto legittimamente, di una "funzione Porta" da cui non pare esagerato far uscire tutta questa estrosa e singolare famiglia di scrittori che accomunati, oltre e più che dall'identica appartenenza regionale, dalla loro natura di stilisti d'eccezione, ci aiutano a leggere il Porta con un'attenzione più avvertita, non tanto volta ai corposi contenuti della sua vigorosa fantasia di narratore, quanto piuttosto alle straordinarie e meno riconosciute risorse del suo stile, limpidamente risolte, e quasi dissimulate, nel respiro naturalissimo del verso».

Da qui, ma non senza il preliminare, appunto, di quella edizione critica che era uscita in tre volumi, nel 1955-56, nella sezione "Filologia italiana e romanza" della "Biblioteca di Studi superiori" diretta da Gianfranco Contini per La Nuova Italia - pietra miliare nella potente ripresa degli studi filologici e linguistici italiani degli anni Cinquanta, per riprendere le parole di un altro dei relatori alla Casa del Manzoni, Alfredo Stussi, che avvicinava quella del Porta alla pressoché contemporanea edizione dei *Nuovi testi fiorentini* di Arrigo Castellani, alla monografia di Gianfranco Folena su *La crisi linguistica del Quattrocento e l'"Arcadia" di I. Sannazaro*, allo studio di Maurizio Vitale su *La lingua volgare della Cancelleria visconteo-sforzesca nel Quattrocento*, alle edizioni del *Morgante* di Franca Ageno e del *De Jennaro* di Maria Corti -, da qui appunto la possibilità di trattare il Porta alla stregua di un "maggiore", come solc a uno dei maestri della nuova filologia sarebbe del resto stato consentito di fare.

Al confezionamento dei fondamentali apparati complementari (del 1968 è la pubblica-

zione delle *Lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta*, in “nuova edizione accresciuta ed illustrata” nel 1989; del 1970 sono le *Concordanze delle Poesie*, a cura di Silvio Cipriani ma volute e impostate dallo stesso Isella; del 1973 è lo splendido *Ritratto dal vero di Carlo Porta*, per il quale Isella aveva ottenuto la “collaborazione grafica” di Attilio Rossi), ecco così unirsi l’attenzione per il dato stilistico e addirittura per l’aspetto metrico, che gli studi precedenti avevano volentieri lasciato in ombra se non aggirato, tanto doveva parere fuor di luogo farne oggetto un dialettale. E invece Isella ha dato luce a tutta l’eccezionalità dell’“inconfondibile” endecasillabo portiano alla cui fisionomia concorrono sia il livello metrico che quello sintattico, con la possibilità che solo il milanese (in quanto continuatore del sistema quantitativo proprio del latino) poteva concedergli, di «estendere e per contrasto di restringere la durata del verso con possibilità di sorprendenti effetti ritmici e fonosimbolici». È, del resto, l’esame delle varianti a documentare come l’esito finale restituisca alla perfetta misura della naturalezza - del “parlato” - un processo laborioso di omogeneizzazione, metrica non meno che sintattica, dei «due aspetti antitetici» tra i quali la navigazione del Porta «per procedere sicura, deve tenersi ugualmente distante», ossia l’eccessiva circonstanziatura e l’astrattezza, che sono nella sostanza i due rischi opposti della scrittura poetica dialettale.

Con quanto può derivarne all’equivoco che per tanto tempo ha fatto corrispondere alla scelta del dialetto, e agli stessi soggetti cui limitarlo, l’istintività e l’ingenuità, e in ragione del quale soltanto da poco tempo Carlo Porta, con la sua “semplicità” - felicissimo risultato del tenace lavoro così ricostruito sulla lingua e sul verso - ha trovato il posto che gli compete accanto ai massimi scrittori del nostro Ottocento.

Nota bibliografica. Una bibliografia esaustiva accompagna la nuova edizione delle *Poesie* di Carlo Porta nei “Meridiani” Mondadori, Milano 2000, pp. XLIX-LIX (vi si citano anche i contributi filologici richiamati a margine del lavoro di Isella). I testi delle relazioni tenute da Alfredo Stussi, Romano Broggin e Fernando Bandini alla Casa del Manzoni, per la presentazione del volume ora citato, sono di prossima pubblicazione nel nuovo numero degli “Annali manzoniani” (n. s., IV, 2002). Tra gli scritti memorialistici di Isella, relativamente alla sua formazione universitaria, si è citato da D. Isella, *Friburgo '44-'45*, in *Studi di filologia medievale offerti a D’Arco Silvio Avalle*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996, pp. 175-83, e dalle pagine dedicate allo stesso periodo in D. Isella, *Per Giovanni Pozzi*, Milano, Adelphi, 2000, pp. 9-17. Utili integrazioni offre anche R. Broggin, *Dittico friburghese*, Lozone, Tip. Poncioni, 1999.

BELLI E PORTA

di Pietro Gibellini

Due poeti, due città

Quando un libro s'inscrive di prepotenza come tappa magistrale della letteratura critica, allora la sua lezione travalica l'ambito della materia trattata, illuminando prospettive fertili e metodi fruttuosi per chi frequenti altre zone del territorio poetico, altri secoli, altri autori: così la nozione affascinante di «geografia e storia della letteratura italiana» è divenuta saldo e irrinunciabile patrimonio del lettore che, attraversando gli studi di Carlo Dionisotti, abbia riconosciuto dietro l'imponente erudizione, dietro - si direbbe - il rigore etico dell'accertatore di verità inedite o celate dalla cartapesta delle storicizzazioni schematiche, la geniale novità della prospettiva: quel sigillo rivelatore che sa colorare le mappe e fare eloquenti le cifre degli anni, trasformando in rivoli di sangue e di linfa la *silhouette* dello Stivale, così monotono, così anodino, così cartaceo in tanta storiografia convenzionale; non diversamente l'occhio e la pagina di Roberto Longhi ricostruiva nei volti, nelle scuole, nelle botteghe di città e di provincia, il mosaico complesso di *koinai* figurative oblate o appiattite da troppa critica d'arte.

Il richiamo a nomi tanto autorevoli vuol rispondere, in realtà, al rischio d'arroganza implicito nel titolo di questo saggio su *Belli e Porta* (e meglio si direbbe: *Ancora su Belli e Porta*) e più ancora nell'impresa di redigere queste pagine, versando altro inchiostro da calami già usati, aggiungendo carta ad una bibliografia già nutrita, dalla lontana prefazione di *Ciro Belli* che, con gli amici del padre raccolti intorno a monsignor Tizzani, curò la *princeps* dei volgari del *Belli*, purgandola moralisticamente, sconciandola poeticamente ed ecdoticamente¹, fino al recente, fine e pressoché definitivo intervento di *Luigi De Nardis*². Verso due città, dunque, verso due ambiti di cultura, verso due tradizioni storiche e civili tragareremo discorrendo di due grandi e diversissimi poeti la cui tangenza, non astratto parallelo critico, visse nel concreto del reale, se sui versi del *Porta*, e nell'impatto rivelatore con *Milano*, il *Romano* ebbe a riconoscere e a confermare la sua vocazione di poeta dialettale. Del resto rintracciando il cemento che coagulava in volume i suoi scritti belliani e pasoliniani, non ricordava il *De Nardis*, con *Walter Benjamin*, che proprio la città viene assunta dall'artista «come "repertorio delle immagini dialettiche", da selezionare, tradurre in emblema, simbolo, a volte complessa allegoria»³?

¹ *Versi di G. G. Belli romano*, Roma, Salviucci, 1865-6. Così termina l'avvertimento *Ai lettori* firmato da *Ciro Belli*: «... rimanendo in ogni modo certo che il nome di *Belli* andrà quindi innanzi congiunto con quelli di *Meli*, del *Porta*, del *Regina*, del *Calvo*, del *Genoino*, del *Burati* [sic] e di quanti altri illustrarono il patrio loro dialetto».

² Cfr. *L. De Nardis, Porta e Belli*, in *Id.*, *Roma di Belli e Pasolini*, Roma, 1977, pp. 36-47 (ma già negli atti del convegno su *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, Milano, 1976).

³ *Ibidem*, p. 13

Non mancano, naturalmente, nella bibliografia sull'argomento, espliciti o sottintesi rinvii al retroterra cittadino da cui germogliò la pianta poetica del Romano e del Lombardo: ma una rassegna ragionata degli scritti dedicati a quel tema lo mostrerebbe piuttosto trattato negli aspetti generali che non perlustrato nei concreti dettagli in cui si articolano diverse tipologie culturali. E già le paginette brevi ma concettose di Natalino Sapegno indicavano, nella diversa attitudine di una poesia, di una poetica, e di una ideologia, il riflesso di due diverse esperienze civili:

Dietro all'impassibilità dell'opera del Belli, stanno l'inquietudine e l'amarezza di un uomo solo, e la disperazione cieca di un popolo; manca lo sfondo di una civiltà viva, un pubblico consenziente, quel fervore di una rivoluzione intellettuale e politica in germe, che pochi anni prima, nella Lombardia illuministica e romantica, aveva dato calore e risonanza e vigore ben altrimenti decisivo di protesta e di satira alle poesie di quel Porta, da cui pure un giorno il Belli aveva derivato il primo occasionale impulso ai modi nuovi della sua arte⁴.

Da molti, e da Eurialo De Michelis con più diffuse ragioni⁵, fu rimproverato al Sapegno di aver arbitrariamente tramutata in giudizio estetico la propria simpatia per una realtà civile e letteraria più progressiva; non fu però modificata quell'analisi, nel suo aspetto storico e politico, anche nel mutare dei giudizi politici e ideologici. Poteva dunque il Muscetta cogliere nell'attitudine belliana ad una franca oggettivazione nel mondo plebeo⁶ un felice superamento del paternalismo ch'egli chiama portiano ma che potremmo ben dire lombardo pensando a quanto più d'uno, con lui, scriveva in quegli anni del Manzoni (e sarà da registrare, a favore del populismo belliano, un cenno del Samonà, di contro alla ricusazione che di quel concetto aveva poc'anzi operato l'Asor Rosa)⁷.

Si potrà altresì prender atto del riscatto della nozione di «eversione» immanente nella poesia belliana (ma anche portiana, secondo il Mauri⁸, nelle pagine così diverse, ma non per questo riguardo, di Alberto Del Monte⁹, di Maria Teresa Lanza¹⁰: ma il riscatto, aprendo la disputa tra ribellione e rivoluzione che tanto precocemente Jean-Paul Sartre aveva scavato

⁴ N. Sapegno, *Osservazioni sulla poesia del Belli*, 1946, in Id., *Ritratto del Manzoni e altri saggi*, Bari, 1970 [1961(1)], pp. 150-4

⁵ Cfr. E. De Michelis, *Obiezioni a un giudizio* [1961], in Id., *Approcci al Belli*, Roma, 1969, pp. 71-82

⁶ Cfr. C. Muscetta, *Cultura e poesia di G. G. Belli*, Milano, 1961, pp. 98-99, 303-21 e *passim*.

⁷ Cfr. G. P. Samonà, *G. G. Belli. La commedia romana e la commedia celeste*, Firenze, 1969, pp. 92-98 e *passim*.

⁸ Cfr. P. Mauri, *Carlo Porta a centocinquant'anni dalla morte*, in «Almanacco della Famiglia Meneghina», 1972, pp. 35-145.

⁹ Cfr. A. Del Monte, *Temi interpretativi della poesia del Belli*, in Id., *Civiltà e poesia romanze*, Bari, 1958, pp. 192-7.

¹⁰ Cfr. M. T. Lanza, *Porta e Belli*, Bari, 1976 (volume-estratto dai §§ 50-63 della *Letteratura italiana*, dir. da C. Muscetta, *Il primo Ottocento*).

per Baudelaire¹¹ segna, col capovolgimento di giudizio, il persistere del concetto di negatività che aveva coinvolto la poesia del Belli e il retroterra della sua Roma già nei perentori aforismi di Carducci¹², cui non fu sordo il Croce¹³, e poi nelle più articolate paginette di Natalino Sapegno e di Attilio Momigliano¹⁴. Ma un'altra ragione può forse invocarsi a prolegomeno giustificativo di queste righe: nei vari scritti sul nodo portano in Belli il discorso, dove non slitti su generali paralleli critici ora astratti, ora più fini ma sempre *generaliter* condotti, si conficca nel cunicolo di un esame contrastivamente sottile, stringente quanto ristretto, dei quattro e minori pezzi del Porta liberamente ed espressamente voltati in romanesco in cinque sonetti del Belli. Una messe di reminiscenze non dichiarate resta invece da cogliere in aggiunta, poniamo, alle svagate spigolature del Secchi, così incline a scambiare per fonte perentoria la coincidenza di modi fraseologici diffusi attinti indipendentemente a usi istituzionali di diverse parlate regionali¹⁵, alla ben più sistematica cernita del Muscetta¹⁶. E poi: un esame davvero contrastivo può limitarsi alla collazione *in praesentia* fra testi così marginali nel modello, così irrilevanti nel tesoro poetico del rimaneggiatore? Non sarà da ricercare il segno lasciato dal Porta "maggior"? E l'assenza di quel segno, o il suo stravolgimento, non offriranno di per sé una lezione critica eloquente?

Un viaggio, un libro

I fatti sono noti. Le nozze del Belli con Maria Conti inaugurano un periodo decisivo per la sua formazione culturale. E il modo migliore per istruirsi per un italiano dell'Ottocento è quello di viaggiare, scrive Stendhal. Viaggiare significa conoscere uomini nuovi e libri nuovi¹⁷. Napoli lo delude. Firenze gli spiace per i motivi che lo resero amabile a Stendhal, questa città «absolument sans passions».

¹¹ Cfr. J. P. Sartre, *Baudelaire*, 1947, tr. it., Milano, 1947, 1964(2).

¹² Dichiarando la sua preferenza per il Pascarella, manifestata nelle lettere a T. Gnoli e nella recensione a *Villa Gloria* del 1886, scrive Carducci che «Grandissima è la potenza del Belli, ma in una poesia che nega, deride e distrugge...» (Cfr. *Opere*, XXXIII, pp. 386-7).

¹³ «Senonché, laddove nell'anima del Belli era un certo scetticismo da cittadino della Roma papale, quella del Pascarella è ben diversamente intonata, e vi si sentono la bontà, la malinconia, la celebrazione, l'aspirazione e la speranza della grandezza, l'anima di un italiano sulla quale sono passati il Risorgimento Nazionale e la poesia del Carducci». Così il Croce scriveva nel 1911 in margine a Pascarella (cfr. *La letteratura della nuova Italia*, Bari, IV ed. 1934, II, pp. 317-8).

¹⁴ Cfr. A. Momigliano, *Goldoni, Porta, Belli* [1907], in *Studi goldoniani*, a c. di V. Branca, Venezia-Roma, 1959, pp. 107-9, *La poesia del Belli* [1945], in Id., *Introduzione ai poeti*, Roma, 1946, Firenze, 1964(2), pp. 255 sgg.

¹⁵ Cfr. C. C. Secchi, *Belli e Porta*, in *Studi Belliani*, Roma, 1965, pp. 537-56.

¹⁶ I rinvii, già indicati in *Cultura e poesia* cit., sono rifusi nel commento all'edizione dei *Sonetti* del Belli curata da M. T. Lanza, Milano, 1965.

¹⁷ Una disamina accurata dell'itinerario culturale sotteso agli itinerari del Belli viaggiatore svolge Carlo Muscetta nel cap. IV del suo volume *Cultura* cit., p. 83 sgg.; per le prose di viaggio del Belli si veda l'ampia silloge di *Lettere Giornali Zibaldone* curata da G. Orioli, Torino, 1962.

Questa cara metropoli, ad eccezione di alcune bellissime cose che presenta, è una gran noiosa città. Orgoglio, diffidenza, apparente cortesia, avarizia, curiosità, ignoranza, lusso, vigliaccheria, disprezzo, ecco il fondo morale di questa metropoli (...) Roma non deve arrossire per la sua rivalità¹⁸.

Poi l'impatto con Milano. Ci va nel '27 (nella valigia la *Nouvelle Héloïse* di Rousseau): ci torna nel '28 e nel '29. Ne scrive con insolita accensione, da Roma, all'amico Giuseppe Neroni Cancelli, il 4 dicembre 1928:

Quella città benedetta pare sia stata fondata per lusingare tutti i miei gusti: ampiezza discreta, moto e tranquillità, eleganza e disinvoltura, ricchezza e parsimonia, buon cuore senza fasto, spirito e non maldicenza, istruzione disgiunta da pedanteria, conversazioni piuttosto che società secondo il senso moderno, niuna curiosità de' fatti altrui, lustro di arti e di mestieri, purità di cielo, amenità di sito, sanità di opinioni, lautezza di cibi, abbondanza di agi, rispetto nel volgo, civiltà generale ecc. ecc.: ecco quel ch'io vi trovo secondo il mio modo di vedere le cose e di giudicarle in rapporto con me; e però se a Roma non mi richiamasse la carità del sangue e la necessità dei negozii, là mi fermerei ad àncora, e direi: *hic requies mea*¹⁹.

Giova forse soffermarsi su questa lettera, più di quanto si sia fatto, rilevandone in stretta parentela con le pagine fiorentine, l'impegno a compendiare il «fondo morale» della città, in una sottintesa «rivalità» con Roma, in giudizio sempre condotto «in rapporto con sé». I concetti e le espressioni della lettera al Neroni sembrano in effetti rinviare per antitesi a speculari e contrarie condizioni di Roma e della sua gente, come emergono dall'*Introduzione* o da altri scritti non creativi, a tacer dei Sonetti. La «ricchezza e parsimonia», il «buon cuore senza fasto», l'agiatazza generale e diffusa contrastano vistosamente con la frattura sociale di una città quasi sprovvista del cemento attivo di una classe media, dilacerata tra due estremi parimenti negativi: «In medio consistit virtus - scrive il Belli - Applichiamo questo venerando proverbio ai tre generali ordini della società: nobili, cittadini e plebe. Il primo, io dico, e, il terzo, siccome estremi, somigliansi e sovente si confondono. Qua rozzezza per istituzioni mancanti; là orgoglio per educazione fallace. Nell'uno la infedeltà del bisogno: nell'altro la rapacità della cupidigia»²⁰. «Istruzione disgiunta da pedanteria...»: viene alla mente, con l'abate Cancellieri, che meno di due mesi dopo questa lettera Belli si dimette dalla Accademia Tiberina: e il motivo addotto nella lettera ufficiale, le interne dissensionì, ha tutta l'aria di un pretesto; «conversazione piuttosto che società»: come non ricordare l'acido inchiostro di Leopardi? «Tutto il giorno ciarlano e disputano, e si motteg-

¹⁸ *Lettere Giornali Zibaldone* cit.

¹⁹ Lettera a Giuseppe Neroni Cancelli, 4 dicembre 1828, in *Lettere Giornali Zibaldone* cit., p. 124 e già in *Le lettere*, a c. di G. Spagnoletti, Milano, Del Duca, 1961, I, p. 194.

²⁰ *Lettere Giornali Zibaldone* cit., p. 516. L'*Introduzione* ripropone, nel divario linguistico, lo stesso schema sociologico. Sul Belli «cittadino» e borghese si vedano M. T. Lanza, *Porta e Belli* cit. e U. Carpi, *L'intellettuale e la plebe nei sonetti romaneschi di G. G. Belli*, in «Lavoro critico», luglio-settembre 1975, pp. 105-47 (poi in Id., *Il poeta e il potere*, Napoli, 1978).

giano nei giornali, e fanno cabale e partiti; e così vive e fa progressi la letteratura romana»²¹. Così la «sanità di opinioni» par corrispondere, come un fotogramma positivo corrisponde al negativo, alle «storte opinioni», fatte di «credenze», «pregiudizi» e «superstizioni» della plebe di Roma, «abbandonata senza miglioramento»; il «rispetto del volgo» - restituendo la corretta lezione dell'autografo, di contro al vulgato «volto», si cambia più che una sfumatura, un concetto capitale - e la «civiltà generale» sembrano il controcanto agli atteggiamenti di quel popolo intatto dal «cerimoniale dell'incivilimento» quali son ritratti nell'*Introduzione* del 1831, ben prima che nella più aspra lettera al Gabrielli²² di trent'anni dopo.

Milano dunque è, agli occhi del Belli, l'anti-Roma. La crescita civile, morale ed intellettuale che va dal «Caffè» al «Conciliatore» non è stata totalmente cancellata dalla Restaurazione. Manzoni va pubblicando i *Promessi Sposi*, un libro che il Nostro legge e rilegge, sorprendendosi di scoprire nel cardinal Federigo una «porpora incontaminata!», abbandonandosi a un giudizio («... questo è il primo libro del mondo»). Ma è l'incontro con un altro libro che a noi preme seguire: il 22 agosto 1827 Belli annota nel *Journal*²³: «À 8 heures levée, toelette, lecture des poésies milanaises du feu Charles Porta». E il 17 ottobre vi segna una spesa di novantasei baiocchi: «Poesie di Porta ti. 2 baj. 96»; i due tomi della edizione luganese del 1826 ora conservati alla Biblioteca Vaticana²⁴. «Veramente» scrive Domenico Gnoli «i due volumi parrebbero pagati troppo cari, se non si pensasse che per 96 baiocchi aveva finalmente trovato la sua strada e s'era comperato la gloria»²⁵: ma sarà piuttosto da notare che l'alto costo era ben naturale all'indomani di una caccia al volume da parte delle autorità del Lombardo-Veneto, che avevano espresso anche diplomaticamente il loro malumore col Canton Ticino per l'impressione luganese di volumi così cari agli spirti liberali e progressivi della Lombardia. E la sollecitudine dell'acquisto è indizio di una attenzione stimolata già dal *milieu* lombardo di Roma, dal Moraglia a Gerolamo Luigi Calvi, allievo del pittore Giuseppe Bossi, un nome che ci riconduce a Porta, come quelli incontrati da Belli a Milano, da Giuseppe Longhi Gaetano Cattaneo: quell'attenzione che gli fa leggere d'un fiato, a ridosso del Dialettale e di Rousseau, i *Lombardi* di Tommaso Grossi²⁶. Il *Journal* registra una lettura avida: il 3 settembre, sempre a Milano: «... j'appliquais à la lecture de

²¹ Lettera a Monaldo del 9 dicembre 1822. Sull'aspetto attardato della cultura romana, col Muscetta, insiste B. Cagli nell'introduzione all'edizione da lui curata dei *Sonetti*, Roma, 1964-5 (vol. I, pp. 29-33).

²² In *Lettere Giornali Zibaldone* cit., pp. 377-8, è la menzione alle «storte opinioni»: le altre citazioni virgolettate sono invece tolte dall'*Introduzione*.

²³ Le citazioni sono tolte da *Lettere Giornali Zibaldone* cit., pp. 61-80, e riproducono le imprecisioni del francese belliano.

²⁴ *Poesie edite in dialetto milanese di Carlo Porta ricorette [sic] sul testo coll'aggiunta di due componimenti di Tommaso Grossi*, Italia, 1826 e *Raccolta di poesie inedite in dialetto milanese di Carlo Porta coll'aggiunta della Prineide e di alcune altre anonime*, Italia, 1826. Sull'esemplare portiano del Belli. cfr. N. Vian, *A proposito del Porta e del Belli*, in «Nuova Antologia», 1° dicembre 1941.

²⁵ Cfr. D. Gnoli, *Studi letterari*, Bologna, 1883, p. 36.

²⁶ Sugli amici milanesi del Belli cfr. G. Janni, *Belli e la sua epoca*, Milano, 1967, *passim*.

Porta, à jouer de la flûte»; e l'indomani: «... à minuit au lit avec les poésies de Porta à la main: environ à 2 heures je m'endormais». E il 9 ottobre, a Bologna: «indi a casa dove non venne alcuno fuorché D. Cimatti col quale si lesse le poesie del Porta». Il 5 dicembre 1827 l'amico Luigi Moraglia, l'architetto che certo propiziò l'approccio di Belli al poeta milanese, gli scrive una lettera che ben dice De Nardis - «alludeva a una comune consuetudine con le poesie del Porta che l'acquisto di due tomi luganesi più che avviare coronò»²⁷; «Addio el me car Peppe minga quel della Nina del Verzee...»²⁸. Il 29 dicembre Belli invia al Moraglia due sonetti per le nozze della cognata del Moraglia con l'incisore e «comune amico» Longhi²⁹, forse l'incisore Giuseppe, un nome che ci riporta nei paraggi del Porta³⁰: avvio, dopo tre lontane e marginalissime cose, di un itinerario ancor rado fino al 1830. Nel gennaio del '28 le dimissioni dalla Tiberina, poi, nel settembre, seconda partenza per Milano: e appena tornato, il 4 dicembre, la lettera rivelatrice a Neroni Cancelli. Ed ecco, il 1° aprile '29, il sonetto per l'elezione di *Pio Ottavo* segna, per dirla con Giorgio Vigolo, l'incipit della «Commedia umana» del Belli; nel settembre Belli è di nuovo a Milano - terza e ultima volta -, per tornare a Roma alla fine di novembre. Anno cruciale per l'impianto dei sonetti è il 1830 (quasi ottanta pezzi) - l'anno in cui Belli fonda una «Società di lettura» che se non mima la «cameretta» o la «camaretta» milanesi, certo si oppone radicalmente alle pastorellerie accademiche in cui s'attardava vacuamente tanta cultura romana; il 1831, con oltre duecento sonetti, marca un incremento decisivo: e tra il 7 e il 30 settembre ecco le cinque uniche e dichiarate «imitazioni» dai sonetti portiani: *A Nnina* da «*Sura Caterinin, tra i bej cossett*», i due sonetti *A Tteta* da «*Sant Teresin, m'en seva daa anca mi*», *Li penzieri libberi* da «*Ricchezza del Vocabolari milanes*» e *Un mistero spiegato* da «*Gh'è al mond di cristian tant ostinaa*»³¹.

²⁷ L. De Nardis, *Porta e Belli* cit., p. 35.

²⁸ *Lettere Giornali Zibaldone* cit., p. 45.

²⁹ *Ar zor Longhi che pijja mojje e A la sora Teta che pijja marito*.

³⁰ Il Secchi (cit.) avanza dubbi sull'identità del «G. Longhi» menzionato dal Belli in nota al sonetto con l'incisore Giuseppe sulla scorta della biografia che di lui scrisse Giuseppe Beretta, dicendolo celibe. E «nubile» risulta il «Professore di incisione» registrato nel libro dei morti della Parrocchia di San Fedele il 2 gennaio 1831 (ma 27 dicembre 1830, secondo il Beretta); egli pensa perciò «o che il matrimonio cui allude il Belli... non si celebrò» (ma una lettera del Moraglia citata dall'Orioli in *Lettere Giornali Zibaldone* a p. 49 lo dice celebrato il 13 gennaio 1828) «... oppure che il Longhi cui allude il sonetto non è il Cavaliere e Professore identificato dall'Orioli, ma altro omonimo». È da aggiungere che l'incisore avrebbe contato, all'altezza del matrimonio con la Turpini cognata del Moraglia, sessantun anni. Ma il Longhi che accompagna Belli con Moraglia, Paris (autore di un noto ritratto del poeta) e i Turpini nelle escursioni milanesi del '27 (*ib.*, pp. 65, 69) dovrebbe coincidere con quello nominato la prima volta a p. 62, e cioè l'incisore: «*J'eus le plaisir de me trouver à côté du fameux chevalier Longhi graveur en airain, qui connaissait Moraglia, et il m'honora des offres de son amitié*»; che coincide con quanto dice il Belli del *Zor Longhi* in nota al sonetto, «comune amico» del poeta e del Moraglia.

³¹ La citazione dei sonetti del Belli è condotta sull'edizione a cura di G. Vigolo (Milano, 1952); quella delle *Poesie* del Porta sull'edizione critica procurata da D. Isella nel 1955-6, il cui testo è riproposto con qualche variante nell'edizione commentata di *Poesie* (Milano, 1975).

L'«Introduzione» o il Porta in filigrana

Lo squadernamento dei dati positivi e della cronologia schietta obbedisce al limpido rilievo di chi ben suggeriva di ridurre il peso della «suggerzione diretta del Poeta» per la «concezione di quel vasto disegno che regge i *Sonetti*»³². Se dunque il diagramma dell'attenzione belliana per Porta si dirada in lunghe pause e prolungate intermittenze, che non sembrano del tutto giustificate dalle difficoltà linguistiche attestate dai segni di lapis nell'esemplare belliano (sottolineature di parole ostiche, di termini comuni al romanesco qualche refuso emendato - «fioeuj» per «foeuj» - una postilla ben informata sulla paternità della *Prineide* «di Tommaso Grossi»), restano tuttavia innegabili dei nodi in cui l'influsso portano si raggruma e s'intensifica: tale, soprattutto quel settembre del 1831 - il mese delle cinque «imitazioni» - che precede di pochi giorni la prima stesura dell'*Introduzione* vergata in forma di lettera a Francesco Spada il 5 ottobre: e con essa la decisione, poi sempre intimamente controversa, di dare alle stampe i sonetti romaneschi. Se il nesso tiene, come pare tenga, potremmo dunque leggere l'*Introduzione* scorgendo tra le righe un costante riferimento al Porta: e se Milano gli era apparsa l'anti-Roma, non stupisce la preoccupazione di sottolineare contrastivamente la situazione sua da quella in cui si mosse il poeta lombardo. Il testo rivela, a una simile lettura controluce, incrementi di significato davvero capitali.

Molti altri scrittori ne' dialetti o ne' patrii vernacoli abbian noi veduti sorgere in Italia, e vari di questi meritar laude anche fra i posteri. Però un più assai vasto campo che a me non si presenta era loro aperto da parlari non esclusivamente appartenenti a tale o tal plebe o frazione di popolo, ma usati da tutte insieme le classi di una peculiare popolazione: donde nascono le lingue municipali. (...) Non così a me si concede dalla mia circostanza. Io qui ritraggo le idee di una plebe ignorante, comunque in gran parte concettosa ed arguta, e le ritraggo, dirò, col soccorso di un idiotismo continuo, di una favella tutta guasta e corrotta, di una lingua infine non italiana e neppure romana ma romanesca.

Vi sono già in germe, e qui addotte a giustificare un'impresa possibile, le persuasioni linguistiche che, trent'anni dopo, verranno addotte a respingere la proposta del principe Gabrielli di voltare in romanesco il Vangelo di Matteo: «soggetto grave» a cui recherebbe «irriverenza» il romanesco, «lingua abietta e buffona», «favella non di Roma ma del rozzo e spropositato suo volgo»: se infatti «nei vari dialetti o vernacoli si può dir tutto (...) nel linguaggio di una plebe si può dir poco o nulla, perché la vera plebe difetta di vocaboli come di notizie e di idee»³³. Insomma, più che una diagnosi dialettologica, un'obiezione alla poetica linguistica di chi, forte di una polemica antipuristica maturata nel Settecento con le *querelles* accese intorno al Branda e al Bandiera, sfociata nella rinuncia avanti notaro al vocabolario della Crusca sancita dal «Caffè», poteva far tesoro della osservazione del Parini

³² Cfr. L. De Nardis, *Porta e Belli* cit., p. 36.

³³ Cfr. *Lettere Giornali Zibaldone* cit., pp. 377-8.

che «tutte le lingue sono indifferenti riguardo alla intrinseca bruttezza o beltà loro», e mutuando l'analogia parola-pennello dal Balestrieri (per dire due nomi schierati sulla stessa trincea antibrandana, e capitali nella formazione del Porta) obiettare al retrogrado di turno, un Gorelli fustigatore di vernacoli, che

I paroll d'on languagg, car sur Gorell,
hin ona tavolozza de color,
che ponn fà el quader brutt, e el ponn fà bell
segond la maestria del pittor

con quel che segue. Se il De Mauro avvertì che, pur con superati pregiudizi glottologici (tale l'idea del romanesco come «corruzione» dell'italiano), Belli fotografa una reale situazione di *langue* che effettivamente distingue Roma da altri àmbiti sociolinguistici ottocenteschi, resta bensì vero che l'angolatura dell'*Introduzione* del Belli è tutta tesa alla propria *parole* di poeta: lo dimostra la sua stessa metamorfosi, di stesura in stesura, da grammaticetta del romanesco a prontuario dei suoi sonetti (e, col rincalzo delle note, quasi una guida a una recitazione espressiva)³⁴; e lo dimostra soprattutto l'elaborazione dei sonetti, diretta sempre a evidenziare l'opposizione radicale - fonetica, lessicale, sintattica - del romanesco nei confronti dell'italiano, facendo della tesi della «corruzione» una impareggiabile e coerente marca stilistica. Si vuole con questo ribadire la necessità di leggere l'*Introduzione* per quel che soprattutto è, di uno scrittore teso a rappresentare non i «popolari discorsi» ma i «popolari discorsi svolti nella *sua* poesia»: ribattendo solo qui a un'obiezione che le righe tracciate e da tracciare poterono o potranno ingenerare, con l'argomento che la situazione obiettiva della *langue* può dare a chi la cerchi, una giustificazione o un'attenuante a una «poetica linguistica» che in Belli è (di fatto) più conservativa che in Porta; ma chiarendo con vigore che il riconoscere la natura di quella poetica non comporta alcun riduttivo giudizio di valore sulla poesia: tanto più cara e insperata essa potrà apparire in ragione della maggior resistenza del mezzo, o - così il Vigolo in una felice metafora - della più vigorosa lotta con l'angelo del dialetto.

Strettamente legata alla concezione linguistica del Belli è dunque la sua poetica: lo stesso atteggiamento contraddittorio che corre tra la critica del linguaggio d'un volgo spropositato eppur partecipe di una città «di sempre solenne ricordanza»; di una plebe ignorante ma «concettosa ed arguta» (vi «spiccano le più strane contraddizioni»), nota il poeta, scaricando

³⁴ Rinvio alle considerazioni documentate di R. Vighi in margine alla sua edizione diacronica dell'*Introduzione*, in *Belli romanesco*, Roma, 1966. Per le osservazioni di T. De Mauro cfr. *La componente linguistica nell'opera di G. G. Belli*, in «Palatino» aprile-luglio 1965 e *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, II ed. 1970, pp. 157-8. Ma a proposito di considerazioni sociolinguistiche, sarà da aggiungere che la parcellizzazione del romanesco riconosciuta dal Belli nell'*Introduzione*, ancorché rifiutata dalla sua scelta poetica marcatamente monolingvistica, connota indubbiamente la situazione linguistica romana del primo Ottocento come più conservativa rispetto a quella coeva della capitale lombarda: «Ed errato andrebbe chi giudicasse essersi da me voluto porre in iscena questo piuttosto che quel rione, ed anzi una che un'altra special condizione d'uomini della nostra città».

sul suo oggetto una dilacerazione propria) e la decisione e l'orgoglio di assumerlo per la propria originale impresa poetica, spiega lo iato tra la teoria del monumento come ritratto mimetico e la rivendicazione di filtrare i popolari discorsi nella sua poesia. La stessa nozione di satira, quel «castigar ridendo» orazianamente rivendicato ai suoi versi in lingua, manca nell'*Introduzione* del Belli, preoccupata solo di cautelarsi con lo scarto topico, mutuato prima su Marziale mediato da Ausonio, e poi su Salvator Rosa, tra pagina lasciva e vita proba: topico, il motto ricorre nell'avvertimento *Al Lettore* delle *Inedite* luganesi del Porta possedute dal Belli, e anima altresì la dedica portiana al figlio assunta come prefazione alla sua raccolta: dove però s'inserisce in vistoso contrasto con le persuasioni del Belli, la dichiarazione che suo intento fu «di provare se il dialetto nostro poteva esso pure far mostra di alcune di quelle veneri, che furono fin qui credute intangibile patrimonio di linguaggi più generali ed accetti». Sosteneva naturalmente questa fiducia nella dignità letteraria del milanese, la coscienza di una grande tradizione, rivendicata più volte dal Porta nei suoi componimenti: dal *Varon* al Maggi, dal Balestrieri al Tanzi e al Parini, per dirla con l'*incipit* di una nota poesia. Del tutto opposta la situazione del Belli, isolato e deciso a recidere ogni ponte con la più esile tradizione vernacola. Egli nell'*Introduzione* non cita alcun nome, ma sancisce che «errarono quanti il dir romanesco vollero sin qui presentare in versi che tutta palesano la lotta dell'arte colla natura»; nella lettera al Gabrielli parla della «esistenza di alcuni poemi dati e ritenuti per esempio di stil romanesco», mentre si tratta di «arbitrarie scritture», e bolla poco più sotto i «goffi scopamestieri che van travestendo in pessimo romanesco or questa or quell'opera classica»; i nomi affiorano, ma con immutato giudizio, in una nota a un sonetto del 20 febbraio 1832 («Intorno al Teatro di *Torre-di-Nona* vedi il poema del Carletti, intitolato *L'incendio di Tordinona*, e scritto in male imitato vernacolo romanesco») e in una lettera a Giacomo Ferretti del 7 agosto 1838 («me la stigno col sig. Bernieri di pseudo-romanesca memoria»)³⁵. A questo isolamento per dir così temporale, rappresentato dalla negazione d'una tradizione vernacola come punto di riferimento tra sé e il pubblico, corrisponde un isolamento spaziale, rappresentato dalla clandestinità cui il Romano condannò le proprie creature poetiche: tanto diversa condizione indica la tradizione testuale e la fortuna del Porta e in vita e dopo la morte, in un fervido costante colloquio tra autore e pubblico. (Non usciranno negli stessi anni, a dispense, le sue poesie e i *Promessi sposi*?). Indicativa, contrastivamente indicativa è la partecipazione viva e diretta del Lombardo alla polemica classico-romantica, a quella *querelle* che il Belli sfiorò assai tangenzialmente, in ritardo, e con un distacco prossimo all'indifferenza: «La Ode è bella, tenera e gentilissima» scriverà allo Spada il 2 luglio 1833, «e tu lascia poi stare che la sia o classica, o romantica (...) o che la ispirazione venga di Germania o di Grecia»³⁶; e in un appunto dello *Zibaldone*, sotto la voce Romanticismo:

Anima vergine e candida. (...) Un amore epilettico Fantasmagoria lugubre. Chi potrebbe con un uomo il quale protesta che non si ucciderà giammai? Le grandi passioni sventurate hanno il diritto di cercarsi un asilo nella tomba (...). Risuscitare il Medio Evo, con roba vec-

³⁵ Cfr. il sonetto *La ballarina de Tordinone* e *Lettere Giornali Zibaldone* cit., p. 287.

³⁶ *Lettere Giornali Zibaldone* cit., pp. 160-163.

chia far roba nuova. È delizioso quel rabbrivire, quel cader convulso nel leggere uno spaventoso romanzo. Tre assassini, uno stupro non sono gran cosa. Giornale ebdomadario: «L'incubo». Primo numero: Il rontolo d'un impiccato - Ode d'un amante ai vermi che rodono il cadavere della sua fidanzata - L'incesto nella tomba ecc. (...)»³⁷.

Da subito il Porta, contemperando l'arte di «messedà i passion» col rispetto della «re-son», aveva colto la linea più fertile dell'innovazione romantica.

Ma altri corollari, leggibili anch'essi al vaglio del sotteso rinvio (per antitesi) al Porta, discendono dal cardine concettuale del romanesco come sottovernacolo, come disvalore. Primo di tutti l'ipostasi di quello che con magistrale concisione il Contini definì, in uno scritto raramente citato dai bellisti, un *historicus popolare*:

La dialettica verghiana di lingua e dialetto (...) si risolveva a un certo momento, soprattutto sintatticamente, nella concentrazione di un punto di vista fatale, epico, ma tutt'altro che impersonale: mentre le narrazioni sentimentali e borghesi sono parlate dalla voce generica e per così dire normale d'un qualunque intercambiabile uomo di mondo, la storia dei Vinti è enunciata da quella ben ritmata, insostituibile, oggettiva e insomma dialettale dell'*historicus*; rinnovando in qualche maniera l'impresa degli altri poeti vernacoli, segnatamente d'un Belli, a cui il suo dialetto serviva per individuare e unificare attraverso il monologo (che gli imitatori fino a Pascarella incluso scambieranno ahimè per la parte d'una macchietta) il «personaggio» linguistico delle sue condensatissime trovate, nello stesso modo che la classicità epigrafica, la chiusura del sonetto conferivano al discorso una rapida eternità³⁸.

La corposa presenza di un sottinteso personaggio parlante che enuncia il sonetto (le note del Belli e la grafia diacritica indicano senza equivoco che il poeta concepì i suoi testi per la dizione) presiede ad affermazioni essenziali dell'*Introduzione*, dal rifiuto di nascondersi «perfidamente dietro la maschera del popolano» per «prestare a lui le *sue* massime principî *suoi* onde esalare il *suo* proprio veleno sotto l'egida della calunnia», all'assunto di costruire il «monumento» della plebe (non «alla plebe», in quanto *monumentum*, documento) «facendo dire a ciascun popolano quanto sa, quanto pensa e quanto opera»: un concetto che con più amarezza ma senza mutamento d'essenza, ritroveremo nella lettera del vecchio poeta al Gabrielli:

A quale poi mi chiedesse perché abbia io dunque in altri tempi impiegata la mia penna in simiglianti lavori, risponderci mio intento non essere stato già quello di fissare in carta una lingua a cui meritamente manca in Italia un posto, ma sì unicamente di introdurre il nostro popolo a parlare di sé nella sua nuda, gretta ed anche sconcia favella, dipingendo così egli stesso i suoi proprii usi, i suoi costumi, le sue storte opinioni e insieme con tutto ciò i suoi originali pensieri intorno ai più elevati ordini di questo social corpo di cui esso occupa il fondo³⁹.

³⁷ *Ibidem*, pp. 553-554.

³⁸ G. Contini, *Pretesto novecentesco sull'ottocentista Giovanni Faldella* [1946, 1947(1)], ora in *Id.*, *Varianti e altra linguistica*, Torino, 1970, pp. 567-85, *loc. cit.* a p. 570.

³⁹ *Lettere Giornali Zibaldone cit.*, p. 378.

La lettera conferma lo stretto legame che corre tra la nozione del romanesco come disvalore e il *distinguo* che il poeta pone tra la voce sua e quella del personaggio parlante; condizione che, garantendo «novità» al suo poema che «non trova lavoro da confronto che lo abbia preceduto», può interpretarsi ancora come lucido richiamo contrastivo alla poesia del Porta, che sempre aveva indicato, senza maschere e senza occultamenti, la voce dell'autore costruendo anzi il senso della propria crescita verso l'identità, realizzata nell'esito estremo del *Biroeù* e della *Preghiera*, tra la voce del poeta e la voce dell'umile⁴⁰. Ed è questo un ennesimo segno che il Belli, cantore di una plebe «abbandonata senza miglioramento», si accostava al Porta con una *Weltanschauung* antitetica, privo di quella fiducia nella storia e nel suo carattere irresistibilmente progressivo che aveva animato, anche nei momenti più sconcertanti, Carlo Porta con la sua «moralità del comico»⁴¹, con la allegria nata da una tensione morale che si crede destinata a vincere: il rovescio della disincantata apocalisse belliana, «sicutèra in principio e nunche e peggio».

Ma la sfiducia nella storia ci conduce anche a un altro scarto essenziale di Belli da Porta quel suo negarsi a cogliere le grandi «storie» narrative del Milanese, scorporandole in schegge che nella «chiusura del sonetto» configurano una nebulosa fatta di frammenti di «rapida eternità»; il contrario insomma di quel *corpus* portiano che si orientava come compatto e lineare itinerario di una poesia, di una poetica, di una società, al punto di poter rinunciare in virtù di un suo interno e strutturato crescere - che il critico ricostruisce - a un ordine esternamente costruito - che il filologo rispetta -⁴² (e così, per converso, i sonetti belliani affidano al filo della cronologia appuntata in calce con puntiglio l'unica speranza di coerenza).

Distinti quadretti, e non fra loro congiunti fuorché dal filo occulto della macchina aggiungeranno assai meglio al fine principale, salvando insieme i lettori dal tedio di una lettura troppo unita e monotona.

Da tale assunto frammentistico nasce, nell'*Introduzione*, un'altra formulazione di poetica del «sollazzo» che pare, ancora una volta, un ammiccamento per divario, se non per contrasto, all'assunto del Porta.

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

⁴⁰ Sia lecito rinviare al diagramma tracciato da chi scrive, sulla scia degli studi fondamentali di Dante Isella, nella *Rassegna portiana* («Lettere italiane», aprile-giugno 1976, pp. 197-216, alle pp. 207-210) e già abbozzato nella voce *Porta* del *Dizionario critico della letteratura italiana* diretto da V. Branca, Torino, 1973, III, pp. 101-11.

⁴¹ Cfr. D. Isella, *Carlo Porta: la moralità del comico* (Mondadori Audiolibri), Milano, 1977.

⁴² L'edizione critica dell'Isella rispetta infatti la sostanziale casualità strutturale del *corpus* portiano, mentre i suoi studi (dall'introduzione alle *Poesie* cit. al fondamentale capitolo sul Porta scritto per *l'Ottocento della Storia della letteratura italiana* diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, VII, Milano, 1968) ricostruiscono il progressivo e coerente crescere della sua esperienza poetica.

Il metro breve del sonetto, non turbato dai tentativi presto abbandonati del caudato d'eredità bernesca né dall'esperimento della collana, raramente tentata e mai a misura distesamente narrativa, appare come un coerente corollario «La forma conchiusa ed epigrafica del sonetto», notava Cesare Segre «ottima per incastonare una battuta o un'immagine, sembra un rifiuto al discorso razionale, all'estensione temporale della riflessione»⁴³.

Le «imitazioni»

Proprio sonetti, e si direbbe necessariamente sonetti sono quattro testi portiani che il Belli assume a modello delle sue cinque «imitazioni», già additando nello schema metrico un sottile rapporto tra debito e scarto:

Porta	Belli
C: ABAB. ABAB. CDC. EDE	97: ABBA. BAAB. CDC. EDE
	98: ABBA. ABBA. CDC. DCD
CI: ABAB. ABAB. CDC. EDE	
	99: ABAB. BABA. CDC. DCD
XCIV: ABAB. ABAB. CDC. EDE	106: ABBA. ABBA. CDC. DCD
IX: ABAB. ABAB. CDC. DCD	130: ABBA. ABBA. CDC. DCD

Il modulo delle quartine simmetriche a rima alterna (che è lo schema largamente dominante nel *corpus* portiano, coprendo 75 dei 114 sonetti) viene qui costantemente alterato, vuoi a favore della coppia di quartine a rime incrociate (altro tipo prediletto dal Porta, e che con le trentasette occorrenze integra fino al quasi totale compimento l'insieme dei suoi sonetti), vuoi - fin dalla prima e più fedele «imitazione» - con lo schema ABBA. BAAB carissimo al Belli, e così raro nella tradizione da legittimare il crisma di una reinvenzione belliana; vuoi infine con le rime alterne ma invertite (ABAB. BABA), quarta forma nella scala delle frequenze belliane. Così nelle terzine, lo schema e tre rime dei testi portiani, dominante qui e nell'intera opera con 84 casi su 114 sonetti, e che rilevante sarà nel Belli sfiorando la metà della somma, è rispettato solo nella prima «imitazione», cedendo nelle altre allo schema a due rime: schema pure cospicuo in Porta (27 sonetti) e dominante nel *corpus* belliano con maggioranza assoluta. I dati statistici, puntigliosamente computati da Roberto Vighi⁴⁴, ci paiono interpretabili con chiarezza: essi informano, generalmente, che «il più grande artefice del sonetto» della nostra letteratura (tale il Belli per D'Annunzio) si sottrasse al rischio di schiacciante monotonia implicito nel cumulo deterrente di oltre duemiladuecento sonetti attraverso una dinamica varietà e una infaticabile sperimentazione metrica; ma quei dati certificano altresì che - come fu detto di Dante per il Petrarca - Porta dovette «salare il sangue» al Romano, il quale volle cimentarsi col suo magistero con un atteggiamento fatto insieme di apprendistato e di competizione, di omaggio e di ricercata autonomia. Non stupi-

⁴³ C. Segre, *Lingua, stile, società*, Milano, 1963, p. 405.

⁴⁴ Cfr. R. Vighi, *Metrica ed arte nei sonetti del Belli*, Roma, 1975.

sce perciò che la lezione metrica portiana, violata nelle traduzioni anche in favore di altre soluzioni tipicamente portiane, si reimponesse di prepotenza altrove, come nello schema a terzine CDC. EDE, raramente attestato prima del Porta, ed esploso certo per suggestione del Milanese nel *corpus* belliano con oltre 900 presenze, e di qui consegnato come topico alla rimeria romanesca postbelliana, da Chiappini a Ferretti, da Zanazzo a Pascarella, da Trilussa ai novecenteschi⁴⁵. Attraverso il viatico belliano, il seme portiano attecchiva nel terreno della Poesia romanesca raggrumandosi in solido istituto metrico.

Esercizio, omaggio e tensione mimetica appaiono dunque prevalenti nella prima «imitazione», che già offre però spie minime di una tentata appropriazione, di un riprodurre che ambisce timidamente al riprodurre:

Sura Caterinin, tra i bej cossett
che la gh'ha intorna e che ghe fan onor,
gh'è quell para de ciapp e quij dò tett
ch'hin degn de guarni on lett de imperator.

Oh che tett! Oh che ciapp plusquam perfett!
collogaa a voeuna a voeuna de per lor,
sald al post senza zent, senza farsett,
comor, che paren faa da on tornidor.

Per mi sont chi a giugagh el mè salari
che la moeuv pussee usij lee col vardà
che i olter donn cont el voltalla in ari.

Basta di che mi istess di voeult arrivi
a cercall di mezz'or s'hoo de pissà,
e ghe l'hoo drizz e dur adess che scrivi.

A NNINA

Tra ll'antre tu' cosette che un cristiano
ce se farebbe scribba e ffariseo,
tienghi, Nina, du' bbocce e un culiseo,
propio da guarni er letto ar gran Zurtano.

A cchiappe e zzinne manco in ner moseo
sc'è robba che tte po arrubbà la mano;
ché ttu, ssenz'agguantajje er palandrano,
sce fascevi appizzà Ggiuseppebbreo.

⁴⁵ Cfr. R. Vighi, *Metrica* cit., p. 58. Lo studioso attribuisce all'influenza portiana l'opzione del Belli per i sonetti caudati, che egli «cominciò... proprio nel periodo in cui cominciava a dare i suoi frutti la lettura del Porta» (p. 78); ma, avvertendo che i ventun caudati del *corpus* portiano non si presentano come una marca metrico-espressiva particolarmente memorabile, andrà pur computata la tradizione bernese, giunta fino al Giraud, un cui sonetto - *Er pianto de Pasquino* - Belli rivide nella veste amputandolo della lunga coda: marginale, del resto, e progressivamente abbandonata fu nel Belli la strada della sonettessa.

Io sce vorrebbe franca a 'na scinquina
che nn'addrizzi ppiù ttu ccor fà l'occhietto,
che ll'antre cor mostrà la passerina.

Lo so ppe mmé, cche ppe trovà l'uscello,
s'ho da pissià, cciaccènno er moccoletto:
e lo vedessi mó, ppare un pistello!

Non «altissima poesia»⁴⁶, ma elegante calligramma neoclassico sotto l'apparente violenza provocatoria, il modello portiano subisce, nella riscrizione romanesca, una riambientazione geografico-lessicale nell'Urbe di antica memoria («moseo», «Culiseo»), nella Città del clero («cristiano», «scribba e fariseo», «Ggiuseppebreo»), ed è insieme sottoposto a una dilatazione immaginativa, sicché la «grazia quasi neoclassica» di Caterinin, per dirla con il De Nardis⁴⁷, sparisce in Nina, «una géante degna del Gran Sultano» (e, aggiungerei, forse non senza memoria del «pezzo da Sultano» dell'*Italiana in Algeri* del Rossini). Ma accanto al mutato contorno figurativo di questa creatura degna di un letto «da imperatore» - e quasi diremmo un letto stile impero, su cui sia stesa una Paolina canoviana solo rimpinguata nelle belle carni - si colloca, non meno importante, un rivolgimento etico (Nina impudicamente «fa l'occhietto»), e pronta s'insinua l'ipostasi del personaggio parlante: l'ultimo verso, dichiarato dal Porta in prima persona come poeta («... adess che scrivi»), perde la sua capacità di individuazione, non consente di riconoscere chi si celi dietro «la maschera del popolano»

Su linee di dilatazione immaginativa e di oltranza espressiva poggia la coppia di sonetti *A Tteta* stesa a libera parafrasi del tanto minore «*Sent Teresin...*» portiano⁴⁸ (ma una riduzione di *A Nnina* pare anche, declinata al maschile, *Er mostro de natura*) e la sequela di variazioni sul tema del divertimento erotico che nei giorni seguenti Belli dedica alle varie Ghite, Nannarelle, Crementine e Nunziate sotto il gran segno de *L'incisciature*, fino al nuovo cimento portiano, quella *Ricchezza del vocabolari milanes* voltata in *Li penzieri libberi*: cimento, questo, che rivela col consueto sforzo di appropriazione geografico-culturale, l'estraneità sostanziale alla *querelle* classico-romantica (gli strali destinati al tipografo dell'antiromantica *Risposta de Madamm Bibin* del Gherardini verranno rivolti a un «libercolettaccio» romano bigotto e retrivo), e la natura propriamente stilistico-lessicale del magistero portiano: la tecnica dell'elenco, del vertiginoso accumulo nominale saggiato magistralmente da Porta, ma reperibile con remote e fitte presenze in tutta la tradizione comico-realistica, Belli l'avrebbe ricalcata sul Porta *osé* (ancorché attiva in altre zone del libro por-

⁴⁶ Così Guido Almansi (*L'oscenità del Belli*, in Id., *L'estetica dell'osceno*, Torino, 1974 pp. 5-35), in un saggio brillante ma non sempre persuasivo; più affascinante che fondata è ad esempio la lettura del v. 6 di *Sura Caterinin*, «superbamente surreale» poiché collocherebbe le rotonde qualità della donna «in un empireo delle Idee, isolate nella loro perfetta sufficienza»; ma il verso seguente chiarisce che il «voeuna a voeuna de per lor» è solo il realistico dettaglio di carni sode e nitidamente ccomtornate senza bisogno di crini o farsetti.

⁴⁷ L. De Nardis, *Porta e Belli* cit.

⁴⁸ Cfr. in proposito C. Muscetta, *Cultura* cit., p. 305 sgg. e G. Almansi, *L'estetica* cit., pp. 22 sgg.

tiano) sperimentandola con radicale tenacia proprio nei testi più piccanti, direttamente o indirettamente imitati (si pensi al dittico *La madre de le sante - Er padre de li santi*); ma non è arduo coglierne esiti più dosati e felici nei sonetti più alti (come non ricordare *La vita dell'omo?*), quando, obliata la più superficiale suggestione coprolalica, la lezione del modello agirà non nella brutta materia, ma in ciò che più conta in poesia: nel suo prodigioso dettato stilistico e sintattico. Si direbbe tuttavia che proprio l'ultima «imitazione», esercitata su «*Gh'è al mond di cristian tant ostinaa*», rappresenti la scelta meno futile tra i modelli che la poesia milanese squadernò a Belli, e segni insieme una più marcata consapevolezza dell'inevitabile deragliamento, dei temi originali e autentici cui la sua musa romanesca era indirizzata.

Gh'è al mond di cristian tant ostinaa
che metten eresij fina in la fed,
gent che se i coss no hin pù che spiegaa
e ciar come del di no i voeuren cred.

Deffatt l'oltrer me n'è giust capitaa
vun che fors l'avarav anmò de zed,
se a bagn maria no l'avess tiraa
cont on bon paragon dent in la red.

Lu el sostegneva che no gh'era el piatt
de fà stà in carna e oss tucc i vivent
unii insemma in la vall de Giosafatt,

e mi gh'hoo faa vedè ciar e patent
che in la piccola vall di mee culatt
ghe foo stà tutt el mond comodament.

UN MISTERO SPIEGATO

Ce sò a sto monno scerte teste matte
de cristianacci che nun hanno fede,
che vvonno attastà ttutto e ttutto véde:
ddi' Ssantomassi inzomma e ppappefatte.

Ste testacce che ar muro le pòi sbatte
prima peccristo che le vedi scède,
c'averemo da entrà nun zanno crède
tutti drento a la Val-de-Ggiosaffatte.

Ma io che ho ffede e cche nun zò ccojjone
je fo vvedé ch'entrà ttutti sce ponno,
portannoje a ccapi sto paragone.

Ch'io cqui ddereto in cuer buschetto tonno
ciò ssito d'alloggià ttante perzone
cuante n'ha rrette e ne pò arregge er monno.

Non sarà qui da sottolineare la dilatazione iperbolica, il tono più greve che già conosciamo, ma l'attenzione al *côté* dissacrante del Porta - del giovane Porta più illuministico e

volterriano - nei confronti di una teologia improbabile e retriva, nutrita dei florilegi di sante virtù dell'apolegetica secentesca. (Ma già scorgi che quanto in Porta era diretto contro una teologia attardata e futile - altra cosa, per lui, la Fede e la «religion santa di mee vicc de cà» -, contro insomma gli «ostinaa», in Belli già s'indirizza contro l'irrazionalità del Libro, sicché ne *Lo stato d'innoscenza I* si befferà un Dio che per rimediare al sovraffollamento scende a «dà una slargatina ar materiale»; e il tasto sarà ripercosso ne *La risurrezzion de la carne*, quando «Smorzato er zole e sfracassato er monno, / tutte le ggente che la terra ha ffatte / anneranno a la Val de Ggiosaffatte, / dove sce ponno entrà cquanti che vvonno»). Già nel rifacimento di «*Sura Caterinin...*», l'intrusione del particolare biblico («sce fascevi appizzà Ggiuseppebreo»), suggerita dalla memoria del dittico su *Giusepp'abbreo* steso lo stesso giorno, o - come a noi pare - primo germe di quel dittico, come indica anche la spia di una più marcata deformazione romanesca, «abbreo» non «ebbreo», e la ripresa del gioco di rime, «-eo» nel primo «-etto» nel secondo, (e andrebbe dunque posposto nell'ordine della raccolta) - quell'intrusione, dicevo, conferma l'attitudine del Belli al deragliamento verso la satira biblica, con sicuro itinerario ideale se non cronologico. E se è ancora una volta indicativo che la satira teologica sia colta dove si associa al lazzo fescenninico, e sia esemplata nel sonetto, non stupisce che testi quali *On miracol* o *Ona vision* abbiano lasciato tracce nei versi del romanesco. Giusto l'immagine della madonna di *On miracol* - parodia dell'antica tradizione dei *marialia*, memorabile in Bonvesin (si pensi al *De pirrata*) e rinnovellata nella predicazione agiografica del Seicento - rivive ne *La Madonna tanta miracolosa*, «cuella ch'Iddio je le dà ttutte vinte» (ma poi il discorso, convogliato sull'abbigliamento della statua, sfocerà riduttivamente nella *boutade* della parolaccia: «Non è ppiù una Madonna, è una puttana»). L'eco di *On miracol* (e de *La messa noeuva* - di cui *Er bordello scuperto* serba un ricordo sicuro -, la sua trascrizione da cielo in terra, con l'iniquo emendamento *in extremis* delle malefatte d'un peccatore scaltro in virtù d'immaginette e medagline devote) è avvertibile in *Chi ss'attacca alla Madonna nun ha ppavura delle corna* e nel finale di *Er giusto* stesi lo stesso giorno, il 21 gennaio 1835:

Mentre l'anima sua j'esse de bbocca,
 un formicaro d'angeli la pijja,
 la porta in Celo, e guuai chi je la ttocca.
 Li diavoli je manнено saette,
 e ll'angeli je danno la parijja;
 e la cosa finisce in barzellette.

Qui l'iconografia antichissima, discesa da Guariento padovano alle stampe popolari di devozione, ripercuote un che del componimento portiano, vuoi nella sorridente immagine dell'ascensione, che volta in un primitivo popolare (un vapore ch'esce di bocca) l'espressione maliziosamente sostenuta a mimare il tono della fonte secentesca, il *Prato fiorito* del padre Ballardini

L'anema sciolta da la carna morta
 la va a vol vers i stell,
 chè el dianzen le porta

vuoi nel finale di ridevole cartapesta, quasi una «barzelletta» a lieto fine

Resta lì el Diavol, che girand i corna
el dis robba de ciod
adree all'Angior Custod,
e el tratta de giustizia bolgironna
la giustizia divina

L'addensarsi degli echi ci conforta a intender come suggestione del Porta dell'eloquio del Dio di *On miracol*

mì che per vess soa divina maistaa
poss pissà in lecc e di che son sudaa

l'espressione de *L'omo*, di un sonetto cioè steso in un periodo di documentata tensione portiana in Belli (19 novembre 1831)

Dio, che ppò ffà 'ggni cosa da lontano
e pisscià a letto e ddi dd'avé ssudato

ancorché il Morandi e lo Zanazzo ci assicurino proverbialmente diffuso, quel modo, nel romanesco del loro tempo: tanto più che il detto («Quanno pisseno a letto, hanno sudato») ricorre anche in *Lo scarpinello vojioso de fà*, steso all'indomani dell'imitazione portiana *Un mistero spiegato*⁴⁹. È da notare, ancora, come da uno spunto non irreligioso, ma diretto contro la fragile religiosità da damine «del Suss», Belli costruisce un sonetto antibiblico, ricavando dalla «giustizia bolgironna» che un demônio da bambocci rimprovera a un Dio da breviario liguoriano, l'idea di una iniqua condanna originale

Ma appena che a mmagnà ll'ebbe viduti,
strillò per dio con cuanta vosce aveva:
«Ommi da vieni, sséte futtuti»

implicita nella chiusa di *La creazzione der monno*, di un sonetto cioè composto il 4 ottobre 1831 (altra zona di sicura suggestione portiana), il giorno innanzi che la lettera a Francesco Spada offrì la prima stesura di quell'*Introduzione* di cui tentammo di sottolineare il carattere di controllo portiano. E l'ulteriore contatto con un sonetto del Porta suggerito dal Muscetta

(creà i ommen per dopo bozziraj
l'è on'ideja ben matta e strambalada)

aggiunge un elemento di conferma a un quadro già coerente. Poco vi aggiungerà l'altra eco additata dal critico («David, che l'eva on re puttost fogos», LXVIII. IV), e dilatata da Belli nel sonetto sul *Zanto re Ddàvide* che «bbeveva più vvino che caffè» (un verso al cui pieno intendimento, trascurato dai commentatori, giova ricordare la credenza sulle virtù a-

⁴⁹ Cfr. il commento dell'edizione dei Sonetti a cura di L. Morandi (Città di Castello, 1886-9); G. Zanazzo, *Proverbi romaneschi, modi proverbiali e modi di dire*, a c. di G. Orioli, Roma, 1960, p. 44. L'espressione è annotata in un appunto del Belli (*Belli romanesco* cit., p. 96).

nafrodisiache della bevanda eccitante, raccolta anche da D'Annunzio); un re a cui «piaceva un tantino de fregà»; salvo osservare che, estrapolando l'immagine dal contesto di polemica letteraria in cui nell'originale cadeva (i sonetti anti-puristici contro l'«abaa Giavan»), Belli ricamava un divertito ghirigoro tutto biblico, sovvenendosi semmai dei magistrali testi portiani di polemica letteraria in una pallida stoccata di *Comprimento*

Eppoi nun fo ccome scertuni fanno
che ttutt'er giorno pissceno canzone
manco avessino Appollo ar zu' commanno.

Ma tornando a *On miracol* il paradiso di cartapesta disposto come sulle gradinate dell'Arena

Cherubin, Serafin, Dominazion,
Angior, Arcangior, Tron

rievocato nelle parole di Donna Fabia, nel cuore della Preghiera

tant più che essend le gerarchie terrene
simbol di quelle che vi fan corona
godo così di un grad ch'è riflessione
del grad di Troni e di Dominazion

tradisce la sua presenza nella memoria del Belli giusto nell'attacco de *L'angeli ribbelli*

Appena un angelaccio de li neri
pijjò l'impunità, ssarva la vita,
Iddio chiamò a l'appello una partita
de Troni, Potestà e Ccherubbigneri.

Il raffronto consente altresì di misurare i diversi registri saggiati dai due poeti. Nell'un testo, *On miracol* l'aldilà gerarchizzato rappresenta la poco plausibile escatologia seicentesca che è riflesso e denuncia di una poco plausibile concezione morale (il salvataggio *in extremis* di un peccatore incallito ma astutamente devoto alla Madonna); nel secondo, *La Preghiera*, quella strumentale gerarchia è lo specchio della deformata (anche linguisticamente) visione morale e sociale della *damazza* aristocratica agganciata a ridicoli pregiudizî (gli stessi che in *Ona vision* in cui l'Isella ha colto lo splendido cartone preparatorio del grande affresco della *Preghiera*, vietano alle damine «del Suss» di concepire un paradiso in cui ci sia posto per gli intellettuali - Parin, Metastasi... -, per i framassoni Bovara... -, per gli umili - il «pessee de cà», pescivendolo come Ninetta prima di darsi al «mestee»). Nell'uno e nell'altro testo è dunque un oltremondo fittizio, immaginato da chi, per cronologia reale o mentale, non aveva ancora attraversato i «lumi» della magnifica stagione lombarda descritta da Verri e Cattaneo. L'aldilà del Belli è invece comica ma reale proiezione d'un aldiquà tangibile, d'una vicenda terrena che muove - ne *L'angeli ribbelli* - dalla delazione d'un congiurato e scatena la repressione d'angeli-carabinieri al servizio d'un Despota che non perdona, all'ombra d'un inequivocabile stendardo bianco e giallo.

Non dunque una critica *storica* a una teologia asservita alle convenienze mondane, ma

una critica *teologica* della Bibbia è quella che Belli svolge, anche là dove prenda le mosse dal Porta, delineando un dio «che nun vò ar monno uno contento» (*Le tribbolazione*). Un ultimo esempio, per non ripetere quanto scritto altrove⁵⁰, lo offre *Er Giudizzio in particolare*:

Mentre in ne l'angonia tira er fiatone,
se vede er peccatore accant' ar letto
er diavolo a mman dritta co un libbrone,
e ll'angiolo a mman manca co un libbretto.

Nell'uno e ll'antro sta tutto er guazzetto
de le cose cattive e dde le bbone
c'abbi fatto in zu' vita er poveretto:
penzieri, parole, opere e omissione.

Lui se voria scusà, mma Iddio nun usa
de senti le raggione de chi mmore,
e lo manna a l'inferno a bbocca chiusa.

Cusi in terra er Vicario der Ziggnore
fa cco li vivi; e nnun intenne scusa
da ggnisuno, ossii ggiusto o ppeccatore.

È uno dei non molti sonetti attraverso i quali Belli, affidandosi all'equazione Dio-Papa, conduce il suo discorso satirico sul piano storico e su quello sovratemporale⁵¹; ma preme qui cogliere l'eco dell'iconografia da stampa popolare segnata dal bulino di *On miracol* (la bilancia, l'angelo e il diavolo ai lati del giudicando, quel Cristo che si dimena su un cuscino badiale presso l'angelo custode «con giò i al come on usell che cova», che rivivrà nella crasi memoriale, favorita dal catalizzatore evangelico Mt. 23: 37-38 «Quemadmodum gallina congregans pullos suos sub alas...»), nel Dio-chioccia di *Er giorno der giudizzio* steso il 25 novembre 1831, cioè ancora una volta nel periodo pregnante della reminiscenza portiana). Versato lo stesso giorno l'acido razionalistico su questo stesso (*Un conto arto-arto*) tema il Belli si stacca dalla traccia portiana approfondendo una sua linea che corre da *La fin der monno* a *Er giorno der giudizzio* (datati entrambi 25 novembre 1831), trasformando la simmetria angelo-diavolo da stilema figurativo in segno di equivalenza o intercambiabilità di valori: angeli con ali di penne, angeli con ali «de pelle». Diviene allora significativo il *lapsus* che rovesciava le sedi sancite al giusto e all'iniquo dalla tradizione simbolica: a sinistra le alucce, a destra la coda puntuta. *In unitate varietas*: l'opposizione tra il «libbrone» e l'esile «libretto» prefigura il pendere già prefissato della faziosa bilancia suprema: «e lo manna a l'inferno a bbocca chiusa». Non sono due, del resto, i tomi del destino umano dopo *Er peccato d'Adamo*, addì 26 novembre 1831 (premio o castigo?), ma uno solo: «ce fesse

⁵⁰ Si veda il nostro commento a *La Bibbia del Belli*, Milano, 1974.

⁵¹ Cfr. sull'argomento G. P. Samonà, *G. G. Belli cit.*, e B. Garvin, *La «indignità» Papale nei sonetti del Belli* in G. Almansi - B. Garvin - B. Merry, *Tre sondaggi sul Belli*, Torino, 1978, p. 47 sgg.

riggerà ttutti in un tomo, / ce fesce distinà ttutt'una sorte!». La condanna è anticipata dalla designazione irreparabile di «poveretto» ancor prima della sentenza: e l'opposizione in rima fra diminutivi e accrescitivi, tra *-one* e *-etto*, non è forse il segno formale della sproposizione nella lotta tra questo Prometeo senza fuoco e gli dèi crudeli, tra questo Islandese senza orgoglio e la Natura?

Echi sparsi

Gli esempi recati dovrebbero bastare a indicare quanto, muovendo da Porta, Belli si stacchi dalla scia per una metà sua propria e diversissima. Ma essi ci hanno condotto anche a due nuovi settori della ricognizione portiana in Belli: ci hanno cioè mostrato come la traccia lasciata dal lombardo debordi dal recinto ristretto delle cinque «imitazioni» vergate tra il 7 e il 28 settembre 1831, e ci hanno indicato altresì la natura dell'utilizzazione belliana dei testi del Porta più distesamente narrativi: un'utilizzazione cioè di singoli nuclei o lacerti liberamente estrapolati e forzati a un nuovo ed autonomo esito. Su questa seconda via conviene proseguire l'indagine, poiché poco gioverebbe aggregare al nucleo delle esplicite «imitazioni» del '31 qualche lacerto in più.

Non più che lacerti, ma da rilevarsi con sonda attenta, sono le avvisaglie del dialogo Porta-Belli che intercorrono fra l'anno delle letture Portiane, 1827, e quell'autunno del 1831 in cui il seme del Porta produrrà in Belli i frutti più fitti e vistosi. Si tratta, a ben pensarci, di quattro anni che apparvero piuttosto "vuoti" nel *curriculum* belliano, e la cui esplicazione ha posto più d'uno studioso in imbarazzo: varrà, a sciogliere l'enigma, l'idea d'un Belli tutto immerso nella frequentazione assidua di un libro irto di difficoltà, non solo linguistiche? Chino su quelle pagine, e da loro mosso a un ripensamento radicale del suo essere poeta, in una sorta di gestazione lunga sì, e laboriosa, ma proporzionata al gran parto che ne sarebbe scaturito?

Un primo segno della lezione portiana può già reperirsi nei sonetti che seguono il dittico per le nozze degli amici milanesi, *Ar zor Longhi* e *A la sora Teta*. Dopo una lunga pausa, nell'agosto del '28, *Er pennacchio* e *L'aribbartato* marciano una lieve ma sicura svolta nel poetare belliano: pur proseguendo il tono dell'occasione epistolare dei sonetti che li precedono (tutti rifiutati) nei sonetti per gli amici Domenico Biagini («Ah, Menicuccio mia») e Giovanni Silvagni («eh Gurgunella»), mutano - col nomignolo - anche i connotati dei destinatari, stilizzati in tipi del volgo, e muta soprattutto la voce che parla in prima persona; non più l'autore dell'arcadia vernacola dei primi sonetti, ma di chi ha assunto tono, piglio e maschera di popolano. Dove, più che in Porta, poteva trovarsi l'esempio di un monologo poetico condotto da un personaggio popolare? Non è significativo che proprio sui due sonetti s'arresti per la prima volta il severo giudizio del Belli, che aveva disconosciuto tutte le prove precedenti?

Si tratta pur sempre di indizi labili; non però inconsistenti quando si addensino in uno stretto giro di tempo, come accade (prima che nel settembre-ottobre 1831) il 14 febbraio 1830, quando Belli stende ben quattro sonetti cui affiorano echi portiani. *Nunziata* e *'r caporale* ripropone, in modi che preciseremo più avanti, un motivo dell'attacco della *Ninetta del Verzee* (troppo indiscrete le mani del cliente col seno della prostituta). Il biglietto *A ccompar Dimenico* (vv. 1-8)

Me sò ffatto, ccompare, una ragazza
bbianca e rosscia, chiapputa e bbadialona
co 'na faccia de matta bbuggiarona,
e ddu' bbrocche, peddio, che cce se' sguazza.

Si la vedessi cuanno bballa in piazza,
cuanno canta in farzetto, e cuanno sona
diressi: «Ma de che? mmanco Didona,
che squajjava le perle in de la tazza».

serba qualche tratto del testo Portiano (XI, vv. 1-12)

Per incoeù guarna pur via
i tò rimm, i toeù conzett
e ven chi a godè in cà mia
un dì solet festinett.

Te doo facc che mett legria,
fior de ciapp, de spall, de tett
de imbrojà el coo a chi se sia
che dovess trà el fazzolett.

Sont sicur che te diree
che hin i Grazzi e i Mûs che balla
suj bej praa del Pegasee

mantenendo, con la formula d'invito («Si ttu cce vvòì vieni, dda bbon fratello», v. 9), anche l'insolita decorazione classicheggiante (Muse o Didone): a tacere dei particolari fisici o figurativi (il ballo), privati della levità portiana nel sonetto di Belli, che stravolge nella chiusa l'accento cortese del Lombardo incanagliendolo nella minaccia di riservar «du' fronne de cortello» a un'eccessiva galanteria.

Più stringente è la memoria che d'un testo portiano (*A certi forestee che viven in Milan e che ne sparden*) affiora nel dittico di sonetti *Ar dottor Cafone*, pure del 14 febbraio. Se ne scorra qualche verso (1-10, 26-30)

Merda ai vost ariazz
marcanaggi papasc de forastee!
Andee foeura di pee,
tornee pù per on pezz,
fenela sta regina di finezz!

I avessem nanca vist
col fagottel sott sella a intrà in Milan
biott, descolz, a pescian,
magher, umel e trist
sti gran bondanz, sti malarbetti crist!

.....

E chi hin sti forestee
che se la scolden tant contra Milan?
Hin Chines, hin Persian?
Sur nò! hin tutt gent chi adree,
hin d'Italia anca lor... Peh! la minee!

a raffronto col primo (vv. 1 - 8)

Sor cazzaccio cor botto, ariverito,
ve pòzzino ammazzà li vormijjoni,
perché annate scoccianno li cojjoni
a cchi vve spassa er zonno e ll'appitito?

Quanno avevio in quer cencio de vestito
diesci asole a rruzzà cco ttre bbottoni,
ve strofinavio a ttutti li portoni:
e mmò, bbuttate ggiù ll'arco de Tito!

o col secondo sonetto del Belli (vv. 1 - 4)

Ma vvoi chi ssete co sto fume in testa
che mettete catena ar monno sano?
Sete er Re de Sperlicche, er gran Zordano
l'asso de coppe, er capitan Tempesta?

La stretta prossimità formale poggia su un sicuro contatto tematico: Belli si rivolge contro un «libercolettaccio» (l'autore usa in nota la stessa espressione che designerà di lì a poco l'operetta attaccata ne *Li penzieri libberi*, cioè in una dichiarata versione da Porta) scritto dal «signor dottor Fabrizio D'Ambrosio, napolitano esiliato», in cui «esaminando le donne di Roma, ventilava mille ingiurie contro i Romani». Il libello del D'Ambrosio (Gabiello non Fabrizio) era uscito cinque anni prima: perché dunque ripescarlo dall'oblio, col conseguente *lapsus* mnemonico sul nome, se non sotto lo stimolo occasionale della lettura portiana? La genesi del dittico ci apre anzi uno spiraglio sui meccanismi mentali del Belli: fu forse leggendo la seconda parte dell'ode *A certi forestee*, tutta tesa al compianto della mala sorte d'Italia («O Italia desgraziada») che la memoria del Romano riandò alla sua canzone in lingua *Per la dissensione degli accademici filellenici in Roma*, sostenuta con accenti petrarcheschi e leopardiani a trarre da una futile occasione un alto compianto per le sventure della patria (che nella canzone pare coincidere con Roma, ma che dieci anni dopo una lettera ad Amalia Bettini designerà senz'altro Italia). Quella canzone era stata stampata nel 1825 presso il Nobili di Pesaro, nell'anno cioè e nella tipografia dove il D'Ambrosio aveva impresso la sua dissertazione. *Perché in Roma le donne sono più belle, più attive e più perspicaci degli uomini?* Risospinto alla mente del poeta dalla sua passione patriottica, fors'anche dalla vena misogina del futuro autore di *Le donne de cqui*, il «libercolettaccio» del D'Ambrosio sarebbe stato assunto come immediato terreno di trapianto per l'esperimento

di mimesi portiana. Il notare poi dalla fonte la parte più schiettamente politica indica già una tendenza che vedremo in Belli costante e decisiva; e già significativa, nelle poche battute che in Porta introducono l'elegia-invettiva per le discordie degli italiani e che Belli riprende, la metamorfosi: l'interrogazione retorica sulla patria degli ospiti ingrati che in Porta denunciava la scarsa coscienza politica (non Cinesi, non Persiani, ma Italiani sono i «forestee»), si volge per mano di Belli in un catalogo che solo satireggia l'immotivata presunzione di questi assi di coppe o capitan Tempesta.

Altre reminiscenze portiane nel tessuto dei sonetti indicheranno solo una "minore" ma diffusa presenza della suggestione: così, talvolta, l'identificazione d'una scuola pittorica non punta sulle figure di maggior impegno, ma sui particolari secondari, meno sorvegliati e dunque più fedelmente ripetitivi. Diremo ad esempio col Muscetta, che *Li fiori de Nina* sembrano «una variazione a gara con le famose quartine del Porta, III, 1-4» (ma la tradizione «floreale» sul mal francese è assai cospicua), o - col medesimo - che i titoli originali di *Er padre de li santi* e *La madre delle sante* (*Scinquanta e Quaranta nomi*) «ricordano la *Ricchezza del vocabolari milanes* del Porta, XCIV», mutati poi «per suggestione di due luoghi dell'Aretino, *Ragionamenti*, I, 1,3». Stretti alle ragioni cronologiche, correleremo *A Ghita* (steso a ridosso dell'«amplificata imitazione» di «*Sent Teresin...*» del Porta) alla CXI canzonetta portiana, per la vaga coincidenza del tema (ritastato ne *La scrupolosa*) e del nome («Ghita», «Ghitin»), col conforto che sulla tecnica del v. 33 («Ah che gust!... Cristo!... Signori...!») pare esemplato il memorabile attacco di *Giueddi ssanto* («Fa'... che gusto!... spi...»): di un sonetto cioè che nell'immagine del «croscone» papale che «passa li ponti» addensa un'altra reminiscenza portiana, del «crosone» che nel *Marchionn* «ciappa sott ses o sett mia»⁵². E potremo altresì accostare la «scoccià più li ce, o, cò» di *Me ne rido* (2 ottobre 1831, si noti) al «romp (...) i cè o cò» del Porta (XXXVI) senza timore di scambiare per prestito, come altri fece, un comune e indipendente attingere a modi proverbiali o fraseologici correnti a Roma e a Milano come in altre parlate⁵³. Tema non nuovo alla tradizione comico-erotica, la terzina finale di *La carestia*

Ma ppe vvoi sole er caso è ddisperato;
ché ll'ommini si stanno a la stecchetta
ponno fà ccinque sbirri e un carcerato

denuncia come probabilissima e plausibile in una zona temporale folta di echi portiani (il sonetto è del 20 settembre 1831), la fonte del sonetto CXXII di Carlo Porta, *Per le gabelle e dazi esorbitanti imposti dal ministro Prina non si pensa più a fottere*, ricalcato dappresso proprio nel terzetto di chiusa

⁵² Cfr. C. Muscetta, *Cultura* cit., p. 310 e R. Vighi, *Metrica* cit., p. 82.

⁵³ Tangenze casuali sono addotte nel Secchi dal modo idiomático «dal tetto in giù» (se ne trovano esempi, prima che in Porta, in Maggi e Balestrieri), al proverbio («È mmejjo... / 'n asino vivo c'un dottore morto» 1487 e «var pù on asen viv che on dottor mort» XLIV). Così sull'equivoco tra il latino *magna* e il dialetto *magnà* egli propone vari esempi nel Milanese e nel Romano.

Me despias per violter i mee donn,
chè per mi la mia ciolla poss mennalla
a dispett del sur Prina e di vost monn.

Ma più che aggiungere al catalogo breve delle «imitazioni» questi versicoli, conviene notare - ancora - il salto di prospettiva, l'abbandono dell'*hic et nunc* polemico e storico (le gabelle del ministro) per un *nunc et semper* atemporale, sicché la situazione - estrapolata e generalizzata - sarà riproponibile in tempi e in testi diversi, da *Cazzo pieno e ssaccoccia vota* («acqua cciò ddu' freggne auffa, una pe mmano») - che denuncia nel titolo l'incrocio mnemonico della fonte portiana col suo primo rimaneggiamento («Oggiogiorno sti poveri paini / tiengheno le saccocce accusi asciutte») - al più potente «burinello co l'invidia in faccia» del memorabile *Santaccia*. Ed è in questa rimozione dell'accento fuori dallo specifico storico il denominatore sotto cui può raccogliersi la residua spigolatura di presunti echi portiani, che tali si dicono o perché di data non congrua al nucleo dei sicuri imprevisti o perché più genericamente riconducibili a una tradizione orale e scritta⁵⁴. Così se ne *La cagnola de lei* («la su' cagnola de razza martesà») Vigolo, Muscetta e Secchi sono concordi nel riconoscere un «evidentissimo ricordo della Lilla» della *Nomina del cappellan* («l'eva la Lilla ona cagna maltesa»), converrà rammentare a rincalzo l'*Epitaffi per on can d'ona sciora marchesa*, che diresti il primo schizzo a inchiostro del particolare da inserire nel grande affresco della *Nomina*

Chi gh'è on can che l'è mort negaa in la grassa
a furia de paccià di bon boccon.
Poveritt che passee tegniv de bon

⁵⁴ Vari rinvii portiani opera Carlo Muscetta, nelle pagine di *Cultura* cit. o nelle note interpolate al commento di M. T. Lanza all'edizione cit. dei *Sonetti* (1965). Così lo schema delle «belle carriere ecclesiastiche a Roma» di *Le indignità* è ricondotto dal critico ai vv. 97 sgg. di *La guerra di pret* (ma il cenno alla sodomia potrebbe rinviare piuttosto alla lettera romana letta nel *Meneghin biroeu*); al «don de Dio d'avé semper set» della medesima *Guerra di pret* è anche ricondotto «er don de l'appitito» di *Er Cardinale de pasto*, mentre l'associazione tra i «cavajjer der cazzo» de *Li cavajjeri* e i «cavalier del cazzo» del sonetto portiano in lingua (CXLVII) a noi pare generica almeno quanto la somiglianza fra *silhouette* di *Er ricordo* e la figurina di *Fraa Condutt*; arbitrario affatto, e per tema e per forma, il richiamo del madrigale *In occasione del solenne Te Deum che fu cantato dai preti per le vittorie riportate da Napoleone* a commento della «paura de cantà er Tedéo» di *Er tempo de Francesi*. Quanto alla memoria di tre versi del *Marchionn* nel gioco di *Er zegreto*, si dovrà pur ricordare che il tema del segreto in amore è un *topos* diffusissimo, a partire da Catullo. Poco stringente, nella concomitanza formale e persino tematica, è la filigrana della *Nomina* col suo retroterra pariniano, additata da Vigolo e Secchi per *Er prete de la contessa*, dal solo Secchi per *Er zervitore liscenziato*. Sul piano delle generiche consonanze tematiche, del resto, altri rinvii potrebbero accumularsi, non radi ad esempio nel filone della satira antifratesca: così vari frammenti de *Li monichi mmaledettini* («siconno la misura de la panza», «sce se dovessi cresse una pitanza» «ma in logo duna se ne creschi un paro») paiono una dilatazione delle «dò pittanz de pù dell'ordinari» che concludono il *Fraa Diodatt* una cui situazione memorabile - i frati intorno al desco - pare adombrata in *L'affare spiegato* («quelli servi de Ddio staveno a ppranzo»).

che de sto maa no vee mai pù sull'assa.

Ma più ancora premerà osservare come la *pointe* di polemica sociale immanente nei due testi portiani (e che autorizzò più d'un critico a segnare una parentela tra la cagnetta della Cangiassa e la Vergine Cuccia del Parini) scompaia totalmente nel bozzetto del Belli e nella variazione del tema rappresentato da *La libbertà de cammera sua*, tutto teso al triste e grottesco graffio crudamente erotico della padrona che, dopo le cure della *toelette*,

se bbutta sur zofà ccor cagnoletto
e cce fa cose ch'è vvergogna a ddille.

Un labile ricordo lega *El Miserere* a *Er Miserere de la settimana santa*; ma la qualità dei due testi, l'attenzione postavi dagli studiosi, e la serie dei problemi che li tangono, ci inducono a spendere qualche parola:

Miserere mei deus - E a disnà?
Secundum magnam - dò cossett o tré
Misericordiam tuam et secundum
Multitudinem - de quist.

Battuta dopo battuta, nell'alternarsi a intarsio del grave latino del messale ambrosiano e del volgare (volgare non solo in senso linguistico) i sacerdoti intrufolano nel rito celebrato col distacco d'un cinico mestierante il dialogo di un loro mondo angusto, gretto e fazioso. Il viatico ai primi passi del dialogo ce lo offre Dante Isella:

Il versetto si completa con le parole *misericordiam tuam* «a misura della tua grande misericordia»; ma, per assonanza di *magnam* con *magnà*, con «mangiare», se ne ricava qui un senso furbescamente allusivo: «a seconda di quel che mangi»; *misericordiam* «richiama l'esclamazione *miser cordia!* riferita allo scarso pranzo di *dò cosset o tré*» (Salvioni); *et... multitudinem*: cui segue, nel salmo *miserationum tuarum*, «a misura della tua grande clemenza»; qui invece, «a seconda di questi» cioè dei denari che si hanno da spendere (modo furbesco accompagnato dal gesto del pollice e dell'indice che si sfreghino l'un l'altro). Il Salvioni pensa invece a una frase ellittica, il cui senso potrebbe essere questo: a mangiare di più ci voglion di questi⁵⁵.

E in Belli:

Er miserere de la settimana santa
I

Tutti l'ingresi de Piazza de Spagna
nun hanno antro che ddi ssi cche ppiascere
è de senti a Ssan Pietro er miserere
che ggnisun istrumento l'accompagna.

⁵⁵ Commento a C. Porta, *Poesie cit.*, pp. 479-480.

defatti, cazzo!, in ne la gran Bertaggna
e in nell'antre cappelle furistiere
chi ssa ddi ccom' a Rroma in ste tre ssere
Miserere mei Deo sicunnum maggna?

Oggi sur *maggna* sce sò stati un'ora;
e ccantata accusi, ssangue dell'ua!,
quer *maggna* 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 ggiù: *mmisericordiam tua*.

Ecco: la scintilla emessa da una comune pietra focaia, il bisticcio *magnam-magnà* (un bisticcio che senza presupporre l'innesto portiano rileviamo attivo in altri sonetti, da *Li Maggni* «ma articolo *magnà* mmaggneno ttutti», a *Lui sa er perché*, «ch'er Papa nun ha ppoi tutti li torti / si ha ttanta smania d'intonà er *Maggnifica*») accende diversissime fiamme poetiche: a dirla con Vigolo, nel *Miserere de la settimana santa*, «l'intento satirico è perfettamente fuso nella romana sonorità delle terzine», a gara col «*Miserere* a nove voci di Gregorio Allegri, splendido esempio di polifonia»; aspra dunque a noi pare l'obiezione del Muscetta che «quella polifonia che ci innamora è nient'altro che un coro di castrati», ma corretto è il rilievo che il secondo sonetto del dittico, rovesciando il tono del primo (anche fonicamente, diremmo, negli stridenti attacchi delle quartine: «Ah ah ah ah!...»), «Quelli chiccherichi cc'avete intesi»), recuperi la battuta satirica obliata nel primo sonetto, perduto si tra le volute del coro sotto la gran volta di San Pietro: e indicherà piuttosto come l'obbedienza al consapevole programma satirico sortisca esiti artisticamente tanto più esili della libera evasione: non di rado, in Belli, e fortunatamente, la poesia batte altre vie che la poetica. Ma tornando al raffronto portiano, e lasciando le ragioni estetiche per quelle critico-ideologiche, osserveremo una volta in più il consueto meccanismo dello scarto belliano dalla fonte: quel chiudere nel giro breve ed epigrafico di una concentrazione satirica il crescendo narrativo del disegno portiano, che muovendo dalla sottile costruzione, in virtù di dialogo, di due personaggi comici nella loro grettezza, nel loro sdegno egoistico per i privilegi minacciati, costruisce in progressione il senso di una più matura e opposta morale, dichiarata a piena voce nella chiusa, ed in prima persona.

Il problema del «pastiche»

In margine al *Miserere* fu additata una nutrita filiazione di sonetti belliani che ne avrebbero esemplato la tecnica, diffusa e antichissima, dell'intarsio bilingue⁵⁶. Ma ecco che, men-

⁵⁶ Ai sonetti 567, 828, 1477, 1908, 2100 intrecciati tutti di romanesco e latino liturgico, può aggiungersi una serie di sonetti giocati con altra componente linguistica, dall'italiano, al francese, al tedesco (450, 614, 617, 1383, 2170, 2205 ecc.), senza contare i numerosi esperimenti sul «parlà cciovile». Un vago ricordo del *Miserere* può inoltre supporre in *Settimo seppelli li morti*: «Bbisogn'esse ggiudii pe nnun capilla / che ffa ppiù ccosa er zeppellicce bbene / che de cantacce in culo una diasilla».

tre il latino liturgico rimane intatto nel Porta, nel Belli viene romanizzato, riassorbito cioè nell'uniforme monologo dell'*historicus* popolare che enuncia il testo poetico. Non è una differenza di poco momento. Se Belli può dirsi *pasticheur* lo sarà nel senso di chi usa a scopi di esterna caratterizzazione comica lo scontro e le scintille del cosiddetto plurilinguismo orizzontale. Per usare termini mutuati dalla critica d'arte, ma divenuti familiari alla stilistica del linguaggio letterario, diremo che in Porta il cromatismo linguistico non esclude il tonalismo: l'incontro-scontro di elementi linguistici allotrii (milanese, italiano, francese, latino, tedesco) coesiste con una articolata stratigrafia del dialetto milanese, nei livelli principali della parlata popolare (di Giovannin, di Ninetta, di Meneghin biroeu), dell'idioma medio (il poeta in prima persona) e di quell'italiano milanesizzato che già il Parini definiva «parlar finito», goffa affettazione di *damazze* presuntuose e ignoranti. (Torna alla mente il nome di Maggi, dove il confronto tra plurilinguismo «orizzontale» e «verticale» era già stato intieramente posto, e risolto a favore del secondo nel capolavoro dell'estrema maturità, *I consigli di Meneghino*⁵⁷; ben diverso il retroterra del Romano, se si pensi ad esempio alla lingua ibrida del secentesco romano, il Berneri, cui il Belli rimproverava di nobilitare forzatamente, falsandola, la parlata plebea). Peculiare è in Porta il fatto che il plurilinguismo orizzontale non sia intrapreso per fini autonomi o primari, ma la sua funzione collimi con quella del verticale, sicché al lingua giustapposta al dialetto schietto e ai valori dei suoi portavoce (valori morali e ideologici positivi, autentici) potrà esser volta per volta il latino del teologo opportunisto di *Ona vision* (il «falso filosofo», per continuare la citazione maggesca), o il francese dello sgherro prepotente nelle prime *Desgrazzi* o l'italiano del birro fazioso nelle seconde, o lo pseudo-milanese affettato di Donna Fabia e della marchesa Cangiata. Certo, i ruoli dei materiali linguistici fusi nel crogiuolo del portiano non sono mai univocamente prefissati: così il latino si fa lingua d'inganno in (come poi nel *latinorum* di don Abbondio), tocco di colore nel lessico famigliare del convento («pax vobis, el respond»), lingua logica e filosoficamente autorizzata nella razionale polemica letteraria del *Romanticismo* (In primis ante omnia): ma di volta in volta è sempre sicuramente rappresentato, nello scontro di diversi linguaggi, lo scontro di diverse realtà umane, di opposti mondi morali e ideologici sicuramente connotati. Al contrario il Belli tende al monolinguisimo più radicale, proseguendo anche in virtù di correzione un'oltranza stilistica, un ossessivo purismo dialettale che non è compromesso dagli esperimenti in definitiva marginali del «parlà cciovile», tesi alla parodia bonaria del popolano che cerca di imborghesire il proprio discorso, o che riferisce - dialettalizzandoli - discorsi in lingua: cosa lontanissima, insomma dal «parlar finito» (realtà sociolinguistica inesistente, a Roma), e prossimo semmai alla lettera che da «Romma» giunge al *Biroeu*: ma in un clima e in modi che vedremo diversissimi. Resta insomma da concludere che se l'espressionismo letterario, che ha nel *pastiche* un suo strumento caratterizzante e privilegiato, corrisponde a una visione drammaticamente

⁵⁷ Cfr. l'*Introduzione* di D. Isella a C. M. Maggi, *Teatro milanese*, Torino, 1964 e a Id., *I consigli di Meneghino*, ib., 1965. Sull'espressionismo portiano con gli scritti di G. Cantini raccolti in *Varianti cit.*, pp. 567 sgg. e 601 sgg., la *Introduzione cit.* dell'Isella e il suo capitolo portiano nell'*Ottocento della «Storia della letteratura italiana»* Garzanti diretta da Cecchi e Sapegno (Milano, 1969), sia consentito rinviare alla voce *Porta* redatta da chi scrive per il *Dizionario cit.*, III, pp. 109-111.

dinamica del reale, a un sentimento inquieto e contrastivo dell'esistere, Porta vi appartiene plausibilmente, Belli ne è drasticamente escluso. E tuttavia di un espressivismo belliano potremo parlare nel senso, non so quanto appropriato, corrente in certa critica d'arte, come di monocroma e radicale attitudine a incidere il bulino, a graffiare il segno dall'assunto realistico verso una profondità deformante univoca e onnivora. Anche per questa via, lo stacco tra Porta e Belli, sembra riconducibile a due *Weltanschauungen* opposte: quella di chi percepisce la storia come un crescere, come una traiettoria lineare che, non senza scontri resistenze o riflussi, procede verso una sua mèta attraverso tensioni dialettiche traducibili in dialettica di linguaggi; e quella sovratemporale, se non apocalittica, di una storia che ripete eternamente se stessa, e che non può che esprimersi nel monolinguismo estremo, nel linguaggio di un poeta e di una plebe «abbandonati senza miglioramento».

Le grandi storie

Al mancato senso di una storia, che pare al Belli ferma nella sua «città di morti», va ricondotta la porzione finale della nostra indagine: quella che s'inoltra nei sentieri finora meno frequentati del terreno che corre tra le poesie del Milanese e i sonetti del Romano. Si tratta della mancata suggestione operata sui *Sonetti* dalle grandi storie portiane, dalle più diffuse vicende dei suoi umiliati e offesi, in quell'itinerario che dai primi cenni ancora comici del Bongee, attraverso la cruda esperienza di Ninetta, muove dalla salvaguardia di un brandello di dignità verso la piena rivendicazione, per la voce ferma e piana del *Meneghin biroeu* (il testo più maturo, non solo per le ragioni della cronologia) della dignità degli umili. Mancata suggestione, si è detto: ma meglio parleremo dell'arbitraria enucleazione di elementi che, tolti dall'itinerario del testo e *dei testi* del Porta, subiscono una modifica sostanziale del significato, spesso un vero stravolgimento. La casualità della struttura esterna della raccolta del Porta è consentita dalla ferma coerenza di un cresciuto organicamente d'anno in anno, curioso controcanto al coacervo dei sonetti che affida alla minuziosa data in calce dei singoli testi il rimedio a uno sviluppo sostanzialmente incerto o assente. La poetica frammentistica dell'*Introduzione* belliana («ogni pagina è il principio del libro: ogni pagina è il fine») presiede insomma anche la sua lettura di Porta.

Nella trilogia della «gent desculada», per dirla con il grande Delio Tessa, - Bongee, Ninetta, Marchionn - si è osservato che la figura del Bongee, delle prime e delle *Olter desgrazzi* rappresenta la versione più serenamente comica, non ancora scевра dalla tradizionale parodia del villano: pure, a una lettura più paziente, è avvertibile, in misura crescente dalle prime alle seconde disgrazie, il germe di un possibile riscatto dell'umanità emarginata dalla storia (Historia di Principi e Potentati e Qualificati Personaggi), che crescerà, lenta e inesorabile, nei testi successivi. La prima insurrezione verbale di Giovannin contro l'interrogatorio della ronda, sentito come prevaricante arbitrio, rientra prontamente; più vigorosa, ancorché votata allo scacco, sarà nel secondo episodio la volontà di far valere le proprie ragioni; nello sforzo di catturare la benevolenza del «lustrissem» interlocutore («Me par d'avegh parlaa de fioeu polid, / n'eel vera?», «Ma ch'el diga on poo lu, Lustrissem scior: / coss'avaravel faa in del Giovannin?») Giovannin epicizza le batoste troppo esposte al riso, nelle prime *Desgrazzi* (e «l'Omero del Giovannin Bongee», come parve il Porta al

Foscolo, conosce gli espedienti del tono ridevolmente aulico: «mi sott cont on anem de lion, / e lu tonfeta! on olter scopazzon»); egli maschera come prudenza la viltà; ma nelle seconde *Disgrazie* eccolo battersi, soccombente, ma con più vigore; eccolo preferire un'ingiusta condanna per un interno senso di pudore e di dignità, per non mostrare il corpo del delitto (la parte pizzicata della Barborin): un pudore che contagia l'autore, che nelle *Olter disgrazzi* affida alla reticenza il possibile sfruttamento malizioso dei mezzi usati dalla moglie per togliere Giovannin dal carcere:

e l'ha faa tant col spiret che la gh'ha,
che innanz di la saveva el comm e el romm
da podgehen cuntà al lanzian del Domm.

Il senso di una progressione etica interna ai due capitoli della storia del Bongee, destinata a svilupparsi con precisi echi anche formali nei testi che seguiranno, è segmentato dal lettore Belli in «distinti quadretti» autonomamente usufruibili. Si tratta talora di spunti minimi, tratti dalla deliziosa pittura del pubblico popolare alla Scala, vero teatro nel teatro, di cui serba reminiscenza l'ultima terzina di *Er ballerino d'adesso*, con i commenti raccolti «in piccionara», o *La commedia del Trocquato*, che del testo portano serba la decifrazione popolaresca dello spettacolo aulico, ma anche il cerimoniale dell'andata a teatro, senza però la «presscia» della più frenetica città lombarda («Cenai, me prese sott'ar braccio Nina, / fescce un giretto, eppoi drent'a Argentina»). Ma dove il riferimento al testo di Porta è più marcato e consistente, il segno ne è rovesciato. La viltà di Bongee, che trovava una oggettiva giustificazione nella prepotenza soldatesca, è attribuita con gratuito ribaltamento a *Er civico de corata*, pallida maschera stereotipa, tra *miles gloriosus* e Capitan Fracassa:

Pavura io?! de che! Ppe cristallina!
Un omo solo m'ha da fà ppavura?
M'aveva da pijjà senza muntura
lui, e ppoi ne volevo una duzzina.

Quanno me venne pe investi, mme venne,
io pe la rabbia me sce fescce rosso;
ma ccosa voi! nun me potei difenne.

E archibbuscio, e ssciabbola, e bbainetta!...
Co sta bbattajjeria d'impicci addosso,
com'avevo da fà, ssi' bbenedetta?

Lo stesso schema ricorre in *Er guardaportone*, con maggior violenza nei riguardi della fonte, calcata più da vicino tanto nella giustificazione fittizia in clausola («Ma cche vvò che fassessi? usai prudenza»), quanto e più nel gioco del *pastiche* francesizzante che, sprovvisto delle ragioni e delle connotazioni che aveva nel testo di Porta, appare qui finalizzato a una gratuita acrobazia linguaiola:

Io me n'entravo co la pasce mia,
quanno da un bussolotto in d'un cantone
sarta fora er munzù gguardaportone,
disce: «Che vvole vù? psch, marcé vvìa».

«Ihì, ddico, e cch'edè ttant'arbaggia?
Lei impari a ddistingue le perzone».
Disce: «Vu sè un gianfutre», e ccor bbastone
me stava pe stirà la bbiancheria.

«Sete un gianfutre vói, dico, sor utre
de ventaccio abbottat'ar cimiterio:
voi, parlanno accusi, ssete un gianfutre».

Come fini? Fini c'a sta schifenza
bbisognava arispònneje sur zero.
Ma cche vvòi che fascessi? usai prudenza.

Più vistoso è lo stacco tra l'interrogatorio prevaricante subito da Giovannin (quel senso di prevaricazione renderà restio Renzo a declinare le proprie generalità all'oste della luna piena), e il gioco di battute di *Er custituto*⁵⁸:

«Chi ssiete?». «Un omo». «Come vi chiamate?»
«Biasco Chiafò». «Di qual paese siete?»
«Romano com'e llei». «Quanti anni avete?»
«Sò entrato in ventidua». «Dove abitate?»

«Dietr'a Ccampo-Carleo». «Che arte fate?»
«Gnisuna, che ssapp'io». «Come vivete?»
«De cuer che Ddio me manna». «Lo sapete
perché siete voi qui?». «Pe ttre pposate».

«Rubate?» «Ggià». «Vi accusa?» «Er Presidente».
«Ma le rubaste voi?». «Nun zò stat'io».
«Dunque chi le rubò?». «Nu ne so ggnente».

«E voi da chi le aveste?». «Da un giudio».
«Tutto vi mostra reo». «Ma ssò innocente».
«È se andaste in galera?». «È er gusto mio».

⁵⁸ Il Muscetta richiama l'ascendente del *Poeta di teatro* del Pananti (c. XII); potremmo ricordare, tra le posteriori ricorrenze del tropo, *O processo* di Ferdinando Russo, certo memore dei due grandi dialettali del primo Ottocento.

Nel finale canagliesco, «E' er gusto mio», si aggruma tutta la scettica e insieme vitalistica rassegnazione di una plebe «abbandonata senza miglioramento», che nulla ha in comune con l'atteggiamento del lavorante di roba vecchia che vive al Carrobbio.

Abissale, infine, lo stravolgimento del finale delle *Olter desgrazzi*: già il fermo pudore con cui Giovannin nega di esibire come corpo del delitto la «povera sua Barborin» (riven dicata come uno dei pochi beni preziosi, minacciati e irrinunciabili con energia marcata stilisticamente dalla ridondanza, «l'è la famm / de moà de mi» al pari della «franchezza mia da mi»), viene sradicato dal contesto, diviene quasi spregiativo sberleffo in bocca al padre di un giovane accusato di stupro, ne *La puttana protetta*

Viè una scrofa e ccaluggna er mi' ragazzo,
e io, povero padre, ho dda stà zritto
pperchè nnun mostro er corpo der dilitto?
Cosa avrebbe da mostrajje? er cazzo?

e ritorna ancora ne *La quarella d'una ragazza*, per la voce d'un giovane colpevole di deflorazione, che rifiuta la perizia medico-legale cui la sua vittima si sottopone:

«Pe mmé», disse: «neppure co li guanti
se tocca er mio»; ma cquella porca indegna
se fesse smaneggià ddietro e ddavanti.

Più drastica ancora la rilettura maliziosa dell'adoperarsi finale di Barborin, in un capovolto universo morale e poetico che presuppone, in Belli, una lettura forzante e *maudite* dell'intera storia portiana:

Er Logotenente
Come intese a cciarlà der cavalletto,
presto io curze dar zor Logotenente:
«Mi' marito..., Eccellenza, è un poveretto...
Pe ccarità... ché nun ha ffatto ggente».

Disce: «Méttet' a ssede». Io me sce metto.
Lui cor un zenno manna via la ggente:
po' me s'accosta: «Dimme un po' ggruggnetto,
tu' marito lo vòì reo o innovente?»

«Innovente», dich'io; e llui: «Sciò ggusto»;
e ddetto-fatto cuer faccia d'abbreo
me schiaffa la man-dritta drent' ar busto.

Io sbarzo in piede, e strillo: «Eh sor cazzeo...»
E llui: «Fijjola, cuer ch'è ggiusto è ggiusto:
annate via: vostro marito è rreo».

Non diversamente *Er proscessato*, raccomanda al suo avvocato di ricorrere ad ogni mezzo per trarlo d'impaccio e di galera:

E ssi mmai pe ffà spalla a la difesa
bbisognassi er zoccorzo d'una vesta,
spennete puro la mi' mojje Agnesa.

Anche *La mojje de l'impiegato*, messo nei guai per il vizio di «sgraffignà», assume l'iniziativa come Barborin - ma con ben altri mezzi - correndo dal superiore:

E ffurno tante le raggione dotte
che jje seppe inzeppà sta bbona mojje
c'aggiustò tutto quanto in d'una notte!

Con quale argomento l'indiziata di prostituzione persuaderà *Er giudisce der Vicariato*, della propria vita morigerata?

...Be', restamo accusi: su un'ora calla
lei me vienghi a bbussà co equarche scusa,
e vvederemo poi d'accommodalla.

Santaccia contro Ninetta

Il nostro discorso è deragliato dunque dal binario degli stretti contatti formali verso più generali (sperabilmente non generici) nuclei tematici: anch'essi però formalizzati in situazioni caratterizzate, e assumibili per ricostruire le coordinate morali e ideologiche del poeta e del suo mondo, e diremo pure la «tipologia» culturale - nel senso che l'antropologia e la semiotica hanno successivamente approfondito - entro cui egli si muove.

Il tema della prostituta ci offre, in proposito, un ragguglio conclusivo. Creatura centrale tra i grandi personaggi portiani, la *Ninetta del Verzee* non è ormai più confinabile nel ghetto del divertimento comico o sboccato, e neppure del mero esempio di precoce audacia realistica in cui troppo a lungo, con grave equivoco e pregiudizio alla sua piena intelligenza poetica, fu relegata. Nel momento centrale e più amaro della produzione portiana, tra il naufragio degli ideali illuministici malamente concretati sui lumi delle baionette napoleoniche, e la ripresa della militanza più impegnata nel nuovo fervore romantico, l'impatto coi personaggi popolari, toccati nella serietà della loro misera condizione, segna in Porta un nuovo recupero della dignità degli umili, che con crescente consapevolezza muoverà dal Bongee, attraverso Ninetta e Marchionn, alla piena voce del Biroeù. Una serie di richiami anche formalmente coerenti, rintracciabili all'interno della *Ninetta* e rapportabili ad altri nodi della organica struttura formale e concettuale dell'opera portiana, rivela il senso di una serietà e di un riscatto che affiora sotto la patina apparentemente comica del turpiloquio. Obbedendo a una istanza di verosimile, e creando un doppio piano tra la prostituta che narra la storia

e la fanciulla che la vive, il linguaggio di Ninetta si adegua alla storia di una passione che ci arrischiamo a chiamare religiosa, una *passio Christi* autentica e opposta - anche linguisticamente - a quella evocata nella blasfema *Preghiera* di Donna Fabia; nella precisa antitesi di linguaggio («co 'I Mond / l'è inversae al Dizionaerij», ammoniva il Maggi), che proprio dove tendeva alla sua forma più sublime, a gara col testo evangelico, denunciava l'ipocrita inversione dei valori, mutando in bestemmia la «giaculatoria» della damazza⁵⁹. Rifiutando insieme *pathos* e ipocrisia, il turpiloquio di Ninetta si attenua nell'esclamazione («per brio!», vv. 11, 337, come in *Meneghin Biroeù* non «per dio» come il «camerleccaj» della *Nomina*); vi affiora un pudore autentico («.. vergogna a compari», v. 77) che richiama la «vergogna» di Barborin a mostrare la parte dolente al marito, nelle prime *Desgrazzi*: quella che manca ai «damm del bescottinn» nel loro battibecco con («e poeù gh'avii el mostacc...»); vi affiora altresì l'orgoglio di chi, contravvenendo a un suo codice di moralità, avrebbe potuto andare in *fiacre* «inguala di primm sciori, di primm damm» (stridente il richiamo a «vuna di primm damazz de Lombardia»). Affiora insomma l'umanità di chi può usare, sin dall'*incipit*, «passion» (v. 10) in senso etimologico, *passio Chisti* appunto, quasi elemento lessicalizzato di una esperienza quotidiana di vera e sommessata «passione», da declinarsi in volgare. (Il Manzoni, postillando la voce sul dizionario della Crusca, nell'accezione «usatissima in Lombardia», se ne sarebbe ricordato nell'episodio della madre di Cecilia)⁶⁰. Ma affiora anche il residuo di un'umanità non rinnegata nella sventura, il bisogno d'un colloquio non professionale col cliente («descorrem on poo», v. 15), il coraggio del riso (la menzogna del Pepp è dipinta - v. 131 - nel suo volto di «trist», come il Cristo iniquo di *On miracol*, nella sua attitudine di «lumagon», come l'ipocrita collo-torto della *Messa noeuva*); affiora il senso di una residua irrinunciabile dignità: l'ex-pescivendola (ai «pessee», ricordate?, era negato il Paradiso di parte congetturato dalle damine di *Ona vision*), ha dovuto darsi al «mestee» per «mett in bocca», per «pagà el ficc» (vv. 291-292),

⁵⁹ La metamorfosi, lo stacco sono rilevabili anche linguisticamente: si veda l'evocazione del «sen bianch» della candida fanciulla, di contro ai «tetb» (v. 7) della Ninetta d'ora; e «tetton» (v. 33) è definita quella «medina» la cui «passion» (in contrasto con la sua, vv. 10-11), era di collezionare rapporti sessuali («desdott in fira e fresca come on oeuv», v. 40, che proietterà una luce scherzosa sul sacerdote «pien come on oeuv» di zelo religioso nella chiusa della *Preghiera*); come l'infame Tetton del *Lament*, nei cui confronti l'opposizione onomastica (il diminutivo di tenerezza, Ninetta) pare configurare un'opposizione anche morale. (Come non pensare che la più memorabile prostituta belliana è *Santaccia*, con lo spregiativo?). Quanto al linguaggio della Ninetta, e all'interpretazione del suo personaggio, con gli studi dell'Isella già citati, si veda P. Mauri, *Carlo Porta* cit., pp. 60-70 e G. Bezzola, *Le Charmant Carline*, Milano, 1972, *passim*. Sui richiami formali e ideologici tra la *Ninetta* e gli altri componimenti portiani si veda la nostra *Rassegna* cit., pp. 210 sgg. Sull'inversione dei valori come elemento costitutivo della *Preghiera* sotto la cifra costitutiva del chiasmo, è fondamentale la lettura condotta dal Seminario di Italiano dell'Università di Friburgo diretto da G. Pozzi (*Analisi testuali per l'insegnamento*, Padova, 1976, pp. 144-160).

⁶⁰ Cfr. l'articolo di chi scrive, «*Scendeva dalla soglia...» o la metamorfosi del dolore*, in «Lettere italiane», aprile-giugno 1978, pp. 141-162. E si aggiunga qui, tra i rari ma preziosi indizi del lessico cristiano della Ninetta, le invocazioni del v. 5 («Ah Cristo! Cristo!»), del v. 113 («Cristo!»), il termine del v. 287 («Ciappa, antecrist...»).

poiché non può pagar l'affitto a furia di rosari come le ex-monache del *Biroeù*. E del "me-stiere" Ninetta ha il senso dell'«onore» (v. 334), tradito dalla vile menzogna del Pepp che l'ha calunniata come affetta da mal francese; c'è l'attaccamento a un fondo di dignità di chi non si sente oggetto («sont minga on scoldalett», v. 8), di chi trova un suo riscatto nel negare all'amante-sfruttatore il capriccio della sodomia (vv. 305 ss):

Nanca el cuu poss salvamm sangua de di!

...

S'avess vorsuu dall via, a st'ora chi
sarev fors maridada a vun d'offizzi

Il pudore di Barborin, il falso pudore di taffanari ondulanti - di Cristo sui nuvoletti trappunti d'ali della teologia oleografica, di Donna Fabia nel decor compromessa e nel pudor per via d'uno «sculaccion», della Cangiasa sul canapé della sua presuntuosa vanità - conferisce al particolare comico del sedere e al tema della sodomia (ridevolmente topico nella frusta tradizione goliardico-bernesca) un valore di emblema: di autentico discrimine morale. La comicità portiana, secondo la formula felice sopra ricordata, si risolve in moralità del comico: consapevole nel poeta, se senti bisogno di correggere proprio quelle strofe della *Ninetta* per rimuovere un eccesso di «vaccheria», potenzialmente fuorviante⁶¹. E proprio là dove Ninetta aveva saputo trovare la forza di un gesto di ribellione, ecco si smaschera l'immoralità di un clero corrotto, nel *Meneghin Biroeù* attraverso la lettera pettegola che giunge dal curiale di Roma, e che assume ancora una volta l'accento ibrido del parlar finito:

Poscritto: Monsignor Monticello
L'è stato ieri in pubblico cattato
Ch'el fava, ed dice, de Gulelmo Tello
E l'infilzava el pommo ad un soldato
Sguizzero della guardia pontifizia,
e fu menato sopra alla giustizia.

Non poteva, un testo di tal forza, non lasciare segni in Belli: ma soggetta alla consueta "diffrazione" della lettura belliana, sradicata dal reticolo dei rinvii agli altri componimenti del Porta, lacerata nei suoi particolari, la *Ninetta* avrebbe offerto singole tessere da ricomporre in un diverso mosaico, in una *Weltanschauung* irrimediabilmente opposta.

Ricordate la tenerezza con cui la prostituta ricorda, nell'ingenua fanciulla, la scoperta del sesso maschile?

L'hoo creduu on boli, ona besiadura,
on bugnon (soeuja mi), on quaj maa de can

⁶¹ Ne scriveva il Porta a Cattaneo il 25 gennaio 1816 (cfr. *Le lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta*, a c. di D. Isella, Milano-Napoli, 1964, p. 114).

Ripetuto nelle *Confidenze de le ragazze, I*

L'ommini io ppiù li guardo e mmeno pòzzo
arrivajje a ccapi che sii quer bozzo
che ttiengheno tramezzo a li carzoni

il particolare riviene già mutato d'accento, già viziato da una curiosità maliziosa che crescerà - con progressivo stacco dalla fonte - col crescere della collana, dal primo all'ottavo sonetto.

Così l'amara constatazione proverbiale

ma già nun vacch de donn semm tucc insci,
se al mond gh'è on crist el vemm propi a sciami!

con quella sua «scansione risentita e dolente di una legge immutabile» (Isella), parodiata perciò in bocca a donna Prassede da uno scrittore che in altre leggi immutabili aveva fede, si raggela in clausola formularia di un pettegolezzo tra comari, per una donna invaghita di un barbiere, proprio come il Pepp (*Un rompicollo*):

Ma! le donne s'attaccheno ar più ppeggio.

Ovvero, per converso, ecco il particolare della morte della «medina»

I dottor l'han creduda infiammatoria
e gh'han faa vint solass in tredes di,
ma el di adree, giust in quella che han dezis
de faghen pù, l'è andada in paradis

venir promosso autonomamente a tema centrale di un sonetto *Er decoro de la mediscina*, memore del passo portiano fin dall'attacco

Fu addirittura una febbre infiammatoria

per rovesciarsi poi nella parodica celebrazione delle virtù salvifiche del salasso

Come dico, era ggià bbell'e astremato,
quanno un zupprente, vedendo st'istoria,
me fà ssette sanguiggn e ottié la gloria
l'avemme, se pò ddl, arisusscitato.

Ma anche quando il dettaglio resta pressochè inalterato come nella protesta di Ninetta per le mani fredde e indiscrete del cliente, (a cui ella chiede un colloquio non professionale, «gh'è minga d'opra: descorremm on poo»)

... aja i mee tett!
che bell cojon, sont minga on scoldalett

e viene riprodotto senza apparenti infrazioni

Ma tte stai fermo? Mica sò dde pasta
che mme smaneggi: mica sò mmonezza.
Me farai diventà 'na pera-mezza!

subito s'involgarisce nella valutazione mercantesca

E pper un giulio tutto stro strapazzo?⁶²

laddove, con nitido contrasto, dalla contemplazione del povero oggetto («pover tett nêe?»), come per un improvviso affiorare della memoria e del sentimento, insinuato tra le maglie dell'aridità abituale del «mestee», traeva le mosse in Ninetta l'umanissimo monologo, la pietosa nostalgia di una se stessa ormai lontana.

Ben osserva dunque il Muscetta che «se volessimo trovare una storia come quella della Ninetta... cercheremmo invano»; ma quando egli aggiunge che «la riabilitazione della prostituta del Belli è una ripresa di motivi che risalgono piuttosto all'Aretino che al Porta»⁶³, obietteremo che sì, coglie nel vero additando nel filone tradizionale comico-goliardico - di un Berni, di un Baffo - il quadro di riferimento entro cui si collocano le meretrici belliane, ma proprio per questo rimane dubbia la loro «riabilitazione», e resta escluso ogni riscatto al di fuori del ghetto di una comicità ora superficiale, ora amaramente canagliesca o scapigliata. Anche il Porta, allora, viene usufruito da Belli per un testo minore, e allineato al tipico contrasto tra dame e prostitute (ne troveremmo un precedente sicuro in *Cerchen tucc de re-beccass* del Balestrieri), come *I putann ai damm del bescottin*: «genere di contrabbando», scrive il Porta in una lettera non formale, a ridosso della «porcheria morale» «*No Ghittin...*» che già vedemmo stuzzicare l'attenzione belliana. E di qui muove *Er commercio libbero*:

Bbe'? Ssò pputtana, venno la mi' pelle:
fo la mignotta, sì, sto ar cancelletto:
lo pijjo in cuello largo e in cuello stretto:
c'è ggnent antro da di? Che ccose bbelle!

Ma cce sò stat'io puro, sor cazzetto,
zitella com'e ttutte le zitelle:
e mmó nun c'è cchi avanzi bajocchelle
su la lana e la pajja der mi' letto.

⁶² Il sonetto, *Nunziata e 'r caporale; o ccontentete de l'onesto*, del 14 febbraio 1830, si colloca tra i primissimi in cui pare ravvisabile la memoria portiana.

⁶³ Cfr. *Cultura* cit., p. 310.

Sai de che mme laggn'io? nò dder mestiere,
che ssaria bbell'e bbono, e cquando bbutta
nun pò ttrovasse ar monno antro piacere.

Ma de ste dame che stanno anniscoste
me laggnò, che, vvedenno cuanto frutta
lo scortico, sciarrubbeno le poste.

E vistosa, nel vanto di esser prostituta per scelta, l'infrazione del tipo «etico» della Ninetta; già in quel «lo pijjo in cuello largo e in cuello stretto» è la prefigurazione delle mille variazioni sul tema reperibili a caso nel «sesto» del Morandi, delle mille prostitute antonomasticamente compendiate nell'oltranza oscena di Santaccia, attiva «a ccorno pistola e a ccorno vangelo»: «sscéjete er buscio...». Il senso della sodomia come discriminare morale è smarrito, e smarrito è il nesso oppositivo tra la condotta di Ninetta e quella del monsignore-Guglielmo Tell della lettera del Biroeù. Il magistero di quel passo, staccato dal tema, verrà declinato, ahimé banalmente, in due giochi di «parlà cciovile», dove la satira del poeta pare scaricarsi tutta sul linguaggio spropositato con cui il servitore riferisce l'italiano della lettera che i sacerdoti vanno leggendo (*L'ariscombussolo der governo, Er furto piccinino*). E per converso il tema del soldato svizzero come «frocio» verrà svolto magnificamente, ma per via sua, in un sonetto come *La pissciata pericolosa*⁶⁴. Smarrite le coordinate etiche di fondo della *Ninetta*, la rivendicazione di una igiene professionale come igiene morale perde allora il sapore originale, e può esser posta in bocca a un *Roffiano onorato* (che ci riporta al 10 gennaio 1832, a ridosso cioè del tempo più fervido dell'impatto portiano)

Le ragazze, monzù, che jje do io,
lei pò ppuro fregalle a occhi chiusi;
ché nun zò le puzzone, monzù mmio,
che jje porta un zocchè, piene, me scusi,
de tutte sorte de grazzia de ddiò

o a un altro ruffiano, adepto de *La ppiù mmej' arte*

Perch'io sò onesto e nun tiro a la pelle,
l'ommini mii sò ricchi e intitolati,
e le mi' donne puliticce e bbelle

⁶⁴ Se è stato rilevato che «frocio», nel lessico belliano, designa esclusivamente lo svizzero o il tedesco senz'accezione negativa, la concomitanza tra un testo come il *Meneghin biroeù* e *La pissciata pericolosa* ci informa che già all'inizio del secolo si va costituendo l'associazione guardia svizzera-omosessuale che spiega lo slittamento semantico del termine nel romanesco di poi.

(dove è da notare, in ennesima antitesi alla Ninetta che non s'era venduta per andare in *fiacre* o maritarsi a «vun d'offizzi», il culto del ceto privilegiato); il medesimo argomento suona infine in bocca a *La puttana sincera*, dove però la rivendicazione della pulizia intima

Io pulenta? Ma llei me maravijjo!
Io so ppulita com'un armellino

si rivolge in superstizione, se il mal francese fu evitato

perchè accenno oggni sàbbito er lumino
avanti a la Madòn-der-bon-conzijjo

e si conchiude in fredda perorazione mercantesca

Lei sta cosa che cqui nun me la nega,
che invesce de bbutalli a Tordinone
tre ggiuli è mmej'assai si sse li frega.

L'infamia del mal francese, cui era sdegnosamente bollata «la Mora del sciall giald», diviene un tema corrente (comicamente corrente) in una filza di sonetti belliani, ispirati a un atteggiamento spregiudicato e vendicativo esemplarmente fissato in *La peracottara*, dove la «pulenta» si risolve in strumento di nemesi:

Lei l'attaccò ll'antr'anno a ccinqu'o ssei?
Dunque che cc'è dde male si cquest'anno
se trova puro chi ll'attacca a llei?

Le cose de sto monno accusi vanno.
Chi casca casca: si cce sei sce sei.
Alegria! Chi sse scortica su' danno.

«Alegria!» *L'è el dì di mort, alegher!* dirà Delio Tessa, il gran poeta che parve a Pasolini, nel suo atroce pessimismo, più prossimo al Belli che al gran maestro lombardo⁶⁵. Anche quando il tema sembra potenzialmente carico di gravità, sotto l'impulso tragicamente cronachistico de *La puttana abbruciata*, il tono del Belli si risolve in umor nero:

Bruscià una donna coll'acqua de raso,
perchè jj'ha ddato un po' de mar-francese!

⁶⁵ Cfr. P. P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano, 1960, pp. 76-81; P. Gibellini, *Ragioni portiane per Delio Tessa*, in *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, Milano, 1976, pp. 149-159.

Altro non occorre aggiungere, nell'esame contrastivo del «tipo» prostituta, se non questo: che nel catalogo quasi sterminato delle meretrici belliane, non accade mai (che avverbio insolito «mai», per la smisurata variatissima opera del Belli...) - non accade mai di trovare chi sia stata costretta al tristo mestiere dalla miseria; o che semplicemente vi sia stata costretta, per forza, e non per libera scelta. «Tutte le donne, ggìa sse sa, più o mmeno...»; «Basta ssapè cc'ogni donna è pputtana...»; quante clausole di questo tono potremmo additare a conferma che nell'universo belliano la «puttanicizia» è condizione eterna, insita nella natura umana, così «impastata de mmerda e de monnezza», e reperibile fin negli incunaboli dei testi biblici, all'origine dell'esistere. (Tessa, per le ragioni che dicemmo, è anche qui vicino ai fatalistici accenti del Belli più che al motto di Ninetta fatto proprio da donna Prassede: «...e i donn? - I donn?...hin vacch / hin vacch i donn... vacch e ruffian... e ti...»⁶⁶). Non diversamente la miseria, quella dannazione che tanto spesso affiora nei sonetti, è condizione sancita casualmente prima della nascita, se c'è chi nasce destinato a coglier la cicoria; immutabile, se persino il sangue di Cristo non può riscattare *Li du' ggener'umani* (per gli sventurati ha sparso il siero); protratta oltre la morte, per quei poveracci che si buttano «a la mucchia la matina». Destino di miseria, destino di morte: casuale sempre, se anche di là, figliolo, «come caschi». Il perchè? Un'utopia ridevole da giacobino (*Er peccato d'Adamo*), ma anche un ammonimento serio (in lingua) rivolto *Ai filosofi*: «Non mirate al *perché*, vi basti il *come*». Non occorre ripetere quanto già si sa: che per Belli la storia è *accidens*, apparente evolvere di un ciclo circolare; la *Vita dell'omo* ha in sé un destino di condanna che si sconta nella storia prima che nella cana eternità; che l'uomo morto è stato morto prima d'esser vivo; che il libro dei battesimi, in 'sto stato (lo stato pontificio? l'umana condizione?) «se poterìa chiamà libro de morti». Se la storia non procede, non muove verso il progresso, vano cercare le colpe, troppo antica essendo la dannazione: «Ommi da vieni, sséte futtuti!». (Un altro suddito pontificio non avrebbe deriso le «magnifiche sorti e progressive?»). La rassegnazione scaturisce da questa attitudine come il fiore del male da un terreno irreparabilmente arido: non è emblematico che nell'ultimo sonetto composto Belli si paragoni a un «zan Giobbe immezzo ar monnezzaro»? Non lo è ancor più che l'intangibile circolarità di un tempo che ha nella sua origine il suo esito, si sigilli negli ultimi versi stesi dal poeta, in una lettera all'antico amore, strappati da una vecchia terzina di sonetto e trasformati, con adeguata e stringente chiusura metrica, in una sola quartina?

La morte sta anniscosta in ne l'orloggi,
 pe ffermavve le sfere immezzo all'ora,
 e ggnisuno pò ddi: domani ancora
 sentirò bbatte er mezzogiorno d'oggi.⁶⁷

⁶⁶ Cfr. D. Tessa, *Poesia della Olga (Poesie nuove ed ultime, a c. di F. Antonicelli e F. Rosti, Torino, 1947, pp. 89 sgg.)*.

⁶⁷ I versi, tolti da *La golaccia* del 27 ottobre 1834 con l'aggiunta del secondo verso, figurano in una lettera a Vincenza Roberti del 15 dicembre 1851 (*Lettere a Cencia a c. di M. Mazzocchi Alemani e A. Trombadori, Roma, 1972-1973*).

La tragicità dell'accento certo riscatta la poetica del «sollazzo» espressa nell'*Introduzione*; inviandola allo Spada con la promessa degli «ultimi lavori», il Belli aggiungeva: «Ne rideremo poi insieme; e queste risa ci varranno a prepararci l'animo alle possibili sciagure che ci minacciano»⁶⁸. La «tetra ipocondria» che affiora nelle lettere, dalle testimonianze sul suo atteggiarsi anche nel recitare i sonetti, deborda dalla biografia e connota la poesia di un riso tragico cui la critica più avvertita non è, da tempo, più sorda; il coraggio leopardiano del riconoscere l'arido vero rivela la profondità di un appunto che compendia la poetica del negativo: «A Papa Grigorio je volevo bene perchè me dava er gusto de potenne di male».

Certo, risata tragica è altra cosa che moralità del comico. Ma per riprendere e finalmente concludere il richiamo portiano, metterà conto di notare che anche nel momento amaro dei personaggi sventurati, non è mai abbandonata in Porta la consapevolezza che la causa del male non sta nel destino, ma negli uomini - come insisterà di lì a poco un altro gran lombardo, don Alessandro Manzoni. Quel Giovannin che s'abbandona allo sconforto

Ah Giovannin della mala fortuna!
Dov'eel ch'el t'ha redutt el tò destin?
nutre pure una fiduciosa illusione
Catto! in Milan, diseva intrà de mi,
gh'è giustizia, e ghe n'è tant che sia assee

(«Al mondo c'è giustizia, finalmente!», vaneggerà un povero tessitore che non chiedeva che pane e giustizia, e di sposarsi in pace, in un libro che aveva spostato, con la lingua, anche la mira fuori dalla cerchia della mura di Milano, verso il vasto orizzonte del «mondo»). Non diversamente Ninetta non impreca contro un astratto destino

Varda el mé Baldissar se se pò dà
on mond pussee carogna, on mond pù infamm!

e se impreca contro la malasorte

Pur tropp sont dada denter in la stria

quella «stria» ha un perché, un nome. (Toccherà ancora una volta alla allucinazione del Tessa promuovere la «veggia stria» a terribile simbolo metafisico). Da questo resistere, nei poveri «dannaa», della coscienza di agire e di patire nella e per la storia, nascerà in *Biroeu* «polid si, ma fiero, ma dannaa», la forza di smascherare l'apocalisse dei preti sciagurati, rovesciando sulla loro vocazione tradita la causa dell'ira di Dio che «ne svergella»; toccherà alla nitida perizia linguistica del Porta smascherare che l'apocalittica visione di «un mondo assai prossim a disfars» di Donna Fabia cela la trepidazione per un privilegio mi-

⁶⁸ *Lettere Giornali Zibaldone* cit., p. 373.

nacciato, nell'attesa di un risotto (il linguaggio del poeta, e la sua ottica, coincide con quella del servitore che segue la scena dall'uscio di cucina, incominciando nella verità dialettale e morale delle strofe estreme il monologo e la falsa *Preghiera*):

Congiur, stupri, rapinn, gent contro gent,
fellowii, uccision de Princip Regg,
violenz, avanii, sovvertiment
de troni e de moral, beffe, motegg
contro il culto, e perfin contro i natal
del primm Cardin dell'ordine social.

Toccato dalla forza dei versi, il Belli li avrebbe rimodulati a modo suo, nell'irrisolta tagliente ambiguità satirica de *L'annata magra*:

Cqua ffurti, cqua rresie, congiure e ssette;
cqua ggioco, cqua pputtane, ozzio e bbiastime;
cqua inzurti, tradimenti, arme e vvennette!

Si nnun c'è un vago d'ua, si nnun c'è spiga
de grano, nun è er Papa che cciopprime:
è la mano de Ddio che cce gastiga.

Proprio in questo iato tra l'essere dentro la storia e il non essere consiste, a dirla col Belli, il «filo occulto della macchina» a cui vorremmo ricondurre, finalmente, le parole spese sull'incontro e sullo scarto (sullo scarto nell'incontro) tra il Romano e il Milanese. L'uno fiducioso nella dignità espressiva del suo dialetto; consciamente inserito in una solida tradizione; aperto al senso vivo del proprio pubblico e dell'impegno nel suo tempo; teso con laica energia a orientare la sua satira contro la pseudoteologia invocata a proteggere usi retrivi e iniqui privilegi; sempre più proclive a includere nel più ampio respiro metrico-narrativo le complesse vicende umane che, legandosi di testo in testo con fitti legami ideologici e formali, costruivano il senso di un'opera compatta e coerente e insieme sempre crescente verso più consapevole maturità; fiduciosamente teso a rappresentare anche nel conflitto dell'espressionismo linguistico la dialettica di forze che oppositivamente si agitano cercando di promuovere o d'arrestare (vanamente) una realtà in movimento verso mete civili più progredite, verso l'irresistibile riscatto degli umili. Dilacerato l'altro tra una concezione negativa del dialetto e l'orgogliosa sua assunzione a strumento di originalissima poesia; sfaccettato nella doppia identità di poeta in proprio e di maschera popolare, sotto la cappa incrinata del trascrittore documentario; isolato in una clandestinità sempre irrisolta; vocato alla poesia romanesca tra due pause di silenzio, con una forza esplosiva che ha più il senso di uno statico paradosso che di una crescita progressiva; incline a una estrema concentrazione lirica (la rapida eterna fissità del sonetto); costruttore non di un libro ma di una nebulosa di splendidi frammenti (e lettore dunque anche metricamente fazioso del compatto e disteso *corpus portiano*); teso a tradurre in oltranza monostilistica la sua concezione tragica e stati-

ca dell'esistere, d'un esistere suo e d'altri, votato a uno scacco, vietato ad ogni possibile «miglioramento». Il senso della lettura belliana di Porta è implicito qui: con lo scarto degli esiti immanente in due *Weltanschauungen* così diverse, coesisteva il vigore di un innesco altrettanto inevitabile tra due prepotenti e autentiche voci di poeta⁶⁹.

⁶⁹ Ripropongo qui le pagine tratte dal mio volume, *Il coltello e la corona. La poesia del Belli tra filologia e critica*. Roma, Bulzoni 1979. La scelta mi pare giustificabile dal fatto che lo studio (che ho lasciato per scrupolo nella forma originale, anche se oggi lo avrei snellito) resta, mi pare, il sondaggio più sistematico sull'argomento. Apparve, del resto, in una elegante collana a tiratura limitata, non facilmente reperibile. L'unica integrazione bibliografica di rilievo, in merito a scritti specificamente dedicati al rapporto fra i due grandi poeti dialettali dell'ottocento, riguarda il contributo di Paolo Mauri (*Il carnevale della storia. Porta e Belli*) accolto nel secondo volume delle *Lecture belliane* promosse dall'Istituto di Studi Romani (Roma, Bulzoni, 1981, pp. 83-99). Rileggendo le note bibliografiche del 1979, trovo i nomi di studiosi che al giovane bellista di allora diedero il dono della loro esperienza, benevolenza e amicizia. Ora che sono oltre il muro d'ombra, mi piace ricordarli, con affetto e gratitudine immutate: Luigi de Nardis, al cui generoso interessamento devo la pubblicazione di quel volume; Giorgio Vigolo, Eurialo De Michelis, Roberto Vighi, Gianfranco Contini, Antonello Trombadori.

PORTA E IL PERSONAGGIO POPOLARE (LA NINETTA E IL MARCHION)

di Maria Teresa Lanza

Nel 1812 Manzoni scriveva i suoi primi *Inni sacri*, Porta i suoi primi *Desgrazzi del Giovannin Bongee*: religione e popolo compaiono per la prima volta sulla ribalta dell'Ottocento lombardo (e italiano) che non è ancora romantica, ma già avanza nei suoi maggiori protagonisti quelle che saranno le richieste di fondo del romanticismo. Manzoni intinge ancora la sua penna nel buon inchiostro classico; Porta, nello smalto burlesco. A questo livello cronologico il secondo è certo più indietro del suo più giovane concittadino: non sospetta che quel suo Bongee, magistralmente schizzato secondo le regole del genere comico (quante volte non si erano sentite ripetere a teatro battute come questa: «Chi sont?, respondi franco, in dove voo? / Sont galantom e voo per el fatt mè; /... / Foo el cavalier, vivi d'entrada, e mò / che giontaravel fors quaj coss del sò? / Me par d'avegh parlaa de fioeu polid ecc.?»); quel Bongee fifone e gradasso, cornuto e mazzato va incontro a un lungo destino alla fine del quale, divenuto da Giovannino Marchion, troverà un pubblico non solo divertito, e quanto!, alle sue reiterate corna e mazzate, ma commosso e partecipe al lamento del suo struggente amore tradito. E tuttavia, solo sei anni più tardi, quando si aprirà il dibattito romantico, Porta sarà il solo scrittore italiano che potrà intervenire al di là di un processo creativo già concluso e già proponibile nei suoi risultati più alti come un modo nuovo di fare letteratura: popolare il linguaggio (sia pure nell'ambito di una comunità di parlanti geograficamente ristretta), popolari i protagonisti cui viene affidata non solo (anche se ancora) una funzione d'intrattenimento, ma anche e soprattutto – ed è questa la novità più grossa – l'esaltazione di nuovi valori: del sentimento e insieme della sconfitta. Dalla feconda riva (remota e meno, meneghina a non) della tradizione comica, Porta è finalmente approdato sulla riva ancora vergine e attualissima del sentimentale. Ma se il viaggio è stato lungo e peritoso ed ha richiesto importanti tappe successive, un fatto è certo: non è stata una traversata, ma un periplo; la riva del comico con tutta la sua rigogliosa flora (dagli scambi di persona della commedia classica da Plauto a Goldoni, alle cadute «a cuu indrée» della commedia dell'arte, alle minacce di suicidio degli amanti finto-disperati o all'impertinenza gergale della commedia e del monologo rusticale) appare ora, a conclusione del viaggio, non già remota ed estranea alla riva d'approdo, ma contigua e consanguinea. La circostanza è singolare e di grossa portata, come singolare e di grossa portata è il genio del poeta lombardo. Accade infatti che questa circostanza – in altri termini: questo trasferimento della grande tradizione comica sul terreno del patetico romantico – consegni alle sue origini il personaggio popolare moderno a un destino ambiguo: il borghese colto, di formazione cattolico-liberale – una connotazione prioritaria del narratore italiano nell'arco risorgimentale – cessa di divertirsi alle spalle del villano sciocco; guarda invece con simpatia bonaria e pietosa all'umile, che non cessa tuttavia di essere sciocco (perché ingenuo, sprovveduto, elementare, istintivo) e perciò quasi sempre, ahimè, involontariamente comico. Questa simpatia pietosa, non già irridente, ma paternalisticamente sorridente, terrà a balia per numerosi decenni

il personaggio popolare nella *pouponnière* mistificatoria dei buoni sentimenti; né le innovazioni dell'istituto narrativo e delle strutture linguistiche varranno a tagliar netto con un'ottica così profondamente radicata e ramificata (sul piano nazionale) e perfettamente combaciante con la coscienza moderata del ceto medio, naturale fruitore di questo genere letterario. Al contrario, quando la dialettalità riemergerà a scomporre il falso assetto unificatorio del toscanismo manzoniano, la connotazione portiana del personaggio popolare sarà un *primum* non eludibile – e in fatto non eluso – dai maggiori e minori veristi italiani, non soltanto lombardi. Qualche cosa della matrice comico-borghese (da Boccaccio a Ruzante) tanto autorevolmente rielaborata da Porta, resterà sulla pelle dei pentolaccia, dei compari Alfio, della minuta turba plebea contadina ed urbana delle piccole *Guerre di santi* o di «renghera» o di vicoli, come era rimasta sulla pelle di Renzo Tramaglino, di Gervasio, di Tonio.

Pure, già in Carlo Porta sembrerebbe posta in atto una condizione letteraria tra le meglio abilitanti al rifiuto del segno comico e quindi a una rappresentazione non tutoria del personaggio popolare: l'approccio realistico. L'opera in cui meglio conviene verificare in che misura questa condizione letteraria coincida o no con la poetica portiana, sembra a tutta prima la *Ninetta del Verzee*.

La storia del personaggio Ninetta (è utile renderlo presente) parte da quella gustosa scenetta aretinesca di seduzione in canonica della canzone giovanile *Nò Ghittin: no sont capaz*; passa quindi attraverso l'efficacissimo schizzo psicologico del frammento di traduzione del V canto dantesco: dalle deboli resistenze della ragazza che s'intuiscono nelle parole perfidamente rassicuranti del giovanotto, al tono spiccio e colorito di una Francesca che la sa già molto più lunga della verginella presa in trappola dal libro di Lancilotto («non gheva terzo incommod che seccass ecc.»), al racconto di una vita – il cui centro psicologico è sempre la scena di seduzione – da parte della prostituta Ninetta. Ninetta si rivolge al suo itinerlocutore naturale, un vecchio cliente: onde risulta immediatamente bruciata quella distanza personaggio-pubblico che connotava, come vedremo, il *Giovannin Bongee*. Il clima così stabilito è di un sottovoce confidente e cordiale; ma è un clima a doppio fondo: il racconto della Ninetta è tessuto di tali particolari e di tale nomenclatura che il cliente, dapprima male in arnese, ne è a sua volta sedotto, e la Ninetta ne approfitta per soddisfarlo alla svelta. «Cecca el cadin», chiede conclusivamente.

Questa chiusa sembrava al Momigliano «piena di umorismo tragico». Ma non è così. È sì invece un'eccellente trovata aretinesca e, insieme, un geniale elemento compositivo: concludendo la ninetta – in tutta naturalezza – l'atto professionale che s'annunciava in apertura, la struttura della composizione risulta perfetta, classicamente «chiusa», impaginando ad incastro – la doppia immagine della prostituta e dell'amante. Niente di tragico, infatti, nel mestiere della Ninetta da lei imboccato come la più naturale delle soluzioni. La presenza della moralità romantica è qui affatto discreta (il prete aveva tutto previsto, dirà *en passant* la Ninetta); non è ancora elemento qualificante come sarà nel *Marchion*. La dimensione poetica di questa primissima traviata è tutta affidata alla sua fisicità: sempre corposa l'immagine, subitanea l'azione, di tutta evidenza plastica i nessi logici («e lì in terra el coltell, in aria el cioll», v. 149), le sfumature del sentimento (per esempio quel finissimo accenno iniziale alle «tette» avvizzite). La Ninetta è sì vittima dell'amante, ma il piacere fisico giuoca un ruolo importante nella sua storia: i due ragazzi provano insieme (come Paolo e

Francesca) quel «besogn gajard» che turba tanto confusamente la donna (e questo risveglio della sensualità inconsapevole è uno dei tratti più delicati della *Ninetta*); se lascia la protezione del prete è perché lei stessa ha preso gusto ormai al giuoco erotico. In questa concezione così vitale, asciutta, concreta del carattere della Ninetta – che non dà spazio all'autocommiserazione ma a una sorta di fiera rabbiosa («prepotent e franca come on sbir, v. 141; «e che dichì piangend: Ciappa Antecrist», v. 287), Porta rivela le sue altissime qualità di narratore. La materia dell'arte ha in sé la sua logica, il suo linguaggio. A questa norma fondamentale del narrare Porta immola quella *pruderie* lombarda che gli faceva qualificare la citata canzone giovanile («una porcheria morale»: l'argomento – dice in una nota alla *Ninetta* - «per sua natura non poteva contenersi nei limiti della riservatezza»). La logica del «mestiere» innerva infatti la struttura stessa della composizione; ad essa pertengono non soltanto il linguaggio, ma i modi e le immagini stesse del racconto. Perfetta coerenza stilistica. Ma non parlerei di coerenza realistica. Isella dice che il linguaggio della Ninetta «poeticamente, coerente, nella sua volgarità, alla verità del personaggio e all'ambiente in cui vive, non tradisce mai, indizio di falsità artistica, la più lieve sbavatura di segno, il benché minimo sospetto di compiaciuto erotismo»; il riso portiano prenderebbe sotto la sua luce solo «i modi e le espressioni in cui il popolo manifesta, con ingenua rozzezza, i suoi sentimenti», non già, quindi, le situazioni (e ciò varrebbe per il *Marchion*). A me sembra invece che Porta, una volta entrato nel suo prestigioso gioco mimetico, forzi a un certo momento la «verità» del suo personaggio nella direzione del paradosso psicologico-linguistico. Il suo riso è infatti qui, come sempre, sapientemente programmato; non è affatto oggettivamente intrinseco al linguaggio dialettale, osceno o gergale; e coinvolge (*stilisticamente coerente*, appunto) linguaggio e situazioni. Come non avvertire, per esempio, la paradossale ingenuità dell'ancor vergine Ninetta quando ricorre a quell'esilarante ventaglio di similitudini («on bollo, ona besiadura, / on bugnon... on quaj maa de can», vv. 107-8)? E come non avvertire soprattutto la sproporzione di fondo tra l'intensità del dolore della Ninetta – che si strugge come una candelina – e il pretesto che puntella tutta la sua storia? Porta – pur andando di tanto lontano dal suo proposito d'occasione – non dimentica d'ammiccare al *divertissement* del Bossi falso «bosin» di una Ninetta infedele: l'ultimo dei soprusi del Peppe non è che la richiesta di un modo poco ortodosso di fare all'amore; e il brutto «tiro» che s'annuncia fin dal v. 24 non è che una «bosinada» con annessa calunnia di mal francese. Una calunnia che tocca evidentemente nel vivo una professionista come la Ninetta – la verosimiglianza, che è altra cosa dal realismo, non è affatto intaccata – ma quell'«onore» che consiste nel non essere appestata, quel «catino» che la cecca è già pronta a porgere, quel linguaggio da cima a fondo così studiosamente *out*, imprigionano inevitabilmente la verità umana della Ninetta nel suo ghetto psicologico-linguistico.

Da un ghetto diverso, di sfrenata sensualità ma analogo come tale, s'erano affacciati sulla cena dei raffinatissimi teatri di corte cinquecenteschi i personaggi di un Ruzante. La commicità nasce nell'uno e nell'altro caso dall'impatto tra un modo di pensare, di agire, di parlare che si attua sulla scena, e un altro, del tutto opposto, che i «limiti della riservatezza» impongono allo spettatore.

Seppure elaborato su una coordinata mentale di tutt'altro tipo e raggiungendo quindi esiti poetici affatto diversi (niente è nella Ninetta di quell'afrore violento, di quel tumulto allegro e crudele dei personaggi ruzantiani, o di quell'astuto e compiaciuto «realismo» di

Carlo Porta s'imbatte nello stesso limite comico: il limite proprio di una psicologia, di una gesticolazione, di un linguaggio che assumono sulla scena un interesse – nella loro esibita singolarità – inevitabilmente prioritario.

A un discorso più complesso si presta il *Marchion*, steso nell'anno più fervidamente impegnato sul versante romantico: il 1816; basti pensare al risentito impegno morale di *El Miserere* o alla «favola esemplare» *On striozz* con la quale Porta inaugura in negativo il cartellone del tenebroso romantico, dimostrando di avere tutte le carte in regola per una demolizione ironica all'interno del genere stesso. L'occasione a questa demolizione, Porta la trova, almeno per il *Fraa Diodatt*, nella *Pulcelle d'Orléans* di Voltaire: il memorabile volo su dal "finestrone" del frate in estasi non fa parte, infatti, del racconto secentesco: è il *pendant* del volo di son Dionigi che nel I canto della *Pulcelle* viene giù, volando, da un analogo finestrone. Sono carte importanti; ma non le sole che egli abbia in mano alla vigilia del «Conciliatore». Mentre l'amico Berchet – in questo stesso anno – teorizza mbiguamette sul concetto di popolo e sul rapporto poesia-pubblico, Porta affina i suoi strumenti nella stessa direzione. Già il grossolano, untuoso candore dei teste secenteschi di edificazione (da cui aveva preso spunto per le precedenti novelle fratesche e devozionali: *Fraa Zanaver*, *Fraa Diodatt*, *On miracol*) gli avevano suggerito di vestire i panni del «bosin» o cantastorie narrante a una crocchia di «bagaj» che si suppone ne condividano l'ottica di fiducia demenziale nel «missionario del Carmine» o nel *Prato fiorito*. Questa finzione giuoca un ruolo primario nella stagione romantica. Torna – in una saporitissima apostrofe parentetica – in *On striozz*, e torna nell'ultimo capolavoro fratesco, il *Fraa Conduitt*; ma con una variazione: la voce del «bosin» assume qui il tono franco e petulante di chi vuol raccontare non a chi non sa, ma a chi dimostri di collaborare con lui all'identificazione del protagonista (e quindi il sapiente ricorso, in apertura, ad una singolare tecnica di montaggio che incrocia il duplice approccio – col pubblico e col protagonista – protraendolo per ben 54 versi). Non si tratta soltanto di una trovata felice: come il fraa Sist o Conduitt di questa storia si suppone persona reale, direttamente nota (e ne emerge una più stringente moralità), così la funzione della voce narrante non è più ironica; l'autore non ammicca al lettore illuminato dietro le spalle e del «bosin» e dei suoi ascoltatori fittizi; l'ottica è capovolta: la risata – e il giudizio morale – circola «inter pares» tra il Porta-«bosin» e gli ascoltatori veri e fittizi. Questo spostamento di prospettiva segna un momento decisivo nella poetica portiana: il comico non è più – e non sarà più – di testa. Quando, alcuni anni più tardi, egli vorrà rimettere in scena un Meneghin «tandocuggia» (balordo) per rovesciare ironicamente le proprie convinzioni morali, la finzione gli riuscirà a metà, e le parole di Meneghino avranno in realtà lo spessore non equivocabile di una aperta e appassionata denuncia.

Il *Lament del Marchion di gamb avert* è il componimento in cui questo mutato rapporto voce narrante-pubblico si qualifica con maggiore evidenza sul terreno romantico. *Marchion* è l'ultima e più matura incarnazione del Giovannin Bongee, ma la finzione (e la funzione) dell'ascoltante è altra cosa dai *Desgrazzi*. Giovannino raccontava le sue disavventure a un «illustrissimo», come richiede il ruolo subalterno del personaggio comico-popolare secondo la classica convenzione teatrale che vuole ribaltata sulla scena la distanza tra questo tipo di personaggio e il pubblico in sala. Il *Marchion* convoca invece, e coinvolge, all'ascolto e al compianto tutti gli amanti delusi e traditi (come richiede del resto un'altra convenzione letteraria, quella appunto del lamento amoroso) stabilendo quindi un clima di

parità e compartecipazione sentimentale. Questa «parità» nel dolore d'amore, questa «coralità» di compianto e la «confidenza» che viene così a stabilirsi tra personaggio monologante e pubblico situano il *Marchion*, come e forse anche più nettamente della *Ninetta*, al di là di un ideale spartiacque rispetto alla temperie comica dei due *Bongee*; come la «parità» morale situa analogamente il *Fraa Conduitt* rispetto alla temperie illuministica del *Fraa Diodatt*. Fioriscono (e rifioriscono) in questi anni su terreno romantico nuove figure retoriche dietro le quali agisce senza dubbio il mutato rapporto borghese-villano: lo prova l'acclimatarsi di queste e di altre figure (come la «parità» e perfino «superiorità» della fede dei contadini manzoniani) in ambiente lombardo, già contiguo e consorte al regime francese, repubblicano e imperial-democratico. Tuttavia non mi azzarderei a leggere dietro di esse un'intenzione democratica che è del tutto estranea all'effettivo grado di maturazione ideologica della borghesia lombarda negli anni 1810-20 e di Carlo Porta in particolare. Porta ha sì scoperto quale rilevanza semantica – efficacemente contestativa – abbia assunto la plebeità: contro un «asnon porch» di nobiluomo che lo ha offeso non esita a definirsi egli stesso «un Plebeo» (cfr. la nota ai sonn. 44 e 46), e ben colloca un salumaio e un oste nel paradiso massonico sognato da fraa Pasqual a orrificare le nobile damazze di *Ona vision*. Ma non direi che egli senta nella plebe – quando non ne faccia emblema di contestazione dei privilegi nobiliari – qualche cosa di più o di diverso del calore di verità umana postulato dal romanticismo. Nessun sospetto di «oppressione» o di «emarginazione» sociale né Porta né Manzoni nutrono nei riguardi del popolano milanese o lombardo: gli episodi delle «prepotenze dei francesi occupanti» nei *Desgrazzi di Giovannin Bongee* o della delusa speranza nella «giusta giustizia» negli *Olter desgrazzi* – giocati ambedue sulla corda del paradosso comico e ammiccanti, certo, agli effettivi esigii della Milano occupata, ma, direi, sopra la testa dei protagonisti, sul filo d'intesa autore-pubblico – non sono ovviamente significanti in tal senso. Come non sarà significativa, ai fini della conclusiva ricomposizione di un'esistenza normale e benedetta da Dio e dai superiori, l'esperienza sunita da Renzo e Lucia della sopraffazione – provvisoria e sconfitta – praticata a loro danno da taluni potenti. Il popolano portiano ha d'altra parte un esibito orgoglio (e lo avrà anche, in più stringenti situazioni, il contadino-operaio manzoniano) del suo piccolo benessere economico, che nella *Ninetta* si mescola all'orgoglio della bellezza e giovinezza e quindi dei molti partiti perduti, nel *Giovannino-Marchion* – personaggio più della *Ninetta* schiettamente meneghino nella sua precisa connotazione socio-psicologica – fa da supporto a quell'esilarante e pure esibito *bon ton* che corre parallelo al presunto coraggio e in senso opposto alla dabbenaggine e all'istintiva prudenza. Chi leggendo le disavventure comiche e sentimentali di questi personaggi parla di «diseredati» e di «oppressi», non solo dà a Porta una sensibilità sociale che non gli compete, ma gli toglie gran parte della sua invenzione e anche quel poco o tanto di credibilità storica da cui muovono le sue novelle, come il romanzo del Manzoni suo ammiratore. La condizione d'abbandono della plebe della Roma papalina (il riferimento è d'obbligo se si tiene conto di un certo modo di lettura che assimila Porta a Belli) non somiglia affatto alla condizione dei popolani lombardi in regime francese o austriaco. Se la promozione sociale che Manzoni conferisce a Renzo Tramaglino – da minuscolo coltivatore diretto a operaio e, bontà sua del gran burattinaio, a padroncino – è certo un modo molto roseo di colorire la verità storica (ovvero di trasferire sulla classe subalterna la promozione sociale di cui godeva allora la neoborghesia terriera) un tale sfasamento (o falsificazione)

della realtà non avrebbe potuto neppure immaginarla un Belli la cui plebe era di fatto ben più disperatamente «diseredata» ed «oppressa». Porta comunque non si presta, come si presta Manzoni, a considerazioni di questo genere: egli non aveva da dimostrare la potenza compensatoria della «provvida man» celeste in favore dei «provati» e «tribolati»; nei triboli i suoi personaggi vanno a cacciarsi da soli, e non sono «prove» piovute dall'alto – né del cielo né della società –, ma cercate raso terra, o per meglio dire raso cuore.

Rimosse dunque dal discorso portano quelle implicazioni sociali che non hanno a che vedere con esso, vediamo, invece, su quale registro Porta conduca la sua storia «popolare», ovvero coem e fino a che punto riesca a spostare l'asse del comico nell'orbita del patetico.

Questo spostamento comincia in realtà con gli *Olter desgrazzi*: la grande invenzione del personaggio comico-patetico è già qui, e si capisce come Foscolo chiamasse l'amico "l'Omero dell'Achille-Bongee", cogliendo esattamente nel Giovannino il carattere dell'antieroe per eccellenza: "on balandran d'omett bon bonasc", come appuntava Porta in un frammento preparatorio. Ma poiché non mi sembra si possa dubitare della prospettiva in cui il Bongee è collocato anche nella sua seconda avventura: una prospettiva che è ancora, come ho già accennato, coerentemente comica (dall'offesa subita dalla Barborina, equindi dalle ragioni supremamente ridicole del contrasto in polizia, al finale della storia che si chiude con la risata del pubblico alle spalle del protagonista); basterà qui tener conto della continuità del personaggio Giovannino-Marchion che sta a dimostrare come Porta, da grandissimo artista, non lasci il suo personaggio fino a che esso non abbia fruttato tutta quella vita poetica di cui era potenzialmente capace.

Continuano, dunque, nel Marchion non soltanto le qualità di fondo del Bongee, ma perfino certe caratteristiche complementari. Oltre alla bonomia, la sua filosofia della prudenza: dice il Marchion: "Mì sont on om che tendi ai fatt mee / com'è giust ch'ebben de fa la gent" (vv. 897-8), e ancora: "hoo usaa prudenza / e hoo faa sto sagrifizzi per la pas" (vv. 919-20); e la sua compiaciuta stima di sé: il Marchion è infatti la cima di Milano come mandolista dilettante nelle balere di periferia, onde anche qui, come nel *Bongee* (si ricordi il "se consegna in guardina on Giovannin" del v. 335 e il "cà Bongera" del v. 211), le analoghe espressioni: "sott on Marchio" del v. 430, e "cà Marchionna" del v. 788. Torna la connotazione devota: là, la "dottrina", qui la messa presa alla svelta di buon mattino (v. 358), e la relativa immaginazione comico-devota - qualità inscindibili in Porta - ("Seva col coeur in mezzo a sti cortij", v. 561: l'immagine, come avverte Isella, della Madonna Addolorata!). Ma come l'interesse si sposta dagli accadimenti esterni, occasionali, a quelli privati o interiori (l'amore, il matrimonio e il dolore e le umiliazioni che ne derivano) il personaggio evolve, in un momento centrale dell'azione, verso una religiosità non solo comportamentale: alludo al richiamo a Dio suscitato dalle campane, vero *topos* della letteratura romantica già introdotto da Bossi nel suo *Pepp perucchee*, ma che qui per la prima volta assume tutta la pregnanza sentimentale che avrà, per esempio, nel famoso episodio di Renzo:

Al son de quij campann
me regordi in bon pont de quell lassù,
e ch'olter che né lu
pò juttamm e salvamm de sti malann. (vv. 565-8)

Cambia il mestiere e il nome: Porta - che è pure dotato di una fervida inventiva in fatto di denominazioni caratterizzanti (e qui ne dà prova con la prosperosa Tetton) - ha anche il gusto del preciso riferimento letterario. Non dimenticava mai il suo pubblico, colto e innamorato quanto lui della grande poesia menechina alle sue spalle. Mestiere e nome sono dunque un omaggio al grande Maggi di cui si ristampavano nello stesso 1816 le *Opere* in dialetto nei «Classici» Cherubini. Così, nell'attacco e in numerosi altri luoghi del componimento (che Isella non manca di segnalare nel suo commento) Porta si richiama molto da vicino a una composizione amorosa, pure in ottave, di Balestrieri. La partner di Marchion è la bellissima Tetton, a sua volta ampio svolgimento dell'infedele Barborina (e della «tetton» zia della Ninetta) descritta secondo i canoni del gusto e le sollecitazioni del sentimento dello stesso innamorato, e perciò sul binario composito dell'intera tradizione amorosa, sia comica sia lirica. Di contro, il Marchion è piccolo di statura e storto di gambe (una fisionomia limite nel campo del comico) e di una estrema delicatezza di cuore («Mi che poss vedé a piang nanca per rid», v. 745): di qui il facile gioco della ragazza che lo seduce per spremerlo di tutto quanto egli le può offrire, farsi sposare (e piantargli lì il figlio non suo) e darsi al mestiere. Ma c'è anche, accanto ai protagonisti, una presenza, continua e significativa: la madre della Tetton, sempre col suo amante dietro. Quasi una citazione, eloquentemente muta, della Nanna aretinesca.

La storia giunge dunque fino al limite estremo del *larmoyant*, o - in altra prospettiva - all'estremo del comico. Riesce Porta a dominare questi due estremi? In larga misura. Ma non già eliminandoli; direi piuttosto evidenziandoli e ponendo l'uno come correttivo dell'altro. Il rapporto tra comico e patetico si fa qui assai più complesso che nel *Bongee*, giocato com'è su due registri opposti e paralleli: quello dei fatti e quello delle emozioni rivissute dal Marchion, i cui appelli ai compagni di sventura da lui invitati a fargli cerchio intorno per ascoltarlo fanno parte della struttura interna del racconto stesso; ne sono la ragione (di sfogo sentimentale, cfr. v. 348 "piangemm insemma") e l'implicito scopo (consolatorio).

Alla commedia appartiene l'intero intreccio della storia, i suoi personaggi (la ragazza finta ingenua, la madre ruffiana, i due soldati loro rispettivi amanti, lo stesso Marchion), il tempo dell'azione (il carnevale), il ritmo del suo svolgimento (notte-giorno-notte), le ambientazioni degli interni (la sala da ballo, il teatro della Canobbiana, il posto di polizia, il ballatoio della casa popolare), i tagli delle scene (per esempio, le sorprese: del Marchion in casa di lei, dei soldati nel buio della strada), i nodi dell'intrigo (il ballo in maschera, lo scambio di persona, il biglietto amoroso soprattutto, posto al centro e alla fine dell'azione, banco di porva dell'acciaccamento del Marchion, e quindi, definitivamente, del tradimento lungamente premeditato). Ma una così classica commedia d'intrigo è data come per incastro dentro un'opposta struttura, di un genere per eccellenza elegiaco.

Riprendendo lo spunto offertogli da Giuseppe Bossi col *Pepp perucchee* (a sua volta ispirato al secentesco *Lamento di Checco da Varlungo*), Porta ricostruisce la struttura del "lamento" e, avvalendosi con raffinata perizia di questo disusato mezzo retorico, riesce a una singolarissima commistione di generi. Il "lamento" appartiene per tradizione alla poesia popolare: risale, e Porta mostra di ricordarsene (cfr. il v. 529 "dee a trà, scoltee, sentii" e il commento di Isella al v. 995 "innanz de passà via"), alle Lamentazioni bibliche; ma, per tradizione, si trova anche a livello d'arte (sia comico-borghese o rusticale sia colta: si pensi

ai lamenti storici). Ora, il gioco sottile che Porta instaura fra questi due livelli gli permette di dare uno spazio adeguato ai toni elegiaci - investendo le ricorrenti forme colte (lessicali, sintattiche e metaforiche) talvolta arcadiche, talvolta perfino "cortesi", di una sensibilità struggente e nuovissima - e di giustapporgli - con una precisa funzione di sostegno e limite espressivo - altri toni, schiettamente popolari, che toccano in qualche caso, grazie al loro contesto, la soglia estrema del comico. Si vedano, nella prima serie: "historia dolorosa" (v. 40), "l'alba tanc volt spionada" (v. 153), "specciam dent in quel volt" (v. 173 e 553), "me sovven" (v. 209 e in un contesto d'apertura che poggia sulla congiunzione *e*, secondo il più squisito modo del racconto elegiaco: "E giust in quella sira me sovven", lo stesso che apre la storia del Marchion al v. 25: "E appont in sua la sara del Battista"), "Tetton d'or", "tosa d'or" (vv. 220, 786), "m'è torna l'anema in sen" (v. 278), "umanament" (v. 278, a inizio di verso), "se lumenta" e "scoltà i mee lument con cortesia" (vv. 345, 994), "caro amor", in senso ironico e serio (vv. 627, 988), "cuntava ansios e recuntava i dì" (v. 790), "con che dolor" (v. 864, in fine di verso). E, di contro, fra le tante: "pien de corna" (v. 2), "ciccia stagna come on ciod" (v. 252), "chi l'ha dent s'el tegna" (v. 337), "scarpev el goss" (v. 396), "viva nun / porchi i sciori" (v. 764). Viene così risolta sul piano espressivo la duplicità della struttura compositiva elegia-commedia. La mediazione tra questi due generi, come tra i due livelli espressivi, colto-popolaresco, si direbbe venga suggerita a Porta da quella familiarità col melodramma (di cui erano spia certe uscite del Giovannino) e in particolare con il melodramma metastasiano (cfr. per esempio al v. 228 "el me deliri", e ai vv. 553-5 "millia inferna", rimato con "notte eterna") che Porta aveva mostrato in più occasioni di apprezzare (difendendone la moralità nel frammento CCX e in *Ona vision* v. 63). Un Metastasio rivisitato alla rovescia, s'intende: in luogo dell'eroe dal destino (involontariamente) comico-popolaresco, un personaggio comico-popolare che intende proporsi come personaggio serio; ma comunque un modello, il primo, di un linguaggio composito e a suo modo equilibrato (lessico "alto", "tragico", struttura sintattica e strofica "bassa", "comica").

Il *Marchion* esce dunque da una complessa operazione letteraria di cui ho cercato di fornire alcuni dati indicativi almeno di un certo tipo di ricerca che nulla ha a che vedere con una supposta poetica realistica, e molto invece ha a che vedere con gli strumenti effettivi che la tradizione offriva allo scrittore italiano che si trovasse a rispondere alle richieste romantiche: strumenti lirici (e melodrammatici) per quanto riguarda la richiesta del patetico; strumenti comici per quanto riguarda la richiesta del popolare.

La piega dolciastra e lacrimosa che prenderà la novella d'argomento - e poi di destinazione - popolare, divenuta un affilatissimo strumento pedagogico in mano ai Carcano e ai Cantù, non deve far dimenticare il punto di partenza comune a quanti - ai pur diversi livelli cronologici e ideologici - si disposero a gustare o attingere o promuovere la "genuinità" di una letteratura popolare. La rilettura che si fa in questi anni di testi "rusticali" è sintomatica. Cade in questa trappola della "verità" pseudopopolare perfino il giovane Leopardi: "I nostri idilli teocritei non sono né le ecloghe del Sannazzaro, né ecc. ecc., ma le poesie rusticali come la *Nencia*, *Cecco da Varlungo* ecc., bellissimi e similissimi a quelli di Teocrito nella bella rozzezza e mirabile verità, se non in quanto sono più burleschi di quelli, che pur di burlesco hanno molto spesso una tinta" (*Zibaldone*, 57). La fortuna romantica dell'aristocratico gioco del villano - che s'intreccia, e non a caso, con la sua fortuna in campo classicista (da Perticari a Guadagnoli) è un capitolo della nostra storia letteraria poco

frequentato, ma dovrebbe certo farne parte la singolare circolazione del seentesco *Lamento* che si erano palleggiati Bossi e Porta e da questi ricordato in una nota alla *Ninetta* come "noto e famosissimo"; lo stesso *Lamento* cui il toscano Rosini dirà di volersi ispirare per un suo "villano" (in una lettera a Leopardi del settembre 1828). Né stupisca che Giuseppe Ferrari nel suo *Saggio sulla letteratura popolare* (leggi: dialettale) apparso nella "Revue des deux Mondes" (giugno 1839 - gennaio 1840) stimi Baldovini "il maggior poeta della letteratura fiorentina" giudicata nel suo insieme (Lorenzo, Poliziano, Berni, Buonarroti) "poco gaia e poco scherzevole" e però dotata di "semplicità villereccia". O che Cesare Correnti, nel suo scritto *Della letteratura rusticale* ("Rivista europea", marzo 1846), acquisita alla letteratura nazionale quella che per Ferrari era poesia fiorentina, giunga polemicamente a negare che fosse mancata all'Italia "una poesia veramente popolare" e ne allarghi quindi l'arco storico alle Ghite e Mee del "buon Gasparo Gozzi", agli elogi e rimpianti campestri di Parini; infine a Manzoni. Nessun sospetto di quel "burlesco" che l'orecchio di Leopardi aveva pur colto egli nutre (come non lo nutriva Ferrari) per il *Lamento di Checco da Varlungo* o per la *Tancia* che definisce: "i ritratti più compiuti e naturali, che s'abbiano ancora, de' costumi di villa". Soltanto Berni - di cui pure salva qualche strofa - gli pare "uomo che ridea di tutto, figuratevi delle goffaggini dei villani!". "Goffaggini" da lui paternalisticamente idoleggiate a tal punto da calarvicisi egli stesso nella stesura del suo saggio critico-rusticale, dando in tal modo un infallibile esempio del comico involontario cui doveva necessariamente riuscire un così flagrante equivoco di lettura.

In questo equivoco non era certamente caduto Carlo Porta. Condizionato e avvantaggiato a un tempo dalla sua scelta dialettale, e non immemore della sua giovanile pratica teatrale, egli insegue liberamente - senza fraintenderne il segno - e quindi distrugge e ricrea quanti modelli gli sembrano pertinenti al complesso giuoco da lui messo in azione: siano pure gli interni aretineschi, i "lamenti" amorosi a tutti i possibili livelli, gli intrighi e i colpi di scene della commedia dell'arte. La sua genialità è tale che egli può maneggiare magistralmente l'elemento comico - non ancora ambigualmente e assai precarimente esorcizzato dall'ipocrita sacralità dell' "umile" - e tuttavia riuscire a "ciappottan i passio, moeuven el coeur" come diceva volessero i poeti romantici, e come egli voleva. E non solo. Se ci spostiamo di qualche anno, su un esteso ideologicamente più impegnato, il *Meneghin biroeu de ex monegh*, troveremo proprio in Carlo Porta la prima, importante invenzione populista nel senso asoriano della parola, "una rappresentazione interessata dell'elemento popolare in funzione dei fini di persuasione ideologica": a monte degli umili manzoniani, il servo Meneghino è infatti programmaticamente assunto a simbolo o "modello" di una indilazionabile palingenesi morale. Ma, anche in quest'ultimo caso, si badi bene, il personaggio lievita artisticamente sul registro comico: le reiterate occhiatacce che i cattivi preti lanciano contro il poveretto, o meglio che il poveretto raccoglie - a ragione o a torto - come dirette intenzionalmente contro di lui, sono il (sapiantissimo) crescendo che prepara il lettore-ascoltatore ("N'eel vera lu? ch'el el diga, hoo parlaa ben?") alla rivolta di Meneghino, stabilendo la distanza sociale, nella parità morale. La distanza comica. Un'analoga distanza comica, ma più secca, mordente, priva di bonomia - come chiedeva la battaglia che era ancora in atto -. Porta aveva stabilito con il personaggio aristocratico. Tra questi due estremi diversamentecomici si colloca l'ottica dell'autore e del suo pubblico: del borghese lombardo, cattolico e illuminato.

INTORNO A CARLO PORTA ATTORE FILODRAMMATICO

di Sandro Bajini

Per soddisfare le proprie istanze teatrali, Carlo Porta non ha avuto alcuna necessità di affrontare il teatro come tale. Buona parte della sua poesia è già in se stessa teatro: Gioannin Bongee, Marchionn, Ninetta, narrano le loro amare vicende in forma di monologo squisitamente teatrale e il palcoscenico in cui si trovano, che è quello virtuale del mondo e della pagina scritta, potrebbe tranquillamente trasformarsi in palcoscenico reale. Il teatro come genere è stato soltanto sfiorato dal Porta, autore di una sola opera teatrale compiuta, la "comitragedia" *Giovanni Maria Visconti*, frutto della collaborazione con Tommaso Grossi¹. Si conoscono anche, portati alla luce da Dante Isella², i brani della tragedia parodistica "te-trissima e orridissima" *Le Ruine dell'Alta Brianza* e della più scatalogica scena teatrale che mai scrittore abbia abbozzato: *Flusso, e Stitichezza*, divertissement alla maniera del Metastasio³.

A questi testi bisogna aggiungere la versione in milanese della parte del servitore Deschamps, diventato Meneghino, nella commedia *I capi sventati o sia il supposto morto* di Andrieux, tradotta da Angelo Petracchi e rappresentata dalla compagna Granara (con Gaetano Piomarta nel ruolo di Meneghino) il 26 luglio 1818 al Teatro alla Scala⁴. Il Porta ampliò e arricchì la parte del servitore Deschamps, dando al personaggio, attraverso il milanese, una dimensione nuova⁵.

¹ L'opera fu rappresentata nella stagione 1977-78 dal Teatro Stabile di Como, diretta da Bernardo Malacrida. Si veda la recensione di Roberto Rebora sul Corriere del Ticino del 28 gennaio 1978, riguardante la replica dello spettacolo a Milano.

² "Carlo Porta e il teatro", in *Un augurio a Raffaele Mattioli* (Sansoni, Firenze 1970, pp.201-244), che fa conoscere anche il canovaccio del ballo-pantomima in due atti *La caccia di Barnabò Visconti* e i due scritti satirici *Relazione per il Presidente degli Accademici Lordi* e *Il poeta di teatro*. Ogni rimando che sarà fatto d'ora in poi all'Isella si riferirà a questo saggio.

³ Preceduto da un elenco di personaggi che è degno di Rabelais, l'abbozzo presenta una brillante prima quartina: "Far la caccia in un boschetto / è un piacer che non ha eguale / tanto più se un zeffiretto / scuote il ciondol genitale". (Isella, pp.233-234)

⁴ *Les Étourdis ou la Mort supposée* (1788) è la commedia più felice di François Andrieux (Strasburgo 1759, Parigi 1833), professore di letteratura francese al Collège de France e segretario perpetuo dell'Académie. Molta fortuna ebbero i suoi racconti in versi. Di lui ha tracciato un profilo Sainte-Beuve nel primo volume dei *Portraits littéraires*.

⁵ Si veda: Emilio Sioli Legnani, *L'edizione originale milanese de la porta di Meneghino di Carlo Porta rappresentata alla Scala la sera del 26 luglio 1818*, Associazione Storica Lombarda, Milano 1963. Alcuni esempi. Atto I, scena I (p.15): Desch. Per bacco, questo è un procedere delicatissimo, ed essi ne saranno ben commossi. Men. Marcanaggia che omm de pontili... Quij soeu creditor... n'han depassa fornii de dinn de sta soa attenzion... Ghe soo di mi ch'han de diventà pastos come i cotolett a la papigliott. // Atto I, scena VI (p.17): Desch. Egli è vecchio, e sufficientemente ben vestito... Men. L'è on vecc... sè via là minga maa... Oeucc scarpaa... Nas che pissa in bocca... bel geppon... ben ve-

Le istintive esigenze istrioniche del Poeta sono testimoniate dalla sua giovanile esperienza di filodrammatico; egli fu attore dilettante nell'ambito del Teatro Patriottico, che era sorto a Milano nel 1796; partecipò a una decina di spettacoli, chiudendo la sua esperienza amatoriale nel 1804. Degli spettacoli a cui il Porta partecipò come attore si possono indicare i titoli⁶, e tranne una le date⁷.

La nascita del Teatro Patriottico

Nel 1796 un gruppo di giovani milanesi, guidati da un ingegnere di nome Giusti e da Giuseppe Bernardoni libraio⁸, fondò un'associazione denominata appunto Teatro Patriottico, che aveva lo scopo, non già in una prospettiva professionale (tutti avevano un lavoro e nessuno aveva intenzione di fare l'attore di mestiere), di diffondere attraverso adeguate rappresentazioni le idee illuministiche di libertà e di uguaglianza che avevano condotto alla Rivoluzione d'oltr'alpe e che con l'avvento di Napoleone avevano acceso speranze in buona parte della gioventù milanese.

stii... // Atto I, scena XI (p.19): Desch. Che begli occhi! Come sono vivi e feritori! Men. Ah che oeucc! che oeucc! che strion de oeucc!... Hinn stell, hin soo, hin s'ciopp, hin cannon, hin bomb... // Atto I scena XI (p.20): Desch. Non sono forse il vostro futuro marito? Men. Son fors minga destinato a avegh l'onor de vess, con pocch rispet, el sò consort? // Atto II, scena V (p.22): Desch. Si tratta di dire delle bugie... Nulla di più facile... Men. Se la vè a bosardarij bagni el nas a on mercant de melz.

⁶ I titoli, indicati anche dall'Isella (nota 1, p.104) sono in Raffaello Barbiera, *Carlo Porta e la sua Milano*, Barbéra, Firenze 1921, p.122. Tutti i successivi rimandi al Barbiera si riferiranno a quest'opera. Le affermazioni del Barbiera non possono essere confermate, essendo fondate sugli archivi del Teatro Filodrammatici, andati quasi totalmente distrutti nel corso della seconda guerra mondiale.

⁷ Le date sono indicate nei *Cenni storici* che il socio e attore accademico Giovanni Martinazzi scrisse per conto dell'Accademia de' Filodrammatici di Milano, già Teatro Patriottico (Milano, Tipografia Luigi di Giacomo Pirola, 1879). L'opuscolo, conservato nella Biblioteca dell'Accademia dei Filodrammatici, riproduce diversi documenti ufficiali sulla fondazione del Teatro Patriottico, e pubblica l'elenco, con la data della prima rappresentazione, di tutti gli spettacoli avvenuti al Teatro Filodrammatici, già Patriottico, dalla fondazione a tutto l'aprile 1879 (pp.115-168). Tutti i successivi rimandi al Martinazzi si riferiscono a questo opuscolo.

⁸ Giuseppe Bernardoni, di famiglia povera, era commesso in una stamperia; ma era stato allievo del Parini al Regio Ginnasio di Brera, e si era diplomato a Pavia in scienze economiche. Diventò amico del Porta, entrando a far parte del gruppo di letterati che animavano la "Cameretta". Ne sono testimonianza diverse lettere che i sodali si scambiarono nel 1817 (*Le lettere di Carlo Porta e degli altri amici della Cameretta*, a c. di Dante Isella, Ricciardi, Milano-Napoli 1967; n.161, p.256; n.162, p.261; n.167, p.273; n.168, p.274). D'ora in poi l'opera sarà contrassegnata da *Lettere*.

I promotori⁹ inviarono il 28 giugno 1796 una petizione al generale Despinoy, insediato a Milano come governatore, affinché fosse loro concesso l'uso di una sala già perfettamente attrezzata per le rappresentazioni, quella del Collegio Longoni, un tempo Collegio dei Nobili, a Porta Nuova. Il collegio era affidato ai padri Barnabiti ma per dissidi politici (non ancora la soppressione degli ordini sacri, che avverrà nel 1810) essi erano stati esonerati dall'incarico; e il teatro in cui erano state rappresentate in passato le commedie in dialetto di Carlo Maria Maggi¹⁰, diventava di pubblica utilizzazione. Il generale Despinoy, lusingato dalle dichiarazioni dei giovani patrioti "l'amour de la démocratie dont nous brûlons" avevano scritto nella domanda, aggiungendo che il loro unico scopo era di corriger les âmes qui ne sont pas encore assez patriotes) aderì alla richiesta di buon grado, poiché meritava tout encouragement¹¹.

Il Teatro Patriottico fu inaugurato nel luglio del 1796 con un *Guglielmo Tell*, messo insieme dal Bernardoni su testi più o meno noti¹². Il successo fu folgorante. Trasportati dall'entusiasmo i giovani insistettero, rappresentarono altri testi, di cui non è rimasta traccia, e poi decisero in settembre di affrontare la *Virginia* dell'Alfieri: alla seconda recita fu presente addirittura il generale Bonaparte in persona, che nel giugno successivo avrebbe fondato la Repubblica Cisalpina. Continuò il Teatro Patriottico le sue rappresentazioni fino all'autunno del 1797, allorché con la pace di Campoformio (17 ottobre 1797) i padri Barnabiti ritornarono in possesso del loro teatro.

I soci del Patriottico si rivolsero di nuovo alle autorità e la fortuna venne loro in soccorso. Il Direttorio esecutivo della Repubblica Cisalpina, presieduto da Pietro Moscati¹³, concesse loro una sala che si era resa disponibile nella piazzetta che fiancheggiava il Teatro

⁹ Oltre che dal Giusti e dal Bernardoni, il documento è firmato da tre dottori in diritto: Campagnani, Sylva, e un altro Giusti; dal medico Cozzi e dallo studente di medicina Borghi; dai computisti Schiepati, Ferrario, Buonamici; da un altro Sylva, archivista dell'ospedale; dal negoziante Rho.

¹⁰ Lo ricorda Dante Isella (p.202). Il collegio Longoni durò fino al secondo dopoguerra, allorché il palazzo diventò sede della Questura di Milano.

¹¹ Martinazzi, pp.4-5.

¹² Di questo *Guglielmo Tell* si sono perse le tracce. Ma del Bernardoni si ricorda la poesia dialettale, soprattutto un epitalamio che celebra le nozze della figlia di Carlo Porta, Carolina, con il "ragionatt Giusepp Biragli", e un suo sonetto caudato (*Gh'era ona sira in teater l'Omm de Preja*) che rievoca lo scandalo di cui fu protagonista nel 1815, nel Teatro alla Scala, il governatore conte Francesco Saurau (schiaffeggiò uno spettatore che non si era levato il cappello all'ingresso dell'imperatore Francesco I). Bernardoni si affermò come libraio, e molti libri stampati a Milano nel corso dell'Ottocento sono usciti dalla sua tipografia. Morì vecchissimo nel 1852 e i suoi eredi ne continuarono l'attività editoriale e tipografica.

¹³ Pietro Moscati, famoso chirurgo e direttore dell'Ospedale Maggiore, che l'anno successivo doveva subire la deportazione da parte dagli austro-russi, figura fra i sottoscrittori del nuovo Patriottico, di cui diventerà Presidente. Con dispaccio 20 aprile 1805 il Moscati partecipava al Prefetto Dipartimentale d'Olona che "la società del Teatro Patriottico si è organizzata sotto il nome di Accademia de' Filo-drammatici" (Martinazzi, p.20). Un altro nome risonante della medicina milanese che appoggiò il nuovo teatro fu Giovanni Rasori, definito dal Barbiera (p.167) "rivoluzionario democratico sfegatato".

alla Scala, nella ex chiesa dei santi Cosma e Damiano¹⁴. Nell'edificio, sconsacrato da tempo, avevano tenuto le loro assemblee i Seniori del Consiglio, che di recente avevano trovato una sede più consona al loro prestigio. I soci del Teatro Patriottico, che avevano ricevuto consensi e adesioni, decisero di trasformare radicalmente tutta la chiesa e di costruire al suo posto un teatro vero e proprio¹⁵.

Il progetto fu fatto dal Piermarini, ossia da colui che vent'anni prima aveva creato il Teatro alla Scala, e a realizzarlo furono chiamati i suoi allievi Luigi Canonica e Leopoldo Pollak. Le vicende belliche, portando di nuovo gli austriaci a Milano (1799-1800), fecero sospendere i lavori; ma tornati i francesi dopo la vittoria di Marengo (14 giugno 1800), finalmente il teatro fu portato a termine. Aveva quattro ordini di logge senza divisione di palchi (nell'intento di "esprimere l'uguaglianza di una Società Accademica") e poteva contenere un migliaio di persone (ottocento erano i posti a sedere). Non fu modificata invece la facciata, che rimase quella della chiesa. Dipinse il sipario Gaspare Galliari, mentre Andrea Appiani eseguì la medaglia a chiaro-scuro della volta. Gaetano Vaccani dipinse su tela i parapetti delle logge a finto bassorilievo. Alle scene avrebbero provveduto lo stesso Galliari, e scenografi illustri come Paolo Landriani, Alessandro Sanquirico, Gaspare Cavallotti, Pasquale Canna. Il teatro fu solennemente inaugurato la sera del 30 frimale dell'anno IX, ossia il 21 dicembre 1800, con *Filippo* di Vittorio Alfieri. Nella parte di Isabella recitò Teresa Pickler, la bellissima moglie di Vincenzo Monti.

Carlo Porta attore dilettante

1801. Marzo: L'abate de l'Épée.

Poco più di due mesi dopo lo spettacolo inaugurale, il Porta ebbe una parte nel dramma *L'abate de l'Épée* di Nicolas Bouilly¹⁶, che nella traduzione dell'amico e socio fondatore

¹⁴ Legge del 16 piovoso anno VI repubblicano (4 febbraio 1798). Per la storia della chiesa dei santi Cosma e Damiano e della sua trasformazione in teatro si veda: E. Guicciardi, *Il nuovo teatro di un'Accademia milanese, 1798-1970*. Accademia dei Filodrammatici, Milano 1970.

¹⁵ A tale scopo si aperse una sottoscrizione a cui aderirono 183 cittadini, fra soci e non soci, che fruttò "lire quattromilaottocentonove, soldi diciannove, denari sei". Si vendettero "di molte pietre e molti legnami dal Governo loro ceduti, del valore di lire duemilaquattrocentosettantacinque all'incirca". Si ottenne persino il permesso di vendere le campane della chiesa. (Martinazzi, p.18). Dei personaggi di risonanza, Pietro Moscati contribuì con 37 lire; Carlo Imbonati con 34, Andrea Appiani con 32, Giorgio Ricchi con 30, Luigi Canonica con 6. Giuseppe Bernardoni, Carlo Casiraghi e il medico Rasori diedero una lira (Martinazzi, in "Elenco dei doni fatti per l'erezione del Teatro Patriottico", pp.96-112). Ma decisivo fu il contributo governativo di mille zecchini, pari a quindicimila lire milanesi.

¹⁶ Jean-Nicolas Bouilly era stato avvocato al Parlamento e pubblico accusatore a Tours, nei cui dintorni era nato nel 1763 (morirà a Parigi nel 1842). Diventò famoso coi suoi racconti per ragazzi e diede al teatro una quarantina di lavori teatrali e libretti d'opera. Il suo libretto per la musica di Gaveaux *Léonor ou l'Amour conjugal* (1798) fu preso ed elaborato da Sonnleitner per il *Fidelio* di Beethoven. Per Luigi Cherubini scrisse il libretto di *Les deux journées*, che aveva appena ottenuto grande

Giuseppe Bernardoni fu rappresentato il 20 ventoso dell'anno IX, ossia l'11 marzo 1801. E' questa la prima esibizione di Carlo Porta attore di cui si abbia notizia. Non sono stati trovati documenti che attestino quando il poeta sia diventato socio del Patriottico e incominciasse a recitare; è tuttavia verosimile, come si vedrà, che abbia iniziato a collaborare col Patriottico prima della costruzione del nuovo teatro.

L'abbé de l'Épée, definita "comédie historique", era stata rappresentata appena l'anno precedente a Parigi, alla Comédie, con un successo enorme. Racconta una storia "larmoyante", che di storico ha soltanto il personaggio di Charles-Michel abbé de l'Épée (Versailles 1712 - Parigi 1789), fondatore dell'istituto per la rieducazione dei sordomuti e inventore dell'alfabeto gestuale che consentiva ai sordomuti di comunicare. Il dramma è un omaggio alla benemerita figura dell'abate (dichiarato nel 1791 dall'Assemblea nazionale "benefattore dell'umanità") che col suo intervento e grazie a una serie di agnizioni smaschera le mene del malvagio Darlemont e restituisce alla famiglia il piccolo sordomuto Teodoro.

Non si sa che parte sostenesse il Porta in questo melodrammatico edificio, che pure ebbe risonanza europea. Dato il suo talento di "caratterista", impersonò probabilmente un servitore: Domenico, vecchio domestico dell'avvocato Franval, o Dubois, domestico di Darlemont, personaggi di secondo piano ma che sono in scena spesso. Troppo seriosi, per lui, nonché l'abate, il cattivissimo Darlemont, il figlio di lui St.Aume o l'avvocato Franval.

1801. La pausa estiva.

Agli spettacoli estivi il Porta non partecipa. Non si sentiva in buona salute e lo testimonia la lettera che egli scrive al fratello Gaspare il 21 luglio. Gli annuncia di avere incontrato in teatro Angelo Petracchi, e di avere rifiutato "una parte che mi voleva addossare in una Commedia di sua direzione"; il Petracchi aveva fretta "ed io non trovo la di lui fretta combinabile coi mali che soffro, e che si potrebbero aumentare compiacendolo in questa troppo calda stagione"¹⁷. A quale commedia si riferisse il Petracchi non si sa; ma l'accenno alla

successo a Parigi. *L'abate dell'Épée* fu rappresentato anche a Venezia, al Teatro San Gio. Grisostomo, il 16 - 17 luglio dello stesso anno. La traduzione del Bernardoni apparve a Venezia nella serie «Teatro moderno applaudito ossia Raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri» (Tomo LV. In Venezia, il mese di gennaio 1801). Nelle "Notizie storico-critiche", l'editore elenca una lunga serie di francesismi di cui la traduzione sarebbe aduggiata. Il Bernardoni se ne adontò (si veda la nota 25). Presso la biblioteca dell'Accademia dei Filodrammatici esiste di tale traduzione una copia con numerose correzioni a mano, che probabilmente è servita per la rappresentazione milanese. Un'altra edizione è quella in versione anonima di Niccolò Bettoni, Milano MDCCCXXIX, che fu inserita l'anno successivo nella collana "Teatro Portatile Economico" (vol. LXXIX).

¹⁷ *Lettere*, n.36 (datata 2 termidoro, anno IX), p.58. Angelo Petracchi era socio del Patriottico, poeta e scrittore di teatro: una sua commedia *Il qui pro quo, ossia Gli espedienti improvvisi* sarà rappresentata al Teatro Patriottico, diventato Teatro dei Filodrammatici, il 27 settembre 1816. Da questo anno fino al 1820, il Teatro alla Scala e quello della Cannobiana gli affidarono l'appalto dei loro spettacoli e il Porta collaborò con lui nella commedia citata dell'Andrieux alla Scala e scrivendo col Grossi il *Giovanni Maria Visconti* che si sarebbe dovuto rappresentare alla Cannobiana. Il Petracchi mise a

fretta fa pensare a un lavoro messo in scena nell'estate, forse *Il burbero benefico* di Goldoni (rappresentato il 23 agosto), se non addirittura *Olivo e Pasquale* di Antonio Simone Sografi, andato in scena di lì a una settimana (29 luglio).

Agli inizi di agosto il Porta assiste al Patriottico a una rappresentazione straordinaria dell'*Antigone* dell'Alfieri. Andata in scena il precedente 19 giugno, la tragedia viene ripresa per festeggiare i patrioti reduci dalle prigioni della Dalmazia e dell'Ungheria "Furono continue", scrive al fratello Gaspare, "le grida di gioia che riempivano i vuoti fra un Atto e l'altro della Tragedia, fra i quali si udirono quelle di viva Robertspier, e morte a Tizio, morte a Sempronio. Tutto però cominciò bene e senza disordini"¹⁸.

1801. Autunno: Greppi e Albergati.

In autunno, eccolo di nuovo sulla scena. Il 1 novembre recita in *Teresa la vedova* di Giovanni Greppi¹⁹ e il 31 dicembre nel *Ciarlatore maldicente* di Francesco Albergati Capacelli²⁰.

La Teresa del Greppi continuava la tradizione lacrimevole e quella dei melodrammatici colpi di scena: rimasta vedova nel dramma precedente, Teresa concepisce pensieri teneri per un vecchio amico inglese che l'ama d'amor sincero; ma a causa di una falsa notizia che un secondo spasimante, anche lui inglese ma respinto, fa pubblicare da un giornale, si crede vedova una seconda volta e si trova a un passo dallo sposare lo sciagurato che la ricatta. Tutto finisce bene, naturalmente. Teresa Pickler fu la protagonista. Il Porta può avere impersonato il barone Malcontenti, viaggiatore italiano (la scena è in Parigi), o Carlo il locandiere, o Leggerezza, poeta fiorentino. Sul piano della caricatura, avrebbe potuto essere anche uno dei due inglesi rivali; ma nelle "Terese" del Greppi ogni ironia è impossibile.

mise a frutto la sua esperienza di organizzatore teatrale in *Sul reggimento dei pubblici teatri. Idee economiche applicate agli II.RR. Teatri alla Scala e alla Cannobiana in Milano del Cav. Angelo Petracchi* (Milano, Ferrario, 1821). Venne in seguito chiamato a dirigere il King's Theatre di Londra. Si veda l'Isella (pp.205-206) e l'op.cit. di Emilio Sioli Legnani.

¹⁸ *Lettere*, n.37, 3 agosto 1801, pp.59-60. Il brano è citato dall'Isella (p.203).

¹⁹ Giovanni Greppi (nato a Bologna nel 1751 e ivi morto dopo il 1827), socio della Reale Accademia Fiorentina, ebbe vita avventurosa; dopo avere vestito il saio conventuale aderì alla Repubblica Cisalpina. Scrisse dei "Capricci teatrali" ai quali appartiene questa *Teresa vedova* (tomo I, in Venezia presso Giacomo Storti MDCCXCII), seconda opera di una trilogia iniziata con *L'amore irritato dalle difficoltà, ovvero Teresa e Claudio*, e proseguita con *Teresa e Wilk*. *Teresa vedova* fu replicata al Patriottico, ribattezzato Teatro dei Filodrammatici, il 26 luglio 1805, davanti al Principe Vicerè.

²⁰ Il marchese Francesco Albergati Capacelli, bolognese (1728-1804), uomo di vasta cultura, amico del Goldoni e di Voltaire (che a lui si rivolse per far pervenire al Goldoni una lettera di apprezzamento che destò le ire degli antigoldoniani) fu fecondo autore di un teatro a sfondo illuministico che interessa ancor oggi. Attore dilettante, rappresentava nel suo palazzo di Zola Predosa opere sue e di altri (Goldoni scrisse per lui diverse commedie, fra le quali un *Cavaliere di spirito*, che rappresenta la commedia più "libertina" dello scrittore veneziano). Le opere dell'Albergati furono stampate a Venezia dal Pasquali (*Nuovo teatro comico*, 1774-1779) e comparvero successivamente nella "Collezione completa delle commedie di Francesco Albergati Capacelli", tipografia Marsigli ai Celestini, Bologna 1801-1802 (*Il ciarlatore maldicente* è nel tomo sesto, 1802).

Più credibile appare il Porta come protagonista del *Ciarlatore maldicente* dell'Albergati; ancorché enormemente più perfido del goldoniano don Marzio, e di una perfidia gratuita, il marchese Alfonso Rovinati è ovviamente un "carattere", anzi l'autore desiderava che avesse quasi sempre un certo risetto sardonico con cui accompagna i tratti di una maldicenza. Ma proprio in questa commedia figurano personaggi molto più "portiani", come Filinto, "poeta, amico del caro Flaminio, e che parla con qualche flemma", e come Mene-guccio Sfrontati, detto lo Scarpinello, "musicò marchigiano" che secondo l'autore doveva essere impersonato "o da un musicò vero o da un attore che per gioventù e col parlare sempre in falsetto possa parer tale, ma non mai da una donna vestita da uomo".

1802. La pausa tragica e "Il ciabattino"

Il 1802, anno I della Repubblica Italiana, è un anno decisamente alfieriano e il Porta rimane tra le quinte. Il 25 febbraio riceve da Giorgio Ricchi, che l'aveva tradotta, la commedia di Collin d'Harleville *Il vecchio celibe*²¹. Il Ricchi gli chiedeva di collaborare nella messa in scena²². La commedia fu recitata al Patriottico due anni dopo (4 maggio 1804)²³.

Nei mesi successivi il Patriottico presentò ben cinque tragedie dell'Alfieri: *La congiura dei Pazzi* (19 marzo), *Timoleone* (4 aprile), *Agamennone* (30 aprile), *Bruto II* (28 maggio), *Don Garzia* (5 novembre). E' anche la volta, in prima assoluta, del *Caio Gracco* di Vincenzo Monti (22 ottobre).

Sommerso dal fato tragico, non c'era spazio per il Porta, che il 1 giugno entra nella commissione amministratrice del Patriottico²⁴. Il 25 luglio, tuttavia, recita in una farsa che quasi per contrappasso nei confronti di tanti coturni ha il titolo di *Il ciabattino*. Si sa che

²¹ *Le vieux célibataire* (rappresentata a Parigi il 24 febbraio del 1792) era la più famosa commedia di Jean François Collin d'Harleville (1755-1806), membro dell'Académie-Française e tradotto numerose volte in Italia, oltre che dal Ricchi, dal Piazza (*I castelli in aria*, Venezia 1797), dall'Albergati Capacelli (*L'ottimista, ossia L'uomo contento di tutto*, Venezia 1797) e da altri.

²² *Lettere*, p. 443. (Riportata dall'Isella nel suo saggio, nota 2, p. 202). La scena dei cinque cugini è la XIV del secondo atto: essi vengono da Arras in visita allo zio Arsenio, che non conoscono, allo scopo di carpirne la benevolenza e l'eredità. La commedia è tutta basata sui raggiri di una governante e di un domestico per entrare in possesso dei beni del danaroso signore, celibe e discretamente ingenuo ma non troppo vecchio. Il nipote, creduto a torto uno scapestrato e introdottosi in casa dello zio sotto le mentite spoglie di un cameriere, avrà la legittima ricompensa.

²³ Non risulta che il Porta vi abbia partecipato come attore. La traduzione del Ricchi comparve nella collana "Teatro moderno applaudito" (anno I, tomo I, Venezia 1804, presso Antonio Rosa). Giorgio Ricchi, socio del Patriottico, fu traduttore e adattatore attivissimo. Nel 1803 (13 gennaio) presentò *Il piccolo marinajo* di Pigault-Lebrun e *I due prigionieri* del Marsollier (7 luglio); nel 1804 ben tre lavori: oltre alla commedia di Collin d'Harleville, mise in scena *Alessio, ossia L'error d'un buon padre* del Marsollier (6 aprile) e *I militari* di Etienne De Favières (23 novembre). Nel 1805 (15 marzo) rappresentò *Il segreto scoperto* di A.J.Dumaniant e nel 1806 (14 novembre) *Il signor Mansardo* di L.B.Picard. Tutti questi lavori furono pubblicati a Venezia nei diversi tomi del "Teatro moderno applaudito".

²⁴ *Lettere*, p.444.

egli impersonava il personaggio di mastro Burbero, ma rimane ignoto il nome dell'autore²⁵.

1803. Marzo: Kotzebue.

In compenso il 1803 è un anno assai fecondo. Il Porta si esibisce in quattro spettacoli. Incomincia l'11 marzo nel dramma di Augusto von Kotzebue, *Misanthropia e pentimento*, nel quale interpreta la parte di Pietro, figlio dell'intendente generale Bitterman. Il personaggio del ragazzo un tantino sciocco, che anima la scena portando notizie, è adatto ai suoi mezzi: apre il dramma con una tirata lunghetta che dà qualche informazione sulla protagonista, l'adultera ma pentitissima Eulalia, che gli fa fare piccoli servizi e alla quale rifà ogni tanto il verso; nella scena ottava del secondo atto si impegna anche nell'imitare i gesti un tantino enfatici del padre; compare poi saltuariamente nei seguenti due atti e scompare nell'ultimo.

Il dramma (*Menschenhass und Reue*, rappresentato a Berlino il 3 giugno del 1789, e pubblicato nel 1790) è uno dei più fortunati del fecondissimo scrittore di Weimar, e venne tradotto in tutte le lingue europee. Appartiene alla schiera dei drammi social-lacrimosi, ma affronta il tema dell'adulterio in una prospettiva di contrapposizioni estreme, facendo cadere la vittima (romanticamente presentato come "Lo sconosciuto") in una misantropia da Timone ateniese e riducendo la moglie adultera ad un "heautontimorumenos" di sesso femminile, chiusa in un castello-convento a far da governante. Il dramma, già rappresentato a Venezia nel 1795 col titolo di *Misanthropo* e nel 1801 col titolo *L'incognito*, fu nuovamente tradotto per l'edizione milanese da Giuseppe Bernardoni²⁶.

1803. Maggio: Duval.

Due mesi dopo (13 maggio 1803) Carlo Porta recita in *Casa da vendere*, di Alexandre Duval, tradotta ancora una volta dal Bernardoni²⁷. Definita "farsa", alla lettura questa

²⁵ Nel suo elenco, il Martinazzi trascura spesso di indicare l'autore o, quando l'autore è straniero, indica come autore il traduttore, poiché era invalso l'uso di rimaneggiare e adattare e personaggi e dialoghi. Questo determina la necessità di eseguire ricerche bibliografiche, che nel caso del *Ciabattino* non hanno condotto ad alcun risultato.

²⁶ In "Teatro moderno applaudito", Venezia, 1804, presso Antonio Rosa. Nelle "Notizie storico-critiche" (pp.85-90) l'editore rende pubblica la lettera che il Bernardoni aveva inviato (30 dicembre 1802) agli amici del Teatro Patriottico, nella quale si augurava che il lavoro non cadesse "fra le mani degli editori del *Teatro moderno applaudito*, acciocché, se mai non hanno ancora rinunciato al diritto di annoiare il pubblico, non accresca la mole di una Raccolta fatta a capriccio per solo spirito di guadagno. Ove poi questo povero dramma non potesse evitare una tanta disgrazia, il Genio che protegge il buon gusto, faccia almeno che non venga stuprato dalle *Osservazioni di qué signori*". Questa lettera dimostrerebbe il "livore" del Bernardoni, offeso perché la sua traduzione dell'*Abate de l'Épée*, di cui alla nota 15, era stata giudicata dall'editore zeppa di francesismi. Il dramma del Kptzebue verrà ripubblicato, senza il nome del traduttore, a Milano nel 1829 da Nicolò Bettoni: presenta lievi variazioni rispetto alla versione di Venezia del 1804.

²⁷ Dopo la rappresentazione della *Casa da vendere* al Patriottico di Milano, la stessa commedia fu messa in scena nell'autunno a Venezia al teatro San Benedetto, non però nella traduzione del Bernardoni ma in quella di Giovanni Piazza, pubblicata l'anno successivo (1804) nella raccolta del *Teatro*

Maison à vendre appare soltanto come un gradevole bozzetto in un atto. In origine era un vaudeville, ed era stato rappresentato a Parigi tre anni prima all'Opéra Comique (23 ottobre 1800). La musica era di Nicolas-Maria Dalayrac, di cui Duval era uno dei fedeli librettisti. Non si sa che parte vi sostenesse il Porta, ma le alternative sono poche: o il signor di Ferville, il vicino che tira sul prezzo della casa di madama Dorval; o uno dei due amici, un poeta e un musicista, che vagabondando nei dintorni di Bordeaux giungono al villaggio, e mentre il poeta finge di comprare la casa e la rivende subito al signor di Ferville facendo un buon affare, il musicista scopre nella nipote della signora Dorval l'innamorata che credeva perduta.

1803. Giugno: Sografi.

Passa un altro mese e il 10 giugno il Porta è don Ciccio in *L'amor platonico* di Antonio Simone Sografi. L'atto unico aveva segnato dieci anni prima il felice debutto del commediografo padovano (rappresentato al Teatro S. Gio. Grisostomo di Venezia nel carnevale del 1793, assieme all'altra farsa *L'anglomania italiana*) e non era scomparso dal repertorio. Il Sografi nel decennio successivo aveva prodotto una trentina di lavori, fra i quali la sua commedia più famosa, *Le convenienze teatrali* (1794), seguita a debita distanza da *Le inconvenienze teatrali* (1800), e si poteva considerare un autore di successo. La sua terza e più "goldoniana" delle sue commedie, *Olivo e Pasquale*, era stata rappresentata, come si è visto, al Patriottico nell'estate di due anni prima.

L'amor platonico è una satira del cicisbeismo, o meglio dei mariti che davano al cicisbeismo un significato innocente. Si svolge in un'atmosfera molieresca, con una padrona di casa, donna Lavinia, che tiene della "savante" e un marchese Riccardo che ha il ruolo del "raisonneur". Carlo Porta era don Ciccio, uno dei due mariti, personaggio dalle potenzialità di ironia molto portiane.

L'amor platonico è citato dal Porta in una lettera non datata e non terminata²⁸; in essa il Porta riferisce al corrispondente, ignoto ma verosimilmente un personaggio del Patriottico: "Ho letto in fretta, in fretta anche la farsettina *L'amor platonico*. Io la credo sicuramente

moderno applaudito. Si apprende anche che la traduzione del Piazza fu la prima ad essere data alle stampe. L'autore (Alexandre-Vincent Pineu Duval, Rennes 6 aprile 1767 - Parigi 9 gennaio 1842) fu teatrante dalla vita avventurosa. A 14 anni era andato in America a combattere la guerra di indipendenza. Fece diversi mestieri, tentò di far l'attore, fu arrestato e imprigionato nel 1793, scrisse un numero sterminato di opere teatrali e libretti d'opera. Nel 1802 un suo lavoro storico, *Édouard en Écosse ou La nuit d'un proscrit* (Th.Français, 18 febbraio 1802), destò lo sdegno di Napoleone, onde rispose di fuggire in Russia. In seguito diresse il teatro Odéon, fu accolto all'Accademia di Francia (1816) e fu amministratore della Biblioteca dell'Arsenal. Le sue opere sono state pubblicate a Parigi in 9 volumi nel 1822-23. Sono interessanti le sue prefazioni, dal tono vibratamente polemico. Si oppose al teatro romantico ed è significativa la sua lettera a Victor Hugo, *De la littérature dramatique* (1833).

²⁸ *Lettere*, n.253, p.410.

migliore dell'altra²⁹ e sono persuaso che sarà aggredita dal pubblico, ed in ispecie dal nostro che desidera piuttosto il ridicolo che il tragico. Urterà forse l'animo di molti l'introdurre sulla scena due becchi". Il Porta era stato dunque chiamato a dare un parere sul "cartellone" dell'anno 1803, e questo abbozzo di lettera non può che essere anteriore, di quanto ovviamente non è dato sapere, alla data di rappresentazione (10 giugno 1803).

1803. Luglio: Marsollier

Il 7 luglio va in scena *I due prigionieri* del Marsollier³⁰, in cui il Porta, a quanto dice il Barbiera, ottiene un particolare successo. La commediola, come al solito definita "farsa" e che in origine era un vaudeville³¹, non presenta personaggi particolarmente caratterizzati, ma come si sa un personaggio può sempre vedersi esaltate dall'interprete le proprie possibilità comiche. Due giovani sposi, in continua lite, vengono da uno zio autoritario fatti "deportare" in un castello, dove finiscono per rappacificarsi. I personaggi maschili sono tre: il giovane sposo Adolfo di Rumberg, il castellano signor di Limburgo (la scena è in Prussia) e il di lui domestico Guasparri, che svolge un ruolo di *deus ex machina* nel quale verosimilmente si esibì il Porta, caratterizzandolo vivacemente. La traduzione era di Giorgio Ricchi³².

Nell'agosto, poi, il Porta fu protagonista di un dissidio fra istrioni: un attore del Patriottico, cognominato Riboldi, gli contestò la parte del marchese di Forlipopoli nella *Locandiera* di Goldoni, e il Porta minacciò di dimettersi. Il dissidio si compose e il Porta scrisse una lettera alla direzione nella quale dimenticando le sofferte pene si dichiarava disponibile per ulteriori prove³³. Di questa *Locandiera* in ogni caso non si parlò più; soltanto nel 1808

²⁹ Probabilmente *L'anglomania italiana*, che al debutto veneziano era stata rappresentata insieme all'*Amor platonico*.

³⁰ Benoit-Joseph Marsollier des Vivetières (Parigi, 1750 - Versailles 1817) fu autore apprezzato di drammi larmoyants e di libretti d'opera, soprattutto per Dallayrac, che musicò la sua *Nina ou la Folle par amour* (Th.Italien, 15 maggio 1786). La patetica storia del Marsollier commosse l'Europa e tradotta da Giuseppe Carpani e con le aggiunte di Giovanbattista Lorenzi diventò *Nina o sia La pazza per amore*, una delle più fortunate opere di Giovanni Paisiello (Napoli, 1790). La *Nina* del Marsollier ebbe fortuna anche nel teatro di prosa, nella traduzione (Venezia MDCCXCVI) dell'attore Pietro Andolfati, che insegnò recitazione all'Accademia dei Filodrammatici dal 1817 al 1822. Come Duval, a cui per la vita e per il mestiere assomiglia, Marsollier venne arrestato nel 1794 per un carteggio con i fuoriusciti in Inghilterra, e rimesso in libertà per intercessione di Dallayrac.

³¹ *Adolphe et Clara, ou Les deux prisonniers*, musica di Dallayrac (Parigi, Opéra-Comique, 10 febbraio 1795). Nella versione per il teatro di prosa diventò *I due prigionieri*, traduzione inedita del signor Giorgio Ricchi (Venezia, presso Antonio Rosa, 1804). In essa il Ricchi fece rivivere anche un'arietta. Nelle Notizie storico-critiche si legge: "Molte volte fu pure prodotta questa stessa commediola in Milano, sempre riscosse quegli applausi lusinghieri che nascono dall'intima persuasione dell'animo, o dal verace suo contentamento".

³² Il testo comparve l'anno successivo nella collana "Anno teatrale in continuazione del teatro moderno applaudito" (Venezia, presso Antonio Rosa, 1804, anno I, tomo II).

³³ Dell'aneddoto e della lettera riferisce il Barbiera (p.122-123), che attinse la notizia dagli archivi dell'Accademia dei Filodrammatici.

comparve sulla scena del Patriottico, diventato Accademia dei Filodrammatici³⁴. Era peraltro il Riboldi uno dei primi attori del Patriottico. In precedenza era stato protagonista dell'*Aristodemo* di Vincenzo Monti, e fu lo stesso poeta ad affidargli, si racconta, la difficile parte³⁵.

1804. Il congedo con Carlotta e Werther

Il 25 maggio 1804 Carlo Porta recita in *Carlotta e Werther*, dramma lacrimevole che Antonio Simone Sografi aveva tratto dal romanzo di Goethe, facendone un'edulcorata illustrazione popolare. Al termine dell'avventura, infatti, l'infelice protagonista non si toglie la vita ma decide di "errare sventuratamente di luogo in luogo, cercando invano sollievo né miei affanni, piangendo amaramente sul mio destino"³⁶. Il Porta sostenne la parte di Ambrogio, fedele servitore di Werther, che ha momenti felici, "Federico crede di essere il solo servitore di garbo a questo mondo, e non sa che ci sono de' Federici, e ci sono anche degli Ambrogio", atto quinto, scena seconda) scopre e storna il suicidio col veleno che Werther aveva in animo di tentare.

A quanto sembra, in questo spettacolo il Porta recitò al Patriottico per l'ultima volta³⁷. Nello stesso anno il ventinovenne Carlo venne riammesso negli uffici governativi col titolo di sottocassiere presso l'Ufficio di liquidazione del Debito pubblico, che poi si chiamerà il Monte Napoleone³⁸.

I Conti di Agliate

Rimane nel mistero una commedia, *I conti d'Agliate*, di cui si conserva tuttora il copione personale, autografo, del Porta³⁹. La commedia, definita "commedia patria", scritta dal

³⁴ Il Goldoni fu molto rappresentato al Patriottico. Nel 1801 si diede *Il padre di famiglia*, *L'avar*o e *Il burbero benefico*. Nel 1802 *Un curioso accidente*. Nel 1804 *L'osteria della posta*, *Gli innamorati* e *La bottega del caffè*. Nel 1805 *Le smanie per la villeggiatura*.

³⁵ Scrive il Martinazzi (p.28), seguito dal Barbiera (p.121), che il Monti avrebbe voluto interpretare personalmente la parte del protagonista, ma essendosi accorto alle prove della propria inadeguatezza "pregò" il Riboldi di sostituirlo. La sera della "prima" il poeta, entusiasta, abbracciò commosso l'interprete attestandogli tutta la sua stima. *L'Aristodemo* andò in scena il 24 giugno 1803. L'anno precedente (22 ottobre) era stato rappresentato in prima assoluta *Caio Gracco*; l'anno successivo (7 settembre) toccò a *Galeotto Manfredi*.

³⁶ Col titolo di *Verter*, il dramma era già stato rappresentato a Venezia, nel teatro San Gio. Grisostomo, il 30 ottobre 1794, e sempre a Venezia pubblicato nel 1800. Lo stesso testo, col titolo *Carlotta e Verter*, sarà ristampato a Milano da Placido Maria Visaj nel 1830.

³⁷ R.Barbiera, p.122.

³⁸ *Lettere*, nota alla n. 53, p.82. Cassiere generale era Carlo Casiraghi, attivo socio del Patriottico, al quale nel 1814 il Porta subentrò nella carica.

³⁹ La copertina è riprodotta dall'Isella in *Ritratto dal vero di Carlo Porta* (Il Saggiatore, Milano 1973, p.100), preziosissima miniera di documenti portiani.

padre olivetano Francesco Molina ma pubblicata anonima⁴⁰, doveva essergli cara se il 2 febbraio 1810 egli ricorda a Giulio Ferrario che il padre Molina era ancora in vita quell'anno e che la commedia veniva correntemente eseguita, ottenendo sempre applausi, non soltanto dai dilettanti ma anche da attori celebri: il De Marini ne aveva fatto il suo cavallo di battaglia⁴¹.

La commedia racconta le vicende del conte Ruggero, feudatario di Agliate, che perseguitato dai Torriani per essersi schierato a favore dei Visconti, fugge in Francia, dopo avere affidato la figlia ancora bambina "alla sperimentata fedeltà di un fattore". Dopo sedici anni, riconquistata Milano dall'arcivescovo Ottone, il conte torna ad Agliate con il cavaliere francese D'Elbieu, e riprende possesso delle sue terre. Ricerca la figlia, cresciuta da contadini e chiamata ora Angiolina, ma la scopre sposata segretamente con il console Albertone, suddito assolutamente devoto che tuttavia, per le sue gelosie "fondate né costumi di que' tempi", rischia di apparire infido e sedizioso. Tutto potrebbe finir male se non si scoprisse che Albertone ha origini nobili.

Nella commedia soltanto le parti del conte Ruggero e del cavaliere D'Elbieu sono scritte italiano; tutti gli altri personaggi, compresa la giovane sposa, parlano in brianzolo. Il Porta impersonava il contadino Lumaga (lumaca), che accattivato dalle grazie di Angiola e un po' fanfarone come il suo compare Scisger (cece), non è aliemo dal diffamare il più fortunato Albertone.

Nell'elenco del Martinazzi la commedia figura rappresentata al Teatro Filodrammatici il 3 febbraio 1815; ma la copertina del copione personale del Porta reca la dicitura "per il cittadino Carlo Porta", che rimanda al periodo francese.

A meno di una svista del Martinazzi o di una rappresentazione da parte di un altro gruppo amatoriale (il Porta era in rapporto con la compagnia del "Gambero", che agiva nel Teatrino di San Pietro all'Orto) bisogna risalire al biennio 96-97, allorché nella sala del Collegio Longoni si recitarono diverse opere fra l'inaugurale *Guglielmo Tell* e l'alfieriana *Virginita* del settembre, e soprattutto in seguito, fino all'autunno del 1797.

Date successive sono meno probabili: bisogna escludere sia l'anno di permanenza del Porta a Venezia (settembre 1798 - settembre 1799) sia il periodo che fa seguito al suo ritorno, durante il quale, tornata la Lombardia in mani austriache e messo sotto sequestro il tea-

⁴⁰ "Scritta da un'erudita penna milanese, è stata rappresentata per la prima volta in Loretecchio, villa de' PP. Olivetani, nell'anno 1875", (Giacomo Pirola, Milano 1805). La commedia, sempre senza il nome dell'autore, fu ristampata da Giovanni Pirotta (Milano 1816, assieme a poesie dialettali di Corio, Giulini, Ottolina, Marliani, Parini, Bossi e anonimi), da Nicolò Bettoni (Milano 1830), da Placido Maria Visaj (Milano 1833), da G. Barbini (Milano 1869, inserita nella Biblioteca ebdomadaria-teatrale, fascic.23).

⁴¹ *Lettere*, n.69, p.117. Giuseppe De Marini, milanese, fu effettivamente un grande attore, e basta leggere il profilo che gli dedica Luigi Rasi (*I comici italiani*, Firenze, 1896-1905). Fu primo attore assoluto nella Compagnia Reale del Principe Eugenio ed eccellea tanto nel tragico (del Monti fece *Aristodemo* e *Caio Gracco*) quanto nella commedia (numerose opere di Goldoni). Non disdegnava nemmeno le farse, come *La finestra murata*, nella quale faceva la parte di un muratore che mutava volto ad ogni scena. Fu anche protagonista nel rappresentatissimo *Abate de l'Épée*.

tro in costruzione, è impensabile che il Patriottico potesse dare spettacoli.

E' pure del tutto verosimile che quando partecipò alla prima recita di cui si ha notizia (*L'abate de l'Épée*, 1801) non fosse alle sue prime esperienze di attore. Non si spiegherebbe altrimenti come il Ricchi, nella citata lettera dell'anno successivo, abbia potuto chiamarlo "veterano nella comica declamazione". Il Porta non soffriva certo di entusiasmi giacobini ma il fatto stesso che sia entrato nella brigata del Patriottico in anni napoleonici lascia intendere che il suo amore per il teatro avesse la meglio sulla sua tiepidezza politica. E del resto, "ho vorsun ben anca a Napoleon", dirà giudiziosamente in un sonetto.



UN RITRATTO DI CARLO PORTA

Paolo Mauri

Il volto di Carlo Porta è affidato a poche testimonianze e la principale si deve a Giuseppe Bossi: l'amico pittore che, fattosi anche occasionale poeta, restò impigliato, lui autore del *Pepp perucchee*, nella creazione della *Ninetta*. Il ritratto fatto dal Bossi è oggi nel Museo di Milano. In alto si legge la scritta «Carlo Porta poeta milanese». Porta figura anche in un gruppo dipinto dal Bossi e che ritrae Bossi stesso, Gaetano Cattaneo, il conte Giuseppe Taverna e, appunto, un Porta che però non somiglia molto al Porta del ritratto sopra citato, come osserva Dante Isella nel suo fondamentale *Ritratto dal vero di Carlo Porta* (Milano, 1973) dove sono riprodotti e documentati tutti i Porta sin qui conosciuti.

Se si aggiungono un ritratto giovanile firmato da un A. Monnet e un tardivo ritratto di Feodor Bruni che da esso probabilmente discende si è già detto quasi tutto. Più volte riprodotto in incisioni è il profilo di Giuseppe Longhi datato 23 febbraio 1818 il cui originale è perduto, mentre di recente è ricomparso in antiquariato un disegno del Bossi. C'è poi il capitolo della scultura con un busto di Pompeo Marchesi del 1822 e dunque postumo che si trova a Brera, la statua di marmo di Alessandro Puttinati che si trovava ai Giardini pubblici e fu distrutta nel '43 dalle bombe e quella di Ivo Soli al Verziere che discende da quella del Puttinati. Isella riproduce ancora un disegno raffigurante il Grossi al capezzale del Porta dal quale fu poi tratto il quadro di Cadolini oggi al Museo di Milano e una probabile caricatura del poeta a penna.

A noi capitò di trovare e acquistare presso un piccolo antiquario romano in via del Seminario un ritratto di Carlo Porta che palesemente riprende quello del Bossi. Non ci fu possibile accertarne la provenienza: l'antiquario era autorizzato soltanto a dire che si trattava di una famiglia milanese. È un piccolo olio su rame (cm 10x13 circa) che reca in alto la scritta «Carlo Porta», con la testa del poeta a spartire nome e cognome. In basso a sinistra la sigla E.P. per sciogliere la quale un amico storico dell'arte ha proposto, ma senza fare una vera e propria perizia, il nome di Eleuterio Pagliano. Nato a Casale Monferrato nel 1826 e morto a Milano nel 1903, fu pittore, incisore e frescante. Patriota, dipinse tra l'altro la «Morte di Luciano Manara». Non so se l'attribuzione sia attendibile, ma trattandosi di una «ripresa» direi che alla fine poco importa. È un omaggio al poeta. Un altro minimo tassello che si aggiunge alla storia della sua «fortuna» postuma.

SULL'ASSENZA DELLE RONDINI NEL 1817.
UN SONETTO DI CARLO PORTA

tradotto da Giovanni Raboni

Semm giamò ai vott de April, gh'emm la stagion
Che la po' minga vess la mej d'insci,
E no se ved a comparì on rondon
Che i oltr'ann l'eva ajbella ch'even chi.

Cossa dianzen eela la reson,
Stimi quel strolegh ch'el le poda di;
Parlen tucc, e tucc parlen a taston,
E a taston diroo anmi la mia de mi.

Mì dighi che, avend vist in sti agn passaa
Come tratten con nun sti car pattan,
Se saran ressolvuu de voltà straa.

Puttana! (avaran ditt) se sti legrij
Pelen tant de suttir i cristian,
Cossa faran con nun che semm usij?

È già l'otto di aprile, la stagione
non potrebbe esser meglio di così,
ma non si vede spuntare un rondone
che un anno fa era un pezzo ch'eran qui.

E come mai? Lunga vita all'astrologo
che saprà spiegarci l'anomalia.
Parlano tutti, e tutti quanti a vanvera,
e a vanvera anche io dirò la mia.

Dico dunque che visto ultimamente
quanti riguardi ci usa certa gente,
avran deciso di cambiare via.

Cazzo! avran detto, se è così che quelli
trattano questi qui che son cristiani,
cosa faranno a noi che siamo uccelli?

GIUSEPPE CARPANI TRA BALESTRIERI E PORTA

Felice Milani

Nella raccolta poetica *Per le fauste nozze de' signori conte d. Ranuzio Anguissola Scotti marchese di Grazano e contessa d. Bianca Stampa de' marchesi di Soncino*, databile al 1779¹, Giuseppe Carpani pubblicò, sotto il nome arcade di Daniso Tiriano, un componimento in ottave milanesi intitolato *L'induvinell*. L'autore, infelicemente innamorato perché non corrisposto, racconta come Amore fosse solito risvegliarlo all'alba; dopo quasi tre giorni di assenza, gli appare d'improvviso, invitandolo a cantare per una bella giovane, che il dio ha domato e che ora convolerà, contenta, a nozze: «Quand tuttanbott: traach se sbaratta l'anta, / e senz'arch, spernisciaa, lest, barlusent / Amor, che è semper bell ma che l'incanta, / quand i coss ghe van ben, quand l'è content, / el me solta denanz, e canta canta / canta el cria, o poetta, alto dagh dent, / canta ona tosa bela impertinenta»². Il poeta, che ha il cuore «pien de magon», si accinge a cantare soltanto perché è costretto; la sua disposizione d'animo è descritta col paragone del curato che per propria sfortuna deve fare il funerale a un fallito e recita sbadigliando la preghiera, mentre quando celebra esequie solenni ha un'aria sveglia: «Come on curat, che la ghe va falada, / avend de grazia a fà el corp a on falin, / che el par che el se desmentega per strada / col mort con la candira e lù ch'è trii, / no 'l g'ha pù quella cera dessedada / come quand el g'ha attorna i revestii, / no 'l pensa al Purgatori nè all'Inferna, / apena el dis sbaggiand requiem eterna»³. Nel dialogo che segue, Amore vuole che l'autore indovini di quale donna si tratta e, indirizzandolo man mano sulla via giusta, ottiene che alla fine la identifichi in Bianca di Soncino; fra le battute di Amore, ve n'è una in cui si registra l'uso burlesco di un inserto in latino: «Ma lù ridend: te voeu fà là de spess, / non tantum largum, Meneghin, bell bell».

La trascuratezza e gli sbadigli, che il Carpani attribuisce al curato costretto a fare un funerale non redditizio, saranno rinfacciati al clero nell'invettiva che, nel *Meneghin biroeu di ex monegh*, il Porta mette in bocca a Meneghino, anche a proposito dei *corp* e dei *transport de caritaa*: «pettaa là de nojaa, de desgarbaa, / intersiaa de flatti e cicciorin, / de sbaggiad, de sbarloegg de zà e de là, / e da no vedè l'ora de andà a cà»⁴. Sembra probabile che al

¹ Milano, Gaetano Motta, senza data [ma si tratta del 1779, anno in cui furono celebrate le nozze].

² *Ivi*, p. XV. Interveniamo sulla grafia del milanese del Carpani, indicando sempre con *-ch* la gutturale finale, che l'autore scrive spesso *-c*; non diamo conto di altri lievi interventi di natura grafica. Sulla produzione dialettale del Carpani cfr. la scheda, curata da Felice Milani, in *Bibliografia delle opere a stampa della letteratura in lingua milanese*, a cura di Dante Isella, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 1999, p. 128-29.

³ *Ivi*, p. XVII. I *revestii* sono «il diacono e il suddiacono assistenti al celebrante che officia abbigliato pontificalmente». (Francesco Cherubini, *Vocabolario milanese italiano*, Milano, Imp. Regia Stamperia, 183943, s. v.).

⁴ Carlo Porta, *Poesie*, a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 2000, 89, 225-28 [nelle citazioni del Porta rinviamo al numero del componimento, seguito dall'indicazione dei versi].

Porta fosse noto *L'induvinell* anche in base a un altro dato: l'accostamento, nell'apparizione di Amore, dell'onomatopea (traach) e del verbo *sbarattà* si riscontra, con una variazione della prima, nelle *Desgrazzi de Giovannin Bongee*: «traccheta! sto asnon porch del Monferaa / el me sbaratta in faccia el lanternin» (20, 21-22).

A un anno di distanza da *L'induvinell* il Carpani stampa, in occasione della morte dell'imperatrice Maria Teresa, *Sei sonetti milanesi [...] sul soggetto della commune tristezza*. Il Parini mostra di apprezzarli nel sonetto «Bravo Carpan! Hoo vist quii ses sonett»⁵, affermando che «fan onor a la lengua meneghina», ed esorta l'autore a proseguire sulla strada intrapresa («Alto, andee innanz, studiee sira e matina»), perfezionando con l'arte la disposizione naturale; chi prende consiglio da tutti non conclude nulla, chi non lo prende da nessuno raramente fa bene: di qui l'invito a prenderlo «da quaighedun, ma che 'l sia dott. // In sta maniera rivarii a fav cjaar / tra i bon poetta».

Invito che risulta messo a frutto dal Carpani nel poemetto *La conscia disturbada*, di tre canti per complessive 98 ottave, la cui vicenda è ambientata negli anni immediatamente successivi al 1780: uno dei personaggi, donna Arsilia, nata nel 1690 («des agn in pont innanz sto secol chì», II, 38, 2), dichiara infatti di aver passato di un po' i novant'anni. Si può supporre che la composizione risalga allo stesso periodo; in base al contenuto sembra in ogni caso da escludersi che possa essere datata dopo il 1791, quando il Carpani, in un clima storico completamente mutato, si voterà alla polemica antirivoluzionaria. Nelle *Notizie intorno a que' componimenti editi e inediti che non furono inseriti nell'attuale collezione*, premesse dal Cherubini al volume I della sua *Collezione*, il poemetto è elencato, senza data, fra gli *Inediti*⁶ in seguito, nelle *Schede bibliografiche*, il Cherubini indicherà l'anno 1786⁷. Il testo della *Conscia disturbada* è documentato da un manoscritto conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano⁸. Protagoniste del racconto sono le monache di un monastero

⁵ Nel necrologio del Carpani la "Biblioteca Italiana" (tomo XXXVII, anno decimo, febbrajo 1825) riporterà il sonetto del Parini, presentandolo come inedito, e tutti i moderni editori lo dicono stampato per la prima volta appunto sulla "Biblioteca Italiana"; solo di recente William Spaggiari ha segnalato che era già stato inserito nella ristampa veneziana, fatta nel 1803-4, delle *Opere* del Parini (*L'edizione Reina*, in *Interpretazioni e letture del "Giorno"*, a cura di Gennaro Barbarisi e Edoardo Esposito, Milano, Cisalpino, 1998, pp. 135-36). Peraltro la paternità pariniana è sempre stata considerata incerta, anche perché il sonetto fu stampato fra le *Poesie in dialetto milanese* di Carlo Alfonso Pellizzoni (Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1835, p. 103). Che sia effettivamente attribuibile al Parini è ora dimostrato da Paolo Bartesaghi (*Giuseppe Parini e Giuseppe Carpani: storia di un rapporto culturale*, negli atti del convegno *Le buone dottrine e le buone lettere. Brescia per il bicentenario della morte di Giuseppe Parini*, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 167-77). Lo citiamo secondo il testo presentato dalla "Biblioteca Italiana".

⁶ Francesco Cherubini, *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*, Milano, Giovanni Pirota, 1816-17, vol. I, p. LXXIV.

⁷ Francesco Cherubini, *Schede bibliografiche. Dialetto milanese*, a cura di Paolo A. Faré, Milano, Famiglia Meneghina, 1980, p. 27 («Sta manoscritto nella Biblioteca lombarda Bellati. 1786»).

⁸ È un fascicolo di 26 carte, numerate da 114 a 139, mm. 185 x 120, inserito e rilegato insieme con altri di vario formato nella miscellanea intitolata *Raccolta Cherubini di Dialetti varj d'Italia. Mss. Vol. 2*, la quale reca la segnatura M 70 suss. Alla c. 114r il titolo è seguito da un'annotazione di mano

non specificato, che riescono, appena in tempo, a impedire che il loro fattore faccia evirare uno dei figli indotto dalla prospettiva dei lauti guadagni dei cantanti. Il tema dei musicisti castrati non solo era stato svolto dal Parini nelle terzine *Il teatro* e nell'ode *La musica*, ma era anche un luogo comune assai diffuso nella tradizione bernesca, dal Fagiuoli al Riva, al Balestrieri⁹.

Nella *Conscia disturbada* il Carpani appare in debito, a diverso titolo, nei confronti sia di Carlo Maria Maggi che di Domenico Balestrieri, quasi abbia assunto questi autori come i dotti da cui prendere consiglio, secondo l'esortazione del Parini. Dalle commedie del Maggi sono attinti i nomi di due monache, donna Eufrosia e donna Arsilia (che ricorrono nei *Consigli di Meneghino* e nel *Barone di Birbanza*, il secondo anche nella forma italiana Ersilia), e la presenza di personaggi come il fattore, la fattora o il Padre Confessore¹⁰. Ma soprattutto impiega e fa giocare tra loro milanese, italiano e latino, imitando in ciò uno dei tratti stilistici fondamentali del Maggi, cioè la capacità di contrapporre istituti linguistici diversi ovvero livelli distinti all'interno del dialetto. Proprio quel tratto stilistico che, come ha osservato Dante Isella, il Balestrieri, pur seguace e ammiratore del Maggi, non ereditò, operando al contrario in un ambito di fondamentale monolinguisma; e che invece il Porta farà proprio in modo straordinario e con risultati altissimi, così da doversi postulare in lui «una lettura diretta del Maggi»¹¹. Sotto questo aspetto il Carpani anticipa, pur con esiti ovviamente imparagonabili, la scelta stilistica del Porta; alcuni indizi fanno peraltro supporre che questi conobbe la *Conscia disturbada*. Esponendo lo svolgimento del poemetto, potremo cogliervi anche la presenza del modello rappresentato dal Balestrieri.

Dopo la dedica del componimento ad Abelardo, vittima di mutilazione a motivo del suo amore per Eloisa («dedichi a ti sti rimm, ombra rabiada, / a vun consciaa la conscia disturbada», I, 2, 7-8), la vicenda si avvia con una scena di conversazione, in cui una monaca, «donna Eufrosia l'organista», esce a dire al fattore del monastero di aver ricevuto dal suo maestro, per mezzo del *Pedon*¹² la lista di quelli che si fanno onore cantando in teatro: il più

del Cherubini: *La Conscia disturbada / Poemetto / Opera di Giuseppe Carpani / Autore delle Haydine / avuto da G. B. Bianchi / il 12 novembre 1839 / Di F.co Cherubini*. Si tratta presumibilmente di una copia.

⁹ Si vedano, ad esempio, il capitolo di Giovan Battista Fagiuoli *In lode della musica* (nelle *Rime piacevoli*, vol. III, Firenze, Francesco Moücke, 1732, pp. 92-104) o le terzine *Sopra i musicisti* di Giampetro Riva (*Poesie di Rosmano Lapiteio*, Bergamo, Pietro Lancellotti, 1760, p. 239-43), dove fra l'altro si legge: «Non v'è d'un castron musico che canti, / al mondo vita più felice e bella; / al mio parere val tutti i contanti [...] Un musico conciato a verso e a modo, / guajo non sente nè maninconia, / anzi la sguazza, nuota anzi nel brodo». Nella poesia *I ciarlatani* del Parini il «pover'uomo» rimasto senza pane dice alla moglie: «Piuttosto, se ti pare, / io mi farò acconciare / per custodir le donne in un serraglio» (Giuseppe Parini, *Tutte le opere edite e inedite*, raccolte da Guido Mazzoni, Firenze, G. Barbèra, 1925, p. 482).

¹⁰ Cfr. Carlo Maria Maggi, *Il teatro milanese*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1964.

¹¹ Dante Isella, *I Lombardi in rivolta*, Torino, Einaudi, 1984, p. 134.

¹² Cioè il «corriere che fa viaggio a piedi» (Cherubini, *Vocabolario*, cit., s. v.). Cfr. nel *lava piatt* del Porta: «el di che riva, e che tapascia el Pedon», (*Poesie*, p. 872).

fine è un milanese, che chiamano *Marchesin*. E aggiunge: «El me scrif: che costù gh'ha zerta vos / de bariton, talchè non par castrato. / Vardee, fattor, che musegh portentos! / Dis la lettera poeu che: l'e pagato / milia zecchini. Oh catt! N'hin minga nos, / chi respond el fattor. L'oltra: ha piantato / soggionsg la casa sua, e chi el fattor: / Gh'hoo sett fioeu, no hin coss da lassà cor» (11, 1-8)¹³. La notte seguente, tormentato dal desiderio dei mille zecchini, il fattore, che si chiama Battista, espone il suo progetto alla moglie Cattirina, la quale ha partorito il giorno prima il settimo figlio; questa, fraintendendo, crede che il marito voglia compiere l'operazione su se stesso e acconsente. Lui replica con dichiarazioni di ipocrita obbedienza ai voleri divini e di falso altruismo: «N'hoo minga faa per mi sto bel progett: / son per grazia de Dia bon cristian. / No vui dà pugn in ciel; me vui remett / in quel che me pertocca in di soeu man. / Ghe voeur pazienza: a radobbia sti sett / fioeu che gh'emm a st'ora, o Cattirina, / per el mè debol mezz fors Dia destina. // Soo cossa disii, el soo. La Providenza / per quai cossa n'ha daa ses bei mas'ciott, / e mi vui dagh a lor la preminenza, / no me importa ona sverza a restà sott» (15, 2 - 16, 4). La moglie è disposta a sacrificare tutti e sei i figli, ma il fattore preferisce cominciare da uno: «i consciaremm poeu dopo a vun per un» (16, 8); a tale scopo si reca a Bergamo per prendere accordi «col su-premm sazzerdou del riu infamm», mentre la badessa «che ghe paga i spees / la cred ch'el vaga a provedè salamm» (19, 2-4).

Frattanto la fattora, terminato il periodo di riposo dopo il parto, va in parlatorio, dove le monache le si fanno intorno per affidarle commissioni: «e li on vespee / de monegh solten sù: vegni a lavò... / Ah v'emm tant de besogn [...] tucc gh'han i sò occorenz, e tucc han pressa» (20, 2-8). La situazione può ricordare quella di Tarlesca che, nel *Barone di Birbanza* del Maggi, entra in scena stanca per le commissioni affidate dalle monache («Me manca el fiæ. Pù prest / che servi Monegh come servij mi / l'è mei lavorà i terr; / ghe voeur ciarvell de bronz, e gamb de ferr», I, 890-93). Ma Cattirina, che prima scarpinava di qua e di là, ora si ribella, assumendo una positura di sfida: «Cattirina mettend i man sui fianch, / Cattirina, che in prima sciavattava / de scia, de là» (21, 1-3); la stessa positura che, nel *Falso filosofo* del Maggi, assume suor Flavia, secondo il racconto di Grumma («La 's miss a tarocà co' i man su 'l fianch», I, 472). Si rifiuta di riprendere le sue mansioni a parità di compenso: «Ghe voeur on'oltra mula, o on'oltra biava, / la respond nett e s'ciett, d'andà a stondera: / ghe n'hoo mò sora ai oeucc: temp'è, temp'era» (21, 6-8); e alle minacce di levarle di testa i capricci replica con un'allusione: «Sii pagada per quell, l'è reson ciara. / Vi romparemm, savii, se gh'hii di nos. / Ve faremm mandà sgiò fertada amara. / Si, si, dis la fauora: se el mè tos / ch'han da conscia doman sarà consciaa, / la vedaremm chi mangiarà i fertaa» (22, 3-8)¹⁴. Nessuna delle monache intende che cosa significhi *conscia* e tormentano invano la badessa chiedendo spiegazioni. Il canto I termina con la scena di quest'ultima che si chiude in camera, furente per il comportamento della fattora e altresì offesa nella sua dignità di nobile («e a instizziss pussee contra l'infamma / la se sovven che l'è nassuda dama», 25, 7-8).

¹³ Qui e di seguito usiamo il corsivo per le parole che nel ms. sono sottolineate.

¹⁴ A proposito della «frittata amara» da inghiottire cfr. nel Maggi: «l'ultem del past l'è ona fretæda amæra» (*Barone di Birbanza*, III, 725).

In apertura del secondo canto si accampa la personificazione della *Curiositaa*, che mette sottosopra tutto il dormitorio delle monache. La badessa è così sdegnata che «tutt coss ghe dà fastidi, anch l'orinari, / la solta in pee, la trà i covert per ari» (II, 4, 7-8); strappa il campanello con tanta furia, che non può neanche suonare. La conversa, che dorme lì vicino, accorre reggendosi con una mano la gonna: «e in pressa, in pressa / cont ona man tegnend sù la traversa / la cor criand: *Deo gratias*» (5, 4-6); la badessa le ordina di accendere il lume e di suonare a capitolo. Si può ricordare, a questo proposito, che nel *Fraa Diodatt* del Porta il frate portinaio, sentendo alla porta un «maladetto scampanellament», corre «bestemmiand la pressa e quell che sonna», ma non rinuncia alla formula latina d'obbligo, a cui fa eco quella usata da Diodatt («*Benedicite*, el dis, Razza de muj! / S'cioppa i fasoeu de fà tant cat-tabuj? // *Pax vobis*, respond quell», 27, 71-73).

Segue la descrizione della sala capitolare, un «cameron ben scur», dove sono appesi quattro o cinque ritratti di monache morte in buon concetto, coperti di ragnatele: «Quii spe-gasc hin staa faa, che l'è lì aibella. / Ghe serven de tendina i tir di ragn» (9, 1-2). Dove l'immagine della *tendina* può ricordare quella analoga che il Balestrieri offre nella descrizione del salone della *Poltronaria*, nel quale le ragnatele fanno da mantovane alle finestre e alle porte («gh'è ona bellezza de ragner / par geneff ai fenester e ai porter») ¹⁵. Si racconta che in quella sala un tempo venissero le monache a flagellarsi, cosa che prima facevano in cantina: ma si scoprì che percuotevano le brente (cioè i recipienti per il trasporto del vino) anziché le spalle. Vi si dovrebbe tenere ogni tre anni l'elezione della badessa; ma di solito i maneggi vanno così bene, che le monache la proclamano ad alta voce strada facendo, prima di entrare in capitolo, e saltano indietro come pesci («e come pess / solten indree», 11, 6-7).

Ora, sentendo suonare a capitolo, le monache si precipitano in pantofole per le scale, allacciandosi le sottane: «Ma già la campanella ha daa el terz tocch. / Se derv i port, e i monnegh in zibretta / solten sgiò per i scal lazzand i socch» (12, 1-3). Al riguardo si può richiamare il passo della *Gerusalemme* milanese, in cui il Balestrieri ritrae Argante, che si affretta impaziente al duello, avendo i cristiani accettato la sua sfida: «E armandes alla mej el cor dabbass, / come chi speccia in strada a lazzà i pagn» (VI, 21, 1-2) ¹⁶. Nel *Fraa Diodatt* il Porta, per descrivere lo stupore dei frati nel refettorio, ricorrerà a un paragone in cui compaiono i calzoni mezzo sbottonati («Ve sii mai imbattuu in quaj ostaria / a fallà l'uss dopo vess staa a pissà / e andà in mezz a tutt'oltra compagnia / cantand cont i botton mezz de lazzà?», 27, 79-82). Ma una scenetta analoga a quella della *Conscia* si presenta nel *Fraa Zenever*, proprio in relazione alla curiosità dei frati, convocati da Francesco: «Appenna so-naa el copp flocchen i fraa / in di sal del capitol a ballocch, / chè quand se tratta de curiositaa / corraraven descolz suj articiocch» (43, 201-4).

La badessa si giustifica per l'ora notturna della convocazione usando le dovute formule («L'è pur crittech, scabros el mè mester, / o Reverend Sorell dilette in Crist», 15, 1-2); ma poi, rievocando il comportamento della fattora («Ne offend tucc in d'on bott / na nostra

¹⁵ Domenico Balestrieri, *Rime toscane e milanesi*, vol. 1, Milano, Giambatista Bianchi, 1774, p. 174.

¹⁶ Domenico Balestrieri, *La Gerusalemme Liberata travestita in lingua milanese*, Milano, Gio. Batista Bianchi, 1772.

serva, e nun faremm nagott», 17, 7-8), incomincia a urlare e, mancandole il fiato per lo sforzo, sviene: «Che cas! El coo ghe donda sgiò sul coll, / comè da on'ostaria el lavor frust. / Subet in aria brasc e foeura impoll, / ghe se sbroffa el mostacc, se slazza el bust» (21, 1-4). Di notevole effetto visivo è l'immagine della testa che penzola oscillando sul collo, e quanto al paragone del ramo di alloro che pende, ormai consunto, dall'osteria, si osservi che l'uso dell'alloro come insegna delle osterie è tema svolto dal Parini nel *Lauro*. Nel loro agitarsi le monache sono assimilate invece alle oche quando vedono la massaia («Parent'occh quand veden la massera», 22, 8). Quando la badessa ritorna in sé e riprende il discorso, viene ritratta nel gesto rozzo di buttare indietro il pollice della mano destra e poi di alzare un altro dito, per indicare così le due priorità da considerarsi; la resa mimica si fa qui caricaturale: «Boeugna però fissà per primma cossa, / (e la trà indree el did gross con la man drizza) / coss'el voeur di conscià on fioeu, e all'ingrossa / dà anch n'oggiada (e on olter did la drizza) / se dal conscià on fioeu soffrir ne possa / del dann el Monaster» (26, 1-6).

Per spiegare l'espressione le monache fanno le più svariate supposizioni¹⁷. Una di loro, analizzando i diversi significati di *conscià* («El conscià el vin voeur di guastà el vin bon: / el conscià per i fest voeur di batt. / El conscià on scarp voeur di mett on taccon. / El conscià se dis anch del condì on piatt», 32, 1-4), conclude che «el conscià mei se dis del fà i capon» (32, 5). La badessa fa venire allora la conversa addetta al pollaio, che arriva col grembiale sporco («col sguandarin ong, sporscellent / la ven trottand», 33, 1-2) e spiega che cosa fa ai *pui* per *consciai*: «No ghe toeui che menus, scesta e corai, / e quii coss, che ai polin pend sgiò dal goss» (34, 3-4); essendole richiesto se soffrono, risponde: «Anzi deventen bei grass, che sbottissen» (34, 8). Il che tranquillizza le monache, così che il capitolo sta per concludersi senza alcun provvedimento.

Si decide però di interpellare anche l'unica monaca costretta a letto, la vecchissima donna Arsilia, che «la ghe ved tant comè on usell in mada, / ghe manca el fiaa, che la pò gnanch tossi» (38, 3-4). La monaca vicaria le dice che è venuta per ordine del capitolo a sentire da lei, «se mai l'è in cas de des'ciarall, / parland d'on omm cossa el voeur di conscià» (38, 7-8). A queste parole donna Ersilia si mette a gridare, chiedendo che le si spruzzino gli occhi con l'acqua benedetta: «son de carna, anch che passa on poo i noranta. / El Pader Confessor no 'l voeur che dia / ascolta sti descors» (39, 4-6). Non cede alle insistenze della vicaria, perché dal Padre Confessore le è proibito parlare di questi argomenti, e fa vaghi accenni a un tempo lontano: «Ah l'è passaa quel temp, quel temp gradii... / Lee l'eva anmò da nass... quand m'en regordi! / Ma no poss... Che la vaga... Hala capii?... / Se soo coss'el voeur di! ... ma me remordi / domà in pensagh... perdon... l'è proibii...», 40, 1-5).

¹⁷ Una di queste («Chi dis [...] quand l'è in fassoeura / fagh andà attorna i oeucc in del busoeu», 30, 5-6) sembra quasi una chiosa a un passo delle ottave *L'Ospedaa*, in cui il Balestrieri, a proposito delle grandi spese che l'Ospedale Maggiore di Milano deve sostenere, si chiede anche: «Quanc bajla gh'è che boeugna mantegnij / per quij fancitt, che gh'è andaa auoma i oeucc?» (*Rime toscane e milanesi*, vol. III, Milano, Giuseppe Mazzucchelli, 1777, p.42). Dove il riferimento è senz'altro ai bambini esposti, per i quali occorreva mantenere un gran numero di balie, e l'espressione «gh'è andaa attorna i oeucc» potrebbe alludere al fatto che i bambini abbandonati venivano deposti nella ruota di ospedali o conventi e quindi girava loro il capo nel movimento circolare.

Quando ha finito di parlare, donna Ersilia sembra nascondersi sotto le coperte, facendosi dei gran segni di croce.

Le monache mandano a chiamare il Padre Confessore per avere da lui la spiegazione. In realtà almeno quattro di loro hanno capito che cosa significa *conscià*, ma non vogliono dirlo per non tradirsi; in particolare una delle addette alla ruota: «Vuna tra i olter magra comè on stech / la fà de locch, che se la compariss / tanto informada, tanto vertuosa, / l'ha fornii d'ess tonera e d'ess morosa» (III, 2, 5-8). Il terzo canto ha come protagonista il Padre Confessore, un cappuccino (incidentalmente vien detto che si chiama Dionis), il quale risvegliato dai suoi sogni appare in scena nell'atto di brontolare e di spalancare il finestrino della camera («'l taccogna e 'l sbaratta el fenestrin», 1, 5). Entrando nella sala del capitolo, finge di terminare una preghiera, ma in realtà sta bestemmiando come i contadini quando si ribalta il carro: «Ma veni, vidi, vici, idest: l'è chì. / Cria alla porta el cereghett col fraa. / El Pader Confessor mostra fenì / on tocch d'Oremus comenzaa per straa, / ma el dis on'orazion, ch'hin solet di / i villan quand el car l'è stravacaa. / L'intra, ch'el par la gravitaa lee stessa, / e 'l va a settass al loeugh della badessa» (4, 1-8). Il suo ingresso è paragonato a quello del Gran Turco nell'appartamento delle donne circasse, «che hin là in peltrera, e 'l speccien in ponciôn» (5, 4).

Montato in scranna si lamenta per l'ora in cui è stato convocato: «Appenna el Pader l'è montaa in cadrega, / el se tira, el se volta, el se revolta, / e poeu el dis petulant: Sù, chi mi spiega / l'ut quid m'hanno chiamato a questa volta. / Non ho trovato aperta una bottega: / son l'ore queste d'unirvi a raccolta?» (6, 1-6). La badessa gli espone il caso della fattora, che vuole fare un dispetto «fasend conscià on fioeu» (7, 8). L'esclamazione del Padre, «Corbezzoli!», è fraintesa dalle monache, che la interpretano come l'equivalente, pur incomprendibile, di *conscià*, e non capiscono evidentemente la vera spiegazione, contenuta nella parola successiva: «Che c'è, che c'è? Corbezzoli! *Evirare?* / - Sciur sì. Quell ch'el voeur lù. Nun mò voressem / savè se sto corbezzol se pò fare, / se lassandeghel fà nun peccaressem? / - Che diavolo! C'è da dubitare? - / Comè? L'ha ditt de sì? Donca saressem / in cas de falla crenà li costee? / Ah, Pader, ch'el se spiega on poo pussee. // - Come spiegarmi più! Non intendete / che voglia dirsi quest'azion neffanda? / Povero capuccin qual mi vedete, / sorelle care, io manderei da banda / due cento mila d'or belle monete / anzj ingojarmi una cotal bevanda / Non la tranguggerei, se ben mi dessero / un papato, se mi scomunicasse» (8, 1 - 9, 8). Le monache si fanno tutte addosso al Padre per sentire la spiegazione: «Lu el par là in mezz sciersciaa dall'uditori / on ciarlatan che dis: piazza, i mee sciori» (10, 7-8).

Nel discorso, con cui il Padre cerca di far intuire indirettamente il significato di *conscià*, il Carpani ha presente senza dubbio come modello il sonetto caudato, che il Balestrieri recitò in una seduta dell'Accademia dei Trasformati *Sopra la barba*¹⁸; dove, tra il quadretto d'apertura, col ritratto di chi si fa radere la barba sopportando anche tagli nelle guance, e la satira finale dei musicisti castrati, è contenuta una variazione allusiva intorno al rimedio per evitare che cresca la barba; variazione articolata in definizioni che circoscrivono il termine *castrare* (ad esempio «L'è ciammaa in bon volgar / giust come a di in latin camp de solda-

¹⁸ *Rime toscane e milanesi*, vol II, Milano, Giuseppe Mazzucchelli, 1776, pp. 123-25.

a») o specificano le virtù del rimedio stesso. Il Balestrieri scrive fra l'altro: «L'è on remedi insci bell, che in metafera el serv a esprimm el zel / de spropriss del sò, per quistà el ciel» (p. 124); metafora questa che è dichiarata esplicitamente dal Galeotti (un poeta bernese che col Balestrieri fu in relazioni) nel sonetto *Festeggiandosi coll'opera intitolata Ines de Castro la professione di una monaca*: «Ma come unir opera e professione [...] // Ma zitto zitto che ve l'ho trovata: / Don Castro in scena oggi vi dà ragione, / se chi professa si può dir castrata»¹⁹. Ecco che il Carpani mette in bocca al Padre Confessore anche questa spiegazione: «Si dice ancor di noi sotto figura / (e v'include tal'uno ancora il clero) / che c'acconciam per la vita futura; / ma, credetelo, questo non è vero» (16, 1-4).

Per condannare chi compie l'operazione a fini di guadagno, il cappuccino ricorre anche alle citazioni latine: «Ma in certe cose no, non si canzona. / A tutti è noto che *non sunt facienda / mala*, benché dal farne *eveniant bona*; / e se ben dal commetter tal faccenda / robba ed onor ne venga alla persona / sbaglia in grosso colui, che vi si arrenda; / poiché sta scritto chiaro in più d'un tomo / che *non in solo pane vivet hamo*» (17, 1-8)²⁰. Non riuscendo a far intendere alle monache il significato di *conscià*, egli prende fiato: non vuole smalziarle e nello stesso tempo vuole salvare il figlio del fattore. Trova infine la soluzione giusta, additando la propria barba: «Alle corte vedete - el dis - vedete / questa gran barba, che mi copre il mento. / Sù guardatela ben quante mai siet» (19, 1-3); essa è «dell'Ordin mio primo ornamento / senza del qual noi diveressim tanti / miserabili e abbietti zoccolanti» (19, 6-8). È la barba che rende accetta al popolo la voce del predicatore: «Ognun ne porta amore, ognun ne pave / per questa santa barba benedetta» (20, 5-6).

Con un brusco cambiamento di registro il Padre si chiede che cosa ne direbbero se lui non l'avesse: il suo volto sembrerebbe «d'un scimiotto il deretano» (21, 3). Alle prime reazioni divertite, pone la domanda che provoca la risposta corale dell'uditorio: «Chi i monegh riden già! Ma lù el dis - Piano, / chetatevi, or mi dite: e ben sarebbe / vostro piacer ch'io diventassi tale? / Un sbarbato frataccio? Un animale? // Figuremes! El fraa l'ha gnanch finii / d'interrogai, che sbraggen tucc: no, no. / Donda i ragner per aria, e sbagutii / tonden i ratt e i ragn a fà el fatt sò, / on fracass de sta sort l'han mai sentii, / creden che l'edifizi borla sgiò» (21, 5 - 22, 6). Dove nella fuga dei topi e dei ragni, sbigottiti dall'urlo delle monache, si può cogliere un antecedente di quella dei pipistrelli, dei topi e dei gatti, per l'incantesimo della strega, in *On esempi* del Porta («scapen tucc i tegnoeur, scapen i ratt, / corren i gatt a scondes in cantina», 63, 68-69).

A questo punto si ha la scena culminante del canto: «Oh chi te voeui! Chi mai depensg pò l'att / d'on capuscin, che tucc duu i oeucc sbaratta, / che sgiò ona sciampada desperada el batt / sul tavol, leva in pee, perd na sciavatta, / el dis: - Orben - (ch'el par diventaa matt) - / se questa operazion m'avesser fatta / non avrebbe più barba il capuscino. / Vedete se quest'atto è malandrino» (23, 1-8). La badessa, che finalmente ha capito, lo interrompe: «Pù, pù, dis la badessa; ah santo ciel! / cossa semm andaa a ris'c de fà, o sorell / de fà che on omm no gh'avess gnanch on pel, / ch'el ne mettes orror domà a vedell» (24, 1-4); e decide il provvedimento: «Ah decretemus col Pader Capuscin / che se salva la barba al fatto-

¹⁹ Giammaria Galeotti, *Rime*, Verona, Tip. del Gabinetto Letterario, 1836, 11, p. 157.

²⁰ Nella citazione dal vangelo di Matteo (4, 4) ricorre *vivet* in luogo del più comune *vivit*.

rin» (24, 7-8). Il decreto vieta alla fattora di «sbarbare / oggi un figlio e per sempre» (27, 2-3); nel riferirlo il Carpani alterna l'italiano del testo e il milanese delle osservazioni. La penale non risulta leggibile: «On spengasc / chi l'ha bordegaa el sit della penal. / Chi dis che l'era dagh on cavalasc, / chi dis fors'anch de fa on att criminal, / chi dis de sopressalla col bernasc» (28, 1-5)²¹.

Nella *Conscia disturbada* il Carpani da un lato sembra quasi attardarsi su una linea bernesca ormai storicamente esaurita; dall'altro lato delinea il quadro di una realtà religiosa, che lascia trasparire, al di là del codice stilistico, un effettivo giudizio negativo. Già nel personaggio del fattore si coglie l'ipocrisia del richiamo alla Provvidenza, con cui cerca ridicolmente di mascherare l'egoismo e l'avidità. Nelle monache l'alterigia si trasforma in rabbia verso la moglie del fattore, la quale non vuole più stare alle regole del ruolo sociale a lei assegnato. È sottolineata, nel loro carattere, la curiosità, alla quale vanno unite grossolanità e rozzezza, specie nella badessa. L'immoralità del costume si intuisce nei rimorsi di donna Arsilia e nella cautela di quelle monache che non vogliono mostrare di conoscere il significato di *conscià*, per non mettere a rischio le loro tresche. Del Padre Confessore sono poste in rilievo la prosopopea (collegata con l'uso, da parte sua, dell'italiano) e la volgarità, che arriva fino al limite della propensione dissimulata a bestemmiare. Il suo atteggiamento ciarlatanesco diventa teatralità incontrollata nella scena finale; e l'efficacia della predicazione della fede è identificata da lui nella barba dei Cappuccini. A stento questi tratti descrittivi si possono far rientrare nella tradizione bernesca, ma sembrano già sotto qualche aspetto un sommario abbozzo della «inesauribile galleria» portiana «di religiosi gaudenti, che [...] tradiscono la più desolata miseria spirituale, la più egoistica assenza di carità»²².

Agli stessi anni della *Conscia* appartiene la composizione della commedia in prosa *I conti d'Agliate*, che sarà stampata nel 1805 dal Pirola senza indicazione d'autore e con la precisazione «stata rappresentata la prima volta in Lorentecchio Villa de' PP. Olivetani nell'anno 1785»²³; il Carpani ambienta la vicenda nella seconda metà del Duecento, e fa parlare i due personaggi nobili in italiano, gli altri in milanese rustico. La tesi esplicitamente suggerita dalla commedia è l'esigenza che la classe nobiliare sia paternamente attenta ai bisogni delle comunità contadine. Negli anni Novanta le vicende politiche segneranno una svolta nella poesia milanese del Carpani. Già nelle sestine *Sulla macchina areostatica che s'alza il giorno 19 giugno 1791 in Milano*²⁴ si affaccia la polemica antirivoluzionaria: l'esperimento del pallone è un pretesto per la polemica contro il sogno di moda («l'eguaglianza l'è on bell sogn de matt. // L'è on sogn quel stat dove no gh'è pù scior»). Come uno solo è il Creatore, così uno solo deve essere chi ci governa; se lo Stato è una fa-

²¹ Il termine *cavalasc* allude al castigo del *cavall*, che s'usava nelle scuole facendo alzare a cavalluccio gli scolari da punirsi e percotendoli nel deretano a sferzate" (Cherubini, *Vocabolario*, Cit., s. v. cavàll). Il *bernasc* è la paletta da fuoco che si usava nel focolare.

²² Isella, *I Lombardi in rivolta*, cit., p. 137.

²³ Fu la "Biblioteca Italiana", nel necrologio sopra citato, a svelare che la commedia è opera del Carpani; fino a quel momento era attribuita al padre Francesco Molina, monaco olivetano. Anche il Cherubini, che la ristampò nella sua *Collezione*, la assegnò al Molina.

²⁴ Milano, Giuseppe Marelli, [1791].

miglia, in una casa non deve esserci più di un padre. Quando c'è qualcosa che non va, «parlee con lù, gh'avii la lengua in bocca», e nel frattempo «menee i man / d'accord e savi a procurav el pan». Seguendo questi principi, Milano è diventata prospera, e non ha ora bisogno di alzarsi in aria: «Sgiò, sgiò dai nivol, stà de sott di vent».

Ma il capolavoro di polemica politica del Carpani dialettale è la *Bosinada su i Franzes, che fan di tutt el paes* del 1793²⁵. Oggetto di critica è l'idolatria dei rivoluzionari: «El sò Sant, che ho vist stampaa / sui libritt e i maistaa, / el sò Sant l'è ona baltrocca, / che g'ha in man come ona rocca, / su la crapa ona baretta / faa de roba de colzetta»; a questo santo hanno messo nome «Libertaa, Reson de l'hom; / e li intorna ghe se pianten, / i lettani lor ghe canten. / Ballen, solten, fan el matt, / s'ingenocugien, quest'è fatt, / e li giuren fass coppà / per sto sant, che no dà a trà» (p. 8-9). Analizzando le contraddizioni del principio di eguaglianza, l'autore immagina di vedere in sogno le conseguenze pratiche della ripartizione paritaria, a Milano, di tutte le ricchezze: «Per tutt Milan, / dove prima s'incontrava / chi correva, chi soltava / come lègor, come pess / per attend ai sò interess, / o buscass on tocch de pan: / in quel dì per tutt Milan / no gh'era olter che flemattegh, / gent pasmada e fagg d'estategh, / tugg andaven cont on pass / de mett sogn e indormentass, / el pareva deventaa / el paes di sotteraa» (p. 36-37); la disparità economica si ricrea rapidamente, con la differenza che nei vecchi *sciori* c'era almeno qualcosa di buono, mentre «quii scior de stampa noeuva, / no je sà chi no je proeuva» (p. 40). Nella satira dell'idea di eguaglianza e particolarmente nello schema iterativo (ad esempio «Vun l'è on omm, vun l'è ona zucca, / vun l'è grand e vun l'è nan, / vun va prest e vun va appian etc.») è operante a livello stilistico il modello della bosinata del Balestrieri *El mond l'è bell perchè l'è vari*²⁶, e non a caso la *Bosinoda* del Carpani si conclude, in riferimento a «sto mond» coi versi «e imparee i mè strafusari: / che l'è bell perchè l'è vari» (p. 47). Peraltro si può cogliere in essa l'anticipazione di una voce che sarà usata dal Porta, là dove il Carpani lamenta che i francesi abbiano voluto rivoltare sottosopra il mondo e cambiarlo da cima a fondo; nel vecchio mondo c'era fumo ma c'era anche arrosto: «Pover mond l'andava là / cont on pass de podè andà, / perchè cossa mò stropiall! / Per el gust de raddrizzall? / E pretend che on pover zopp / el camina de galopp? / Oh canaja de Franzes / c'han guastaa tutt i paes!» (p. 12). Anche il Porta, traducendo il canto II dell'*Inferno*, affermerà in un paragone che i francesi hanno “storpiato” parecchie nazioni: «In sul fa di Franzes del temp present / che dopo avè struppiaa parecchie nazione / par rendj insemma a lor independent / cambien trè voeult all'agn costituzion, / di primm idej no conservand mai nient» (115, 57-61).

²⁵ Milano, Luigi Veladini.

²⁶ *Rime toscane e milanesi*, vol V, Milano, Monastero di S. Ambrogio Maggiore, 1779, pp. 87-106.

**STUDI
e
SAGGI**



SPERIMENTALISMO ED ETICA
NELLA POESIA DI CESARE RUFFATO

di Francesco Piga

“Il messaggio che Ruffato ci consegna con ostinazione, un messaggio che sembra talvolta sibillino, o addirittura sconnesso, è invece una chiamata alla coscienza, lungo un processo che non può non essere traumatico”

Andrea Zanzotto, “Poesia, letteratura e scienze”, in “Libera stampa”, 2 dic. 1978.

La prima raccolta poetica di Cesare Ruffato è *Tempo senza nome*, pubblicata nel 1960 dall'editore padovano Bino Rebellato.

L'autore, nato a Padova nel 1924, aveva compiuto gli studi classici e nel 1949 si era laureato in Medicina e Chirurgia all'Università di Padova, dove era rimasto come Libero Docente in Radiologia e in Radiobiologia. Svolgeva attività letteraria e scientifica con vari volumi, numerosi articoli e recensioni su riviste.

Il volume si colloca in una collana, “Le quattro stagioni”, diretta da Aldo Camerino, ricca di proposte molto interessanti, da *Esperimento di magia* di Dino Buzzati a *Vita militare* di Aldo Palazzeschi, a *La mia scuola* di Manara Valgimigli, alle prose di Diego Valeri e ai racconti di Giorgio Vigolo.

La poesia di Ruffato si mostra in sintonia con le maggiori esperienze culturali, italiane e straniere, sia per i temi che per gli effetti linguistici e stilistici.

In queste prime liriche il poeta esprime la dolorosa condizione di chi è costretto a vivere una realtà priva di armonia, un'oggettività che trasmette soltanto sensazioni inquiete costringendo a cercare oltre e diversamente.

È sufficiente lo stormire del vento tra gli ulivi intercalato col silenzio a scompaginare e ad intimidire le cose: sono «vaghi» gli orizzonti e «incerte» le colline. Nasce un leopardiano desiderio di perdersi, di annullarsi con il cuore confuso nell'infinito.

L'anelito del poeta è di risalire, oltre la realtà, ad un tempo senza nome, da dove sono scaturite le origini sconosciute dell'uomo, dove c'è tutta una memoria da recuperare.

Ci si affida ai gesti di una lei che sembra «purificata da lontananze estreme», trasparente come una vergine astrale: i suoi gesti rimandano alle memorie antiche, in un fluire di tempo senza riferimenti di luoghi. Ma è soltanto un'illusione, un sogno momentaneo, perché la

divinità scopre il proprio aspetto umano, «sono breve e mi consumo», e restano soltanto le impressioni di ciò che avrebbe potuto essere e non è: «Le membra sono ulivi / la bocca è una valle / le mani un vento».

Non è dunque più possibile recuperare la perduta armonia, ricucire lo strappo fra l'io e le cose, per reinscrivere in un eterno ritorno dell'esistente, per tornare a far parte di un tutto originale. È precluso ogni accesso: «Buio e terra son ora simboli vuoti / e gelide le mie mani».

Non resta che un languore, un somnesso colloquio sul filo di una memoria che ormai può soltanto seguire il ritorno delle stagioni. Fino a quando anche il colloquio che implica la dualità non è più possibile: «Ora m'accorgo d'essere solo, / nel moto dei rumori, delle parole, / svenato d'ogni fibra / come vecchio torrente / a rivoli fra i sassi».

Nella solitudine, nei vicoli ciechi dell'esistenza, il poeta non può che reinventarsi un linguaggio per una nuova introspezione e per un'ulteriore analisi della dissociazione dall'altro e dalle cose.

L'uso di un linguaggio aperto, ampliato di neologismi, espressioni gergali e straniere e di terminologie tecno-scientifiche, è la caratteristica della seconda raccolta di poesie dal titolo *La nave per Atene*, pubblicata nel 1962 nella raffinata collana "All'insegna del pesce d'oro" dell'editore milanese Scheiwiller.

Il nuovo lessico, in cui prevalgono gli aggettivi che evidenziano la condizione di dissociazione e di lacerazione e le serie verbali che indicano i tentativi di "scavo" interiore, invece di segnare possibili percorsi alla conoscenza, scompaginano ulteriormente le apparenze della realtà, sezionano gli oggetti materiali, creando solchi più profondi di insoddisfazione e di incomprendimento.

I versi sono ora pennellate di un quadro surrealista: «Affonda il mare nei tuoi capelli, / le voci nubi di sale, nell'onda / il lampo del gabbiano nella / conchiglia».

L'affannosa ricerca nel deserto dell'esistenza, che la nave solca verso una mitica Atene, dove le dualità verrebbero ricomposte, fa scorgere soltanto tracce, ombre e silenzi: «Nella sera / esausti coglieremo sulla sabbia / i solchi, gli stampi di sguardi / radenti, il refluire del vento, / il silenzio del mimo».

Oasi o miraggi di memorie possibili tengono accesa la speranza del viaggiatore solitario di poter giungere alla mèta. È un viaggio nel deserto dei significati e delle sostanze, sotto lo stesso cielo di Lucrezio e di Queneau: «Nel mondo delle apparizioni / inconscia è la notte, stillicidio / d'atolli, un declinare, / exobiologia / negli interstizi dei pianeti / ove la luce polarizza e specula / il cosmo; pulviscolo pesante / trasuda alle mie ciglia: sintetizzo / periodi leggeri, voli accumulati / d'energia metabolica».

Sulla terra restano le scorie di una società che progredisce nel degrado. Il mesenchima di un verso è lo smog anche morale che intride i tessuti vitali.

L'ancoraggio alle cose e l'armonia con la natura rimangono soltanto un desiderio: «vorrei gelare in midollo di bambù». Subentra lo stupore che si somma alla tristezza.

Al di là dell'ermetismo e delle neoavanguardie imperanti, Ruffato avvia uno sperimentalismo e dà la prima impronta innovativa e del tutto personale proprio con l'immissione

del linguaggio tecnico-scientifico, applicato senza particolare reverenza, fondendolo con i lessici della tradizione letteraria¹.

Il poeta teorizza questa funzione dei due codici linguistici evidenziando, in sintonia con le acquisizioni della semiotica, che le analogie e le sincronie fra i ritmi vitali dell'uomo e della natura alla base delle scienze umanistiche e naturali comportano di conseguenza anche elementi linguistici simili.

Nella terza raccolta, dal titolo *Il vanitoso pianeta*, Ruffato lavora su questo tessuto linguistico nuovo e inconsueto nel panorama letterario, lo plasma e deforma, lo reinventa elevandolo a momento importante della propria lingua poetica.

Il volume è pubblicato a Roma nel 1965 dalla Casa Editrice Salvatore Sciascia, nella collana "Sintagma", diretta da Gianni Toti, che nella retrocopertina definisce sconcertante il sistema linguistico usato da Ruffato. L'introduzione è di Giorgio Bárberi Squarotti che, fra l'altro, osserva come il nuovo organismo poetico creato da Ruffato sia aperto ad imprevedibili esiti.

Il disagio dell'esistenza è patito sia dall'uomo che dalla natura.

Nel rapido alternarsi dei giorni, nel giro delle stagioni il paesaggio resta gelido: la terra ha sete e i colli «spenti» sono «curvati alla fatica» mentre l'inverno sidera i muschi e l'estate ha colori aridi.

L'uomo è al tempo stesso indifeso nel buio e nei silenzi, anch'essi «aridi», e violento quando, con le sue industrie e i suoi «plasticati disumani», rende più grigio il paesaggio, quando distrugge persino i vicoli e le corti delle borgate secolari. Rimane soltanto, «fra sterpi d'acciaio, agavi / valve immonde di coscienze arenate», qualche fiore che «gioca ancora d'astuzia / con il bulldozer e il bazuca / planimetrico...».

Il poeta cerca di farsi custode di memorie, mostra il suo impegno civico denunciando le menzogne degli uomini violenti, il consumismo e il degrado ambientale, si illude di poter ancora trovare certezze oltre la frammentarietà del reale, oltre le cose che «son fatte di nebbia e finzione».

Di certo ci sono l'incomprensione fra gli individui, «solco fra il mio e il tuo pensiero», la solitudine e il timore di non sapere mai la vera consistenza di ciò che si ha di fronte: «...ancora cerchiamo il peso / reale, i piani esatti d'ogni forma / e funzione, pure candele porose, / noi che almeno sappiamo giungere / soli e temiamo la nostra insapienza».

Più il poeta applica il linguaggio esatto, preciso, della scienza e tenta altre alchimie con lessici diversi, più l'«insapienza» mostra gli sbarramenti della conoscenza, consentendo soltanto altre sperimentazioni, altri artifici letterari.

¹ Questo tipo di applicazione, fatta di botto in poesia da Ruffato, consapevole che il linguaggio è ormai «tutto, tuttissimo» tecnico-scientifico, stupisce e irrita qualche lettore e critico. È «un'operazione al limite dell'aridità e della totale chiusura a un pubblico» scrive Zanzotto che considera il linguaggio di riferimenti scientifico-tecnologici in rapido movimento il più inventivo e più in sintonia con certi aspetti focali della realtà. Ruffato è per Zanzotto «erede, in qualche modo, di una lontana tradizione sperimentalistica di ambiente padovano e veneto che aveva dato frutti estremi nei secoli scorsi», "Cesare Ruffato: Nous e paranoia" (1974), pp. 93-96, in *Aure e disincanti*, Mondadori, 1994.

I due libri successivi sono *Cuorema*, edito da Rebellato nel 1969 nella collana "Secondo Novecento", libro singolare pertinente alle problematiche tecniche, etiche, religiose dei trapianti nell'uomo e motivato dal primo trapianto cardiaco eseguito da Barnard in America, e *Caro ibrido amore*, pubblicato nel 1974 dall'editore Lacaita di Bari, con sperimentazioni che coinvolgono ormai tutti i piani di lingua, metrica, sintassi e stile.

Il verso si flette, si allunga e si restringe al ritmo, ora debordante ora breve, delle parole che sembrano frenetiche alla ricerca di significati sfuggenti.

Le disarticolazioni e le disgregazioni del lessico, della struttura sintattica e del verso rispecchiano le distorsioni delle cellule umane, le degenerazioni dei tessuti e le deformazioni delle membra. I casi clinici poeticizzati in *Caro ibrido amore* sono in effetti casi umani, implicati tra vita e non vita, che si ripetono all'infinito, e sono anche in sintonia con la natura, la incorporano: «Transatlantica nella dolce scoliosi / contieni la nuda calotta della terra / finalmente in foto».

L'equilibrio, turbato dalle anomalie, è definitivamente compromesso e pertanto la percezione della realtà è ormai possibile soltanto attraverso strumenti naturali e culturali falsati.

In quest'ottica deformata e deformante, Ruffato tritaparole fornendoci anche un piedro scheggiato che riflette i residui lasciati dagli anni che vive: la violenza dello sterminio per fame nel mondo, le verbosità della politica, le «mandrie hippies», i «cortei rinoceronti».

Traspare il senso etico del poeta contro la civiltà dei consumi, i riti borghesi, gli edonismi massificati, le ipocrisie di «mostrucati latrones». Sono evidenti il suo scontento per una lei che ha perduto «l'odore poetico» ormai ingannata da «un sipario musicaltribaleamoroso», e la sua insofferenza per una società che anela ad un progresso tecnologico disdegnando l'arte. Sono costanti dunque il richiamo ad un impegno culturale, oltre «la plasticità della pagina», e la certezza, forse la sola, di «sapere che ciò che è impenetrabile / per noi esiste davvero».

Nel dialogo discordante di "uno - due - coro" della *pièce* teatrale *Caro ibrido amore*, ultima sezione del libro omonimo, è teorizzato in versi il senso della ricerca di Ruffato che lo porta a «ibridare scienza e coscienza», e così a «violare simmetrie». Ciò è una copia della stessa sperimentazione naturale nell'umano-scientifico: «i due granai cromosomici sono funzionali / perdono alcuni grani in varia combinazione / con passaggi in serie sino al clone / miracolismo temporale dolce sacralità sperimentale».

Nell'ibrido dunque di linguaggio e di forme, amore acquisito, continua a svolgersi la ricerca del poeta, con una esortazione: «Soffiami i cromosomi più nobili».

La massima tensione sperimentale è nei testi poetici che compongono *Minusgrafie*, edito nel 1978 da Feltrinelli.

Nella prefazione Aldo Rossi evidenzia il particolare contesto letterario in cui si è collocato Ruffato con la creazione e l'applicazione di un linguaggio particolarissimo. Il poeta ha conquistato un territorio da cui tiene lontano per mezzo di scelte etiche tutto quanto è prefissato e precostituito, e con ironia e autoironia distanzia anche la stessa materia del suo potere. È la condizione indispensabile per tentare di ricomporre «con storica pietas» i frammenti di una oggettività che si credeva sistematica e che invece è esplosa, di una interiorità che sembrava interamente scrutabile e che invece si mostra a intermittenze.

L'analisi del critico si conclude nel «laboratorio nonsensico» di Ruffato dove, con un linguaggio impazzito che cerca di portare alle estreme conseguenze le contraddizioni di ogni espressione artistica, sono ricostituiti, seppure momentaneamente, «brandelli di liaisons».

Mentre ironizza con le accademie letterarie, «... va restaurata / la reticolazione della parola / con intellettuali / contributi attivi», il poeta abbatte ogni reticolato linguistico per una sperimentazione ulteriore.

Più il linguaggio si allarga e si fa tentacolare, più sono sfuggenti gli oggetti da definire e il senso delle cose mentre i punti fermi e le certezze invece di aumentare diminuiscono, mostrano la loro insignificanza, le loro falsità. Perdono ogni consistenza anche gli interrogativi e i problemi, costretti a smascherarsi e a segmentarsi «in uno spazio di storia coincidente», di quella storia accidentale che «mostra il sistema produttivo capace di recupero».

Sull'abisso dell'esistente è in eclissi perfino «la luna di laforgue» e dunque, senza luce, neppure la poesia può seguire possibili tracce di illusorie presenze.

Il poeta è afflitto nel constatare le ambiguità delle espressioni linguistiche, l'inconsistenza del lessico che scivola sui sensi come su fittizie parvenze.

Ci attestano questo scoramento le pagine di *Proposizione ellittica* (L'arzanà, 1982): «Piene le tasche di fraintesi e linguaggi costipati / descrizioni ribelli filogenia sommersa / in planiversi promiscui parodici».

Nella frammentarietà del linguaggio si riflettono comunque le intermittenze del pensiero, le trame delle riflessioni su una dolorosa e problematica condizione esistenziale, su una società di ingiustizie e di frastuoni.

È nel linguaggio defragnato, frammentario, delle poesie di *Parola bambola*, edite da Marsilio nel 1983, il particolare e complesso *de rerum natura* di Ruffato².

Le parole senza più legami grammaticali e sintattici, e pertanto impossibilitate a rappresentare, sono segni sospesi nel vuoto di un universo inconoscibile, su un abisso che risucchia altri capovolti abissi.

Le nevrosi del pensiero e della scrittura riflettono contraddizioni e opposizioni, una realtà disgregata e impazzita, con la natura malata e con le figure umane indifferenti. In questi riflessi tutto è fuori centro, in contraddizione, sono falsate le prospettive delle apparenze e dell'introspezione, c'è dissonanza fra ciò che appare e le «acrobazie dei motti» che «non incontrano / radure simili a loro», e così divengono illeggibili o tutt'al più si dissolvono in figure allusive.

La desolazione caratterizza lo spazio infinito che incombe sul tempo storico. L'intensa rarefazione dell'io lascia il posto a loro come coralità poetica globale.

Nel cielo cupo di questi testi, aperti e sospesi anche per l'avvio di versi a brandelli e per il perdersi inconclusi, gli squarci di altre esplosioni del linguaggio non possono che far sparire più fitti misteri, che disvelare l'ampiezza sempre maggiore dell'enigma dell'esisten-

² «*Parola bambola* è un libro ancor più significativo dei precedenti in quanto li riassume tutti e nello stesso tempo li supera e li annulla, quasi in una retrocessione, o in una carrellata indietro della macchina da presa», A. Zanzotto, «Nuovi orizzonti di Cesare Ruffato», in «Poliorama», n. 3, pp. 186-189, dic. 1984.

za.

Il compito del poeta è ora quello di far sì che le misteriose « trasparenze » divengano « trasparenze luminose ».

Trasparenze luminose è infatti il titolo della successiva raccolta poetica, pubblicata dalla "Società di poesia" nel 1987, con presentazione di Enrico Testa dalla quale si enuclea: «Ascoltare ciò che "non ha corpo" e che pur s'affaccia, per varchi e fessure, sulla scena della parola diviene il compito necessario a cui obbedire».

Il poeta-detective cerca di decifrare i misteri dietro le trasparenze, deve vagliare e cogliere segnali fra false apparenze, miraggi spettrali, fuochi d'artificio, cassandre, frastuoni di cavilli e disquisizioni, fra nebbie e vapori.

Con le invenzioni letterarie, con le parole, è possibile tendere trappole ai sensi sempre cangianti delle cose, seguire tracce e imprevedibili traiettorie, i «percorsi deboli attraenti della materia». Ma tutto si confonde quando anche la parola incerta, incapace di definire, deflagra in schegge infinite ingannando sui significati: «...ad alta quota / il testo maschera una scrittura misteriosa / la ragnatela del senso nelle nuvole». La parola che doveva rivelare si fa essa stessa scrigno di segreti.

L'indagine del poeta ha portato ad individuare qualche inizio di trama, la parola sembra aver irretito un dato oltre la superficie, a recuperare una iniziale dicibilità.

Già si può concentrare l'attenzione su un reperto, sulla pietra come elemento primario. Il *Floema della pietra*, che dà il titolo al poemetto del 1988, nelle edizioni Panda, è il tessuto vascolare della linfa all'origine dei tempi e dei linguaggi.

Nel floema è forse conservato qualche significato ancora decifrabile, qualche enigma svelabile rivelando verità segrete, o anche questo risulterà un tentativo illusorio nell'inesausta ricerca del senso delle cose, dell'esistenza?

Non c'è sicura risposta, la poesia non può concedere scorrevole svelamento, ma uno spostamento di prospettiva: la pietra su cui riflettere è ora quella della città natale.

In *Padova diletta*, edita dalle edizioni Panda nel 1988, la pietra moltiplica le proprie valenze di significati: segnata dal tempo fa scaturire sogni e ricordi, e riscoprire gli affetti più cari, ferita dall'ignoranza e dal degrado fa scattare lo sdegno, consapevole dello splendore passato cerca un riscatto suggerendo al poeta «la prima voce bioritmica», il dialetto.

Il poeta, solitario nel cerchio della sua città, fra le mura, riconsidera tutto in una meditazione che è anche auto-analisi e analisi della scrittura, ed ogni riflessione esclude «la dialettica rischiosa della materia» e conferma il dubbio sulla possibilità di un vero senso e sui modelli della significazione, l'impossibilità conoscitiva, la consapevolezza che tutto è relativo, asistemico e frammentario per i nostri sensi.

Non per questo il poeta cede e rinuncia e nei versi finali di *Padova diletta* ipotizza nuove possibilità, ad occhi chiusi: «da orbo forse podaria sorbire coi pori / el sesso del tempo el stramassimo / de la sensibilità podaria squasi sentire / la tinta dei pensieri la stima / de giustissia e carità, el parlamento dei nuclei / e particele, el segreto del segreto / el senso del senso».

Padova diletta è di particolare rilievo nella produzione poetica di Ruffato sia perché vi convergono molte delle tematiche precedenti sia perché vi si dispongono complementari il lessico italiano e quello dialettale, rimarcando la molteplicità del linguaggio che è anche la complessità dell'esistente.

Non è consentito a Ruffato chiudere gli occhi. La realtà, la sempre dolorosa realtà, lo incalza inesorabilmente: muore la giovane figlia Francesca per intossicazione da stupefacenti.

Il libro che il padre avrebbe voluto scrivere con lei, estremo tentativo per salvarla, è ora da solo a comporlo e già il titolo, *Prima durante dopo* (Marsilio 1989), esplicita i tempi della sua via crucis, del «saliente morire» della figlia.

È il padre che porta la croce, affranto da un dolore ancora più lancinante per non essere riuscito a salvarla, ma anche fiducioso in una resurrezione.

Con espressività addolcite fa riaffiorare dalla coscienza e traduce in versi scene dell'infanzia serena di lei, che però hanno la fugacità di barlumi subito persi nelle pieghe del tempo.

I versi recuperati di Francesca dipingono le nubi grigie che già si sono addensate ed hanno incupito l'intero suo mondo di adolescente.

Nella sezione "Durante" si colgono le tappe più dolorose: l'incapacità di entrare nei segreti della figlia, la mancanza di dialogo, l'incrinarsi di un rapporto che si fa sempre più «acrobatico» e «sconcertante», gli ultimi vani tentativi per salvarla dai vortici del caos.

Il "Dopo" sopravvive nella dimensione fantastica di prospettive stravolte, in cui soltanto si può sperare la rinascita, estrema illusione: il colloquio ritrovato, ormai pacato, con la figlia assente, che può conversare dell'universo, ritoccare le albe, farsi un'idea del perenne nulla, un dialogo continuo con lei rinata, da affidare «ai nonni per sublimi / passeggiate nel celeste».

È anche la redenzione della parola, della poesia che, se prima alimentava la complessità, ora nella parabola del "dopo", addita i valori della cultura e della morale.

La ricerca di un rifugio e il tentativo di filtrare la memoria e di ricreare porta Ruffato, nel periodo più infelice della propria esistenza, a scoprire dunque nuovi valori della parola. Questa attenzione al linguaggio e alle sue potenzialità avviene mentre si fanno più che mai pressanti certi interrogativi esistenziali, ai quali anche le parole redente non trovano i segni di risposte mostrando i limiti dei propri codici logori.

Il poeta intuisce che quel dialetto, già applicato in "Minusgrafie" di *Padova diletta*, polivalente e soggetto ad infinite possibilità di invenzioni e sperimentazioni, è capace di andare oltre le strutture linguistiche determinate della lingua, e cogliere e rendere dicibili realtà nascoste, sondare i più profondi sentimenti.

Il dialetto, comunque strumento all'interno della lingua, messo da Ruffato in sintonia con le tematiche e i contenuti dei precedenti testi, rende ora più complessa ed "altra" e più ricca di segni linguistici la ricerca poetica³.

³ Si matura nel 1989, con la morte della figlia, una svolta linguistica. Dice lo stesso Ruffato: "In una fase di lutto, disperazione e senso di colpa con ridotta confidenza e credibilità in tutto, l'idioma mi ha innescato una urgenza di scarto e di curiosità altra, di maggior aderenza alle essenze delle cose e di accrescerne i segreti, un proposito di raccontare l'illeggibile verità poetica ad elevata termica antropologica e di coscienza. Come un rivivere atteso navigato da parole giunte da mondi lontani con respiro altro in una complessità nebulosa di forme espressive e strutturali, oniriche e sinestetiche del caos originale e del silenzio bianco. Una metamorfosi della vita e del sentire la fine, a poco a poco

Con i versi in dialetto, che sono editi dal 1990 a scadenza annuale, *Parola pìrola* e *El sabo* (entrambi nella Biblioteca Cominiana di Rebellato), *I bocete* (Campanotto) e *Diaboleria* (Longo), si allarga, affina e rinnova la sperimentazione avviata in lingua, si tenta con una forza espressiva più incisiva di decifrare realtà e sensi nascosti, enigmatici.

Il poeta si fa dio ermeneuta e ominide sperduto fra grafie e fonemi apparentemente insignificanti ma nel filtro noumenico: «Davanti a 'sta pratica de parole / femene, a 'sti arzigogoli soranatura / me trovo labirinto imbranà / come scaltro da l'orlo del sublime» (*Parola pìrola*).

La ricerca poetica di *Parola pìrola* avviene in un registro metapoetico sovraccarico di aggressioni al corpo poetico, con allitterazioni e neologismi, con assonanze e dissonanze in una continua riflessione sul confronto parola-cosa, parola-poesia. A tali impegni sono sottesi temi culturali, etico-sociali e mitici.

Il poeta è cosciente di operare in una struttura linguistica indeterminata, ad infinite dimensioni, labirintica ed abissale, sa che è impossibile far calare o far aderire completamente le parole alla presunta realtà. Con un linguaggio spinto alle punte dell'espressionismo, il poeta si può illudere di irretire e catturare minimi spostamenti di visione, frammenti variabili di realtà: «la parola poetica che inventa pitura / iuta la realtà pelegrina donà / nomina in sordina i malani de l'anema / darente la metafora che zonta tanti / consieri ne la sostanza del mondo».

Nell'esperire un nuovo linguaggio, il poeta è attento in particolare alle voci del dialetto arcaico, al prelinguismo, come lingua segreta, incerta.

Il mistilinguismo di Ruffato è ora rivestito di una certa classicità per quei termini tratti dalla grande tradizione romanza, in prevalenza latini e provenzali, tributo d'amore per una lingua madre che avvicina alla realtà costruita dal nostro sguardo, e trova connubi ideali fra parole forbite e parole dialettali.

Un linguaggio così composito, a più valenze, ha una grande autonomia creativa, ha la capacità di liberarsi da quelli che Ruffato chiama i «paneséi streti», e può concedersi licenze e sfizi stonati per la lingua: «na lengua estuarina a toni / alti quasi vocalese che se perde / nei boschi de la nostra vera sostansa».

Nella raccolta *El sabo* la composizione idiomatica determina una forte tensione espressiva dai toni cupi rammemoranti, di una tragica coralità. Il discorso poetico è infatti ancora dettato dall'amara vicenda familiare della morte, avvenuta un sabato, di Francesca, alla quale il libro è dedicato.

El sabo svolge una galleria grigiomemorale di quadri, luoghi di osservazione e riflessione, ove «capita el dialeto no come motivo / de carghe nucleari o trapeli / dirompenti ma come i spasemi / e i cucociae de la vose / co un fià de prima e de malissia / nel farse viva a dire / la so fedeltà de no sparire».

Verso dopo verso, il testo si riflette nello specchio tenebroso di un'umanità frantumata e insensibile ai valori, di una gioventù che si misura con riti di morte, mentre il potere «meli-

confluenti nella quiete della solitudine e del ritorno preverbale», cfr. l'intervista a Cesare Ruffato di Achille Serraio in "Pagine", n.25, gen.- apr.1999.

na (...) ponsiopilaterie / gargarismi ganzi co la parola / prevenzione senza el costruto / de cultura e carità».

L'interesse di Ruffato per i problemi sociali e per la condizione umana è imperativo e costante, anzi sale di tono il senso etico nella raccolta *I bocete*.

I bocete è dedicato alle problematiche dell'infanzia e si potrebbe quasi definire, per la stratificazione dei sentimenti, emozioni ed enunciati, un cantico di passione e di amore rivolto alle piccole creature.

Qui il dialetto, l'idioletto personale che è una specie di provenzale, un oggetto del desiderio nel rincorrere l'infanzia senza afferrare nulla, diviene lingua "messenger" degli "angeli" per parlare di una dimensione particolare che sfugge a qualsiasi norma poetica. È nella lingua materna un'ispirazione genuina con una significazione più intensa, di silenzi, enigmi ed ascolti.

Alcune poesie sono programmatiche del dialetto come sperimentazione, come dilatazione linguistica: «I bambini ideogrammi vari / de onomatopea, alone / sluseghin torno a le parole / bocete puteleti pupeti cei / pulsini picinini ninini bei / fregolete de subieti pargoleti / trabacolini schissoti tatarate / radeghini agnelini pierini / ...». Così tutta la raccolta viene ad essere anche una ricerca sulla "lingua-bambina", una ricerca continua mai disgiunta da un ulteriore approfondimento dei temi delle liriche precedenti.

Diaboleria rafforza il "raccordo dialogico" fra i testi riproponendo le prime liriche, insieme a due sillogi più recenti, così da disegnare l'intero percorso di una poetica assai complessa, in cui il dialetto sempre più si vivifica.

Nelle poesie iniziali, raccolte sotto il titolo "El dialeto", Ruffato liricizza addirittura la propria teoria poetica, la concezione che ha del dialetto. Prende le distanze dal dialetto artificiale, che molti costruiscono in laboratorio per sperimentalismi fine a se stessi, e gli contrappone il dialetto viscerale, la voce materna, e poi «focolare fisiologico e del sapere della comunità»⁴.

Quello amato da Ruffato, e qui esaltato, è «el dialeto corporeo», atavico che con i suoi presignificati, entra in modo naturale nel pensiero e nella scrittura, come dice il poeta «nel pensiero della scrittura». Le paleoparole e le neoparole sono reinventate nella lingua spontanea e fantastica della poesia.

Il disagio era nato sui banchi delle elementari quando era costretto a comporre in italiano, una lingua che faceva fatica ad usare. Il poeta, che oggi si serve del dialetto per i suoi

⁴ Ruffato in "L'eroica fenice. Otto domande sulla poesia a Cesare Ruffato", a cura di L. Morandini, in "Campi immaginabili", fascicoli III-1993 / I-1994.

E ancora Ruffato: «Il dialetto continuerà a custodire in sé la cripta epistemologica, il fantasma del mistero, il forte rapporto del nome con le cose, l'anima della parola. Il dialetto è luogo franco di metafore verbali, ogni parola è un cuore di sinestesie e di fluttuazione di senso», p. 86, in Marin Mincu, *I poeti davanti all'apocalisse*, Campanotto, 1997.

Inoltre, come scrive Giuseppe Marchetti «il poeta usa il dialetto come il verso libero lo usavano Lucini e Marinetti, cioè per dissacrare l'aulicità della poesia in lingua, cosa che non è mai accaduta in un poeta italiano di questo secolo», "Il percorso della poesia di Ruffato", pp. 17-24, in AA. VV., *Steve per Ruffato*, a cura di C. A. Sitta, Edizioni del Laboratorio, 1997.

bagliori espressivi, può capire come fosse allora istintivo per l'alunno «... desmentegarse fra le righe / coèghe mus-ciose del dialeto / che concede license e libertà / negae a la lengua rompiabile».

La seconda sezione di *Diaboleria* comprende le poesie che, sotto il titolo "Minusgrafie", facevano parte di *Padova diletta*.

Ci riporta al momento in cui le luci, i colori e le trasparenze del paesaggio cantate con un lieve velo di malinconia, le festose partecipazioni con gli altri, in fraternità e in perfetta armonia, alla vita ritmata dal ciclo naturale dei mesi, si offuscavano e la realtà non mostrava più contorni precisi ma ambigue forme che avevano bisogno di essere decifrate, la conoscenza si faceva enigma. Da qui scaturivano le grafie e i fonemi presignificanti che Ruffato continua a mettere in campo, pienamente consapevole delle valenze linguistiche che contiene il dialetto materno, fiducioso nella loro possibilità di afferrare uno spessore di realtà a più sensi.

Nelle due sezioni successive, "Specio smemorà" e "L'evoluzione", una maggiore elaborazione del dialetto materno in funzione letteraria permette al poeta di fare aderire con più incisività paziente il linguaggio ai molti travagli interiori che la vita non si stanca di procurare.

Così accanto ai persistenti ricordi di un lontano eden familiare, «un canton dulcor de intimità», i dispiaceri personali si sommano allo scontento per una società «trufalda» che ha una cultura «boara» e pensa soltanto ai propri bisogni materiali.

Il poeta accusa le scienze che vorrebbero spiegarci tutto della natura «baroca», rivoluzionare l'inconscio dell'individuo; disilluso crede nel proprio dialetto, crede in qualche libro serio che va «digerio par inventare mondi / diversi più beli».

Lo sperimentalismo linguistico è per Ruffato un'opera di intelletto e di fantasia, fra le ambiguità verbali, «le ombre significanti» e i silenzi, oltre le norme del linguaggio, un'avventura imprevedibile a cui il poeta non si può sottrarre se vuol spingere all'estremo grado la ricerca di un possibile senso nascosto delle cose, la disamina delle lacerazioni interiori, la riflessione su un mondo «intossicato»⁵.

In *Etica declive* (Manni, 1996) l'impegno poetico che sembrava rivolto tutto al dialetto, ritorna inaspettatamente alla lingua.

Il poeta, dopo una ricerca protratta e puntigliosa, nei vari campi semantici, sceglie le parole che accostandosi si contaminano ed impreziosiscono, le soppesa come un orafo, le modella come un vetraio di Murano, sceglie le più dotate di valenze espressive, mentre altre sono trainate, si insinuano, si frammischiano.

Il linguaggio così concepito è soltanto in parte controllato dal poeta. Sono i versi di più agevole lettura, in cui è ribadito lo sdegno per le ingiustizie «irriducibili», per le «bugie etiche», come di chi prova risentimenti soltanto quando vede immagini televisive di morte e di miseria mentre si riempie per bene la pancia di cibo. Gli strali si abbattono ancora contro le

⁵ Pier Aldo Rovatti aggancia lo sperimentalismo poetico di Ruffato alla linea «un po' bizzarra che ha il suo luogo d'origine nel grande puzzle joyciano *Finnegan's Wake* e che scende a quote accessibili nella prosa di Gadda», "Le parole di Ruffato", in "La Battana", pp. 75-81, n. 130, a. XXXV, ott. dic. 1998.

dittature e la pena di morte, contro le mode letterarie e i critici che, assunta una rinomanza all'interno di un «ghetto», pontificano onnipotenti come «piccoli capobastoni».

Rispetto ai libri precedenti, qui il controllo verbale è maggiore con termini per lo più abituali nel linguaggio comune e più disponibili a fornire la sicurezza di un ordine logico, di una descrizione, a stoppare sulla carta, come coleotteri con lo spillo, vari aspetti della realtà, della vita quotidiana e comunitaria: «Il soggetto prudente rivuole / un bagno demetafisico fresco / ... afferra la mano di parole / che mantengano in vita».

Ma la realtà è «in caduta libera» e altre parole, che sembravano frammenti a cui potersi aggrappare, segnali su prospettive labirintiche e complesse, su tempi evanescenti, premono e sbilanciano quelle usuali. Piuttosto si ribellano come fossero «squilli inconsci», «lessico isterico mero segno dell'io», si avvalgono della stessa forza inventiva del poeta che le ha evocate, per contorsioni ambigue su se stesse, per innervarsi in geroglifici, arabeschi ardui, in interrogativi sempre più angosciosi.

In questo corpo poetico destabilizzato e destabilizzante, sfuggente perché esilia nel silenzio quando gli si chiedono risposte, in vuoti che il lettore è stimolato a riempire, non c'è dunque redenzione né salvezza ma una «scena che non si lascia capire», senza rivelazioni, orizzonti e domani luminosi, una logica misteriosa, la consapevolezza che con i nostri sensi non si possono avere certezze.

Il poeta, ingannato dalle sue stesse parole, non crede più a ciò che vede, avrebbe bisogno di «lenti più veloci».

La realtà gli appare deformata, surreale: «...triangolano nella schiuma / ideografica su e giù pesci luna» e «le colombe tubano salute metafisica».

Inutilmente l'«opera d'intelletto» tenta di «captare dalle cose / odori verbali miniature», inutilmente «el metro fondo del dialetto», nell'ultima parte del libro, cerca di ridare misura alle «s-cese de vita fantasia».

Le parole hanno ancor più distanziato le cose creando un nuovo spazio senza prospettive; il senso è altrove e ogni artificio della memoria e dell'ironia è condannato a cadere in un gorgo afasico. In un «labirinto di sintomi e di fantasmi», «l'essere è per certo vertigine / indelebile presenza bianca disputa / ai margini del tutto, non ha pace».

Oltre le vane apparenze, resta come unico ed estremo valore soltanto l'etica, nella quale l'uomo è completamente responsabile, ed è quindi colpevole se l'etica in questa «vastità decadente» è «declive».

Il titolo stesso del libro contiene il messaggio morale di Ruffato, per una morale che non sia più «declive».

La ricerca espressiva del poeta è così intensa e continua da verificarsi anche quando i testi poetici già editi sono riuniti in volume. Così le raccolte in dialetto prima di confluire nel volume *Scribendi licentia* (Marsilio, 1998) sono, come scrive lo stesso autore nella prefazione, «oggetto di assillante revisione e selezione consona ad un mio costante rovello del dire e del comunicare, sia in ambito scientifico che letterario».

Il poeta, mai appagato della propria pagina, pressato dalla fantasia inventiva e dall'ur-

genza etica, rinnova sistematicamente linguaggi, sintassi e stili⁶, si immerge in inusuali fondali, fra insoliti polisensi, simboli e metafore, dove la complessità delle forme espressive e strutturali è specchio delle lacerazioni interiori, dei polimorfismi estetici, del vortice misterioso di vita e morte⁷.

Le poesie inedite del volume, nelle sezioni *Smanie* (1995), e *Sagome sonambole* (1993-'97), sono nella forma di uno stralunato diario, di un calendario in cui sul tessuto sbrindellato del divenire, si intersecano complicate teorie sulla lingua, irreali rivisitazioni di luoghi conosciuti, distorsioni memoriali, esplosioni barocche di simboli e metafore. Tutto resta sulla soglia di porte che celano misteri.

Nelle successive poesie inedite dal titolo *Vose striga* (1990-'97) la voce da protagonista è l'unica interlocutrice possibile, la complementarità, come recita un verso: «Ma mia vose la xe cussi fata: / né tu senz mei, né jeo senz ti».

La voce è la certezza dell'esserci, l'imput che nasce nel cervello e poi si propaga accendendo «... tuti i segnali / co s-ciantisi imaginativi».

Inglobata nella materia, riesce a liberarsi imponendo il suo dire spirituale; strega o gitana può creare bagliori e fuochi d'artificio, o può sprofondare, e far sprofondare, nel silenzio e nel buio.

Senza la voce non esisterebbero né l'uomo né il poeta perché è nella fonè la linfa per la vita e per le invenzioni letterarie.

Specchio d'una interiorità ad infinite dimensioni, di una letterarietà aperta ad ogni sperimentalismo, la voce "pantagruelica" tutto ingloba, dagli echi dell'origine dell'universo e del mito, allo stormire del vento su «interminati spazi» e «sovrumani silenzi», ai fremiti delle città dei morti.

Anche le morti eterne, come le nascite, alternanze di buio e luce, sono per Ruffato «divaganti suoni».

Le poesie conclusive, *Giergo mortis* (1997), riflettono sul «... el morir, 'na vecia corona / de sentimenti e venture ...».

Il poeta, crucciato da tutto e «appassito» nella materia ma non nell'anima, è così sempre più rivolto a quei «sentimenti e venture» che la morte per lui ha la presenza di una voce, di «'na cogitassio spirituale de ceni / 'na condensa sita d'un anzolo speciale / che suna peso e

⁶ Per un'analisi delle unità foniche e dei componenti sintattici e semantici cfr. Franco Musarra, "Le "elastiche combinazioni"", in AA.VV., *Poetica di Cesare Ruffato*, Quaderno di Testuale, pp. 74-89, n. 5, Verona, 1997-98.

⁷ Una approfondita analisi testuale di varianti e contenuti è nel volume di Elettra Bedon, *Al di là della veste*, Hebenon, Milano, 2000.

Vedere lo studio esegetico, di particolare rilievo e cura, che di *Scribendi licentia* fa Alfredo Stussi in "Tutta la "poesia in volgare padano" di Cesare Ruffato", in "Belfagor", pp. 439-452, n. 322, a. LIV, luglio 1999. Di Stussi si segnala inoltre "Aspetti della poesia dialettale contemporanea", pp. 89-97, in AA.VV., *Poesia. Tradizioni, identità, dialetto nell'Italia postbellica*, Le Lettere, Firenze, 2000.

Gli atti del Convegno "Cesare Ruffato. La poesia in dialetto e lingua", tenuto a Padova nel 1999, sono nel volume edito dagli Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali di Pisa-Roma nel febbraio del 2001.

sembianza in cadavare / novo a oci bassi stuai par tuti» («un pensiero spirituale di cenni / una condensazione zitta di un angelo speciale / che assume peso e sembianza in cadavere / nuovo ad occhi bassi spenti per tutti»).

La morte è per Ruffato il flettersi alla materia dell'anima, che poi ritrova la propria "genuina" immortalità, e torna a «...suniare / col spirito cosmico...», quasi armonia virtuale.

Resta il mistero, il limite sconosciuto, là dove parole e figure non hanno accesso.

È uno dei tanti limiti che il poeta aveva cercato di superare anche con le sperimentazioni logoiconiche de *Lo sguardo sul testo* (Campanotto, 1995). In quelle nuove creazioni le parole assumevano maggior consistenza e determinazione agendo con le immagini e nelle immagini, ma nonostante ciò i confini della conoscenza rimanevano invalicabili.

Dopo quaranta anni di alchimie linguistiche, troviamo Ruffato alla fine del millennio nel suo laboratorio ad inventarsi ancora nuovi linguaggi.

Le strutture metriche alterate di *Saccade* (Libritaliano, 1999) sperimentano e confondono latinismi e neologismi, parole auliche e gergali, termini botanici e anatomici, inglesismi e spagnolismi.

Con questo ulteriore «branco di parole effettuali / che sfiorano la verità...», altri gergolifici sono decifrati, altri segnali captati, altre superfici smosse. Si è disposta una diversa ragnatela di polisensi per una riflessione sempre più penetrante sulle distorsioni fra tempo mentale e biologico, sui paesaggi «rovesciati», sui progressi «velenosi».

Il risultato è il ritratto della decadenza del secolo: la nostra interiorità, fatta di «vuoti e barlumi incoerenti», è sconosciuta a noi stessi che a fatica esprimiamo emozioni. Incomprensibili e senza senso sono le apparenze, impossibili le alterità, false le certezze, mentre il destino è di inquietudini e sofferenze, di inganni e solitudini, in attesa della morte.

Nella meditazione di Ruffato non ci sono consolazioni, c'è un severo richiamo alla «fantasia intensa» incastonata di «pietre preziose» che si chiama anima, c'è la fedeltà incondizionata all'«avventura incessante», perigliosa e senza oasi, della letteratura, dell'invenzione poetica.

Soltanto questi valori, mentre la scena aperta è sospesa, possono far sì che non resti un «disgnosogno» l'etica armonia. Nella sua continua tensione esperenziale e sperimentale il poeta ha costantemente indicato una vita «ad maiora drita», un'esistenza tesa a cose superiori.

È evidente l'originalità del percorso poetico di Ruffato, del suo cimento in territori inesplorati.

Nessun compagno di strada dunque se non un antecedente che lo stesso Ruffato ci indica con *La medicina in Roma antica* (Utet, 1996), dove traduce il *Liber medicinalis* di Quinto Sereno Sammonico.

È un testo – osserva lo stesso traduttore – «talora oscuro e retrattile con arguto uso dei luoghi comuni, con varianti grammaticali e sintattiche in una lingua petrosa che ha il peso delle cose e della verità ed è temperata talora di magia».

Si rispecchiano a distanza di secoli lo sperimentalismo linguistico che si avvale di termini scientifici, medici e letterari e della molteplicità dei livelli semantici, e quello stilistico con licenze metriche e sintattiche rispetto alle norme della lirica classica. Si riflettono la dedizione alla poesia e l'esigenza di messaggi civili ed etici.

L'importanza della poesia di Cesare Ruffato nella letteratura italiana e straniera è sotto-

lineata dall'enorme bibliografia, di saggi, intere riviste, volumi, su ogni suo libro, e dalle traduzioni delle sue poesie in molte lingue, dal castellano al croato, dal tedesco allo svedese, dallo spagnolo al portoghese e neerlandese, dal francese all'inglese.

INEDITI DI GIUSEPPE GIOACHINO BELLI
L'EPISTOLARIO MANCATO - IL CARTEGGIO FAMILIARE

di Massimo Vignali

Gli epistolari sono per loro natura un osservatorio privilegiato e una fonte documentale diretta, almeno per la ricostruzione della vita di uomo vissuto in un passato più o meno recente; e ci si chiede subito dove si potranno attingere notizie altrettanto attendibili per recuperare elementi biografici di contemporanei, visto che in questo ambito le consuetudini scritte sono oggi cambiate, adeguandosi alle nuove possibilità tecnologiche che spingono sempre più ai margini gli strumenti tradizionali per la comunicazione a distanza. Se per alcuni versi questi cambiamenti sono tanto più funzionali e quindi preferibili per una trasmissione valida ed apprezzabile, per altri tuttavia comportano il venir meno della testimonianza scritta, che è mezzo fondamentale di studio in quanto documento letterario e documento storico-biografico.

È innegabile che questa fonte immediata possieda un fascino tutto proprio derivante dalla sua paradossale attualità: agli occhi del lettore di oggi si aprono scene di vita dimenticate, particolari e abitudini che hanno perduto la loro ragione d'essere, parole dal sapore nuovo benché antiche, e persino modi di dire che sono ancora in voga o sono tornati di nuovo ad esserlo. E infine, insieme a questo tutto anacronistico, ancora scene nuove, ma questa volta comprensibili, familiari, consuete: sono le scene della vita, sono il vissuto di tutti gli uomini attraverso le emozioni, i sentimenti, gli eventi, la storia.

Forse più di altri i carteggi belliani si presentano fitti di eventi e di interlocutori i più disparati, eppure sembra non sia stata loro accordata l'attenzione che avrebbero ben meritato, se è vero, come lo è in effetti, che ancora non esiste una edizione integrale dell'epistolario del Poeta romano e che la raccolta di lettere più significativa sino ad oggi pubblicata è, nella sua vastità, pur sempre una raccolta incompleta¹; e proprio per la sua natura di scelta viene così ad esser limitata l'offerta della totalità del materiale utilizzabile a qualsivoglia altro fine interpretativo².

¹ Cfr. G. G. Belli, *Le Lettere*, a c. di G. Spagnoletti, 2 voll., Cino Del Duca, Milano 1961. È l'edizione più ampia dell'epistolario belliano, - qui, d'ora in avanti, S - vi sono pubblicate 668 delle oltre 1000 lettere del Belli conservate presso la Biblioteca Nazionale di Roma e la Biblioteca Vaticana.

² Cfr. la nota al testo in S I, 474: «Di quante carte ci erano cadute sotto gli occhi, si imponeva una scelta che, limitando il numero delle lettere escluse, restasse il più possibile aderente anche ai minimi dati della biografia e della psicologia del poeta. I belliani più intransigenti forse ci rimprovereranno di aver sacrificato alcune centinaia di lettere alla curiosità dei lettori, quasi che la nostra scelta sia stata dettata da un criterio unicamente personale. Ci affrettiamo a chiarire questo punto, affermando che sono state escluse dalla pubblicazione solamente quelle lettere che non possono offrire alcun interesse storico o psicologico, né illuminare in alcun modo gli ambienti o le persone vicine al poeta».

In successione continua, a partire dagli anni Sessanta, si sono aggiunti altri studi e altre pubblicazioni³ che ci hanno fatto conoscere ulteriori frammenti di questo "mosaico" non ancora del tutto compiutamente ricomposto.

La ricerca rimette dunque in moto i meccanismi a distanza di un secolo dalla morte dello scrittore; questo intervallo di anni è trascorso - e trascorre tuttora - nella difficoltà di giungere ad una edizione dell'epistolario onnicomprensiva, e le ragioni di questo ritardo possono essere imputate a molteplici fattori, proporzionali alla quantità delle lettere e al numero dei corrispondenti, derivanti dalla dispersione delle carte⁴ in molte biblioteche e fondi privati fin dall'indomani della scomparsa del Belli⁵, ovvero originati da negligenze esiziali e smarrimenti dolorosi, quand'anche non perdite definitive come quella della biblioteca di famiglia.

Sinteticamente, dunque, le carte belliane passano dalla conservazione - niente affatto scrupolosa - di Ciro Belli a quella dei figli, Teresa e Giacomo; possono dividersi, per la loro storia "separata", in due gruppi principali: le "familiari" passate a Teresa Belli e quindi a suo figlio Guglielmo Ianni e, alla scomparsa di questi, attraverso apposita cessione, alla Biblioteca Vaticana; le "non familiari" passate a Giacomo Belli, bibliotecario alla Biblioteca Nazionale di Roma, alla quale furono cedute, tranne una piccola parte, nel 1898, ma nei cui confronti - essendo state trascurate per decenni - fu necessario l'intervento provvidenziale della dottoressa Egle Colombi per riportarvi l'ordine auspicato.

La storia della pubblicazione degli scritti epistolari ci ha mostrato dunque da una parte un "difetto" immanente e congenito degli studi belliani, forse ancor più tipico ma non per questo meno discutibile: la sua incompletezza; dall'altra con la pubblicazione del carteggio Belli-Roberti in priorità di tempo rispetto a quello coniugale⁶ è dimostrata l'importanza e la forza di uno degli assunti che sostengono l'idea stessa di poiesi poetica del Belli, e cioè l'importanza reale e significativa della presenza di Cencia nella vita culturale ed affettiva

³ Cfr. G. G. Belli, *Lettere Giornali Zibaldone*, a c. di G. Orioli, Einaudi, Torino 1962; G. G. Belli, *Lettere inedite*, a c. di E. Colombi, «Nuova Antologia», ottobre 1963, novembre 1963, dicembre 1963 (con 71 lettere a mons. Vincenzo Tizzani); G. G. Belli, *Lettere a Cencia*, a c. di M. Mazzocchi Alemani, Banco di Roma, Roma 1973-'74 (con 117 lettere del B. a Vincenza Roberti e 18 di quest'ultima al B.); M. A. Caponigro, *Le donne di Belli*, Bulzoni, Roma 1984 con 73 lettere di Mariuccia al marito.

⁴ Per una storia dettagliata e puntuale delle carte belliane cfr. G. Ianni, *Belli e la sua epoca*, 3 voll., Cino Del Duca, Milano 1967, vol I, pp. 1-8, 65-73. Esiste altresì un censimento delle carte belliane presenti in altre biblioteche, frutto di una ricerca promossa nell'autunno del 1941 dalla Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele di Roma.

⁵ La cui vita del resto era divenuta difficile immediatamente dopo la morte di Mariuccia per il disastro economico che ne era seguito, sulle cui cause non si è ancora fatta piena luce. Sembra logico supporre che fossero esistiti problemi nella gestione dei beni di Roma - dei quali peraltro non si hanno molte notizie, e di cui si occupava solamente Mariuccia - e che questi siano venuti fuori improvvisamente con la sua scomparsa e con il Belli lontano da Roma.

⁶ Che per la verità - per non lasciare spazio a fraintendimenti - non è stato ancora pubblicato né come opera a sé stante né in forma diffusa in pubblicazioni che permettano di risalire all'integralità dell'esperienza epistolare.

del Poeta. Quello che intendiamo riportare provocatoriamente all'attenzione e rimettere in discussione non è la rilevanza dell'esperienza in questione, ma la sua centralità nell'universo dinamico dell'uomo-poeta.

Il Carteggio G. G. Belli-Maria Conti Pichi, moglie del Poeta, è un rapporto epistolare che si estende dal 24 giugno 1824 al 27 giugno 1837; è composto da 187 lettere sinora edite, ma si debbono lamentare mancanze notevoli, poiché questa corrispondenza inizia, nei documenti pervenutici, ben otto anni dopo il matrimonio - avvenuto nel 1816 - mentre è noto che il Belli compì altri viaggi prima del '24; lacune notevoli, perché se le prime lettere del Belli di cui siamo in possesso datano al 1824, le prime lettere di Mariuccia appaiono purtroppo solo a partire dal 22 agosto del 1829⁷.

Nel suo complesso il carteggio consiste di 114 lettere del Belli - edite dallo Spagnoletti - e 73 di Mariuccia. Tra quelle del Poeta alcune decine continuano a rimanere inedite, 6 sono qui pubblicate per la prima volta, di queste ultime 3⁸ paradossalmente risultano assolutamente sconosciute non comparando nell'elenco compilato dallo Spagnoletti nella sua opera⁹.

Le lettere del Belli alla moglie sono dirette invariabilmente a Roma - al secondo piano di Palazzo Poli, residenza della famiglia Belli - da dove scriveva a sua volta Mariuccia, che a differenza del marito era sostanzialmente poco incline ai viaggi, se la sola sua lettera documentata di provenienza diversa da Roma fu scritta da Albano, luogo di un breve soggiorno. Il carteggio Belli-Mariuccia è un carteggio coniugale e pertanto i temi, i contenuti della comunicazione che ricorrono al suo interno, rispondono a necessità riconducibili alla famiglia, dal semplice saluto all'informazione sullo stato di salute dell'uno o dell'altro coniuge, dalle notizie sul figlio ai resoconti sull'andamento degli affari a quanto d'altro può essere comunicato solitamente per lettera, non mancando naturalmente notizie e saluti per e dagli amici. Certo non si farà fatica a notare la prevalenza della trattazione degli affari sopra gli altri temi, subito seguita statisticamente dalle notizie sui risultati scolastici e sullo stato di salute di Ciro convittore di un collegio perugino, non lontano geograficamente dai luoghi frequentati dal Belli, che si recava in Umbria e nell'alto Lazio per seguire le incombenze legate alla gestione patrimoniale della famiglia.

Tra i carteggi belliani non è certo ultimo per importanza il carteggio coniugale¹⁰, che ci pare debba avere oggi una più congruente collocazione e considerazione: senza indossare i

⁷ Esistono altre lettere di Mariuccia risalenti al 1813, anche piuttosto significative da un punto di vista biografico, indirizzate al suo legale Neroni Cancelli.

⁸ Precisamente quelle relative alle carte: 624, 945-46, 947-48.

⁹ Cfr. la voce 'Conti Belli Maria' nell'*Indice alfabetico per corrispondenti delle lettere non raccolte nella presente edizione* in S II, 511.

¹⁰ Meriterebbero più profonda attenzione le lettere di Mariuccia che, lontano dalle nostre prime aspettative, si sono rivelate fra l'altro interessanti per il gustoso eloquio, infarcito di 'fiori della lingua', caratterizzato da un passaggio continuo da una lingua letteraria incerta almeno negli aspetti morfolessicali ad un dialetto realizzato a livello di superficie, a metà tra uso riflesso e competenza nativa, per un prodotto finale veramente singolare, in cui l'umanità della persona è rilevabile anche nei fatti minimi della lingua.

panni dei 'belliani intransigenti' siamo convinti insomma che sia giunto il momento di recuperare dal limbo, dalla sterile dimensione dell'inedito questi documenti. Sarebbe anzi più che interessante vederli finalmente disponibili in un unico volume, che darebbe a tutti la possibilità di assaporare queste prose godibili a ogni livello, di far tornare a 'parlare' nuovamente i nostri protagonisti in un dialogo non interrotto da altro che dalle inevitabili lacune causate dalle lettere scomparse. E vorremmo altresì con la pubblicazione di questo articolo fare atto di omaggio alla memoria di un grande, privilegiandone i riflessi di un vivere quotidiano indubbiamente apprezzabile forse non tanto dal punto di vista di un'esperienza poetica, ma sicuramente - e con buona percentuale d'inedito - sul piano biografico e umano.

NOTA AL TESTO

Le lettere di seguito riprodotte provengono dalle "Carte Belli" della sezione Manoscritti della Biblioteca Apostolica Vaticana; già Guglielmo Ianni¹¹ con disposizione testamentaria del 4 settembre 1953 manifestava la volontà di donare in lascito i documenti e i carteggi belliani - e le sue stesse carte - costituendo così tale fondo; alla sua morte detta volontà veniva concretamente esaudita da parte dell'esecutore testamentario, l'avv. Mario Tancredi, con la consegna delle carte - avvenuta nel 1961 - alla Biblioteca Vaticana. Tutti i documenti, per un totale di 4416 carte, furono inventariati a cura di Taddeo Matt e Nello Vian.

[359-61]

Mia cara Mariuccia

Di Terni, 2 Novembre 1827.

Eccomi a riscontrare la tua carissima del giorno di ieri. Penserò io oggi a Rossi Danielli, e a Mirabelli.

Non conosco né il Rebecchini né il Giraci, onde nulla posso dirtene.

Del primo potrebbe soltanto darti notizie quel Signor Bertinelli che m'inviò Torricelli, ma non so dove il Bertinelli abiti: lo sapranno alla pulizia.

Godo dell'incontro appresso di te dei Rusconi. Abitano distanti? Eppure dissero che sarebbero venuti ai crociferi, dov'era quell'Ascolana *de lu Pescena*.

Bravo Gnoli! Tutti così! Era già un pezzo che mi stava meno in grazia! Se io fossi un

¹¹ Guglielmo Ianni (19 novembre 1892 - 23 gennaio 1958), pronipote per parte materna del Belli, noto pittore romano, meno conosciuto come scrittore, si dedicò ininterrottamente dal 1938 al 1956 alla stesura dell'opera *Belli e la sua epoca*, pubblicata postuma a testimonianza di una mai paga ricerca. Il suo fondamentale e inesausto lavoro di raccolta e riordino delle carte belliane è una fonte inesaurevole di preziose informazioni, frutto anche della proficua consultazione del fondo Ferraioli della Bibl. Vaticana.

Sovrano, molti e molti sospirerebbero.

Peppino è pronto di aggiustare i conti, ritenendo il pagato per noi a titolo dative, perizia de' fondi etc. Francesco Diomede mi ha pagato gli scudi 15. Appena avrò in mano qualche cosetta di più te ne farò l'invio come brami. Di Borzacchini mi udisti nella mia antecedente: ci tornerò.

Circa alla Pelucca non so davvero cosa faremo se non si seguita il giudizio che fu sospeso per tua volontà in un momento in cui eravamo stretti da molte spese. Tutte le carte sono in Roma dove dovrò riprendere le redini di questo affare. Prima ci riparlerò, e poi voglio affidare la cosa a Macchietti e Babocci perché degli altri mi fido poco. Appunto per questa poca fiducia in cui entra anche Savi propenderò maggiormente ad accudire ad una certa offerta che mi ha fatto la Magalotti qui in casa. Quest'anno ha *molta oliva*. Nei primi mesi dunque del venturo 1828 ella o pagherà tutto o darà scudi 200, riserbando scudi 100 all'anno seguente col solito frutto. Gli scudi 21 intanto di frutti [359v] decorsi a tutto il 21 Dicembre prossimo saranno pagati da Peppino alla scadenza coll'olio ch'egli avrà in mano dalla detta Signora. Ho risposto di scriverne a te: tu rispondimi una breve letterina a parte (puoi anche scrivere ciò nel mezzo foglio della tua lettera, su cui cade la soprascritta) in cui mi dici che per amore di pace differisci le azioni sino a Febbraio, ma che allora vuoi tutti gli scudi 300, non potendo affatto affatto dispensartene. Io poi vedrò di tirare la cosa alla meglio che si potrà: che te ne pare? Così potrebbero evitarsi varii pericoli, fra i quali non è, secondo me, l'ultimo il doversi servire di Savi a cui già dal 1825 si ricorse per simile oggetto. Se a Febbraio o a Marzo non pagherà, eseguiremo, intanto i frutti già saranno in paro.

Ho veduto Corazza: mi pare che mi disse averti spedita la perizia *per la posta*; ma siamo restati che ne darà a me una replica. Egli è confusissimo del non avere potuto rifiutare a un certo tale un prestito di danaro di cui mi mostrò i recapiti. Aspetta Borzacchini per realizzare tal somma allora pel di più vende l'olio, e mi dà scudi 100; pel resto dice che già siete d'accordo. Questo affare si farà certo, a quel che mi pare. Se è tempo buono domenica al giorno vado con le cugine a Piedelmonte, e là deve venire anche Corazza.

Gli chiederò del Padre Ferrini; ma desidero avere il permesso di Stocchi in iscritto.

Il Censo di Todi è assai anteriore al 1800, ma ha già subito le dovute riduzioni perché, di due censi che sono, dall'antico saggio di assieme scudi 500 furono abbassati al saggio attuale in sorte di scudi 435 etc. Il tutto è stato da me molte volte veduto [360r] fra le carte di Roma.

Oltre le fedi ipotecarie che io feci estrarre nel 1825, ne ho presso di me due altre datemi ieri da Garavita, fatte da lui estrarre il 27 Luglio 1826. Se ne vuoi di oggi, dimmelo, e le commetterò. Peraltro ogni momento esse sono soggette ad eccezioni perché si può pretendere da chi le vede che dopo la loro data sieno state prese altre iscrizioni.

Intanto sappi, e credo che già lo sapevi come lo sapeva io, che sul nostro fondo Palombara di Cesi fu presa la iscrizione dal Conte Castelli per quella mutazione di fondo pel vitalizio dell'avvocato, perlocché apparisce simile vincolo a pro di esso avvocato e del detto Castelli. Questo si scioglierà ad avvocato morto. Il resto è libero. Circa all'Antaldi, mi riporto alla mia ultima. Essa di nulla tratterà perché qui si trova sola, e senza carte, e credo senza voglia: bisogna scrivere forte al Deangelis: fallo Mariuccia mia, dicendogli avere io qui parlato colla Signora la quale mi si è mostrata assai riservata e nuova. Essa certo non tratterà qui nulla, io ripeto, e nulla tanto meno scriverà: l'unico a muovere la faccenda può

essere Deangelis, la di cui delicatezza deve rispondere di un esito al quale egli ha compromesso la nostra. Della vendita di *Fienile* e del resto so tutto; ma nulla posso fare con questo pezzo di legno. Se poi tu potessi indurre Deangelis a scriverle in proposito, e scriverne anche a me per andar di concerto, allora potrei riprendere le fila. Il conteggio da te fatto con Deangelis andrà bene; ma a me pare, che senza dubbio, anzi ne son certo, i frutti degli scudi 450 debbano principiare non dal primo Gennaio 1827, ma dal giorno della sentenza, la quale si trova nel minor protocollo dentro la mia scrivania, alla parte *crediti fruttifer[i]* articolo *Antaldi*. Così fu conchiuso verbalmente.

Passiamo ora ad un'altro barattolo. È venuto Silvestro, e mi ha parlato di compera del terreno Piedelmonte: (volta) [360v] abbraccio te e Ciro, e pel racconto di Piedelmonte ti rimando al mezzo foglio staccato e scritto in gran fretta. [361r] Tra tutti gli oblatori passati è il più onesto, come sarebbe certamente il più sicuro pagatore. Egli dunque fu da me condotto a parlare in terzo con Garavita: ecco il risultato de' nostri discorsi, ai quali manca la tua essenziale sanzione.

Il fondo è stimato scudi	1935: 30	senza il casino. Si deve togliere per dativa
secondo l'uso del territorio scudi	<u>120.</u>	
Restano scudi	1815: 30,	da cui nulla diffalca.
Offre pel Casino col poco mobilio che v'è, di niun conto, o scarsissimo scudi	<u>400</u>	
ammontano a scudi	2215: 30	

Di questi scudi 2215: 30 darebbe adesso subito a me scudi 500; altri *settecento* ne darebbe al primo d'aprile prossimo quando si stipolerebbe l'istr[omento], mentre sino a quel giorno egli è in possesso del fondo come affittuario, avendone pagato la corrisposta anticipata. Per gli altri scudi 1000 chiede dilazione fra gli anni quattro e i cinque, pagandone il frutto compensativo al 4, o al 5 per cento. Tu considera intanto che 1.° Il casino fu pagato da tuo padre scudi 300; e benché vi spendesse altre somme per aumentarlo, questo fu fatto per sua affezione; ed oggi le cose cambiano assai 2.° Che gli altri buonifici dall'Abate Conti fatti al fondo sono tutti caduti sotto la odierna stima generale della parte rustica a scudi 1935: 30, in globo. 3.° Che il mobilio è una stracceria dopo quello che noi ne abbiamo tolto. Tu puoi cercare nel *maggior protocollo* dentro la mia scrivania all'articolo *Piedelmonte*, e ne leggerai l'inventario, in cui credo che io abbia notato anche tuttociò che fu portato a Roma in varie epoche. 4.° Che da oggi sino al primo d'aprile, cioè sino al preciso giorno in cui sino a cui Silvestro ha già pagato l'affitto, egli non chiede compenso di frutti sui 500 scudi che pagherebbe adesso. 5.° Che pagherebbe egli le spese di registro, copia pubblica e metà del rogito, restando a tuo carico solo l'altra metà di esso rogito, ciò che *con Fratocchi* arriverebbe [361v] a poca cosa. 6.° Che oltre alla macchinale e fisica onestà di Silvestro, circa alla sicurezza del pagamento residuale dei scudi 1000, si prenderà da noi la evizione ipotecaria sul medesimo fondo. 7.° Finalmente che una simile offerta difficilmente l'avremo da altri; e l'hai veduto nell'esempio di Monsignor Delegato di Spoleto. E tanto più si può accudire in quanto che egli assicura che se nel lasso della dilazione potrà vendere qualche altro suo distaccato pezzo di terra, ne passerà tosto a noi le somme ritratte, per liberarsi dei frutti corrispettivi. Tu dunque, secondo il mio parere, potresti acconsentire

calcolando, che sulli scudi 500 intanto da noi si caverebbe	
ne' nostri giri un momentaneo profitto di annui scudi	60
Che dal primo di aprile prossimo sugli altri	
scudi 700, si caverebbero altri annui scudi	84
E che finalmente a mano a mano nelle	
scadenze de' frutti compensativi al 5	
sugli scudi 1000 residuali si avrebbero	
altri annui	50
	<hr/>
Intanto, annui scudi	194
	<hr/>

N. B. Per ora Piedelmonte non ci dà che annui scudi 90, da cui tolti circa scudi 10 di dativa ne abbiamo netti appena scudi 80. Si deve poi valutare che al fine della estinzione del totale prezzo di scudi 2215: 30, noi ne caveremo un profitto di annui scudi 265: 83 ½. Riasumiamo: tu puoi accondescendere; scrivimi però che se devi cedere il mobilio vuoi ritenere il cembalo, gli arazzi; e per prezzo totale chiedi scudi 2250. Che oggi riceverai gli scudi 500; al primo aprile riscuoterai scudi 750, e pel resto vuoi attendere tre soli anni col frutto al 5. Che solo questo puoi fare per riguardo di Silvestro, a cui vuoi bene, mentre le trattative introdotte col Conte non possono da té troncarsi ad altre condizioni. Per le spese d'istromento mostrati contenta del riparto fatto da me e Garavita.

Avuta la tua lettera, io la mostrerò a Silvestro, e poi chiedo da te licenza di conchiudere come potrò meglio. Allora io firmerò un foglio preliminare di concordia, ed esigerò gli scudi 500. Dimmi se li vuoi per la posta; ma informati bene a Roma alla direzione, a quanto ascende il pro da qui a là, perché qui vogliono il *due per 100*, ed altronde parmi che quando calarono i dritti per le lettere calò anche quello pei danari. Fammi sapere qualche cosa di certo!

[362-63]

Cara Mariuccia

Terni, 7 Novembre 1827

Rispondo alle tue del 3 e del 6 corrente. Cominciamo dal ricordare che nella tua prima del 1.º Novembre mi dicesti: *fa qualche buon negozietto perché a noi in qualunque modo torna conto di ritirar qui i nostri fondi*. Su queste basi io trattai. Tuttociò che tu dici rapporto a Piedelmonte starà benissimo, ma io vedo nella mia mente così chiaro il contrario che cedo a tuo solo riguardo. Tu sai come l'abate Conti faceva le cose: come lo servivano quelli di cui si valeva, come si fidava di certi, come comprava, come vendeva, come si regolava. Tu sai che pagò *S. Martino circa scudi 1700*, e *Monumento circa scudi 1800*: eppure del primo si è trovato più di scudi 1100? Neppure un baiocco, e tutti tutti qui mi ripetono aver noi fatto un bel negozio; alla quale opinione io tanto più cedo quanto che vedo che eguali e migliori terre non si stimano né vendono niente a più lo stajo di quel già nostro terreno, e so di più essere anzi stile di tutti il disapprovare le cose altrui quando son fatte eppure questo è approvato da tutti. Circa poi a Monumento di Peppino, solamente un consimile prezzo se ne

troverebbe a severissima stima. Tu sai dunque che di Piedelmonte *fu elevata perizia* contato albero per albero e stimato al maggior saggio che quelle piante su quelle terre permettevano: il prezzo dunque che offre Silvestro sta rigorosamente sulla stima; *e non si troverà mai chi ci offra di più sopra quella*, seppure non è un pazzo, del qual genere di uomini oggi circa ad affari pochi se ne trovano. Si sono bene trovati alcuni che hanno offerto al di sotto ed assai. Pel casino poi offre scudi 400. Ti ripeto, l'abate Conti lo pagò scudi 300. Ora tutto il di più che dai libri risulta costato quel corpo di terre e di fabbrica tu devi dividerlo in due ineguali porzioni. La prima assai maggiore in nuove piantate di cui la terra mancava; e queste sono oggi state comprese nella stima della parte rustica attualmente esistente. La seconda assai minore devi considerarla spesa già nel casino, [362v] e in mobilia, di cui il meglio fu tolto, e il resto è una miseria; e inoltre per ingrandirlo della stanza del bigliardo elevato sulla sottoposta casetta colonica già preesistente, della cappelletta, e della loggia superiore: conosco che ciò sarà costato qualche cosa; ma altro è, cara Mariuccia, il portare in un luogo difficile cementi e persone per fabbricare a suo piacere, altro è valutare una cosa già fatta per servizio di chi non è più né nelle medesime circostanze di tempi né in quelle di animo. Tu dunque considera ora 1.° La grande fallacia attribuita per voce universale a quel tuo terreno per gl'influssi dell'apertura del fosso da tramontana. 2.° I danni continui a cui per le piene è esposto il fosso medesimo, pel quale ho visto talora spendere da tuo padre fino ai venti scudi di riparazioni. 3.° Le spese di piante che di quando in quando esigono le terre universalmente. 4.° I ristauri che chiede sempre la fabbrica, fra i quali per esempio dovrai contare in breve la totale ricostruzione della loggia, o la costruzione di un tetto che la copra; ed oltre a ciò la mutazione di un trave maestro nella casetta dove abita Silvestro: poi spesso si rompono vetri, si aprono porte etc. etc. 5.° Poni le dative annue etc: e poi dimmi se (lasciate da parte le condizioni generali appartenenti al danno di tutti i fondi) vi è nulla di solido da poter chiamare questo una rosa come tu dici. Insomma l'abate Conti pagò tutti i pezzi assieme scudi 2100, ed alcuni ne pagò anche oltre il dovere per la smania della prossimità a quel che già aveva, onde formare tutto un corpo: oggi ciò non milita più, ma tutta la estensione fu stimata quale è, quale apparisce e nulla più. Sappi finalmente che il casino di Montanari [363r] contiguo al tuo, al doppio più grande del tuo, si è testè venduto per scudi 300 con assai difficoltà. Tu devi essere abbastanza convinta che nessuna premura per Silvestro mi fa estendermi su tutti questi dettagli, ma solamente il desiderio di dichiararti meglio le ragioni che mi persuasero a credere questo un buon affare, come crederò sempre perché una rendita annua fissa di scudi 270 procedente da questo solo terreno mi parve qualche cosa. Adesso adesso deve venire da me Silvestro: gli farò la tua ambasciata. Borzacchini non è venuto e non si sa quando verrà.

Circa a Gnoli, formai quel giudizio perché i termini della tua lettera mi parvero tali da farmelo formare: mi disdico: sarà dunque farina di Dorascenzi.

Oggi farò i conti con Vannuzzi: non ci manca a pagare che Mirabelli per scudi 9 e Desantis per scudi 3: 42: su questo ci spero poco. Francesco Diomede pagò gli scudi 15, e degli annuali non rimane altro.

L'Antaldi pare una statua: non sa niente, non comprende, non vuole non gli si scrive da Pesaro nulla di affliggente: non vuol scrivere al marito nulla di disturbante: parla come nel 1825 di Simonetti, di Hercolani, degli affetti di Roma: insomma qui si fa i tonti per non pagar l'oste, e si tradisce non solo il dovere con noi, ma sino la delicatezza; né so se lo stes-

so Deangelis avesse scritto le sue assicurazioni che ci dava a voce di garantire sino col proprio, non so, dico, come si troverebbe. Insomma è già passato l'anno dal verbale accordo. Qui non si è mai fatta nell'anno alcuna conchiuisione delle convenute: dunque bisogna rimettere mano ai ferri *per tutti gli scudi 500* dei conti, e pel resto, detratto l'avuto farò bene io a Roma lo stralcio *a ragione*.

Di Ciro mi affligge, ma convien faticarci: mi ci proverò io.

Riparlerò con la Magalotti: Dio ci faccia riuscire a non mettere mano ai ferri alla fine di febbraio. Pei frutti scadono a Dicembre allora Peppino ci farà tenere tutta l'annata.

Il [363v] chiedere un nuovo passaporto mi pare curioso: ma lo farò e te ne darò avviso: non so però se tu potrai quindi a tempo aggiornarmi dell'ottenuto lasciapassare, perché io sul principio della settimana verrò a Roma. Qui non faccio nulla, e tutte le cose sono molto all'aria: il solo Borzacchini e Corazza potranno combinarsi dentro Novembre ma tutto dipende dalla venuta del primo, il quale poi non pagherà neppure appena arrivato. Inoltre sappi *in segreto* che qui si sta in un abisso: neppure si pranza uniti: si va colle mani addosso fra cognate: e le cugine debbono andare a Torre Orsina per qualche tempo, al quale effetto non aspettano che la mia partenza. È un inferno: La perizia *Fornaro* è quella: mi pareva che tanto l'avessi potuto capire avendola trovata nel luogo che io t'indicai: mandamela, ma serve a cose lontane, secondo quanto mi pare. Vedo che tutto il da fare mi converrà meglio trattarlo a lettere, mentre a Roma ho tutte le carte sott'occhio. Del resto, come *Petrilli Matascioli* etc. vedrò al mio ritorno.

Oggi Corazza mi deve mandare altra copia della perizia. Gli parlai del Padre Ferrini, ma credo che non voglia comprare tutta la quercia: è una sciapata del frate.

Se io non sono matto ti dissi che Fossati è *cògnito* e *non cògnato* a Taiani.

Verrò senza baffi e di buon umore; ma io son di carattere tristo, Mariuccia mia.

È venuto Silvestro; e mi dice mille ragioni per non poter dare di più. Ti abbraccio di cuore. Neppure gli arazzi ed il quadro vuole Silvestro cedere ma sono cenci tolti di là. Il Cembalo sì.

Un'altra parola. Tu dici *se facciamo questi cali degli altri terreni non ci daranno niente*. Dove stanno agli occhi altrui questi cali di mal'esempio, quando vendiamo *a stima*? Non so. Prendi qualche consiglio di persona amica e illuminata, e vedrai.

[924-25]

N.° 44

Cara Mariuccia

Di Terni, Mercoledì 16 Ottobre 1833.

Secondo quanto ti dissi nella mia di Fuligno del 12 corrente (N.° 43), io giunsi in questa Città verso la sera della scorsa domenica 13. Ebbi arrivando il dispiacere di trovare questi parenti tutti infermi. La Moglie di Peppe, puerpera, ha una infiammazione un po' d'utero, un po' di intestini, un po' di petto, e un po' di quel che vuoi. Peppe ha il grippe. Mariuccia sta in letto da un mese senza sapersi che diavolo s'abbia. Teodora finalmente è un po' a letto e un po' in piedi, con un buon raffreddore che le cagiona anche la febbre. Per miglior

contentino la donna di servizio se n'è andata, ed ancora non ne trovano un'altra. Tutto è appoggiato qui in Casa sopra le spalle di due figlie di Teresina.

Andato io lunedì mattina alla posta vi trovai la tua del 10, un piego di stampa da te speditomi, e una lettera inviata dal Conte Valentino Canale in data del 13. Vado a darti un riscontro su tutto. Ciò sarà per l'ordinario di oggi. E cominciando dal piego di stampa che tu non hai letto, ti dico che se lo avessi letto, *facilmente* avresti compreso di che si trattava, e forse non me lo avresti spedito qui dove io non ho alcun' estremo di quanto è necessario a sapersi su questo affare. Consistono quelle stampe in una *notificazione* pubblicata il 14 Settembre passato dalla Delegazione di Spoleto, la quale dirama un'annesso *elenco* formato dal Conservatore delle Ipotecche di quella Città, onde far conoscere le iscrizioni privilegiate il cui decennio è scaduto coll'ultimo agosto senza essere state rinnovate né cancellate. Ingiunge il Delegato che nel termine di giorni quindici, dalla pubblicazione della notificazione stessa, i creditori o rinnovino dette iscrizioni, ovvero mandino le necessarie deduzioni all'assessore legale di Spoleto, o alle autorità governative nel cui Circondario sono essi creditori domiciliati, onde possa venirsi alle rispettive cancellazioni in caso di cessazione del Vincolo ipotecario. Mancandosi a quest'obbligo, ovvero trascurando la rinnovazione di quelle iscrizioni soggette ancora al vincolo ipotecario, si eseguirà questa di *ufficio* dal Conservatore, e le parti incorreranno nelle penali comminate dai Vigenti regolamenti del 22 Settembre 1821, e 7 Ottobre 1829. Ora all'articolo 3.º del detto elenco sei nominata tu per [924v] una iscrizione del 1.º Agosto 1823 contro Giulio Pichi, portante ipoteca generale sul territorio di Amelia per credito dotale di scudi 5695 a rogito Migliorini del 10 Giugno 1805.

Per far qualche cosa, e il meglio che io qui e per ora poteva, scrissi jeri una lettera al Conservatore di Spoleto, raccontandogli la *tarda* trasmissione a te fatta delle stampe suddette dalle Autorità incaricate di diramarle, e dicendogli che circa il 1821 (salvo il vero) tu facesti quietanza legale alla famiglia Pichi, come già intorno al 1816 avevi pure venduto il fondo di Amelia alla Signora Violante Casoni Venturelli. Conchiusi quindi non saper io pertanto come e da chi fosse presa la nominata iscrizione a tuo nome il 1.º Agosto 1823, seppure non fosse stata quella una rinnovazione decennale di precedente iscrizione del 1813. Terminai con pregarlo a darmi una regola di condotta, tanto più che il termine accordato nella notificazione del Delegato era spirato già prima che fosse portato a tua cognizione. Udrò quello che il Conservatore mi risponderà, e te ne darò conto a suo tempo. Venghiamo all'affare Canale. Mi scrive egli che trovandosi il Compratore effettuerebbe il contratto di vendita; e non trovandosi questo, procurerebbe di rinnovare l'affitto col Signor Caraciotti, e ti cederebbe *una porzione* della corrisposta, lusingandosi per parte tua di una equità onde gli resti di quella qualche cosa *per poter corrispondere ai lamenti di otto bocche che chiedono pane*. Presso quel che tu mi dici, cioè che qui in Terni ha il Conte Valentino un agente, io mi sono informato chi potesse essere, ed essendomi stato annunziato per tale questo Signor Pietro Setacci, lo cercai lunedì e mi ci abboccai, mostrandogli la lettera del Conte Valentino. Mi rispose il Signor Setacci di non aver avuto alcuna istruzione dal Conte Canale per simile vendita: bensì essersi recentemente passata qualche parola col Signor Caraciotti per rinnovare a Marzo l'affitto a scudi 100 annui, netti di pesi. Mi soggiunse quindi che in un Casino del Signor Santucci è qui la Moglie del Conte Canale, e m'invitò ad andarvi jeri col suo legno onde udire se avesse essa alcuna istruzione in propo-

sito. Andammo infatti, e parlammo lungamente. La Signora manca d'istruzioni, ma va oggi a scrivere essa stessa al Marito, opinando piuttosto per la vendita che per l'affitto. Mi prega però che io ti faccia delle istanze onde ribassarle qualche cosa, su di che tu farai quel che ti parrà. Che se si potesse aver *tutto il danaro insieme*, mi pare che (consentendolo tu) si potrebbe usare qualche agevolezza a queste povere vittime. Il credito è di scudi 575, oltre circa scudi 25 di spese. Se dassero scudi 500 *tutti assieme* te ne contenteresti tu? Avverti però che io nulla ho promesso. [925r] Il Conte Canale è attualmente a Castelgandolfo, ma dice la Contessa che ne deve tornare tra sabato e domenica prossimi, e mi promette di avvisarlo che si abocchi con te. Tu stàgli appresso. Intanto questo Signor Setacci, che è agrimensore, darà una occhiata al valore del fondo, e dirà qualche parola a un tale che tempo addietro mostrò intenzione di acquistarlo. Si è poi parlato della ipoteca de' PP. della Missione; i quali dicesi che siano stati pagati colla roba del Conte Giovanni Canale, per lo che tanto più dovrebbero rinunciare, come già a te fu promesso. Vedo però che tutto questo non sarà cosa da sbrigarsi su due piedi, particolarmente ancora perché la povera famiglia Canale non vorrebbe bastonare il fondo così alla cieca. Ma a buon conto si è fatta la testa all'affare. Mi sono recato in Casa Brencialdi per la vendita del terreno di Valle Caprina. L'oblato è un contadino di quel territorio, e lo manderanno da me. Vannuzzi però mi assicura essere un furbo; ed altronde lo stesso Vannuzzi mi fa istanza di vendere a lui il terreno *a stima*, che è lo stesso saggio a cui vorrebbe il Contadino comprarlo. Ti dico la verità che io vorrei preferire piuttosto un parente, in casa di cui io capito sì spesso. Lunedì dunque porteremo Pubei a stimare il fondo, e poi stabiliremo le basi del contratto in modo equo. Tu sai che, che circa a contratti, Vannuzzi non ci ha mai mancato. Intanto per quest'anno pare che ci sia qualche oliva, e lunedì vedremo ciò meglio. Questa sarebbe per te. Se gli vendo Valle-Caprina, pare che Vannuzzi comprerebbe un po' più in là anche *Maratta*. Circa ai beni di Cesi, vidi qui jeri il Signor Angelici, che allora partiva per Rieti, ma ne deve ritornar subito. Appena tornato ci aboccheremo per parlare anche di questo affare. Prima di oggi non ho potuto fare avvisare Corazza del mio arrivo in Terni. Lo aspetto dunque quanto prima, e discorrerò seco lui sulla conta delle piante, sui *ristauri delle fabbriche*, e sulla corrisposta, detratte quel che si sarà speso in questi lavori secondo il già concertato. Babocci ha incassato il residuo della prima rata Desanctis, che consisteva in circa scudi 5. Glieli rilascio però in mano per le spese già fatte e che va facendo nel giudizio di subasta contro Piacenti, i quali non mantennero la parola di pagare a settembre. E circa al Desanctis, già ho dato a Babocci gli appunti per citarlo a pagare la seconda rata ascendente tra sorte e frutti a scudi 10: 64, come sott'occhi ti mostrerò a Roma.

Così vedi che ho incamminate tutte le cose. Qualcuna ne verrà a luce. Fà colla Casa De Witten i miei sinceri rallegramenti.

Oh povera, povera Angelica[.] Così giovane, e così felice, morire sì presto!

Come ti dissi nella mia di Fuligno, lasciasti a me nostro assai bene in [925v] salute. Io me ne sono distaccato con molta pena, tanto più che a Perugia ci vivevo bene, se si vuole eccettuare il recente incomodo, che attesa la perversa stagione avrei forse sofferto dovunque, e forse anche peggio. Perugia è un grato soggiorno, malgrado che io al mio solito facessi la vita di Roma.

Prima d'impostare la presente ricevo la tua di jeri. Nulla avendo ad essa da replicare, se non che circa a Ballanti si è già qui parlato, mi riporto a quanto ho già scritto. In questo

punto riprinicipia un diluvio con gagliardo vento. Vedi che razza di stagioni! Io non so che diavolo faremo. Addio, cara Mariuccia. Tutti ti risalutano. Peppino sta meglio. Finisco coll'abbracciarti di cuore e ripetermi Il tuo P.

[945-46]

N.° 48

Mia Cara Mariuccia

Terni, Venerdì 25 Ottobre 1833

Pochi momenti dopo impostata la mia antecedente (N.° 47) il postiglione di Cesi mi portò una lettera di Corazza, in cui egli diceva che per tre motivi non poteva in quel giorno recarsi a Terni, com'era il concerto, onde conchiudere l'affare dell'inventario: primo perché il perito non era stato trovato per firmarlo; secondo perché Stocchi era a Spoleto; terzo perché essendo fuor di paese il Medico, egli Corazza trovavasi obbligato a restare ad assistere diversi infermi, in di lui vece. Conchiudeva con dimandarmi quanto altro tempo mi sarei trattenuto a Terni, onde prender le sue misure e venire con Stocchi. = Io gli risposi, per lo stesso mezzo del postiglione, che tu non te la sentivi di firmare un'inventario così differente da quello Pulci, ed avevi ragione: Che, circa al passato, si eleverebbe differenza con Stocchi; ma in quanto al presente tu vuoi vederci più chiaro: che finalmente venga al più presto, onde combinare di andare io a Cesi con lui. Gli parlai de' prosciutti passati e dei presenti etc.

Quindi andai subito a casa del perito Pulci, che ci ha sempre assistiti, e che fece nel 1829 l'inventario e stima de' fondi di Cesi: gli narrai il caso, e gli dimandai se sarebbesi recato a Cesi per fare il confronto di quello che fece nel 1829. Egli rispose che come diligentemente numerò il tutto in compagnia di Vanuzzi in quel tempo, così colla stessa premura e pratica d'arte avrebbe ripetuto l'operazione. Io gli soggiunsi che circa al prezzo delle giornate di travaglio bisognerebbe comporsi; e su ciò non vi nascerà quistione.

Ora, Corazza non si è peranche veduto. Queste recenti sono state buone giornate, ma bisognerebbe che il tempo continuasse così, perché non basta che una giornata sia buona per potere io subito salire a Cesi e fare la cosa. Il perito vuol essere avvisato un giorno avanti onde esser sicuro di non avere altri impegni: bisogna che Corazza sia libero, e così Stocchi venga da Porteria dov'abita; e questo va ripetuto per più di un giorno consecutivo. Ecco dunque quel che io posso fare per contentarti, cara Mariuccia. Se le cose si possono combinare secondo gli esposti estremi fra qualche giorno, vado su io, e la cosa si eseguirà in mia presenza fintantoché io sappia reggere alla continua in campagna. Se poi non si combinasero gli estremi al suddetto modo, ecco quanto resterebbe di rimedio. Vannuzzi guarito va a partire per Torre Orsina onde invigilare a quelli suoi ritardati affari di campagna. Vi si tratterà al piùppù un dodici giorni, fra i quali andrà dando qualche scappatella a Terni onde vedere la Moglie, che sta molto meglio. Se io non avrò potuto eseguire l'affare da me, egli mi promette di andare ad assisterci egli stesso, come fece nel 1829, quando egli pure teneva il lapis alla mano ripetendo quel che Pulci faceva, che dice esser stato esattissimo. Tu [945v] non devi dubitare che così non vada anche bene: primo perché né Pulci né Vannuzzi hanno alcun proprio interesse in questo affare come non lo ebbero nel 1829: 2.° perché Mi-

chele Pulci è un perito abilissimo ed onesto a testimonianza di tutta Terni, ed inoltre ha interesse anzi che si verifichi esatto quel che egli affermò nella prima perizia: 3.° perché Vannuzzi ha infinitamente più amicizia per me che per Corazza, col quale anzi non ha mai rimesso una certa avversione dopo li guai che gli fece passare nella persona di Pietruccio Lorenzoni, di modoché da quel tempo Corazza non frequenta quasi più questa Casa: 4.° finalmente, perché e Pulci e Vannuzzi uno in faccia dell'altro sono come due testimonii scambievoli di se stessi. Del resto quindici giorni prima, o quindici giorni dopo che la operazione si eseguisca, purché si faccia, poco concludono in un affare di questa natura. Io non saprei, cara Mariuccia, cosa risolvere di meglio per farti contenta, per non ammazzarmi, e per vedere le cose giuste com'è il dovere.

In quanto poi al modo di far stare a segno lo Stocchi pei pregiudizii passati, ti dirò a voce quel che si deve operare onde riuscirvi.

E di ciò basta per oggi.

Forse colla mia antecedente ti ho fatta inquietare?

Insieme colla mia lettera del 23 feci che anche questo Signor Pietro Setacci scrivesse fortemente al Conte Valentino. Egli infatti gli scrisse, e vedremo.

Sull'affare ipoteche sto in attenzione dello sviluppo. In tutti i casi, non ti dar pena; mentre seppure ti converrà metter fuori qualche scudo, ci vorrà pazienza, ma ne dovrai onninamente esser rindennizzata da Pichi, al quale o per la via del Signor Broccard, o di Monsignor Vescovo di Tivoli, o di Monsignor Piccolomini (e che so io) si potrà farla capire come la vede anche un cieco.

Scrissi a casa Fani perché mi ritirassero dalla posta i due libretti di Spada, e me li rivolgessero qui. Acclusi anche una letterina per Ciro, al quale e in tuo e in mio nome feci i convenienti rimproveri da te indicatimi. Quello è un caro, buono e studioso ragazzone, ma, lo sai, una testina per aria, ed un cuore come quello d'un pazzarello. Spero però che l'opera del tempo lo cambierà assai anche in questo, come lo ha guarito *affatto* da quella specie di resistenza che ne distingueva il carattere.

Io sto meglio del mio reumiciatto, e tiriamo via.

Il Villano non l'ho potuto mai vedere. Egli abita su a Miranda. [946r] Tiene un tinello a Terni vicino a porta del Sesto, ma non ce l'ho potuto mai ritrovare. Gliene feci parlare anche dal nostro Colono Fossatelli, ma silenzio continuo. Che diamine sia questo, non so proprio intenderlo.

Mi fermo qui per aspettare se vi fossero tuoi caratteri alla posta, dove adesso ho mandato una povera donna che abita qui incontro. Qui si sta ancora senza donna di servizio.

In questo punto ecco Stocchi, ecco la tua di jeri, ed ecco una lettera del Conte Canale della medesima data.

Circa a Canale va benissimo quanto hai combinato; e noi che abbiamo un figlio sappiamo quanto dolore deve dare ai genitori di otto figli, ai quali mancasse il pane o la istruzione per colpa né loro né degli genitori medesimi. Il lasso di *dodici anni* ad esigere questo credito è veramente un po' lungo, e meritava qualche compenso di frutti; ma la carità che facciamo la ritroverà Ciro nella ricompensa del Cielo.

Stocchi è venuto a dirmi che tutto si accomoderà senza disturbi e spese. Lunedì e Martedì esso e Corazza rettificheranno la cosa, e Mercoledì 30 verranno entrambi da me a conchiudere. Se la faccenda andrà a tuo modo si conchiuderà: altrimenti darò esecuzione a

quanto già ho divisato. Vannuzzi l'ho chiamato al colloquio con Stocchi, e gli ha parlato fuori dei denti.

Già da Fossatelli feci dire al Villano il prezzo della perizia di Vallecaprina. Esso non ha risposto, Altronde però lo sgravio della dativa lo voleva egli pure. Tuttavia vedrò (prima di dire a Vannuzzi che tu mi hai risposto) vedrò, ripeto, se sarà possibile di parlare con questo birbo di Villano che negli anni andati ci ha tagliato sino i piantoni. Quando si abbia a dare il terreno a Peppino, non è necessaria per ora la tua procura, perché, se si facesse l'istromento adesso, si dovrebbe poi fare l'altro di quietanza al seguire il pagamento. Su questo proposito lascia la cura a me. Vannuzzi non vuol vedere neppure le fedi ipotecarie che dovrei fare estrarre sulla libertà del fondo sino al punto dello sborso. [946v] Cara Mariuccia mia, ti ringrazio tanto tanto delle care e dolci espressioni che mi dici nella tua lettera. Se ti ho fatta inquietare, te ne chiedo scusa; ma tu sai se anche io sempre ho avuto a cuore i tuoi interessi e quelli di nostro figlio. Vi sono però de' casi, ne' quali non si può conseguire tutto quello che si vorrebbe, malgrado le più rette e premurose intenzioni. Ti sono *obbligatissimo* del regalo fatto ad Orsolina, e sempre più conosco la tua premura per me.

E Angelica come sta? Sai? È venuta una grossa febbre alla figlia di Vannuzzi. Che spedaletto! Ti abbraccio di tutto cuore, e sono sempre

Il tuo P.

[947-48]

N.° 49

Mia cara Mariuccia

Di Terni, domenica 27 Ottobre 1833

Mi accade sempre così. Non appena ho impostata una lettera, ed è chiusa la buca in partenza, le cose mi prendono un giro che accaduto un po' prima mi avrebbe fatto darti una notizia di più. Venerdì 25, dopo spedita la mia N.° 48, mentre io passeggiava per piazza col nostro buon Babocci, ed era nell'intenzione di ripassare a far ricerche del Villano di Miranda, eccoti che il Villano ci passa d'avanti. Babocci, che lo conosce, lo ferma, e mi dice: ecco Micaddei. Ci fermiamo, gli parlo, e gli dimando perché non si era mai fatto vedere. Egli mi risponde: *perché io non metto mai li cani per la salita*, cioè a dire che non vuol competenze. Insomma egli sapeva benissimo il risultato della perizia Pulci, e gli pareva un po' alta: sapeva che io lo cercava, ma non voleva venire da me per la ragione *dei cani per la salita*. Richiestogli il suo sentimento, in poche parole le sue condizioni son quelle medesime di Vannuzzi, a differenza che vuol vedere tutti gli estratti ipotecari sino al punto del pagamento, e che le spese della stipulazione vuol mandarle tutte a metà. Io gli proposi di aumentare qualche cosa sul prezzo, ossia di trascurare il diffalco della dativa: egli scosse la testa, protestando che quello sgravio dev'essere il primo, poiché *quellu è uno peso che ci sta*. Conchiuse alla fine che esso ha buone Migliaia p[er] comprare qualunque terreno gli va a genio, e qui ripeté la frase favorita dei *cani per la Salita*; e così mi lasciò. Questo Villano è un vero originale; ed ho poi saputo che un bel Casale di Casa Gazzoli (che aveva prima contrattato) confinante col tuo di Valle Caprina, non l'ha più voluto per la ragione che intendeva separarne un pezzetto di macchietta, [947v] di cui non sapeva che farsi. Si dà il ca-

so che anche il terreno tuo ha un simile pezzetto di macchietta, valutato da Pulci per sei scudi; e la sarebbe mo bella che, sull'atto della conchiusione, te la volesse lasciare per seme di cavolo. A me pare mezzo matto, e con Babocci ne abbiamo fatte le più curiose risate. Né ho potuto neppur bene capire, fra i suoi *cani per la salita*, se pagando egli la somma alcun tempo prima di entrare al possesso, ne vorrebbe un frutto compensativo, mentre essendo questa una dimanda un po' delicata, che glie ne potrebbe far venire l'idea quando non l'avesse, ogni volta che glie ne dava un cenno per conoscere di traverso le sue intenzioni, egli ritornava in campo *coi cani, colle migliaia*, e coll'io sto a *Miranna e là me farete sapé lu fatto vostro*. Tutto dunque ben calcolato, io rifletto che Vannuzzi è già vincolato e lo faccio firmare, se voglio, anche in questo momento: che le sue condizioni mi paiono eque: e che l'istromento col Villano non potrebbe neppur farsi adesso, dovendo io prima ricercare in Roma varie carte ipotecarie che tengo quà e là pei protocolli, prima di vedere quale altra fede più recente mi bisognerebbe ordinare a Spoleto. Giacché dunque tu sembri convenire nel dare il terreno a Vannuzzi alle condizioni già stabilite, io lo faccio, e porto meco a Roma il contratto privato, da mandarsi a pubblico quando sarà pagato il valore all'epoca convenuta e anche prima. Questo contratto privato, mentre oblige il Vannuzzi sin da ora, gli toglie intanto il potere di trascrivere il fondo a suo nome, ed evita quindi (come ti dissi) un secondo istromento di quietanza che si dovrebbe ripetere al momento dello sborso. Non mi pare neppure da trascurarsi una certa lusinga da lui datami che forse forse un po' più in là egli acquisterà l'altro canchero di *Maratta*. E su ciò bastino queste mie ciarle.

[948r] Finite le chiacchiere col Vecchio Micaddei *dei cani per la salita*, feci ritorno da questo ottimo Governatore, il quale ha molto impegno per me, avendomi raccomandato il suocero, che è quel Fiorini di Terracina, ed attualmente sta qui a villeggiare con lui. Questo Fiorini è il padre della letterata, orientalista, botanica Fiorini, che abitava incontro all'Angiolo Custode, e di cui pigionante fu già (mi pare) la Signora Teloni Cavallini. Ora la letterata Fiorini è la Moglie del Governatore di Terni, Signor Cavalier Luca Mazzanti.

E torniamo al proposito. Il governatore mi assicurò essere andata a Spoleto la mia memoria, della quale però avrei potuto sapere qualche notizia dallo stesso Segretario generale della Delegazione (Signor Bartolommeo Molajoni di Viterbo) il quale era appunto in quel giorno venuto a Terni col Delegato per far visita al Cardinal Gazzoli. Cercai il Segretario generale, lo trovai, ci parlai, e ne udii che la risposta al mio affare era l'unica lettera firmata dal Delegato in quell'ordinario, e che il Governatore la riceverebbe nell'imminente corso postale del medesimo giorno. La risposta però era negativa, poiché la Congregazione governativa non ha facoltà di prorogare i termini ipotecari. Avendogli io però ripetuto che aspettavo da Roma il noto *certificato notarile*, ne parve contento, e mi fece sperare che benché non è una copia pubblica della quietanza, come si richiede per le radiazioni, pure qualche cosa si potrebbe con esso risolvere. È inoltre venuta risposta all'altra raccomandazione avanzata (come ti dissi) da questo Segretario di governo ad un impiegato della Delegazione (anche mio amico), e pare combinare nella medesima probabilità. Io dunque, qualora oggi riceva da te il certificato nei termini indicati dalla mia N.° 47, questa sera mi faccio fare un dispaccio di accompagnamento da questo Governatore, e dimani mattina salto a Spoleto, dove spero di riuscir nell'impegno. Forse ti sembrerà soverchio il trambustio che ho mosso per questo affare, ma se tu puoi risparmiare anche il momentaneo sborso di scudi 12 oltre la successiva spesa di radiazione (che poi converrebbe fare) non è meglio? In tutti i

casi, le mie premure saranno una ragione [948v] di più perché i Pichi ti rimborsino con maggior convinzione la qualunque spesa che da noi siasi in questa pendenza incontrata. Alla presente tu rispondi pure a *Terni*, dove io sarò subito di ritorno, mentre mercoledì 30 aspetto Stocchi e Corazza per l'affare della consegna. Nel venturo poi ti dirò quando io conti di poter partire per Roma.

Ma eh? che ne dici, Mariuccia mia? ti esercito bene gli occhi e gli occhiali?

Terzo caso. Poco dopo discorso col Segretario generale della Delegazione, incontro un giovane incognito il quale mi chiede se io abbia poi combinato col Conte Valentino. E chi è Ella, se è lecito, (io gli rispondo) per farmi queste dimande?

“Io sono Amati, il quale era in una certa intelligenza col Signor Pietro Setacci per l'acquisto del fondo in quistione.”

Qui passa e sopraggiunge il Setacci, e si viene a conchiudere che non essendo più così urgente il caso della Vendita, questa senza essere abbandonata potrebbe trattarsi con più comodo ed avvedutezza.

Poi ho saputo che l'Amati voleva comperare a rate, la prima delle quali avrebbe passata a te, di consenso del Conte Valentino, dopo però definita la difficoltà de' Signori della Missione.

Ti ringrazio del lasciapassare, che manderai alla porta al mio opportuno avviso. Ed abbracciandoti di cuore, finisco, ch'è ora. Sono il tuo affettuosissimo P.

[624]

[Morrovalle, Autunno 1831]

[...] ¹²

dal nostro portone a quello di Gigio Viviani, ma quel trapasso a tutte l'ore e con tutti i tempi l'ho trovato quest'anno un po' duretto. Basta il tutto è passato, e speriamo meglio per l'avvenire. Certo però è che nell'imminente inverno mi dovrò avere della cura onde uscir salvo da una stagione la più contraria alla mia attuale costituzione. E mi passa pel capo il pensiero della necessità di farmi un soprabitone e un par di calzoni di borgonzò cenerino mischio per tenere in casa, giacché non ho nulla da supplirvi; e fuoco non potrò certo usarlo per la facilità delle mie infiammazioni. Così operando forse la caveremo, quando a Dio piaccia di tenerci al Mondo come vogliamo tutti sperare.

Manda *Ciro* nostro, o portalo, ai burattini. Mi lusingo di trovarlo un dottore nell'abilità del leggere e dello scrivere, ed anche in quella un po' più impicciatella dei conti. Dagli mille baci e benedicilo per me. E qui ti abbraccio di cuore

Il tuo P.

¹² Questa lettera è mutila della parte iniziale. Della perduta carta 623r-v ci resta solamente un piccolo margine parallelo alla carta 624 ma inutilizzabile ai fini di una ricostruzione del testo.

**TESTI
di
POESIA**



Bianca Dorato è nata a Torino e vi risiede.

Ha pubblicato diversi libri di poesie, tra cui: *Trantelèina* (Centro Studi Piemontesi, Torino, 1984), *Passagi* (Boetti Editore, Mondovì, 1990), *Drere 'd lus* (Amici di Piazza, Mondovì, 1990), *Fiòca e òr* (Amici di Piazza, Mondovì, 1999).

Sue poesie sono state pubblicate su "Diverse lingue", "Poesia", "Paragone", nonché su riviste locali e antologie.

Sempre in piemontese ha scritto per il teatro *Due giorni a luglio* (1989), *Il cervo* (Premio Regione Piemonte 1996, rappresentato), *I nibbi* (Premio Regione Piemonte, 1998), *Le notti del vento* (Premio Regione Piemonte, 2000), *La casa* (1999, rappresentato), *La bufera* (2000, rappresentato).

I lavori premiati dalla Regione sono stati pubblicati a cura del Centro Studi Piemontesi, Torino.

Ora i tērmolo
coma a tērmolo 'l biolo
socrolà 'd vent
quanda a vanta 'nt la lus
la lus ëd soa caviera

Përchè, i lo sai,
tra ij brin dl'erba la giassa
a stërma 'd lame
e minca 'n pass, n'arzigh
arlongh la travèrsera

Përchè, i lo sai,
la giassa e la rochera
mè bèich a-j passa
e mi i von drinta 'd chile
dē dlà 'd na seuja 'd gòj

Ora i tērmolo
che pera e giassa e lus
a son ant mi
drinta a l'anima am dio
lòn che mach chile a san

Ora io tremo / come tremano le betulle / scosse dal vento / quando svanisce nella luce /
la luce della loro chioma //

Perché, io lo so, / tra gli steli dell'erba il ghiaccio / nasconde lame / ed ogni passo è un
rischio / attraverso il valico //

Perché, io lo so, / il ghiaccio e la rupe / il mio sguardo li trapassa / ed io vado dentro di
essi / al di là di una soglia di gioia//

Ora io tremo / che pietra e ghiaccio e luce / sono dentro di me / nell'anima mi dicono /
ciò che essi soli fanno

A l'è bel fé
quanda ij di as fan pì curt
cheuje pèrtut
ël sorije dla lus
an sla tèra ansupìa

Doss doss a ven
coma 'n bèich tan susnà
cara grinosa
signal a dì solagi
për coj che a san dolor

A l'è parèj
ch'i sentoma la fiòca –
anans ch'a gita
candia dal bo dël cel
drinta al cheur an bërlusa

È facile / quando i giorni si fanno più brevi / cogliere dovunque / il sorriso della luce /
sopra la terra assopita //

Dolcissimo viene / come uno sguardo tanto sospirato / carezza amorosa / segnale a dire
sollievo / per coloro che conoscono il dolore //

È così / che noi sentiamo la neve - / prima che germogli / candida dall'estremo del cielo
/ dentro il cuore ci sfavilla

Nen ëspetà ora a ven
sl'òr l'erba a tèrmola
un fiall 'd giassa a fé
pì genica la lus

Parèj andrinta al cheur
i savoma l'otonn
la consiensa amprovista
'd na lama che an traversa

An pogna, e an fà nen mal –
scasi na gòj, an cissa,
fàit èspers ëd l'invern,
a la mison dla fiòca

Non atteso ora viene / trema sull'oro dell'erba / un alito di ghiaccio a fare / più fredda la
luce //

Così dentro il cuore / noi sappiamo l'autunno / consapevolezza improvvisa / di una lama
che ci trafigge //

Ci punge, e non dà dolore - / quasi una gioia, ci sospinge, / fatti bramosi dell'inverno, /
alle dimore della neve

D'amont am ciama
quanda al vir èr l'otonn
pere a fiorisso
èd giassa e lus ansema
a l'èsbaluch dël cel

A l'é la vos
ràucia dla calavrin-a
as vest èd bianch
e travers ij silensi
a dis paròle 'd fiòca

Là a-i é na drera
antè faluspe a rivo
candie 'd ginich
da leugn a-j pòrta 'l vent
da la fàuda le burie

E mach pèr mi
là, na leuva 'nté sté
feria 'd gòj
un tèrmolé sburdi
a la lus che as arvela

Di lassù mi chiama / quando al volgere dell'autunno / pietre fioriscono / di ghiaccio e
luce insieme / al bagliore del cielo //

È la voce / rauca della pernice / si veste di bianco / e attraverso i silenzi / dice parole di
neve //

Là c'è un sentiero / dove fiocchi di neve giungono / candidi di gelo / di lontano li porta
il vento / dal grembo delle bufere //

E per me soltanto / là, un luogo dove ristare / ferita di gioia / un tremare spaurito / alla
luce che si rivela

Na gòj ëd fiòca
ancora am ësbaluca.
Pa belessi:
për mi i l'hai n'àutra leuva
e na drera genita

Danans a mi
piotà 'd lus ant la lus
candie as arvelo
a van travers ij bòsch
a costere daleugne

Tute mi i-j sai
le calà che ora am ciamo
mi i-j von apress
a leu segret am pòrto
a j'ëstërmaj dël cheur

Tan bele e sclinte
tute le marche am parlo
a son signaj
a mison antërdie
am men-a n'Ëscondù

Una gioia di neve / ancora mi abbacina. / Non qui: / per me ho un altro luogo / ed un sentiero puro //

Davanti a me / impronte di luce nella luce / candide si rivelano / vanno attraverso i boschi / a lontani pendii //

Tutte io le conosco / le tracce che ora mi chiamano / io le seguo / a luoghi segreti mi conducono / ai recessi del cuore //

Così belle e nitide / tutte le impronte mi parlano / sono segnali / a dimore proibite / un Nascosto mi guida

ARCHIVIO



Il Prof. Francis Darbousset, autore della traduzione in francese di alcuni sonetti di Belli – traduzione cui è dedicata la recensione di Anne-Christine Faitrop-Porta – ci ha segnalato l'intervenuta prematura scomparsa (il 13 luglio, a 44 anni) dell'italianista Bernard Simeone, poeta in proprio e traduttore di Luzi, Penna, Gatto ed altri.

Nel dicembre dello stesso anno Simeone aveva scritto sulla "Quinzaine Littéraire" un'intera pagina su Belli, prendendo spunto dalla citata traduzione dello stesso Darbousset: grazie al quale riceviamo lo scritto, che pubblichiamo.

N. d. R.

GIOACHINO BELLI, ROMAIN

di Bernard Simeone

Giuseppe Gioachino Belli – *Rome unique objet... ou les sonnets clandestins* – trad. du dialecte romain. Prés. par Francis Darbousset (édition bilingue). Les Belles Lettres éd., 292 p., 140 F.

Orphelin de père à l'âge de onze ans, de mère cinq ans plus tard. Élevé sous la protection d'ecclésiastiques dispensateurs de savoir ed d'humiliations. Devenu l'un des fondateurs de la très conformiste Accademia Tiberina, puis l'époux d'une comtesse, plus âgée que lui de treize ans, qui lui assure aisance et vie mondaine. Écrivain de salon dans la ville du pape alors que Leopardi, autre sujet des états pontificaux, crée ses œuvres majeures. Amant de Vincenza Roberti, qu'il nommera Cencia, puis de l'actrice Amalia Bettini, également aimée de Stendhal. Acquis aux idées libérales pour avoir lu Montesquieu et Voltaire à l'aube des années 1830 mais, impécunieux après la mort de sa femme et terrorisé par les mouvements révolutionnaires, glissant vers une existence d'employé médiocre puis une vieillesse bigote où il commet des poèmes à ce point réactionnaires que la censure vaticaine elle-même leur refusera l'imprimatur. Enfin mourant d'apoplexie en 1863 à l'âge de soixante-douze ans... Giuseppe Gioachino Belli semblait ne devoir prendre place dans l'histoire littéraire italienne qu'au modeste rang de curiosité.

Mais en 1838, Gogol entend le poète réciter en *romanesco* – le dialecte romain, la langue du peuple de Rome – des sonnets non publiés dont il rend compte à Sainte-Beuve, lequel rapportera le fait en 1845 dans la *Revue des Deux Mondes*. Sous le manteau, recopiés, circulent certains de ces poèmes, les premiers où se trouve transcrit un dialecte urbain jusqu'alors dépourvu d'écriture, et qui fulgurent de toutes leurs audaces sexuelles, politiques ou religieuses. Par testament, Belli ordonnera de brûler ces «travaux faits par (lui) par seul caprice, en des temps où (son) esprit était dérégulé, et qui s'opposent aux intimes et véritables sentiments de (sa) conscience»: à sa mort, on retrouvera 2279 sonnets dialectaux, écrits pour la plupart de 1827 à 1837, mais dont plus de trois cents furent composés durant les dix années qui suivirent un reniement testamentaire apparemment définitif.

Ainsi, d'une nuit relative (car étaient assez nombreux ceux qui avaient eu connaissance des poèmes clandestins, en particulier des sonnets les plus subversifs à l'égard du pouvoir

pontifical), émergeait l'autre voix de Belli, non plus auteur mondain ni chantre frileux de la réaction, mais bien – et il le resterait – le plus grand poète dialectal italien après Carlo Porta, le Milanais tant admiré de Stendhal et que Belli, pour sa part, ne découvrit qu'en 1827: révélation qui le convainquit d'entreprendre son «monument de ce qu'est aujourd'hui la plèbe de Rome».

«Le peuple de Rome – écrivait Stendhal – est fin, moqueur, satirique au suprême degré. Il n'est pas triste; il faut un commencement d'espoir pour être triste.» Belli, romain, et Henri Beyle, *milanaise* comme on sait, ont bien côtoyé le même terreau humain, qu'opprimaient l'arrogance et la corruption du clergé, mais qui se vengeait au quotidien par une langue corrosive, charnelle, celle des faubourgs, des marchés et des tavernes, et d'abord du Trastevere où subsiste aujourd'hui une statue de Belli assurément plus raide que ses sonnets. S'immergeant dans les quartiers populaires, qui, de par la topographie particulière de Rome, sont étroitement mêlés aux parties nobles de la ville, Belli s'est voulu le scribe scrupuleux de ce qu'il voyait et entendait. Mais en lui pointait aussi la conscience de ce qu'est en propre l'écriture, et, fût-ce sur le mode de la dénégation, il avoua: «Je prévois combien d'âmes timorées, combien de sujets zélés et patients, crieraient haro contre l'esprit d'insubordination et de licence qui transparait çà et là, comme si, en me cachant perfidement derrière le masque de l'homme de la rue, j'avais voulu lui prêter mes maximes et mes principes...» Cette ambiguïté demeure et c'est elle qui nous rend l'œuvre si proche: quel est le vrai Belli? Et, des deux (ou davantage), le seul qui s'impose aujourd'hui – le dialectal, le clandestin – est-il vraiment Belli ou la simple voix plébéienne accédant à une légitimité littéraire à travers une transcription de génie? Quel est ce mélange de fascination et de crainte qu'éprouve Belli envers ceux qu'il exalte, comme envers ce *romanesco* dont il dira deux ans avant sa mort qu'il est langue «abjecte et bouffonne», après lui avoir consacré toute la part occulte de sa vie?

Qu'il soit conformiste, libéral ou réactionnaire, le Belli visible aura toujours espéré la sécurité, la présence de quelque Mère symbolique rendue cruellement nécessaire par sa condition d'orphelin. Le Belli clandestin, lui, exerça sur le langage, comme Carlo Emilio Gadda, une subversion qui l'épouvantait dans l'espace du réel et du politique. La violence des sonnets dialectaux est telle, si puissante leur obscénité, si implacable et désespérée leur hésitation entre bon sens et cynisme, que nul ne pourrait, dans sa vie, se tenir à leur niveau d'incandescence, de satire et moins encore, pour reprendre un terme phallique cher à Gadda, de priapisme! De sorte qu'en élaborant son calque prétendu de la réalité romaine, quotidienne et sans fard, Belli a façonné un objet parfaitement littéraire, dont seules la splendeur et l'outrance langagières sont l'aune et l'horizon. Usant d'«un extrême abus de lettres» et d'un redoublement quasi frénétique des consonnes, il a transcrit «le son très plein et très gutural» du dialecte, mais il n'a pas oublié, sous cette truculence subversive, la «cantilène fort sensible et fort variée» que peut être aussi le *romanesco*.

Traduire en langue française un tel idiome, alors qu'il accède à l'écriture par la volonté d'un seul, est une gageure, voire un pari insensé. Francis Darbousset, qui a publié en 1973 la traduction d'une centaine de sonnets chez Guy Chambelland, propose aujourd'hui l'édition bilingue de cent vingt-huit d'entre eux. Son choix, qui représente un peu plus d'un vingtième du corpus, a manifestement privilégié la vitalité sexuelle et la satire dirigée contre le pouvoir religieux, au détriment sans doute des sonnets les plus noirs (car il en est),

où perce un nihilisme radical plus menaçant que les débordements charnels. Certains de ces poèmes «métaphysiques» (à leur façons) subsistent tout de même dans cette anthologie, comme *Le Baptême du rejeton mâle* où se confondent le registre des baptêmes et celui des morts. D'un désespoir sarcastique proche du blasphème, ils sont contemporains de certains des grands poèmes «nihilistes» de Leopardi.

La version de Francis Darbousset, efficace, d'une gaillardise peut-être un peu trop française, ne pouvait, malgré ses mérites, rendre le vrai génie de Belli, qui tient au surgissement, dans l'espace littéraire, d'un type d'oralité encore inouï (cet effet d'étrangeté, comment le rendre perceptible dans notre langue, où manque désormais le repère dialectal?). Elle atténue aussi le contraste que créent la force brute de l'oralité et la forme exigeante – le sonnet – qui la contient. Entre le caractère licencieux du lexique et la fixité quasi répressive de la forme s'instaure une tension, certes difficilement traduisible, qui est d'abord – et c'est en dire l'importance – le signe des ambiguïtés de Belli, épouvanté par ce peuple qu'il célèbre.

Dans ces vers, avec la violence de Rome et sa sensualité, est mis en lumière le terreau de toutes les démagogies, le mythe périlleux de la plèbe. L'obsession du «foutre» et de la «bite», la copulation vécue comme une arme contre l'hypocrisie des puissants, le fascisme à son tour – qui autorisera la parution d'une large anthologie des sonnets au début des années trente – saura les canaliser. Et quand il abordera Rome, n'ayant pas encore découvert le sous-prolétariat des *borgate*, Pasolini lui-même aura, du peuple romain, l'image que lui en auront donnée les sonnets de Belli. Celle, déjà, d'une «vitalité désespérée».



Centro Studi "Giuseppe Gioachino Belli"

collana
monografie
n. 11

Stefania
Luttazi

Belli e l'Ottocento
europeo.

Romanzo storico e
racconto fantastico
nello *Zibaldone*

BULZONI EDITORE

DALLA STAMPA



OCCITANO E PROVENZALE LINGUE UFFICIALI

di Maurizio Tropeano

«Nell'epoca della globalizzazione che tutto vorrebbe schiacciare, annullando le differenze, la lingua diventa l'avamposto per difendere non soltanto un insieme di parole e di grammatiche, ma, soprattutto, un insieme di modi di stabilire relazioni e rapporti di pensare, di sentire, di esprimere emozioni e sentimenti oltre che idee. In una parola, di esistere». Certo ci sono voluti quasi cinquant'anni perché lo Stato italiano decidesse di rendere effettivo l'articolo 6 della Costituzione. Ne sono passati altri due prima che la Provincia di Torino delimitasse gli ambiti territoriali di applicazione della legge che tutela le minoranze linguistiche ma quelle parole di Valter Giuliano, assessore alla Cultura della Provincia di Torino, certificano il diritto di esistere di quelle lingue. La relazione, infatti, accompagna la richiesta rivolta a tutti i consiglieri di Palazzo Cisterna di approvare all'unanimità quel provvedimento. Richiesta accolta. Nella Provincia di Torino le fonti bibliografiche classificano come «presenza storicamente rilevante» le minoranze linguistiche occitana e franco-provenzale. Esistono anche comunità parlanti la lingua francese, come, ad esempio, quelle che vivono nelle cosiddette valli valdesi ove la lingua di culto è, appunto, il francese. I franco-provenzali sono concentrati soprattutto nelle valli di Susa, Sangone, Cenischia, Viù, Ala, Lanzo, Val Grande e Val di Locana, Val di Soana e dell'Orco. Gli occitani risiedono in Val di Susa, Val Pellice e Val Chisone. Che cosa cambia in concreto per queste popolazioni? La Provincia, grazie al contributo dei Comuni e delle comunità montane, ha individuato 60 tra cittadine e paesi dove si possono applicare le norme di tutela. Trentaquattro sono stati classificati come «occitani-misti». Ventisei come «franco-provenzali». In questi territori sarà possibile attivare l'educazione linguistica – in forma sperimentale – a partire dalle scuole materne con il coinvolgimento dell'Università per favorire e agevolare la ricerca scientifica e le attività culturali. Spiega ancora Giuliano: «L'uso orale e scritto della lingua minoritaria è garantito, su richiesta anche negli uffici pubblici e nei consigli di enti locali». Dunque, probabilmente subito dopo l'estate, gli uffici delle pubbliche amministrazioni istituiranno almeno uno sportello per i cittadini che utilizzano l'occitano o il franco-provenzale. È possibile anche utilizzare indicazioni scritte rivolte al pubblico, redatte, oltre che in italiano, anche nelle altre due lingue con pari dignità grafica. Aggiunge l'assessore: «Per gli atti aventi effetti giuridici, però, ha efficacia solo il testo in lingua italiana». Il debutto ufficiale è avvenuto la scorsa settimana quando, nella seduta del Consiglio provinciale che ha approvato il documento, sono intervenuti i sindaci di quelle valli con discorsi nelle due lingue tutelate. Attraverso la legge, poi, possono essere garantiti interventi per il ripristino dei nomi di battesimo per la toponomastica locale, soprattutto sui segnali indicatori di località. Giuliano pensa all'istituzione di una «commissione mista che elabori entro pochi mesi un modello comune di riferimento che serva anche a valorizzare quelle zone».

Da "La Stampa", 21 giugno 2001

SIAMO IL PAESE CHE HA PIÙ MINORANZE LINGUISTICHE

di Gian Luigi Beccaria

Sulla *Stampa* di giovedì 21 giugno si è parlato delle minoranze linguistiche in Piemonte: la Provincia di Torino ha appena individuato sessanta Comuni da tutelare, dove sarà possibile attivare, a partire dalle scuole materne, un insegnamento facoltativo delle lingue di minoranza. Si pensa anche di aprire negli uffici pubblici uno sportello per i cittadini che utilizzano l'occitano o il franco-provenzale, di utilizzare indicazioni scritte rivolte al pubblico redatte nella lingua nativa, e di ripristinare nelle strade i nomi locali nei segnali indicatori.

In Europa quasi tutti gli Stati hanno minoranze. A volte questo fatto crea seri problemi, come nel caso dell'incidente ferroviario (27 marzo 2001) accaduto in Belgio, dove l'addetto agli scambi della stazione di Wavre, in Vallonia, non è riuscito a farsi capire alla stazione di Lovanio, nelle Fiandre, dove avrebbero dovuto fermare il treno: nelle Fiandre si parla una lingua di ceppo olandese e in Vallonia una lingua di ceppo francese.

In Italia non si arriva a tanto, abbiamo se Dio vuole una lingua nazionale diffusa. Ma l'Italia è anche il paese che in Europa possiede più minoranze di tutti. Gli alloglotti (in genere disposti lungo i confini, o in aree isolate) sono circa il 5% della popolazione. Tra le minoranze neolatine vanno annoverate, oltre al sardo e al friulano, le "francoprovenzali" delle valli della provincia di Torino a Nord di Susa, e in Val d'Aosta, nel Meridione a Celle San Vito e Faeto in provincia di Foggia, le "occitane" delle valli del Piemonte a Sud di Susa (con isole tipo quella di Guardia Piemontese, in provincia di Cosenza), le "francesi" in Val d'Aosta, alta valle di Susa e valli valdesi, le "ladine" nelle valli dolomitiche, disposte attorno al massiccio del Sella, le "liguri" in Sardegna, a Carloforte e Calasetta, dove si parla un genovese arcaico, infine le "catalane" ad Alghero.

Ci sono poi minoranze non neolatine: le "walser" in alcuni paesi della provincia di Vercelli, Novara e Valle d'Aosta, le "carinziane" e le "sudtirolesi", le "slovene" lungo la fascia di confine orientale delle province di Udine, Gorizia e Trieste, le "croate" del Molise, le "albanesi" in una cinquantina di paesi centro-meridionali, specialmente in Calabria, le "greche" in una decina di paesi della provincia di Lecce e in tre o quattro della provincia di Reggio Calabria.

Penso che la tutela delle minoranze sia giustissima, sacrosanta, purché non corra il rischio in qualche suo aspetto di generare chiusura. C'è spesso un risvolto politico, per cui capita che in modo ingiustificato si identifichi la differenza linguistica con una differenza "etnica", allo scopo di appoggiare pregiudizi e superficiali generalizzazioni.

Da "Tuttolibri", rubrica di "La Stampa", 30 giugno 2001

Recensioni e note

LA «LOGICA POETICA» DI ANTONIO MURA ENA

«Ogni uomo è un'isola». Nessuno meglio del sardo conosce questo sentimento dell'isola di cui parla Giuseppe Dessì in *Scoperta di Sardegna*. Anche la paura del mare, quel mare che separa il sardo esule dal mondo materno della sua isola, nasce di lì e va messa in relazione con il rischio dell'identità, rinvia al destino di una civiltà che si difende arroccandosi. È il sentimento di una solitudine ai confini tra la storia e la preistoria, quella sensazione «di scivolare fuori dal tempo storico attraverso le cose, la materia di cui le cose sono fatte, il legno, la pietra, e di restare privo di peso come nell'interno di una nave spaziale» che Dessì ritrova nella Deledda, quella felice sensazione di stare «al centro dell'universo come un astronauta».

Queste considerazioni mi ha suggerito la presentazione, avvenuta il 25 novembre 2000, nella sede dell'Istituto di Studi Romani, della raccolta di liriche *Recuida* e del romanzo *Memorie del tempo di Lula*, i due volumi di Antonio Mura Ena recentemente pubblicati nella collana di letteratura sarda plurilingue della EDES.

Nella suggestiva cornice dannunziana dell'Aventino, presso la superba villa dei Cavalieri di Malta, alla manifestazione, intitolata *Uno scrittore sardo bilingue nella Roma di fine secolo*, ha collaborato «Il Gremio», l'Associazione dei sardi in Roma.

Dopo le parole di introduzione di Mario Petrucciani, Direttore dell'Istituto di Studi Romani, e di Grazia Mannironi,

Presidente del Gremio, sono intervenuti nell'ordine Ugo Vignuzzi, Gaspare Mura, Paolo Mannichedda e Nicola Tanda, le cui relazioni sono state intercalate dalle coinvolgenti letture di Clara Farina che hanno mostrato con evidenza il carattere di una poesia che è canto e canto corale.

Ugo Vignuzzi ha indicato il senso di una poetica alta in una lingua nuova, facendo riferimento tra gli altri a Saffo (non a caso *Sero* è posto in epigrafe di *Recuida*), a Garçia Lorca (soprattutto per quel componimento proverbiale che è *No 'ippo torero*), a Dante (richiamato per *Funtanas in soledade*), quindi ha sottolineato la presenza di una memoria novecentesca che è insieme memoria delle radici profonde del poetare, infine ha richiamato, con implicito riferimento all'ideale ascoliano di una lingua che si avvia a costruire la sua unità col concorso di tutte le parlate regionali, il modello di «concentrismo» di Gianfranco Contini e quello di «geografia della letteratura italiana» di Carlo Dionisotti, per ricordare come giustamente oggi si considera non *l'italiano ma gli italiani*.

Il proposito di rendere i classici in una lingua classica è stato sottolineato da Gaspare Mura che, nella sua duplice veste di esperto di problemi filosofici del linguaggio e di figlio dell'autore, ha illustrato la personalità dell'artista e le caratteristiche della sua opera, mettendo in luce una riflessione sulla parola poetica in una produzione che è insieme pensiero poetante e poesia pensante secondo l'ideale dichiarato in *Peraula bia* con quella affermazione, che fa pensare a Heidegger, per cui ogni parola umana è un volo del pensiero eterno («'onzi umana peraula... est de pensamentu eternu 'olu»). *Recuida*, ha concluso l'oratore, secondo

l'interpretazione corrente al tempo dell'autore del componimento di Saffo che egli ha non a caso voluto tradurre e porre in epigrafe, è il ritorno alla Sardegna del poeta vissuto a Roma e insieme il ritorno alle culture tradizionali custodi del sapere contro il rischio dell'omologazione.

Paolo Mannichedda, che ha esordito osservando opportunamente come *Recuida* abbia anche il significato di «rimettere le cose a posto» dopo che la vita è stata spesa, il significato cioè di destino, di quel senso del giudizio che è proprio del sardo cui ha fatto riferimento Salvatore Satta in *Il giorno del giudizio*, ha sottolineato in particolare, con il difficile tentativo di ricostruire il senso della storia sarda, l'universalizzazione dell'io e del suo microcosmo ambientale.

Di una «letteratura a statuto speciale» ha parlato nel suo intervento Nicola Tanda definendosi un «critico di base dell'azienda letteraria locale».

L'analisi che Tanda ha fatto dei vari aspetti dell'attività di Mura Ena e che non ha trascurato l'interesse pedagogico per i *media*, quell'attenzione al cinema che lo portava ad auspicare discorso e spettacolo impegnati insieme in vista di un testo che sapesse produrre al tempo stesso *mithos* e *logos*, piacere e conoscenza, ha messo soprattutto in evidenza la rivalutazione della poesia dal basso, dell'io, della crescita dell'io, e con essa la necessità di salvare il patrimonio dei

saperi compendiato in un'antichissima lingua e di preservarne la ricchezza e la diversità con riferimento non all'universale astratto caro ai dettami dell'estetica idealistica ma a un'universale concreto, ad una «umana sapienza», ad una *sabidoria popolare* appunto e cioè ad un sapere antropologico. Questo richiamo a una visione umanistica del mondo, a un'umana sapienza in rapporto con il rispetto dell'altro e insieme con l'esigenza di partire dal territorio, di ritornare a *su connottu*, non può non far pensare a Vico, se è vero, come scrive Pavese, che quel che si trova di grande in Vico è quel carnale senso della poesia che nasce da tutta la vita storica, inseparabile da religione, politica, economia, «popolarosamente» vissuta da tutto un popolo prima di diventare mito stilizzato, forma mentale di tutta una cultura, ed è in particolare il senso che ci vuole una particolare disposizione per farne, la «logica poetica».

In appendice al presente scritto, anche per consentire di intendere bene il senso di una poetica alta in una lingua nuova, si riportano due componimenti tratti da *Requida* (EDES, Sassari, 1998).

Il primo è *Sero*, ripreso da Saffo, il secondo è *Jeo no 'ippo torero*, che con felice originalità chiama in causa Garçia Lorca.

Sero

Sero, tottu recuis
cantu s'aurora hat ispartu,
recuis s'anzone
recuis sa craba a s'ama
recuis su fizu a sa mama.

Sera

Sera, tutto tu riconduci
quanto l'aurora ha disperso
riconduci l'agnello
riconduci la capra al gregge
riconduci il figlio alla madre.

Jeo no 'ippo torero
Jeo 'ippo Juane 'Arina.
Luvulesu, pitzinnu minore.
In tempus de laore, a manzanu e a sero,
de voes e de vaccas punghitore.
Ma no 'ippo torero.

Jeo no so mortu
a sas chimbe de 'ortadie
(che a Ignacio Sánchez).
Jeo so mortu a s'arveschere
in su creschere.

Non b'haiat pro me in s'arena
un'isporta 'e carchina vattuta
a isterrita, supra su sambene.
A mie no m'han vattutu
unu savanu biancu.

Unu voe m'haiat incorratu
in sa jaca 'e s'ortu.
Ohi! Chi so mortu.
A mamma happe cramatu
a sa jaca 'e s'ortu.

Mamma est vennita a s'ortu.
Apporrimi sa manu
e 'ocaminde, mama,
dae custa mala cama
de sa terra 'e s'ortu.
No mi lasses in terra
che infattu 'e gama.
Cramami a babbu, mamma,
chi torret dae gherra...

- 'Itzu meu galano,
no lu potto cramare.
Ca babbu est mortu in mare,
e tue ses orfanu,
'itzu meu galanu.

Tue lu des contare
in donzi terra e portu
chi hat tentu malu irgrabbu,
'itzu meu galanu.
Tue lu des contare
chi babbu est mortu in mare
in donzi terra e portu
chi babbu in mare est mortu.

Io non ero un torero
Io ero Giovanni Farina.
Ragazzo pastore di Lula.
Nella stagione della semina, di mattina e
sera
ero pungolatore di buoi e di vacche.
Ma io non ero torero.

Io non sono morto
alle cinque della sera
(come Ignazio Sánchez).
Io sono morto nell'albeggiare
nel mio crescere.

Non c'era per me sull'arena
una sporta di calce gettata,
come una coperta, sopra il sangue.
A me non hanno portato
un lenzuolo bianco.

Un bue mi aveva incornato
davanti al cancello dell'orto.
Ohi! Che son morto.
Ho chiamato mia madre
al cancello dell'orto.

Mamma è venuta all'orto.
Dammi la mano,
mamma, e liberami
da questo terribile bruciore
del terreno dell'orto.
Non lasciarmi per terra,
come dietro il gregge.
Chiamami babbo, mamma,
che ritorni dalla guerra...

- O figlio mio, bello,
non lo posso chiamare.
Perché tuo padre è morto in mare,
e tu sei orfano,
figlio mio bello.

Tu lo devi raccontare
in ogni terra e portu
che hai avuto un cattivo destino,
o figlio mio bello.
Tu lo devi raccontare
che tuo padre è morto in mare
in ogni terra e portu
Che tuo padre in mare è morto.

Ohi sa calentura, sa calentura!
Unu 'ilu luchente mi porria caente
babbu, su mortu in mare,
mi lu porriat caente a m'ampilare
a camino 'e chelos.

M'ampilaiat a fiancu
unu zovanu 'ertu,
su solopattu abbertu
de cristallu biancu
e un'ispada in manos.
E una 'erta in s'imbene
chei sa mea.

L'appompiaio jeo,
m'appompiaiat isse:
- *Eres 'erido?* – Sisse.
- *Eres torero?* – Nosse.
Vostè juchet in s'imbene una ferta
abberta, chei sa mea.

- Vostè es torero?
- *Yo soy un rio de leones.*
Gloria de Andalusia.
Tu eres torero?

- Nosse, vostè. Jeo no 'ippo torero.
Jeo 'ippo Juane 'Arina,
pitzinnu minore.
A manzanu e a sero,
in tempus de laore,
de voes e de vaccas punghitore.
Ma no 'ippo torero.
In sa jaca 'e s'ortu
unu 'oe m'haiat incorratu.
Ma no 'ippo torero.

-*Calla, niñito, calla.*
Tu eres torero!
Lo mas grande torero sardegnolo
desmayado pequeño.

Subimos juntos a los toros celestes.
Toma tu mano perqueña
a esto herido leon
torero sardegnolito
niñito del corazon.

Ohi! la febbre, la febbre!
Un filo lucente e caldo
babbo, il morto in mare,
mi porgeva per salire
nella via dei cieli.

E saliva al mio fianco
un giovane ferito
con il corpetto aperto
bianco come cristallo
e una spada in mano.
E una ferita all'inguine,
come la mia.

Lo guardavo io,
mi guardava lui:
- *Eres herido?* - Sì, signore.
- *Eres torero?* - No, signore.
Lei, signore, ha una ferita nell'inguine
aperta, come la mia.

- Lei è un torero?
- *Yo soi un rio de leones.*
Gloria de Andalusia.
Tu eres torero?

- No, signore. Io no ero un torero.
Io ero Giovanni Farina,
un ragazzo pastore.
Di mattina e di sera,
in tempo di semina
pungolatore di buoi e di vacche.
Ma io non ero un torero.
Nel cancello dell'orto
un bue mi aveva incornato.
Ma no ero un torero...

-*Calla, niñito, calla.*
Tu eres torero!
Lo mas grande torero sardegnolo
desmayado pequeño.

Subimos juntos a los toros celestes.
Toma tu mano perqueña
a esto herido leon
torero sardegnolito
niñito del corazon.

Sabino Caronia

QUEL FILO DI COTONE CHE CI LEGA ALLA VITA SULL'ULTIMO LIBRO DI MA- STRANGELO

Con un morso dato al filo di cotone si può recidere il legame di una trama. Si è coperto un vuoto, si è cucita una stoffa, si è attaccato un bottone. Il lavoro è stato finito, e soddisfatta l'esigenza di un senso che era rimasto interrotto o imperfetto. Il filo spezzato può essere anche quello di Atropo, della morte classica. È, però, più dinamicamente il filo dell'invenzione della realtà sotto specie di poesia, la scoperta rinnovata e stupita di immagini che proiettano il teatro della mente.

Nel suo quarto libro in dialetto salernitano, *'O ccuttone cu 'a vocca* (pres. di L. Reina, Salerno, Ripostes, 2000, pp. 90, L. 12 mila), Mario Mastrangelo ordisce questo sottile rapporto tra poesia e vita, e ne attraversa nodi e intrecci, ghirigori e ricami. Basta tendere questa sonda e abboccano le creature dei sogni, dei pensieri, dei desideri, di varie sofferenze e insofferenze. L'indole intimistica dell'autore preserva l'epifania malinconica di questi corrugamenti di coscienza: c'è come una verità ottenuta per sempre, difesa nella nicchia verde del mallo dialettale (di una lingua più intima, intimamente musicale e sentimentale, ben lontana dal cliché macronapoletano), detta fino alla consapevolezza della reificazione:

'E ccose c' attuorno se trovano,
ca 'o munno ogni gghiuorno
vicino ce mette,
nun songo cose, so' uocchie,
e ce guardano,
ma senza nisciuno affetto. (p. 73)

È un Mastrangelo, come dice autorevolmente Reina nella sua introduzione, giunto alla sua maturità di vita e di espressione, dolce e scabro insieme, distaccato e ancora partecipe, occhio che guarda e mistero dell'oggetto guardato. E come è densa e ferma la sua mano di artista di metafore, di immagini pittoriche e di fantasiose comparazioni:

Era 'a storia mia,
era 'o sciuscià r' 'o viento,
ca si nun era servito
a distende
'e trionfo 'e vessille,
m'era turnato nfaccia,
e me sulcava,
come a na mano
ca, pe' na carezza,
fa scorre 'e dde
mmiez' è capille. (p. 54)

Com'è attento a svegliare, Mastrangelo, ogni colore dell'anima, ormai esperta di albe e tramonti, di questo eterno ciclo di apparenze, in cui il nostro involucro corporeo è l'oggetto più concreto, più tragico, forse più banale e transitorio.

Sergio D'Amaro

PIERLUIGI VISINTIN,
IL SOMMO STREGONE,
RAGUSA, 2001.

Decisamente controcorrente questo volumetto edito dalla casa editrice che si contraddistingue per il suo carattere anticlericale. Esce quando non si sono ancora spenti gli echi dell'anno giubilare, che ha visto processioni di potenti andare a genuflettersi devotamente davanti al "colosso romano". Una voce fuori dal coro,

dunque, come si suol dire oggi.

Ma i motivi di "rottura" non finiscono qui: in un momento storico in cui la lingua di comunicazione è sempre più l'inglese e solo l'inglese, l'autore sceglie di costruire un pastiche linguistico assolutamente antipuristico ed antiglobalistico. L'italiano è solo la lingua-base, continuamente contaminata dalla mescolanza con altre lingue e altri dialetti. Un pastiche nel quale entrano i dialetti d'Italia (non *tutti*, perché, come si sa, la situazione dell'Italia, da questo punto di vista, è quasi "idiolettale", ma, comunque, parecchi: catanzarese, milanese, veneziano, romanesco, parmigiano, piemontese, siciliano, leccese, napoletano, romagnolo, brindisino, triestino...), le lingue minori (sardo - nelle varianti nuorese e cagliaritano - e friulano - l'autore è un friulano già benemerito per altri lavori, come le traduzioni in friulano di classici, come Omero, Esopo, Orazio); lingue straniere: latino, spagnolo, portoghese, inglese, francese (un francese, per la verità molto, perfino troppo sgrammaticato; e non sempre si capisce fino in fondo la funzione di questa deformazione linguistica); e ancora un italiano "tedeschizzato" e uno "slavizzato".

C'è dunque, alla base del libro, un impianto originalissimo, sfacciatissimo, colto (si trovano tracce di Rabelais, di Apuleio, del Novellino, di Shakespeare, ma anche di culture alternative e poco frequentate...), nel quale si intreccia una storia di complotti, di lotte all'ultimo sangue per il potere. L'intrigo si coglie in modo trasparente sotto la filigrana della finzione esotica. Infatti il racconto può essere letto su due livelli: quello di superficie, realistico (o di simbolo convenzionale), che è rappresentato dall'Africa. Un'Africa che, peraltro, è lungi dall'es-

sere di maniera; al contrario è ben descritta, reale e viva. E ciò più ancora che in virtù del paesaggio ben caratterizzato, in virtù delle numerose leggende che vengono narrate attingendo al repertorio di varie tradizioni autoctone. Ed è interessante scoprire, in queste narrazioni, situazioni che ne richiamano di analoghe in certe fiabe europee. Tutta africana è invece la straordinaria notazione secondo la quale le cose si mostrano o si nascondono in corrispondenza del calare o del sorgere del sole!

Ma c'è anche qualcos'altro, qualcosa che si nasconde *sotto il velame de li versi strani*, il livello del simbolo allusivo. Livello nel quale appare in modo trasparente l'intrigo delle congiure di palazzo, del palazzo del Vaticano, tanto per dire pane al pane. La satira anticlericale è evidente ed impietosa. Ma viene da chiedersi se si tratti solo di anticlericalismo o se la satira sia comunque rivolta contro il potere in sé, a prescindere dal fatto che sia clericale o laico. Infatti l'anticlericalismo (peraltro innegabile ed evidente) non pare essere la cifra stilistica che caratterizza il libro: se al posto dei cardinali, ci mettiamo i principi o anche gli attuali reggicoda dei tromboni di palazzo, il risultato non cambia di molto. Non è, perciò, un libro particolarmente scandaloso: in fondo sui *ladri-cani*, sulle reliquie, sulle menzogne della pseudo-religione aveva detto cose simili e peggiori un certo Belli (Giuseppe Gioachino) più di 150 anni fa.

C'è un ultimo aspetto che porta a definire questo libro un libro controcorrente. «Tutti i libri sono troppo lunghi» diceva Voltaire e Visintin ha fatto tesoro di questa massima: il libro consta di un centinaio di pagine. Avrà pure ragione il François-Marie, ma, in questo caso, il

lettore rimpiange che le pagine da leggere non siano di più. La struttura di base del libro è infatti molto elaborata, ricca, in grado di supportare uno sviluppo tre o quattro volte maggiore. Dispiace che, con una simile sontuosa intelaiatura, l'intrigo si risolva così in fretta!

Laurino Giovanni Nardin

IL ROMANZO DI DOMENICO STARNONE TRA STORIA E MEMORIA

Romanzo della memoria quello di Starnone, ma non della memoria elegiaca, bensì di una memoria che è ancora nutrita di passione e amore, di risentimenti ed angosce. Non v'è dubbio che quella del protagonista Federico sia figura paterna, il che non significa affatto però che si debba identificare sempre *tout-court* in lui il padre dell'autore. In particolare l'*incipit* e la fine dell'opera sono emblematici: se nella pagina d'esordio infatti l'autore dichiara il suo risentimento verso Federico che è accusato di aver picchiato la moglie, la povera Rusinè, fin quasi all'ultimo (ma la cosa è dubbia appunto perché filtrata da una memoria che è essa stessa parte in causa), il romanzo si chiude con una riconciliazione, il ricordo bellissimo di un'innocente schermaglia d'amore tra i genitori, quasi uno squarcio di luce che improvvisamente viene ad illuminare il buio di una memoria provata dal dolore dalla scomparsa. Ed in realtà tutta l'opera si può anche leggere come un tentativo (riuscito) di recupero, di ricostruzione della figura paterna. Ma sarebbe riduttivo archiviare *Via Gemito* con l'etichetta di romanzo della memoria, perché per altri

versi lo si potrebbe anche considerare come l'epopea di una piccolissima borghesia meridionale negli anni della guerra e soprattutto del secondo dopoguerra, una classe sociale immersa in problemi di sopravvivenza anche minimi, con un suo protagonismo vagamente anarchico ed un suo invincibile destino d'emarginazione e d'estraniamento e la permanente consapevolezza di questo destino. Ma il romanzo di Starnone è un'opera complessa, fatta innanzitutto di cose sentite e vissute, di sentimenti e ricordi, avversioni e malinconie. Avevo scritto, nel mio articolo su Enzo Striano pubblicato anch'esso sulle pagine ospitali de "il Belli", che esiste una Napoli che non è né quella delle canzonette e del folklore né quella dei grandi momenti e dei grandi episodi della sua cultura, ma una Napoli in certo senso più marginale e periferica, più vera ed autentica, di cui sicuramente Striano può considerarsi un interprete geniale. Devo aggiungere, riprendendo questa prospettiva, che Starnone mi ha comunicato delle emozioni molto intense, ha fatto affiorare nella mia memoria storie, episodi, personaggi rimossi, abitudini e modi di vita ormai dimenticati. Anche la violenza del protagonista, Federico, pugile dilettante da giovane, ma pronto ad attaccare briga e colpire per primo al minimo affronto (una violenza che, se da un lato ha un fondo di *guappismo*, dall'altro implica anche una filosofia di vita) rispecchia sostanzialmente per antagonismo quella che poteva essere la violenza delle periferie di Napoli cinquant'anni fa, sicuramente non ancora investite dal degrado delinquenziale-consumistico dei giorni nostri, ma avvilita e spesso imbarbarita dalle condizioni di sofferenza prodotte dalla guerra. E Starnone è sempre originale, sorprenden-

te, appunto perché racconta cose sperimentate ed apprese di persona. Si veda in questo senso la vivacissima descrizione della stazione centrale di Napoli nei giorni dell'immediato dopoguerra, un luogo veramente incredibile, dove la lotta per l'accaparramento dei biglietti finiva per sconfinare nella violenza fisica fin quasi alle estreme conseguenze. Per certi versi Starnone non può non ricordarmi un altro notevolissimo autore dimenticato, un autore settentrionale per la verità, lo Stefano Terra de *La generazione che non perdona*, che aveva la capacità di descrizioni ed ambientazioni simili, pur se il suo era soprattutto il mondo delle lotte politiche degli anni del fascismo a Torino.

Ma forse è opportuno sottolineare un dato importante e rilevante, visto che a proposito del romanzo di Starnone si è ritornato a parlare di letteratura napoletana, napoletanitudine ed altre cose consimili: il sostanziale anarchismo (nel senso etimologico della parola) dei migliori autori napoletani e più in generale meridionali contemporanei, la loro incoercibile tendenza ad evadere qualunque progettualità letteraria. È un dato che si riscontra in autori come Striano, Rea, Starnone, ma pure nella generazione precedente, quella di Compagnone, della Ortese, di Domenico Rea, di La Capria; perfino un autore insospettabile da questo punto di vista come Michele Prisco, spesso vincolato agli schemi elegiaci de *La provincia addormentata*, si rivela invece scrittore sempre controllato ma anche poliedrico, autore di opere sorprendenti come *Dama di piazza* (quasi un gran romanzo storico, anch'essa l'*epos* di certa piccolissima borghesia tra le due guerre, vista attraverso lo sguardo di un'indimenticabile protagonista femminile) ed il duro, lucidissimo

Pellicano di pietra. È un dato da sottolineare anche perché, se proprio si volesse parlare di una letteratura napoletana, il minimo comun denominatore, l'elemento di coesione consisterebbe appunto nel fatto che tutti questi autori hanno come riferimento la storia di Napoli, una storia che, non appena si mette il piede al di fuori delle sue grandi coordinate, appare spaventosamente confusa, caotica, minacciosa (la genialità di Enzo Striano ne *Il resto di niente* è stata appunto quella di descrivere il '99 non solo dall'interno, ma anche per così dire dall'esterno). Per misurare questo carattere della letteratura "napoletana" ed il suo destino, si pensi anche alla sorte toccata ad un grandissimo come Raffaele Viviani, un classico che non è mai uscito del tutto da un certo limbo storico-letterario localistico (anche perché egli stesso, bisogna dirlo, avrebbe avuto forse paura di uscirne).

Ma l'opera di Starnone spesso finisce per transcendere una dimensione di puro realismo e per caricarsi di implicite valenze simbolico-metaforiche, anche perché sempre molto forte è la tensione della memoria affettiva. Così la ricostruzione della figura del protagonista, o per meglio dire dei protagonisti (Federico e Rusinè), implica una continua interrogazione sul senso stesso dell'esistenza, che si approfondisce nella misura stessa in cui si assottiglia il distacco dell'io narrante dalle vicende che descrive. Si vedano in questo senso le bellissime pagine del ritorno a Via Gemito, di cui vale la pena di rileggere qualche brano, anche perché Starnone ha il dono (proprio degli scrittori di grande levatura) di dire le cose più profonde ed intense con una semplicità straordinaria:

«Mi fermai e cercai di ritrovare lo

sguardo che avevo avuto di lassù: la campagna con l'odore di mentuccia; poi il cantiere edile che l'aveva spianata; poi il palazzo coi portici che ne era nato, quelli sotto i quali stavo sostando col naso per aria. Mi era sembrato un bell'edificio elegante, beato chi ci abitava. Al quarto piano erano comparsi a un certo punto dei ragazzini della mia età con cui avevamo progettato una teleferica per trasportare dalle nostre finestre al loro balcone fumetti e altre cose. Non la realizzammo, troppo complicato... Quegli anni avevano avuto una loro particolare labilità. I volti facevano appena in tempo a definirsi che subito perdevano i connotati, c'era continuamente dell'altro di cui occuparsi. Amici andavano, amici venivano. I ragazzini della teleferica si persero nel nulla in pochi mesi. Al primo piano del nuovo palazzo comparve a un certo punto una bambina, giocava in primavera su una loggia che le invidiammo, dalle nostre finestre sempre in ombra pareva un posto allegro, continuamente bianco di sole. Poi venne l'estate, la bambina andò al mare, morì annegata non si sa come. Una brutta sorpresa. La vita prima c'era e poi non c'era più. Figure vere diventavano di colpo fantasie a occhi aperti. La loggia persino, cos'era? Vuota, le persiane abbassate. Feci qualche passo avanti, mi girai a cercarla con lo sguardo, era in effetti un balconcino squallido. Tutto l'edificio aveva perso i tratti della novità, si offriva senza imponenza, fragile. Tornai a guardare le mie finestre di una volta. Mi soffermai soprattutto sulla terza da sinistra, proprio accanto a un balcone che non ci apparteneva. Accanto a quei vetri d'inverno, o con le ante spalancate d'estate, mio padre aveva dipinto anno dietro anno seduto al cavalletto...Mi sarebbe piaciuto riuscire a

evocare la figura anche per un attimo soltanto, dietro quegli infissi di metallo, dietro i vetri. Invece si aprì all'improvviso la finestra della cucina e mia madre si affacciò per gridare in dialetto: "Subito a casa, si mangia". Lei aveva questa capacità. Dopo la sua morte, per un po' l'avevo vista dappertutto. Una volta camminava persino in cima a un palazzo, su un cornicione, con la sua vestaglia verde. Di lì faceva smorfie di sofferenza. Chiusi gli occhi, li riaprii, mi incamminai per via Paisiello.»

Come a dire la labilità della memoria e della vita e la permanenza degli affetti, anzi la ricerca degli affetti come un antidoto contro questo rarefarsi, questo nullificarsi. E si noti bene come la misura realistica del romanzo di Starnone qui si assoggetti ad una sospensione; e come sia proprio quella del padre la figura che non è facile ritrovare, che non si concede con facilità alla memoria, pur se appunto per questa ragione diviene l'oggetto centrale, fondamentale della ricerca. La rimozione della figura paterna però non è stata totale anche perché nell'autore sono sempre rimasti vivi lo stupore e l'ammirazione per le capacità artistiche del padre. Ed il dramma di Federico è stato appunto quello di sentirsi costretto ad un lavoro ingrato di ferroviere, che svolge bene, ma considera estraneo ed umiliante e che non può non allontanarlo dalla sua vera vocazione, quella dell'arte. Forse è appunto di qui che inizia il recupero della memoria, un recupero che è anche trasfigurante, che conosce non pochi momenti di comprensione («Dopo piatti spaccati e minacce e brutte vie di fatto - scrive Starnone, ricordando l'epilogo di un litigio tra i genitori - la furia scoloriva piano e Federi si trovava di fronte alla ragione vera di quella sua voglia permanente di

accapigliarsi: lo scontento di tutto, la disperazione di sé, mai dichiarata eppure sempre strisciante. Certe volte, a conclusione della lite si metteva a piangere»). Ma è forse nella rievocazione dell'infanzia di Federico, profondamente segnata dall'incomprensione e dall'ostilità del padre don Mimì, che prende corpo, forma e colore tutto l'amore dell'autore per suo padre e per il suo personaggio, per quel bambino che cercava disperatamente di esprimersi comunque, in ogni modo, la cui mano «non chiedeva altro che lasciare segni anche su per la rampa che portava al secondo piano, spandendo colori fino alla porta dei genitori». La stessa violenza di Federico, filtrata attraverso lo schermo della memoria, appare allora un dato esistenziale indissolubilmente, misteriosamente e dolorosamente connesso al suo ostinato bisogno di amore e di vita e soprattutto alla sua capacità artistica. Le vicende di personaggi come Caravaggio, Cellini, Van Gogh ci confermano che in certo senso può esistere un nesso tra le due cose e, se vogliamo andare più vicino, lo stesso scultore Vincenzo Gemito che dà il nome alla via napoletana ove Starnone ambienta le vicende, era personaggio ben noto a Napoli non solo per le sue capacità artistiche, ma anche per le sue turbe psichiche. Ecco, nella misura stessa in cui Starnone non ha voluto conferire una valenza simbolico-metaforica, di interrogazione esistenziale, alle vicende che narra, essa poi emerge e si afferma, anche su altri versanti, ad esempio nel confronto implicito che si pone tra due mondi, tra la Napoli dell'immediato dopoguerra e quella dei giorni nostri. Esemplare di questo affioramento pure la vicenda del pavone (ed il rilievo che l'autore dà ad essa nella titolazione). Era un uso diffuso a Napoli ed

ancora vivo negli anni cinquanta, un uso che lo scrivente ben ricorda, quello di allevare pavoni nei giardini delle ville e di certe masserie. Il pavone era un simbolo di bellezza, quasi un animale esotico che aggiungeva un tocco di aristocratica raffinatezza alle bellezze della natura. Ora al bambino, al figlio di Federico è dato di vedere il pavone, capitato in casa non si sa bene come e perché, forse fuggito, mentre invece chi non riesce a vederlo è proprio Federico (come a dire che la bellezza talvolta si concede a chi non la cerca e la scopre per la caso, pur se a mio parere v'è un significato latente più complesso e tormentato, perché è come se Starnone si soffermasse a riflettere ancora una volta sul mistero dell'arte paterna, destinata per un'oscura ragione a nutrirsi sempre ed esclusivamente di travaglio e sofferenza, senza conoscere abbandoni).

Tante altre cose vi sarebbero da dire su questo splendido romanzo, che ho preferito affrontare su versanti forse inconsueti e di cui vorrei sottolineare ancora da una parte i forti e complessi connotati realistici, evidenti nella descrizione della topografia napoletana, ma pure in tante altre cose, ad esempio nella rievocazione di eventi tragici (come il mitragliamento del treno Nola-Baiano), e dall'altro il carattere di intensa elegia della memoria, che proprio in quanto è memoria individuale, non vuole essere in partenza memoria collettiva (pur se in certo senso poi lo diventa), avvince il lettore con efficacia straordinaria.

Significativa anche la sostanziale ma conflittuale rinuncia di Starnone al dialetto. Il dialetto nel romanzo di Starnone - a differenza di quanto avviene ne *Il resto di niente* di Striano - è una presenza marginale, pur se significativa. Ma il cri-

terio che ha ispirato Starnone è in fondo lo stesso che ha ispirato Striano: il dialetto in un romanzo può sussistere solo come lingua viva, lingua realmente usata dai suoi personaggi. Solo che Striano, a differenza di Starnone, scrive un romanzo ambientato e collocato alla fine del settecento. Dicevo però che la rinuncia al dialetto è conflittuale, perché, se da una parte l'autore tende a marcare il suo distacco dalla figura di Federico, da una violenza che per lui è contaminante e rinuncia giustamente ad ogni tentazione di affabulazione folcloristica, d'altra parte la tentazione del dialetto si presenta per così dire in chiave espressionistica. Ed allora abbiamo certe cose indimenticabili come il *ciunkllochemmommò*, che non è una parola asiatica, ma un'espressione incomprensibile ad un non napoletano che va sciolta e tradotta così: *cioncati li 'mmo 'mmo*, vale a dire *statti fermo li come se fossi paralizzato subito subito* («parola della malmagia che significa fermati, immobilizzati, resta a letto come se fossi paralizzato all'improvviso dalla paralisi infantile...») così la spiega Starnone). È la frase di comando con cui la nonna frena la rivolta del bambino di fronte alla violenza del padre verso la madre. Il dialetto di Starnone è per lo più una lingua povera, spogliata di ogni riflesso melico, di ogni tinta idillica, spesso la lingua delle imprecazioni e delle male parole, la lingua che esprime la visione della vita del padre, una visione fatta di risentimento e di aggressività («a teatro c'era la truppa infoiata, 'e nire, la feccia di Napoli, le zoccole, i ricchioni, i femmenielli imparruccati coi nei finti, la cipria e ué-ué-belluguagliò-vienaccà», con queste opinioni il padre tentava di frenare la madre che voleva recarsi al teatro dove lui lavorava). Solo forse nella de-

scrizione dell'infanzia di Federico, un punto veramente cruciale e fondamentale del romanzo, ricompare qualche reminiscenza di una lingua ricchissima, ricompaiono termini e parole che anche noi napoletani oggi non conosciamo e non usiamo più. È anche in queste pagine che Starnone dispiega con assoluta originalità la sua grande personalità di scrittore, ponendosi nel solco della migliore tradizione letteraria napoletana (quella che in passato è stata della Serao, di Viviani, del miglior Di Giacomo e del miglior Russo) una tradizione il cui tono sentimentale più vero e profondo è stato sempre quello di un «doloroso amore» per la vita, di un'intensa interrogazione sul senso di essa. Comunque, per ritornare a quanto si diceva sopra, l'autore s'è posto il problema del dialetto ed una delle prove di questo interesse è fornita appunto dal tipo di resa ortografica che egli ha preferito adottare per i termini dialettali, assolutamente inconsueta, espressionistica, rapida, con l'aggregazione dei diversi elementi di una frase o di un'espressione in una sola parola, schioccata quasi come un'onomatopea; ogni parola in dialetto di Starnone è quasi un breve schizzo, rapidissimo, fuggevole, ma estremamente incisivo, la fitta di una memoria che è ancora vitale.

Fulvio Tuccillo

IL ROMANESCO CONTEMPORANEO

“Il romanesco allo scadere del ventesimo secolo”, questo il titolo dell'interessante lavoro di Gerald Bernhard, valente linguista tedesco da molto tempo amico e collaboratore del Centro Studi Giuseppe

Gioachino Belli, ed autore di diversi studi di dialettologia italiana. Il saggio è stato pubblicato in Germania, nell'ambito della serie di "Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie", una collana di monografie allegate alla rivista di filologia romanza edita dall'editore Max Niemeyer di Tubinga.

Dopo aver ricordato come le peculiarità del dialetto di Roma, individuate principalmente nella sua vicinanza all'italiano standard (conseguenza degli apporti toscani del Cinque e Seicento) e nella scarsa consapevolezza dialettale dei parlanti romani, abbiano scoraggiato analisi strettamente linguistiche, Bernhard dichiara immediatamente lo scopo del suo lavoro: esaminare le "sacche di sopravvivenza" del dialetto, affrontando il problema dal punto di vista delle strutture morfologiche e sintattiche, ed individuando i rapporti di dipendenza tra dialetto e variabili sociali quali età, sesso, grado di istruzione, professione, livello di mobilità sociale e quartiere di provenienza.

Il lavoro, come evidenziato fin dal titolo, ha carattere sincronico, differenziandosi anche in questo dall'approccio tradizionalmente seguito negli studi di dialettologia romanesca (in genere storie del dialetto più che analisi descrittive).

Altro aspetto originale, la scelta di raccogliere ed utilizzare unicamente materiali orali, tralasciando completamente i testi scritti, in cui viene necessariamente meno la spontaneità caratterizzante il mondo dell'oralità. La sfera considerata è quella dell'ambiente familiare, linguisticamente medio; è all'interno di questo ambiente linguistico che vengono registrate le variazioni legate alle variabili sociali di cui si diceva.

Nel selezionare il campione degli in-

tervistati, Bernhard ribadisce la volontà di estendere la sua analisi distaccatamente, andando dal romanesco vero e proprio (chiamato "varietà bassa") all'italiano standard parlato a Roma ("varietà alta"); in questo senso la scelta migliore sarebbe stata quella di un campione casuale che potesse essere statisticamente rilevante. Le condizioni oggettive in cui si sono svolte le ricerche, tuttavia, non consentivano un impegno di tale portata, e dunque sono stati selezionati gruppi di informatori suddivisi per fascia d'età e grado di istruzione, e distinti in maschi e femmine. L'intento sarebbe stato quello di creare gruppi numericamente omogenei, risultato tuttavia raggiunto solo in parte, a causa delle difficoltà incontrate dallo studioso nel reclutare informatori (simpatica la notazione sulla ritrosia delle giovani donne romane ad accedere alle sue richieste di collaborazione). Parametro di base, l'essere nati a Roma da genitori romani, di cui almeno uno parlava il dialetto. Non facile trovare persone che rispondessero a tale requisito, soprattutto tra i più giovani; ugualmente difficile entrare in contatto con un microcosmo di quartiere, ancora esistente in pratica nel solo rione Ponte, e parzialmente tra Testaccio e la Garbatella.

Una volta individuati gli informatori, le interviste sono state registrate, avendo cura di svolgerle in un ambiente familiare, possibilmente alla presenza di una persona amica dell'intervistato, prendendo ad argomento temi quotidiani, in particolare i ricordi d'infanzia ed i cambiamenti registrati nella vita quotidiana a Roma durante l'arco di vita dell'informatore; solo alla fine sono state poste delle domande dirette sul dialetto e sul vocabolario romanesco, nonché sulla coscienza dialettale dell'intervistato.

Il lavoro di Bernhard si basa su circa 3000 ore di registrazioni valide, ottenute dalla scrematura del materiale, a volte rivelatosi non idoneo in quanto solo nel corso dell'intervista si scopriva che l'informatore non soddisfaceva al requisito di base della "romanità" come la si è definita più sopra, e si considerava romano sebbene di genitori immigrati.

L'analisi fonetica, morfologica e sintattica di questo imponente campione è dettagliatamente eseguita nella parte centrale del saggio, in cui per ogni fenomeno linguistico analizzato si distinguono le particolarità legate alle variabili individuate all'inizio, vale a dire età, sesso, grado di istruzione, quartiere di provenienza, livello di mobilità sociale. Si giunge così all'individuazione di una situazione presente ed alla delineazione di una tendenza di sviluppo.

Il quadro risultante dallo studio di Bernhard è quello di una dialettalità "in erosione", riferita soprattutto al c.d. "romanesco di seconda fase" (quello belliano, per intendersi), con la sua roccaforte nei parlanti anziani, ed un sempre maggiore avvicinamento all'italiano standard con lo scendere dell'età e l'aumentare del grado di istruzione. Sacche di sopravvivenza maggiormente definite anche tra i giovani si sono riscontrate in zone come Testaccio, dove l'omogeneità socio-demografica rende il dialetto un fattore di identificazione sociale degli abitanti; non si riscontrano comunque variazioni della parlata dialettale o di intonazione tra le diverse zone di Roma.

Quanto alla variabile romano-romanesco-romanaccio, la coscienza linguistica dei parlanti tende ad identificarsi con il primo termine; mentre il secondo viene identificato con la lingua letteraria di autori come Belli e Trilussa, ed il terzo vie-

ne rivendicato da alcuni parlanti con una sorta di orgoglio, come distintivo di grande libertà espressiva, sebbene si riconosca non essere esso adatto a tutte le situazioni della comunicazione. Abbastanza intuitivo che la valutazione della dialettalità tenda ad essere negativa nei parlanti dell'italiano standard, mentre è neutra o positiva in quelli caratterizzati da un maggior ricorso al dialetto; tutti quanti, tuttavia, ritengono che la loro "romanità" sia percepibile dal punto di vista linguistico.

Il solido lavoro di Bernhard offre un quadro completo dello stato attuale del dialetto di Roma, colmando in questo modo una lacuna degli studi di dialettologia; c'è dunque da augurarsi che abbia l'attenzione che merita nonostante non sia apparso in Italia.

Stefania Luttazi

Das Romanesco des ausgehenden 20. Jahrhunderts di Gerald Bernhard
Tübingen, Max Niemeyer Verlag,
1998

ROMA IN VALIGIA DI FABIO DELLA SETA

Co' Belli, co' Zanazzo e Pascarella
co' Trilussa, e mettemece Del Monte
s'è compretato tutto l'orizzonte
de 'sta parlata poco o gnente bella

Così inizia uno dei mille e più sonetti di Fabio Della Seta. Il quale, peraltro, sente giustamente, l'esigenza di apporre al sonetto stesso una nota in cui raccoglie altri nomi di autori in dialetto di Roma fra cui emergono quelli di Mario dell'Arco e di Mauro Marè.

In due secoli, dunque, si condensa la storia della letteratura dialettale di Roma. Una città che a differenza delle altre italiane non può esibire una tradizione dialettale analoga. Si pensi per contrapposto alla plurisecolare vicenda che si può dire inizi con Bonvesin della Riva e presenta una ininterrotta serie di autori che precedono e circondano il Porta. Belli, per così dire, inaugura e fonda "la" tradizione. Anteriori produzioni vernacole appartengono all'ambito dell'interesse linguistico ed erudito. (L'apax della Vita di Cola dell'anonimo romano è appunto una eccezione peraltro in un dialetto centro-meridionale assai distante da quello successivo al XVI secolo.)

Belli, dicevo, fonda la tradizione e allunga la sua grande ombra su tutta la produzione successiva. Che, a partire dagli Anni Settanta, vive una stagione di intensa fioritura. Fenomeno non limitato alla Capitale e apparentemente in contraddizione con la raggiunta unità nazionale e "spiegato" da Croce in polemica col federalista Ferrari: la letteratura dialettale d'arte svolge nella nuova Italia un ufficio unitario; basta guardare a quel che accadde quando l'unità politica fu conseguita e l'Italia ebbe una capitale e un parlamento e scuole comuni e una stampa giornalistica, e tutti i componenti della risorta nazione poterono conversare e intendersi fra loro agevolmente da un capo all'altro della penisola.

A Roma nasce una "scuola" di imitatori di Belli, i cosiddetti "post-belliani". A proposito dei quali non è inopportuno ricordare le parole del primo editore di Giuseppe Gioachino: il tudertino manzonista Morandi. Parole che a distanza di più di cento anni appaiono ancora attuali per il nostro Della Seta:

«Benché il numero dei sonetti del Bel-

li sia stragrande, pure la vita e la lingua di un popolo come il romano, sono sempre tanto varie, ricche e mutabili, che è ancora possibile ritrarle da nuovi aspetti, anche continuando la maniera del Belli. Ma, prima di tutto, questa maniera bisogna impararla ed è cosa difficilissima; poi bisogna scansare il pericolo che il modello ti faccia violenza e usurpi il luogo delle impressioni immediate e vergini; infine quando siano vinte queste due difficoltà, ne resta sempre una terza, vale a dire che il modello faccia violenza al giudizio dei lettori, i quali spesso lo vedono anche dove non c'è.»

Ma sarebbe riduttivo limitarsi all'inevitabile riferimento a Belli. Del resto, abbiamo la testimonianza diretta dell'autore. Prima del grande Belli – egli scrive nell'*Incendio del Tevere*, riferendosi alla giovanile «scoperta del filone dialettale, dei modi di dire e della poesia romaneschi» – avveniva l'incontro con l'opera di Pascarella, popolarissima nelle famiglie ebraiche romane. A quella popolarità, come sappiamo, aveva contribuito decisamente la celebre presentazione del Carducci a proposito di *Villa Gloria*, splendida prosa ma giudizio discutibile per il riduttivo parallelo con il Porta e con Belli. E poi Trilussa, a segnare il passaggio fra la produzione dialettale dell'Ottocento e quella novecentesca, l'avvicinamento ai modi e ai toni della letteratura in lingua, fino ai limiti della poesia crepuscolare. Poco tempo dopo la sua scomparsa, l'antologia di Pasolini e dell'Arco segnava il punto di snodo della plurisecolare vicenda della produzione dialettale, evidenziando il discrimine fra quella che ormai – sulle tracce di Pancrazi – si sarebbe definita poesia in dialetto e poesia dialettale.

La lezione di Belli, di Pascarella, di

Trilussa permea tutta l'opera di Fabio Della Seta che tuttavia ha una sua propria tonalità. La struttura del sonetto – tradizionale forma espressiva della letteratura romana – è gestita dall'autore con, almeno apparente, facilità e scioltezza, tanto da apparirgli quasi un vizio: «Ogni giorno che viè dico a me stesso: – oggi nun scrivo manco 'na parola. – Ma che lo dico a fa' si adesso adesso – la penna me se move e scrive sola» con quel che segue. Ma questa facilità non sembra mai cadere in trasandatezza.

Osservatore sagace e malizioso, ricco di molteplice esperienza umana ma anche di *pietas*, raccoglitore di dialoghi realisticamente riprodotti, l'autore di questi mille e più sonetti si sposta agilmente dalla contemporaneità al passato. La sua memoria occupa spazi assai vasti, stratificata com'è su reminiscenze domestiche e familiari (il nonno che gli legge Dante) e sui vari interessi culturali. Scenari biblici e mitologici si giustappongono a motivi risorgimentali, cronache d'attualità a evocazioni di figure della storia (con la s maiuscola e minuscola). Si vedano ad esempio le serie dedicate ai Papi e a personaggi della romanità.

Spesso la misura classica dei quattordici versi non riesce a contenere la carica narrativa ed ecco allora il nucleo tematico sciogliersi in una serie (pascarel-liana) più o meno ampia di sonetti a catena in cui emerge la originaria vocazione dell'autore che è appunto quella del "narratore". Si leggano *Er còrpo gobbo*, *L'intervista*, *'Na storia come tante*, e potrei continuare.

Gli immancabili *topoi* della tradizione locale si accompagnano a momenti di ripiegamento interiore: sentiremo leggere *Momentaccio* e segnalò il delicato *Er miraggio* che mi ha ricordato l'onirico Ar-

turo Onofri.

Ma una serie di sonetti sollecita particolarmente il mio gusto trompeiano. Mi riferisco a quel ricco stradario, a quella singolare guida costituiti dai numerosi testi dedicati a vie, monumenti, chiese, fontane di Roma. Qui la precisione descrittiva si unisce a una sorta di proustiana tenerezza. Le pietre parlano, scrive Della Seta... e lui le sa ascoltare. Un esempio per tutti: *Er facchino de via Lata*.

Il dialetto di Della Seta. La lingua abitata, per dirla col penultimo sonetto (che dà il titolo al libro). Certo non è più il dialetto ottocentesco; si tratterebbe, in questo caso, di un purismo anacronistico. E lo stesso autore ne dà atto: «... il linguaggio è cambiato... e si è un po' imbastardito, per i molti apporti affluiti dal momento in cui Roma è stata proclamata capitale d'Italia, e ha cessato di essere un sonnolento paesotto di circa centocinquanta mila abitanti...»

Né certo il linguaggio dell'autore si arrischia in sperimentalismi. Le innovazioni risultano, rientrano, nella norma: *ceccappe*, *uicchende*, *lo scuppe*, *er fastefudde*, il più ardito? *strittise*. Ma la tendenza è ormai per l'accostamento sempre più marcato alla lingua, all'italiano regionale.

Parlata, anche qui è lo stesso autore ad affermarlo nel sonetto citato all'inizio *poco o gnente bella*. Non siamo alla *lingua abietta e buffona* del paradosso belliano. (Belli che si rifiuta di trasferire in dialetto il testo del Vangelo di Matteo). È soprattutto la lingua dell'ironia, della denuncia morale, della satira. *Satyra quidem tota nostra est*. Ma la raccolta di Della Seta ne supera i limiti e consegna ai lettori attuali e futuri – in un tempo di omologazione anche linguistica e di globalizzazione degli idiomi minori e delle

piccole patrie – una testimonianza non effimera del costume e della parlata della sua amatissima Roma: prima dell'avvento di un generale esperanto.

Muzio Mazzocchi Alemanni

Roma in valigia, mille e più sonetti in urbe et in orbe, di Fabio Della Seta
Roma, Antonio Stango Editore, 2001

LE PALE DAL NOGLÂR DI LUCIANO ZANNIER

Il friulano è un idioma ladino, una "ligua" riconosciuta ufficialmente dall'antico retroterra culturale, se già nell'età barocca può annoverare due eccezionali poeti come Eusebio Stella ed Ermes di Colloredo (quest'ultimo definito da Cesare Vivaldi e Giacinto Spagnoletti «il maggior poeta in friulano prima di Pasolini»). Ma è con l'uscita delle *Poesie a Casarsa*, in piena guerra, nel 1942, di un poeta ventenne, Pier Paolo Pasolini, che poetava nel linguaggio di sua madre, nella lingua trobadoricamente reinventata della sua adolescenza casarsiana, che la poesia friulana esplose con nomi come quelli di Dino Virgili, Lelo Cianon, Novella Cantarutti (tutti e tre del gruppo di "Risultive") e Amedeo Giacomini, «poeta dell'ironica disperazione», solo per citare i più noti.

Luciano Zannier, studioso e poeta di vaste e raffinate letture, docente di Lettere ora in pensione abitante a Spilimbergo, la produzione friulana l'ha presente tutta, così come quella più aggiornata nei dialetti d'Italia, così come gli esiti più avanzati della poesia contemporanea. E nel giro di cinque anni ci ha dato due saggi sulle «strategie letterarie della Penisola», ovvero *Poetiche dialettali* (Del Bianco, Udine, 1997) e *Il rosa*

del tramonto (Campanotto, Udine, 1998) e tre raccolte di versi in friulano: le prime due editate da Campanotto, *Pale Maû-er* (1999) e *Pale da la Gialine* (2000); e ora, edita in proprio, *Pale dal noglâr*.

Le "Pale", come ci ricorda Zannier, sono «fazzoletti falciabili in quota sopra Pradis di Sotto-Cluzetto. Faticavano in alto i nostri vecchi».

È un libro che alterna gli scarni versi in friulano (in cui gli a capo sono sostituiti da spazi vuoti, un "bianco", un vuoto tipografico che prolunga la vibrazione delle parole e che allo stesso tempo sottolinea le fratture, gli iati, l'impossibilità di proseguire un discorso logico, lineare) con brevi prose in italiano. Prose che sono liriche a loro volta, che prolungano i cerchi delle risonanze.

Luciano vive a Spilimbergo con sua moglie e con la suocera Giuseppina Anich Lussi, classe 1900, ultracentenaria.

«Ne la vita mi go sempre dovù sparagnar, adesso sparagno la morte». Sono parole della suocera dette in dialetto veneto che l'autore mette come *incipit* al volumetto, assieme all'informazione che la suocera «da un decennio trascorre con me e Maria la sua lunga vita. Nel bene e nel male, ricordi e energie provenienti da mondi latini, germanici, slavi l'aiutano a sopravvivere».

«Persona fortunata Giuseppina?» si interroga Zannier. «Forse. Certo nella nostra povera società piena di disprezzo per tanta "gente" diventata ufficialmente improduttiva, l'attenzione "politica" per gli anziani è, nonostante il noto aumento della durata generale della vita, per dir molto scarsa. Ma è solo questione di tempo: presto anche tanti "giovani", ora garbatamente pronti a sorridere su questi "lontani" problemi pagheranno di persona l'attuale rifiuto di alcune importanti lezioni

di Umanità provenienti dal passato». Si scrive (anche o soprattutto?) dice il poeta «per dar notizie di se stessi». Cosicché «i testi presentati intendono essere sostanziale ricerca di personali deboli “corrispondenze”: in fondo secondo ritmi individuali (non più di lontane convenzioni), si scrive anche – può piacere o meno – per aver notizie di noi stessi».

Questo sorprendente, breve quanto folgorante volumetto, di colloqui afasici con una ultracentenaria, si rivela in effetti una tormentosa, estenuante interrogazione del Tempo.

È il Tempo di «célis mai prisinz / muses belzà svampides» (cieli assenti / volti già dissolti), di frammenti galleggianti nel fiume della memoria, parole che ritornano a galla (friulane, venete, germaniche, slave), energie, forse credute morte che tornano ad agitarsi: «E mi fan paura questo alzarsi dalla terra, queste forze che si mostran vive, queste notti che diventano giorno: viene dal basso tutto questo mondo, sempre al lavoro sotto le coperte».

Talvolta il poeta pare interrogare la centenaria con attese oracolari. Ma le risposte risultano sempre oscure, elusive, spiazzanti: «Sè ti chiedo di aiutarmi quando voli, il tuo indistinto non mi dà risposte: non offri chiare cose a chi ti ascolta, a me curioso, pieno di timore». Rilevato che qui come altrove la prosa zannieriana è ritmata sull'endecasillabo, è ancora una volta il Tempo che ruba la scena alla Centenaria, un Tempo estenuatamente interrogato che non può concederci altro tipo di risposta. Un Tempo di memorie e di rovine, che, interrogato per un attimo, ci regala l'illusione di vita, di vite ritrovate: «A volte mi rianima un parlare che dà vita a quel che è mai stato, a luoghi anonimi, a vuoti corridoi. Certo, belle e

inutili son sempre le rovine. Ogni tanto “iera” riconosci col fiatone, quasi premio per la mia gran fatica. Dopo, come me elimini un po' il mondo, vivi e muori per ricominciare, sempre nel nulla, in stolta attesa di qualcosa».

Sul limitare tra vita e morte, passato e presente, assenze e presenze vive la centenaria. Talvolta ella borbotta, viaggia nel suo vaniloquio, in un impossibile colloquio: talvolta sale nel suo “blavâr”, nel suo granaio, a rovistare in un mondo che forse è morto, da anni, un mondo che inquieta, che fa paura come tutte le cose che ci sono oscure, che ci sfuggono: «Non ti so fermare / se sali decisa verso il tuo granaio / per cose secche / che mi fan paura / in affanno tento le difese / sotto le scale aspetto il tuo ritorno».

Luciano Zannier è il poeta di questo mondo umbratile, eternamente sfuggente: un maestro della parola, delle parole che sono allo stesso tempo prosciugate, frammentate, sperdute e rinnovate in accenti dialettali ritrovati, vibranti di corrispondenze, assetate di risonanze. Mentre vagoliamo tra memoria e storia, luce ed ombra, illusioni e timori di morte parole come queste ci accompagnano, in qualche modo ci confortano.

Renzo Francescotti

BELLI IN FRANCESE

Publicata nella collana *Le Corps fabuleux* della prestigiosa casa editrice *Les Belles Lettres*, questa traduzione *Rome, unique objet... ou Les Sonnets clandestins*, dedicata a Vittorio Del Litto, con un bell'accento a Hugo «bonhomme s'é-croulant dans l'azur», è dovuta a Francis Darbousset, che già nel 1973 tradusse un centinaio di sonetti belliani. Una breve

biografia del poeta romano, una penetrante prefazione, stralci dell'Introduzione belliana del 1831, una spedita guida al romanesco, precedono l'antologia di circa centotrenta sonetti, con la numerazione dell'edizione Vigolo, tradotti con testo a fronte, seguiti da una Bibliografia e dall'Indice. Questo volgere il romanesco in lingua francese, impresa da fare «tremar le vene e i polsi», è condotto con maestria e brio dal traduttore, tanto compreso del sommo modello da ricalcare la forma dialogata nell'esordio della prefazione. Francis Darbousset riesce a riprodurre le sapide allitterazioni belliane, come nei versi 7-8 di *Er caffettiere fisolofo*:

«E ss'incarzeno tutti in zu l'ingresso
Der ferro che li sfraggne in porverino»

«et tous se pressent à l'entrée
du fer qui les écrase en poussière»
oppure nel verso 12 di *La statua cuperta*:

«Cauntuncue sce sò ccerti c'hanno detto»

«Malgré qu'i'y-a eu des gens qui ont dit»

o ancora al verso 6 di *Er patto-stucco*:

«Sò tutti tui e tte li do dde core»
«je te les donne tous bien de bon cœur»

e al verso 10 di *Lo stroligo*:

«Che ssibbé nnun c'è un cazzo da vedé»

«c'est qu'y a beau y avoir que dalle à voir»

in cui sale all'apice il crescendo cacofonico. Il traduttore si rivela un accurato studioso dei commentatori dei *Sonetti*, lo si coglie nella sua versione di *Er peccato originale*, quando Cristo, entrato «a sguazzo» nel Giordano, diventa non solo

«cristiano», ma «fedelone», qui reso da «cul béni», ossia uno spinto “baciapile” o “collotorto”, tesi questa proposta da Marcello Teodonio nell'edizione Newton, 1998, vol. I, p. 1003. Il traduttore non si tira indietro, schivo di ogni *pudibonderie*, nel riprodurre il romanesco più schietto, e non esita a rendere il «bbuggiaramme» di *Pio ottavo* con un reciso «qu'on me les coupe», oppure lo «sficò un pupo» di *La papessa Ggiuvanna* con un rude «vous chia un marmot». Se si aggiunge a tali meriti, l'oculata scelta dei sonetti che spaziano dal vicolo all'inferno, dalle puttane a «Ggesucristo», dalla plebe al sovrano con tre corone, si potrebbe chiudere qui la recensione su una nota di sentito elogio.

In una *Bustina di Minerva* dello scorso giugno, Umberto Eco sviscera i motivi, stavamo per dire i moventi, del gusto serale degli studiosi o “dotti” per i gialli, e lo interpreta come un'indagine insieme metafisica, scientifica e letteraria. Non ci appare dissimile il ruolo del recensore – a tale proposito approfittiamo di questa sede, ossia di un Centro non accademico ma pluridisciplinare, non togato ma amichevole, per chiedere, in nome della *par condicio*, un femminile a questo sostantivo -, dato che detto recensore indaga pazientemente sull'esecuzione di un'opera. Ora, la modestia di Francis Darbousset pare nasconda un non detto estremamente rivelatore. A questo registro sono da ascrivere le frequenti aggiunte, da *Pio ottavo*, «tour branlant» a quell'“uno” che in *L'omo* diventa “un mec”, o a vari pleonasmii e tocchi coloriti in *La cattura*, *La Nunziata*, *Er logotenente*, *Er battifoco*, *Li papati* e *Er madrimonio sicuro*, e all'inspiegato ma suggestivo «chez Pluton» circa la destinazione di *Li morti de Roma*. Altro filone d'inchiesta, i nume-

rosi *rejets* e *enjambements* che attechiscono sulla pianta belliana già rigogliosa, e citiamo fra tanti quello a doppio senso di *A Teta*:

«dans tous les sens où j'ai trouvé à me servir

de mon engin».

Altri spostamenti a effetto, sebbene più rari, sono le frecciate finali, così in *Er romito*, la Vergine Maria passando dal verso 13 al 14, chiude altisonante il sonetto; stesso procedimento per l'«ingruffatina», la «bonne petite baisante», che per l'abile slittamento si fa sorniona conclusione di *L'ingegno de l'omo*. Con sicuro gusto il traduttore sceglie schegge di gergo parigino, come fin dal titolo di *Un ber gusto romano, Un chouette plaisir...*, o nei versi 3-4 di *Li soprani der monno vecchio*:

«Iö so io, e vvoi nun zete un cazzo,
Sori vassalli bbuggiaroni, e zzitto.»

«Moi, c'est moi, et vous vous comp-
tez pour que dalle,

messieurs mes vassaux de mes deux,
et bouclez-la.»

Capita che il traduttore riesca a spingersi più in là del creatore, come quando rende «tanti pretoni» in *Er lavore* con «toute une flopée de gras curés», o il tono ipotetico in apertura di *Er carnevale der 34* con

«Y-aura-t'i', y-aura-t'i' pas, cette année, des masques?»

e raggiunge il culmine dell'esilarante nel rendere l'«Abbasta» di Cristo, in *La creazzione der monno*, con il familiare, lo sbrigativo, il frettoloso: «C'est marre». Sotto tali aggiunte, *enjambements*, frecciate finali e creazioni gergali, il provetto investigatore scopre la mira del traduttore. Seguendo il classico quesito «Cui prodest», si giunge alla scarsa, per non dire inesistente fortuna del Belli in Francia,

sebbene non ne sia stata riservata una migliore a un altro sommo, all'estremo opposto, ovvero Manzoni; e al rassegnato riconoscimento dell'autosufficienza della cultura gallica, salvo a taciarla più aspramente di sufficienza. Ora, richiamandosi nel suo titolo a Du Bellay, e traducendo il poeta romanesco con toni presi in prestito a volta a volta a Rabelais, Voltaire, Stendhal, Hugo, Dumas, Laforgue, fino a Breton, Queneau, Céline, Vailland, citato in una nota, giù giù fino a Frédéric Dard che ha deliziato intere generazioni con il suo commissario sboccato e irridente, che di ogni autorità si fa beffe, Francis Darbousset altro non tenta che di fare breccia nella gallica cultura e di gabellare Belli al dazio per guascone o gavroche. Ai lettori italiani, che ancora si diletano di lingua francese, l'arduo responso: si lancino in un serrato confronto alla ricerca di indizi, trovate esilaranti, battute illuminanti o scelte discutibili – qualcuna c'è come il significato legato all'etimologia di Piazza del Popolo in *A Teta* e in *Ppadron Marcello*, o l'ultimo verso di *Che ccristiani!*, o ancora la tesi proposta per la chiusura di *L'affari de stato* -. Nell'opera immane del Belli, sulla scia della critica aperta di Umberto Eco, seguendo le molteplici piste di un'abilissima traduzione, il lettore si faccia seguio e diventi seguace di quella *recherche* della più assoluta libertà delle lingue, degli stili e del pensiero.

Anne-Christine Faitrop-Porta

Giuseppe Gioachino Belli, *Rome, unique objet... ou Les Sonnets clandestins*, traduit et présenté par Francis Darbousset, Paris, Les Belles Lettres, 2000, pp. 270, ISBN: 2-251-46°18-7, 140 F., 21,34 Euro.

La creazzione der monno

L'anno che Ggesucristo impastò er monno,
ché ppe impastallo ggià cc'era la pasta,
verde lo vorze fà, ggrosso e rritonno,
all'uso d'un cocommero de tasta.

Fesce un zole, una luna, e un mappamonno,
ma de le stelle poi di' una catasta:
sù uscelli, bbestie immezzo, e ppeSCI in fonno:
pianò le piante, e ddoppo disse: «Abbasta.»

Me scordavo de di cche ccreò ll'omo,
e ccoll'omo la donna, Adamo e Eva;
e ije proibbi de nun toccajje un pomo.

Ma appena che a mmagnà ll'ebbe viduti,
strillò per dio con cuanta vosce aveva:
«Ommi da vieni, ssète futtuti.»

Terni, 4 ottobre 1831.

Li cavajjeri

E a vvoi da bbravi! Cavajjeri jjeri,
cavajjer oggi, e ccavajjer domani!
e ssempr cavajjeri: e li sovrani
nun zanno antro che ffà cche ccavajjeri.

Preti, ladri, uffizziali, cammerieri,
tutti co le croschette a li pastrani.
e oramai si le chiedono li cani,
dico che ije ld danno volentieri.

S'incavajjèra mjò equalunque vizzio...
Vojjo ride però, cco ttanto sguazzo
de cavajjeri, ar giorno der giudizzio.

Quando che Ggesucristo, arzanno er braccio,
dirà: «Ssiggnori cavajjer der cazzo,
ricacàte ste crosce, e a l'infemaccio.»

21 aprile 1834.

La création du monde

L'année où Jésus-Christ pétrit le monde,
car pour le pétrir il y avait déjà la pâte,
il décida de le faire vert, gros et rond
à la façon d'une pastèque à point.

Il fit un soleil, une lune, et une mappemonde,
mais des étoiles, tu peux dire tout un tas:
oiseaux en haut, animaux au milieu, poissons au fond:
il planta les arbres, et après il dit: «C'est marre.»

J'oubliais de dire qu'il créa l'homme,
et avec l'homme, la femme, Adam et Ève;
et il leur interdit de toucher certain fruit.

Mais d'ès qu'il les eut vus en train de le bouffer
il s'écria, vingt dieux, à pleins poumons:
«Hommes à venir, là, vous êtes tous foutus.»

Terni, 4 octobre 1831.

Les chevaliers

Et en avant, allons-y! Hier des chevaliers,
des chevaliers aujourd'hui, et des chevaliers demain!
Encore et toujours des chevaliers: car les rois¹
savent rien faire d'autre que des chevaliers.

Curés, voleurs, domestiques, ou officiers,
tous avec leurs petites croix sur leurs manteaux.
Et désormais même les chiens s'ils les demandent,
je dis qu'on les leur donnera bien volentiers.

On enchevale à présent tous les vices:
mais on va rigoler, avec cette tapée
de chevaliers, le jour du jugement dernier.

Lorsque Jésus-Christ, en levant le bras,
leur dira: «Messieurs les chevaliers de mes deux,
rechiez-moi ces croix, et au fond de l'enfer.»

21 avril 1834.

1. La République a perpétué cette coutume. Les médaillés de tous ardes ont droit au titre de *cavaliere* ou de *commendatore*, qu'on leur donne ordinairement en lieu et place du banal *signore*.

BELLI TEATRALE?

Ma allora, ma insomma, Belli è teatro? Per essere più chiari: può essere spettacolo teatrale? Non so se altre volte l'opera belliana sia stata rappresentata teatralmente, quando, chi, dove, con chi. Mi riferisco a un recente spettacolo (*G. G. Belli al suo poeta Peppe er tosto*, drammaturgia di Simone Carella in collaborazione con Elio Pagliarani, 18/29 luglio 2001) che ha avuto luogo negli spazi arqueo-industriali della vetusta Miralanza che hanno preso il nome di Teatro India (come geografico collegamento con il Teatro Argentina, che peraltro con l'Argentina propriamente detta non ha niente a che fare, o come denominazione di martoniana ispirazione?). Il posto è suggestivo con tutti gli elementi e il materiale della romana periferia fluviale (gasometro, canneti, Pasolini, Vespignani, cani che abbaiano, luci lontane). Lo spettacolo nasce dai sonetti di G. G. Belli. Quali? Non è possibile sentirli nella vastità dello spazio selvatico usato come "palcoscenico" tranne nei rari momenti in cui qualche attore viene ad alitarti in faccia, non senza qualche sgoimento dell'ignaro spettatore.

Ma facciamo uno sforzo di attenzione e di buona volontà. Tutto discende dall'idea di un "Belli teatrale" (battibecchi tra comari, litigi di coniugi, "a parte" maliziosi, cantabilità estrema, persino lampi di scenografie barocche) che sembra aver suggerito a Simone Carella la seguente ricetta: mescolare i vari ingredienti, frullarli, trasferirli in luoghi e situazioni della moderna "plebe" (feste per la Magica completa di Totti-magliette, periferica palestra di aerobica, salone di bellezza punk, cartellone segnaletico Ostia-Lido, gracchiante trasmissione radio

locale, passerella di mignotte caracollanti sui tacchi alti e roteanti le borsette). Per il *côté* accademico belliano, invece, tutti di corsa (gli spettatori) ad affacciarsi, spintonandosi, a un capannone Miralanza dove si rievoca un po' medianicamente con un pianoforte e una cantante a un pezzo di melodramma al Valle. Non basta: a fare atmosfera antica c'è persino Gogol in colbacco che scandisce in francese/russo una sua lettera su Belli.

Con tanti e così vari ingredienti, serviti cotti (e più spesso crudi), cosa poteva saltar fuori? Un cocktail? Un frappè? Un pasticcio? Per questa terza ipotesi farebbe propendere una specie di disagio quasi fisico, come un allapparsi della lingua, che si prova durante tutto il lungo spettacolo (nemmeno alleggerito, ahì noi, con l'ormai desueto borghesissimo intervallo), dall'inizio, presentato coi clangori dell'inevitabile simbolicissimo ingorgo, al finale, che accosta uno zavattiniano annuncio di giudizio universale all'immortale omonimo sonetto belliano. Sì, immortale: e così giusto che viene da chiedersi cosa aggiungergli, e perché.

Ci sono oggetti, come la forchetta (lo dice addirittura Umberto Eco) che nascono perfetti e quindi non sono perfezionabili: per fortuna, a nessuno viene in mente di fare spettacoli teatrali ispirati alle forchette.

Luigi Ceccarelli

PROPOSTE DELL'ESTATE 2001

Belli all'India

Ci vediamo, alle 20,45, io e Gianni Bonagura. Mèta: il Teatro India, a vedere lo spettacolo di cui parla qui sopra Luigi Ceccarelli. Che poi, "vedere": in realtà

DUE INEDITI DI BARBA TÒNI BODRÌE
(ANTONIO BODRERO, 1921-1999)

Tra le carte lasciate da barba Tòni (Antonio Bodrero), uno dei pochi poeti piemontesi presenti in antologie nazionali (tra cui l'ultima, prestigiosa, curata da Franco Brevini, nei "Meridiani" di Mondadori) ho ritrovato due poesie che ritengo inedite: *Ij vint-e-sinch ëd mars* e *Lerme 'd sangh*, che trascrivo accompagnate dalla traduzione (predisposta dall'autore stesso) e da un mio breve commento.

1

Ij vint-e-sinch ëd mars

La bela Madonin-a
a pòrta, sël pavon, mila e na randolin-a,
a neusti vej cioché, neuste marse travà,
dij vej, glorios ëstabi. La prim' a l'é tornà. 5
E-lò ? Përchè-che Chila a'l l'é da-bon la prima ...
dë 'l creadure uman-e, ren-a dël cel. La sima.
Ma 'l pòvre randolin-e, cand a vogran soa Santa
poncià për set ëspà, sagné da j'euj pioranta,
për l'ësparm e l'ësgiaj a biardaran leugn leugn, 10
neuva "fuga" an Egit, la tèra dij mascheugn.
A l'ha cantà set gòj e piorà set dolor,
set gòj e set dolor, tut na sola grinor.
Ai vint-e-sinch ëd mars. Chila, 'nt ës di tan' grand,
a l'ha consepi 'l Fieul, consepilo 'n cantand, 15
un cant mai pì finl, un cant ch'a canta 'ncora:
ël *Magnificat*, l'ora ch'a rij e piora, sgnora
ëd tut lòn ch'a-i é dzora, col cel ch'an an-namora.
A l'era 'l di che Pare a l'avìa comënsà
a creé l'univers e 'l di ch'a l'ha chità,
an creand òm e fomna. 'Dcò 'l di che tò Fieul, Mama, 20
a l'ha fàit, për la bin, ver' noe, la mòrt pì grama,
cheur ëd lus, cheur ëd fiama.
A sarà 'l di dla fin, dël Paradis, e s-ciav:
còrp-ànime beà. S'i saroma stàit brav.

Il 25 marzo *La bella Madonnina* (la giovane Annunciata) / *porta, sul manto occhieggiante, mille e una rondine, / ai nostri vecchi campanili, alle nostre marce travature / delle vecchie, gloriose stalle. La primavera è tornata. / Perché ? Perché Ella è davvero la prima* (la primavera) ... / *delle creature umane, regina del cielo. La vetta. / Ma le povere rondini, quando vedranno la loro Santa* (la Madonna) / *trafitta da sette spade* (il 15 settembre, festa

dell'Addolorata), / sanguinare dagli occhi piangente, / per il terrore e l'orrore fuggiranno lontano lontano, / nuova fuga in Egitto, la terra degli arcani. / Ella ha cantato sette allegrezze e pianto sette dolori, / sette allegrezze e sette dolori, tutto un unico amor materno. / Ai 25 di marzo. Ella, in questo giorno tanto grande, / ha concepito il Figlio, lo ha concepito cantando, / un canto senza fine, un canto che Ella canta ancora: / il Magnificat, l'ora che ride e piange, signora / di tutto ciò che al disopra di noi, quel cielo che c'innamora. / Era anche il giorno in cui il Padre eterno aveva cominciato / a creare l'universo e il giorno in cui ha smesso di creare / creando l'uomo e la donna. Anche il giorno in cui tuo Figlio, Mamma, / (Gesù Cristo) ha fatto, per amore, verso di noi, la sua morte tanto crudele / cuore di luce, cuore di fiamma. / Sarà il giorno della fine (del mondo), il giorno del Paradiso, e addio: / corpi-anime beati. Se saremo stati buoni.

2

Lerme 'd sangh

Lerme 'd sangh, pen ëd sangh
 dla Madòna, 'd Nosgnor a stisso da 'l mistà.
 An Tèra santa a dagno ... l'euli, na gran meisin-a,
 pas sël mar an tèmpesta; 5
 cros dëslibranta as fà an sla front andiavlaja.
 Fomse sa cros an front.
 Euli dl'ontura it salve, da la mòrt beusa o grama
 che l'infern a sbalansa.
 I l'oma dësmëntiate, i l'oma fàit ëd tut 10
 Për dësmëntiete, o Mòrt, àngel vijor, Consiensa,
 teramòt sot' Assisi.
 Miraco ch'a sia vèra ch'an agrevo ij miraco,
 squasi coma la mòrt ? Ma pa a san Fransesch.
 Fransesch a l'avia dit al soldan: "Un dij tò 15
 con mi a 'ndé 'nt ël feu; col-li ch'as brusa pa
 a preuva 'l Dé vivent". Cost a l'é 'l teta-teto
 cristian.
 Miraco ch'a sia vèra ch'an agrevo ij miraco ?
 A l'han findi proibite, pòvra, santa, Ildegarda, 20
 dla Gesia Bela Garda,
 'd fé 'd miraco 'ns toa tomba, për pa siolé 'l silensi
 bisodiant dël convent.
 A l'han 'cò falo a ti, luserna dla Cèrtosa,
 beà Tòni Le Coq, fiorenza 'd nòs' Piamont. 25
 Ma ij miraco Nosgnor a l'avia comandaje.
 An Tèra santa a 'rfudo nòs' sacrament batior
 ai Sarasin, ij mej, ch'a lo ciamo. Proibì.
 A n'i-é pro dla batiaja zanzià, San Disdé.
 Cola vera a 'nviscria la S.A.L.I.G.I.A. sanglanta 30
 dël Mahdi, l'anticrist.

Lacrime di sangue ... *Lacrime di sangue, gocce di sangue / della Madonna, di Nostro Signore stillano dalle immagini sacre. / In Terra santa (Palestina) esse emettono dalla superficie ... l'olio, una grande medicina (contro malattie e incredulità), / pace sul mare in tempesta (il mare e il mondo), / croce liberante (ungendo) sulla fronte di persona indemoniata (un po' indemoniati siamo un po' tutti). / Facciamoci questa croce in fronte. / Olio dell'unzione (estrema, sacramento) tu salvi (in casi miracolosi), dalla morte immatura o cattiva (in peccato mortale) / che spalanca l'inferno. / Ti abbiamo dimenticata, abbiamo fatto di tutto / per dimenticarti, o Morte, angelo vegliatore, Coscienza, / terremoto sotto Assisi (dove meno lo si aspettava, a confondere certe imprudenti sicurezze ecumeniche). Forse che sia vero che ci dànno fastidio i miracoli, / quasi come la morte? Ma non a san Francesco. / Francesco aveva detto al sultano " (Manda) uno dei tuoi / con me ad andare nel fuoco; colui che non si brucia / prova il Dio vivente" (la verità del Cristianesimo). Questo è il poppa-fantolino, il tête-à-tête, il dialogo / cristiano (l'unico valido con gl'infedeli). / Forse che sia vero che c'infastidiscono i miracoli? . / Hanno perfino proibito a te, povera, santa, Ildegarda, / della Chiesa Bella Guardia (come la montagna Bella Garda lo è del Piemonte), / di fare miracoli sulla tua tomba, per non incrinare il silenzio / orante del convento. / Hanno fatto la stessa cosa a te, lucerna della Certosa, / beato Antonio Le Coq (di Avigliana), fioritura del nostro Piemonte. / (fioritura di santi straordinari è tutto il suo secolo). / Ma i miracoli Nostro Signore li aveva comandati (nel Vangelo). / In Terra santa viene rifiutato il sacramento del battesimo / ai Saraceni (i maomettani), i migliori, che lo invocano. E' proibito. / Basta (si dice) il battesimo di desiderio, San Desiderio. / Il battesimo vero accenderebbe la S.A.L.I.G.I.A. (cioè la coalizione, così chiamata in certe scritte medioevali, dei sette vizi capitali: Superbia, Avarizia, Lussuria, Ira, Gola, Invidia, Accidia; scritte che si trovano in Piemonte) sanguinaria (battezzati e battezzatori verrebbero uccisi) / del Mahdi (specie di messia islamico che sterminerà tutti gl' "infedeli"), l'anti-Cristo.*

Poche notizie bio-bibliografiche su barba Tòni. Nato a Frassino (in provincia di Cuneo) nel 1921, dopo gli studi classici e la laurea in lettere all'Università di Torino, iniziò la carriera di bibliotecario (direttore alla "Civica" di Saluzzo) e poi di docente di storia dell'arte in vari licei classici della provincia di Cuneo. Fu in seguito insegnante di scuola media e preside di quella di Sampeyre (non a caso intitolata a Frédéric Mistral, fondatore del *felibrismo* provenzale), dove concluse la sua carriera. Visse sempre a Frassino (in valle Varaita) e morì a Cuneo nel 1999. La poesia comparve non prestissimo sulla strada di Bodrero e fu dapprima, come lui stesso ammise in un'intervista (in "Musicalbrandé" nr. 70, del giugno 1976), la poesia in italiano, ben presto sostituita dalla scoperta, come strumento privilegiato di scrittura, del patois provenzale della sua valle nativa e poi della *koinè* piemontese, che avrebbe accompagnato la sua attività fino alla fine, con incursioni sempre più rare (ma mai comunque scomparse) nel provenzale. Tra le sue opere pubblicate ricordiamo: *Fràisse e mèel* (in provenzale; Roma, 1965), *Solestrelh òucitan* (in provenzale; Cuneo, 1971), *Val d'Inghildon* (Torino, 1974), *Sust* (Mondovì, 1985) e il postumo *Dal prim uch a l'aluch* (Torino, 2000); molta parte della sua produzione è poi sparsa su giornali e riviste e non è mai stata raccolta in volume.

Da questi due testi poetici traspare, come in quasi tutta l'ultima produzione bodreriana, l'insistenza e l'urgenza del tema religioso, vissuto nelle due sue tipiche componenti del ri-

chiamo alla natura ed agli esseri viventi (in genere, francescanamente, gli uccelli) che condividono la sorte drammatica dell'umanità, e del tradizionalismo cattolico, a volte poco meno che lefebvrano. Quest'ultimo porta il poeta a sottolineare l'aspetto più propriamente miracolistico del cattolicesimo, nel solco di una tradizione che il Nostro vede presente nella storia religiosa piemontese (ed europea) da Carlo Magno fino ai santi "sociali" del Piemonte ottocentesco, tradizione di intransigenza contro il peccato e contro gli infedeli (il clima di crociata, replicato dai temi "carolingi" della lotta contro i pagani, è spesso presente nella più tarda produzione del poeta di Frassinò).

Il primo tema è più presente in *Ij vint-e-sinch ëd mars*, in cui le immagini mariane (l'Annunciazione, le sette spade che trafiggono Maria ...) si coniugano con quelle delle rondini (le randolin-e) che migrano (a marzo!) verso sud quasi a fuggire il "terrore e l'orrore", dopo essere appena tornate ai "vecchi campanili" del Piemonte. Nella seconda composizione invece Bodrero affronta temi non sempre "facili" del suo pensiero religioso: i miracoli, l'incontro (che per lui è più spesso scontro) tra cattolicesimo e altre religioni, il senso del peccato e l'intransigenza dogmatica e morale. Sono comunque tutti temi, questi, che si trovano molto frequentemente in moltissime poesie di barba Tòni, e specialmente in quelle dell'ultimo periodo, in cui il senso del sacro sembra avvolgere tutti gli argomenti trattati nei testi poetici, dall'impegno relativo alle lingue minori a temi più ampiamente politico-civili a quelli ecologici.

Al di là delle tematiche presentate nelle due poesie, sulle cui soluzioni possiamo o no essere d'accordo, ciò che mi preme è soffermare l'attenzione sugli aspetti formali (e soprattutto lessicali) che in queste, come in quasi tutte le poesie di Bodrero, costituiscono una delle cifre più caratteristiche della sua produzione.

La lingua utilizzata è la "koinè" piemontese, pur con qualche minima caratteristica morfologica cuneese, quali l'uso dell'articolo femminile plurale *ël* al posto di *le*, o qualche arcaismo (peraltro vivo nella parlata di gran parte del cuneese), come le forme *neusti* e *veusti* (per *nòsti* e *vòsti*) o ancora il plurale *eumi* per *òmini* (sing. *òm*); o ancora le forme, vive in provincia di Cuneo, *noe* per *noi* e *vogran* per *vëddran*. Più interessante, come arcaismo, è la forma *ren-a* per *regin-a*, che, vicina al provenzale *rèino*, si trova ora solo nei nomi botanici *rena-glòda* (cioè Regina Claudia: una «specie di susina tra le migliori conosciute», in Sant'Albino, *Dizionario piemontese-italiano*; Torino 1859, p. 967) e *rena-margrita* (cioè Regina Margherita: «Sorta di asteroide o pianta asteroidea»; in Sant'Albino, p. 967). Dove però si dispiega tutta la grandezza di barba Tòni (infaticabile consultatore di vocabolari, che lui leggeva, ne sono testimone diretto, come si leggerebbero dei romanzi: autentici "romanzi della lingua") è sia nell'utilizzo di termini quanto mai arcaici (perfino per le valli cuneesi) ma comunque ancora usati e di altri ormai caduti in disuso se non addirittura nell'oblio più profondo dei parlanti, sia ancora nell'invenzione lessicale e nel gioco linguistico, sempre condotti, però, nel pieno rispetto della tradizione e delle regole etimologiche.

Alcuni esempi di termini arcaicissimi e/o disusati e/o usati dal poeta in accezioni diverse da quelle comuni sono: *pavon* (manto; 1, v. 1), testimoniato nel dizionario di G.F. Gribaudo (*Dissionari piemontèis*, 3ª ed., Torino 1996, p. 618) nel senso di pastrano (con l'indicazione però di "t. gergale"); *poncià* (trafitta; 1, v. 8), part. pass. dal verbo *poncé*, forma arcaica per *ponze* (pungere), detto specialmente (cfr. Gribaudo, p. 669) per trafiggere (di raggi di sole); *biardèran* (fuggiranno; 1, v. 9), fut. ind. 3ª plurale dal verbo *biardé*, regi-

strato dal Sant'Albino (p. 246) nel significato di «Ambigliardare [...] Dicesi allorchè battuta colla nostra la palla dell'avversario, accada, che ambe le palle corrano parallele a una meta» e, soprattutto, dal Gavuzzi (*Vocabolario piemontese-italiano*, Torino 1891, p. 86) nel senso di «Svignare, Svignarsela, Battersela, Sbiettare»; *pen* (goccia; 2, v. 1) per *gossa o stissa* (cfr. C. Zalli, *Dizionario piemontese italiano, latino, e francese*, Carmagnola 1830; vol. II, p. 164 e Gribaudo, p. 625); *dëslibranta* (liberante; 2, v. 5), part. pres. femm. dal verbo *dëslibré* (per *libéré*), forma arcaica con il prefisso rafforzativo *dës-*, e quindi nel significato pregnante di «liberare completamente, del tutto» (non registrata nei dizionari, ma costruita per analogia con tutte le forme, inizianti con lo stesso prefisso, che sono molte e regolarmente presenti nel lessico piemontese: e.g. *dësgagé, dësgagesse*, «disimpegnare, disimpegnarsi, sbrigarsi in tutta fretta»); *andiavlaja* (indemoniata; 2, v. 5), con la desinenza femminile arcaica *-aja* per la moderna *-à* (*andiavlà*); *ontura* (unzione; 2, v. 7), termine raro per *onsion*; cfr. Zalli, II p. 114, Sant'Albino, p. 822 e Gribaudo, p. 581) dal verbo *onze* (ungere); *beusa* (immatura; 2, v. 7), termine di uso generalmente concreto (es. *fruta beusa*, «frutta non matura»; cfr. Gribaudo, p. 103), qui usato col valore traslato di «morte immatura»; *àngel vijor* (2, v. 10) è l'«angelo custode», ma letteralmente significa «colui che veglia» (cfr. Gribaudo, p. 941) e che quindi, per traslato, «protegge»; *siolé* (2, v. 21) nel senso dell'it. *incrinare* non è registrato dai dizionari, e così *fiorensa* (2, v. 24) per *fioritura*; *batiór* (2, v. 26) è la forma dotta (non riportata dai dizionari, se non dal Gavuzzi, p. 78), per l'it. battesimale, fatta derivare dall'arcaico *batié* (battezzare); *zanzìa* (2, v. 28) nel senso di *desiderà* (it. desiderata) dal verbo *zanzié*, letteralmente *prudere, pizzicare* (cfr. Zalli, II p. 617 che aggiunge «in senso neutr. aver il desio, provar lo stimolo»; Sant'Albino, p. 1236 e Gribaudo, p. 956); così come non è di uso comune il sostantivo *batiaja* (battesimo; 2, v. 28) al singolare (registrato solo dal Gavuzzi, p. 77 nel senso però di «Pasta dolce, Pasticcino»), di contro alla forma normale *batiaje* al plurale (che però ha più il significato di «festa di battesimo» e di «confetti del battesimo»; cfr. Gribaudo, p. 91).

Esempi invece della grandissima abilità bodreriana nel giocare con le parole in nuove ed originali figure retoriche sono l'allitterazione poliptotica *cant ch'a canta* (1, v. 15), che ricorda il *castel ch'a stèila* della poesia omonima (nella raccolta *Val d'Inghildon* del 1974) o la rima insistita (al limite del parossismo) dei vv. 15-17 della stessa poesia (*'ncora ... / ... l'ora ... pìora, sgnora / ... dzora ... an-namora*); *'l teta-teto* (2, v. 16), in cui si rimanda in forma di paronomasia al suono, e anche al senso, del francese *tête-à-tête* (la traduzione italiana è infatti «dialogo») attraverso l'unione di due parole piemontesi: *teta*, cioè il modo imperativo («poppa») dal verbo *teté* («poppare», altra invenzione bodreriana: sui vocabolari troviamo infatti *teta*, «mammella», ma non il verbo analogico) e *tèto*, «poppante, fantolino».

Davvero, come dice Gianrenzo Clivio nell'introduzione all'ultimo libro, postumo, di barba Tòni, cioè *Dal prim uch a l'aluch* (Dal primo vagito all'ultimo istante di lucidità prima della morte), edito nel 2000 a Torino da la «Ca dë studi piemontèis»: «Leggere Bodrie è arduo per i piemontesi, impossibile per gli altri: la traduzione non ne è che fuggevole e sbiadito fantasma, seppure sorreggano le chiose che l'Autore stesso talora fornisce.» (*Presentazione*, p. IX).

Dario Pasero

NOTIZIARIO



LE NOSTRE ATTIVITÀ

A cura di Franco Onorati

Manifestazioni

Giunto alla quinta edizione, il tradizionale Omaggio a Belli nel giorno (7 settembre) della sua nascita, si è svolto quest'anno presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma che, in occasione dei recenti lavori di restauro cui tutta la struttura è stata sottoposta, ha ricavato nell'area antistante l'ingresso alle sale di lettura un teatro all'aperto a forma di cavea.

Il filo conduttore di questa iniziativa è duplice; da una parte, individuare ogni volta, nel vasto tessuto della città, un luogo che direttamente o indirettamente, sia legato alla vita o all'opera di Belli. E così la prima edizione (1997) si tenne a Trastevere, nello spazio che circonda il monumento che il popolo romano gli eresse nel 1913 nella piazza a lui intitolata.

I successivi incontri, lo ricordiamo, si sono svolti in piazza della Fontana di Trevi (1998); sull'Aventino, presso l'Istituto Nazionale di Studi Romani (1999); nel palazzo di Sant'Ivo alla Sapienza, che nell'Ottocento ospitava l'Università Romana (2000).

Nel promuovere annualmente questa manifestazione, il Centro Studi G.G. Belli intende inoltre riattivare, dopo la pausa estiva, il contatto con il pubblico di studiosi e simpatizzanti che ci segue ormai da tempo.

Dopo l'indirizzo di saluto del Direttore della Nazionale, Livia Borghetti, e quello del Presidente del nostro Centro, Muzio Mazzocchi Alemanni, Marcello Teodonio ha tenuto le fila del nutrito programma, nel corso del quale si sono alternate poesia e musica.

Per la prima volta, infatti, oltre ai sonetti romaneschi di Belli – interpretati da Gianni Bonagura e Paola Minaccioni – sono state eseguite canzoni tratte dal repertorio della tradizione popolare italiana, in particolare napoletana, pugliese e romana. I brani sono stati presentati dall'Ensemble "Sine Nomine", un gruppo di giovani strumentisti nato per iniziativa del chitarrista Alessandro Giroto e della cantante Ilaria Patassini.

Fra i vari brani eseguiti, spiccavano tre "classici": lo stornello del pastorello dal terzo atto della *Tosca* di Puccini (i versi romaneschi sono, come noto, di Giggi Zanazzo) e la canzone *Me vojo fa 'na casa*, musicata da Gaetano Donizetti: inserti che hanno offerto a Franco Onorati il pretesto per illustrare le frequentazioni romanesche di Donizetti.

E infine, *La serenata*, il celebre sonetto belliano, musicato da Alessandro Parisotti.

Pubblicazioni

Il Centro Studi G.G. Belli annuncia l'avvio di una collana monografica che affiancherà le altre pubblicazioni curate dall'Associazione stessa. Apre la serie il saggio *Belli e l'Ottocento europeo. Romanzo storico e racconto fantastico nello Zibaldone*, di Stefania Luttazi (Bulzoni editore).

Convegni

Si terrà il 15 dicembre 2001, presso la sala conferenze della Fondazione Besso di Roma un convegno dedicato a Giuseppe Berneri, l'autore del *Meo Patacca*.

Roma in valigia

Il 2 ottobre 2001, presso il Museo di Roma in Trastevere (già Museo del Folklore) è stato presentato *Roma in valigia, mille e più sonetti in urbe et in orbe*, di Fabio Della Seta, Antonio Stango Editore.

Dopo l'indirizzo di saluto da parte della dott.ssa Elisa Tittoni, della Sovrintendenza alle Politiche Culturali del Comune di Roma, hanno preso la parola Muzio Mazzocchi Alemanni, Raffaele La Capria e Luigi Magni.

Tra un intervento e l'altro dei tre oratori, Gianni Bonagura e Paola Minaccioni hanno letto alcuni dei sonetti in dialetto romanesco.

Nella rubrica *Recensioni e note*, riproduciamo l'intervento di Mazzocchi Alemanni.

ERRATA CORRIGE

Nel primo numero dell'anno in corso abbiamo pubblicato, fra i testi di poesia, una lirica di Mario Tornello in dialetto palermitano, seguita dalla traduzione in italiano.

Nella riproduzione della versione italiana sono stati saltati, purtroppo, alcuni versi.

Ne ristampiamo pertanto il testo integrale, scusandoci con l'Autore.

La casa dell'anima

Certe sere mi sembra di volare / sopra quel paese incantato / che mi tenne in braccio per tant'anni / e stasera sono là / dinanzi a quella casa / a contare le giornate che vi ho trascorse / e a sentire le voci che ci ho lasciato. / Essa mi vide piangere, ridere / e crescere come canna di fiume. / Vorrei, soltanto, risentire quel sapore antico / di un pezzo di pane con il sesamo, / tiepido di forno, con l'olio buono, / uno spruzzo di sale ed un po' di origano / e, magari,... un sorso di vino. / Mi metterei al fresco, / dinanzi a quella casa dell'anima / che non riconosco più / per aspettare se giunge / quel bambino pallido / con le braccia a flauto e gli occhi di fuoco / che correva scatenato dietro all'aquilone / e che chiamavano Mariano. / Ma sono certo che masticherei bocconi amari / perché non credo che giungerebbe, / né lui, né quei parenti / che se ne sono saliti per quel viottolo / da dove non si torna più. / Perché quel bimbo di allora sono io / e quello è il mio paese / che si è incastonato nella mia anima / insieme a quelle voci / che certe sere d'estate mi sembra di sentire / portate in un fiato d'angelo, fresco di zagara, / quando sento pure i carrettieri / che cantavano la notte / e le madri disperate sotto il sole / che chiamavano i figli perduti nel gioco. / Queste sono le voci / che mi sono rimaste nel cuore e nelle orecchie / e che sento solo io / quando mi perdo dietro ai miei guai. / Ma a pensarci bene / che ci faccio io là, / tra quelle facce estranee che mi guardano / e si chiedono con gli occhi chi sia, / dove se dico "salutiamo" / può darsi che non mi rispondano.