

il BELLI

QUADRIMESTRALE DI POESIA E DI STUDI SUI DIALETTI

2



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
Costa, Franco Onorati, Eugenio Ragni,
Luigi Reina, Marcello Teodonio

In àttesa di registrazione presso il Tribunale di Roma

Edizioni dell'Oleandro s.r.l.

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

Sede Amministrativa - Via Monte Cassino, 8
00141 Roma

Tel./Fax 06/87191202

Email:oleandro@cristalweb.com

Dicembre 1999

In copertina: grafica di Andrea D'Amico

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI DICEMBRE 1999 PRESSO LA WM GROUP SRL - STAMPA EDITORIALE VIA CAMMAROTA, 27 - 83042 ATRIPALDA (AV) TEL. E FAX 0824-74321 PER CONTO DI EDIZIONI DELL'OLEANDRO Direzione e Redazione Via Montecassino, 8 00141 Roma 06-87191202

Abbonamenti
Ordinario, lire 50.000
Studenti, lire 25.000
Sostenitore, lire 100.000
Benemerito, 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 entrambi intestati a "Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli".

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

Sommario

Studi e saggi

Pag. 7 Come (non) tradurre dal dialetto di Luigi Bonaffini

Pag. 32 I pensieri di Marianna Fiore di Ruggero Guarini

Pag. 17
Tradurre dal Latino in dialetto alla fine dell'Ottocento: "l'Orazzio Fiacco arimodernato" di Giuseppe Martellotti di Maurizio Campanelli

Pag. 27
"L'anno-santo"
Otto Ernest Rock traduttore tedesco del
Belli
di Michele Battafarano

Pag. 44
Traduzione letteraria dal romanesco al tedesco colloquiale dei sonetti di Giuseppe Gioachino Belli di Otto Ernst Rock

Pag. 54
La vulnerata 'parola' nella poesia di
Cesare Ruffato
di Giose Rimanelli

Pag. 58
Poesia dialettale in Abruzzo di Ottaviano Giannangeli

Pag. 62 Ignazio Buttita e il cerchio di Antonino Cremona

Pag 64 Poesia trentina in dialetto di Renzo Francescotti Testi di poesia

Pag. 69 Poesie di Cesare Ruffato

Pag. 72 Poesie di Franco Loi

Dalla Stampa

Pag. 80 Pier Paolo Pasolini. "Il Teatro? È senza lingua"

Archivio

Pag. 86 Licardi

Pag. 88
Ferdinando Galiani. Del dialetto napoletano

Recensioni e Note

Pag 90 Gabriele D'Annunzio, La vita di Cola di Rienzo, a cura di P. Gibellini di Dante Maffia

Pag. 92 Belli, tutti i sonetti romaneschi di Maria Teresa Lanza

Pag. 93 Il dialetto di Ariccia di Luca Lorenzetti

Pag. 95
Prefazione al libro di poesie in siciliano
Scutu di Maria Pisano
di Salvatore Di Marco

Notiziario

Pag. 101 Le nostre attività

ERRATA CORRIGE

- il collaboratore Tuccillo, il cui nome è stato omesso nel sommario del n° 2 prega di inserire nel n°3 il seguente "Errata corrige"

"Si chiarisce che Fulvio Tuccillo è l'autore dell'articolo "Rileggendo Adiu a li fiori di

Aldo Salis".

lnoltre, per un errore nel trasferimento dei dati, la nota 13 è saltata, il testo della nota 3 è stato riportato all'interno di quello della nota 2, e dalla nota 3 i testi a fondo pagina si riferiscono in realtà alla nota successiva (quelli della nota 3 alla nota 4 e così via."

Ce ne scusiamo vivamente con l'autore.

STUDI e SAGGI



COME (NON) TRADURRE DAL DIALETTO

di Luigi Bonaffini

La diffusione della poesia dialettale, molto di più di quella in lingua, dipende dalla disponibilità delle traduzioni. D'altra parte la traduzione della poesia dialettale in inglese, certamente per motivi che riguardano la sua condizione tradizionale di presunta subalternità e di limitata diffusione, ma anche per via di difficoltà oggettive inerenti alla traduzione stessa, data la scarsa conoscenza dei dialetti da parte dei traduttori anglofoni, è stata generalmente trascurata. Negli ultimi quindici anni, invece, alla poesia dialettale è stata rivolta una notevole attenzione, particolarmente dopo la pubblicazione della pionieristica antologia di Hermann Haller, the Hidden Italy (1986). È uscita nel frattempo un'antologia in edizione trilingue della poesia dialettale molisana, ed un'altra ancora di poesia dialettale del meridione, anch'essa in edizione trilingue¹. Recentemente sono apparse diverse traduzioni di poeti dialettali (Rimanelli, Jovine, Serrao, Guerra, Pascarella, Di Giacomo, Trilussa, Ancona, Zanzotto, Meli, Martoglio²), che in genere la critica sulle riviste di italianistica ha accolto favorevolmente (ma scarsissima attenzione da parte della critica americana, come del resto succede per la poesia in lingua). Altre sono in corso di stampa (Giacomini, Pierro, Cirese), una chiara indicazione che l'interesse per la poesia dialettale va crescendo anche fuori d'Italia. È appena uscita l'edizione trilingue di Via terra. An Anthology of Contemporary Italian Dialect Poetry (New York, Legas, 1999), ed è in preparazione, sempre in edizione trilingue, un'antologia della poesia dialettale del centro-nord, che uscirà quest'anno.

Intanto bisogna osservare che il problema del dialetto non riguarda soltanto l'Italia, anche se in Italia il fenomeno è senz'altro molto più vistoso che in qualsiasi altro paese occidentale, e questo ci spinge, visto che poi ci occuperemo principalmente della traduzione dal dialetto in inglese, a citare come uno dei punti di riferimento sovranazionali

¹ Poesia dialettale del Molise. Testi e critica / Dialect Poetry from Molise Texts and Criticism, edizione, a cura di Luigi Bonaffini, Giambattista Faralli e Sebastiano Martelli, Isernia, Marinelli Editore, 1993; Dialect Poetry of Southern Italy, edizione trilingue, a cura di Luigi Bonaffini, New York, Legas, 1997.

² Cantalesia. Poems in the Neapolitan Dialect, di 'Achille Serrao, curato e tradotto da Luigi Bonaffini, New York, Legas, 1999; Moliseide and Other Poems di Giose Rimanelli, curato e tradotto da Luigi Bonaffini, New York, Legas, 1999; Love Poems, di Salvatore Di Giacomo, tradotto da Frank Palescandolo, Toronto, Guernica, 1999; Peasants' Wake for Fellini's Casanova, di Andrea Zanzotto, curato e tradotto da John Welle e Ruth Feldman, University of Illinois Press, 1997; Abandoned Places, di Tonino Guerra, curato e tradotto da Adria Bernardi, Toronto, Guernica, 1997; 'A canniatura | The Crevice, di Achille Serrao, edizione trilingue, curato e tradotto da Luigi Bonaffini, New York, Peter Lang Publishing, 1995; Lu pavone- La sdrenga | The Peacock - The Scraper, di Giuseppe Jovine, curato e tradotto da Luigi Bonaffini, New York, Peter Lang Publishing, 1994; The Poetry of Nino Martoglio, curato e tradotto da Gaetano Cipolla, New York, Legas, 1993; The Discovery of America, di Cesare Pascarella, curato e tradotto da John Du Val, Fayetteville, The University of Arkansas Press, 1991; Malidittu la lingua | Damned Language, di Vincenzo Ancona, curato e tradotto da Gaetano Cipolla, New York, Legas, 1990; Tales of Trilussa, curato e tradotto da John Du Val, Fayetteville, The University of Arkansas Press, 1990.

uno scrittore americano, Mark Twain, espertissimo di vernacoli, che premette la seguente spiegazione al suo capolavoro *Huckleberry Finn*:

In this book a number of dialects are used, to wit: The Missouri Negro dialect, the extremest form of the backwoods Southwestern dialect, the ordinary 'Pike County" dialect, and four modified varieties of this last. The shadings have not been done in an haphazard fashion or by guesswork, but painstakingly and with the trustworthy guidance and support of personal familiarity with the several forms of speech.

I make this distinction for the reason that without it many readers would suppose that all

these characters were trying to talk alike and not succeeding.³

John Du Val, che ha tradotto dal romanesco sia Trilussa sia Pascarella, in un articolo in cui discute la traduzione dei sonetti di Belli da parte di Mifier Williams⁴ e che inizia appunto con questa citazione da Mark Twain, consiglia a qualsiasi ipotetico traduttore di Huckleberry Finn di non badare affatto alla spiegazione dell'autore; ciò naturalmente non risolverebbe il problema della traduzione di tutte le varietà dialettali di cui parla l'autore, che non servono soltanto a rappresentare il colore locale, ma soprattutto a caratterizzare e distinguere i vari personaggi. L'ipotetico traduttore italiano o spagnolo di Huckleberry Finn che volesse riprodurre la molteplicità delle forme linguistiche locali sarebbe costretto a far parlare il Negro del Missouri in napoletano o siciliano o catalano o gallego, con tutti i problemi di incongruità che ne conseguirebbero. Non c'è quindi da stupirsi se poi la complessità e lo spessore semantico del linguaggio subiscano un forte ridimensionamento nelle traduzioni italiane, dove le varietà locali ed individuali vengono in effetti azzerate, e sostituite da un linguaggio genericamente colloquiale ed idiomatico, come nella recente traduzione di Huckleberry Finn di Giovanni Baldi5, dove il dialetto negro di Jim, fortemente caratterizzante e molto diverso dalla parlata degli altri personaggi, nella traduzione subisce un processo di livellamento, che in effetti ne elimina le punte più marcatamente idiomatiche e gergali, mentre tutte le vere peculiarità linguistiche, che sono di ordine fonetico, oltre che sintattico e grammaticale, scompaiono completamente nel testo italiano.

Mark Twain stesso critica duramente il traduttore francese dei suo famoso racconto "The Jumping Frog" per aver usato il francese standard, non avendo capito affatto l'importanza e le implicazioni dell'uso del vernacolo: "Benzon has not translated the story at all: he has simply mixed it all up; it is no more like the Jumping Frog when he gets through with it than I am like a meridian of longitude". Cioè, traducendo in un linguaggio standard, il traduttore non può cogliere l'eccentricità della parlata vernacolare, e questa affermazione di Mark Twain è molto simile alle considerazioni di Zanzotto sul problema della traduzione dal dialetto. Nella nota sulla traduzione delle sue poesie dialettali,

141

³ The Portable Mark Twain, ed. Bernard De Voto (New York The Viking Press, 1968): 193.

⁴ John Du Val, "Translating the Dialect: Miller Williams' Romanesco", *Translation Review* 32-33 (1990): 27. Il commento di Mark Twain appare all'inizio dell'articolo.

⁵ Le avventure di Huckleherry Finn (Milano, Garzanti, 1992).

⁶ David R. Sewell, Mark Twain's Languages: Discourse, Dialogue, and Linguistic Variety (Berkeley: University of California Press, 1987): 67.

recentemente pubblicate da John Welle e Ruth Feldman con il titolo *Peasants' Wake for Fellini's Casanova*, si legge che Zanzotto aveva preso la seguente posizione:

In the translations, if the passage from Italian to English is already uncertain, the passage from dialect into a foreign language becomes almost impossible. The dialect cannot be rendered with Standard English. It would be necessary to find somepatois or slang that nevertheless was rather widely known in the Anglophone area..

I traduttori invece decidono, molto saggiamente a mio parere, di non seguire il consiglio di Zanzotto, citando l'esempio di Miller Williams, Hermann Haller, John Du Val, Gaetano Cipolla, di cui parleremo più avanti, e traducono quindi, ed ottimamente, nell'inglese standard:

Whether one settles for standard English, as we liave done, or attempts to move haphazardly toward some version of the demotic, the risk of distorting the sense of the dialect remains equally great. Comforted by the presence of the originals in this multifingual volume, we have sought a diction that is simple and colloquial, yet dignified. Although it isn't possible to reproduce exactly the tone of the dialect, we have tried to capture some ofthe singsong cadences and lilt. We have also used rhyme and alliteration to echo the music of the dialect.

Inoltre i traduttori fanno notare che le poesie dialettali nel libro non formano un gruppo omogeneo. Il "recitativo veneziano", ad esempio è scritto in uno pseudo-veneziano che è parte imitazione di modelli settecenteschi, parte inventato. Filò invece è scritto nel dialetto rurale solighese, che Zanzotto usa in parte per creare un tono arcaico, e quindi la traduzione stessa a volte assume volutamente toni arcaici.

Nell'affrontare il concetto di deviazione, imprescindibile da qualsiasi discussione sulla letteratura dialettale, bisogna comunque tener conto del notevole scarto a cui è sottoposto lo stesso termine 'dialetto' nell'area anglosassone, dove acquista in effetti il significato di anormalità, di allontanamento da uno standard linguistico ben definito, per cui persino una pronuncia locale o regionale può essere considerata una forma dialettale. Questa è comunque una prospettiva popolare del termine, mentre i linguisti anglosassoni definiscono un dialetto come qualsiasi variante di una lingua. Pertanto ciò significa che anche l'inglese standard è una forma di dialetto. E poi distinguono anche tra dialetto standard e dialetto vernacolare. La caratteristica del dialetto vernacolare è che esibisce forme linguistiche considerate poco desiderabili. Cito pertanto una delle tante definizioni di stile 'vernacolare':

Vernacular style may, of course, be defined in a number of ways, but in the following I shall take it to mean a special category of "substandard" or "common" usage that serves as a marker of class, regional, or age-group affiliation and that includes such speech-oriented lexical and grammatical features as colloquial formulas and epithets, slang, obscenities, and other vulgarisms, and certain kinds of allusive or elliptical morphological and syntactic arrangements.⁷

⁷ Judson Rosengrant, "Toads in the Garden: on Translating Vernacular Style in Eduard Liminov", *Translation Review*, 38-39 (1992): 16.

Questa definizione potrebbe adattarsi ai vari 'dialetti' americani, ma sarebbe assolutamente inadatta a descrivere il fenomeno dei vernacoli - e quindi questioni di stile relativi ad essi - in Italia, dove per dialetto non s'intende semplice divergenza dallo standard nazionale, ma sistema linguistico autonomo, storicamente determinato mediante meccanismi ben noti, come tutti i linguisti riconoscono. D'altra parte, come si vedrà più avanti, la maggior parte dei traduttori riconosce l'imprescindibile validità di questo principio e non solo rifiuta il concetto di dialetto come linguaggio deviante ed eccentrico, ma lo considera invece il luogo della naturalezza e della spontaneità, la norma linguistica di una determinata comunità e quindi - secondo un criterio metodologico solo in apparenza paradossale – l'esatto contrario di deviazione.

Ma per le varie strategie di compensazione di cui dispongono i traduttori è determinante la totalità del contesto linguistico in cui appare il dialetto, perché se è possibile parlare di naturalezza in un contesto monolingue, dove si parla solo dialetto, e quindi la perenne opposizione lingua-dialetto viene spinta al di sotto della soglia della conflittualità, questo diventa pressoché impossibile nel momento in cui viene introdotta l'altra lingua, la lingua standard, nei cui confronti il vernacolo dovrà necessariamente diventare eccentrico, deviante. È dunque il contesto plurilingue, come in Huckleberry Finn o come in Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana di Gadda, ricco di opposizioni e di contrasti interni, che complica maggiormente il compito del traduttore, costretto a strategie compensatorie inevitabilmente riduttive ed insoddisfacenti ad esprimere quella diversità che si manifesta nella sua pienezza solo nella presenza del linguaggio standard.

Ma Huckleberry Finn e Quer pasticciaccio sono esempi estremi dell'uso di molteplici codici vernacolari a scopo letterario; la norma è invece l'uso di un solo vernacolo - il romanesco di Belli, il siciliano di Meli, il napoletano di Di Giacomo - che può nondimeno articolarsi in diversi registri espressivi che stanno ad indicare posizione sociale, livello di cultura, luogo di provenienza ecc. Tutti i dialettofoni sono consapevoli di questi livelli linguistici nel loro dialetto e riescono immediatamente ad individuare forme leggermente più arcaiche o periferiche. C'è poi da aggiungere che uno stesso dialetto non è necessariamente uguale per tutti e può essere utilizzato in modo molto dissimile da vari autori; il napoletano di Basile è molto diverso sia da quello di Di Giacomo sia da quello più recente di Serrao o Sovente, e il romanesco di Trilussa, per fare un altro esempio, è diverso - molto più neutro e vicino all'italiano - da quello di Belli. Fermandoci intanto su quest'ultimo, leggiamo qualche considerazione fondamentale dalla prefazione del suo traduttore Miller Williams:

There is in some quarters an assumption that because Romanesco is looked upon as a dialect by those who don't speak it, Belli's poems can't be truly translated uniess they are rendered into some sort of patois, some special language spoken by a people outside the center of culture and mostly deprived of whatever the culture offers people, that is, like the Romani of Trastevere. The truth, of course, is exactly the contrary. If we render the poems into any kind of dialect, slang, or jive talk, we hear them only as the middle - and upper- class Roman would have heard them and hears them now. If we are to come to them as the people of Trastevere did, then we have to hear them as they did, in the plain language of our own

conversation. The simple fact is, to those who live in Trastevere, the language spoken in Trastevere is the way people talk.⁸

Se è vero come è vero che ogni dialetto, come osserva Williams, è semplicemente il modo naturale di parlare della gente che lo parla, allora il problema della traduzione della poesia dialettale si semplifica notevolmente, perché non richiede che il traduttore adoperi una lingua fortemente connotata, altra e diversa dalla lingua della comune conversazione, come volevano invece Mark Twein e Zanzotto. Ma rimane comunque il fatto che il dialetto è per natura una lingua distinta e marginale rispetto a una lingua standard, e quasi tutti i dialettofoni stessi la considerano tale, hanno cioè coscienza di parlare una lingua che è in un certo modo in opposizione ad un'altra, più diffusa e più importante, anche se si trovano in un ambiente completamente dialettofono, e l'opposizione rimane quindi solo virtuale. Ciò significa che la traduzione dal dialetto dovrebbe in qualche modo tener conto della sua unicità e diversità, anche se poi le varie soluzioni possono prendere forme molto diverse. Du Val fa notare, per esempio, che il potere politico e culturale di Rorna al tempo di Belli apparteneva a coloro che parlavano latino e italiano, e che il sonetto era la forma letteraria per eccellenza; lo scrivere sonetti in romanesco era in effetti una violazione del sonetto tradizionale, e quindi il pubblico romano di Belli vedeva in ogni sonetto un atto di impertinenza letteraria e linguistica, oltre che politica⁹. Dunque per tradurre il dialetto come era visto da coloro che lo parlavano, Williams era tenuto a tradurre la sua impertinenza, la sua carica eversiva.

Ma se il romanesco colpisce i traduttori per la sua impertinenza, che dire allora del napoletano, della sua prorompente ricchezza espressiva, delle sue proteiformi incarnazioni non solo in poesia e teatro, ma anche nella novellistica. Una delle prime opere in dialetto napoletano ad essere stata tradotta è *Il Pentamerone* di Giambattista Basile, pubblicato nel 1634, e tradotto per la prima volta nel 1713, curiosamente non in italiano ma in dialetto bolognese, da Maddalena e Teresa Manfredi, e poi anonimamente in italiano nel 1754. Fu poi tradotto in tedesco nel 1946, ed in inglese nel 1848, 1893, e 1932. Nella sua lunga introduzione all'edizione del *Pentamerone* del 1925, Benedetto Croce trova le traduzioni tedesca ed inglese generalmente migliori di quella bolognese o italiana, e poi spiega i criteri adottati per la propria traduzione:

Sono stato fedelissimo alle parole del testo, cercando di non scemare la quantità, e di alterare il meno possibile la qualità, delle immagini che contengono; ma mi son condotto con piena libertà di rifacimento verso la sintassi, che nel Basile è difettosa e spesse volte pessima, forse principalmente perché l'opera fu stampata ancora incondita e in molte parti ancora in abbozzo. Ho resistito alla tentazione, alla quale altri sarebbe soggiaciuto, di sostituire per equivalenza agli idiotismi napoletani vocaboli e frasi dell'uso fiorentino vivo; e mi son studiato di lasciare al libro, non solo tutti i suoi ornati barocchi, ma anche un certo sapore napoletanesco. [1]

⁸ Sonnets of Giuseppe Belli (Baton Rouge and London: Louisiana State UP, 1981) XXII.

⁹ John Du Val, "Translating the Dialect" 27-28.

¹⁰ Gianibattista Basile, *Il Pentamerone*, traduzione di Benedetto Croce (Bari: Laterza, 1925) XXX-XXXI.

La traduzione inglese di Norman Mosley Penzer del 1932 si basa in gran parte, ma non esclusivamente, sulla traduzione italiana di Croce. Nella sua premessa il traduttore vuole dimostrare una certa familiarità del complesso rapporto tra italiano standard e dialetto, premuroso di convincere il lettore che conosce anche l'originale in dialetto, arrivando addirittura a criticare alcune delle traduzioni del Croce:

I have endeavoured to keep two main objects constantly in view - first to translate literally, taking noun for noun and verb for verb, and secondiy to preserve all the puns, local allusions, similes and metaphors of the original. Before speaking of the style of language adopted, I would like to give a few examples of the difficulties of translation. Take, for instance, the string of vile abuse that pours out of the old woman's throat when her pitcher is smashed by the court page (The introductory tale). She starts off as follows: 'Ah zaccaro, frasca, merduso, piscialietto, sautariello de zimmaro, pettola a culo, chiappo de mpiso, mulo canzirro!' The first four words present little difficulty, but what is the meaning of "sautariello de zimmaro?" Croce gives it in modern Italian as "salterello di Cembalo," and "martellino de cembalo" something moving very quickly and causing a lot of noise, possibly our "madcap". But figuratively "martellino" can mean "torment," and "cembalo" can mean "ugly"... 11

Va avanti così per un bel po', esaminando nel contempo le precedenti traduzioni inglesi e concludendo pertanto che Croce in effetti ha preso una svista e che "zimmaro" significa veramente "becco" o "caprone"; quindi procede a rivelare la sua traduzione di "sautariello de zimmaro," cioè "jumping hegoat." La stessa meticolosa analisi viene fatta a "pettola a culo," che Croce traduce pudicamente "falda pendente di dietro," diluendo così tutta la forza espressiva dell'originale. Studiando i dizionari napoletani, Penzer scopre che l'espressione "cu 'a pettola nculo" significa "lattante," "inesperto," ma poi, accorgendosi che il concetto è già insito nella parola "frasca" pronunciata poco avanti, conclude che è meglio tutto sommato tradurre "pettola a culo" con una espressione volgare, come "ass flap". Dopo aver dimostrato la sua conoscenza, almeno teorica, del dialetto, Penzer dichiara i suoi criteri metodologici, che in un certo senso lo pongono nella stessa scia di Williams e Du Val:

In the present edition I have decided to employ modern rather than archaic Chaucerian or Elizabethan English, which might be supposed to be the equivalent of seventeenth-century Neapolitan. My theory is that the modern reader in reading modern English will obtain a much better idea of what the Neapolitan book meant to the Seventeenth-Century reader than if I attempted to preserve a mock-archaic atmosphere by dragging in early English words and phrases. ¹²

Ma qui manca qualsiasi riferimento all'unicità del dialetto, alla tensione dialettica sempre latente tra dialetto e lingua, per cui Penzer non attribuisce nessuna difficoltà specifica alla traduzione del napoletano che non si possa risolvere con un buon dizionario.

Nel Seicento sarà invece un siciliano, Giovanni Meli, ad essere considerato il maggiore poeta dialettale del suo tempo. Il siciliano di Meli è una lingua tutta particolare, che

¹¹ The Pentamerone of Giambattista Basile (London-New York: E.P. Dutton, 1932) VIII.

¹² Ibid.

dimostra come la questione del dialetto sia così intimamente connessa alla letteratura in lingua e richiede un trattamento specifico, come spiega Gaetano Cipolla nell'introduzione alla sua traduzione di *Don Chisciotti e Sanchu Panza*, pubblicato nel 1787:

While Meli may have intended to create an "illustrious Sicilian", the result of his efforts was a mixture of the literary idiom of Italy, that is, Tuscan, especially in its Arcadian tradition, and of Sicilian. The interrelationship between these two components represents an essential feature of Meli's language. This interrelationship may be articulated along an axis that includes a highly literary Tuscan (a direct quotation from Petrarch, for example), passing through a line of expression that is an structurally Tuscan but with Sicilian superimposed on it. A third point of the axis might: consist of "illustrious Sicilian", that is, purified from its local Palermitan dress and distilled from a a variety of idioms spoken in Sicily, and finally there might be a line or expression which comes from the every-day jargon of the streets. I have tried to reproduce such sliding along the axis whenever possible... Consonant with the tone of the original which obtains comic relief by mixing a highly dignified language with popular speech, I have tried to maintain the same combination in English, allowing myself to slide in the direction of archaic terms or slang, according to the situation. ¹³

Ho voluto citare a lungo da Cipolla perché, a differenza di Penzer, quest'ultimo attacca frontalmente il problema dei vari registri espressivi, della tensione generata dal rapporto lingua-dialetto, dialetto-dialetto, linguaggio popolare-linguaggio letterario, proponendo varie soluzioni concrete nella sua traduzione.

Per tornare a tempi a noi più vicini, uno dei fenomeni più interessanti del panorama letterario contemporaneo è senza dubbio la rigogliosa, per tanti versi eccezionale, fioritura di poesia neodialettale attualmente in corso. Vorrei a questo punto soffermarmi brevemente su due poeti neodialettali, Giose Rimanelli e Achille Serrao. Rimanelli ha recentemente pubblicato *Moliseide and Other Poems*¹⁴, un libro di poesie in dialetto molisano con la mia traduzione inglese, in cui il problema del dialetto è complicato dalla estrema letterarietà del testo, sistematicamente contaminato da riferimenti alla poesia trovadorica, alla poesia latina medioevale, alla poesia americana e francese, al jazz e al blues. È un testo caratterizzato dal plurilinguismo e pluristilismo e da una ricca varietà di soluzioni metriche, dal verso libero alla ballata, dall'endecasillabo al doppio settenario, con abbondanza di rime ed assonanze. Il dialetto è quindi il tronco su cui si innestano le più svariate esperienze linguistiche e letterarie. La difficoltà maggiore per il traduttore risiede più nella stratificazione culturale e letteraria del testo e nella ricerca di un risultato anche ritmicamente adeguato, che rispetti il movimento interno del verso, che nello specifico dialettale.

L'intraducibilità del dialetto, cioè la sua opacità semantica, è proporzionale all'uso gergale, fortemente idiomatico della parola, circoscritta al colore locale, municipalistico. D'altra parte la traducibilità del dialetto, come fa notare Franco Brevini in un fondamentale studio sulla poesia dialettale, Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo 15 dipende appunto dall'eliminazione degli elementi più strettamente gergali, delle punte

¹³ Don Chisciotti and Sanciu Panza (Ottawa: Canadian Society for Italian Studies, 1986) XXXI.

¹⁴ New York: Peter Lang Publishing, 1992.

¹⁵ Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo (Torino: Einaudi, 1990)

idiomatiche troppo accentuate, come accade in Giotti, in Marin, in Noventa e quindi nel primo Rimanelli dialettale. Prendiamo ad esempio la prima strofa della prima poesia di Moliseide:

Quanne t'èzzíccche a i vríte du pènziére e fóre chiagne u sole, ze fa' nòtte, u sanghe te ze chiátre, sie' strèniére: a vije da terre t'ye dónde sta'?¹⁶

Quando t'avvicini ai vetri del pensiero / e fuori piange il sole, si fa notte, / il sangue ti si gela, sei straniero: / la via della tua terra dove sta?

In questa strofa non c'è nessuna parola o espressione dialettale che presenti particolari difficoltà per il traduttore; la difficoltà è cercare di seguire le sottili modulazioni ritmiche del testo:

When you get near the glasspanes of your thoughts and outside the sun weeps, and darkness falls, your blood turns into ice, you are a stranger: the road back to your land, where can it be?

Diverso il discorso per il campano Achille Serrao, che nel suo libro di poesie, 'A canniatura | The Crevice¹⁷, anch'esso con la mia traduzione inglese, usa non il napoletano, ma il dialetto periferico di Caivano, molto più duro e aspro del napoletano. Alla resistenza dello strumento linguistico si aggiunge il programmatico antisentimentalismo ed antisoggettivismo di Serrao, il cui testo risulta perciò estremamente denso, volutamente antimelodico, refrattario, granuloso, mirante ad armonie più sottili, più intime. Cercare di rendere in inglese l'asprezza del dettato di Serrao risulterebbe in una ricerca forzata di suoni consonantici, di ritmi spezzati ed antimelodici, da cui verrebbe fuori un inglese artificioso, inesistente. La mia strategia in questo caso è stata invece di cercare di catturare la tonalità di base del testo, l'intensità della malinconia che si nasconde sotto l'apparente impersonalità della voce narrante.

Rimanendo ancora nell'ambito della poesia dialettale contemporanea, ho chiesto ad alcuni dei traduttori che hanno collaborato alle varie antologie di fornire qualche osservazione sulle difficoltà che hanno incontrato nel tradurre dal dialetto. Cito da Michael Palma, che ha tradotto poesie in diversi dialetti:

Obviously, there is no equivalent in English for the Italian tradition of dialect poetry. Translating into slang or any other non-normative English dialect -"So I says to him, I says",

¹⁶ Giose Rimanelli, Moliseide, cura e traduzione di Luigi Bonaffini (New York: Peter Lang, 1992).

¹⁷ Achille Serrao, 'A canniatura / The Crevice, cura e traduzione di Luigi Bonaffini (New York: Peter Lang, 1995).

or some such thing - would be totally inappropriate; it would fail to catch the spirit of the original and it would make for some rather bizzarre-sounding English poetry. The only real solution was to translate these poems in the same idiom as any others...

Come si vede, Palma riprende il discorso di Miller Williams, considerando il dialetto la norma dei dialettofoni, per cui tradurre in gergo, cioè deviando dalla nonna, sarebbe improprio e fuori luogo. Justin Vitiello, anch'egli traduttore attento da diversi dialetti, offre alcune riflessioni:

Nel tradurre la poesia dialettale dal Piemontese, Lombardo, Emiliano, Romagnolo, Umbro, Romanesco, Pugliese, Lucano, Siciliano e Sardo, non ho mai cercato corrispondenti espressioni idiomatiche regionali o locali in nessuna versione del mio idioma nativo parlato in tutti i continenti. Immaginatevi poeti dialettali del nord d'Italia che suonano come poeti scozzesi o del Maine, quelli del centro come Mdlanders o Kansans, quelli del sud come Huckleberry Finn e Jim.

Accettando il compromesso di tradurre le diverse lingue regionali dell'Italia in un Americano relativamente standard che varia a seconda delle sfumature linguistiche e poetiche dei diversi scrittori come Franco Loi, Gabriele Alberto Quadri, Raffaele Nigro e Mauro Marè. Ho cercato di catturare le qualità intrinsiche dei testi specifici: immagini, metafore, ritmo, tono, anche la rima qualora possibile. Ciò significa evitare tutto quello che sa di arcaico, folkloristico, pittoresco o municipalistico, e sviluppare il gusto nella mia propria lingua per le sottigliezze e varietà che emergono.

Offro i seguenti esempi delle mie traduzioni come possibilità di risolvere i dilemmi sopra indicati in un linguaggio Americano appropriato:

I. Il linguaggio di Loi come canzone popolare, concreta e lirica:

Addio cari compagni, amici luganesi, addio, bianche di neve... cantàum süj basej, sota quel'aqua, cun di stralüsna che spaccava el mund...

Good bye, comrades, friends from Lugano, good-bye, white pearls of snow... we sang on the stairs under that downpour, under those lightning strokes that were rending the world...

Per rendere la poesia di Loi come tale, ho cercato ovviamente di darle un ritmo con un metro aperto che possa permettere di immaginare una scansione musicale. Inoltre ho cercato di ricreare un linguaggio energico che significa esattamente quello che sembra dire. Però, conscio che l'espressione popolare è solo apparentemente semplice, ho fatto in modo che ogni immagine fosse abbastanza limpida da essere simbolica.

In conclusione, siamo costretti alla fine a dover constatare l'ovvio: cioè che è difficile trovare risposte risolutive al problema della traduzione dal dialetto. In questa sede ci siamo limitati ad indicare tracce da seguire, percorsi da esplorare, ma la riuscita di qualsiasi tentativo non può in definitiva che dipendere dall'abilità e dalla sensibilità linguistica e letteraria del traduttore.

TRADURRE DAL LATINO IN DIALETTO ALLA FINE DELL'OTTOCENTO: L'Orazzio Fiacco arimodernato DI GIUSEPPE MARTELLOTTI

di Maurizio Campanelli

«Ditegli che Orazio non si traduce». Così, a quanto pare, si espresse Manzoni all'indirizzo di Tommaso Gargallo, che alle traduzioni di Orazio doveva buona parte della sua fama di letterato¹. Molti anni (e molti traduttori) dopo, i motivi di tale intraducibilità furono esposti in sintesi da Anton Giulio Barrili, noto autore di memorie garibaldine e di romanzi, sicuramente meno noto cultore della letteratura dialettale ligure, quale lo rivelano le pagine premesse alla stampa della versione genovese dell'Orazio lirico e giambico, opera di Niccolò Bacigalupo². Scrive il Barrili in questa prefazione, con l'occhio volto alle molte licenze che il vecchio amico si era concesso nel tradurre:

È egli poi vero che sia intraducibile? Certo, è tra tutti i Latini quello che meno si presta ad una simil fatica. È il poeta delle grazie composte, della forma precisa, nitida, cristallina, della frase incisiva, del modo ellittico, dell'epiteto coloritore; più che pittura, intaglio; più che stile, bulino. E forse, a tradurlo bene, anzi che serbare una fedeltà diligente alle parole, bisogna studiarsi di renderne lo spirito, appropriandosi quel suo fare, tutto guizzi di frase rispondenti a lampi di pensiero (p. III).

Nonostante questo, o forse proprio per questo, dal Rinascimento in poi l'Orazio lirico è stato fra i poeti latini più tradotti in Italia. Nella prima metà dell'Ottocento i maggiori traduttori delle *Odi* furono Antonio Cesari (1788-'93, 1817²) e, di gran lunga più fortunato, il Gargallo (1809-'11, 1836¹⁶): entrambi, sia pur in modi diversi, si mossero nel solco della tradizione. L'irrompere sulla scena della metrica barbara di Carducci (le prime *Odi barbare* videro la luce nel 1877) impresse una svolta epocale alla vicenda delle traduzioni dell'Orazio lirico: già nel 1879 la prima raccolta poetica, *Primo vere*, dell'allora studente liceale D'Annunzio recava in appendice quattro versioni barbare di odi oraziane, che salirono a 16 nella seconda edizione (1880). Orazio era il poeta antico sul quale poggiava la nuova metrica che Carducci, forte del suo ruolo istituzionale, proponeva e cercava di imporre alla poesia della nuova Italia: tradurlo in un metro che non fosse quello barbaro sarebbe stata un'eresia, quasi una contraddizione in termini. Questo il senso di una frase di Giuseppe Chiarini, incrollabile carducciano, nella premessa ad una piccola silloge di versioni barbare sue e di Guido Mazzoni, dal titolo significativo, *Esperimenti metrici* (Bologna, N. Zanichelli, 1882):

lo m'era provato più volte a tradurre Orazio; mi c'era provato da giovane, mi c'era provato da uomo; e sempre avea dovuto smettere per disperato, senza arrivare in fondo neppure di un'ode delle

¹ Vd. T. Gargallo, *Opere edite ed inedite*, I, *Memorie autobiografiche*, per cura del Marchese F. F. di Castel Lentini, Firenze, F. Le Monnier, 1923, p. 378, n. 1.

² Q. Orazio Flacco, *Odi ed Epodi*, tradûte in zeneize da N. Baçigalô, con prefazione de A. G. Barrili, Zena, A. Donath, 1899.

più brevi. Le *Odi barbare* mi fecero capire che, se era possibile fare traduzioni poetiche dal latino e dal greco, era possibile solamente con quei nuovi metri (p. XXXIII).

Armata dei nuovi metri, una falange di traduttori dell'Orazio lirico, numerosa come mai si era vista prima, sorse negli ultimi quindici anni dell'Ottocento e si impadronì ben presto del campo, non senza i clamori propri di tali affollamenti. Ci fu chi si scagliò contro l'uso della rima, come Carlo Rotondi: «A me, vago di riprodurre al possibile, in tanti versi italiani quanti latini, la rapida vivacità d'Orazio [...] non è bastato l'animo di configgere al patibolo della rima il Poeta [...], avvisandomi che la rima tolga metà dell'anima a sì grande artista»³; e ci fu chi invocò, in aggiunta al metro barbaro, l'uso di un lessico latineggiante, come Ugo Ferrone: «E, se queste forme la nostra lingua ce l'ha, quale migliore occasione di questa per adoprarle, ora che con i nuovi metri si cerca dare alle traduzioni dal latino e dal greco l'impronta ed il colore dell'antichità?»⁴.

Questo è il quadro in cui si colloca l'Orazzio Fiacco arimodernato⁵, opera prima di una figura di poeta-conferenziere-giornalista che calcherà a lungo la ribalta romana, Giuseppe Martellotti, noto anche sotto lo pseudonimo di Guido Vieni. Nato a Viterbo nel 1864, dotato di una buona cultura classica, frequentatore dei corsi di Antonio Labriola all'Università di Roma, impiegato postale per ragioni di sopravvivenza, fu una figura di spicco di quella feconda stagione del giornalismo romano che coincise con la cosiddetta belle époque, collaborando con assiduità a numerose testate. Le cronache, i commenti, gli interventi, tutto quello che scrisse su questi giornali, lo scrisse in versi, servendosi del romanesco, dell'italiano e talora anche del latino maccheronico. Dal punto di vista tecnico, i suoi versi, alieni da ogni sperimentalismo, hanno la robustezza e il nitore di un artigianato di qualità. In versi martelliani e in dialetto erano pure le sue conferenze, tenute all'Università e nei teatri, che riscossero un notevole successo di pubblico. Dopo le versioni oraziane, nel 1899 diede alle stampe Prosperi e cerini, nel 1905 i Foji staccati dar vocabbolario, nel 1914 la Metrica musicale teorico-pratica. Morì a Roma nel 1942⁶.

La «dea Roma», grondante di indigeste memorie classiche, cantata da Carducci nelle Odi barbare, la Roma dispensatrice di civiltà, in cui la "terza Italia" avrebbe riscoperto i suoi imperituri destini, e, su un ideale rovescio della medaglia, la Roma decadente, chiusa in una preziosa, estenuata mondanità, effigiata in tante pagine della «Cronaca bizantina» del Sommaruga (1881-'85) e nel Piacere di D'Annunzio (1889), erano immagini in cui poteva, in vario modo, riconoscersi l'eterogenea classe dirigente della nuova capitale, dall'aristocrazia sabauda, ai maggiorenti della politica e della burocrazia, con un piede, o entrambi, sospesi sul baratro della speculazione finanziaria (del 1893 è il crollo della Banca Romana), fino alla vecchia aristocrazia autoctona, ex papalina, sempre più coinvolta negli interessi e nei giochi di potere di quella Roma umbertina che Mack Smith ha definito «la

⁴ U. Ferrone, Il primo libro delle Odi d'Orazio tradotto, Napoli, F. Bideri, 1896, p. 4.

³ Orazio Flacco, *Il Canzoniere*, traduzione metrica di C. Rotondi, condotta sui migliori testi tedeschi, Cesena, E. Gargano, 1886, pp. 7-8.

⁵ Traduzzione in lingua romanesca de certi sonetti d'Orazzio Fiacco, fatta dar sottoscritto G. Martellotti, pe' commido de la gioventù studiosa, prefazione di S. Bargellini, Roma, Società laziale tip.-editrice, 1892.

⁶ Per ulteriori informazioni sull'autore vd. M. Campanelli, Vieni, Guido, in Enciclopedia oraziana, III, Roma, Ist. dell'Enciclop. Italiana, 1998, pp. 508-511, c V. De Angelis, Giuseppe Martellotti, poeta romanesco (1864-1942), «L'Urbe», n. s., 22/3 (1959), pp. 27-30.

Mecca di ogni specie di avventurieri». La Roma di Martellotti è diametralmente, e talora deliberatamente, opposta a queste due speculari immagini: è la Roma della piccola e piccolissima borghesia impiegatizia, trapiantata di fresco nella città, nutrita di sentimenti risorgimentali, dei quali osservava sgomenta il naufragio nella politica di Crispi, autoritaria all'interno e velleitaria all'esterno, senza aver gli strumenti interpretativi per elaborare una compiuta analisi degli epocali cambiamenti in atto nella società italiana. La poesia di Martellotti è dunque lontana, sia nella scelta della materia che nella lingua, dalla temperie del Belli, né d'altra parte contempla abbandoni lirici, come avverrà nella poesia dialettale novecentesca: è una poesia che nasce dalla cronaca e nella cronaca spesso si risolve, in cui l'uso del dialetto è funzionale all'immediatezza di un dettato giornalistico.

L'Orazzio Fiacco arimodernato contiene le traduzioni delle odi 1-14, 16, 22 e 34 del primo libro e della nona ode del terzo libro, nonché, in appendice, del carme 5 di Catullo; tutte le versioni hanno il testo latino a fronte. Sante Bargellini, autore della prefazione, rievocava l'antefatto:

Mi ricordo ancora benissimo con quale schietta risata di assentimento professori e scolari accolsero il principio della traduzione romanesca della prima ode d'Orazio. Incoraggiato, egli continuò traducendo via via ora una, ora un'altra ode, ed ogni nuova traduzione era salutata, nelle nostre famigliari lezioni di Magistero, da nuovi applausi. Il Martellotti divenne in poco tempo celebre per i loggiati della Sapienza (p. 4).

Le versioni da Orazio nacquero dunque nel contesto delle lezioni di Magistero del Labriola, lo stesso in cui Martellotti teneva da principio le sue conferenze dialettali. Si trattava di testi destinati ad esser letti di fronte ad un uditorio, una lettura che, da quel che si può ricostruire delle conferenze, si configurava sovente come un'autentica recitazione: la cifra dell'oralità è fortemente impressa nella produzione martellottiana, secondo un modello, del resto, assai diffuso all'epoca (si pensi alle recitazioni di Pascarella).

È sempre Bargellini, in veste di portavoce dell'autore, ad illustrare il principio che anima le versioni martellottiane:

Noi sappiamo che a molti specialmente dei nostri vecchi studiosi, abituati a vedere in Orazio, come in quasi tutta la letteratura latina, un non so che di grande e di severo, questo comico travestimento del più grande o più ammirato lirico latino, parrà quasi scurrile profanazione di animo incapace a comprendere e riverire il genio. [...] il traduttore ha della letteratura latina tutta questo concetto: che a noi sembri più grave e più maestoso il tono col quale i latini esprimevano i loro sentimenti per la distanza che da essi ci separa, come per l'appunto un edifizio sembra talvolta più alto e solenne via via che ci se n'allontana. Così, è sempre l'autore che parla, quando noi incominciamo a leggere la prima ode di Orazio, Muecenas atavis edite regibus, un certo non so che di maestoso viene dal verso e dalla lingua da tanto tempo non più usata a correr sulle bocche; ma forse Orazio non volle dare a quell'ode l'intonazione solenne che a noi sembra avere, forse egli parlando della risibile incontentabilità umana, dette al suo verso un'intonazione quasi burlesca, ed è perciò che io traduco o mi sforzo a tradurre anche questa intonazione e dico: "Sor Mecenate mio che discennete / da quarche pezzo grosso assai distinto" (pp. 6-8).

È evidente che questa riduzione di Orazio, e con esso di «quasi tutta la letteratura latina», in una sfera di dimessa quotidianità e di ironia piccolo-borghese, che trova nel dialetto il suo più naturale mezzo d'espressione, costituisce un totale, programmatico, ed anche provocatorio, ribaltamento delle tesi dei carducciani, propalatori, come si è visto, di

un Orazio italiano che ricorresse ad ogni possibile paludamento aulico. Il primo terreno sul quale verificare l'assunto di Martellotti è quello della metrica.

Regolari terzine di endecasillabi sono impiegate per rendere sia gli asclepiadei minori della prima ode che la strose alemania dell'ode settima. Quartine di endecasillabi rimati ABAB (il metro classico della canzone-ode a partire da Bembo e Trissino) rendono sia la strofe asclepiadea terza dell'ode 14, sia l'asclepiadea quarta delle odi 3 e 13, ma anche la strofe alcaica dell'ode 16. Un metro infrequente nella tradizione italiana, la sestina narrativa di endecasillabi, è usato invece per tradurre altre due odi alcaiche, la 9 e la 34 (in questo caso dunque le strofe martellottiane hanno due versi in più rispetto a quelle di Orazio). Quartine di martelliani rimati ABAB, con rime B sempre tronche, rendono la strofe asclepiadea quarta di III 9, mentre distici di martelliani a rima baciata (con sporadiche presenze del settenario sdrucciolo nei primi emistichi) sono usati per la strofe archilochea quarta dell'ode 4; va notato che in quest'ultimo caso il numero di sillabe del distico di martelliani (28) è analogo a quello del metro antico, oscillante in Orazio, che lo usa in quest'unica occasione, tra le 27 e le 29. La strofe saffica delle odi 2, 12 e 22 è riprodotta con la tradizionale saffica italiana di tre endecasillabi, con accento quasi sempre sulla 4^a, e un quinario, con accento generalmente sulla 1^a, rimati ABBa (odi 2 e 22) o ABAb (ode 12); ma per tradurre le saffiche dell'ode 10 Martellotti sperimenta una sorta di saffica ampliata, in sei versi, cinque endecasillabi e un quinario finale, con lo stesso schema della sestina (ABABCe). La strofe asclepiadea seconda dell'ode 6 è resa anch'essa con strofe di sei versi (due in più dell'originale), cinque endecasillabi e un settenario finale, rimati AABCBc; va notato che il settenario, sdrucciolo nella prima strofe, riproduce il gliconeo finale oraziano. Interessante è anche la resa della rarissima strofe saffica maggiore dell'ode 8 (versi di sette e quindici sillabe) con quartine di settenari ed endecasillabi, rimati aBaB (D'Annunzio, in Canto novo I 14, aveva adottato un abbinamento di settenario sdrucciolo e settenario piano in luogo dell'endecasillabo, con piena aderenza alla misura dell'originale). Un sonetto, con terzine di inusuale schema, analogo alla sestina (CDC DEE), e quartine a rima tronca, traduce gli asclepiadei maggiori dell'ode 11. Tre stanze di lunghezza differente e schema metrico variabile, composte di endecasillabi e settenari (ma la prima stanza è aperta da un novenario e le prime due stanze si chiudono con un quinario), sono impiegate per tradurre l'ode 5 (strofe asclepiadea terza). Infine i faleci del carme 5 di Catullo divengono anch'essi quartine di endecasillabi, con il solito schema ABAB, in cui però B è sempre tronca. La frequenza degli ordinamenti tetrastici nelle versioni martellottiane (10 casi su 19 testi) è dovuta al fatto che a quei tempi era generalmente accolta la suddivisione delle odi oraziane in strofe di quattro versi (lex Meinekiana); la scelta, pur del tutto asistematica, di strofe tetrastiche da parte di Martellotti va dunque letta come un tentativo di adeguarsi alla struttura degli originali (ma l'argomento potrebbe facilmente essere rovesciato, dato che in altri traduttori il rispetto della forma tetrastica è assoluto).

Quest'analisi delle forme metriche consente di tirare qualche conclusione. In primo luogo essa mostra l'impermeabilità dell'Orazzio Fiacco alla metrica barbara carducciana: Martellotti utilizza a volte un metro italiano (ad es. le quartine di endecasillabi) per tradurre più metri antichi, e viceversa traduce con più metri italiani uno stesso metro oraziano (ad es. l'alcaica); la sua fedeltà alla rima è assoluta; i versi e le forme impiegate hanno sempre radici nella tradizione poetica italiana dal '500 in giù, ed è significativo che, quando Martellotti adotta un metro barbaro (la strofe saffica), segua modelli precarducciani. L'Orazio borghese che Martellotti oppone all'Orazio aulico allora in voga resta coerentemente al di qua delle colonne d'Ercole della tradizione. Ma fedeltà alla tradizione non vuol dire rinuncia a riprodurre la varietà metrica di Orazio. Al contrario, Martellotti concentra nel suo esile libretto una notevole quantità di metri, anche rari, come la sestina, cercando talora di riprodurre, nella misura in cui i suoi strumenti glielo consentono, suggestioni degli originali. È proprio questa ricca sperimentazione di metri diversi ciò che fa risaltare l'Orazzio Fiacco nel panorama della poesia romanesca precedente e coeva,

vincolata dall'imponente esempio belliano ad un uso pressoché esclusivo del sonetto, eventualmente caudato. La *varietas* dei metri di Orazio era dunque valsa ad arricchire il repertorio metrico della poesia dialettale.

Passando sul versante della tecnica versoria, il primo dato che si impone agli occhi del lettore dell'Orazzio Fiacco è la tendenza all'ampliamento del testo originale, una tendenza che del resto è già emersa dall'analisi dei metri. Si consideri, nei celebri quadretti delle passioni umane di cui è intessuta la prima ode, la raffigurazione del contadino inseparabile dal suo campicello, dove il Gaudentem patrios findere sarculo / agros di Orazio diviene un'intera terzina di Martellotti: «Uno che cià piacere a ffa' er villano, / e che quer friccioletto de tereno / se lo vò cortivà co' le su' mano». Per questa via, Martellotti elimina buona parte di quel gusto per la collocazione preziosa della parola, per l'artificio sintattico, per le continue giustapposizioni e frammentazioni, tipico dell'Orazio lirico. Sempre nella prima ode, nel successivo quadretto del mercante che loda i campi quando si trova nella tempesta, ma appena in salvo si affretta a riparare l'imbarcazione per poter riprendere il mare, Orazio scrive: Luctantem Icariis fluctibus Africum / mercator metuens, otium et oppidi / laudat rura sui. Martellotti non tenta di riprodurre né la raffinata collocazione delle parole del primo verso, né la posposizione del soggetto, né le due inarcature, né l'iperbato di rura sui (imprese che sarebbero state pressoché disperate), ma, ponendo didascalicamente il soggetto in positio princeps ed eliminando i riferimenti ad Icaro e all'Africo, trasforma i due participi di Orazio in un tricolon, di cui ogni membro coincide perfettamente con un verso e rincara la dose di sciagura del mercante (climax), quindi sdoppia la principale in due proposizioni parallele, con anafora del verbo, ognuna delle quali occupa esattamente un emistichio: «'R mercante, quanno che se vede perso, / e che 'r mare 'gni cosa je se magna, / e ha da lottà co' ttutto l'universo, / loda la tera, loda la campagna». Martellotti non cerca di ricalcare le ricercatezze stilistiche di Orazio, ma piuttosto vi sostituisce, quando può, un'altra ricercatezza, più consona allo schema metrico da lui adottato. Questa tendenza ad ampliare e a smussare gli spigoli del dettato serve a disporre i concetti oraziani in una forma più riposata, più quotidiana, più pronta a recepirne le screziature comiche, conformemente al principio dichiarato nella prefazione.

Talora l'ampliamento si configura come una vera e propria glossa. Il quadretto del cacciatore inizia così: Manet sub Iove frigido / venator, tenerae coniugis immemor. Martellotti traduce: «Er cacciatore sta nottate intere / ar fresco, senza de pensà a la moje, / ch'a dormì sola nun ciavrà piacere». Prescindendo dallo spostamento del soggetto e dall'eliminazione dell'uso metonimico di Giove per indicare il cielo, l'ultimo verso è una evidente glossa di tenerae coniugis immemor, che esplicita la coperta ironia contenuta nell'espressione oraziana e sollecita necessariamente un'ulteriore glossa da parte del lettore.

La riduzione dell'Orazio lirico ad una temperie espressiva che ricorda piuttosto quella dell'Orazio satiro, con cui maggiore doveva essere la sintonia spirituale di Martellotti, passa anche per la sistematica eliminazione di tutto il lessico di registro elevato. Il quadretto del contadino, dopo l'esordio citato, prosegue con la notazione dell'assoluta indisponibilità a mettersi per mare: Attalicis conditionibus / nunquam dimoveas, ut trabe Cypria / Myrtoum pavidus nauta secet mare. Nella traduzione di Martellotti, che si distende per due terzine, non c'è più traccia né di Attalo, né del legno di Cipro della nave, e

l'esotico mare Mirtoo è ridotto ad un banalissimo «Tireno». Un altro procedimento di riduzione è quello per cui il mox reficit rates / quassas, detto da Orazio del mercante scampato alla tempesta, diventa «poi subbito aricuce la barchetta», con adozione di un verbo ben più corposo del reficere oraziano e soprattutto del diminutivo singolare «barchetta», che rende bene l'idea di quanto fosse sproporzionata, e velleitaria, la lotta ingaggiata dal mercante con il mare. In questo contesto andranno inquadrati anche i passaggi dall'astratto al concreto. Nella traduzione dell'ode 14, l'ode allegorica in cui Orazio paragona la Roma travagliata dalle guerre civili ad una nave messa a dura prova dalla tempesta, Martellotti rende sollicitum mihi taedium e desiderium curaque non levis con «tante scuciture / e tanti buciarelli d'atturà», radicalizzando la metafora oraziana, spingendola oltre il punto cui l'aveva portata Orazio.

Dove Martellotti veramente traduce Orazio è nelle frasi sentenziose, in cui riesce a sfruttare al meglio la penetrante espressività del dialetto, reggendo appieno il confronto con la lingua antica. Tornando al mercante della prima ode, il motivo per cui egli si affretta a riprendere il mare, nonostante i rischi mortali appena corsi, è il suo essere indocilis pauperiem pati, che in Martellotti diventa «perché je scoccia troppo la micragna»; sempre nella prima ode, nel quadretto del militare, il toccante particolare dei bella matribus detestata diviene «le guere / [...] che le matre nu' le ponno vede». Nell'ode terza la notazione sulla morte, che i ritrovati dell'ingegno umano hanno reso più incalzante (semotique prius tarda necessitas / leti corripuit gradum), suona così: «e la morte ch'annava piano piano, / se fa sempre più arzilla e allunga er passo». Nell'ode 11, a Leuconoe, l'invito a non nutrire speranze lontane, metaforicamente espresso da Orazio con l'immagine di un taglio, spatio brevi / spem longam reseces, è reso da Martellotti con un «se arisurta / più lunga la speranza che la vita, / tajene un pezzo, ché la vita è curta»⁷.

Martellotti non è insensibile alle potenzialità della disposizione delle parole nel verso. Sebbene in genere elimini le inarcature oraziane, vi sono casi in cui le riproduce, non per gusto di calco, ma per ragioni interne all'economia dei suoi testi. Un esempio al riguardo offrono i già citati versi sul patito della caccia, «Er cacciatore sta nottate intere / ar fresco», che riproducono soltanto dal punto di vista formale l'inarcatura oraziana (Manet sub love frigido / venator), perché diversi sono gli elementi con i quali il traduttore la realizza e soprattutto diverso è l'obiettivo della figura, volta a dar risalto a quello «sta ar fresco» che si carica di un senso ironico, equivalente a "stare fresco", con riferimento al rischio che l'improvvido cacciatore corre lasciando la moglie, «ch'a dormì sola nun ciavrà piacere» (significativo al riguardo è che Martellotti renda in tal modo sub love frigido, tralasciando del tutto Giove/cielo). Abilmente sfruttate sono anche le risorse della rima, un terreno sul quale veniva meno ogni vincolo col modello e che al tempo stesso era, come si è visto, oggetto di polemica da parte dei carducciani. Nel tradurre l'ode terza, Martellotti farà

⁷ Meno efficace la traduzione del Bacigalupo (vd. n. 2) in questo punto, perché sostituisce l'immagine del tagliare con quella dell'almanaccare, mutuata dai primi tre versi del testo oraziano, ma sicuramente meno espressiva: «Se emmo poco da vive, a le da stûpido / almanaccâ, cose poeû nasce in seguito». Lo stesso dicasi della traduzione in veneziano di Alvise Zorzi, contenuta in un opuscolo per nozze Leicht-Gabrici (Cividale, G. Fulvio, 1898): «che speranza vada al diavolo / de futuri longhi dì». Notevole invece la più tarda versione in dialetto calabro di Mariano Salerno (Odi scelte, Cosenza, Tipi de "Il Giornale di Calabria", 1932), per la perfetta adesione, nella misura e nell'immagine, all'originale: «a spaziu curtu / longa spiranza strincia».

rimare «inferno» e «Patreterno» e quindi, alla fine dell'ode, «santi» e «briganti», ma anche parole assolutamente impoetiche come «gasse» e «tasse», cui la rima conferisce un particolare spicco, e ciò andrà sempre messo in relazione al principio che guida il tradurre martellottiano. Merita di essere citata la dirompente rima in cui è posto Carducci nella 'traduzione' dell'ode sesta, con la quale Orazio mandava a dire, con tutte le cautele del caso, ad Agrippa di non sentirsi tagliato per celebrare le sue gesta belliche, invitandolo a rivolgersi per questo al poeta epico Vario; Martellotti indirizza l'ode «Ar Sor Menelicche», trasformando la recusatio oraziana in un risentito testo antimilitarista, in particolare contro le avventure coloniali africane patrocinate da Crispi, con una precisa presa di distanze dal Carducci barbaro, celebrativo e nazionalista: «Qualunque sia l'impresa che faranno / li tu' boja sordati ar tu' commanno / o battennose a piedi o su li ciucci, / o sull'onne der mare o sotto l'arbere, / 'na povesia ce la farà Carducci, / che sa fa' l'odi barbere».

In quest'ultimo caso è evidente l'impegno posto nel rivestire il carme di Orazio di contenuti tratti dall'attualità del traduttore: è un procedimento che caratterizza pressoché tutte le versioni martellottiane. Le odi saffiche 2 e 12, che celebrano Augusto salvatore della patria romana, sono rivolte da Martellotti ad Umberto I, che nella prima delle due odi è invocato, dopo la Madonna, l'arcangelo Gabriele, santa Maddalena e Garibaldi, come possibile salvatore super partes di un'Italia dilaniata da tensioni sociali sempre più forti («Sentiranno discore del linciaggio / li nostri fiji; e nun sapranno poi / perché se caricamo 'ntra de noi / er primo Maggio»), cui l'autore guarda con occhio spaesato; l'eterogeneo coacervo di figure che Martellotti invoca al capezzale dell'Italia, testimonianza di quegli ingenui, e nell'Italia di Crispi ormai straniati, sentimenti risorgimentali cui si accennava sopra, oggi fa sorridere, ma si consideri che si trattava di una prospettiva all'epoca piuttosto diffusa, se negli anni 1892-'93 (gli stessi dell'Orazzio Fiacco) durante le dimostrazioni dei Fasci siciliani, pure capeggiati da uomini della piccola e media borghesia di orientamento socialista, si portavano in processione i ritratti della Madonna, di Garibaldi, di Umberto I e di Marx. Un tema sul quale Martellotti aveva invece idee chiarissime era quello della guerra, in particolare della guerra coloniale spacciata dalla propaganda governativa come missione di civiltà: egli non perse mai occasione di smascherare la criminale ipocrisia che si celava dietro questa retorica della civiltà. Nella conclusione della citata ode 14, l'invito che Orazio rivolgeva alla nave allegorica affinché evitasse il pericoloso mare delle Cicladi, è trasformato da Martellotti in un'esortazione alla nave che incarna l'Italia affinché eviti l'avventura africana e, se proprio deve nutrire propositi di guerra, si rivolga semmai alle terre italiane ancora irredente: «ner Gorfo de Trieste vacce pure, / ma ner Mare Africano nun ciannà» (gli irredentisti, fieramente avversi alle campagne d'Africa, consideravano un conflitto per Trieste alla stregua di un'ultima guerra d'indipendenza).

In casi come questi, Martellotti porta alle estreme conseguenze il suo assunto, eliminare da Orazio quel «non so che di grande e di severo», quella «intonazione solenne che a noi sembra avere» solo per la distanza che da esso ci separa; per far ciò, per ridurre Orazio in una sfera di oggetti e passioni quotidiane, il traduttore azzera il contenuto originale dei carmi e lo riscrive ex novo, attingendolo alla sua contemporaneità e creando così testi in cui di oraziano resta soltanto il sentimento, il modo di porsi di fronte alla realtà. Ma ci sono anche casi in cui Martellotti va oltre il suo assunto, volontariamente travisando il testo

antico. Ne offre un esempio l'ode decima, a Mercurio, il dio più caro ad Orazio, dio dei commerci, e quindi della pace, e del canto poetico, ma anche degli inganni e delle burle, capace di cavarsela in qualsiasi situazione senza scontentare nessuno. Martellotti, la cui simpatia per una tale divinità non era inferiore a quella di Orazio, non modifica, come fa di solito, il destinatario dell'ode e mantiene intatti gli episodi mitologici in essa narrati; ma trasforma il curvae lyrae parentem, | callidum quidquid placuit iocoso | condere furto dell'originale in «Voi, vede", ce vorreste ar Ministero, / che sete l'inventore de la lira, / e ridenno rubbate e nisconnete / quer che volete». Il punto di partenza è la calliditas del dio nel rubare; per questa via il padre della lira poetica diviene nella versione romanesca anche l'inventore della lira moneta, che proprio dovrebbe far parte del governo (perché inventore della lira o perché capace di rubare ciò che vuole?).

L'obiettivo reale della traduzione di Martellotti, appena celato sotto il tono scherzoso di quanto riferito da Bargellini, non era quello di recuperare il 'vero' Orazio, sotto la patina aulicizzante del tempo, bensì quello di opporre un altro Orazio all'Orazio-vate dei tanti carducciani, che in quella fine di secolo non sembrava avere alternative, nella coscienza che ogni traduzione, anche la più fedele, è in realtà una riscrittura, filtrata dalle idee e dal gusto del traduttore e della sua epoca.

Ar Sor Mecenate (Carm. 11) Sor Mecenate mio, che discennete da quarche pezzo grosso assai distinto e che sete pe' mme quello che sete; c'è chi je piace a cure a Tor de Quinto, 5 beccasse er premio, e co' lo stennardino annà giranno a ffa' vede' ch'ha vinto. Uno cià gusto a vede in un grottino quattro amichi che giocheno a tresette fa' a cazzotti p'offrije un po' de vino. 10 'N antro je piace de poté arimette ner su' propio granaro tutt'er grano, e fasse un ber montino de sacchette. Uno che cià piacere a ffa' er villano, e che quer friccioletto de tereno 15 se lo vò cortivà co' le su' mano, vaje a di' che s'imbarchi ner Tireno. che 'na carogna de nocchier divente, te dà 'na cortellata per lo meno; perché, vedi, se lui nun se la sente, pôi ricropillo d'oro, e nun c'è verso, 20 ar mare nun ce viene un accidente. 'R mercante, quanno che se vede perso, e che 'r mare 'gni cosa je se magna, e ha da lottà co' ttutto l'universo, Ioda la tera, loda la campagna; 25

poi subbito aricuce la barchetta, perché je scoccia troppo la micragna. C'è poi chi cià 'na sete maledetta, e che je piace er vino de Genzano. e ne beve 'gni tanto 'na fojetta, 30 e ch'è grugno de stasse un giorno sano sdrajato a la solina, oppure a sede a gamme in aria e co' le mano i'mmano. C'è quarcuno che un principe se crede 35 'ntra l'armi, li tammurri e tra le guere, e che lematre nu' le ponno vede. Er cacciatore sta nottate intere ar fresco, senza de pensà a la moje, ch'a dormì sola nun ciavrà piacere, 40 s'er cane scova un lepre tra le foje, o se un cignale grosso com'un toro ha rotto la tajola, e se la coje. In quanto a me, sor principà, l'alloro de li poeti e de li fegatelli 45 me mette tra li santi in concistoro: pe' me, che v'ho da di'?, du' occhietti belli un sartarello romanesco all'aja, una sonata, e quattro aritornelli me distingueno bene e nun se sbaja: questo so' io; sta gente che vedete 50 è 'r popolo, 'r commune e la canaja. Basta che la mi' sgrinfia nun s'inquiete, e che me 'spiri quanno so' avvilito. Ché se me metterete 'ntra 'r povete, crederò de toccà 'r cielo còr dito.

Ar Sor Mercurio (Carm. I 10) Scusate, Sor Mercu', si vve disturbo: voi che sapete di' le cose vostre e v'è zio 'r Sor Atrante, e che da furbo, co' la voce e coll'uso de le giostre, ciuvilizzaste l'omo animalesco 5 nato da fresco: voi propio de cantavve, messaggero de Giove e de li santi, oggi me tira. Voi, vede', ce vorreste ar Ministero, che sete l'inventore de la lira, 10 e ridenno rubbate e nisconnete

55

quer che volete.

15

E quanno un munellaccio ancó eravate, 'ntramentre stava pe' ssartavve ar collo, se li su' bovi nu' j'aridavate, che j'avevio squajato, 'r Sor Apollo, che più le frecce addosso nun se vide, se mise a ride.

E a Troja fu pe' 'r vostro arto commanno,

che, senza de rimettece la pelle,
 'r Sor Priamo scappò de contrabbanno
fra l'innimichi e fra le sentinelle,
 danno 'na fregatura co' li fiocchi
a quell'alocchi.

Voi su ner Paradiso straportate
l'anime benedette de la tera,
che so' de vento e poco faticate;
accusì, Sor Mercu', ne sta magnera
ve sete fatto amichi tutti quanti,

30 diavoli e santi.

A mi' moje (Carm. I 11) 'N annà cercanno (ché 'n se po' sapé) che morte Cristo ce farà assaggià, e a li pianeti nun ciannà a vedé; mejo crepà com'êmo da crepà! 5 Se Cristo la salute ce darà e la divina Providenza, o se l'urtimo fiato ce vo' fa' tirà, da stroligasse, moje mia, nun c'è. Mette giudizzio, beve; e se arisurta 10 più lunga la speranza che la vita, tajene un pezzo, ché la vita è curta. Lo vegghi? In der parlà, già se n'è ita un'ora bona; acchiappete sto giorno, e der futuro nun te freghi un corno.

"L'anno-santo"

Otto Ernest Rock traduttore tedesco del Belli

di Italo Michele Battafarano

Dopo esattamente un secolo dalle traduzioni di Paul Heyse, che riportava qualsiasi poeta italiano da lui tradotto ad un indistinto stile poetico 'heysiano', e dopo le divagazioni un po' goliardiche di Albert Zacher risalenti al 1906, è arrivata, dapprima nel 1978 poi in edizione tascabile nel 1984, un'ampia scelta dei sonetti belliani in lingua tedesca, in grado di soddisfare il pubblico tedesco colto senza autocensure e senza corretture ideologiche. È opera di Otto Ernst Rock, traduttore non professionale, ma sensibilissimo interprete delle tensioni del poeta romano.

Scegliendo metafore comprensibili ai tedeschi, accumulando detti, proverbi e sentenze capaci di suggerire un contesto popolare, Rock riesce ad elaborare un'oralità in tedesco che richiama quella del grande poeta romano. Pur nel rispetto della costruzione originale dei versi in forma di sonetto, Rock si prende quelle libertà, che ritiene necessarie alla sua ricomposizione poetica del testo belliano, rimanendo tuttavia sempre all'interno della stessa strofa. Non traduce verso per verso, preferendo una riscrittura delle immagini e dei concetti nel suo insieme, a seconda delle possibilità offerte dalla sua lingua. Spesso accumula consonanti che stridono e provocano pause, al fine di ricreare quella specificità del linguaggio ritmico che è proprio di certi sonetti belliani.

Rock ha tradotto nel corso di un trentennio circa 150 dei 2279 sonetti in romanesco del Belli. Alcune delle sue versioni sono ancora inedite, sebbene già presentate in occasioni pubbliche (conferenze, recitazioni in teatro e simili). In termini quantitativi questo circa sette per cento di traduzione in tedesco del Belli può persino apparire poca cosa a prima vista. Se si riflette però sulla difficoltà del traduttore nel dover tener conto di una costruzione metrica molto ben definita come è quella del sonetto, poi della variante romanesca del linguaggio, per il quale non si può usare un tedesco qualsiasi, infine del contesto socio-culturale e della forza iconoclastica del parlato belliano nonché del carattere pubblico della sua narrazione in versi, allora ci si renderà conto che ogni traduzione di un sonetto presuppone uno sforzo notevole di sintesi.

Nel tradurre Rock predilige i sonetti, nei quali prevale il colloquio e la disputa ovvero una certa dimensione teatrale del testo. Il sonetto viene inteso come un luogo *pubblico*, nel quale si incontrano e si confrontano personaggi socialmente diversi o in conflitto tra loro. Colloquio, disputa o polemica, informazioni, consigli o ingiurie, dileggio, scherno o disprezzo animano questi versi belliani in tedesco, provocando sorpresa, per assenza di lirismo introspettivo. Nell'ideale *piazza* pubblica della Roma belliana, ricostruita da Rock

⁸ G. G. Belli, Die Wahrheit packt dich ... Eine Auswahl seiner frechen und frommen Verse, vorgestellt und aus dem Italienischen übertragen von Otto Ernst Rock, München, Heimeran, 1978. - Nuova edizione col titolo: Die Wahrheiten des G. G. Belli. Römer, Huren und Prälaten. Eine Auswahl seiner frechen und frommen Verse, vorgestellt und aus dem Italienischen übertragen von Otto Ernst Rock. Frankfurt a. M., Insel 1984.

in tedesco, sia essa poi in concreto l'osteria o il mercato, si alternano e confondono saggezza e ignoranza popolare, dall'oste che arringa i clienti, come se fosse sul pulpito e non dietro un bancone a mescere vino, fino al padre che inizia il figlio alle astuzie e alla violenza della vita. In essa vi allignano però anche arroganza e corruzione, dal papa che dileggia i cardinali in assemblea, al monsignore che è costretto ad accogliere una petizione, perché colto in una situazione sconveniente dal questuante inizialmente sfiduciato.

In questa rappresentazione di un universo papalino tanto tipicamente connotato, le soluzioni metaforiche e metrico-linguistiche di Rock sono quasi sempre convincenti, sanno cogliere le sfumature dell'originale ottocentesco e ridarle in un parlato odierno che non risulta mai artificiale. Questo Belli che parla nel tedesco di Rock conquista subito l'attenzione del lettore, perché suscita interesse, accentuando conflitti sociali attraverso il linguaggio e ritardando opportunamente le soluzioni di verso in verso, senza però mai allentare il rapporto intrinseco che esiste tra la rappresentazione del fatto e il suo sviluppo metrico.

Giustamente Rock ha evitato lo straniamento di un'umanità papalina che parla berlinese, renano, bavarese o sassone, decidendosi per il tedesco comune, in una ricomposizione in versi che fosse attenta ai valori immagologici e alle specificità socio-culturali dell'oralità belliana. Valutata sulla base dei risultati raggiunti, dopo un lavoro di approfondimento traduttivo che continua ancora oggi, la scelta operata da Rock si è rivelata opportuna e saggia. A differenza del romanesco di Belli ovvero di una lingua poetica che formalizza un parlato particolare, nessuno dei dialetti tedeschi sopra citati è ricco di un'altrettale poesia dialettale con un antichissima tradizione colta alle spalle. Nessuno di essi avrebbe mai potuto raggiungere in traduzione il livello estetico del romanesco del Belli (o del milanese del Porta).

La scelta di Rock è non solo ampia e rappresentativa, ma anche qualitativamente in grado di rappresentare i diversi registri tematici affrontati dal Belli, perché non arretra di fronte ai sonetti più arditi e più critici. Rock accompagna inoltre le sue traduzioni con un ampio commento esplicativo, teso ad informare sugli aspetti linguistici, su quelli socio-politici e su quelli quotidiani della Roma del Belli ovvero sulla moneta, sugli affitti e sul costo della vita nella città papalina. Le numerose illustrazioni d'epoca e le notizie bio-bibliografiche sono corredate da raffinate annotazioni di costume, tratte dai viaggiatori tedeschi nella Roma del primo ottocento. Tutto ciò ha facilitato enormemente il successo dell'edizione tascabile dei sonetti del Belli, divenuta ormai un vero long-seller. Quest'opera di commento e informazione linguistica non è un'aggiunta strumentale, magari necessaria alla diffusione di un poeta sconosciuto in Germania, bensì un'opportuna forma di contestalizzazione che facilita la comprensione del testo e l'interpretazione che ne ha dato Rock in traduzione. Del resto un ampio apparato critico-esplicativo accompagna anche tutte le moderne edizioni italiane del Belli, da quella capostipite di Giorgio Vigolo a quella recentissima di Marcello Teodonio.

Sull'esempio del sonetto di Belli, intitolato *L'anno-santo*, cercherò di illustrare il senso delle soluzioni traduttive di Otto Ernst Rock, le quali risultano non solo originali e convincenti, ma a volte persino uniche nella loro evidenza e semplicità. A mio giudizio Rock ha tradotto Belli molto meglio di Heyse e Zacher. Con le sue versioni dal Belli egli ha fornito anche un esempio di traduzione poetica dall'italiano in tedesco.

L'anno-santo

Arfine, grazziadio, semo arrivati all'anno-santo! Alegramente, Meo: er Papa ha spubbricato er giubbileo pe ttutti li cristiani bbattezzati.

Bbeato in tutto st'anno chi hha ppeccati, ché a la cuscenza nun je resta un gneo! bbasta nun èsse ggiacobbino o ebbreo. O antra razza de cani arinegati.

Se leva ar purgatorio er catenaccio; e a l'inferno, peccristo, pe cquest'anno pôi fa, ppôi, dí, nun ce se va un cazzaccio.

Tu vvà a le sette-cchiese sorfeggianno, méttete in testa un po' de scenneraccio, e ttienghi er paradiso ar tu' commanno.

Terni, 7 novembre 18329

Das heilige Jahr

Na endlich, Gott sei Dank! Nun ist es da Das Heil'ge Jahr, die Freude ist begründet: Der Papst hat selbst das Jubelfest verkündet, Und alle Christen schrei'n Hallelujah!

Den harten Sündern geht's besonders fein: Bereust du, sind verziehn die Übeltaten, Du darfst nur keiner von den Renegaten Und Jakobinern oder Juden sein.

Aus ist's im Fegefeuer mit der Pein, Da wird die Kette aus dem Ring geschraubt,

⁹ Giuseppe Gioachino Belli: *Tutti i sonetti romaneschi*. A cura di Marcello Teodonio. Roma: Newton 1998, vol.I, n. 423, p. 448 (= I mammut. Grandi Tascabili Economici 67).

Und in die Hölle kommt dies Jahr kein Schwein.

Geh zu den sieben Kirchen hin zum Büßen, Streu dir ein bißchen Asche auf das Haupt, Und schon liegt dir das Paradies zu Füßen.¹⁰

È sufficiente esaminare la prima strofa della riscrittura metrica di Rock per rendersi conto di come vengano costruite in traduzione tedesca soluzioni ritmiche, semanticamente significative. Nel primo verso Rock ricorre alla cadenza assonante Na-Da(nk)-da, che in tedesco suona quasi come uno squillo che annuncia solennemente la proclamazione dell'anno santo. Inizio, centro e fine del primo verso sono perciò chiusi da espressioni avverbiali foneticamente affini e semanticamente assertive: Na ... Da ... da. Per assonanza questa sequenza fonica viene richiamata alla metà del secondo verso attraverso la parola Jahr (anno). Il primo verso fa rima in tedesco con il quarto (da/jah), permettendo così di chiudere in rima anche inizio e fine della prima quartina (Na/jah). Nei primi due versi della prima strofa domina le consonante d. Il senso dell'attesa e la soddisfazione per l'arrivo del giubileo viene espresso da Rock attraverso la ripetizione del concetto Na endlich (Ecco, finalmente) Gott sei Dank! (Grazie a Dio). Nella seconda parte della quartina prevale la combinazione di sibilanti e occlusive, in particolare nel gruppo s+t, che ricorre in Papst (papa), selbst (stesso), Jubelfest (festa di giubileo), Christen (cristiani). La sequenza fonico-ritmica, così impostata sul gruppo st, esplicita il legame che esiste tra i cristiani in attesa della festa, proclamata dal papa in persona, Papst selbst. Lo sviluppo del sonetto nelle successive strofe rivelerà questa gioia dell'attesa e dell'annuncio non come celebrazione della fede e della bontà cristiana, ma come una comoda dispensa. Questa viene intesa quale liberazione dalla pena da espiare, al prezzo di una piccola, irrilevante penitenza, assolutamente sproporzionata alla gravità dei peccati commessi e dei tanti che ci si ripromette di commettere - impunemente - durante il giubileo.

Non una riflessione sul bene e sul male viene proposta nel sonetto, bensì una pigra scorciatoia, che esclude punizioni e pene. L'anno santo non rivela una dimensione spirituale, ma un'attesa mondana: le pene del purgatorio vengono estinte e nessuno più va all'inferno per tutto l'anno santo. Rock fa rimare "pene" (del purgatorio) Pein con Schwein (maiale). Questo, insieme all'aggettivo kein (nessuno), nel tedesco parlato e popolare d'oggi significa che nemmeno l'ultimo disperato o disgraziato, il cazzaccio belliano, inteso come "un povero diavolo", finirà all'inferno a scontare una qualsiasi delle tante terribili pene che vengono minacciate ai peccatori incalliti.

Il giubileo è un carnevale che dura tutto l'anno. Si fa finta di pentirsi, per essere liberi di continuare a peccare. L'ultima terzina esprime questo concetto con efficacia, perché riesce a collegare attraverso la doppia sibilante tedesca $\beta = ss$ – nelle combinazioni Füßen/bißchen/Büßen e attraverso la semplice s di sieben/streu/Asche/das Haupt/das Paradies – la penitenza esteriore, rappresentata dal percorso fisico delle sette chiese, da raggiungere a piedi, e della cenere, da cospargersi in testa, fino al raggiungimento della felicità terrena, espressa dal paradiso in terra. Questo conclude il sonetto nella versione

¹⁰ G. G. Belli, Die Wahrheiten des G. G. Belli, 1984, cit., pp. 77-78.

tedesca di Rock: Und schon liegt dir das Paradies zu Füßen, E così hai il paradiso ai tuoi piedi. Chiudendo così questa terzina e il sonetto, Rock rinvia concettualmente al movimento dei pellegrini-peccatori all'inizio del verso n. 12: Geh zu den sieben Kirchen hin, Vai alle sette chiese. Qui, alla fine del sonetto, dove l'espressione zu Füßen, significa tanto (il paradiso, che sta) ai piedi del penitente, uscito dalla settima chiesa, quanto il percorso a piedi, che dev'essere completato, per ottenere - con quattro passi - la cancellazione di tutti i peccati. Il sonetto di Belli sull'anno santo, chiuso in tedesco da Rock con il paradiso ai piedi, raggiunto a piedi, esprime con densità concettuale che la finalità del cristiano, pellegrino-penitente, ormai, ad anno santo proclamato, non è più il raggiungimento del Paradiso in cielo, ma la certezza di una festa totale in terra, ovvero di un grandioso carnevale, dopo la penitenza nelle sette chiese di Roma che cancella tutti i peccati che verranno commessi. Nella tradizione cristiana che riscrive le feste pagane dell'antichità, il mercoledì delle ceneri doveva servire alla penitenza per cancellare i peccati commessi durante il carnevale. Con l'anno santo le cose cambiano: un'indulgenza generale a futura memoria, otteriuta al prezzo della fatica di un percorso a piedi, riesce a cancellare ad anno santo proclamato - tutti i peccati che verranno commessi fino alla sua conclusione. L'anno santo è - in verità - la proclamazione del mondo alla rovescia, perché con esso inizia il carnevale, con relativa libertà di peccare impunemente.

I PENSIERI DI MARIANNA FIORE

di Ruggero Guarini

Questo testo è la traduzione in dialetto napoletano dell'ultimo segmento del celebre monologo di Molly Bloom¹. E' dunque solo un frammento del testo, la traduzione integrale dell'ultimo capitolo di *Ulysses* dal quale, trascegliendone alcuni passi, il regista Ottavio Cecchi e l'attrice laia Forte hanno tratto la singolare invenzione teatrale che tanto successo ha riscosso quest'anno un po' dovunque in Italia.

Il motivo dell'impresa è presto detto. Leggendo e rileggendo il monologo di Molly mi è spesso accaduto di constatare che la sua 'verità' diventava per me indicibilmente più flagrante se ogni tanto me lo traducevo mentalmente nel dialetto della mia città. Giunsi così a convincermi pian piano che Molly non poteva assolutamente pensare e parlare in italiano. Poteva pensare e parlare, ovviamente, nell'inglese inventato per lei da Joyce. Poteva pensare e parlare, magari, nel napoletano che leggendo le prestavo io. Poteva infine pensare e parlare, forse, in qualunque altro nostro dialetto. Era però inverosimile che potesse pensare e parlare nella nostra lingua nazionale.

La traduzione è in tutto fedele al testo originale. Fuorché, naturalmente, in tutti quei casi in cui il trasferimento della scena dalla Dublino del 16 giugno 1904 (ossia del giorno in cui si svolge il romanzo di Joyce) alla Napoli dei medesimo giorno non poteva non imporre molti necessari adeguamenti.

Sono, perciò, diventati napoletani i nomi di tutti i personaggi; quelli di tutte le strade, le piazze, gli alberghi, i teatri, le chiese, i negozi e simili; il nome dei luoghi spagnoli (Gibilterra e dintorni) in cui si erano svolte l'infanzia e l'adolescenza di Molly (che si è creduto opportuno sostituire coi nomi di varie località della costiera amalfitana); le canzoni, le romanze e gli spettacoli da lei evocati; i titoli dei romanzi che leggeva da ragazza (sostituiti talvolta da quelli di romanzi italiani di moda in quel tempo fra le giovanette più vivaci); infine tutti i riferimenti a episodi della storia irlandese degli anni a cavallo fra la fine dell'Ottocento e il principio del Novecento (al posto dei quali si troveranno altrettanti episodi della storia italiana del medesimo periodo).

In un solo caso è sembrato necessario reinventare di sana pianta un episodio: il breve passo sulla corrida alla quale Molly assisté da ragazza (passo che del resto non è compreso nel frammento qui presentato) si è infatti trasformato nella descrizione di un'antica usanza campana a suo modo altrettanto cruenta: la processione dei flagellanti a Guardia Sanframondi.

Per aiutare il lettore a orientarsi sarà infine utile offrirgli alcuni chiarimenti sui personaggi e le situazioni evocate in queste pagine.

- Marianna Fiore (Molly Bloom) è la moglie di Leopoldo Fiore (Leopold Bloom), il protagonista del romanzo.
- Quando lei incomincia a rimuginare sulla sua vita è notte alta. Poche ore prima, dopo mezzanotte, era stata svegliata dal marito, che è tornato a casa portandosi dietro un

¹ N.d.R. Il testo tradotto corrisponde al brano che, nell'edizione italiana del 1960 (Mondadori, collana "Medusa", traduzione di Giulio De Angelis) va dall'ultima riga di pagina 1015 alla fine.

suo giovane amico, lo studente Diego Del Rio (Stephen Dedalus).

- L'uomo di nome Ugo, di cui Molly deplora la rozzezza, è il più recente dei suoi molti amanti.
- Il tipo che va pazzo per l'eroina di Le Belle Tiranne (un titolo che allude a Venere in pelliccia, il romanzo di Sacher-Masoch) è ovviamente proprio lui, il marito di Marianna.
- La frase "tanta suspire tu me si' costata" è un verso di un'antica canzone napoletana (Dimme na vota sì) con cui si è creduto opportuno sostituire quella inglese del testo originale. Non è invece sembrato necessario sostituire i due versi dal Don Giovanni di Mozart ("Mi fa pietà Masetto Presto non son più forte") che Marianna, come Molly, ricorderà più oltre, associandoli al suo desiderio di darsi al giovane Del Rio.
- Diego Del Rio è ovviamente il ragazzo di cui Molly dice che se n'è andato di casa; che da qualche tempo, invece di studiare, se ne va sempre in giro di notte; che Leopoldo Fiore, tornando a casa dopo mezzanotte, si è trascinato dietro; e che Marianna, infine, avendolo appena intravisto sporgendosi dal letto, già fantastica di sedurre.
 - Con le parole "e a me nisciuno" Marianna allude al fatto di non avere nessun figlio maschio, giacché quello che aveva avuto (il bambino che lei si pente di aver fatto seppellire col "maglioncino" che lei stessa gli aveva fatto) è morto in tenera età.
 - Rosetta, la figlia che prima occupava la stanza in cui adesso Marianna vagheggia di sistemare Del Rio, si è trasferita in un'altra città per motivi di studio.

 Luigino (Mulwey), che Molly ricorda verso la fine insieme ad altre figure della sua adolescenza (il signor Maglione, Esterina, il capitano Auricchio), è uno dei tanti giovanotti coi quali ha amoreggiato da ragazza,

no nun se fa accussì nun tene allucazione e manco accrianzatezza no niente 'e niente è 'a natura soia chilli pàccare ca ce danno areto comme facette chillo ncopp' 'o panaro mio pecché nun l'avevo chiammato Ugo nu ciuccio ca nun distingue a puesia 'a nu vruòccolo chesto s'abbusca si nun 'e ffacimmo sta' a 'o posto lloro levarse scarpe e cazune llà ncopp' 'a seggia nnanze a me che faccia 'e cuorno senza manco addumannà 'o premmesso llà cu meza cammisa aizata e 'o pirulo arrizzato 'e chella manera a pavuniarse comme a nu cuccarse co quaccosa prèvete o nu chianchiere o comme a chilli viecchie santuocchie d' 'e tiempe antiche certamente a modo suio tene ragione pe passà 'o tiempo a pazzià sicuro è comme a nu lione Giesù so' sicura ca 'o pò ffa' meglio nu viecchio Lione certamente ca 'o farria mbè penzo ca succedette pecché èreno accussì tonne e arrapante dint' 'a suttanella corta ca nun se putette cuntènere m'arrapo pur' i' quacche vota figuràmmoce ll'uòmmene quanta specie 'e piacere ponno sprèmmere a dint' 'o cuorpo 'e na fémmena aggio sempe avuto 'o gulio 'e addeventà nu màsculo accussì pe cagnà pruvà chello ca se sente quanno se ntorza chill'affare accussì tuosto e pure accussì tiénnero a manià 'o zi' Gastone tene nu bastone chesta ll'aggio ntisa 'a chilli scugnizzielle d' 'o Pallonetto 'a zi' Rosa tene na cosa pelosa pecché era scuro e loro sapéveno ca steva passanno na guagliona ma i' nun me mettette nisciuno scuorno pecché nfunno nfunno 'a natura è chesta e isso mpizza 'o bastone dint' 'a pelosa d' 'a zi' Rosa e 'o custrutto d' 'a pazziella è mèttere 'o màneco a' 'a scopa ll'uòmmene so' fatte accussì se ponno piglià chi vonno a gusto loro na fémmena

maretata na vidula scostumata na figliola comme dint' 'a chelli ccase ncopp' 'e Quartiere ma pe nuie ce sta sempe na catena a me però nun me ncatena nisciuno nun pò succedere si me ce mett' io cu tutta 'a gelusia 'e sti marite scieme pecché nun se pò rummané amice invece 'e s'appiccecà pe stu fatto 'o marito suio ha scuperto chello c' hanno fatto assieme mbé se capisce si ll'ha fatto nun 'o pò sfa' è stato ncurunato e mo pò pure fa' chello ca vo' e po' esce pazzo pe chella mugliera d' 'o rumanzo Le Belle Tiranne e se capisce ll'ommo nun ce sta a penzà ncoppa doie vote marito o mugliera isso va truvanno 'a fémmena e s' 'a piglia vurria sapé pe qual'atu scopo c'hanno dato tutti sti gulìi nun ce pozzo fa' niente si so' ancora giòvene è overo è nu miràculo si campanno cu isso accussì friddo nun so' addeventata primma d' 'o tiempo na vecchia ianara arrappata nun m'abbraccia maie sulamente quacche vota quanno tene suonno 'a chell'ata parte senza manco sapé cu chi sta a n'ommo capace 'e vasà 'o culo 'e na fémmena nun ce darria duie sorde sarria capace 'e vasà qualunque cosa fore d' 'a grazia 'e Ddìo addò nisciuno tene na réfula d'espressione 'e nisciuna specie sempe chelli ddoie vessiche 'e nzogna i' primm' 'e c' 'o ffa' a n'ommo pfuh sti chiavecune sulamente 'o penziero me fa vummecà vi bacio i piedi signorina chesto armeno tene nu significato ma na vota nun ha vasato pure 'a porta d' 'o salotto sì è overo è nu pazzo scatenato 'e penziere stuorte ca tene ncapa nun 'e ccanosce nisciuno sulament' i' però na fémmena se capisce pe paré cchiù giòvene vo' èssere abbracciata na vintina 'e vote 'o iuorno 'a quaccuno nu mporta a chi nsin' a quann' una vo' bbene o è voluta bbene 'a quaccuno e si nun ce sta chillo ca una vulesse quacche vota mannaggia a me aggio penzato 'e me ne i' passianno p' 'a marina quacche serata scura addò nisciuno me canosce pe me piglià nu bello marenaro appena sbarcato a terra ca muresse d' 'a voglia d' 'o ffà e ca se ne futtesse 'e sapé chi so' o nun so' in qualunque posto pure sott' a nu purtone o uno 'e chilli zingare cu ll'aria sarvàtica ca avéveno chiantato 'e ttende nnanz' a tintoria Frascione pe cercà 'e se fòttere 'a robba nosta si c' 'a facéveno i' quacche vota pe chillu nomme lavanderia moderna c' aggio mannato a biancaria meia ma chiù 'e na vota m'hanno mannato areto 'e cazette ausate 'e quacche vecchia vrenzolosa chillu guappetiello cu chella faccia 'e marranchino e chilli bell'uocchie nire ca steva appuntanno nu bastunciello si me zumpasse ncuollo dint' all'oscurità e senza arapì 'a vocca me sbattesse nfaccia 'o muro fosse pure n'assassino nun me ne futtesse niente pure chilli signure c' 'a celentra ncapa nun fanno 'a stessa cosa chillu Cavaliere d' 'o Regno ca sta 'e casa ccà sotto e ca asceva 'a dint' o vico Friddo 'a sera ca isso c' aveva offerto chillu pranzo a base 'e pesce pecché aveva vinciuto 'a quaterna è naturale 'o ffacette pe me ll'aggio ricanosciuto 'a comme cammenava e chelli gghette ca purtava quanno po m'avutaie a guardà ce steva pure na fémmena ca asceva 'a llà sarrà stata na puntunèra e doppo ca ha fatto chello ca ha fatto se ne torna 'a casa addu 'a mugliera però penzo ca 'a mmità 'e chilli marenare so' fràcete 'e malatie guè p' 'ammore 'e San Cazzillo fatte nu poco arrasso cu sta carcassa ma sentítelo nu poco tanta suspire tu me si' custata ma sì pò pure durmì e sospirà il gran Giocoliere don Poldo de la Flora si sapesse c' hanno ditto d'isso stammatina 'e ccarte avarrìa suspirà pe n'ommo niro ca se trova in imbarazzo fra dui sette pur' areto 'e ccancelle pe chi 'o ssape qua cosa ca isso canosce e i' no e po' m'avarria pure strascenà llabbascio dint' 'a cucina pe preparà 'a marenna a sua eccellenza pe ntramente ca isso se ne sta arravugliato comm' a na mummia ma overo me ce vedite 'a correre me ce vurria vedé facce quacche attenzione e te tràtteno comm' a nu cane nun me mporta che diceno p' 'o munno sarria meglio si

cumannàssero 'e ffémmene nun 'e vidarriste a s'accidere e scannà ll'una coll'ata quanno mai se vede na fémmena mbriaca mmiez' 'a via comme fanno lloro iucarse 'a cammisa e ghittà 'e sorde a 'e ccorze d' 'e cavalle sì pecché na fémmena qualunque cosa fa sape sempe addò s'ha dda fremmà nu starriano manco ncoppa 'a terra si nun ce stéssemo nuie nun sanno manco ca vo' dicere èssere fémmena e mamma comme farriano addò sarriano fernute tutte quante senza na mamma ca se cura 'e lloro chello ca i' nun aggio avuto maie penzo ca sarrà pe' chesto ca mo isso se ne va sempe sbarianno 'a notte lassanno 'e libbre e 'o studià e nun sta cchiù a casa soia pe causa 'e chill' appicceche eterne è na disgrazia quanno se tene nu figlio accussì bravo nun averne cunzulazione e a me nisciuno stu scemo nun è stato capace 'e ne fa' uno 'a corpa nun è a mia venèttemo assieme pe ntramente ca guardavo chilli duie cane ncuollo a na cana pe derèto mmiezo 'a via sulagna m'ha cumpletamente scunfidato sarrà stato chesto nun l' avev' atterrà cu chillu magliunciello 'e lana ca c'avevo fatto chiagnenno era meglio si o rialavo a na pòvera criatura ma i' 'o ssapevo ca nun n'avarrìa avuto n'ato chella è stata 'a nosta primma morte 'a chillu mumento nun simmo state chiù nuie mbè nun c' aggio penzà cchiù me vèngono 'e ppaturnie chi 'o ssape pecché nun ha vuluto restà p' 'a notte me n'ero addunata ca era nu tipo curiuso chillo ca s'era purtato areto invece e sbarià pe tutta 'a città e ncuccià va' vire qua spitalere e mariuncielle p' 'a mamma soia si campasse ancora sarria nu dispiacere granne assaie forse se sta arruinanno pe tutt' 'a vita chesta però è na bell'ora accussì cuieta me piaceva 'e turnà 'a casa doppo 'o ballo ll'aria d' 'a notte loro tèneno amice pe' parlà nui nisciuno Il'uòmmene vonno sempe chello ca nuie nun ce vulimmo dà o ce sta sempe quacche fémmena pronta a darte na curtellata e a me chesto 'e na fémmena nun me piace nun po ffa' maraveglia si ce tràtteno comme ce tràtteno simmo na vranca 'e zòccole penzo ca so' tutt' 'e guaie ca tenimmo a ce rènnere accussì arraggiose i' però nun so' accussì puteva durmì ccà ncopp' 'o sufà dint' 'a chell'ata càmmara me pare ca è sprùceto comm' a nu guagliunciello accussì giòvene vint'anne appena dint' a càmmara attaccata a' 'a nosta me puteva sentì ncopp' 'o rinale mbè che male ce sta Del Rio chi 'o ssape si è comm' 'a tutte chill'ati nomme spagnuole Rodriguez D'Ayala che razza 'e nomme ca tèneno padre Gomez d' 'a chiesia d' 'o Giesù Nuovo me rialaie nu rosario Rosales e Moncada a via Medina e Perez e Lopez a Furìa ma vide che nomme si 'o tenesse io nu nomme accussì me iesse a ghittà a mare oh marunnella mia e tutte 'e nomme 'e sti strate 'e Nàpule via Tuleto via Nardones rua Catalana e sti rrampe d' 'o diàvulo mbè nun è corpa mia si so' nu poco sbentatella 'o ssaccio ca me manca na rutella ma pe quant'è vero Iddìo nun me sento accussì vecchia chi 'o ssape si nun c' 'a farrìa a sciògliere a lengua pe ddoie parole 'e spagnuolo corno estad usted muy bien gracias y usted 'o bbi' ca nun me so' scurdata tutte cose me penzavo 'e sì ma è 'a grammàteca 'o sustantivo è 'o nomme 'e na persona o 'e nu posto o che ato che peccato ca nun aggio mai pruvato a lèggere chillu rumanzo ca me mprestaie chella scassambrella d' 'a signora Allocca l'ha scritto nu cierto Valera cu tutte 'e punte nterrugative sottencoppa uno 'a coppa e n'ato 'a sotto 'o ssapevo ca primma o po' ce ne sarriamo turnate a Napule i' ce pozzo spieca o spagnuolo a isso e isso 'o ffrangese a me accussì s'addunarrà ca nun so na ciuccia peccato ca nun è restato so' sicura puveriello ca era strutto p' 'a stanchezza s'avarria fa' na bella durmuta ce vurria purtà 'a marenna dint' 'o lietto co nu poco 'e pane abbrustuluto abbasta ca non auso 'o curtiello ca porta male si fosse passata ccà sotto chella figliola d' 'e rrecuttelle o quacc' ata cosa 'e buono e sapurito

ce sta ancora quacche auliva dint' 'a cucina i' nun 'e pozzo manco vedé ma forze a isso ce piàceno quanno stévemo a Massa putevo fa' 'a cammarèra sta càmmara sta aposto 'a quanno aggio fatto chilli cambiamente 'o bbi' ce steva quaccosa ca m' 'o ddiceva m'aveva aizà e appresentà a me isso nun me canosce e nun m'ha manco vista maie è curiuso nun è overo song' 'a mugliera soia o aggio fa' vedé ca sto a Surriento cu isso miezo addurmuto senza sapé manco luntanamente addò sta ddoie ova sbattute signorsì maronna mia che penziere pazze me vèneno ncapa cierti vvote ce se puteva spassà nu poco si restava ccà co nuie e pecché no ce sta 'a càmmera 'e Rosetta mo è vacante ncopp' 'o mezzanino dint' 'a càmmera areto putarria scrivere e studià ncoppa 'a chillu tavulino tanto pe ll'uso ca ne fa stu zucagnostra e si 'a matina vo' lèggere dint' 'o lietto comm' a mme isso po apparecchià 'a marenna pe dduie accussì comm' 'a prepara peduno penzo ca i' nun pigliarrìa maie a penzione 'o primmo ca càpita pe ffa' piacere a isso pure si ha pigliato pe casa na caserma comm' a chesta me vurria fa' na bella chiacchiariata cu nu giuvinotto scetato e mparato m'avarria piglià nu bello paro 'e ciantelle rosse comm' a chelle ca vennévano chilli zavarine c' 'o cuppulicchio oppure gialle e nu bello zenzaglio trasparente n'aggio nu bisogno urgente o na cammesella fiordipesco comm' a chella 'e tantu tiempo fa addu Maramiello sulamente taglia cinquanta e quarantasei ce voglio dà n'ata accasione m'aggio aizà ampresso 'a matina sta vecchiumma 'e lietto 'e Lattarulo me sta ncopp' 'o stòmmaco e po me ne putesse i' 'o mercato a vedé 'a verdumma 'e vruòccole 'e ppummarole 'e ppastenache e tutta chella frutta maravegliosa c' arriva bella fresca chi 'o ssape chi sarria 'o primm'ommo ca ncucciarria p' 'a via 'a matina vanno propio a caccia 'e chesto accussì . diceva mammarella Schisa e si è pe chesto pur' 'a notte isso a messa ce ieva accussì vurrìa nu bellu piro zucuso 'e chille ca se squagliano mmocca comm' a quanno me venéveno 'e sfiule e po ce menasse ncopp' 'o lietto ll'ova e 'o ccafè dint' a chella tazza sarvamustacce ca essa c' ha rialato pe farce addiventà 'a vocca ancora cchiù grossa penzo ca le piaciarria pure 'a panna meia 'o ssaccio i' c' aggia fa' me ne vaco nnanze e areto alleramente ma senza sbafunià cantanno nu poco ogne tanto si isso me vulesse e po' m'accummencio a vesti p' ascì fore presto io mme lo pigliarrì m'aggio mèttere 'a meglio blusetta e chelli culottine c' 'o merletto facimmele vedé quacche cusarella accussì lle s'arrizza 'u cazzillo e i' nun c' 'o mannarraggio a dicere si è chesto ca vo' isso ca 'a mugliera soia se fa fòttere sì e fòttere nsin' 'o cannarino e no 'a isso no mannaggia 'a morte cinche o sei vote senza scénnere 'a cavallo 'o bbi' lloco 'o singo d' 'o zuco suio ncopp' 'o lenzulo pulito nun me voglio manco curà d' 'o levà c' 'o fierro càvero avarrìa èssere cuntento si nun ce cride tuòccame 'a panza ammenoché nun 'o faccio sta llà arrizzato e nun m' 'o faccio nfilà quase quase me vurria levà 'o sfizio 'e ce cuntà tutto cose pe ffilo e pe ssegno e de c' 'o ffà fà nnanz' a mme le sta bbuono è tutta corpa soia si so' na traditora comme diceva chillu llà ncopp' 'o luggione Giesù quanta storie fusse chisto tutto 'o mmale ca facimmo dint' a sta valle 'e làcreme 'o pateterno 'o ssappe ca nun è na cosa accussì nfame 'o ffanno tutte sulamente nun se fanno scuprì penzo ca chesto è chello ca se penza si no 'e ffémmene ca ce stéssero a ffa' isso nun ce faceva comme simmo accussì nciarmante pe ll'uòmmene e po' si me vo' vasà 'o culo m'acalo 'e mmutanne e c' 'o sbatto nfaccia gruosso comm'è ce po' nfilà 'a lengua dinto pe nu chilòmetro e ggià ca ce simmo pure chella cusarella scura e po' ce diciarraggio ca me sèrveno cinquanta lire o ammacaro ciento diciarraggio me voglio accattà 'a biancaria perzonale e si me 'e ddà mbè nun sarrà accussì fetente nun ce voglio

levà tutte 'e denare ca tene comme fanno ll'ati fémmene tutte 'e vvote ca se scorda 'e nzerrà 'o tiretto me putarrìa pure scrivere n'assegnuccio pe diece o vinte lire mettènnoce 'o nomme suio tant' isso nun 'e spenne ll'aggio fa' sborrà ncopp' 'o panaro abbasta ca nun me nchiacca 'e mmutanne bbone gué me pare ca nun ce se po ffa' niente farraggio ll'indifferente sulamente na dumanna 'o doie 'a comm' isso arrisponne se capisce sempe tutte cose quann' è arredutto accussì nun se tene nu cicero mmocca 'o canosco buono aggio strégnere buono 'o màfaro e scarrecà quacche malaparola annasa stu culo allicca sta mmerda o 'a primma pazzarìa ca me vene ncapa e po' c' aggio dicere sì nu mumento guagliò mo tocca a mme pe ll'uccasione sarraggio allèra e azzeccosa gué me stevo scurdanno st'accidente e sango mannaggia a mme uno nun sape si rìdere o chiàgnere simmo n'ammesca-francesca 'e zùccaro e acito mo m'aggia mèttere 'a biancaria vecchia accussi sarrà cchiù sfeziuso nun saparrà maie si l'ha fatto isso o no è accussì 'a primma pezza vecchia ca càpita pe te va bbona e po' m' 'o levo 'a cuollo comm' a nu piezzo d' 'a mmerda soia e po' me n'esco e 'o lasso a guardà 'ncielo ma chesta mo addò va m'aggio fa' desederà nun ce sta n'atu mezzo nu quarto dopp' 'e ddoie che ora bestiale forse in Cina a chest'ora se stanno sosenno e s'allisciano 'a cudella pe tutt' 'a iurnata tra n'atu ppoco 'e mmonache sunarranno ll'àngelus nisciuno 'e vva' a sfruculià dint' 'o suonno fore ca quacche prèvete p' 'e funzione d' 'a notte e chisti ca stanno allato a nuie ca se scétano a 'o primmo canto d' 'o vallo se farrà ascì 'a cervella 'a fforza 'e fa' tutta st'ammuina vedimmo nu poco si riesco a m'addurmentà uno doie tre quatto cinche ma che razza 'e sciure so' chille c' hanno ammentato ca pàreno stelle 'a carta p' 'e parate a via Chiaia era assai cchiù bella 'o mantesino ca m'ha rialato assumigliava nu poco ll'aggio purtato sulamente doie vote meglio avascià 'a luce e pruvà ancora pe me puté sòsere ampresso aggio i' addu Libborio vicino a Guardascione pe ce dicere 'e me mannà quacche sciore p' 'a casa mettimmo ca m' 'o porta dimane ca po' vo' dicere ogge no no è viernarì porta sfurtuna aggio fa' primma nu poco 'e pulizia ccà pare ca 'a pòvere s'ammuntona quann' i' sto durmenno e po nu poco 'e mùseca e quacche sicarretta 'o putarrìa pure accumpagnà ma primma aggio annettà c' 'o llatte 'e taste d' 'o pianefforte m'aggio mèttere 'na rosa ianca e chelli bbrioscelle 'e Scaturchio me piace 'addore 'e 'nu magazzino 'e lusso tre lire nu chilò o chelle cu 'e passulille cinche lire nu chilò e na bella chiantulella mmiez' 'a tàvula se tròveno a buon prezzo addu nu mumento addò ll'aggio viste nun è mica tantu tiempo fa a me 'e sciure me piàceno vurrìa ca 'a casa sbrummecasse 'e rose Signore 'e stu cielo nun ce sta niente comme 'a natura 'e mmuntagne sarvàtiche e 'o mare e 'e cavallune e po' 'a campagna bella cu tanta terra chiena 'e grano granurinio e tanta frutta e tutte chilli bell'animale attuorno te farria bene all'ànema vedé sciumme mare e sciure forme addòre culure 'e tutte 'e specie ca spontano pure 'a dint' 'e fuosse e margaritelle e viulette chesta è 'a natura e chille ca diceno ca nun ce sta nu Ddio nun desse nu sordo spertusato pe tutta a scienzia lloro pecchè nun ce pròveno lloro a crià quaccosa ce l'aggio addumannato tant'i vvote sti senzaddìo o comme cacchio se chiàmmeno se lavàssero nu poco a vocca primma 'e parlà e po quanno stanno pe murì allùccano ca vonno 'o prèvete e pecché pecché pecché. se mètteno appaure 'ell' inferno pe causa d' 'a cattiva cuscienza ca tèneno sì 'e ccanosco buono chi è stato 'o primmo dint' all'universo primma ca ce fosse quaccun'ato ca ha fatto tutte cose chi mbè nun 'o ssàpeno e manch' i' 'o ssaccio 'o bbi' lloco tanto vale ca dimane se mèttessero 'e cuntrastà 'o sole pe nun 'o fa' ascì 'o sole straluce pe te dicett'isso chillu

iuorno ca èremo stise ncoppa 'a ponta d' 'a Campamella cu chillu vestito 'e flanella griggia e 'a paglietta ncapa o iuorno ca ce facette fa' a dichiarazione sì primma ce passaie mmocca nu pezzullo 'e biscotto all'ànnese sì mo fanno sìdece anne Gíesù dopp' a chillu vaso accussì luongo nun tenevo chiù sciato sì dicette ca ero nu sciore 'e muntagna sì simme tutte sciure tanno tenevo nu cuorpo già furmato sì chesta è una d' 'e ppoche cose iuste ca isso ha ditto dint' a tutta 'a vita soia ogge 'o sole straluce pe te sì pe cchesto me piacette si pecché vedette ca capeva o armeno senteva comm' è fatta na fémmena e i' 'o ssapevo ca m' 'o puteva avutà e girà comme vulev' io e ce rette tutto o piacere ca ce putevo da' p' 'o purtà 'a chillu punto nsin' a quanno nun me dicette e dicere sì e i' ca primma nun vulevo rispònnere me guardavo sulamente attuorno 'o cielo e 'o mare penzavo a tanti ccose ca isso nun sapeva 'e Luigino e il signor Maglione e Esterina e papà e 'o viecchio capitano Auricchio e 'e marenare ca ncopp' 'o muolo iucàvano co 'o strùmmolo e a scàrrecavarrìle comme dicévano lloro e 'a sentinella nnanz' 'a caserna co chillu sciaccò ncapa pòvero guaglione miez' arrustuto e 'e gguaglione 'e Surriento ca redévano dint' 'e scialle cu chelli pettenesse ncapa e 'a matina tutte chille verdummare pisciaiuòle bancarelle ca venévano 'a tutte parte e Furcella e 'o mercato d' 'e pullanche tutto nu pivulà a Porta Capuana e chilli pòvere ciucciarielle ca nciampecàveno ancora miezo addormute e ll'uòmmene arravugliate dint' 'e mmantelle addurmute all'ombra ncoppa 'e gradille e i rrote sprupusitate d' 'e traine e chíllu castiello antico 'e mill'anne sì e chelli zingarelle tutte vestute comm' a tanta principesse ca te dicévano 'e t'assettà ncopp' a nu scannetiello pe te fa' lèggere 'a mano e Luciella sempe a guardà 'e ffeneste d' 'e lucanne uocchie ca stralucévano annascunneva 'a ringhiera accussì l'amiruso suio vasava 'e ccancelle e 'e ttaverne mez'aperte 'e notte e 'i ccastagñelle e' 'a notte che a Surriento perdèttemo 'o vapuretto ca cuieto cuieto se faceva o sòlito giro c' 'o fanalino suio e chillu sprufunno pauruso 'e Furore e 'o mare 'o mare 'o mare cierti vvote russo cumme 'o ffuoco e chilli tramunte spanfiante e 'e ffiche dint' 'e ciardine sì e tutte chelli stradelle curiose case rosa celeste gialle rose malvarose gesummini ficurinnia tanno ero na guagliona nu sciore 'e muntagna sì e quanno me mettette chella rosa dint' 'e capille comme facéveno 'e gguaglione 'e Surriento o me n'avesse mèttere una rossa sì e comme me vasaie sott' 'a chillu muretto e i' penzavo mbè o isso o n'ato è 'a stessa cosa e po' cull'uocchie 'e chi vo' ancora addumannà ce dicette sì e pe' primma cosa ce mettette 'e vraccia attuorno e m' 'o tiraie ncuollo accussì me puteva sentì 'e zizze tutt'addurose sì e 'o core suio sbatteva comme si fosse mpazzuto e sì dicett' i' sì lo voglio sì.

GLOSSARIETTO

'a: la; da.
a' 'a: alla.
abbascio, llabbascio! giù, laggiù.
abbuscà: guadagnare.
accrianzatezza: buona creanza.
accussì: così.
addó: dove.
addu: da.

addumannà: chiedere, domandare.

addunarse: accorgersi.

aggio: ho.

aizà: alzare, sollevare.

alliccà: leccare.

allucazione: educazione.

alluccà: strillare. ammacaro: magari. ammentà: inventare.

ammesca-francesca: miscuglio. ammuìna: baccano, confusione.

ammuntunà: ammucchiare, ammonticchiare.

annasà: odorare, fiutare.

ànnese: anice.

annettà: pulire, lucidare.

appìcceco: litigio. arapì: aprire.

areto: dietro, indietro.

arraggiuso: ringhioso, stizzoso. arrappato: grinzoso, rugoso.

arrasso: discosto (fatte nu poco arrasso: scostati un po').

arravuglià: avvolgere, infagottare.

arrizzà: rizzare, erigere.

arruinà: rovinare.

ascì: uscire.

àstreco: solaio, terrazza.

ata, ato: altra, altro.

ato, atu: altro.

atterrà: seppellire, sotterrare.

ausà: usare.

avarria: avrei, avrebbe; dovrei, dovrebbe.

avascià: abbassare. avimmo: dobbiamo.

ca: che.

c' 'a: ce la; con la.

c' 'o: con lo; ce lo; glie lo.

cagnà: cambiare.

cammesella: camicetta.

cancelle: sbarre. cannarino: gola.

castagnelle: castagnette (strumento simile alle nacchere).

celentra: cilindro. chella: quella. chesto: questo.

chianchiere: macellaio.

chiavecone: sporcaccione, zozzone.

chillo: quello.

chiàgnere: piangere. chiantulella: piantina. ciantella: pantofola.

ciucciariello: asinello, ciuchino.

c' 'o: ce lo; con lo.

cuccà, cuccarse: coricarsi, andare a letto.

cuieto: tranquillo.

cuntènere: contenere, reprimere.

cuppulicchio: berrettuccio. custrutto: conclusione, sugo.

d' 'a: dalla; della. d' 'e: dei, degli, delle. dereto: dietro. diciarraggio: dirò. d' 'o: del, dello.

'e: di; i, le, li. èremo: eravamo.

facimmo: facciamo. farraggio: farò.

farria: farei, farebbe.

fernì: finire.

ficurinnia: fichi d'India.

fremmà: fermare.

ghittà: buttare, gettare. gradillo: scalino. granurinio: granturco. guagliona: ragazza. gulìo: voglia, desiderio.

i': io; andare. ianara: strega. ianco: bianco. ieva:andava.

lloco: li, qui, in questo o quel luogo.

lucanna: locanda.

manià: maneggiare, palpare.

màfaro: ano, sfintere. mannarraggio: manderò. mantesino: grembiule.

marenna: merenda, ma anche prima colazione.

marranchino: ladruncolo, furfantello. mezzanino: ammezzato, soppalco.

mmiezo: in mezzo. mmocca: in bocca. m' 'o: me lo. mparato: istruito.

mpizzà: ficcare, introdurre con forza.

na: una.

n' ato: un altro. nanze: davanti.

nchiaccà: imbrattare. nciampecà: inciampare. nciarmante: seducente.

ncoppa: sopra, su.

ncuccià: incocciare, incontrare, trovare. ncuollo: in collo, addosso, sulle spalle. ncurunà: incoronare (cornificare).

nfunno: in fondo.

nnanze: avanti, davanti,

nsino: fino.

ntènnere: intendere, sentire.

ntorzà: gonfiare. nu: uno: non.

nzerrà: serrare, chiudere. nzogna: sugna, strutto.

'o : il, lo.
'o bbi': lo vedi.

'o bbi' lloco: eccolo.

overo: davvero, veramente.

p' 'a: per la.
p' 'e: per i, per le.
pàccaro: schiaffone.
panaro: paniere; deretano.
paré: apparire, sembrare.
passià: passeggiare.

paturnie: tristezze, malinconie, mattane. pavuniarse: pavoneggiarsi, fare la ruota.

pazzià: giocare, scherzare. pazziella: giochetto, scherzo.

peduno: per uno.

pe ntramente: mentre, intanto.

pìrulo: cavicchio, piolo.

pivulà: pigolare.

po: poi.

premmesso: permesso.

prèvete: prete

puntone: angolo di strada.

puntunera: prostituta che adesca i passanti all'angolo (puntone) delle strade.

putarria: potrei.

qua: quale, quali.

quacc'ata, quacc'ato: qualche altra, qualche altro.

réfula: particella, pezzetto, ritaglio.

rialà: regalare.

rummané: rimanere, restare.

s' 'a: se la.

saccio: so.

santuocchio: ipocrita.

sarraggio: sarò.

sarrìa: sarei, sarebbe.

sarvamustacce: salvabaffi.

sbafunià: esagerare, ostentare.

sbarià: divagare, folleggiare, vaneggiare.

sbentatella: sventata, pazzerella.

sbrummecà: traboccare.

scannetiello: panchettina.

scarrecavarrile: scaricabarile.

scassambrella: rompiscatole (rompiombrelli).

scetato: sveglio, intelligente.

sciaccò: casco coloniale.

sciato: fiato.

sciore, sciure: fiore, fiori.

sciummo: fiume. scuorno: vergogna.

sfa': disfare.

sfiule: voglie di donna incinta.

singo: segno.

soia: sua.

spanfiante: sfarzoso, grandioso, spettacoloso.

spertusato: bucato.

spitalera: prostituta infetta (da spitale: ospedale).

sprùceto: ritroso, obroso. starrìa: starei, starebbe.

strùmmolo: trottolina di legno.

strutto: sfinito, distrutto. sulagna: deserta, solitaria.

tanno: allora, in quel tempo.

tonne: rotonde. traino; carretto.

u: il.

vasà: baciare.

va vire: va a vedere (chissà).

vecchiumma: vecchiume, anticaglia.

vidarriste: vedresti. vidula: vedova.

vranca: brancata, manciata.

vrenzoluso: cencioso, straccione.

vruòccolo: broccolo, cavolo.

vummecà: vomitare.

zavarino: rivendugliolo. zenzaglio: veste da camera.

zucagnostra: scribacchino (succhia inchiostro).

TRADUZIONE LETTERARIA DAL ROMANESCO AL TEDESCO COLLOQUIALE DEI SONETTI DI GIUSEPPE GIOACHINO BELLI

di Otto Ernst Rock

Cosa si deve richiedere ad un traduttore? Semplicemente una buona conoscenza della lingua e una traduzione letterale e sensata. Da un traduttore letterario ci si aspetta di più. Deve saper trasformare la letteratura che traduce in un'altra letteratura, un compito difficile e sempre mal pagato.

E che dire della traduzione di poesie? Tradurre non è affatto sufficiente. È possibile che la poesia tradotta diventi a sua volta letteratura nell'altra lingua? Sì, ma solo in pochi casi felici. Se il nuovo poeta - a questo punto non lo si può più chiamare traduttore! - riesce a raggiungere questo obiettivo, raramente trova il giusto riconoscimento, spesso rimane

comunque il "traduttore" e viene sempre mal pagato.

Cosa si deve pretendere da una traduzione letteraria seria? Deve essere fedele, un duro o oscuro lavoro nell'ombra dell'autore. Non raramente però si tratta purtroppo di una vergognosa, apparentemente brillante usurpazione dello spirito della creazione altrui. C'è una battuta che ben definisce questa realtà: è di Karl Bertrand, che alla fine del secolo scorso tradusse in tedesco l'Inferno e il Purgatorio di Dante. Egli così scrive nella sua prefazione:

Le traduzioni sono come le donne: se sono fedeli non sono belle, se sono belle allora non sono fedeli.

Questa è la miseria della traduzione letteraria. Con voi, che siete studenti di lingue straniere e potenziali traduttori, voglio trattare di problemi molto particolari inerenti a questo campo, solo una piccola parte, eppure molto speciale, del vasto campo della lirica, una poesia sui generis. Si tratta dei sonetti di Giuseppe Gioachino Belli, scritti da lui in romanesco, e in più in una grafia fonetica da lui inventata.

Per arrivare a questo tema mi permetto una divagazione su un buon, anzi, lasciatemelo dire, "cattivo" esempio. Questo cattivo esempio è inoltre piuttosto vecchio, ma ciò nondimeno perfetto. Nel luglio 1983, sul settimanale "Die Zeit" è apparsa una recensione di Jörg Drew su un libro di Oskar Pastior dal titolo "Francesco Petrarca - 66 poesie". Questa recensione, che ci porterà dritti al tema che voglio affrontare, iniziava così:

Se solo uno sapesse, a questo punto, cosa sta tenendo tra le mani! Infatti, dal momento che sulla copertina del libro è scritto "Oskar Pastior. Francesco Petrarca 33 poesie", si può solo tirare a indovinare. Pastior è al primo posto, dunque deve essere più autore di Petrarca e certo non semplicemente il traduttore. Si parla di "33 poesie", il che significa che sono state composte insieme dagli autori, con preponderanza di Pastior? Dal momento che Pastior non ha mantenuto la forma del sonetto nel testo tedesco, da queste poesie è venuta fuori una sorta di poesia in prosa; quando però in un suo commento Pastior parla delle "mie poesie del Petrarca" intende dire poesie basate sulle poesie del Petrarca (...) che appartengono al genere della poesia sulla poesia.

Spero che siate d'accordo che si tratta di un ottimo cattivo esempio. La critica di Drew

esprime molti concetti interessanti, ma uno in particolare: Pastior non ha avuto il dovuto rispetto per Petrarca. Il suo lavoro non è stato fedele all'originale, non ha osservato né la struttura formale, né le intenzioni dell'autore.

Dalla critica emerge chiaramente questa domanda: può un poeta tradurre fedelmente l'opera di un altro poeta? Se volesse farlo, dovrebbe prima di tutto rinunciare a se stesso per mettersi al servizio dello spirito e della mente di un altro. Ciò richiede - e lo dico con un'apparente contradizione - una sovrana rinuncia di sé. Ciò che ha fatto nel nostro caso il poeta Pastior sono forse "variazioni sulle poesie di Petrarca". Può essere anche riuscito a trasmettere qualcosa dello spirito del Petrarca, ma non può esservi poesia se il traduttore diventa suo padrone anziché suo servo. Trasformarsi da "traduttore" a "traditore" resta la più grande tentazione.

II

Ma veniamo al tema. È stato verso la fine degli anni '60, quando ancora vivevo a Roma, che mi sono per caso imbattuto in Giuseppe Gioachino Belli - anzi! - è lui che si è imbattuto in me. Ero ospite di un mercante d'arte in un attico in via dei Condotti; dopo cena - aveva pensato ad una sorta di dessert - il nostro ospite ci riunì e, preso un massiccio volume da una serie di tre, cominciò a leggere ciò che egli annunciò come "deliziose porcherie". Era una poesia composta da soli sostantivi. Il padrone di casa ci spiegò che era romanesco che tutti i sostantivi erano sinonimi della parola "cazzo". La poesia infatti cominciava con "Er cazzo se pò dí...".

Allora più di questo non capii, so solo che il mio ospite rise a crepapelle e poi ripose il volume assieme agli altri due. Senza saperlo avevo conosciuto Belli per la prima volta e nemmeno l'avevo trovato divertente. Solo mi era rimasta in testa la domanda: come era possibile che una simile robaccia fosse contenuta in una così bella edizione in tre volumi?

Tre anni più tardi lavoravo nella Biblioteca Hertziana in via Gregoriana, luogo ricco di tradizioni, e mentre passavo davanti a uno scaffale scorsi i tre volumi. Erano i sonetti di Giuseppe Gioachino Belli, pubblicati da Mondadori nel 1952, ogni volume di più di mille pagine e splendidamente rilegato. Volli leggerli ma non ne capii praticamente nulla. Non riuscii a trovare il sonetto con i sinonimi osceni, ma quel giorno lo dedicai tutto ai tre volumi. La sera avevo trascritto parola per parola tre sonetti - allora non c'erano ancora le fotocopiatrici! - di cui avevo in parte compreso il significato e che mi erano piaciuti. È stato così che ho conosciuto Belli e gli sono rimasto fedele fino ad oggi.

Molti più tardi ritrovai anche il sonetto con i sinonimi del membrum virile. Erano circa 46 questi sinonimi, nella struttura classica del sonetto, 14 righe in endecasillabi. E poiché l'autore chiaramente conosceva molti altri bei nomi, aveva trasformato il sonetto classico in uno caudato, con l'aggiunta di altre due terzine in cui comparivano altre sette definizioni del membrum. Il tutto aveva per titolo "Er padre de li santi..." e sì, iniziava con "Er cazzo se pò' dì...", e proprio questo "cazzo" mi avrebbe creato in seguito grossi mali di testa per la traduzione in tedesco.

Tardi, molto più tardi, mi resi conto che il mio ospite mercante d'arte - tra l'altro un napoletano - allora aveva fatto proprio quello che molti italiani ancora oggi fanno con il povero Belli: aveva scelto le parolacce più belle, incontrando sulla propria strada un grande poeta senza aver assolutamente colto l'essenza della sua poesia. Anche oggi molti lo considerano un buffone di cui leggere le "deliziose porcherie" ad una serata tra uomini.

Questo cattivo esempio di come venga considerato in Italia il Belli è tra l'altro documentato benissimo nel film di Marco Risi del 1989 Meri per sempre. Un insegnante - interpretato da Michele Placido - trasferito al famigerato carcere giovanile di Palermo, si trova davanti a dei teppisti che - analogamente a certi rozzi nordamericani che hanno sempre sulla bocca la parola di quattro lettere "fuck" - intercalano continuamente la parola "cazzo" nei loro discorsi. Alla lezione successiva l'insegnante porta con sé un libro e lo mostra a tutti: bisogna leggerlo per vedere come è possibile evitare di usare sempre la stessa parola, cosa che risulta decisamente noiosa. Il libro è stato scritto da un certo Giuseppe Gioachino Belli che ha trovato oltre 50 sinonimi. Poi legge il famigerato sonetto "Er padre de li santi" e dice in seguito agli studenti: "Per favore, in futuro cambiate espressione!".

IV

Ci sono voluti anni prima che riuscissi a comprendere Belli abbastanza bene. Per settimane, anzi, mesi ho fatto ricerche su di lui nelle biblioteche italiane e tedesche. Ecco le prime cose che avevo scoperto: nato nel 1791, morto nel 1863, autore di oltre 1000 poesie in italiano, 2279 sonetti in romanesco che non sono stati pubblicati mentre era in vita, che lui aveva deciso di bruciare, che sono stati conservati da un vescovo e pubblicati solo 90 anni dopo la sua morte, facendo del Belli uno dei più importanti poeti italiani, ponendolo tra i grandi del suo secolo al livello di Leopardi e Manzoni. Tutto ciò mi ha affascinato sin da subito.

In seguito ho fatto delle scoperte sempre più sorprendenti. Otto anni dopo la morte del Belli, nel 1871, qualcuno ha scritto di lui che era morto un poeta - cito testualmente - "forse superiore ad altri di grande fama". A scrivere queste parole era stato un tedesco e anche alcuni italiani interessati all'argomento lo avevano riconosciuto. Questo tedesco si chiamava Hugo Schuchardt, linguista e docente romanista a Lipsia dal 1870. Schuchardt scrive nell'"Augsburger Allgemeinen Zeitung" che la fama del Belli era purtroppo limitata dall'uso del dialetto, il romanesco, che rendeva difficile la traduzione in altre lingue. "Molti dei sonetti sono assolutamente intraducibili", affermava a ragione.

Questa constatazione non era molto incoraggiante per un aspirante traduttore del Belli. In seguito, nella biblioteca ho fatto molte altre scoperte che mi hanno appassionato. Un altro tedesco, il filologo Josef Schumann, aveva pubblicato nel 1889 sull "Akademischen Monatssheften" di Monaco un elogio piuttosto timido dei sonetti del Belli.

Al tempo lui, come tutti d'altronde, conosceva i sonetti in romanesco solo attraverso pubblicazioni parziali, "europate", incomplete. "Chi non ama espressioni crudeli e rozze

farebbe meglio a non leggere il Belli", dice Schumann. Però è anche vero, aggiunge poi, che "alcuni sonetti sono scritti in una maniera così decorosa che li abbiamo sentiti recitare in presenza di signore della buona società romana, o addirittura dalle signore stesse!".

Presto scoprii anche un esemplare della rivista "Neue Heidelberger Jahrbücher" del 1898 con un articolo del grande romanista tedesco Karl Vossler, allora ventiseienne. Vossler cita la sua traduzione di una prefazione classica che Belli aveva scritto per i suoi sonetti:

lo non vo' già presentare nelle mie carte la poesia popolare, ma i popolari discorsi svolti nella mia poesia. Il numero poetico e la rima debbono uscire come per accidente dall'accozzamento, in apparenza casuale, di libere frasi e correnti parole non iscomposte giammai, non corrette, né modellate, né acconciate con modo differente da quello che ci manda il testimonio delle orecchie: attalché i versi gettati con somigliante artificio non paiano quasi suscitare impressioni, ma risvegliare reminiscenze.... Non casta, non pia talvolta, sebbene devota e superstiziosa, apparirà la materia e la forma: ma il popolo è questo: e questo io ricopio...

Con queste parole il Belli non ha affascinato solo Karl Vossler, che aggiunge spontaneamente: "Ciò di cui Belli si vanta, lo ha mantenuto in maniera brillante fino all'ultima sillaba".

Come potete notare, nelle parole del Belli e di Vossler vi sono chiare indicazioni per tutti i traduttori che si vogliono misurare con l'opera del poeta romano. Al tempo avevo cercato invano traduzioni in tedesco. Né Schuchardt, né Schumann e né Vossler avevano osato: era stato il rispetto a ben guidarli. Da parte mia, ero meno rispettoso, ero un autore e non un poeta e nemmeno un traduttore di professione: come potevo osare di tradurre i sonetti del Belli in un tedesco appropriato? Come presto scoprii, qualcuno ci aveva già provato, un poeta laureatus, esperto traduttore e homme de lettre: Paul Heyse, premio Nobel nel 1910.

٧

Paul Heyse non ha tradotto nessuno dei sonetti - diciamo così - scabrosi. Nel 1878 ne conosceva solo 800, gli altri non erano ancora stati pubblicati. Come egli stesso constata, anche tra questi ve ne erano alcuni molto piccanti. Heyse non si è assolutamente comportato con *pruderie*, era anzi abbastanza obiettivo per fare un elogio del Belli, da apprezzarsi ancor di più perché proveniente da un collega poeta:

Belli stesso ha detto che nei suoi sonetti ha fatto di tutto per lasciar parlare il popolo usando tutta la naturalezza possibile, senza inversione, licenze poetiche o finezze sintattiche proprie della lingua scritta. Si è attenuto costantemente solo alla grammatica in uso e si è preoccupato che il ritmo accompagnasse quasi in maniera casuale il libero flusso delle frasi. E così ancor più degno di ammirazione appare il tatto poetico con cui ha fatto in modo che questa libertà non sfociasse mai in sciatteria e trasandatezza e che queste frasi spontanee, che si susseguono in un facile parlato non perdessero mai la misura e il tono e dessero vita a vera poesia. Mai un riempitivo o una parola vuota, mai una concessione alla rima o un cambiamento di tono all'interno della stessa poesia. Tra questi duemila sonetti ve ne sono naturalmente molti di scarso valore per quanto riguarda l'argomento che trattano o per lo stato d'animo da cui sono scaturiti. D'altra parte non

mi rammento di una sola strofa tra quelle che ho letto che mostrasse delle incertezze nello stile o che fosse piatta nell'espressione linguistica.

Paul Heyse dà qui dei criteri di valutazione che ancora oggi hanno validità per esaminare in maniera critica un tentativo di traduzione di una tale lingua. Heyse ha tradotto in tedesco 63 sonetti del Belli. Ecco la prefazione:

Riconosco che con le mie versioni rimate ho tentato qualcosa di impossibile. Infatti, la parte più "allusiva e indecente" di questa espressività popolare fresca e immediata nella sua unicità, la schiettezza e la prontezza di queste poesie dialettali vanno necessariamente perduta nella versione in tedesco letterario. Il tentativo di rendere noto il Belli in Germania sembra dunque senza speranza.

Ecco come Karl Vossler ha valutato il lavoro di Heyse: "Chi paragona le poesie con l'originale vedrà che un indiscusso maestro della traduzione come Heyse non è stato in grado di rendere la forza, la vitalità del vernacolo romanesco". Va però riconosciuto che per quanto riguarda la forma e la rima, Heyse ha svolto con somma maestria un gran servigio all'opera del Belli. I sonetti sono perfetti, gli schemi petrarcheschi ABBA BAAB sono sempre rispettati. Io non ho fatto altrettanto e il perché e il percome lo spiegherò in seguito. Comunque sia, il giudizio di Vossler è corretto. Heyse, come egli stesso ammette, non ha reso nella sua versione la lingua del Belli.

In un precedente saggio del 1878 nel "Deutschen Rundschau" Heyse, con una certa arroganza, aveva così giudicato il Belli: "Non era uomo di intelligenza superiore". E qui abbiamo un poeta che giudica un altro poeta, e questo è male.

VI

Quando un poeta traduce una poesia non deve mai esserne padrone ma mettersi a servizio di essa, senza presunzione, con discrezione e umiltà costanti. Lo stesso Heyse dice di aver tradotto il Belli in "tedesco letterario". Non ha potuto o voluto fare diversamente. Avrebbe potuto scegliere un qualsiasi dialetto ma astutamente lo ha evitato.

A farlo ci ha pensato pochi anni dopo un altro tedesco. Si trattava di Albert Zacher, che intorno al 1900 era corrispondente della "Frankfurter Zeitung" a Roma. Come altri giornalisti che si trovavano là, scrisse anche lui il suo "libro su Roma" che intitolò Narrenspiegel der ewigen Stadt, pubblicato a Lipsia nel 1906. Zacher si era impadronito del Belli in maniera orribile e aveva fatto dei suoi romani dei buffoni. La sua prefazione contiene queste memorabili parole:

Il fatto che il Belli sia sconosciuto in Germania dipende dal fatto che il sonetto in romanesco ha l'effetto di uno Schnadahüpferl², mentre al di fuori di Roma la forma del sonetto è troppo seria per riuscire a ottenere un effetto umoristico [...] È anche per questo che per la mia traduzione ho scelto sostanzialmente forme metriche che suonassero più allegre, che fossero più adatte al contenuto.

² Canto austriaco generalmente in quattro versi, dal contenuto divertente e spesso anche indecente, di frequente associato a uno jodler.

Nell'appendice avete la possibilità di valutare le traduzioni di Zacher, oltre a quelle di Paul Heyse. Io stesso conoscevo entrambi i lavori, quando nel 1973 mi accinsi a tradurre il Belli con mezzi linguistici diversi. Inoltre già conoscevo le quattro buone traduzioni inglesi di Eleanor Trollope del 1880, le 26 poesie tradotte molto abilmente in dialetto newyorchese da Harald Norse nel 1956, le 100 versioni francesi di Francis Darbousset del 1973 - che mi rifiuto di giudicare - e conoscevo anche il romanzo di Anthony Burgess ABBA ABBA e le sue 74 traduzioni in inglese del 1964. Non voglio nuovamente rifiutarmi di esprimere un giudizio e quindi dico: Burgess ha mancato di rispetto al Belli, ha fatto sempre prevalere se stesso sull'autore originario. Nel romanzo Burgess si concede una licenza poetica: è il poeta inglese John Keats, morto a Roma nel 1821, a esortare proprio il povero Belli a scrivere la Commedia romana. Gli inglesi, sempre orgogliosi, gli crederanno. A me non è piaciuto. Dapprima mi ha turbato, come tutti gli altri lavori menzionati in precedenza, poi mi ha quasi scoraggiato. Eppure io sono stato abbastanza sventato da continuare. Ho letto tutto ciò che ho potuto sul Belli, soprattutto gli innumerevoli manoscritti originali che si trovano nella Biblioteca Nazionale a Roma e poi i libri di Giorgio Vigolo, Roberto Vighi e Carlo Muscetta. Questi ultimi due e Muzio Mazzocchi Alemanni in vari incontri mi hanno svelato tutti i retroscena sul Belli. Per mesi Gianni Bonagura ha decifrato per me il romanesco del Belli. Tutto ciò ha avuto soltanto l'effetto di farmi diventare più insicuro. L'insicurezza mi ha accompagnato come un sesto senso, ricordandomi sempre di usare rispetto e cautela.

La cosa più difficile è stata la scelta della lingua. Alla fine ho optato per la lingua colloquiale. Wolf Friedrich l'ha così definita: "La lingua colloquiale non comprende solo il linguaggio familiare delle persone istruite, ma tutto ciò che chiamiamo slang in inglese e argot in francese, dal volgare fino all'osceno". Nel mio libro sul Belli dico dunque: "Questa lingua è non da ultimo il risultato di un livellamento della lingua letteraria e delle parlate regionali, maturata attraverso i viaggi, la lettura di giornali e riviste e l'ascolto di radio e televisione". Che questo modo di parlare - proprio della regione - suoni diverso e colorato da accenti dialettali è del tutto naturale. Karl Kraus ha inflessibilmente rifiutato il linguaggio colloquiale. Mentre era in vita - è morto nel 1936 - ha potuto osservare l'avvento dei media corresponsabili della nascita di questo linguaggio. Paul Heyse non ha avuto questa possibilità e quindi va "perdonato" per il linguaggio usato nel tradurre il Belli. Per me è stato più facile. Ciò che Vossler aveva detto sul romanesco doveva diventare per me una regola: per la lingua colloquiale dei romani del Belli ho pensato che si adattasse un tedesco con mezzi linguistici limitati, senza sinonimi presi dalla lingua letteraria, senza inversione sintattica o apocope - proprio quello che pretendeva il Belli da se stesso, come emerge nella lettera scritta a Giacomo Ferretti nel 1831 - senza locuzioni artistiche che rendessero più facile l'adattamento al numero delle sillabe e all'ordine delle rime. Dunque il mio tedesco doveva essere quello che le persone "semplici", libere dal peso dell'istruzione, usano per conversare tra di loro ma anche la lingua che usano quando, parlando con le persone colte, cercano di adattarsi al loro livello.

Mi sono tuttavia dovuto prendere una libertà rispetto ai vincoli formali menzionati in precedenza. Ho fatto violenza alla struttura del sonetto classico. Il Belli aveva scritto tutti i suoi sonetti secondo le sacre regole dettate dal Petrarca. Nei sonetti del Belli le quartine che insieme formano l'ottava rima finiscono ABBA /ABBA o anche ABAB / ABAB sebbene a volte il poeta romano usi anche lo schema ABBA / BAAB. In Petrarca le terzine seguono questo ordine: CDC / DCD o anche CDC / EDE. Il Belli, come il Petrarca, usa l'endecasillabo o il giambo di cinque piedi.

Nei miei sonetti del Belli in tedesco ho attenuato la rigidità di questi schemi. I miei versi sono alternativamente di dieci e undici sillabe. Nella lingua tedesca, a differenza di quella italiana, le parole non terminano quasi mai in vocale o suoni vocalici, che nella rima del Belli costituiscono la decima e l'undicesima sillaba. Sotto questo profilo anche la lingua inglese presenta lo stesso problema, come risulta evidente dai sonetti shakespeariani spesso basati su versi di dieci sillabe. Goethe nei suoi sonetti si è attenuto solo alla forma petrarchesca e ha sempre basato la rima sullo schema ABBA / ABBA CDE / CDE. La lingua dei suoi sonetti suona però alle orecchie di noi moderni come arcaica e innaturale. Eppure tutti i suoi versi sono costituiti dalle undici sillabe prescritte. Goethe aggiunge delle vocali che nell'uso moderno della lingua sono state da lungo tempo abolite. Nei sonetti del poeta tedesco i versi terminano con "erfüllet", "gewillet" o "gestillet", ma anche con "beschwichtgen" e "flüchtgen".

Anche un poeta deve prendersi certe libertà, dovrete perdonarmi le mie. In italiano la maggior parte delle parole termina con una delle cinque vocali. La combinazione della sillaba finale con una di queste cinque vocali della decima sillaba e con la consonante di congiunzione nell'undicesima sillaba è piuttosto evidente. Le desinenze della lingua tedesca sono, in paragone, più varie e meno omogenee.

Ho in parte contravvenuto all'ordine delle rime nelle quartine e nelle terzine ma soprattutto nell'ottava rima, in maniera meno corretta di quanto abbia fatto Heyse e in considerazione della varietà delle desinenze tedesche. Il lavoro è stato reso più difficile dai mezzi linguistici qualitativamente limitati di cui ho parlato prima, insomma dalla - relativa - povertà di vocaboli. È vero che anche il tedesco colloquiale offre molti sinonimi - diciamo così - volgari. Nella traduzione però - in alcuni casi forse a scapito della rima - non ho utilizzato sinonimi e espressioni insolite. Questa versione tedesca infatti deve risultare comprensibile a tutti. Dunque, non sempre le rime sono così pure come nel Belli. Gottfried August Bürger, che pretendeva dalle rime "esattezza, musicalità e armonia", intendeva dire che dovevano "essere giudicate da un orecchio avvezzo al tedesco alto, secondo un autentica pronuncia del tedesco alto, ma non dall'occhio o secondo una pronuncia diversa da quella del tedesco alto". Forse però Bürger, se fosse oggi in vita, avrebbe approvato il tedesco colloquiale, dal momento che raccomandava addirittura di tollerare "almeno le rime perdonabili".

A chi non conosce forse così bene il Belli va ricordato che in fin dei conti il romanesco della sua commedia gli era in realtà estraneo. In nessuna delle sue lettere si trova anche una sola "parolaccia", una sola oscenità. Il Belli aveva usato questa lingua come un'arma. Se ne era servito per gridare forte il suo disgusto davanti alla situazione vergognosa in cui

versava lo Stato della Chiesa, la sua ripugnanza di fronte all'ipocrisia e alla malvagità, agli abusi di potere e alle violazioni del diritto. Ha voluto far sopravvivere nella memoria la storia di un popolo oppresso che tanto doveva sopportare. Il sonetto menzionato prima, con tutti i sinonimi del *membrum* virile, era una sorta di studio, un esercizio per le dita, scritto nel 1832 in un momento di trasporto, all'apice della produzione dei sonetti romani, quando spesso ne componeva più di dieci al giorno.

Non sono riuscito a rendere la forza espressiva di Giuseppe Gioachino Belli, come già era accaduto ad Heyse per sua stessa ammissione. Il criterio su cui mi sono basato era il postulato del Belli: "Il numero poetico e la rima debbono uscire come per accidente dall'accozzamento, in apparenza casuale, di libere frasi e correnti parole...". E a questo ho cercato di attenermi.

Voglio in conclusione dare un buon consiglio, forse il migliore che possa dare. L'ho sperimentato io stesso e ne sono convinto. Solo chi rispetta il poeta, lo conosce profondamente anche come individuo e pensa quasi come lui può riuscire fare una traduzione letteraria. Solo così è possibile realizzare ciò che Walter Benjamin ha postulato nel suo saggio del 1923 come "compito del traduttore", ovvero evocare nell'altra lingua l'inafferrabile, l'incomprensibile, il mistero poetico di un'opera.

(Traduzione di Anna Vietri dall'originale pubblicato nel Vol. Über-setzen di Italo Michele Battafarano, Trento 1993)

DIE RELIGION UNSERER ZEIT

Was für 'ne Religion! ist das noch Religion? Sabadern, Kreuzchenschlagen, Murmeln, Knien, Bittgang, Hut ab, dicht hinterm Baldachin, Fisch, Feuerwek, Festspiele zur Passion.

Das Kleid ist neu, man geht zur Prozession Mit Rosenkranz und Kreuz und Kerze hin Und holt mit Leidensmiene als Büsserin Sich schnell am Klingelbeutel Absolution.

Reliquien, Aschenkreuz, Glickengebimmel, Heiligenbildchen, Weihwasser, Fastenbier, Damit erschwindeln sie sich den Himmel.

Das Evangelium, das lesen sie nicht, Es bleibt ja auch keinem die Zeit mehr dafür. Die Krämer benutzen es noch: als Gewicht.

LA RILIGGIONE DER TEMPO NOSTRO

Che riliggione! é riliggione questa? Tuttaquanta oramai la riliggione consiste in zinfonie, genufressione, segni de croce, fittucce a la vesta,

cappell' in mano, cenneraccio in testa, pesci da tajo, razzi, pricissione, bussolette, Madonne a 'gni cantone, cene a punta d'orloggio, ozzio de festa,

scampanate, sbaciucchi, picchiapetti, parme, reliquie, medaje, abbitini, corone, acquasantiere e moccoletti.

E tratanto er Vangelo, fratel caro, tra un diluvio de smorfie e bell'inchini, è un libbro da dà a peso ar zalumaro

11 ottobre 1835

DER TOD MIT DEM SCHWANZ

Merk dir, man ist entweder Jakobiner Oder man glaubt an Gott, den Herrn auf Erden, Und wenn wir glauben - Fürsten oder Diener -, Wir sind verdammt, der Tod wird grausig werden.

Kein Mensch denkt nach, man lebt in Saus und Braus, Man liebt, vergnügt sich, quält sich, man erwirbt Sich ein Vermögen, führt ein grosses Haus, Man macht sich wichtig, ja, und dann: man stirbt.

Dann, sag' ich dir, dann fängt det Ärger an! Es kommt ein neues Leben, eine Welt, Die ewig est, die niemals enden kann,

Niemals, bedenk' das, und dich packt ein Schauer: Nichts, was uns rettet, nichts mehr, was uns hält, Nur die verdammte Ewigkeit von ew'ger Dauer.

LA MORTE CO LA CODA

Qua nun se n'esce: o semo giacubbini, o credemo a la lègge der Zignore. Si ce credemo, o minenti o paini, la morte è un passo che ve gela er core.

Se curre a le commedie, a li festini, se va pe l'ostarie, se fa l'amore, se trafica, s'impozzeno quadrini, se fa d'ogn'erba un fascio... eppoi se more!

E doppo? doppo viengheno li guai. Doppo c'è l'antra vita, un antro monno, che dura sempre e nun finisce mai!

È un penziere quer *mai*, che te squinterna! Eppuro, o bene o male, o a galla o a fonno, sta cana eternità dev'esse eterna!

29 aprile 1846.

LA VULNERATA 'PAROLA' NELLA POESIA DI CESARE RUFFATO

di Giose Rimanelli

Qualche anno fa il nome di Cesare Ruffato, poeta "in volgare padovano", giunse a questo lettore negli Stati Uniti attraverso "Ciàcere en trentin", una pubblicazione di cultura dialettale, in particolare tramite la rubrica "Amica di casa" di Luciano Zannier, lui stesso poeta.

E subito ci si accorse di essere di fronte a un "poeta arruffato", vale a dire scarmigliato, intricato, complicato e in definitiva "dotto", dotato cioè di virtù linguistiche super lessicali, assemblate con devozione scientifica da una parte e dall'altra con una quasi umile passione confessionale da far invidia, e tanto da provocare risposte dalla migliore critica italiana contemporanea, anche se questo suo linguaggio tenda, almeno apparentemente, a scansare più che ad avvicinare il lettore a causa forse di una vulnerazione della parola voluta dal pensatore/poeta che non naturalmente o facilmente condiscende ad un riavvicinato scambio di comunicabilità tra colto e plebeo sebbene, in contraddizione, l'intento etico del Ruffato sia proprio quello di combinare un naturale connubio (che si fa leva del resto della sua opera poetica più recente) tra "parlato" (parola pìrola) e "volgare culto", la lingua adulta intellettualizzata.

Nel suo vocabolario ricorrono parole e frasi, occasioni verbali in ogni modo di non agevole assimilazione.

Quali?

Prendiamole con le pinze: "endofasia", "figure morfosintattiche", "conflittualità", "libera pregnanza", "lingua comune egemone e dialetti assunti come epagogici di poesia"; e ancora, formulazioni critiche da "nuovo manifesto" come questa: "...nel rimaneggiamento complessivo di parlanti e scriventi la riduzione comporta come contrattare una spinta alla selezione motivando così nelle varie flessioni una modificazione del dialetto in una sorta di elitaria lingua di cultura soprattutto serbatoio di cortesia ed eleganza, quanto mai fertile per la poesia."

Questa parlata è tanto "fumosa" che pare voglia nascondere la serietà del lavoro tentato, quella naturale timidezza che in genere risiede dietro iniziative o esplorazioni di rischio. Ma come accadde con il lavoro del "primo Joyce" (per non dire affatto dell'"ultimo", Finnegans Wake), spesso l'arrosto è nel fumo, e non viceversa. E come lì respirava il grande artista, nel fumo linguistico di questo arruffato Ruffato respira e vive il vero intimo poeta con una missione da compiere: mettere insieme "basso" e "alto" della lingua per la redigibilità di una nuova grammatica, una poesia/linguaggio senza più ambivalenti separazioni.

Un critico di virtù grandi, qual è Remo Ceserani, con una semplice ma densa frase è immediatamente riuscito a decifrare il "blueprint", la iconografia del padovano Ruffato:

"Certo, leggendo i suoi ormai numerosi volumi di poesia e ripercorrendo la sua carriera, viene inevitabilmente da pensare a quel curioso impasto di cultura materiale ed erudizione, spiritualismo e materialismo militante, filosofia sublimata dei chiostri e scienza corporea

dei teatri anatomici, filologia di testi e dei ponderosi commenti a gusto retorico ed elegante delle forme, rusticità del contado e raffinatezze di corte e accademia, scioltezza e virtuosismo della conversazione nei salotti e nei caffè, delle orazioni nelle aule universitarie e gusto del travestimento linguistico e gestuale che è stato nei secoli il segno distintivo dell'ambiente patavino" (Cfr. *Poetica di Ruffato*, Testuale 23-24 1997/98, Quaderno n. 5, Verona).

L'esergo, comunque, che potrebbe meglio applicarsi a questo desiderio di personificazione (unificazione?) del poeta, e quindi di novella creatività lo offre il poeta stesso con un gentile verso di *Diaboleria*, una sua raccolta del 1993 che sto ispezionando proprio in questi giorni:

Forse la mama xe vera vose

crea solo ne la voja de fare un ceo.

Forse la mamma è vera voce, crea soltanto nel desiderio di creare un figlioletto.

E ciò è bellissimo.

In pratica, se intendo bene, Ruffato auspica uno "stilnovismo" del Duemila miscelando la cosiddetta "lingua bassa" con la "lingua alta", un po' come effettivamente accadde tra lo slang plebeo derivato dal corrotto latino medievale e il "volgare illustre", detto anche aulico oppure curiale; una lingua, infine, che nel *De vulgari eloquentia* Dante definisce "il sommo volgare d'arte attuato nella forma più alta dai poeti migliori d'Italia."

E Dante, ovviamente, non può non esser presente "specie nella manipolazione apparentemente gratuita del gioco dei significati," come ancora nota il Ceserani, e nella voce viva del poeta quando si lamenta della "pletorica produzione letteraria in dialetto dell'ultimo trentennio", sebbene, poi, si appresti subito a riconoscere che se, da una parte, il dialetto non merita "l'etichetta di 'letteratura minore' rispetto alla lingua", dall'altra egli riconosce che al mondo poetico del dialetto mancano alcune "mostruosità sacre epagogiche quali Dante e Petrarca" (Cfr. "ciàcere en trentin", N. 48, Giugno 1998, pp. 13-14).

Con Ruffato, dunque, e senza infingimenti, si respira aria di alta collina nonostante ci racconti una "bugia bianca": di "esser nato con il dialetto", di "aver bevuto latte dialettale"; infatti, non è giunto d'istinto o per vocazione alla lezione poetica nel suo volgare patavino ma per necessaria svolta linguistica, direi biologica. Egli è autore di parecchie sillogi poetiche in lingua prima di riversarsi, nel 1988, sul "bioritmo dialettale". Ma oggi la sua già vasta produzione nel volgare è stata finalmente raccolta nel volume Scribendi licentia (Venezia: Marsilio 1998), e ciò a meglio testimoniare dell'attaccamento del poeta alla sua terra e alla sua cultura, in maniera non effimera.

Con una sua attenta esegesi critica Massimo Pamio scrive che Ruffato, con Scribenti licentia "sottolinea la libertà e la gratuità del fare poetico" (Parola etica. La poesia di Cesare Ruffato, Chieti, Edizioni Noubs 1999, p. 130). Diventa più valido, tuttavia, per me almeno pesare questa "gratuità" con le parole del poeta, che non mi paiono tanto gratuite: "L'attuale svolta linguistica si è maturata intimamente nel 1989 con la morte di Francesca mia unica figlia. 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" (Cfr.

"Pagine". Anno X, n. 25 - gennaio-aprile 1999, pp. 38-39).

Cesare Ruffato è libero docente di radiologia e radiobiologia all'Università di Padova, e per malintese informazioni ho creduto in un primo momento che fosse anche medico praticante, in tal modo riportandomi alla memoria il medico e poeta William Carlos Williams che conobbi leggendo Ezra Pound durante i miei anni Cinquanta italiani, e che in effetti conobbi poi di persona, visitandolo nella sua residenza americana poco prima che si spegnesse alla bella età di ottanta anni, nel 1963; uno dei maggiori poeti di questo secolo, devo subito aggiungere, che dall'"imagismo metaforico" e "l'espressionismo nel verso libero" delle sue prime raccolte poetiche passò poi a volumi di poesia filosofica, di popolare linguistica virtù, desunta da una quarantennale osservazione della vita americana dal suo laboratorio di pediatra.

L'accostamento fortuito, più immaginario che reale fra i due poeti, mi appare ora solo casuale, ma a rifletterci un poco potrei trovare solidi legami di unione. Non è il momento adesso, né il luogo, ma l'idea comparativa affascina, e forse dovrà esser tentata. La differenza fra i due, se mai, risiede nel poeta Ruffato che presenta una sua più vasta complessità espressiva, linguistica e allegorica.

Da la socia ben altro torente

xe stà dito scrito contrito.

Della ribalda bene altro torrente è stato detto scritto contrito.

E sulla base di questa complessità linguistica - dal friulano con linguaggio 'altotilaventino' Luciano Zannier addirittura definita "magica" - che volentieri mi accomoderei a sentire, e da parlante ad associarmi. Con la gentilezza e l'acume che gli sono propri, lo Zannier interpreta la "parola" di Ruffato come "[...] poesia dalla magia verbale severa e affascinante, un po' misteriosa per forme di premeditata oscurità, a volte capace di catturare 'per frammenti' il lettore anche prima di essere compresa: non a caso, i materiali lessicali poco correnti o specialistici sono sempre percorsi da innegabile vivacità e ben inseriti in strutture nominali, in curve di intensità linguistica note o da tempo ricordate." E termina per il momento la sua lettura dei testi ruffatiani, anche i più recenti, nella convinzione che essa non può che garantire "la partecipazione a nuove manifestazioni letterarie raffinate: come per il passato, amore per i sistemi linguistici e ricerca di 'patrie più alte' si muovono sempre insieme. E proprio questa è l'offerta della poesia contemporanea: una scrittura capace di viaggiare per tutti, anche coraggiosa, a volte solitaria, per ora inarrestabile" (Cfr. ciàcere. N. 52 - Giugno 1999, pp. 11-12).

La poesia del XX secolo nei dialetti veneti, raccontata dal Regionalismo al metaregionalismo da Elettra Bedon nell'eccellente antologia della Poesia dialettale del Centro e Nord Italia, a cura di Luigi Bonaffini, ora in stampa per Legas di Brooklyn, il nome di Cesare Ruffato si abbraccia a quello di Andrea Zanzotto specie per quanto riguarda il loro atteggiamento "contraddittorio" tra lingua e "vecio parlar". Il dialetto, la Bedon afferma, è percepito da Zanzotto come un qualcosa che giunge da un mondo non scritto, come il poeta stesso osserva in una sua nota a filò, nel quale egli mette giù sul foglio, e per la prima volta, la parola in dialetto. Il "vecchio idioma," infine, riappare nella parte centrale di Idioma, e però tutto il resto è scrittura in lingua.

Cosa vuol dire?

Questa, la "contraddizione" dunque, che la Bedon riscontra anche in Ruffato: un

dialetto percepito, lei dice, e non vissuto; inserito, anzi, in un discorso che in effetti si incentra e accentra su *linguaggio* e *identità*: l'impossibile corrispondenza tra linguaggio e oggetto esterno.

E così lei scrive del Ruffato: "[...] per Cesare Ruffato il dialetto rappresenta un modo di espressione cui ha fatto ricorso occasionalmente, in una produzione che è in effetti in italiano. Ruffato ha sempre essenzialmente lavorato sulla lingua, mischiando linguaggi diversi (compreso quello scientifico), creando neologismi, manipolando sintassi e grammatica. Il suo sperimentalismo sembra basato sul concetto che il suono (soltanto il suono) debba governare l'accostamento delle parole. Passando al dialetto, Ruffato non si è allontanato da quelle costanti che - per più di trent'anni - avevano caratterizzato la sua espressione poetica; il dialetto sembra essere sentito come il linguaggio che - in un particolare momento della sua esperienza - meglio si presentava a tradurre il sentire. Ruffato vuole togliere il dialetto non soltanto dagli impacci dell'uso vernacolare, ma anche dai limiti del sentirlo lingua solo del passato - immobilizzata, destinata a scomparire."

Critica alquanto severa, all'apparenza connessa a una visione solo sommaria del mondo poetico "arruffato" di Cesare Ruffato, che per questo lettore possiede al contrario la sostanza vitale di una elegante trasformazione del linguaggio scritto/parlato, e in particolare di quel tal genere di linguaggio tra slang/parolaccia/sofisticazione al di sopra della parolaccia e del cosiddetto "giovanilese" degli adolescenti di strada.

Un altro illustre critico, Romano Luperini, che è alla ricerca di una "collocazione di Ruffato" nella storia delle poetiche contemporanee, in verità non si allontana molto dalla Bedon, ma come a lenirla pone l'accento sullo "sperimentalismo" del poeta in confronto delle neo avanguardie.

"Il suo sperimentalismo non si arresta al surrealismo atonale pur ampiamente presente nei suoi versi, ma tende all'orchestrazione di temi esistenziali, lirici, sociali e narrativi. Questa sua esigenza poematica, beninteso, rifluisce su se stessa, sconfitta; eppure rivela una istanza di senso - e una speranza, seppure delusa - che nelle neoavangurdie è perlopiù assente" (Cfr. *Poetica di Cesare Ruffato*, cit. p. 70).

Nella prefazione a una prima raccolta di poesie in traduzione inglese di Cesare Ruffato (Selected Poems, Gradiva: Stony Brook, New York 1996), Luigi Fontanella pare voglia raccogliere un coefficiente essenziale, di natura etica come ha anche indicato il Pamio, nella poesia sia in lingua che in volgare del Ruffato, così riconciliando le stesse differenze che essa suscita. Egli fa il punto, infatti, che mi pare essenziale e condivido, sull'interno e mistico meccanismo che illumina questa poesia, quindi collocandola sul suo giusto altare, quello di un "estremo misticismo orfico": quanto, in definitiva, richiama in causa tutta l'ars poetica da Orazio a noi, fatta appunto di mistero, lingua, parola.

POESIA DIALETTALE IN ABRUZZO

di Ottaviano Giannangeli

Schema di conferenza alla Università della Libera Età (Sulmona, 20 maggio 1999)

Si è fatto tanto un parlare negli ultimi dieci-venti anni di poesia dialettale, di "neodialettalità", anche in Abruzzo, in conferenze, in presentazioni di poeti, in articoli di riviste, in compilazioni antologiche, che credo che bisogni dar conto di questa problematica ai non addettissimi ai lavori affinché non rimangano titubanti e dubbiosi davanti ad eventuali affermazioni ex abrupto.

Anzitutto, neodialettalità significa nuova visione del poetare dialettale rispetto, diciamo, non solo alla fine dell'Ottocento, ma addirittura ai primi cinquanta-sessanta anni del Novecento. Non tutti i poeti di oggi amano dirsi neodialettali, ma quasi tutti accettano qualche postulato fondamentale della neodialettalità, come pensiero che anche senza questo neologismo sembra oggi ovvio essendosi fatto strada naturalmente nell'operare letterario.

Come nel campo della letteratura in lingua ogni tanto troviamo degli avanguardismi o delle visioni nuove del fatto poetico e letterario (futurismo, poesia pura, ermetismo, neorealismo) che lo sommuovono e non ne può non restare segno anche in chi non accetta certe posizioni radicali, così la poesia dialettale evolve, seguendo del resto la letteratura maggiore, nel senso di "più diffusa", quella in lingua, nel cui ambito si muove. I grandi dialettali - prendiamo Carlo Porta, Giuseppe Gioachino Belli, Salvatore Di Giacomo - non sono disancorati dal percorso storico della letteratura italiana, ma sono dentro la letteratura italiana, tuttavia puntando su un'altra fonte di espressività che viene da una lingua regionale o municipale.

Se io prendo, tanto per esemplificare subito, un avvio celebre di una poesia di Di Giacomo (la prima quartina di *Marzo*), che è questo:

Marzo: nu poco chiòve e n'ato ppoco stracqua: torna a chiòvere, schiòve, ride 'o sole cu ll'acqua...

voi vedete che il poeta non si stacca da tutti gli accorgimenti letterari della poesia in italiano, o universali, il metro (settenario), la rima (alterna), delle cesure, dei rallentati, ma sfrutta una nuova fonia, una nuova musica, che punta magari sulle gutturali o palatali o velari invece che sulle labiali. Se leggo in una antologia una nota a proposito dell'interrompersi della pioggia, trovo: "Ma stracquare all'idea del desistere aggiunge quella della stanchezza e del languore". Quindi, nasce una nuova sfumatura di significato in basc a quella fonia, a quel suono, anche a quel ripetersi di suoni, a quelle - come si dice ricorrenze foniche.

Da queste prime osservazioni sulla neodialettalià (anche se non nominiamo espressamente il termine) nascono alcune considerazioni di fondo sul poetare dialettale. Si potrebbero e dovrebbero fare discorsi circostanziati, ma li facciamo schematicamente, in forma quasi assiomatica:

- 1) Non esiste una poesia dialettale che sia un reparto a sé nel corso della storia letteraria italiana, a partire almeno dal Cinquecento. Quando si è costruita l'unità linguistica in Italia (l'unità della scrittura, perché l'unità orale non si è mai costituita: basta ascoltare la pronuncia meridionale, quella toscana e quella settentrionale e metterle a confronto per verificarlo, e non solo la pronuncia naturalmente, ma la grammatica, la sintassi, i modi di dire) un poeta ha potuto avvertire il bisogno di rivolgersi a una cerchia più ristretta di parlanti per comunicare a costoro in modo più affettivo o umoroso il suo pensiero sicuro di trovare più profonde risonanze nel loro animo. Certo la difficoltà del dialetto per chi è estraneo alla cerchia è un ostacolo a intendere immediatamente il messaggio; ma, se c'è della novità, della originalità (il che si comprende attraverso un glossario o la traduzione), allora vale la pena risalire all'originale, né più né meno come si fa con un brano poetico in una lingua straniera. Se c'è poesia come suol dirsi la lingua può essere particolare, ma il messaggio e il valore della struttura, della forma, la musicalità vogliono essere universali, aperti a tutti (come abbiamo notato alla reazione di un lettore anche non napoletano alla quartina di Di Giacomo).
- 2) Pietro Pancrazi, un critico della prima metà del Novecento, diceva che non bisognerebbe dire poeta dialettale, ma poeta in dialetto. Dicendo poeta dialettale, sembra che noi si circoscriva quell'esser poeta di un individuo al suo uso esclusivo del dialetto. Sembra che il dialetto gli dia la patente di poeta, e non che lui dia al dialetto la patente di sollevarsi alla poesia, come è in realtà. Insomma, tutti più o meno parliamo e scriviamo in italiano, ma pochi sanno sollevare l'italiano alla poesia. E così accade per il dialetto: uno può conoscere benissimo il dialetto, ma pochi sanno farlo essere poesia. L'esser poeta è sostanziale, il sapere adoperare il dialetto è strumentale.

3) Ecco una proposizione che sembra un paradosso: si può essere poeti tendenzialmente dialettali, a volte, anche se non sempre, a seconda di quando il caso lo richieda in una lingua nazionale come l'italiano.

Vi sono dei poeti monolinguistici, che hanno una specie di standard letterario dal quale raramente trasgrediscono. Di questa natura (secondo Gianfranco Contini) è Francesco Petrarca. Di natura polilinguistica è invece Dante che spesso trapassa da un registro all'altro, dall'aulico al comico, come diceva lui, e per dire "vecchio", una volta diceva proprio vecchio, un'altra vegliardo un'altra ancora sene, proprio alla latina.

Vi sono i gradi della dialettalità, e non solo riguardo al lessico, ma alla sintassi, al movimento della frase. Qualche critico ha parlato della "mesta cantilena siciliana" a proposito di Verga, che, fino a prova contraria, ha scritto in italiano, e noi non prendiamo il vocabolario per interpretarlo.

Circa il dialetto dei dialettali, alcuni (limitiamoci agli abruzzesi) hanno cercato di riprodurre il dialetto del popolo basso, in genere del popolo contadino che era dominante di numero alla fine dell'Ottocento e si può dire fino alla seconda guerra mondiale in tutto l'Abruzzo.

Per risalire a Romualdo Parente di Scanno, che può considerarsi cronologicamente il primo poeta dialettale abruzzese che non fosse solo autore di qualche poesia, ma di due poemetti, dobbiamo dire che nel suo *Matrimonio azz'uso* (Matrimonio all'uso, secondo l'usanza), della seconda metà del Settecento, in una prima versione, redatta, come lui

afferma, assieme a due amici che evidentemente conoscevano il pretto scannese, scrive nella pura "parlatura", tendeva a fotografarne esattamente la pronuncia. Allora vi sono voci con dittongazione come *canzaùne* che poi nella seconda edizione (redatta da lui soltanto) scompaiono e sono genericamente, e non specificamente, dialettali come *canzone*, dove la sola differenza dell'abruzzese rispetto all'italiano è la *e* indistinta finale.

Si comportano alla fine dell'Ottocento come Parente, tanto per far dei nomi, in Abruzzo: Fedele Romani di Colledara (Teramo), Luigi Anello (Vasto), Luigi Brigiotti (Teramo città).

Siamo grosso modo, con questi poeti, nell'epoca del verismo, sia linguistico che come movimento letterario. Altri poeti, come Giuseppe Paparella di Tocco Casauria, autore di un solo (per quel che si sappia), ma interessante componimento, *Il brindisi di un cafone* seguono un po' di più il modulo di una poesia ridanciana, umoristica.

Poi in Abruzzo interviene Alfredo Luciani di Pescosansonesco, già in provincia di Teramo, poi di Pescara, che nel 1913 pubblica Stelle lucende (che nel 1921, come titolo di sezione del libro Poesie, diventa Stelle lucente, in una revisione linguistica della sezione, come noi nella ristampa di tutta l'opera del Luciani, nel '96, abbiamo mostrato). Con Luciani si passa a una prima forma di koiné dialettale, a una lingua (come professa Luciani stesso), naturalmente una lingua abruzzese, invece che permanere in un dialetto municipale. Di pari passo si apre il ventaglio ispirativo-tematico: da una visione bozzettistica, folcloristica, municipale, che descrive piuttosto figure e scene paesane, si trapassa a un uso lirico del diletto, in cui le figure tentano di diventare emblematiche, di racchiudere messaggi universali. Luciani da giovanissimo ha scritto un libro di poesie italiane, poi si è volto al dialetto. Ha inaugurato da noi il bilinguismo, anche se poi non ha scritto più (tranne rarissimamente) in lingua italiana: mentre voi sapete che molti scrittori hanno pubblicato libri poetici in dialetto e in lingua, e anche nella lingua hanno dato coloritura dialettale alla loro prosa (si veda Pasolini, prima in friulano e poi romaneggiante e gergale nel creare e far vivere i suoi borgatori e sottoproletari).

Dopo Luciani abbiamo Cesare De Titta, che è trilingue: poeta latino, italiano e dialettale. Il dialetto è l'ultima sua esperienza e la più nota. Pur rimanendo aderente al suo dialetto di Sant'Eusanio del Sangro in provincia di Chieti, muove le sue pedine come in una scacchiera e quel dialetto viene funzionalizzato a descrivere con rara eleganza ogni movimento dell'animo. S'ha da citare anche Modesto Della Porta di Guardiagrele che non è mai idiomatico al punto di non essere letto agevolmente in tutto l'Abruzzo. Per molti anni è stato, infatti, il poeta più popolare e mandato a memoria della regione.

Anche di Modesto della Porta, come di De Titta, è stata ristampata l'opera, e di Della Porta, autodidatta, si attende presto una edizione critica, che uniformi il suo dialetto.

Il quarto grande della poesia dialettale, dopo Luciani, De Titta, Della Porta, è Vittorio Clemente di Bugnare: lo abbiamo celebrato e ne abbiamo ristampata un'antologia dell'opera nel 1995, centenario della nascita. Anche lui segue un dialetto abruzzese più che un vernacolo: anzi questa parola "vernacolo" dovrebbe pian piano scomparire dalla terminologia quando si parli di poesia. Il vernacolo è il materiale greggio: il dialetto è questo materiale elaborato dal poeta, che deve avere sempre qualcosa di letterario, altrimenti non sarebbe lingua della poesia. Basta una punteggiatura diversa in una frase del vernacolo, basta una cesura nel verso, una spezzatura o enjambement, per risentire questo

vernacolo in una maniera inedita, come se, più che opera della natura, della consuetudine, fosse, non dico inventato, ma *reinventato* dal poeta, ossia atteggiato in maniera nuova e originale.

Discorso a parte merita Alessandro Dommarco che, pur rimanendo aderente alla pura parlata ortonese, tuttavia rimane il più fine letterato tra i poeti abruzzesi, per il gioco sintattico e per la musicalità dei suoi versi. Ma il personaggio è di tale rilievo che bisognerà riparlarne.

IGNAZIO BUTTITTA E IL CERCHIO

di Antonino Cremona

(Testo inedito dall'intervento a un convegno tenuto molto tempo addietro, non ricordo quando né dove, in cui alcuni autori siciliani erano chiamati a confessare il rapporto della propria opera con quella di Buttitta; la pubblicazione degli atti era imminente, ma non si è mai avuta; per caso ritrovo questa pagina, e ora non mi resta che dedicarla alla memoria d'Ignazio)

Dunque. Uno, se è di Girgenti, comincia - sempre - in questo modo conclusivo. Dunque, sono qui a parlare (anzi, a leggere) di Buttitta: una qualche mia cosa a proposito d'Ignazio Buttitta.

Giacché devo leggere, prima ho scritto; e ho messo un apostrofo dopo la "d", affinché il suono - pure lasciando intatto il nome italiano *Ignazio* - abbia un'inflessione che dia il senso preciso del suo nome vero: Gnazziu; l'effetto si avvale della pronunzia. La mia girgentana pronunzia, che però si svia nell'eco della voce d'Ignazio: con la sua intonazione bagariota, vasta; e fascinosa.

Devo stare qui dieci minuti, almeno (come se io potessi durare per dieci minuti), anche nove - otto, mi si concede - a leggere d'Ignazio Buttitta. Dev'esserci una carta, per passare le parole direttamente agli atti di questo convegno: che (se ho capito) non è di poesia dei siciliani in italiano, ma di poesia nelle varie lingue di Sicilia.

In verità, mi sento contrito; e chiedo perdono: non sto davvero parlando del mio rapporto con Buttitta. Sto cercando di mettermi nel posto di ognuno, dentro il legame che con ciascuno - lui ha la capacità di connettere; ch'è, insieme, capacità di mantenere l'eco della sua voce nella mente degli altri.

Buttitta: chi se ne ricorda. Dico, di Buttitta, quando è scritto. Leggendo le sue composizioni (rese in segni grafici di una glottologia improbabile, dalla sintassi gravemente compromessa con le morfologie italiane) soccorre quella pronunzia ampia, ricca di mezzi toni, a dare il versante preciso della sua poetica: cioè le dimensioni, sempre fuori pagina, del suo complesso d'immagini.

Perché anche nelle articolazioni più letterate - di teatro cosiddetto vernacolo, e in quelle sue letteratissime boutades popolaresche di argomento scabroso - Buttitta rinunzia ai cieli della metafora: per compiere due operazioni che, oggettivamente, sono in assoluto contrasto (fintanto che non vengano a immettersi nella sintesi poetica); tenersi nell'ambito della tradizione, per quanto riguarda i contenuti, mentre cerca immediatezza di comunicazione contaminando con italianismi la lingua bagherese.

E quest'ultima operazione è analoga a quella compiuta da Trilussa sul romanesco tradizionale della letteratura e su quello, parlato, a lui contemporaneo: intridendoli di gergo commerciale e burocratico, Trilussa li erode; e li trasforma in un linguaggio piccolo borghese, rilucente di mestizia, spesso raggrumato d'ironia. Questo per dire di un caso avvenuto nella storia, ma recente.

Solo che ironia e atmosfera piccolo borghese sono elementi estranei a Buttitta. In lui -

appositamente non dico nella sua scrittura - avviene che la tradizione (realistica, bozzettistica, populistica: non usa quella d'indole veristica) nel contatto con gli elementi di comunicazione determina una mistura espressiva tra metafisica e surreale.

Non ho la presuntuosità di girare attorno all'espressionismo dei siciliani; forse giova, però, alla chiarezza che riconosca quell'espressionismo come il ceppo da cui Buttitta fa crescere rami surreali e foglie metafisiche.

Non per una semplice questione di luci.

Giacché il terreno è quello del realismo, e del neorealismo, si può dire che - come pianta - questa sua poesia è venuta su al meglio. Certo, è venuta in forme inattese.

Comunque, è una pianta rara. Volendo ancora precisare, posso aggiungere che ho fatto qualche cenno alla sua scrittura solamente per quanto riguarda gli improbabili e incostanti segni grafici (peraltro in una sintassi spesso aliena) proprio per indicare che ne deriva una non-scrittura. La quale, altra rarità, è voce: coltivata per i predominanti fini della sua personale dizione. All'interno, e all'esterno, del suo inarrestabile "successo".

Così il cerchio si chiude, venendo dall'oralità dei cantastorie e tornando all'oralità del poeta in piazza; in una circolazione che, per quanto tenda ad essere verticale, non ha un punto - un azimuth - che stia sopra a un altro. È cerchio che incontra sempre se stesso; non s'intreccia mai con altre linee (poetiche o linguistiche), perché trattiene il proprio spazio. Riesce, persino, a ricondurre la veridicità del tempo nella vibrante dimensione di quello spazio: quasi una riprova dell'identità, fisica e concettuale, di spazio e tempo.

In questo modo, magari, mi sono spiegato la tipologia della comunicazione di Buttitta. Circa la qualità dell'espressione, cioè i frutti, Salvatore Camilleri - il quale amorevolmente scandisce l'orologio - sa, come ognuno di voi, che per indicarne l'aspetto occorrerebbero altri dieci/nove/otto minuti.

POESIA TRENTINA IN DIALETTO

di Renzo Francescotti

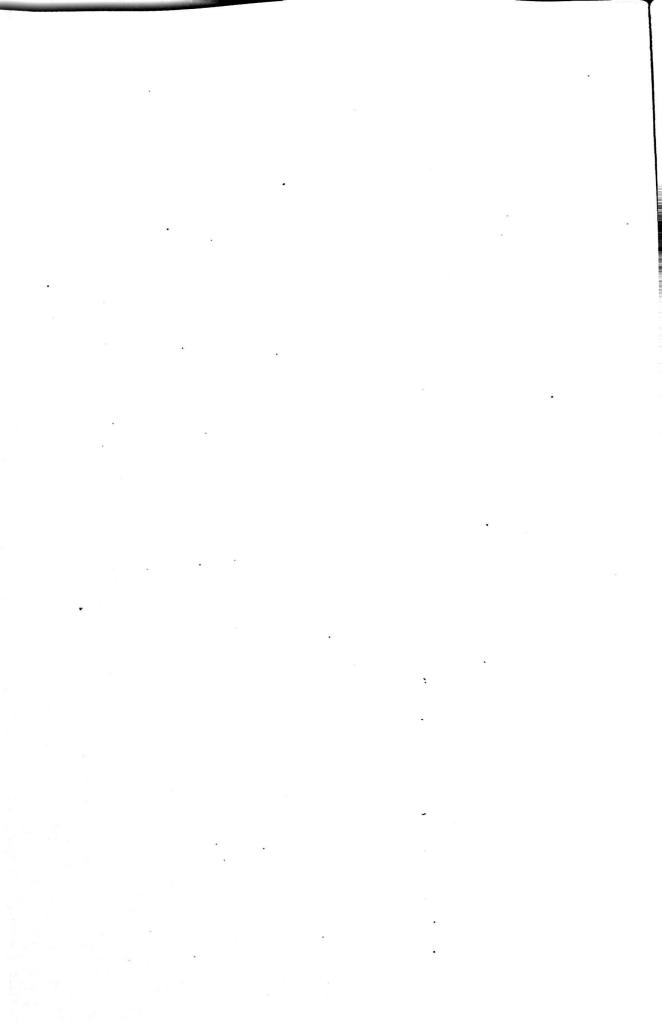
Quasi ai confini con l'Austria e la Svizzera, vale a dire col mondo germanico, il Trentino è una piccola provincia autonoma di circa 150.000 abitanti ricca di storia e di specificità. Benché abbia condiviso con l'Alto Adige le comuni vicende storiche, la colonizzazione alpina retica ma infiltrata dai Celti, la romanizzazione, tutte le invasioni dal Nord sino a quella tedesca dell'ultima guerra mondiale, la sua etnia italica è sempre stata componente della sua anima. Il Trentino era la prima terra italiana che si affacciava ai grandi viaggiatori giunti dal Nord (Lessing, Goethe, Heine) e come tale la riconoscevano, scoprendone il suo aspetto alpino-mediterraneo quando giungevano sulle sponde del Garda trentino (la goethiana "Mignon", col suo celeberrimo "Kennst du das Land wo die Zitronen blühen" è stata probabilmente scritta tra i limoni del Garda trentino). È così che i dialetti, le parlate, i linguaggi (tra cui il ladino della Val di Fassa) di questa piccola terra sono da duemila anni idiomi italiani. E la voce dei poeti di questa provincia al confine tra il mondo latino e quello germanico, fondendo assieme suggestioni italiane con quelle tedesche (basterebbe pensare alla poesia del suo poeta più famoso, Giovanni Prati) è stata comunque prima di tutto poesia in dialetto - come dimostrano i verseggiatori settecenteschi della Val di Non - prima di divenire, nell'800, poesia in italiano.

Nella storia della poesia trentina delle parlate dialettali, sono state tre le aree "forti": la Val di Non con i suoi verseggiatori settecenteschi e, nell'Ottocento, con tre straordinari poeti come Pietro Scaramuzza, Bortolo Sicher e Guglielmo Bertagnolli (morto giovane alla fine della Grande Guerra, dopo aver pubblicato in due volumi il patrimonio della poesia anaune); Rovereto con i settecenteschi Giacomo Turrati, Giuseppe Giovanni e gli ottocenteschi Domenico Zanolli, Giovanni Coslop, Gustavo Chiesa, (padre del martire Damiano), (questi ultimi due poeti anche del primo Novecento): e l'area di Trento che vede solo a cavallo tra '800 e '900 recuperare storici ritardi culturali (su questo versante) con le voci di Bepi Mor, Vittorio Felini e Carlo Nani. Il periodo tra le due guerre (si sa quanto il regime fascista, nel suo accentramento statalista, abbia "demonizzato" i dialetti) è povero di poeti in dialetto: merita di essere ricordato, anche per gli anni del dopoguerra, il rivano Giacomo Floriani che, sulla scia del veronese Berto Barbarani ebbe una certa notorietà anche extra provinciale, con la sua poesia fresca e colorita, di idillio alpestre (Giacomo è nato a pochi chilometri da dove nacque Segantini), di ambito minore e tuttavia con un suo fascino innegabile. Ma è negli anni '60 che la poesia in dialetto del Trentino compie un sorprendente salto di qualità, uscendo dalla sua connotazione provinciale per entrare a buon diritto nel circuito nazionale. Il merito è di Marco Pola (1906-1991), poeta con al suo attivo oltre una trentina di sillogi e di antologie in lingua e in dialetto. Arrivato al dialetto verso i 55 anni Pola vi porta tutta la sua cultura formatasi in particolare sui simbolisti francesi, vi sviluppa la tematica esistenziale, amorosa, ironica, cosciente della svolta pasoliniana dei neo dialettali. E ci offre uno dei più significativi esempi di poesia in dialetto di alto profilo di questo mezzo secolo nel nostro paese. Sulla sua scia si rivelano altri autori. Come Arcadio Borgogno (1914-1977), poeta d'una vita sentita come angoscia sempre più intollerabile, dalla dimensione tragica (morirà suicida nelle acque dell'Adige). Borgogno è un maestro del sonetto, che tratta con straordinaria, moderna espressionista incisività. Dopo di lui Giuseppe Caprara (1921-1982) poeta dell'area lagarina, la più a sud del Trentino, che (dalle sue radici contadine) canta per la prima volta in trentino la civiltà della montagna senza idillismi, senza sentimentalismi, in modo asciutto, in un segno etico. Anche Italo Varner (1922-1992) è un poeta di profonde radici contadine, cantate con acribia semantica, con lucidità sociale, con un linguaggio che non concede nulla allo spettagolo.

spettacolo, ma sa fiorire comunque di sorprendenti, inferenti immagini.

Tra i poeti tuttora in piena produzione i più significativi appaiono due. Fabrizio Da Trieste (nato a Grado nel 1935 da famiglia anaune, di Cles, essendo il suo cognome originario Fondriest), che ha la caratteristica di poetare non solo nel linguaggio nativo gradese, ma anche in quello della val di Non di cui è originario e in cui è cresciuto, in quello di Trento dove vive da decenni e in quello di altre regioni anche extranazionali: un polilinguismo che rischia il virtuosismo, ma che è in ogni caso frutto di un talento naturale. Renzo Francescotti (ne parliamo in terza persona) è con Pola il poeta trentino in dialetto più indagato dalla critica nazionale; assieme a Pola sta a rappresentare il Trentino nella famosa antologia della Garzanti curata da Spagnoletti e Vivaldi. Quest'ultimo, mai abbastanza rimpianto, nella prefazione alla sua Cantada disperada (1995) ha definito questo poemetto "uno dei più bei libri in dialetto di questi anni"; mentre Spagnoletti, prefatando Celtica (1997) - che ha avuto nel '98 un'edizione in Romania trilingue, dialettale-italiana-rumena - ha accostato Francescotti ai maggiori dialettali contemporanei come Pierro, Guerra, Zanzotto e Loi.

Sui poeti trentini contemporanei, edita dalla Demetra di Verona, sta ora per uscire un'ampia antologia di circa 200 pagine che raccoglie il meglio della poesia trentina dialettale di questi ultimi quarant'anni, vale a dire da Pola in poi. Sono 16 poeti, sei scomparsi e 10 viventi, ognuno con dieci poesie e una scheda critica-biografica che offre le principali coordinate degli autori e finisce col comporre un panorama sintetico, ma frutto di lunghi studi. Tenendo presente che la Demetra, pur non essendo una casa editrice di primaria importanza, è comunque un'editrice "rampante", che negli ultimi anni ha saputo crearsi in tutta l'Italia centro-settentrionale un circuito di una settantina di librerie, sarà finalmente una grossa occasione perché la poesia trentina si faccia ulteriormente conoscere (come merita) oltre i confini regionali.



TESTI di POESIE

• ٠.

Cesare Ruffato

da Scribendi licentia

Sin da sharbatelo el ghe ne combinava a sportae ruspio, turbio ne lo sfondo per sé fora da le bale, muto rasente le stesse robe, imbriagà de ansia per l'ordine dei ordini nol se lassa incolare insupare, disposto a deraliare treni e poemi. Nel portamento da sorse o gofo de le figurete de Peter Breughel el se limava i denti col tubeto per spuare la pasta de tranerso su le fature somboliche. Ne le sagre s-ciète paesane el rimediava carobe da cavalo mato tiramola, el mativa so mama per la giostra calcinculo a caenele. El resstava de sasso su le chebe a simiotare supiare svolare i osei. Lo fa ridere desso 'sti lampri quatro passi ne l'iride imbaucà su serti toni del glicine i marini oci materni el ridàre la vose a chi se sofega in fiorni e megalopoli. Dopo tanta intimità de ascolto el scrive parole autistiche sfornae da busi consumai da echi matusoti strigai.

Sino dall'età imberbe / ne combinava a iosa / ruvido, torvo nell'intimo / solitario, muto radente / le stesse cose, ebbro d'ansia / per l'ordine degli ordini non si lascia / incollare inzuppare, incline / a deragliare treni e poemi. / Nel comportamento murino o goffo / delle figurine di Peter Breughel / si spazzolava i denti col tubetto / per sputare il dentifricio per traverso / sulle fatture simboliche. / Nelle sagre sincere paesane / sottraeva carrube da cavallo pazzo / tiramolla, faceva impazzire la mamma / per la giostra a spinte sul sedere a catenelle. / Si bloccava di sasso sulle gabbie / a scimmiottare zufolare liberare in volo gli uccelli. / Ora lo fanno sorridere questi limpidi / quattro passi nell'iride / stupito su certe cromatiche del glicine / gli occhi marini della mamma / il ridonare la voce a chi / soffoca in giorni e megalopoli. / Dopo tanta intimità di ascolto / scrive parole autistiche / sfornate da buchi consunti / da echi pazzerelli stregati.

Aria pineta, coline zale apanae, tortorele e sarmenti odore ateo del mare, fora del mondo oncò a longo inconscia fantasia nel nome giolìo de l'anema tua mio olvido bucolico magon. La tera maron penoti de cane squartà roversa dal varsuro se varda torno scondendo vocassion segreti giassai vene coronele d'edera s-cenze verbali su righele de buti de formento che speta la neve etica del pan. Sgarbele de rujada ne transita dai rami el caldo de San Martin in spadina co bucole de sole in man.

Aria pincta, colline gialle / appannate, tortorelle e sarmenti / odore ateo del mare / fuori del mondo oggi / a lungo inconscia fantasia / nel nome gioioso dell'anima tua / mio oblio bucolico patema. / La terra marrone spuntoni di canne / squartata, rovesciata dall'aratro / si guarda attorno nascondendo / vocazioni segreti gelati / vene coroncine d'edera / schegge verbali su esili file / di gemme di frumento che attende / la neve etica del pane. Frustoli / di rugiada ci trasportano dai rami / il calore di San Martino senza soprabito / con pendenti anulari di sole in mano.

Minusgrafie

'Sta pianura nostro mondo

Su 'sta pianura incantono la luna e le nebie drio i alberi perché le case staga ciare in cuore de fiama che indormensa le ombrìe sui muri e i filò. Nel momento più fredo del giorno co la tera dà fora quel poco de caldo sorbio al sole pei fossi e i campi slùsega un caligheto basso che sa respiro de libertà e qualche sigo xe la nostra cossiensa in serca de verità.

Questa pianura nostro mondo. Su questa pianura spingo all'angolo la luna / e le nebbie dietro gli alberi / perché le case stiano chiare / in cuore di fiamma che addormenta / le ombre sui muri e i filò. / Nel momento più freddo del giorno / quando la terra emana quel poco / di caldo assorbito al sole / per i fossi e i campi luccica / una nebbiolina bassa che sa / respiro di libertà / e qualche grido è la nostra coscienza / in cerca di verità.

Franco Loi

Corda che prega e 'l dulur l'impicca, mader che schiscia ne la panscia el piang, gent che l'è òrba e malament la stricca l'aria del fià che ròba al sò passà..

Ah, corda che me salta e che me lega, scundü nel piöv gh'è l'umbra del sugnà, quèl piöv che giò del ciel par che te nega ma porta l'aqua e de speransa el vent..

dunca, mia còrda e stella tì de Vega, fa lüs al cör e salva l'òm dal nient.

Corda che prega e il dolore l'impicca, / madre che schiaccia nella pancia il piangere, / gente che è cieca e malamente stringe / l'aria del fiato che ruba al suo passare.. / Ah, corda che salta e che mi lega, / nascosta nella pioggia c'è l'ombra del sognare, / ma porta l'acqua e di speranza il vento.. / dunque, mia corda e stella tu di Vega, / fai luce al cuore e salva l'uomo dal niente.

Le robe va viste in parsimonia via dai broji de businessi. In chiete ne l'eternità beato sarà el scolto del sbisigolio de 'na vita sgorgà da morte e l'anema ne savarà co la cognission e l'amore de Dio. Cussì a paro par man vien vanti nassita e morte eterne che se fa divaganti soni e sesti de bon ton. E chi se sbasssa sarà solevà.

Le cose vanno viste con moderazione /fuori dagli imbrogli degli affari. In quiete / nell'eternità sarà beato l'ascolto / del pullulare d'una vita sgorgata / dalla morte e l'anima lo saprà / con la cognizione e l'amore di Dio. / Così appaiate per mano avanzano / nascita e morte eterne che si fanno / divaganti suoni e gesti di bon ton. / E chi si umilia sarà esaltato.

Un sbroff de niul dré 'na câ nel veder. Cume camina el ciel tra i mè tendin! Ch'è 'na tanfa de mort, d'aj e de seller che vègn dal smöj di brâgh e di mantìn. Bàtten lamera in curt e i vus se magna biança la cera d'un sû de canarin. Luntan tra 'l surd di macchin una cagna la guaja per la strada i sentiment. I passer, i culumber e la ragna de la scirossa cispa inturna al vent dòrmen ne l'aria gialda che se fiacca. Me pias vardà nel voj di mè turment! Dent canta el cor e se fa lus la macca che fa de l'òm un pes che tira al nient, ma mì legger slassi camisa e giacca e cerchi dent al cor quèl che se sent.

Uno spruzzo di nuvole dietro una casa nel votro. / Come cammina il cielo tra le mie tendine! / C'è un tanfo di morte, d'aglio e di sedano / che viene da un ammollo di brache e tovaglioli. / Battono una lamiera in corte e le voci si mangiano / bianca la cera d'un sole canarino. / Lontano tra il sordo delle macchine una cagna / guaisce per le strade i sentimenti. / I passeri, i colombi e la ragnatela / della scirossa cispa intorno al vento / dormono nell'aria gialla che si fiacca. / Mi piace guardare nel vuoto dei mici tormenti! / Dentro canta il cuore e si fa luce l'ammollo / che fa dell'uomo un peso che attira nel vuoto, / ma io leggero slaccio camicia e giacca / e cerco nel mio cuore quel che si sente.

Vèss òm e vèss puèta.. Cum' i can che bàjen a la lüna per natüra.. per la passiensa de stà lì a scultà.. Vèss òm e vèss puèta.. 'Na paüra de vèss un'aria, un buff..duè murì.. Vèss òm e vèss puèta.. Per la scüra de crèss 'me òm e spèrd ogne patì, per returnà quèl'òm de la memoria che la belessa l'à insugnà un dì.

Essere uomo e essere poeta.. Come i cani / che abbaiano alla luna per natura.. / per la pazienza di star lì ad ascoltare.. / Essere uomo e essere poeta.. Una paura / d'essere aria, un soffio.. dover morire.. / Essere uomo e essere poeta.. Per l'oscurità / del crescere dentro l'uomo e disperdere ogni patire, / per ritornare quell'uomo della memoria / che la bellezza ha sognato un giorno.

La storia del mister l'è amô de scrìv. Û 'ist la vita, û 'ist el büs del mal. Sun no un òm che fa, ma vün che varda anca se mì me par un fà anca el vardà, e quèl che senti pòdi gnanca dìl, ghe giri inturna, disi el sò mustràss ché la parola la te resta un fil che se scüsìss dal vel de la camisa che ciàmum verità al desgruppàss del dì.. Dunca el parlà l'è l'umbra del tasè e quèl che scrivi forsi l'è un sugnà.

La storia del mistero è ancora da scrivere. / Ho visto la vita, ho visto il buco del male. / Non sono un uomo d'azione, ma uno che guarda / anche se a me pare un fare anche il guardare, / e quel che sento non posso nemmeno dirlo, / gli giro intorno, dico il suo apparire / poiché la parola ti rimane un filo / che si scuce dal velo della camicia / che chiamiamo verità allo snodarsi del giorno.. / Dunque, il parlare è l'ombra del tacere / e quel che scrivo forse è un sognare.

DALLA STAMPA

. ...

PASOLINI: «IL TEATRO? È SENZA LINGUA"

L'elogio del dialetto sulle scene in un inedito del poeta scritto nel '61

L'inedito risale al '61 e fu scritto da Pasolini per una rivista polacca. Ora appare nel Meridiano Mondadori dedicato ai "Saggi sulla letteratura e sull'arte" in uscita in questi giorni insieme ai "Saggi sulla politica e sulla società". I volumi sono curati da Walter Siti.

Non vado quasi mai a teatro: gli spettacoli a cui ho assistito in questi ultimi anni si possono contare sulle dita. Una specie di profonda, radicata avversione me ne tiene lontano. (...) Per una casuale eccezione, proprio in queste ultime settimane, sono andato a teatro, invece, tre volte, trascinato dalle circostanze o dalle necessità. In ordine di tempo: il primo spettacolo a cui ho assistito in questa stagione è «Le morbinose» di Goldoni (che, per il lettore polacco che non lo conoscesse, è il più grande commediografo classico italiano). «Le morbinose» sono un'opera minore del Goldoni, riscoperta, con gusto squisito, dalla «Compagnia dei Giovani» che l'ha allestita. (...) Gli attori si muovevano, poi, come «personaggi di un quadro»: cercavano cioè, che il gesto e la parola si attenessero sempre al rigore mortuario della ricostruzione pittorica del calco raffinato. (...) Il copione goldoniano era poco più che un brogliaccio: l'operazione di interpretazione e di regia dei «Giovani», non era dunque del tutto gratuita, se esercitata su un testo monco e frettoloso, sfuggito finora alla critica. Ma una certa gratuità era senz'altro reperibile, e in buona dose. Il realismo dialettale e quotidiano del Goldoni era stato preso a pretesto per una ricostruzione estremamente eletta e raffinata. La popolarità dello stile «humilis» del nostro unico grande classico del teatro, era stata ridotta a squisitezza per «élite». (...)

Il secondo spettacolo a cui ho assistito, è stato «Il sindaco del rione Sanità», scritto, diretto e interpretato da Eduardo De Filippo. Premesso subito, per il lettore polacco, che si tratta di un testo in dialetto napoletano, non esiterei a definire questa commedia, almeno per tre quarti, un piccolo capolavoro. Vi ho assistito come incantato (...). Il dramma era passato attraverso un filtro linguistico così rigoroso da depurarlo del tutto, da renderlo materia pura, e, essa sì, preziosa. E pensare che la storia del vecchio fuorilegge napoletano, assassino a diciott'anni, emigrato in America, tornato a Napoli ricco e potente, a fare giustizia da sé nel sottomondo della camorra napoletana, presentava tutti i rischi possibili per diventare una storia sguaiata e vernacola. De Filippo ha invece dominato stupendamente tutta questa materia ripeto, fino a renderla quasi impalpabile e ineffabile.

Il terzo spettacolo, è stato «L'Arialda» di Giovanni Testori. Come «Il Sindaco» è completamente in dialetto, la lingua dell'«Arialda» è un italiano tradotto dal dialetto e modellato su questo. Si svolge a Milano, ai margini della borghesia milanese, moralista e tentata dalla corruzione: è una serie di vicende, dominate da quella dell'Arialda - una zitella tradita nelle sue speranze matrimoniali - tipiche di un mondo marginale, che vive ai piedi del «benessere economico» della borghesia industriale, e ne è tentato e corrotto. (...) La regia è stata di Luchino Visconti: grandiosa e impressionante come sempre: ma sia essa che l'interpretazione di Rina Morelli, non hanno fatto altro che sottolineare i difetti di struttura della commedia, dandogli echi da melodramma o da teatro classico, proprio là dove andava smorzata e ridotta al suo umile tono dialettale.

Il lettore polacco avrà notato come io abbia continuamente parlato di «dialetto» e aggiungo che proprio perché si trattava di commedie in qualche modo dialettali, io mi sono deciso di andare a vederle. Ciò che mi respinge irresistibilmente lontano dal teatro è l'italiano del teatro.(...)

Che cosa sono i dialetti? Mi pongo evidentemente questa domanda per il lettore polacco, che non se l'è mai posta, non esistendo i dialetti nella sua nazione... I dialetti, dunque, sono delle lingue minori, regionali, puramente strumentali (...), la lingua letteraria italiana è un dialetto - il toscano che si è imposto alle origini agli altri, per il peso linguistico dell'opera di Dante, Petrarca e Boccaccio: ma è rimasta lingua puramente letteraria: non burocratica, non politica, non strumentale, per lunghi secoli. Solo recentemente - da quando cioè l'Italia ha raggiunto l'unità e l'indipendenza - si è cominciata a formare una fusione tra lingua letteraria e «koinè»: ma essa è ancora «in fieri», è ancora un coacervo babelico inutilmente normalizzata dall'alto, prima del centralismo fascista, poi dal conformismo borghese-cattolico. Essa in realtà resiste a ogni tentativo fittizio di normalizzazione. I dialetti convivono con essa, parlati da milioni di italiani, con la più assoluta e reale naturalezza (...) Essi poi, vengono a contaminarsi con l'italiano: così che esiste un italiano parlato milanese, uno romano, uno napoletano, e così via per tutte le regioni.(...) La ragione per cui non vado a teatro è dunque l'insofferenza a sentire una lingua inesistente, che rende inesistenti anche i sentimenti e la psicologia dei personaggi. Questo è un dato di fatto. Ma poiché non vorrei sembrare troppo attaccato ai fatti: essi sono fatti per essere modificati! - devo aggiungere che molta colpa è degli attori e dei registi teatrali: che, scioccamente, non si sono nemmeno posti questi problemi elementari che io ho posto al lettore polacco. Essi sono in genere dei «tecnici», fanno del teatro un «tecnicismo»: naturalmente estetizzante: sono, insomma, tutto sommato, dei conformisti. Perché ripeto, è vero che una lingua parlata non c'è, perché l'italiano è parlato in mille modi diversi, ma c'è una lingua letteraria: e questa lingua letteraria, che è, alle origini e per definizione, artificiale, gergale, tecnica, potrebbe essere resa, in qualche modo, inventando un parlato altrettanto artificiale, gergale, tecnico; ma evidentemente, staccandosi dalla tradizione estetizzante nata al principio del secolo, che ha dato tutti i possibili birignao e non li ha ancora esauriti.

da: "L'Unità", 16 ottobre 1999

ARCHIVIO



Il professor Aldo Pellegrinotti, primario del laboratorio di analisi dell'Ospedale S. Giovanni di Roma, nei suoi vagabondaggi in giro per l'Europa non manca mai di curiosare nelle librerie antiquarie alla ricerca di qualche possibile avventura. Una decina di anni fa, a Praga, si è imbattuto in questa grammatica ottocentesca, da cui fu colpito anzitutto perché scritta in latino: «abituati a grammatiche latine scritte in italiano, era singolare trovare una grammatica italiana scritta in latino». Nel testo si trova la traduzione in vari dialetti dell'inizio della ... giornata del Decamerone.

in qua frustum ex narratione Boccacciana in praecipuas linguae de dialectis dicta sunt, in concreto quasi ob oculos ponan-

Textus Boccaccianus. Nov. 1x. Giorn. 1.

Dial. Venetiana.

Dial. Paduana:

Dico adunque, che ne' o vergogna sfogava etc.

Eve voi donca dir, che tempi del primo Rè di Ci- al tempo del primo Rè de a i tempi del primo Rè de pri, dopo il conquisto fatto Ciprio, quando el Signor Ziprio, daspo che Gottadella Terra Santa da Gottifrè di Buglione, avvenSanta, l'intravvene, ch'une, che una genillona di ne, che una gentildonna di na certa zentildonna de travegne, che una zettai-Guascognain pellegrinag- Vascogna, se fese pelle- na di Guasconia si se fè gio andò al sepoloro, don-grina, e a quel muodo an-pellegrina e si andè arvi-de tornando in Cipri ar-dete per so devozion a vi-sitar el santo sepurchio, rivata, da alcuni scelle- sitar il santo sepulcro e e tornando da livelo, la rati uomini si villanamen- do indrio la povera Asa- arrivè in Ziprio e per so te oltraggiata, di che el- pa zonzette in Ciprio e mala disgrazia la fo malla senza alcuna consola- qua non vojando dette in menà malamen da no so zion dolendosi, pensò d'an- to le man de alcuni giot- qui cattivi Cristiani: ben darsene a richiamare al toni, che ghe sese de stra-sache la poveretta non pos-Re; ma detto le fu per nii scherici intorno, e so sando darsene pase, ne alcuno, che la fatica si rioli, che non possandose la se deslibre d'andare de gli cra di si rimessa vita per neguna maniera, den-Messer Segnor el Re, che e da si poco bene, che tro al suo cuor appasio- fesse rasonma; el ghe fo non, che l'altrui onte con nao se deliberette de dar- pur ditto da chi haca la giustizia vendicasse, anzi ghe una querela in anzi al tratega de quel Re, che infinite con vituperevole Rè per farli castigar. Ma la faiga serave persa, perviltà a lui fattene sosteneditto, che essa laverave a que li era d'una vita sì va; intantochè chiunque cao il'aseno, perche quel sdramazza e così da puoco avea cruccio alcuno, quel- Rè giera un pezzo de carne ben, che ello no solamenlo col fargli alcuna onta con do occhi murlon, e che tre el no fasea vendetta ma se quei stessighe avesgofo il mandava zoso, co favave mi un vuovo fresco, e così chi da esso si sentiva osfeso, se sborava a sto muodo etc.

A donca ave dirè, che esso non solamente non ha- con justizia, a chi se doleverave punio quei cavestri, va, che qualchun ghe haesche l'havea inzurià essa; se fatto qualche, inzuria, se fatto l'istesso allasso a ma che è pezo el soffia ello medemo, che ne pi ne quelle, che a ello menchemanco et se l'haverave tol- simo ghiera fatte, de muò to in santa pase, di muodo che, chi huea da ello qualche sel saseva qualche vol-che gambaruola, se sbota, qualche torto a qual-rava con farghene anchigcun, quei, a che el giera fatto, ghe si rendeva a quarta colma, unch' essi a esso e sastu a che muodo il rur le mosche da cerca etc.

BELL

italicae dialectos versum exhibetur, ut hac ratione ea, quae tur. Versionem hanc procuravit celeberrimus Salviati.

Dial. Mantuana.

Dial. Bergamensis.

Dial. Neapolitana.

Ossu, dig dunca, ch'in d'i temp del prim Rè de li tep dol prim Rè de Zi-lo tiempo de lo primmo Rè Cipri, dapo ch' Gottfrid pri, daspò ol recupera-de Cipro, da po che so Bulion quiste Terra San-ment, che ses Gottsfred de acquistata la Terra Santa ta, accasche, ch' na zntil- Bajo della Terra Santa, da Juffredo de Buglione, donna d' Guascogna, an- al se imbatte una fomna intravenne, che una gendè in plyrinaz a vussità de sany zentil de Guas-tile donna de Guascogna, 'I Spulor, d' ond tornand cogna, ches ses pelegri- jo in pellegrinaggio allo in dri, dopo ch' la so ri- na e andet al sepulcher seburco e tornannosene, vada a Cipr, da cert ma- del Nos Signur per so de- coma fo arrivata in Cipro rihuei malandrin la su as voziù: e in dol torna in da cierti huomenni tristi saltada e denorada, e drè, e zota in Zipri al so assai maltrattata: deld cost tant la slamentava, ghe fu sag u'trent'ù da la quale cosa essa senza e l'ira tant deprada, che chi se sos homegn de mal nisciuna consolozione pila n saiva ch sas; ma pur affa e bruttament inzuria gliannose duolore, penfinalment la s' pense d' da: tant che quela pou-san de se ne jure a fare ndà dal Rè e digh i oltraz, retta nos podiva consolà na querela a lo Rè: ma li ch' ghira'stat fat. Ma po por neguna manera ches fo ditto da cierti, che ce n'so chi dsengh, ch' la na- sos: pur las pense de voli perdarria la satica: perrau fat ngotta, perche'l anda dinaz a ol Rè, per zochè isso era d'una vita Rè ira si dabben e d' si say savì ol tug. Ma, com così paurosa e tanto da bonavita, ch' l n s curava se sus la vitir a di, che poco, co non solo non vensolamente di apiasi, ch' ira que Rè ora un turbulu e u nicava lo male d'autro, fat a i altr, ma po gnanc pastonaz da fa di gnocch, ma ne comportava assai, hl n' dava ment a coi, de nient, e che la so fa- che erano fatte ad isso con che gli iva fat a lu, e diga, saref u pesta l'ai-gran svergognamiento: d' pu hl li soportava po gua in d'u morter : che che'n concrusione qualunanc con so gran biasm, lu no saseva rasò a negù, che aveva quarche collèra ch' n' ira n' altra, si ch' cha sus tortizat da i oter: con isso, se la ssogava s' ghira qualcun, ch' avults ne manch contra chi l'in-con fareli quarche dispietavit quale dispiasi da un zuriava, lu medem mo-lo elc. altr, hl n' possiva vuhgni strava segnnegù de resetpiu in s' la so, s' na com timet, come sel fos stag ù hl fa po quale dispiasi ane zocat etc. lu al Rè etc.

Perzo au dighi, ch, a

Dico udunca, che ne

9

BIBLIOTECA ITALIANA

Gennaio 1816.

PARTE I.



LETTERATURA ED ARTI LIBERALL

Sulla maniera e la utilità delle Traduzioni (a).

Trasportare da una ad altra favella le opere eccellenti dell'umano ingegno è il maggior benefizio che far si possa alle lettere; perchè sono sì poche le opere perfette, e la invenzione in qualunque genere è tanto rara, che se ciascuna delle nazioni moderne volesse appagarsi delle ricchezze sue proprie, sarebbe ognor povera: e il commercio de' pensieri è quello che ha più sicuro profitto.

Dono dell'anno nuovo; l'articolo della Staël sul primo numero della Biblioteca italiana (gennaio 1816) innesca la polemica storica fra Classici e Romantici.

Singolare il fatto che traduttore dell'articolo sia il Giordani che nello stesso numero della rivista dell'Acerbi polemizza con l'autrice e, attribuendo alla versione cesarottiana dei cosiddetti Canti di Ossian l'origine della decadenza del "bello scrivere", deplora la ricerca delle "cose oltramontane" ed esorta alla fedeltà alla tradizione italiana.

⁽a) Questo articolo è della celebre baronessa di Stad.

La sua gentilezza si è compiaciuta di farne dono ed
onore alla Biblioteca Italiana: e noi nel dare la tradusione del uobile suo discorso intendianio di far cosa
grata ad ogni lettore, e di render pubblica la nostra
riconoscenza.

La risposta al Giordani venne subito dalla stessa Staël e da Berchet con la celebre Lettera semiseria di Crisostomo (Sul Cacciatore feroce e sulla Eleonora di G. A. Bürger) odi cui anche riproduciamo la pagina iniziale.

Figliuolo Carissimo,

M'ha fatto meraviglia davvero che tu, Convittore di un Collegio, ti dessi a cercarmi con desiderio così vivo una traduzione italiana di due componimenti poetici del Bürger. Che posso io negare al figliuolo mio? Povero vecchio inesercitato, ho penato assai a tradurli; ma

pur finalmente ne sono venuto a capo.

In tanta condiscendenza non altro mi stava a cuore che di farti conoscere il Bürger; però non mi resse l'animo di alterare con colori troppo italiani i lineamenti di quel Tedesco: e la traduzione è in prosa. Tu vedi che anche col fatto io sto saldo alle opinioni mie: e la verità è che gli esempi mi ribadiscono ogni dí più questo chiodo. Non è, per altro, ch'io intenda dire che tutto quanto di poetico manda una lingua ad un'altra, s'abbia da questa a tradurre in prosa. Nemico giurato di qualunque sistema esclusivo, riderei di chi proponesse una legge siffatta, come mi rido di Voltaire che voleva che i versi fossero da tradursi sempre in versi. Le ragioni che devono muovere il traduttore ad appigliarsi più a l'uno che all'altro partito stanno nel testo, e variano a seconda della diversa indole e della diversa provenienza di quello.

Tutti i popoli che più o meno hanno lettere, hanno poesia. Ma non tutti i popoli posseggono un linguaggio poetico separato dal linguaggio prosaico. I termini convenzionali per l'espressione del bello non sono da per tutto i medesimi. Come la squisitezza nel modo di sentire, così anche l'ardimento nel modo di dichiarare poeticamente le sensazioni, è determinato presso di ciaschedun popolo da accidenti dissimili. E quella spiegazione armoniosa di un concetto poetico, che sarà sublime a Londra od a Berlino, riescirà non di rado ridicola, se ricantata in Toscana.

Che se tu mi lasci il concetto straniero, ma per servire alle inclinazioni della poesia della tua patria me lo vesti di tutti panni italiani e troppo diversi da' suoi nativi, chi potrà in

coscienza salutarti come autore, chi ringraziarti come traduttore?

Da: Lettera semiseria di Crisostomo di Giovanni Berchet, R. Carabba Editore, Lanciano, 1934.

FERDINANDO GALIANI. DEL DIALETTO NAPOLETANO

Il trattatello *Del dialetto napoletano*, ripubblicato con una nota a cura di Enrico Malato (Roma, Bulzoni, 1970), apparve nel 1799 in un periodo in cui Ferdinando Galiani sentiva in contrasto con la situazione presente più forte la nostalgia del soggiorno parigino, delle idee, degli uomini tanto che in una lettera a Madame d'Epinay avrebbe detto di capire il marchese Domenico Caracciolo che, nominato all'alta carica di viceré di Sicilia, era disperato di lasciare quella "incantatrice Parigi" dove era stato ambasciatore.

L'operetta rappresenta il tentativo di recupero anche sul piano linguistico delle antiche posizioni di prestigio del regno.

Galiani, che lamenta la mancata affermazione del napoletano come lingua nazionale e vagheggia una sorta di bilinguismo, vi prende le mosse dal concetto dantesco di volgare illustre (pp. 54-59) per riconoscere nel napoletano «il primogenito e il più antico» tra i dialetti italiani, da cui il suo «primato».

A seguito della prospettiva da cui l'autore si pone, il momento aureo della letteratura dialettale napoletana, rappresentato da autori come Giovanbattista Basile e Giulio Cesare Cortese, è considerato il più oscuro.

Significativa in proposito la stroncatura di Basile cui doveva rispondere la apologia che ne fece Luigi Serio, altrettanto lontana comunque dallo spirito dell'autore.

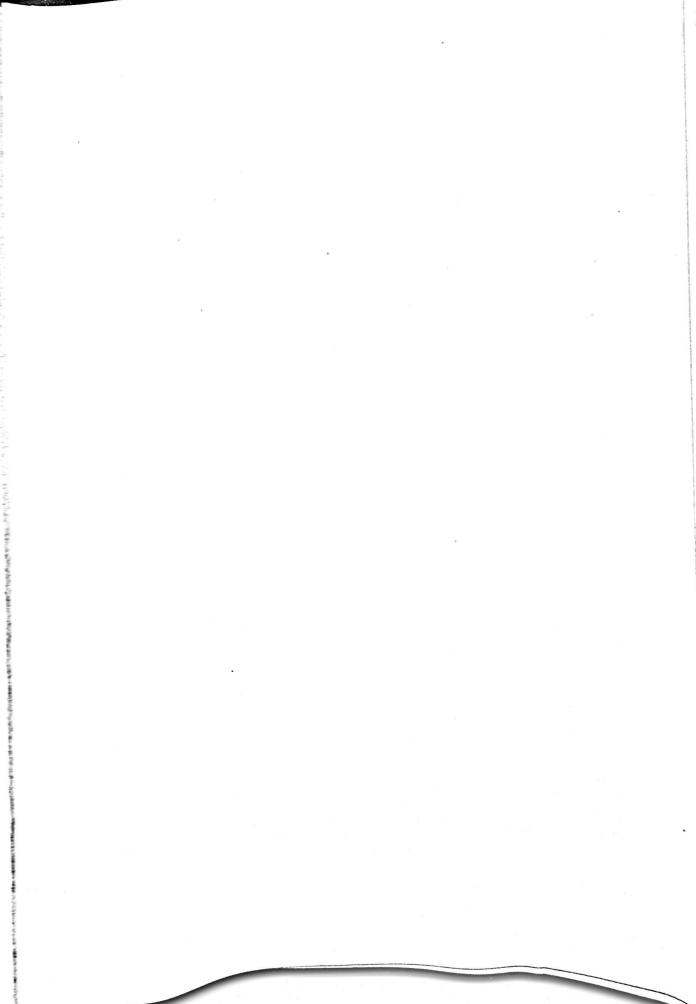
Galiani, per cui appunto la lingua letteraria non dovrebbe essere quella del volgo ma un volgare illustre depurato dalle asprezze plebee, non comprende la differenza tra la nuova letteratura che egli chiama in «basso dialetto» - e oggi dovremmo chiamare invece dialettale riflessa, pienamente consapevole della sua dialettalità - e l'antica letteratura municipale in dialetto napoletano (pp. 129-134).

In questa sede si ritiene opportuno riportare una delle pagine più significative della prefazione:

Solo pare che, in tanto progresso, resti indietro e resti irreparabilmente negletto ed incapace più di ristoro e di fortuna il nostro volgar dialetto napoletano: quello stesso dialetto pugliese che, primogenito tra gl'italiani, nato ad esser quello della maggior corte d'Italia destinato ad esser l'organo de' pensieri e de' più vivaci ingegni, sarebbe certamente ora la lingua generale d'Italia se quella felice Campania e quell'Apulia che lo produssero e l'allevarono si fossero sostenute quali prime, e non qual infime e le più derelitte delle province italiane.

La gente che lo parla, avendo conservata per venti secoli, anche in mezzo alle sue tante battiture, una inestinguibile allegria, e quasi memore d'esser discesa dagli Osci, lo ha destinato e consecrato tutto alla lepidezza e talvolta alla scurrile oscenità; e tanto si sono incarnate le idee colle voci, che pare ormai che parlar napoletano e buffoneggiare sia una stessa cosa. Alle menti filosofiche è manifesto che sì fatta connessione d'idee non è figlia della natura, ma della sola abitudine; e quando anche non fosse così, e fossevi nel suono del «ridentem dicere verum quid vetat?» basterebbe a convincere che anche in un dialetto scherzoso si possan pronunziare le più serie e più importanti verità.

Noi non disperiamo adunque ancora; e, se l'amor della patria non ci accieca e ci trasporta, andiam dicendo tra noi: - Chi sa che un giorno il nostro dialetto non abbia ad inalzarsi alla più inaspettata fortuna: difendersi in esso le cause, pronunciarvisi i decreti, promulgarvisi le leggi, scriversi gli annali e farsi infine tutto quello che al patriotico zelo de' Veneziani sul loro niente più armonioso dialetto è riuscito di fare? - (pp. 8-9).



Recensioni e Note

La vita di Cola di Rienzo

Le avventure di Cola di Rienzo hanno suscitato sempre un grande interesse ed hanno affascinato generazioni di scrittori. Edward George Bulwer Lytton scrisse un romanzo storico dal titolo *Rienzi* (1835); il ceco Prokop Chocholousèk, nel 1856, pubblicò il romanzo *Cola di Rienzo* e opere teatrali furono ispirate al personaggio da F. Benedetti. J. Mosen, P. Giacometti, P. Cossa, A. Asnyk.

Anche musicisti insigni hanno sentito la necessità di far rivivere le gesta del tribuno figlio di un taverniere e di una lavandaia; Wagner, per esempio, e poi Kasperov, Peri, Persichini; e naturalmente il cinema non è stato assente da questo entusiasmo, tanto che si ricordano due film, uno del 1910, di M. Caserini, e uno del 1920 di N.F. Neroni.

Ciclicamente Cola di Rienzo torna alla ribalta forse non solo perché è eroe di chiaroscuri e di contraddizioni, ma anche perché la *Cronaca anonima del secolo XIV* è un vero e proprio capolavoro espressivo, una fonte dinamica di scrittura che riesce a dire anche l'imponderabile.

Poteva Gabriele D'Annunzio restare indifferente dinanzi a un'opera così ricca di fermenti e così affine al suo modo di fare, di agire, di pensare? Cola rappresentava un modello quasi inimitabile, e c'era anche di più: quel romanesco rutilante, mai evasivo, tutto cose e umori, tutto musica, carnalità, bellezza.

La prima volta che pensa di occuparsi di Cola è nel 1902. Lo apprendiamo da un reportage apparso il 20 maggio di quell'anno sull'"Indipendente", a firma di Fal-

co, pseudonimo di Silvio Benco, che aveva frequentato D'Annunzio durante il suo soggiorno triestino. Nell'idea del poeta Cola doveva diventare una tragedia. Poi le cose presero un altro verso; accadeva spesso che D'Annunzio mutasse i suoi progetti iniziali. Alla fine è venuta fuori La vita di Cola di Rienzo come la si può leggere in questa redazione curata da Pietro Gibellini, che ha indagato in ogni direzione per offrirci dati certi sia sulla genesi dell'opera, sia sulla fortuna o sfortuna che ha accompagnato il lavoro dannunziano.

L'Introduzione di Gibellini non trascura il minimo particolare e, dopo aver dato notizia della Cronaca, segue passo passo gli influssi esercitati dall'Anonimo e il rapporto che gli scrittori, nel tempo, hanno avuto con un libro così intrigante. Apprendiamo che "Vico esaltava il primitivo vigore del Cronista", che "la Vita di Cola lasciò il segno" su Carlo Emilio Gadda e che il rifacimento dannunziano fu avversato da Renato Serra, da Giuseppe Antonio Borgese, Alberto Ghisalberti, Gianfranco Contini, Eurialo De Michelis e Federico Roncoroni, Soltanto Giorgio Barberi Squarotti e Anco Marzio Mutterle videro nell'operetta di D'Annunzio "l'esemplificazione delle straordinarie capacità mimetiche" del poeta e "una sorta di essenzialità tacitiana".

Gibellini poi segue i tempi di composizione e le vicende editoriali del Cola di D'Annunzio e porta il discorso al progetto che il poeta aveva in mente di realizzare: le vite di uomini illustri e di uomini oscuri.

È ben strano che ai biografi di D'Annunzio e ai critici sia sfuggito, almeno alla gran parte, l'importanza di un libro illuminante per più d'un aspetto la psicologia del Vate. Anche le storie letterarie trattano con rapide sintesi di *Cola* e non si soffermano adeguatamente su che cosa ha rappresentato un personaggio così sanguigno e prepotente come il Tribuno romano. È sfuggito ai più che ogni scrittore ha cercato sempre nel passato il personaggio ideale in cui specchiarsi e che anche D'Annunzio era andato alla ricerca di un uomo in cui pensiero e azione avessero uguale valenza.

Pietro Gibellini fa ammenda di questa trascuratezza dei critici e inserisce finalmente Cola nella galleria dannunziana, a pieno titolo: "Cola, metà illustre e metà oscuro, Cola, eroe mancato o dimidiato, appartiene dunque alla schiera dei superuomini imperfetti, malati o vinti che popolano la produzione dannunziana dal Trionfo della morte (almeno) alla Gloria, tragedia espressamente politica".

Nulla era casuale in D'Annunzio, le sue scelte avevano un disegno preciso e Gibellini ci svela lo scopo, neanche troppo sotteso, che sta alla base di questa realizzazione biografica (sarebbe dovuta essere la prima di una lunga serie) e individua le "consonanze tematiche" e le "agnizioni stilistiche" e il "programma linguistico e civile". Cola può permettere a D'Annunzio di realizzare quell'"arte latina della biografia" che possa estrinsecarsi attraverso "la storiografia dell'individuo d'eccezione" fino a "La rilettura ideologica di D'Annunzio". Da qui il passo è breve per essere tentati dall'autobiografia.

Ho citato, in parte, i titoli dei paragrafi di questa esaustiva e impeccabile Introduzione per dimostrare come il lavoro di Gibellini sia stato condotto con consequenzialità e scientificità, ma il paragrafo che ci svela la vera consistenza della Vita di Cola di Rienzo è L'elaborazione stilistica: "nel correggere, d'Annunzio resta soprattutto fedele a se stesso, nella preci-

sione del lessico e nell'esaltazione dei particolari crudi: ad esempio, il 'capo' di Cola, nella prima stesura esemplato sulla fonte ('capo non avea, erano rimase le ciocche per via donde era trascinato', ma Re, equivocando, scambiava per 'ciocche' le 'cocce', i pezzi di cranio, dell'originale), una volta staccato dal tronco diventa un 'teschio', privo com'è di vita e, per il lapsus di Re, anche di chioma. Abile costruttore di catene metaforiche, d'Annunzio le perfeziona con sapienti ritocchi: nell'imbestiamento collettivo che va dalla descrizione della folla inferocita all'immagine di Cola appeso come un bovino, il 'volto nero' del fuggiasco si deforma ulteriormente in un 'ceffo impiastrato di fuliggine', mentre la generica 'bestia' (così Cola ansimante, trascinato dopo la cattura) si precisa come 'vittima anelante'".

È appena un esempio di un lavoro condotto con rigore filologico e non è casuale che le cinque fitte pagine della *Nota filologica* completino il ragionamento critico di Gibellini che così, finalmente, mette in luce la vera natura di questo *Cola* dannunziano finora considerata opera marginale nella vasta produzione dello scrittore.

Il volume offre anche una *Cronologia* della vita e delle opere, a cura di Egea Roncoroni, e un apparato ricchissimo di note di Maria Pertile.

Dall'insieme appare ancor più evidente che D'Annunzio volle provare forme espressive nuove, confrontarsi con una lingua da cui era stato fortemente preso e dalla quale voleva ricavare ulteriori suggestioni, sensi inediti, accensioni semantiche perfino spericolate. La vita di Cola di Rienzo, dunque, non è solo il capriccio di un poeta che vuole cimentarsi con le sacralità di un capolavoro e con la statura di un tribuno affascinante, è soprattutto

affondo in un percorso stilistico che gli permise di sperimentare fino a che punto poteva far scintillare il suo estro partendo però da un classico, da un capolavoro del passato.

Dante Maffia

Gabriele D'Annunzio, La vita di Cola di Rienzo, Edizione con il patrocinio della Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", a cura di Pietro Gibellini, nota di Maria Pertile, cronologia di Egea Ronconi, Milano, Mondadori, 1999, pp. 204, lire 14.000.

BELLI, TUTTI I SONETTI ROMANESCHI

Testo e note d'autore riproducono la monumentale (e inaccessibile ai più) edizione Vighi. Le note esplicative, scrive il curatore, "seguono un dichiarato criterio di servizio"; e un criterio analogo si dichiara per le note di commento. Ma in questa non simulata modestia si riconosce subito la stessa appassionata, costante dedizione (trent'anni di lavoro) che animava Roberto Vighi, giustamente riconosciuto da Teodonio suo indimenticabile maestro.

Di qui il lavoro immane, proprio di chi legge un testo (e di che dimensioni) e lo spiega con l'accuratezza, l'acribìa, e vorrei dire ancora la pazienza del professore che deve sempre presupporre ciò che gli altri potrebbero non sapere, e nello stesso tempo interroga, discute, rifiuta (ma con quanta grazia si veda al son. 377, Er giudisce der Vicariato) o accoglie con non comune onestà intellettuale ciò che altri hanno detto prima di lui, affrontando in tutto o in parte lo stesso percorso (cinque, ormai, in poco più di un secolo, le edizioni integrali che precedono questa).

Lavoro immane di puntualizzazione di eventi storici e di piccoli e minimi fatti di cronaca indispensabili, tutti o quasi, per sintonizzare il lettore con il tempo, il luogo, il costume mentale del personaggio sempre diverso che in ciascuno dei 2279 sonetti irrompe parlando sulla scena. Ma parlando su quale registro? È su questo interrogativo che l'esegeta belliano gioca la sua carta più impegnativa: e Teodonio la gioca benissimo, con intelligente accortezza. In nota a La fine der Monno (soft. 275), tra due diverse letture ampiamente citate, il suo parere è altro, ed è espresso con un autorevole "mi pare", che ritroviamo in moltissimi altri casi ("L'effetto comico di questo sonetto a me è sempre sembrato irresistibile", dice in nota al son. 1592, La scummunica).

Ma in altri casi l'interpretazione deve restare aperta - il testo lo esige: un esempio per tutti, il son. 276, Er giorno der giudizzio, la cui nota di commento ha la misurata compiutezza di un breve saggio critico. Una misura critica, questa, tutt'altro che infrequente: si veda, ancora, il notissimo trittico su Lotte (347-349). Ma farei torto a Teodonio, se inducessi a credere che sonetti come questi, dei più famosi, siano privilegiati rispetto ad altri meno noti e perfino meno apprezzabili: non c'è sonetto che non goda dello stesso impegno informativo (talvolta perfino eccedente) e interpretativo. Darne ragione sarebbe veramente impossibile. Darò quindi un'indicazione minima, a verifica immediata di questo impegno su sonetti di varia natura e qualità. A Chiara (675), Dommine-covàti (912), Le scuse de Ghetto (1510), Semo da capo (1737).

Ho detto impegno informativo e interpretativo. Ma l'attenzione al senso letterale e traslato, diciamo pure, impropriamente, al "fatto", non esclude un altro tipo essenziale di attenzione: alla parola, all'accento che qualifica questa parola nella sua posizione metrica; quindi alle soluzioni formali. Esemplifico anche qui alla svelta, ma non a caso: Er fugone de la Sagra Famijja (335), Li spiriti (453), Una disgrazia (603), La fiandra (630), Chi ha ffatto ha ffatto (753), Er Re e la Reggina (1134), La serva nova (1326), La riliggione der tempo nostro (1713), Le ficcanase (2028).

Ho lasciato in fondo tre noticine che più mi sono piaciute: una precisazione letteraria, che prova l'esemplare accuratezza del curatore nel controllare il già detto da altri: l'"Arbasce...reggina addio" del son. 668, Cazzo pieno e ssaccoccia vota, richiama, di Metastasio, non solo l'Arbace, anche la Didona abbandonata; nel commentare l'Aritropica (929) Vigolo, da cui tutti abbiamo imparato molte cose, dice infatti cose giustamente citabili, ma con "una riserva", corregge molto bene Teodonio, su quell'"istintivamente", che Vigolo lascia cadere tra Belli e la costruzione strofica: "il sonetto belliano è sempre il risultato di un sorvegliatissimo processo di formazione stilistica".

E questo l'abbiamo imparato tutti da un altro maestro: Muscetta. Al quale pure piacerà la terza noticina che riguarda il son. 913 a proposito delle Ricchezze priscipitose: "altri tempi, si dirà", commenta Teodonio, ma "mi pare che anche la recente e recentissima storia italiana degli anni Novanta... abbia confermato quanto sia attuale questa analisi... di ricchezze pricipitose, di chi diventa cavajjere con gli appalti, o con i furti, o con il gioco". Come dire che Belli, da grande poeta quale è, non ci estranea dalla realtà in cui viviamo - sempre che il suo lettore abbia affinato sì, ma non anestetizzato i suoi strumenti critici. Ed è ciò che ha fatto

Teodonio.

Lo dimostra del resto, ad apertura del libro, la bella e chiara introduzione. E ben dimostrano l'accuratezza cui accennavo all'inizio, i numerosi apparati: le note che precedono (Nota biobibliografica, Nota bibliografica, Criteri della presente edizione) e i ben sei Indici che chiudono questa edizione belliana veramente esemplare.

Maria Teresa Lanza

Belli, tutti i sonetti romaneschi a cura di Marcello Teodonio, Newton Editore, 1998. Edizione integrale 2 vl., L. 39.900

IL DIALETTO DI ARICCIA

La produzione di vocabolari e grammatiche dei dialetti dei Castelli romani si va arricchendo di anno in anno. Dopo quelli di Velletri, Montecompatri e Rocca Priora, ecco che anche il dialetto di Ariccia viene descritto nelle sue componenti fondamentali, anch'esso come i precedenti da parte di un appassionato cultore locale. Il volume si apre con un'introduzione di R. Lefevre, un presentazione dell'assessore alla cultura F. Barbetta e una prefazione ad opera dell'Autore. Si dedicano poi una decina di pagine alla "Fonetica" (pp. 13-23), passando quindi alle "Parti variabili del discorso" (pp. 24-37) e alle invariabili (pp. 38-39). La sezione dedicata al "Verbo" è piuttosto nutrita (pp. 419-79), ma la trattazione più estesa - non la più dettagliata, vedi infra resta ovviamente quella dedicata al vocabolario (pp. 81-135), completata da una lista di "Sinonimi" (pp. 136-138), da alcune decine di "Modi di dire dialettali" (pp. 141-145) e infine dalle "Esclamazioni ed imprecazioni" (147-148). Chiudono il libro, abbellito da immagini d'epoca in

bianco e nero, due elenchi di toponimi, antichi (pp. 149-150) e moderni (153-155).

Mancherebbe lo spazio per commentare qui nel dettaglio il contenuto del libro. Appena qualche esempio servirà a darne un'idea. L'Autore, forse ingannato dalla poca differenza che passa tra ariccino, romanesco e italiano, è convinto che il suo dialetto derivi in larga parte dalla lingua nazionale: così parrebbe di capire da espressioni come "abolizione di un suono" per descrivere il rapporto tra ariccino fòja e it. foglia, o "trasformazione" per aricc. mmerenna ~ it. merenda, o ancora "fusione di due o più vocali" per aricc. mèle ~ it. miele, aricc. nòra ~ it nuora etc. (pp. 12-15). La confusione tra suoni e lettere suggerita dal suddetto esempio di fòja ~ foglia è sistematica: il rotacismo, ad esempio, è il "passaggio dalla lettera L alla lettera R", la "duplicazione interessa in special modo le lettere B, L, M..." etc. (p. 14). Il vocabolario, a un calcolo approssimativo, consta di circa 2200-2300 lemmi, purtroppo costituiti per più della metà da semplici glosse (il dato è stimato su 58 terzi lemmi di complessive 106 colonne, pari al 54,7%). Scorrendo il lemmario si è incuriositi dalla scarsità e dalla poca specificità delle voci legate alla campagna, caratteristiche strane per il dialetto di una comunità che fino agli anni Cinquanta (termine dichiarato dall'Autore come fonte privilegiata delle sue osservazioni linguistiche) aveva nell'agricoltura la principale occupazione (53.8)occupati al censimento del 1951, 39,4 nel 1961). Viene il dubbio che tali limiti possano dipendere dal compilatore anziché essere un fatto di lingua, sebbene essi restino un dato di cui tener conto, almeno fino a prova contraria.

Questi accenni bastano per evidenziare un problema di fondo, che non è solo del libro di Leoni ma tocca spesso altri lavori dello stesso genere: i destinatari principali dell'opera non ne sono anche i principali beneficiari. Infatti, è evidente che il libro potrà essere di qualche utilità solo per i lettori esperti, che siano in grado di accostarvisi criticamente, estraendo i dati primari dal contorno di ingenuità ed errori. Ma i veri destinatari sono i lettori locali, perlopiù meno esperti, che dovranno prendere per buono tutto quel che leggono. Si faranno quattro risate, vedendo nero su bianco espressioni che avevano sempre pensato non si potessero o dovessero scrivere e pagheranno il divertimento imparando una quantità di nozioni e definizioni errate o imprecise. (Al momento della presentazione in pubblico, qualcuno espresse il voto che il libro venisse distribuito nelle scuole: dispiace dirlo, ma speriamo che il voto resti tale).

Non crediamo che questi problemi siano stati messi in bilancio dall'Editore, che altrimenti avrebbe certo esitato a pagare la stampa del libro con il denaro dei cittadini. Di sicuro non erano stati previsti dall'Autore, al quale anzi è doveroso riconoscere impegno, passione e buona fede. E coraggio: fare divulgazione senza possedere almeno i rudimenti della materia che si tratta non è una scommessa da poco. Purtroppo, si sa che gli studiosi locali realizzano opere eccellenti e benemerite quando si dedicano a stilare repertori lessicali, mettendo a frutto la propria competenza di parlanti nativi col dare il massimo di informazioni linguistiche ed etnografiche sulle singole parole ed espressioni. Se proprio il vocabolario risulta essere la sezione più asciutta e meno ricca di dettagli, l'utilità dell'opera comprensibilmente diminuisce. Quando poi, sempre improvvisando, dal lessico si giunge alla fonetica e alla morfosintassi, c'è il rischio di passare dalla poca utilità alla disinformazione.

È vero che un profilo divulgativo serio sul dialetto di Ariccia ancora manca, e i molti contributi scientifici e amatoriali sui dialetti dei Castelli romani non sono facili da raggiungere per chi non abbia dimestichezza con le biblioteche. Ma siamo da capo: la mancanza di un'opera di qualità obbliga a realizzarne una senza scriverci un libro. Se l'amore per le proprie radici partorisce lavori del genere, allora un ripensamento sui fini e sui metodi della ricerca folclorica è diventato indispensabile.

Luca Lorenzetti

Mario Leoni, *Il dialetto di Ariccia*, Ariccia, Assessorato alla Cultura del Comune di Ariccia, 1999, pp. 160, senza indicazione di prezzo.

PREFAZIONE AL LIBRO DI POESIE IN SICILIANO SCUTU DI MARIA PISANO

Impressionò nell'ormai lontano 1930 il fatto che un professore siciliano di letteratura francese avesse scritto delle «villotte» in puro dialetto friulano, tanto che esse vennero pubblicate ed elogiate sia per il loro valore letterario che per la padronanza di quel codice dialettale così profondamente diverso dalle parlate di Sicilia. Quel professore siciliano si chiamava Giovanni Calabrò ed era nato a Graniti, in provincia di Messina, l'11 agosto 1892. Godette di una buona notorietà come letterato e poeta nella Messina degli anni Venti. Nel 1927 si trasferì a Cividale del Friuli per insegnare

in quella cittadina dove rimase per un paio d'anni. Quel tempo gli fu bastevole per «appropriarsi» del dialetto friulano e cimentarsi quindi nella scrittura delle vilotis, canti popolari di antica tradizione in quei luoghi. Esse furono bene apprezzate da Giovanni Lorenzoni presidente della Società Filologica Friulana e pubblicate sul Ce Fastu? il bollettino dell'illustre sodalizio. E correva, come s'è detto, l'anno 1930.

Qualcosa del genere fa oggi Maria Pisano la quale, romana di nascita e toscana d'elezione, ha voluto scrivere versi in dialetto siciliano con risultati di straordinarie valenze sia poetiche che linguistiche. Sono, vuolsi quello riguardante il Calabrò che quello di Maria Pisano, eventi letterari eccezionali, nel senso che non ho a mia disposizione altri riferimenti simili. Ed è proprio questo il dato che, in primo luogo, mi sembra opportuno mettere in risalto. Sono assai più frequenti i casi di poeti che, scrivendo principalmente nella loro lingua nazionale, abbiano amato produrre anche in una lingua straniera. Ma la transizione, per fare poesia, dal proprio codice dialettale ad altro dialetto, ad altra koiné regionale o locale, direi che è un fatto davvero straordinario in Italia. Cosa che, comunque, non presenterebbe nulla (o poco) di sorprendente laddove il poeta vivesse o avesse vissuto tanto a lungo in una regione italiana diversa dalla propria da averne potuto acquisire - tra le coordinate etno-antropologiche e socio-culturali - anche il codice dialettale come se fosse il proprio. D'altronde, ogni «diaspora» procura fenomeni d'integrazione ambientale anche a tale livello.

Così potrebbe (ma solo in parte) spiegarsi il caso del Calabrò il quale in Cividale del Friuli visse e lavorò per un paio

d'anni rimanendo affascinato dal ritmo ortofonico del dialetto di quella terra e dalle sue espressioni di cultura popolare tra cui, appunto, le «villotte». Non è del tutto analogo il caso di Maria Pisano la quale invece non ha mai vissuto in Sicilia, e può esibire soltanto una ascendenza siciliana da parte materna. Ha scritto di sé la nostra poetessa per una inchiesta promossa dalla rivista udinese "Diverse Lingue": «Il dialetto mi è giunto attraverso le crepe di una italofonia imposta e acquisita in tempi relativamente recenti. Dei miei quattro nonni (sardi i paterni e siciliani i materni) solo i due uomini parlavano l'italiano, poco. Le nonne mai. Io sono nata a Roma e da sempre parlo un italiano regionale dall'inflessione dalle forti componenti romanesche. Venti anni di vita in Toscana poi hanno significato qualcosa. Da sempre conosco e capisco i due dialetti d'origine ma non li parlo mai e con nessuno perché non ne sono capace». Sicché il dialetto siciliano Maria Pisano lo ha "appreso" (quello che lei adopera) non allo scopo di servirsene come strumento di comunicazione quotidiana nella vita d'ogni giorno, poiché essa vive all'interno di comunità per niente siculofone sia in Toscana che a Roma. Né il "suo" siciliano è quello colloquiale della nonna materna. Quello che ha appreso è soprattutto nei libri, e lo ha appreso per scrivere poesia in siciliano. E, fra l'altro, riuscendo a farlo con risultati estremamente dignitosi. Vorrei, anche in questo caso, cedere la parola alla testimonianza resa dalla nostra poetessa per la rivista letteraria succitata. Scrive infatti la Pisano: «Il siciliano l'ho studiato sui libri. La letteratura siciliana, come diceva Pasolini, si può ritenere una sorta di ramificazione collaterale, minore e parallela, della letteratura italiana, e offre un repertorio ampio e variegato di

stili e di contenuti». Questa del Pasolini mi si permetta un breve accenno - è una singolare posizione maturata in forza degli studi e delle esperienze acquisite all'inizio degli anni Cinquanta durante la sua fervida collaborazione con Mario Dell'Arco sia nella preparazione dell'antologia Poesia dialettale del Novecento (Guanda, 1952) che nella gestione della rivista "Il Belli" (Roma, 1952-1958). Esperienza che, nonostante le sue frequentazioni di quegli anni con Leonardo Sciascia anch'egli attivo collaboratore della menzionata rivista di Dell'Arco, indusse lo scrittore friulano a concepire idee ancora oggi discutibili sulla specificità della letteratura dialettale siciliana rispetto a quella italiana. Ma torniamo alla testimonianza che di sé ci dona Maria Pisano riguardo al suo primo approccio con il dialetto siciliano nelle sue essenziali fonti letterarie: «Conosco i poeti di corte di Federico II (la poesia del Duecento siciliano e non, quella che amo di più), la poesia religiosa, quella gnomica, petrarchesca, eccetera, dei secoli successivi. Tuttavia la lettura che ha avuto maggiore presa su di me, e che mi ha aperto un varco verso un orizzonte lontano e fascinoso è quello delle raccolte di canti popolari (Vigo, Pitrè), delle fiabe (Pitrè), degli indovinelli, rèpiti e scongiuri (Pitrè, Cocchiara, Bonomo). Attraverso quel codice ci si trova immersi in un cosmo dominato dalla superstizione magicoreligiosa». Ha ragione la Pisano quando indica nelle raccolte di Lionardo Vigo e di Giuseppe Pitrè, come pure negli studi del Cocchiara e di uno degli eredi più autorevoli della sua scuola qual è Giuseppe Bonomo, le fonti del suo modello di scrittura poetica dialettale. Infatti di quelle prime letture c'è evidente il segno stilistico nei suoi componimenti. È vero che

la nostra poetessa ha pure letto e studiato i grandi autori della letteratura colta in dialetto siciliano, e tra tutti il poeta di Cianciana Alessio Di Giovanni; ma ai codici della poesia popolare essa risale principalmente nella sua scommessa di autrice dialettale. Penso all'uso pressoché esclusivo dell'ottava popolare (endecasillabi a rima alternata), alla non rara misura delle quartine multiple; penso al rispetto più rigoroso della rima. Si tratta, come si sa, di un modello che ebbe la maggior gloria con Antonio Veneziano e con la tradizione cinquecentesca della canzuna che si estende fino a buona parte del XVII secolo con l'opera di Filippo Paruta, Bartolomeo D'Asmundo, Geronimo d'Avila, Tubiolo Benfare, Mariano Bonincontro e altri ancora.

Da questo punto di vista può essere significativo il fatto che la Pisano non usi mai il sonetto che ebbe, invece, l'atto di nascita nel Duecento (Jacopo da Lentini) e un vitalissimo rilancio solo alla fine dell'Ottocento (con Saru Platania di Acireale, Nino Martoglio, l'Alessio Di Giovanni sia di Fatuzzi razziusi che dei Sonetti della zolfara più tardi) ma per tutta la prima metà del Novecento con Vito Mercadante, con Vanni Pucci e, soprattutto per la musicalità del verso e le belle sonorità lessicali, con il villarosano Vincenzo De Simone. Ma su quella linea non si muove Maria Pisano, così come non ha mostrato interesse per il verso libero che caratterizza quasi tutta la nuova poesia dialettale in Sicilia dalla stagione del neo realismo fino ai nostri giorni (anche se esso era stato già praticato da Ignazio Buttitta con il poemetto Marabedda del 1928).

Certo, tutto ciò non deve farci trascurare il fatto che Maria Pisano ci abbia consegnato non una semplice prova di

scrittura poetica in dialetto siciliano quasi fosse una esercitazione linguistica sia pure di buona fattura formale, bensì una consistente silloge di poesie che, alla fin dei conti, come tali vanno considerate in sede critica e nella lettura, o più in generale nell'approccio letterario. E a quel punto ci si accorge di quanto la poesia di Maria Pisano non sia né semplice né facile. Il suo dialetto è sostanzialmente inconsueto. Allo scopo di rendercene conto, di spiegarlo, possiamo parlare del suo impasto di siciliano classico e di arcaicismi lessicali, di espressioni popolari e di segmenti morfologicamente italiani; e possiamo pure segnalare quanto in effetti quel suo dialetto sia lontano dalla koiné regionale e recuperi fonìe, ortografie, parole che appartengono in buona misura alle parlate della Sicilia orientale. E tuttavia esso è la lingua della sua poesia, della poesia che Maria Pisano riprende dalle viscere del proprio vissuto. E tutto si trasforma in uno scenario quasi onirico nel quale i confini tra il reale e il surreale, tra il vissuto e l'immaginario, tra le verità e le sue deformazioni, tra la sconfitta e la rivalsa, svaniscono. Non siamo legittimati - non lo sono - a decodificare i simboli dietro i quali si nasconde la vita «in carne e ossa» della poetessa prima che quella diventi atto di poesia, dettato, forma, struttura, discorso. Ma a me sembra di tutta evidenza che la parola poetica di Maria Pisano sia in effetti il segno che «nasconde-confessa» una paura radicale: il vivere quotidiano come consumarsi per la morte. Il senso del morire e della consunzione nel destino dell'uomo toglie alla poesia della Pisano la propensione a gioire dell'esistenza, alla lietezza dei giorni. Sicché questo senso così amaro si tramuta, o meglio si trasferisce, nella paura del buio, nello sbigottimento davanti

alla notte che nasconde un suo crudele enigma. Così registriamo immagini e allegorie di forte valenza epressionistica ma intensamente emozionate dall'angoscia di chi non trova alternative né speranze. Così l'anima vorrebbe essere talvolta un uccello che fugge via dalla prigione, da una cattività forse ancestrale, e invece è appesa come un pipistrello nel buio con la testa in giù. E tal'altra volta il male interiore dell'anima è identificato nella figura impressionante del geco; perciò il mondo poetico di Maria Pisano si rivela popolato di figure umane e d'animali stravolte dalle leggi impossibili dell'incubo. In questo scenario che la psiche proietta sul campo della creazione poetica non vi sono certezze confortanti che l'autrice riscontri, ma soltanto fragili, precari sogni di liberazione, di salvezze attese dall'anima e poi inesorabilmente frustrate. Penso a quel componimento nel quale l'autrice vorrebbe essere un avvoltoio e salire, finalmente in solitudine, sulle alte vette tra i venti montani e restare così tutelata - perché irraggiungibile - dagli artigli del male. E intanto, come nel caso del romito Calogero (figura che riassapora le memorie di letture digiovanniane), si va alla ricerca non delle elemosine e della fraterna solidarietà come facevano i romiti campagnoli e bonari disegnati da Alessio Di Giovanni, ma delle parole onde reinventare i codici stessi della speranza, dei salvamenti

E invece le parole sono dure, perdute nel deserto della storia. E di tutto ciò la poetessa ha idee chiare, sentimenti netti, una poetica ben radicata nei suoi anfratti psichici.

Ci dice infatti: «Gli orizzonti entro cui mi piace indagare sono il sonno e il risveglio, e tra questi confini, la immateriale serie degli incubi, dei sogni, delle insonnie [...]. E lo stato di sonno e quello di veglia possono essere intesi come figure minori (e chissà poi perché minori?) degli eterni cardini della morte e della nascita oltre che degli infiniti inferni che a volte si spalancano tra l'uno e l'altro limite nel corso dell'umana vita». Ed è a questo punto che la poetica della Pisano, attraverso figurazioni di calco religioso riemerse dalla tradizione popolare, da una tradizione che sconfina in ancestrali recuperi di paganesimo, ne cerca le tracce incasellate nei recessi dell'io non più come semplici residui antropologici, ma come uomini del presente storico ed esistenziale. Sicché il tema "vita-morte-inferi" trova in questo suo irregolare dialetto siciliano, letterario e plebeo, federiciano e contemporaneo, lo spazio linguistico per materializzarsi e consegnarsi prima che alla letteratura alla nostra coscienza. E interrogarla senza remore né pietà.

Salvatore Di Marco

Maria Pisano, Scutu, Ediz. I Quaderni del Giornale di Poesia Siciliana, Palermo, 1999.

NOTIZIARIO



LE NOSTRE ATTIVITÀ

Aggiorniamo l'informativa sulle principali iniziative promosse dal nostro "Centro Studi".

- Anniversario della nascita di Belli

L'edizione 1999 della manifestazione per celebrare la nascita di Belli si è svolta quest'anno presso l'Istituto Nazionale di Studi Romani, nel cui ambito del resto la nostra Associazione si è costituita.

L'iniziativa ha assunto ormai carattere ricorrente: ricordiamo che nel 1997 e nel 1998 essa si tenne in due luoghi più direttamente legati al Poeta: piazza G.G. Belli e piazza Fontana di Trevi.

Poiché dell'Istituto di Studi Romani il Prof. Luigi De Nardis è stato Presidente dal 1984 al 1992, abbiamo ritenuto di abbinare all'anniversario belliano la commemorazione del nostro Presidente, scomparso nel giugno di quest'anno.

Dopo la menzione di un messaggio di partecipazione da parte del Prof. Mario Petrucciani, Presidente dell'Istituto ospitante, ha preso la parola Muzio Mazzocchi Alemanni che nel circoscrivere il suo intervento alle esperienze belliane di De Nardis, ha detto fra l'altro:

«Le frequentazioni belliane di Luigi De Nardis risalgono a tempi remoti e di molto precedenti all'assunzione della Presidenza del nostro Centro Studi.

Si può intanto ricordare il magistero di Pietro Paolo Trompeo per certificarne gli incunaboli, del resto una testimonianza inequivoca della antica militanza belliana (di chi amava autodefinirsi "belliano di complemento") sta in una bella pagina di Eurialo De Michelis (guarda caso su un problema di traduzione di De Nardis da Villon): vi si parla delle intelligenti letture dei Sonetti fatte da Luigi: "ad alta voce, fra l'altro, con efficacia, in casa mia, tante volte".

Presenta nel 1963, all'importante Convegno di studi belliani (i cui Atti sarebbero stati pubblicati due anni dopo dall'Editore Colombo) la memorabile relazione ("cauta eppur coraggiosa" è stata autorevolmente definita) su Belli e Baudelaire, che contribuisce anch'essa (come avrebbe detto Vigolo) a disumiliare Giuseppe Gioachino. Quale Preside della facoltà di Lettere e Filosofia, venti anni dopo inaugura il nuovo Convegno internazionale con un intervento in cui, descrivendone l'articolazione delle varie Sezioni, sintetizza con efficacia le nuove tendenze critiche intervenute nel periodo trascorso e intanto dedica i lavori in corso a Giorgio Vigolo. In quel Convegno avrebbe poi aperto la originale tavola Rotonda sulla "pronuncia" belliana.

Vice presidente del Comitato scientifico istituito in vista delle manifestazioni per il Bicentenario della nascita del Belli, la sua presenza fu determinante nel coordinamento e nella gestione della preparazione e della realizzazione del Convegno del 1991. Che ebbe un nella gestione della preparazione e della realizzazione del Convegno del 1991. Che ebbe un nella gestione della preparazione e della realizzazione del Convegno del 1991. Che ebbe un nella gestione della preparazione e della realizzazione ti Communicatione e a programmato prolungamento in due successivi incontri (Seminari) nelle Marche e a programmato prolungamento in due successivi incontri (Seminari) nelle Marche e a programmato prolungamento in due successivi incontri (Seminari) nelle Marche e a programmato prolungamento in due successivi incontri (Seminari) nelle Marche e a programmato prolungamento in due successivi incontri (Seminari) nelle Marche e a programmato prolungamento in due successivi incontri (Seminari) nelle Marche e a programmato prolungamento in due successivi incontri (Seminari) nelle Marche e a programmato prolungamento in due successivi incontri (Seminari) nelle Marche e a programmato prolungamento in due successivi incontri (Seminari) nelle Marche e a programmato prolungamento in due successivi incontri (Seminari) nelle Marche e a programmato prolungamento in due successivi incontri (Seminari) nelle Marche e a programmato prolungamento in due successivi incontri (Seminari) nelle Marche e a programmato prolungamento in due successivi incontri (Seminari) nelle Marche e a programmato prolungamento in due successivi incontri (Seminari) nelle Marche e a programmato prolungamento in due successivi incontri (Seminari) nelle Marche e a programmato prolungamento in due successivi incontri (Seminari) nelle Marche e a programmato prolungamento in due successivi incontri (Seminari) nelle suc

ultimi giorni di vita, egli ne ha seguito con un'assiduità esemplare l'attività, guidandone le elaborazioni dei programmi annuali, seguendone nei dettagli la realizzazione, favorendone lo sviluppo attraverso i contatti con altre autorevoli Istituzioni.

Di questa continua, ininterrotta attenzione resta testimonianza oltre che nell'Archivio del nostro Centro nella serie delle sue pubblicazioni ormai numerose e nella documentazione delle manifestazioni dal Centro promosse: Convegni, Seminari, istituzione di borse di studio, presenza nelle Scuole: e quelle letture al Teatro di Roma che tanto successo raccolgono e che sono divenute una sorta di tradizione popolare come peraltro la riunione del 7 settembre entrata a far parte ufficialmente delle festività cittadine e che di anno in anno si è svolta in un luogo per così dire "deputato". Come questo: che è la sede dell'Istituto Nazionale di Studi Romani di cui De Nardis è stato a lungo Presidente e dove, successivamente, ha presieduto le nostre assemblee.

Esempio di eccezionale volontà di resistenza alle difficoltà sopportate stoicamente - con l'ineguagliabile aiuto della compagna della sua vita - a lui mi vien da pensare tutte le volte che rileggo in quel minuscolo Pantheon dei Romani illustri che è l'Atrio di Sant'Eustachio l'epigrafe del cenotafio di Filippo Chiappini dove si sottolinea il suo carattere veramente romano.

Non vorrei chiudere queste parole che ho pronunciato con difficoltà, per l'affetto e la nostalgia, senza una raccomandazione agli amici e un impegno: quello di raccogliere in una prossima pubblicazione (che si aggiunge a quelle apparse durante le sua presidenza), i suoi scritti di argomento belliano e più largamente romano. Lo vedrei aperto da quella "piccola, sorridente elegia" dedicata e intitolata all'*Odor di frangipana*: in essa si fondono elegantemente storia, filologia, gusto della poesia: e l'amore per la Francia e per Roma».

È poi intervenuto il Prof. Massimo Colesanti che ha così brevemente illustrato l'eccezionale contributo che De Nardis ha lasciato sulla letteratura francese:

«Voglio ricordare anche qui, con commozione, l'amico carissimo, il collega di tanti anni trascorsi insieme, e cercare di delineare un profilo di Luigi De Nardis francesista, o meglio studioso e docente anche di letteratura francese. Perché, come è noto a tutti, lo studio, la frequentazione della letteratura francese non è che un aspetto della sua vasta attività di critico, di storico, di filologo. Certo l'aspetto più cospicuo, più evidente e il più specifico, è quello, per così dire, istituzionale, ma non il solo, data la sua apertura verso tanti altri campi letterari, e con molteplici interessi. E questo secondo la tradizione ormai quasi secolare che distingue la nostra scuola romana, da De Lollis a Trompeo, a Macchia.

Ma un'altra precisazione preliminare occorre fare: quando si pensa a De Nardis studioso di letteratura francese, il primo nome che viene subito in mente è Mallarmé, poeta da lui a lungo amato, studiato, interpretato, tradotto, dal suo primo felice volumetto L'impressionismo di Mallarmé, del 1957, ripreso poi e ampiamente orchestrato nel suo libro fondamentale del 1962, L'ironia di Mallarmé, e da altri saggi e studi raccolti via via nelle sue pregevoli sillogi (Il sorriso di Reims, del 1960; L'Usignolo e il fantasma, del 1970; Saggi di filologia affettiva tra otto e novecento, del 1985), fino all'ampia scelta di traduzioni incluse nel volume L'ombra di qualche foglio, del 1988, senza dimenticare le sue edizioni, quella giovanile di Oeuvres choisies, del 1957, quella di Guanda, del 1961, e quella dell'Après-midi d'un Faune, del 1976. Un corpus di contributi, di studi, di saggi, di traduzioni, di rassegne, che già da solo s'impone per incisività, rigore e finezza

d'interpretazione, e che configura già interamente uno studioso, ed uno specialista.

E tuttavia anche qui occorre dire che gli studi mallarmeani di De Nardis, pur così numerosi e importanti, sono solo un settore dei suoi interessi, e se mai sono la zona di irradiazione, il punto di partenza per più ampie ricognizioni. E per rimanere nel campo della poesia, bisogna subito ricordare, accanto, anzi in parallelo o come in rivalità con Mallarmé, il lungo studio e il grande amore di De Nardis per Baudelaire: la sua fortunata traduzione di tutte le poesie di Baudelaire vale tanto come opera di poesia in sé quanto e forse ancora di più come un grosso e riuscito sforzo di interpretazione, di lettura di un testo. E poi ricordare ancora le traduzioni e gli studi su Villon e Charles d'Orléans, su Verlaine, su Rimbaud, su Apollinaire, su Eluard, su Valéry, senza dimenticare il volume su Saint-Lambert. Scienza e paesaggio della poesia del Settecento, del 1961.

Ma se dal campo della poesia, dico della poesia in versi, della lirica, campo da lui così coltivato e privilegiato, ci spostiamo in altri settori della vasta letteratura francese, anche qui incontriamo non certo pochi o fugaci interventi di De Nardis. Il teatro, ad esempio, che ha così larga parte nella tradizione francese: ebbene il suo interesse in questo campo è stato anch'esso assiduo, dal saggio giovanile su *Molière fra commedia e pantomima*, raccolto nel *Sorriso di Reims*, e dalla edizione di *Bérénice* di Racine, del 1962, fino al suo ultimo, poderoso volume *Gli occhiali di Scaramuccia*, del 1993, ma direi fino a quello che credo sia il suo ultimo o uno dei suoi ultimi scritti, e che qui cito con commozione: quello pubblicato poche settimane dopo la sua morte, su *Pierre Perrault e la "querelle d'Alceste*", che egli volle assolutamente scrivere, pur con sforzo fra la continue insidie del male, per gli studi in onore di Giovanni Macchia.

Il volume Gli occhiali di Scaramuccia, un insieme di studi importanti cui giustamente è stato attribuito pochi anni fa il premio "Natalino Sapegno", attesta ancora altri suoi amori e interessi, nel campo della prosa, del romanzo, della memorialistica, della saggistica, e nel campo delle traduzioni e della teoria della traduzione, un argomento quest'ultimo a lui molto caro e congeniale, e assiduamente frequentato, e che specie in questi ultimi tempi egli aveva allargato alle traduzioni francesi del teatro greco e latino nei secoli sedicesimo e diciassettesimo. E per quanto riguarda ancora la prosa, ricorderò i suoi saggi, i suoi interventi, mai frettolosi anche se talvolta occasionali, su Rabelais, su Scarron, sul prediletto Saint-Evremond (cui ha dedicato un volume e un'edizione), e ancora su Balzac, su Huysmans, su Anatole France, fino a Radiguet, a Cocteau, a Sartre.

Un bilancio dunque, come si vede, ricco, vario direi poliedrico, ma non dispersivo, anzi assai rigorosamente unitario. De Nardis non perdeva mai il senso della storia culturale in cui ogni testo si trova inserito, sapeva sempre risalire dal particolare all'universale, dal frammento all'insieme (e la sua capacità di storicizzare è ben attestata e illustrata dal suo solido Settecento nella nostra Letteratura francese diretta da Macchia). E la sua attenzione estrema, direi devozione ortodossa al testo, alle sue componenti storiche, culturali, stilistiche, filologiche, gli ha evitato di correre dietro alle mode, di appoggiarsi comodamente ad un sistema, ad un metodo troppo vincolante (psicanalisi, strutturalismo, sociologismo, ecc.), che spesso dà luogo a curiosi e anche buffi contorsionismi critici. E tutto, se mai, egli ha usato con misura, con prudenza, mai perdendo la sua aderenza o adesione al testo per ingolfarsi in deliri e funambolismi in cui il testo, appunto, è perduto del tutto di vista. In definitiva, la "lezione" del nostro maestro comune, del fine saggista ma

solido erudito che fu Trompeo, egli non l'ha mai dimenticata, e credo che questo riconoscimento gli avrebbe fatto piacere. Ed è la lezione che anch'egli ci lascia, e che ci fa sentire ancora più acuta la sua scomparsa. E voglio ora, infine, ripetere anche per lui il primo, celebre verso del *Tombeau di Edgar Poe* di Mallarmé, che egli pronunciò - lo ricordo come fosse ieri - alla morte di Trompeo appunto:

Tel qu'en Lui-même enfin l'étérnité le change.

Gianni Bonagura ha poi letto alcune traduzioni di De Nardis, fra cui poesie di Baudelaire.

Da Baudelaire a Belli: nella seconda parte dell'incontro l'anniversario belliano si è articolato attraverso la testimonianza del regista Luigi Magni e si è concluso con la lettura dei sonetti a cura di Gianni Bonagura e Paola Minaccioni.

- Presentazione de "il Belli"

In coincidenza con l'uscita del secondo numero del nostro quadrimestrale, abbiamo promosso una presentazione della rivista, che ha avuto luogo il 12 ottobre 1999 presso la Fondazione Marco Besso di Roma.

Coordinati da Muzio Mazzocchi Alemanni, hanno preso la parola, nell'ordine Manlio Barberito, Tullio De Mauro e Gaetana Pace.

- Assemblea del 27 ottobre 1999

L'assemblea dei soci ha provveduto al reintegro degli organismi sociali, eleggendo Presidente Muzio Mazzocchi Alemanni, Vice Presidente Marcello Teodonio; nel Comitato Esecutivo è stato cooptato Claudio Costa e nel Collegio dei Revisori dei conti Anna Gloria Guidarelli.

Nella circostanza sono stati eletti due nuovi soci aggregati: Livia Borghetti, Direttrice della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e Italo Michele Battafarano, docente di germanistica all'Università di Trento.

Fanco Onorati