

«*Che sfigurato vive*»

L'etica della corruzione nella poesia dell'ultimo Marè

di EDOARDO BARGHINI

Ripercorrendo una serie di testimonianze storiche volte a definire «l'immagine del romanesco negli ultimi due secoli», Luca Serianni riportava un'osservazione di William W. Story, artista inglese trapiantato a Roma nel 1850, che acutamente individuava la cifra del dialetto di Roma nella «deformazione caricaturale»: «*Consonants are misplaced, grammar upset, and words are often ludicrously mispronounced, but there is a sharpness and wit in their idiomatic speech wich stings and ticks*».¹ «Di qui a considerare il romanesco come lo strumento d'elezione per la satira o la beffa», commentava il linguista, «il passo è breve»;² ma forse più attentamente di altre questa osservazione d'epoca sa cogliere un dato di non secondaria importanza, ovvero l'acclimatemento, per così dire strutturale, nel parlar romanesco, della storpiatura, talora ridicola e buffonesca, delle forme dello “standard” linguistico: scambi di fonemi, stravolgimenti della sintassi, buffi strafalcioni dell'ortoeppia sono meccanismi creativi che producono uno scarto dalla norma utile a caratterizzare la «lingua abbietta e buffona de' romaneschi» come il trionfo dello sproposito elevato a sistema. Ciò era chiarissimo al genio creativo di Belli, che, nel «presentare [...] i popolari discorsi svolti nella mia poesia», non rinunciava mai alle ricche prospettive di deformazione caricaturale che quella sorta di «corruzione o storpiatura» dell'italiano gli offriva: così, nella lingua dei sonetti romaneschi, con la sua «frequenza di equivoci e anfibologie» che «risponde ai bisogni e alle abitudini» del «rozzo e spropositato volgo» di Roma, una consapevole e creativa «filologia dello sproposito»³ diventa l'arma con cui aggredire le strutture della lingua in un irriducibile corpo a corpo tra il genio in-

1 La citazione da W.W. Story, *Roba di Roma* (1876) è in L. SERIANNI, *L'immagine del romanesco negli ultimi due secoli*, in ID., *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 2002, pp. 89-109.

2 *Ibid.*

3 M. TEODONIO, *Introduzione a Belli*, Roma, Castelvetti, 2017, *passim*.

ventivo del poeta e l'esigenza – strettissima per quanto irriducibilmente ambigua – di «esporre le frasi del romano quali dalla bocca del romano escono tuttora». ⁴ E se, allora, gli strafalcioni degli incolti romaneschi diventano un *Leitmotiv* dell'espressione stilistica belliana, non mancano nel corpus dei sonetti dei veri e propri esperimenti di *ludus* verbale pressoché fine a sé stesso, dove la sistematizzazione dei meccanismi di deformazione della lingua diventa protagonista assoluta. Belli, ha osservato Marcello Teodonio nel suo ampio commento ai sonetti,

si dimostra attentissimo osservatore della totalità dei fenomeni linguistici, anche quelli deformati, in crisi, impazziti. E se da una parte questo interesse può rientrare nell'assunto documentario che sostiene l'intero impianto dei sonetti (la poetica del «monumento»), d'altra parte si ha il fondato sospetto che buona parte degli spropositi riportati sono piuttosto una creazione di Belli che non la diretta registrazione di espressioni colte dalla viva voce dei parlanti. Mi pare cioè che anche da questo punto di vista la poesia di Belli nasca al punto di incontro fra esigenze documentarie e meccanismi profondi dell'invenzione poetica: lo scarto linguistico crea una zona linguistica mai attraversata e intatta dove poter "divertirsi" continuando in un'operazione primigenia e fondante la parola stessa. Nasce così un linguaggio "altro", che cioè sta in un altrove assoluto, che però va proprio a ritrovare le radici prime del linguaggio: dove nascono le parole? Quale disintegrazione della mente le produce? In questo percorso talvolta Belli sprofonda in regioni emotive inaudite, talvolta, più semplicemente, [...] si diverte: ma dall'insensatezza dello stesso divertimento rinasce un senso. ⁵

Il Belli dello sproposito e della storpiatura creativa come «meccanismo profondo dell'invenzione poetica» atto a creare «una zona linguistica mai attraversata e intatta dove poter "divertirsi" continuando in un'operazione primigenia e fondante la parola stessa», è senza dubbio alcuno il nume tutelare dell'ultima produzione di Mauro Marè, che nello spiegare, nel 1990, una «ricerca che corrompe e contamina la lingua» iniziata due anni prima con *Verso novunque* (ma già in *Silabbe e stelle*, 1986, ce n'erano tutte le avvisaglie), afferma di aver «accentuato un'operazione che del resto era già presente in Belli», ⁶ allegando come esempio l'irriverente neologismo che intitola il sonetto *La puttanicizia* («storpiamento malizioso di *pudicizia*», lo chiosava Belli in nota)

4 Le citazioni belliane senza diversa indicazione sono tutte da G.G. BELLÌ, *Tutti i sonetti romaneschi*, a c. di M. Teodonio, 2 voll., Roma, Newton & Compton, 1998.

5 M. TEODONIO, commento a BELLÌ, *Tutti i sonetti romaneschi*, cit., vol. 1, p. 236.

6 M. MARÈ, *Questionario per i poeti in dialetto*, in «Diverse lingue», 7-8 (1990), pp. 17-22.

e di cui si era già ricordato il Gadda del *Pasticciaccio*.⁷ In consonanza con un'altra lucida autodefinizione proposta da Marè nel medesimo intervento – quella di «ritorno al Belli [...] mediato attraverso le grandi esperienze letterarie del Novecento»⁸ –, e chiamando in causa un'altra grande lezione formalmente eversiva del Novecento, quella joyciana, Franco Brevini ha parlato significativamente, per lo stile dell'ultimo Marè, di «una sorta di bellissimo aggiornato attraverso la *funzione* Joyce-Gadda»,⁹ alludendo chiaramente a «quella eterna “funzione Gadda” che va da Folengo e gli altri macaronici, così efficaci su Rabelais, al Joyce di *Finnegans Wake*», teorizzata da Gianfranco Contini come categoria critica trasversale alla storia letteraria (italiana e non solo) che usasse l'espressionismo e il plurilinguismo gaddiano come «prezioso reagente» che «ci aiuta a comprendere le corrispondenze».¹⁰

Sorvolando ora sulla «funzione Joyce-Gadda», che avrebbe fornito al poeta di *Verso novunque* e *Controcure* un'aggiornatissima strumentazione stilistico-espressiva, oltre che speculativa, per correggere in senso novecentesco – talora addirittura postmoderno, come ha ben osservato Ravesi¹¹ – la lezione del maestro romanesco, ci si soffermi sul significato e l'entità di questo «bellismo» come ce lo spiega Brevini:

La soluzione predisposta da Marè finisce per coincidere con un bellissimo più radicale, fondato sul recupero dei meccanismi generatori della lingua, ancora prima che della poesia, romanesca, quei meccanismi che proprio il Belli aveva magistralmente sfruttato: il gusto della deformazione con intenti satirici, dell'etimologia popolare, dell'invenzione linguistica, operate partendo dalla prossimità del romanesco all'italiano.

Marè si rende conto che la sua lingua gli offre straordinarie risorse inattinguibili da altri dialetti. Il romanesco non è spesso che un metaplasmo dell'italiano. Su questa estetica della vicinanza Marè impianta la sua poesia. Si pensi a esiti come: “A scola a ffabbricà lacunoscenza”, che il poeta traduce: “A scuola a costruire la conoscenza delle lacune”, o “la subbrime archimia dell'archi nostra”, reso con “la sublime alchimia degli archi nostri”.¹²

7 Si veda nel Cap. VIII la memorabile descrizione della fattucchiera-mezzana Zamira Pàcori col suo sorriso lascivo «sul limitare della impudicizia: della puttanicità, direbbe il Belli» (C.E. GADDA, *Romanzi e racconti II*, a c. di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Milano, Garzanti, 1989, p. 203).

8 MARÈ, *Questionario per i poeti in dialetto*, cit.

9 *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, a c. di F. Brevini, Milano, Mondadori, 1999, p. 3217.

10 G. CONTINI, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 533-66.

11 M. RAVESI, *Dentro a mmillanta Rome*, in «il 996», 3 (2004), pp. 49-63.

12 F. BREVINI, *Nota a M. MARÈ, Libertà*, in «Nuovi argomenti», 47 (1994), pp. 57-60.

Estratti entrambi da *Controcore* (1993; rispettivamente dalle poesie *Er seme der piagne* e *Oh Bbabbilogna!*), i due endecasillabi prescelti da Brevini testimoniano entrambi di un'azione aggressiva sulle strutture dell'italiano eseguita con gli strumenti del belliano «storpiamento» dialettale, che però serve a moltiplicare i significati facendo scontrare e reagire i significanti, secondo una sistematizzazione estenuata di quello stesso procedimento che avevamo già trovato in un titolo di *Silabbe e stelle*, *Er cinematofrego*: lì, una virtualmente innocua metatesi consonantica comune nel romanesco, unita al passaggio di *a* postonica a *e*, intrometteva nella parola il semantema di *fregà* coi suoi molteplici significati (“ingannare” ma anche “copulare”); qui, la concrezione dell'articolo *la* alla forma dialettale *cunoscenza* (una di quelle forme con «chiusura delle vocali in protonia» che nella lingua di Marè «rappresentano una fase sicuramente inattuale del dialetto romanesco»)¹³ introduce l'idea delle *lacune*, a smentire o quantomeno a mettere fortemente in dubbio la qualità-utilità dell'istruzione impartita a scuola, mentre nell'altro verso proposto troviamo qualche brillante esempio di quelli che Giovanardi ha definito «vocaboli di estrazione alta ma “imbastarditi” da una veste fonologica assolutamente implausibile»¹⁴ (in *Silabbe* avevamo già incontrato cose come *sarnitro*): il rotacismo della laterale preconsonantica trasforma *alchimia* (che certo non è una parola romanesca, ma posticciamente “romanescata”, esattamente come *subbrime*, con tanto di geminazione della *b*) in una *archimia* peraltro scomponibile in *archi mia*, che dal romanesco si traduce “i miei archi” e quindi si trascina dietro, per variazione del possessivo, «l'archi nostra». Ma i versi in questione sembrano veramente pescati a caso nel repertorio dell'ultimo Marè, tanta è la frequenza e la pervasività dei giochi verbali di questo tipo: basterà restare su una poesia come *Er seme der piagne* – ennesima riscrittura, come già *Er cinematofrego*, della belliana *Vita dell'Omo* – per venire travolti da un fuoco di fila di trovate analoghe, da «campi d'amor pratonico» dove il rotacismo risemantizza l'amore platonico trasformandolo – anche grazie all'attrazione semantica della parola *campi* e del verso precedente «a cresce in erba e ccavarcà in pratoni» – nell'amore che si fa sui prati, fino al finale, potentissimo *piagnente*, che è al tempo stesso il participio “piangente”, ma anche “piglia-niente” (ideale contrario di “pigliatutto”, come l'asso nell'omonimo gioco di carte), mentre a sua volta *pia* è sia l'aggettivo italiano (dal latino *pius*),

13 C. GIOVANARDI, *Mauro Marè: il “noeta” di Roma*, in *Dialetto, memoria e fantasia*, a c. di G. Marcato, Padova, Unipress, 2007, pp. 299-318.

14 *Ibid.*

che l'indicativo presente di terza persona del verbo romano *pijà* («pia morte pja tutto / umanità piagnente»¹⁵).

Appare evidente già da questi scarsi e casuali rilievi come la creatività linguistica dell'ultimo Marè esplode nel cortocircuito tra le strutture canoniche dell'italiano e quelle, bellianamente «guaste e corrotte», del romanesco: romanesco che in questa prospettiva, come scrive Brevini, «non è spesso che un metaplasmo dell'italiano»; ma lo è sempre, se così possiamo dire, in senso negativo, deterioro, degradato, come se sassate dialettali venissero scagliate con tutta la forza del gesto poetico contro le strutture della lingua e della poesia stessa col preciso scopo di farle saltare: «Versi porchi li mia / bbutati tra le perle de la poesia / fischiate serci in punta a le parole».¹⁶ Più che di una «estetica della vicinanza», potremmo parlare quindi di un'estetica – o meglio ancora di un'*etica* – della corruzione, e farlo sulla scorta di quanto afferma il poeta stesso in alcuni interventi autoanalitici pubblicati nei primi anni Novanta. Rispondendo alla domanda «A quali registri o tradizioni attingi, e con quanta libertà rinnovi il tuo dialetto?», Marè spiegava:

un ritorno al dialetto non può significare per me approdo alla purezza di una rassicurante lingua uterina ché tale non potrebbe certamente essere quella del Belli che egli stesso definiva non un dialetto ma una corruzione della lingua. E allora l'unica strada è proseguire sulla via della corruzione operando la corruzione della corruzione. Come due negazioni affermano, due corruzioni non possono non produrre qualcosa di nuovo.¹⁷

«Non dunque» – insisteva sulle pagine del «Belli» l'anno successivo, in un intervento che era una lettura del *proprio* Belli, e quindi della propria poesia – «il dialetto come identità ma la lingua guasta e corrotta al fine della liberazione individuale»:¹⁸

Ciò che è sano pulsa dentro ma fuori è sodo, pulito, compatto, statico. Ciò che è morboso è morbido, ibrido, purulento, pulsa dentro e fuori, è totale dinamicità. Belli lavora su una favella tutta guasta e corrotta, dunque su un magma linguistico estremamente duttile e dinamico. Si è detto che la clandestinità è costitutiva della poesia di Belli. Ma si nasconde ciò che è insano. La clandestinità è dunque intimamente legata alla corruzione. Anche Dante lavorò su una lingua, il volgare, che nasceva dalla corruzione del latino. Ma Dante costruì una lingua nuova realizzando

15 Oggi tutte le poesie di Marè, con l'aggiunta del romanzo postumo *Controcielo*, si leggono in M. MARÈ, *Opere*, a c. di M. Teodonio, Roma, Il Cubo, 2014.

16 M. MARÈ, *In punta a le parole*, da *Verso novunque*.

17 MARÈ, *Questionario per i poeti in dialetto*, cit.

18 M. MARÈ, *Belli e il paradosso del dialetto-non dialetto*, in «Il Belli», 1 (1991), pp. 119-20.

mirabilmente la coincidenza tra creazione linguistica e poesia. In Dante la lingua è verme che si fa farfalla. In Belli abbiamo l'apoteosi del verme.¹⁹

Sempre alle pagine del «Belli» è affidata, un anno dopo, la più completa e scoperta dichiarazione di questa «etica della corruzione», e la troviamo fra le righe di un'articolata recensione che Marè dedica a un libro uscito l'anno precedente, *Che oror l'orient*, raccolta di poesie e traduzioni in dialetto di un poeta fortemente sperimentale, il milanese Luigi Ballerini. La segnalazione di questa raccolta – che faceva seguito a una silloge in lingua intitolata *Che figurato muore* (1988) da un verso di Guido Cavalcanti,²⁰ e conteneva una sezione dal titolo *Che a dagh ona parvenza* composta di undici componimenti cavalcantiani tradotti in milanese – è in realtà solo il pretesto per alcune riflessioni di principio sulla poesia in dialetto e, in particolare, su quella «in dialetto metropolitano», la cui cifra stilistica peculiare consisterebbe nella cosiddetta «contanimazione» (*sic*, da *contaminare* + *animare*) o «sfigurazione vivificante». Spiega Marè:

Esiste nella lingua russa il vocabolo bisemico *nastojascee* che significa presente oltre che autentico. L'esperienza del poeta in dialetto come testimone di verità (la «verità sfacciata» del Belli) consiste nel presentificare l'autentico e nell'autenticare il presente realizzando così nelle due direzioni della temporalità il punto d'incrocio tra regressione e progresso, la sintesi tra tradizione e innovazione. Ma se il punto di partenza per il poeta deve essere il valore sacrale del nominare e l'evocazione della verità della parola contro l'inautentico del vivere comune, e in particolare del vivere odierno, paradossalmente, anzi ossimoricamente, l'autenticazione da parte del poeta non consiste nel convalidare ma nel tradire la parola, l'etica del poeta si esprime nel corrompere il valore incontaminato della poesia, la sua purezza consiste nel contaminare.²¹

A realizzarsi nella scelta del dialetto da parte del poeta metropolitano è la tensione verso

una più intensa espressione, una più pressante esigenza di sfigurazione (sfigurazione più che trasfigurazione, termine questo che per la sua connotazione mistica non si confà alla poesia e tanto meno a quella dialettale). Se ciò che prende forma, ciò che si configura e dunque si definisce e si chiude in una formula, muore (secondo il verso di Cavalcanti), allora

19 *Ibid.*

20 Dalla stanza «*Se m'ha del tutto obliato Merzede...*»: «ch'Amor mi dona un spirito 'n su' stato, / che, figurato, more».

21 M. MARÈ, *Le poesie di Ballerini*, in «Il Belli», 3 (1992), pp. 87-89.

possiamo dire: «che sfigurato vive». Ciò che si contamina si «contanima», si anima, si vivifica, rinasce. Per sottrarsi alla morte bisogna sottrarsi alla figurazione, alla riconoscibilità. Del resto ciò ha un preciso riscontro negli studi scientifici più moderni dal principio di indeterminazione a quello della instabilità dei sistemi dinamici (Poincaré). L'universo è nato per una instabilità. Dunque tanto più si è instabili tanto più si nasce.²²

Fra i componimenti «più ellittici del Cavalcanti» a detta di Con-
tini,²³ «*Se m'ha del tutto obliato Merzede...*» è una stanza isolata di
canzone tutta giocata sul riconoscimento della «irriducibile incomuni-
cabilità» del sentimento amoroso «che, in quanto tale, comporta [...] l'interruzione del canto»: «solo chi ha esperito su di sé la passione può
comprenderne gli effetti» («E qual si sente simil me, ciò crede»), e certo
nessuno può farlo sulla base di una descrizione a parole, questo per-
ché lo spirito d'Amore «se lo si prova a definire, svanisce» («figurato,
more»).²⁴ Scegliendo *Che figurato muore* come titolo della raccolta in
lingua del 1988 (ma anche della sezione cavalcantiana di *Che oror l'o-
rient*, dal momento che tradotto in milanese il distico diventa «che a
dagh ona parvenza / Spirit d'Amor el resta senza fiaa»), Ballerini si ri-
serva di motivarne la scelta in un breve intervento di poetica posposto
alla raccolta (*Congedo*), alla stessa stregua di quanto faceva Marè nello
stesso anno con la prosa *Un disperato ottimismo* posta in coda a *Ver-
so novunque*; qui il poeta milanese, a proposito della «congiuntura di
figurazione (intesa come procedimento di *significazione* che si espleta
sia attraverso il discorso sia attraverso l'illustrazione) e di *morte*»,²⁵ e
riallacciandosi alla bisemia del greco *sêma* (“segno” e “tomba”) di cui
discuteva Platone nel *Cratilo*,²⁶ spiegava:

Quanto alla figurazione, promossa dallo stesso amore che conduce alla

22 *Ibid.*

23 Cit. in R. REA, commento a G. CAVALCANTI, *Rime*, a c. di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci, 2011, p. 100.

24 *Ibid.*

25 L. BALLERINI, *Poesie (1972-2015)*, a c. di B. Cavatorta, Milano, Mondadori, 2016, p. 73.

26 «[Il corpo (*sôma*) può essere spiegato] in molti modi, mi sembra; anzi, se lo si altera un poco, in moltissimi. E, infatti, alcuni lo chiamano *sêma* [= tomba] dell'anima, come se essa vi si trovasse sepolta nella vita presente. E poiché, d'altro canto, attraverso questo l'anima *sêmaïnei* [= significa] ciò che *sêmaïneī* [= intende esprimere], anche per questo viene denomi-
nata correttamente *sêma* [= segno]. Tuttavia, mi sembra che questo nome sia stato assegnato soprattutto dai seguaci di Orfeo, dato che l'anima per essi sconta la pena delle colpe che deve spiare, ed ha questo involucro, immagine di una prigioniera, affinché *sôzētai* [= si salvi]. Questo, pertanto, come suggerisce il nome stesso, è *sôma* [= custodia, salvezza] dell'anima, finché essa non abbia pagato il suo debito» (PLATONE, *Tutti gli scritti*, a c. di G. Reale, Milano, Bompiani, 2000, pp. 148-49).

morte [...], essa, per inevitabile che sia, è chiaramente indicata da Cavalcanti come un'operazione inadempiente che procura, nel momento in cui si pone, la morte dell'oggetto stesso del figurare. [...] Ma così come la prospettiva, e anzi la certezza, della morte non distoglie l'amante dall'amore, così l'inadempienza del figurare non distoglie lo scrittore dalla scrittura. Al contrario è proprio l'inevitabile imperfezione segnaletica di ogni scelta e di ogni proposta (e, si aggiunga, l'implicito tradimento di ogni tradizione) che autorizza il ritorno perenne dell'invenzione e ne garantisce in pari tempo la fuga. Un testo legato da regole d'arte sarà dunque, sempre, il luogo meraviglioso della frustrazione, dell'irrequietezza meridiana, della melancolia, da un lato, e dell'insistenza, della protervia indomabile dall'altro;²⁷

e ancora, collegando, sulla scorta del poeta americano John Hollander, il greco *átropos* («la moira definitiva») con la negazione (per *α* privativo) «del voltare, del flettere, del volgere (*trépō*)»:

morire è dunque quando il senso cessa di girarsi (e rigirarsi) e si fissa dentro il confine esclusivo della sua literalità. E proprio quando ci sarebbe bisogno di ulteriori volgimenti.²⁸

È sulla scia di queste riflessioni – attentamente rilette alla luce delle care suggestioni benjaminiane sulla «tristezza delle cose oppresse dalla cappa di piombo del linguaggio»²⁹ e probabilmente anche di quelle legate al mantra hegeliano-laciano per cui «la parola uccide la Cosa»³⁰ («lassa a le cose l'esse all'osso» dice una poesia di *Verso novunque* dal significativo titolo *Verità*: «l'asso / è nun sfregnalle mai co le parole») – che Marè costruisce per contrasto le sue convinzioni sulla *sfigurazione* come opposto, e antidoto, alla mortifera *figurazione* di cui parlavano Cavalcanti e Ballerini: se dunque, «per sottrarsi alla morte bisogna sottrarsi alla figurazione», allora davvero «l'etica del poeta» aderente alla verità della Cosa (della «cosalità» belliana, che è il fine ultimo della poesia e di quella dialettale in particolare) consiste «nel tradire la parola» come figurazione e forma, «nel corromperne il valore incontaminato» attraverso la *s-*figurazione, la de-formazione e quasi,

27 BALLERINI, *Poesie*, cit., pp. 73-74.

28 Ivi, p. 75.

29 M. MARÈ, *Interfazione a Silabbe e stelle*, in ID., *Opere*, cit., p. 398. Il riferimento è a W. BENJAMIN, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a c. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962, pp. 53-70.

30 «Ainsi le symbole se manifeste d'abord comme meurtre de la chose» («Così il simbolo si manifesta in primo luogo come uccisione della cosa», J. LACAN, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in ID., *Scritti*, vol. 1, Torino, Einaudi, 1974, p. 313).

in ultima analisi, la forzatura, la violenza, la violazione aggressiva dei suoi confini a scopo eversivo e liberatorio. Chi ha parlato, per la poesia di Marè, di «effrazione della parola»,³¹ ha colto perfettamente questo aspetto. L'intenzione alla base di tale procedimento, che fa a conti fatti di ogni lingua una «favella guasta e corrotta» alla maniera belliana, «segna» secondo Marè «il versante più interessante e più moderno della produzione contemporanea in dialetto»,³² e ciò proprio deviandone l'obiettivo ultimo verso il polo opposto a quello canonico – e novecentesco – della poesia dialettale come ricerca di una purezza espressiva originaria e incontaminata:

Questo tipo di esperienza espressiva prende sì le mosse dalla fascinazione di un mondo perduto, dal mondo dell'infanzia che contiene l'incanto della nostra indeterminazione e quindi dell'estrema infinita potenzialità di essere, ma poi non fa quella fascinazione oggetto di canto come nostalgia o elegia in termini di anacronismo, e cioè non fissa quella magia nella rievocazione di un mondo perduto, ma ne fa il presupposto per un più arduo, trasgressivo tradimento e dunque per una nuova indeterminazione. Si evoca la lingua grembo, la lingua utero ma non per trovarsi un rifugio rassicurante o consolatorio, ma per operarne lo stupro, consumando così in questo incesto l'estremo affronto alla parola, realizzando quell'etica della sfigurazione e del tradimento che costituisce il dovere del poeta, perpetrando in definitiva quel «tradimento sublime» che è, né più né meno, la poesia.³³

«Si evoca la lingua grembo, la lingua utero ma non per trovarsi un rifugio rassicurante o consolatorio, ma per operarne lo stupro, consumando così in questo incesto l'estremo affronto alla parola»: è forse questa l'autodefinizione più forte, icastica e penetrante nella sua paradossalità, che Marè abbia dato della propria poetica dialettale, non senza un velo polemico contro la retorica e forse gli stereotipi che, soprattutto da certe riflessioni pasoliniane in avanti, si erano affermati sul dialetto dei poeti come dimensione materna, uterina, di rifugio regressivo da un'ingrata contemporaneità. Se ancora il Marè di *Silabbe e stelle* non era del tutto estraneo a questa prospettiva teoretica, pur posta in termini sempre critici e problematici («Discesa agli inferi o paradiso perduto il mio ritorno a casa, attraverso questi versi?», «Odissea dolorosa se durante il ritorno ad Itaca dopo mille peripezie ci si accorge che l'isola è stata sommersa dalle acque o che, forse,

31 G. TESIO, *Prefazione a M. MARÈ, Controcure*, Udine, Campanotto, 1993, pp. 7-11; poi, col titolo *Mauro Marè, un "belliano" di ritorno*, in G. TESIO, *La poesia ai margini. Novecento tra lingua e dialetti*, Novara, Interlinea, 2014, pp. 191-94.

32 MARÈ, *Le poesie di Ballerini*, cit.

33 *Ibid.*

non è mai esistita»)³⁴, l'autore di *Verso novunque* ha ormai compreso pienamente che la sua condizione dialettale e il dialetto stesso di cui si serve, irrimediabilmente contaminato dalla sua natura metropolitana e rozza, da secoli ormai «abbandonata senza miglioramento» com'era la plebe belliniana, non gli permetteranno mai un uso di questo tipo, perché si pongono assolutamente agli antipodi di quell'ideale pasoliniana «verginità» che il dialettale richiede alla lingua della poesia. Ed ecco allora che la distinzione diventa d'obbligo: non tutti i dialettali contemporanei sono uguali, ma possono essere assimilati ad almeno due grandi linee di tendenza che muovono in direzioni totalmente opposte, pur scaturendo entrambe dalla lezione dello stesso maestro; sì pascoliana come voleva sempre Pasolini, ma di un Pascoli per così dire bifronte, biforcuto:

La prima si riconosce nel Pascoli del fanciullino (o nel mito del buon selvaggio di Rousseau), nella evocazione di un mondo perduto in cui agevolmente vengono poi ad innestarsi le suggestioni pretecnologiche della scuola di Francoforte. Per questo filone il dialetto si fa ad esprimere il senso regressivo tra sentimento religioso e figura materna, l'universo pulviscolare di particolari minuti assunti in chiave simbolica, ecc.

La seconda che è senza dubbio più interessante e moderna è quella che si muove in una direzione espressionistica; ne fanno parte per lo più quei poeti che si esprimono in un dialetto metropolitano. [...] Il dialetto in questo caso non solo consente agli autori la stessa libertà linguistica che compete ai poeti in lingua, ma ne consente una maggiore in quanto apre a un plurilinguismo non solo spaziale ma anche temporale, permettendo cioè montaggi e contaminazioni tra lingua e dialetto, tra arcaismi e neologismi. Anche qui abbiamo un collegamento con Pascoli, ma non certo col Pascoli del fanciullino e del lessico vernacolare, ma col poeta dell'onomatopea, degli arditi passaggi dall'onomatopeico al semantico, dalle parole arcaiche utilizzate in funzione espressiva, operazioni queste che sono all'origine dello sperimentalismo linguistico.³⁵

La distinzione era già in *Un disperato ottimismo*, tra poeti dialettali «puri» e «metropolitani»:

Di fronte all'esplosione drammatica della modernità, il poeta dialettale puro, per così dire, si ritrae nel paradiso della sua lingua incorrotta ove coglie la poesia al suo primo respiro (Bo), recupera il sublime pur nelle infime rime (Zanzotto) e ritrova una capacità di accensione lirica che è per lo più preclusa sia al poeta in lingua che, estenuato il soggetto nei parossismi delle trasgressioni, è approdato all'oggettività del nulla, sia al poeta in dialetto metropolitano che è coinvolto anche linguisticamente nelle frat-

34 MARÈ, *Interfazione*, cit., pp. 395-98.

35 MARÈ, *Le poesie di Ballerini*, cit.

ture e nel melting pot sociale, antropologico e psicologico delle città. Così come il poeta del primo tipo si ritrae nell'utero della sua lingua materna appartenente per lo più ad un'area molto ristretta (il *petel* di Zanzotto, il gradese di Marin, eccetera) il poeta metropolitano cerca una lingua capace di registrare le tensioni della civiltà contemporanea. Penso al milanese nuovo, molto ibridato, caustico, espressionistico del primo Franco Loi,³⁶

cui non appare affatto dissimile il milanese «contanimato» di Ballerini, che «esprime puntualmente l'etica del tradimento, in quanto rivela un tessuto linguistico complesso e combinatorio, talvolta bizzarro e strampalato, un linguaggio personalissimo, in cui l'ambiguità, lo straniamento, il fraintendimento si carica anche delle valenze e delle violenze del dialetto nella sua tensione oppositiva alla lingua».³⁷ È inevitabile notare a questo punto come Marè insista nel collocare a Milano il polo principale di influenza della sua idea di dialettalità «metropolitana» contemporanea: è oggi la poesia dei milanesi come Loi e Ballerini, cui possiamo senz'altro aggiungere la lezione cruciale di Delio Tessa col suo espressionismo dissestato e schizoide, a perorare nel *côté* dialettale la causa di quella «sfigurazione vivificante» che in altri tempi «fu anche della favella guasta e corrotta del Belli e servì alla grande operazione del nostro Maestro» («uso la prima persona plurale perché Belli sicuramente è uno dei maestri anche di Ballerini», chiarisce Marè),³⁸ ma che si è certo perduta del tutto nella «romanescheria» postbelliana, vittima del «grosso equivoco» dell'«epigonismo trilussiano» che ha alimentato un «filone di scorrevolezza linguistica» adagiantesi su «forme di comicità spicciola raggiunta attraverso il buonsenso, il qualunquismo, il moralismo corri-vo».³⁹ Non così, evidentemente, a Milano, dove la linea Porta-Tessa-Loi (cui con Marè possiamo aggiungere il Ballerini dialettale) si è mossa in direzione completamente opposta, da un «sistema di valori ottocentesco stabilmente costituito» verso la denuncia – e la mimesi – dell'«assoluto non senso» del vivere contemporaneo.⁴⁰

Nell'ultimo e più ampio dei cinque articoli pubblicati sul «Belli», *Il verso e il vero*, Marè aggiunge un ulteriore, importante tassello al mosaico delle sue autodichiarazioni di poetica teorizzando l'intima peculiarità della poesia neodialettale (ed è questo l'unico intervento in cui parla esplicitamente di «letteratura neodialettale» presentandosene

36 M. MARÈ, *Un disperato ottimismo*, postfazione a *Verso novunque*, in Id., *Opere*, cit., p. 506.

37 MARÈ, *Le poesie di Ballerini*, cit.

38 *Ibid.*

39 MARÈ, *Questionario per i poeti in dialetto*, cit.

40 *Ibid.*

in tutta evidenza come fautore) nel rifiuto del dialetto come rivendicazione identitaria – quale era sempre stato nella letteratura dialettale precedente – e in una sua rilettura di segno radicalmente opposto, come «riappropriazione del nostro sentimento di estraneità rispetto al mondo e anche della instabilità delle cose»:

Caratteristica dell'essere è [...] l'instabilità e di conseguenza l'indefinitività. Il linguaggio annulla l'instabilità delle cose, ma col far questo ne cancella l'essere a vantaggio della dicibilità. [...] Nello stesso momento in cui col linguaggio ci impadroniamo delle cose, le perdiamo [...].

La nominazione infatti sminuisce le cose: con essa noi ci appropriamo della loro muta interrogazione e le cose ne restano mutilate. La faccia più familiare è più stabile perché ha cessato di parlarci, ha smesso di chiederci di essere nominata.

Fino ad un certo punto mi sono portato dentro questa richiesta. La poesia è la domanda e la risposta ad essa. Ma la risposta più antica è quella che spinge alla nominazione con valore di esorcismo dell'altro e cioè del valore delle cose nella loro innominabilità.

È l'esigenza di rendere familiare il mondo che è per noi immondo in quanto siamo noi stessi immondi rispetto ad esso. La letteratura in dialetto è ricordo di questa ferita, essa è ritorno alla faccia antica che ci riporta il nostro io più intimo e cioè il sentimento della nostra estraneità di allora che ora ci appare inedito in quanto quella iperpercezione si è ormai spenta nel lungo appiattimento quotidiano. [...] La letteratura neodialettale dunque, almeno sotto questo profilo, a differenza di quella dialettale o vernacolare risponde a tutt'altro che a un bisogno d'identità; al contrario essa è riappropriazione del nostro sentimento di estraneità rispetto al mondo e anche della instabilità delle cose, del fascino della loro indeterminazione. Ma bisogna tener conto che non è instabile solo il mondo pre nominale ma anche quello che residua dalla perdita della nominazione. Infatti la capacità di trarre germogli di poesia dalle macerie del linguaggio è più avvertibile nei neodialettali di area metropolitana meno inclini alla nostalgia delle radici. In essi la poesia nasce dal profondo malessere che è di coloro il cui linguaggio è stato distrutto insieme all'umanità dell'abitare urbano, di coloro cioè che hanno perduto l'elemento comune al luogo e al nome. Dall'atopia all'afasia. Essi non eludono le macerie: con esse cercano di ricostruire una nuova lingua di poesia.⁴¹

Che questa tensione paradossale alla ricostruzione attraverso il disfacimento e la contaminazione risponda a una vera e propria etica del poeta è confermato e ribadito dalla conclusione dell'intervento, una vera e propria dichiarazione di intenti:

41 M. MARÈ, *Il verso e il vero*, in «Il Belli», 5 (1992), pp. 3-5.

Il terreno dell'attività poetica è il mondo della filosofia dell'azione concreta che si realizza sul piano etico-linguistico. Il binomio etica-estetica è inscindibile nel senso che l'opera di qualunque artista deve progettare una nascita nuova del mondo. Ma partendo dal mondo reale. La sua dimensione strutturale è il vero. Il vero deve essere sostituito al bello. Secondo la moderna concezione dell'arte che si oppone ai canoni tradizionali, il vero ha maggior pregio del bello. Ma il vero dell'artista non è il vero della natura. [...] Il vero che il neodialettale ricerca implica un tradimento della parola antica che è statica per attribuirle un dinamismo che la renda nuova e persino falsa ma in quanto più vera del vero. Il paesaggio del neodialettale esprime un vero che include il supplemento espressivo del linguaggio poetico che è intrinsecamente anche morale. La mistificazione che connota l'arte consiste nel rendere il vero ancora più vero aggiungendo al vero di natura una verità più essenziale e dinamica qual è quella intrinseca alla motivazione morale, tale da ricomporre la natura, l'uomo e il suo logos in una più ampia armonia.⁴²

Ecco allora che il quadro si completa e che la poetica (neo)dialettale di Mauro Marè, la sua «rivoluzione linguistica permanente»,⁴³ assume tutti i caratteri di una sfida eversiva alla forma, alla «figurazione» che è insita in ogni discorso linguistico per liberare, attraverso l'«effrazione della parola», il vero della Cosa, che sia «più vero del vero» proprio nella misura in cui fluisce dinamico e libero dalla fissa e inappagante staticità dell'effabile («il labbro mima l'afasia»)⁴⁴. E il dialetto, lingua pregrammaticale per eccellenza e perciò tetragona a ogni rigida formalizzazione, si presta tanto meglio a questa operazione quanto più è impuro, disfatto, sfigurato in sé stesso: ed ecco allora che il romanesco, quanto più inadatto si mostrava a una poetica dialettale «pura» che avesse cercato nel vernacolo – senza trovarvene – qualche accogliente margine di regresso all'utero, tanto più prepotentemente può offrire la propria dirompente potenza al servizio di una ricerca di questo genere, nella misura in cui la lingua si tuffa nella «fanga», nella «lutulenza dell'umanità»,⁴⁵ per uscirne irrimediabilmente compromessa:

essa si intride profondamente dei rifiuti urbani, dei detriti metropolitani e dei ruderi archeologici dell'antico e del moderno. [...] La lingua è frantumata come i cretti di Burri, violenta e arsa come le sue combustioni. Un'«arte povera» della parola. Si sostanzia delle macerie urbane e dei relitti di sfasciacarrozze che assemblano le composizioni di Rauschenberg.⁴⁶

42 *Ibid.*

43 MARÈ, *Un disperato ottimismo*, cit., p. 505.

44 MARÈ, *Questionario per i poeti in dialetto*, cit.

45 MARÈ, *Belli e il paradosso del dialetto-non dialetto*, cit.

46 MARÈ, *Un disperato ottimismo*, cit., p. 506.

C'è un vocabolo, tra le decine di neologismi che si possono rinvenire nelle ultime due raccolte di Marè, che forse racchiude meglio di tutti, in una perfetta sintesi, questo aspetto della ricerca stilistico-espressiva dell'autore: la parola, belliana fino al midollo, è *oscenufreggi*, e intitola non solo una poesia fra le più incisive di *Verso novunque*, ma anche, molti anni dopo, un libro di saggi su Belli di Massimiliano Mancini.⁴⁷ Si tratta naturalmente di una crasi fra l'aggettivo *osceno* e un peculiarissimo termine dialettale dall'etimologia incerta e dal significato piuttosto vago, *scenufreggio*, che ricorre (assieme al derivato *scenufreggeria*) in sei diversi sonetti belliani: tale vocabolo, che le proposte etimologiche mettono di volta in volta in relazione al latino *genuflexio*, *genufragium* («la "rottura delle ginocchia" che si trova nella passione di Cristo»),⁴⁸ *scenupegium* («una festa ebraica molto rumorosa»)⁴⁹ o *scaenae fragium*,⁵⁰ e che Belli talvolta chiosa, nelle note ai sonetti, come «flagello» o «sterminio», è tanto caratteristico del lessico belliano, da aver fatto avanzare a Teodonio l'ipotesi che fosse una sua invenzione originale;⁵¹ si tratta in verità di un lemma variamente attestato anche nel dialetto napoletano nella forma *scenuflegio*, forma che lo stesso Belli sentiva come più corretta e forse originaria, dal momento che così la usa in una lettera ai figli Cristina e Ciro del 29 settembre 1854 («Il tappeto in camera vostra è già messo. Che scenuflegio! Pare una rete da notte»)⁵². Per il resto, esso risulta totalmente privo di accoglienza nei repertori lessicografici, antichi e moderni, della lingua italiana, se la più esaustiva definizione del lemma reperibile in rete proviene da un articolo firmato Vincenzo Spagnuolo Vigorita per l'edizione napoletana de «la Repubblica» del 5 dicembre 2010 (*Scenuflegio virtuoso per l'intera città*), da cui vale la pena leggere almeno uno stralcio:

47 M. MANCINI, *Oscenufreggi. Di Belli e belliani*, Manziana, Vecchiarelli, 2007.

48 TEODONIO, commento a BELLÌ, *Tutti i sonetti romaneschi*, cit., vol. 1, p. 119.

49 *Ibid.* E cfr. il commento di P. GIBELLINI in G.G. BELLÌ, *I sonetti*, a c. di P. Gibellini, L. Felici, E. Ripari, Torino, Einaudi, 2018; esso riprende la chiosa di Vigolo (da G. G. BELLÌ, *I sonetti*, a c. di G. Vigolo, Milano, Mondadori, 1952): «Vigolo spiega [...] che il termine è derivato da *Schenopedia*, nome greco della festa ebraica dei tabernacoli, penetrata nei dialetti italiani centro-meridionali attraverso il latino dei Vangeli («Erat autem in proximo dies festus Iudeorum Scenopegia», *Gv* 7,2) e le sacre rappresentazioni della Settimana Santa: al probabile significato di 'baccano', ossia le grida degli ebrei nella loro festa, si sovrapporrebbe il riferimento ai tormenti della Passione, donde il senso di 'flagello, sterminio, scempio' che la parola assume in questo sonetto [*L'incisiature*, ndr]. Il critico aggiunge che sulla formazione semantica e fonetica del termine poté influire *genufragium* 'rottura delle ginocchia', parola anch'essa legata alla Passione» (pp. 283-84).

50 Cfr. F. RAVARO, *Dizionario romanesco*, Roma, Newton & Compton, 1994, s.v.

51 Cfr. M. TEODONIO, *Introduzione a MARÈ, Opere*, cit., p. 41.

52 G.G. BELLÌ, *Le lettere*, a c. di G. Spagnoletti, Milano, Del Duca, 1961, pp. 343-44.

Lo scenuflegio significava molte cose, con vaste sfumature: ma comunque connotate da compianto, danno, stupore depressivo, confusione, sbiottamento, disperazione, rovina, abbattimento, dolore diffuso, pianto, invocazione, soccorso, caduta. Forse per suggestione fonetica, assumeva specialmente un sapore visivo, di scena dolorosa, scena che scuote e induce alla commiserazione. [...] Napoli è scena paragonabile alle rovine di Cartagine, fatto lo sconto della guerra punica. Guardiamo attorno: è scenuflegio la collina di Posillipo sfregiata dai palazzacci di via Petrarca; e così le strade sventrate e dissestate, le piramidi di monnezza, le cataste di automobili impazzite nel traffico, Bagnoli ischeletrita, svuotata, inquinata, allo sbando, i crolli dell'antica Pompei, le periferie fatiscenti, il verminaio di tanti vicoli, le bancarelle dei paninari, le risse domenicali fuori delle discoteche o dello stadio, le orde estive dei bagnanti sul lungomare. L'elenco può essere infinito, come le scene di afflitto compianto che sono il nostro cinematografo quotidiano. E si accrescono, compianto e afflizione, se si guarda all'etimo della parola. Dialettale sì, ma di palese derivazione latina, scenuflegio non è altro che la corruzione popolare di "genuflexio", genuflessione. [...] Nella corruzione del linguaggio popolare evidentemente gioca la visione della folla accasciata da una rovina, disperata e dolente, abbattuta in atteggiamento penitente e supplice per una grazia divina riparatrice della sventura.⁵³

«Le strade sventrate e dissestate, le piramidi di monnezza, le cataste di automobili impazzite nel traffico», la città «ischeletrita, svuotata, inquinata, allo sbando» con «le periferie fatiscenti, il verminaio di tanti vicoli» sono anche lo sfondo fisso e immutabile della poesia dell'ultimo Marè, definizioni che tornano utilissime per capire lo *scenufreggio* della Roma «gran massima cloaca universale».⁵⁴ E non sarà un caso che, mentre in Belli il termine è utilizzato nei contesti più disparati e spesso in accezione metaforica o espressionisticamente connotata (*scenufreggio* è la furia dell'atto sessuale ne *L'incisciature*, la sventura portata dall'anno bisestile ne *L'anno de cuest'anno*, il potere pernicioso e distruttivo degli avvocati della Curia Innocenziana ne *Li scortichini*, uno stupro di gruppo ne *La donna arrubbata*, la prospettiva di vita matrimoniale con un cattivo partito in *Un rompicollo*, fino alla memorabile chiusa gnomica di *Una bbella penzata*: «Cusí quer ch'era prima un scenufreggio / annerà dda cqui avanti a mano a mmano / sicutèra in principio e nnunche e peggio»), in Marè il sostantivo e i suoi derivati (tra cui l'improbabile verbo denominale *scenufreggià*, con chiara

53 <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/12/05/scenuflegio-virtuoso-per-intera-citta.html> (ultimo accesso 07/06/2022).

54 M. MARÈ, *Tuttinferno*, da *Verso novunque*, con chiara eco da Belli, *Li Prelati e li Cardinali* («è la stalla e la chiavica der Monno»).

intrusione semantica del concetto di *sfregiare*) sono impiegati sempre e solo in relazione al medesimo referente concettuale, il rivoltante e grottesco degrado urbano – e contestualmente morale, ma anche linguistico – della Roma contemporanea:⁵⁵ «er chiodo der burdozze / che scenufreggia sciupa sbiozza / strazzia incarca spigne sbatte / sfregna la città» (*Oscenufreggi!*); «scenufreggi de carcia e ppozolana / muracci a mmaleppeggio marmo perfido» (*Centomila motori turbo*); «Se scenufreggia intorno la città» (*Verità*).

Quanto al neologismo che intitola la prima di queste tre poesie di *Verso novunque*, esso incastra brillantemente alla nozione di *scenufreggio* quella di *osceno*, che pure è profondamente costitutiva di quello stile belliano che Marè recupera e fa suo, come ha ben osservato appunto Mancini, che se ne serve nel titolo del suo libro su Belli osservando come «quel neologismo può essere anche una buona definizione della parola poetica belliana, che lascia i suoi segni, come l'acido sul rame dell'incisione, nel vivo dell'umana carnalità: segni insieme "osceni" ed "empi" poiché della misera condizione dell'uomo il poeta romantico chiama a giudizio Dio, in un'eroica contesa ad oltranza».⁵⁶ Nel saggio, ivi contenuto, sul *Trattamento verbale dell'«osceno»* nei sonetti di Belli, Mancini osserva acutamente – partendo dai famosi sonetti-repertorio della lessicografia genitale e scatologica⁵⁷ – che è proprio nel trattamento verbale dell'osceno che si esplicita meglio che in ogni altra situazione l'attitudine di Belli al *ludus* linguistico e alla libera sperimentazione creativa sui significanti puri, svincolati dai significati e osservati piuttosto «nella pura qualità di segni» (e non è un caso, insinua lo studioso, che uno dei più fini analisti della semiotica "oscena" del «Commedione» sia stato proprio un neoavanguardista come Alfredo Giuliani):⁵⁸ in questi sonetti, infatti,

messi uno accanto all'altro, i nomi non danno luogo a frasi, ad organismi complessi di senso, ma vengono accumulati ed esibiti nella loro pura qualità di lemmi di vocabolario (semplici sostantivi o anche locuzioni idiomatiche, proverbiali, metaforiche) che, nella loro frammentarietà e

55 Perfino nella preistoria poetica mareana di *Ossi de persica* (1977), l'unica attestazione di *scenufreggio* rientra nel medesimo campo semantico, a indicare lo scempio dei quartieri del centro storico demoliti in epoca fascista («Poi ce fu de San Pietro er sacrileggio / e a Borgo fu la sagra der piccone / e poi pe' celebrà 'sto scenufreggio / lo dedicorno a 'la Concijazzione», *Trastevere*).

56 MANCINI, *Oscenufreggi*, cit., quarta di copertina.

57 *Li penzieri libberi*, *La madre de le Sante*, *Er padre de li Santi*, *Pijjate e ccapate*.

58 Cfr. A. GIULIANI, *Gioco e destino. I segni del sesso nella poesia del Belli*, in *Lettere belliane*, vol. 3, Roma, Bulzoni, 1982.

casualità portano infine ad un complessivo «non-senso» [...]. Messi alla rinfusa, come neutro catalogo di parole, i nomi perdono, insieme all'ordine e alla gerarchia stabiliti dalla sintassi, anche credibilità e autorevolezza nella loro pretesa di comunicare significati, di parlare delle «cose»; e a loro volta, nominate in elenco, le «cose» (concetti, ideali, valori) perdono il loro spessore semantico e rimangono puri nomi: è l'effetto raggiunto, ad esempio, dall'elenco delle noiose ed equivalenti fasi della *Vita dell'omo*,⁵⁹

che è in effetti uno dei principali modelli di riferimento su cui Marè costruisce il suo stile maturo, fatto di frasi nominali secche dall'incedere elencativo e frammentato dove i significanti, apparentemente messi alla rinfusa, non fanno che richiamarsi e ricombinarsi in forme sempre più libere dai vincoli sintattici, forzando la morfosintassi e, contestualmente, anche la semantica: così nel *Cinematofrego* e nel *Seme der piagne*, che più da vicino ricalcano il modello, ma così in quasi tutte le poesie delle ultime due raccolte, sulla scia di quanto avviene nel Belli "osceno", in cui, sempre nella lettura di Mancini,

il sapiente trattamento del materiale verbale [...] incrementa l'effetto ironico e straniante [...] isolando e valorizzando, tra le funzioni del linguaggio, quella «metalinguistica» e invitando il lettore ad osservare le varie parole nella pura qualità di segni, cogliendo l'intensità e la varietà della loro composizione fonetica [...], l'appartenenza a questo o a quel campo semantico o metaforico [...], la sorprendente parentela istituita dalle rime o dalle rispondenze ritmiche.⁶⁰

È quello che succede per esempio in un sonetto memorabile come *L'incisciature* («le fottiture», traduce Belli, ma già il termine stesso è probabilmente di sua coniazione), un sonetto di cui ritroveremo la lezione un po' ovunque nell'ultimo Marè, dove la celebrazione delle gioie del sesso conduce «l'estensione e l'estenuazione della parola sino ai limiti della significatività, in uno spasmodico tentativo di far aderire i suoni alla sensazione, di farli coincidere con essa», e «lo "sperimento" porta il linguaggio "petroso", "aspro e chioccio", proprio con senso dantesco, a una tensione quasi insostenibile» in cui «i suoni "striscianti, grassi e turgidi" invadono la partitura ritmica, che anch'essa si scandisce [...] secondo la cadenza orgiastica del coito»;⁶¹ e ancora, «la parola sprofonda dentro di sé e punta dritta a esprimere

59 MANCINI, *Oscenufreggi*, cit., p. 81.

60 Ivi, p. 82.

61 Ivi, p. 92.

[...] il deragliamento dei sensi e della coscienza, per giungere alla finale prospettiva della negazione dell'umanità in un violento e disperato sogno di libertà pura e senza scampo»;⁶² «la parola si fa pietra, scandalo, urlo, abiezione assoluta e impossibilità di riscatto»⁶³ – un giudizio che potrebbe calzare a pennello anche per la poesia dell'ultimo Marè:

Che sscenufreggi, ssciupi, strusci e ssciatti!
 Che ssonajjera d'inzeppate a ssecco!
 Iggni bbotta peccrisse annava ar lecco:
 soffiamio tutt'e dua come ddu' gatti.

L'occhi invetriti peggio de li matti:
 sempre pelo co ppelo, e bbecc'a bbecco.
 Viè e nun vienì, fà e ppijja, ecco e nnun ecco;
 e ddajje, e spiggnè, e incarca, e strigni e sbatti.

Un po' piú che ddurava stamio grassi;
 ché ddoppo avé ffinito er giucarello
 restassimo intontiti com'e ssassi.

È un gran gusto er fregà! ma ppe ggodello
 piú a cciccio, ce voria che ddiventassi
 Giartruda tutta sorca, io tutt'uscello.

Prima di passare al riuoso che di questo modello fa Marè nella poesia *Oscenufreggi!*, vale la pena premettervi un altro importante rilievo che Mancini fa nel saggio in esame sull'«osceno di parola» di Belli, quando osserva che

le tante «parole del sesso» utilizzate dal poeta [...] sono proprio dei piccoli *ordeggni*, degli «strumenti» linguistici carichi di un'energia semantica aggressiva e tagliente, confezionati con precisa abilità retorica per «incidere» senso. Ed è importante osservare che questi strumenti, queste parole possono essere utilizzati sì, per parlare di sesso, cioè per svolgere un tema di per sé osceno [...], ma anche per parlare di tutt'altro, per «affrontare» temi apparentemente distanti dalla sessualità [...]. Questa «parola del sesso», anzi – direi – questo linguaggio «sessuato» può consistere in una locuzione turpe o blasfema («parolaccia» o bestemmia) oppure può svilupparsi nella scelta di un determinato campo semantico che viene scavato e dilatato, per così dire, fino a raggiungere un espressivismo turgido e aggressivo, oppure, ancora, consistere nel suo sapiente accostamento con

62 TEODONIO, commento a BELLÌ, *Tutti i sonetti romaneschi*, cit., vol. 1, p. 119.

63 *Ibid.*

campi semantici distanti ed estranei, che dall'inatteso e osceno «congiungimento» generano un senso paradossale, una mutazione prospettica.⁶⁴

Si tenga presente tutto ciò nell'avventurarsi nella lettura di *Oscenufreggi!*, vera possibile summa della poetica "neobelliana" dell'ultimo Marè:

Marmi colonne
 a ttigna co la notte
 morti sorrisi bbianchi
 come li coccodrilli cechi
 dentro a le fogne de Novaiorche
 e a Roma ce sò ssorche
 nere come ppantere.
 Strade come ggruviere.
 Ah avello tosto forte tonante
 come er chiodo der burdozze
 che scenufreggia sciupa sbiozza
 strazzia incarca spigne sbatte
 sfregna la città
 sciatta
 a ppanza per aria
 come ce gode la bbrutta trojjaccia
 a ffasse sbudellà.

Il legame con le *Incisciature* belliane è esplicitato sin dal titolo, «un neologismo che non solo accresce con la protesi di una sola vocale la parola belliana» che apriva il sonetto in questione (protesi vocalica che, a quanto ci fa capire la traduzione in calce, «oh flagelli!», andrebbe letta anzitutto come interiezione vocativa), «ma dà luogo a una figura di (freudiana) "condensazione" che riunisce in un'unica parola due significati diversi»:⁶⁵ una vera e propria chiave di lettura per la nuova poetica mareana che, partendo da una rilettura aggiornata dell'«osceno di parola» di Belli, ricorre a un «uso frequente, ossessivo, del vasto repertorio lessicale offertogli dal campo semantico dell'osceno», la cui «forza dissacrante» non fa che alimentare «la furia espressionistica della sua deformazione e reinvenzione verbale».⁶⁶ Non potremmo essere più lontani dalla corritività delle prime raccolte, ma anche dal bellismo "addomesticato" di *Er mantello e la rota* (1982) e perfino dal dissidio insanabile di *Silabbe e stelle*, dove la costitutiva trivialità del

64 MANCINI, *Oscenufreggi*, cit., pp. 84-85.

65 Ivi, p. 156.

66 Ivi, p. 155.

tristiloquio romanesco era ancora vissuta come un'opprimente zavorra alle ambizioni liriche dell'io poetante («Er messaggio che ciò ner còre / è de parole de piommo: / casco sempre più a fonno / e nun riassommo», *Una bottija*), mentre qui essa viene finalmente accolta fra gli «ordeggni» più potenti di una proposta poetica nuova, che della turgida rocciosa dirompenza di un idioma «tosto forte tonante / come er chiodo der burdozze» si serve con veemenza per un'azione distruttiva di sistematica sfigurazione, di «effrazione della parola» che è l'esito più estremo e oltranzista di quelle «serciate» con cui il poeta di *Silabbe* intendeva spaccare le «invetriate» della poesia tradizionale (*A serciate de stelle*): così, «le parole oscene del sonetto belliano [...] diventano, accumulate nell'orgia lessicale dell'elenco, degli ordigni verbali che “scenufreggiano” le cose, al culmine di quella furia di scavo verso il “nòcciolo” del senso», perché «se già in Belli l'osceno potenzia la capacità di significare la condizione umana oltre il senso comune e “corrivo”, in Marè questa potenza semantica è moltiplicata» e «la lingua *serciosa* non può parlare che per *oscenufreggi*». ⁶⁷

La poesia si presenta divisibile in due parti di estensione quasi uguale (8 + 9 versi dalla metrica irregolare), ma ben distinte fra loro. Nella prima, partendo dalla descrizione del degrado urbano di Roma, vero e proprio *Leitmotiv* che fa da sfondo a tutta la poesia dell'ultimo Marè, e in particolare alla prima sezione di *Verso novunque*, la ricercata ambiguità del termine *sorca* («grosso roditore che vive nelle fogne, comunissimo a Roma», ma anche, «con espressione volgare, sesso femminile») ⁶⁸ produce, come avveniva nel *Cinematofrego*, suggestioni di due ordini diversi, richiamate dai due compresenti significati del vocabolo: da una parte (v. 8), per l'intuitivo accostamento topo-formaggio, le «sorche» di Roma fanno *pendant* con le «strade come gruviere», il formaggio coi buchi che allude alle proverbiali “buche” che funestano la viabilità capitolina; dall'altra, il passaggio semantico – che rimane implicito, ma chiaro – al significato osceno della *sorca*, conduce alla spiazzante allegoria «iperbarocca» ⁶⁹ che informa di sé tutta la seconda parte (vv. 9-17), in cui Roma intera diventa l'enorme, sterminata vulva di una squallida e discinta prostituta, con chiaro rimando al *topos* letterario di ascendenza giovannea (archetipo è la Grande Prostituta dell'Apocalisse, seduta su sette colli [17, 9]) di «Roma-grande puttana, [...] tema consueto, frequentatissimo dalla grande letteratura», ⁷⁰ e che

67 Ivi, p. 156.

68 RAVARO, *Dizionario romanesco*, cit., s.v.

69 TEODONIO, *Introduzione a MARÈ, Opere*, cit., p. 41.

70 *Ibid.*

Marè aveva già esplorato dedicandosi, nel sonetto *Mamma Roma da Cicci de sellero* (1979), a un'ecfrasi in versi del noto dipinto di Scipione *La cortigiana romana* (1930).

Da qui in poi la poesia si trasforma in una vertiginosa e violentissima fantasia erotica in cui, come già in Belli, «l'“itifallo”» – trasfigurato dalla metafora metropolitana nella lama anteriore del *bulldozer* con cui fare sfracelli nel tessuto urbano – è «quell'“ordegno” col quale si può aprire, sforzare, penetrare, fare “stragge” [...] (che sono poi le modalità del coito, in prospettiva maschile, rappresentato in molti sonetti)»:71 ed ecco allora che «il delirio dell'immaginazione della furia sessuale»72 già mirabilmente descritto nelle *Incisciature* belliane con ridda orgiastica di onomatopée incalzanti torna a dipanarsi ai vv. 11-13, che nuovamente estenuano il modello insistendo ossessivamente sull'allitterazione delle costrittive sorde alveolari, postalveolari e labiodentali («scenufreggia sciupa sbiozza / strazzia incarca spigne sbatte / sfregna la città», dove peraltro anche *città* andrebbe senz'altro letto “scittà”, come lo avrebbe scritto Belli) che già in Belli «innestano» sul piano fonetico «la medesima “oscenità” di linguaggio [...] ed emettono il medesimo “suono grasso” da pronunciare con analoga “pronuncia turgida” (secondo le precise istruzioni che leggiamo nell'*Introduzione*)».73 Vale sempre quanto correttamente notato da Franco Onorati: «l'irruzione delle dirompenti oscenità [...] vuole esprimere la violenza fisica a cui [Marè] sottopone il linguaggio poetico»,74 in direzione di quella «contanimazione» o «sfigurazione vivificante» di cui parla nelle prose e che passa anche per l'immagine di sconcertante volgarità che chiude la poesia programmatica *Verità*, con l'io poetante che si dichiara «compagno ar monno a ccazzo dritto» per penetrare la «mignotta Verità».

Sono fra le prime avvisaglie di una certa inquietante fascinazione dell'ultimo Marè per l'idea ricorrente dello stupro (si rilegga la riflessione sullo «stupro» della «lingua utero» come esigenza del neodialettale metropolitano), che sarà al centro di alcune fra le pagine speculative più disturbanti del romanzo postumo *Controcielo*.75 Nelle poesie,

71 MANCINI, *Oscenufreggi*, cit., p. 83.

72 TEODONIO, *Introduzione a MARÈ, Opere*, cit., p. 41.

73 MANCINI, *Oscenufreggi*, cit., p. 91.

74 F. ONORATI, *Il passaggio del testimone da Dell'Arco al delfino Marè*, in *Studi su Mario dell'Arco*, a c. di F. Onorati e C. Marconi, Roma, Gangemi, 2006, pp. 125-46.

75 «Nello stupro [...] si adempie il punto mirabile di convergenza tra la violenza e l'amore. Nello stesso modo un'eruzione vulcanica conduce a un grado incandescente di sublimità l'esplosione del male» (MARÈ, *Opere*, cit., p. 659); «Lo stupro è la sintesi estrema del bisogno inconsapevole di comunicare. Il pene la leva, la vagina il fulcro cruento onde l'umanità si tie-

comunque, la semantica della violenza carnale, pur ricorrendo con accenti anche di sconcertante, gratuita brutalità («er più ssanto svio-la le crature»)76, è principalmente legata a filo doppio con il *topos* di Roma-prostituta, come avviene in un'altra poesia-*summa* dell'ultimo Marè, stavolta da *Controcure: Oh Babbilogna!*, che richiama sin dal titolo la precedente *Oscenufreggi!* e di fatto la riscrive, riproponendone contenuti e toni (il riferimento ad Apocalisse 17-19 è stavolta esplicito e dichiarato, poiché «Babilonia la grande, la madre delle prostitute e degli abomini della terra» [17,5], di cui si profetizza la caduta, è identificata dalla tradizione esegetica con Roma) con qualche interessante variazione sul tema:

De qqà dde llà ruvine de sprennori
 la gloria ar monno aricciata in èllera
 tra mmemorie e mmaggie nell'aria incerta
 dell'ora li colori e er son sospesi
 la subbrime archimia dell'archi nostra
 sotto a li piedi la forza der sercio
 pesa su la capoccia un vòto d'angeli
 tu Babbilogna tu universal fogna
 tu ddar demogno sviolinata forte
 hai sgravato la morte
 io che la vita la dissi passione
 nell'umana tragedia
 la ruvina der core
 ggente sante serrate quele porte!
 onne se va ne la città 'ndó llenta
 cresce la mmerda a ammascherà l'abbisso
 e er piede mosso a ogni passo è più bbasso.

A proposito delle insistenti citazioni dantesche che intarsiano questa lirica (se ne riconoscono chiaramente almeno tre, significativamente tutte dall'*Inferno*), è opportuno soffermarsi per iniziare a porre l'attenzione, ancora con Mancini, su

un tratto stilistico che si manifesta particolarmente in *Controcure*, e consiste nell'inserzione, spesso riconoscibilissima, di "intertesti" tolti dalla

ne. Lo stupro è crimine dell'uomo in quanto questo assume direttamente su di sé la violenza di Dio, concepito al maschile» (ivi, p. 663); fino all'impressionante descrizione della violenza carnale compiuta dall'Autore sull'Autrice nelle ultime pagine del romanzo, scopertamente e fedelmente modellata, con gusto postmoderno e con tanto di citazioni testuali incongruamente letterali, sulla deposizione di Artemisia Gentileschi al celebre processo per stupro contro Agostino Tassi del 1612 (cfr. ivi, p. 678).

76 «Il più santo stupra i bambini» (M. MARÈ, *Lucignolo*, da *Verso novunque*).

più nota e illustre tradizione letteraria in lingua: è una forma di *pastiche* che sembra sortire, più che un effetto parodico, una sorta di desublimazione e reificazione del dettato aulico, degradato a frammento verbale e inglobato nel magma destrutturante dell'idioletto di Marè, quasi reliquia di una lingua poetica perduta irrevocabilmente.⁷⁷

Ha osservato analogamente Eugenio Ragni come

accanto [...] alla palese presenza di Belli [...], numerose citazioni letterarie, quasi tutte riconoscibilissime in quanto appartenenti al patrimonio scolastico più tradizionale, vengono ritagliate e immesse nel variegato gioco formale, con intenzione che dribbla sostanzialmente la citazione o la parafrasi parodica per istituire piuttosto un gioco di attiva complicità con il lettore, “nobilitando” nel contempo il dettato dialettale.⁷⁸

Per quanto sia Ragni che Mancini attribuissero questo stilema specificamente alle poesie di *Controcore* – ed è senz'altro vero che in questa raccolta il procedimento diventa preponderante –, si tratta di un elemento già ben presente in *Verso novunque*, talora anche vistosamente come ne *La notte*: «e ppe vvennetta io da parte a pparte / l'arme qua ll'arme! / quer sorriso tuo... / che ffussi presa per incantamento?». Caratteristica di questo procedimento di montaggio decontestualizzato e sempre violentemente abbassato di tono, direi quasi ancora una volta “sfigurato”, di relitti di lingua poetica tradizionale, anch'essi utilizzati alla stregua di ruderi e cascami da riassembleare assieme agli altri “materiali esausti” che compongono la lingua-maceria da cui Marè pesca a piene mani, è anche in questo caso la «“contaminazione” di citazioni diverse»: ⁷⁹ non pago del semplice “insozzamento” della memoria letteraria con la lutulenta «fanga» del trisiloquio romanesco («C'era bbisogno mai de tanti spazzi / de celo interminati e ssovrumani / silenzi e ffriccicà dde firmamenti / pe ttanta mmerda d'ommini?»),⁸⁰ Marè è solito combinare le citazioni fra loro assemblando ircocervi inattesi e, come sempre, scaturigini di sorprendenti moltiplicazioni di senso. Così, nella poesia in esame, il passaggio ai vv. 3-4 «nell'aria incerta / dell'ora li colori e er son sospesi» («i colori ed il suono dell'ora sospesi nell'aria incerta», traduce Marè sciogliendo l'ambiguità dell'iperbato) non solo si crea per alterazione fonetica del riconoscibilissimo *Inf.* II, 52 («Io era tra color che son sospesi»), ma incrocia quest'ultimo col ri-

77 MANCINI, *Oscenufreggi*, cit., p. 152.

78 E. RAGNI, *Il teatro delle metamorfosi: la metafora in dell'Arco e Marè*, in *La letteratura romanesca del secondo Novecento*, a c. di F. Onorati e M. Teodonio, Roma, Bulzoni, pp. 177-91.

79 MANCINI, *Oscenufreggi*, cit., p. 152.

80 M. MARÈ, *Foco*, da *Controcore*.

cordo subliminale di un altro ipotesto ben riconoscibile, il verso-chiave di *Correspondances*, il celeberrimo sonetto-manifesto dei *Fleurs du mal* baudelairiani («Les parfums, les couleurs et les sons se répondent», «i profumi, i colori e i suoni si rispondono»);⁸¹ L'innesto di Baudelaire su Dante è figura e dichiarazione programmatica di una scelta di campo stilistica che permea di sé tutta la poetica di *Verso novunque* e *Controcorno*, in cui, come dichiarato dall'autore stesso, la lezione di «Baudelaire, il primo grande poeta della contraddizione e dell'angoscia metropolitana», si sostiene sull'«architettura delle rime portanti» appresa direttamente da Dante.⁸² Ancora più complesso e accuratamente cesellato è l'incastro dei tre versi finali, dove fra le impuniti adulterazioni di due endecasillabi danteschi divenuti proverbiali e qui rovesciati entrambi di senso (rispettivamente *Inf.* III, 1, «Per me si va ne la città dolente» e *Inf.* I, 30, «si che 'l piè fermo sempre era 'l più basso»), si intromette un verso centrale che appare scopertamente modellato sulla chiusa di una nota lirica di Umberto Saba, *Secondo congedo* (da *Preludio e fughe*, 1928: «O mio cuore dal nascere in due scisso, / quante pene durai per uno farne! / Quante rose a nascondere un abisso!»);⁸³ che la fonte sia questa è ulteriormente confermato dalla traduzione in calce, che recita fedelmente «a nascondere l'abisso», ma in cui sembra intrufolarsi, a sua volta («cresce la mmerda»), la suggestione dei versetti apocalittici sulla caduta di Babilonia: «perché i suoi peccati si sono accumulati fino al cielo» [18, 5].

Quanto ai soliti giochi linguistici sfrenati, che annoverano la già esaminata «subbrime archimia dell'archi nostra» e un «io che la vita la dissì passione» dove sembra celarsi, come l'aggettivo *indolente* in «'ndó llenta», la parola *dissipazione* che rimanda a un concetto centrale nelle riflessioni dell'ultimo Marè («Ciò che è complesso evolve verso la propria dissipazione. Si organizza in funzione della catastrofe perché sotto sotto desidera il semplice. È qui che tende la dialettica degli umani eventi. La poesia simula la catastrofe per recuperare il semplice eludendo gli esiti tragici della storia. [...] Nega la narrazione, spezza la concatenazione, esclude il favolare, fa volare i fogli. Elude il prima e il poi, la logica consequenziale»),⁸⁴ lo spunto più interessante in assoluto *Oh Babbilogna!* ce lo offre ai vv. 8-9, dove la rabbiosa apostrofe alla Roma-prostituta-Babilonia si accompagna prima all'ennesima varia-

81 C. BAUDELAIRE, *Opere*, a c. di G. Raboni e G. Montesano, Milano, Mondadori, 1996, pp. 32-33.

82 MARÈ, *Questionario per i poeti in dialetto*, cit.

83 U. SABA, *Il canzoniere (1900-1954)*, Torino, Einaudi, 2014, p. 385.

84 M. MARÈ, *Controcorno*, in *Id.*, *Opere*, cit., p. 671.

zione sul tema belliano della «stalla e chiavica der Monno» («universal fogna»), e poi a una fantasiosa trovata che Marè si premura addirittura – caso unico in tutta la produzione della fase “sperimentale” – di spiegare con una nota a margine in pieno stile belliano:

«Sviolinata». Merita una breve nota questo termine nel quale il parlante incolto confonde il senso del violare con quello del movimento meccanico prodotto dall'archetto sul violino, analogo a quello del rapporto carnale. Anche se ovviamente è ben presente il significato di armonia richiamato dal piacere dell'atto, il vocabolo non ha niente a che fare con l'accezione semantica di stucchevole celebrazione con cui viene comunemente usato.

È l'unico autocommento che Marè abbia dato alle proprie invenzioni linguistiche assieme a quello alla poesia *La commare* nel questionario per «Diverse lingue»; ma qui c'è in più una dichiarazione di poetica che va letta tra le righe della finzione pseudo-belliana: così come Belli ambigualmente affermava di «ricopiare» ciò che udiva dire ai romani per svolgere «i popolari discorsi nella mia poesia», e sfruttava tutte le prospettive di manipolazione della lingua che l'osservazione del parlato popolare e l'attitudine a «cavare una regola dal caso e una grammatica dall'uso» gli offrivano, lasciando comunque nel lettore più avveduto «il fondato sospetto che buona parte degli spropositi riportati sono piuttosto una creazione di Belli che non la diretta registrazione di espressioni colte dalla viva voce dei parlanti»,⁸⁵ qui Marè non si limita a rifarsi a questa maniera tipicamente belliana di confondere, e quasi giustificare l'una nell'altra, *mimesis* e *poiesis* (Pasolini avrebbe detto *inventum* e *inventio*),⁸⁶ ma ne smaschera il procedimento, apponendo una nota che imita anche stilisticamente e retoricamente quelle belliane. Facendo passare pretestuosamente l'ennesima arditezza paronomasica o paretimologica carica di valenze semantiche («sviolinata» usato col significato di “violata carnalmente” si giustifica non solo con il «movimento meccanico prodotto dall'archetto sul violino, analogo a quello del rapporto carnale», ma anche col fatto che a compiere l'atto è il «demogno», e l'immagine del diavolo suonatore di violino richiama un'iconografia tradizionale nota fin dal rinascimento) per un banale malapropismo attribuibile all'insipienza linguistica di un «parlante incolto», Marè si sta ponendo dichiaratamente sulla scia di Belli – o tutt'al più, e meglio ancora, di quel «bellissimo aggiornato attraverso la

85 TEODONIO, commento a BELLÌ, *Tutti i sonetti romaneschi*, cit., vol. I, p. 236.

86 Cfr. P.P. PASOLINI, *Ragioni del friulano* (1948), in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 298-301.

funzione Joyce-Gadda» di cui parlava Brevini – e della sua «filologia dello sproposito» di cui si diceva.

Si offre allora l'occasione per un'indagine delle strategie espressive del Marè "neodialettale" alla luce del rapporto con quelle belliane, dal momento che è proprio con *Verso novunque* che l'autore introduce stabilmente nel suo mondo poetico due elementi nuovi mutuati dal modello. Il primo è l'inedita adozione – seppur parziale e «talvolta incongrua»⁸⁷ – di alcuni criteri grafici analoghi a quelli escogitati da Belli per rendere "foneticamente" l'«ortoepia ne' romaneschi» (nelle poesie qui citate risalta l'insistenza sui raddoppiamenti fonosintattici: «nere come ppantere», «strade come ggruviere», «de qqà dde llà», «tra mmemorie e mmaggie», «tu ddar demogno», sulle geminazioni intervocaliche e intersonantiche intrinseche: «sorrisi bbianchi», «strazzia», «trojjaccia», «subbrime», «traggedia», «abbisso», e sulle geminazioni lessicali: «cresce la mmerda»),⁸⁸ in controtendenza rispetto alla semplificazione grafematica vigente in tutta la produzione romanese postbelliana, cui Marè aderiva ancora pienamente fino a *Silabbe e stelle*. Il secondo, più complesso, è l'adozione delle autotraduzioni a margine che, se da un lato si adeguano pienamente a una delle più tipiche tendenze invalse presso i poeti neodialettali, dall'altro non fanno che riproporre alcune dinamiche di interazione dialettica tra testo e paratesto che già caratterizzavano l'esperienza dei sonetti belliani.

Come ha osservato in effetti in una lettura recente Silvia Capotosto, il fittissimo apparato di note che Belli meticolosamente appronta per ogni suo sonetto è un «paratesto assolutamente polifunzionale» che «alla non semplice impresa di trovare un felice punto di incontro tra le esigenze stilistiche e metriche e la mimesi del dialetto e del parlato fornisce un apporto fondamentale», in quanto «l'attività di traduzione compiuta dal poeta assume sia la forma della glossa dal dialetto alla lingua sia la forma della parafrasi lessicalizzata per i tratti paralinguistici e perilinguistici [...] riprodotti nei versi». Non limitandosi necessaria-

87 GIOVANARDI, *Mauro Marè: il "noeta" di Roma*, cit.

88 Fra i casi che Giovanardi considera «incongrui» (quelli, cioè, in cui troviamo un'indicazione [...] data laddove il fenomeno non sussiste, a conferma dello scarso interesse del poeta per una fedele riproposizione del parlato», GIOVANARDI, *Mauro Marè*, cit.), nelle poesie prese in esame individuiamo per es. «'ndó llenta» che a rigore dovrebbe essere «'ndó lenta», dal momento che in romanesco la forma apocopata 'ndó per *dove* («'ndó vai?»), a differenza di altri monosillabi come *mo* (avverbio di tempo) e *sò* (apocope del verbo *sono*; cfr. *Oscenufreggi!*, 6: «ce sò ssorche»), non innesca raddoppiamenti fonosintattici. Lo «scarso interesse del poeta per una fedele riproposizione del parlato» è naturalmente giustificato dall'esigenza di costruirsi un proprio personale idioletto o, come afferma Marè in *Un disperato ottimismo*, «costituirsi in assoluta singolarità di linguaggio».

mente a glossare i vocaboli prettamente romaneschi con le rispettive forme toscane, la chiosa traduttiva di Belli investe spesso e volentieri anche l'uso di vocaboli effettivamente italiani, rispondendo semmai «alla necessità di esplicitare un valore semantico della forma annotata non riscontrabile nelle raccolte lessicografiche», magari perché legata a un uso locale, improprio o idiosincratico (l'«idiotismo continuo» del parlar romanesco secondo la definizione dell'*Introduzione* ai sonetti); o ancora, quando apposta «su forme dialettali che sono semplici varianti fonologiche di quella di lingua», la nota può «mettere in evidenza proprio le caratteristiche fonologiche della forma annotata, agevolando inoltre il lettore nella sua decodifica quando il sistema grafico adottato per la rappresentazione del romanesco la rende poco trasparente», ed essere quindi «funzionale non soltanto alla descrizione del dialetto ma anche all'esecuzione orale del sonetto da parte del lettore romano e soprattutto di quello non romano», in casi particolari addirittura «agevolando [...] la disambiguazione tra sostantivo e verbo, un ruolo che Belli conferisce al paratesto anche per i numerosi casi di omografi», di fronte ai quali, di solito, «anziché affidarsi soltanto al contesto, Belli preferisce avvalersi del paratesto»; per non parlare poi di tutti i casi in cui – passando dall'ordine della morfo-fonetica a quello della sintassi – il paratesto belliano «fornisce informazioni che consentano al lettore di recuperare elementi elisi utili alla comprensione dell'enunciato». ⁸⁹

Non sfuggirà come tutte queste caratteristiche funzionali, che rendono i dispositivi paratestuali del «Commedione» qualcosa di molto più che una semplice serie di glosse lessicali, facendo corpo unico col testo dei sonetti e decretando l'assoluta originalità di tale operazione linguistico-espressiva nel panorama vernacolare italiano, vengano in qualche modo a riproporsi nelle autotraduzioni approntate da Marè per le proprie poesie. Ha ben spiegato Teodonio:

uniformandosi alla consuetudine invalsa presso i poeti “neodialettali”, alla poesia in dialetto lo stesso autore fa seguire una “traduzione” autografa in italiano. E scrivo traduzione tra virgolette sia perché spesso si tratta di una parafrasi, sia perché, quando e se di traduzione vera e propria si tratta, tuttavia spesso Marè stesso non riesce a “tradurre” i propri testi, mantenendo il termine perché evidentemente intraducibile (peraltro, è perfino banale ricordarlo, la poesia è di per sé “intraducibile”); è poi evidente che quella letterale è sempre e soltanto la prima lettura possibile del testo. La traduzione è segno di una sorta di patto di complicità che Marè instaura con il

89 S. CAPOTOSTO, *Le note del Belli ai “popolari discorsi”. Polifunzionalità del paratesto nei sonetti romaneschi*, «InTRAlinea», 2020, <https://www.intralea.org/specials/article/2481> (ultimo accesso 07/06/2022).

lettore; e “complicità” non significa affatto ricorso a strizzate d’occhio e ruffanesche ricerche di consenso: significa invece consentire al lettore il primo livello di lettura, appunto quello letterale, ma al tempo stesso suggerirgli implicitamente che da questo preciso momento comincia il rapporto di rielaborazione dei rapporti analogici, della destrutturazione formale, dei passaggi progressivi, impliciti ed espliciti, che costruiscono il testo. Di per sé poi la presenza del testo in italiano segna ed esprime l’assoluta diversità tra i due registri espressivi, la lingua e il dialetto.⁹⁰

Se dunque va da sé che nell’approcciarsi alla poesia sperimentale dell’ultimo Marè è indispensabile «porre la massima attenzione a ricostruire i processi logici che presiedono agli accorgimenti testuali (accostamenti fonici, unione di parole per sintonia o contrasto, bisticci, antitesi, veri e proprio vocaboli nuovi, equivoci su omografi, storpiature, anfibologie, onomatopee) attraverso cui il poeta giunge alla propria lingua»,⁹¹ il lettore è aiutato – direi anzi guidato – verso la riuscita di questo processo metatestuale indispensabile alla corretta lettura dei versi (quasi un circolo ermeneutico) proprio dall’interazione dialettica fra i versi “romaneschi” (le virgolette a questo punto sono d’obbligo) e la loro “traduzione” o parafrasi in calce, dall’«andirivieni», per dirla con Agamben,⁹² fra il sintetico del testo e l’analitico del paratesto. Così quest’ultimo, ben lungi dal poter costituire una vera e propria “versione in lingua” con una sua seppur virtuale autonomia, si configura semmai come strumento talora di analisi contrastiva, talora di restituzione di senso, talora ancora di implicita “istruzione per l’uso” dei versi in dialetto/idioletto. E se pure nell’intervento su Ballerini Marè si sbilanciava nel dire che la traduzione in lingua dei versi dialettali «non è spiegazione ma un autonomo testo poetico» («anche se talvolta essa si pone come confronto tra la comunicatività della lingua [...] e l’espressività del dialetto»),⁹³ appare in molti casi piuttosto evidente che la funzione – o meglio ancora, la «polifunzionalità» – del paratesto mareano è completamente dipendente dal rapporto dialettico col testo in versi. Solo così si possono spiegare le apparenti incongruenze che Teodonio rilevava, non senza una certa perplessità, alla lettura di certune autotraduzioni mareane, per esempio:

90 TEODONIO, *Introduzione a MARÈ, Opere*, cit., p. 35.

91 Ivi, p. 38.

92 «[Nella poesia diletta contemporanea] non vi è più alcuna subordinazione di una favella all’altra, la poesia si muove in un felice, trafelato andirivieni da una pagina all’altra» (G. AGAMBEN, *Nota sull’autotraduzione dei poeti dialettali*, premessa a F. GIUSTI, *Quando le ombre si staccano dal muro*, Macerata, Quodlibet, 2019).

93 MARÈ, *Le poesie di Ballerini*, cit.

in *Notturmo* Marè traduce il romanesco “pènnica” con l’italiano “pende dal sonno”: come è evidente non è esattamente questo il senso del *pen-nicà* romanesco, che anzitutto è un dormire [...], ma particolare, leggero, breve, quasi superficiale (la “pennica” è tipica del riposo del pomeriggio, quello che si fa non in pigiama e quasi sempre sopra il letto, e non tra le lenzuola); in *Iotuttaroma* la potente e singolare “me cammino in panza” è tradotta con “mi cammino addosso”: l’espressione romanesca comunica per intuizioni immediate un senso di isolamento e di ricerca profonda, la seconda francamente non significa quasi niente.⁹⁴

Perplexità che possiamo senz’altro condividere se cadiamo nel tranello di Marè, che sembra volerci indurre a usare la versione in calce come «autonomo testo poetico» da raffrontare idealmente a quello in dialetto («se la poesia è tradimento, è affronto, la traduzione è raffronto; [...] è poesia allo specchio»),⁹⁵ costringendoci contestualmente ad appurare l’innegabile incompiutezza e limitatezza comunicativa della prima rispetto alla perfetta sintesi espressiva del secondo (laddove quest’ultimo «comunica per intuizioni immediate», la rispettiva versione in lingua «non significa quasi niente»). Ma se guardiamo oltre queste indicazioni studiatamente fuorvianti e leggiamo le autotraduzioni come un «paratesto polifunzionale» alla stregua belliana, in cui piuttosto «il poeta mette il paratesto al servizio del lettore per consentirgli di decodificare correttamente il valore semantico e funzionale»⁹⁶ di ogni elemento del testo, ecco che certe scelte, apparentemente incongrue se considerate nella loro autonomia, riacquistano pienamente senso; la scelta di chiosare *pènnica* con «pende dal sonno» non sarà, dunque, da intendersi come una banale glossa traduttiva del termine romanesco (che infatti Giovanardi scioglie più propriamente come «dormicchia» e riconosce essere in realtà una retroformazione denominale, visto che *pènnica* è in romanesco un sostantivo e non un verbo),⁹⁷ quanto come una chiave per intenderne, semmai, la creativa risemantizzazione – comunque etimologicamente giustificata – che evidenzia nella *pènnica* (< lat. PENDICULARE da cui l’it. “pencolare”) la medesima radice del verbo “pendere”, arricchendo l’immagine di una sfumatura di senso che sarebbe rimasta implicita, e probabilmente del tutto imperscrutabile, a una lettura “immediata” del verso romanesco («Pènnica er monno

94 TEODONIO, *Introduzione a MARÈ, Opere*, cit., p. 35.

95 MARÈ, *Le poesie di Ballerini*, cit.

96 CAPOTOSTO, *Le note del Belli ai “popolari discorsi”*, cit.

97 GIOVANARDI, *Mauro Marè: il “noeta” di Roma*, cit.

/ er celo è un bucio nero / ignottinsogni / e qquesti a lo sprofonno / fanno l'inferno e er paradiso»). Quanto al «me cammino in panza», è certo una delle molteplici occasioni in cui – come notava Marè sempre a proposito della poesia di Ballerini, ma facendosi anche in questo caso, prima di tutto, critico di sé stesso –, in ossequio a una certa «lezione anglosassone», quel «dir proverbiale e conciso» che Belli attribuiva al genio vernacolare romanesco «è sempre sfigurato o trasfigurato poeticamente e questa proverbialità, questa idiomaticità è tessuta nel fondo della lingua e reinventata»;⁹⁸ e la scelta di “tradurre” con «mi cammino addosso» dovrebbe presupporre alla base un'analogia equazione tra l'espressione idiomatica di partenza, “capisse in panza” per significare “capirsi da solo” (cfr. *Roma romita*, in *Silabbe e stelle*: «Stroligo co li serci / e me capisco in panza»), e il modo di dire “parlarsi addosso” come possibile corrispettivo italiano: più banale, prosastico e meno espressivo, certo, ma, come il poeta osservava nel medesimo intervento (e questa sì, è un'affermazione da accettare senza beneficio d'inventario), nella dialettica tra testo e traduzione «i due termini si ricompongono in un sovrasenso che solo il dialetto può dare».⁹⁹

98 MARÈ, *Le poesie di Ballerini*, cit.

99 *Ibid.*